

Ingrid Bennewitz, Detlef Goller (Hg.)

altiu maere heute

Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert



University
of Bamberg
Press

6 Bamberger Germanistische Mittelalter- und Frühneuzeit-Studien

Bamberger Germanistische Mittelalter- und Frühneuzeit-Studien

hg. von Ingrid Bennewitz

Band 6



University
of Bamberg
Press

2022

altiu maere heute

Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert

herausgegeben von
Ingrid Bennewitz und Detlef Goller

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; fis.uni-bamberg.de/) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: © Andreas Pelz

© University of Bamberg Press, Bamberg 2022
<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2367-3788 (Print) eISSN: 2750-7742 (Online)
ISBN: 978-3-86309-884-1 (Print) eISBN: 978-3-86309-885-8 (Online)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-563169
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-56316>

Inhalt

Vorwort	7
<i>Elisabeth Lienert (Bremen)</i>	
Kriemhild im 21. Jahrhundert.	
Variationen über eine widersprüchliche Figur	11
<i>Nine Miedema (Saarbrücken)</i>	
Falke, Adler, Krähe. Zu Ulrike Draesners <i>Nibelungen. Heimsuchung</i>	45
<i>Nadine Hufnagel (Bayreuth)</i>	
Neue Helden braucht das Land!	
Der Tod Siegfrieds in zwei ausgewählten <i>Nibelungenliedern</i> der Gegenwart	75
<i>Sarah Böhlau (Bamberg)</i>	
Mental Heroes.	
Attila Geoles postmoderne Nibelungenrezeption	
<i>Siegfried muss sterben</i>	111
<i>Andrea Sieber (Passau)</i>	
Digitale Projektionen.	
Wagners erste <i>Rheingold</i> -Szene realisiert von La Fura dels Baus	123
<i>Claudia Händl (Genua)</i>	
Kämpfen, kriegern, schlachten, minnen.	
Zur Rezeption des <i>Nibelungenliedes</i> und des Nibelungenstoffs in Thomas Birkmeirs Stück <i>Die Nibelungen</i>	147
<i>Michael Dallapiazza (Bologna)</i>	
„Geschichten, die dem Volk gehören“.	
Zu Zaimoglus Nibelungenstück	181

Susanne Schul (Kassel)

„Es gibt immer ein Opfer“.

Albert Ostermaiers *GOLD: Der Film der Nibelungen*

aus einer intersektionalen Perspektive

197

Volker Gallé (Worms)

Die Nibelungen in Worms und die Identitätsdebatte

der Deutschen im 21. Jahrhundert

237

Ines Heiser (Marburg)

Ein ‚archäologisch-literarisches Mammutprojekt‘

als Brücke zum Nibelungenstoff? Eine literaturdidaktische

Bestandsaufnahme zu Moritz Rinkes Nibelungendramen

253

Tilman Spreckelsen (Frankfurt)

Die Nibelungen des 21. Jahrhunderts im Feuilleton

281

Vorwort

„Wer braucht schon *Game of Thrones*, wenn er die Nibelungen hat?“ Diese Frage von Richard Kämmerling anlässlich seiner am 14.09.2021 in der WELT online erschienenen Rezension von Felicitas Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm* ist aus germanistisch-mediävistischer Sicht wohl eindeutig mit „niemand“ zu beantworten. Für Kämmerling gehört der Nibelungenstoff „[z]um Kernbestand der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte ... [als] Fantasy-Story mit ordentlich blutigem Königsdramenanteil, die sich in Sachen Blockbuster-Tauglichkeit vor Shakespeares Metzeldramen ebenso wenig verstecken muss wie vor den Epen Tolkiens oder Martins.“¹

In einer vom Bamberger Lehrstuhl für Deutsche Philologie des Mittelalters mit Unterstützung des Zentrums für Mittelalterstudien durchgeführten Tagung vom 9. – 11. November 2017 stand der Nibelungenstoff und seine vielfältigen Rezeptionen im 21. Jahrhundert im Fokus des Interesses. Denn gerade zu Beginn der Jahrtausendwende setzt beinahe zeitgleich mit dem (Wieder-)Beginn der Wormser Nibelungenfestspiele eine bis heute fortdauernde literarische und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nibelungenstoff ein. So sind im Jahr 2002 neben dem Drama von Moritz Rinke (*Die Nibelungen*) auch die dramatischen Bearbeitungen von Helmut Krausser (*Unser Lied*) und Marc Pommerening (*Die Nibelungen*) erschienen. Dazu kommen in der Folge weitere Auftragsarbeiten für die Wormser Nibelungenfestspiele z.B. von John von Düffel, Albert Ostermaier, Feridun Zaimoglu mit Günter Senkel, Thomas Melle und Lukas Bärfuss. Einen neuen Zugang zu den überlieferten Stoffen im Medium Film schafft 2004 Ulrich Edel in seinem TV-Zweiteiler *Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen*; kongenial verarbeitet wird der Nibelungenstoff auch in Quentin Tarantinos Film *Django Unchained* (2012), wobei sich Spuren dieser Rezeption bereits in *Inglorious Bastards* (2009)

¹ <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article233765510/Felicitas-Hoppes-Nibelungen-Mythos-im-Mixer.html>.

finden. 2013 erscheint in der Zeitschrift *die horen* ein von Nora Gomringer und Detlef Goller herausgegebener Band mit Beiträgen von Künstler*innen, Journalist*innen und Wissenschaftler*innen zum Nibelungen-Stoff. Tanja Kinkel flicht die Frage nach dem Autor des *Nibelungenliedes* in ihren Roman *Das Spiel der Nachtigall* (2011) ein. In *Der Nibelungen Untergang* (2016) von Heinrich Steinfest wird der Text mit einem von Robert de Rijn gezeichneten Storyboard versehen. Im Oktober 2016 erscheint Ulrike Draesners ‚Nibelungen. Heimsuchung‘, in der vor allem die Gedichte der promovierten Mediävistin Ulrike Draesner zusammen mit den Illustrationen Carl Otto Czeschkas ein beeindruckendes und sicher nicht unbewusst mittelalterliche Handschriften alludierendes Gesamtkunstwerk erschaffen.

Für die künstlerische Produktivität des Nibelungenstoffes bis in die Gegenwart bietet Felicitas Hoppes Nibelungen-Buch aus dem Jahr 2021 ein glänzendes Beispiel. Ob und wie die Nibelungen „im Netflixzeitalter angekommen“ sind – wie es Kämmerling in seiner Rezension schon beinahe fordert –, wird vielleicht hoffentlich auch die in Vorbereitung befindliche Verfilmung von Wolfgang Hohlbeins Roman *Hagen von Tronje* durch die Regisseure Cyrill Boss und Philipp Stennert (Constantin Film) zeigen.

Die in diesem Tagungsband versammelten Beiträge untersuchen die jeweiligen Nibelungenrezeptionen mit ihrem je individuellen Zugriff auf den Nibelungenstoff, wobei Schwerpunkte u. a. auf den spezifischen (Re-)Aktualisierungen bestimmter Thematiken, möglichen politischen oder kommerziellen Instrumentalisierungen sowie auch Aspekten der jeweiligen Gattungs- und Genregebundenheiten bzw. deren Überschreitung liegen.

Wir danken allen Beiträger*innen für ihre aktive Teilnahme an der Tagung, vor allem aber für ihre große Geduld hinsichtlich der langen Zeit der Drucklegung, in der nicht nur pandemische Hindernisse zu überwinden waren. Zu danken haben wir Christiane Schönhammer sowie allen Mitarbeiter*innen und Hilfskräften des Lehrstuhls für Deutsche Philologie des Mittelalters und des Zentrums für Mittelalterstudien, die zum Gelingen unserer Tagung einen wesentlichen Teil beigetragen haben.

Alexander Pelz danken wir für die Erstellung des Titelbildes. Nicht zuletzt gilt unser großer Dank Frau Dr. Christine van Eickels für die wie immer unersetzbare Unterstützung bei der Vorbereitung der Drucklegung des Bandes sowie der University Bamberg Press, insbesondere Frau Barbara Ziegler.

Bamberg, im August 2022

Ingrid Bennewitz

Detlef Goller

Kriemhild im 21. Jahrhundert

Variationen über eine widersprüchliche Figur¹

1. Die Kriemhild des *Nibelungenliedes* als widersprüchliche Figur

„Widersprüchlichkeit ist ein bedeutender Charakterzug aller Burgunden und all derer, die es mit den Burgunden zu tun bekommen. Wie bei einer ansteckenden Krankheit.“² Widersprüchlich ist die Kriemhild des *Nibelungenliedes* in der Tat (jedenfalls die Kriemhild der *B-Fassung, auf die ich mich hier überwiegend beziehe, nicht aus Missachtung anderer Fassungen, sondern deswegen, weil die *B-Fassung die widersprüchlichste ist): Opfer und Täterin, Liebende und Rächerin. Freilich sind widersprüchliche Figuren in vormodernem Erzählen nicht komplexe Charaktere, sondern Agglomerationen verschiedener Handlungsfunktionen.³

Bei Kriemhild verkompliziert sich die Sache durch Ansätze von Innenweltdarstellung und die offensichtliche Veränderung ihrer Rollen im Erzählverlauf. Kriemhild schwört der Liebe ab, um schnell umstandslos in Liebe zu Siegfried zu verfallen. Sie liebt Siegfried, obwohl er sie ihres burgundischen Erbes beraubt, auf dem sie gleichwohl machtbewusst zu bestehen versucht, und obwohl er sie nach dem Königinnenstreit verprügelt. Kriemhild, heißt es, wäre *hendebloz* (NL 1126,3)⁴ an Siegfrieds Seite

¹ Die Vortragsfassung ist beibehalten; lediglich die wichtigsten Nachweise wurden hinzugefügt. Ich danke den Diskutant*innen für Anregungen und Kritik.

² Heinrich STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*. Storyboard von Robert de Rijn, Stuttgart 2014, S. 76.

³ Vgl. etwa Elisabeth LIENERT: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* [PBB] 138 (2016), S. 51–75.

⁴ Stellenangaben zum *Nibelungenlied* in Klammern [NL] beziehen sich hier und im Folgenden auf folgende Ausgabe: *Das Nibelungenlied und die Klage*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. *Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar*,

geblieben, aber ebenso, dass ihre Brüder ihr Unrecht getan hätten, hätten sie sie an einen rangniederen Mann verheiratet (NL 821,4–822,2). Kriemhild liebt Siegfried. Dennoch wird sie zur Mittäterin bei seiner Ermordung, indem sie seine verwundbare Stelle verrät – obwohl sie unmittelbar vorher mit Siegfrieds Prügeln die Folgen eines Geheimnisverrats am eigenen Leib gespürt hatte. Kriemhild weiß sofort um Siegfrieds Mörder – und scheint wenig später doch das Gegenteil zu erklären (NL 1010,4; 1012,4). Kriemhild kennt den Mörder – und bleibt trotzdem am burgundischen Hof, lässt aber ihren und Siegfrieds Sohn in Xanten zurück. In Worms betreibt sie indes mitnichten ihre Rache (was ein plausibles Motiv gewesen wäre), sondern beschränkt sich aufs Trauern und Beten, handelt erst wieder, als von außen Veränderungen in ihr Leben treten – obwohl diese zunächst von ihrem Widersacher initiiert werden, als Hagen die Versöhnung mit Gunther in die Wege leitet, den Hort nach Worms schaffen lässt.

Als Etzel um sie wirbt, betreibt sie nichts aktiv und muss auf die Rachechancen, die der Machtzuwachs durch die neue Ehe ihr bietet, geradezu gestoßen werden. Dass sie lange und hartnäckig ablehnt (NL Str. 1218–1263), erscheint angesichts ihrer Rachewünsche geradezu widersinnig. Widersprüchlich sind die Reflexionen, ausnahmsweise in Innenselbstdarstellung, in denen sie sich zur verräterischen Einladung entschließt (NL Str. 1391–1397); vor allem der Vorwurf an die Ihren, sie zur Ehe mit Etzel gezwungen zu haben (NL Str. 1395), widerspricht dem tatsächlichen Handlungsverlauf. Widersprüchlich ist die Unterstellung, sie opfere ihr eigenes Kind, um den Konflikt in Gang zu setzen (NL Str. 1912), während sie sich doch gleichzeitig so verhält, als rechne sie noch nicht mit dem Ausbruch der Feindseligkeiten, indem sie sich beim Festmahl schutzlos den bis an die Zähne bewaffneten Burgunden aussetzt. Widersprüchlich ist vor allem die finale Hortforderungsszene: dass Kriemhild, nachdem sie für die Rache an Hagen die Vernichtung ganzer Völkerschaften, die Tötung ihres Sohns und ihrer Brüder Gernot und

Giselher in Kauf genommen hat, Hagen gegen Herausgabe des Horts Strafflosigkeit in Aussicht zu stellen scheint (NL 2367,3f. und ff.).

All diese Momente sind in der Forschung kontrovers diskutiert,⁵ und es kann hier nicht darum gehen, dies auch nur ansatzweise zu referieren. Die Widersprüche liegen auf unterschiedlichen Ebenen: Einiges (wie die Unstimmigkeiten um Ortliebs Opferung) dürfte auf die erst allmählich gelingende Verschriftlichung divergierender mündlicher Traditionen zurückgehen; anderes (wie Kriemhilds Verbleib bei ihrer Herkunftsfamilie) ist nur scheinbar widersprüchlich und historisch-anthropologisch leicht aufzulösen; wieder anderes geht auf die Alterität ‚epischen‘⁶ Erzählens zurück: die Orientierung an der effektvollen Einzelszene und final am Erzählergebnis, an einer weniger kausallogischen als paradigmatisch-metonymischen Verkettung der Ereignisse; die um Abstimmung unbekümmerte variierende Wiederholung als Strategie semantischer Markierung von Kernaussagen.

Die neuzeitliche Rezeption⁷, gewöhnt an andere Konzepte personaler Identität und literarischer Charakterisierung, hat sich bekanntlich seit Friedrich Hebbel daran abgearbeitet, Widersprüche durch Psychologisierung – die Unterstellung von Innenleben und Entwicklung – aufzulösen. Daneben stehen seit der mittelalterlichen handschriftlichen

⁵ Aus der uferlosen Forschung aufgeführt seien lediglich die einflussreichsten Arbeiten Joachim Heinzles (bes.: Joachim HEINZLE: *Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied*, Stuttgart 2014) und Jan-Dirk Müllers (bes.: Jan-Dirk MÜLLER: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998); knappe Hinweise mit dem Fokus auf der Widerspruchsthematik in: Elisabeth LIENERT: *Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektskizze*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* [PBB] 139 (2017), S. 69–90, passim.

⁶ Vgl. etwa Jan-Dirk Müller: *‚Episches‘ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit*, Berlin 2017.

⁷ Grundsätzlich zur Rezeption der Kriemhildfigur vgl. etwa: Ann-Katrin NOLTE: *Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des ‚Nibelungenliedes‘: Figurenentwürfe und Diskurse in der ‚Klage‘, der ‚Kudrun‘ und den ‚Rosengärten‘ mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts* (Bamberger Studien zum Mittelalter 4), Münster u.a. 2004.

Überlieferung die Vereindeutigungsstrategien der Interpolation (etwa durch die Zusatzstrophen der *C-Fassung) und vor allem der Reduktion⁸ (insbesondere in der *Nibelungenklage*). Im 21. Jahrhundert ist dies vor allem in der populären bzw. ‚trivialen‘ Nibelungenrezeption zu beobachten. Das Spektrum markieren dabei z. B. die Konzentration auf Kriemhild als leidenschaftlich Liebende, etwa bei Jürgen Lodemann⁹ oder Wolfgang Hohlbein und Thorsten Dewi¹⁰; die Selbstdeutung als pflichtbewusste Burgunderprinzessin in einem völkerwanderungszeitlichen Ambiente in dem aus Kriemhilds Perspektive erzählten (pseudo)historischen Roman Sabina Troogers¹¹; die Reduktion Kriemhilds zum – in der Perspektive des vom Hunnenkönig gefangenen, auf seine Hinrichtung wartenden Hagen – eiskalt die Kette von Betrug und Gewalt planenden Machtmenschen bei Peter Braun¹².

Auch in den komplexeren Beispielen der Kriemhild-Rezeption im 21. Jahrhundert zeigt sich einerseits, wie Ansätze zur Plausibilisierung häufig Widersprüche des mittelalterlichen Texts einebnen; andererseits entstehen neue Widersprüche, die in erster Linie auf zwei Faktoren zurückgehen: die bemühte Aktualisierung des archaischen Stoffs und die Überblendung mit anderen Aspekten des Nibelungenmythos (bei Kriemhild seltener als bei Brünhild) und/oder mit Facetten der neuzeitlichen Nibelungenrezeption. Ich untersuche hier – ohne Anspruch darauf, die Texte in ihrer Ganzheit zu erfassen – in erster Linie die

⁸ Ich verwende den Begriff Reduktion in einem deskriptiven, nicht wertenden Sinn.

⁹ Jürgen LODEMANN: Siegfried und Kriemhild. Roman. Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltisch übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacduagh, im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische. Ins Deutsche übersetzt, mit den wahrscheinlichsten Quellen verglichen und mit Erläuterungen versehen von Jürgen Lodemann, Stuttgart 2002; Jürgen LODEMANN: Siegfried. 33 Szenen. Die reale Geschichte. Nachwort in Sachen Drachen: Am Himmel steht eine Kuh, Tübingen 2015.

¹⁰ Wolfgang HOHLBEIN / Thorsten DEWI: Der Ring der Nibelungen, München 2004.

¹¹ Sabina TROOGER: Kriemhild. Königin der Nibelungen. Roman, München 2001.

¹² Peter BRAUN: Hagens Lied. Monolog, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, zusammengestellt v. Detlef Goller / Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, S. 35–38.

Kriemhildfigur in Nibelungenbearbeitungen von Heinrich Steinfest, Moritz Rinke, Albert Ostermaier und Ulrike Draesner. Die Wahl fiel subjektiv auf Texte, zu denen ich einen Zugang fand.

2. „[...] man sollte nicht alles auf die Psychoebene schieben [...].

Aber [...]“: Heinrich STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang* (2014)

Heinrich Steinfests *Der Nibelungen Untergang* (2014) ist eine modernisierende (und kürzende) Nacherzählung, mit den weithin üblichen Spekulationen über Motive und einem „zeitgemäße[n] Innenleben“ (so die Rezension von Joachim Heinze¹³) für die Figuren. Bagatell-Widersprüche werden stehengelassen, gelegentlich auch thematisiert: Kriemhild weiß sofort, dass Hagen der Mörder ist. „Umso merkwürdiger, dass sie bald darauf meint: ‚Wüsste ich, wer es getan hat, ich dächte nur noch an dessen Tod.‘ Aber sie weiß es doch! Oder nicht?“¹⁴ Auch daraus, dass Kriemhild in Worms bleibt, wird – mentalitätsgeschichtlich unnötig – ein Problem gemacht. Manches wird getilgt (etwa die Auseinandersetzung um Kriemhilds Erbe bei der Abreise nach Xanten, obwohl im als „Zickenkrieg“¹⁵ bezeichneten Königinnenstreit Kriemhilds Herrschaftsanspruch vereindeutigt ist), Motive für widersprüchliches Verhalten werden interpoliert. Beim Geheimnisverrat an Hagen etwa wird spekuliert: „Ist Kriemhild wirklich so unvernünftig, oder ist es auch eine unbewusste Rache am eigenen Gatten, der sie vielleicht nicht zum ersten Mal mit Ohrfeigen eingedeckt hat?“¹⁶ Dies wird dann auch konsequent weitergedacht: Die Versöhnung mit Gunther falle ihr leicht, denn „auch Kriemhild verdrängt die Schuld des Bruders, nicht aber ihre eigene. Und diese ist ja so unmittelbar an Hagen, den Mörder, gebunden, dem sie auf eine entweder bössartige oder fahrlässig vertrauensselige Weise die verwundbare Stelle Siegfrieds zeigte.“¹⁷

¹³ Joachim HEINZE: Rezension: Steinfest, Heinrich: *Der Nibelungen Untergang*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.01.2015, S. 10.

¹⁴ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 59.

¹⁵ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 42.

¹⁶ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 51.

¹⁷ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 64.

Nicht immer lösen Spekulationen Widersprüche auf: Das Verteilen der Schätze aus dem Hort sei „Kalkül“, mit dem sie „sich die Massen gefügig macht“¹⁸; aber dass Kriemhild den Hort nicht selbst nach Worms hatte schaffen lassen – und warum sie nicht effizienter vorgeht, wenn sie tatsächlich ihre Rache vorbereitet – bleibt ausgeklammert. Die lange Witwenschaft füllt Steinfest mit dem „Wunsch nach Rache“ und dabei „der Geduld, auf den richtigen Moment zu warten“.¹⁹ Dem ‚Nibelungenlied‘ widersprechend, erklärt Steinfest apodiktisch, dass Kriemhild noch Reste des Horts verblieben seien, sei „Unsinn. Wäre ein solcher Besitz noch vorhanden gewesen, sie hätte diese Heirat [mit Etzel] vermeiden und ihren Rachenplan [sic!] im Burgundenland selbst durchführen können, wie sie es ja auch bis zur Versenkung des Horts beabsichtigt hatte.“²⁰ Auch hier wird ein durchgehender Racheplan unterstellt; zugleich ist die Funktion der Wiederholung des Hortraubmotivs verkannt. Markiert ist vor allem der Widerspruch, dass Kriemhild den Brüdern vorwirft, zur Ehe mit einem Heiden gezwungen worden zu sein – „gezwungen hat sie sich selbst, um an all die Macht zu gelangen, die nötig ist, faktische Rache zu üben.“²¹

Wenn Steinfest spekuliert, scheint er sich gelegentlich selbst zügeln zu wollen: „Klar, man sollte nicht alles auf die Psychoebene schieben [...]“. Aber [...]“²² – tatsächlich tut er genau das unablässig, gerade in Bezug auf Kriemhild: Der Hortraub sei „für Kriemhild [...] so, als hätte der Tronjer auf diese Weise Siegfried ein zweites Mal getötet.“²³ Plausibilisiert wird somit auch die Hortforderung: „[I]ch vermute, es geht ihr jetzt darum,

¹⁸ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 65.

¹⁹ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 67.

²⁰ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 73.

²¹ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 76.

²² STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 86. An dieser Stelle bezieht sich das auf Dietrich und Hagen, deren Feindseligkeit Steinfest spekulativ darauf zurückführt, dass sie von Kriemhild abgewiesen worden seien.

²³ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 67.

den ‚zweiten Tod‘ Siegfrieds rückgängig zu machen.“²⁴ Kriemhild sei „eine liebende Frau, aber sie ist sicher keine liebende Mutter“, sondern eine derer, „[d]ie ihre Kinder opfern.“²⁵ Trotzdem wird – durchaus ein Widerspruch – eindeutig zugunsten Kriemhilds gewertet: Dietrich und Hildebrand, die Könige, die Hagen nicht ausliefern, vor allem Hagen selbst werden scharf kritisiert; gerade auch Hagens Mord an Ortlieb wird als „Sünde“²⁶, als „Preisgabe aller Tugend und Menschlichkeit“²⁷ gebrandmarkt. Kriemhilds Verweigerung der von den Brüdern erbetenen Gnade sei „hart, aber nicht grundlos“.²⁸ Vereindeutigt werden mit der Wertung auch Motivation und Konzeption der Figur: „Was sie tat und tut, geschieht aus Liebe. [...] Darin besteht ihr Vergehen, in der Übermenschlichkeit ihrer Liebe“, die ins „Unmenschliche“²⁹ umschlage. Sogar die Tötung Hagens wird teilweise gerechtfertigt: „[I]ndem sie es [das Schwert Balmung] Hagen aus der Scheide zieht, geschieht Gerechtigkeit. Doch in einer Geschichte wie dieser mündet alles in einer Übertreibung, auch die Gerechtigkeit.“³⁰ Das ist nicht unzutreffend – und ein im Grundsatz der ‚Nibelungenklage‘ vergleichbarer³¹ Widerspruch gegen die Verteufelung Kriemhilds in der *B-Fassung des ‚Nibelungenliedes‘. Obwohl Steinfest Widersprüche markiert, Widersprüchlichkeit ausdrücklich thematisiert, arbeitet er – mittels Interpolation von Motiven und mittels (partieller) Reduktion widerständiger Momente – auf Vereindeutigung hin. Wenn die weibliche Figur auf dem Umschlag, das Gesicht hassverzerrt, die Hand zur Faust geballt, Kriemhild darstellen soll, wird das allerdings auf der Ebene der Illustrationen zumindest punktuell unterlaufen.

²⁴ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 115.

²⁵ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 92.

²⁶ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 95.

²⁷ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 96.

²⁸ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 101.

²⁹ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 115.

³⁰ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 115.

³¹ Hinweise darauf, dass Steinfest die *Nibelungenklage* kannte, sehe ich nicht; direkten Bezug nimmt er nicht.

3. „Warum könnt Ihr mich nicht aus Eurem alten Bild entlassen?“: **Moritz RINKE: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund (2007)**³²

Für Moritz Rinkes³³ Deutung der Kriemhildfigur stütze ich mich hier auf die überarbeitete, auf zwei Teile erweiterte Version seines Theaterstücks. Die Veränderungen gegenüber 2002³⁴ betreffen vor allem die Siegfried-Brünhild-Handlung und die Rolle Gernots. Kriemhild bleibt eine wichtige Figur. Markant ist (schon in der ursprünglichen Konzeption) vor allem die Umdeutung der Gewalthandlung nicht als Racheplan, sondern

³² Moritz RINKE: *Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund*. Mit einem Nachwort von John von Düffel, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek 2007.

³³ Zu Rinkes Nibelungendeutung(en) vgl. etwa: Marion BÖNNIGHAUSEN: Auf den Asphalt gestellt. ‚Die Nibelungen‘ von Moritz Rinke, in: *Literatur im Unterricht* 4 (2003/2), S. 89–99; Enikő DACZ: Tendenzen in der Gegenwartsrezeption des Nibelungenliedes am Beispiel von Moritz Rinkes „Die Nibelungen“ und Jürgen Lodemanns „Siegfried und Krimhild“, in: *Transcarpathica* 5–6 (2006/2007), S. 204–216; Torsten ERDBRÜGGER: Schwierige Kommunikation. Moritz Rinkes Mythen/De/Konstruktion, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, hrsg. v. Artur Pelka, Bielefeld 2011, S. 203–218, hier: S. 215–218; Nine MIEDEMA: Moritz Rinke: ‚Die Nibelungen‘, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt*, zusammengestellt v. Detlef Goller / Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, S. 92–95; Nine MIEDEMA: Das Mittelalter auf der Bühne und im Film. Moritz Rinkes ‚Die Nibelungen‘ im Deutschunterricht, in: *Medienvielfalt in der Deutschdidaktik. Erkenntnisse und Perspektiven für Theorie, Empirie und Praxis*, hrsg. v. Julia Knopf. Baltmannsweiler 2015, S. 169–178; Nine MIEDEMA: Das ‚Nibelungenlied‘ in den jüngsten Bearbeitungen für das Theater (Moritz Rinke, John von Düffel), in: *Kontakte: Sprache. Literatur, Kultur, Didaktik* 5. Usbekisch–deutsche Tagung, Taschkent, 22–23. Oktober 2012, hrsg. v. Kordula Schulze / Natalya Tyan / Laura Engelhardt (Usbekisch–deutsche Studien 5), Münster 2016, S. 185–218; Michaela REINHARDT: „Doch eure Welt, sie dient der Lüge!“ Zu ‚Die Nibelungen‘, in: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch, hrsg. v. Kai Bremer, Frankfurt am Main 2010, S. 69–84; Simone SCHOFER: Mythos – Geschlecht – Medien. Die Nibelungen. Ein kulturhistorischer Vergleich (Q-Serie Nr. 5), Berlin 2009 (<http://dx.doi.org/10.18452/15899>), bes. S. 120–125 und passim; Susanne SCHUL: *HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen*, Frankfurt am Main 2014, bes. S. 186–207, 217–220, 240–253, 281–290, 316–324, 360–366, 395–400, 410–415, 440–443, 454f., 461–465.

³⁴ Moritz RINKE: *Die Nibelungen*. Mit einem Nachwort von Peter von Becker, Reinbek 2002.

als Reaktion auf diejenigen, die Kriemhild auf das traditionelle Bild der Rächerin festlegen und sie dadurch in diese Rolle hineindrängen. Das zieht über der Psychologisierung sowohl der Protagonistin als auch ihrer Antagonisten auch eine Meta-Ebene ein: Schon in der Bühnenhandlung geht es nicht nur um die Figur selbst, sondern auch um ihre Deutung und Deutungsgeschichte. (In gewisser Weise kann darin – wie auch in anderen Formen des Illusionsbruchs und der Metaisierung in Nibelungenbearbeitungen auf der zeitgenössischen Bühne – ein postmodernes Analogon gesehen werden zu den Widersprüche generierenden Schichten des Sagen- und Textwissens in mittelhochdeutschen Heldenepen.)

Am Anfang von *Siegfrieds Frauen* ist Kriemhild verwöhnte, eigenwillige Königstochter und zugleich Flugblätter verteilende verhinderte Möchtegern-Weltverbesserin: Wir „bräuchten [...] hier auch mal ein paar Ideen!“³⁵ Mit Giselher will sie ein Buch schreiben, hat die Vision, dass „Menschen, die sich lieben, [...] ein Werk erschaffen oder drei Leute retten [müssen].“³⁶ Ihre Bewunderung für Brünhild wirkt ausgeprägter als die Liebe zu ihrem Mann: „Ich glaube, Schwester, wir zusammen, wir könnten eine neue [Welt] gründen. Lasst uns etwas Neues, Großes finden!“³⁷ Von Siegfried ist sie enttäuscht: „Hirsche? Ich spreche von der neuen Welt, und du sprichst von Hirschen?“³⁸

Diese bemühte Aktualisierung stiftet jedoch neue Widersprüche: Kaum ist die Hochzeit mit Siegfried festgesetzt, denkt Kriemhild nur an die Festvorbereitungen und ihre „viertausend Unterröcke“³⁹; von einer Figur, die „mit ihren ‚revolutionären‘ Ideen als politische Aktivistin das Modell einer emanzipierten Weiblichkeit repräsentiert“ und „gezwungen“ sei, „ihre Reformpläne [...] aufzugeben“⁴⁰, kann schwerlich die Rede sein. Zwar betont Kriemhild, Siegfried zu lieben, doch sind ihr

³⁵ 2. Szene; RINKE: *Siegfrieds Frauen*, S. 19.

³⁶ 2. Szene; RINKE: *Siegfrieds Frauen*, S. 19.

³⁷ 5. Szene; RINKE: *Siegfrieds Frauen*, S. 49.

³⁸ 8. Szene; RINKE: *Siegfrieds Frauen*, S. 64.

³⁹ 6. Szene; RINKE: *Siegfrieds Frauen*, S. 55.

⁴⁰ SCHUL: *HeldenGeschlechtNarrationen*, S. 188, zur Fassung von 2002.

Rangaspekte wichtig – wäre Siegfried nur ein „Lehnsmann“⁴¹, würde Kriemhild sich von ihren Brüdern betrogen fühlen. Bei der Abreise besteht sie gegen Siegfrieds Intervention so energisch wie vergeblich auf ihrem Erbe.⁴² In Xanten scheint es sie nach Worms zurückzudrängen – Spannungen mit Siegfried deuten sich an, so dass Hagen konstatiert „Das klingt nicht nach der größten Harmonie im Stall.“⁴³ Hagen, dem Kriemhild seit frühester Kindheit eng verbunden ist und den sie ebenfalls behauptet zu lieben, behandelt sie trotzdem, indem sie mehrfach auf seiner Mitnahme nach Xanten besteht, verächtlich wie ein Besitzstück („Der gehört mir!“⁴⁴ und kränkt ihn dadurch zutiefst: „Kriemhild, ich liebe dich wie meine eigene Tochter, warum spricht Ihr so von mir?“⁴⁵ Dass Kriemhild Hagen damit ein weiteres Motiv für seine Feindseligkeit liefern könnte, wird allerdings nicht weitergeführt.

Die Ansätze einer Frauenfreundschaft zwischen Kriemhild und Brünhild sowohl bei der ersten Begegnung als auch nach dem Mord an Siegfried widersprechen der gewohnt brutalen wechselseitigen Beleidigung beim Streit der Königinnen. Dessen komplexe Widersprüchlichkeit ihrerseits wird reduziert auf männliches Fehlverhalten: „Warum habt Ihr mich nicht früher aufgeklärt? Hätte ich gewusst [...], hätte ich geschwiegen. [...] Warum haltet Ihr uns fern vom Leben durch Eure Lügen? [...]“⁴⁶

Rache als Motiv bleibt, wird aber tendenziell unglaubwürdig und trotz Ansätzen von (zusätzlicher) Motivierung eher als überliefertes Stoffelement, mithin quasi als Zitat eingebracht: Die Liebe Kriemhilds zu Siegfried ist, wie erwähnt, zurückgenommen. Auf offener Bühne vollzieht sich eine denkbar brutale Züchtigung (10. Szene), so dass es wenig wundert, dass Kriemhild Siegfrieds verwundbare Stelle recht aktiv verrät. Schon vor Frauenzank und Mord spielt Kriemhild mit dem Gedanken an

⁴¹ 5. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 50.

⁴² 8. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen.

⁴³ 9. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 73.

⁴⁴ 8. Szene, RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 65.

⁴⁵ 9. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 76.

⁴⁶ 13. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 97.

Siegfrieds Tod: „Liebster, wenn einer von uns sterben sollte, was macht dann nur der Andere? [...] Ich steche dir das Schwert hier an der Rückenstelle ... [...]“⁴⁷ (Auch das muss man freilich nicht nur psychologisieren, die Meta-Ebene des Wissens um den Mythos und seine Abläufe schwingt immer mit.) Kriemhild plaudert von sich aus Siegfrieds Verwundbarkeit aus; Hagen muss sie dann nur ganz kurz bitten, dass sie das Kreuz näht (13. Szene). Zudem scheint Kriemhild von Siegfrieds Tod zunächst relativ wenig berührt (15. Szene).

Die Fassung verliert Kriemhild erst, als man ihr – zu Beginn von *Die letzten Tage von Burgund* – Gerechtigkeit verweigert. Widersprüchlich ist da ihre unverhältnismäßige Wut: Kriemhild beschuldigt Hagen, der ihr Vertrauen missbraucht hat: „dem ich von Kind an traute! Der mich schaukelte! Und mir noch im Schaukeln dann die Welt auslöschte!“⁴⁸ (Dass sie selbst womöglich Hagen tödlich beleidigt hatte, war inszeniert, spielt aber für ihr Bewusstsein, soweit sie es artikuliert, keine Rolle.) Hagen kontert, indem er Kriemhild den Verrat vorwirft: „Warum gibt eine Frau ein solches Geheimnis preis? [...] Wer wurde vorher am Hofe vor allen Leuten zu Recht von ihrem Mann geschlagen [...]?“⁴⁹ „Wer verriet die Stelle, [...] warum verriet sie sie? [...]“⁵⁰ „[...] Da ist die Mörderin! Verraten Brünhilds Ehre und des Mannes wunde Stelle, so war der Mord geboren! [...]“⁵¹ Und er weist auf die Widersprüche in Kriemhilds Verhalten und Vorwürfen hin: „Glücklich saht Ihr vorher auch nicht aus! [...] Schlag er Euch nicht, betrog er nicht, der Hirsch? Und hattet Ihr früher nicht ganz andere Pläne? Warum hat man denn in all den Jahren nichts gehört von Euch und Eurer neuen Welt?“⁵²

Die widersprüchliche Latenz von Kriemhilds Rache ist getilgt: Auf verweigertes Recht reagiert Kriemhild zeitnah, indem sie aktiv und gezielt

⁴⁷ 10. Szene; RINKE: Siegfrieds Frauen, S. 80.

⁴⁸ 1. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 122.

⁴⁹ 1. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 122.

⁵⁰ 1. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 123.

⁵¹ 1. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 124.

⁵² 2. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 132.

den Nibelungenschatz einsetzt: „Wer den Schuldigen kennt und nennt, der wird reich.“⁵³ Und als Hagen auch Siegfrieds Leiche und den Hort raubt, sucht Kriemhild ebenso aktiv und zeitnah von sich aus die hunnische Ehe: „Ihr nahmt die Kindheit mir. Den Traum. Den Mann. Das Gold. Es reicht. Holt Rüdiger.“⁵⁴ Ihr Kind lässt Kriemhild, gegenüber dem *Nibelungenlied* räumlich verlagert und zeitlich verschoben, zurück in Worms; Hagen wird Siegfrieds Sohn als den seinen aufziehen und gegen Kriemhild verwenden. Das Motiv wird rein final eingeführt – die Rolle von Kriemhilds verlassenen Sohn, Hagens Ziehsohn, besteht darin, in doppelter Weise – über Kriemhild wie über Hagen – Ausbruch und Eskalation von Gewalt zu motivieren.

Zu den vorgeführten Szenen einer Ehe stimmig, aber widersprüchlich in Bezug auf die Rachehandlung ist es, wenn sich Kriemhild gegenüber Etzel von Siegfried distanziert, durchaus im Einklang mit Hagens vorangehenden Vorwürfen: „Er war mein erster Mann. Doch war ich unglücklich mit meinem Leben. [...] wer sich unverwundbar glaubt wie Siegfried, kann sein Herz nicht mehr hören und wird auch schneller älter. Er war sehr taub am Ende ... alt ... [...] Doch ich hörte, Euer Geist ist jung?“⁵⁵ Über den Verlust des Horts geht sie lässig hinweg. Ihr Kind verleugnet sie. Stattdessen hat sie es denkbar eilig, mit Etzel einen Sohn zu zeugen „ich würde schon auch das so gern. [...] Ich kann es kaum erwarten, du schöner Mann und Vater.“⁵⁶ Mit Etzel ist Kriemhild offenbar glücklich. Sie spricht von ihm als dem, „den ich mit beiden Kammern meines Herzens liebe, [...] ich hab's ja selbst nie gedacht.“⁵⁷ Im Widerspruch dazu steht freilich, dass sie statt ihres Kindes ihren Kindheitskoffer mitgebracht hat, in dem sich, wie sich später herausstellt, Siegfrieds Bild befindet.⁵⁸

⁵³ 2. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 127.

⁵⁴ 5. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 148.

⁵⁵ 8. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 160.

⁵⁶ 8. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 161.

⁵⁷ 10. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 167.

⁵⁸ 16. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 193.

Mit allen Mitteln versucht Kriemhild, die alte Welt ihrer burgundischen Verwandten und des Siegfriedmords fernzuhalten – obwohl sie sie in ihrem Koffer gewissermaßen mitgeschleppt hat. Gunther erzwingt die Reise: „Ich lad mich einfach selber ein!“⁵⁹ Gegen Unterstellungen von „Hass und Rachelust“⁶⁰ wehrt sich Kriemhild vergeblich: „Warum könnt Ihr mich nicht aus Eurem alten Bild entlassen? [...] muss ich denn ewig in Euren dunklen Geschichten wie ein Gefangener sein?“⁶¹ Allseitig bietet Kriemhild Verzeihung, sogar Hagen.⁶² Hagen indes hintertreibt die Versöhnung durch Misstrauen und Aggression, indem er Siegfrieds Schwert verweigert und indem er schon vor der Reise brieflich bei Dietrich, nach seiner Ankunft persönlich bei Etzel Stimmung gegen Kriemhild macht. Was davon motiviert ist, sei es durch echte Besorgnis, sei es durch eigenen Hass aufgrund von Kriemhilds Verachtung der eigenen Person, und was Zitat der eigenen überlieferten Hagen-Rolle, bleibt offen.

Auslöser der Gewalteskalation ist letztlich ein widersprüchlicher Zufall: Ungeplant und gegen Hagens Order ziehen die von ihm heimlich nachgeführten burgundischen Truppen, die eigentlich hätten abziehen sollen, doch an Etzels Hof. Da noch wehrt Kriemhild ab: „Das sind doch schon wieder Eure Mördertruppen! Kommt Ihr schon wieder, um mir das Glück zu rauben? Ohne Einladung? [...] Den Mann mir wieder nehmen? [...] Sein [Siegfrieds] Gold ist das! Sag das Hagen! Er will sich’s wohl mit Etzel teilen?! Den Mann mir wieder nehmen, nein, nein, meins ist das! Holt es nicht herauf! [...] Ihr lasst es da, wo’s ist, das Gold! [...] Ihr sollt mich endlich in Ruhe lassen.“⁶³ Ein Racheverlangen und die deutlich antizipierte Hortforderung („meins ist das!“) sind damit abgewiesen.

Ein neuer Widerspruch entsteht um Siegfrieds Sohn, den jungen burgundischen Hauptmann: Kriemhild spricht ihn als ihr Kind an und

⁵⁹ 11. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 170.

⁶⁰ 13. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 173.

⁶¹ 13. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 175.

⁶² 16. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 194.

⁶³ 16. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 203.

erscheint – obwohl sie ihn ja ohne Notwendigkeit eiskalt zurückgelassen und wenig später gegenüber Etzel verleugnet hatte – zutiefst verstört, als er sie nicht kennen will⁶⁴ und als Hagen und er sich als „Sohn“ und „Vater“ ansprechen, als Hagen gar höhnt „Es war nicht leicht, dem Jungen zu erklären, was die Mutter mit dem Vater machte und dann einfach ging.“⁶⁵ Kriemhild bietet trotzdem erneut Gnade und Verzeihung und fordert – in einer Umgestaltung der berühmten Provokationsszene – vergeblich Siegfrieds Schwert. Hagen jedoch überlässt das Schwert Siegfrieds Sohn und brandmarkt Kriemhild öffentlich als „Mörderin“⁶⁶. Daraufhin nun stiftet Kriemhild Bleda zum Massaker an den Truppen an (21. Szene) – und es ist klar, erst recht nach Bledas Rückfrage, dass ihr Auftrag auch für ihren ersten Sohn gilt: als Rache an Hagen? An dem Kind, das logischerweise nichts von der Mutter wissen will, die es im Stich gelassen hatte? Hagen meldet das Massaker, den toten Ziehsohn mit sich tragend; in Wut und Verzweiflung über den Verlust tötet er Etzels und Kriemhilds Kind: „[...] Das hast du doch gewollt! [...] Sie muss alles töten, was sie liebt! [...]“⁶⁷ Unterstellt wird, Kriemhild habe Etzels Sohn absichtlich neben ihn platziert und somit seinen Tod geplant – dabei hatte Rüdiger ahnungslos die Sitzordnung angeordnet, Kriemhild hatte, anders als in der Fassung von 2002, anscheinend geistesabwesend nur zugestimmt.⁶⁸

Alle kehren sich entgeistert von Kriemhild ab, sie begehrt ein letztes Mal auf: „Ich bin nicht, wie ihr alle denkt! [...] Ohne Recht kann keiner leben, ohne zu sterben.“⁶⁹ Dass es aber schwerlich um Recht geht, illustriert das Motiv der wiederholten Schwertforderung, das bei Rinke semantisch an die Stelle der wiederholten Hortforderung des

⁶⁴ 17. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 207.

⁶⁵ 17. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 208.

⁶⁶ 20. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 218.

⁶⁷ 22. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 226.

⁶⁸ 21. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 221f.; vgl. MIEDEMA, Moritz Rinke: ‚Die Nibelungen‘, S. 94.

⁶⁹ 23. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 230.

Nibelungenliedes tritt: Hagen verweigert Kriemhild das Schwert wie im *Nibelungenlied* den Hort (16. Szene) – gibt es aber schließlich (17. Szene) an Siegfrieds Sohn zurück, der durchaus als legitimer Erbe gelten kann. Kriemhild sieht oder akzeptiert das indes nicht – gerade die Schwertgabe an den verlassenen Sohn, der von ihr nichts wissen will, scheint den Ausschlag für den fatalen Auftrag an Bleda zu geben. Nach Ortliebs Tod ist die Katastrophe nicht mehr aufzuhalten, obwohl Etzel – wie Kriemhild – Hagen immer noch zu isolieren sucht. Kriemhilds Anteil ist trotzdem abgemildert: Vergeblich versucht sie, Giselher doch noch irgendwie zu retten, versucht sie, durch eine letzte Forderung nach dem Hort (die eher eine Forderung nach Auslieferung Hagens ist) den allgemeinen Untergang doch noch zu verhindern, lässt erst dann die Halle anzünden (24. Szene). Etzel verstößt Kriemhild – und unterstellt dabei, entgegen dem auf der Bühne Gezeigten, Hinterhältigkeit und einen Racheplan, für den Kriemhild ihn nur benutzt habe: „Betrogen hast du mich. – Und kein Wort über unser Kind? Keine Tränen? – Hure, du [...]“⁷⁰ An Gunthers Tod ist Kriemhild nicht beteiligt; eine Tötung Hagens wird (anders als in der Fassung von 2002, in der Hagen Kriemhild zeigen muss, wie man das Schwert benutzt) nicht vorgeführt, ebenso wenig Kriemhilds Tod: „Hagen ...? Hagen...“⁷¹ rufend irrt sie auf der Bühne umher. Widersprüchlich bleibt hier die Rachehandlung – und wieso Kriemhild sich von ihrem alten Bild einholen lässt. Rinke scheint damit den traditionellen Stoffzwang metaisierend zu variieren.

4. „Gold stirbt nicht“: Albert OSTERMAIER: *Gemetzel* (2015)⁷²

Albert Ostermaiers *Gemetzel* (Nibelungenfestspiele 2015) ist nicht nur, was Kriemhild betrifft, voller unerwarteter Wendungen und neu generierter Widersprüche: Dass das Geschehen zunächst aus der Perspektive ihres Sohnes Ortlieb gezeigt wird, der sich die Vergangenheit erzählen

⁷⁰ 25. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 239.

⁷¹ 25. Szene; RINKE: Die letzten Tage von Burgund, S. 239.

⁷² Albert OSTERMAIER: *Gemetzel*. Nibelungen-Triptychon Teil 1. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann, Frankfurt am Main 2015.

lässt, scheint den Schwerpunkt auf Kriemhild als Mutter zu legen. Das Thema Hort ist trotzdem von Anfang an präsent, sogar Ortlieb fragt nach dem Schatz.⁷³ Auf der Bühne und in den Berichten der handelnden Figuren wird Kriemhild zunächst als psychisch labil dargestellt, durch vergangene Gewalterfahrungen traumatisiert, in Alpträumen an den toten Siegfried – und zugleich in einer grotesken Hassliebe an Hagen gebunden: „Sie leidet wie kein zweiter Mensch am Unerlösten. Sie liebt Euch, mein König. Aber sie konnte ihre alte Liebe nicht zu Grabe tragen, und wie ein Schatten liegt sie zwischen Euch und hat die Farben Hagens.“⁷⁴ Im Nachhinein stellt sich dagegen heraus, dass es ihr (wie Etzel) immer nur um den Hort gegangen ist. Nicht nur die Abfolge ist widersprüchlich; auch einzelne Motive werden widersprüchlich, insbesondere Ortliebs Tod, der völlig unnötig ist, denn Etzel ist aus Goldgier ohnehin entschlossen, die Burgunden zu vernichten.

Im Gespräch mit ihrer Zofe reflektiert Kriemhild den schon im *Nibelungenlied* widersprüchlichen Vorwurf: „Dass ich die Frau eines Heiden wurde. In dieses Unglück haben mich Hagen und Gunther gestürzt.“⁷⁵ Vereindeutigend wird Kriemhilds Schuld an Siegfrieds Tod mehrfach betont: „Ihr habt das Kreuz auf seine Schulter genäht. Ich [Hagen] hab nur die Spitze meines Schwertes darin versenkt. Nur die Liebe zu Euch führte meine Hand.“⁷⁶

Goldgier treibt Kriemhild von Anfang an zumindest mit: „Hätte Hagen mir nicht meinen Schatz, den Hort der Nibelungen, gestohlen, wäre ich es, die hier reich beschenkte.“⁷⁷ Sie benutzt Etzel, verspottet ihn als ihr sexuell hörig: „Er macht Liebe, und ich liebe die Macht.“⁷⁸ Der Narr, der das Geschehen kommentierend begleitet, erzählt einen Traum, in

⁷³ OSTERMAIER: Gemetzel: S. 16.

⁷⁴ Bild 2.3; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 36.

⁷⁵ Bild 2.1; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 22.

⁷⁶ Bild 2.4; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 43.

⁷⁷ Bild 2.1; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 22.

⁷⁸ Bild 2.1; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 23.

dem Kriemhilds und Hagens Köpfe sich küssen.⁷⁹ In ihren Träumen, sagt Kriemhild, schläft sie mit Hagen in Siegfrieds Tarnmantel; wenn sie mit Etzel schlafe, sei ihr, als schliefe sie mit Hagen⁸⁰; im Traum sagt Hagen gar: „Ortlieb soll dir lieb und teuer sein, denn er ist mein Sohn.“⁸¹ Ortlieb dagegen berichtet, dass Kriemhild jeden Morgen weint: „Sie wird erst aufhören zu weinen, wenn Hagen tot ist, sagt sie.“⁸²

Etzel, später auch den eingetroffenen Verwandten spielt Kriemhild, Liebe und Glück vortäuschend, eine schäbige Komödie von Vergebung vor (Ostermaier scheint hier Rinke zu zitieren): „Ich habe ihm [Hagen] verziehen und werde auch ihm zeigen, wie ich als gute Christin verzeihe.“⁸³ „Ich verzeihe dir Hagen, und euch, Brüder, habe ich verziehen“⁸⁴, in klarer Einsicht, die indes folgenlos verpufft und, insofern Etzel und Kriemhild überleben, nicht einmal als objektive Vorausdeutung gelten kann: „Siegfried wird nicht von den Toten auferstehen, wenn wir euch als Tote neben ihn legen. Die Rache rächt sich am Rächer.“⁸⁵

In einem während des Fests im Saal von allen bereitwillig inszenierten Nibelungenspiel auf der Metaebene kommen unangenehme Wahrheiten ans Licht: „Warum habe ich denn Etzel geheiratet? [...] Wegen seines Goldes. [...] Und er mich? [...] Wegen deines Schatzes!“⁸⁶; die Nibelungen spielen sich selbst, bis zu Ortliebs Ermordung und zum Saalbrand. Schnell kippt alles; das Spiel wandelt sich zum Ernst, bei gegenüber dem *Nibelungenlied* durchaus veränderten Abläufen: Etzel erteilt den Befehl, alle Burgunder bis auf Hagen und Gunther zu töten (das Massaker an den Knappen wird übersprungen); Kriemhild scheint insoweit entlastet, handelt aber im Folgenden Hand in Hand mit ihrem Gemahl.

⁷⁹ Bild 2.1; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 25.

⁸⁰ Bild 2.2; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 29.

⁸¹ Bild 2.2; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 29.

⁸² Bild 2 *fortgesetzt*; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 55.

⁸³ Bild 2.1; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 23.

⁸⁴ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 73.

⁸⁵ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 75.

⁸⁶ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 92.

Hagen nimmt Ortlieb als Geisel. Kriemhild verlangt den Schatz. Ortlieb (anscheinend vorab von Kriemhild instruiert) drückt sich selbst ins Messer – mit den Worten „Ich bin Siegfried.“⁸⁷ Dietrich wirft Kriemhild zitathaft vor: „Warum müssen alle sterben, die ihr liebt?“⁸⁸; Kriemhilds antwortet: „Gold stirbt nicht.“⁸⁹

Über Ortliebs Leiche gibt Etzel preis, dass das Ganze zwischen ihm und Kriemhild verabredet war; beiden gehe es nur um Macht: „[...] Die Welt soll uns allein gehören und alles Gold [...]“⁹⁰ Nach der Hortforderung schlägt Kriemhild Gunther den Kopf ab, indem sie Siegfrieds Schwert mit Hagens Arm und Hand führt. Hier wird zugleich Hagens Anteil am Tod seines Königs in eine zeichenhafte Geste umgesetzt und Kriemhilds Schuld am Tod ihres Bruders gesteigert. Als Hagen die Preisgabe des Hortes verweigert, küsst sie ihn zu Tode. Erst dem Toten schlägt sie den Kopf ab. Auch Dietrich kommt zu Tode. Etzel begrüßt kaltschnäuzig den umfassenden Machtzuwachs und diktiert dem Narren, bevor er auch ihn tötet, den Schluss des *Nibelungenliedes* und den Anfang des Ostermaier-Stücks. Kriemhild wirkt merkwürdig gleichgültig. Sie ist zur Negativfigur gestaltet – aber in einem Szenario, in dem es nur Negativfiguren gibt, allenfalls den Narren und nicht einmal das Kind Ortlieb ausgenommen. Die ins Pathologische verlagerte Beziehungsebene einerseits, Gold- und Machtgier andererseits stimmen nicht wirklich zusammen, potenzieren gemeinsam aber die Negativierung von Protagonistin und Antagonisten.

⁸⁷ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 101.

⁸⁸ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 101.

⁸⁹ Bild 5; OSTERMAIER: Gemetzel, S. 101.

⁹⁰ Bild 6 / Epilog: Etzels Lied; Ostermaier: S. 103.

5. „ich sticke die fahrt“: Ulrike DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung* (2014)⁹¹

„kriemhilt“⁹² ist die erste der vier Figuren des *Nibelungenliedes*, denen Draesner ihre Gedichte zuordnet, teils in Ichrede, teils (soweit man bei Lyrik davon sprechen kann) in Außenperspektive. Auch die „sîvrit“⁹³, „brünhilt“⁹⁴, schließlich „hagen höchstselbst“⁹⁵ zugeordneten Gedichte lenken immer wieder Blicke auf Kriemhild. „die söhne“⁹⁶, der Dialog zwischen den beiden Jungen Gunther und Ortlieb während eines Computerspiels, bezieht sich auch auf beider Mutter. Das abschließende Gedicht „feld elternlos“⁹⁷ greift die im Werk immer wiederkehrenden Schlüsselmomente, soweit sie auf Kriemhild bezogen sind, assoziativ erneut auf. Hinzu kommt ein Schlussteil in Prosa, „Immer wieder vergesse ich“⁹⁸, mit eher narrativen als diskursiven Annäherungen an Figuren und Erzählweise des *Nibelungenliedes*, nicht linear der Geschehenschronologie folgend, sondern immer wieder neu ansetzend unter verschiedenen Aspekten, in Bezug auf wechselnde Motive oder Figuren: eine Kette von Prosaminiaturen, die zwischen Erzählung und Essay schwanken, bisweilen deutlich anders erzählend als das *Nibelungenlied*, bisweilen wissenschaftlichen Anspruch suggerierend. Nicht nur „Der Kriemhiltroman“⁹⁹ entfaltet ein vergleichsweise stimmiges Kriemhild-Bild (die Gedichte sind deutlich polyvalenter); auch die anders überschriebenen Abschnitte tragen

⁹¹ Ulrike DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*. Mit den Illustrationen von Carl Otto Czeschka, Stuttgart 2014. Zu Draesner (u.a.) vgl. grundsätzlich Michael Dallapiazza: Ende eines Mythos. Die Nibelungen im 21. Jahrhundert, in: *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, hrsg. v. Ingrid Kasten/Laura Auteri, Berlin/Boston 2017, S. 191–202.

⁹² DRAESNER: *Nibelungen*, S. 5–23.

⁹³ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 29–53.

⁹⁴ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 54–73.

⁹⁵ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 79–99.

⁹⁶ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 100–105.

⁹⁷ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 106.

⁹⁸ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 107–126.

⁹⁹ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 111f.

Facetten zu Kriemhild bei. Aus (vorsichtig) feministischer Perspektive entlastet Draesner Kriemhild als Opfer der Männer, lediglich reagierend auf Betrug und „Entmächtigung“¹⁰⁰: „Männer bevormunden Frauen, betrügen sie, bringen sie um ihr Erbe. Männer locken einander in Fallen, Frauen tun es ihnen mit ihren Mitteln nach.“¹⁰¹

Kriemhild, das ist ihre Hauptaktivität, „stickt“¹⁰². Ihr Sticken kennzeichnet sie keineswegs (wie Felicitas Hoppe das formuliert hat) als „Hausfrau“¹⁰³, sondern steht zunächst, wie auch Kriemhilds Träumen, für die beschränkten Handlungsmöglichkeiten der Frauen (auch der adeligen), die an den Hof gebunden bleiben, während die Männer ausziehen auf Abenteuer oder Krieg. Sticken wird aber – die Gedichte machen das viel deutlicher – neben dem Träumen zunehmend zur Chiffre auch für die Nibelungenhandlung, die durch Kriemhilds Traum und Kriemhilds Sticken in Gang gebracht wird.

Zwischen Brünhild und Kriemhild betont Draesner eher die Parallelen. Lediglich „[d]ass sie [Kriemhild] an dem Abend nach dem Domstreit von Sîvrit nach Strich und Faden verprügelt wird, ist ein Unterschied zwischen Brünhild und ihr.“¹⁰⁴ Der Königinnenstreit wird im Grunde durch die Männer zum Zickenkrieg gemacht: „Beide erheben die Stimme. Die Männer um sie herum nehmen es als Zischen wahr. Da zischen die Frauen wirklich, zischen die Zukunft aus [...]“¹⁰⁵ Die Schuld wird auf Siegfried verschoben: Er „verprügelt Kriemhild dafür, dass sie die Wahrheit zu Brünhild sprach. Eine Wahrheit, die er seiner Frau beibrachte.“¹⁰⁶ Nach dem Königinnenstreit suggeriert Draesner fast eine Art von

¹⁰⁰ DRAESNER: Nibelungen, S. 117.

¹⁰¹ DRAESNER: Nibelungen, S. 117.

¹⁰² DRAESNER: Nibelungen, S. 111.

¹⁰³ Felicitas HOPPE/Tilman SPRECKELSEN: Köpfe Zählen. Ein Gespräch, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, zusammengestellt v. Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, S. 7–11, hier: S. 8.

¹⁰⁴ DRAESNER: Nibelungen, S. 108.

¹⁰⁵ DRAESNER: Nibelungen, S. 108.

¹⁰⁶ DRAESNER: Nibelungen, S. 115.

Einvernehmen: „Die Protagonistinnen besprechen sich in Brünhilds Kammer.“¹⁰⁷ Beides, dass Siegfried Kriemhild die Wahrheit erzählt und dass die Kontrahentinnen sich absprechen, kommt im *Nibelungenlied* so nicht vor – ein deutlicher Beleg dafür, dass Draesner ihre eigene Version des Stoffs entwirft und nicht das *Nibelungenlied* nacherzählt. Die Königinnen „lernen wollten voneinander“, „färb[en [...] aufeinander ab.“¹⁰⁸ Der Verrat der verwundbaren Stelle ist primär Hagen zur Last gelegt, der gezielt Kriemhilds Vertrauen missbraucht: „Hagens Plan beruht darauf, dass Kriemhilt ihm, dem Onkel, vertraut.“¹⁰⁹ „Kriemhilds Kreuzsticken ist nur ein Teil von Hagens Plan.“¹¹⁰ Einen Teil der Schuld hat Kriemhild freilich schon: „Hagen ermordet Sîvrit körperlich. Doch das ist allein der letzte Schritt. Den ersten machte Brünhilt [...]. Gunther übernimmt. [...] Nicht zu vergessen Kriemhilt selbst. Sie spricht und stickt. Streitet. Proviziert Brünhilt. Stickt und spricht.“¹¹¹ Kriemhild wird tendenziell aber entlastet – und als Leidende gezeigt: „Kriemhilt stickte, fiel in die Falle, macht einen Fehler, fiel tief.“¹¹²

Die Hauptschuld auch am Untergangsgeschehen wird nicht Kriemhild, sondern Hagen zugeschrieben: „Es war Hagen, der nach Sîvrits Tod weiterdachte und die Handlung vorantrieb. [...] Sein Ziel waren Kriemhilt und der Nibelungenschatz“¹¹³ – voller Spekulationen: „weil [...] eine überschießende, aggressiv gegen Kriemhilt gerichtete Energie in Hagen wühlt?“¹¹⁴ Der Hortraub wird beiläufig erwähnt: „Dass Hagen Kriemhilt nach dem Mord an Sîvrit auch noch um diesen Schatz betrügt, vergesse ich nicht“¹¹⁵, und auch für Kriemhild scheint der Hort eine

¹⁰⁷ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 108.

¹⁰⁸ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹⁰⁹ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 109.

¹¹⁰ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 110.

¹¹¹ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 123.

¹¹² DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹¹³ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 124.

¹¹⁴ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 124.

¹¹⁵ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 118.

gewisse Rolle zu spielen: „Gold funkelt im Auge von Mann wie Frau“¹¹⁶; ansonsten tritt er aber in den Hintergrund, eine Hortforderung Kriemhilds wird nicht thematisiert.

Kriemhilds widersprüchliche Handlungsrollen sieht Draesner in deutlicher Kontinuität: „Sie, das höfische megedîn: jung, wohlerzogen, in die Rolle gefügt. Sie: Monster am Ende, Furie, starke Frau? Kriemhilt folgte auch nach Sîvrits Tod den Rollen, die ihre Gesellschaft ihr einräumte. Doch sie vergaß nicht aufzuräumen, vergaß ihre Rechte nicht.“¹¹⁷ Freilich sei „die aufbegehrende Frau. Kriemhilt als Brünhilds Wiedergängerin“¹¹⁸ das denkbar Unwahrscheinlichste. Kaum problematisiert werden die Trennung von Siegfrieds Sohn und die hunnische Ehe; Zeit ist ohnehin suspendiert: „Ein zweites Kind zog sich um ihren Körper, zog sie in sein Leben hinein. [...] Sie hatte ein Kind durch ein anderes ersetzt, träumte von Sîvrit oder nannte so, was sie trieb.“¹¹⁹ Die Frage, ob Kriemhilt am Ende als „starke Frau“ oder „Monster“ zu gelten habe, sei „falsch gestellt.“¹²⁰ Immerhin werde „Unrecht“ gegenüber der Frau „öffentlich anerkannt“¹²¹, insofern Hagen den Mord jetzt zugibt. Kriemhild, heißt es aber auch, „brach“¹²² mit allen Werten. Trotzdem wird sie entschuldigt: Die verräterische Einladung, für alle „[l]eicht durchschaubar“¹²³, sei nur Replik auf Erlittenes; im Stich gelassen, helfe sich Kriemhild notwendigerweise selbst. Letztlich sei die Katastrophe zwangsläufig: „Aktionen der einen und anderen Seite [greifen] so ineinander[...], dass das Geschehen nicht mehr aufzuhalten ist.“¹²⁴

¹¹⁶ DRAESNER: Nibelungen, S. 119.

¹¹⁷ DRAESNER: Nibelungen, S. 112.

¹¹⁸ DRAESNER: Nibelungen, S. 114.

¹¹⁹ DRAESNER: Nibelungen, S. 112.

¹²⁰ DRAESNER: Nibelungen, S. 113.

¹²¹ DRAESNER: Nibelungen, S. 113.

¹²² DRAESNER: Nibelungen, S. 112.

¹²³ DRAESNER: Nibelungen, S. 110.

¹²⁴ DRAESNER: Nibelungen, S. 121.

An Ortliebs Ermordung wirkt Kriemhild entschieden nicht mit: „Hagen beleidigt den Königssohn und damit auch dessen Eltern, zieht Sîvrits Schwert und trennt seinem Großneffen Ortliep, dem Kind, das für nichts etwas kann, mit einem Hieb das Haupt vom Leib. [...] Der Kopf des Jungen springt Kriemhilt in den Schoß. [...] Wie Kriemhilt schrie über diesem zweiten, ihr zugefügten Mord.“¹²⁵ Überhaupt haben die Kinder für sie eine höhere Bedeutung als im *Nibelungenlied*. Grenzen überschreitet Kriemhild in Draesners Darstellung erst mit der Tötung Hagens: „Da stand sie, setzte alles aus, setzte sich über alles hinweg“¹²⁶ – „in ihrem Innersten“ habe sie die junge Frau, die sie einmal war, wiedergefunden, trotz Brand und Blut: „[S]ie sah, wie es [das Blut] floss, schwer wie Lava, hob das Schwert“¹²⁷ – so als sei ihre Tötung Hagens ein Naturereignis. Auch das ist nicht Nacherzählung, sondern subjektiv gefärbte – und mit der Betonung des wahrnehmenden, nicht vergessenden Erzähler-Ich deutlich als subjektiv markierte Interpretation.

Das *Nibelungenlied* kennt, Draesner ist Mediävistin genug, das zu wissen, kein „Innenleben“ – und sei dadurch „Ultra-modern“, der „Postpost-Psychology“¹²⁸ des 21. Jahrhunderts verwandt. Gleichwohl interpoliert auch Draesner Innenweltdarstellung, gerade bei Kriemhild: Kriemhilds Mutter „wird ihr fehlen“.¹²⁹ Über Hagens Kaltblütigkeit beim Besuch im Etzelreich erschrecke sie – „spürte mit Widerwillen, dass sie ihn dafür bewunderte.“¹³⁰ In der – mehrfach stark exponierten – Provokationsszene mit Siegfrieds Schwert über Hagens Knien gerinnt die Spekulation über Kriemhilds Gefühle zum Bild, „Wie alles, was einen verletzte, mit einem Mal bloßliegen mag.“¹³¹ An der Ermordung Ortliebs leidet sie: „Der Kopf

¹²⁵ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 122.

¹²⁶ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹²⁷ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹²⁸ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 109.

¹²⁹ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 111.

¹³⁰ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹³¹ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 126.

ihres Kindes sprang ihr in den Schoß wie von selbst. Es war, was sie geträumt hatte. Nur schlimmer.“¹³²

Entscheidend sind aber zeichenhafte Außensichten, Leitmotive, Bilder: Der Falkentraum, das gestickte Kreuz, das Schwert auf Hagens Knien, der rollende Kinderkopf. Sie kehren in den unter immer neuen Stichworten mäandernden und immer wieder neu ansetzenden Erzählfragmenten des Schlussteils und vollends in den assoziativ kreisenden Gedichten immer wieder. Draesner potenziert insofern das Verfahren, das sie selbst fürs *Nibelungenlied* beschreibt, das aber ihr eigenes *opus mixtum* sehr viel besser trifft: spiegelnde Wiederholungen der gleichen Themen als „stickende[] Bewegungen“.¹³³ In dieser Metapher des Stickens berühren sich Autorin, Vorlage und Protagonistin.

Ganz deutlich wird das bereits im ersten Gedicht:¹³⁴ „**fiederung**“¹³⁵ umspielt den Falkentraum: als ein Sich-selbst-Träumen Kriemhilds, das übergeht ins Leitmotiv des Stickens:

„ich“
 die ich fahre
 auffahre
 mich träume
 [...] (die an der alles hängt
 um die alles sich drehen
 wird)
 (Draesner: *Nibelungen*, S. 5)
 [...] ich
 sticke die fahrt
 (Draesner: *Nibelungen*, S. 6).

Das Kriemhild-„ich“ stickt, aber keine „fahrt“ (es sei denn, man bezieht „fahrt“ auf die Siegfried-Handlung und ihre Folgen, die Kriemhild in der

¹³² DRAESNER: *Nibelungen*, S. 112.

¹³³ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 110.

¹³⁴ Nine MIEDEMA: Falke, Adler, Krähe: Zu Ulrike Draesners *Nibelungen*. *Heimsuchung*, weist bereits für den Umschlag auf diese poetologische Dimension hin (in diesem Band).

¹³⁵ DRAESNER: *Nibelungen*, S. 5f.

Tat durch ihr Sticken bestimmt); „die fahrt“ – sei es Kriemhilds Auffahren aus dem Falkentraum, sei es die fatale Nibelungenfahrt – „stickt“/erzählt das ‚Nibelungenlied‘, „stickt“/malt der Illustrator Czeschka, „stickt“/dichtet in mäandernden Umspielungen die Autorin Ulrike Draesner. Ob man diesen Brückenschlag ins Poetologische für stimmig hält, ist eine andere Frage.

Die Gedichte umkreisen die zentralen Motive immer wieder – in Bezug auf Kriemhild vor allem Träumen und Sticken, Schwert und Kinderkopf. Daneben perspektivieren, akzentuieren, integrieren die Gedichte aber auch weitere Motive, solche, die im Schlussteil vorkommen, aber auch andere, die dort entweder gar nicht oder nur am Rande aufgegriffen werden: Kriemhilds Verhältnis zu Hagen und zu ihren beiden Söhnen; die ambivalente Beziehung zu Siegfried:

[...] die eckigen
 knie auf denen ich saß häufig
 (häuflein noch) als kind [Kriemhilds enge Vertrautheit mit Hagen]
 [...]
 [...] versenkt was ihm
 nicht gehörte [der Hortraub] bricht ungehörig
 mit dem schwert mir
 seit... seitlich das licht [die Schwertszene]
 (Draesner: Nibelungen, S. 20).

In den Gedichten wird Kriemhild weit mehr als im Schlussteil als liebende Mutter gezeichnet – für beide Söhne, vor allem den Siegfrieds:

den sohn in den armen sie wog
 [...]
 sohn zwei während an den ersten
 sie dachte
 (Draesner: Nibelungen, S. 16).

Aber auch den Kopf des toten Ortlieb (der viel jünger gedacht scheint als im *Nibelungenlied* und im folgenden Computerspiel) scheint sie zu lieben:

hauptchen
 in meinem schoß, etzels blut
 namenlos, häubchen kind
 mit fingern streich streichele

dich kuppen von tränen blass
 häufchengroß wiegenkind
 (Draesner: Nibelungen, S. 18).

Diese mütterliche Kriemhild schlägt eine Brücke zum Computerspiel-Dialog der beiden Söhne.

Wenn Kriemhild ihre durchaus zweideutigen Gefühle für Siegfried artikuliert, stimmt das fraglos zu Hagens Unterstellungen und Vorwürfen:

nur ist – –
 es – – leichter mit ihm – – als totem
 – – zu leben nun – – gehört – –
 der schmerz – – mir [Kriemhild]
 – – allein
 (Draesner: Nibelungen, S. 20);
 schaufelst, kriemhilt, uns
 durch deinen traum
 von burgund. fordertest nicht
 eben das von mir [Hagen]: dass ich ihn
 dir vom hals schaffte, deinen mann
 dass für alle zukunft du ungestört
 von seiner wirklichkeit mit ihm
 dich bebildertest. [...]
 (Draesner: Nibelungen, S. 90).

Auch an Kriemhild lagert sich ein zutiefst irritierendes Motiv an, das Lachen: im „brünhilt“-Teil heißt es, bei Siegfrieds Tod

[...] da
 beginnt kriemhilt zu lachen
 vor lachen sich auszuschütten
 [...]
 (Draesner: Nibelungen, S. 71),

wobei das Lachen schließlich „zerspell[t]“¹³⁶ vor Hagen. Die Isotopie des Lachens setzt sich – unter Veränderung der Zuschreibung – fort im „hagen höchstselbst“-Teil:

[...] nun muss sie
 zusehen, sie, dass sie ihn
 vollzieht den großen trick

¹³⁶ DRAESNER: Nibelungen, S. 71.

des endes
 riesenbluff
 still
 das schwert über den knien:
 der lächler
 der lacher
 der häme
 hagen. [...]
 (Draesner, S. 91f.).

Und sie setzt sich fort in „die söhne“: Die Katastrophe erscheint da als Endgame, über das O zu lachen vorschlägt.¹³⁷ Das Gewaltgeschehen ist zum Computerspiel gebrochen. Kriemhilds Söhne erzählen dabei, eher nebenbei, von ihrer Mutter. Keiner der beiden erhebt Vorwürfe, trotz ihrer Mitschuld an Siegfrieds Tod: „G: Meinen Vater wollte sie wiederhaben. O: Über den ärgerte sie sich! [...] Wollte sie ihn wirklich zurück? G: Sie hatte ein schlechtes Gewissen, das blöde Kreuz aufgesteckt, in den Arsch hätte sie sich beißen können, so dumm.“¹³⁸ Imaginiert wird sogar, dass Kriemhild überlebt haben könnte – und zwar dank Siegfrieds Sohn Gunther: „Sie hatte doch mich. Ich fuhr runter aus Xanten, kam angefliegen, als Adler mitten rein in die Szene, als sie ihr eben den Kopf abhacken wollten.“¹³⁹ Versöhnlichkeit deutet sich auch darin an, dass O erklärt, einen Brief gefunden zu haben „Redet von Mama. Und dir. Total peinlich.“¹⁴⁰

Das abschließende Gedicht „**feld elternlos**“ allerdings nimmt die Optionen Spiel und Lachen zurück: Die Kriemhild-bezogenen Kernmotive werden (nunmehr durchgehend in der dritten Person) erneut rekapituliert: Falkentraum, Schwertepisode, Kreuzsticken, „ihresseines kindes kopf“. Das Kind erscheint nun nicht als Adler, sondern als eine Art Reinkarnation des Falken, das „falkengleich nun beute macht“, während das gleiche (oder doch andere?) Kind „in ihrem letzten traum“ in Xanten „mit

¹³⁷ DRAESNER: Nibelungen, S. 105.

¹³⁸ DRAESNER: Nibelungen, S. 104.

¹³⁹ DRAESNER: Nibelungen, S. 104.

¹⁴⁰ DRAESNER: Nibelungen, S. 105.

der pump/gun spielt“.¹⁴¹ Die Repetierflinte tritt an die Stelle des Computerspiels. Gewalt endet nicht, Lachen bleibt im Hals stecken.

6. Fazit

Die Kriemhildbilder der untersuchten Texte unterscheiden sich stark (und andere Texte würden weitere Facetten beitragen). Wertungen werden tendenziell eher in Richtung pro-Recht und also pro-Kriemhild verdeutlicht (im Konflikt zwischen Kriemhild und Brünhild allerdings eher pro-Brünhild). Ausnahmen bestätigen die Regel. Zum Thema weibliche Gewalt gibt es nur zwei Grundreaktionen, die allerdings manchmal episodisch kombiniert werden: Zuspitzung/Anschwärzung *versus* Ausblendung/Entlastung. Weibliche Gewalt, jedenfalls die Kriemhilds, erscheint in den Nibelungenbearbeitungen stoffbedingt generell immer reaktiv. Strukturell ist der Umgang mit Widersprüchen erstaunlich ähnlich: Kohärenz- und Plausibilitätserwartungen scheinen bei der Rezeption alterer Erzähltexte auch in der Postmoderne nicht weggefeht. Der Umgang mit Widersprüchlichkeiten hängt dabei nicht nur von der Wertung der Figuren und der Deutungsperspektive auf die Gewalteskalation ab, sondern auch von der Gattung. Populäres Erzählen (das ich hier weitgehend ausgeklammert hatte) weist da die meisten Eingriffe auf, die auch Widersprüche verdeutlichen; manchmal bleiben vom Stoff nur Namen in einem neopaganen Ambiente voller *sex and crime*. Auch in Steinffests Nacherzählung wird sowohl weggelassen als auch spekuliert und interpoliert. Auf der Bühne schafft daneben schon die Figur der SchauspielerIn eine gewisse – freilich metaisierte – Identität. Erstaunlicherweise entsteht ausgerechnet bei Draesner, in den von Kohärenzzwängen freigestellten Gedichten, das zugleich plausibelste und komplexeste Kriemhild-Bild, freilich nicht durch kausalogische Kohärenz, sondern durch paradigmatische Verstreungen rekurrenter zeichenhafter Motive.

Noch im 21. Jahrhundert greift die Rezeption tendenziell an den eingangs benannten wunden Punkten ein, ohne zwischen Schein- und echten Widersprüchen zu unterscheiden, unbekümmert um das

¹⁴¹ DRAESNER: Nibelungen, S. 106.

widerspruchsresistente Erzählen des ‚Nibelungenliedes‘: bei den Unstimmigkeiten um die öffentliche Bloßstellung Brünhilds durch Kriemhild; dem Verrat der verwundbaren Stelle; der freiwilligen Trennung von Siegfrieds Sohn; der Latenz der Rache und dem Widerstand gegen die hunnische Eheschließung; der Opferung oder Nicht-Opferung des hunnischen Sohns; der Hortforderung und dem Schonungsangebot an Hagen. Vieles davon wird getilgt oder passend gemacht. Beim Königinnenstreit werden Motivation und Funktion stärker vereinheitlicht, erstere meistens in Richtung Eifersucht Kriemhilds, letztere in Richtung Aufdeckung des Betrugs (beides bekanntlich im ‚Nibelungenlied‘ auffällig ausgespart). Trotzdem kommt es vielfach – ein neu entstehender Widerspruch – zu einer stärkeren Annäherung der beiden Frauenfiguren, unter dem quasi emanzipatorischen Aspekt weiblicher Solidarität. Der Verrat der verwundbaren Stelle ist mit wenigen Ausnahmen eine handlungsnotwendige Konstante. (Allerdings verweigert sich Kriemhild etwa in Jürgen Lodemanns 33 *Szenen* von 2015 Hagen durchaus: „Ich mache dir – kein Kreuz.“¹⁴²). In der Regel (weniger bei Draesner und Rinke, wo Kriemhilds Desinformation durch die Männer ursächlich ist) werden Kriemhilds daraus resultierende Schuldgefühle und/oder eine bewusste oder unbewusste Racheabsicht gegenüber Siegfried ins Feld geführt. Wo Kriemhilds Vertrauen gegenüber Hagen eine Rolle spielt, ist dieses Vertrauen gegenüber dem *Nibelungenlied* personalisiert: Es geht nicht mehr um Sippenbindung, sondern um die persönliche Bindung Kriemhilds an den Onkel (so fast immer, verglichen mit dem *Nibelungenlied* aber fälschlich), der sie schon auf seinen Knien geschaukelt hatte.

Die freiwillige Trennung von Siegfrieds Sohn wird unterschiedlich behandelt: als mangelnde Mutterliebe gebrandmarkt bei Steinfest, von Rinke zu einem zweiten Sohnesmord auf die Spitze getrieben, von Draesner überspielt. Überall beseitigt sind die lange Latenz der Rache, das Handeln nur auf äußeren Anstoß hin. Meist ist die Zeit zwischen Siegfrieds Ermordung und der hunnischen Eheschließung komprimiert oder ausgeblendet; wo Zeit verstreicht, ist sie, anders als im *Nibelungenlied*, fast

¹⁴² LODEMANN: Siegfried, Szene 26, S. 134.

immer explizit mit Rachedgedanken gefüllt. Widerstand gegen die hunnische Ehe wird allenfalls als literarisches Zitat eingebracht (bei Steinfest und Ostermaier). Bei Draesner spielt die neue Ehe keine Rolle, nur das zweite Kind. Rinke gewinnt dem Stoff eine Neuwendung ab: Kriemhild findet mit Etzel tatsächlich ein Glück, das sie mit Siegfried nicht gekannt hatte; die Rachehandlung wird entsprechend völlig umgestaltet, die überlieferten Widersprüche werden (zugunsten neuer) getilgt. Die angebliche Opferung Ortliebs wird, wo sie nicht ausgeblendet ist, zumeist zu einer tatsächlichen. Steinfest schreibt Kriemhild deswegen mangelnde Mutterliebe zu, Vorwürfe treffen allerdings trotzdem Hagen. Bei Ostermaier hat Kriemhild Ortlieb zur Selbsttötung angestiftet. Bei Rinke ist der Tod Ortliebs (anders als der von Siegfried-Hagens Sohn) nicht von Kriemhild geplant. Bei Draesner spielt die Enthauptung zwar eine Rolle, doch ist von Kriemhilds Schuld nicht die Rede. Hortforderung und Schonungsangebot an Hagen sind unterschiedlich behandelt: ausgeblendet bei Draesner; durch Umdeutung des Hortraubs als zweite Tötung Siegfrieds im Sinne einer liebenden Kriemhild plausibilisiert bei Steinfest; bei Rinke abgewiesen; bei Ostermaiers goldgieriger Kriemhild offensiv in den Vordergrund gerückt.

Neue Widersprüche entstehen entweder aus der Aktualisierung des Stoffes und/oder aus Metaisierung und Intertextualität. Gleichwohl herrscht die Tendenz zur Vereindeutigung und Plausibilisierung vor. Wo Widersprüche stehen bleiben, werden auch sie tendenziell psychologisiert: Aus einer widersprüchlichen Figur alteritären Erzählens wird dann ein komplexer Charakter, teilweise (bei Ostermaier) bis hin zum Pathologischen – ganz im Gegensatz zum alten Text. Gleichwohl sind auch Metaisierung und Intertextualität geeignet, eine identitäre Figurenkonstitution aufzubrechen – freilich geschieht das nirgendwo ganz konsequent.

Kaum etwas wirft so viel Licht auf die Eigenart des *Nibelungenliedes* wie die Rezeption – auch und gerade im 21. Jahrhundert. Ein ‚Richtig‘ oder ‚Falsch‘ gibt es bei künstlerischen Bearbeitungen natürlich nicht. Trotzdem ist es legitim, die Techniken der Reduktion, der Interpolation von Spekulationen und der Überblendung mit anderen Traditionen als solche zu beschreiben. Sie zeigen eine Arbeit nicht nur am Stoff, sondern

auch an fremden Formen des Erzählens. Das zu untersuchen, ist eine genuine Aufgabe der Mediävistik.

Bibliographische Hinweise

Der Internetlink wurde am 04.04.2021 überprüft.

Primärtexte

- BRAUN, Peter: Hagens Lied. Monolog, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt, zusammengestellt v. Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, S. 35–38.
- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. v. Joachim Heinzle (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51), Berlin 2015.
- DRAESNER, Ulrike: Nibelungen. Heimsuchung. Mit den Illustrationen von Carl Otto Czeschka, Stuttgart 2014.
- HOHLBEIN, Wolfgang/DEWI, TORSTEN: Der Ring der Nibelungen, München 2004.
- LODEMAN, Jürgen: Siegfried und Kriemhild. Roman. Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltisch übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacduagh, im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische; ins Deutsche übersetzt, mit den wahrscheinlichsten Quellen verglichen und mit Erläuterungen versehen von Jürgen Lodemann, Stuttgart 2002.
- LODEMAN, Jürgen: Siegfried. 33 Szenen. Die reale Geschichte. Nachwort in Sachen Drachen: Am Himmel steht eine Kuh, Tübingen 2015.
- OSTERMAIER, Albert: Gemetzel. Nibelungen-Triptychon Teil 1. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann, Frankfurt am Main 2015.
- RINKE, Moritz: Die Nibelungen. Mit einem Nachwort von Peter von Becker, Reinbek 2002.
- RINKE, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Mit einem Nachwort von John von Düffel, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek 2007.
- STEINFEST, Heinrich: Der Nibelungen Untergang. Storyboard von Robert de Rijn, Stuttgart 2014.
- TROOGER, Sabina: Kriemhild. Königin der Nibelungen, Roman, München 2001.

Forschungsliteratur

- BÖNNIGHAUSEN, Marion: Auf den Asphalt gestellt. ‚Die Nibelungen‘ von Moritz Rinke, in: Literatur im Unterricht 4 (2003/2), S. 89–99.
- DACZ, Enikő: Tendenzen in der Gegenwartsrezeption des Nibelungenliedes am Beispiel von Moritz Rinkes „Die Nibelungen“ und Jürgen Lodemanns „Siegfried und Krimhild“, in: Transcarpathica 5–6 (2006/2007), S. 204–216.
- DALLAPIAZZA Michael: Ende eines Mythos. Die Nibelungen im 21. Jahrhundert, in: Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext, hrsg. v. Ingrid Kasten/Laura Auteri, Berlin/Boston 2017.

- ERDBRÜGGER, Torsten: Schwierige Kommunikation. Moritz Rinkes Mythen/De/Konstruktion, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, hrsg. v. Artur Pelka, Bielefeld 2011, S. 203–218.
- HEINZLE, Joachim: Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied, Stuttgart 2014.
- HOPPE, Felicitas / SPRECKELSEN, Tilman: Köpfe Zählen. Ein Gespräch, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt*, zusammengestellt v. Detlef Goller / Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, Göttingen 2013, S. 7–11.
- LIENERT, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur [PBB]* 138 (2016), S. 51–75.
- LIENERT, Elisabeth: Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektskizze, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur [PBB]* 139 (2017), S. 69–90.
- MIEDEMA, Nine: Das ‚Nibelungenlied‘ in den jüngsten Bearbeitungen für das Theater (Moritz Rinke, John von Düffel), in: *Kontakte: Sprache. Literatur, Kultur, Didaktik* 5. Usbekisch–deutsche Tagung, Taschkent, 22–23. Oktober 2012, hrsg. v. Kordula Schulze / Natalya Tyan / Laura Engelhardt (Usbekisch–deutsche Studien 5), Münster 2016, S. 185–218.
- MIEDEMA, Nine: Das Mittelalter auf der Bühne und im Film. Moritz Rinkes ‚Die Nibelungen‘ im Deutschunterricht, in: *Medienvielfalt in der Deutschdidaktik. Erkenntnisse und Perspektiven für Theorie, Empirie und Praxis*, hrsg. v. Julia Knopf. Baltmannsweiler 2015, S. 169–178.
- MIEDEMA, Nine: Moritz Rinke: ‚Die Nibelungen‘, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt*, zusammengestellt v. Detlef Goller / Nora Gomringer (die horen 252/58,4), Göttingen 2013, S. 92–95.
- MÜLLER, Jan-Dirk: ‚Episches‘ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017.
- MÜLLER, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- NOLTE, Ann-Katrin: Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des ‚Nibelungenliedes‘: Figurenentwürfe und Diskurse in der ‚Klage‘, der ‚Kudrun‘ und den ‚Rosengärten‘ mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts (Bamberger Studien zum Mittelalter 4), Münster 2004.
- REINHARDT, Michaela: „Doch eure Welt, sie dient der Lüge!“ Zu ‚Die Nibelungen‘, in: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch, hrsg. v. Kai Bremer, Frankfurt am Main 2010, S. 69–84.
- SCHOFER, Simone: Mythos – Geschlecht – Medien. Die Nibelungen. Ein kulturhistorischer Vergleich (Q-Serie Nr. 5), Berlin 2009 (<http://dx.doi.org/10.18452/15899>).
- SCHUL, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, Frankfurt am Main 2014.

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*¹ 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 Markierungen² innerhalb des Bandes folgende ‚Kapitel‘ unterscheiden:

¹ 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).

² 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?)³
 „sivrit“ (S. 26–53?)
 „brünhilt“ (S. 54–74?)
 „hagen höchstselbst“ (S. 75–99?)
 „die söhne“ (S. 100–105)
 „feld elternlos“ (S. 106)⁴
 „Immer wieder vergesse ich“ (S. 107–126)⁵
 „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*⁶

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.

³ 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.

⁴ 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.

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

⁶ 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“;⁷ Kleinschreibung⁸). 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,⁹ während einzelne Gedichte innerhalb dieser Zyklen Überschriften zweiter Ebene in kleinerer Type in Halbfett tragen.¹⁰ 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).

⁷ 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.

⁸ 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).

⁹ DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 5, 29, 54, 79.

¹⁰ 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 Zäsur¹¹ 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.

¹¹ 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.¹² Die danach erfolgenden Anmerkungen bieten Erläuterungen zu einigen im Text verwendeten mittelhochdeutschen Begriffen;¹³ es folgt schließlich ein kurzer Essay zu den Illustrationen Carl Otto Czeschkas,¹⁴ 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 Bandes¹⁵ enthalten 42 Bildseiten mit den Motiven Czeschkas.¹⁶ Dessen acht Ganzbild-Doppelseiten stehen als Überleitung

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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).

¹⁶ 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 Protagonisten¹⁷ sowie innerhalb dieser ‚Kapitel‘.¹⁸

Wichtig ist es, den Band als ein Zusammenspiel der Medien Text¹⁹, 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 Passagen²⁰ 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.²¹

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

¹⁷ 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.

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

¹⁹ 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).

²⁰ DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 30 und 32 („sivrit“), S. 69 („brünhilt“).

²¹ 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).

²² 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.

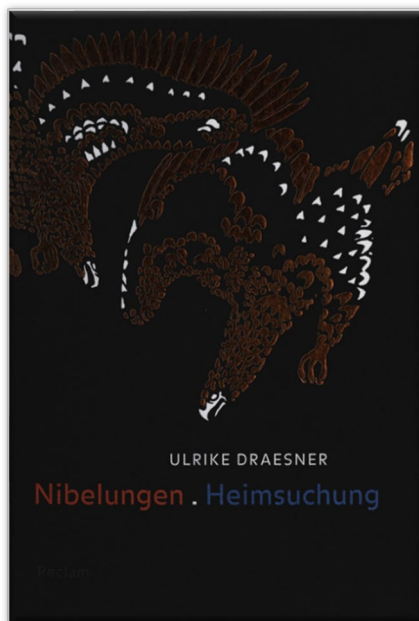


Abb. 1: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, vorderer Umschlag

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,²³ 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;²⁴ in Grau hebt sich der Name des Verlags nur kaum vom tiefschwarzen Hintergrund ab.²⁵ 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,²⁶ 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

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

²⁴ 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).

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

²⁶ 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;²⁷ 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.²⁸



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

²⁷ 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.

²⁸ 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.²⁹

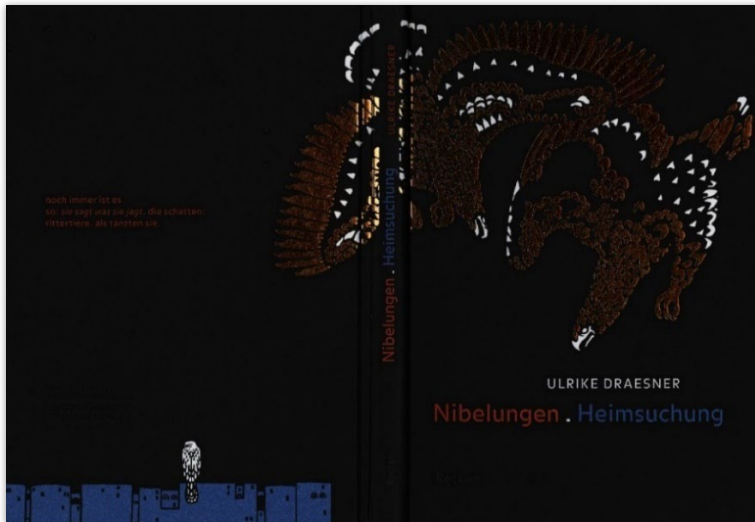


Abb. 3: DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, vorderer und hinterer Umschlag

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

²⁹ 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.³⁰

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*,³¹ *Kriemhilde* ist als Dativ zu verstehen – dies ist für mittelhochdeutsche Texte allerdings durchaus eine übliche Formulierung³²). Die psychologische Wirkung des Traums aber (*ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen*³³) 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.³⁴ Denn die Traumdeutung ist eine überzeugende und

³⁰ „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.

³¹ Vgl. *Das Nibelungenlied*, Str. B11,1.

³² 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]“.

³³ *Das Nibelungenlied*, Str. B11,4.

³⁴ 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;³⁵ Kriemhild zieht aus der richtigen Deutung die falschen Schlüsse;³⁶ der Erzähler macht die Deutung des Falken auf Siegfried explizit,³⁷ er wird aber im weiteren Verlauf der Erzählung eine Deutung der Adler verweigern; Kriemhild deutet die Adler selbst nach Siegfrieds Tod zwei Mal unterschiedlich;³⁸ Hagen dagegen wird Kriemhild als diejenige deuten, die den Tod des Falken (mit-)veranlasst hat³⁹ – 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*,⁴⁰ bleibt offen.

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

³⁵ 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.

³⁶ 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.

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

³⁸ 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.

³⁹ *Das Nibelungenlied*, Str. B1787,4.

⁴⁰ 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:⁴¹

- 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,⁴² fortgesetzt in „fluff“ (V. 1⁴³) und „flügel“ (V. 2), dann in „schwing[e]n“ (V. 4),⁴⁴ noch bevor sich ein Ich manifestiert. Sprachlich fallen selbstverständlich die Assonanzen auf, hier vor allem das anlautende „f“, das Stabreim-Reminiszenzen evoziert;⁴⁵

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

⁴² 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“.

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

⁴⁴ 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‘.

⁴⁵ 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 Neologismen⁴⁶ 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.⁴⁷

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;⁴⁸ 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.

⁴⁶ 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“.

⁴⁷ 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-“.

⁴⁸ 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,⁴⁹ 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,⁵⁰ 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.).

⁴⁹ 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“.

⁵⁰ 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):⁵¹

& 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

⁵¹ 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.⁵²

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),⁵³ 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)⁵⁴ – 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

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

⁵³ 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.).

⁵⁴ 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.⁵⁵ Ist Kriemhild im *Nibelungenlied* zu Anfang der ersten *aventure*, 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 ihr⁵⁶ – mit allen tödlichen Konsequenzen.

 das entlang entlang
 45 rutschend rufende
 herz
 siena
 gebrannt

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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 oculos⁵⁷ 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 sieht⁵⁸ – 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.⁵⁹ In späteren Gedichten des Bandes wird Kriemhild ihren Körper mit Siegfrieds Körper zusammensticken und, selbstverständlich, das Kreuz auf seinem Gewand sticken⁶⁰ –

⁵⁷ Die vorpublizierte Fassung des Textes schreibt „blutoculos“; es mag sich dabei um einen Druckfehler handeln (vgl. DRAESNER: Kriemhild, 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]‘).

⁵⁸ Vgl. *Das Nibelungenlied*, Str. B131f., B279.

⁵⁹ 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?

⁶⁰ Das erste „burgkrähen“-Gedicht (DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, S. 11) beschreibt mit dem „stitching lying bodies“ gleichzeitig Kriemhild/Siegfried und Brünhild/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‘:⁶¹

- 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.⁶² 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,⁶³ so ist der Falke bei Draesner ebenso polyvalent wie die Adler.⁶⁴

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.

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

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

⁶³ *Das Nibelungenlied*, Str. B 12,3 und B17,1.

⁶⁴ 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;⁶⁵ zitiert sei jedoch zunächst die Selbstdeutung in einem Gedicht aus dem Brünhild-Zyklus:⁶⁶

- [...] 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 zerdrückt⁶⁷ (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 Krähen⁶⁸ 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“.

⁶⁵ 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).

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

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

⁶⁸ 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 Jagd⁶⁹ 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!“⁷⁰

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.⁷¹

- 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.)⁷² –

- 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.

⁶⁹ 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.

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

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

⁷² 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).⁷³



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.⁷⁴ Zu

⁷³ So bereits DALLAPIAZZA: Ulrike Draesner, S. 213.

⁷⁴ 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.“⁷⁵ Das *Nibelungenlied* erzählt dagegen im eindeutigen Nacheinander, dass Siegfried vom Bett zurücktritt, Gunther Brünhild entjungfert und diese erst dann ihre Kraft verliert.⁷⁶ Ebenso unrichtig ist die Angabe, „Sîvrit verprügelt Kriemhilt dafür, dass sie die Wahrheit zu Brünhild sprach. Eine Wahrheit, die er seiner Frau beibrachte.“⁷⁷ Was Siegfried Kriemhild „beibrachte“, verschweigt das *Nibelungenlied*; der Streit der Königinnen entsteht gerade dadurch, dass Kriemhilds ‚Wahrheit‘ nicht mit derjenigen Brünhilds übereinstimmt.⁷⁸ 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

⁷⁵ DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 108.

⁷⁶ 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 lûtzel bleich. / hey, waz ir von der minne ir grôzen krefte entweich!*).

⁷⁷ DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, S. 115.

⁷⁸ 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].

Neue Helden braucht das Land!

Der Tod Siegfrieds in zwei ausgewählten
Nibelungenliedern der Gegenwart

1. Das Ende eines Heldenlebens

Die Semantik des Wortes ‚Held‘ unterliegt bekanntlich historischem Wandel¹ und zu jedem Zeitpunkt ist von einer Pluralität an Heldenbildern auszugehen sowie den Möglichkeiten, diese literarisch zu gestalten. Die Gegenwart zeichnet offensichtlich ebenfalls ein Bedürfnis nach neuen und alten Heldengeschichten aus,² obwohl (?)

„[h]eldenhaftes Gebaren [...] im Verhaltenskodex einer Konsum- und Industriegesellschaft, die von Pluralismus und Interessenausgleich geprägt ist, eine geringe Rolle [spielt und] der Lohn des Heros, der unsterbliche Ruhm im Gedächtnis der Nachwelt, schwerlich noch jemanden zu Heldentaten an[sport]t, die das Leben kosten.“³

Schließlich stiften Heldengeschichten Sinn, indem sie bedeutsame Interpretationen von Erfahrungen und Formen bereitstellen, um Emotionen und Haltungen zum Ausdruck zu bringen.⁴

¹ Vgl. Ursula SCHULZE: Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im ‚Nibelungenlied‘, in: Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 669–689, hier: S. 670.

² Man denke nur an den anhaltenden Erfolg des Erzählmusters der sog. Heldenreise, die zahlreichen Superhelden-Filme der letzten Jahre oder die vielen Neubearbeitungen des Alexander-, Troja- oder Nibelungenstoffes.

³ Sabine BEHRENBECK: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945 (Kölner Beiträge zu Nationsforschung 2), Greifswald 1996, S. 17.

⁴ Vgl. BEHRENBECK: Kult um die toten Helden, S. 26.

In der Literaturwissenschaft wird der Begriff ‚Held‘ heute unter anderem⁵ als Bezeichnung für die kriegerischen Heroen der antiken und mittelalterlichen Heldendichtung verwendet. Zu deren Figurenkonzeption gehört häufig auch die bedingungslose Todesbereitschaft.⁶ So wurde auch der Heldentod immer wieder künstlerisch gestaltet. Dies trifft ebenfalls auf Fälle zu, in denen der Tod im Kontrast zum glanzvollen Ruf des Helden steht, weil Verrat im Spiel ist, wie bei der Ermordung Siegfrieds⁷, die von zentraler Bedeutung für die Handlung des *Nibelungenliedes*⁸ ist, auch wenn dieses Ende eines Heldenlebens kein Heldentod im Sinne eines todesmutigen Sterbens im Kampf ist.

Gerade die Tatsache, dass dem (beinah) unbesiegbaren Siegfried der heroische Tod vorenthalten wird, fordert die Frage nach den Merkmalen des Helden und des Heldischen heraus.⁹ Das *Nibelungenlied* thematisiert mit der spezifischen Gestaltung des Todes Siegfrieds heroische, höfische und ambivalente Raumkonzeptionen.¹⁰ Die Gestaltung des Tatorts, die

⁵ Vgl. Nikolas IMMER: Held, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff, Stuttgart/Weimar 32007, S. 307f.

⁶ Vgl. Elisabeth LIENERT: Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung (Grundlagen der Germanistik 58), Berlin 2015, S. 9, 112, 182; BEHRENBECK: Kult um die toten Helden, S. 66.

⁷ Weitere Beispiele reichen von der künstlerischen Adaption biblischer Geschichten, etwa der von Samson und Delila, über diejenige antiker und mittelalterlicher Stoffe, wie der Ermordung Caesars und König Artus‘ Tod, bis zu modernen Erzählungen, bspw. des Verrats an Ned Stark im ersten Band des Fantasy-Epos *A Song of Ice and Fire*, das in Form der Serien-Adaption *Game of Thrones* besser bekannt ist.

⁸ Hier und im Folgenden ist, wenn vom *Nibelungenlied* die Rede ist, das mittelalterliche Epos in der Fassung *AB, wie sie von Bartsch/de Boor ediert worden ist (hier zitiert nach der Ausgabe des Fischer-Verlags, hrsg. v. Helmut Brackert, 2 Bde., ²⁹2004/²⁷2005), gemeint, da auf dieser die meisten älteren im Handel erhältlichen (zweisprachigen) Textausgaben beruhen. So greift nicht nur die Mehrzahl der Forschungsbeiträge auf sie zurück, sondern es steht zu vermuten, dass auch die Autoren der zu untersuchenden Wiedererzählungen u. a. damit gearbeitet haben.

⁹ Vgl. SCHULZE: Siegfried, S. 669.

¹⁰ Christoph FASBENDER: Siegfrieds Wald-Tod. Versuch über die Semantik von Räumen im Nibelungenlied, in: Außen und Innen. Räume und ihre Symbolik im Mittelalter, hrsg.

Einbettung des Mordes in eine höfische Jagd und die Inszenierung des Opfers haben unter anderem die narrative Funktion zu zeigen, dass „[v]on der höfischen Ordnung [...] nur noch die Kulissen geblieben [sind]“. ¹¹ In der Dramaturgie des Epos markiert der Mord den ersten unumkehrbaren Umschlagspunkt von höfischer Ordnung, in der das Aggressionspotential des Helden zunächst noch bewältigt werden kann, zur heroischen Zerstörung. ¹² Nicht zuletzt sichert die Schilderung des Todes als verräterisch und ungerecht dem Helden Siegfried wohl eine gewisse Sympathie. ¹³

Siegfrieds Tod hat auch bildliche Darstellungen inspiriert: In der *Nibelungenlied*-Handschrift b (sog. Hundeshagenscher Kodex) beispielsweise wird Siegfrieds Ermordung im Rahmen der Jagd abgebildet und sogar die einzige Abbildung in der Handschrift k (sog. Piaristenhandschrift oder Lienhart Scheubels Heldenbuch) hat sie zum Motiv. Unter den neuzeitlichen Bildzeugnissen gehören die Fresken der Nibelungensäle in der Münchner Residenz oder die Sterbeszene in Fritz Langs Stummfilmepos zu den bekanntesten. In der Nibelungen-Rezeption des 21. Jahrhunderts ist Siegfrieds Tod ebenfalls präsent; ¹⁴ in den Adaptionen im engeren Sinne ¹⁵ erhält er oftmals relativ viel narrative Aufmerksamkeit.

Anhand zweier illustrierter Wiedererzählungen des *Nibelungenliedes*, *Neidhard von Steinach: Nibelungen. Eine sehr originale Geschichte* von Ralf Nieselstein und Matthias Rummel sowie Heinrich Steinfests *Der*

v. Nikolaus Staubach/Vera Johanterwage (Tradition – Reform – Innovation 14), Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 13–24.

¹¹ Jan-Dirk MÜLLER: *Das Nibelungenlied* (Klassiker-Lektüren 5), Berlin 32009, S. 90.

¹² Vgl. Jan-Dirk MÜLLER: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 448–450.

¹³ Vgl. SCHULZE: *Siegfried*, S. 687.

¹⁴ Wer das möchte, kann sich die Szene sogar als Kunststeingruppe für knapp 50 Euro nach Hause holen (<https://www.figuren-shop.de/de/kulturen-shop/kulturen-religion/goetter-und-helden/helden/?p=1>).

¹⁵ Vgl. Martin LEUBNER: *Adaption*, in: Metzler Lexikon Literatur, S. 5.

*Nibelungen Untergang*¹⁶ wird im Folgenden in den Blick genommen, wie Siegfrieds Tod heute gestaltet sein kann. Während Nievelsteins Bilder im Cartoon-Stil als Abbildungen aus der fiktiven Ur-Fassung des *Nibelungenliedes* ausgegeben werden, also dazu auffordern, sie einerseits mit mittelalterlicher Handschriftenillustration, andererseits mit Bilderwelten der Popkultur in Beziehung zu setzen, wird die skizzenhafte Bebilderung in der *Der Nibelungen Untergang* als Storyboard bezeichnet, ein Begriff, der üblicherweise für die Visualisierung insbesondere von Drehbüchern verwendet wird und somit vor allem Filme als Vergleichsfolie aufruft. Auf der narrativen Makroebene folgen der grundsätzliche Ablauf der Mordszene und ihre Rolle innerhalb der Handlung der Tradition. Als Erzählungen der Gegenwart, die sich wenig für die Spannungen von höfischen und heroischen Konzepten interessieren dürfte, müssen beide Texte aber der Sterbeszene Siegfrieds eine Gestaltung und Bedeutung verleihen, die nicht identisch mit der im mittelalterlichen *Nibelungenlied* sein kann.¹⁷ Es stellt sich folglich die Frage, was über den bloßen Handlungsfortgang hinaus mit Siegfrieds Tod erzählt wird.¹⁸

Da davon auszugehen ist, dass neben dem hochmittelalterlichen Epos dessen Rezeptionsgeschichte sowie der historische, kulturelle und mediale Kontext des 21. Jahrhunderts für die Gestaltung von Siegfrieds Tod in den genannten Wiedererzählungen bedeutsam sind, sollen zwei diesbezüglich besonders relevante Aspekte vor der Analyse kurz erläutert werden: die national(sozial)istische Instrumentalisierung der Szene und popkulturelle Darstellungen des Endes eines Heldenlebens.

¹⁶ NEIDHARD V. STEINACH: *Nibelungen*. Eine sehr originale Geschichte, hrsg. v. Ralf Nievelstein / Matthias Rummel, Worms 2010; Heinrich STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*. Storyboard von Robert de Rijn, Stuttgart 2014. Beide sind anders als zahlreiche Nacherzählungen des *Nibelungenliedes* nicht für Kinder und Jugendliche, sondern für ein erwachsenes Publikum verfasst. Ein Vorwissen über den Nibelungenstoff und seine Rezeption scheint dennoch nicht unbedingt vorausgesetzt, eröffnet aber eine zusätzliche Bedeutungsebene.

¹⁷ Dass dies in gewissem Maße bereits auf die spätmittelalterliche *Nibelungenlied*-Rezeption zutrifft, konstatiert FASBENDER: *Siegfrieds Wald-Tod*, S. 23f.

¹⁸ Die Neugestaltung der Handlungs- und Figurenmotivation bezüglich des Mordes an Siegfried in den Blick zu nehmen, verdiente eine eigene Untersuchung.

Seit Beginn der modernen Kriegsführung bezeichnet ‚Heldentod‘ häufig weniger den Tod eines exorbitanten Heros, der oft in eher lockerem Kontakt zu den Regelwerken der sozialen Gemeinschaften steht und sein eigenes Ableben willentlich in Kauf nimmt oder gar sucht, um persönlichen Ruhm zu erwerben.¹⁹ Der Begriff wird eher im Zusammenhang mit dem Tod des Kämpfers verwendet, der als Teil eines Kollektivs, das national oder anderweitig ideologisch überhöht wird, als Held stirbt.²⁰ Bekanntlich ist auch Siegfrieds Tod in diesem Sinne funktionalisiert worden.²¹ Zu den vielzitierten Beispielen gehört Paul von Hindenburgs Erklärung der Niederlage der deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg unter Rückbezug auf die Mordszene aus dem bereits zuvor vielfach als deutsches Nationalepos gedeuteten *Nibelungenlied*: „Wie Siegfried unter dem

¹⁹ Klaus VON SEE: Held und Kollektiv, in: Europa und der Norden im Mittelalter, hrsg. v. Klaus von See, Heidelberg 1999, S. 145–181, hier: S. 173–175. Laut von See ist der Held ursprünglich ein affektiv handelnder Einzelgänger dessen außergewöhnliche Tat seinen Ruhm konstituierte, der nur auf ihn selbst bezogen bleibe (S. 167f.). Den Helden kennzeichne also ursprünglich eine gewisse „Verweigerung der Nützlichkeit“ (S. 180; vgl. auch SCHULZE: Siegfried, S. 672).

²⁰ Vgl. BEHRENBECK: Kult um die toten Helden, S. 66, 69f.

²¹ Grundlegend: Helmut BRACKERT: Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie, in: Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, hrsg. v. Ursula Hennig/Herbert Kolb, München 1971, S. 343–364. Vgl. darüber hinaus z.B. Werner WUNDERLICH: Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes (Materialien und Untersuchungen 30), Stuttgart 1977; Herfried MÜNKLER/Wolfgang STORCH: Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos, Berlin 1988; Joachim HEINZLE/Anneliese WALDSCHMIDT: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1991; Werner WUNDERLICH/Ulrich MÜLLER (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Detlef SCHOLZ: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. Deutsch-Amerikanische Studien zum Nibelungenlied. Werk und Rezeption, Göppingen 1992; Otfried EHRISMANN: Siegfried. Ein deutscher Mythos?, in: Herrscher, Helden, Heilige, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Mittelalter-Mythen 1), St. Gallen 1996, S. 367–387. Die populärwissenschaftliche Aufbereitung des Themas leistete u.a. z.B. Klaus VON SEE: Die politische Rezeption der Siegfriedfigur im 19. und 20. Jahrhundert, in: Siegfried. Schmied und Drachentöter, hrsg. v. Volker Gallé im Auftrag des Nibelungenmuseums Worms (Nibelungenedition 1), Worms 2005, S. 138–155.

hinterlistigen Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermatete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken.“²²

Nationalsozialisten haben wiederholt bei solchen Bildern angesetzt, um damit den Mythos des Heldentodes zu vereinnahmen und weiterzuspinnen.²³ So heißt es etwa in Adolf Hitlers *Mein Kampf*:

Wer damals nicht mitkämpfte, das waren die parlamentarischen Strauchdiebe, dieses gesamte politisierende Parteigesindel. Im Gegenteil, während wir kämpften in der Überzeugung, daß nur ein siegreicher Ausgang des Krieges allein auch dieses Südtirol dem deutschen Volkstum erhalten würde, haben die Mäuler dieser Ephialtesse gegen diesen Sieg so lange gehetzt und gewöhlt, bis endlich der kämpfende Siegfried dem hinterhältigen Dolchstoß erlag.²⁴

Hitler nutzt an dieser Stelle, wo es in *Mein Kampf* um die deutsche Bündnispolitik und speziell die Frage der Wiedergewinnung Südtirols für das Deutsche Reich geht, die Funktion politischer Mythen, um ein kampfbe-reites, rechtschaffenes ‚Wir‘ zu konstituieren, indem er es scharf gegen ‚die Anderen‘ abgrenzt. Zu Gegnern erklärt er in diesem Zusammenhang

²² Paul VON HINDENBURG: Aus meinem Leben, Leipzig ¹²1920, S. 403; vgl. dazu bspw. Cyril EDWARDS: Censoring Siegfried's Love-Life: the ‚Nibelungenlied‘ in the Third Reich, in: Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl, Wien 2009, S. 87–103, hier: S. 96f., sowie VON SEE, Politische Rezeption der Siegfriedfigur, S. 141–148.

²³ Vgl. BEHRENBECK: Kult um die toten Helden, S. 18, 47, 595. Cyril Edwards, der sich mit der Verstrickung de Boors in den Nationalsozialismus sowie den daraus erwachsenden Konsequenzen für dessen Kommentar seiner *Nibelungenlied*-Edition auseinandersetzt, diagnostiziert einen Anstieg des Gebrauchs heroischen Vokabulars im Dritten Reich sowie eine verstärkte Aktualisierung der Bedeutung des *Nibelungenliedes* als Nationalepos (vgl. EDWARDS: Censoring Siegfried's Love-Life, S. 96).

²⁴ Adolf HITLER: *Mein Kampf*. Eine kritische Edition. Band II. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte. München, Berlin 2016, S. 1589. Dies ist nicht die einzige Stelle, an der die deutschen Soldaten zu Helden stilisiert werden, vgl. bspw. auch: „Mögen Jahrtausende vergehen, so wird man nie von Heldentum reden und sagen dürfen, ohne des deutschen Heeres des Weltkrieges zu gedenken.“ (S. 465). Außerdem greift Hitler auch andernorts auf Sprachbilder aus dem *Nibelungenlied* zurück; so formuliert er bspw., der Marxist, der Jude und der Revolutionär hätten sich „schleunigst die Tarnkappe der Lüge über die Ohren [gezogen] und mimten nun frech die nationale Erhebung mit“, um schließlich zu „hinterlistigen Meuchelmördern der Nation“ zu werden (S. 473).

die Juden, die die Presse und öffentliche Meinung diesbezüglich manipuliert hätten, und vor allem die Parlamentarier, die sich in der Südtirolfrage nicht nur falscher Mittel bedienten, sondern, wie das Zitat zeigt, während des Krieges den Verlust Südtirols eigentlich erst verursacht hätten.²⁵

Um eine solche Instrumentalisierung von Siegfrieds Tod zu ermöglichen, bedarf es allerdings der Herauslösung der Heldenfigur und des Mordes aus den ursprünglichen narrativen Zusammenhängen und einer ikonischen Verdichtung:²⁶

So steht Siegfried in der voll entwickelten Dolchstoßlegende namentlich ganz allein da [allerdings als Repräsentant einer Gruppe, N.H.]; diejenigen, die ihn meuchlings töten, haben keinen Heldenamen, wie dies beim Hagen des Liedes der Fall ist, sondern werden assoziativ mit Kollektivbezeichnungen erfaßt. Ich möchte dies als die ikonische Verdichtung von Elementen der literarischen Vorlage bezeichnen; von der Stringenz der Handlung und ihrer kausalen und motivationalen Verbindung wird dabei völlig abgesehen; statt dessen wird eine Figur herausgegriffen, stilisiert und überhöht, um politisch fungibel sein zu können.²⁷

Wie Roland Barthes beschreibt, wird im Prozess des Mythologisierens der ursprüngliche Sinn des Zeichens zurückgedrängt, um mit dem Signifikat des Mythos gekoppelt wieder mit Bedeutung aufgeladen zu werden:

Im Mythos findet sich dieses dreidimensionale Schema, von dem ich eben sprach,²⁸ wieder: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Doch der Mythos ist

²⁵ Vgl. auch Herfried MÜNKLER: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 21.

²⁶ Zum Phänomen der Entkontextualisierung vgl. auch den Beitrag von Tilman Spreckelsen in diesem Band.

²⁷ Herfried MÜNKLER: Siegfrieden – Politische Mythen um das Nibelungenlied, in: *Ein Lied von gestern? Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Dokumentation des 1. wissenschaftlichen Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. und der Stadt Worms vom 5. bis 6. Oktober 1998*, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé. Worms 2009, S. 141–157, hier: S. 153, vgl. bereits MÜNKLER/STORCH: *Politik mit einem deutschen Mythos*, S. 53f.

²⁸ Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2012, S. 256: „Es gibt also den Signifikanten, das Signifikat und das Zeichen, das die assoziative Gesamtheit der ersten beiden Terme ist. Betrachten wir einen Rosenstrauß: Ich lasse ihn meine Leidenschaft bedeuten. Gibt es hier also nur einen Signifikanten und ein Signifikat, die Rosen und meine Leidenschaft? Nicht

insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die schon vor ihm existiert: *Er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), wird im zweiten einfacher Signifikant.²⁹

Der Signifikant eines Mythos ist damit gewissermaßen doppeldeutig: In seinem ursprünglichen Kontext besitzt er bereits eine Bedeutung, die durchaus – soweit man das von Bedeutung sagen kann – vollständig ist; der Mythos reißt ihn aus diesem Zusammenhang und reduziert den Sinn, ohne die Bedeutung jedoch vollständig aufzugeben. Sie wird allerdings vollständig vom Signifikat des Mythos aufgesogen, der sie in einen ganz neuen Zusammenhang implantiert.³⁰ Im Übergang von einem Kontext in den anderen wird die ursprünglich mit dem Tod Siegfrieds verbundene Bedeutung zurückgedrängt, um so leichter die des ‚Heldentods‘ des Soldaten aufzunehmen. Von der ursprünglichen Bedeutung wird in den zitierten Textstellen nur die Tatsache der Heldenhaftigkeit sowie des Sterbens aufgrund hinterhältigen Verrats selektiv aufgegriffen. Dadurch dass der Mythos den ursprünglichen Sinn eines Zeichens zwar zurückdrängt, aber nie vollständig beseitigt, entsteht im Laufe der Zeit ein leicht zugänglicher Vorrat an Zeichen, der in raschem Wechsel herangezogen und wieder fallen gelassen werden kann.³¹ Während Hindenburg Siegfried bereits mit dem Kollektiv der deutschen Soldaten identifiziert, nennt er noch Hagen als Mörder. Durch das zugleich aufgerufene Bild der versiegenden Quelle, an die sich die Soldaten vergebens wenden, ist aber die eindeutige Zuschreibung der Verantwortung für den Heldentod an Hagen irritiert. Stattdessen deutet sich eine Perspektivierung der heimatischen Zivilbevölkerung oder der politischen Führung als Subjekt des

einmal das: genaugenommen gibt es hier nur ‚verleidenschaftlichte‘ Rosen. Doch auf analytischer Ebene haben wir durchaus drei Terme, denn diese mit Leidenschaft besetzten Rosen lassen sich durchaus und zutreffend in Rosen und Leidenschaft zerlegen. Die einen wie die anderen existierten, bevor sie sich verbanden und ein drittes Objekt bildeten, das Zeichen. [...] Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn.“

²⁹ BARTHES: *Mythen des Alltags*, S. 258.

³⁰ Vgl. BARTHES: *Mythen des Alltags*, S. 262–264.

³¹ Vgl. BARTHES: *Mythen des Alltags*, S. 262–264.

Verrats an. Hitler greift die Identifizierung der deutschen Soldaten mit Siegfried auf, wird bezüglich des Verrats jedoch wieder eindeutiger als Hindenburg. Statt des ursprünglichen Täters Hagen setzt er unmittelbar die demokratischen Kräfte als Verräter ein. Um gedankliche Assoziation mit Verrat noch zu intensivieren, greift er mit dem Namen Ephialtes ein weiteres Zeichen auf, das aus seinem ursprünglichen Kontext, der Schilderung der Perserkriege bei Herodot, herausgelöst und verdichtet ist; zusätzlich ersetzt er die ursprüngliche Mordwaffe durch den Dolch, der als politisches Zeichen, als Waffe des Verräters, vorgeprägt ist.³²

Auch wenn man sich heute im Allgemeinen nicht mehr im nationalen oder national(sozial)istischen Geiste des 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf den Nibelungenstoff bezieht,³³ stellt sich für die Analyse der Wiedererzählungen des *Nibelungenliedes* die Frage, wie Siegfrieds Tod vor dem Hintergrund gestaltet ist, dass einerseits, anders als im nationalistischen Mythos des Heldentodes, der Handlungsablauf des

³² Vgl. MÜNKLER: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 98f.

³³ Joachim Heinze schreibt in seiner Einleitung zu HEINZE/WALDSCHMIDT: Die Nibelungen, u. a. in kritischer Reflektion des vielzitierten Ausspruchs Heiner Müllers, die Nibelungen seien der deutscheste der deutschen Stoffe, dass sich niemand mehr ernsthaft wie im 19. und frühen 20. Jhd. im nationalen Sinne auf den Nibelungenstoff beziehe. Wohl aber gehöre es zum guten bürgerlichen Ton, diese Bezüge zu aktualisieren, um sich davon zu distanzieren. Dieses bewusste oder unbewusste Bedienen eines „mehr oder weniger vage[n] „Betroffenheits-, und Anklage-Ethos“ wird von Heinze durchaus kritisch bewertet. Eine „ehrliche“ Auseinandersetzung mit dem Nibelungenstoff würde die Abgeschlossenheit des national(istisch)en Gebrauchs anerkennen müssen (S. 7f.). Dem ist entgegenzuhalten, dass bspw. Joachim Farnus *Disteln für Hagen* (1966), in dem sich der ehemalige SS-Kriegsberichterstatter zwar offenkundig um eine Abarbeitung an völkischem Gedankengut bemüht, allerdings nicht, ohne es zugleich zu aktualisieren, auch im 21. Jhd. neu aufgelegt worden ist (12. Aufl. bei Herbig 2009, als Taschenbuch noch erhältlich bei Ullstein). Nach wie vor gibt es Bezüge zwischen Nibelungen und Bundeswehr: Seit 1964 heißt die Kaserne in Walldüren im Odenwald(!) Nibelungenkaserne (vgl. <https://www.wallduern.de/bundeswehrstandort>), außerdem gab es bis zu ihrer endgültigen Auflösung 2010 eine Nibelungenkaserne in Regensburg (vgl. zur problematischen Rede anlässlich ihrer Benennung 1966 Loretana DE LIBERO: Tradition in Zeiten der Transformation: Zum Traditionsverständnis der Bundeswehr im frühen 21. Jahrhundert, hrsg. im Auftrag des Sozialwissenschaftlichen Instituts der Bundeswehr, Paderborn u. a. 2006, S. 120f.).

mittelalterlichen Epos übernommen wird, andererseits mit dem Wissen um den ideologischen Missbrauch der Szene wiedererzählt wird.

Roman Luckscheiter konstatiert, dass nach 1945 in Bearbeitungen des *Nibelungenliedes* die Ironie das Pathos weitgehend abgelöst habe.³⁴ Für die Analyse ist also ferner zu berücksichtigen, wie in der Populärkultur des 21. Jahrhunderts das Ende eines Heldenlebens postmodern inszeniert werden kann, womit hier eine Darstellungsweise, die mitunter auch ironisch auf andere Darstellungen verweist, gemeint ist,³⁵ wobei weder die intertextuellen oder intermedialen Bezüge und Zitate noch die Ironie bei der Rezeption erkannt werden müssen, um die Darstellung verstehen zu können.³⁶ Siegfrieds Tod ist bereits in dieser Weise dargestellt worden,

³⁴ Roman LUCKSCHEITER: Zwischen Pathos, Politik und Parodie – Die Rezeption des Nibelungenlieds in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Die Nibelungen in der Moderne. Dokumentation des 5. Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. am 17. August 2003, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé (Schriftenreihe der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. 4), Worms 2004, S. 43–63, hier: S. 57.

³⁵ Vgl. Umberto ECO: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München/Wien 1985, S. 78f.: „Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich‘, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.“

³⁶ Ein eindrückliches Exempel stellt der Tod des Protagonisten im Spielfilm *Constantine* (Francis LAWRENCE (Regie): Constantine, USA/Deutschland 2005) dar. Nachdem er sein Leben selbstlos zur Rettung anderer Seelen geopfert hat, steigt der Dämonenjäger John Constantine mit zum Kreuz ausgebreiteten Armen in den Himmel auf. Die Jesusanalogie,

beispielsweise in Sven Unterwalds Film *Siegfried* mit Tom Gerhardt in der Hauptrolle.³⁷ Darin stoppt der Overvoice-Erzähler, nachdem Siegfried tödlich getroffen ist, den Film und erklärt dem Publikum, dass diese Szene der üblichen Darstellung vom Ende Siegfrieds entspreche. Allerdings spult er anschließend den Film zurück, um eine alternative Geschichte anzubieten: Ein Ferkel, das den naiven Helden in dieser filmischen Version stets begleitet, bekommt die Chance, sich gemäß dem Motiv des Selbstopfers für den Freund zwischen den Speer und Siegfried zu werfen. In der anschließenden Trauerrede bekennt sich Siegfried erstmals offen zu ihrer Freundschaft, was das Schwein, welches sich lediglich totstellt, mit seiner Tat hat provozieren wollen. In den ausgewählten Wiedererzählungen gilt es folglich nach Zitaten und Verweisen Ausschau zu halten und zu fragen, ob und wozu sie eine ironische Haltung einnehmen.

2. Siegfrieds Tod in Neidhard von Steinach: Die Nibelungen.

Eine sehr originale Geschichte

Eine ironische Grundhaltung zeigt sich bei Nievelstein und Rummel bereits in der grundlegenden Konzeption der Erzählsituation: Die Handlungswiedergabe wird nämlich als mündliche Vortragssituation inszeniert, als Interview der beiden ‚Herausgeber‘ mit Neidhard von Steinach, dem fiktiven Nachfahren des angeblichen ursprünglichen Dichters des *Nibelungenliedes*, Bligger von Steinach,³⁸ in dessen Familie die Geschichte

die durch die Selbstopferung für fremde Sünden, die Pose und die Himmelfahrt konstituiert wird, ist aber ironisch gebrochen, einerseits dadurch, dass der Held dem Teufel den Stinkefinger zeigt, andererseits dadurch, dass Luzifer Constantine letztlich vom Eintritt in das Paradies fernhält, ausgerechnet indem er ihn im allerletzten Moment vom Lungenkrebs heilt und ihm dadurch das Leben rettet.

³⁷ Sven UNTERWALDT (Regie): *Siegfried*, Deutschland 2005.

³⁸ Zu dieser These vgl. Peter HONEGGER: Bligger von Steinach als Verfasser und Rudolf von Montfort als Bearbeiter des *Nibelungenliedes*, in: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the *Nibelungenlied*. Text and Reception. Deutsch-Amerikanische Studien zum *Nibelungenlied*. Werk und Rezeption, hrsg. v. Werner Wunderlich / Ulrich Müller unter Mitarbeit v. Detlef SCHOLZ, Göttingen 1992, S. 9–54 sowie Dieter BREUER / Jürgen BREUER: *Mit spaehere rede. Politische Geschichte im Nibelungenlied*, München 1995 und öfter; zur Kritik an der Breuer'schen Argumentationsweise vgl. die Rezension von Werner

von Generation zu Generation weitergegeben werde. Dieser beschreibt Siegfrieds Tod folgendermaßen:

Siegfried, der viel Wetteifernde, willigte [in den Wettlauf] ein. Damit es ein gerechtes Kräfteressen wäre, wollte er mit seiner Ausrüstung antreten. Hagen und Gunther, die viel Ungetreuen, legten ihre Waffen und Rüstungen ab und los ging es. [...]

Dann schlich der Tronjer wieder zurück, ergriff Siegfrieds Speer und schleuderte diesen mit aller Kraft in den Rücken des ahnungslosen Helden. Der Meuchelmörder traf das Kreuz auf seines Opfers Gewand genau.

Ein³⁹ Schwall hellroten Blutes schoß aus der Wunde. Gunther starrte entsetzt auf den Nibelungen, der da jetzt viel Blut spuckte und starb. Wie grauenerregend dieser Anblick für den armen Burgunderkönig war! Da zuckten die Verschwörer zusammen, als der Tote sich erhob, umdrehte und sie fragend anblickte. Kühnen Auges blickte Hagen zurück, woran Siegfried seinen Mörder erkannte. Mit zittriger Hand versuchte er, sein Schwert zu ziehen, ertastete aber nur noch die leere Scheide. Sein ganzer Körper schmerzte ihn, und er merkte, wie seine Kräfte mit jedem Herzschlag schwanden. Noch einmal bäumte er sich auf und ergriff seinen Schild. Damit stürmte er brüllend auf Hagen zu und zog ihm das Ding mit solcher Wucht über den Schädel, daß die Edelsteine nur so von den Spangen sprangen.

Die Edelsteine, sind das die Felsen aus Kriemhilds Traum?⁴⁰

Gut aufgepaßt. Von diesem Schlag wurde der Tronjer, bekanntlich nicht gerade aus weichem Holz geschnitzt, so schwer getroffen, daß er in gefährlicher Nähe zum Drachentöter strauchelte. Aber er hatte Glück: Siegfried der viel Leidende, sank von allen guten Kräften verlassen zu Boden und konnte keinem mehr etwas anhaben. Ein letzter Schmerz durchfuhr seine Glieder, bevor sein Körper erschlaffte. Sein Wille schwand, seine Kraft verließ ihn und der Schild entglitt seinen tauben Fingern. Mit letzter Kraft sprach er zu ihnen über Pflicht, Vertrauen,

HOFFMANN zu dem von Jürgen Breuer hrsg. Sammelband *Ze lorse bi dem münster. Das ‚Nibelungenlied‘* (Handschrift C). Literarische Innovation und politische Zeitgeschichte, München 2006, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 136.4 (2007), S. 517–525.

³⁹ Im Original ist der Anfangsbuchstabe dieses Wortes als eine über drei Zeilen reichende golden umrandete dunkelrote ‚Majuskel‘ gestaltet, ebenso das „H“ von Hagen im letzten zitierten Absatz.

⁴⁰ Diese Frage der ‚Herausgeber‘ ist im Original durch Wechsel der Schriftart, Einrückung und rote Schriftfarbe hervorgehoben.

Freundschaft und Verrat. Er verdammte die Burgunder und ihre ganze Sippe in alle Ewigkeit. Daß er damit auch seine Frau und seinen Sohn verfluchte, fiel ihm in diesem Moment gar nicht auf. Schnell sprach Siegfried, langsam starb er. Gunther bedauerte jetzt lauthals seinen treuen Freund, den er zu ermorden half. Der stolze Burgunderkönig, er jammerte und bedauerte und bedauerte und bedauerte und jammerte so laut, daß Siegfried – schon fast im Jenseits angekommen – sich noch einmal aufraffte und dem verräterischen Freund die Leviten las. Ausgerechnet sein Mitleid bräuchte er jetzt wirklich nicht mehr, spuckte er seinem Schwager noch entgegen, und zu spät käme es auch, da hätte er sein Hirn besser mal vorher eingeschaltet. Das waren vorerst seine letzten Worte. Von dem Tumult angezogen kamen die ritterlichen Jäger herbeigelaufen. Als sie den sterbenden König so sahen, beklagten sie ihn unter Tränen.

Hagen schritt mit geschwellter Brust um den Siechenden herum, der sich nochmal aufbäumte und ihm mit seinem letzten Atem eine Verwünschung entgegen-spie. Von Gunther aber forderte Siegfried, sich um Kriemhild zu kümmern. Dafür war noch ein wenig Luft übrig. Dann starb der Nibelunge. Endlich und endgültig. Hinterhältig von feiger Hand gemeuchelt hauchte der Strahlendste der Helden sein Leben aus, während die Attentäter schon darüber nachdachten, wie man der Welt den Tod dieses Helden am besten erklären könnte. Nach gründlicher Überlegung einigte man sich auf die Sprachregelung, es seien Räuber gewesen.⁴¹

Der inszenierten Erzählsituation entspricht der mündlich konzipierte, geradezu umgangssprachliche Stil („und los ging es“, „zog ihm das Ding [...] über den Schädel“, „hätte er sein Hirn besser mal vorher eingeschalten“). Insetiert sind Anspielungen auf die formelhafte Sprache des *Nibelungenliedes* („die viel Ungetreuen“, „der viel Wetteifernde“, „der viel Leidende“ etc.). Dieser Kontrast sowie die anachronistische Verwendung von „vi[e]“ als sprachlicher Verstärker erzeugen gerade keinen harmonischen oder altehrwürdigen Ausdruck, sondern wirken eher parodistisch. Dass die Tötung Siegfrieds vom Erzähler eindeutig als unrechtmäßig gewertet wird („Meuchelmörder“, „die Verschwörer“, „Mörder“), führt dennoch nicht zu Sympathie mit dem Opfer. Hinsichtlich des sterbenden Helden wird zwar immer wieder Pathos erzeugt, während der Text einer pathetischen Lektüre jedoch zugleich entgegenarbeitet. Dies geschieht beispielsweise durch den bereits erwähnten Sprachstil, oder durch

⁴¹ NIEVELSTEIN / RUMMEL: *Nibelungen*, S. 116f.

ironische Verweise auf die Dauer des Ablebens. Dieses langsame Sterben ermöglicht eigentlich gewichtige letzte Worte, die aber gerade nicht in direkter Rede wiedergegeben, sondern lediglich – als kontrastierende Parodie der Erzählweise des mittelalterlichen Epos – zusammengefasst oder sogar ridikülisiert werden. Schließlich lässt das *Nibelungenlied* Siegfried ausgerechnet in der längsten direkten Rede, die ihm zugeschrieben ist, das Faktum seiner Ermordung reflektieren, die Situation bewerten und sogar die Zukunft einbeziehen, womit diese Redepartie im Gegensatz zur ‚handelnden Rede‘ seiner früheren Anteile an direkter Rede steht.⁴² Eine pathetische Lektüre des Todes Siegfrieds wird in *Die Nibelungen. Eine sehr originale Geschichte* darüber hinaus an einer Stelle durch die Herausstellung der Erzählsituation unterbrochen („[Neidhard-Erzähler:] [...] daß die Edelsteine nur so von den Spangen sprangen. [Interviewer:] Die Edelsteine, sind das die Felsen aus Kriemhilds Traum? [Neidhard-Erzähler:] Gut aufgepaßt.“). Dass sich die Nachfrage der Interviewpartner ausgerechnet auf ein unwichtiges Detail und nicht auf den heldenhaften Toteskampf oder bedeutungsvolle letzte Worte Siegfrieds richtet, trägt weiter zur Störung einer pathetischen Rezeption der Szene bei.

Die Narration legt besondere Aufmerksamkeit auf die Reaktionen der Figur Gunther, was unter anderem aufgrund der Verwendung der Begriffe „Attentäter“ und „Sprachregelung“ als aktueller satirischer Seitenhieb auf politisch Verantwortliche verstanden werden kann, die unmittelbar konfrontiert mit den gewalttätigen Folgen ihrer politischen Entscheidungen einerseits fassungslos reagieren und diese lauthals beklagen, andererseits unter den Augen der Öffentlichkeit sofort in den Modus des Vertuschens geraten.

Die zur Mordszene gehörende Bilddoppelseite arbeitet wie der Text mit Kontrastierung und Komisierung, was ebenfalls kaum Sympathie oder Pathos erzeugt:

⁴² Vgl. SCHULZE: Siegfried, S. 680f.



Abb. 1: „Siegfrieds Tod“ aus: NIEVELSTEIN/RUMMEL: Nibelungen

In der Bildunterschrift heißt es zunächst in Anlehnung an die Beschreibungen mittelalterlicher Handschriften: „Kat.Nr.cod-nib, IV.12.003/15 ‚codex nibelungi‘, Aachen, um 1200 salzgebleichtes Pergament, Deckfarbenmalerei mit Gold. Altöttingen-Freising, Privatmuseum“. Diese (scheinbare) Fachterminologie steht in Kontrast zur weiteren ungeschliffenen Beschreibung, die Siegfried tendenziell abwertet und die Dauer des wortreichen Sterbeprozesses vorwegnimmt: „Hagen lockt Siegfried in eine trickreiche Falle und ermordet ihn kurzerhand mit dessen eigenem Speer. Der todwunde Siegfried hält den Burgundern noch einen längeren Vortrag, bevor er stirbt.“

Ähnlich wird mit der Gestik der Figuren verfahren: Diese verweist auf die deiktischen Gesten und die Richterpose in mittelalterlichen

Handschriftenillustrationen⁴³ und parodiert diese zugleich als bizarre Verrenkungen eines Sterbenden und belehrend erhobene Zeigefinger.



Abb. 2: zentraler Bildausschnitt „Siegfrieds Tod“ aus:
NIEVELSTEIN/RUMMEL: Nibelungen



Abb. 3: im Hintergrund der Szene: Hirsch

Der Hirsch im Hintergrund der Szene lässt sich als ein Zitat des Logos der Schnapsmarke Jägermeister verstehen. Dieses wiederum lässt sich je nach Wissensstand als Zitat mittelalterlicher Darstellungen des Heiligen Hubertus erkennen. Auswirkungen auf die grundlegende Verstehbarkeit des gesamten Bildes dürfte beides nicht haben; das doppelte Zitat kann aber als Hinweis darauf interpretiert werden, wie schwierig es ist, den Anfang sowie die Bedeutung einer Kette von Zitaten von Zitaten von Zitaten usw., von denen eine auch die Nibelungenrezeption prägt, zu erkennen.⁴⁴

⁴³ Man denke etwa an die Illustrationen des Sachsenspiegels, wo sowohl die überkreuzten Beine als auch die übergroßen Hände und Zeigefinger häufig begegnen.

⁴⁴ Die neuzeitliche Verwendung des Motivs des Hirsches/des Hirsch-Motivs mit dem Kruzifix im Geweih beschränkt sich freilich nicht auf das Jägermeister-Logo; z. B. führt die schlagende Studentenverbindung Corps Hubertia München es ebenfalls im Wappen. Aufgrund seiner Bekanntheit ist das Logo jedoch geeignet, eine Reihe von Assoziationen in Gang zu setzen: So sieht der Hirsch aufgrund des unfokussierten Blicks aus großen halbgeschlossenen Augen und des süffisanten Lächelns etwas angetrunken aus. Er erlebt also die Folgen des Produkts, für das er steht, was man als Anspielung darauf deuten könnte, dass auch Siegfried die Folgen dessen zu tragen hat, wofür er als Held steht: den gewaltsamen Tod. Ferner spielt das Zeichen mit dem Vorwissen der Rezipierenden und beleuchtet

3. Siegfrieds Tod in Der Nibelungen Untergang

In Steinfests Wiedererzählung kommt ebenfalls kaum Sympathie für die Figuren auf: Hagen ist zwar listig, aber er und Gunther wirken neben dem Helden Siegfried teilweise lächerlich; sie dienen als Kontrastfolie zu dessen unerreichbarer Exorbitanz. Der Darstellung liegt aber viel daran, diese Exzeptionalität des Helden zwar herauszustellen, jedoch ohne Bewunderung dafür aufkommen zu lassen. Sie ständig unter Beweis stellen zu müssen, macht den Helden vorhersehbar und damit manipulierbar; sie basiert auf einem Hang zur Übertreibung sowie Profilierungssucht und äußert sich im Wesentlichen durch Aggression:

Hagen [schlägt] listigerweise vor, in der Nähe eine kühle Quelle aufzusuchen, um dort den Durst zu löschen. Und steigert die List, indem er sich fragt, ob es denn stimme, dass nichts und niemand imstande seien, dem laufenden und sprintenden Siegfried zu folgen. Hagen kennt seinen Siegfried. Dieser bietet sofort eine Demonstration seiner Laufkünste an und fordert ein Wettrennen gegen Hagen und Gunther. Und weil er wie immer den Weg der Übertreibung sucht, läuft er in voller Montur, [...] und hätte sich wohl gerne auch noch den toten Bären auf die Schulter gelegt. Hagen und Gunther hingegen ziehen sich bis auf ihre Hemden aus. Ihre dünnen weißen Männerbeine legen im kühlen Wind eine Gänsehaut an. [...] Doch noch widersteht Siegfried dem Tod und richtet sich brüllend auf. [...] Jeder andere hätte sofort zu atmen aufgehört, der todwunde Held aber ballt seine Fäuste und hält Ausschau nach seinen Waffen.⁴⁵

Hagen spielt zwar mit dem Gedanken, in die Fußstapfen des Helden zu treten, indem er sich in dessen Blut badet, welches potentiell dieselben

ironisch die Relevanz von Spezialwissen: Die Stadt Wolfenbüttel ist mediävistischem Fachpublikum vor allem aufgrund der Herzog August Bibliothek ein Begriff, allerdings dürfte sie insgesamt heute einen weit höheren Bekanntheitsgrad als Sitz der Firmenzentrale der international erfolgreichen deutschen Export-Spirituose haben. Zwischen dem Tod Siegfrieds und dem auf dem Etikett der Schnapsflasche abgedruckten Gedicht lassen sich ebenfalls assoziative Verknüpfungen herstellen: „Das ist des Jägers Ehrenschild, / dass er beschützt und hegt sein Wild, / weidmännisch jagt, wie sich's gehört, / den Schöpfer im Geschöpfe ehrt.“ Der hier formulierte Wunsch steht in einem gewissen Kontrast zum Verhalten der Jäger im *Nibelungenlied*, die das Wild nicht schonen und schließlich einen der ihren erlegen. Damit könnte man das Jägermeister-Zitat gewissermaßen als zeitgemäße Anspielung auf die Jagdmetaphorik des mittelalterlichen Epos lesen.

⁴⁵ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 55–57.

Eigenschaften wie das des Drachen besitze, ist aber aufgrund von Siegfrieds Gegenwehr gar nicht in der Lage dazu.⁴⁶ Dass Siegfried mit dem Drachen parallelisiert wird, greift als Animalisierung und Dehumanisierung gewissermaßen die Jagdmetaphorik des mittelalterlichen *Nibelungenliedes* auf: Im mittelalterlichen Epos erweist sich Siegfried durch seinen Jagderfolg unmittelbar vor der Mordszene erneut als der außergewöhnlich starke (und bedrohliche) Held, „[d]och die Aristie in der Tierwelt wird dann durch die Menschen konterkariert, indem Hagen [...] Siegfried wie ein Jagdtier tötet.“⁴⁷ Dass Siegfried in *Der Nibelungen Untergang* aber nicht wie im *Nibelungenlied* mit einem Beutetier,⁴⁸ sondern mit einem tierischen Fabelwesen identifiziert wird, weist auch auf eine Mythisierung des übermenschlichen Helden hin. Die angedeutete Glorifizierung findet ihren Höhepunkt, wenn sein Tod als das Ende der Welt wahrgenommen und der Körper des Toten mit einem „Schild von rotem Gold“ bedeckt wird. Aber der Erzähler entlarvt ersteres als lediglich eine Wahrnehmungsmöglichkeit unter anderen und letzteres als Verweigerung eines genauen Hinsehens sowie einer kritischen Auseinandersetzung:

Ein letzter Atemzug. Für manche ist es so, als verwelke die ganze Welt. (Man stelle sich aber vor, wie Siegfried nun im Jenseits all jenen begegnet, Tieren und Menschen, denen er einst das Leben nahm. Heerscharen, die auf ihn zurasen.) Da Siegfried jetzt wirklich tot ist, legt man einen Schild von rotem Gold über ihn, wie um ihn nicht betrachten zu müssen.⁴⁹

Die Narration lenkt den Blick statt auf den Schmerz des Helden, seine letzten Worte⁵⁰ oder seinen Ruhm auf seine Opfer; dass Siegfried nun für seine Gewalttaten büßen muss, ist ebenfalls eine Möglichkeit der Wahrnehmung. In diesem Zusammenhang verdient die spezifische Erzählung

⁴⁶ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 57.

⁴⁷ SCHULZE: Siegfried, S. 679.

⁴⁸ Vgl. *Nibelungenlied*, Str. 1002.

⁴⁹ STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 58.

⁵⁰ Wie bei NIEVELSTEIN / RUMMEL gibt es auch bei Steinfest keine direkte Rede Siegfrieds. Im Vergleich zum *Nibelungenlied* und der oben betrachteten Wiedererzählung stirbt der Held in *Der Nibelungen Untergang* überaus schnell.

von der Tötung des Bären Erwähnung, die an der Quelle, also unmittelbar vor dem ‚Erlegen‘ Siegfrieds, noch einmal in Erinnerung gerufen wird:⁵¹

Die erschreckte Kreatur versucht sofort in den Wald zurückzukehren [...] Das ist ein wichtiger Augenblick. Der Moment, da Siegfried es in der Hand hat, die Dinge zum Guten zu wenden. Indem er dem Bären, den er zur eigenen Belustigung ins Lager transportiert hat, das Leben schenkt. Und damit die Götter milde stimmt. Denn man soll doch bitte nicht glauben, es sei den Mächten des Himmels so völlig gleichgültig, wie hier ein Mensch in gottgleicher Allmacht sich produziert. Würde er den Bären verschonen, könnte er auch sein eigenes Schicksal wenden. Aber Siegfried will einfach nicht darauf verzichten, das Tier einzuholen und die erschöpfte und erschreckte Kreatur mit dem Schwert zu erschlagen.⁵²

In der Szene direkt vor dem Mord wird folglich explizit eine alternative Handlungsmöglichkeit angeboten und abgewiesen.⁵³ Dass sie nicht ergriffen wird, ist der Hybris und der Profilierungssucht der Heldenfigur zugeschrieben. Mitgefühl und Gnade gehören offensichtlich nicht zur heroischen Figurenkonzeption, deren Problematisierung Steinfest bereits am Beginn seiner Erzählung als Thema etabliert.⁵⁴ Angesprochen ist damit auch die Frage nach der Providenz und Kontingenz menschlicher Handlungen, die durch die – überraschende – Erwähnung von Göttern hervorgehoben ist, mit denen der Held zu konkurrieren scheint.⁵⁵ Darüber hinaus problematisiert die Textstelle deutlich auch den Umgang des

⁵¹ Vgl. STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 56: „Allerdings stürzt [Siegfried] sich nicht sofort auf das erlösende Nass, sondern wartet geduldig auf seine Kontrahenten. (Wäre er nur ähnlich vornehm bei der Jagd auf den Bären gewesen.)“

⁵² STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 55.

⁵³ Zum Begriff und zur Bedeutung von abgewiesenen Alternativen im *Nibelungenlied* vgl. Peter STROHSCHNEIDER: Einfache Regeln – Komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘, in: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Wolfgang Harms / Jan-Dirk Müller in Verbindung mit Susanne Köbele / Bruno Quast, Stuttgart / Leipzig 1997, S. 43–75.

⁵⁴ Vgl. STEINFEST: *Der Nibelungen Untergang*, S. 5f. Auf das Heldenbild der Erzählung umfassend einzugehen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, da sich dieses Thema wie ein roter Faden durch *Der Nibelungen Untergang* zieht.

⁵⁵ Zur Interpretation der Handlung des *Nibelungenliedes* als schicksalhaft vgl. den Forschungsüberblick in Regina TOEPFER: *Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen*, Berlin / New York 2013.

Menschen mit der Umwelt, die hier, zum Beispiel durch die wiederholte Bezeichnung des Bären als Kreatur, als Schöpfung perspektiviert ist. Bereits zuvor wird die Exzeptionalität des Helden mit seinem mangelnden Umweltbewusstsein verknüpft, welches ihn mit den Menschen der Gegenwart verbindet:

Freilich darf er zuvor noch einmal beweisen, wie besonders alles ist, was er tut, keinen Höhepunkt und keinen Superlativ auslassend, nicht nur, indem er [...] mehr Tiere als jeder andere erlegt [...] Siegfried erkennt nicht, wie sehr seine Maßlosigkeit den Sinn und Zweck der Opfergaben der Natur an den Menschen konterkariert. [...] Siegfried ist in seiner Weise ein moderner Mensch, der die Ausbeutung als ein ökonomisches wie lustvolles Mittel begreift. Dem Ersuchen, nicht die gesamte Fauna in dieser Gegend auszurotten, begegnet er mit Ironie, indem er allein mit seinen Händen einen Bären überwältigt.⁵⁶

Nicht umsonst zählt der Erzähler zu den Heerscharen, die im Jenseits auf Siegfried vermutlich zurasen, nicht nur Menschen, sondern – an erster Stelle – auch Tiere. Die Verflechtung der Zeitebenen veranschaulicht, dass die Gegenwart mit der Vergangenheit nicht nur in Verbindung steht, weil sie aus ihr hervorgegangen ist, sondern auch, weil die Vergangenheit von der Gegenwart hervorgebracht wird.⁵⁷ Dies manifestiert sich nicht nur in der anachronistischen Bewertung Siegfrieds, sondern bereits darin, dass das Geschehen nicht durch direkte Figurenrede oder intradiegetische Erzähler, sondern durch einen extradiegetischen Erzähler präsentiert wird, dessen Standpunkt dezidiert die Gegenwart ist, wie schon an seiner Sprache, aber auch an der Erwähnung von Zoos und

⁵⁶ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 54.

⁵⁷ Die Konstruktion der Vergangenheit durch die Gegenwart betonen auch gegenwärtige Forschungsrichtungen wie die englischsprachige *medievalism*-Forschung (vgl. bspw. Kathleen VERDUIN: *The Founding and the Founder: Medievalism and the Legacy of Leslie J. Workman*, in: *Studies in Medievalism* 17 (2009), S. 1–27 oder Elizabeth EMERY/Richard UTZ (Hrsg.): *Medievalism: Key Critical Terms*, Cambridge 2014, oder die deutschsprachige Transformationsforschung (vgl. z.B. Hartmut BÖHME: *Einladung zur Transformation*, in: *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hrsg. v. Hartmut Böhme/Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirrmmeister/Georg Toepfer/Marco Walter/Julia Weitbrecht, München 2011, S. 7–39).

Freilandgehegen,⁵⁸ Einkaufszentrum und Fabrikgelände⁵⁹ etc. erkennbar ist. Deutliches Zeichen für einen bedenklichen Umgang mit der Natur ist in der Mordszene das Eispapier an der Quelle, in dem die Gegenwart, aus der es stammt, und die Vergangenheit, in der es unvermutet auftaucht, aufeinandertreffen:

Als er da wartet, bemerkt er etwas Buntes neben der Quelle im Gras liegen. Er hebt es auf, betrachtet es, ein merkwürdiges Stück Papier, auf dem ein Symbol zu sehen ist, eine Art Herzform [...]. Was nun Siegfried nicht wissen kann, ist, dass an der Stelle, an der er sich befindet, später einmal einer der sogenannten Siegfriedbrunnen stehen wird. Was jetzt noch die pure Idylle ist, wird dann ein kümmerliches Rasenstück sein, ein paar Bäume samt trockengelegtem Brunnen, Bank und Mülleimer, umrahmt von Hochhäusern, einem Einkaufszentrum und dem Fabrikgelände der Langnese-Iglo GmbH,⁶⁰ bekannt dafür, diverse Eissorten herzustellen und diese in beschichtete, farbenfrohe Papiere zu wickeln. Es ist also eine Wassereisverpackung, die Siegfried da entdeckt hat, die vielleicht ein Zeitreisender hier achtlos wegwurf. Oder auch ganz bewusst an dieser ‚historischen Stelle‘ deponierte. Könnte Siegfried jetzt in diesem Papierchen die Zukunft lesen, oder zumindest eine warnende Botschaft erkennen, er würde sehr viel vorsichtiger sein. Doch er wirft das Papier einfach weg und ist nun ganz jovialer Triumphator, als da Gunther und Hagen mit großem Abstand eintreffen.⁶¹

Erneut wird eine Alternative abgewiesen und Providenz thematisiert. Die Bezeichnung des Tatorts als ‚historische Stelle‘ mit Anführungszeichen weist ebenfalls darauf hin, dass die Erzählung die Konstruiertheit von Vergangenheit ausstellt.⁶² Allerdings produziert die Gestaltung Siegfrieds als Umweltsünder ein Zeitparadoxon: Anders als der moderne Mensch, der auf die Ergebnisse der Klimaforschung zurückgreifen kann, ist Siegfried schlicht nicht in der Lage, das Zeichen der

⁵⁸ Vgl. STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 54.

⁵⁹ Vgl. STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 56.

⁶⁰ Silvan Wagner verdanke ich den Hinweis darauf, dass man in beiden Wiedererzählungen eine Art „Schleichwerbung“ findet bzw. dass man beiden die Aufdeckung dieses Mechanismus unterstellen kann.

⁶¹ STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 57.

⁶² Dies wird auch dadurch unterstützt, dass es heute – u. a. aufgrund der verschiedenen Ortsbezeichnung in den unterschiedlichen mittelalterlichen Fassungen – mindestens acht Brunnen gibt, an denen Siegfried angeblich ermordet worden sein soll.

Umweltzerstörung, das ihm das Eispapier sein könnte, zu verstehen, zumal die Natur noch intakt ist. Dass er es wegwirft, wird dennoch vom Erzähler als achtlos inszeniert, und zwar durchaus zu Recht, schließlich trägt Siegfried mit seinem Verhalten sowohl zu seinem eigenen Untergang als auch zur Schädigung der Natur bei. Durch dieses Zeitparadoxon und die Überblendung von vergangenem Naturidyll und gegenwärtigem Fabrikgelände mit ausgetrocknetem Brunnen und herumliegendem Müll wird die Umweltthematik selbst zu einem Zeichen für den achtlosen Umgang des Menschen mit Ressourcen.

Und Ressourcen einer Gesellschaft sind nicht nur ökologischer Art, sondern unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart auch der Vorrat an kulturellen Zeichen und tradierten Bedeutungen. Während *Nibelungen. Eine sehr originale Geschichte* über die Gestaltung der Erzählsituation als Interview mit dem Nachfahren des Nibelungendichters die Vergangenheit wesentlich als ein weitergetragenes Erbe inszeniert und dieses – nicht zuletzt in der Bebilderung – als Spielmaterial benutzt, zeigt *Der Nibelungen Untergang* mit dem Hinweis auf das vielleicht absichtliche Deponieren des Eispapiers, dass die Konstruktion der Vergangenheit nicht nur unterhaltsam, sondern auch manipulativ erfolgen kann. Dies zeigt nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes in der Neuzeit.

Anders als der Begriff Storyboard es impliziert, visualisieren die Bilder, die etwas mehr als das untere Drittel der Doppelseite einnehmen, nicht die Szene, wie sie beschrieben ist, denn anders als im Text spielt der Ort des Geschehens keine Rolle, sondern die Figuren erscheinen vor einem leeren Hintergrund, und während der Text die Aufmerksamkeit eher auf Siegfried richtet, stehen in der Illustration Hagen und seine Emotionen stärker im Fokus.



Abb. 4: „Hagen“, aus: Ralf NIEVELSTEIN/Matthias RUMMEL: Nibelungen

Hagen, der sich über die nicht zuletzt aus der filmischen Rezeption bekannte Einäugigkeit und Bärtigkeit auszeichnet,⁶³ wirkt eher zögernd und verstört. Eine Art ‚Großaufnahme‘ seines Gesichts zeigt sogar, dass er weint. Statt eines listenreichen und kaltblütigen Mörders⁶⁴ sieht der Betrachter einen versehrten Mann, der mit der Tat ringt, die er begeht. Während Hagen sich dem Betrachter erst zu- und dann abwendet, wirkt sein Opfer völlig in sich gekehrt, womit sich das Storyboard von der filmischen Tradition unterscheidet, die Siegfried noch im Sterben eher dynamisch und meist seiner Umwelt oder seinem Mörder zugewandt zeigt.⁶⁵ Statt sich wie beschrieben zu wehren und zu fluchen, ist der im Text als Übermensch dargestellte Held vergleichsweise klein, passiv und bewegungslos.

⁶³ Vgl. die Verfilmungen des Nibelungenstoffes durch Fritz LANG (1924) und Harald REINL (1966/67).

⁶⁴ Im Text heißt es bspw. „Siegfried stirbt. [...] Hagen kann damit leben, er sieht die Vorteile, nicht die Schande. [...] Er, der so geschickt die Intrige kultiviert, setzt nun ganz auf die Wahrheit. Soll Kriemhild sich doch die Augen ausheulen“ (STEINFEST: Der Nibelungen Untergang, S. 58).

⁶⁵ So bei Fritz LANG (1924), Harald REINL (1966) und auch bei Uli EDEL (2004).



Abb. 5: „Siegfried“, aus: Ralf NIEVELSTEIN/Matthias RUMMEL: *Nibelungen*

Durch die multimodale Präsentation der Szene macht *Der Nibelungen Untergang* folglich Multiperspektivität sichtbar und regt zu einer Reflexion über unterschiedliche Darstellungs- und Deutungsmöglichkeiten ein und desselben Geschehens an.

4. Schlussfolgerungen

Beide Wiedererzählungen, so lässt sich zusammenfassen, gestalten den Ablauf der Ermordung Siegfrieds in Anlehnung an das mittelalterliche *Nibelungenlied*, betonen aber die Verortung der Erzählsituation in der Gegenwart. Der Gebrauch von Zitaten in Text und Bild sowie Ironie zeigen die Nähe zur Postmoderne. Inhaltlich spielt, wie zu erwarten war, die Spannung zwischen höfischen und heroischen Konzepten in der Gestaltung der Szene praktisch keine Rolle mehr. Obwohl beide Adaptionen Siegfrieds Status als Held betonen, beziehungsweise die Figur in der Szene ganz auf ihre Heldenrolle reduzieren,⁶⁶ verzichten beide

⁶⁶ Abweichend vom *Nibelungenlied* wird Siegfried in seiner Sterbeszene wiederholt explizit als ‚Held‘ bezeichnet, was den Effekt hat, dass sein königlicher Stand, seine Rolle als Minnender und sogar das Skandalon seiner Verwandtschaft zu den Verschwörern (vgl.

Wiedererzählungen, trotz der negativen Bewertung der Mordtat, sowohl auf ungebrochene pathetische Tragik als auch auf Sympathie oder Mitleid mit dem Opfer. Dies lässt sich unter anderem auf eine kritische Haltung zu dessen Gewalttätigkeit zurückführen. Zur Helden-Nachfolge wird so kaum angeregt; bei Steinfest ist diese im Falle Hagens sogar explizit ausgeschlossen. Dabei fällt vor dem Hintergrund meiner einleitenden Worte auf, dass beide Wiedererzählungen sich in der Mordszene nicht unmittelbar mit der national(sozial)istischen Instrumentalisierung des Todes Siegfrieds auseinandersetzen, worin sie sich von anderen Adaptionen nach 1945⁶⁷ und auch von der Nibelungen-Rezeptionsforschung des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts⁶⁸ unterscheiden. Wenn Heldengeschichten, wie eingangs dargelegt, auf eine gesellschaftliche Sinnsuche reagieren, ist laut Nievelstein, Rummel und Steinfest die Antwort auf eine solche wohl weder in einer nationalen Deutung des *Nibelungenliedes* noch der (wiederholten) Kritik an einer solchen zu suchen. Ihre Gestaltung von Siegfrieds Tod scheint vielmehr zu zeigen, dass, wenn eine langtradierte Geschichte auch eine Zukunft haben soll, eine Wiedererzählung nicht bei der Aufarbeitung der bisherigen Rezeption stehen bleiben darf, sondern ebenfalls zukunftsweisende Themen zu integrieren sind.⁶⁹ Während *Nibelungen. Eine sehr originale Geschichte* dafür auf Parodie, unter anderem von Darstellungen heldenhaften Sterbens und gewichtiger letzter Worte, zurückgreift und satirische Seitenhiebe an skrupellose Politiker und ihre

FASBENDER: Siegfrieds Wald-Tod, S. 22) geringeres narratives Gewicht erhalten als im Hochmittelalter.

⁶⁷ Vgl. LUCKSCHEITER: Zwischen Pathos, Politik und Parodie, S. 52.

⁶⁸ Vgl. Volker GALLÉ im Vorwort zu: Die Nibelungen in der Moderne. Dokumentation des 5. Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. am 17. August 2003, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé (Schriftenreihe der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. 4), Worms 2009, S. 11: „Am meisten beschäftigt uns heute das Heldenbild des Nibelungenlieds und der propagandistische Mißbrauch des Untergangs durch die Nationalsozialisten.“ (vgl. auch Anm. 211).

⁶⁹ Womit sie in gewisser Art und Weise einen Aspekt mittelalterlichen Wiedererzählens aufgreifen, denn mittelalterliche Heldenepik diene schließlich stets der Bewahrung des kulturellen Erbes, aber im Modus einer Selbstvergewisserung der Gegenwart (vgl. LIENERT: Mittelhochdeutsche Heldenepik, S. 182).

Sprachregelungen austeilte, regt *Der Nibelungen Untergang* zur kritischen Reflexion an: Die Erzählung stellt in ihrer multimodalen Darstellung Multiperspektivität aus und verknüpft die Ermordung Siegfrieds mit der Problematisierung des Umgangs des Menschen mit Ressourcen, wobei Letzteres wiederum mit der Thematisierung des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart verwoben wird. Insbesondere gerät die Konstruiertheit und Manipulierbarkeit einer tradierten Geschichte durch den gegenwärtigen Erzähler in den Blick. So lassen sich die beiden Wiedererzählungen in Hinblick auf ihre Verwendung von Zeichen dennoch politisch lesen: Nievelstein und Rummel gehen ironisch mit Zeichen um und verweigern sich letztendlich einer Zuschreibung einer eindeutigen, ernsthaften Bedeutung und damit der Mythenbildung im Sinne Barthes. Steinfest führt in der Gestaltung der Mordszene die Zuweisung von Bedeutung an aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelösten Zeichen vor und stellt damit die Entstehung eines Mythos zur Beobachtung aus.

5. Exkurs: Das Ende eines Mythos?

Einen solchen Ansatz kritisch zu reflektieren scheint insbesondere zu einem Zeitpunkt wichtig, da auf der politischen Bühne wieder mit dem Mythos des nationalen Heldentodes gearbeitet wird, wie die aufsehenerregende Rede⁷⁰ des AfD-Politikers Alexander Gauland beim Kyffhäusertreffen des sog. Flügels, der als Rechtsaußengruppierung der Partei galt,⁷¹ im September 2017 gezeigt hat:

⁷⁰ Es berichteten u.a. DIE ZEIT (<http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/afd-alexander-gauland-nazi-zeit-neubewertung>), DIE WELT (<https://www.welt.de/politik/deutschland/article168663338/Gauland-fordert-Recht-stolz-zu-sein-auf-Leistungen-in-beiden-Weltkriegen.html>) und BILD (<http://www.bild.de/politik/inland/alexander-gauland/lobt-leistungen-deutscher-soldaten-in-weltkriegen-53218138.bild.html> [15.09.2017]), allerdings ohne sich näher mit der Geschichte der Bewertung der deutschen Soldaten oder der Funktion der zitierten Passage innerhalb der Rede auseinanderzusetzen.

⁷¹ Nachdem der sog. Flügel im Frühjahr 2020 vom Bundesamt für Verfassungsschutz als rechtsextrem eingestuft und unter Beobachtung gestellt wurde, forderte der AfD-Bundesvorstand die Auflösung der Gruppierung, die daraufhin seit Mai 2020 ihre offizielle Internetpräsenz und offizielle Treffen eingestellt hat.

Man muss uns diese zwölf Jahre nicht mehr vorhalten. Sie betreffen unsere Identität heute nicht mehr. Und das sprechen wir auch aus. Und deshalb, liebe Freunde, haben wir auch das Recht, uns nicht nur unser Land, sondern auch unsere Vergangenheit zurückzuholen. [...] [W]ir [haben] das Recht, stolz zu sein auf Leistungen deutscher Soldaten in zwei Weltkriegen [Bravo- und Gauland-Rufe aus dem Publikum, anhaltender Applaus].⁷²

Zwar enthält die Rede nicht den kleinsten Hinweis auf Siegfrieds Tod⁷³ und auch eine Verbindung zwischen der mit dem Tagungsort verknüpften Friedrichsage und dem Nibelungenstoff ist kaum vorhanden,⁷⁴ aber sie ist geeignet, den Mythos vom nationalen Heldentod aufzurufen,⁷⁵ wie

⁷² Zitiert nach der Videoaufzeichnung „Rede von Dr. Alexander Gauland beim Kyffhäuserstreifen am 2.9.2017“, veröffentlicht am 06.09.2017 vom Nutzer AfD Kompakt TV (<https://www.youtube.com/watch?v=RCb4KWtzLyo>).

⁷³ Laut Münkler 1988, S. 131f. ist nach 1945 die mythisch-politische Kraft des Nibelungenstoffes erschöpft. Dazu bereits kritisch aufgrund der anhaltenden künstlerischen Rezeption, die eben keineswegs völlig unpolitisch mit dem Stoff umgeht: Bernhard MARTIN: Der deutsche Nationalstaat und das Nibelungenlied. Über die gesellschaftspolitische Funktion des Mythos, in: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. Deutsch-Amerikanische Studien zum Nibelungenlied. Werk und Rezeption, hrsg. v. Werner Wunderlich / Ulrich Müller unter Mitarbeit v. Detlef Scholz, Göttingen 1992, S. 179–188, hier: S. 188: „Vor diesem Hintergrund muß [...] modifiziert werden: Zu Ende gebracht ist der Mythos des deutschnationalen Denkens, die ‚Arbeit am Mythos‘ sucht jedoch schon wieder neue Wirkmöglichkeiten für einen geschundenen Stoff.“

⁷⁴ Vgl. Münkler 1988, S. 65; noch deutlich kritischer Klaus VON SEE: Das Nibelungenlied – ein Nationalepos? in: Siegfrieden – Politische Mythen um das Nibelungenlied, in: Ein Lied von gestern? Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Dokumentation des 1. wissenschaftlichen Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. und der Stadt Worms vom 5. bis 6. Oktober 1998, hrsg. v. Gerold Bönnen / Volker Gallé, Worms 2009, S. 43–110, hier: S. 44f.: „Noch 1848 hatte Wagner versucht, die Kyffhäuser Sage mit dem Siegfriedstoff zu kombinieren – ‚Wann kommst du wieder, Friedrich, du herrlicher Siegfried!‘ –, nach 1870 aber rückte ein anderes Anliegen in den Vordergrund, das Bemühen nämlich, die neue hohenzollersche Kaiserdynastie des Zweiten Reiches an die alte staufische Kaiserdynastie des Ersten Reiches zu binden.“

⁷⁵ Vgl. oben, BARTHES: Mythen des Alltags, S. 263. Der Mythos vom nationalen Heldentod muss gar nicht, bspw. unter Bezug auf Siegfrieds Tod, elaboriert werden, um ihn erfolgreich zu nutzen. Das obige Zitat reicht vermutlich aus, um bei Rezipierenden die Zeichen und Bedeutungen in Erinnerung zu rufen, die sie jeweils damit verbinden. Und nicht zuletzt artikuliert sich in der Wahl des Tagungsortes bereits eine gewisse Affinität des Flügels zu

ihn Hindenburg und Hitler unter Rückbezug auf die Ermordung Siegfrieds mitgeprägt haben.⁷⁶ Anders als in den beiden Wiedererzählungen des *Nibelungenliedes* erscheint Geschichte bei Gauland nicht als narrativ erzeugt, sondern als von gleichsam ontologischer Qualität. Die Idee, sie zurückzuerobern, ist begleitet von einem Zurückdrängen von Sinn, wie es Mythologisierungsprozesse kennzeichnet: Erstens werden, ausgerechnet verbunden mit der Forderung, sich die Vergangenheit wiederaneignen zu wollen, zwölf Jahre aus dem Geschichtsverlauf als ‚abgearbeitet‘ herausgeschnitten. Die beiden Weltkriege, die sie flankieren, stehen damit scheinbar nicht mehr kausal mit ihnen im Zusammenhang. Zweitens wird die Geschichte der Bewertung der deutschen Soldaten der beiden Weltkriege in komplexitätsreduzierender Art und Weise dargestellt. Während diese durchaus (auch international) Anerkennung erfahren haben,⁷⁷ die aufgrund der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen

mythischem Denken, deutsch-nationalen Traditionen und (mittelalterlicher) Geschichte beziehungsweise deren nationaler Indienstnahme.

⁷⁶ Zum Zusammenhang von Nibelungenmythos, 1. und 2. Weltkrieg sowie zur Dolchstoßlegende, die selbstverständlich weder allein durch Hindenburg und Hitler in die Welt gesetzt noch allein von diesen in Beziehung zum Nibelungenstoff gesetzt worden ist, siehe oben und bspw. MÜNKLER: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 88–107.

⁷⁷ So bezeichnen Denkmäler nach 1945 häufiger auch Soldaten als Opfer des Krieges ohne Unterscheidung hinsichtlich deren Verantwortlichkeit (vgl. BEHRENBECCK: Kult um die toten Helden, S. 604). Bereits wenige Jahre nach Kriegsende würdigen bspw. Konrad Adenauer und Dwight D. Eisenhower die deutschen Soldaten. Ein weiteres Beispiel aus der gar nicht so fernen Vergangenheit liefert Francois Mitterrand, der am 8. Mai 1995 in Berlin sagte: „Bei den deutschen Soldaten, die in großer Zahl starben, kommt es mir kaum auf die Uniform an und noch nicht einmal auf die Idee, die ihren Geist bestimmte. Sie hatten Mut. Sie waren in diesen Sturm losmarschiert unter Einsatz ihres Lebens, sie haben seinen Verlust für eine schlechte Sache hingenommen, aber wie sie es taten, hat mit der Sache nichts zu tun. Es waren Menschen, die ihr Vaterland liebten – und dessen muss man sich gewahr werden.“ Anerkennung für die Taten der deutschen Soldaten äußert sich ferner in der Rede Otto Graf Lambsdorffs am 13. März 1997 vor dem Bundestag oder im Kommentar Helmut Schmidts in der Süddeutschen Zeitung vom 23. Dezember 1998 zur Wehrmachtsausstellung. Die traditionelle (Selbst)Wahrnehmung der Bundeswehr begann sich ebenfalls offiziell erst in den 1990er Jahren zu ändern. Zuvor knüpft sie in positiver Art und Weise an die deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg an, was durch eine Differenzierung zwischen apolitischem und effizientem Kämpfer auf der einen und verbrecherischer Führung auf der

Aufarbeitung gegenwärtig im politischen Diskurs offiziell nicht mehr aktualisiert wird, erweckt Gauland den Eindruck einer Unterdrückung des deutschen Stolzes seit 1945, die es nun endlich abzuschütteln gelte, nachdem man die Aufarbeitung des Nationalsozialismus geleistet habe. Drittens bleibt ungenannt, worauf man genau das Recht habe, stolz zu sein: Kampf und Tod für das Vaterland. Da in der aktuellen politischen Diskussion weder die Motivation noch die Rechtfertigung eines solchen erforderlich scheinen, wird die Dolchstoßlegende nicht ausgeführt. Die damit verbundene Differenzierung zwischen Heimat und Front oder die Diffamierung der parlamentarischen Staatsform würden sich im Gegenteil als kontraproduktiv erweisen, schließlich präsentiert sich die AfD als demokratische Partei, die kurz vor dem – damals noch geplanten – Einzug in den Bundestag Wählerinnen und Wähler gewinnen möchte.⁷⁸

Auf diese Weise werden selektiv nur wenige Aspekte des Mythos vom nationalen Heldentod aufgerufen. Indem seine Tradition verschleiert bleibt, erweckt er einen vergleichsweise harmlosen bürgerlich⁷⁹-patriotischen Eindruck und kann neu funktionalisiert werden: Es geht nicht mehr um die Rechtfertigung einer Kriegsniederlage oder um die

anderen Seite ermöglicht wurde (vgl. DE LIBERO: Tradition, S. 87–92). De Libero spricht von einem Wehrmachtsmythos, der sich zwar wissenschaftlich nicht lange halten können, in der Bundeswehr jedoch noch lange gewirkt habe. „Die Wahrnehmungsabwehr der [von Kasernenumbenennung] Betroffenen zeigt, wie schwer es manchem auch in einer vermeintlich postheroischen Zeit fällt, sich von einstmalen traditions-, nunmehr fragwürdigen Idolen zu trennen.“ (ebd., S. 102).

⁷⁸ Auch die Nationalsozialisten verzichteten ab 1934 aus guten Gründen auf die Aktualisierung der Dolchstoßlegende; vgl. MÜNKLER: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 101 f.

⁷⁹ Zur Bedeutung des Bildungsbürgertums für den Mythos vom nationalen Heldentod vgl. MÜNKLER: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 17. Der Bedeutungsverlust dieser Schicht erklärt u. a. auch die abnehmende Relevanz der Bezüge auf Kunst und Literatur in der aktuellen politischen Rhetorik, was auch dem Publikum von Gaulands Rede anzumerken ist, das bei der Bezugnahme auf Friedrich II., Heine, Lessing, Luther, Kleist und Schubert nur wenig Reaktion zeigt, sich für den Verweis auf Goethe ein wenig begeistert, aber umso heftiger auf die Kritik an Özügus und der aktuellen Integrationspolitik, an den Medien und an den sog. „Altparteien“ reagiert.

Rekrutierung neuer militärischer Kämpfer und Verbündeter.⁸⁰ Aber nach wie vor ist das Ziel, mittels Komplexitätsreduktion ein ‚Wir‘ zu konstruieren und das Publikum auf diese gemeinsame Identität als Grundlage des Handelns im Rahmen eines Kampfes einzuschwören. Dieser Kampf um die deutsche Kultur erfordert jedoch offenbar nicht nur das Erzeugen eines solidarischen Zusammenhalts nach innen, sondern auch eine scharfe Abgrenzung nach außen: Man steht entweder bedingungslos für die deutsche Kultur ein oder man gehört zum Lager der Feinde, die sie auslöschen wollen.⁸¹ Dieses wird in Gaulands Rede durch die Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, Aydan Özoğuz (SPD), repräsentiert, womit Gauland – rhetorisch durchaus nicht ungeschickt – zugleich die sog. Altparteien sowie Migranten und

⁸⁰ Siehe die Platzierung der oben zitierten Passage in *Mein Kampf*; vgl. bspw. auch Hitlers Rede auf dem Reichsjugendtag in Potsdam 1932: „Was du, mein lieber deutscher Junge, in deinen Heldensagen und in deinen Heldenliedern bewunderst, dem mußt du selbst nachstreben, damit dein Volk einst würdig ist, im Heldenlied besungen zu werden.“ (zitiert nach EDWARDS: Censoring Siegfried's Love-Life, S. 98).

⁸¹ Zu diesen Funktionen politischer Mythen und ihren potentiellen Folgen vgl. Münkler 1988, S. 69–72; vgl. auch MÜNKLER: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 13: „[P]olitische Mythen [befriedigen] ein kollektives Distinktionsbedürfnis, wobei sie es selten bei bloßer Abgrenzung belassen, sondern Überlegenheitsvorstellungen und Dominanzansprüche wecken.“ Eine wichtige Funktion kommt diesbezüglich Gegenmythen zu, denn „scharf ausgeprägte Gegensätze sollten Feindbilder markieren und das Selbstbild verdeutlichen“ (ebd., S. 14). Gauland funktionalisiert in diesem Sinne das (an sich wenig mythische) Narrativ von Integration, kulturellem Austausch und Prozesshaftigkeit von (nationaler) Identität. Eine entsprechende Internetrecherche zeigt rasch, dass sich die nationalistische Szene häufiger des Terminus „Mythos“ in seiner umgangssprachlichen Bedeutung in Bezug auf Multikulturalität bedient. Auch die Worte „Kampf“ und „Krieg“ fallen nicht selten; es ist sogar die Rede davon, die Regierung/Presse führe einen „Krieg gegen die eigene Bevölkerung“. Dass „das Volk“ sich dem „Kampf“ noch nicht vollständig angeschlossen habe, wird mit Fehlinformation, mangelnder Einsicht oder angeblicher Furcht vor Repressalien erklärt. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass auch die NSDAP sich einst als Vollstreckerin des Willens des ganzen deutschen Volkes inszenierte, das sich dessen jedoch noch nicht bewusst sei aufgrund seiner Verblendung infolge des Verrats von 1918 und des Wirkens von Lügenpresse und Politik; nur die Helden der „Bewegung“ seien bereits erleuchtet und nähmen die Auferstehung des gesamten Volkes vorweg (vgl. BEHRENBECK: Kult um die toten Helden, S. 141).

Migrantinnen als Verräter an der deutschen Kultur einsetzt. Dass der Topos des Verrats durch seine Worte aufgerufen wird, obwohl der Begriff nicht fällt, zeigt die Diffamierung des SPD-Politikers Thomas Oppermann, der auf die Rede mit der Äußerung reagierte, ihm fehle jede Vorstellungskraft, wie man auf Millionen Tote, Kriegsverbrechen und die Zerstörung halb Europas stolz sein könne.⁸² Dies brachte ihm in den Kommentarspalten der sozialen Medien die Beschimpfung mit dem Unwort des Jahres 2016 ein: Volksverräter⁸³.

⁸² Zitiert nach: <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/rede-alexander-gauland-kritik-volker-beck>.

⁸³ Vgl. bspw. die Kommentare zum Video-Clip „SPD - Thomas Oppermann: ‚Die AfD ist ganz klar eine Schande für Deutschland‘“, der einen Ausschnitt aus einer Fernsehübertragung einer Bundestagsrede vom 05.09.2017 zeigt (https://www.youtube.com/watch?v=ufukSYCY_j0): Der Nutzer airportfreak bspw. kommentiert: „Das ist Volksverrat“; Eisenhans interpretiert das Plädoyer Oppermanns für Offenheit hinsichtlich Zuwanderung und Zusammenhalt der EU folgendermaßen: „Und deshalb wollen wir auch zukünftige [sic!] alle Bestrebungen der Völker unterdrücken und sie auch weiterhin durch Zuwanderung keulen!“ Das DEUTSCHE VOLK ist der Souverän [sic!] Herr Oppermann. Und wehe wenn sie raus sind aus Ihrer Schwatzbude, der Richter wartet schon [...] Hochverrat lebenslänglich.“ Und DRO Österreich schreibt: „Eine Schande sind Schwarz-Rot-Grün. Sie sind Volksverräter.“ Auch Özoğuz selbst wird mit Volksverrat assoziiert, z.B. wenn der sich auf germanische Mythologie beziehende Blog *daserwachendervalkyrjar* seinen Beitrag zur Rede Gaulands mit dem Tag Volksverrat versieht (<https://daserwachendervalkyrjar.wordpress.com/tag/aydan-oezoguz-spd/>).

Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 27.04.2022 überprüft.

Primärtexte

- BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2012.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, hrsg., übers. und mit einem Anh. vers. v. Helmut Brackert, 2 Bde., Frankfurt am Main ²⁹2004/²⁷2005.
- ECO, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München/Wien ⁶1985.
- FERNAU, Joachim, *Disteln für Hagen*, München ¹²2009.
- VON HINDENBURG, Paul: *Aus meinem Leben*, Leipzig ¹²1920.
- HITLER, Adolf: *Mein Kampf*. Eine kritische Edition, Band 2. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, München/Berlin 2016.
- NEIDHARD V. STEINACH: *Nibelungen*. Eine sehr originale Geschichte, hrsg. v. Ralf Nievelstein/Matthias Rummel, Worms 2010.
- SCHMIDT, Helmut: *Kommentar zur Wehrmachtausstellung*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. Dezember 1998.
- STEINFEST, Heinrich: *Der Nibelungen Untergang*. Storyboard von Robert de Rijn, Stuttgart 2014.

Forschungsliteratur

- BEHRENBECCK, Sabine: *Der Kult um die toten Helden*. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945 (Kölner Beiträge zu Nationsforschung 2), Greifswald 1996.
- BÖHME, Hartmut: *Einladung zur Transformation*, in: *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hrsg. v. Hartmut Böhme/Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirrmeyer/Georg Toepfer/Marco Walter/Julia Weitbrecht, München 2011, S. 7–39.
- BRACKERT, Helmut: *Nibelungenlied und Nationalgedanke*. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie, in: *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, hrsg. von Ursula Hennig/Herbert Kolb, München 1971, S. 343–364.
- BREUER, Dieter/BREUER, Jürgen: *Mit spaehere rede*. Politische Geschichte im Nibelungenlied, München 1995.
- EDWARDS, Cyril: *Censoring Siegfried's Love-Life: the 'Nibelungenlied' in the Third Reich*, in: *Mythos – Sage – Erzählung*. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl, Wien 2009, S. 87–103.
- EHRISMANN, Otfried: *Siegfried*. Ein deutscher Mythos?, in: *Herrscher, Helden, Heilige*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Mittelalter-Mythen 1), St. Gallen 1996, S. 367–387.
- EMERY, Elizabeth/UTZ, Richard (Hrsg.): *Medievalism: Key Critical Terms*, Cambridge 2014.
- FASBENDER, Christoph: *Siegfrieds Wald-Tod*. Versuch über die Semantik von Räumen im Nibelungenlied, in: *Außen und Innen*. Räume und ihre Symbolik im Mittelalter, hrsg. v.

- Nikolaus Staubach/Vera Johanterwage (Tradition – Reform – Innovation 14), Frankfurt am Main u. a. 2007.
- HEINZLE, Joachim/WALDSCHMIDT, Anneliese (Hrsg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1991.
- HOFFMANN, Werner: Rezension zu: *Ze lorse bi dem münster. Das ‚Nibelungenlied‘* (Handschrift C). Literarische Innovation und politische Zeitgeschichte, hrsg. v. Jürgen Breuer, München 2006, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 136.4 (2007), S. 517–525.
- HONEGGER, Peter: Bligger von Steinach als Verfasser und Rudolf von Montfort als Bearbeiter des Nibelungenliedes, in: „Waz sider da geschach“. American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. Deutsch-Amerikanische Studien zum Nibelungenlied. Werk und Rezeption, hrsg. v. Werner Wunderlich/Ulrich Müller unter Mitarbeit v. Detlef Scholz, Göttingen 1992, S. 9–54.
- IMMER, Nikolas: Held, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff, Stuttgart/Weimar 2007, S. 307f.
- LEUBNER, Martin: Adaption, in: *Metzler Lexikon Literatur*, S. 5.
- DE LIBERO, Loretana: Tradition in Zeiten der Transformation: Zum Traditionsverständnis der Bundeswehr im frühen 21. Jahrhundert, hrsg. im Auftrag des Sozialwissenschaftlichen Instituts der Bundeswehr, Paderborn u. a. 2006.
- LIENERT, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung* (Grundlagen der Germanistik 58), Berlin 2015.
- LUCKSCHEITER, Roman: Zwischen Pathos, Politik und Parodie – Die Rezeption des Nibelungenlieds in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Die Nibelungen in der Moderne. Dokumentation des 5. Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. am 17. August 2003*, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé (Schriftenreihe der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. 4), Worms 2004, S. 43–63.
- MÜLLER, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied* (Klassiker-Lektüren 5), Berlin 2009.
- MÜLLER, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.
- MÜNKLER, Herfried/STORCH, Wolfgang: *Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos*, Berlin 1988.
- MÜNKLER, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009.
- MÜNKLER, Herfried: *Siegfrieden – Politische Mythen um das Nibelungenlied*, in: *Ein Lied von gestern? Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Dokumentation des 1. wissenschaftlichen Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. und der Stadt Worms vom 5. bis 6. Oktober 1998*, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé. Worms 2009, S. 141–157, hier: S. 153.
- SCHULZE, Ursula: *Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im ‚Nibelungenlied‘*, in: *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 669–689.

- VON SEE, Klaus: Das Nibelungenlied – ein Nationalepos? in: Siegfrieden – Politische Mythen um das Nibelungenlied, in: Ein Lied von gestern? Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Dokumentation des 1. wissenschaftlichen Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V. und der Stadt Worms vom 5. bis 6. Oktober 1998, hrsg. v. Gerold Bönnen/Volker Gallé. Worms 2009, S. 43–110.
- VON SEE, Klaus: Die politische Rezeption der Siegfriedfigur im 19. und 20. Jahrhundert, in: Siegfried. Schmied und Drachentöter, hrsg. v. Volker Gallé im Auftrag des Nibelungenmuseums Worms (Nibelungenedition 1), Worms 2005, S. 138–155.
- VON SEE, Klaus: Held und Kollektiv, in: Europa und der Norden im Mittelalter, hrsg. v. Klaus von See, Heidelberg 1999, S. 145–181.
- STROHSCHNEIDER, Peter: Einfache Regeln – Komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘, in: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Wolfgang Harms/Jan-Dirk Müller in Verbindung mit Susanne Köbele/Bruno Quast, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 43–75.
- TOEPFER, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin/New York 2013.
- VERDUIN, Kathleen: The Founding and the Founder: Medievalism and the Legacy of Leslie J. Workman, in: Studies in Medievalism 17 (2009), S. 1–27.
- WUNDERLICH, Werner/MÜLLER, Ulrich (Hrsg.) unter Mitarbeit v. Detlef SCHOLZ: „Waz si der da geschach“. American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. Deutsch-Amerikanische Studien zum Nibelungenlied. Werk und Rezeption, Göttingen 1992.
- WUNDERLICH, Werner: Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes (Materialien und Untersuchungen 30), Stuttgart 1977.

Internetlinks

- <https://www.wallduern.de/bundeswehrstandort>.
- <https://www.figuren-shop.de/de/kulturen-shop/kulturen-religion/goetter-und-helden/helden/?p=1>.
- <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/afd-alexander-gauland-nazi-zeit-neubewertung>.
- <https://www.welt.de/politik/deutschland/article168663338/Gauland-fordert-Recht-stolz-zu-sein-auf-Leistungen-in-beiden-Weltkriegen.html> [15.09.2017].
- <https://www.youtube.com/watch?v=RCb4KWtzLyo>.
- <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/rede-alexander-gauland-kritik-volker-beck>.
- https://www.youtube.com/watch?v=ufukSYCY_j0.
- <https://daserwachendervalkyrjar.wordpress.com/tag/aydan-oezoguz-spd/>.

Filme

- EDEL, Uli (Regie): Die Nibelungen, Deutschland 2004.
- LANG, Fritz (Regie): Die Nibelungen, Deutschland 1924.
- LAWRENCE, Francis (Regie): Constantine, USA/Deutschland 2005.

REINL, Harald (Regie): Die Nibelungen: Teil 1: Siegfried; Teil 2: Kriemhilds Rache, Deutschland 1966/67.

UNTERWALDT, Sven (Regie): Siegfried, Deutschland 2005.

SARAH BOEHLAU

Mental Heroes

Attila Geoles postmoderne Nibelungenrezeption
Siegfried muss sterben

Die Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts befindet sich in einem konstanten Umbruch, der durch die Entwicklung neuer Technologien und die Einrichtung globaler Netzwerke angetrieben wird. Noch bis vor wenigen Jahren unterlief Literatur wie auch der Großteil aller kulturellen Erzeugnisse einen langen wirtschaftlichen und institutionalisierten Prozess, bevor der Kontakt mit dem Rezipienten zustande kam. Durch die Eingriffe von Lektoren, Editoren, Produzenten, Sponsoren, Kommissionen, Marktforschung, Bildungseinrichtungen, Bibliothekaren, Regisseuren und Fachhandel erhält Literatur in dieser Hinsicht Anspruch auf Qualitätssicherung, wird aber natürlich ebenso zensiert und kanonisiert.

Vor allem in den letzten zehn Jahren zeichnet sich ein Trend zur Umerschichtung, sogar stellenweise Eliminierung der Mittlerstrukturen zwischen Produzenten und Rezipienten kultureller Güter deutlich ab. Junge Musiker etablieren sich durch ihre eigenen YouTube-Kanäle, darstellende Kunst wird auf Kunsthandwerker-Portalen wie etsy.com angeboten. Aufstrebende Autoren veröffentlichen ihre Texte direkt im Internet, wo sich eine Vielzahl von digitalen Möglichkeiten hierzu bietet. Längst sind Formate wie *web-serials* oder Lyrik-Blogs fester Teil der Erzählkultur der Gegenwart. Der Rezipient erhält dabei die Texte direkt, quasi ofenfrisch, aus der Hand des Autors. Und er kann im Umkehrschluss auch über die Kommentarfunktion, welche in jedem dieser Formate beinhaltet ist, in ebenso direkter Weise Feedback geben, Lob und Kritik austeilen. Wenn solche Texte den Weg zu Printmedien und konventionellen Verlagen finden, so tun sie dies in der Regel erst, nachdem sie sich online eine Leserschaft angeeignet haben.

Dem Medienwissenschaftler Henry Jenkins zufolge haben die digitalen Medien die diegetischen Möglichkeiten in einem Maße ausgeweitet, die die Gegenwartskultur als eine *participatory culture* erscheinen lässt, deren hervorstechendstes Merkmal das Phänomen der Fanfiction ist: „Fanfiction is a way of the culture repairing the damage done in a system where contemporary myths are owned by corporations instead of owned by the folk.“¹

Jenkins sieht Fanfiction-Autoren keineswegs als literarische Schmarotzer, die sich in Ermangelung eigener Kreativität als Parasiten in den Erzählwelten anderer einnisten. Stattdessen bezeichnet er diese als *textual poachers* – textuelle Wilderer.² Jenkins instrumentalisiert das Bild des Wilderers: Die Rezipienten erjagen als Rebellen im königlichen Wald das verbotene Wild der Erzählgewalt, anstatt sich als unterwürfige Subjekte der großen Unternehmen mit dem zufriedenzugeben, was die Machthaber ihnen als Nahrung zuweisen. Ein Erzählstoff wie *Harry Potter* gehört in dieser Vorstellung nicht allein J. K. Rowling und Warner Brothers, sondern jeder hat danach das Recht, in der Erzählwelt *Harry Potters* zu wildern und dort Nahrung für eigene Erzählungen zu finden. Kraft ihrer Kollektivität reißen die modernen Rezipienten die Erzählgewalt aus der Hand großer Unternehmen und Institutionen und führen sie dorthin zurück, wo sie hingehört: in die Hand des Volkes. Für Mediävisten ist dieser Umgang mit Erzählstoffen freilich vertraut, funktionierte doch die mittelalterliche Literatur als Aufführungsliteratur primär über ihre Offenheit und Anpassungsfähigkeit.

Als Teil der neuen, freien Nähe zwischen Autor und Rezipient lässt die Veröffentlichung von Texten Verlag und Buchhandel immer häufiger außen vor. Längst hat der Versandriese Amazon die Möglichkeit eingeräumt, Texte über die Lesemöglichkeit des E-Books direkt auf der virtuellen Verkaufsfläche der Website zu veröffentlichen, wobei Druck und

¹ Vgl. Henry JENKINS: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York u.a. 2006, S. 11.

² Vgl. Henry JENKINS: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York u.a. 2003.

Lagerkosten wegfallen. Und auch im Bereich der Printmedien erfahren die so genannten *Books on Demand* Verlage, kurz BoD, in den letzten Jahren einen ungeheuren Aufschwung. BoD bieten mit ihrem Web-Interface, in welchem der Autor das Layout des Textes von zuhause aus selbst setzen kann, im Grunde eine direkte Schnittstelle zwischen dem Computer eines Autors und der Druckerei, einschließlich eines angeschlossenen Buchhandels. Der Zwischenschaltung eines klassischen Verlages bedarf es aus technischer und ökonomischer Sicht nicht mehr. Auch wenn nur sehr (sehr) wenige dieser Titel über eine Handvoll verkaufter Exemplare hinauskommen, so nimmt der Bedarf an BoD doch seit Jahren stetig zu. Dies führt zu einer ungeheuren Vielfalt an Titeln, die teilweise extreme Nischen bedienen. Der Journalist Chris Anderson führte hierfür im Jahr 2004 den Begriff der so genannten *Long Tail*-These ein, nach der die Online-Konsumwelt mit ihrer ungeheuren Produktvielfalt die Bedürfnisse kleinerer Zielgruppen bedienen kann, da sie weniger auf die ökonomische Notwendigkeit von Bestsellern ausgerichtet ist.³

Ein prägnantes Beispiel des BoD-Phänomens ist die so genannte *Espresso Book Machine* (EBM) der Firma On Demand Books. Diese kann in Buchhandlungen, Bibliotheken oder Cafés aufgestellt werden, um dort Bücher auf Knopfdruck zu produzieren. Die materielle Produktion von Büchern verkleinert sich mit solchen Technologien in die Kleinstform und verlagert sich in die unmittelbare Nähe des Kunden. So finden sich Texte, die größtenteils unberührt von den Auswahlkriterien der Verlagsprogramme, den Bearbeitungsprozessen von Lektoren und der Sortimentsauswahl von Buchhandlungen und Bibliotheken entstanden sind.⁴

Der Roman *Siegfried muss sterben* von Gerhard Etzel ist unter seinem Pseudonym Attila Geole 2015 als Teil dieses neuen, unmittelbareren Literaturvertriebs im Norderstedter BoD Verlag erschienen. Geoles Roman wird im Klappentext als eine „Mischung von Historie, Science-Fiction

³ Vgl. Chris ANDERSON: The Long Tail, <https://www.wired.com/2004/10/tail/>.

⁴ Natürlich haben diese neuen Veröffentlichungsformen auch deutliche Schattenseiten, vor allem die fehlende Hand professioneller Lektoren und/oder fehlendes fachmännisches Layout macht sich bei vielen dieser Publikationen oft schmerzhaft bemerkbar.

und Fantasy“ ausgewiesen, ist jedoch als ein in erster Linie der Science-Fiction verpflichtetes Werk zu sehen.

So werden etwa die phantastisch-mythischen Elemente des *Nibelungenliedes* im Verlauf der Handlung durch pseudo-naturwissenschaftliche Erklärungen rationalisiert oder in Beispiele aus dem Motivkatalog der Science-Fiction übersetzt.⁵ Hinter den vermeintlichen „Sagen und Märchen“⁶ um den Lindwurm wird beispielsweise die Existenz eines Dinosauriers aufgedeckt, dessen Gattung im Teutoburger Wald scheinbar unbemerkt bis in das Zeitalter des Anthropozän überdauert hat.

Obwohl Science-Fiction in der Regel mit Futurismus und Wissenschaftsdiskursen identifiziert wird, so ist ihr doch ebenso die Nähe zu den großen mythischen Stoffen der Vormoderne zu eigen. Die Anfänge des Genres werden in der Regel im 19. Jahrhundert und fast ausnahmslos in der Moderne verortet.⁷ Bereits in diesen ersten Werken, die man der Science-Fiction zuordnet, lässt sich eine Tendenz zum Mythos, zum Monumentalen feststellen.

Nicht umsonst untertitelte Mary Shelley ihren Roman *Frankenstein* (1818) als *The Modern Prometheus*, das Schicksal des feuerstehlenden Titanen gespiegelt am tragischen Scheitern Victor Franksteins und seiner Kreatur. Auch Jules Vernes Figur des Capitaine Nemo in *Vingt mille lieues sous les mers* (1869/70) ist nach einer Episode der *Odyssee* benannt.⁸ Im Neunten Gesang von Homers Epos geraten Odysseus und seine

⁵ In Fantasy-Erzählungen begründen sich die phantastischen Elemente aus dem Bereich des Unerklärten, Magischen, während sie in der Science-Fiction durch eine Verbindung zu (i. d. R. futuristischen) Wissenschaftsdiskursen rationalisiert werden; anders ausgedrückt: „Science fiction is about what doesn't exist but could, while fantasy is about what has never existed and, by the laws of our universe, never will“ (Ace G. PILKINGTON: Introduction: Science Fiction and Fantasy Conquer the World, in: *The Fantastic Made Visible. Essays on the Adaptation of Science Fiction and Fantasy from Page to Screen*, hrsg. v. Matthew William Kapell/Ace G. Pilkington, Jefferson (NC) 2015, S. 1–12, hier: S. 9).

⁶ Attila GEOLÉ: *Siegfried muss sterben*, Norderstedt 2015, S. 116.

⁷ Vgl. z. B. Marvin Keith BOOKER/Annemarie THOMAS: *The Science Fiction Handbook*, Chichester/Malden (MA) 2009, S. 5.

⁸ Vgl. Stephen BERTMAN: *Captain Nemo's Classical Pedigree*, in: *Verniana – Jules Verne Studies* 10 (2018), S. 219–222, hier: S. 219.

Gefährten in die Gefangenschaft des Zyklopen Polyphem. Von diesem nach seinem Namen gefragt, antwortet der Grieche mit ‚Niemand‘ (lateinisch: *Nemo*). Als sich die Gefangenen später gewaltsam befreien, bleiben die Hilferufe Polyphems an die anderen Zyklopen, Niemand greife ihn an, erfolglos.⁹ Und der erste Blick auf die Zukunft des Jahres 802701, in welche H.G. Wells‘ Zeitreisender in *The Time Machine* (1895) reist, enthüllt die kolossale Statue einer weißen Sphinx mit ausgebreiteten Flügeln und verwitterten Augen.¹⁰ Diese weist nicht nur in die Vergangenheit zurück, sie wird sich auch später als Schlüssel seiner Heimkehr in die Gegenwart erweisen, da die antagonistischen Morlocks in ihrem Inneren die gestohlene Zeitmaschine verborgen haben.

Auch in der weiteren Entwicklung der Science-Fiction bleibt die Faszination an vormodernen Erzählstoffen präsent. Das Raumschiff als das zentrale mit dem Genre identifizierte Motiv trägt so gerne mythisch aufgeladene Namen wie *Valkyrie* (*Titan A.E.*) oder *Prometheus* (*Prometheus*).¹¹ Die intertextuellen Bezüge, die eine solche Namenswahl eröffnet, spiegeln das Schicksal der zukünftigen Menschheit an der durch sie evozierten Tragik der Namenspaten aus den Sagenstoffen. In Danny Boyles Spielfilm *Sunshine* (2007) trägt beispielsweise das zur atomaren Neuentzündung der erlöschenden Sonne ausgesandte irdische Raumschiff den Namen *Icarus*. Nach dem mysteriösen Verschwinden der *Icarus* im All wird ein zweites Schiff auf den Weg zu dem sterbenden Stern geschickt, welches den nun doppelt unglückbringenden Namen *Icarus II*. erhält und folglich die Nähe zur Sonne ebenfalls mit dem Tod bezahlen wird.¹² Der Mythos wird hier nicht einfach angeeignet, sondern zugleich missverstanden.

⁹ Vgl. HOMER: *Odyssee*, hrsg. v. Anton Weiher (Sammlung Tusculum), Berlin 2013, Neunter Gesang, V. 364–452.

¹⁰ Herbert George WELLS: *The Time Machine*, London 2005, S. 21ff.

¹¹ Vgl. Don BLUTH/Gary GOLDMAN (Regie): *Titan A.E.*, USA 2000; Ridley SCOTT (Regie): *Prometheus*, USA/GB 2012.

¹² Vgl. Danny BOYLE (Regie): *Sunshine*, USA/GB 2007.

In der Kurzgeschichte *After the Myths Went Home* (1969) des amerikanischen Science-Fiction Schriftstellers Robert Silverberg eignet sich die entfernte menschliche Zukunft, verwöhnt durch Technologie und übersättigt mit Unterhaltung, den Mythos als das letzte, ultimative Entertainment an.¹³ Mit einer Rekonstruktionsmaschine zerren sie zunächst historische Giganten aus der Menschheitsgeschichte – Kleopatra, Napoleon, Churchill – auf die Bühne des 13. Jahrtausends, um die entfernten Nachkommen zu amüsieren. Doch schnell gelangweilt von Mythen, die für das intradiegetische Personal der Zukunft auf letztlich oft enttäuschend echten Menschen basieren, wendet dieses sein Interesse den alten Göttern und Heroen zu: „That seemed more romantic“¹⁴. Figuren aus den religiösen und weltlichen Erzählstoffen der Vergangenheit treten aus der Maschine: archaische Monster, antike Götter, mittelalterliche Helden. Doch in Interaktion mit einer Gesellschaft, die sich als den Zenit der menschlichen Zivilisation begreift und keine eigenen Mythen und Religionen mehr tradiert, können sie nie mehr als Gegenstände eines Unterhaltungstrends darstellen. Der Reiz des neuen Spiels ist schnell verfliegen:

The mythfolk began to bore us. There were too many of them, and they were too loud, too active, too demanding. They wanted us to love them, listen to them. Bow to them, write poems about them.¹⁵

Durch den kurzzeitigen Hype haben sich die Mythenmenschen auf der ganzen Welt verbreitet. Nun werden sie wieder eingesammelt und in der Maschine dematerialisiert. Doch bevor sie als letzte in die Maschine steigt, warnt die trojanische Seherin Cassandra, natürlich vergeblich, vor einer Welt ohne Mythen:

People who have no myths of their own do well to borrow those of others, and not just as sport. Who will comfort your souls in the dark times ahead? Who will guide

¹³ In deutscher Sprache ist die Kurzgeschichte sowohl unter dem Titel *Das Götter-Spiel* als auch *Nachdem die Mythen nach Hause gegangen waren* erschienen.

¹⁴ Robert SILVERBERG: *After the Myths Went Home*, in: *The Collected Stories of Robert Silverberg*, hrsg. v. Robert Silverberg, Bd. 2: *To The Dark Star*, 1962–69, Burton (MI) 2012, S. 354.

¹⁵ SILVERBERG: *After the Myths Went Home*, S. 359.

your spirits when the suffering begins? Who will explain the woe that will befall you?¹⁶

Als kurze Zeit später außerirdische Invasoren die Erde unterjochen und die Überlebenden nach dem Trost der Götter und der Kraft der Heroen verlangen, bleiben ihre Bitten und Gebete unerhört. Die Mythen bleiben stumm.

Wie in Silverbergs Kurzgeschichte können sich auch in *Siegfried muss sterben* die selbstgerechten Menschen einer technisierten Zukunft Zugang zum Mythos verschaffen. Auch für sie wird die Begegnung mit der fremden Welt zum unterhaltsamen Spiel wissenschaftlicher Exploration, bis der Mythos beginnt, sich als anstelle gefügiger Modelliermasse als Gegenstand mit eigenem Willen zu erweisen.

Der Untertitel von Geoles Romans verheißt: „Die Nibelungensage, erlebt aus der Perspektive einer nahen Zukunft“. Werkzeug dieser paradoxen Historizität in *Siegfried muss sterben* sind die so genannten *Connectoren*: eine kleine Gruppe der menschlichen Bevölkerung (ca. 3 Prozent), die die Fähigkeit zu einer psycho-neuralen Verbindung mit anderen Menschen besitzen. Damit können sie jedoch nicht nur mit anderen Menschen telepathisch Gedanken austauschen, sondern haben auch das Potential zu ungeheurem Machtmissbrauch: Ein begabter Connector kann nicht nur parasitär an den Erfahrungen anderer teilnehmen, sondern auch Eingriffe in ihre Erinnerungen und ihre Wahrnehmung vornehmen. Erfahrung und Emotionen können geteilt werden, ohne den damit verbundenen Körper des Connectors zu gefährden:

Stellen sie sich vor, Sie liegen ganz bequem in einer Liege in unserem Sensotron und haben eine psychoneurale Verbindung zu einem von uns vermittelten Hochseilartisten, der gerade den Grand Canyon auf einem Seil überquert. Sie sehen mit seinen Augen in den tiefen Abgrund unter Ihren Füßen. Sie fühlen mit seinen Sinnen, wie das Seil unter Ihnen schwankt, Sie merken, wie der Wind an Ihnen zerrt, Sie spüren seine Zuversicht und seine Ängste, als ob es Ihre eigenen wären, und Sie empfinden die Glücksgefühle, wenn Sie dann drüben angekommen sind. Und alles das haben Sie nicht mit einer gewissen Distanz in einer gut gemachten dreidimensionalen Computeranimation gesehen, sondern Sie haben

¹⁶ SILVERBERG: *After the Myths Went Home*, S. 360.

es selbst erlebt, Sie waren wirklich auf Ihrem Seil, mit all Ihren Sinnen, und trotzdem völlig gefahrlos und ohne Risiko für ihr Leben.¹⁷

Im Roman werden zwei nebeneinanderlaufende Erzählwelten etabliert: In der ‚nahen Zukunft‘, nämlich dem Jahr 2052, erforscht eine Forschungsgruppe von Connectoren die neue Art von psychoneuraler Wahrnehmungsübertragung. Die zweite Erzählwelt entspricht dem *Nibelungenlied*, dessen Handlungsverlauf Fritz Langs Stummfilm von 1924 folgt.¹⁸ Zugang zur dieser Vergangenheit bzw. Parallelwelt des *Nibelungenliedes* – die Forscher sind selbst nicht sicher, welche der „zwei Hypothesen aus dem Bereich der Science Fiction“¹⁹ vorliegt – erhalten die Connectoren zufällig, als während eines Tests ein per Zufallsgenerator aus „einer Literaturdatenbank mit sämtlichen bekannten Werken der Menschheit“²⁰ ausgewählter Text durch einen der Connectoren an einen beliebigen Menschen übertragen werden soll:

Auf den Displays und den Wänden und über Adrians Kopferschien der Text ‚Siegfried erschlägt den Drachen‘ und darunter die Quellenangabe: Aus dem Drehbuch zum Film *Die Nibelungen* von Fritz Lang, Deutschland 1924. Drehbuchautorin: Thea von Harbou.²¹

Statt jedoch mit einem Menschen seiner unmittelbaren Umgebung Kontakt aufzunehmen, verbindet der Satz aus der nach wie vor wohl bekanntesten modernen Nibelungenrezeption den Connector mit „einem anderen Universum dieser Welt, zur exakt gleichen Zeit, doch nach menschlicher Zeitrechnung mehr als 1650 Jahre entfernt“²². Hier klinkt sich der Connector Adrian in das Bewusstsein des jungen Siegfrieds ein, welcher gerade auf dem Weg zum Schmied Mime ist, um seine Lehre anzutreten. Er reitet durch ein vom Lindwurm verwüstetes Dorf, als er in seinem Kopf den von Adrian übertragenen Satz *Siegfried erschlägt den Drachen* hört.

¹⁷ GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 51.

¹⁸ Fritz LANG (Regie): *Die Nibelungen*, Deutschland 1924.

¹⁹ GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 62.

²⁰ GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 37.

²¹ GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 37f.

²² GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 7.

Entsprechend dem dritten der sogenannten *Clarkschen Gesetze* des britischen Science-Fiction Schriftstellers (und Physikers) Arthur C. CLARKE – „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“²³ – reagiert Siegfried nicht mit Schrecken auf die fremde Stimme in seinem Kopf, sondern interpretiert diese als „Wille[n] der Götter“²⁴. Er bejaht den vermeintlichen Gottesauftrag mit: „Ja, ich erschlage den Drachen.“²⁵ Das Zitieren der Rezeption erlaubt dem modernen Rezipienten damit den direkten Einstieg in den Mythos. Dort beginnt er sofort, diesen in einem Kausalparadox zu manipulieren: Siegfrieds Handlungsentscheidungen werden in der Folge in erster Linie durch die vermeintlich göttliche Stimme beeinflusst.

In der Folge verlaufen der erste Teil des Nibelungenliedes und die Handlung im Forschungszentrum des Jahres 2052 parallel. Während die Connectoren anfangs noch begeistert auf den Handlungsverlauf des mythischen Stoffs einwirken, indem sie sich mit den Protagonisten verbinden, wird schnell ein gegenläufiger Einfluss des Mythos auf die Gegenwart spürbar. Die Mitglieder des Forschungskreises identifizieren sich immer stärker mit den mythischen Charakteren, welche sie über die mentale Verbindung beeinflussen wollen. Die Figurenkonstellation des Wormser Königshofes färbt auf die Beziehungen innerhalb der Forschergruppe ab. Gegenüber Personen außerhalb des Connectoren-Kreises verhalten sich die Teilnehmer zunehmend skrupellos und menschenverachtend. In der säkularisierten, demokratisierten Welt des Jahres 2052 liegt die Macht nicht in den Händen von Kriegern und Monarchen, sondern von Unternehmern und Wissenschaftlern, welche jedoch ebenso Mechanismen zur Machtsicherung einsetzen. Die Erinnerung eines zufälligen Zeugen wird so nicht nur gelöscht, sondern soll auch durch das Einfügen von Außerirdischen noch zusätzlich diskreditiert werden: „Ich dachte, bei einem Obdachlosen könnte man das wirklich als durch Drogen

²³ Arthur C. CLARKE: Foreword to Millenial Edition, in: Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible, hrsg. v. Arthur C. Clarke, 2000, S. 1–3, hier: S. 2.

²⁴ Geole: Siegfried muss sterben, S. 284.

²⁵ Geole: Siegfried muss sterben, S. 284.

verursachte Halluzination ansehen.“²⁶ Als ein Reporter auf die Unstimmigkeiten in der Aussage des Mannes aufmerksam wird, wird er durch den Projektleiter durch einen per Connection herbeigeführten Autounfall ermordet.

Diese ethische und moralische Problematik steht im Vordergrund der Connectoren-Handlung und spiegelt die Instanzen von Machtmissbrauch, welche sich im *Nibelungenlied* im Kern der Handlung befinden. Handlungselemente des Epos wiederholen sich nun in ähnlicher Art in der Zukunft. So wird etwa die Täuschung Brünhilds in der Brautnacht ebenfalls in einen Missbrauch der Connectoren-Fähigkeit, hier auf privater Ebene, übertragen. Das offene Ausleben von Sexualität und Freiheit der Partnerwahl relokalisiert den Betrug in einer Verletzung der Intimsphäre von Julia, Brünhilds modernem Gegenstück. Beim einvernehmlichen Sex Julias / Brünhilds mit Adrian / Siegfried hat sich Frank / Gunther ohne das Wissen der Frau per Connection zugeschaltet. Verstoßen wird nicht gegen höfisch-ständische Regeln, sondern gegen die ethischen Richtlinien, welche Anne / Kriemhild dem Projekt auferlegt hat. Der aufgedeckte Vertrauensbruch zwischen Julia / Adrian / Frank führt dazu, dass Anne / Kriemhild das Projekt verlässt und Tom / Hagen und seine Kollegen beschließen, den reumütigen Adrian während der abschließenden Beobachtung von Siegfrieds Tod durch einen fingierten Technikfehler aus dem Weg zu räumen.

Den Forschern hat sich in Interaktion mit dem mythischen Stoff zudem eine weitere, unangenehme Konsequenz enthüllt: Anstatt als passive Avatare brav den mentalen Parasiten die Kontrolle zu überlassen, haben die Charaktere des *Nibelungenliedes* das vermeintliche Machtverhältnis unlängst umgedreht und ihre modernen Gegenparts korrumpiert. Dies betrifft vor allem Siegfried, dessen übermenschliche Stärke er der Verbindung zu Adrian verdankt. Der vermeintliche Wotan versorgt ihn nicht nur mit taktischem Wissen und Nahkampftechniken, sondern er kann diesen im Gegenzug auch zunehmend manipulieren. Schließlich gelingt es Siegfried sogar die Connectoren-Fähigkeit Adrians zu übernehmen.

²⁶ Geole: Siegfried muss sterben, S. 129.

Auch er missbraucht sie, um die Wahrnehmung seiner Umgebung zu verändern und so seine Unsichtbarkeit vorzutäuschen. Auch das phantastische Element der Tarnkappe wurzelt so in der Zukunft und ihrer Technik. Verstört durch diese Vorgänge beschließen die Forscher das zügige Einleiten des durch den Mythos (und seine Rezeption) vorgegebenen Handlungsweges, nämlich Siegfrieds Tod, den sie nun auch gegen den Willen der beteiligten Figuren gewaltsam durchsetzen. Vor allem Hagen als designierter Täter muss zum Mord am eigenen Verbündeten, der die moralischen Grenzen seiner eigenen kulturellen Umwelt überschreitet, erst manipuliert werden:

Da sprach eine unendlich weit entfernte Stimme zu ihm und hämmerte einen Gedanken tief in ihn hinein: *Siegfried muss sterben!*

Hagen war sicher: Die Götter sprachen zu ihm. Das konnte nur Wotan sein. Ja, Wotan hatte ihn, Hagen, zur Erfüllung seines göttlichen Willens auserwählt, denn er verabscheute Siegfried aus tiefstem Herzen. Trotzdem war sein erster Impuls, sich gegen diesen Satz zu wehren, denn das war nicht seine Idee, so radikal hatte er noch nicht gedacht. Er presste beide Hände an die Schläfen, schüttelte den Kopf, atmete tief. Vergebens, es brach aus ihm heraus: „Siegfried muss sterben!“, rief er laut.²⁷

Als Anne/Kriemhild von dem Mord erfährt, beschließt sie, statt mittels der Gegenwart den Mythos zu formen, nun im Umkehrschluss ihrerseits den Mythos als Handlungsmuster für die Gegenwart zu nutzen:

Die Fortsetzung der Nibelungensage kam ihr in den Sinn: Kriemhilds Rache. Wenn Tom oder Frank für Adrians Tod verantwortlich sein sollten, würden auch sie nicht ungeschoren davonkommen.²⁸

Damit hat sich das Machtverhältnis von Stoff und Rezipient, von Erzählung und Erzähler endgültig gedreht. Nun ist es das *Nibelungenlied*, das den Connectoren seinen Willen aufzwingt. Geoles Roman leistet so einen weiteren Beitrag zur komplexen und fruchtbaren Beziehung zwischen Mythos und Science-Fiction, zwischen dem Erzählten der Vergangenheit und dem Erzählen von der Zukunft.

²⁷ Geole: Siegfried muss sterben, S. 267.

²⁸ Geole: Siegfried muss sterben, S. 187.

Bibliographische Hinweise

Der Internetlink wurde am 17.03.2022 überprüft.

Primärtexte

GEOLE, Attila: Siegfried muss sterben, Norderstedt 2015.

HOMER: Odyssee, hrsg. v. Anton Weiher (Sammlung Tusculum), Berlin 2013.

SILVERBERG, Robert: After the Myths Went Home, in: The Collected Stories of Robert Silverberg, hrsg. v. Robert Silverberg, Bd. 2: To The Dark Star, 1962–69, Burton (MI) 2012, S. 353–361 [In deutscher Sprache erschienen sowohl unter *Das Götter-Spiel* als auch unter *Nachdem die Mythen nach Hause gegangen waren*].

WELLS, Herbert George: The Time Machine, London 2005.

Forschungsliteratur

BERTMAN, Stephen: Captain Nemo's Classical Pedigree, in: Verniana – Jules Verne Studies 10 (2018), S. 219–222.

BOOKER, Marvin Keith/THOMAS, Annemarie: The Science Fiction Handbook, Chichester/Malden (MA), 2009.

CLARKE, Arthur C.: Foreword to Millenial Edition, in: Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible, hrsg. v. Arthur C. Clarke, London 2000, S. 1–3.

JENKINS, Henry: Convergence Culture. Where Old and New Media Collide, New York u.a. 2006.

JENKINS, Henry: Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture, New York u.a. 2003.

PILKINGTON, Ace G.: Introduction: Science Fiction and Fantasy Conquer the World, in: The Fantastic Made Visible. Essays on the Adaptation of Science Fiction and Fantasy from Page to Screen, hrsg. v. Matthew William Kapell/Ace G. Pilkington, Jefferson (NC) 2015, S. 1–12.

Internetlink

ANDERSON, Chris: The Long Tail; <https://www.wired.com/2004/10/tail/>.

Filme

BLUTH, Don/GOLDMAN, Gary (Regie): Titan A.E., USA 2000.

BOYLE, Danny (Regie): Sunshine, USA/GB 2007.

LANG, Fritz (Regie): Die Nibelungen, Deutschland 1924.

SCOTT, Ridley (Regie): Prometheus, USA/GB 2012.

ANDREA SIEBER

Digitale Projektionen

Wagners erste *Rheingold*-Szene realisiert von
La Fura dels Baus

Im breiten Spektrum der modernen Nibelungen-Rezeption nimmt Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* eine doppelte Sonderstellung ein:¹ Zum einen hat sich Wagner bewusst für ein eigenständig verfasstes Nibelungen-Libretto² entschieden, das bekanntlich nur wenige Verbindungen zum mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* aufweist, zahlreiche Quellen der skandinavischen Tradition kompiliert, diese inhaltlich deutlich überschreitet und dadurch einen vollkommen neuen Nibelungen-Mythos erschafft.³ Zum anderen können seit der Premiere der *Ring*-Tetralogie im Rahmen der Bayreuther Festspiele 1876 auf der Basis der regelmäßigen Neuinszenierungen vor Ort und deren hervorragender

¹ Für Basisinformationen vgl. Volker MERTENS: Wagner. Der Ring des Nibelungen (Opernführer kompakt), Kassel 2013.

² Im Folgenden mit Versangaben zitiert nach Richard WAGNER: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. u. kommentiert v. Egon Voss (RUB 18628), Stuttgart 2009. Noch bevor Wagner mit den expliziten Vorarbeiten zu seinem *Ring* angefangen hatte, lehnte er beispielsweise 1845 das Libretto zu einer Nibelungen-Oper der Dichterin Louise Otto ab. Vgl. Wagners Brief an deren Vermittler Dr. Gustav Klemm vom 20. Juni 1845 in: Richard WAGNER: Sämtliche Briefe, hrsg. v. Gertrud Strobel u. a. Bd. 1–9, Leipzig 1967ff., hier: Band 2, S. 437f.

³ Übersichten zu Wagners Dresdner Bibliothek und zur Werkgenese des *Rings* wurden zuletzt dokumentiert von Rüdiger JACOBS: Die Bedeutung nordischer Mythen in Richard Wagners Dramen-Konzept am Beispiel der Ring-Konzeption, in: „Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900, hrsg. v. Katja Schulz/Florian Heesch (Edda-Rezeption 1), Heidelberg 2009, S. 179–211, hier besonders S. 187–189 (Quellentitel) und S. 195 (Stationen der Werkentstehung). Eine ausführliche Zeittafel zur Werkentstehung findet sich in der Edition von Voss; vgl. WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 444–450.

Dokumentation sowohl der kontinuierliche Wandel von Inszenierungskonzepten als auch deren weltweite Auswirkungen auf die Aufführungspraxis jenseits von Bayreuth beobachtet werden.⁴

Beide Aspekte – mythische Innovation bei gleichzeitiger Stabilität der Tradierung – bilden den Ausgangspunkt für einige Beobachtungen, wie die konstitutive Plurimedialität des Wagnerschen Musikdramas als ‚Präsenzmedium‘⁵ in einer konkreten Bühnenaufführung realisiert wurde. Ins Zentrum der Überlegungen rücke ich die *Ring*-Aufführung der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus. Dabei konzentriere ich mich auf die Handlungs- und Figurenkonstellation in der ersten *Rheingold*-Szene⁶ und die damit verschränkte Etablierung des für die gesamte *Ring*-Tetralogie titelgebenden Ring-Motivs.⁷ Dieser enge Fokus ermöglicht es, in einem vorangestellten Abschnitt zunächst auf die Konzeption der

⁴ Eine direkte Gegenüberstellung der Bayreuther Inszenierungen mit exemplarischen Aufführungen außerhalb der Festspiele zumindest bis zum Jahr 2001 ermöglicht die Zusammenschau der Publikation von Nora ECKERT: *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg 2001, mit der Publikation von Philippe OLIVIER: *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*, Mainz 2007. Vgl. außerdem den Abschnitt „Im Wandel der Inszenierungen“ in: MERTENS: *Wagner*, S. 158–176, sowie die Dauerausstellung zur Aufführungsgeschichte der Bayreuther Festspiele im Neubau des Richard Wagner Museums in Bayreuth: <https://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/dauerausstellungen/> (Stand: 13.8.2018).

⁵ Wagners Musikdramen gehören zu den sogen. ‚Präsenzmedien‘. Zur Begriffsbestimmung und zu Analyseansätzen vgl. einführend Stephanie GROßMANN: *Präsenzmedien*, in: *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*, hrsg. v. Hans Krah/Michael Titzmann (*Medien, Texte, Semiotik Passau. Neue Reihe* 1), Passau 2017, S. 249–266.

⁶ Vgl. die erste Szene aus „Vorabend: Das Rheingold“, in: WAGNER, *Ring des Nibelungen*, S. 9–27. Während ich in der Vortragsfassung zum Thema „Wagner als One-Man-Show? Überlegungen zu modernen Dramatisierungen des Nibelungen-Mythos“ noch ausführlich auf zwei medial deutlich anders konfigurierte *Rheingold*-Inszenierungen (Salzburger Marionettentheater, Kaminski on Air) kontrastierend einging, konzentriere ich mich aus Gründen der argumentativen Kohärenz nun für die Publikationsfassung vollkommen auf die Realisierung durch La Fura dels Baus.

⁷ Vgl. die Deutung des Motivs von Michael NIEHAUS: *Dinge der Macht. „Der Ring des Nibelungen“ und „Der Herr der Ringe“*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 22/1 (2012), S. 72–88, zu Wagner, S. 72–81.

untersuchten Szene näher einzugehen, bevor die Besonderheiten der konkreten Realisierung herausgearbeitet werden sollen. Die eher mikroanalytische Herangehensweise impliziert eine thematische und strukturelle Limitierung, weshalb die Bedeutungsverflechtungen mit der Gesamthandlung und weiteren Motivkomplexen der Tetralogie lediglich punktuell angedeutet werden können.

1. Konzeption der ersten *Rheingold*-Szene

Die Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Floßhilde tummeln und necken sich arglos im Rhein, statt das mythische Gold ihres Vaters mit voller Aufmerksamkeit zu hüten.⁸ Von ihrer erotischen Ausstrahlung angezogen, wirbt der Nibelung Alberich um ihre Gunst. Nacheinander bei sich steigernder Nähe geht jedes der drei Mädchen scheinbar auf das Liebeswerben ein, um den hässlichen Zwerg anschließend umso nachdrücklicher von sich zu weisen und zu verspotten.⁹ Sprachlos vor Wut wird Alberichs Aufmerksamkeit plötzlich durch Lichteffekte auf das Rheingold gelenkt,¹⁰ dessen „leuchtende Lust“ (*Rheingold*, 212) und „[g]lühender Glanz“ (214) von den Rheintöchtern gepriesen wird. Ihre Einladung, gemeinsam mit ihnen schwimmend im Gold zu „schwelgen“ (245), erscheint Alberich angesichts der bisherigen Zurückweisungen sinnlos. Unvorsichtig geworden verrät Wellgunde, welche Macht dem Gold innewohnt:

⁸ Vgl. die Kritik von Floßhilde an den Schwestern in Vers 15–19. Für Basisinformationen zum *Rheingold* und eine Kurzzusammenfassung der Handlung siehe MERTENS: Wagner, S. 39f.

⁹ Floßhilde als die Abgeklärteste lässt zunächst eine Berührung durch Alberich zu und simuliert zu zärtlichen Worten sogar eine Umarmung; vgl. Vers 145–149.

¹⁰ Vgl. die Regieanweisung in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 21: „Er verbleibt in sprachloser Wut, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiel angezogen und gefesselt wird. / Durch die Flut ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.“

Der Welt Erbe
 gewänne zu eigen,
 wer aus dem Rheingold
 schüfe den Ring,
 der maßlose Macht ihm verlieh'.
 (*Rheingold*, 252–256)

Weil sich Wellgunde absolut sicher ist, dass niemand die Bedingung dafür erfüllen will,¹¹ und trotz erneuter Intervention der klugen Floßhilde hat Woglinde bereits unbedacht verraten, dass ein Minneverzicht als Schlüssel zu Macht fungiert.¹²

Der bisher von den Rheintöchtern unterschätzte Zwerg erkennt seine Chance:

Das Licht löscht' ich euch aus;
 das Gold entreiß' ich dem Riff,
 schmiede den rächenden Ring:
 denn hör es die Flut –
 so verflucht' ich die Liebe!
 (*Rheingold*, 312–315)

Alberich packt das Rheingold und verschwindet damit unter gellendem Hohngelächter in der Tiefe des Flusses, wohin ihm die Rheintöchter hilflos und schreiend folgen.¹³ Zum Abschluss der ersten *Rheingold*-Szene ist demnach klar, dass Alberich aus dem geraubten Gold einen Ring schmieden wird, der ihm die prophezeite „maßlose Macht“ (256) verleihen soll.

Innerhalb der skizzierten Handlungs- und Figurenkonstellation verfügen Alberich und die Rheintöchter über divergierende Wissens- und Wahrnehmungshorizonte. Auf das Begehren des Zwergs reagieren die Hüterinnen des Rheingolds mit simulierter Zuneigung. Ihre anfänglich ludische Selbstvergessenheit in den Wellen des Rheins mündet schließlich in eine eklatante Selbsttäuschung, bei der sie aus übertriebener

¹¹ Vgl. Vers 274–277.

¹² Vgl. Vers 268–273.

¹³ Vgl. die Regieanweisung in WAGNER: *Ring des Nibelungen*, S. 27 sowie die Verse 316–319.

Selbstsicherheit sowohl die kognitiven Kompetenzen als auch das Begehren von Alberich verkennen und ihn durch Preisgabe des Rheingold-Gheimnisses überhaupt erst auf die Idee bringen, ihren Schatz zu rauben und daraus den verhängnisvollen Ring zu schmieden (vgl. nochmals *Rheingold*, 252–256).¹⁴ Durch den gestuften Prozess wiederholter und sich steigernder Zurückweisung und Verspottung wurde Alberich zwar zunehmend in Wut versetzt, diese wird aber von den Rheintöchtern in ihrer Hybris als Minnewahn missverstanden (vgl. 302–307). Trotz der emotionalen Erregung ist Alberich für die unvorsichtigen Äußerungen hochgradig sensibilisiert und ergreift mit dem Rheingold seine Chance, zu unermesslicher Macht zu kommen, wodurch er sich gleichzeitig nebenbei auch für die erlittenen Demütigungen rächen möchte.

Die Szene spielt sich gemäß der Informationen zur Gestaltung des Bühnenraums im „*wogende[n] Gewässer*“ des Rheins ab, der von „*schroffe[n] Felsenriffe[n]*“¹⁵ durchzogen ist. Die Rheinlandschaft bildet die Kulisse für Alberichs verzweifelte Jagd nach den Rheintöchtern, bei der er von Klippe zu Klippe hetzen und enorme Höhenunterschiede überwinden muss, was ihn nicht nur atemlos macht, sondern letztlich seine Wut und seine männliche Aggressionsbereitschaft gegenüber den Mädchen steigert.¹⁶ Nach Patrizio Collini versinnbildlicht das glitzernde Wellenspiel des Rheins eine „wassersprudelnde[] Erotik der Rheintöchter“¹⁷. Damit korrespondiert unter negativem Vorzeichen Alberichs Minnebesessenheit als erdverhaftete, männliche Omnipotenzphantasie. Diese wird

¹⁴ Jan BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik im Fokus strukturaler Semantik (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 654), Würzburg 2008, S. 307f., identifiziert in dieser Szene im Rekurs auf A.J. Greimas ein tiefenstrukturelles Erzählprogramm, das die Motivationen auf der Handlungsoberfläche ergänzt.

¹⁵ Vgl. Nebentext in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 9.

¹⁶ Vgl. Nebentext in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 21.

¹⁷ Patrizio COLLINI: Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners *Rheingold*, in: Die Elixiere der Literatur. Festschrift für Franz Loquai zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Michael Haase/Sandro M. Moraldo/Gertrud M. Rösch (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie 16), München 2016, S. 89–94, hier: S. 90.

schließlich im Moment des Scheiterns in ein materielles Begehren transformiert und auf das anorganische Rheingold umgelenkt.¹⁸

Diese Gender-Opposition zeigt sich auch auf der Ebene der Sprache, denn das „den drei Wassermädchen vorbehaltene autoerotische Wellenspiel“ findet gleich zu Beginn der Szene beispielsweise im „selbstreferentiellen, onomatopoetischen Singen“¹⁹ Woglindes als gesanglich artikulierter Wellenklang sein Äquivalent:²⁰

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!
(*Rheingold*, 1–5)

Neben der sprachlich akzentuierten autoerotischen Konnotation des Wassers wird durch die Metapher der „Wiege“ das Element des Wassers²¹ zusätzlich als Medium von Weiblichkeit, Sexualität und Fruchtbarkeit kenntlich gemacht. Im späteren gemeinsamen sirenartigen Verlockungsgesang der Rheintöchter (vgl. *Rheingold*, 207–230) scheint außerdem das unheilbringende Potential weiblicher Wasserwesen auf, das hier jedoch ins Leere läuft.²²

¹⁸ COLLINI: Wellenrausch, S. 90, bezeichnet Alberich als „metallbesessene[s], versteinerte[s] männliche[s] Subjekt, das nur dem Sex-Appeal des Unorganischen gehorcht [...]“.

¹⁹ COLLINI: Wellenrausch, S. 92.

²⁰ Zur Verschränkung der sprachlichen Ausdrücke mit den weiteren semantischen Ebenen der Gesangsmelodie, des szenischen Arrangements und der Musik ohne Gesangsmelodie vgl. die graphische Darstellung und die Erläuterungen bei BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 216–219.

²¹ Zur zeichenhaften Verkörperung des Elements Wasser durch die Rheintöchter vgl. Stephanie GROßMANN: Die ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold* durch La Fura dels Baus, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hrsg. v. Hans Krah, Passau 2015, S. 227–240, hier: S. 233.

²² Anders als COLLINI: Wellenrausch, S. 92f., sehe ich hier eine negativ konnotierte Anspielung auf den Sirenen-Mythos. Wagner hat den Auftritt der Rheintöchter bekanntlich nach dem Vorbild der *merewip* (Str. 1532,1) im *Nibelungenlied* modelliert. Dort prophezeien

Ansonsten zeichnen sich sowohl die Redeanteile der Rheintöchter als auch die Alberichs durch eine dichte Frequenz der für Wagner typischen Alliterationen aus. Ergänzend zu bisherigen Beobachtungen zur etymologischen und figurativen Behandlung von Eigenenamen,²³ zum Einsatz von Archaismen oder Dialekten wäre es insgesamt sprechakttheoretisch lohnenswert zu untersuchen, inwiefern die wechselseitigen Verspottungen und Provokationen im Butler'schen Sinne als *hate speech*²⁴ zu charakterisieren und somit als konkrete Beleidigungen oder verbale Verletzungen im Rahmen eines symbolisch ausgetragenen Geschlechterkampfes aufzufassen sind.

Bezogen auf die Gender-Konstruktionen ist des Weiteren auffällig, dass in der ersten Rheingold-Szene keine weibliche, sondern eine männliche Normentransgression vollzogen wird.²⁵ Indem Alberich der Liebe entsagt, um an das Rheingold zu kommen und daraus den magischen Ring zu schmieden, handelt er wider die „Natur“ der Geschlechterverhältnisse und deren Begehrensökonomie der „Liebe“:²⁶ „denn was nur lebt will lieben; / meiden will keiner die Minne“ (*Rheingold*, 276f.). Der

im zweiten Teil drei weissagende Frauen Hagen den Untergang der Burgunden. Vgl. *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. kommentiert v. Siegfried Grosse (RUB 18914), Stuttgart 2010, Str. 1530–1546, sowie Volker MERTENS: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard Wagner und sein Mittelalter, hrsg. v. Ursula Müller/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989, S. 9–84, hier: S. 49.

²³ Vgl. Rüdiger HARNISCH: Von *Schwértele* zu *Schwertléite*. Figuren- und Namensgruppen in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, in: Beiträge zur Namenforschung 52/3 (2017), S. 323–348.

²⁴ Vgl. Judith BUTLER: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Katharina Menke/Markus Krist, Frankfurt am Main 2006.

²⁵ Die zentrale Transgressions-Figur, über die Gender-Normen im *Ring* verhandelt werden, ist Brünnhilde. Vgl. Ortrud GUTJAHR: „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt“. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners, in: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater, hrsg. v. Silvia Kronberger/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 2004, S. 144–160.

²⁶ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 74f., deutet den Verstoß gegen die natürliche Ordnung als eine Art ökonomischen Sündenfall, durch den Macht einerseits akkumuliert wird und andererseits auch neue Formen von ökonomischem Besitz hervorgebracht werden.

Liebesverzicht entspricht gleichzeitig einem Lebensverzicht zu Gunsten des Machtpotenzials des Rings.²⁷

Die Erschaffung dieses Rings wird jedoch auf der Bühne tatsächlich gar nicht realisiert. Vorerst bleibt er eine visuelle Leerstelle.²⁸ Bereits in der Anschlusszene wird er aber bekanntlich auf Loges Rat hin zusammen mit dem aus dem Rheingold inzwischen produzierten Nibelungenhort und der ebenfalls neu geschaffenen Tarnkappe zum Tauschobjekt für Freia auserkoren, die Wotan leichtfertig den Riesen Fasolt und Fafner als Lohn für die Erbauung von Walhall angeboten hatte. In der dritten und vierten Szene folgt die Überlistung und Gefangenahme Alberichs. Als er seine geraubten Güter und magischen Objekte nicht mehr für sich beanspruchen kann, verflucht er den Ring (vgl. *Rheingold*, 1481-1514).²⁹

Auf der Ebene des kulturellen Wissens³⁰ stellt der durch den Fluch transformierte Ring nicht nur ein negatives Tauschobjekt mit erzwungener Handlungsdynamik dar, sondern avanciert nach Ortrud Gutjahr auch zu einem zirkulären Symbol,³¹ das paradigmatisch einen narrativen Semioseprozess vorantreibt und syntagmatisch eine mythisch-strukturelle Synthese der Tetralogie leistet. Im weiteren Handlungsverlauf zirkuliert der Ring dementsprechend als Objekt zwischen diversen Figuren: „Alberich – Wotan – Fasolt – Fafner – Siegfried – Brünnhilde – Siegfried – Brünnhilde – Rheintöchter.“³² Die Bedeutung des Rings bleibt in diesem

²⁷ Liebe und Macht sind zwar hier als sich einander ausschließende Energien konfiguriert, diese werden aber trotzdem im Ring symbolisch miteinander verschränkt. Vgl. dazu NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 77, 81, sowie Ortrud GUTJAHR: *Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds Totem und Tabu und Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, in: *Kulturtheorie*, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, Würzburg 2005, S. 87–118, hier: S. 107f.

²⁸ NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 74, pointiert dies provokant: „Im Grunde genommen dreht sich dieses größte aller Bühnenwerke um ein unsichtbares Ding.“

²⁹ Auf die in Alberichs Sprechakt des Fluchs implizierte Verkenntung seiner Macht verweist NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 76.

³⁰ Zu Begriff und kulturellen Konzeption von Wissen vgl. Ralf KLAUSNITZER: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin/New York 2008, S. 12f.

³¹ Vgl. GUTJAHR: *Ursprungsmythen*, S. 98f.

³² NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 78.

Zirkulationsprozess jedoch ambivalent, denn nach Michael Niehaus hat der Ring Alberichs „seinen Stellenwert strukturell gesehen allein dadurch, dass ihn die Nibelungen *nicht mehr* und die Rheintöchter *noch nicht* haben.“³³ Obwohl von wissenden Figuren permanent auf das Machtpotenzial des Rings verwiesen wird, codieren ihn die schicksalsentscheidenden Hoffnungsträger Brünnhilde und Siegfried durch ihren Machtverzicht zum Liebessymbol um. Die magische Energie des Rings bleibt demnach über weite Strecken der Handlung ungenutzt. Aus der Perspektive der Götter dient er durch seine Zirkulation strukturell dem Aufschub der Götterdämmerung. „In dieser Hinsicht steht der Ring dafür, dass das Handeln der Subjekte vorab einer Logik gehorcht, die sie entmächtigt. Unter dieser Bedingung – die freilich auch das Ding selbst entleert – erscheint der Mythos als Niedergangsmythos.“³⁴ Zu einer gegenläufigen Deutung gelangt Gutjahr, indem sie Brünnhildes Vermenschlichung nicht nur als Entmächtigung der mit „übernatürlichen Kräften begabte[n] Halbgöttin“ betrachtet, sondern dies als Teil eines Individualisierungsprozesses interpretiert, der in eine „Erlösungsdramaturgie“ mündet, bei der die „Walküre mit ihrer Metamorphose die Geburt eines neuen Mythos“³⁵ verkörpert. Der Ring reflektiert somit auch einen Prozess der Enkulturation.³⁶

Mit dem Ring als materiellem Objekt und Dingsymbol auf der Handlungsebene korrespondiert das Ring-Motiv³⁷ auf der musikalischen

³³ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 79; Hervorhebungen im Original. Zu diesem Ergebnis kommt auch BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 295.

³⁴ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 80; Hervorhebungen im Original.

³⁵ GUTJAHR: Ursprungsmythen, S. 100, 108, 109.

³⁶ Vgl. GUTJAHR: Ursprungsmythen, S. 97 passim.

³⁷ Ausführlicher dazu inkl. Notenbeispiele vgl. Christian BERGER: Leit motive in den harmonischen Kraftfeldern von Wagners *Rheingold*, in: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption, hrsg. v. Klaus Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 20), Schneverdingen 2004, S. 33–48, hier besonders S. 37–46. BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 279–301, arbeitet anhand von Wagners frühen Entwürfen *Der Nibelungenmythus* und *Siegfrieds Tod* die historische Genese des Ring-Motivs als Kern-Symbol heraus.

Ebene. Als musikalische Struktur erklingt es zum ersten Mal gegen Ende der ersten *Rheingold*-Szene, als Wellgunde verheißungsvoll von der Macht des Rings singt (vgl. nochmals *Rheingold*, 252–256).

Das Motiv besteht aus zunächst ab- und dann aufsteigenden Terzen, die insofern eine kreisförmige Struktur bilden, als dass das Motiv an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt. Zugleich schwingt in diesem Motiv eine unüberhörbare Disharmonie mit, da sich die Terzen zu einem verminderten Septakkord zusammenschließen, der harmonisch mehrdeutig und instabil ist.³⁸

Als Leitmotiv³⁹ durchzieht diese musikalische Struktur die gesamte Ring-Tetralogie. In der konkreten szenischen Realisierung (*aktuelle Funktion*),⁴⁰ in der die musikalische Struktur erstmalig erklingt, wird das Ring-Motiv dabei auf verschiedenen Ebenen in besonderer Weise semantisch aufgeladen, wodurch es später im Handlungsverlauf eine *Erkennbarkeitsfunktion* übernehmen kann. Gleichzeitig implizieren solchermäßen eingeführte Leitmotive ein spezifisches *Verarbeitungspotential*:

Der Komponist hat im Voraus nicht nur die Vorstellungen zu bedenken, die dem späteren Handlungsverlauf entsprechen und die es später über eine Verwendung des Leitmotivs auszudrücken gilt. Er muss zudem die musikalische Gestalt des Leitmotivs bei seinem erstmaligen Auftreten derart wählen, dass es später Ausdruck dieser Inhalte werden kann, ohne seine Erkennbarkeit oder den dortigen aktuellen Bezug zu gefährden.⁴¹

Aus der bereits konturierten semantischen Funktion des Rings die Ring-Tetralogie mythisch-strukturell zu synthetisieren resultiert auch, dass die musikalische Struktur des Ring-Motivs am häufigsten wiederkehrt, dabei vielfältig variiert und mit anderen Leitmotiven verschränkt bzw. überblendet wird.⁴² Betont man neben den sprachlich und musikalisch

³⁸ GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 235.

³⁹ Allgemein zur Leitmotivik vgl. BERGER: Leitmotive, S. 34–37, sowie BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 201–204.

⁴⁰ Die kursiv gesetzten Begriffe wurden übernommen von BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 235.

⁴¹ BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 235.

⁴² Vgl. BERGER: Leitmotive, S. 37–46. Für exemplarische Verbindungen zum Wallhall-Motiv siehe GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 235–237. BUHR:

intendierten Vorstellungen außerdem diese Vernetzung der Leitmotive, dann ergibt sich im Zusammenspiel eine besondere Komplexität des Ring-Motivs, die bei Betrachtung der konkreten szenischen Realisierung zu berücksichtigen ist.

2. Exemplarische Realisierung durch La Fura dels Baus

Anhand der langen Bühnengeschichte der *Ring*-Tetralogie, die sich seit der Premiere im Rahmen der Bayreuther Festspiele 1876 bis in die aktuelle Gegenwart durch eine enorme Kontinuität auszeichnet und zudem hervorragend dokumentiert ist, lässt sich der Wandel von konkreten Aufführungen bestens nachvollziehen. Immer wieder ist zu beobachten, wie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene Regisseure mit der Starrheit der Bayreuther Inszenierungspraxis zu kämpfen hatten, bis Wieland Wagner nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ab 1951 im sogenannten ‚Neu-Bayreuth‘ zu einer „Entrümpelung“⁴³ ansetzt. Auf seine neue Abstraktion und archetypisch-anthropologische Interpretation des *Ring* folgten verschiedene Phasen der kritischen Politisierung, der aktualisierenden Psychologisierung und der postmodernen Provokation.⁴⁴

Die im Folgenden vorgestellte Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene durch die katalanische Theatergruppe La Fura dels Baus (Leitung: Carlus Padrissa) zeichnet sich im Kontext des angedeuteten historischen Wandels durch spektakuläre akrobatische Bühnenskulpturen und gigantische digitale Videoprojektionen aus.⁴⁵ Die *Ring*-Tetralogie wurde von La Fura dels Baus am 28. April 2007 in Valencia unter der musikalischen

„Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 237–239 zeigt, wie der Nähe zum Entsagungsmotiv, bei dem das Leitmotiv in die Gesangsmelodie integriert ist, eine *Kommentarfunktion* zukommt.

⁴³ Clemens Risi: „Keinen Wagner-Kult mehr. Sondern Theater, Theater, Theater“ – *Der Ring des Nibelungen* und das Regietheater, in: Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, hrsg. v. Bettina Knauer/Peter Krause, Bielefeld 2006, S. 139–147, hier: S. 142.

⁴⁴ Vgl. nochmals die Überblicksdarstellungen aus Anm. 4.

⁴⁵ Vgl. insgesamt Daniela A.M. SCHULZ: *Körper – Grenzen – Räume. Die katalanische Theatergruppe „La Fura dels Baus“ und ihre Performances* (Theater 35), Bielefeld 2013, sowie GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*.

Leitung von Zubin Meta mit dem Orquestra de la Comunitat Valenciana im Palau de les Arts *Reina Sofia* uraufgeführt.⁴⁶ Die Realisierung entstand in enger Kooperation mit dem Videokünstler Franc Aleu, der digitale Filmsequenzen für die aufführungsbegleitenden Projektionen programmiert hat. Die projizierten Bilderwelten zielen im Zusammenspiel mit den teilweise synchron ablaufenden akrobatischen Performances des Fura-Kollektivs auf eine „visuelle Leitmotivik“⁴⁷ ab, die durch semantische Korrespondenzen die sprachlich und musikalisch intendierten Vorstellungen verstärken können. Darüber hinaus werden auch neue Visualisierungen wie beispielsweise eine DNA-Doppelhelix geschaffen, die mit Siegfried als Kollektiv-Held⁴⁸ assoziiert bzw. als spezielle Konkretisierung des Walhall-Motivs⁴⁹ eingesetzt wird. Solche neuen Motive überschreiten das bisherige Motiv-Repertoire und fordern die Wahrnehmung des Publikums in besonderer Weise heraus.

Da in der ersten *Rheingold*-Szene noch keine akrobatischen Bühnenskulpturen zum Einsatz kommen, wird die visuelle Leitmotivik in dieser Szene von den digitalen Projektionen dominiert. Diese beginnen parallel zum musikalischen Vorspiel bereits deutlich vor dem Einsetzen der Bühnenhandlung: Zunächst formieren sich aus einer Art Urmaterie Flüssigkeitstropfen, die zunehmend an Größe gewinnen und sich im Kontrast zur fließenden Dynamik der Musik vorübergehend zu geysirartigen Springquellen verbinden, bevor sie schließlich als gigantische Wellen über die HD-Rückprojektionsleinwände wogen, die das spätere Motiv der DNA-Doppelhelix antizipieren. Mit dem Übergang vom Vorspiel zur ersten Szene wird der Blick auf den Bühnenraum freigegeben.

⁴⁶ Die im Folgenden verwendete DVD-Edition: Richard Wagner/La Fura dels Baus/Zubin Mehta: *Das Rheingold* © 2009 C Major Entertainment GmbH, dokumentiert Live-Aufnahmen in Valencia vom April/Mai 2007. Weitere Aufführungen fanden in Kooperation mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino ab dem 19. Juni 2007 in Florenz statt.

⁴⁷ SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 201.

⁴⁸ Vgl. SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 209 passim.

⁴⁹ Vgl. GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S.238f.

Die Rheintöchter, die in größtenteils transparente, wasserabweisende Latexkleidung gehüllt sind, plantschen in drei in den Boden eines metallischen Podestes versenkten, mit Wasser gefüllten, erleuchteten Quadern auf einer sonst leeren Bühne.⁵⁰ Alberich, der ebenfalls mit überdimensionalen Gummistiefeln und einem schuppenartigen Oberteil mit zum Medium Wasser passender Funktionskleidung ausgestattet ist, erscheint am Rande des Podests. Die fortdauernden Flüssigkeitsprojektionen treten ab diesem Zeitpunkt in ein Spannungsverhältnis zu dieser Figurenkonstellation (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: La Fura dels Baus *Rheingold*, Wellen-Motiv als DNA-Doppelhelix⁵¹

Außerdem wird die Bühne permanent mit weiteren Lichtprojektionen geflutet.⁵² Alberich wird von den Rheintöchtern abwechselnd mit erotischen Wasserspielen angelockt. Zunächst rutscht er auf den Knien zwischen deren Bassins hin und her, bis er in eines der Becken hineingleitet und von Floßhilde unter Wasser gedrückt wird. Die puristische Kulisse bietet Alberich keine Gelegenheit für eine wilde Hetzjagd, wie sie durch

⁵⁰ Kostüme: Chu Uroz, Bühnenbild: Roland Olbeter.

⁵¹ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:07:54.

⁵² Licht: Peter van Praet.

Wagners Nebentext intendiert ist.⁵³ Auch der Bewegungsraum der Rheintöchter wird durch die mit Wasser gefüllten Quader deutlich limitiert. Das minutenlange Auf- und Abtauchen auf engstem Raum im Wasser verlangt von den Sängerinnen neben der Bewältigung ihrer Gesangspartien einen „extremen Körpereinsatz“.⁵⁴ Durch ihre Bewegungen erzeugen die Sängerinnen in den Bassins aufsteigende Wasserblasen, Strudel oder Wellen, die eine ästhetische Brücke zu den überdimensionalen Flüssigkeitsprojektionen bilden, und dabei im Kleinformat des in Echtzeit bewegten Wassers die gigantische Projektion virtueller Flüssigkeitsmengen spiegeln (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: La Fura dels Baus *Rheingold*, Wasserspiele als Mikro-Makrokosmos-Relation⁵⁵

Durch Überblendung von Nahaufnahmen der bewegten Wasseroberfläche in den Bassins mit der Totale auf die digitalen Großprojektionen wird

⁵³ Vgl. nochmals Anm. 15.

⁵⁴ SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 245; siehe außerdem S. 224.

⁵⁵ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:07:28.

dies in der DVD-Edition filmästhetisch sichtbar gemacht.⁵⁶ Ob dies als Anspielung auf eine mythische Korrespondenz von Mikrokosmos und Makrokosmos,⁵⁷ die auch im weiteren Verlauf der Handlung sinntragend erscheint, bereits an dieser Stelle vom Publikum bewusst wahrgenommen wird, bleibt spekulativ.

Als Alberichs Werbung scheitert, kommt dadurch etwas Dynamik in die statisch anmutende Bühnenaufführung, dass die Quader mit den Sängerinnen an Drahtseilen emporgezogen werden, wo sie fast bis zum Ende der Szene im Bühnenraum schweben bleiben. Durch die entstandene Höhendistanz kann sich Alberich den Rheintöchter nicht mehr physisch annähern. Nachdem er sich wutschäumend mit geballter Faust und den Worten „Fing’ eine diese Faust! [...]“ (V. 196) ein letztes Mal emporreckt, sinkt er verzagt zu Boden.

Gleichzeitig verändert sich das visuelle Leitmotiv auf der Ebene der digitalen Projektion: Die metallischblau bis transparent wirkende Doppelhelix-Welle weicht goldenen Tropfen, die auf der Projektionsfläche durch den virtuellen Raum schweben und dabei immer wieder in lauter kleine Goldtröpfchen zerplatzen. Währenddessen entlassen die inzwischen mit gespreizten Beinen in den Bassins stehenden Rheintöchter jeweils aus einer Bauchtasche ihrer transparenten Latexkleidung nach und nach kleine durchsichtige Eier, in denen sich goldene Embryonen befinden, ins Wasser und beginnen dort mit ihnen zu spielen. Parallel zum simulierten Geburtsvorgang in den Bassins formiert sich in der Mitte der digitalen Projektionen ein goldener Fötus in transparenter Fruchtblase. Langsam um seine Körperachse kreisend schwebt dieser Goldembryo durch Zoom-in auf das Publikum zu, bis die digitale Projektion bei extremer Nahaufnahme seines Gesichts kurz stoppt, sodass sich die

⁵⁶ Die Videodokumentation ermöglicht den Zugang zu der an sich flüchtigen Bühnenaufführung, wobei heuristisch die filmästhetische Aufbereitung des Materials, die nicht zur Bühnenaufführung dazu gehört, prinzipiell abstrahiert werden muss. Dazu vgl. GROßMANN: Präsenzmedien, S. 252.

⁵⁷ Vgl. GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 238: „Die Projektionen nutzen ihr Potential, das von ihnen Abgebildete maximal zu verkleinern oder zu vergrößern, also Mikro- und Makrostrukturen vorzuführen.“

Publikumswahrnehmung der überwältigenden Präsenz dieses neuen visuellen Leitmotivs als Sinnbild für das Rheingold kaum entziehen kann (vgl. Abb. 3).⁵⁸



Abb. 3: La Fura dels Baus *Rheingold*, Visuelles Leitmotiv – Goldembryo⁵⁹

In dem Augenblick, als der Embryo eine beinahe die gesamte Projektionswand ausfüllende Dimension erlangt hat, strecken die drei Rheintöchter jeweils einen der von ihren hervorgebrachten Embryonen dem Publikum entgegen, während sie mit ihrem Jubelgesang das Rheingold begrüßen (vgl. V. 207–230) und gleichzeitig die sogenannte Rheingold-Fanfare in den Blechbläsern erklingt. Eindrücklicher lässt sich die Spiegelung von Mikro- und Makrokosmos und die schicksalhafte Verschränkung menschlicher Geburt mit der machtvollen Potenz des Rheingolds nicht vor Augen stellen.

Nachdem der Embryo zu raumfüllender Größe angewachsen ist, zerfällt er in Relation zur vorherigen Größe wieder in mikroskopisch klein

⁵⁸ Der projizierte Goldembryo könnte von einem Publikum mit Spezialwissen u.a. als visuelle Anspielung auf Stanley KUBRICKS Sci-Fiction-Film *2001: A Space Odyssey* (1968) wahrgenommen werden. Vgl. SCHULZ: *Körper – Grenzen – Räume*, S. 224, 227.

⁵⁹ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:21:25.

anmutende Goldtröpfchen. Im Zusammenspiel mit der zurückkehrenden Doppelhelix-Welle, die jetzt durch die Goldtropfen neu eingefärbt erscheint, formiert sich nun parallel zu dem von Woglinde gesungenen Entsagungs-Motiv (vgl. V. 268–273) in der digitalen Projektion ein goldener Ring, der konzentrisch kreisend, nicht nur stetig an Größe gewinnt, sondern auch vervielfacht wird (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: La Fura dels Baus *Rheingold*, verdreifachtes Ring-Motiv⁶⁰

Analog zum Goldembryo bewegen sich die Ring-Symbole ebenfalls um ihre Achse kreisend durch Zoom-in überwältigend auf das Publikum zu.⁶¹ Während Floßhilde gerade noch betont, dass sie wegen Alberichs Minnebrunst nicht um das Gold fürchtet (vgl. V. 282–285), verdunkeln sich plötzlich die goldenen Ringe.⁶² Nun kreisen sie düster, stahlblau bis bleiern erscheinend, auf der Projektionswand. Schließlich werden die Ringe wieder in Tropfen aufgelöst, die sich aufs Neue zu Goldembryonen

⁶⁰ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:25:44.

⁶¹ Insbesondere bei der Visualisierung des Ring-Motivs ist damit zu rechnen, dass das Publikum dies als Anspielung auf Peter JACKSONS *Lord of the Rings*-Filmtrilogie (2001–2003) wahrnimmt.

⁶² Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:26:13.

verbinden, die in den Bildvordergrund schweben, wobei einer der Embryonen ein weiteres Mal überdimensional ins Bildzentrum gerückt wird.⁶³

Als Alberich schließlich seiner Erkenntnis Ausdruck verleiht, dass er verstanden hat, wie er durch Liebesverzicht der Welt Erbe gewinnen kann (vgl. V. 296–299), mutiert dieser zuletzt fokussierte, überdimensionale Goldembryo zu einem monströs-versteinerten Gesicht. Dies wird als eine Art visueller Zersetzungsprozess in Szene gesetzt (vgl. Abb. 5), an dessen Endpunkt das Monstergesicht deutlich näher an das Opernpublikum herangezoomt erscheint als zuvor die goldenen Embryonengesichter.⁶⁴



Abb. 5: La Fura dels Baus *Rheingold*, Transformation vom Goldembryo zum Monster⁶⁵

Als die aufgeregten Rheintöchter schließlich zu ihrer Flucht-Gesangspartie ansetzen (vgl. V. 302–307), öffnet Alberich nach und nach ihre Wasserbassins, sodass sie, während das Wasser ausströmt, gegen die dadurch entstehenden Geräusche ansingen müssen. Gleichzeitig verlischt die digitale Projektion. Alberich fängt unterdessen in kleinen, an der Unterseite

⁶³ Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:27:04–27:16.

⁶⁴ Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:28:07.

⁶⁵ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:27:51.

der Bassins befindlichen Netzen die Embryonen auf. In dem eigentlich hochdramatischen Moment, als er die Liebe verflucht (vgl. nochmals V. 312–315), steht Alberich beinahe regungslos am vorderen Bühnenrand. Die Rheintöchter werden schließlich schreiend und wehklagend (vgl. V. 316–319) in den leeren Glaskästen herabgelassen und von Akteuren des Fura-Kollektivs, die aufgrund ihrer Tarnkleidung vor der nunmehr schwarzen Monitorwand kaum sichtbar sind, ebenfalls in Netzen gefangengesetzt und einzeln von der Bühne abtransportiert.

3. Fazit

Zur konkreten szenischen Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene durch die katalanische Theatergruppe La Fura dels Baus lässt sich abschließend festhalten, dass durch den konzeptuell dominanten Einbezug digitaler Projektionen auf der visuellen Ebene der Bühnenaufführung neue Dimensionen der leitmotivischen Semantisierung von Wagners Musikdrama eröffnet werden. Im Verhältnis zur musikalischen Realisierung, zur Limitierung der Bewegungsräume der Sängerinnen und zur relativ statischen Figurenführung Alberichs wirken die raumgreifenden Computeranimationen in ihrer Gesamtheit wesentlich dynamischer als das sonstige Bühnengeschehen. Die zum Teil extrem nah herangezoomten Bilder zielen performativ auf die visuelle Überwältigung des Publikums ab. Auffällig sind außerdem die neuen Akzente, die über die digitalen Projektionen gesetzt werden: Zum einen korrespondieren die visuellen Leitmotive Welle und Ring teilweise mit den thematischen und musikalischen Leitmotiven, verstärken diese und ermöglichen auf diese Weise einen besonders intensiven synästhetischen Gesamteindruck der intendierten Vorstellungen beim Publikum.⁶⁶ Details wie die Vorwegnahme der DNA-Doppelhelix-Struktur im Wellen-Motiv, einer Struktur, der erst ab der zweiten *Rheingold*-Szene durch Visualisierung als akrobatische Performance eine explizit sinntragende Bedeutung zukommt, bleiben wahrscheinlich bei einer Erstrezeption der Aufführung unterhalb einer

⁶⁶ Vgl. in BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 231–274, den Abschnitt „12.4 Funktion und Semantik der Leitmotive“.

bewussten Wahrnehmungsschwelle und entfalten lediglich subtil eine überschüssige Bedeutungsdimension.

Zum anderen werden die Goldembryonen sowohl auf der Ebene der Bühnenhandlung als Requisit (Mikroebene) als auch auf der Ebene der digitalen Projektion (Makroebene) programmatisch als neues visuelles Leitmotiv in die Inszenierung eingeführt, weshalb ihr Bedeutungs-potential kaum zu ignorieren ist. Die symbolische Engführung des Rheingolds mit einem vorgeburtlichen Zustand menschlichen Lebens stellt eine deutliche Erweiterung der sprachlich und musikalisch von Wagner intendierten Vorstellungen dar. Die grundsätzlich mitschwingenden positiven Konnotationen von Gold und Geburt werden im Augenblick der visuellen Zersetzung des Goldembryos allerdings radikal dekonstruiert, was beim Publikum Irritationen auslösen könnte, weil es den Vorgriff auf die destruktive Macht des Goldes eventuell (noch) nicht entschlüsseln kann.

Die in der digitalen Projektion des Ring-Motivs vorggeführte Gestaltmetamorphose – die Entstehung des Rings aus flüssig wirkenden Goldklumpen – dürfte demgegenüber eher der Bestätigung von Publikumserwartungen dienen. Obwohl der von Alberich geschmiedete reale Ring als symbolisches Requisit (Mikroebene) erst deutlich später auf der Bühne sichtbar in Szene gesetzt wird, erscheint der virtuelle Ring in der digitalen Projektion an programmatischer Stelle als ein Objekt von überwältigender Größe (Makroebene) und mit besonderer Potentialität (Vervielfachung). Das visuelle Leitmotiv korrespondiert somit zunächst mit dem musikalischen Leitmotiv. In dem Augenblick als der Ring ähnlich wie der Goldembryo durch Verdunklung eine visuelle Transformation durchläuft, antizipiert die digitale Projektion zusätzlich seine negative Wirkungsmacht, die Alberich auf der Handlungsebene dem Ring erst nach dessen Verlust versucht durch Verfluchung zuzuschreiben.

Die in der Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene von La Fura dels Baus gesetzten Rezeptionsreize dürften bei einem gemischten Publikum insgesamt verschiedene kulturelle Vorstellungen aktivieren und unterschiedliche Effekte erzeugen. Eine herkömmliche Faszination durch Wagners Musikästhetik und die dramatische Zuspitzung von Figuren- und Handlungskonstellationen, die das Publikum zunehmend in das

Bühnengeschehen involviert, steht dabei gleichberechtigt neben den visuellen Überwältigungsstrategien der Projektionen, die auf neue Formen der digital stimulierten Immersion abzielen können.

Bibliographische Hinweise

Der Internetlink wurde am 29.01.2022 überprüft.

Primärtexte

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. kommentiert v. Siegfried Grosse (RUB 18914), Stuttgart 2010.

WAGNER, Richard: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. u. kommentiert v. Egon Voss (RUB 18628), Stuttgart 2009.

WAGNER, Richard: Sämtliche Briefe, hrsg. v. Gertrud Strobel u. a. Bd. 1–9, Leipzig 1967ff.

Forschungsliteratur

BERGER, Christian: Leitmotive in den harmonischen Kraftfeldern von Wagners *Rheingold*, in: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption, hrsg. v. Klaus Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 20), Schneverdingen 2004, S. 33–48.

BUHR, Jan: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik im Fokus strukturaler Semantik (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 654), Würzburg 2008.

BUTLER, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Katharina Menke / Markus Krist, Frankfurt am Main 2006.

COLLINI, Patrizio: Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners *Rheingold*, in: Die Elixire der Literatur. Festschrift für Franz Loquai zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Michael Haase / Sandro M. Moraldo / Gertrud M. Rösch (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie 16), München 2016, S. 89–94.

ECKERT, Nora: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001.

GROßMANN, Stephanie: Präsenzmedien, in: Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive, hrsg. v. Hans Krah / Michael Titzmann (Medien, Texte, Semiotik Passau. Neue Reihe 1), Passau 2017, S. 249–266.

GROßMANN, Stephanie: Die ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold* durch La Fura dels Baus, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hrsg. v. Hans Krah, Passau 2015, S. 227–240.

GUTJAHN, Ortrud: Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, in: Kulturtheorie, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, Würzburg 2005, S. 87–118.

GUTJAHN, Ortrud: „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt“. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners, in: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater, hrsg. v. Silvia Kronberger / Ulrich Müller, Anif / Salzburg 2004, S. 144–160.

- HARNISCH, Rüdiger: Von *Schwértele* zu *Schwertléite*. Figuren- und Namensgruppen in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, in: Beiträge zur Namenforschung 52/3 (2017), S. 323–348.
- JACOBS, Rüdiger: Die Bedeutung nordischer Mythen in Richard Wagners Dramen-Konzept am Beispiel der Ring-Konzeption, in: „Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900, hrsg. v. Katja Schulz / Florian Heesch (Edda-Rezeption 1), Heidelberg 2009, S. 179–211.
- KLAUSNITZER, Ralf: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin/New York 2008.
- MERTENS, Volker: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard Wagner und sein Mittelalter, hrsg. v. Ursula Müller / Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989, S. 9–84.
- MERTENS, Volker: Wagner. Der Ring des Nibelungen (Opernführer kompakt), Kassel 2013.
- NIEHAUS, Michael: Dinge der Macht. „Der Ring des Nibelungen“ und „Der Herr der Ringe“, in: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 22/1 (2012), S. 72–88.
- OLIVIER, Philippe: Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute, Mainz 2007.
- RISI, Clemens: „Keinen Wagner-Kult mehr. Sondern Theater, Theater, Theater“ – *Der Ring des Nibelungen* und das Regietheater, in: Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, hrsg. v. Bettina Knauer / Peter Krause, Bielefeld 2006, S. 139–147.
- SCHULZ, Daniela A.M.: Körper – Grenzen – Räume. Die katalanische Theatergruppe „La Fura dels Baus“ und ihre Performances (Theater 35), Bielefeld 2013.

Filme

- JACKSON, Peter: *Lord of the Rings*-Filmtrilogie (2001–2003).
- KUBRICK, Stanley: *2001: A Space Odyssey* (1968).
- WAGNER, Richard / LA FURA DELS BAUS / MEHTA, Zubin: *Das Rheingold* © 2009 C Major Entertainment GmbH.

Internetlink

- Dauerausstellung zur Aufführungsgeschichte der Bayreuther Festspiele im Neubau des Richard Wagner Museums in Bayreuth
<https://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/dauerausstellungen/>.

CLAUDIA HÄNDL

Kämpfen, kriegen, schlachten, minnen

Zur Rezeption des *Nibelungenliedes*
und des Nibelungenstoffs in Thomas Birkmeirs Stück
*Die Nibelungen*¹

Thomas Birkmeir, geboren 1964, ist Autor, Regisseur, Schauspieler und Intendant. Nach dem Studium der Pädagogik, Psychologie und Philosophie in München studierte er am Max-Reinhardt-Seminar in Wien Regie. Seit der Spielzeit 2002/2003 ist er künstlerischer Leiter am Theater der Jugend Wien; für seine Tätigkeit dort wurde er 2013 mit dem Nestroy-Spezialpreis für sein Bemühen um innovatives, zeitgemäßes Kinder- und Jugendtheater ausgezeichnet.²

Mit seiner Neugestaltung des Nibelungenstoffs für die Sprechbühne, am 16. April 2013 in der Inszenierung von Gerald Maria Bauer am Theater der Jugend in Wien uraufgeführt, gehört Birkmeir zu einer Reihe von deutschsprachigen Autoren, die diese Materie auf unterschiedlichste Weise für das Theater der Gegenwart gestaltet haben.

Am Anfang dieser neuen Bearbeitungen des 21. Jahrhunderts stehen Helmut Kraussers Stück *Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds – Nibelungendestillat*³, entstanden in den Jahren zwischen 1993 und 2002 und am 3. September 2005 in der Halle Beuel des Theaters der Stadt Bonn

¹ Der vorliegende Beitrag ist bereits erschienen unter: Claudia HÄNDL: Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart [Kap. 6: Thomas Birkmeir: *Die Nibelungen* (2013)]. Exemplarische Fallanalysen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 792), Göppingen 2020, S. 95–116.

² Zur Biographie des Autors siehe ANON.: Artikel ‚Birkmeir, Thomas‘, in: Deutsches Theater-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch, hrsg. v. Wilhelm Kosch/Ingrid Bigler (Nachtragsband, Teil 1. A–F.), Berlin/Boston 2013, S. 103.

³ Helmut KRAUSSER: Stücke 93-03. Mit einem Vorwort von Peter Michalzick, Frankfurt am Main 2003, S. 325–375.

in der Inszenierung von Kay Voges uraufgeführt, und Marc Pommerenings *Die Nibelungen. Melodram*⁴, wie Birkmeirs Stück eine Produktion des Theaters der Jugend in Wien, die am 13. April 2002 im Wiener Theater im Zentrum unter der Regie Christian von Trezkows uraufgeführt wurde. Im Sommer des gleichen Jahres kamen Moritz Rinkes *Die Nibelungen*⁵ zum ersten Mal auf die Bühne: Das Stück wurde anlässlich der Wiederbelebung der Nibelungenfestspiele in Worms am 17. August 2002 in der Inszenierung von Dieter Wedel uraufgeführt und in den Folgejahren wiederholt auf die Wormser Festspielbühne gebracht, unter anderem in einer von Rinke überarbeiteten und erweiterten Fassung in zwei Teilen⁶ für die Festspielsaisons 2006 und 2007 (*Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen*, Premiere am 11. August 2006; *Die Nibelungen. Die letzten Tage von Burgund*, Premiere am 20. Juli 2007). Diese zweiteilige Version wurde dann in einer weiteren Bearbeitung des Regisseurs Dieter Wedel unter Verwendung von Texten von Friedrich Hebbel unter dem Titel *Die neuen Nibelungen. Siegfrieds Frauen* und *Die Neuen Nibelungen. Die letzten Tage von Burgund* im täglichen Wechsel in der Saison 2008 gezeigt. Aus diesem Rahmen der eher die tragischen Aspekte des Nibelungenstoffs unterstreichenden Bearbeitungen fällt eine weitere Auftragsarbeit für die Nibelungenfestspiele in Worms, John von Düffels Komödie *Das Leben des Siegfried*⁷, uraufgeführt am 31. Juli 2009.⁸ Das Stück ist, wie schon der Titel nahelegt, an Monty Pythons Film *Life of Brian* von 1979 angelehnt und

⁴ Marc POMMERENING: *Die Nibelungen*, Berlin 2002.

⁵ Moritz RINKE: *Die Nibelungen*, Reinbek bei Hamburg 2002.

⁶ Moritz RINKE: *Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen – Die letzten Tage von Burgund*, Reinbek bei Hamburg 2007.

⁷ Der Text der Komödie ist unveröffentlicht, das Recht der deutschsprachigen Aufführung liegt beim Rowohlt Theater Verlag, Hamburger Straße 17, 21465 Reinbek, www.theater@rowohlt.de.

⁸ Siehe Susanne SCHUL: „Einmal die Helden Helden sein lassen!“ Revisionen des Komischen in der Nibelungenlied-Rezeption des Gegenwartstheaters, in: *Das Bild vom Mittelalter*, hrsg. v. Johannes Grabmayer (Schriftenreihe der Akademie Friesach, N.F. 3, Institut für Geschichte), Klagenfurt 2013, S. 79–116.

schildert nach demselben Prinzip die Geschichte einer Verwechslung mit tödlichem Ausgang, die dem Publikum die Möglichkeit eröffnet, das Geschehen in ironischer Distanz mit den Augen eines Außenseiters, der für den Helden aus Xanten gehalten wird, zu verfolgen; durch zahlreiche intertextuelle Bezüge insbesondere zu den beiden wohl bekanntesten Reformulierungen des Nibelungenstoffs der Neuzeit, Hebbels Nibelungen-tragödie und Wagners Nibelungen-Oper, stellt sich diese Neubearbeitung des ersten Teils des *Nibelungenliedes* trotz zahlreicher Slapstickeinlagen und auf Lacherfolge beim Publikum zielender Gags bewusst in einen literarischen Kontext produktiver Nibelungenrezeption.⁹

Völlig aus der Sicht der Frauen im *Nibelungenlied* gestaltet hingegen Irene Diwiak den Nibelungenstoff in ihrem Stück *Die Isländerin*,¹⁰ das am 17. Juli 2016 unter der Regie von Oliver D. Endreß am Lincoln-Theater in Worms uraufgeführt wurde. Der Streit Brunhilds und Kriemhilds um einen Mann wird zum Streit um den eigenen Platz in der Gesellschaft, eine radikale Modernisierung des Stoffs, die sich mit aktuellen Zeitproblemen wie Einwanderung, Migration und Integration auseinandersetzt. Feridun Zaimoglu und Günter Senkel schließlich schreiben die Geschichte der Nibelungen fort: Ihr 2018 bei den Nibelungen-Festspielen in Worms uraufgeführtes Stück *Siegfrieds Erben* beginnt dort, wo das *Nibelungenlied* und die bisherigen Bearbeitungen des Stoffs gewöhnlich enden.¹¹

Von all diesen Neubearbeitungen des bekannten Stoffs für das Theater des 21. Jahrhunderts steht Pommerenings Stück den *Nibelungen* Birkmeirs am nächsten, insbesondere was Entstehungskontext und Wirkungsabsicht betrifft: Beide Autoren bearbeiten den traditionellen

⁹ Siehe Claudia HÄNDL: John von Düffels Das Leben des Siegfried. Anmerkungen zur Rezeption des Nibelungenlieds und des Nibelungenstoffs in der deutschen Festspielkultur der Gegenwart, in: *Studies and New Texts of the Nibelungenlied*, Walther, Neidhart, Oswald, and Other Works in Medieval German Literature: In Memory of Ulrich Müller II, hrsg. v. Sibylle Jefferis (Kalamazoo Papers 2014), Göttingen 2015, S. 291–331.

¹⁰ Der Text des Stücks ist unveröffentlicht, das Recht der deutschsprachigen Aufführung liegt beim LITAG Theaterverlag, Maximilianstr. 21, 80539 München, www.litagverlag.de.

¹¹ Die Uraufführung unter der Regie von Roger Vontobel fand am 20. Juli 2018 statt; der Text ist publiziert in Feridun ZAIMOGLU/Günter SENKEL: *Siegfrieds Erben*, Kiel 2018.

heroischen Stoff im Auftrag des Theaters der Jugend in Wien mit Blick auf eine jugendliche Zuschauerschaft, bedienen sich dabei jedoch unterschiedlicher Strategien. In meinem Beitrag werde ich zeigen, dass Birkmeir zwar den Plot seines Stücks auf der Folie des *Nibelungenliedes* entwickelt, aber durch seine Eingriffe und Veränderungen völlig neue Akzente setzt, die über eine Modernisierung von Sprache und Handlung mit Hinblick auf ein zeitgenössisches – junges – Publikum deutlich hinausgehen.

Birkmeirs Stück¹² setzt mit den ersten vier Versen der C-Fassung des *Nibelungenliedes* ‚im Originalton‘ ein, auf Mittelhochdeutsch rezitiert von Sigi und Ruodi, den ungeborenen Söhnen Kriemhilds und Brünnhildes¹³, die das in fünfzehn Szenen präsentierte Geschehen um Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache vom Beginn bis zum Ende am Rande der Bühne kommentieren. Den Ereignissen am Wormser Hof und der Vorgeschichte Siegfrieds, die weitgehend dem Plot des ersten Teils des *Nibelungenliedes* entsprechen, wird dabei breiter Raum zugestanden (Szene 2-14), während die Begebenheiten um Kriemhilds Rache am Hof König Etzels in der letzten Szene (15) komprimiert werden.

Im Vergleich zum *Nibelungenlied* ist die Zahl der Hauptakteure deutlich reduziert: In zentraler Position finden sich Kriemhild und Brünnhilde, Siegfried und Gunter, Hagen und Etzel. Vom Personenbestand des *Nibelungenliedes* sind zudem Ute und Ortwin vertreten, während andere Personen wie Gernot, Giselher, Rüdiger und seine Familie oder Dietrich von Bern und seine Gefährten fehlen. Als weitere Akteure treten Figuren aus Siegfrieds mythischer Vorgeschichte auf, die auf Anfragen der Wormser von Siegfried als „Rückblick“ auf sein Leben angekündigt und in drei Auftritten auf die Bühne gebracht wird: Im fünften Auftritt der dritten

¹² Der Text des Stücks ist unveröffentlicht, das Recht der deutschsprachigen Aufführung liegt beim Rowohlt Theater Verlag, Hamburger Straße 17, 21465 Reinbek, www.theater@rowohlt.de. Ich danke dem Rowohlt Theater Verlag für die Überlassung einer digitalen Kopie der Textfassung und für die Erlaubnis, den Text für wissenschaftliche Zwecke zu benutzen.

¹³ Die Namen werden im Folgenden nach der Textfassung des Stücks der vom Rowohlt Theater Verlag zur Verfügung gestellten PDF-Datei zitiert.

Szene tötet Siegfried Mimer¹⁴ den Schmied und erwirbt das Schwert Balmung, im achten Auftritt der dritten Szene kommt es zu einer Begegnung mit Zweikampf zwischen Siegfried und dem Schwarzen Ritter, der sich als „Brünnhilde von Isenstein“ entpuppt, und im zweiten Auftritt der vierten Szene tötet der junge Held schließlich, wie im *Nibelungenlied* von Hagen in Retrospektive berichtet, die Zwergenkönige Schilburg und Nibelung und erwirbt den Nibelungenhort. Nur der Kampf mit dem Drachen – hier mit Namen Fafnir wie in der nordischen Tradition – wird nicht inszeniert, sondern von Siegfried direkt erzählt. Eine weitere Figur, ein Kardinal, tritt bei der Wormser Doppelhochzeit auf, im Rahmen derer, anders als im *Nibelungenlied*, der Streit der Königinnen inszeniert wird.

Sigi und Ruodi, laut Bühnenanweisung als Knaben mit Engelsflügeln dargestellt, die das Geschehen aus einem Bilderrahmen heraus kommentierend verfolgen, warten ungeduldig auf ihre bevorstehende Menschwerdung. Sie wissen bereits, dass Kriemhild und Brünnhilde als Mütter aussersehen sind, nicht aber, wer ihre Väter sein werden. Als Zeugen überwachen sie den Ausgang der Ereignisse, die sich in Birkmeirs Stück zunehmend von der literarischen Vorlage entfernen und auf einen überraschenden Schluss zielen, der den beiden nach Machtspielen, Intrigen, Verrat, Gemetzel und Gemeuchel letztendlich in Aussicht stellt, in absehbarer Zeit doch noch das Licht der Welt zu erblicken.

Das Geschehen in Worms beginnt mit dem Bemühen Utes und Gunters, Kriemhild zu einer für die Burgunder vorteilhaften Eheschließung zu bewegen, doch diese lehnt alle vorgeschlagenen Bewerber, unter anderem den Hunnenkönig Etzel, mit dem Hinweis ab, dass sie ohne große Liebe lieber unverheiratet bleibe und sich, bevor sie Etzel zum Mann nähme, lieber von den höchsten Zinnen der Burg stürzen würde.

In dieser Situation tritt ein kraftstrotzender, verwilderter, mit Drachenblut überströmter schwertschwingender Fremder namens Siegfried

¹⁴ Anders als im *Nibelungenlied* wird der Schmied hier namentlich genannt; die übliche Namensform des mythischen Ziehvaters Jungsiegfrieds in der deutschsprachigen Tradition ist *Mime*, in der skandinavischen Literatur *Mimir*.

auf und fordert lauthals Kriemhild, die sich ob seines nachdrücklichen Auftretens sofort in ihn verliebt:

Zweite Szene – Achter Auftritt

Siegfried tritt blutüberströmt – das Blut des Drachens auf der Haut, fast nackt – auf. Ein Tier. Sein Schwert schwingend.

Siegfried gibt einen widerlichen Urlaut von sich.

Kriemhild Er blutet! (*Sie reißt ein Stück ihres Kleides ab und will den vermeintlich Blutenden versorgen.*)

Siegfried Kriemhild!

Kriemhild Ich. Ich bin Kriemhild.

Siegfried (*als wäre er in einem Lebensentwurf angekommen*)
 Du, Kriemhild? Ich Siegfried.

Gunter (*zu Hagen*) Töte ihn.

Hagen will sein Schwert in Siegfried stemmen, es prallt ab. Siegfried ist auf Kriemhild fixiert und spürt den Hieb nicht.

Ortwin Genau das ist das Problem...

Kriemhild (*ihn verarztend*) Wo tut's denn weh?

Siegfried Wo tut's denn weh?

Kriemhild Ich seh' nur Blut, doch keine Wunde.

Kriemhild Du bist so schön.

Siegfried (*stotternd wiederholend*) Du bist so schön.

Kriemhild Den will ich für mich haben – und keinen anderen.

Ute Verzeiht! Das ist zu viel für mich an diesem heut'gen Tag – ich gehe – (*vorwurfsvoll zu Kriemhild*) mit brennender Besorgnis! – ab.

Gunter Der ist ein Tier.

Kriemhild Er ist ein Mann. Ein richtiger. Und wenn er auch ein Tier ist – umso besser...

Siegfried, der ‚Ausländer‘ – ein Wort, bei dessen Nennung man in Worms automatisch ausspuckt –, wird von Kriemhild gegen den Willen ihrer Familie unter die Fittiche genommen; sie domestiziert ihn notdürftig und bringt ihm die deutsche Sprache bei.

Als Siegfrieds Vorgeschichte nach und nach enthüllt wird, erkennt Hagen, dass dieser Fremde dem Wormser Königshaus äußerst nützlich sein könnte: Er ist stark, draufgängerisch, unverwundbar, im Besitz von Balmung und der Tarnkappe und als Eigentümer des Nibelungenhorts über alle Maßen reich.

Vierte Szene – Dritter Auftritt

Gunter Das heißt, du hast den Schatz der Nibelungen?

Siegfried Sorgsam vergraben und verstaubt.

Hagen Und wo?

Siegfried (*lächelt*) Wo ihn kein Mensch je finden wird.

Kriemhild Da siehst du, Gunter, mein Siegfried ist ein Held.

Hagen Wer einen König tötet bei den Nibelungen – ist selbst ein König.

Gunter Und was? Soll ich nun niederfallen auf die Knie?

Hagen (*nimmt Gunter auf die Seite*) Das ist nicht nötig, Gunter. Der Mann hat Gold im Überfluss, ist Nibelungenkönig, sein Balmung und die Tarnkappe hat er – dazu noch Unverletzlichkeit. Er ist ein Terminator.

Gunter Ich mag ihn nicht.

Hagen Das ist egal! Denn deinen Ruhm zu mehren, ist Siegfried zu gebrauchen. Hör zu!

Gunter und Hagen flüstern.

Der tumbe Siegfried, naiv und unerfahren, ist Hagens und Gunters Ränken nicht gewachsen. Um Kriemhild zu erwerben, lässt er sich auf alle Vorschläge der Wormser ein, nicht wissend, dass das, was ihm als Spiel erscheint, für ihn bitter enden wird.

Vierte Szene – Fünfter Auftritt

Hagen Also, hör zu, Siegfried. Gunter ist klar, dass du mit Balmung seinen Kopf entzweien kannst. Das nimmt er auf sich –

Gunter – wenn auch nicht gern –

Hagen Doch du versteh' doch: Wir lieben dich hier alle! Doch du musst auch etwas einbringen dafür.

Siegfried Einbringen?

Hagen Der König von Worms, Gunter, bittet dich, sein Vasall zu werden.

Siegfried Vasall, was soll das sein?

Hagen Eine Auszeichnung. Du musst ihm nur gehorchen. So ist das zwischen Männern.

Siegfried Aha.

Hagen Des Weiteren ziehst du mit uns in den Krieg. Gegen die Sachsen, die dein Xanten durchpolier'n.

Siegfried Nichts lieber als das!

Hagen Und schließlich bittet Gunter den Vasallen, ihm zuzubringen die Brünnhilde.

- Kriemhild Du willst dies fürchterliche Weib?
- Gunter Der Etikette nach darfst du nicht heiraten, wenn ich nicht eine Frau geminnt. Und die Brünnhilde scheint mir angemessen.
- Siegfried Na, gut, ich spiele euer Spiel! Dann bin ich eben dein Vasall. Für diese Frau lohnt sich zu kämpfen.
- Hagen Das Gold der Nibelungen, Balmung – und auch die Kappe – sollen dir gehör'n.
- Siegfried Das ist wohl klar. Dann lasst uns schon morgen gegen fünf Uhr 45¹⁵ gegen die Sachsen zieh'n!
- Hagen Morgen schon?
- Siegfried Je weniger sie's erwarten, desto mehr sind wir im Recht. – Und außerdem: Je früher Kriemhild meine Frau wird, umso besser.

Alle ab.

Der Krieg gegen die Sachsen wird im ersten Auftritt der fünften Szene in Mauerschau von den Knaben Ruodi und Sigi in seiner ganzen Brutalität geschildert, am Ende tritt Siegfried in der Manier eines Nazischergen auf:

Fünfte Szene– Erster Auftritt

[...]

Plötzlich Ruhe über einem toten Schlachtfeld.

Siegfried (*wieder blutüberströmt, Balmung in die Höhe reißend*) Wir ha'm gesiegt! Xanten erobert!!!

¹⁵ Dies ist ein deutlicher intertextueller Bezug auf Rinkes *Nibelungen* (Akt 1, 3. Szene; Giselher: Komm, wir gehen schlafen. Es ist spät. Du musst morgen früh um fünf nach Island.)

Brecht nun die Zähne aus den Toten, es könnte Gold drin sein! Zermalmt die Knochen ihnen, dass keiner übrig bleibt! Durchsucht die Taschen, ihre Koffer – alles was nützlich ist, dient unser'm Volk.

Große Zustimmung. Siegfried – Rufe erschallen.

Nun steht der Brauterwerbsfahrt nach Isenstein nichts mehr im Weg, die Burgunder lassen sich von den düsteren Prophezeiungen Utes, die Kriemhilds Traum träumt, noch bevor Kriemhild ihn später selbst träumt (neunte Szene, erster Auftritt), nicht von ihrem Vorhaben abbringen.

Fünfte Szene – Vierter Auftritt

Ute geht durch den Raum. Sie ist offensichtlich dement.

Ute Ich hatte einen Traum: Und du, mein Kind (*sie zeigt plötzlich mit ihrem dürrer Finger auf Kriemhild*) hast darin mitgespielt!

Kriemhild Ich?

Gunter Mutter hat in den letzten Wochen ziemlich abgebaut...

Ute (*wild*) Schweig still, du Popelfurz! (*Wieder zu Kriemhild*) Du zogest einen Falken groß – in meinem Traum – doch hoch vom Himmel stießen zwei adelige Adler nieder, und schlugen deinen Falken, und zerfleischten ihn auf einem Felsen bis auf die Knochen. Es ist der Tod, der um euch alle tanzt!

Sie geht ab.

Anders als im *Nibelungenlied*, in dem Kriemhild noch vor Siegfrieds Ankunft in Worms den Falkentraum träumt (NL Str. 13), den ihre Mutter Ute sogleich deutet (NL Str. 14), zielt die Auslegung nicht auf den möglichen Tod des geliebten Mannes, sondern allumfassend auf die fatalen Folgen der Ermordung Siegfrieds, dem Untergang der Burgunder. Es ist Utes letzter Auftritt: Während die Männer ihr Vorhaben, Brünnhilde für

Gunter zu gewinnen, ausführen, begeht sie, wie von Kriemhild bei der Rückkehr der Männer mit Gunters Braut berichtet, Selbstmord, indem sie sich vom hohen Turm der Wormser Residenz stürzt.

Sigi und Ruodi schildern die Meerfahrt nach Isenland, mit ihren Worten ein „Weiberhort“, und kommentieren die Kampfbereitschaft der Königin, die sich in ihren Augen einen Spaß daraus macht, Männer zu besiegen.

Brünnhilde glaubt sich bei der Ankunft der Wormser auf Isenstein an Siegfried zu erinnern, der sich explizit als Gunters Vasall vorstellt, und fragt mit einem Zitat aus Hebbels *Nibelungen* („Wer ists, der heute sterben will“) ¹⁶ nach dem Prätendenten:

Sechste Szene – Zweiter Auftritt

Brünnhilde Dich kenn' ich doch. Bist du nicht – wer noch mal?

Siegfried Siegfried. Vasall des Gunter.

Brünnhilde Zum Vasall nur hast du es gebracht? – Wer ist's, der heute sterben will?

Siegfried Der Recke hier – es ist der Gunter – will dich besiegen in 'nem ganz ehrlichen Kampf. Und untergeh'n, wenn er nicht deine Gunst erringen kann.

[...]

Trotz Siegfrieds Versicherung, Gunter wolle Brünnhilde „in 'nem ganz ehrlichen Kampf“ besiegen, kommt es, wie im *Nibelungenlied*, zum betrügerischen Wettstreit mit der Königin von Isenstein, die von Gunter nur mit Hilfe Siegfrieds, der sich mittels der Tarnkappe unsichtbar gemacht hat, überwunden wird, und zum erneuten Betrug an Brünnhilde in Worms, als Gunter sich als zu schwach erweist, mit der Königin gegen

¹⁶ Friedrich HEBBEL, *Die Nibelungen*. Zweite Abteilung: Siegfrieds Tod, Erster Akt, zweite Szene, in: Friedrich Hebbel, *Werke*, Bd. II, hrsg. v. Gerhard Fricke/Werner Keller/Karl Pörnbacher, München 1964.

ihren Willen Sex zu haben, wobei in der von Sigi und Ruodi am Rande der Bühne kommentierten Kemenaten-Szene offenbleibt, wer von den beiden, Gunter oder Siegfried, die Frau letztendlich vergewaltigt.

Anders als im *Nibelungenlied* planen Hagen und Gunter die Ermordung Siegfrieds schon vor dem nächtlichen Betrug an Brünnhilde, und zwar gleich nachdem Siegfried sich über Gunters klägliche Rolle beim ersten Versuch, mit der Königin intim zu werden, lustig gemacht hat. Hagen soll auf Anweisung Gunters Siegfried töten und dafür Kriemhild zur Frau bekommen; auf diese Weise könnten die Wormser den Nibelungenschatz erben und die Herrschaft über Xanten erhalten.

Die Hochzeitsfeier findet im Stück erst am Morgen nach Brünnhildes Verlust der Virginität statt, ein Kunstgriff des Autors, um die Handlung theatergerecht zu komprimieren, indem der Streit der Königinnen um den Vortritt beim Kirchgang und der folgende Eklat um Brünnhildes Gürtel anders als im *Nibelungenlied* nicht erst zehn Jahre später, bei den Festlichkeiten in Worms zu Ehren eines Besuchs Kriemhilds und Siegfrieds aus Xanten, sondern zeitnah, anlässlich der Doppelhochzeit, inszeniert wird. Brünnhilde, die entdeckt, dass Kriemhild den Gürtel trägt, der ihr bei ihrer Vergewaltigung entwendet wurde, klagt Gunters und Siegfrieds Verhalten öffentlich als Betrug nicht nur an ihr selbst, sondern auch an den Untertanen des Burgunderkönigs an, und es gelingt ihr, das Volk manipulierend auf ihre Seite zu ziehen, um ihre Rückkehr nach Isenstein zu ebnen.

Zehnte Szene – Erster Auftritt

[...]

Brünnhilde Jetzt frag' ich euch, wie kommt Kriemhild zu meinem Gürtel?

Das Volk: Wie?

Durch 'nen Betrug an mir – und auch an euch, dem Volk!

Das Volk: Oh!

Der Mann hier, Gunter, und sein kläglicher Vasall, den alle scheinbar lieben, haben sowohl das Volk als mich auch hinters Licht geführt.

Das Volk: Oh!

(*Sie spielt nun die Leidende.*) Ich erspar' euch alle Einzelheiten – doch, hier, ihr seht, wie meine Muskeln spielen –

Das Volk: Ja!

– glaubt ihr, dass meine Faust nicht strecken kann den Gunter?

Das Volk: Nein!

– ich kann mich wehren, wenn ich will – doch gestern Nacht wurd' ich geschändet!

Das Volk: Oh!

Von unsichtbarer Hand, von Zauberei! Von Mächten, die ich nicht euch in euren Träumen wünsche.

Das Volk: Danke!

Ihr lebt in einem kleinen Land, doch Korruption und Täuschung wird euch niedermachen!

Das Volk: Nein!

Oh, doch! Seht diese Herren an! Ja, sehen sie denn aus, als wären sie vertrauenswürdig?

Das Volk: Hm!

Sie sind es nicht! Ich wurd' geschändet, und vielleicht schon trag' ich die Frucht der Schändung in dem Bauch. Ich will mich von der höchsten Zinne werfen –

Das Volk: Nein!

– dann lasst doch Gift mich nehmen!

Das Volk: Nein!

– dann lasst nach Isenstein mich nun zurückgeh'n!

Das Volk: Ja!

– ich liebe euch, ihr Volk von Worms!

Das Volk: Wir lieben dich!

Brünnhilde Ich muss nun geh'n, doch bitt' ich euch (*mit schiefen und bescheid'nem Blick wie Lady Di*) bewahrt mich als die „Königin der Herzen“.

Mit gesenktem Haupt geht sie ab. Dann bedrohliche Stille.

Es kommt zu einem Volksaufstand, der Zorn richtet sich gegen Gunter und Hagen, die mit Tomaten und Eiern beworfen werden. Intrigen sollen Siegfried zum Sündenbock machen, Gunter wieder das Wohlwollen seiner Untertanen verschaffen und den Nibelungenhort in die Hände der Wormser bringen. Hagen entlockt Kriemhild nach einem Streit des Paares das Geheimnis der unverwundbaren Stelle Siegfrieds unter dem Vorwand, den Helden aus Xanten beschützen zu wollen, von dem er vorgibt, er wolle Kriemhild als Versöhnungsgeste den Kopf Etzels liefern. Siegfried hingegen flüstert er ein, die ob der Affäre um Brünnhilde verstimmte Kriemhild mit dem Schatz zu versöhnen und bietet seine und Gunters Hilfe beim Transport der Reichtümer an, was der vertrauensselige Siegfried freudig annimmt. Vorgeblich, um Kriemhild zu überraschen, wird das Unternehmen als Bärenjagd getarnt, Siegfried führt Gunter und Hagen zu der Stelle, an der er den Schatz vergraben hat und wird, als er zu graben beginnt und die ersten Schmuckstücke aus dem Versteck hervorholt, von Hagen auf Anordnung Gunters mit Balmung getötet.

Wie im *Nibelungenlied* schaffen die Meuchelmörder den Leichnam Siegfrieds vor Kriemhilds Kemenate. Sie behaupten, in einen Hinterhalt

geraten zu sein und von Etzels Männern überfallen worden zu sein, die nicht nur Siegfrieds Leben, sondern auch Balmung geraubt hätten. Als die Wunde des Toten im Beisein Gunters und Hagens aufbricht, was nach dem germanischen Rechtsbrauch der sogenannten Bahrprobe als Hinweis auf den/die Mörder verstanden werden kann,¹⁷ wird Kriemhild misstrauisch und erklärt kurz entschlossen, Etzel heiraten zu wollen, vorgeblich, um an ihm den Tod Siegfrieds zu rächen, doch eigentlich, wie sich zeigen wird, um die wahren Mörder zu bestrafen. Dabei setzt sie sich energisch dem Versuch, sie von ihrem Vorhaben abzuhalten, entgegen:

Vierzehnte Szene – Zweiter Auftritt

[...]

Kriemhild (*riecht natürlich den Braten – doch dreht sie nun den Spieß um*)
Ich werd' ihn heiraten.

Gunter Er ist doch tot...

Kriemhild Nicht Siegfried, Etzel.

Hagen Das kannst du doch nicht tun! – Ich – (*will sagen: „liebe dich!“*)

Kriemhild Ja?

Hagen – ich denke, du hast in Worms, bei uns, mehr Sicherheit.

Kriemhild Wollt ihr mir denn das Recht auf Rache nehmen? Ich heirat' ihn – so wie er's will – und wenn Gelegenheit sich bietet, erdolch' ich ihn im Schlaf – oder misch' ihm Gift in seinen Wein.

[...]

¹⁷ Zur Relevanz der Bahrprobe im *Nibelungenlied* siehe Susanne SPRECKELMEIER: Vom erzählten Brauch zum verschriftlichten Recht: Die Bahrprobe als Entscheidungsprozess in literarischen und rechtlichen Quellen, in: *Frühmittelalterliche Studien* 52 (2018), S. 189–215, hier: S. 205–212.

An dieser Stelle des Stücks spielt der Autor auf die Legendenbildung um Attilas Tod an, wie sie zuerst im Eintrag zum Jahr 454 im *Chronicon* des oströmischen Geschichtsschreibers Marcellinus greifbar wird, wo Attilas bei Jordanes mit Berufung auf Priscus beschriebener Tod durch einen Blutsturz in der Hochzeitsnacht mit einer jungen Frau namens Ildico als Ermordung von der Hand der Ehefrau dargestellt wird,¹⁸ ein Motiv, das bekanntlich mit dem Tod Attilas durch die Hand Gudrun von der nordgermanischen Heldendichtung aufgenommen wird. Wenn Kriemhild in Aussicht stellt, Etzel im Schlaf zu erdolchen, gibt sie indirekt zu verstehen, dass sie mit sagenrelevanten Zügen ihrer literarischen Figur, die in die Zeit vor der Entstehung des *Nibelungenliedes* reichen, vertraut ist. Zudem markiert sie den Schnitt zwischen den beiden Sagensträngen, die dem *Nibelungenlied* zugrunde liegen, Siegfrieds Liebe zu Kriemhild und sein Tod einerseits und Kriemhilds Rache andererseits, mit Blick auf die Rezeption dieses literarisch umgeformten Sagenstoffes, wenn sie programmatisch den Beginn dessen ankündigt, was die Nachwelt „Kriemhilds Rache“ nennen wird.

Vierzehnte Szene – Zweiter Auftritt

[...]

Hagen Dein Plan ist überraschend klar – und kalt.

Kriemhild Doch heiße Leidenschaft beflügelt ihn. Denn nun, du guter Freund, mein lieber Bruder – beginnt das, was die Nachwelt „Kriemhilds Rache“ nennen wird. Ich bitte euch, gebt diesem toten Leib, was ihm gebührt – ich mach’ sofort mich auf, Siegfried zu rächen. Schon bald bin ich zurück bei euch. Und wünscht mir Glück!

[...]

Die nächste – und letzte – Szene spielt an Etzels Hof: Kriemhild und ihr Gemahl erwarten die Burgunder, die offiziell zu einem Friedenstreffen

¹⁸ Vgl. den Eintrag unter dem Jahr 454: „Attila rex Hunnorum Europæ orbator provinciae noctu mulieris manu cultroque confoditur.“

eingeladen wurden. Die Burgunder sind in dem Glauben, dass der eigentliche Anlass ihres Kommens sei, der Tötung Etzels durch Kriemhild beizuwohnen und die Macht im Hunnenreich an sich zu reißen, doch Siegfrieds Witwe, die das Komplott um seinen Tod in Worms durchschaut hat und ihre neue Stellung als Königin der Hunnen geschickt für ihre Rache instrumentalisiert, vergiftet die Angereisten sowie den ungeliebten Gatten beim raffiniert inszenierten Begrüßungsumtrunk.

Etzel ist der Erste, der stirbt, und die Burgunder frohlocken zunächst und preisen Kriemhild für ihren genialen Plan, den Hunnenkönig aus dem Weg zu räumen. Erst als nach Etzel auch Ortwin mit dem Tod ringt, wird Gunter und Hagen klar, dass Kriemhild nicht bei ihrem Gatten Halt macht und es auch ihnen ans Leben geht. Hagens Versuch, zur Waffe zu greifen, wird von der überraschend auftauchenden Brünnhilde verhindert, die erklärt, Verbündete Kriemhilds im Kampf gegen die Unterdrückung der Frauen durch die Männerwelt zu sein.

Nach Gunters Tod stellt Kriemhild vergeblich die Hortfrage an Hagen, dem es nicht mehr gelingt, die Frauen noch im Sterben zu verfluchen:

Fünfzehnte Szene – Fünfter Auftritt

[...]

Kriemhild	Wo ist der Nibelungenschatz! ¹⁹
Hagen	Niemals wirst du's von mir erfahren! Ich habe ihn im Rhein versenkt – und niemand soll ihn je finden.
Kriemhild	Na, ja, dann eben nicht. (<i>Sarkastisch zu Brünnhilde</i>) Ein Mythos wird geboren...
Hagen	Ihr Weiber kommt nicht durch damit – was wollt ihr denn dem Volk erzählen?

¹⁹ Das Ausrufezeichen (statt Fragezeichen) steht so im Text des Rowohlt-Theaterverlags.

- Kriemhild Wir werden euch so zueinander legen, dass es nach einem Schwertkampf aussieht – dass Männer sich erschlagen, ist nun wirklich nicht ein neues Ding –
- Brünnhilde – durchbohren eure Leiber –
- Kriemhild – dann mimen wir die armen, traur'gen Witwen –
- Brünnhilde – wir haben Macht! – und schnell wird sich ein Kämpfer finden –
- Kriemhild – der glaubt, an uns'rer Position sich hochzu –
- Brünnhilde – arbeiten.
- Kriemhild Doch letztlich bleibt die Macht bei uns – und uns'ren Kindern.
- Hagen Wie widerlich ihr beide seid!
- Brünnhilde Wann stirbt er denn nun jetzt?
- Kriemhild Es kann nicht lang mehr dauern...
- Hagen Ich verfluch' euch Weiber mit dem folgenden Fluch – (*er stirbt.*)

Mit diesem Wortwechsel wird deutlich, dass es Kriemhild nicht um den Nibelungenhort an sich geht; sie stellt die Frage offensichtlich nur, weil dies von ihrer traditionellen Rolle in der nibelungischen Tradition vorgeesehen ist. Birkmeir entfernt sich, wie schon Krausser vor ihm, mit dieser eindeutigen Frage nach dem Ort, an dem der Nibelungenhort versteckt ist, deutlich von seiner literarischen Vorlage. Im *Nibelungenlied* ist Kriemhilds Frage in der letzten Szene zweideutig: Sie fordert von Hagen das, was ihr von ihm genommen wurde (2367,3 f. „welt ir mir geben widere daz ir mir habt genomen, / sô muget it noch wol lebende heim ze Burgonden komen.“), und lässt dabei offen, ob sie sich auf den Hort oder

auf Siegfried bezieht.²⁰ Die Weigerung Hagens, das Geheimnis zu lüften, ist für Birkmeirs Kriemhild nur Anlass, zu ihrem eigentlichen Anliegen überzugehen, nämlich den ungeborenen Söhnen der beiden verbündeten Frauen die Macht zu erhalten, die sie sich durch das Vergiften der männlichen Hauptpersonen gesichert hat. Die Tatsache, dass man ihr das Versteck des Horts nicht offenbart, ist ihr nur eine sarkastische Bemerkung zur Mythenbildung um den Nibelungenstoff wert.

Die schwangeren Frauen geben zu verstehen, dass sie von den Männern gelernt haben, das Volk zu täuschen: Niemand wird ihnen den Giftmord zur Last legen, da der Schein dafür spricht, dass die Männer sich gegenseitig getötet haben. Sie gehen nach gelungener Ausführung ihrer Rache zur Tagesordnung über, unterhalten sich wie andere werdende Mütter über Befindlichkeiten in der Schwangerschaft. Sie blicken nun optimistisch in die Zukunft und setzen ihre Hoffnung in ihre Nachkommen, die, wie sie etwas naiv glauben, durch die richtige Erziehung die Welt zum Guten verändern können.

Das letzte Wort haben jedoch die Ungeborenen, optimistisch gestimmt wie ihre Mütter, aber doch auch skeptisch:

Fünfzehnte Szene – Siebter Auftritt

Sigi	Aha, nun werden wir wohl doch geboren...
Ruodi	Und ohne Väter wachsen wir nun auf...
Sigi	Nach all dem Mordsgemetzel, scheint mir das auch sich'rer...
Ruodi	Na, ja – ich weiß nicht, kannst du für dich bürgen? Dass du viel klüger bist als deine Eltern?
Sigi	Ich werd' erst mal geboren – dann schau'n wir weiter...

²⁰ Vgl. dazu die Interpretation der Schlusszene des *Nibelungenliedes* bei Jan-Dirk MÜLLER: Spielregeln für den Untergang, Tübingen 1998, S. 147–151, hier: S. 145, der in diesem Zusammenhang von einer narrativen Strategie des Autors der „kalkulierten Unbestimmtheit“ spricht.

Ruodi Ja, du hast recht: wir machen alles anders. Besser!

Die beiden lächeln ins Publikum.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Birkmeir zwar den Plot seines Stücks auf der Folie des *Nibelungenliedes* entwickelt, aber durch seine Eingriffe und Veränderungen völlig neue Akzente setzt, die über eine Modernisierung von Sprache und Handlung mit Hinblick auf ein zeitgenössisches – jugendliches – Publikum deutlich hinausgehen.²¹ Bemerkenswert ist, dass Birkmeir, anders als etwa Moritz Rinke oder John von Dörfel, in seinem Stück kein Netz von intertextuellen Bezügen zu anderen modernen oder zeitgenössischen theatralischen Realisierungen des Nibelungenstoffs aufbaut. Ich möchte dies mit dem von ihm in erster Linie anvisierten Publikum von Jugendlichen erklären, bei dem das Risiko hoch ist, dass ein bewusster Einsatz von intertextuellen Bezügen als Anstoß zur Reflexion über komplexe Rezeptionsvorgänge ohne Wirkung bleibt. Die wenigen intertextuellen Bezüge, etwa zu Hebbels Nibelungen-drama oder zu Rinkes Nibelungenstück, können unter Umständen, aber allenfalls bei einem Teil des Publikums, einen Lacherfolg durch die komische Brechung der Stilhöhe (z.B. sechste Szene, zweiter Auftritt) oder Überspitzung (z.B. vierte Szene, fünfter Auftritt) hervorrufen, stehen dabei aber auf einer vergleichbaren Stufe mit der Anspielung auf die Begegnung von Tarzan und Jane in der Szene, in der Siegfried und Kriemhild sich zum ersten Mal gegenüberstehen (zweite Szene, achter Auftritt). Eine dialogische Textbeziehung findet also in erster Linie nur mit dem literarischen Modell selbst statt, wobei das Gewicht der Bearbeitung Birkmeirs auf der Demontage des Heroischen und der Akzentuierung der finalen Überlegenheit der Frauen über die Männer steht. Wenn in

²¹ Zu den Herausforderungen, denen sich Theaterschaffende bei Bearbeitungen von Texten und Stoffen für das Kinder- und Jugendtheater stellen müssen, siehe grundsätzlich Marlene SCHNEIDER: Adaptionen für die Bühne im Kinder- und Jugendtheater. Dramaturgische Praxis im Spannungsfeld von Markt und künstlerischem Anspruch, in: Neue Wege. 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, hrsg. v. Gerald M. Bauer/Birgit Peter, Berlin 2008, S. 109–116, hier: S. 109–112.

Birkmeirs Stück männliche Gewalttätigkeit verurteilt wird, während weibliches Gewalthandeln weniger als ‚gerechte‘ Rache denn als Strategie der Sicherung der nächsten Generation entschuldigt wird, so führt der Text nicht zuletzt eine Diskussion über genderspezifische Wertungsmechanismen weiter, die schon in der Interpretation der C-Fassung des *Nibelungenliedes* und der *Klage* angelegt sind.²²

In Birkmeirs *Nibelungen* erfolgt die Demontage des als Machthunger, Gewaltbereitschaft und Mordlust demaskierten Heroischen Schritt für Schritt, inszeniert im sukzessiven Auslöschen der durchweg negativ besetzten männlichen Hauptfiguren, über welche die weiblichen Figuren letztendlich triumphieren.

Birkmeirs Siegfried ist, wie gezeigt werden konnte, keinesfalls ein strahlender Held, sondern zunächst ein unartikulierter Wilder, blutrünstig und mitleidlos, ein Terminator, wie Hagen ihn zutreffend charakterisiert, der von sich sagt, dass er, nachdem er seinem Ziehvater den Kopf abgeschlagen hatte, dass das Blut spritzte, in seinen Adern Mordlust spürte (dritte Szene, fünfter Auftritt) und alles köpfte, was sich ihm in den Weg stellte, eine breite Blutspur hinter sich herziehend (dritte Szene, siebter Auftritt). Es ist der gleiche Siegfried, der nach der Niederlage der Sachsen die Sieger auffordert, die Toten zu plündern und ihnen die Zähne auf der Suche nach Gold auszubrechen. Dieser Kampfmaschine ohne Empathie wird seine Tumbheit und Naivität zum Verhängnis; er hat den Machenschaften und Intrigen Gunters und Hagens nichts entgegenzusetzen und ist dem Tod geweiht ab dem Moment, als Hagen im ersten Auftritt der elften Szene Gunter gegenüber im Hinblick auf Siegfried erklärt: „Ab jetzt ist er ein Opfer.“ Erst im Moment seiner Ermordung durch

²² Zu dieser Interpretation der Figurenzeichnung in der C-Fassung des *Nibelungenliedes* und der *Klage* siehe Ingrid BENNEWITZ: CHLAGE über Kriemhild. Intertextualität, literarische Erinnerungsarbeit und die Konstruktion von Weiblichkeit in der mittelhochdeutschen Heldenepik, in: 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch: 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick, hrsg. v. Klaus Zatloukal (Philologica Germanica 23), Wien 2001, S. 25–36, hier: S. 29–32; Susanne SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, Frankfurt am Main 2014, S. 415–426.

Hagen wird er zu einer Figur, mit der das Publikum Mitleid fühlen kann, aufgewertet im Tod erst durch die Trauer der Witwe.

Gunter ist ein schwacher König, der sein Volk nur mit Hilfe seines Ratgebers Hagen regieren kann; er verkörpert den machohaften Familyentyrannen, der bereit ist, die Schwester seinem Machthunger zu opfern und sie an den ihm nützlichsten Bewerber zu verschachern. Emotiv, skrupellos und unbeherrscht verfolgt er seine persönlichen Neigungen, begehrt eine Frau, der er nicht gewachsen ist und die er nur durch Betrug erwerben kann und giert nach einem Schatz, der einem anderen gehört. Er geht bedenkenlos auf Hagens Mordplan ein, doch als Hagen ihm das Schwert Balmung in die Hand drückt, mit dem er Siegfried töten soll, zaudert er feige und überlässt Hagen die schmutzige Arbeit. Als schließlich in der letzten Szene Kriemhilds Entschlossenheit, den Tod des Geliebten an Gunter und Hagen zu rächen, offensichtlich wird, appelliert er, für den Kriemhild zuvor nur Mittel zu Burgunds Machtzuwachs war, an die Blutsbande zwischen Geschwistern, und als dies die Schwester ungerührt lässt, versucht er sich auf Kosten seines Ratgebers zu retten, den er Kriemhild gegenüber als alleinigen Schuldigen an der Ermordung Siegfrieds darstellt.

Hagen wird von Anfang an als Machtmensch gezeichnet, in dessen Händen Gunter eine reine Marionette ist. Siegfried scheint für ihn zunächst bloßes Werkzeug zu sein, um Ruhm und Reichtum der Burgunder zu mehren und Gunters Wünsche zu erfüllen, doch wird sein persönliches Interesse an Siegfrieds Tod deutlich, als sich abzeichnet, dass auch er Kriemhild begehrt und der junge Held ein lästiger Konkurrent ist. Durch Lügen bringt er, wie im *Nibelungenlied*, Kriemhild dazu, Siegfrieds verwundbare Stelle zu verraten und nutzt Siegfrieds Naivität und Gutgläubigkeit dazu aus, ihn und Gunter zum Versteck des Nibelungenhorts zu führen, um ihn dort heimtückisch zu ermorden. An keiner Stelle ist, wie im *Nibelungenlied*, von der verletzten Ehre der Königin der Burgunder und von der wachsenden Macht Siegfrieds aufgrund seiner Kühnheit und seines Reichtums als politische Rechtfertigung für den Mord die Rede – es geht Hagen also nicht, wie vorgegeben, um „Staatsraison“ (dreizehnte Szene, erster Auftritt), sondern vielmehr um die Ausschaltung eines

unliebsamen Nebenbuhlers für sich selbst und um die tatkräftige Unterstützung bei der Befriedigung von Gunters verletzter männlicher Eitelkeit, um den König bei Laune zu halten, eine Hilfe, die mit der Hand Kriemhilds belohnt werden soll. Birkmeirs Hagen ist, anders als der Tronjer des *Nibelungenliedes*, kein politischer Stratege mit Weit- und Vorausblick, sondern ein auf den eigenen Vorteil bedachter Intrigant, dem jedes Mittel zur Befriedigung seiner persönlichen Begierden recht ist. Er geht nicht mit offenen, sondern mit geschlossenen Augen seinem Verderben am Hof Etzels entgegen und durchschaut die von langer Hand geplante Racheintrige Kriemhilds nicht, sondern kommt wie Gunter in dem Glauben an den Hunnenhof, dem Attentat Kriemhilds an Etzel beizuwohnen und die Macht im Hunnenreich zu übernehmen.

In Etzel werden Machtgier und Machoallüren in ihren absurden Zügen dargestellt. Zu Beginn des Stücks springt er überraschend unter einer Gourmetglocke im Speisesaal der burgundischen Residenz hervor, stellt sich vor („Etzel ist mein Name – und Etzel reimt sich auf Gemetzel“, erste Szene, vierter Auftritt), erklärt, dass er Worms bisher verschont habe, da es das letzte Mahl auf der Speisekarte seiner Eroberungszüge sei, droht, als man ihm entgegentritt, mit seinen pfeilbewaffneten Kriegerern, meldet Anspruch auf die Hand Kriemhilds an und verschwindet, nachdem er erklärt hat, er werde in zwei, drei Monaten, nach der Unterwerfung der Dänen, wiederkommen. Kriemhilds Selbstmorddrohung für den Fall, dass man sie zur Heirat mit Etzel zwingt, lässt ihn unbeeindruckt – es wäre zwar schade um Kriemhilds schöne Hülle, so der Hunnenkönig, doch würde die Nachricht einer solchen Verzweiflungstat seinen Ruf als Womanizer nur vermehren. In der letzten Szene tritt dann ein domestizierter, etwas herausgefressener Etzel auf, der sich auf Kriemhild als politische Beraterin stützt, der er es nach seinen Worten zu verdanken hat, dass ihm der ganze Kontinent zu Füßen liegt. Er, der mächtige Herrscher der Hunnen und mit Hagens Worten der „Schrecken der westlichen Welt“ (erste Szene, vierter Auftritt), ist zum Pantoffelhelden geworden und lässt sich von Kriemhild umschmeicheln, die ihn mit Kosenamen wie „Etzelchen“ und „süßes Bärchen“ belegt und aufschreit, wenn er ihr auf den Po klopft, weil sie weiß, dass ihm das gefällt. Etzel ist der erste,

der Kriemhilds Giftanschlag zum Opfer fällt, die seinen Tod lakonisch mit den Worten „Na endlich, keinen Klaps mehr auf den Po“ kommentiert. Er ist Mittel zum Zweck, um die Burgunder der Tradition entsprechend in den Hinterhalt locken zu können und wird nach ihrer Ankunft zum bloßen Störfaktor, der beseitigt werden muss, um es Kriemhild zu ermöglichen, zunächst die Rache an Gunter und Hagen zu vollziehen und dann Besitz vom führerlosen Reich der Hunnen zu ergreifen.

Gegenspielerinnen dieser negativen männlichen Figuren sind Kriemhild und Brünnhilde, während die dritte weibliche Figur des Stücks, Ute, eine Vermittlerrolle zu spielen versucht nicht nur zwischen den Hauptpersonen des „Wormser Teils“, sondern auch zwischen der alten Welt ihrer Generation, die von Unterordnung und Pflichterfüllung seitens der Frauen geprägt ist, und einer neuen Gesellschaft, in der die Frauen nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung streben. In dieser Vermittlerrolle ist Ute zum Scheitern verurteilt, da Gunter, Hagen und Siegfried in ihrem machohaften und stereotypischen Verhalten verharren und Kriemhild und Brünnhilde nicht als Individuen wahrnehmen, sondern lediglich als Objekte ihrer Begierden, die man belügen, betrügen und im Extremfall vergewaltigen kann. Utes Unheilprophezeiungen werden in den Wind geschlagen, und ihr Selbstmord ist einerseits Ausdruck ihrer Unfähigkeit, regulierend in das Geschehen einzugreifen, bedeutet aber andererseits konkret, dass in Worms Platz für die neue Königin der Burgunder gemacht werden muss, was durch die Regieanweisung der Doppelbesetzung Ute/Brünnhilde augenfällig verdeutlicht wird.

Brünnhilde übernimmt die ihr von Gunter und Hagen zugedachte Rolle als Königin Burgunds nur widerwillig. Von ihrem ersten Auftritt an, als Schwarzer Ritter, den Siegfried zufällig trifft und nicht besiegen kann, gibt sie klar zu erkennen, dass sie alle Männer für Dummköpfe hält, für die sie ihre Virginität nicht aufzugeben gedenkt. Sie ist es, die Siegfried, der auf der Suche nach einem Objekt seiner „Minne“ ist, aus Mitleid auf den Ruf Kriemhilds aufmerksam macht, die ihrer Meinung nach zu ihm passen müsste. Nach ihrer Niederlage im betrügerischen Wettkampf mit Gunter drückt sie zweifach ihr Misstrauen aus, es sei nicht mit rechten Dingen zugegangen, und schwört den Wormsern Rache, sollte sie auch

nur einen Makel an ihrem Vorgehen finden. Bei ihrer Ankunft in Worms erklärt sie deutlich, dass sie Gunter gefolgt sei, um ihren Schwur zu halten, wenngleich gegen ihren Willen. Es gelingt ihr zunächst, Gunters Versuch, sie noch vor der Hochzeit zum Beischlaf zu zwingen, abzuwehren, kann aber dem erneuten Angriff des Königs auf ihre Virginität, diesmal mit Hilfe Siegfrieds, der den Übergriff auf die Königin schon bei der Planung zu einem „Mordsspaß“ erklärt hatte, nicht standhalten. Als sie beim Kirchgang entdeckt, dass Kriemhild ihren Gürtel trägt, wird ihr das Ausmaß der Täuschung bewusst, was sie dazu veranlasst, die anwesenden Männer vor versammeltem Volk ob ihrer Schandtat offen anzuklagen. Sie lässt sich vom Volk als „Königin der Herzen“ zujubeln und manipuliert die Untertanen Gunters dahingehend, sich gegen den König und seinen Ratgeber aufzulehnen und ihr die Rückkehr nach Isenstein zuzugestehen. Die negativen Züge dieser Figur, die sich erst im Verlauf des Geschehens abzeichnen, sind eindeutige Folgen des Missverhaltens der Männer ihr gegenüber. Erst nach ihrer Vergewaltigung und nach der Entdeckung des zweifachen Betrugs an ihr greift sie zu Manipulation und Volksaufwiegelung, um sich auch räumlich, durch die Rückkehr nach Isenstein, von dem an ihr begangenen Unrecht distanzieren zu können, und sie verbündet sich schließlich mit Kriemhild, um die von ihr auf Isenstein geschworene Rache im Fall einer erwiesenen Unregelmäßigkeit beim Wettkampf durchführen zu können. Am Ende, nach dem Tod Gunters und Hagens, fügt sie sich problemlos, wie Kriemhild, in ihre Rolle der werdenden Mutter, und teilt mit Kriemhild den naiv-optimistischen Blick auf die Zukunft, in der sich dank der richtigen Erziehung der Nachkommen alles zum Guten wenden soll.

Kriemhild stellt von Anfang an die ihr von ihrer Familie zudachte Rolle als Mittel zur Machtentfaltung des burgundischen Königshauses im Allgemeinen und als Kaufpreis für einen Bündnispartner gegen die Sachsen im Besonderen in Frage. Sie pocht auf ihr Recht auf Selbstbestimmung und erklärt, nur aus Liebe und nicht aus dynastischen Erwägungen heiraten zu wollen. Sie verliebt sich in Siegfried auf den ersten Blick und nimmt sich umgehend seiner Zivilisierung und Erziehung an, von der Körperhygiene bis zum Sprachunterricht. Sie bereitet der Braut des

Bruders einen freundlichen Empfang, fühlt sich jedoch von deren schroffem und abweisendem Verhalten verletzt und versteht sich in der Folge als Rivalin Brünnhildes um Schönheit und Rang. Jedoch trägt sie, anders als im *Nibelungenlied*, den Gürtel Brünnhildes nicht in der Öffentlichkeit, um die Königin zu provozieren und sie als Konkubine eines Vasallen bloßzustellen, sondern in dem Drang, besser herausgeputzt zu sein als die Rivalin, ohne die Herkunft des kostbaren Gürtels zu kennen, den sie bei Siegfried entdeckt hat und den er ihr nur widerwillig und gegen das Versprechen, ihn nicht in der Öffentlichkeit zu tragen, überlassen hat. Sie hält den Gürtel für ein Brautgeschenk und reagiert entsprechend unmutig auf die Entdeckung, dass Siegfried ihr einen Gegenstand geschenkt hat, der ihm, wie Brünnhilde überzeugend dargelegt hat, nicht gehört. Der folgende Streit zwischen den beiden kann nicht mehr beigelegt werden, da aufgrund der Intrigen Hagens die Versöhnungsbereitschaft des Paares dazu benutzt wird, das Mordkomplott gegen Siegfried durchzuführen.

Erst mit dem Tod Siegfrieds findet die Transformation Kriemhilds von der verwöhnten, etwas naiven Prinzessin zu einer selbstbestimmten Frau statt, welche die Machenschaften, die sie zur Witwe gemacht haben, durchschaut und nun ihrerseits die Gegenspieler täuscht, indem sie vorgibt, ihren Lügen zu glauben, um einen raffinierten Racheplan durchzuführen, dem nicht nur der von Gunter und Hagen zum Sündenbock gemachte Etzel zum Opfer fällt, sondern der auch und vor allem die wahren Mörder das Leben kostet. Etzel ist für Kriemhild durch die Einladung der Burgunder an den Hunnenhof Mittel zum Zweck der Rache. Anders jedoch als im *Nibelungenlied*, in dem Kriemhild ihre Handlungsfähigkeit zur Durchführung der Rache unmittelbar durch Etzel erhält, indem männliche Macht zum Hilfsmittel weiblicher Gewalt umgedeutet wird,²³ erreicht sie ihr Ziel in Birkmeirs Stück ohne das Zutun Etzels beziehungsweise seiner Truppen. Etzel wird als lästiger, nicht ernstzunehmender Ehemann dargestellt, dessen skrupellose Eliminierung den Weg zur geplanten Machtergreifung der verbündeten Frauen im Hunnenreich

²³ Siehe dazu SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen, S. 423 f.

ebnet und gleichzeitig Kriemhild ein für alle Mal von seinen unerwünschten Aufmerksamkeiten wie Klappe auf den Po befreit. Das wahre Ziel der Rachehandlung ist erst mit dem Tod Gunters und Hagens erreicht, und Kriemhild kann nun aus ihrer traditionellen Rolle der von Emotionen getriebenen tragischen Rächerin des ermordeten Geliebten²⁴ in die neue Rolle der werdenden Mutter wechseln, um zusammen mit ihrer früheren Rivalin das Happy End des Stücks einzuleiten.

Mit dem Tod Siegfrieds manifestiert sich nicht nur eine radikale Veränderung im Verhalten Kriemhilds, die nun autonom und selbstbestimmt ihre Rache plant, sondern auch in ihrem literarischen ‚Bewusstsein‘: In dieser Figur treffen Züge der Sagentradition und deren literarische Gestaltung im *Nibelungenlied* wie auch Elemente der folgenden Rezeption des sich verfestigenden Stoffs zusammen – Kriemhild ist die einzige Figur im Stück, in der sich explizit auf der Textebene einerseits Kenntnis der (vor-)literarischen Tradition und andererseits Wissen um die Verfestigung des Nibelungenstoffes im *Nibelungenlied* sowie um die weitere auf dem Stoff basierende Mythenbildung in der Folgezeit vereinen. So zeigt sich ihre Kenntnis der (vor-)literarischen Tradition in ihrer Anspielung auf die im 5. Jahrhundert beginnende Legendenbildung um Attilas Tod (vierzehnte Szene, zweiter Auftritt) und das Wissen um die Verfestigung des Stoffs in der Ankündigung, dass nun das beginnt, was die Nachwelt „Kriemhilds Rache“ nennen wird (vierzehnte Szene, zweiter Auftritt), während ihre Reaktion auf die Mitteilung Hagens, der Nibelungenschatz sei im Rhein versenkt und im Fall seines Todes für immer verloren (fünfzehnte Szene, fünfter Auftritt), der Erkenntnis geschuldet ist, dass der Nibelungenstoff über die Verschriftlichung um 1200 hinaus Anlass zur weiteren Mythenbildung geben wird. Diese Komplexität in der Figurenzeichnung bleibt auf Kriemhild beschränkt. Das in ihr angelegte

²⁴ Zu den Emotionen der Figuren des *Nibelungenliedes* siehe Irmgard GEPHART: Zorn, Blut und Rache. Emotionen im Nibelungenlied, in: *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult: ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter*, hrsg. v. Peter Glasner / Albert Kümmel-Schnur / Elmar Scheuren, Siegburg 2008, S. 45–57; Irmgard GEPHART: *Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im ‚Nibelungenlied‘*, Köln / Weimar / Wien 2005.

Deutungspotential für Reflexionen über Rezeptionsvorgänge wird allerdings nicht ausgeschöpft, und am Ende des Stücks steht Kriemhild auf der gleichen Ebene wie Brünnhilde: Nach der Tötung Etzels und der Burgunder verabschieden sich die beiden von der ‚heroischen‘ Welt der Nibelungen, um als werdende Mütter in die Banalität des Alltagslebens einzutreten.

Wie gezeigt werden konnte, gestaltet Birkmeir in seiner Bearbeitung des Nibelungenstoffs auf der Folie des *Nibelungenliedes* traditionelle Handlungsmuster und Figuren nicht nur im Detail um, sondern greift auch in die Gesamtkonzeption des Plots und der Figurenzeichnung ein mit dem Ziel, dem alten Stoff neue Bedeutung zu verleihen.²⁵ Er inszeniert, auch mit Hinblick auf das anvisierte jugendliche Publikum – das Stück wendet sich laut Internet-Auftritt des Theaters der Jugend in Wien an Zuschauer ab 11 Jahren („Die Nibelungen 11 +“) –, ein Happy End, in dem durch die Ausschaltung der am Ende verbliebenen männlichen Protagonisten der Weg frei gemacht wird für einen gesellschaftlichen Neubeginn, für eine Welt, in der die Frauen das Sagen haben. Diese Frauen gehen zwar beim Verfolgen ihrer Ziele nicht weniger skrupellos vor als die Männer, von denen sie ganz offensichtlich gelernt haben, wollen im Gegensatz zu diesen jedoch die Welt zum Guten verändern.

Ein solches Publikum von Jugendlichen muss man sich vor allem dann vor Augen halten, wenn man versucht, die mit den im Stück thematisierten gesellschaftskritischen Aspekten verfolgte pädagogische

²⁵ In diesem Zusammenhang ist die Antwort zu sehen, die Birkmeir in einem Interview auf die Frage, wie wichtig Klassiker für Kinder seien, gegeben hat: „Klassiker zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Generationen überdauert haben – und immer wieder in neuer Interpretation gelesen oder dargestellt werden können. Etwas, das die Menschen Generationen übergreifend immer wieder beschäftigt, scheint einen wahren Kern zu haben. Insofern halte ich es für absolut richtig, auch die sogenannten „Klassiker“ in den Spielplan einzubinden. Denn offensichtlich ist ihnen eine Allgemeingültigkeit eigen, die bei intelligenter Betrachtung auf das Heute angewendet werden kann.“ (Thomas BIRKMEIR/Gisa FELLERER: „Erziehung ist für mich kein Negativwort“. Thomas Birkmeir im Gespräch mit Gisa Fellerer, in: Neue Wege. 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, hrsg. v. Gerald M. Bauer/Birgit Peter, Wien 2008, S. 133–142, hier: S. 136.

Wirkungsabsicht herauszuarbeiten.²⁶ Thematisiert werden Ausländerfeindlichkeit, Gewalt gegen Frauen, mangelnde Empathie gegenüber den Schwachen in einer überalternden Gesellschaft, Manipulation der öffentlichen Meinung, als Heldentum getarnte Mordlust, Besitzgier und Machthunger, wobei der Blick eines jungen Publikums auf diese Themen durch die Perspektive der von Birkmeir neu eingebrachten Figuren der ungeborenen Kinder Sigi und Ruodi geschärft wird.

Die beiden Knaben, die es im ersten Auftritt der ersten Szene kaum erwarten können, geboren zu werden, um zu „kämpfen, kriegen, schlachten, und, nach getaner Arbeit, auch ein bisschen zu minnen“, sehen dem Treiben der Erwachsenen immer ungläubiger zu, empfinden „Entsetzen, Grausen, Panik“ (siebte Szene, vierter Auftritt), bekommen Zweifel daran, ob sie wirklich in eine solche von Gewalt, Mord, Lug und Trug geprägte Welt geboren werden wollen (vierzehnte Szene, vierter Auftritt) und empfinden die frühere Freude auf das Leben und den anfänglichen Optimismus erst wieder, nachdem Brünnhilde und Kriemhild ihre von der Tradition vorgegebenen, wenngleich auch am Ende deutlich umgeformten Rollen mit der neuen Mutterrolle vertauscht haben (fünfzehnte Szene, siebter Auftritt).

²⁶ Die Frage nach der Relevanz dieses Stoffs für Jugendliche beschäftigt nicht nur Theaterschaffende des neuen Jahrtausends. So gehen der Frage, ob und wie man Heranwachsende mit dem *Nibelungenlied* und dem Nibelungenstoff im Unterricht vertraut machen kann/soll, in neuerer Zeit unter anderem die Beiträge des 4. Hefts („Nibelungenrezeption“) des der Kinder- und Jugendliteratur gewidmeten 55. Jahrgangs (2008) des deutschen Germanistenverbandes nach.

Die Reaktionen der Theaterkritik auf die Uraufführung in Wien waren, mit einer Ausnahme²⁷, durchwegs positiv,²⁸ hervorgehoben wurden vor allem der Reichtum an *Action* und der hintersinnig-schwarzhumorige Witz, mit dem der alte Stoff neu präsentiert wurde; an keiner Stelle war dabei von einer Diskussionsmöglichkeit aktueller Themen²⁹ oder von eventuell mit dem Stück verfolgten pädagogischen Absichten die Rede, die man dem Autor meines Erachtens jedoch ohne Weiteres zuschreiben darf. Die Konzentration der Pressestimmen auf den Unterhaltungswert dieser nicht gerade unblutigen Neugestaltung des Nibelungenstoffs³⁰ in einer Zeit, in der eine Fernsehserie wie *Game of Thrones* bereits seit Längerem ein breites Publikum in den Bann gezogen hatte – im April 2013 war die Ausstrahlung der dritten Staffel (vom 31. März bis zum 9. Juni 2013) im Gang –, sollte nicht weiter verwundern, deckt aber meines

²⁷ Siehe Renate WAGNER auf <http://der-neue-merker.eu/wien-theater-der-jugend-die-nibelungen>: „[...] Wie gesagt, machen kann man, was man will, dem Original tut es nicht wirklich weh, das bleibt unbeschädigt. Aber was zeigt man den Kindern da eigentlich? Eine alberne Posse, in der sie vielleicht erstmals Siegfried begegnen. Sie bekommen keinen wirklichen Einblick in die Geschichte, und sollte ihnen dann in der Schule wenigstens in Rudimenten das *Nibelungenlied* unterkommen (obwohl ich nicht sicher bin, ob dergleichen heute noch unterrichtet wird), müssen sie vermutlich feststellen, dass das gar nicht lustig ist. Kurz, der Sinn des Unternehmens ist nicht wirklich einzusehen. [...]“ (Link ist nicht mehr aufrufbar).

²⁸ Siehe Thomas GABLER in *Kronenzeitung* – 18.04.2013, Hilde HAIDER-PREGLER in *Wiener Zeitung* – 18.04.2013, Barbara MADER in *Kurier* – 18.04.2013, Ronald POHL in *Der Standard* – 20.04.2013, Bettina STEINER in *Die Presse* – 24.04.2013, Heinz WAGNER in *KiKu (Kinderkurier)* – 16.04.2013; alle verfügbar unter: <https://www.jessica-karge.de/rezensionen/>.

²⁹ Birkmeir sieht eine Grundaufgabe guten Theaters darin, die menschliche Disposition zu betrachten; er definiert „aktuelle Themen“ als „Inhalte, die die Menschen beschäftigen, die ihnen nicht gleichgültig sind“ und gibt zu bedenken, dass es vielleicht gar keine „aktuellen Themen“, sondern nur „Menschheitsthemen“ gebe, siehe BIRKMEIR/FELLERER: „Erziehung ist für mich kein Negativwort, S. 136.

³⁰ Eine vergleichbare Konzentration der Pressestimmen auf den Unterhaltungswert des Stücks lässt sich auch bei einer späteren Aufführung des Stücks am Volkstheater Aichach (Premiere 3. März 2018) beobachten, siehe die Premierenkritiken auf der Homepage des Theaters: <https://www.aichacher-volkstheater.com/%C3%BCber-uns/archiv/2018/>.

Erachtens keineswegs alle im Stück angelegten Rezeptionsmöglichkeiten ab.

Der Unterhaltungswert ist unbestreitbar wichtig, wenn ein Bühnenautor sein Publikum in den Bann ziehen möchte: Insbesondere sollte die Konkurrenz der sogenannten neuen Medien für Theateraufführungen, die für Jugendliche konzipiert sind, nicht unterschätzt werden. Doch geht es im Fall von Birkmeirs Stück um mehr als *Action* und Unterhaltung: Wenn die behandelten gesellschaftlichen Themen wie Ausländerfeindlichkeit, Gewalt gegen Frauen, Umgang mit alten Menschen, Manipulation der öffentlichen Meinung, als Heldentum getarnte Mordlust, Gier und Machthunger in einer spannenden Geschichte präsentiert werden, deren Ausgang bis zum Ende offen ist, unabhängig davon, ob man sie mit dem Vorwissen der Kenntnis der literarischen Vorlage verfolgt oder, wie im Fall von elfjährigen Kindern eher wahrscheinlich, als ‚neuen‘ Stoff,³¹ so geht es eben auch um eine wirkungsvolle Umsetzung erzieherischer Absichten.

Indem Birkmeir diese Absichten durch die produktive Aneignung des *Nibelungenliedes* verfolgt, eröffnet er dem Publikum mehr als eine Möglichkeit der Rezeption seines Stücks – es geht vordergründig um einen spannenden Plot, um ‚Action‘ auf der Bühne, die das Interesse der Zuschauer bis zum Ende wachhält, aber auch um die Darstellung von zwischenmenschlichen Konflikten, die sich im Umgang der Akteure miteinander in extremen privaten und gesellschaftlichen Konstellationen abzeichnen und das Publikum zum Nachdenken anregen sollen. Andererseits wird mit dem Rückgriff auf diesen ‚heldischen‘ Stoff über eine nicht nur zeitliche, sondern auch mentale Distanz hinweg das Vergangene bewusst in die eigene Gegenwart hineingestellt, um aufzuzeigen, dass

³¹ Darauf, dass Adaptionen des *Nibelungenliedes* und Nibelungenstoffs für Jugendliche als „ersten Einstieg in das Nibelungenthema“ grundsätzlich kein Vorwissen voraussetzen, weisen Veronika BUHLA/Marie LINGNER/Yvonne RÜHLE: *Die Nibelungen – ein Stoff für Kinder? Das Nibelungenlied in der Kinder- und Jugendliteratur von 1890 bis heute*, in: *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult: ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter*, hrsg. v. Peter Glasner/Albert Kümmel-Schnur/Elmar Scheuren, Siegburg 2008, S. 189–200, hier: S. 194, hin.

universale Themen wie Liebe, Verrat und Rache schwerlich ihre Aktualität verlieren.

Nicht zuletzt sollten Birkmeirs *Nibelungen* jedoch als das Produkt einer Kulturszene beurteilt werden, welche sich der produktiven, künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Stoff verschrieben hat, der auf eine bewegte Rezeptionsgeschichte zurückblicken kann. Dieser Stoff, der wiederholt in den Dienst weltanschaulich-politischer Manipulationen gestellt und noch in der jüngeren deutschen Vergangenheit für politisch-propagandistische Zwecke eines faschistischen Regimes missbraucht wurde³² – woran der Autor mit Siegfrieds brutaler Siegerpose und den zustimmenden „Siegfried“-Rufen am Ende des Sachsenkrieges (fünfte Szene, erster Auftritt) bewusst erinnert –, kann im neuen Jahrtausend, befreit von propagandistischen Tendenzen der Vergangenheit, zu einer Neugestaltung der bereits in den *alten mæren* behandelten universalen Themen genutzt werden, welche die Menschheit von jeher bewegt haben und schon immer im Zentrum literarischen Schaffens standen, wie Liebe, Eifersucht, Ehre, Verrat, Hass, Rache und Tod, die den oben aufgezeigten aktuellen „Menschheitsthemen“, die in Birkmeirs Stück behandelt werden, an Relevanz nicht nachstehen. In diesem Sinne ist das Stück eine weitere Stimme in der langen Geschichte der Rezeption des *Nibelungenliedes* und der Tradition, in der das mittelhochdeutsche Heldenepos wurzelt, ein Stoff, der seine Faszination auch im neuen Jahrtausend noch nicht verloren zu haben scheint.

³² Siehe z.B. Peter KRÜGER: „Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943“, in: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Joachim Heinze/Anneliese Waldschmidt, Frankfurt am Main 1991, S. 151–190; Susanne FREMBS: *Nibelungenlied und Nationalgedanke nach Neunzehnhundert: über den Umgang der Deutschen mit ihrem ‚Nationalepos‘*, Stuttgart 2001.

Bibliographische Hinweise

Die Internetlinks wurden am 28.08.2022 überprüft.

Primärtexte

HEBBEL, Friedrich: Werke, Bd. II, hrsg. v. Gerhard Fricke / Werner Keller / Karl Pörnbacher, München 1964.

KRAUSSER, Helmut: Stücke 93-03. Mit einem Vorwort von Peter Michalzik, Frankfurt am Main 2003.

POMMERENING, Marc: Die Nibelungen, Berlin 2002.

RINKE, Moritz: Die Nibelungen, Reinbek bei Hamburg 2002.

RINKE, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen – Die letzten Tage von Burgund, Reinbek bei Hamburg 2007.

Forschungsliteratur

ANON.: Artikel ‚Birkmeir, Thomas‘, in: Deutsches Theater-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch, hrsg. v. Wilhelm Kosch / Ingrid Bigler (Nachtragsband, Teil 1. A–F.), Berlin / Boston 2013.

BENNEWITZ, Ingrid: CHLAGE über Kriemhild. Intertextualität, literarische Erinnerungsarbeit und die Konstruktion von Weiblichkeit in der mittelhochdeutschen Heldenepik, in: 6. Pöchlarn Heldenliedgespräch: 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick, hrsg. v. Klaus Zatloukal (Philologica Germanica 23), Wien 2001, S. 25–36.

BIRKMEIR, Thomas / FELLERER, Gisa: „Erziehung ist für mich kein Negativwort“. Thomas Birkmeir im Gespräch mit Gisa Fellerer, in: Neue Wege. 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, hrsg. v. Gerald M. Bauer / Birgit Peter, Wien 2008, S. 133–142.

BUHLA, Veronika / LINGNER, Marie / RÜHLE, Yvonne: Die Nibelungen – ein Stoff für Kinder? Das Nibelungenlied in der Kinder- und Jugendliteratur von 1890 bis heute, in: Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult: ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter, hrsg. v. Peter Glasner / Albert Kümmel-Schnur / Elmar Scheuren, Siegburg 2008, S. 189–200.

FREMBBS, Susanne: Nibelungenlied und Nationalgedanke nach Neunzehnhundert: über den Umgang der Deutschen mit ihrem ‚Nationalepos‘, Stuttgart 2001.

GEPHART, Irmgard: Zorn, Blut und Rache. Emotionen im Nibelungenlied, in: Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult: ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter, hrsg. v. Peter Glasner / Albert Kümmel-Schnur / Elmar Scheuren, Siegburg 2008, S. 45–57.

GEPHART, Irmgard: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im ‚Nibelungenlied‘, Köln / Weimar / Wien 2005.

HANDL, Claudia: John von Düffels Das Leben des Siegfried. Anmerkungen zur Rezeption des Nibelungenlieds und des Nibelungenstoffs in der deutschen Festspielkultur der Gegenwart, in: Studies and New Texts of the Nibelungenlied, Walther, Neidhart, Oswald, and Other Works in Medieval German Literature: In Memory of Ulrich Müller II, hrsg. v. Sibylle Jefferis (Kalamazoo Papers 2014), Göttingen 2015, S. 291–331.

- KRÜGER, Peter: „Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943“, in: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. v. Joachim Heinze/Anneliese Waldschmidt, Frankfurt am Main 1991, S. 151–190.
- MÜLLER, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang, Tübingen 1998.
- SCHNEIDER, Marlene: Adaptionen für die Bühne im Kinder- und Jugendtheater. Dramaturgische Praxis im Spannungsfeld von Markt und künstlerischem Anspruch, in: Neue Wege. 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, hrsg. v. Gerald M. Bauer/Birgit Peter, Berlin 2008, S. 109–116.
- SCHUL, Susanne: „Einmal die Helden Helden sein lassen!“ Revisionen des Komischen in der Nibelungenlied-Rezeption des Gegenwartstheaters, in: Das Bild vom Mittelalter, hrsg. v. Johannes Grabmayer (Schriftenreihe der Akademie Friesach, N.F. 3, Institut für Geschichte), Klagenfurt 2013, S. 79–116.
- SCHUL, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, Frankfurt am Main 2014.
- SPRECKELMEIER, Susanne: Vom erzählten Brauch zum verschriftlichten Recht: Die Bahrprobe als Entscheidungsprozess in literarischen und rechtlichen Quellen, in: Frühmittelalterliche Studien 52 (2018), S. 189–215.
- ZAIMOGLU, Feridon/SENKEL: Günter, Siegfrieds Erben, Kiel 2018.

Theaterkritiken

- GABLER, Thomas: Theater der Jugend: Perfides aus Worms, in: *Kronenzeitung* – 18.04.2013.
- HAIDER-PREGLER, Hilde: Der edle Recke als Terminator, in: *Wiener Zeitung* – 18.04.2013.
- MADER, BETTINA: Denn sie wollen immer nur das eine: „minnen“ – Actionreiche „Nibelungen“ im Theater der Jugend, in: *Kurier* – 18.04.2013.
- POHL, Ronald: Hochwertige Helden-Parade – Im Theater der Jugend wird der uralte Stoff der „Nibelungen“ neuartig und hochwertig erzählt, in: *Der Standard* – 20.04.2013.
- STEINER, Bettina: Jugendtheater: Die Weiber erobern Worms – Das „Theater im Zentrum“ bringt das „Nibelungenlied“ auf die Bühne – sehr cool, sehr hitzig, in: *Die Presse* – 24.04.2013.
- WAGNER, Heinz: Zwei Powerfrauen und ihre künftigen Kinder – Witzige, bissige Version der Nibelungen im Wiener Theater der Jugend, in *KiKu (Kinderkurier)* – 16.04.2013.
- Alle Rezensionen verfügbar unter: <https://www.jessica-karge.de/rezensionen/>.
- Premierenkritiken zur Aufführung von Birkmeiers *Die Nibelungen* am Volkstheater Aichach am 3. März 2018 unter: <https://www.aichacher-volkstheater.com/%C3%BCber-uns/archiv/2018/>.

Internetlink

- WAGNER, Renate: <http://der-neue-merker.eu/wien-theater-der-jugend-die-nibelungen> (Link ist nicht mehr aufrufbar).

MICHAEL DALLAPIAZZA

„Geschichten, die dem Volk gehören“

Zu Zaimoglus *Nibelungen*

Feridun Zaimoglu, geboren 1964 in der Türkei, ist ohne Frage einer der herausragenden Autoren der sogenannten Chamisso-Literatur (2005 erhielt er den Adelbert-von-Chamisso-Preis), ein immer häufiger benutzter, aber eben auch letztlich ausgrenzender Begriff.¹ Vor allem jedoch ist Zaimoglu einer der wichtigsten Schriftsteller der Gegenwart im deutschsprachigen Geschehen. Er ist ein deutscher Schriftsteller und würde es weit von sich weisen, der sog. Migrationsliteratur zugerechnet zu werden. Er ist aber ein interkultureller Dichter, und als solcher ist er dazu prädestiniert, bestimmte Facetten des ‚Deutschseins‘, zu dem er sich stets und vorbehaltlos bekannt hat, besser erkennen und ausleuchten zu können, als es jemandem ohne doppelten kulturellen Hintergrund vielleicht möglich wäre.

Mehr oder weniger explizit erscheinen in interkulturellen Werken, oft auch erzwungen durch die prekären Umstände der meist von der

¹ Der Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung wurde von 1985 bis 2017 verliehen, danach wurde das Projekt eingestellt. Wie nur wenige andere der Preisträger*innen, die sich allesamt der deutschen Literatur zugehörig fühlen, hat es Zaimoglu, eben als Teil der *deutschsprachigen* Literatur (und nicht als deutsch schreibender Türke) zu umfassender Anerkennung und Präsenz im Literaturbetrieb gebracht. Ähnliches wäre nur von Rafik Schami, Emine Sevgi Özdamar, Ilma Rakusa, Saša Stanišić, Terézia Mora, Nino Haratischwili und Ann Cotten zu sagen. Für sie gilt vielleicht das weniger (aber im Prinzip ebenfalls), was etwa 1991 von der Preisträgerin Libuše Moníková als Dialektik von Inklusion und Exklusion bezeichnet worden ist. Sicher war ein langsames Umdenken der Grundlagen seit dem ersten Preisträger 1985 festzustellen, eben was die komplexe Problematik bezüglich literarischer und kultureller Zugehörigkeit betrifft. Vgl. dazu: Beatrice OCCHINI: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis zwischen Inklusion und Exklusion. Von der Gründung bis zur Auflösung, in: Literaturkritik.de 9 (2020), online: <https://literaturkritik.de/der-adelbert-von-chamisso-preis-im-spannungsfeld-zwischen-inklusion-und-exklusion,27137.html>.

dominierenden Kultur nicht leichtgemachten Inklusionsbemühungen, als vorherrschende oder sekundäre Themen die natürlich beide Seiten betreffenden Aspekte des Zusammenlebens unterschiedlicher Kulturen. Mit anderen Worten: Die wenig gastfreundliche Stimmung gegenüber türkischen Mitbürger*innen in der BRD der 60er und 70er Jahre beeinflusst notwendigerweise Themen und Formen der Literatur von Autoren wie Zaimoglu. So war seine erste Publikation, *Kanak Sprak*,² durchaus ein Paukenschlag, der ihn berühmt, aber auch berüchtigt machte, bei den Vertretern des unkontaminierten ‚Deutschseins‘ zumindest. Seine weitere literarische Produktion ist gerade deswegen immer auch unter diesem Blickwinkel zu verstehen, selbst dort, wo sie scheinbar unproblematische Gegenstände gewählt hat. Der kritische, provozierende, stets aber konstruktive Blick der *Kanak Sprak* ist von Zaimoglu dabei nie ganz aufgegeben worden, wie etwa der Artikel auf *Zeit-Online-Freitext* vom 2. Dezember 2016 belegt, der mit desillusioniertem Zungenschlag eine Reise in die östlichen Pegida-Regionen sowie zur ‚Unterschicht‘ nach Duisburg und deren Bewohner*innen in Worte zu fassen versucht.³ Sein entlarvender Blick richtet sich nicht nur auf die „Verheerten mit dem morgendlichen Schnapsatem“⁴, sondern auch auf die Ignoranz der vermeintlichen Gutmenschen und ihren Selbsthass, die verlogene Bewunderung für das Interkulturelle. „Interkulturalität? Schmonzes und Schmonzette,“ so giftet er anlässlich der Beschreibung einer Lesereise in die eher intellektuelle deutsche Provinz.⁵ Aber auch der Roman des Jahres 2016, *Siebertürmeviertel*, der in Istanbul spielt, wo ein Deutscher mit seinem Sohn auf der Flucht vor der Gestapo Unterschlupf findet, wählt keineswegs unproblematische deutsch-türkische Themen.

² Feridun ZAIMOGLU: *Kanak Sprak – Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin 1995.

³ Feridun ZAIMOGLU: Hoch lebe die nationale Randale, online: <https://blog.zeit.de/freitext/2016/12/02/deutschland-nationalismus-zaimoglu/>.

⁴ ZAIMOGLU, *Kanak Sprak*, S. 1/9.

⁵ Feridun ZAIMOGLU: Ich bin ein Anti-Interkulturbeserker, online: <http://www.zeit.de/freitext/2014/10/27/zaimoglu-interkulturell/>.

2015, also in direktem zeitlichem Zusammenhang mit den hier kurz angesprochenen Texten, wurde am Münchener Volkstheater das Stück *Siegfried* uraufgeführt.⁶ Es war eine Auftragsarbeit, die Feridun Zaimoglu in Zusammenarbeit mit Günter Senkel ausführte, ganz offensichtlich in Einklang mit seinen Auftraggebern. Man würde nun zunächst vermuten, wie so oft, eine Bearbeitung vor sich zu haben, die letztlich allein von Wagner ausgeht. Das ist aber nicht der Fall. Die Namensformen der im Bühnentext verzeichneten handelnden Personen verweisen darauf, dass der Prätext nicht Wagners *Ring* sein kann, denn sie entsprechen weitgehend denjenigen des *Nibelungenliedes*. Dazu tauchen dort auch Figuren der nordischen Mythologie auf, und zwar vier Walküren, von denen eine Brunhild selbst ist. Letzteres könnte zwar auf Wagner verweisen, doch ist Brunhild auch in den nordischen Traditionen eine Walküre. Die anderen drei, eigentlich eher *shieldmaiden*, wie man sie in neuerer Zeit zu nennen pflegt und was auch deren Bezeichnung in altnordischer Literatur entspricht, sind Skögull, Herfjötur und Randgríör, die aus der *Liederedda* und der *Prosa-Edda* stammen. Alle drei erscheinen zusammen etwa in der *Grímnismál*, daneben aber auch in weiteren Liedern oder auch nicht-eddischen Werken, wie der *Þiðrekssaga af Bern*. In keiner Quelle stehen sie allerdings in irgendeinem Zusammenhang mit dem Nibelungenstoff. Die in zwei Fällen leicht veränderte Schreibung (Skögul, Randgríör), könnte an eine Übernahme aus populären Romanen oder Kontexten neuester Zeit denken lassen. Ein bestimmter Grund für deren Übernahme in das Stück lässt sich aus diesem nicht erkennen; sie sind Brunhilde zugeordnete Figuren aus ihrem Walkürenreich. Der Name des Schmiedemeisters lautet hier Mimer, und außerdem kommt als einzige stofffremde Figur ein Hauslehrer vor.

⁶ Die Rechte liegen beim Rowohlt Theaterverlag. Grundlage dieses Beitrags ist der mir vom Theaterverlag zur Verfügung gestellte offizielle Text. Danach hat Zaimoglu zwei weitere Siegfried/Nibelungenstücke zur Uraufführung gebracht: *Siegfrieds Erben* (U: 20.07.2018 Nibelungen-Festspiele Worms, Regie: Roger Vontobel) sowie *Siegfried. Ein Monolog* (U: 13.08.2019 Bayreuther Festspiele, Regie: Philipp Preuss), in dessen Folge das hier behandelte Stück umbenannt wurde in: *Siegfrieds Heldentaten*.

Die Frage, welche rezeptionstheoretischen Überlegungen am Beginn dieses Nibelungenstücks standen, sieht sich bald schon vor unerwartete Schranken gestellt. Rezeption geht, so die allgemeine Annahme, zum überwiegenden Teil davon aus, dem „Stoff sei eine besonders identitätsrelevante Komponente eingeschrieben. Die Rezeption geht von Zugehörigkeit und Bedeutsamkeit aus.“⁷ Was passiert nun in dem Stück, das vom Publikum sowie von der Presse, dies sei vorweggenommen, enthusiastisch aufgenommen, ja gefeiert wurde, und damit diese Prämisse zu bestätigen scheint?

Das Stück besteht aus zehn Szenen, in denen die zentralen Erzählelemente aus dem ersten Teil des *Nibelungenliedes* erkennbar sind und auch dessen narrativer Logik, zumindest generell, entsprechen. Die erste Szene zeigt Siegfried, seinen Vater und seine Mutter sowie den Hauslehrer. Dieser ist wohl bestellt, um den Zweifeln des Vaters an Siegfrieds geistigen Fähigkeiten entgegenzuwirken, doch scheint erst recht der Lehrer diese Zweifel zu hegen, aber er fürchtet Siegfried wegen seiner Kräfte. Siegmund, der im Sohn den Drang zu Heldentaten wahrnimmt und ihn auf seine Zukunft als Landesherr vorbereiten will, aber auch der Lehrer, scheinen die Erziehung des Sohnes vorrangig in der Rezitation banaler Sinnsprüche vorantreiben zu wollen („Bei Grobheit und Gewalt wird das Recht nicht alt“).⁸ Siegfried erweist sich hier auch als Kuhflüsterer, der einer solchen Nettigkeiten ins Ohr raunt, nachdem er sie niedergerungen hat. Außerdem hört er Stimmen, die ihm meist fäkalsprachlich gefärbten Unsinn mitteilen oder suggerieren („Es leuchtet ihm güldenes Licht aus

⁷ Nathanael BUSCH: „Schieffried!“ Zur Tradition der komischen Nibelungen, in: *Mittelaltersbilder in der deutschsprachigen Literatur des langen 20. Jahrhunderts. Rezeption – Transfer – Transformation*, hrsg. v. Michael Dallapiazza/Silvia Ruzzenenti, Würzburg 2018, S. 139–162, hier: S. 157.

⁸ Besagte Sinnsprüche sind, wie eine rasche Recherche im Netz ergibt, gängigen aber meist älteren Sprichwortlexika entnommen und nicht immer ‚typisch deutsch‘, sondern auf internationale Traditionen zurückführbar. Beispiele: „Zur Tugend eile, zum Laster kommst Du früh genug“; „Die Tugend glänzet schön, kann sie auf hohem Berge stehn“; „Dem Schwätzer und dem Frosche wackelt gern die Gosche“; „Besser ein Geist, der fliegt, als eine Seele die kriecht“.

dem mageren Arsch“). Am Ende der Szene wird der Lehrer davongejagt und Siegfried dem Schmied Mimer übergeben.

Der erzählt in der zweiten Szene, während sie gemeinsam glühendes Eisen bearbeiten, in geschraubtem, altertümlich klingendem Deutsch, aber immerhin in vollständigen Sätzen, von seinen grotesken Abenteuern auf Reisen in den Norden, von Abenteuern mit Wildschweinen und Wölfen (einen solchen habe er von innen nach außen gekrempelt): Er sei samt Pferd von einem Fisch verschlungen worden, was ihn dann zum König des Nordens brachte, und dieser habe darum gebeten, um von Schmerzen befreit zu werden, ihm doch seinen Kopf abzuschlagen. Es handelt sich um eine Art von Abenteuern à la Münchhausen, und eine Stimme sagt ihm schließlich, er, Siegfried, solle nach dem Drachen fragen. Er trinkt Met, eine Art Zaubertrank, und Mimer erzählt ihm von der fäkalen Kraft des Drachen. Der gefährliche Drache, den Siegfried erlegen möchte, scheint sich in Mimers Worten vor allem durch eine gewaltige von ihm produzierte Menge an Fäkalien auszudrücken („Der Drache furzt im Schlaf. Riechst Du an dem, was ihm entweicht, fällst Du tot um“⁹). Dazu hört er merkwürdige Geschichten vom Haar blonder gefressener Mädchen, wie der Drache Ritter zerfleischt und wie er doch besiegt werden könne.

Die dritte Szene spielt auf einer Waldlichtung, nach der Abschachtung des Drachen, dessen Fleisch und Körperteile auf einer großen Waldfläche verteilt sind. Siegfried spricht in Stabreimen und badet im Blut des Drachen. Er hört wieder eine Stimme, die über Siegfrieds winziges Gemächt spottet, der Vater und der Lehrer verbreiten sich fäkalsprachlich, und wie an vielen weiteren Stellen schwelgt der Text in Gewaltphantasien. Es stellt sich heraus, als man vergeblich „die Eier“ sucht, dass der Drache ein „Weibchen“ war; der Hauslehrer schnuppert betört an einer als Fleischfetzen herumliegenden Schamlippe. Das Fleisch des Drachen wird zum Verzehr beiseitegeschafft.

⁹ Feridun ZAIMOGLU/Günter SENKEL: Siegfried. Textbuch Rowohlt Theaterverlag 2015, S. 20.

In der vierten Szene bemächtigt sich Siegfried des Nibelungenschatzes. Mit dem Schwert Balmung erschlägt er Schilbung und Nibelung und nimmt sich den Schatz. Alberich unter der Tarnkappe, so erfährt er, habe Siegfrieds Arm beim Kampf geführt. Der Zwerg erzählt von den schönen Frauen auf Island.

Die fünfte Szene führt nach Island, wo Siegfrieds im *Nibelungenlied* nicht erzählte Begegnung mit Brunhild und ihren Walküren dargestellt wird. Siegfried und mit ihm Alberich fahren fluchtartig wieder zurück, ohne dass der von Brunhild erhoffte Kampf stattgefunden hätte. Brunhild erkennt in Siegfried den ihr angemessenen Kampfpartner. Alberich er gießt sich in fäkalen Beschimpfungen.

Die sechste Szene spielt in Worms. Kriemhilds Falkentraum wird erzählt; sie ist entzückt, als sie Siegfried sieht, seine Ankunft wird jedoch von den üblichen Beobachtungen der Höflinge untermalt (Siegfried hätte laut gefurzt, als er vom Pferd stieg). Man denkt daran, ihn zu vergiften, und aus grotesken Dialogen erfährt man, dass Giselher schwul ist, während Alberich von Siegfrieds sexueller Attraktivität berichtet und Gunther Brunhild schmackhaft macht. Siegfried bietet sich an, Dänen und Sachsen niederzumetzeln, will aber dafür Kriemhild. Gunther will zusätzlich noch Hilfe, um Brunhild zu erwerben.

Burg Isenstein ist Schauplatz der siebten Szene. Siegfried unter der Tarnkappe, zusammen mit Alberich, besiegt an Gunthers Stelle Brunhild. Das machohafte Gebaren der drei Männer (Alberich, nun in gestelztem Deutsch, erzählt Anekdoten um Sex und Gewalt) unterstreicht auf durchaus naheliegende Weise den Männerbetrug an der Königin. Brunhild ist als selbstbewusste Frau gezeichnet, und auch sie beleidigt fäkal. Das Spiel als hemmungslose Gewaltphantasie beginnt mit Köpfewerfen. Schon beim Anlegen blicken sie auf einen mit Männerköpfen übersäten Strand. Nun regnet es „Hirnmasse und Knochensplitter,“ und eine der Kampfdisziplinen ist Tauziehen mit dem Darm einer frischen Leiche. Gunther siegt analog dem *Nibelungenlied*. Als Verweis auf Unabgeholtes im aktuellen Kampf der Geschlechter kann das, trotz oder wegen der wohlfeilen Bilder ungezügelter Gewalt, kaum durchgehen, auch wenn

Anleihen beim *Splatter*-Film in ideologiekritischer Absicht fraglos als dramaturgische Strategie nachvollziehbar sein können.¹⁰

Die achte Szene bringt das Geschehen auf die Königsburg in Worms zurück. Alberich reitet auf Siegfried und masturbiert beim Gedanken an Randgrjör. Brunhild schminkt sich mit dem Blut Erschlagener. Die Zoten des Zwergs umrahmen die Trauung, und es ist Ute, die beide an Priesters statt traut. Ute traut dann auch Gunther und das „Barbarenweib“, das auch schon mal mit einem witzig gedachten Wortspiel die „Brunstwilde“ genannt wird.

Ohne Änderung der Räumlichkeit wird in der 9. Szene die Vollen-
dung des Betrugs geschildert, der in Details von der bekannten Original-
szene abweicht. So wird Gunther von Brunhild in eine Truhe gesperrt. Siegfried und Gunther sprechen nach dem ersten Versuch des Königs über Sex und Genitalien in erfundener Kindersprache (*lullulolli*). Der Hof lästert über Gunther und Kriemhild beschreibt Siegfrieds Sexualpraktiken.

Die zehnte Szene zeigt ein Gespräch zwischen Brunhild und Randgrjör, die ebenfalls ihre übermenschlichen Kräfte verloren hat, da Alberich sie zeitgleich entjungferte. Gewaltphantasien, auch in Brunhilds Worten, in denen sie sich nach ihrer Heimat sehnt, und recht wüste Gespräche über Sexuelles jeder Art und aus aller Mund lösen sich ab. Der Streit zwischen den Frauen erfolgt als Farce. Siegfried schießt die Amphore voll, die Brunhild gefüllt mit Geschmeide aus dem Schatz forderte und in welche diese, von Kriemhild überbracht, erwartungsvoll hineingreift. Brunhild befiehlt, Siegfried zu töten; sie ist es, die Gunther über die ungeschützte Stelle zwischen den Schulterblättern unterrichtet. Hagen soll es tun, und Kriemhild rüstet unverzüglich zur Rache, unterdessen ein Drache, das Männchen, die Burg angreift. Der Turm steht schon

¹⁰ Vgl. Ingrid BENNEWITZ: Siegfried Unchained, oder: Die gefährliche Brautwerbung des Quentin Tarantino, 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. 140–144. In Tarantinos Film finden sich bekannterweise Szenen expliziter Gewalt.

in Flammen, Feuer auf der Bühne, und Siegfried lacht schallend aus seinem Glassarg.

Die Bezüge zum Originaltext sind vorhanden, eine Geschichte wird erzählt, und die Weise, wie sie erzählt wird, hat beim Publikum und in der Presse ein einhellig positives Echo gefunden. Das Publikum war begeistert. Wo könnte diesem Stück nun eine ‚identitätsrelevante Komponente‘ eingeschrieben sein? Was wäre hier ‚Zugehörigkeit und Bedeutsamkeit‘, mit der die uneingeschränkt positive Reaktion der Zuschauer zu erklären wäre? Handelt es sich um ein Stück, das allein auf Unterhaltung zielt? Nibelungenkomödien hat es zu allen Zeiten gegeben. John von Düffels Verwechslungskomödie *Das Leben des Siegfried* von 2009 wäre ein Beispiel aus allerjüngster Zeit mit nachvollziehbarer Komik.¹¹ Wo läge der Anlass für Komik? Soll sich der Lachende hingezogen fühlen oder soll er das Geschehen aus gehobener Position verlachen? Eine gar kritische Dimension ist auf den ersten Blick nicht erkennbar, will man sich nicht damit begnügen, dort einen „Bruch mit sämtlichen geläufigen heroischen Verklärungen“ zu sehen und dies für einen „sympathischen dramaturgischen Ansatz“¹² zu halten. Nun hat sich Zaimoglu ausführlich in Interviews zu seinem Stück geäußert. „Siegfried bleibt ein Held, auch wenn er tot ist“, so lässt sich der Autor vernehmen:

Er kracht in diese Welt der höfischen Etikette und Regeln hinein auf die Gefahr hin, dass er als Depp dasteht; als einer, der unterrichtet werden muss. Er ist ein

¹¹ Man denke etwa an *Die lustigen Nibelungen*, burleske Operette von Oscar Straus mit dem Text von Fritz Oliven, 1904, oder an Martin RECKENLOB [Friedrich Bodenstedt]: *Die neuen Nibelungen, oder der auferstandene Sigfried*, Bremen 1851. Vgl. Albert GIER: „Der gute Onkel Hagen/ Soll ihn nach Tisch erschlagen. Die Nibelungen in Parodie und Operette“, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nöt*, zusammengestellt von Detlef Goller/Nora Gomringer (die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 252/58.4), Göttingen 2013, S. 80–87. 2009 wurde auch in Worms zum ersten Male eine Nibelungenkomödie aufgeführt: John von Düffels *Das Leben des Siegfried*. Von Düffel vermied es im SPIEGEL auch nicht, das *Nibelungenlied* als deutsche *Ilias* auszurufen; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-66208587.html>.

¹² So in der am 11.05.2016 erschienenen Rezension zu einer späteren Aufführung: Siegfried SPELLEKEN: *Abgedrehte Siegfried-Saga im Musenhof*, online: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/moers/abgedrehte-siegfried-saga-im-musenhof-aid-1.5968564>.

junger, naiver Trampel, der noch reifen muss – und trotzdem besteht er alle Abenteuer!

Und weiter:

Ich sehe es nicht ein, dass Geschichten, die dem Volk gehören – also buchstäbliches Volksgut – nicht mehr so erzählt werden, wie sie nun mal erzählt worden sind, nur weil sie von den Nazis missbraucht wurden.¹³

Siegfried als Held? Sollte er dann auch noch als Rebell gesehen werden, der sich gegen die sterile adlige Oberschicht, der er selbst angehört, wehrt, an seinen Abenteuern wächst und sie besteht? Sollen vielleicht Leerstellen des Werks durch diese Bearbeitung gefüllt werden? Zaimoglu hat den Kontrast der beiden Welten des *Nibelungenliedes* wahrgenommen, den Gegensatz zwischen dem offenbar so zivilisierten Worms und dem dort hineinplatzenden Vorzeitrecken. Das Stück selbst aber lässt diese Gegensätze kaum erkennen. Völlig unbegreiflich wird es, wenn Zaimoglu, sollte er das ernst meinen, sich dazu versteigt, das *Nibelungenlied* als Volksgut zu propagieren, das einmal so erzählt worden sei, wie er es erzähle.

Unbestreitbar ist der Erfolg, den das Stück am Münchener Volkstheater und weitgehend unisono in der Tagespresse erzielte. Hier hätten sich „zwei große Jungs zusammengefunden, die gemeinsam Mal [sic!] so richtig die Sau raus lassen wollten“.¹⁴ Im Deutschlandfunk war von einem neuen, zotigen Blick auf eine alte Sage die Rede:

Das Münchner Volkstheater hat die germanische Sage um Siegfried und den Nibelungenstoff vom Rhein an die Isar geholt. Unter der Regie von Christian Stückl ist der "Siegfried" von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel mit seinen tumben

¹³ http://www.wormser-zeitung.de/lokales/kultur/worms-schriftsteller-feridun-zaimoglu-und-sein-kuenstlerischer-partner-setzen-sich-mit-siegfried-figur-auseinander_16014843.htm. Aus der Wormser Zeitung vom 18.5.2015 (zuletzt aufgerufen am 27. 12. 2016; Link ist nicht mehr aufrufbar).

¹⁴ http://www.deutschlandradiokultur.de/siegfried-am-muenchner-volkstheater-mal-richtig-die-sau.1013.de.html?dram:article_id=315577. Vom 27.3.2015.

Figuren und seiner zotigen Sprache ein parodistischer Totalausverkauf für den deutschen Nationalmythos - und ein reines Vergnügen zuzuschauen.¹⁵

In den zahlreichen Besprechungen, die teils durchaus auch darum bemüht waren, kritische Intentionen zu erkennen, werden oft auch alle Vorstellungen von Siegfried und den Nibelungen abgerufen, die der Vergangenheit anzugehören schienen. Zaimoglu, so wäre der Tenor zu resümieren, biete eben doch eine Neufassung des „Nibelungenmythos“. ¹⁶ In diesen Besprechungen sind die Vorstellungen vom Nationalhelden und von einem Nationalmythos gegenwärtig, um die es hier ginge. Es ist aber offensichtlich nicht so, dass außerhalb gehobener bildungsbürgerlicher Schichten (die dann aber kaum so reagieren würden, wie das Publikum im Volkstheater) noch eine Vorstellung vorhanden ist, die zu einem solchen Verständnis nötig wäre. Auch in bildungsbürgerlichen Kreisen dürften nur noch diffuse Bilder von der Welt des Nationalmythos existieren. Inwieweit aber Bildbereiche und Sinnbezüge, Strebungen und Gemütslagen ‚der‘ Deutschen, oder, um den Begriff noch einmal zu gebrauchen, des Deutschseins hier doch angesprochen sein könnten, die diesen Gemütslagen eine Stimme „zwischen Größenwahn und Minderwertigkeitsgefühlen“, Gefühlen der Unbehaglichkeit geben,¹⁷ ist eine ganz andere

¹⁵ http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglus-siegfried-ein-zotiger-neuer-blick-auf.691.de.html?dram:article_id=315600. Vom 28.3.2105 (zuletzt aufgerufen am 24.8.2021; Link ist nicht mehr aufrufbar).

¹⁶ So in einer Verlautbarung zur Inszenierung im Schloßtheater Moers.

¹⁷ Werner Nell hat das bezogen auf andere Relektüren des *Nibelungenliedes* geäußert. Inwieweit das auch in den Reaktionen auf Zaimoglu aufscheint, sei vorerst dahingestellt. Werner NELL: Siegfried und die ‚Nebelungen‘. Einige Nibelungen. Motive im Schatten des Nationalsozialismus, 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. 151–162, hier: S. 155. Nell bezieht sich nicht auf die Nibelungenfestspiele, wenn er schreibt: „Spätestens seit Wagners *Ring* [...] stellen Götterdämmerung und Todessehnsucht, Nebel und Unterwelt, Siegfried und die Nibelungen, Heldenwahn und Liebesverrat zentrale Bildbereiche und Sinnbezüge dar, [...] wenn es darum gehen soll, den Strebungen und Gemütslagen [...], ‚der‘ Deutschen eine Stimme zu geben [...] zwischen Größenwahn und Minderwertigkeitsgefühlen, die Gefühle der Unbehaglichkeit [...] auch eines Zu-kurz-gekommen-Seins [...] zu beschreiben“ (S. 155).

Frage, die sich jedoch genau wegen besagter Reaktionen aufdrängt. Solcherart Sinnbezüge sind auch herstellbar ohne jede Kenntnis der Sage oder der Überzeugung, Siegfried sei der deutsche Nationalheld, den man entlarven oder doch ‚irgendwie‘ feiern müsse, etwa als den naiven Trampel, von dem der Autor spricht, und der ja an seinen Abenteuern gewachsen sei.

Das Volksgut, von dem der Autor spricht, die Geschichten hier, die dem ‚Volk‘¹⁸ gehören, und die ja vom ‚Volk‘ des Volkstheaters ganz offensichtlich als solche wahrgenommen werden: Worin besteht das nun? Solche Bildbereiche könnten aus der Reaktion des Publikums zu ermitteln sein, die von Zaimoglu vielleicht in genau dieser Weise beabsichtigt war. Eine dieser „Gemütslagen“ wurde auch in den allermeisten Rezensionen unisono angesprochen: Dort war zu lesen von „reine[m] Vergnügen“, von tief in die Sexual- und Fäkalsprache „langen“, um dem Stoff „Erdung und Zunder“ zu geben.¹⁹ Weniger explizit wurde auf die eigentlich irritierenden Gewaltphantasien rekurriert. Nun sind skatologische Versatzstücke unbestreitbar Teil der deutschen Volkskultur, was nicht nur vom amerikanischen Ethnologen Alan Dundes festgestellt wurde, der dann in Bezug auf Freud von einem „anal deutschen Volkscharakter“²⁰

¹⁸ Wenn vom Volk die Rede ist, und das ausgerechnet in Bezug auf einen Text, der spätestens seit 1870 von Nationalreaktionären aufgesogen wurde, kommt man kaum umhin, an den gerade in diesen Zeiten so treffenden Satz aus Thomas Manns *Dr. Faustus* zu denken: „Hier ein ungescheutes Wort, das aus den Erfahrungen unserer Tage kommt. Für den Freund der Aufhellung behalten Wort und Begriff des ‚Volkes‘ immer etwas Archaisch-Apprehensives, und er weiß, daß man die Menge nur als ‚Volk‘ anzureden braucht, wenn man sie zum Rückständig-Bösen verleiten will.“ Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher, hrsg. v. Heinrich Detering et al., Bd. 10.1), Frankfurt am Main 2007, S. 40.

¹⁹ Sven RICKLEFS: Feridun Zaimoglus „Siegfried“. Ein zotiger, neuer Blick auf eine alte Sage (28.03.2015), online: http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglus-siegfried-ein-zotiger-neuer-blick-auf.691.de.html?dram:article_id=315600.

²⁰ Alan DUNDES: *Life is Like a Chicken Coop Ladder: A Portrait of German Culture Through Folklore*, New York 1984, online verfügbar: <https://doi.org/10.7312/dund91818>.

sprechen wollte, was hierzulande durchaus auch Unmut hervorgerufen hatte. Erkennen sich die Deutschen wieder als Nibelungen, wenn diese durch anal gestörte Aggressionsphantasien kenntlich werden? Nach Freud führt die Unterdrückung der anal-sadistischen Phase durch extreme Reinlichkeitsdressur und Forderung nach absolutem Gehorsam zu den bekannten psychischen Deformationen und ist kennzeichnend für den autoritären Charakter.

Die hier dargestellten Aggressionsphantasien sind nicht allein analer Art; es finden sich ähnlich massiv auch solche des genitalen und da und dort auch des oralen Bereichs. Hinter solcherart Gewaltphantasien sind Ängste zu vermuten, und fäkale Phantasien in Zusammenhang mit Komik sprechen für einen starken Verdrängungsdruck. Es wäre fraglos möglich, das *Nibelungenlied* selbst daraufhin zu befragen, im Sinne denkbarer Leerstellen, inwieweit dort Phantasien des analen Bereichs sichtbar würden. Karl Bertau hatte dies einmal mit überraschenden Ergebnissen für das Werk Wolframs analysiert.²¹ Dass das *Nibelungenlied* in beunruhigender Weise Aggressionsphantasien zeigt, ist unbestreitbar, und darin liegt natürlich noch immer seine Aktualisierbarkeit.²² Aber es scheinen dort keine Aggressionsphantasien analer Art entdeckbar zu sein. Solche des genitalen Bereichs dagegen schon. Wenn nun das Publikum sich so haltlos ergötzen kann am Dargestellten – ist das dann soweit entfernt von dem, was Thomas Mann 1943 den Deutschen bescheinigen konnte, nämlich wüste „Superioritätsraserei und Gewaltphantasterei“?²³ Alle im Stück, Frauen wie Männer, fielen unter diese Begriffe. Was sie tun und wollen, ist genau das. Das genau findet nun ein deutsches Publikum 70 Jahre nach dem Ende des Nazireichs rasend komisch.

²¹ Karl BERTAU: Versuch über die Strukturen einiger Aggressionsphantasien bei Wolfram, in: Ders.: Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 126–144.

²² Vgl. dazu etwa aus neuester Zeit: Ulrike DRAESNER: Nibelungen. Heimsuchung, Stuttgart 2016, oder natürlich Heiner MÜLLER: Germania Tod in Berlin (1956/1971).

²³ Thomas MANN: Deutsche Hörer! Sendung vom 9. Dezember 1943, in: Sonja Valentin: „Steine in Hitlers Fenster“. Thomas Manns Radiosendungen *Deutsche Hörer!* (1940–1945), Göttingen 2015, S. 215.

Dass Zaimoglu die Sätze zum Volksgut ernst gemeint haben könnte, ist zu bezweifeln. Ich will sie als Provokation sehen und seine Absicht darin, bestimmte Facetten des Deutschseins sozusagen herauszukitzeln und sie damit zu entlarven. Das ist sicherlich böse, aber ideologiekritisch gesehen uneingeschränkt begrüßenswert.²⁴ Sein Stück, oder besser die Publikumsreaktion darauf lassen aber auch daran denken, dass das ganze Spektakel der Wormser Nibelungenfestspiele mit größter Vorsicht zu betrachten ist. Eigentlich sollte man von so etwas in Deutschland besser weiterhin die Finger lassen.

²⁴ Die Verantwortlichen des Wormser Spektakels haben stets betont, dass Voraussetzung der Festspiele gewesen sei, die „Aufarbeitung des Missbrauchs im Nationalsozialismus“ voranzubringen. Solcherart Plattitüden sind wenig hilfreich und letztlich so wahr, wie sie falsch sind.

Bibliographische Hinweise

Die Internetlinks wurden am 30.08.2022 überprüft.

Primärtexte

- Interview mit John von Düffel, in: DER SPIEGEL 31 (2009);
online verfügbar: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-66208587.html>.
- MANN, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher, hrsg. v. Heinrich Detering et al., Bd. 10.1), Frankfurt am Main 2007.
- RECKENLOB, Martin [Friedrich Bodenstedt]: Die neuen Nibelungen, oder der auferstandene Sigfried, Bremen 1851.
- ZAIMOGLU, Feridun/SENKEL, Günter: Siegfried. Textbuch Rowohlt Theaterverlag 2015.
- ZAIMOGLU, Feridun: Kanak Sprak – Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Berlin 1995.

Forschungsliteratur

- BENNEWITZ, Ingrid: Siegfried Unchained, oder: Die gefährliche Brautwerbung des Quentin Tarantino, 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. 140–144.
- BERTAU, Karl: Versuch über die Strukturen einiger Aggressionsphantasien bei Wolfram, in: Ders.: Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 126–144.
- BUSCH, Nathanael: „Schieffried!“ Zur Tradition der komischen Nibelungen, in: Mittelalterbilder in der deutschsprachigen Literatur des langen 20. Jahrhunderts. Rezeption – Transfer – Transformation, hrsg. v. Michael Dallapiazza/Silvia Ruzzenenti, Würzburg 2018, 139–162.
- DUNDES, Alan: Life is Like a Chicken Coop Ladder: A Portrait of German Culture Through Folklore, New York 1984;
online verfügbar: <https://doi.org/10.7312/dund91818>.
- GIER, Albert: „Der gute Onkel Hagen/ Soll ihn nach Tisch erschlagen. Die Nibelungen in Parodie und Operette“, 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. 80–87.
- NELL, Werner Nell: Siegfried und die ‚Nebelungen‘. Einige Nibelungen. Motive im Schatten des Nationalsozialismus, 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. 151–162.
- VALENTIN, Sonja: „Steine in Hitlers Fenster“. Thomas Manns Radiosendungen *Deutsche Hörer!* (1940–1945), Göttingen 2015.

Internetlinks

OCCHINI, Beatrice: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis zwischen Inklusion und Exklusion. Von der Gründung bis zur Auflösung, in: Literaturkritik.de 9 (2020);

<https://literaturkritik.de/der-adelbert-von-chamisso-preis-im-spannungsfeld-zwischen-inklusion-und-exklusion,27137.html>.

SPELLEKEN, Siegfried: Abgedrehte Siegfried-Saga im Musenhof;

<http://www.rp-online.de/nrw/staedte/moers/abgedrehte-siegfried-saga-im-musenhof-aid-1.5968564>.

ZAIMOGLU, Feridun: Hoch lebe die nationale Randale;

<http://www.zeit.de/freitext/author/feridun-zaimoglu/>.

ZAIMOGLU, Feridun: Ich bin ein Anti-Interkulturberserker;

<http://www.zeit.de/freitext/2014/10/27/zaimoglu-interkulturell/>.

http://www.wormser-zeitung.de/lokales/kultur/worms-schriftsteller-feridun-zaimoglu-und-sein-kuenstlerischer-partner-setzen-sich-mit-siegfried-figur-auseinander_16014843.htm. Aus der Wormser Zeitung vom 18.5.2015 (zuletzt aufgerufen am 27.

12. 2016; Link ist nicht mehr aufrufbar).

http://www.deutschlandradiokultur.de/siegfried-am-muenchner-volkstheater-mal-richtig-die-sau.1013.de.html?dram:article_id=315577. Vom 27.3.2015.

http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglus-siegfried-ein-zotiger-neuer-blick-auf.691.de.html?dram:article_id=315600. Vom 28.3.2015 (zuletzt aufgerufen am 24.8.2021; Link ist nicht mehr aufrufbar).

SUSANNE SCHUL

Es gibt immer ein Opfer?

Albert Ostermaiers Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* aus einer intersektionalen Perspektive

KUBIK: Pass auf: Es gibt drei Regeln im Leben. Erstens: Es gibt immer ein Opfer. Zweitens: Sei es nicht.

WEIDE: Und drittens?

KUBIK: Drittens habe ich vergessen. Sag' du es mir, für was bist du mein Autor?

WEIDE: Drei Regeln sind eine zu viel.¹

Mit diesem Regelwerk erklärt der Filmregisseur Arsenij Kubik die Zuschreibung von Opfer- und Täter-Rollen vor dem Drehbuchautor Charlie P. Weide zu seinem Leitprinzip und macht den Dreh zum *Film der Nibelungen* damit zu seinem Spielfeld. Sein Ziel ist es, die Schauspieler*innen unauflösbar mit den Figuren des epischen Stoffes zu verschmelzen, den sie gerade in Szene setzen, und sie in jene Konflikte zu treiben, die sie darstellen sollen. In der Komödie *GOLD*² versetzen der Dramatiker

¹ Zitiert nach: Albert OSTERMAIER: *GOLD: Der Film der Nibelungen*. Eine Komödie, Frankfurt am Main 2016, S. 8.

² Am 15.07.2016 feiert die Komödie *GOLD. Der Film der Nibelungen* von Albert Ostermaier vor dem Nordportal des Kaiserdoms bei den Wormser Nibelungenfestspiele Premiere. Regie: Nuran David Calis, Intendant: Nico Hofmann, Bühne: Irina Schicketanz, Kostüme: Amélie von Bülow, Licht: Kevin Sock, Komposition: Vivan und Ketan Bhatti, Video: Geraldine Laprell, Dramaturgie: Thomas Laue. Mit: Uwe Ochsenknecht, Vladimir Burlakov, Josef Ostendorf, Dominic Raacke, Anna Rot, Joy Maria Bai, Alexandra Kamp, Ayse Bosse, Katja Weitzenböck, Constanze Wächter, Michaela Steiger, Dennesch Zoudé, Ismail Deniz, Sascha Göpel, Maximilian Laprell, Heiner Lauterbach. Dauer: 3 Stunden und 15 Minuten, eine Pause: <https://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele/2016/>. Für die Übertragung der Bildrechte bedanke ich mich bei Kultur und Veranstaltungs GmbH der Nibelungenstadt Worms und bei Bernward Bertram. Die Aufzeichnung der Komödie wurde dann in einer fernsehtheatralen Adaption im Auftrag von 3sat und unter der Fernsehregie von

Albert Ostermaier und der Theater-Regisseur Nuran David Calis die Wormser Nibelungenfestspiele im Jahr 2016 somit an ein Filmset. Sie nutzen das bewährte Erzählmuster des Stücks im Stück, bzw. hier des Films im Stück, um mehrdeutige Macht- und Gewaltbeziehungen zu entwerfen, die den Zuschauer*innen einen Blick hinter die Kulissen gewähren. Hierbei wird deutlich, auf welche Weise die kommerzielle Maschinerie der Kulturindustrie ebenso wie die Sensationslust der Mediengesellschaft das künstlerische Schaffen dominieren. Ein Kamera-Team begleitet die Schauspieler*innen unentwegt am Set und projiziert die Aufnahmen im Wechsel mit bereits vorbereiteten Trailern oder Interviews auf eine Großleinwand. Dieser Blick durch die Kamera hält alle Schwächen fest, zoomt ganz nah heran und leuchtet die intimsten Geheimnisse der Akteur*innen aus.

Es entsteht eine mediale Gleichzeitigkeit von Produktions- und Rezeptionsprozessen des filmischen Erzählens, das den epischen Stoff in differenten Lesarten ver- und bearbeitet, und des Theaters als Livemedium, das sich gerade durch seine Unmittelbarkeit auszeichnet. Denn diese Inszenierung einer Filmproduktion findet vor einem Publikum statt und wird somit zu einem ambivalenten Schau- und Aushandlungsraum eines Gestaltungsimperativs der Medien gemacht. Zum einen gilt es, direkt zu beobachten, was auf der Bühne geschieht und zum anderen werden gleichzeitig diejenigen Strategien sichtbar gemacht, die eine massenmediale Beobachtung und Manipulation prägen, so dass sich der Blick auch hinter die Bühne richtet (vgl. Abb. 2 u. Abb. 6).³ Hierbei wird

Peter Schönhofer überarbeitet und beim Festivalsommer von 3sat am 23.07.2016 gesendet: <https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=2800718031543708>.

³ Vgl. zur Erweiterung des Erzählbegriffs hin zu einer intermedialen und historischen Narratologie u.a. Vera NÜNNING/Ansgar NÜNNING (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5), Trier 2002; Harald HAERLAND/Matthias MEYER (Hrsg.): *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), Berlin 2010; Armin SCHULZ: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. v. Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012; Matías MARTÍNEZ (Hrsg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.

deutlich, wie sich die Darsteller*innen die Inhalte des epischen Stoffes je nach sozialer Positionierung und Kontext unterschiedlich aneignen, sich mit differenten Bedeutungsangeboten der *Nibelungen* auseinandersetzen und identifizieren, wobei bestimmte Inhalte herausgestellt oder ignoriert, gemocht oder abgelehnt werden. Dabei verwickeln sie sich in ein Netz von Intrigen, das dem konfliktbehafteten Geschehen des epischen Textes nachspürt und gleichzeitig auch neue Wege auslotet. Jeder am Set versucht nun den anderen auszuspielen, denn jeder hat etwas zu verlieren. Doch eigentlich folgen alle unbewusst einem Drehbuch, das die Drahtzieher im Hintergrund entwickeln – Filmregisseur, Drehbuchautor, Produzent und Klatschreporter⁴ – und fallen ihnen zum Opfer (vgl. Abb. 1 und Abb. 3).



Abb. 1: Klatschreporter Scheume und Produzent Trauer schmieden ihre Pläne im Hintergrund.
(GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Auch die Zuschauer*innen werden in dieses Verwirrspiel einbezogen – aber Moment einmal, Zuschauer an einem Filmset, das irritiert den

⁴ Im Verlauf des Drehs stellt sich nämlich heraus, dass das Drehbuch in Wahrheit vom Society Reporter Peter Scheumer stammt (vgl. OSTERMAIER: *GOLD*, S. 24f.).

egozentrischen Filmregisseur Kubik nun völlig: *Was sollen die Zuschauer hier? Habe ich gesagt, dass ich Zuschauer haben möchte? Lass die Tribünen räumen!*⁵ Doch nachdem ihn sein Drehbuchautor darauf hingewiesen hat, dass dieser *nackte Wahnsinn*⁶ seine eigene Idee gewesen sei, weiß Kubik diese Erzählgemeinschaft aus Darsteller*innen und Publikum plötzlich sofort für seine inszenatorischen Zwecke zu nutzen:

KUBIK: Charlie, du bist ein Genie, ja! Charlie, ich muss dich küssen. Das ist die Lösung: Die sollen sich alle ausziehen, hörst du? Alle nackt. Ein nacktes Publikum, ja das geht. Da die Königinnen, die sich die Haut abziehen, und dort die Zuschauer nackt. Die nackte Wahrheit. Kümmere dich drum. Wenn ich wiederkomme, will ich, dass sie alle nackt sind. Die Wahrheit ist nackt. Was Lars von Trier kann, kann ich schon lange. Stell dir das Bild vor, die Kamera schwenkt langsam und dann die Zuschauertribüne voller frierender Nackter, Tattoos, Narben, Piercings, Silikon, Waschbrett- und Bierbäuche. Und alle lachen. Alle müssen lachen. Lachen Brünhild aus. Prob das mit ihnen. Tödliches Gelächter. Ja, das will ich. Gut. Was für eine geniale Idee: Zuschauer.⁷

Auch die Zuschauer*innen werden somit vom Regisseur gesteuert und in die Erzählung um Ver- und Enthüllung einbezogen. Gleichzeitig werden sie dabei aber auch zu selbstverantwortlichen Akteur*innen in einem sozialen Experiment, das Macht, Ohnmacht und die subjektiven Grenzen von Handlungsspielräumen verhandelt. Alle Hüllen sollen fallen, um die *nackte Wahrheit*⁸ nicht nur ans Licht zu bringen, sondern sie auch medienwirksam zu präsentieren.

In der Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* geht es somit um das mehrfache Ausstellen eines *Making-of*: Zum einen steht die Überlagerung von Illusions- und Realitätseffekten in Medienkulturen im Fokus, anhand derer die Wechselwirkung von Machtverhältnissen und medialen Repräsentationen deutlich werden kann. Zum anderen geht es um das Aufdecken von narrativen Spielregeln und Bedingungen der verwendeten Medien, die ein heroisches Erzählen erst möglich machen und auf diese

⁵ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 8.

⁶ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 8

⁷ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 10.

⁸ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 10.

Weise beeinflussen.⁹ In einem produktiven Prozess des Umdeutens suchen Ostermaier und Calis somit die *Nibelungen* zu aktualisieren, indem sie heldenepische Motive aufgreifen und durch zeit- und kulturspezifische Exkurse um Macht- und Differenzierungslogiken fortschreiben. Die Episoden um den Brautnachtbetrug, Königinnenstreit und Siegfriedmord dienen ihnen als Exempel dafür, wie Mechanismen der Über- und Unterordnung vor und hinter der Kamera ihre Wirkung entfalten (vgl. Abb. 2 und Abb. 4).

Jede Szene wird dabei vom Filmregisseur Kubik bis ins kleinste Detail zerlegt, um die Darsteller*innen an ihre psychischen und physischen Grenzen zu führen: *KUBIK: Was ist Regie anderes als die Lizenz zu quälen? Und was machen sie? Sie lieben mich dafür und sterben vor Eifersucht, wenn ich die eine mehr quäle als die andere.*¹⁰

⁹ Vgl. Otfried EHRISMANN: Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner, in: Hebbel-Jahrbuch (1981), S. 11–48, hier: S. 11f.; Nathanael BUSCH: Die Nibelungen auf den Bühnen der Gegenwart, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 46 (2006), S. 63–79, hier: S. 63f.; Hans-Jochen SCHIEWER: Modernisierungen und Popularisierungen. Der Nibelungenstoff vom 12. bis zum 21. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 437–461, hier: S. 453; Susanne SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen: Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen (MeLiS. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 14), Frankfurt am Main 2014, S. 123–208; Susanne SCHUL: „So hielt dies Buch mich fest. [...] Und [ich] las das Lied von Siegfried und Kriemhild“: Heroisches Erzählen im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, in: Hebbel-Jahrbuch 72 (2017), S. 32–65, hier: S. 38f.; Claudia HÄNDL: Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 792), Göttingen 2020, S. 37–64.

¹⁰ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 11.



Abb. 2: Erzählt wird ein Film im Stück und den Zuschauer*innen wird ein Blick hinter die Kulissen der Dreharbeiten gewährt.
(GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Dieses soziale Experiment verspricht für Kubik als filmdokumentarisches Erzählen vom Set eine doppelte Form der Authentizität: eine Authentizität der Person und eine Authentizität der Narration. Denn es geht ihm sowohl darum, die Darsteller*innen völlig unverstellt zu zeigen, als auch darum, die Darstellung selbst als unverfälscht und wahrhaftig zu präsentieren. Wie Kubik die Rivalitäten am Set bewusst anheizt, zeigt sich deutlich, wenn er die Rollen der Königinnen gleich vierfach besetzt – *Heißt es Königinnenschmussen oder Königinnenstreit?*¹¹ –, oder wenn er für die Rolle des Siegfried, *de[m] deutschen aller deutschen Helden*¹², einen Türken auswählt und sich von den Medien für diese *Revolution*¹³ feiern lässt. Auf diese Weise werden in der Komödie *GOLD* soziale Prozesse der Ausgrenzung und Integration, der Normalisierung und Marginalisierung von Menschen und Gruppen sichtbar gemacht.

Oft auch von lautem Klamauk übertönt oder von wiederkehrenden Kalauern überdeckt, steht doch die Frage im Zentrum, wie sich die

¹¹ OSTERMAIER, S. 60.

¹² OSTERMAIER, S. 18.

¹³ OSTERMAIER, S. 19.

Akteure am Set in einem spannungsreichen Verhältnis von Opfer- und Täterschaft sowie von Selbst- und Fremdbeschreibung positionieren. Den Fokus auf ein heroisches Erzählen zu richten, das verschiedene Medien miteinander verknüpft, offeriert dabei die Möglichkeit, sich der narrativen Wahrnehmungslenkung und der differenzmarkierenden Selbstvergewisserung der Figuren aus einer intersektionalen Perspektive anzunähern.¹⁴ Denn die heldenepischen Konfliktkonstellationen provozieren von Beginn an die Frage, inwieweit sich identitätsprägende Kategorien wie Geschlecht, Stand, Klasse, Alter, Ethnizität, Nationalität und Religion für die Positionsbestimmung wechselseitig beeinflussen und wie sich soziale Dimensionen wie Körper- und Raumwahrnehmung, Macht- und Gewaltfähigkeit im heroischen Erzählen an diesem Filmset kreuzen. Im Folgenden möchte ich anhand zweier Fallbeispiele – anhand von Brautnachtbetrug und Königinnestreit – diesem aktualisierenden Weitererzählen der *Nibelungen* auf die Spur kommen.

1. „*Nibelungen Now*“!

Heroisches Erzählen aus einer intersektionalen Perspektive

Die literatur- und medienwissenschaftliche Analyse folgt den theoretischen Grundannahmen intersektionaler Ansätze, die davon ausgehen, dass gesellschaftliche Strukturen ebenso wie Identitätszuschreibungen grundsätzlich von mehreren Dimensionen (sozialer) Differenz geprägt sind.¹⁵ Diese können, so die zentrale Prämisse, als soziale

¹⁴ Vgl. Mareike BÖTH/Susanne SCHUL: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘. Vormoderne intersektional, in: Abenteuerliche Überkreuzungen. Vormoderne intersektional, hrsg. v. Susanne Schul/Mareike Böth/Michael Mecklenburg (Aventiuren 12), Göttingen 2017, S. 9–39, online verfügbar: https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche_%C3%9Cberkreuzungen_Vormoderne_Intersektional; Mareike BÖTH: Why all the Fuss about Practice Theory? Zum Verhältnis von Geschlechter- und Praxistheorie aus Sicht einer Historikerin, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1 (Themenheft Praxeologien des Körpers) (2018), S. 13–28.

¹⁵ Vgl. Nina DEGELE/Gabriele WINKER: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009; Carol HAGEMAN-WHITE: Intersektionalität als theoretische Herausforderung für die Geschlechterforschung, in: Intersektionalität zwischen Gender und Diversity: Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, hrsg. v. Sandra Smykalla

Konstruktionen aber nicht isoliert voneinander betrachtet werden, sondern es gilt sie in ihren Überschneidungen (also *intersections*) und in ihren Wechselverhältnissen zu reflektieren.¹⁶ Bereits im Jahr 2008 hat die Soziologin Kathy Davis *intersectionality* als *buzzword*¹⁷ bezeichnet und damit auf die Karriere des Ansatzes hingewiesen. Als *traveling theory*¹⁸ ist die Forschungsrichtung, deren Genealogien vor allem im amerikanischen *Black Feminism* und *Critical Race Theory* in den frühen 1980er Jahren liegen,¹⁹ inzwischen auch zum festen Bestandteil akademischer Diskurse der interdisziplinären Geschlechterforschung in Europa geworden. Den Begriff *intersection* hat die U.S.-amerikanische Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw durch das Bild der Straßenkreuzung in die Debatte eingebracht:

Nehmen wir als Beispiel eine Straßenkreuzung, an der der Verkehr aus allen vier Richtungen kommt. Wie dieser Verkehr kann auch Diskriminierung in mehreren Richtungen verlaufen. Wenn es an einer Kreuzung zu einem Unfall

/Dagmar Vinz, Münster 2011, S. 20–33; Katharina WALGENBACH: Intersektionalität – eine Einführung, 2012, Online-Publikation: <http://www.portal-intersektionalität.de>.

¹⁶ Vgl. Katharina WALGENBACH: Gender als interdependente Kategorie, in: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, hrsg. v. Katharina Walgenbach u.a. Opladen 2012, S. 23–64, hier: S. 40. u. S. 54f.; Gudrun-Axeli KNAPP: Intersectionality. Ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? in: Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung, hrsg. v. Rita Casale/Barbara Rendtorff, Bielefeld 2008, S. 33–53.

¹⁷ Kathy DAVIS: Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful, in: Feminist Theory 9 (2008), S. 67–85.

¹⁸ Vgl. Gudrun-Axeli KNAPP: Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über „Race, Class, and Gender“, in: Im Widerstreit, hrsg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Wiesbaden 2012, S. 403–427.

¹⁹ Vgl. Andrea D. BÜHRMANN: Intersectionality – ein Forschungsfeld auf dem Weg zum Paradigma? Tendenzen, Herausforderungen und Perspektiven der Forschung über Intersektionalität, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1.2 (2009), S. 28–44; Mechthild BERESWILL u.a.: Intersektionalität als Forschungspraxis, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 8–19.

kommt, kann dieser von Verkehr aus jeder Richtung verursacht worden sein – manchmal gar von Verkehr aus allen Richtungen gleichzeitig.²⁰

Was dieses räumliche Modell einzufangen versucht, ist eine mehrdimensionale Erfahrung von Differenz, die jedoch nicht als Addition einzelner Unterdrückungsformen verstanden werden soll, sondern in ihrer jeweiligen Spezifik untersucht werden muss. Dieses Insistieren auf das *inter* bzw. auf das Geschehen auf der Kreuzung lenkt für mich den Fokus sowohl auf ein mehrfaches Zusammenwirken von Differenzkategorien als auch auf soziale Praktiken intersektionaler Positionierung.



Abb. 3: Angewiesen von Drehbuchautor Weide und Regisseur Kubik (im Vordergrund) werden die Schauspieler*innen vor ihren gläsernen Garderoben zur Schau gestellt. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Auf diese Weise lassen sich Punktualität und Prozesshaftigkeit als unterschiedliche methodische Blickwinkel gewinnbringend kombinieren: als

²⁰ Kimberlé W. CRENSHAW: Die Intersektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik, in: Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, hrsg. v. Helma Lutz u.a., Wiesbaden 2010, S. 33–54, hier S. 38.

Spielarten *intersektionaler Erzählungen*²¹ in literarischen Repräsentationen.²² Im Folgenden wird die Anschlussfähigkeit des Konzepts für Literatur- und Kulturwissenschaften erprobt und Intersektionalität im Sinne eines *Sensitizing Concepts*²³ verwendet, das die Mehrdimensionalität sozialer Positionierung und Differenzierung zum Ausgangspunkt der Überlegungen macht.²⁴ Bei meiner literatur- und kulturwissenschaftlichen Relektüre verschieben sich allerdings die analytischen Koordinaten, so dass die sozialen Positionierungen unter geänderten Vorzeichen zu betrachten sind: nämlich als historisch bedingte und medial vermittelte

²¹ Vgl. Susanne SCHUL: Abseits bekannter Pfade: Mittelalterliche Reisenarrative als intersektionale Erzählungen, in: Intersektionalität und Forschungspraxis: Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 96–114, hier: S. 100.

²² Vgl. zur historischen und narratologischen Operationalisierung intersektionaler Ansätze u.a. SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen, S. 50–60; Mareike BÖTH: Verflochtene Positionierungen: Eine intersektionale Analyse frühneuzeitlicher Subjektivierungsprozesse, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 78–95, hier: S. 80–82; Katharina KNÜTTEL/Martin SEELIGER: Intersektionalität und Kulturindustrie: Eine Einleitung, in: Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen, hrsg. v. Katharina Knüttel/Martin Seeliger, Bielefeld 2011, S. 7–24; Andreas KRAB: Einführung: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt, in: Durchkreuzte Helden. Das „Nibelungenlied“ und Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ im Licht der Intersektionalitätsforschung, hrsg. v. Nataša Bedeković, u.a., Bielefeld 2014, S. 7–47, hier: S. 27–34; Andrea GRIESEBNER/Susanne HEHENBERGER: Intersektionalität. Ein brauchbares Konzept für die Geschichtswissenschaften?, in: Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven auf alte Fragen, hrsg. v. Vera Kallenberg/Jennifer Meyer/Johanna M. Müller, Wiesbaden 2013, S. 105–124; Falko SCHNICKE: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung, in: Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, hrsg. v. Christian KLEIN/Falko SCHNICKE (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 91), Tübingen 2014, S. 1–33.

²³ Vgl. Gudrun-Axeli KNAPP: Über-Kreuzungen: zu Produktivität und Grenzen von „Intersektionalität“ als „Sensitizing Concept“, in: Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Katharina Liebsch (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 38), Münster 2013, S. 242–262.

²⁴ Vgl. BÖTH/SCHUL: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘, S. 11–15.

Konstellationen der Differenzierung. Entsprechend dem *Doing Difference*-Ansatz von Candace West und Sarah Fenstermaker gehe ich davon aus, dass die Markierung von Fremdem oder Vertrautem, von Nähe und Distanz erst durch die sozialen Praktiken der jeweiligen Akteur*innen bzw. der jeweiligen Figuren entsteht und dass diese wiederum von den sozialen Positionierungen derselben abhängig sind.²⁵

In den medialen Repräsentationen dienen mir die spezifischen Erfahrungen der handelnden Akteur*innen am Set als Deutungsmuster, in denen sich Ungleichartigkeit und Ungleichwertigkeit des Wahrnehmens und Erkennens spiegeln. Um die *nackte Wahrheit*²⁶ der gegenwärtigen Film- und Theaterwelt mit all ihren Eitelkeiten und Abgründen ans Licht zu bringen, will Regisseur Kubik die Schauspieler*innen an ihre Grenzen bringen. Er stellt sie in gläsernen Garderoben aus und analysiert sie in diesem sozialen Experiment wie Versuchstiere im Labor. Auf diese Weise werden am Set sowohl die Strategien der Selbstinszenierung offenbart, die die Schauspieler*innen bewusst für sich einzusetzen verstehen, als auch die gewaltvollen Situationen der Herabwürdigung und sozialen Isolierung vorgeführt, in denen sie sich bewegen müssen (vgl. Abb. 3). Ausgrenzung, Spott, Konkurrenz und brutale Übergriffe sind keine Seltenheit und dieser gewaltvolle Umgang beim Dreh erfährt durch die aktuellen Anklagen von Sexismus in Hollywood und durch die *#MeToo*-Debatte um sexualisierte Gewalt eine drastische Zuspitzung. Hierbei kommt aber kein einseitiger Opferdiskurs in den Blick, ein Eindruck, der sich aufgrund der Fokussierung auf gesellschaftlich marginalisierte Positionen zuerst aufdrängen könnte. Vielmehr wird herausgearbeitet, wie vielfältig und unterschiedlich die Faktoren sind, die das komplexe Ineinandergreifen von Privilegierung und Diskriminierung beeinflussen. Auf diese Weise kommen widersprüchliche Strukturen von Flexibilisierung und

²⁵ Vgl. Candace WEST/Sarah FENSTERMAKER: *Doing Difference*, in: *Doing Gender, Doing Difference. Inequality, Power, and Institutional Change*, hrsg. v. Candace West/Sarah Fenstermaker, New York 2002, S. 55–80.

²⁶ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 10.

Stabilisierung in den Blick, die die Handlungsspielräume der Figuren in dieser *Nibelungen*-Adaption bestimmen.

Aus diesen Beobachtungen heraus resultiert nun die Frage, wie ein gattungs- und medienübergreifendes heroisches Erzählen – also ein Erzählen in einem heroischen Modus sowie ein Erzählen von heroischen Handlungen – in Ostermaiers Komödie *GOLD* ausgestaltet wird. Dabei verschiebt sich sowohl auf der Bühne als auch in der fernsehtheatralen Bearbeitung die transitorische Konzeption der Aufführung hin zu den Vermittlungsformen des Mediums Film. Denn verschiedene Kameraeinstellungen, Schnitttechniken und Montage ersetzen, erweitern und lenken den Blick der Zuschauer*innen bei den Festspielen und in den Wohnzimmern vor dem Fernseher. In der Inszenierung ist es besonders der Drehbuchautor Weide, der als Erzählinstanz dieses intermediale Changieren immer wieder zusammenführt, kommentiert und bewertet. Aber auch die anderen Schauspieler*innen des Filmdrehs verhandeln in ihrer jeweiligen Rollen-Reflexion, wie ein heroisches Erzählen in einem Spannungsverhältnis zwischen Mittelalter und Gegenwart zu verorten ist. Die Anbindung an den epischen Text wird dabei immer wieder in sich gebrochen und durch intermediale Verweise aus der Medienkultur der Gegenwart erweitert:

TRAUER: Also: ich gab ihm [dem Film] einen Arbeitstitel und er hieß: „Nibelungen Now!“ Ihr wisst natürlich alle warum. Der Film der Nibelungen ist mein, ist unser „Apokalypse Now!“ [...] Ihr werdet alle wissen wollen, warum ich Euch das erzähle? Ich habe wie Coppola alles, was ich habe, in diesen Film gesteckt, er hat mich an alle Grenzen gebracht und darüber hinaus. Wir sind in einem Dschungel und überall lauern Gefahren. Wir spielen mit unserem Leben, und wir spielen um unser Leben. Wir werden unsterblich oder blamieren uns bis auf die Knochen. Was wir hier spielen, ist Russisches Roulette. Wir haben noch einen Schuss, die Königinnenszene. Misslingt sie, bläst es uns den Schädel weg. Gelingt sie, drehen wir den Revolver um eine Kammer weiter und zielen auf das Publikum, auf dass es aus den Sesseln knallen wird. Ich glaube an uns, ich glaube an Kubik, an Charlie, an unser Team, an euch alle. Wir schaffen das!²⁷

²⁷ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 48f.

Vor dem Wormser Dom soll *GOLD* entstehen – *Der Film der Nibelungen. Der Film. Nicht ein Film.*²⁸, wie der sterbenskranke Produzent Konstantin Trauer betont, der sich damit ein Denkmal setzen will. Als Vorbilder ihres *Nibelungen*-Films verweisen Kubik und Trauer wiederholt auf bekannte Titel und Namen aus Theater und Film. Sie reichen von Michael Frayns Theater-Satire *Der nackte Wahnsinn* über *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola bis zu Andrei Arsenjewitsch Tarkowski, Rainer Werner Fassbinder und Lars von Trier. Gerade diese ausgestellte Transformation und Vielgestaltigkeit der *Nibelungen* eröffnet neue Betrachtungsweisen auf den epischen Text und damit auch auf ein neues Verständnis von Mittelalterrezeption.

2. *Mohammed, du bist mein Siegfried:*

Gewaltnarrative von Heldenhaftigkeit und Opferschaft

Gleich zu Beginn wird der Schauspieler Mohammed Söder am Film-Set und im Ensemble eines heroischen Erzählens als deutlich ‚fremdartig‘ markiert. Hierbei zeigt sich ein spezifisches Zusammenwirken von Kultur, Ethnizität, Religion, Nationalität und Gender für den Entwurf von Heldenhaftigkeit und Opferschaft, dem ich im Folgenden nachgehen möchte. Filmregisseur Kubik, Produzent Trauer und Drehbuchautor Weide feiern ihre Idee, die Rolle des Siegfried mit einem türkischstämmigen Schauspieler zu besetzen, als die *Revolution*²⁹ des Filmprojekts:

TRAUER: Hört auf Euch zu streiten. Söder ist eine geniale Besetzung.

WEIDE: Welcher jetzt?

TRAUER: Mohammed. Die Medien werden uns feiern, das ist eine Revolution, da hat Kubik recht.

WEIDE: Eine Revolution?

KUBIK: Los jetzt, Ende der Diskussion, wir haben keine Zeit zu verlieren.

TRAUER: Nein, nur Geld.³⁰

²⁸ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 45.

²⁹ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 18.

³⁰ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 18f.

Während im Heldenepos der Einzelkämpfer Siegfried mit seinem ungestümen Auftreten am Wormser Hof bereits Irritationen und Ängste bei den Burgunden weckt, so wird die Siegfried-Figur nun mit aktuellen Gewalt- und Ausgrenzungsphantasien verknüpft. Die Identifikation des ‚Fremden‘ erfolgt zuerst über den Namen. Dann kommen weitere Merkmale hinzu, so dass ein bestimmtes Äußeres, Auftreten und Bewegung, Sprache und Kleidung zeichenhaft eingesetzt werden.³¹ Durch diese Differenzmarkierung wird im Erzählen über das ‚Fremde‘ unterdessen auch ein Wissen über eine vermeintliche ‚Wesensart‘ erzeugt. Es findet eine Vermischung von kulturell-religiösen und somatischen Faktoren statt, die als Anzeichen auf eine ‚fremde‘ Herkunft gelesen werden. Diese Kategorien können nicht einfach auseinandergerechnet werden, sondern sind fest miteinander verflochten und erzeugen spezifische Erfahrungen.³²

Mit Sonnenbrille, Goldzähnen und glänzendem Schuppenharnisch ausgestattet, steht in der Aufführung ebenfalls die körperliche Dimension des exorbitanten und fremden Heldenentwurfs im Zentrum, wenn sich Mohammed das Hemd herunterreißt und mit freiem Oberkörper tanzend und lärmend die Bühne für sich in Besitz nimmt. Hierbei spielen heldenhaft-übermütige Performanz und soziale Kontrolle eine zentrale Rolle, wenn Darsteller*innen und Führungsriege am Set ebenso wie das Publikum eine Öffentlichkeit repräsentieren, die die Leistungsfähigkeit dieses Helden nun ein- und wertschätzt. Im heroischen Erzählen sind und machen sich die Helden von dieser Urteilsmacht abhängig. Ihre Positionierung innerhalb des sozialen Gefüges gerät dabei allerdings vor allem durch ihr eigenes normüberschreitendes Handeln oder den Umgang

³¹ Vgl. Maureen Maisha EGGERS: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: *Mythen, Masken und Subjekte*, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers u. a., 2. überab. Aufl., Münster 2009, S. 56–72, hier: S. 57.

³² Vgl. Christian ULBRICHT: *Ein- und Ausgrenzungen von Migranten. Zur sozialen Konstruktion (un-)erwünschter Zuwanderung*, Bielefeld 2017, S. 17f.

mit konkurrierenden Männlichkeiten in Gefahr.³³ Aber auch durch die Beziehungsmuster zum ‚anderen‘ Geschlecht können die Arrangements im heroischen Erzählen ins Wanken geraten.³⁴ Dementsprechend stellt sich Mohammed in seinem aggressiven, lautstarken und dominanten Auftreten zuerst selbst zur Schau, angeheizt durch eine Balkan-Brass-Combo, die das Geschehen auf der Bühne musikalisch kommentiert. Hierbei kommt es in der Erzählung nun zur Überkreuzung zwischen der Person des Schauspielers und der fiktionalen Figur, die er darzustellen sucht, so dass in dieser spezifischen Heldenverkörperung die Grenzen zunehmend verschwimmen (vgl. auch Abb. 6).

Der dramatische Text trägt zum Changieren der Erzählebenen bei, da in der Episode, in der der Brautnachtbetrug gedreht wird, allein die Figuren-Namen und nicht diejenigen der Schauspieler*innen im Dialog benannt werden. Gleichzeitig leiten in der fernsehtheatralen Bearbeitung der Aufführung Schnitte, Ausleuchtung und Kameraperspektive die Blicke der Zuschauenden, so dass im intermedialen Gefüge die Handlungsspielräume der Heldenkonstruktion erst geschaffen werden.³⁵ Mohammed hat allerdings auch mit seiner Verkörperung der Siegfried-Figur zu kämpfen. Er befragt den Filmregisseur hitzig und durch Sprachform und

³³ Vgl. Michael MECKLENBURG: Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhaftigkeit in filmischer Adaption des „Nibelungenliedes“, in: 10. Pöchlarn Heldenliedgespräch: Heldinnen, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl (Philologica Germanica 31), Wien 2010, S. 93–119, hier: S. 93; Lydia MIKLAUTSCH: Müde Männer-Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Heldendichtung, in: 8. Pöchlarn Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die europäische Heldendichtung, hrsg. v. Alfred Ebenbauer/Johannes Keller (Philologica Germanica 26), Wien 2006, S. 241–260, hier: S. 242.

³⁴ Vgl. Ingrid BENNEWITZ: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002, S. 1–10; Ursula PETERS: Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten, in: Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid BENNEWITZ/Helmut TERVOOREN (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), Berlin 1999, S. 284–304.

³⁵ Vgl. SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen, S. 324–366.

Stimmlage im Ethnolekt markiert, wie er als türkischstämmiger Schauspieler dem ‚deutschen‘ Heldenbild gerecht werden soll:

SIEGFRIED: Kubik. Glaub mir, ich tu's nicht gern, gar nicht.

KUBIK: Es ist doch nur ein Drache, Mohammed.

SIEGFRIED: Das ist kein Drache, das ist eine Frau.

KUBIK: Und du bist ein Mann!

SIEGFRIED: Du hast mir gesagt, Mohammed, du bist mein Siegfried, Mohammed, du brauchst kein blondes Haar, um einen Drachen zu töten. Du bist Deutschland, Mohammed, hast du gesagt, Alter, aber, ich mach das nicht, ich vergewaltige keine Frauen, Kubik, no way.³⁶

Mit spöttischem Bezug auf die strittige Kampagne *Du bist Deutschland* verweist die Wormser-Inszenierung auf den Einsatz pauschaler Werturteile, der fortdauernd ein ‚Wir‘ gegen ‚die Anderen‘ auszuspielen sucht.³⁷ Die Betonung von Differenz dient dazu, eine konvergente Gruppe des ‚Eigenen‘ zu imaginieren, und diese hierarchisch einzuordnen. So wird die Beschreibung von Ethnizität, also von Kultur, Herkunft, Religion, Sitten und Gebräuchen der ‚Anderen‘ wiederholt zur Normalisierung der eigenen Gruppe eingesetzt.³⁸ Aus der Perspektive einer dominanten gesellschaftlichen Position heraus wird das ‚Fremde‘ jenseits eines individuellen Glaubensbekenntnisses oder einer ethnischen bzw. nationalen Zugehörigkeit als eine ‚natürliche‘ Gruppe in binärer Abgrenzung zu weißen, christlichen oder atheistischen Deutschen bzw. Europäern konstruiert und mit kollektiven Zuschreibungen versehen. Dieses ‚Unterscheiden‘ im Sinne von homogenen und pauschalisierenden Zuschreibungen an bestimmte Gruppen begründet laut Sabine Hark und Paula Villa ein diskursives ‚Herrschen‘.³⁹ Um diese Verfahren herrschaftskritisch zu

³⁶ OSTERMAIER: GOLD, S. 19f.

³⁷ Vgl. Fatima EL TAYEB: *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld 2016, S. 18.

³⁸ Vgl. Floya ANTHIAS / Nira YUVAL-DAVIS: *Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*, London / New York 1992, S. 198.

³⁹ Vgl. Sabine HARK / Paula-Irene VILLA: Vorwort: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay, in: *Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*, hrsg. v. Sabine Hark / Paula-Irene Villa, Bielefeld 2017, S. 11f.

hinterfragen, gilt es die verschiedenen Markierungen der Differenz in intersektionalen Analysen zu de-naturalisieren, d.h. dass sie allesamt als Resultate sozialer Konstruktionen beschrieben und erörtert werden. In Mohammeds Selbst-Erzählung zeigt sich dabei eine Umkehrung der Perspektiven, indem er diese Mechanismen sozialer Ausgrenzung nun aus der Sicht des ‚Anderen‘ offenlegt:

SIEGFRIED: Ich bin beschnitten. Ich bin der Moslem. Auch, wenn ich kein Türke, sondern Deutscher bin, für sie alle da am Set, im Kino, für diesen Boulevardschreiberling da, für alle bin ich Türke, weil meine Fresse Türke ist, weil mein Body Türke ist, Kubik. Weil ihre Stilaugen mich zum Moslem machen egal, was ich bin, kapiertst du?

KUBIK: Aber du bist Türke.

SIEGFRIED: Ich bin deutscher als du, merk dir das. Du bist Russland, ich bin Deutschland. Du kommst aus Sibirien, aber ich aus Lemberg. Ich bin so Deutsch, dass es wehtut. Aber selbst wenn du mir eine Perücke aufsetzt, was die da draußen sehen ist: der Moslem vergewaltigt die deutsche Frau, obwohl Brünhilde keine Deutsche ist. Das ist das Bild in deren Köpfen! Der Türke vergewaltigt nicht nur unsere Frauen, sondern klaut sich auch noch den Körper von unserem Nationalhelden. Dabei schenke ich ihm meinen Körper, Alter.

KUBIK: Du bezahlst es mit dem Tod.

SIEGFRIED: Ich will nicht sterben.

KUBIK: Siegfried stirbt.

SIEGFRIED: Aber ich bin Siegfried und ihr seid alle Hagen und rammt mir das Messer ins Kreuz.⁴⁰

Mohammed weist seinen *Body* als eine Dimension sozialen Handelns aus. Damit richtet sich der Blick auf jene Prozesse der Verkörperung, mit denen intersektionale Positionierungen am und mit dem Körper sichtbar gemacht werden. Die Darstellung der Siegfried-Figur bzw. des *Nationalhelden* erweist sich für Mohammed als körperlicher Akt der Performanz. Der Körper als wird dabei zu einem *Aushandlungsort*⁴¹, der als Vermittlungsmodus zwischen Individuum und Gesellschaft bzw. zwischen Struktur und Handeln zu begreifen ist. Mohammed beschreibt diese

⁴⁰ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 20f.

⁴¹ SCHUL: Abseits bekannter Pfade, S. 45–51. Vgl. in ähnlicher Weise auch KRAß: Einführung, S. 14 u. S. 17, der den Körper als „Garant oder Medium“ sowie als „Schauplatz der Kategorien“ bezeichnet.

vermittelnde Funktion, die sein *Body* hat, indem er diesen als kulturelle Repräsentationsfläche markiert, die als *Wissensspeicher sozialer Zugehörigkeit*⁴² dient. Hierbei findet eine Ethnisierung der Kategorie ‚Religion‘ statt, die einen Antagonismus zwischen ‚Muslim-Sein‘ und ‚Deutsch-Sein‘ postuliert. Diese Zuschreibung von nationaler Identität wird damit als eine kulturelle Konstruktion sichtbar gemacht, die von Gemeinschaften im Wahrnehmen und Erzählen erst erschaffen wird und die Menschen systematisch zu ‚Fremden‘ formt.⁴³ Diese Markierungspraxis ist Teil eines sozialen Prozesses, der Maureen Maisha Eggers folgend als *Rassifizierung*⁴⁴ bezeichnet werden kann. Das Konfliktpotential, das im Brautnachtbetrug des epischen Textes zwischen Gunther, Siegfried und Hagen bereits angelegt ist, wird nun in die Probensituation am Set übertragen. Hierbei wird eine Konfrontation ungleicher Männlichkeiten – eine Gegenbildkonzeption von Siegfried und Hagen – entworfen (vgl. Abb. 4):

HAGEN: Du bist Siegfried? Kubik, das ist Siegfried? Ein Türke?

SIEGFRIED: Hast du ein Problem damit?

HAGEN: Ich habe kein Problem mit Türken.

GUNTHER: Müsst ihr euch jetzt schon an die Gurgel gehen, bevor die Kamera an ist?

SIEGFRIED: Du hast also kein Problem mit Türken, Nigger. Aber mit mir? Hast du mit mir ein Problem?

GUNTHER: Mohammed, bitte. Ihr müsst doch nicht eure Rollen ...

SIEGFRIED: Hast du mit Mohammed ein Problem?

GUNTHER: Ich finde der Islam, also der Prophet ...⁴⁵

Eine besondere Brisanz erhält der Brautnachtbetrug in der Inszenierung nun dadurch, dass er mit Formen direkter, sexualisierter Gewalt, mit Rassismen und der Kulturalisierung sozialer Ungleichheit verknüpft wird.

⁴² Nina DEGELE: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden 2004, S. 16.

⁴³ Vgl. EL TAYEB: *Undeutsch*, S. 10.

⁴⁴ EGGERS: *Rassifizierte Machtdifferenz*, S. 57. Vgl. auch Mark TERKESSIDIS: *Die Banalität des Rassismus*, Bielefeld 2004, S. 98.

⁴⁵ OSTERMAIER, GOLD, S. 30 f.

Im *Nibelungenlied* verknüpft sich die Eroberung Brünhilds mit einem list- und gewaltvollen Abhängigkeitsverhältnis, das ein Bündnis zwischen Gunther, Hagen und Siegfried provoziert. Denn Brünhilds außergewöhnliche Kräfte können nur durch den stärksten männlichen Gegner überwunden werden. Es braucht also einen Männerbund, um der überlegenen Weiblichkeit etwas entgegensetzen zu können.⁴⁶ Kriemhild und Brünhild werden dabei zu Objekten eines Tauschhandels gemacht, denn für eine erfolgreiche Werbung Gunthers bedarf es, wie Hagen betont, der geheimen Unterstützung durch Siegfried.⁴⁷ Doch im Wormser *Nibelungen-Film* soll Siegfried Brünhild an Gunthers Stelle nicht mehr ‚nur‘ mit seiner Körperkraft überwinden, wie es der epische Text vorsieht, sondern sie stattdessen vergewaltigen. Diese radikale Umdeutung kreuze sich, so Mohammed, in seiner Heldenverkörperung mit der Chiffre von ‚Köln‘:

SIEGFRIED: Nein Kubik, seit Köln, nicht mit mir. Auch nicht mit Tarnkappe, Alter. Nein, du mich widert das an wie noch nie was in meinem Leben.

KUBIK: Du hältst den Deutschen einen Spiegel vor.

SIEGFRIED: Die sollen nicht sich selbst, sondern mich anschauen. Ich bin der Star. Weil ich der beste Schauspieler bin.

KUBIK: Deshalb habe ich dich ja geholt, weil nur du das kannst. Sag mir einen Deutschen, der das spielen könnte.

SIEGFRIED: Du hast recht. Ich muss dir recht geben, Kubik.

KUBIK: Und du tust es aus Liebe. Für Kriemhild.

SIEGFRIED: Aus Liebe. Weil ich brenne, ja. Weil mein Herz ein Drache ist, der stärker ist als mein Kopf. [...] Ich überlege es mir Kubik. Aber ich sag es dir, lieber wäre mir, du streichst die Szene.

KUBIK: Die Szene macht dich unsterblich.⁴⁸

Die Kölner Silvesternacht 2015/2016 ist demzufolge bereits zur Signatur geworden. Sie ruft ein Ereignis auf, das auf massive sexualisierte

⁴⁶ Vgl. Elisabeth LIENERT: Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 132 (2003), S. 3–23, hier: S. 12.

⁴⁷ Vgl. Tilo RENZ: Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für Germanistik (2006) 16, S. 8–25, hier: S. 9; Monika SCHAUSTEN: Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin. Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 118 (1999), S. 27–49, hier: S. 45f.

⁴⁸ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 22f.

Belästigung von Frauen in der Öffentlichkeit einer deutschen Großstadt verweist. Ausgeübt von nicht-deutschen Männern, von Migranten und Ausländern. Rechtspopulistische und antifeministische Kreise griffen den – ursprünglich feministischen – Diskurs um sexualisierte Gewalt auf und stigmatisierten muslimische Männer pauschal als Täter und Vergewaltiger ‚blonder‘, ‚deutscher‘ Frauen. Auf diese Logik der ‚Versämtlichung‘ verweist Mohammed in seiner Kritik. Diese legitimierte Ausgrenzung und Aggression gegenüber Einwander*innen und gegen diese Vereinnahmung will er sich wehren.⁴⁹ Denn durch diese Verflechtungen im heroischen Erzählen erfülle die Heldenverkörperung, die Mohammed als sein ‚Opfer-Werden‘ beschreibt, in der Filmproduktion nun plötzlich alle Klischees vom feindlichen, gewalttätigen und sexuell übergriffigen Muslim und er wird zur Projektionsfläche gemacht:

KUBIK: Aber Siegfried vergewaltigt sie und nicht du, nicht du Mohammed.

SIEGFRIED: Nur weil ich Muslim bin, vergewaltige ich keine Frau, Kubik, auch wenn mich Deutsche dazu anstiften.

KUBIK: Gunther ist dein König.

SIEGFRIED: Ich bin selbst König.

KUBIK: Sie missbrauchen dich.

SIEGFRIED: Auch wenn ich das Opfer bin, und ich bin das Opfer, Kubik.⁵⁰

Zwang, Ausdruck der Nichteinwilligung und Verletzung der körperlichen Integrität bezieht Mohammed in dieser Gewalthandlung nun auf sich selbst, so dass Täter- und Opfer-Rollen verschwimmen. Und er hinterfragt in seiner Rollenkritik auch die eigene Identitätskonstruktion eines in Deutschland aufgewachsenen Mannes mit türkischer Herkunftsgeschichte, da er sich durch den Erfolgsdruck als Schauspieler immer wieder auf der Grenze zwischen Selbstbestimmung und Selbstausbeutung bewegen muss. Mit dieser Verweigerungshaltung erweist sich Mohammed als handlungsmächtig und stilisiert diese Grenzüberschreitung als heroischen Akt. Er versucht die Szene für sich umzugestalten und stattdessen eine alternative List-Handlung zu entwickeln. Friedrich Hebbels

⁴⁹ Vgl. HARK/VILLA: Unterscheiden und Herrschen, S. 11f.

⁵⁰ OSTERMAIER: GOLD, S. 19f.

Drama *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen* dient als Drehbuchvorlage, die Mohammed im eigenen Weitererzählen des Brautnachtbetrugs nun als seinen intertextuellen Möglichkeitsraum ausariert:

HAGEN: Was schiltst du? Hilf!

SIEGFRIED: Hier nimm diesen Zaubertrank.

Zauberkünste habens angefangen und Zauberkünste müssens enden.

HAGEN: Das ist mein Text. Du hast alles übersprungen.

KUBIK: Was soll das Mohammed?

SIEGFRIED: Im „Tristan“ ist es doch auch ein Liebestrank.

KUBIK: Es gibt keinen Liebestrank im Nibelungenlied. Hier wird nur Blut getrunken. Du hast doch gesagt ...

SIEGFRIED: Ja, aber, hey, cool, es geht doch auch so, dachte ich, ich gebe ihm den Zaubertrank, und den tropft er ihr wie KO-Tropfen in den Wein, und dann schläft er mit ihr. Das ist doch auch Vergewaltigung, oder?

HAGEN: Wer macht sich jetzt in die Hosen, Gunther oder du?

GUNTHER: Du bist feige, ich fass es nicht. Aber über mich reden und groß das Maul aufreißen.

SIEGFRIED: Du bekommst doch keinen hoch, und dann soll der Türke ran, oder, der Türke, das Tier, alles ganz animalisch, bespringt die weiße Frau, und dann wird er wieder in den Urwald abgeschoben. Das mach ich nicht. Ich bin nicht eure Projektionsfläche, no way.⁵¹

Dabei erfolgt aber auch eine deutliche Hierarchisierung seiner männlichen Stimme und seiner machtvollen Subjektposition, selbst wenn sie im heroischen Erzählen unter den anderen Männlichkeiten marginalisiert erscheint. Denn die Werbungshilfe wird hier nicht, wie im epischen Text angelegt, als Form männlicher Substitution eines sich positiv und erfolgreich ergänzenden Männerbundes dargestellt. Stattdessen führt Gunthers Unfähigkeit, Brünhild selbst zu überwinden, im männlich dominierten Aushandlungsraum zu Konkurrenz und Streit.⁵² Brünhild gerät als weibliches Opfer dieser sexualisierten Gewaltverhältnisse dabei allerdings völlig aus dem Blick. Sie ist das Objekt, über dessen

⁵¹ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 33f.

⁵² Vgl. Raewyen CONNELL [Robert W.]: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, übers. v. Christian Stahl (Geschlecht & Gesellschaft 8), Wiesbaden ³2006, S. 95.

Verfügungsgewalt die männliche Positionierung im Geschlechterverhältnis ausgehandelt wird. Verletzungsmacht und Verletzungsoffenheit werden somit auch hier als deutlich geschlechtlich codiert und als ungleich verteilt offenbart.

Ähnlich wie in den *Nibelungen*-Adaptionen von Friedrich Hebbel und Fritz Lang muss Siegfried bzw. hier nun auch Mohammed durch die vereinten Kräfte eines männlichen Intrigenverbunds zur List und zur Gewalthandlung überredet und gedrängt werden. Mohammeds Versuch, für sich einen anderen Handlungsweg zu beschreiten, wird ihm durch das Machtgefälle am Set verweigert:

SIEGFRIED: Ich will weiterspielen. Ich habe eine Idee, wie wir das anders ...

KUBIK: Stopp. Trauer wird gleich sprechen. Mohammed, komm mal zu mir!

Er legt den Arm um ihn und zieht ihn zu sich heran und flüstert ihm etwas ins Ohr.

SIEGFRIED: Gut ich überleg es mir.

KUBIK: Aber überleg nicht zu lange. Du bist nicht der einzige Türke, der sich für Siegfried hält.

Carmen hol mir alle zusammen, das ganze Team.⁵³

Als der Filmregisseur Mohammed einschärft, er könne als Schauspieler auch schnell ersetzt werden, gilt es für ihn nun alle Zweifel an seiner führenden und leistungsfähigen Männlichkeit zu überwinden. Mohammed nimmt fatalistisch seine Opferrolle als Täter an. Nach diesem Schema rückt eine männliche (Schutz-)Gewalt zur Selbstbehauptung der eigenen Position in den Fokus.

SIEGFRIED: Ich spiel die Szene so, wie du es gewollt hast. Ich breche Brünhild.

Du kannst die Kamera draufhalten. Ich hab es kapiert. Ich muss. Ich muss mich opfern. Ich bin nicht nur Siegfried, ich bin Jesus. Ich bin Mohammed. Mann!⁵⁴

⁵³ OSTERMAIER: GOLD, S. 44f.

⁵⁴ OSTERMAIER: GOLD, S. 89.



Abb. 4: Mohammed hat vor und hinter der Kamera mit der Darstellung der Siegfried-Figur zu kämpfen; Regisseur Kubik (im Hintergrund) drängt ihn zum Äußersten, während Hagen ihn niederringt. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Die geltenden Herrschaftsverhältnisse und Machtdifferenzen werden somit nicht herausgefordert, sondern in perfider Weise gefestigt. Dies geschieht nicht ohne Eigennutz, denn durch seine Erzählung versetzt sich Mohammed in seiner Rolle – hier in Anlehnung an das Konzept von Raewyn Connell – nun in die Position einer übergeordneten Männlichkeit. Denn nur er allein ist in der Lage, die männliche Dominanz in dem normüberschreitenden Geschlechtergefüge wiederherzustellen.⁵⁵ Zur Demonstration seiner Handlungsmacht vollführt er mit seinem Schwert eine Pantomime, die die Vergewaltigung im öffentlichen Schauraum vorwegnimmt. Diese Gewalttat legitimiert er allerdings emotional, denn er handle ja nur *aus Liebe*⁵⁶ zu Kriemhild. Auch seine Siegfried-Figur setzt somit bewusst die Frau, die er nicht liebt – nämlich Brünhild –, als Ware ein, um die Frau als Lohn zu erhalten, die er begehrt – nämlich Kriemhild. Entwickelt wird auf diese Weise ein tragisches Grenzregime, in dem die Schauspieler*innen am Set, ähnlich wie die von ihnen

⁵⁵ Vgl. CONNELL: Der gemachte Mann, S. 98f.

⁵⁶ OSTERMAIER: GOLD, S. 23.

dargestellten Figuren, gleichermaßen zu Opfern und Tätern, zu Kontrahenten und Heroen gemacht werden.

3. *Ich will einfach vier Frauen, die sich gegenseitig hassen, aber lieben:* Gewaltnarrative im vervielfachten Königinnenstreit

Im *Nibelungenlied* führen die listige Brautwerbung und der Brautnachtbetrug zur Konstruktion falscher Hierarchien in der männlichen Gemeinschaft. Sie verursachen bei Brünhild latente Zweifel an Siegfrieds tatsächlicher Position, die im Frauenstreit eskalieren und schließlich den Siegfriedmord provozieren.⁵⁷ Doch während im epischen Text zuerst ein Standes- und Machtbewusstsein im Zentrum des Konflikts steht, fügen moderne Adaptionen wiederholt von Anfang an auch eine persönliche Rivalität der beiden Frauen ein, die sich in der provozierenden Gegenüberstellung ihrer jeweiligen weiblichen Rollenmuster widerspiegelt.⁵⁸ Der Konflikt verschärft und verschiebt sich von der auslösenden Frage nach überlegener Männlichkeit hin zu einer Rangprobe übergeordneter Weiblichkeit. Das Vortrittsrecht in das Münster soll deshalb als Form weiblicher Gewaltdemonstration über den Status der Frauen entscheiden.⁵⁹ Wie Albert Ostermaier dieses ambivalente Konfliktpotential in seiner Komödie in einem Zusammenwirken von Geschlecht, Alter, Klasse und Begehrensstrukturen in einen vervielfachten Königinnenstreit ausgestaltet und hierbei komplexe Unterdrückungsmechanismen am Filmset offenbart, dieser Frage gehe ich im Folgenden nach.

Um einen *Zickenkrieg durch alle Zeiten* anzuschüren, besetzt Regisseur Kubik die Rollen der Königinnen in seinem *Nibelungen*-Film gleich

⁵⁷ Vgl. SCHAUSTEN: Der Körper des Helden, S. 38f.

⁵⁸ Vgl. Maren JÖNSSON: ‚Ob ich ein ritter waere.‘ Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im *Nibelungenlied* (Acta Universitatis Upsaliensis 40), Uppsala 2001, S. 326f.

⁵⁹ Vgl. Katharina FRECHE: Von zweier vrouwen bāgen wart vil manic helt verlorn. Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion in der mittelalterlichen Nibelungendichtung (Literatur, Imagination, Realität 21), Trier 1999, S. 179f.

vierfach, je mit einer älteren und einer jüngeren Schauspielerin, und lässt sie bewusst gegeneinander anspielen:

KUBIK: Also, Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr streitet euch, wer in den Film darf.

KARINA: Wir haben doch schon in Berlin gedreht. Wozu brauchst du Schatten für uns?

KUBIK: Schauen wir uns die Berlin-Szenen zusammen an. Carmen, das Video.

LOTTE: Ich muss mich hier nicht von Kolleginnen beurteilen lassen, das habe ich nicht nötig.

SIMONE: Sie hat ein Facelift nötig und eine Entziehungskur.

NATHALIA: Ja, Kubik sollte ihr die Rolle entziehen.

SIMONE: Das wäre die richtige Rosskur.

KARINA: Was soll das hier sein Kubik?

KUBIK: Ich will ehrlich mit euch sein. Es gibt Alternativen, ich bin noch nicht entschieden. Das in Berlin, ja, das könnte von Tarkowski sein.

LOTTE: Wer ist dieser Terrakotta?

NATHALIE: Ein russischer Regisseur.

SIMONE: Er hat „Stalker“ gedreht.

NATHALIE: Und „Das Opfer“.

LOTTE: Ach, weil ich das Opfer hier bin? [...]

KUBIK: Ich habe mir das mit der Doppelbesetzung überlegt, weil ich mir vorgestellt habe, ihr wolltet da alle vier rein in den Dom, das ist nicht nur Kriemhild gegen Brünhild, das ist auch alt gegen jung, berühmt gegen usw., das ist einfach durch alle Zeiten Zickenkrieg.

NATHALIE: Das ist dieses zeitlose patriarchalische Ausbeutungsnarrativ.

SIMONE: Also du ...⁶⁰

Die beiden älteren Schauspielerinnen – Karina Bergmann (Kriemhild) und Lotte Jünger (Brünhild) – haben bereits Filmszenen in Berlin gedreht, während am Wormser Set nun die beiden jüngeren Schauspielerinnen – Simone Gehel (Kriemhild) und Nathalie Aurun (Brünhild) – überraschend hinzukommen, und damit ein Wettstreit um die sozialen wie künstlerischen Positionierungen entbrennt. Auf diese Weise wird die Rangprobe gleichzeitig vor und hinter der Kamera ausgetragen und als Akt der mehrfachen gewaltvollen Auseinandersetzung vorgeführt. Die Reflexionen über das Alter auf der Bühne und im Film zeigen dabei nicht

⁶⁰ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 66f.

nur, mit welchen stereotypen Vorstellungen wir dem Altern im Berufsleben begegnen und wie sich Bilder von Leistungsfähigkeit, Spielfreude, Kreativität und Attraktivität der Schauspieler*innen fast unmittelbar mit dem Lebensabschnitt der ‚Jugend‘ verknüpfen, sondern auch wie sich die Sehnsucht nach Erfolg im Berufsleben mit dem Bedürfnis nach Liebe, Bindung, Sexualität, Mutterschaft und Partnerschaft im Privatleben kreuzt. Auf diese Weise geraten differente Altersbilder in den Blick, die zeigen, wie sich die Erwartungen an ein ‚altersgerechtes‘ Verhalten verhandeln, unterlaufen und erweitern lassen.⁶¹

Die bewusst provozierte Konkurrenzsituation – *das ist nicht nur Kriemhild gegen Brünhild, das ist auch alt gegen jung, berühmt gegen usw.*⁶² – macht augenfällig, dass die Gewaltformen am Set sowohl durch manifeste und latente Ausprägungen als auch durch personale und strukturelle Dimensionen bestimmt sind, die gleichzeitig geschlechtsbezogene Codierungen erfahren.⁶³ Vor diesem Hintergrund richtet sich der Blick auf die Widersprüche, Paradoxien und Heterogenität sowie auf die Kämpfe um interdependente Geschlechterverhältnisse, die im Bühnenraum ausgetragen werden. Die Formen der Konstruktion, Ermöglichung und Regulierung von Gewalt sind dabei an die jeweilige mediale Verfasstheit und die narrativen Verfahren gebunden, die der dramatische Text und die fernsehtheatrale Bearbeitung bieten.⁶⁴ Auf diese

⁶¹ Vgl. Henriette HERWIG u. a.: Film- und Bühnenkunst aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Altersforschung, in: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*, hrsg. v. Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch, Bielefeld 2016, S. 9–26, hier: S. 10f.

⁶² OSTERMAIER: GOLD, S. 67.

⁶³ Vgl. Regina-Maria DACKWEILER/Reinhild SCHÄFER: Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung, in: *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, hrsg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Politik der Geschlechterverhältnisse 19), Frankfurt am Main 2002, S. 9–26, hier: S. 13; Katharina PÜHL: Zwischen Diskurs und Subjekt. Einleitung. Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen, hrsg. v. Katharina Pühl/Frauke Koher, Opladen 2003, S. 7–20, hier: S. 10.

⁶⁴ Vgl. Manuel BRAUN/Cornelia HERBERICHs: Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung, in: *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, hrsg. v. Manuel Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 7–38, hier: S. 19f.

Mehrfachbesetzung folgt somit – von Kubik angelegt – die Konfrontation der Altersklassen, die eine Offenlegung der intimen Geheimnisse der Schauspielerinnen mit der Sprachgewalt der Königinnen verknüpft:

KUBIK: Ich weiß nicht, Ich will einfach vier Frauen, die sich gegenseitig hassen, aber lieben. Aber wenn ein Paar von euch so viel besser ist, gut, dann muss ich mich umentscheiden. Wir werden das in mehreren Stufen probieren. Lotte und Karina haben wir ja schon im Kasten. Und jetzt spielt ihr und dann nochmals Lotte und Karina. Und dann alle vier. Und ja Carmen, gibst du ihnen mal die Texte.

KARINA: Aber das ist Mittelhochdeutsch!

KUBIK: Ja, ich will, dass ihr es im Original spricht.

SIMONE: Das versteht doch niemand. Das muss man ja untertiteln.

LOTTE: Ich synchronisiere das nach. [...] Jâne solt dû mir's, Krimhilt, ze arge niht verstân ..., ja niht verstan, ich verstehe gar nichts.

KARINA: Hast du dich nicht vorbereitet? Wenn du besoffen bist, klingt das doch genauso, lall halt ein bisschen.

LOTTE: Du Nutte!

KARINA: Was hast du gesagt?

NATHALIE: Du kommst doch aus dem Norden.

KARINA: Sie hat Nutte zu mir gesagt.

LOTTE: Ja, Nutte.

KARINA: Wie kommst du darauf, Nutte zu mir zu sagen?

NATHALIE: Vertragt euch doch bitte.

LOTTE: Kann niht verstan.

SIMONE: Wahrscheinlich, weil du dich künstlerisch total prostituierst.

KARINA: Ich prostituiere mich? Ich? Wer hat dir denn geholfen? Soll ich alles erzählen? Wirklich? Ohne mich, gäbe es hier keine zweite Kriemhild.

KUBIK: Gut so, ja, das bekommt schon die richtige Dynamik.⁶⁵

Die Sprachgewalt wirkt sich hier nicht weniger verletzend als eine körperliche Attacke aus. Die vier Frauen sehen sich in ihrem Status angegriffen und reagieren auf das Infragestellen der von ihnen angenommenen Machtverhältnisse mit manifester, hier verbaler und öffentlicher Gewalttätigkeit. Der Einbezug des mittelhochdeutschen Textes hält die historische Distanz zwischen Heldenepos und gegenwärtiger Inszenierung

⁶⁵ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 75.

präsent.⁶⁶ Doch diese Anbindung an das *Nibelungenlied* wird sofort wieder in sich gebrochen, wenn die Schauspielerinnen ihre Verständnisprobleme artikulieren und für das Publikum Untertitel verlangen.

Gleichzeitig wird aber der Konkurrenzkampf der Schauspielerinnen und der Streit der Königinnen in einer Montagetechnik überblendet: Denn während Kriemhild Brünhild als *kebse*⁶⁷ ihres Ehemannes bezeichnet und behauptet, sie sei durch ihren eigenen *übermuot*⁶⁸ getäuscht worden, spielt Karina (die ältere Kriemhild) auf die Alkoholsucht ihrer Kollegin an, woraufhin Lotte (die ältere Brünhild) Karina als *Nutte* beschimpft. Damit vollziehen beide einen verbalen Schlag, der ihre Weiblichkeits- und Berufsbilder radikal verletzt. Es tritt ein, wovor sich beide Schauspielerinnen fürchten, ihre Geheimnisse gelangen durch deutliche Anspielungen in den öffentlichen Raum, Lottes Suchtkrankheit und Karinas Pronodreh in ihrer Jugend. Verbale Gewalt wird zum selbstverständlichen Bestandteil dieses Kampfes. Doch die Rollen sind in diesem Schlagabtausch gedreht: Zum einen scheint Brünhild plötzlich die überlegene Stellung innezuhaben, und zum anderen wird durch den Vorwurf der ‚künstlerischen‘ Prostitution, den Simone (die jüngere Kriemhild) artikuliert, die Gegnerschaft verdoppelt – es heißt nicht nur Brünhild gegen Kriemhild, sondern auch Kriemhild gegen Kriemhild. Die sexuelle, körperliche und berufliche Integrität der Gegnerin wird im vervielfachten Frauenstreit deutlich beschädigt.⁶⁹

Während sich das weibliche ‚Wettrüsten‘ im *Nibelungenlied* zunehmend auf den Vergleich der Gefolge und deren Ausstattung als Zeichen der Herrschaftsrepräsentation ausrichtet, wird es in *GOLD* durch den Wettbewerb der Rollenanteile erweitert. Das Ausschmücken, Posieren

⁶⁶ Vgl. *Das Nibelungenlied* B, 817,1. Zitiert nach: *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt u. kommentiert v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

⁶⁷ *Das Nibelungenlied* B, 836,4.

⁶⁸ *Das Nibelungenlied* B, 839,1.

⁶⁹ Vgl. Ingrid BENNEWITZ: „Frauen“ – Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur, in: *Das Mittelalter* 1 (1996) H. 2, S. 11–26, hier: S. 24; FRECHE: Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion, S. 180.

und die Präsentation der Körperdarstellung tritt auch hier als die ‚Waffe der Frau‘ zur weiblichen Machtdemonstration in Erscheinung und das intrageschlechtliche Kräfteressen erfolgt über die Zur-Schau-Stellung der körperlichen Attraktivität im mehrfachen medialen Repräsentationsraum zwischen Epos, Drama, Theater und Film.⁷⁰ Dieses intermediale Wechselspiel und die Verschränkung der Erzählebenen greift Ostermaier auch in den Regieanweisungen des Dramentextes auf:

Während Scheumer Lotte und Karina interviewt, sieht man vor dem Dom Nathalie und Simone (später auch mit Klaus und René) jene Szene proben und kopieren, die auf dem Screen über ihnen mit Lotte und Karina erscheinen. Es muss der Eindruck entstehen, als sollten sie mit der jungen Besetzung neu gedreht werden. Es läuft wie ein Stummfilm an, denn man hört nur den Ton aus Lottes Trailer. Das Nachspiel auf der Bühne ist im Vergleich zu den Videos erotischer, körperlicher, wilder. Es entsteht eine aufgeladene Dreiecksbeziehung zwischen Trailer, Bühne und Screen. Auf dem Screen immer wieder Close-Ups von Lotte und Karina. So als würden sie beobachten, was die Jungen dort probieren. Die Augen füllen sich immer mehr mit Hass.⁷¹

Es entsteht eine Polyphonie, die sich sowohl auf die Handlungsebene des Filmdrehs als auch auf die Figurenebene des epischen Stoffs bezieht und darüber hinaus eine Vielstimmigkeit intertextueller und intermedialer Verweise auf nibelungische Stoff-Rezeptionen erzeugt. Der Kampf der Generationen wird in der Aufführung nun ganz nah herangezoomt und gerade die älteren Königinnen verschaffen sich hierbei Gehör. Kubik betont:

KUBIK: Ich hoffe, das war ein gutes Warm-up, jetzt machen wir es mit Weides Drehbuch und mit Hebbel. Wenn ihr nicht das Mittelhochdeutsch, das Fremde, im Kopf habt, dieses Lied, diese Zeilen, die immer wieder durchbrechen in die Gegenwart und euch im Kopf hämmern, geht das nicht. Die Kriemhilds und Brünhilds des Lieds liegen jetzt in euch, sie liegen auf eurer Zunge versteht ihr?⁷²

Diese Probesequenz wirkt sich im Handlungsverlauf retardierend auf das eigentliche Streitgeschehen aus, das erst daran anschließend vor dem

⁷⁰ Vgl. MECKLENBURG: *Die Waffen der Frauen?*, S. 97f.

⁷¹ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 147.

⁷² OSTERMAIER: *GOLD*, S. 75.

Münster öffentlich ausgetragen wird. Ostermaier und Calis setzen hierbei auf eine Sprach- und Genre-Hybridität, wenn die Dialoge des Stücks wiederholt eine drastische Spannung zwischen dem ‚gehobenen‘ Ton des Drehbuchs und der ‚formlosen‘ Sprache des Drehs erzeugen. Entsprechend Ostermaiers Zeit-Diagnose, wonach unsere Gesellschaft narzisstisch gestört sei, treten die Akteur*innen des Filmdrehs in selbstbezüglichen Opfernarrativen gegeneinander an. In langen Monologen wird der Königinnenstreit somit als eine Konfrontation differenter Weiblichkeitsentwürfe vorgeführt, deren Beziehung zueinander, Hebbels dramatischen Text aufgreifend, immer wieder zwischen Nähe, Intimität, zwischen Rivalität und Eifersucht changiert. So folgt Lotte (ältere Brünhild) in einem intensiven Wutmonolog Hebbels Dramentext und dabei überlagern sich die erlittene Schmähung durch Siegfried und Brünhilds Forderung nach Rache mit ihren persönlichen Erfahrungen von Wettbewerb und Erniedrigung, von Scham und Empörung:

LOTTE: Ich ward nicht bloß verschmäht Hagen.
 Ich ward verschenkt, ich ward wohl verhandelt!
 Ein Stück Vieh mit einem Ring im Gesicht.
 Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
 War ich der Preis, der ihm eins verschaffte!
 Geschändet wurde ich und verraten!
 Das ist noch mehr als Mord, Hagen,
 Und dafür will ich Rache! Rache, Rache!⁷³

Im Fokus stehen Schauspielerinnen, die im Zuge ihrer intensiven Verkörperung fiktiver Rollen ein irritiertes Verhältnis zu ihrem Selbst entwickeln, so dass sich die Sphären von Spiel und Realität immer wieder vermischen. In dieser Welt der Reproduktionen, der Zitate und Topoi erscheinen die Schauspieler*innen und die Figuren, die sie verkörpern sollen, gleichermaßen als Sehnsüchtige. Sie sehnen sich aber nicht allein nach Ruhm und Erfolg, wie es der Wettstreit zuerst glauben macht, sondern sie sehnen sich nach Sichtbarkeit, Treue und Liebe. So wechselt Karina (ältere Kriemhild) plötzlich in den Modus der Selbst-Erzählung, als

⁷³ OSTERMAIER: GOLD, S. 99f.

sie für ihre Rolle der trauernden Witwe bis zur Hüfte in einem Bühnenteich steht und die Verse der Kriemhild aus Hebbels *Nibelungen* aufsagen soll (vgl. Abb. 5):

KARINA: Es ist doch so, vorbei. Ich bin alt. Eine alte Schauspielerin. Ich hab mir auch gedacht, das ist nur ein Klischee, alles nur Klischees, er will Klischees, Alt gegen Jung. Ich fühle mich doch noch jung, ich werde von Jahr zu Jahr schöner, interessant, nicht? Was hat denn die Junge, was ich nicht habe, außer vielleicht straffere Haut? Aber selbst die kann man sich straffen lassen, nicht? Und sehe ich trotz meines Alters nicht viel attraktiver aus? Aber ich tue es nicht, gib es ruhig zu, deshalb hast du mich besetzt. Weil ich vorbei bin. Weil ich alles verloren habe. Weil ich niemand mehr habe. Niemanden, außer dem hier. Dem Dreh. Euch. Einem Regisseur, der mich quält. Und über jeder Maske eine neue. Was bin ich für dich? Der alternde Star, die tragische Ex-Schönheit. Eine gebrochene Frau? Ja, ich bin gebrochen. Das Leben hat mich gebrochen. Du kannst alle Spiegel zerbrechen, aber mit deinem Spiegelbild zerbrichst du selbst, verstehst du. Lauter kleine Scherben sind unter meiner Haut. Ich spüre sie. Ich erstickte. Ein Tod am Set. Eine Heroin. Wenn ihr hier alles abbaut, wo soll ich hin? Weißt du? Ich war heute Nacht im Dom. Ich habe vor dem Altar in der Dunkelheit gekniet. Und gebetet. Ja, gebetet. Ich habe seit Jahren nicht mehr gebetet. Ich kniete in der Dunkelheit, in der Stille und betete. Für was? Nein, nicht für Rollen. Für Liebe. Dass mich jemand liebt. Mich. Nicht Karina Bergmann auf der Besetzungsliste. Nicht den Star auf dem roten Teppich. Mich. Mich, nur mich.⁷⁴



Abb. 5: Karina und Kriemhild klagen an, dabei verschmelzen die Schauspielerin und ihre Rolle zunehmend miteinander.
(*GOLD*: Der Film der *Nibelungen* © Bernward Bertram)

⁷⁴ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 150f.

So verleiht Karina ihrem Bild der älteren Kriemhild eine Bitterkeit, die die eigene Einsamkeit mit Kriemhilds Verlust des Geliebten verschmelzen lässt. Die Anklage des Mordes und die Forderung nach Gerechtigkeit werden dadurch mit ihrem persönlichen Hilferuf verstrickt. Doch ihr Appell wird nicht einfach überhört, sondern stattdessen wird er vom Regisseur wieder gewaltvoll für das Spiel am Set instrumentalisiert: *KUBIK: Text. Alles Gefühl in den Text. Jetzt! Kamera* (vgl. Abb. 6).

Diese Gewaltspirale beim Dreh erhält durch die aktuellen Debatten um sexualisierte Gewalt und Übergriffe vor allem in der Film- und Theaterbranche noch eine deutliche Verschärfung. Während sich der Blick in der Komödie *GOLD* – ähnlich wie in der Debatte um *#MeToo* – zuerst einseitig auf männliche Täter- und weibliche Opferrollen verengt und strukturelle Gewalt als zentraler Bestandteil einer patriarchalen Geschlechterordnung aufgerufen wird, erweitert sich diese Perspektive in der Debatte und in der Inszenierung zunehmend: und zwar hin zu intersektionalen Momenten, hin zu einem differenzierten Bild um mehrdimensionale Gewaltverhältnisse. Gleichzeitig ruft die *#MeToo*-Debatte – bei allen gender-, klassen- oder altersbezogenen Unterschieden – aber auch zur Benennung der gemeinsamen Erfahrung von Machtausübung, Ausweglosigkeit, Scham und Furcht auf. In *GOLD* wird aus dem Bedürfnis heraus, sich selbst eine Stimme zu verleihen, eine intensive emotionale Kommunikation entfesselt und die Schauspielerinnen erweisen sich am Film-Set als zunehmend widerständig. Gleichzeitig werden sie aber auch selbst als Gewalt ausübende Akteurinnen sichtbar gemacht. Ein einseitiges Bild von Frauen als wehrlose Opfer wird damit unterlaufen, denn die Schauspielerinnen beginnen gegen die Gewaltspirale zu protestieren, sind eben nicht passiv und wehrlos, sondern aktiv. Doch inwieweit sich hierbei eine Subversion hegemonialer Geschlechterbilder oder eher

eine Reproduktion von Geschlechterstereotypen abzeichnet, diese Entwicklung lässt die Komödie offen.



Abb. 6: Karinas und Kriemhilds Schmerzen bleiben ungehört, sie werden aber zum Nutzen der Filminszenierung groß in Szene gesetzt und musikalisch gerahmt.
(*GOLD*: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

4. *Es gibt immer ein Opfer?* Ein Fazit

SCHEUMER: Du musst nichts bereuen. Wir waren Könige und sind gefallen. Wir waren Helden und unheldenhaft, wir haben geliebt und wurden verraten, wir verrieten und wurden geliebt für den Verrat. Wir waren Despoten und zugleich Sklaven unseres Wahns, alle und alles zu beherrschen. Wir haben die Frauen missbraucht, beschmutzt und in den Wahnsinn getrieben. Alles für die Macht, den Ruhm, das Geld, das Gold. Aber die Macht hat uns ohnmächtig gemacht. Wir stehen mit leeren Händen hier. Du stirbst. Der Film ist gestorben. In mir ist alles abgetötet, und Du, Kubik, bist unser aller Todesengel, du kannst noch einmal fliegen und die Flügel ausbreiten.⁷⁵

Immer dichter wird die Aufführung durch parallel arrangierte Szenen, so dass die Grenzen zwischen den Erzählebenen immer mehr verschwimmen, bis am Ende die Intrigen am Set wie im Epos eskalieren. Es gibt ein Gemetzel in den Garderoben und eine Bombendrohung am Set, die den Untergang ankündigen, als wäre man an Etzels Hof. In diesem multiplen Bilderkabinett wird der Realitätsstatus der Wahrnehmung grundsätzlich

⁷⁵ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 180f.

erschüttert, es bleibt unklar, ob die Schauspieler*innen am Set weiterhin nur ‚spielen‘ oder nun tatsächlich selbst zu Opfern tödlicher Angriffe werden, da die vergegenwärtigte Erfahrung von manifester Gewalt und deren Vermittlung durch die ständige Medienpräsenz bewusst gegeneinander ausgespielt werden. Schließlich verstricken sich selbst die Ränkeschmiede, die vorher im Hintergrund agierten, in ein heroisches Erzählen, können sich der transformativen Kraft des Stoffes nicht mehr entziehen und werden selbst in Figurenrollen und damit in den unvermeidlichen Untergang gezogen: *Während der Szene verwandeln sich die drei allmählich. Es ist wie ein Traumbild, eine Halluzination. Trauer wird Etzel, Scheumer Hagen und Kubik Kriemhild.*⁷⁶

Es hat sich gezeigt, wie in der Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* Interferenzen und Rivalitäten unterschiedlicher Modelle von Opferschaft ausgelotet werden. Dabei erweist sich Geschlecht nicht nur an sich als eine bedeutsame gesellschaftliche Machtkategorie, sondern ist mit und durch andere soziale Kategorien wie Klasse, Ethnizität, Religion, Sexualität und Alter ko-konstituiert. Wie sich am Set des *Nibelungen*-Films auf unterschiedlichen Erzählebenen ein Zusammenspiel ambivalenter Unterdrückungsverhältnisse entwickelt, dieser Frage galt es aus einer intersektionalen Perspektive auf die Spur zu kommen. Albert Ostermaier und Nuran David Calis geht es in ihrer aktualisierenden Adaption dabei auch um eine grundlegende Reflexion des intermedialen Erzählens – ein heroisches Erzählen zwischen Epos, Drama, Theater und Film. Auf diese Weise rücken die Machart, Narration und Perspektivierung des Erzählten selbst in den Fokus. Diese zur Schau gestellten filmsprachlichen Mittel lenken die Zuschaueraufmerksamkeit auf die Techniken eines mehrfach vermittelten Geschichtenerzählens des *Nibelungen*-Stoffs. Gleichzeitig sucht die Aufführung aber auch eine Betrachtung und Teilnahme an der real wirkenden, manchmal fremden Filmwelt herzustellen: Es entsteht ein mehrdeutiges Schaustück um Lüge, Betrug und Selbstinszenierung, um Wahrnehmungsformen, Handlungsspielräume und Deutungshoheiten. Die Episoden von Brautnachtbetrug und Königinnenstreit werden

⁷⁶ OSTERMAIER: *GOLD*, S. 168.

dabei als Knotenpunkte entwickelt, an denen mehrdeutige Markierungen von Differenz zusammenwirken und an denen sich die jeweiligen Darstellungsformen der Medien augenfällig kreuzen. Im heroischen Erzählen wechseln und verschieben Ostermaier und Calis dabei immer wieder die Referenzsysteme, so dass eine Collage aus heldenepischem Text, moderner *Nibelungen*-Rezeption, Medienkultur und Gesellschaftskritik entsteht, die sich als eigensinnige, kreative und überraschende Umdeutung festgelegten Erwartungshaltungen wiederholt entzieht.

Die intersektionale Perspektive ermöglicht es nun, diese Konstitution von Differenz und Ungleichheit als Ergebnis verwobener, oft widersprüchlicher, sozialer und narrativer Prozesse zu erfassen. Hierbei werden die Akteure am Film-Set ebenso wie die Figuren, die sie darzustellen versuchen, in mehrdeutigen Macht- und Ungleichheitsverhältnissen positioniert, die es in ihren Wechselwirkungen zu untersuchen galt. Die Akteure rufen diese Positionierungsprozesse im Sprechen über sich und ihre *Nibelungen*-Rollen aber auch selbst auf und dies bildet mithin ein wirksames Erzählmodell, so dass die Formierung von ‚eigener‘ Identität und die Konturierung eines ‚Anderen‘ im Stück verhandelt werden kann. In dieser Hinsicht erscheint das heroische Erzählen zum einen als ein Wissensspeicher angezeigt, der soziale und stoffliche Zugehörigkeiten reproduziert, zum anderen entwerfen sich die Akteure im Erzählen aus ihrem individuellen Beobachtungs- und Reflexionspunkt heraus aber auch immer wieder neu. Auf diese Weise stellt die Komödie *GOLD* die Kulturalisierung sozialer Differenz aus und sie fragt nach den Wirkungen und Machteffekten, die mit medialen Repräsentationen von Täter- und Opferschaft einhergehen. Dabei wird gleichzeitig die Glaubwürdigkeit solcher einfach gestickten Grenzziehungen destabilisiert, wie es auch Kathy Davis betont: „Mit jeder neuen Unterscheidung („Intersektion“) entstehen neue Verbindungen und bis dahin verborgene Exklusionsprozesse kommen ans Licht.“⁷⁷

⁷⁷ DAVIS: Intersektionalität als „Buzzword“, S. 64.

Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 29.01.2022 überprüft.

Primärtexte

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt u. kommentiert v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

OSTERMAIER, Albert: GOLD: Der Film der Nibelungen. Eine Komödie, Frankfurt am Main 2016.

Forschungsliteratur

ANTHIAS, Floya/YUVAL-DAVIS, Nira: Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle, London/New York 1992.

BENNEWITZ, Ingrid: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002, S. 1–10.

BENNEWITZ, Ingrid: „Frauen“ – Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur, in: Das Mittelalter 1 (1996) H. 2, S. 11–26.

BERESWILL, Mechthild u.a.: Intersektionalität als Forschungspraxis, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 8–19.

BÖTH, Mareike: Why all the Fuss about Practice Theory? Zum Verhältnis von Geschlechter- und Praxistheorie aus Sicht einer Historikerin, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1 (Themenheft Praxeologien des Körpers) (2018), S. 13–28.

BÖTH, Mareike/SCHUL, Susanne: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘. Vormoderne intersektional, in: Abenteuerliche Überkreuzungen. Vormoderne intersektional, hrsg. v. Susanne Schul/Mareike Böth/Michael Mecklenburg (Aventiuren 12), Göttingen 2017, S. 9–39; online verfügbar: https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche_%C3%9Cberkreuzungen_Vormoderne_Intersektional.

BÖTH, Mareike: Verflochtene Positionierungen: Eine intersektionale Analyse frühneuzeitlicher Subjektivierungsprozesse, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 78–95.

BRAUN, Manuel/HERBERICHS, Cornelia: Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, hrsg. v. Manuel Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 7–38.

BÜHRMANN, Andrea D.: Intersectionality – ein Forschungsfeld auf dem Weg zum Paradigma? Tendenzen, Herausforderungen und Perspektiven der Forschung über Intersektionalität, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1.2 (2009), S. 28–44.

- BUSCH, Nathanael: Die Nibelungen auf den Bühnen der Gegenwart, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 46 (2006), S. 63–79.
- CONNELL, Raewyn [Robert W.]: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, übers. v. Christian Stahl (Geschlecht & Gesellschaft 8), Wiesbaden 2006.
- CRENSHAW, Kimberlé W.: Die Intersektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik, in: Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, hrsg. v. Helma Lutz u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–54.
- DACKWEILER, Regina-Maria/SCHÄFER, Reinhild: Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung, in: Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt, hrsg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Politik der Geschlechterverhältnisse 19), Frankfurt am Main 2002, S. 9–26.
- DAVIS, Kathy: Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful, in: Feminist Theory 9 (2008), S. 67–85.
- DEGELE, Nina: Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln, Wiesbaden 2004.
- DEGELE, Nina/WINKER, Gabriele: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009.
- EGGERS, Maureen Maisha: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: Mythen, Masken und Subjekte, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers u. a., 2. überarb. Aufl., Münster 2009, S. 56–72.
- EHRISMANN, Siegfried: Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner, in: Hebbel-Jahrbuch (1981), S. 11–48.
- EL TAYEB, Fatima: Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft, Bielefeld 2016.
- FRECHE, Katharina: Von zweier vrouwen bāgen wart vil manic helt verlorn. Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion in der mittelalterlichen Nibelungendichtung (Literatur, Imagination, Realität 21), Trier 1999.
- GRIESEBNER, Andrea/HEHENBERGER, Susanne: Intersektionalität. Ein brauchbares Konzept für die Geschichtswissenschaften?, in: Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven auf alte Fragen, hrsg. v. Vera Kallenberg/Jennifer Meyer/Johanna M. Müller, Wiesbaden 2013, S. 105–124.
- HAERLAND, Harald/MEYER, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), Berlin 2010.
- HAGEMAN-WHITE, Carol: Intersektionalität als theoretische Herausforderung für die Geschlechterforschung, in: Intersektionalität zwischen Gender und Diversity: Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, hrsg. v. Sandra Smykalla/Dagmar Vinz, Münster 2011, S. 20–33.
- HANDL, Claudia: Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 792), Göttingen 2020, S. 37–64.
- HARK, Sabine/VILLA, Paula-Irene: Vorwort: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay, in: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von

- Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart, hrsg. v. Sabine Hark/Paula-Irene Villa, Bielefeld 2017.
- HERWIG, Henriette u. a.: Film- und Bühnenkunst aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Alternsforschung, in: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*, hrsg. v. Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch, Bielefeld 2016, S. 9–26.
- JÖNSSON, Maren: ‚Ob ich ein ritter waere.‘ Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied (*Acta Universitatis Upsaliensis* 40), Uppsala 2001.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: Über-Kreuzungen: zu Produktivität und Grenzen von „Intersektionalität“ als „Sensitizing Concept“, in: *Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung*, hrsg. v. Mechtild Bereswill/Katharina Liebsch (*Forum Frauen- und Geschlechterforschung* 38), Münster 2013, S. 242–262.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: *Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über „Race, Class, and Gender“*, in: *Im Widerstreit*, hrsg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Wiesbaden 2012, S. 403–427.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: Intersectionality. Ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? in: *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*, hrsg. v. Rita Casale/Barbara Rendtorff, Bielefeld 2008, S. 33–53.
- KNÜTTTEL, Katharina/SEELIGER, Martin: Intersektionalität und Kulturindustrie: Eine Einleitung, in: *Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*, hrsg. v. Katharina Knüttel/Martin Seeliger, Bielefeld 2011, S. 7–24.
- KRAß, Andreas: Einführung: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt, in: *Durchkreuzte Helden. Das „Nibelungenlied“ und Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ im Licht der Intersektionalitätsforschung*, hrsg. v. Nataša Bedeković, u. a., Bielefeld 2014, S. 7–47.
- LIENERT, Elisabeth: *Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 132 (2003), S. 3–23.
- MARTÍNEZ, Matías (Hrsg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.
- MECKLENBURG, Michael: Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhafteit in filmischer Adaption des „Nibelungenliedes“, in: *10. Pöchlarn Heldenliedgespräch: Heldinnen*, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl (*Philologica Germanica* 31), Wien 2010, S. 93–119.
- MIKLAUTSCH, Lydia: Müde Männer-Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Heldendichtung, in: *8. Pöchlarn Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die europäische Heldendichtung*, hrsg. v. Alfred Ebenbauer/Johannes Keller (*Philologica Germanica* 26), Wien 2006, S. 241–260.
- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5), Trier 2002.
- PETERS, Ursula: Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten, in: *Manlichiu wíp, wíplich man. Zur*

- Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid BENNEWITZ/Helmut TERVOOREN (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), Berlin 1999, S. 284–304.
- PÜHL, Katharina: Zwischen Diskurs und Subjekt. Einleitung. Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen, hrsg. v. Katharina Pühl/Frauke Koher, Opladen 2003, S. 7–20.
- RENZ, Tilo: Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für Germanistik (2006) 16, S. 8–25.
- SCHAUSTEN, Monika: Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin. Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 118 (1999), S. 27–49.
- SCHIEWER, Hans-Jochen: Modernisierungen und Popularisierungen. Der Nibelungenstoff vom 12. bis zum 21. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 437–461.
- SCHNICKE, Falko: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung, in: Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, hrsg. v. Christian KLEIN/Falko SCHNICKE (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 91), Trier 2014, S. 1–33.
- SCHUL, Susanne: „So hielt dies Buch mich fest. [...] Und [ich] las das Lied von Siegfried und Kriemhild“: Heroisches Erzählen im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, in: Hebbel-Jahrbuch 72 (2017), S. 32–65.
- SCHUL, Susanne: Abseits bekannter Pfade: Mittelalterliche Reisenarrative als intersektionale Erzählungen, in: Intersektionalität und Forschungspraxis: Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 96–114.
- SCHUL, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen: Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen (MeLiS. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 14), Frankfurt am Main 2014, S. 123–208.
- SCHULZ, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. v. Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- TERKESSIDIS, Mark: Die Banalität des Rassismus, Bielefeld 2004.
- ULBRICHT, Christian: Ein- und Ausgrenzungen von Migrant*innen. Zur sozialen Konstruktion (un-)erwünschter Zuwanderung, Bielefeld 2017.
- WALGENBACH, Katharina: Gender als interdependente Kategorie, in: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, hrsg. v. Katharina Walgenbach u. a. Opladen 2012, S. 23–64.
- WEST, Candace/FENSTERMAKER, Sarah: Doing Difference, in: Doing Gender, Doing Difference. Inequality, Power, and Institutional Change, hrsg. v. Candace West/Sarah Fenstermaker, New York 2002, S. 55–80.

Internetlinks

GOLD. Der Film der Nibelungen von Albert Ostermaier (aufgeführt am 15.07.2016)

<https://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele/2016/>.

Fernsehtheatrale Überarbeitung des Theaterstücks *GOLD. Der Film der Nibelungen* von Albert Ostermaier, ausgestrahlt von 3sat am 23.07.2016;

<https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=2800718031543708>.

WALGENBACH, Katharina: Intersektionalität – eine Einführung, 2012: Online-Publikation:

<http://www.portal-intersektionalität.de>.

Die Nibelungen in Worms und die Identitätsdebatte der Deutschen im 21. Jahrhundert

Debatten um deutsche Identität werden nicht erst seit der Bundestagswahl 2017 geführt oder seit Thilo Sarrazins Buch *Deutschland schafft sich ab* von 2010 oder seit der von Friedrich Merz, damals Fraktionsvorsitzender der CDU im Bundestag, angestoßenen Leitkulturdebatte im Jahr 2000. Dieter Borchmeyer hat in seinem 2017 erschienenen Buch *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst* auf über tausend Seiten facettenreich konstatiert, dass sich kein Volk der Geschichte so unaufhörlich mit der eigenen Identität beschäftigt habe wie das deutsche, insbesondere ab dem 18. Jahrhundert. Dabei schwanke diese Debatte extrem zwischen einem kosmopolitischen und einem nationalistischen Pol.¹

Parallel dazu verlief die Wiederentdeckung des *Nibelungenliedes* für die Gegenwart seit 1755. Und es herrscht kein Zweifel, dass in diesem Prozess ausgewählte Narrative des hochmittelalterlichen Stoffs in den Identitätserzählungen des Deutschen wie des Wormsischen genutzt wurden. Die Verknüpfungen fanden allerdings nicht immer an den gleichen Stellen, nicht immer unter den gleichen politischen Vorzeichen und nicht immer in der gleichen Intensität statt. Auch die Nibelungenerzählungen der jüngsten Gegenwart sind dabei nicht nur große Erzählungen menschlicher Urszenen oder auch klassischer Konflikte feudaler Kultur, sie entfalten ihre nach wie vor faszinierenden Deutungen immer auch auf dem Hintergrund des jeweiligen Zeitgeistes. Mit der Gründung der Nibelungenliedgesellschaft 1998, der Eröffnung des Nibelungenmuseums 2001 und der ersten Neuinszenierung von Moritz Rinkes Bearbeitung für die

¹ Dieter BORCHMEYER: *Was ist deutsch? – Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017, S. 13.

Nibelungenfestspiele 2002 hat die Stadt Worms nachhaltig an der Renaissance des Nibelungenstoffs im 21. Jahrhundert gearbeitet.

Die Verknüpfung von Nibelungenstoff und politischer Identitätsbildung zwischen 1816 und 1945 ließ eine deutsche Mythologie der Neuzeit entstehen, die Figuren, Szenen und Dramaturgien des Epos so weit ein kürzte, dass sie leicht politisch auswechselbar wurden. Nach dem kriminellen Missbrauch dieser Propagandamaschine im Nationalsozialismus ließ man einen „mythologischen Leerraum“² entstehen, scheute sich vor großen Erzählungen und flüchtete in der Wissenschaft in Detailforschung und Werkimmanenz, im öffentlichen Selbstverständnis passend dazu in Pragmatismus und einen neuen Konsummythos. In Literatur und Theater galt der Nibelungenstoff bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein über weite Strecken als Tabuthema. Gleichzeitig tat man sich nicht nur mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit schwer, sondern auch mit der einer Neuanknüpfung an die demokratische Geschichte Deutschlands, von der Mainzer Republik über die 48er Revolution bis zur Weimarer Republik, selbst im Linksrheinischen, wo sie mentalitätsbildend war. Der These Herfried Münklers aus dem 1988 erschienenen Buch *Siegfried – Politik mit einem deutschen Mythos* ist zuzustimmen, wenn er schreibt: „1945 waren die dem *Nibelungenlied* entnommenen mythischen Sinnangebote erschöpft. Der Mythos war zu Ende agiert, der Bann löste sich. Seit 1945 haben die Nibelungen keine Macht mehr über die Köpfe der Deutschen, und die Deutschen sind keine Nibelungen mehr.“³ Es gab also eine Entknüpfung von *Nibelungenlied* und deutscher Identitätsbildung, aber das war weder das Ende deutscher Mythenbildung noch das Ende nibelungischer Rezeption. Nicht von ungefähr hat Münkler 2008 ein Buch mit dem Titel *Die Deutschen und ihre Mythen* veröffentlicht.

Der *narrative turn* in den Kulturwissenschaften der letzten 20 Jahre hat die Bedeutung des Erzählens für Identitätsbildungen gezeigt und ist

² BORCHMEYER: Was ist deutsch?, S. 340.

³ MÜNKLER, Herfried: *Siegfried. Politik mit einem deutschen Mythos*, Berlin 1988, S. 131f.

bereits wieder in die Politikwissenschaft eingedrungen, wie z. B. das 2014 in deutscher Übersetzung erschienene Buch *Politische Emotionen* von Martha Nussbaum⁴ zeigt. Nussbaum knüpft damit an aufklärerische Menschenrechtstraditionen seit Rousseau an, die ohne ein Gerechtigkeitsgefühl nicht denkbar sind. Sowohl der marxistische Versuch, die Notwendigkeit zur gesellschaftlichen Veränderung als wissenschaftlich begründbare Gesetzmäßigkeit abzusichern als auch der bundesdeutsche Versuch, sich pragmatisch-utilitaristisch zu verhalten und Identitätsdebatten zu vermeiden, eliminieren den handelnden Menschen. Das kann nicht gut gehen, weil beide Wege auf unterschiedliche Art dem Totalitarismus Raum geben, genauer gesagt einer Verstandesdiktatur von links oben bzw. einer Gefühlsdiktatur von rechts unten.

Der Nibelungenstoff wurde ab den fünfziger Jahren in der Kinder- und Jugendliteratur unter der Klammer „Sagen der Welt“ transportiert, im Comic (*Falk* oder *Sigurd*) und 1966/67 im Mainstream des Films *Die Nibelungen* (Regie: Harald Reinl). Immer ging es dabei um jugendliche männliche Helden, wie man sie in allen Kulturen findet. Teilweise wich man auch auf benachbarte Kulturkreise aus, wie in den keltischen Raum, nach 1968 aber auch auf den antikolonialistischen Widerstand außerhalb Europas, um Heldenidentifikationen zu finden. Eine Erzählung vom Deutschsein wurde weitgehend vermieden. Im Bereich der lokalen Identitätsbildung blieb der Nibelungenstoff ohnehin präsent, so in Worms und Alzey, vor allem über Namensgebungen von Orten, Straßen und Personen. Eine lokale Schwerpunktsetzung in Worms gelang allerdings erst mit der Orientierung der Stadtentwicklung an Kulturprofilen im 21. Jahrhundert. Dabei war es neben dem Interesse an touristischen Marketingstrategien der vor allem aus Nordamerika herüberfließende Spielkultur von Reenactment, Living History und Live Action Role Playing (LARP), der auch in Computerspielen, Fantasyfilmen und -romanen sowie in Events wie Mittelaltermärkten seinen zeitgemäßen Ausdruck fand. Es war eine Zeit notwendiger Mobilität und Rollenwechsel, der man in der

⁴ Martha NUSSBAUM: *Politische Emotionen – Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist*, Berlin 2014.

Freizeit alternative, häufig entschleunigte Modelle mit klaren Rollenprofilen auf Zeit hinzufügen konnte. Mit diesem Hintergrund der Nibelungenrenaissance beschäftigte sich 2015 eine Tagung der Nibelungenliedgesellschaft unter dem Titel „Vom finsternen zum bunten Mittelalter“, deren Vorträge auch als Dokumentation vorliegen.⁵

Die Wormser Erfahrung mit dem Nibelungenstoff zeigt, dass die Ansprache deutscher Identität – bewusst oder unbewusst – nicht aus den Neubearbeitungen ausgeschlossen werden konnte. Die Nibelungen blieben also immer auch deutsch, auch wenn die Deutschen keine Nibelungen mehr waren. So begann die Wormser Arbeit am Nibelungenstoff 1999 bewusst mit einer Tagung zur Rezeptionsgeschichte unter dem fragenden Titel „Ein Lied von Gestern?“⁶ Dabei referierten u.a. Herfried Münkler zum Thema „Siegfrieden – Politische Mythen um das *Nibelungenlied*“ und Klaus von See zum Germanenbegriff als literarischer und ideologischer Fiktion, mithin zu Entstehung und Missbrauch deutscher Mythologie der Neuzeit. Neben der lokalen Rezeption, insbesondere zur NS-Zeit, wurden aber auch bisher wenig beachtete Perspektiven auf den Stoff vorgestellt, sozusagen als alternative Deutungsmodelle zu nationaler Vereinnahmung. Erwin Martin schilderte eine „Entgermanisierung der Nibelungen“ durch die französische Kulturpolitik in Worms im Jahr 1949. Wolf-Dieter Hartwich beschrieb die Stoffrezeption im Spannungsfeld deutsch-jüdischer Geschichte und Jürgen Lodemann sprach die europäische Dimension des Stoffs an, die er drei Jahre später in seinem Roman *Siegfried und Krimhild* ausgearbeitet hat.⁷ Darin wird Siegfried zu einem listigen keltischen Widerstandshelden gegen römisch-christlichen Imperialismus, einem Vorläufer der bürgerlichen Revolutionäre von 1848 und einem Traumpartner der nachkriegsdeutschen Keltophilie, die mit Heinrich Böll nach Irland als Nachkriegsheimat auswich.

⁵ Volker GALLÉ (Hrsg.): Vom finsternen zum bunten Mittelalter, Worms 2017.

⁶ Vgl. Gerold BÖNNEN / Volker GALLÉ (Hrsg.): Ein Lied von Gestern? – Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes, Worms 1999.

⁷ Jürgen LODEMANN: Siegfried und Krimhild, Stuttgart 2002.

2002 beschäftigte sich eine weitere Tagung in Worms mit dem Thema der Gewalt im *Nibelungenlied* und wies darauf hin, dass die als zivilisatorischer Fortschritt sich präsentierende Moderne sich ihrer eigenen Gewaltmomente gerne entledigte – und das tut sie noch heute –, indem sie diese dem finsternen Mittelalter oder dem rückständigen Islam zuweist. Dabei sind alle drei Identitätsfelder, also sowohl Moderne als auch Mittelalter und Islam, facettenreicher und ambivalenter als ihre Propheten gerne glauben machen wollen. Als Standpunkt wurde deshalb damals im Vorwort formuliert: „Das *Nibelungenlied* verstört, irritiert. Bügelt nichts glatt wie der höfische Roman. Präsentiert die europäische Seele, angefüllt mit Gewalt.“ Aber: „Das *Nibelungenlied* fordert nicht zur Nachahmung auf. Und es spielt auch nicht mit dem Entsetzen. Es stellt existentielle Fragen – Und überlässt dem Hörer, dem Leser die Antworten. Man schaut in einen Spiegel und erschrickt. Das bedeutet Katharsis, Reinigung. Wer sich allerdings in sein Spiegelbild verliebt, der ist verloren. An die Kulturen der Gewalt. Damals wie heute.“⁸

2013 befasste sich eine Tagung mit dem Thema „Germanische Mythologie und Rechtsextremismus – Missbrauch einer anderen Welt“ und zielte damit auf die alten, aber vor allem in der rechten Musikszene und auch in Teilbereichen des Reenactments neuen Zuschreibungen germanischer Überlieferung als nationalistische Muster der deutschen Rechten. In diesem Zusammenhang schützte sich die Nibelungenliedgesellschaft aus gegebenem Anlass auch durch eine Satzungsänderung vor der Mitgliedschaft rechter Kreise, in dem zu den Vereinszielen hinzugefügt wurde: „Aufklärung über den politischen Missbrauch des Nibelungenstoffs sowie der gesamten germanischen und mittelalterlichen Überlieferung durch nationalistische, nationalsozialistische und neonazistische bzw. rechtsextreme Propaganda.“ Und: „Aktivitäten in der neonazistischen bzw. rechtsextremen Szene, deren Umfeld sowie in ihr nahe

⁸ Gerold BÖNNEN/Volker GALLÉ (Hrsg.): Der Mord und die Klage – das *Nibelungenlied* und die Kulturen der Gewalt, Worms 2006, S. 6.

stehenden Organisationen und Parteien sind unvereinbar mit einer Mitgliedschaft in der Nibelungenliedgesellschaft.“⁹

In meinem Vortrag auf der Tagung 2013 gab ich die von Anfang an in Worms verfolgte Empfehlung, den Nibelungenstoff wie das Germanenbild nicht den Rechten zu überlassen – das gilt im Übrigen auch für die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Nation‘ –, sondern diese Felder anders zu erzählen, sowohl mit Hinblick auf ältere demokratische Deutungspotenziale als auch auf neue Erzähl- und Inszenierungsperspektiven. „Wie wir auf die Geschichte schauen und was wir für Heute und Morgen auswählen, ist nicht nur eine Frage von Erkenntnis und Interesse, sondern auch eine Entscheidung zur gesellschaftlichen Gestaltung, wenn der Blick in Inszenierungen mündet, seien sie wissenschaftlicher, künstlerischer, musealer oder touristischer Art.“¹⁰

Im Zuge des *narrative turns* sind uns auch alte Stoffe und ihre Dramaturgien wieder näher gerückt, auch wenn ihre Wirkung durch die Orientierung an Unterhaltung nach wie vor unterschätzt wird, im Guten wie im Schlechten. Persönliche wie kollektive Identitäten speisen sich aus Narrativen, deren Deutung die Fakten ordnen. Insofern ist Faktenrecherche genauso von Bedeutung wie die erzählte Konklusion, ja, Fakten und Narrative beeinflussen sich bereits im Entstehen gegenseitig. Und das gilt insbesondere für das vergangene Geschehen, das wir nicht selbst erlebt haben oder das wir uns bereits mehrfach erzählt haben oder haben erzählen lassen. In ihrer Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche im Jahr 2017 hat die kanadische Autorin Margaret Atwood auf die Bedeutung des Erzählens und seine unterschiedlichen Absichten und Wirkungen hingewiesen. Sie sagte, unter den menschlichen Werkzeugen sei „womöglich das allererste, menschliche Werkzeug unsere Fähigkeit, dank differenzierter Grammatik zu erzählen. Was für einen Vorteil müssen Geschichten uns einst eingebracht haben – die Möglichkeit essentielles Wissen

⁹ www.nibelungenlied-gesellschaft.de.

¹⁰ Volker GALLÉ (Hrsg.): Germanische Mythologie und Rechtsextremismus – Missbrauch einer anderen Welt, Worms 2015, Klappentext.

weiterzugeben, damit man nicht immer alles durch Ausprobieren selbst herausfinden musste. Wölfe kommunizieren, aber sie erzählen nicht die Geschichte vom Rotkäppchen. Auch Geschichten können eine gute Seite und eine schlechte Seite haben, und eine dritte Seite, die unvorhergesehene Wirkungen zeitigt. Als Geschichtenschreiberin bin ich natürlich verpflichtet zu sagen, wie notwendig sie sind, wie sehr sie uns helfen, einander zu verstehen, wie sie Empathie schaffen und so weiter – und das ist wahr. Aber wie ich Geschichten schreibe, bin ich mir auch bewusst, dass sie Mehrdeutigkeiten und Gefahren bergen. Sagen wir einfach so: Geschichten haben es in sich. Sie können das Denken und Fühlen der Menschen verändern – zum Besseren und zum Schlechteren.“¹¹

Atwood knüpft diese Überlegungen an das allgemeine Erstaunen über den Einbruch von fundamentalistischer Gewaltrhetorik und deren politischen Erfolge in der Gegenwart an. Diese Erfolge wurden im vorpolitischen oder metapolitischen, kurz im kulturellen Raum der Identitätsbildung vorbereitet. In seinem Buch *Die autoritäre Revolte* hat Volker Weiß das deutlich gemacht: „Konservative hatten schon immer ein ausgesprochen metapolitisches Verständnis an den Tag gelegt, wie ihre zahlreichen Kämpfe um die Hoheit über Moral, Sitten und Sprache zeigen. Als Urvater dieses Verfahrens ließe sich der französische Konservative Joseph de Maistre nennen. Er drang bereits in seiner Kampagne gegen die Französische Revolution darauf, sich nicht nur auf die traditionellen Überlieferungen zu berufen, sondern den neuen Ideen Gleichwertiges entgegenzusetzen. Er wollte die Aufklärung mit einer Gegenaufklärung kontern und so die Politik geistig neu grundieren.“¹² Der Neuen Rechten ging und geht es also im ersten Schritt um das Streben nach kultureller Hegemonie, um eine Veränderung des gesellschaftlichen Klimas und des öffentlichen Diskurses. Politik kommt ohne Mythenbildung als Verdichtung und Penetrierung einer gezielten Auswahl von Narrativen und

¹¹ <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/die-preistraeger/2010-2019/margaret-atwood>.

¹² Volker WEIß: *Die autoritäre Revolte – Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes*, Stuttgart 2017, S. 58.

Dramaturgien in ihrem jeweiligen Identitätsbereich nicht aus. Das gilt für alle politischen Lager und auf allen Ebenen, von der Ortsgemeinde über Region und Nation bis hin zur Globalität.

Zurück zum Nibelungenstoff und den Wormser Erfahrungen: Die Frage nach deutscher Identität taucht auch in den Neubearbeitungen des Stoffes für die Wormser Festspielbühne auf. Beispielhaft seien Moritz Rinkes *Die Nibelungen* von 2002¹³ und Albert Ostermaiers *Glut* von 2017¹⁴ genannt. Rinke hatte ursprünglich vor, die unter dem Wormser Dom schlafenden Nibelungen über Friedrich von der Hagen als einer Figur der Rezeption im Stück wiederzuentdecken, aber er entschloss sich dann, den Ballast der Rezeption beiseite zu schieben und den überzeugenden Stoff einfach neu zu erzählen. Dabei wurden die Burgunder zu „den Deutschen“.

In der ersten Szene bereits, in der Siegfried als „der Mann“ und Brünhild als „die Frau“ sich in einem mythischen Feuerkreis befinden, sagt der Mann auf die Frage der Frau, wohin er gehe: „An den Rhein. Zu den Deutschen“. Diese Szene fiel in manchen Inszenierungen weg und wurde – im Nachhinein gesehen – viel zu kurz ausgespielt. Einmal von ihrer wagnerianischen Dimension einer *menage a trois* entkleidet, sagt sie doch, dass die beiden Halbgötter der Erzählung den mythischen Raum verlassen und zu den Menschen gehen, in diesem Sonderfall zu den Deutschen am Rhein. Halbgötter und Menschen – das kann nicht gut gehen, da prallen Ich-Ideal und Realität unweigerlich aufeinander, sei es in der persönlichen Tragödie oder in der politischen Propaganda. In der Folge kommt ein ironischer Unterton auf, der dem Stück die – allerdings von den Figuren vergebene – Chance zu menschlicher Leichtigkeit gibt. Germana ist aus englischer Sicht eine Malvenpflanze, wie Hagen verharmlosend formuliert. Und als Siegfried um Kriemhild wirbt, versucht er unbeholfen zu dichten. Die Generation der Rollenspieler wird deutlich sichtbar, die sich durch Ironie aus den Fängen der tragischen Dramaturgie und der Rezeptionsdebatte zu befreien sucht. Aber diese

¹³ Moritz RINKE: *Die Nibelungen*, Reinbek 2002.

¹⁴ Albert OSTERMAIER: *Glut*, Mattighofen 2017.

Distanzierung hat dem Entwurf des Stoffes wie seiner nationalen Vereinahmung nichts entgegenzusetzen. Kriemhild fordert ihren Lieblingsbruder Giselher auf, mit ihr ein Buch zu schreiben, das eine andere Zukunft Burgunds, also Deutschlands, entwirft: „Wir werden eine neue Staatsform gründen! Satz eins: Menschen, die sich lieben, müssen ein Werk erschaffen oder drei Leute retten! Oder so ähnlich“. Sie verteilt ein Flugblatt und sagt: „Nach Jahren dieser Regierung steht ihr, Burgunder, da; wohlgenährt, aber kenntnislos, begünstigt, aber mit falscher Christlichkeit die Unterdrückung anderer Länder billigend.“ Die Jungen Deutschen im Stück wie in Rinkes *Generation* wirken hilflos. Es kommt kein wirkmächtiger Gegenentwurf zustande und das Unheil der alten Dramaturgie nimmt seinen Lauf.

In *Glut* 2017 nimmt Albert Ostermaier dagegen die Rezeptionsgeschichte auf und sucht sie mit der gegenwärtigen politischen Lage und dem Stoff zu verknüpfen. Nach historischer Vorlage reist ein deutscher Militär in den Iran, um die dortigen Stämme zum Dschihad gegen die Franzosen und Engländer zu animieren. Seine Truppe tarnt er als Theaterensemble, das die Nibelungen aufführt. Mit ‚Lawrence von Arabien‘ hatten die Engländer eine vergleichbare Strategie verfolgt. Der Clou der Geschichte wäre also, dass der heutige Dschihad islamistischer Terroristen eigentlich ein westliches Produkt ist. Das stimmt selbst auch dann, wenn man keine direkte Folge zwischen den kolonialistischen Strategien und der heutigen Situation belegen könnte, nämlich insoweit als der gegenwärtige Islamismus trotz seiner antiwestlichen Ideologie genau wie der Faschismus im 20. Jahrhundert eine Erfindung der vom Westen geprägten Moderne ist, sowohl was die technischen Mittel angeht als auch den Ersatz religiöser Tradition durch politische Religion. Auch Ostermaier baut retardierende Momente ein. So tritt beispielsweise in der Schlusszene der persische Scheich Omar als eine Art Nathan der Weise auf, der den Untergang den Westlern überlässt. Aber das Zusehen hält nicht nur die Tragödie nicht auf, sondern passt auch nicht zur Logik des Stücks. Der Untergang ist zudem eher der untergeschobenen Nibelungendramaturgie geschuldet als der historischen Realität, in der die

Dschihadisierung der arabischen Welt durch die Kolonialisten zunächst nur eine Randnotiz ohne große Wirkung blieb.

Letztlich kommen alle Neubearbeitungen nicht von der tragischen Dramaturgie der Vorlage los. Und die verbindet sich nach wie vor mit Gewalt, auch mit Erinnerung an die Gewalt des deutschen NS-Staats. Gegenentwürfe sind noch nicht geschrieben worden. Selbst von Döffels Komödie *das Leben des Siegfried* von 2009¹⁵ bleibt dem alten Stoff verpflichtet. Und dabei hätte sie für unerwartete Wendungen stehen können, wie es der Witz immer tut. Oder man müsste ein Passionsspiel aufführen. Auch eine Konfliktbefriedung durch Hochzeiten wäre denkbar. Das war Teil feudaler Friedenspolitik und steckt auch im romantischen Liebesbegriff der bürgerlichen Kultur. Aber da scheuen wir den Kitsch. Immerhin bleibt, wie man sieht, ein pädagogischer Auftrag beim Neubearbeiten des missbrauchten Stoffes.

Auch das Mythenlabor im Nibelungenmuseum ist eine Reaktion auf die Identitätsdebatte der Deutschen. In Flashfilmen und Kurzdokumentationen zeigt es die strukturelle und historische Verknüpfung mythischer Narrative von der Vergangenheit bis zur Gegenwart auf europäischer Ebene, die ihrerseits weltweit verwandte Muster findet. So werden die Einflüsse nordischer Mythologie einschließlich des *Nibelungenliedes* auf die synkretistischen Fantasywelten von Tolkien thematisiert oder die Parallelen zwischen dem Schwertkämpfer Siegfried und Luke Skywalker aus der Filmwelt von *Star Wars*. Damit wird deutlich, dass mythisch gespeiste Narrative sowohl kulturell übersetzbar als auch national abgrenzbar genutzt werden können. Das Motiv der Heldenreise beispielsweise ist eine entwicklungspsychologisch beobachtbare Konstante in fast allen Kulturen der Welt. Damit ist es möglich, auch national missbrauchte Narrative neu und anders zu erzählen. In Deutschland gibt es dafür nicht nur eine besondere Verantwortung, sondern auch eine besondere Chance, weil Formen naiver Identifikation sich sperren und nach neuen Wendungen und Deutungen verlangen.

¹⁵ John VON DÜFFEL: *Das Leben des Siegfried*, Reinbek 2009.

Identitätsfragen wurden auch im Kulturprogramm der Nibelungenfestspiele aufgegriffen. So fand 2006 eine Vortragsreihe unter dem Titel „Zum Selbstverständnis der Deutschen“ statt mit Vorträgen von Wolf Gerhard Schmidt zum Thema „Kelten, Germanen und Skandinavien – deutsche Identität in der Literatur zwischen Aufklärung und Romantik“, Christian Liedtke zu „Heine und die Deutschen“ sowie von mir unter dem Titel „Die Sage vom Ursprung: Selbsthass und seine Folgen.“¹⁶ Mir ging es damals darum, die Frage nach den Ursprüngen zu enttabuisieren und gleichzeitig als moderne Antwort auf die Tradition der Vermischung kultureller Einflüsse als wesentlichem Moment kollektiver wie individueller Identität hinzuweisen: „Die deutsche Identität – als ein Teil der europäischen Identität – basiert auf einer Mischkultur, deren Elemente zunächst einmal phänomenologisch unvoreingenommen wahrgenommen werden können, seien sie schriftlichen oder anderen Überlieferungsformen verdankt. Die Leistung besteht gerade in der Fähigkeit zur Akkulturation, zur Neuschöpfung, zum bewussten Spiel und neuer Zielsetzung der Bausteine jeglicher Überlieferung. Deutschland als sprachlich-kulturelle und politische Gemeinschaft in der Mitte Europas hat diese Funktion der Vermittlung stets in besonderem Maße geleistet und war auch dann, wenn dies glückte, Beispiel und Anreger für andere Kulturen.“¹⁷ Insofern könne der Untergang der Burgunder auch als Verschwinden in einer neuen Mischkultur gesehen werden, sozusagen als Beispiel gelungener Integration. Auch die Vorträge der Nibelungenliedgesellschaft während der Festspiele haben Fragen der Rezeption, die identitätsrelevant waren, immer wieder thematisiert.

Schließlich gilt auch für Marketing und Public Relation der Festspiele immer wieder ein Anknüpfen an das Deutsche im Nibelungenstoff. Dass das dem mittelalterlichen Stoff erst im 19. und frühen 20. Jahrhundert eingeschrieben wurde, wird zwar in den Inszenierungen beachtet, aber meist nicht in der Vermarktung. Hier wird zum einen auf den

¹⁶ Volker GALLÉ: Die Sage vom Ursprung – Selbsthass und seine Folgen, Worms 2006, online verfügbar: http://nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/galle/fs06_2_galle.html.

¹⁷ GALLÉ: Die Sage vom Ursprung.

deutschsprachigen Bildungskontext Bezug genommen, zum anderen aber mit dem Antippen der schwelenden Identitätsdebatte gespielt. Da mischt sich ein letzter Rest an Tabubruchkitzel mit der Erwartungsspannung, es könnten gegenwärtige Fragen beantwortet werden.

Als am 3. Oktober 2017 beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit in Mainz mit einer Heinrich Heine ähnelnden Marionette *Vater Rhein* neu erzählt wurde, kamen auch Siegfried und der Drachenkampf vor. Aber es wurde deutlich, dass die starken Bilder der Vergangenheit einschließlich der demokratischen Alternativen im 19. Jahrhundert wie bei Heine in der Gegenwart eine Leer- oder Schwachstelle haben. Wer heute Siegfried und Drache seien, wurde nicht thematisiert und Vater Rhein freute sich lediglich, dass jetzt wieder Lachse in seinem sauberen Wasser leben könnten. Es gibt also nach wie vor ein latentes Bedürfnis des mythischen Erzählens in regionalem und nationalem Kontext, aber die Neuinterpretation fehlt. Insofern hat Münkler zwar recht, dass die Nibelungen als politischer Mythos keine Macht mehr über die Deutschen haben, also im Sinn einer Handlungsvorlage, der die subversiven Widerhaken des Mythos entfernt wurden, aber die neuen Mythen der Deutschen wie Wirtschaftswunder, Ökologie oder WM-Gastfreundlichkeit weichen den alten Dramaturgien nach wie vor aus, statt sie wirklich neu zu erzählen. Mir scheinen hier vor allem für die Nibelungenrezeption des 21. Jahrhunderts noch große Potenziale und Aufgaben zu liegen. Wie könnten Festspielautoren und -regisseure dabei verfahren?

Zunächst scheint mir die Zeit reif, sich vom dramaturgischen Zwang des Nibelungenstoffs zu lösen und ihn als eine mögliche Variante eines größeren narrativen Zusammenhangs zu begreifen. Die Arbeitsmethode dafür beruht darauf, Perspektiven und dramaturgische Wendepunkte zu definieren und dadurch Rollen- und Handlungswechsel möglich zu machen. Es wurde und wird ja bereits aus der Perspektive von weniger zentralen Personen des Stoffs erzählt, so 2014 aus der Perspektive Ortliebs oder 2018 aus der Perspektive Etzels nach der Schlacht am Hunnenhof. Übermächtig scheint allerdings immer noch der Zwang zum Untergangsszenario am Ende, wie die Inszenierung von 2016 zeigt, in der dieses Ende nicht zwingend war bzw. in der die Untergangsangst in die

Gegenwart hätte projiziert werden können. Um auch hier neue Wege zu öffnen, macht es Sinn, an den Wendepunkten der Nibelungendramaturgie alternative Entscheidungen durchzuspielen, also dem Narrativ unerwartete Wendungen zu geben.

Was wäre z. B., wenn Kriemhild ihrem Falkentraum gefolgt und nicht Siegfried geheiratet hätte, sondern ins Kloster gegangen wäre? Was wäre, wenn Siegfried Kriemhild entführt hätte, statt Gunter bei seinem Brautwerbungsbetrug zu unterstützen? Oder wenn er den zweiten Betrug in der Hochzeitsnacht verweigert hätte? Was wäre, wenn Dietrich Kriemhild nach Gunters Tod getötet und damit Hagen überlebt hätte? All das kann stets auch mit einer politischen Gegenwartsgrundierung versehen werden, also mit einer Anspielung auf aktuelles Vorwissen, die aber die Verknüpfung besser dem Publikum überlässt als sie im Stück offen auszusprechen. Das macht den eigentlichen künstlerischen und auch politischen Reiz aus. Wenn man z. B. von einem Überleben Hagens ausgeht, der seine burgundischen Untergangserfahrungen nach seiner Rückkehr nach Worms zur Motivation seines Handelns macht, dann könnte eine Art Putin dabei herauskommen, der mit aller Macht versucht, die nationale Geschichte als eine Geschichte von Siegen umzudeuten, um Zerfallsängste zu domestizieren. Dieser Putin-Hagen würde die Niederlagen einfach wegerzählen und in seiner politischen Praxis im Namen der nationalen Einheit in einem starken Staat mit aller Härte gegen häretische Kritik oder gar Revolten vorgehen. Das würde auch zu seinem Charakterprofil vom Anfang der Geschichte passen. Man könnte aber auch die Königinmutter Ute als machtvolle Strippenzieherin inszenieren, der es durch Beziehungsdiplomatie gelingt, den Untergang zu verhindern, indem sie beispielsweise Hagen davon abhält, an den Etzelhof zu fahren, weil sie ihn in eine Frau verliebt macht, die ihm wichtiger ist als die Staatsraison, oder indem sie Kriemhilds Heirat mit Etzel verhindert oder indem sie dafür sorgt, dass Giselher zuhause bleibt und sich dem mörderischen Treuemythos verweigert und die Treue zu den Lebenden vorzieht. Das wäre dann eine Merkel-Variante. Der jugendliche Held Siegfried könnte sowohl als Macron inszeniert werden, der den Drachen Le Pen besiegt, aber auch als Sebastian Kurz, der sich in einen Drachen

verwandelt oder sich doch zumindest in dieser Gefahr befindet. Das wären dann sozusagen die helle und die dunkle Seite der Macht. Aber auch die könnte wieder in Ambivalenzen aufgelöst werden: Siegfried-Macron, der von seinen neoliberalen grauen Eminenzen fallen gelassen wird, als er beginnt, mit den niederen Ständen zu paktieren, eine klassische Anti-CIA-Geschichte, oder Siegfried-Kurz, der sich aus dem Drachen häutet, indem er ihn von innen vorführt und der Lächerlichkeit preisgibt.

Diese Beispiele sollen zeigen, dass es immer wieder Nibelungisches zu erzählen gibt, auch mit unerwarteten Wendungen und durchaus mit politischen Identitätsfolien im Hintergrund. Wer oder was die Deutschen dabei sein können, das überlasse ich gern zukünftigen Erzählern und ihrem Publikum, aber ich empfehle sowohl dramaturgischen wie politischen Mut und das Einnehmen einer konsequenten Position im Sinn einer potentiellen Perspektive. Das macht die Freiheit der Kunst möglich und das macht auch ihre Wirkungschancen aus. Es ist und bleibt ein Spiel.

Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 26.01.2022 überprüft.

Primärtexte

BORCHMEYER, Dieter: Was ist deutsch? – Die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin 2017.

VON DÜFFEL, John: Das Leben des Siegfried, Reinbek 2009.

LODEMAN, Jürgen: Siegfried und Krimhild, Stuttgart 2002.

MÜNKLER, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009.

MÜNKLER, Herfried: Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos, Berlin 1988.

NUSSBAUM, Martha: Politische Emotionen – Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist, Berlin 2014.

OSTERMAIER, Albert: Glut, Mattighofen 2017.

RINKE, Moritz: Die Nibelungen, Reinbek 2002.

SARRAZIN, Thilo: Deutschland schafft sich ab, München 2010.

WEIß, Volker: Die autoritäre Revolte – Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes, Stuttgart 2017.

Forschungsliteratur

BÖNNEN, Gerold/GALLÉ, Volker (Hrsg.): Ein Lied von Gestern? – Zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes, Worms 1999.

BÖNNEN, Gerold/GALLÉ, Volker (Hrsg.): Der Mord und die Klage – das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt, Worms 2006.

GALLÉ, Volker (Hrsg.): Germanische Mythologie und Rechtsextremismus – Missbrauch einer anderen Welt, Worms 2015.

GALLÉ, Volker (Hrsg.): Vom finsternen zum bunten Mittelalter, Worms 2017.

GALLÉ, VOLKER: Die Sage vom Ursprung – Selbsthass und seine Folgen, Worms 2006; online verfügbar:
http://nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/galle/fs06_2_galle.html.

Internetlinks

ATWOOD, Margaret: Dankesrede anlässlich des Friedenspreises 2017;
<https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/die-preistraeger/2010-2019/margaret-atwood>.

www.nibelungenlied-gesellschaft.de.

Filme

REINL, Harald (Regie): Die Nibelungen, 2 Teile, 1966/1967.

INES HEISER

Ein ‚archäologisch-literarisches Mammutprojekt‘ als Brücke zum Nibelungenstoff?

Eine literaturdidaktische Bestandsaufnahme
zu Moritz Rinkes Nibelungendramen

Obwohl seine Anfänge mehr als 1000 Jahre zurückreichen und trotz der politischen Belastung durch die NS-Zeit zeigt sich der Nibelungenstoff im deutschsprachigen Kulturbetrieb als fortgesetzt durchaus präsent – insbesondere auch, wenn man seine Rezeption mit der anderer Texte des Mittelalters vergleicht: So existiert eine umfangreiche Trivialrezeption, die sich an ein breiteres Publikum richtet und hauptsächlich dem Genre der Fantasy zuzuordnen ist; zu nennen wären hier etwa die Nibelungenromane Kai Meyers¹ und Wolfgang Hohlbeins² oder Uli Edels Spielfilm-Zweiteiler *Die Nibelungen. Der Fluch des Drachen* von 2004.³

Aus literaturdidaktischer Sicht ist diese Konstellation ambivalent zu bewerten: Die Fantasy-Texte (ob im Print oder in audiovisueller Form) sind zumindest einschlägig faszinierten Schüler*innen bekannt und

¹ Zuerst erschienen unter dem Pseudonym Alexander NIX: *Der Rabengott; Das Drachenlied; Die Hexenkönigin; Der Zwergenkrieg*, alle Berlin 1997; als Sammelband unter Klarnamen Kai MEYER: *Nibelungengold*, München 2001 erschienen.

² Wolfgang HOHLBEIN: *Hagen von Tronje*, Berlin 1986; Wolfgang HOHLBEIN/Torsten DEWI: *Der Ring der Nibelungen*, München 2004; Wolfgang HOHLBEIN/Torsten DEWI: *Die Rache der Nibelungen*, München 2007; Wolfgang HOHLBEIN/Torsten DEWI: *Das Erbe der Nibelungen*, München 2010.

³ Uli EDEL (REGIE): *Die Nibelungen. Der Fluch des Drachen*, USA/D/I/UK, Sony Pictures Home Entertainment 2004. Kritisch aus mediävistischer Perspektive dazu vgl. Harald GSCHWANDTNER: „Siegfried! Wir sind doch erst einen Tag verheiratet!“ Tendenzen der Modernisierung und der Komplexitätsreduktion in Uli Edels ‚Die Nibelungen. Der Fluch des Drachen‘ (2004), in: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, hrsg. v. Christian Rohr, Münster 2011, S. 197–209.

können – bewusst vorsichtig formuliert – unter Umständen bei diesen tatsächlich ein Interesse am Nibelungenstoff wecken. Gleichzeitig bringt diese Populärrezeption Schwierigkeiten mit sich, die mindestens eine unreflektierte Nutzung im Unterrichtskontext nicht ratsam erscheinen lassen. So ist die allgemeine literarische Qualität dieser Texte bei vergleichsweise großem Textumfang in vielen Fällen fragwürdig – eine ganzheitliche literarästhetische Bildung ist dann mit einem unangemessen hohen Aufwand verbunden, soweit sie überhaupt möglich ist.⁴

Ein weiteres Problem wirft der durchweg zu beobachtende Erzählmodus des Fantastischen auf: Die nibelungenliedbezogene Fantasy-Rezeption steht in einer gänzlich anderen Relation zur außerliterarischen Realität als ihr Ursprung, das *Nibelungenlied*. Der Vorlagentext greift mythologisch-historische Grundlagen auf und verarbeitet kollektive Erinnerungen, er präsentiert auch durchaus didaktische Inhalte und erhebt damit dezidiert den Anspruch, (auch) Wirklichkeitsaussagen zu treffen.⁵ Die Rezeptionszeugnisse aus dem Fantasy-Bereich sind dagegen weitgehend losgelöst aus dem Kontext realitätsbezogenen Erzählens, Inhalte sind in der Regel deutlich so markiert, dass sie als fiktiv zu verstehen sind. Folge davon ist der Eindruck einer Geschichtslosigkeit, die höchstens kurz erwähnt, dass Bezüge zu einem alten, ‚irgendwie bedeutenden‘ Sagenstoff

⁴ Vgl. z.B. exemplarisch am Beispiel von Meyers Hagen-Roman: Ines HEISER: Nibelungen-Fantasy: Chance oder Schaden für die Schule?, in: Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler, Bamberg 2012, S. 271–286. Dass es durchaus auch Positivbeispiele gibt, zeigt etwa Andrea SIEBER: Zeitreise zum Nibelungen-Mythos. Überlegungen zur Mara und der Feuerbringer-Trilogie von Tommy Krappweis, in: Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman, hrsg. v. Nathanael Busch/Hans Rudolf Velten (Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft 176), Heidelberg 2018, S. 181–203.

⁵ Joachim Heinze spricht diesbezüglich davon, dass Sagenstoffe „Überlieferungen von bewegenden Ereignissen der Vergangenheit“ seien, sie beruhten – wenigstens mutmaßlich – auf historischen „Ausgangspunkten“ und seien daher als „eine spezifische Art von Geschichtswissen“ zu verstehen; vgl. Joachim HEINZLE: Stoff und Quellen, in: Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. v. Joachim Heinze (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51), Berlin 2015, S. 1007–1014, hier: S. 1007f.

vorhanden sind.⁶ Die nationalsozialistische Instrumentalisierung und ideologische Vereinnahmung des Stoffes werden dagegen konsequent ausgeblendet, so dass literarisches Lernen als Erwerb kritischer Kompetenz und Einsicht in wechselnde literaturhistorische Bedeutungszuschreibungen unmöglich gemacht wird.⁷ Insbesondere im Fall des Nibelungenstoffes wäre diese literaturhistorische Einordnung allerdings besonders wichtig, da nationalisierende schiefe Vereinnahmungen in Einzelfällen auch in der aktuellen Gegenwartsrezeption noch zu beobachten sind und Schüler*innen in die Lage versetzt werden sollten, solche als sekundäres Phänomen zu erkennen.⁸

Vor diesem Hintergrund stellt sich daher die Frage, ob nicht der andere Bereich des Rezeptionsspektrums – literarisch ambitionierte Nibelungen-Bearbeitungen wie Moritz Rinkes oder John von Düffels Nibelungen-Dramen oder Draesners *Nibelungen. Heimsuchung*⁹ – eine geeignetere Alternative darstellen können, um Schüler*innen für den Nibelungenstoff zu interessieren und sie dazu hinzuführen. Als exemplarisches Beispiel soll hier stellvertretend für andere Arbeiten Rinkes *Die*

⁶ Vgl. z.B. exemplarisch Kai Meyers Vorwort zur Sammelausgabe seiner Nibelungen-Romane: „[...] in den *Nibelungengold*-Büchern [...] habe ich versucht, klassische deutsche Mythen mit einer gesunden Dosis romantisierem Mittelalter zu etwas Neuem [...] zu verarbeiten. [...] Entstanden ist die Idee in einer Buchhandlung, als ich mich fragte, warum es eigentlich meterweise Bücher zum britischen Artus-Mythos gibt aber nur ganz wenige zum Nibelungenlied“, MEYER, *Nibelungengold*, S. 7.

⁷ Zum Konzept literarischen Lernens allgemein vgl. grundlegend Kaspar H. SPINNER: Literarisches Lernen, in: Praxis Deutsch 200 (2016), S. 6–16. Zum älteren Anspruch einer Vermittlung von (gesellschafts-)kritischen Kompetenzen im Literaturunterricht vgl. die Beiträge in Christian DAWIDOWSKI / Dieter WROBEL (Hrsg.): Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext (Diskussionsforum Deutsch 22), Baltmannsweiler 2013. Nicht ausführlich weiterverfolgt werden kann an dieser Stelle die Frage, ob der Nibelungen-Fantasy generell nationalistische bzw. revisionistische Tendenzen unterstellt werden müssen; in der Gesamtschau gestaltet sich der ideologische Gehalt der Einzeltexte durchaus unterschiedlich.

⁸ So existiert bspw. ein neonazistisches Kampfsport-Festival, das unter der Marke ‚Kampf der Nibelungen‘ firmiert.

⁹ Ulrike DRAESNER: *Nibelungen. Heimsuchung*, Stuttgart 2016.

*Nibelungen. Siegfrieds Frauen*¹⁰ im Fokus der Analyse stehen. Für diese Entscheidung sprechen v.a. pragmatische und unterrichtsorganisatorische Gründe. So stellen zum einen die Wormser Festspiele eine Größe dar, der bezogen auf das Handlungsfeld Kultur überregionale Relevanz und Exemplarität zugeschrieben werden kann: Mit dem Zugriff auf Rinke's *Nibelungen* schließen Schüler*innen nicht nur Bekanntschaft mit einem mittelalterlichen Stoff, es bietet sich ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, eine bestimmte Form gegenwartskultureller Praxis und Kommunikation kennen zu lernen. Zum anderen sind – anders als etwa bei John von Düffels *Nibelungen*-Adaptionen, von denen die eine ebenfalls dort zur Aufführung gekommen ist,¹¹ – bezahlbare Printausgaben der Texte verfügbar; eine Voraussetzung, die für eine intensivere Textarbeit in der Schule erfüllt sein muss.¹²

Um dies von vornherein festzustellen: Die für die Fantasy-Rezeption benannten Probleme einer mangelnden literarischen Qualität und einer Enthistorisierung ergeben sich in Bezug auf Rinke nicht. Die Würdigung durch die Literaturkritik variiert zwar innerhalb eines gewissen Spektrums, ein Mindestmaß an Literarizität gestehen aber alle Rezensionen den Neubearbeitungen jeweils zu. Ebenso erfolgt der Umgang mit der

¹⁰ Moritz RINKE: *Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund*. Mit einem Nachwort von John von Düffel, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek 2007.

¹¹ John von Düffel's *Das Leben des Siegfried* (2009) ist als Videodokumentation auf DVD zugänglich: *Das Leben des Siegfried. Live von den Nibelungen-Festspielen Worms* (Die Theater Edition 2009); das Textbuch kann über den Rowohlt-Theater Verlag angefordert werden, <https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/2821413>; ebenso das Textbuch zu seinem *Best of Nibelungen* (Uraufführung Theater Aachen 2007), <https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/2500172>.

¹² Selbstverständlich stellt insbesondere bei dramatischen Texten auch die Ebene der Inszenierung einen wichtigen Lernbereich dar; Unterrichtskonzepte, die ausschließlich auf der Arbeit mit Videodokumentationen oder Aufführungsbesuchen basieren, bilden aber weiterhin in der Dramendidaktik den Ausnahmefall, weil damit eine Reihe ungeklärter Fragen z. B. in der Prüfungsgestaltung verbunden sind; vgl. dazu zusammenfassend etwa Peter BEKES: „Seid ihr alle da?“ Drama und Theater im Deutschunterricht, in: *Deutschunterricht* 5/2013, S. 4–9. Zu den zusätzlichen Lernauforderungen, die das eher unvertraute Medium Theater an Schüler als Zuschauer stellt, vgl. Jens ROSELT: Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater, in: *Der Deutschunterricht* 2/2004, S. 46–56.

historischen Vorlage ausgesprochen bewusst, die Rezeptionsgeschichte stellt einen präsenten Subtext dar, der entscheidenden Einfluss auf Gestaltungsentscheidungen nimmt. Eine curriculare Einbindung von Rinkes Dramen ist ebenfalls leicht möglich; sie sind etwa geeignet, den KMK-Bildungsstandards entsprechend „die Fähigkeit zur Teilhabe am kulturellen Leben zu entwickeln und zu festigen“¹³, indem sie Schüler*innen in Kontakt zu den Festspielen als einem aktuellen kulturellen Phänomen bringen, und sie ermöglichen es, „Zusammenhänge zwischen literarischer Tradition und Gegenwartsliteratur [herzustellen]“¹⁴.

Ebenso unstrittig dürfte allerdings sein, dass die eingangs erwähnten Fantasy-Adaptionen den literarisch ambitionierteren Nachschöpfungen überlegen sind hinsichtlich der Frage einer spontanen Zugänglichkeit für Schüler*innen: Fantasy-Romane haben nachweislich einen „Sitz im Leben“ bestimmter *peer groups*, demgegenüber ist die Anzahl jugendlicher Theater- bzw. Festivalbesucher überschaubar.¹⁵ Dass ein direkter Lebensweltbezug, der die Schüler*innen „dort abholt, wo sie stehen“, also nur im Ausnahmefall gegeben ist, muss allerdings nicht notwendigerweise

¹³ SEKRETARIAT DER STÄNDIGEN KONFERENZ DER KULTUSMINISTER DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 18.10. 2012), Berlin 2013, S. 13.

¹⁴ Bildungsstandards für die Allgemeine Hochschulreife, S. 18. Parallele Formulierungen finden sich genauso in den Bildungsstandards für den Mittleren Schulabschluss, dort ist die Rede davon, dass die Heranwachsenden „Interesse [...] entwickeln, am kulturellen Leben teilzunehmen“ und „erfahren [...] welche Bedeutung kulturelle Traditionen [...] für die gesellschaftliche Entwicklung haben“, vgl. SEKRETARIAT DER STÄNDIGEN KONFERENZ DER KULTUSMINISTER DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 04.12. 2003), Berlin 2004, S. 6.

¹⁵ Eine kurze Randbemerkung: Für Schüler*innen aus dem direkten Umfeld der Festspielstätten sieht die Situation ggf. anders aus: Regionale Bezüge können zu einem besonderen Interesse und einer besonders hohen Lernmotivation beitragen, besonders dann, wenn dadurch persönliche Bezüge zur Thematik entstehen (z. B. Verwandte oder Bekannte, die als Statist*innen oder in anderer Funktion an den Festspielen beteiligt sind). Für die hier präsentierten allgemeinen Überlegungen können solche Sonderkonditionen, die nur eine sehr kleine, spezifisch einzugrenzende Personengruppe betreffen, allerdings nur eine untergeordnete Rolle spielen.

gegen Rinkes Nibelungenadaptionen sprechen. Eine gewisse Eingangs-
distanz zwischen Schüler*innen und neuem Lernbereich ist bei vielen
Gegenständen des schulischen Unterrichts zu beobachten; sie kann
durchaus eine positive Qualität darstellen und zu überraschenden Ein-
sichten bzw. zu neuen Perspektiven führen, vorausgesetzt, der Gegen-
stand spricht die Lernenden in dem Moment an, in dem die Schule als
vermittelnde Instanz den Kontakt dazu herstellt. Damit ein Kontakt zwi-
schen Lernstoff und Schüler*innen erfolgreich verläuft, muss der Gegen-
stand als solcher daher nicht bereits vorher bekannt sein – er muss aber
ein bestimmtes Maß an Adaptabilität aufweisen, sich also als anschluss-
fähig an Vorwissen, relevantes Kompetenzniveau und Interessenprofil
der Lernenden zeigen. Dabei ist keine umfassende Anschlussfähigkeit
notwendig – ein gewisses Irritationspotenzial ist durchaus produktiv und
kann zur „Zone der nächsten Entwicklung“¹⁶ hinführen, d.h. Lernpro-
zesse initiieren. Es liegt auf der Hand, dass der Grad an Adaptabilität zu
einem nicht geringen Teil von individuellen schüler*innenseitigen Vo-
raussetzungen bestimmt wird, im vorliegenden Beispiel etwa dadurch, ob
ein/e Schüler*in überhaupt Interesse am Mittelalter und am Fach
Deutsch bzw. am Umgang mit Literatur mitbringt. Diese individuellen
Voraussetzungen sind je nach Lerngruppe unterschiedlich und müssen
bei der Textauswahl jeweils Gegenstand einer Diagnose der Lernaus-
gangslage der spezifischen Lerngruppe sein.

¹⁶ Diesen Begriff entwickelte der russische Psychologe Lew Wygotski (1896–1934), der davon ausgeht, dass durch externe Anregungen für Lernende neue Lernbereiche erschlossen werden können, die sie anschließend eigenständig ausgestalten. Zentral für seine Überlegungen ist, dass die/der Lernende durch das externe Angebot in die Lage versetzt wird, ihre/seine eigenen noch beschränkten Fähigkeiten und Interessen zu erweitern; Lernen wird hier also dezidiert als herausfordernde Interaktion verstanden; vgl. Lew WYGOTSKI: Unterricht und geistige Entwicklung im Schulalter [1934], in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: Arbeiten zur psychischen Entwicklung der Persönlichkeit, Berlin 1987, S. 287–306. Eduard HAUeis spezifiziert, dass in Wygotskis Sinne „kulturell vermittelte Erfahrungen“ Anstoß und Grundlage der aktiven Aneignung von Fähigkeiten und Kenntnissen durch das Individuum sind, vgl. Eduard HAUeis: Ausbau von sprachlichen Potenzialen in der „Zone der nächsten Entwicklung“ durch „Genetisches Lehren“, in: *Sprechen, Denken und Empfinden*, hrsg. v. Tatjana Zybatow/Ulf Harendarski (Germanistik 43), Berlin 2013, S. 129–140.

Gleichzeitig wird die Adaptabilität aber ebenso von textseitigen Eigenschaften bestimmt, die zunächst unabhängig von einer spezifischen Lerngruppe untersucht werden können. Im Rahmen literaturdidaktischer Diskurse ist – verstärkt spätestens nach 2000, im Kontext des sogenannten PISA-Schocks – diesbezüglich ausführlich der Grad der „Textschwierigkeit“ thematisiert worden. Ein allgemeiner Konsens zu einer verbindlichen Definition der Schwierigkeit literarischer Texte steht noch aus. Einigkeit herrscht allerdings darüber, dass der im Fremdsprachenunterricht verwendete Flesch-Index¹⁷ zur Leseleichtigkeit, der einen Quotienten aus durchschnittlicher Wortlänge und durchschnittlicher Satzlänge errechnet, für eine Einschätzung des Schwierigkeitsniveaus bei literarischen Texten nicht ausreicht, wie etwa Frickel erläutert:

Diese Rubrizierung, der lediglich ‚formalsprachliche Kriterien‘ zugrunde liegen, die nichts über die tatsächliche Komplexität der Sätze oder Wörter aussagen und qualitative Merkmale wie den ‚funktionale[n] Zusammenhang von Inhalt, Struktur/Organisation und Sprache eines Textes‘ sowie ‚Verständnisvoraussetzungen des Lesers‘ außer Acht lassen, scheint [...] fragwürdig.¹⁸

Juliane Köster schlägt als Parameter zur Bestimmung des Schwierigkeitsgrades literarischer Texte die Kategorien Komplexität, ästhetische Evidenz und Weltwissen bzw. intertextuelles Wissen vor.¹⁹ Ähnlich argumentieren Martin Leubner und Anja Saupe, die auf dem Gebiet der Textstruktur als wesentliche Faktoren folgende Kriterien benennen:

¹⁷ Vgl. Rudolf FLESCHE: A New Readability Yardstick, in: *Journal of Applied Psychology* 32/3 (1948), S. 221–233. Ein vergleichbares Konzept für den deutschsprachigen Bereich, das sich darum bemüht, die Eignung von Texten für bestimmte Lernaltersstufen zu bestimmen, entwickelten mit der sog. Wiener Sachtextformel 1984 Richard BAMBERGER / Erich VANECEK: *Lesen – Verstehen – Lernen – Schreiben*, Wien / Frankfurt am Main 1984.

¹⁸ Daniela FRICKEL: Textschwierigkeit als Parameter literarischen Textverstehens. Erörtert am Beispiel kleiner Prosa, in: *Aspekte literarischen Lernens. Junge Forschung in der Deutschdidaktik*, hrsg. v. Gerhard Rupp / Jan Boelmann / Daniela Frickel (*Leseforschung* 2), Berlin 2010, S. 113–128, hier: S. 115.

¹⁹ Vgl. Juliane KÖSTER: *Wodurch wird ein Text schwierig? Ein Test für die Fachkonferenz. Drei Parabeln im Vergleich*, in: *Deutschunterricht* 58.5 (2005), S. 34–39.

Auf der Ebene von Handlung/Figuren: Vieldeutigkeit, Komplexität bzw. Abstraktheit. Auf den Ebenen von Erzähler, Perspektivierung und ‚Sichtweise‘: Strukturen, die zur Vieldeutigkeit der Handlungs-/Figurenebene beitragen.

Auf den Ebenen vor allem von Zeitgestaltung und sprachlicher Gestaltung: Abweichung von Konventionen der Darstellung.²⁰

Für historische Texte und deren Adaptionen scheint der bei Köster zusätzlich genannte Aspekt des Welt- und intertextuellen Wissens dabei eine wesentliche Rolle zu spielen. Etwas konkreter lässt sich diese Kategorie fassen, wenn man mit dem von der Rezeptionsästhetik geprägten Konzept eines impliziten Lesers/Rezipienten²¹ bzw. einer im Text vorgeprägten Lese- oder Rezipient*innenrolle²² arbeitet: Für jede Art von literarischer Äußerung ist davon auszugehen, dass sie – wenigstens implizit – eine Adressierung an eine bestimmte Zielgruppe beinhaltet. Diese Adressierung beeinflusst Gestaltungsentscheidungen, die der Verfasser bzw. die Verfasserin im Verlauf des Prozesses der Textkonzeption treffen muss: Ausgehend davon wird etwa festgelegt, in welchem Ausmaß bestimmte Hintergrundinformationen oder Erklärungen eingefügt werden müssen und welche literarischen Stilmittel und Techniken zum Einsatz kommen können. Die oben unter verschiedenen Teilaspekten beschriebene Komplexität der Darstellung orientiert sich also an dem Verständnisniveau, das der bzw. die Autor*in seinem/ihrem intendierten Publikum zuschreibt. Für reale, außerliterarische Rezipient*innen sind Zugangshürden zum Text umso geringer, je größer die Überschneidungen zwischen ihrem tatsächlichen Verständnishorizont und der im Text angelegten Rezipient*innenrolle sind.

Vereinfacht lässt sich dabei sagen, dass Leserollen, die geringe Ansprüche an Vorwissen und literarische Erfahrung stellen, leichter

²⁰ Martin LEUBNER/Anja SAUPE: Textverstehen im Literaturunterricht und Aufgaben, Baltmannsweiler ³2017, S. 158.

²¹ Erstmals ausführlich entwickelt wurde das Konzept von Wolfgang ISER: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, Frankfurt am Main 1976.

²² Im Folgenden soll hier der allgemeinere Begriff der Rezeption bzw. der Rezipient*innen verwendet werden, da der thematische Fokus auf der Frage der Zugänglichkeit der Textkonstruktion, nicht einer spezifischen medialen Präsentationsform liegt.

einzunehmen sind als solche, die spezifische Kenntnisse und Kompetenzen voraussetzen. Ein historischer Abstand zwischen Entstehungszeit des Textes und Zeitpunkt der Lektüre kann insofern ein Hindernis darstellen, etwa weil im Verlauf der Zeit unterschiedliche Wissensbestände als Allgemeinwissen deklariert und vorausgesetzt werden können. Bei einer zeitversetzten Rezeption entstehen allerdings keineswegs zwingend unüberwindbare Zugangshürden, wie anhand einer Analyse der Anfangsstrophen des *Nibelungenliedes* gezeigt werden kann. Eine tatsächliche Barriere bildet hier die Sprachstufe des Mittelhochdeutschen. Sie ist den meisten Schülern*innen unvertraut, Muttersprachler*innen fällt ein intuitiver Zugang allerdings bei kleinen Textmengen in der Regel leicht und sie entwickeln über spielerische Zugänge häufig Entdeckerfreude.²³ Ein solches sprachexperimentelles Vorgehen ist allerdings zeitintensiv, so dass bei der inhaltlichen Erarbeitung längerer Texte auf Übersetzungen bzw. zweisprachige Ausgaben nicht verzichtet werden kann.²⁴ Die Ebene des Sprachwandels soll deswegen für die folgenden Überlegungen zunächst zurückgestellt werden.

Betrachtet man die Ebene der Narration, so zeigt der Beginn des *Nibelungenliedes* dagegen eine auch für heutige Schüler*innen erstaunlich hohe Zugänglichkeit. Joachim Heinze übersetzt die ersten Strophen nach Handschrift B wie folgt:

Es war einmal in Burgund. Da wuchs eine Prinzessin heran,/die war die Schönste weit und breit,/Kriemhild genannt. Sie wurde eine schöne Frau./Deshalb mussten viele Helden sterben. // Drei Könige sorgten für sie, hochgeborene und mächtige,/Gunther und Gernot, die rühmenswerten Helden,/ und Giselher, der Junge,

²³ Eine empirische Sondierungsstudie dazu legte 2015 Schwinghammer vor: Ylva SCHWINGHAMMER: „Alte Sprache – schwere Sprache?“ Empirische Erhebungen und praktische Erfahrungen zum Einsatz mittel- und frühneuhochdeutscher Texte im Unterricht, in: Literatur-Erlebnisse zwischen Mittelalter und Gegenwart. Aktuelle didaktische Konzepte und Reflexionen zur Vermittlung deutschsprachiger Texte, hrsg. v. Wernfried Hofmeister/Ylva Schwinghammer (Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit 9), Frankfurt am Main 2015, S. 147–174.

²⁴ Es ist nicht möglich an dieser Stelle ausführlich darauf einzugehen, welche Ebenen literarischer Gestaltung dabei erfasst werden können bzw. welche Gestaltungselemente so ausgeblendet werden.

ein hervorragender Held./Die Prinzessin war ihre Schwester. Die Fürsten hatten sie in ihrer Obhut. // Die Herren waren freigebig, von hoher Abkunft./mächtig, äußerst kühn, die hervorragenden Helden./Burgund hieß ihr Reich./ Sie taten wahre Wunder, später, in Etzels Land.²⁵

Abgesehen vom Sprachstand des Mittelhochdeutschen sind die Anforderungen gering, die dieser Einstieg an die Rezipienten*innen stellt: Das *Nibelungenlied* beginnt geradezu klassisch, mit einer kommentierten Personenübersicht, die Stand und Verwandtschaftsverhältnisse verdeutlicht; auch eine eindeutige Lokalisierung der Handlung findet statt. Vorkenntnisse sind also nicht notwendig – auch wenn die Eingangstrophe aus Handschrift C nahelegt, dass bei einem mittelalterlichen Publikum solche häufig vorhanden gewesen sein werden. Prüft man explizit die bei Leubner/Saupe genannten Kriterien, so bestätigt sich dieser Eindruck eines niederschweligen Zugangs: Die Figurenkonstellation ist wenig komplex – vorgestellt wird eine Generation einer Familie. Offen bleibt zunächst lediglich, wer der zuletzt genannte Etzel ist und in welchem Verhältnis er zu den königlichen Geschwistern steht. Da der letzte Vers angibt, dass ihm ein „Land“ zugeschrieben wird, liegt auch für weniger erfahrene Leser*innen die Vermutung nahe, dass es sich hier um einen weiteren Herrscher handelt. Die Figurencharakteristik bleibt typisierend und abstrakt, Mehrdeutigkeiten oder Ambivalenzen lassen sich hier am Beginn der Erzählung kaum erkennen.²⁶

Gleiches gilt für die Ebene des *discours*, der Erzähltechnik: Nach Genette liegt eine Nullfokalisierung vor, die Erzählinstanz ist umfassend informiert, kommentiert und führt durch das Geschehen. Verstöße gegen

²⁵ Zitiert nach: Das Nibelungenlied und die Klage, S. 11.

²⁶ Ein geringfügiger innerer Widerspruch könnte höchstens darin gesehen werden, dass bereits an dieser Stelle die Schönheit der Prinzessin für spätere Todesfälle verantwortlich gemacht wird – diese Ambivalenz einer ansonsten positiv konnotierten Eigenschaft lässt sich allerdings aus dem Weltwissen von Schüler*innen heraus leicht auflösen, wenn gängige Märchen- und Abenteuer motive herangezogen werden: Es ist ein typisches Element von Heldengeschichten, dass eine zu erringende Braut als umkämpft dargestellt wird; bis zum erfolgreichen Abschluss der Brautwerbung durch den Helden werden Todesfälle unter den Mitbewerbern als Topos eingesetzt, um die Schwierigkeit der Aufgabe zu betonen und den letztendlichen Erfolg zu überhöhen.

auch heute noch gängige Darstellungskonventionen sind nicht zu beobachten, vielmehr entspricht dieser Anfang den Konventionen traditionellen Erzählens, die Lernenden häufig implizit, etwa aus der Kinder- und Jugendliteratur, vertraut sind: Die Narration beginnt chronologisch mit der Jugendgeschichte der Protagonist*innen, die parallele Gestaltung legt nahe, dass diese füreinander bestimmt sind. Ganz konkret zeichnen sich hier deutliche Parallelen zu typischen Eingangskonstellationen von bekannten Märchen ab, bei denen zu Beginn häufig ebenfalls eine Königsfamilie vorgestellt wird.

Eine zusätzliche Zugangserleichterung bzw. einen zusätzlichen Rezeptionsanreiz schaffen die Vorausdeutungen, die auf ein grausiges und erstaunliches Geschehen anspielen.²⁷ Diese stehen im Kontrast zum idyllischen, fast märchenhaften Eingangssetting und wecken Spannung bezogen auf den Fortgang der Handlung. Diese Feststellungen gelten – soweit man es wagen kann, hier Rekonstruktionsversuche zu unternehmen – für ein mittelalterliches Publikum, in ähnlicher Weise aber auch für Schüler*innen der Gegenwart: Heutige Jugendliche werden zwar in der Regel nicht im Detail wissen, welche rechtlichen Konsequenzen damit zusammenhängen, dass ihre Brüder Kriemhild „in Obhut haben“ und sie werden wohl kaum die Figur Etzel mit dem Hunnenkönig Attila assoziieren, die narrative Grundkonstellation als solche ist aber überschaubar und gut nachzuvollziehen. Gleicht man den Beginn des *Nibelungenliedes* mit den von Leubner/Saupe beschriebenen Textschwierigkeitskriterien ab, so zeigt sich insofern, dass sich hier als einzige relevante Zugangshürde der Sprachwandel feststellen lässt – eine Problematik, die sich durch Hinzuziehung einer geeigneten Übersetzung leicht auffangen lässt.²⁸ Wendet man die DESI-Lesetheorie nach Willenberg an, die sich

²⁷ „Deshalb mussten viele Helden sterben“ (NL 2,4); „Sie taten wahre Wunder später“ (NL5,4) oder kurz später Kriemhilds Falkentraum (NL 13f.).

²⁸ Dabei ist zu bedenken, dass auch die neuhochdeutschen Übersetzungen teils noch archaisierende Wendungen bzw. historisches Fachvokabular enthalten, wie etwa hier die Information, dass die königlichen Brüder „freigebig und von hoher Abkunft“ (NL5,1) sind; solche Inhalte können abhängig von der Sprachkompetenz der Schüler*innen

allgemein auf die Beschreibung der beim Lesen zu erbringenden kognitiven Leistung bezieht, ohne dabei zwischen literarischen und pragmatischen Texten zu unterscheiden, so sind für die Leser*innen maximal Konstruktionsleistungen auf Niveau B (Lokale Lektüre) notwendig, da alle wesentlichen Informationen logisch geordnet auf engem Raum angeboten werden.²⁹

Welche Ergebnisse erbringt nun eine entsprechende Analyse von Rinkes *Siegfrieds Frauen* bzw. *Die letzten Tage von Burgund*? Hier scheint zunächst allgemein relevant, dass der Stoff als dramatische Bearbeitung präsentiert wird. Aus didaktischer Perspektive sind die Auswirkungen des Gattungswechsels ambivalent zu bewerten: Auf der einen Seite kann dies eine Zugangserleichterung bedeuten, wenn der Kontakt der Schüler*innen mit dem Text über die Rezeption einer Inszenierung erfolgt. Theateraufführungen machen ein multimediales Sinnangebot, bei dem die Narration durch audiovisuelle Codes unterstützt wird – Verständnisschwierigkeiten auf der Ebene der sprachlichen Codes können daher ggf. durch Informationen aus den anderen medialen Ebenen aufgefangen werden. Auf der anderen Seite allerdings handelt es sich beim Theater um ein Medium, das Schülern*innen deutlich weniger vertraut ist als epische Texte und zu dem sie entsprechend kaum implizites Wissen abrufen können; insbesondere moderne Inszenierungspraktiken sorgen oft für Irritationen.³⁰ Ein weiterer Aspekt, der den Zugang zu dramatischen Texten erschwert, besteht darin, dass üblicherweise – so auch bei Rinke – keine Erzählinstanz vorhanden ist:³¹ Aus der Rezeption epischer Texte

Verständnisprobleme aufwerfen, ggf. sind also auch bei Verwendung einer aktuellen Übersetzung weitere Kommentierungen bzw. eine zusätzliche Bearbeitung durch die Lehrkraft notwendig.

²⁹ Vgl. zum Modell z.B. Steffen GAILBERGER/Heiner WILLENBERG: Leseverstehen Deutsch, in: Unterricht und Kompetenzerwerb in Deutsch und Englisch. Ergebnisse der DESI-Studie, hrsg. v. DESI-Konsortium, Weinheim/Basel 2008, S. 60–71, hier: S. 61–64.

³⁰ Vgl. dazu zusammenfassend ROSELT: Kreatives Zuschauen.

³¹ Experimentelle dramatische Formen, wie etwa solche des epischen Theaters, in denen bewusst eine ggf. sogar auktoriale Erzählinstanz eingeführt wird, bilden den Ausnahmefall und sollen hier unberücksichtigt bleiben.

der Kinder- und Jugendliteratur kennen Schüler*innen hauptsächlich traditionelle narrative Formen wie unfokalisiertes Erzählen und interne Fokalisierung. Diese Erzählformen erleichtern Zugang bzw. Verständnis insofern, als dass sie *histoire* nicht nur präsentieren, sondern gleichzeitig Hinweise dazu geben, wie das Dargestellte aufzufassen ist. Eine entsprechende Vermittlungsinstanz fehlt im Drama, so dass insbesondere bei der Rezeption von Aufführungen eine Aufmerksamkeitslenkung sehr viel indirekter erfolgt und die Verantwortung für die Kontextualisierung von Informationen in deutlich höherem Maße bei dem/der Rezipierenden selbst liegt.

Wendet man sich konkret dem Text zu, so beginnt gleich die erste Szene aus Rinkes *Siegfrieds Frauen* mit einem dramenspezifischen Kunstgriff, der Teichoskopie. Isolde, eine Vertraute Brünhilds, beobachtet mit einigen namenlosen weiblichen Nebenfiguren sich nähernde Schiffe:

Isolde: Wie weit noch? Wie viele Schiffe sind es?

Eine der Frauen: Zwei!

Eine der Frauen: Gleich sind sie hier!

Isolde: Wie sehen sie aus?

Eine der Frauen: Mir gefällt der Dunkle. Der da!

Eine der Frauen: In der Ferne sehe ich einen Dritten! Da!

Eine der Frauen: Wie der leuchtet!

Eine der Frauen: Fast wie Gold!

Eine andere Junge: Sehen so Männer aus?

Isolde: Mädchen, starrt nicht so, die sind doch gleich alle tot! Wenn ich sage, wie sehen sie aus, mein ich die Schiffe!

Brünhild: Lass sie doch. Ich freu mich, wenn ich die Frauen lachen seh.

Isolde: Seit wann ziehst du halbtote Männer Schiffen vor?

Brünhild: Die Schiffe sind, sobald sie hier sind, mein, und solange die Männer leben und meine Frauen zum Lachen bringen, zieh ich das Lachen Schiffen vor. Wär das jetzt geklärt, du schöne Dienerin?³²

³² RINKE: *Siegfrieds Frauen*, Szene 1, S. 9.

Der Kunstgriff der Teichoskopie erschließt sich während eines Theaterbesuchs durch die Inszenierung zumeist mühelos. Bei einer Lektüre der Printfassung muss der zugrundeliegende Sachverhalt aus dem Nebentext, der einführenden, eher skizzenhaften Regieanweisung rekonstruiert werden „Island. Feuer. Eis. Meer und Berge, auf denen Frauen stehen und in die Ferne sehen. *Es scheint*, als sähen sie etwas nahen. Brünhild und Isolde richten sich her [Hervorhebung I.H.]“³³. Eine klare Lokalisierung wird also geboten, wobei Rinke allerdings ein Publikum voraussetzt, das mit der Teichoskopie als Sonderform des Theatermonologs vertraut ist, bei der etwas beschrieben wird, was vorgeblich gleichzeitig zur dargestellten Bühnenhandlung geschieht, für das Publikum aber nicht zu sehen ist. Schüler*innen, bei denen dies nicht der Fall ist, werden ggf. Schwierigkeiten haben, sich die praktische Realisierung der Szene antizipierend vorzustellen; die für ein Verständnis der Ausgangssituation der Narration notwendigen Informationen³⁴ lassen sich dennoch auch für literarisch wenig erfahrene Rezipient*innen relativ leicht rekonstruieren.³⁵

Deutlich problematischer als dieses möglicherweise ungewohnte Gestaltungselement ist der Umstand, dass die narrative Ebene der Eingangsszene so offen gestaltet ist, dass sie eher eine Kenntnis des Stoffes voraussetzt als strukturiert Informationen dazu zu geben: Keine der Figuren wird explizit vorgestellt, es erfolgen lediglich sehr zurückhaltend implizite Charakterisierungen durch andere Figurenäußerungen, dabei fallen beispielsweise weder Brünhilds noch Siegfrieds Name.³⁶ Brünhilds

³³ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 9.

³⁴ Welche Figuren sind involviert? Wo befinden sie sich?

³⁵ Dieselbe Beobachtung gilt für die zunächst ungewöhnlich scheinende Tatsache, dass die namenlos bleibenden Nebenfiguren bis auf eine Ausnahme (Die Junge) alle als „eine der Frauen“ bezeichnet werden, so dass mehrere Äußerungen hintereinander durch dieselbe Sprecherbezeichnung gekennzeichnet sind, obwohl sie auf verschiedene Figuren zurückgehen: Bei einer Aufführung ist die Zuordnung zwischen Figur und Rede offensichtlich, bei der Lektüre ergibt sich die Konstellation aus der einführenden Regieanweisung.

³⁶ Diese Problematik verschärft sich bei der Rezeption über das Medium der Inszenierung; bei der Lektüre sind die Figurennamen der Sprecher durch den Nebentext jeweils vorgegeben.

Sonderstellung wird dadurch deutlich, dass sie Befehle geben kann³⁷ und einmal von Isolde mit „Herrin“³⁸ angesprochen wird. Die Andeutungen, die sich auf den Wettkampf zwischen Brünhild und den Freiern beziehen, wie etwa Isoldes Frage an Brünhild: „Ich hoffe, du kannst den Speer noch werfen?“³⁹ oder ihre Bemerkung dem Finnischen Gefolgsmann gegenüber: „Er [König Jukka Thor, I.H.] kennt die Regel? Tod oder Ehe?“⁴⁰, lassen sich aus einer rein immanenten Lektüre heraus nur unter erheblichen Schwierigkeiten verständlich zu einer Gesamtdeutung der Ausgangssituation zusammenführen. Dafür sind mehrere Konstruktionsmerkmale verantwortlich: Erstens laufen in der Szene mehrere verschiedenen Teilhandlungen parallel zueinander bzw. schnell aufeinander folgend ab, wobei der Wechsel unkommentiert und ohne Überleitungen erfolgt.⁴¹ Diese Collagentechnik weicht formal von traditionell-linearem Erzählen ab und trägt zur Vieldeutigkeit und Offenheit der Szene bei, da der Zusammenhang der Teilhandlungen durch die Rezipierenden erst konstruiert bzw. nachvollzogen werden muss – dies steigert das Komplexitätsniveau und verringert die Zugänglichkeit für Personen, die neu mit dem Stoff konfrontiert werden. Zweitens werden die Intentionen der anreisenden Bewerber erst spät, zu Beginn des letzten Drittels der Szene, expliziter erklärt, obwohl sie bereits für ein Verständnis der ersten Sätze relevant sind. Damit wird ein chronologisch lineares Verstehen, bei dem man den Text lediglich in seinem Verlauf verfolgen muss und neue Informationen jeweils in einen langsam anwachsenden

³⁷ Vgl. z. B. RINKE: *Siegfrieds Frauen*, Szene 1, S. 10: „BRÜNHILD: [...] Isolde, begrüßt die Männer, die zuerst hier eintreffen, und weist sie in die Regeln ein. Wenn der Eine an mein Ufer stößt, ruft mich.“

³⁸ RINKE: *Siegfrieds Frauen*, Szene 1, S. 9.

³⁹ RINKE: *Siegfrieds Frauen*, Szene 1, S. 9.

⁴⁰ RINKE: *Siegfrieds Frauen*, Szene 1, S.11.

⁴¹ Als einzelne Mikroszenen lassen sich das zweiteilige schwärmerische Gespräch zwischen den Frauen aus Brünhilds Gefolge über die anreisenden Bewerber, der vertraute Dialog zwischen Brünhild und Isolde über das angemessene Verhalten in der gegebenen Bewerbungssituation, das Bewerbungsgespräch zwischen den Finnen und Isolde sowie das Aufeinandertreffen zwischen Brünhild und Siegfried identifizieren.

Verständnishorizont einbauen kann, unmöglich gemacht. Stattdessen wird hier ein vernetzendes Verstehen vorausgesetzt, bei dem es begleitend zur Rezeption gelingt, alle zuvor bereits erfassten Informationen einem dynamischen Vorgang der ständigen Neubewertung zu unterziehen und bereits zurückliegende Szenen aus der Rückschau neu und anders – oder überhaupt erst – zu deuten.

Eine weitere Komplexitätssteigerung entsteht dadurch, dass auch die spätere Erklärung des Anliegens der Finnen nur in offenen, teils indirekten und für Schüler*innen nicht unbedingt intuitiv verständlichen Formulierungen ausgedrückt wird. So eröffnet der finnische Gefolgsmann Isolde: „Wir kommen von fern, um siegreich hier zu werben“; wie oben bereits angegeben antwortet diese nur knapp, „Er [der Bewerber, I.H.] kennt die Regeln? Tod oder Ehe!“, darauf erwidert der Gefolgsmann lakonisch „Wir nehmen die Ehe.“⁴² Bereits aus den vorhergehenden Gesprächen zwischen Brünhild und Isolde bzw. Isolde und dem Gefolge ergibt sich zwar, dass die anreisenden Männer in Todesgefahr sind, diese Gefahr wird aber zunächst nicht näher begründet.⁴³ Nur sehr indirekt wird darauf angespielt, dass Brünhild dafür verantwortlich sein könnte, wenn sie überlegt, ob es sinnvoll sein könne, einem Mann ihre gesamte „ungepanzerte“ Weiblichkeit und Schönheit zu zeigen, um ihn dann „wieder ziehen zu lassen“; daran schließt sie an Isolde die Frage an „Kannst du einmal einen Mann, der überlebt, verkraften?“⁴⁴ Aus diesen Dialogpartien kann in logischer Umkehrung geschlossen werden, dass es sich bei der Ankunft von Männern um einen halbwegs regelmäßigen Vorgang handelt – auch wenn ausdrücklich festgestellt wurde, dass Brünhilds Reich regulär lediglich weibliche Bewohnerinnen hat⁴⁵ – dass dieser aber

⁴² RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 11.

⁴³ Isolde bezeichnet die Männer als „halbtot“ bzw. „gleich tot“, vgl. RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 9

⁴⁴ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 10.

⁴⁵ Vgl. RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 9: „BRÜNHILD: [...] dieses Land, das ich liebe, besteht aus Schnee, endlos weißen Wegen und, wo wir hingehen, Frauen. Wir leben stolz, geschützt durch meine Stärke, ohne Neid, Besitztum, Schwachheit, Leid durch Liebe, Ehe!“

ebenso regelmäßig mit dem Tod der männlichen Besucher endet und dass der Ausgang dieser Treffen möglicherweise in der Entscheidungsgewalt von Brünhild liegt. Bei dieser Erkenntnis handelt es sich allerdings bereits um eine Konstruktionsleistung, bei der verschiedene über den Text verstreute Teilinformationen sinnvoll miteinander und zusätzlich mit allgemeinem Weltwissen verknüpft werden müssen. In diesen Bereich des zusätzlichen Weltwissens gehört z. B. der Begriff des „Werbens“ im Sinne einer Brautwerbung, der vielen Schülern*innen nicht mehr ohne Weiteres geläufig ist.

Ohne Vorkenntnisse kaum zu erschließen sind weiter Inhalt und Ablauf des vorgesehenen Wettbewerbs, da auch hier die Informationen über die Szene verteilt vorliegen, aber nicht zusammengeführt werden. Ganz zu Beginn fragt Isolde Brünhild, ob sie „den Speer noch werfen“ könne⁴⁶ – zu diesem Zeitpunkt war allerdings von einem Wettbewerb noch keine Rede. Erst sehr viel später wird durch die finnische Gesandtschaft ein Zusammenhang zwischen Ehe und Kampf hergestellt, auch dies allerdings wieder so, dass es den Rezipierenden überlassen bleibt, den Kontext genauer zu definieren. Eine direkte Antwort auf die Frage des finnischen Gefolgsmanes, gegen wen sein König kämpfen solle, vermeidet Isolde während des Bewerbungsgesprächs, sie reagiert mit der Mitteilung: „Meine Herrin bestattet gerade noch einen, der dreimal so groß war wie der Finne da.“⁴⁷ Damit ist nur der Ausgang eines vorherigen Kampfes eindeutig bezeichnet, der Gegner bzw. die Gegnerin bleibt dagegen ausgespart, obwohl hier durch entsprechende Betonung in der Inszenierung die ersten beiden Worte des Satzes als Antwort auf die vorangegangene Frage markiert werden können.

Die Wettkampfbedingungen werden kurz darauf von Isolde genannt, allerdings ohne als solche eingeordnet zu werden; da hier zusätzlich eine stark verknappende, elliptische Syntax vorliegt, ist auch hier die Zuordnung dieser Informationen anspruchsvoll: „Euch [den Finnen, I.H.] wird gleich ein letztes Mal wärmer werden, und Frische kann nicht schaden.

⁴⁶ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 9.

⁴⁷ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 11.

Speerwurf, Felsbrocken schleudern, Weitsprung! Wenn die Sonne im Eis versinkt am Ufer!“⁴⁸. Erst die Antwort des Finnen, sie würden es vorziehen, sich „erst [zu, I.H.] akklimatisieren und dann morgen in den Wettkampf ziehen“⁴⁹, stellt den Wettkampfkontext wieder eindeutiger her. Wendet man die Leseverstehenstheorie nach Heiner Willenberg an, so muss hier mindestens das zweithöchste Niveau C („Verknüpfende Lektüre“) erreicht werden, um die entsprechenden Zusammenhänge nachzuvollziehen.⁵⁰ Dieses höhere Schwierigkeitsniveau ist auch auf die andere Kommunikationssituation im Drama zurückzuführen: Während im *Nibelungenlied* eine Erzählinstanz ein adressiertes Publikum direkt anspricht, dem der Stoff ausdrücklich vermittelt und erklärt werden soll, sprechen die Figuren im Drama miteinander über Themen, die als bekannt vorausgesetzt werden. Die Zuschauer*innen – dies ist wenigstens die poetische Prämisse – können hier eher als indirekte Adressat*innen gelten, die die Figurenrede belauschen.⁵¹ Dies bedeutet, dass die Inhalte der Figurenrede jeweils an den Kommunikationshorizont des Dialogpartners angepasst sind und weniger an den eines heterogenen empirisch-außerliterarischen Publikums. Mit dieser Dialogtechnik kann Rinke v.a. auch deswegen arbeiten, weil er aus einer postmodernen und zugleich typisch mittelalterlichen Perspektive heraus davon ausgeht, nicht etwas Neues zu erzählen, sondern vielmehr die Intention verfolgt, etwas weiterhin Bekanntes zu aktualisieren und diesem bekannten Stoff originelle und ungewohnte Aspekte abzugewinnen. Im Drama angelegt sind damit implizite Rezipient*innen, die mit der deutschsprachigen kulturellen Tradition inklusive ihrer literarischen Konventionen vertraut sind und die

⁴⁸ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 11. Die Verbindung zur Wettkampfhematik wird zusätzlich dadurch verdeckt, dass sich Isolde zuvor nach möglichen weiteren Fragen der Finnen erkundigt, worauf der Gefolgsmann aber mit einer Bemerkung über das Wetter antwortet – es wirkt also so, als sei das Gespräch auf die Ebene des Smalltalks verlagert worden.

⁴⁹ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 11.

⁵⁰ Vgl. GAILBERGER/WILLENBERG: Leseverstehen Deutsch.

⁵¹ Wie oben bereits thematisiert: Dies gilt nur für Dramen wie Rinkes Text, die einer Illusionskonvention folgen, nicht für dramatische Formen, die Zuschauer/innen bewusst ansprechen und einbeziehen.

eine einfache Wiederholung langweilen würde. Rinke praktiziert insofern ein überaus intertextuelles Verfahren, weil er ausführlich bereits existierende kulturell-literarische Inhalte heranzieht und diese spielerisch, häufig auch ironisch weiterverarbeitet.

Ein solcher bewusst gesetzter Konventionsbruch findet sich etwa am Ende der Szene: Brünhild dankt dem Himmel für die Ankunft Siegfrieds und erkennt ihn als gleichwertigen Partner an „Wir sehen einander aus solcher Höhe gerade in die Augen, wie es nur die Spitzen der zwei größten Götterberge können“⁵² – er ist also der „Eine“⁵³, von dem zuvor am Rande die Rede war. In Reaktion darauf stellt Siegfried lediglich lapidar fest: „Ich sag, ich muss gehen. [...] An den Rhein zu den Deutschen. Ich wollte nur mal sehen.“⁵⁴ Für Eingeweihte mit Vorkenntnissen erklärt sich diese Wechselrede leicht: Rinke nimmt hier Bezug auf nordische Versionen des Nibelungenstoffes, wie sie u. a. auch bei Wagner weiterverarbeitet wurden. Eine Variante nimmt an, dass bereits vor der Werbungsfahrt Gunthers ein Treffen zwischen Siegfried und Brünhild stattgefunden haben muss, bei dem es möglicherweise zu einer später nicht eingehaltenen Verlobung kam; sie unterstellt, dass poetischer Logik folgend Siegfried und Brünhild das ideal zusammengehörige Paar bilden. Siegfrieds „Ich wollte nur mal sehen“ reflektiert vor diesem Hintergrund ironisch die – auch im Rahmen der Überlieferung – unklare Situation zwischen beiden Protagonisten. Die Flapsigkeit der Formulierung bildet dabei einen deutlichen Kontrast zur Schicksalshaftigkeit der gestellten Frage, ein Widerspruch, der für ein informiertes Publikum ein erhebliches komisches Potenzial beinhaltet.

Für jemanden, der mit dem Stoff nicht vertraut ist, erscheint Siegfrieds Verhalten allerdings vollkommen paradox. Dies gilt insbesondere dann, wenn – wie dies für Schüler*innen im Regelfall anzunehmen ist – als Vergleichsfolie und Ausgangspunkt für den Adaptionvorgang bekannte Märchenstrukturen oder typische romantische Komödien dienen:

⁵² RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 12.

⁵³ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 10.

⁵⁴ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 1, S. 13.

In diesen Textsorten vorherrschende Handlungsstrukturen fordern – soweit nicht explizit formulierte besondere Bedingungen gelten – eine Reziprozität der Reaktion ein: Auf die emotional geprägte und im pathetischen Stil gehaltene Liebeserklärung Brünhildes hätte erwartungsgemäß somit eine in ähnlichem Stil gehaltene positive Antwort Siegfrieds zu folgen. Zusätzlich wird in den genannten Genres psychologisch stimmiges und logisch konsequentes Verhalten vorausgesetzt. Auch dieser Anspruch ist nicht erfüllt: Ohne weiteres – externes – Wissen scheint es unerklärlich, dass der Protagonist eine offensichtlich gefährvolle und aufwändige Reise in ein entlegenes Reich auf sich nimmt, nur um sofort wieder umzukehren.

In Situationen wie diesen besteht der Reiz für ein Publikum, das in der Lage ist, die von Rinke angelegte anspruchsvolle implizite Leserrolle kompetent einzunehmen, im Wiedererkennen von Bezügen und Anspielungen. Dieser Vorgang löst zum einen Entdeckerfreude aus, dient zum anderen aber auch der Selbstbestätigung, weil die Herausforderung erfolgreich bewältigt wurde, zunächst unzusammenhängende Äußerungen durch Ergänzung eigener Wissensinhalte in eine stimmige Sinnkonstruktion einzuordnen. Dieser Verstehensschritt bildet das höchste Niveau D in Willenbergs Lesetheorie, bei dem ein „mentales Modell“ des Sinnzusammenhangs gebildet wird. Hier ist ausdrücklich festzuhalten, dass Rinkes Drama so konzipiert wurde, dass ein solches mentales Modell nur unter Hinzuziehung zusätzlicher textexterner Informationen entstehen kann – eine rein textimmanente Lektüre muss dagegen weitgehend ergebnislos bleiben.

Rinke entwirft als implizite Rezipierende von daher gebildete, erfahrene Leser*innen mit breiten – literarischen und historischen – Vorkenntnissen, deren Rezeptionsinteresse darin besteht, eine geistreiche Variation von bereits Bekanntem mitzuverfolgen. Um diese Erwartungshaltung zu bedienen, um Pointen zu ermöglichen und das postmoderne Spiel mit Verweisen in Gang zu halten, werden in *Siegfrieds Frauen* Chronologie und Realismuskonvention außer Kraft gesetzt, wenn etwa Gunther Siegfrieds Herausforderung zu einem Kampf um Xanten und Burgund ablehnt und dieser antwortet „Sind wir hier in der Schweiz, oder

was? Was sind denn das für Deutsche?“⁵⁵, und Hagen dann auf Gunthers verwirrte Rückfrage ausführt: „Manche nennen uns die Deutschen, König. The Germans. Die Engländer haben uns kürzlich mit der Germanapflanze verglichen, the German flower, wächst in England. Eine spitze, zackige Malvenpflanze.“⁵⁶ Für erfahrene, informierte Leser*innen haben solche absurden Dialoge einen ganz eigenen Unterhaltungswert – eben weil sie wissen, wie die Geschichte, auch die Rezeptionsgeschichte, weitergeht. Für unerfahrenen Leser*innen, denen entsprechende Hintergrundinformationen wie auch das Wissen um Funktionsweisen moderner Literatur fehlen, sind sie dagegen problematisch: Für sie ist zu erkennen, dass hier etwas Unausgesprochenes angedeutet wird; da die Erklärung aber ausbleibt, unterbrechen und stören solche Verzierungselemente die Konstruktion eines Gesamtzusammenhangs. Die Komplexität steigt noch zusätzlich dadurch, dass auf formaler Ebene keine explizite Zuweisung stattfindet, welche Elemente als authentisch oder handlungstragend zu verstehen sind und welche lediglich als ironischer Bruch eingesetzt werden.⁵⁷

In der Gesamtschau handelt es sich also bei Rinkes Adaptionen des Nibelungenstoffes – typisch für postmodernes Schreiben – um Meta-Literatur. Die darin angelegte Rezipient*innenrolle verlangt Freude am Konventionsbruch und an der Variation bekannter Motive und Inhalte. Dieses Konzept funktioniert sehr gut und ist an vielen Stellen virtuos umgesetzt. Aus didaktischer Sicht hat Rinkes Vorgehen allerdings seine Schwierigkeiten, wenn sein Text Schülern*innen, also wenig erfahrenen Leser*innen mit noch beschränktem Wissenshorizont, angeboten werden soll: Zentrale Voraussetzung für eine erfolgreiche, genussvolle

⁵⁵ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 2, S. 25.

⁵⁶ RINKE: Siegfrieds Frauen, Szene 2, S. 25

⁵⁷ Bei traditionelleren Dramenformen ist dies teilweise der Fall, wenn z.B. Figuren ausdrücklich als ‚komische Figur‘ eingeführt werden, so dass durch diese Struktur eine verbindliche Rezeptionsvorgabe für das gesamte Drama gemacht wird. Bei Rinke finden sich entsprechende Brüche aber im Verhalten aller Figuren, so dass deren Rede sich damit jeweils gleichermaßen als ernsthaft wie als auch ironischer Bruch darstellen kann – die Interpretationsentscheidung ist jeweils situationsabhängig neu zu treffen.

Rezeption ist, dass Rezipierende den Stoff bereits kennen und mit literarischen Mustern vertraut sind, um die entsprechend angelegte Rolle einzunehmen. Dabei sind die Dramen so konzipiert, dass kaum alternative Lesarten möglich sind – der Text ist insofern für nicht informierte Leser*innen sehr viel schwerer zu verstehen als für solche, die in das von Rinke entworfene Schema passen.⁵⁸

Damit ist *Siegfrieds Frauen* trotz aller Aktualität als Gesamtlektüre bzw. als Hinführung zum Nibelungenstoff nur für Lernende geeignet, die sich durch eine extreme Fremdheitserfahrung herausgefordert fühlen, herauszufinden, was es mit dem eigenartigen Text auf sich hat, weil sie – dem Text-Leser-Pakt folgend – unterstellen, dass er trotz allem einen Sinn haben muss und die von sich aus bereit sind, notwendige Anstrengungen zu unternehmen, um Verstehenslücken im Nachhinein – ggf. vor einer zweiten, erneuten Rezeption – zu füllen. Eine solche Haltung kulturellen Phänomenen gegenüber tritt allerdings erst auf einem weit fortgeschrittenen Niveau literarischer Kompetenz ein, wenn Schüler*innen bereits ein relativ hohes literarisches oder thematisches Interesse aufweisen und über ein hohes Maß an literarischer Erfahrung verfügen; auf der psychosozialen Ebene sind Frustrationstoleranz und Geduld unabdingbar. Die Adaptabilität der Rinke-Dramen für niedrigere Kompetenzstufen ist umgekehrt ausgesprochen gering, hier besteht die Gefahr, dass der Text eine hermetische, abschreckende Wirkung erzielt.

Ein anderer Befund ergibt sich, wenn man die Frage stellt, ob sich Rinkes Dramen überhaupt für den Literaturunterricht eignen: Setzt man sie an das Ende einer Unterrichtsreihe zum Nibelungenstoff, so dass die von Rinke vorausgesetzten Kenntnisse bereits vorab erworben wurden, dann können sie sehr gut zeigen, auf welche Weise Gegenwartsliteratur literarische Traditionen und historische Phänomene aufgreift und weiterverarbeitet. Dass es sich bei einer solchen Praxis von Erinnerungskultur um einen nach 2000 deutlich erkennbaren Langzeittrend handelt, stellen

⁵⁸ Anders als in bestimmten Texten der Kinder- und Jugendliteratur bzw. als in der All Ages-Literatur liegt also keine doppelte Adressierung vor, bei der eine Geschichte auf verschiedenen Niveaus genussvoll rezipiert werden kann.

mehrere Untersuchungen parallel zueinander fest. Michael Braun etwa bezeichnet Erinnerungskultur als ein zentrales Paradigma der aktuellen Gegenwartsliteratur,⁵⁹ Leonard Herrmann und Silke Horstkotte machen dafür eine neue Reflexion der deutschen Geschichte als Folge der Wiedervereinigung verantwortlich, die dazu führe, dass „alte Fragen nach der deutschen Nation neue kulturelle, soziale und politische Relevanz erhalten“⁶⁰. Die entsprechenden Studien beziehen sich zumeist auf Texte, die thematisch die jüngste Vergangenheit – NS-Zeit und DDR-Geschichte – aufgreifen. Rinkes Dramen passen aber dennoch deutlich in diesen Kontext, da hier über den offensichtlich historischen Stoff hinaus gleichzeitig auch die Frage der diesem Stoff in Nationalismus und Nationalsozialismus zugeschriebenen Bedeutung eines Nationalepos verhandelt wird. Diese Einschätzung äußert entsprechend auch John von Düffel in seinem Nachwort zu Rinke, wenn er mehrfach auf die politische Qualität hinweist und schließlich feststellt: „Die letzten Tage von Burgund‘ sind damit auch ein Stück über den Mythos selbst, die Chronik eines Untergangs und der Verfertigung einer Legende.“⁶¹ Die besondere didaktische Chance der Dramen Rinkes liegt damit weniger darin, als Brücke zu einem historischen Stoff hinzuführen, vielmehr scheinen sie besonders gut geeignet zu sein, um eine „Reflexion der Vergangenheit aus gegenwärtiger Perspektive“ anzustoßen, d.h. dazu, sich mit aktuellen Diskussionen um diesen Stoff zu befassen.⁶²

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist noch eine abschließende Beobachtung interessant: Im Vergleich beider Texte lassen sich

⁵⁹ Vgl. Michael BRAUN: Die deutsche Gegenwartsliteratur, Köln 2010, Kapitel 4: Gegenwartsliteratur erzählt Geschichte, S.109–140.

⁶⁰ Leonard HERRMANN / Silke HORSTKOTTE: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2016, S. 71.

⁶¹ John VON DÜFFEL: Die unendliche Ausgrabung. Nachwort, in: Moritz Rinke: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund, S. 242–248, hier: S. 248.

⁶² Dieses Potenzial wird von Sabine Pfäfflin ausdrücklich als ein relevantes Auswahlkriterium für Gegenwartstexte im Literaturunterricht angegeben, vgl. Sabine PFÄFFLIN: Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht, 2. korr. u. überarb. Aufl. Baltmannsweiler 2012, S. 31f.

grundlegende Unterschiede in der Haltung der Autoren bzw. in ihrem Kommunikationsstil ihrem Publikum gegenüber beobachten. Sowohl der Anonymus, der die Schriftfassung des *Nibelungenliedes* konzipierte,⁶³ als auch Rinke gehen jeweils von einer hohen Bekanntheit und einer hohen kulturellen Bedeutsamkeit ihres Stoffes aus. Aus dieser Prämisse ziehen sie jedoch geradezu gegensätzliche Konsequenzen: Der Verfasser des *Nibelungenliedes* scheint gerade deswegen um hohe Eindeutigkeit und Präzision bemüht, um Wissen zu erhalten und die Bildung einer möglichst umfassenden Rezeptionsgemeinschaft zu unterstützen. Sein Vorgehen zielt auf ein breites Publikum und kann in moderner Terminologie durchaus als inklusiv bezeichnet werden. Rinke dagegen arbeitet bewusst exklusiv, indem er durch die gezielt lückenhafte Darstellung uninformierte Rezipient*innen zurückweist und durch die distanzierende Ironisierung eine identifikatorische Rezeption stark erschwert, wohl auch um dadurch die ideologische Vereinnahmung des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu konterkarieren. Die Frage, auf welche Ursachen und Motive diese Unterschiede zurückzuführend sind, lässt sich wohl nur multifaktoriell beantworten: Neben dem insgesamt weniger literarisch gebildeten und erfahrenen Publikum des 13. Jahrhunderts kann hier etwa die Tatsache eine Rolle spielen, dass im Mittelalter eine gewisse Exklusivität des Literaturzugangs bereits auf der materiellen Ebene gegeben war oder dass in der Gegenwart die Herausbildung eines professionellen, kommerzialisierten Kulturbetriebs die Entstehung eigener Codes und Distinktionsstrategien begünstigt. Eine Reflexion über diese Ursachen ist in angepasster Form sehr wohl bereits mit Schülern*innen möglich: An Beispielen wie diesen kann literaturhistorisches Bewusstsein als Teil literarischer Kompetenz⁶⁴ entwickelt werden, so dass Schüler*innen nachvollziehen, dass mit demselben Stoff zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Erfahrungen, unterschiedliche Intentionen und

⁶³ Inwiefern hier von einer Werkstatt- bzw. Kollektivarbeit auszugehen ist, kann an dieser Stelle nicht ausführlicher diskutiert werden, vgl. zu den komplexen Entstehungsverhältnissen zusammenfassend Joachim Heinze in: *Das Nibelungenlied und die Klage*, S. 1007f.

⁶⁴ Vgl. SPINNER: *Literarisches Lernen*.

unterschiedliche emotionale Potenziale verknüpft sein können und dies wiederum Auswirkungen auf jeweils unterschiedliche Präsentationsformen hat.

Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 26.01.2022 überprüft.

Primärtexte

Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. v. Joachim Heinzle (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 51), Berlin 2015.

DRAESNER, Ulrike: Nibelungen. Heimsuchung, Stuttgart 2016.

VON DÜFFEL, John: Best of Nibelungen (Uraufführung Theater Aachen 2007); das Textbuch kann über den Rowohlt-Theater Verlag angefordert werden;
<https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/2500172>.

HOHLBEIN, Wolfgang: Hagen von Tronje, Berlin 1986.

HOHLBEIN, Wolfgang/DEWI, Torsten: Das Erbe der Nibelungen, München 2010.

HOHLBEIN, Wolfgang/DEWI, Torsten: Die Rache der Nibelungen, München 2007.

HOHLBEIN, Wolfgang/DEWI, Torsten: Der Ring der Nibelungen, München 2004.

MEYER, Kai: Nibelungengold, München 2001.

MEYER, Kai [unter Pseudonym Alexander NIX]: Das Drachenlied, Berlin 1997.

MEYER, Kai [unter Pseudonym Alexander NIX]: Die Hexenkönigin, Berlin 1997.

MEYER, Kai [unter Pseudonym Alexander NIX]: Der Rabengott, Berlin 1997.

MEYER, Kai [unter Pseudonym Alexander NIX]: Der Zwergenkrieg, Berlin 1997.

NIX, Alexander s. MEYER, Kai.

RINKE, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Mit einem Nachwort von John von Düffel, überarb. u. erw. Neuausgabe, Reinbek 2007.

Forschungsliteratur

BAMBERGER, Richard/VANECEK, Erich: Lesen – Verstehen – Lernen – Schreiben, Wien/Frankfurt am Main 1984.

BEKES, Peter: „Seid ihr alle da?“ Drama und Theater im Deutschunterricht, in: Deutschunterricht 5/2013, S. 4–9.

BRAUN, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur, Köln 2010.

DAWIDOWSKI, Christian/WROBEL, Dieter (Hrsg.): Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext (Diskussionsforum Deutsch 22), Baltmannsweiler 2013.

VON DÜFFEL, John: Die unendliche Ausgrabung. Nachwort, in: Moritz Rinke: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund, S. 242–248.

FLESCH, Rudolf: A New Readability Yardstick, in: Journal of Applied Psychology 32/3 (1948), S. 221–233.

FRICKEL, Daniela: Textschwierigkeit als Parameter literarischen Textverstehens. Erörtert am Beispiel kleiner Prosa, in: Aspekte literarischen Lernens. Junge Forschung in der

- Deutschdidaktik, hrsg. v. Gerhard Rupp / Jan Boelmann / Daniela Frickel (Leseforschung 2), Berlin 2010, S. 113–128.
- GAILBERGER, Steffen / WILLENBERG, Heiner: Leseverstehen Deutsch, in: Unterricht und Kompetenzerwerb in Deutsch und Englisch. Ergebnisse der DESI-Studie, hrsg. v. DESI-Konsortium, Weinheim/Basel 2008, S. 60–71.
- GSCHWANDTNER, Harald: „Siegfried! Wir sind doch erst einen Tag verheiratet!“ Tendenzen der Modernisierung und der Komplexitätsreduktion in Uli Edels ‚Die Nibelungen. Der Fluch des Drachen‘ (2004), in: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur, hrsg. v. Christian Rohr, Münster 2011, S. 197–209.
- HAUEIS, Eduard: Ausbau von sprachlichen Potenzialen in der „Zone der nächsten Entwicklung“ durch „Genetisches Lehren“, in: Sprechen, Denken und Empfinden, hrsg. v. Tatjana Zybatow / Ulf Harendarski (Germanistik 43), Berlin 2013, S. 129–140.
- HEISER, INES: Nibelungen-Fantasy: Chance oder Schaden für die Schule?, in: Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010, hrsg. v. Ingrid Bennewitz / Andrea Schindler, Bamberg 2012, S. 271–286.
- HERRMANN, Leonard / HORSTKOTTE, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2016.
- ISER, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, Frankfurt am Main 1976.
- KÖSTER, Juliane: Wodurch wird ein Text schwierig? Ein Test für die Fachkonferenz. Drei Parabeln im Vergleich, in: Deutschunterricht 58.5 (2005), S. 34–39.
- LEUBNER, Martin / SAUPE, Anja: Textverstehen im Literaturunterricht und Aufgaben, Baltmannsweiler 3 2017.
- PFÄFFLIN, Sabine: Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht. 2. korr. u. überarb. Aufl. Baltmannsweiler 2012.
- ROSELT, Jens: Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater, in: Der Deutschunterricht 2/2004, S. 46–56.
- SCHWINGHAMMER, Ylva: „Alte Sprache – schwere Sprache?“ Empirische Erhebungen und praktische Erfahrungen zum Einsatz mittel- und frühneuhochdeutscher Texte im Unterricht, in: Literatur-Erlebnisse zwischen Mittelalter und Gegenwart. Aktuelle didaktische Konzepte und Reflexionen zur Vermittlung deutschsprachiger Texte, hrsg. v. Wernfried Hofmeister / Ylva Schwinghammer (Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit 9), Frankfurt am Main 2015, S. 147–174.
- SEKRETARIAT DER STÄNDIGEN KONFERENZ DER KULTUSMINISTER DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 18.10. 2012), Berlin 2013.
- SEKRETARIAT DER STÄNDIGEN KONFERENZ DER KULTUSMINISTER DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Hrsg.): Bildungsstandards im Fach Deutsch für den Mittleren Schulabschluss (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 04.12. 2003), Berlin 2004.
- SIEBER, Andrea: Zeitreise zum Nibelungen-Mythos. Überlegungen zur Mara und der Feuerbringer-Trilogie von Tommy Krappweis, in: Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman, hrsg. v. Nathanael Busch / Hans Rudolf Velten (Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft 176), Heidelberg 2018, S. 181–203.
- SPINNER, Kaspar H.: Literarisches Lernen, in: Praxis Deutsch 200 (2016), S. 6–16.

WYGOTSKI, Lew: Unterricht und geistige Entwicklung im Schulalter [1934], in: Ausgewählte Schriften, Bd. 2: Arbeiten zur psychischen Entwicklung der Persönlichkeit, Berlin 1987, S. 287–306.

Film/Video

VON DÜFFEL, John: Das Leben des Siegfried. Live von den Nibelungen-Festspielen Worms (Die Theater Edition 2009 [Videodokumentation auf DVD]); das Textbuch kann über den Rowohlt-Theater Verlag angefordert werden;
<https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/2821413>.

Die Nibelungen des 21. Jahrhunderts im Feuilleton

Wenn ich im Folgenden darüber schreibe, welche Rolle das *Nibelungenlied* in der heutigen Zeitungslandschaft spielt, oder, konkret: in den Jahren 2015 bis Herbst 2017 in drei überregionalen deutschen Tageszeitungen, dann verfolge ich damit in gewisser Weise einen problematischen Ansatz. Ich betrachte und beschreibe Aktivitäten, an denen ich mitunter selbst beteiligt bin – als Kollege und Gegenleser der Autoren, als Auftraggeber oder sogar als Urheber von Texten, die ich nun anschließend wiederum begutachte.

Beginnen möchte ich mit einem Text, der um einiges älter ist als die sonst im Folgenden untersuchten. Er ist auch sonst in jeder Hinsicht unterschiedlich – was den Publikationsort, den Grad an Abstraktion, die Stoßrichtung angeht, und auch das journalistische Genre. Es handelt sich um ein Rätsel:

Hätte man nur auf mich gehört! Der HErr vergebe mir meinen Hochmut, aber ich habe es von Anfang an gewusst. Doch ich muß mich bemühen zu berichten, ohne zu richten, denn wer bin ich, dass ich richtete. Im Vergleich mit denen, die dabei waren, kann ich mich wahrscheinlich noch glücklich schätzen, wie ich hier im (mäßig) geheizten Skriptorium sitze und mein (karges) Nachtmahl sicher weiß, denn ich allein bin entkommen, um von dem Unglück zu künden.

So will ich also meine Erinnerungen an die schreckliche Begebenheit und an die ruchlosen Männer niederschreiben, was mir nicht leicht fällt, denn so genau ich mich auch jeder Einzelheit entsinne, so schwer fällt es mir, den Griffel zu führen. Die Gicht plagt mich immer stärker, auch das eine Folge dieser Reise, bei der mich der Schrecklichste von ihnen in den tiefen und kalten Fluß warf. Nur das priesterliche Gewand verhinderte mein Ertrinken, was ich als Zeichen nehme, der HErr werde auch in der letzten großen Flut mich nicht untergehen lassen, war es doch Sein Gewand, das mich, gefüllt mit Luft, vor dem Versinken bewahrte. Doch ihm, dem schrecklichen Einäugigen, will ich es nicht nachtragen, obwohl er freilich die Schuld an meinem Gebrechen trägt. Und er tat es nur, weil ihm ein paar törichte und unkeusche Frauen (er freilich nahm sie für Nixen, eine klägliche Bemäntelung ihrer Blöße) weissagten, nur der Geistliche, also ich,

werde die Fahrt überleben. Sie sind übrigens tatsächlich nicht zurückgekehrt, nicht einer von ihnen. Bei den Heiden seien sie umgekommen, berichtete man, sowohl die Edlen als auch die Dienstleute und die Mannen.

Und ich sitze hier mit meiner Gicht. Nie werde ich diese unselige Fahrt vergessen und nie den unseligen Einäugigen, von dem man sagt, er sei, starker Kämpfer er war, von einer Frau enthauptet worden. Sein Name soll vergessen werden und nicht unsere Bibliothek besudeln, die nur von ehrenhaften Schriften und ehrenhaften Schreibern bewohnt sein soll (der HErr vergebe mir meinen Hochmut).

Soweit das Rätsel – es folgt noch der klassische Nachsatz: „Unter denen, die den Namen des Einäugigen dennoch herausfinden, wird ein Exemplar der Chronik des schrecklichen Ereignisses verlost. Einsendungen nimmt die Redaktion entgegen.“

Der Einsendeschluss ist natürlich längst vorbei, denn der Text stammt bereits aus dem Jahr 1990. Er ist Teil einer Reihe von Rätseln, die regelmäßig in einer Freiburger Literaturzeitschrift namens *Symposion* erschienen sind – gefragt wurde dort etwa nach Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* oder nach *Effi Briest*, immer aber verlieh der Rätselautor einer Gestalt aus dem gesuchten Werk eine Stimme, ließ sie also selbst erzählen, und das in einem möglichst angemessenen Ton. In diesem Fall wurde eine Gestalt aus dem *Nibelungenlied* auf die Bühne gestellt, die vermutlich selbst den Freunden dieses Textes nicht immer geläufig ist, weil sie tatsächlich eine Randfigur ist. Und wenn selbst diese Enthusiasten den Kaplan, den Hagen von Tronje in die Donau wirft, nicht präsent genug haben, um ihn erraten zu können, um wie viel weniger trifft das dann auf die übrigen Leser dieser Zeitschrift zu, die in einer Auflage von 1500 Stück in der Freiburger Universität, in Kneipen, Cafés und Buchhandlungen auslag? Welche Leser stellte man sich also vor, welche literarische Bildung wurde vorausgesetzt, wer sollte erreicht werden? Ging es darum, an vorhandenes Wissen zu appellieren, den Liebhabern der Mediävistik – in Freiburg traditionell eine durchaus starke Disziplin – zu versichern, dass sie hier, als Leser dieser Zeitschrift, willkommen und am richtigen Platz waren? Oder ging es umgekehrt um eine Art elitäre Abgrenzung – so in etwa: Wer nicht wenigstens sein *Nibelungenlied* parat hat, den wollen wir als Leser*in unserer Zeitschrift gar nicht haben?

Als im Oktober 2017 in Darmstadt die Preise der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung verliehen wurden, sprach einer der Preisträger, der Feuilletonist Jens Bisky von der *Süddeutschen Zeitung*, in seiner Dankesrede für den Johann-Heinrich-Merck-Preis davon, die „Rezensionen in einer Tageszeitung“ – und das gilt wohl auch für alle anderen Arten von dort publizierten Artikeln – seien „mit einer meist unausgesprochenen Wette verknüpft: Wetten, dass hierin etwas von allgemeinem Interesse steckt, dass es dich etwas angeht und dass man darüber am Frühstückstisch in Alltagssprache vernünftig reden kann, über das vermeintlich Abgelegene wie über das angeblich tausendmal schon Wiederholte? Redaktionen streiten immer darüber, welche Bücher, welche Themen diese Wette wert sind. Aber ohne die Spannung zwischen dem Anspruch auf Allgemeinheit und dem Bewusstsein, zugleich für Kenner, Fangemeinden und Expertenzirkel zu schreiben, fehlte ein belebendes Element.“

Übertragen auf das *Nibelungenlied* oder, größer gefasst, den Nibelungenstoff mit allen seinen Weiterungen, oder, am größten, auf mediävistische Inhalte überhaupt, würde man diese Wette sicherlich eher auf das „vermeintlich Abgelegene“ beziehen als auf das „tausendmal schon Wiederholte“. Das war vielleicht einmal anders, obwohl man daran zweifeln kann, ob man jemals in der deutschen Geschichte eine Zeitungsleserschaft voraussetzen konnte, die in ihrer Gesamtheit bei Namen wie „Gurnemanz“ oder „Schionatolander“ wissend mit der Zunge schnalzt und sich beim Lesen fragt, welcher neue Aspekt denn nun diesem bestens vertrauten Gegenstand abzugewinnen sei.

Tatsache ist aber sicherlich auch, dass wir in den meisten Schulen zusehen können, wie die Beschäftigung mit mittelhochdeutschen Texten abnimmt, dass an Universitäten ein Germanistikstudium immer häufiger ohne tiefe Vertrautheit mit dem *Iwein* absolviert werden kann, dass aber auf der anderen Seite die Zahl derer, die mit dem mittelalterlichen Dekor von „Game of Thrones“ und Ähnlichem zu tun hat, stetig wächst – all das wird derjenige, der die oben beschriebene Wette anbietet, berücksichtigen müssen.

Wie steht es in dieser Hinsicht um den Nibelungenstoff? Eine vorläufige Antwort soll der Blick auf drei überregionale Tageszeitungen liefern: Die *Süddeutsche Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *Welt*. Gemeinsam repräsentieren sie 2017 eine Auflage von täglich etwa 700.000 Exemplaren. Geht man optimistisch davon aus, dass ein Exemplar von vier bis fünf Menschen gelesen wird, heißt das, die untersuchten Zeitungen decken etwa 3 Millionen potenzielle Leser ab – „potenziell“ deshalb, weil selbstverständlich nicht jeder, der die Zeitung in die Hand nimmt, sie vom ersten bis zum letzten Artikel durchliest. Und natürlich gibt es Mehrfachleser, also Menschen, die sich mehrere der genannten Zeitungen anschauen, was wiederum die Gesamtzahl der einzelnen Leser in dieser Rechnung verringert.

Am Anfang steht also die Frage, was überhaupt eine Zeitung dazu bringt, über mediävistische Texte im Allgemeinen und das *Nibelungenlied* im Besonderen zu berichten. Generell gilt, dass es für eine mediale Berichterstattung überhaupt zwei Gründe gibt. Der eine ist, dass etwas außerhalb der Zeitung passiert, auf das die Redaktion reagiert. Dieser Fall lässt sich beispielsweise in der klassischen Sportberichterstattung studieren: Da geschieht etwas auf dem Spielfeld, und am nächsten Tag sind die Zeitungen voll davon. Weil aber nicht jeden Tag gespielt wird, kann man auch vom Training berichten, von Pressekonferenzen oder von bevorstehenden Transfers, von Trainerentlassungen, Streitigkeiten in der Kabine und dergleichen mehr.

Auf die Altgermanistik übertragen: Konkrete, zeitlich terminierte Anlässe, über die Zeitungen berichten wie über das Bundesligaspiel am Samstag oder Sonntag, liefert uns die Mediävistik nur selten. Ausnahmen sind etwa Fachkonferenzen wie im Juli 2017 die Tagung der Artusgesellschaft in Würzburg oder ähnliche Veranstaltungen. Ausnahmen können auch Bücher sein, Texteditionen etwa oder Kommentare, aber wenn es sich nicht um Bände wie Jan Wagners *Unmögliche Liebe* handelt, dem Schaulaufen also von knapp siebzig modernen Lyrikern, die Minnelieder nachdichten, braucht es auch da einigen Wagemut auf der Seite der

Redaktion, eine solche Wette einzugehen, immer unter der Fragestellung: Warum berichten wir darüber? Warum jetzt? Und für wen?

Ging es auf dem eben beschriebenen Feld um die Reaktion auf konkrete, von außen gesetzte Ereignisse, ist der andere Anlass für Artikel ungleich schwieriger zu fassen. Er ist die Gesamtheit von Themen, die eine Redaktion selbst setzt. Naturgemäß bereitet die Arbeit an solchen Themen die größere Freude, aber ebenso gilt, dass die Überzeugungsarbeit dafür, dass es sich lohnt, diese Wette einzugehen, hier eben auch besonders groß ist, weil man sich nicht auf irgendeine äußere Notwendigkeit berufen kann. Wenn ein Redakteur über *Diu Crône* schreiben möchte, einzig weil er das Werk gerade für sich entdeckt hat, heißt das nicht, dass seinen Kollegen das sofort einleuchtet. Auf der anderen Seite wissen die Kollegen natürlich auch, dass solche Themen für den Leser nicht erwartbar sind, was wiederum in gewisser Weise auch für sie spricht. Denn niemand wünscht sich eine Zeitung, in der jedes Thema zwar wichtig, aktuell und relevant ist, dafür aber auch im Spektrum der übrigen Zeitungen zum Verwechseln ähnlich.

Was also kann man finden, wenn man im Herbst 2017 in einer Zeitungsdatenbank ‚Nibelungen‘ eingibt und den Suchbereich auf die Zeit zurück bis zum 1. Januar 2015 eingrenzt? Der mit Abstand häufigste Treffer-Komplex ist die ‚Nibelungentreue‘. Das ist eine vergleichsweise junge Erscheinung. Im Wörterbuch der Brüder Grimm, Band 13, Buchstabe N bis Quurren, erschienen 1889, kommt sehr wohl der Eintrag „Nibelung“ vor, sogar in zwei Bedeutungen mit unterschiedlichen Geschlechtern: einmal, als Femininum, im Sinne von „Nebelung“, also als meteorologisches Phänomen, zum anderen maskulin als „alter mythischer manns- und geschlechtsname“; es folgen noch Hinweise auf den Nibelungenhort und den Nibelungenvers – aber die Nibelungentreue findet dort nicht statt.

Das ist kein Wunder. Erstmals öffentlich gebraucht wurde der Begriff am 29. März 1909 im deutschen Reichstag von Reichskanzler Bernhard Fürst von Bülow, der damit die Natur der Allianz des deutschen Reichs mit Österreich-Ungarn beschrieb. Ob das eine gute Idee war, semantisch wie politisch, wird man aus heutiger Sicht bezweifeln. Folgenreich war

das Prägen dieser Formel dagegen schon, was sich unter anderem in den Zeitungen gut verfolgen lässt.

Da ist etwa am 30. August 2016 im politischen Teil der *FAZ* ein Artikel des damaligen Afrikakorrespondenten Thomas Scheen erschienen, überschrieben mit „Der ANC und die Lust am Untergang“, ein Titel also, der bereits auf das Sprachbild vorbereitet, auf das dann alles zusteuert. Scheen schildert die Verhältnisse innerhalb des südafrikanischen ANC, des *African National Congress*, der seinen Worten zufolge von internen Querelen und Intrigen erschüttert wird. Man mag auch darin Parallelen zu den Nibelungen erkennen – eine mächtige Gemeinschaft zerlegt sich durch Streitigkeiten untereinander selbst und führt so ohne Not den eigenen Untergang herbei –, aber das hätte dann zwar mit Nibelungen, nichts aber mit Nibelungentreue zu tun. Die folgt erst einige Absätze später, dann nämlich, wenn Scheen auf die Satelliten zu sprechen kommt, die den ANC umgeben und traditionell mit ihm verbunden waren, darunter die Kommunistische Partei des Landes, die sich nun gegen den ANC wandte:

Südafrika wird von einer Dreierkoalition aus ANC, den Kommunisten und dem Dachverband der Gewerkschaften, Cosatu, regiert. Cosatu ist die Nibelungentreue zum ANC [...] bereits teuer zu stehen gekommen. Die größte Einzelgewerkschaft des Verbands, die der Bergarbeiter, ist nach dem Massaker von Marikana im Jahr 2012, bei dem mehr als 40 streikende Bergarbeiter von der Polizei erschossen worden waren, auf dem Weg in die Bedeutungslosigkeit. Die Kommunistische Partei will ein ähnliches Schicksal offenbar vermeiden.

Nibelungentreue, so wird es hier deutlich, kostet eben, sie kommt „teuer zu stehen“, mehr noch: wer an ihr festhält, wird mit in den Untergang – hier: „die Bedeutungslosigkeit“ – hineingezogen.

Warum aber hält einer fest an einem anderen und nimmt dafür den eigenen Absturz in Kauf? Dafür gibt es, grob gesagt, drei Erklärungen, die in unterschiedlicher Weise bemüht werden, wenn es um ‚Nibelungentreue‘ geht. Entweder ist der Betreffende übertrieben redlich, loyal also entgegen seinen eigenen Interessen und – wenn er der falschen Sache treu ist – auch entgegen den Interessen der Wähler und des Gemeinwesens, obwohl er es eigentlich besser weiß. Oder er ist, im Gegenteil,

korrupt und gerissen und sieht im demonstrativen Schulterschluss mit einem anderen trotz oder gerade wegen dessen prekärer Lage Vorteile für sich selbst. Oder, drittens, er erkennt die Zeichen der Zeit nicht: Was ihm selbst als ‚Treue‘ erscheint, ist für Außenstehende und vielleicht auch dann später im Urteil der Geschichte eben ‚Nibelungentreue‘.

Für alle drei Fälle lassen sich Beispiele im genannten Zeitraum finden. In der *Süddeutschen Zeitung* vom 23. Juni 2016 wird etwa unter der Überschrift „Versuchslabor des Sehens“ eine Ausstellung im Folkwang-Museum zum Werk des Fotografen Peter Keetman besprochen. Dessen künstlerischer Ansatz, heißt es im Artikel, sei inzwischen aus der Mode gekommen und bisher noch nicht wiederentdeckt worden. Daher sei „die Essener Ausstellung anlässlich Keetmans 100. Geburtstag [...] die erste größere Werkschau seit 20 Jahren und wäre ohne die Nibelungentreue des Sammlers F. C. Gundlach zu Keetman wohl mehr als nur eine Spur bescheidener ausgefallen.“ Hier – so kann man sich das deuten – ist die kostspielige „Nibelungentreue“ zurecht geübt worden, sie kommt dann später uns, den Betrachtern, zugute.

Besonders im Bereich der politischen Berichterstattung wird allerdings ‚Nibelungentreue‘ gern verwendet, um geistige Unbeweglichkeit angesichts einer veränderten Lage zu kennzeichnen – der Nibelunge als Gegenpol zum Realpolitiker. So hieß es in der *SZ* am 02.04.2016, „die Verhandlungen der Mainzer FDP über eine Ampel“ zeigten, „dass es vorbei ist mit der Nibelungentreue der Liberalen zur Union“. Über einen österreichischen ÖVP-Politiker schreibt dieselbe Zeitung am 20. Januar 2016, dieser habe schon früher „Nibelungentreue zur Parteilinie mit mangelnder Intelligenz“ gleichgesetzt. Flexibilität ist auch in Geschäftsbeziehungen der Nibelungentreue entgegengesetzt, etwa in einem Bericht über private Firmen, die Cyberkriminalität bekämpfen und sich dabei, wie die *FAZ* am 14. Juli 2017 schrieb, „Nibelungentreue zu ihren Auftraggebern“ nicht leisten könnten, da sich deren Computerviren auch auf den Servern anderer Kunden wiederfinden könnten. So vernünftig jemand also handelt, der seine Loyalität ständig hinterfragt, so unvernünftig ist es in dieser Lesart, trotz einer sich abzeichnenden veränderten Lage an einmal geschmiedeten Bündnissen festzuhalten – vor allem dann,

wenn sich herausstellt, dass der Partner eine moralisch unhaltbare Position vertritt und damit gerade gescheitert ist: Die Rezension eines in Basel aufgeführten Theaterstücks, dessen Handlung im Mai 1945 spielt, spricht etwa von einer NS-hörigen Protagonistin, die sich angesichts der deutschen Niederlage „durch Nibelungentreue und Schweigen“ schuldig mache, während sich andere erheblich geschmeidiger zeigten (*FAZ* vom 25. März 2017). Das macht auch vor dem Sport nicht halt: „In Nibelungentreue wird zu Michel Platini gehalten“, heißt es in der *FAZ* vom 4. Mai 2016, „obwohl der Franzose vom Weltverband FIFA wegen ethischer Verstöße für sechs Jahre als Funktionär gesperrt wurde“, und hier scheint das Sprachbild am Platz zu sein. Kurios wird die Sache aber immer dann, wenn das Bild bemüht wird, um sich nicht ganz entscheiden zu müssen, welche der drei Bedeutungen damit verbunden ist – meist läuft das dann darauf hinaus, dass „Nibelungen“ zur Verstärkung eingesetzt wird: Es gibt die normale Treue und es gibt die unerschütterliche, eben die der Nibelungen.

Ein letztes Beispiel, diesmal für den Vorwurf der ‚Nibelungentreue‘ aus Dummheit oder Naivität. Hier ging es um den damaligen sachsen-anhaltinischen Landtagspräsidenten Hardy Peter Güssau, dem aus den Reihen seiner Koalitionspartner vorgeworfen wurde, er stehe „fast nibelungentreu“ zu Politikern, denen Wahlfälschung vorgeworfen worden war (*FAZ* vom 6. August 2016) – wenige Tage später trat Güssau zurück. Der so begründete Vorwurf ist rhetorisch interessant, weil er impliziert, dass Güssau ohne Not eine Sache verteidige, die ihm dadurch selbst schade.

Insgesamt wird jedenfalls die Metapher vielfach und durchaus widersprüchlich verwendet, und sie ist bei weitem die häufigste Form der Erwähnung des mittelhochdeutschen Epos in der aktuellen Presselandschaft. Sie benötigt keinen besonderen Anlass und hat sich längst aus dem Kontext gelöst, dem sie entstammt.

Etwas näher zum Epos ist der Bereich der Adaptionen angesiedelt, dem sich die Zeitung ebenfalls widmen, wenn auch meist anlassbezogen und daher punktuell. Allen voran sind hier die Berichte von den Nibelungenfestspielen in Worms zu nennen. Das betrifft nicht nur die jeweiligen

Aufführungen, die mal wohlwollend, mal kritisch besprochen werden, wobei allerdings nur sehr selten das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* zum Vergleich mit dem modernen Stück herangezogen wird. Es betrifft auch, meist auf Meldungsebene, die Personalien, die damit zusammenhängen: Wer verantwortet das Festival als Intendant, wer führt Regie, wer schreibt das Stück, wer spielt mit – all das findet seinen Weg in die Zeitungen. Zudem dienen die Aufführungen zum Anlass für Reportagen aus der Stadt Worms und zur damit verbundenen Klärung der Frage, was denn am Ort der Nibelungenfestspiele noch an das namensgebende Epos erinnere – der Befund ist naturgemäß ernüchternd.

Andere Adaptionen, über die berichtet wird, sind etwa ein offenbar völlig verunglückter Theaterabend in Hamburg, ein, wenn man dem Rezensenten glauben darf, „Textpotpourri aus Wagner, Hebbel, *Nibelungenlied* und Selbstgemachtem“ (SZ vom 23. Januar 2015), außerdem Erinnerungen an Fritz Langs Nibelungenfilm aus Anlass des UFA-Jubiläums, ein Skript von Bernd Eichinger zu einer geplanten Nibelungenverfilmung oder die Auseinandersetzung mit Ulrike Draesners Buch *Nibelungen. Heimsuchung*. In diesem Zusammenhang findet auch der Verkauf der Originalillustrationen von Otto Czeschka Erwähnung, die um die Wende zum 20. Jahrhundert für eine Adaption für junge Leser angefertigt worden sind und für eine horrend Summe versteigert wurden. Berichtet wird über Studien, die das *Nibelungenlied* interpretieren, etwa Jan Philipp Reemtsmas Auseinandersetzung mit dem Text im Rahmen seiner gesammelten Schriften zur Literatur oder einer historischen Untersuchung, die in Richard Löwenherz ein Vorbild für den Siegfried des mittelhochdeutschen Epos findet, so dass der Text zum Schlüsselroman avanciert. Neben bereits vorliegenden Adaptionen gibt es auch Ankündigungen: Felicitas Hoppes produktive Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff, die bisher nur in Werkstattgesprächen und Vorlesungen der Autorin sichtbar geworden ist, findet ebenso Niederschlag in den Zeitungen wie eine aparte Äußerung des Filmproduzenten Martin Moszkowicz. Der sagt in einem Interview, in dem er eigentlich zu *Fack ju Göte*, Teil 3, befragt wird, seine Firma arbeite an einer „Großproduktion über Hagen von Tronje – den bisher unterschätzten Bösewicht der Nibelungensage (SZ vom

20.10.2017). Daraus soll eine sechsteilige Serie und ein Kinofilm entstehen, nach dem Vorbild von *Das Boot*. Und zwar für den internationalen Markt.

Aber wovon sprechen Zeitungen, wenn sie nicht metaphorisch, nicht über Adaptionen, sondern unmittelbar vom *Nibelungenlied* sprechen? Unter der Überschrift „Treu doof“ steuerte der *Welt*-Feuilletonist Lucas Wiegmann seine Sicht auf das *Nibelungenlied* am 08.09.2017 in einer Sommerserie namens „Denkmalsturz“ bei. Es ist der ausführlichste Artikel zum *Nibelungenlied* selbst im genannten Zeitraum. Eingeleitet wird diese Serie mit den Worten „Es ist Sommer, wir haben nichts zu tun und wissen nicht, wohin mit unseren Aggressionen“, was immerhin eine kurzweilige Lektüre erwarten ließe. Der Text allerdings, der dann folgt, arbeitet sich mühsam am Offensichtlichen ab: Blut fließt im Übermaß, stellt der Autor fest, dann ist im Lied wieder zu viel von der Kleidung der Damen die Rede, literarisch taugt es auch nicht viel, weil es so schrecklich uneinheitlich ist, kurz: „So richtig gerecht geworden ist man dem Werk nur in jenen gut 250 Jahren, in denen es vergessen war.“ Man könnte es auch so formulieren: Wir zerren das *Nibelungenlied* ans Licht, um es danach umso entschiedener dem Mülleimer der Literaturgeschichte zu überantworten.

Natürlich muss man dabei das Genre der Polemik in Rechnung stellen, das nicht notwendig auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand abzielt. Allein mit seiner Sicht ist Wiegmann allerdings nicht. Dass etwas an diesem Werk verdächtig ist, durchzieht als Unterströmung eine Reihe von Texten, die sich dem Epos widmen oder es als Referenz nutzen. So wird – ebenfalls in der *Welt* – der amerikanische Schönheitschirurg Jason Diamond porträtiert, über den die Reporterin schreibt: „Er ist ein hochgewachsener Mann mit geraden Gesichtszügen, man würde ihm gern einen alten guten Namen aus dem *Nibelungenlied* verpassen“ (15. September 2017). Symptomatisch ist der Bericht über einen Trierer NPD-Politiker, der im Spiegel vom 3. September 2016 erschienen ist – wir verlassen also für einen Moment das Terrain der Tageszeitungen. Jener Safet Babic, der Sohn bosnischer Gastarbeiter, erzählte der Journalistin seinen Werdegang. Er wuchs in Hanau auf, kam

als halbes Kind mit dem Gedankengut der Rechtsradikalen in Berührung, durch Begegnungen und vor allem durch Publikationen. In dem Artikel heißt es:

Mit 14 ging er anders durch die Straßen von Hanau. Er sah, was er gelesen hatte. Er sah Leute mit dunkler Haut. [...] Sie waren anders als er. Er las im *Nibelungenlied*. An der Stelle, an der Volker von Alzey im Kampf gegen die Hunnen Hagen von Tronje treu zur Seite steht, musste er weinen.

Was hier vom *Nibelungenlied* übrig bleibt, ist allein das scharfe Schwert, das die Krieger aus dem Westen gegen die Völkerscharen aus dem Osten einsetzen, und für die Reporterin scheint die Lektüre ein weiterer Schritt zu sein, um im Gemüt des NPD-Sympathisanten ein fremdenfeindliches Weltbild zu festigen, mehr noch: um aus dem *Nibelungenlied* den Impuls für Aktionen zu empfangen, die diesem Weltbild entsprechen.

Die Nibelungen werden einem jedenfalls nicht geheurer durch das, was man in den Zeitungen über sie liest. Einen Höhepunkt bildet noch ein Bericht zu einem Sachverhalt, für den die Nibelungen nichts können: Es geht darin um Gruppen, die sich am Rande von Fußballspielen zu Schlägereien verabreden:

Die größte Spielwiese der rechten deutschen Kampfsportszene ist der ‚Kampf der Nibelungen‘, der von militanten Angehörigen der rechten Szene unter größter Geheimhaltung organisiert wird. 2016 fand die Veranstaltung zum vierten Mal statt – in einem Kurort im nordrhein-westfälischen Teil der Eifel. Die Polizei beobachtet das Treiben seit langem und hält die Nibelungen-Kämpfe für eine mehr oder weniger hermetische Veranstaltung der extremen Rechten.

(SZ vom 17. November 2016)

Vielleicht ist das ein Punkt, an dem man ansetzen müsste. Vielleicht braucht es – in den Schulen, an den Universitäten, in den Medien – wieder den Impuls, das *Nibelungenlied* in einer Weise zu betrachten, die keine Klischees bedient und nicht schon vor der Lektüre weiß, was darin steht. Die danach fragt, welche Möglichkeiten der kulturellen Adaption jenseits der tradierten im *Nibelungenlied* stecken, die, um noch einmal Jens Biskys Bild von der Wette mit dem Leser zu bemühen, versucht, uns auf einem Terrain zu überraschen, auf dem wir glauben, zuhause zu sein.

Grund genug jedenfalls, neuerlich die Frage zu stellen, die am Anfang an das literarische Rätsel in der Freiburger Studentenzeitschrift gerichtet wurde: Wieso das *Nibelungenlied*, wieso die Randfigur des Kaplans, an welche Leserin, welchen Leser richtet man sich, wenn man aktualisierend auf das „alte maere“ zurückgreift?

Eine Antwort könnte der zweite, bedeutend kürzere Text geben, den ich auf meiner Suche nach Artikeln, die sich mit dem *Nibelungenlied* selbst beschäftigen, gefunden habe. Es sind im erwähnten Zeitraum tatsächlich nur zwei, und während der bereits vorgestellte im Kontext einer Serie steht, die sich dem Denkmalsturz verschrieben hat, entstammt der andere einer Idee der Feuilletonredaktion der *Süddeutschen Zeitung*. Zum Jahresende 2015 versammelte sie unter dem Titel „Post aus der Zukunft“ neun kurze Texte, die literarische Vorhersagen nachzeichnen, von Homers Seherin Cassandra über Shakespeare, Bulgakow und Graham Greene bis hin zu Harry Potter (SZ vom 31. Dezember 2015). Eine von ihnen ist mit „Die Nibelungen auf dem Weg in den Tod“ überschrieben, er stammt von Lothar Müller und geht wie folgt:

Es ist eine heikle Stelle. Der Mord an Siegfried liegt lange zurück, Kriemhild, die auf Rache sinnt, ist schon seit geraumer Zeit Gemahlin des Hunnenkönigs Etzel. Von Worms am Rhein kommend, sind die Nibelungen auf dem Weg zum Hof Etzels an der Donau angelangt. Sie ist über die Ufer getreten, die Strömung sehr stark. Ausgerechnet Hagen von Tronje, der davor gewarnt hat, die Einladung Etzels anzunehmen, soll dafür sorgen, dass es weitergeht. Auf der Suche nach einem Fährmann trifft er auf badende Wasserfrauen. Als er ihre Kleider an sich nimmt, enthüllen sie ihm, wie die Fahrt zum Hunnenhof ausgehen wird. ‚Ihr könnt gut in Etzels Land reiten‘, sagt die eine, verspricht großen Ruhm, und Hagen glaubt ihr. Weil die Wasserfrauen wie Vögel auf den Wellen schweben, ist er von ihrer Wahrsagefähigkeit überzeugt.

Aber kaum hat er die Kleider zurückgegeben, dementiert die zweite weise Frau die Prophezeiung der ersten und rät zur Umkehr: ‚Ihr seid in Etzels Land geladen, um dort den Tod zu finden.‘ Überbringer dieser Kunde will Hagen nicht sein. Er setzt die Suche nach dem Fährmann fort, findet ihn, erschlägt ihn im Streit – und damit ist das Boot da, in dem die Nibelungen ans andere Ufer gelangen. Die Zweideutigkeit der Wahrsagung aber geht in der Donau unter. Da sie die Auskunft enthielt, keiner außer dem Kaplan des Königs werde überleben, hat Hagen den Kaplan ins Wasser geworfen. Es ist kein gutes Zeichen, dass er, obwohl Nichtschwimmer, das Ufer erreicht und an den Rhein zurückkehrt. Hagen zerstört das

Boot - es wird keine Rückkehr geben. So entsteht, was später Nibelungentreue heißen sollte: Treue zum eigenen Schicksal.

Der Text ist bemerkenswert, seine Ruhe, seine Informationsdichte, die den Laien mitnimmt und den Experten nicht langweilt, vor allem aber die Perspektive, die von einer randständigen, das heißt hier: weniger im kollektiven Bewusstsein verankerten Szene aus ein Schlaglicht auf das gesamte Epos wirft und sogar noch an das bekannte Wortbild, die ‚Nibelungentreue‘, anknüpft, um sie in ungewohnter Weise auszulegen. Eine Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff könnte jedenfalls von hier ausgehen. Und dabei mit einer Menge kruder Vorstellungen aufräumen, die sich um den Text ranken.



University
of Bamberg
Press

„Wer braucht schon „Game of Thrones“, wenn er die Nibelungen hat?“ (Richard Kämmerling; WELT online)

Die in diesem Sammelband veröffentlichten Beiträge der Bamberger Tagung vom 9. - 11. November 2017 rücken den Nibelungenstoff und seine vielfältigen Rezeptionen im 21. Jahrhundert in den Fokus. Denn gerade zu Beginn der Jahrtausendwende setzt beinahe zeitgleich mit dem (Wieder-) Beginn der Wormser Nibelungenfestspiele eine bis heute fortdauernde literarische und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nibelungenstoff ein.

Die Beiträge untersuchen die jeweiligen Nibelungenrezeptionen mit ihrem je individuellen Zugriff auf den Nibelungenstoff, wobei Schwerpunkte u.a. auf den spezifischen (Re-) Aktualisierungen bestimmter Thematiken, möglichen politischen oder kommerziellen Instrumentalisierungen sowie auch Aspekten der jeweiligen Gattungs- und Genregebundenheiten bzw. deren Überschreitung liegen.



ISBN 978-3-86309-885-8



9 783863 098858

www.uni-bamberg.de/ubp