



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 Umschichtung, 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 austeilten. 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.“<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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

---

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

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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

---

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

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Hinter den vermeintlichen „Sagen und Märchen“<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> Im Neunten Gesang von Homers Epos geraten Odysseus und seine

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Attila GEOLE: *Siegfried muss sterben*, Norderstedt 2015, S. 116.

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

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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*).<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Der Mythos wird hier nicht einfach angeeignet, sondern zugleich missverstanden.

---

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

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

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

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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“<sup>14</sup>. 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.<sup>15</sup>

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

---

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

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> SILVERBERG: *After the Myths Went Home*, S. 359.

your spirits when the suffering begins? Who will explain the woe that will befall you?<sup>16</sup>

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

---

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> Zugang zur dieser Vergangenheit bzw. Parallelwelt des *Nibelungenliedes* – die Forscher sind selbst nicht sicher, welche der „zwei Hypothesen aus dem Bereich der Science Fiction“<sup>19</sup> vorliegt – erhalten die Connectoren zufällig, als während eines Tests ein per Zufallsgenerator aus „einer Literaturdatenbank mit sämtlichen bekannten Werken der Menschheit“<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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“<sup>22</sup>. 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.

---

<sup>17</sup> GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 51.

<sup>18</sup> Fritz LANG (Regie): *Die Nibelungen*, Deutschland 1924.

<sup>19</sup> GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 62.

<sup>20</sup> GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 37.

<sup>21</sup> GEOLE: Siegfried muss sterben, S. 37f.

<sup>22</sup> 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“<sup>23</sup> – reagiert Siegfried nicht mit Schrecken auf die fremde Stimme in seinem Kopf, sondern interpretiert diese als „Wille[n] der Götter“<sup>24</sup>. Er bejaht den vermeintlichen Gottesauftrag mit: „Ja, ich erschlage den Drachen.“<sup>25</sup> 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

---

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Geole: Siegfried muss sterben, S. 284.

<sup>25</sup> Geole: Siegfried muss sterben, S. 284.

verursachte Halluzination ansehen.“<sup>26</sup> 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.

---

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup>

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.

---

<sup>27</sup> Geole: Siegfried muss sterben, S. 267.

<sup>28</sup> 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.