



Ines Heiser (Marburg)

Nibelungen-Fantasy: Chance oder Schaden für die Schule?

Die Frage, welche Rolle Fantasy-Literatur allgemein im Rahmen des schulischen Deutschunterrichtes einnehmen kann und welchen Einfluss dieses Genre auf die Entwicklung des Mittelalterbildes von Kindern und Jugendlichen haben kann, ist schon mehrfach aufgegriffen worden.¹

Die vorliegende Untersuchung soll sich konkreter nur auf einen Teilaspekt dieser mit der Fantasyrezeption einhergehenden Diskussion beziehen: Breit diskutiert wurde bereits, inwiefern Fantasytexte „nur“ Derivate ihrer mittelalterlichen Vorlagen seien, inwiefern ihnen künstlerische Eigenständigkeit zugeschrieben werden könne und unter welchen Bedingungen sie als angemessene Aktualisierungen mittelalterlicher Diskurse gelten können. Weniger Beachtung hat dagegen die in sich etwas paradoxe Tatsache gefunden, dass – wenigstens außerhalb eines wissenschaftlichen Publikums – die heutige Rezeption beider Texttypen in der Regel in chronologisch umgekehrter Reihenfolge stattfindet: Heutige Leser/innen kennen normalerweise zuerst moderne Bearbeitungen und setzen sich erst anschließend mit den mittelalterlichen Vorlagen auseinander – entweder aus einem durch den modernen Text geweckten Interesse heraus oder aber aufgrund einer extrinsischen Motivation. Geht man daher von dem Prozess des individuellen Wissenserwerbs anstelle von dem der Textproduktion aus, so bildet wohl bei den meisten modernen Lesern die Fantasykultur die Grundlage, auf der ihr Verständnis mittelalterlicher Literatur aufbaut – nicht umgekehrt. Dies gilt umso mehr dann, wenn die Fantasy-Erzeugnisse explizit an eine

1 Vgl. zu den aktuellen Positionen z. B. zuletzt Zierlinger, Ursula: Viel geschmäht und heißgeliebt: Fantasy-Literatur – Ein Gegenstand für den Deutschunterricht? In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 57 (2012), S. 333–340, oder auch Hinterholzer, Markus: Alte HeldInnen braucht die Schule. Das Nibelungenlied und der Herr der Ringe als literaturdidaktische Beispiele für einen gehirn-gerechten Mittelalterunterricht. Frankfurt/Main 2007 (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit 1), v. a. S. 33–38.

mittelalterliche Vorlage anknüpfen, anstelle nur allgemein mittelalterliche Motive aufzugreifen.

Die für den Bereich der Didaktik Älterer Literatur entscheidenden Fragen wären mithin: Welche Folgen hat eine „vorgeschaltete“ Fantasyrezeption für das Verständnis ihrer mittelalterlichen Vorlagen? Kann sie möglicherweise als Hilfsmittel verwendet werden, um Verständnisschwierigkeiten vorzubeugen und eine größere Lesemotivation zu schaffen – oder besteht eher die Gefahr, dass durch das vermeintliche Vorwissen aus der Fantasylektüre der Verstehensprozess beeinträchtigt bzw. erschwert wird?

Exemplarisch soll dieses Spannungsfeld für den Bereich der Nibelungen-Fantasy beschrieben werden. Dies scheint aus pragmatischen Gründen sinnvoll: Das *Nibelungenlied* ist einer der wenigen mittelalterlichen Texte, die gegenwärtig in den Lehrplänen für das Fach Deutsch fest verankert sind und für die damit die oben beschriebene Rezeptionsproblematik in der Unterrichtspraxis relevant ist.²

Zunächst wäre hier allerdings noch eine andere Frage zu beantworten: Nibelungen-Fantasy – gibt es ein solches Genre überhaupt?

Die gleiche Frage stellte sich zu Beginn der 1990er Jahre Kai Meyer, der geistige Vater der hier näher zu diskutierenden Romanreihe³ – inzwischen ein renommierter Fantasy-Autor.⁴ Seine Überlegungen beschreibt er in einem Vorwort zu einer 2007 erfolgten Neuauflage seiner vier Nibelungen-Romane wie folgt:

2 Vgl. dazu eine Übersicht bei Feistner, Edith/Karg, Ina/Thim-Mabrey, Christiane: Mittelalter-Germanistik in Schule und Universität. Leistungspotenzial und Ziele eines Faches. Göttingen 2006, S. 145f. Die in der Fantasyliteratur sehr präzente Artustradition wird dagegen im Bereich des schulischen Deutschunterrichtes nur am Rande berücksichtigt und ist – allerdings auch hier nur ansatzweise – eher für den Englischunterricht (Bereich Landeskunde) von Interesse.

3 Mehrbändige Romanreihe *Die Nibelungen*, zuerst 1997 erschienen im ECON-Taschenbuchverlag (Düsseldorf); neben Kai Meyer sind Autoren Bernhard Hennen (*Das Nachvolk*, *Der Ketzerfürst*) Jana Held (*Die Flammenfrau*, *Das Zauberland*) und Jörg Kastner (*Das Runenschwert*). Anfangs veröffentlichte Kai Meyer nur den Band *Der Rabengott* unter eigenem Namen; die übrigen drei Bände (*Das Drachenlied*, *Der Zwergenkrieg*, *Die Hexenkönigin*) erschienen zunächst unter dem Pseudonym Alexander Nix.

4 Eine Übersicht seiner bisher erschienenen Werke findet sich auf Meyers privater Homepage unter www.kaimeyer.com/km/index_d.html (zuletzt aufgerufen am 28.02.2011), ebenso im Internetlexikon wikipedia unter de.wikipedia.org/wiki/Kai_Meyer (zuletzt aufgerufen am 28.02.2011).

„Entstanden war die Idee irgendwann in einer Buchhandlung, als ich mich fragte, warum es eigentlich meterweise Bücher zum britischen Artus-Mythos gibt, aber nur ganz wenige zum Nibelungenlied.“⁵

Diese Beobachtung ist auch heute, fast 20 Jahre später, noch gültig: Es gibt einige bekannte Nacherzählungen des Nibelungenstoffes, die sich allerdings deutlich einer Vermittlung bzw. Tradierung des Originals verpflichtet sehen und damit klar von einer bearbeitenden Fantasyrezeption abzugrenzen sind. Am gängigsten für Kinder bzw. Jugendliche dürften wohl immer noch Bearbeitungen von Auguste Lechner⁶ und Franz Fühmann⁷ sein. Diese beiden Nacherzählungen bilden auch die Grundlage der meisten aktuellen Unterrichtsmodelle und Lehrmaterialien.⁸ Daneben existiert eine Reihe von anspruchsvolleren Nachdichtungen für erwachsene Leser; bekanntestes Beispiel dürfte hier Uwe Johnsons Prosaübertragung des *Nibelungenliedes* sein.⁹

Die Menge der erweiternden Bearbeitungen, die deutlich erkennbar über eine Nacherzählung hinausgehen, wie etwa Wolfgang Hohlbeins *Hagen von Tronje*¹⁰, ist indessen durchaus überschaubar, insbesondere, wenn man sie mit der stetig anwachsenden Anzahl von Neuerscheinungen zum Artus-Stoffkreis vergleicht. Zu nennen wären hier als zwei aktuellere Rezeptionszeugnisse etwa eine 2008 begonnene Comicreihe von Alex Alice¹¹ oder Sven Unterwaldts Filmkomödie *Siegfried*¹² von 2005, dazu die SAT.1-Verfilmung *Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen*¹³ von 2004.

5 Meyer, Kai: *Nibelungengold. Der Rabengott. Das Drachenlied. Der Zwergenkrieg. Die Hexenkönigin*. Vier Romane in einem Band. Bergisch Gladbach 2007, S. 7.

6 Ersterscheinung: Lechner, Auguste: *Die Nibelungen. Für unsere Zeit erzählt*. Innsbruck 1951.

7 Ersterscheinung: Fühmann, Franz: *Das Nibelungenlied. Neu erzählt*. Berlin 1971.

8 Z. B. Pohle, Karin: *Das Nibelungenlied*. Neu erzählt von Franz Fühmann. Stuttgart/Leipzig 2007 (= Klett Taschenbücherei Arbeitshefte).

9 Johnson, Uwe: *Das Nibelungenlied*. In Prosa übertragen von Uwe Johnson und Manfred Bierwisch. Frankfurt/Leipzig 2006. Aber auch andere Nachdichtungen sind zugänglich, als weiteres exemplarisches Beispiel wäre zu nennen Köhlmeier, Michael: *Die Nibelungen neu erzählt*. München 1999. Nicht ausdrücklicher berücksichtigt werden sollen hier dramatische Bearbeitungen des Stoffes wie Rudolf Herfurtners *Der Nibelunge* (1993), als Tonkassette bei Patmos 1996.

10 Hohlbein, Wolfgang: *Hagen von Tronje*. Ein Nibelungenroman. Wien 1986.

11 Alice, Alex: *Siegfried*. Bielefeld 2008; Alice, Alex: *Siegfried. II. Die Walküre*. Bielefeld 2009.

12 *Siegfried*. Komödie Deutschland (Constantin) 2005. Regie: Sven Unterwaldt, Drehbuch: Tom Gerhardt, Hermann Weigel.

13 *Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen*. Fernsehweiteiler USA/Deutschland/Italien/UK (Tandem Communications) 2004. Regie: Uli Edel, Drehbuch: Diane Duane, Peter Morwood, Uli Edel. Zur Einordnung in das Spektrum der Nibelungenrezeption

Vergleicht man Artusdichtung und *Nibelungenlied* als mittelalterliche Ausgangsstoffe für aktuelle Bearbeitungen, so erhebt sich zwangsläufig die Frage, wie diese klar erkennbare Diskrepanz in der modernen Rezeption zustande kommt: In beiden Fällen ist eine idealisierte hochmittelalterliche Welt der Handlungshintergrund, während die Erzählwurzeln bis in das Frühmittelalter zurückreichen. Beiden Stoffen ist eine nationale Bedeutung eingeschrieben worden, in beiden erscheinen Helden, Magie und innerfamiliäre Zwistigkeiten. Schaut man allerdings etwas genauer hin, so wird klar, dass Unterschiede auf der Ebene der Handlungsorganisation bestehen: Der Artusstoff bietet als Erzählrahmen einen zentralen Handlungsstrang, der mit der Hauptfigur verbunden ist: Erzählt wird der Lebensweg des Idealkönigs Artus, sein Aufstieg zur Macht und schließlich sein Ende im Kampf gegen seinen Verwandten Mordred, wie er bereits in den frühen Überlieferungen durch Geoffrey von Monmouth und Wace berichtet wird. Diese relativ linear verlaufende Handlung stellt zwar ein festes Gerüst dar, enthält aber gleichzeitig in ihrer Funktion als Rahmen sehr viel Spielraum für die Anbindung ergänzender Episoden: Zum einen können in die Phase der Friedensherrschaft des Artus beliebig viele kleinere *aventiuren* inseriert werden, zum anderen ist es möglich, die Erlebnisse einzelner Mitglieder der Tafelrunde ins Zentrum eigener Teilerzählungen zu stellen, wie das bereits von Chrétien de Troyes praktiziert wurde.¹⁴ Die potentiell unendliche Anzahl von ergänzenden Episoden wird dabei durch ein zentrales Element zusammengehalten: durch eine quasihistorische Einordnung der erzählten Ereignisse in die Herrschaftszeit des Artus, womit die Übernahme bestimmter Erzählkonventionen verbunden ist (Figurenrepertoire, Wertekanon). Die Artustradition als solche stellt insofern tatsächlich ein Genre dar, innerhalb dessen bei Einhaltung bestimmter Genreregeln beliebig viele Handlungen erzeugt werden können.¹⁵

vgl. Schiewer, Hans-Jochen: Modernisierungen und Popularisierungen. Der Nibelungenstoff vom 12. bis zum 21. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistentenverbandes 56 (2009), S. 437–458, S. 456f.

14 Eine weitere Perspektive dieses offenen Erzählrahmens greift Helmut Birkhan auf: Er zeigt für den Bereich der kymrischen Dichtung, dass regional wichtige Heldenerzählungen mit der Artussage verknüpft wurden, indem man deren Protagonisten zu Rittern der Tafelrunde und Kampfgefährten des Artus ernannte; vgl. Birkhan, Helmut: *Keltische Erzählungen vom Kaiser Arthur*. Teil I. Essen 2000 (= Erzählungen des Mittelalters 1), S. 16–27.

15 Dies zeigt sich bereits im späteren Mittelalter mit der Entstehung der sogenannten „nachklassischen“ Artusromane; Mertens bemerkt dazu richtig, dass bereits hier „ein

Die Konstellation der Erzählelemente innerhalb des Nibelungenstoffes ist dagegen eine deutlich andere: Hier ist der gesamte Handlungsverlauf fast schon teleologisch auf das Ende, die Katastrophe hin organisiert. Die einzelnen Handlungsstränge bieten streng genommen wenig mehr als eine Vorgeschichte, die die abschließende Vernichtung der Burgunden begründet. Einzige Ausnahme bilden die – im *Nibelungenlied* eher am Rande erwähnten – Erzählungen einzelner Jugendabenteuer Siegfrieds, wie sie sich in den nordischen *sagas*, wie z. B. der *Thidrekssaga* und der *Volsunga saga*, finden und die sich gleichfalls zyklisch ergänzen ließen. Konsequenterweise ist es daher auch die Figur Siegfried, die die erfolgreichste Rezeptionskarriere aufweisen kann und die in aktuellen Rezeptionszeugnissen am präsentesten ist.¹⁶

arthurisches Rahmenmodell [...] nicht nur von der Sinngebung, sondern auch von der erzählerischen Bedeutung zum Teil nur notdürftige Klammerfunktion übernimmt,“ vgl. Mertens, Volker: *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart 1998, S. 176.

- 16 Dies hängt sicherlich zusätzlich mit der nationalen Vereinnahmung dieser Figur seit dem 19. Jh. und deren damit einhergehenden hohen Bekanntheitsgrad zusammen, vgl. dazu Wunderlich, Werner: *Nibelungenpädagogik*. In: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Hg. von Joachim Heinze, Klaus Klein und Ute Obhof. Wiesbaden 2003, S. 345–374. Gerade die Überhöhung Siegfrieds als nationaler Idealgestalt ist es indessen, die in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur oft die Basis für eine ironisierende, komische Darstellung bietet. Exemplarisch lässt sich dies zeigen am ersten Band von Tommy Krappweis' *Mara*-Trilogie: In den Romanen muss die 14-jährige Protagonistin Mara mit Hilfe eines Mediävistikprofessors Ragnarök, das Weltende, abwenden und sich mit verschiedenen germanischen Göttern und Helden auseinandersetzen. In den Kapiteln 8 bis 13 des ersten Bandes erhält sie Unterstützung von Siegfried. Vorgestellt wird er ihr durch den Professor als „Siegfried, Ihr persönlicher nordisch-germanischer Superheld!“, vgl. Krappweis, Tommy: *Mara und der Feuerbringer*. Köln 2009, S. 241. Etwas später bezeichnet er ihn als „Klischee auf zwei Beinen“, Krappweis (2009), S. 243, nachdem Mara Siegfrieds Äußeres bewundert hat. Zusätzlich dazu, dass Siegfried durch den einen der beiden Protagonisten durchgehend kritisch-ironisch hinterfragt wird, trägt auch die Handlungsorganisation dazu bei, dass ein antiquiert-fragwürdiges Heldenbild entsteht: Durch ihre übersinnlichen Kräfte versetzt Mara Siegfried und den Drachen nach München auf den Vorplatz des Planetariums, wo der Lindwurm eine Massenpanik verursacht. Siegfried kämpft zwar heldenhaft gegen den Drachen, letztendlich ist es allerdings Mara mit ihren übersinnlichen Kräften, die die Situation endgültig löst, während Siegfried nach einem Sturz bewusstlos zusammenbricht. Im Endeffekt ist es also das 14-jährige Mädchen mit seinen besonderen Fähigkeiten, das innerhalb verschiedener Zeit- und Realitätsebenen sinnvoll und zielführend handeln kann, während Siegfried zwar als tapfer, stark und attraktiv beschrieben wird, allerdings als einziges Handlungsmuster den heroischen Kampf kennt und damit mehrfach zu komischen Eskalationen beiträgt.

Die Anschlussfähigkeit an das Erzählmodell des *Nibelungenliedes* selbst ist dagegen begrenzt, da kaum eine der übrigen Figuren so wie Siegfried als eindeutig wiedererkennbarer Typus gezeichnet ist und sie hauptsächlich als Beteiligte der Endkatastrophe von Interesse sind. Der Nibelungenmythos ist insofern wohl vor allem deshalb nicht Grundlage eines umfassenderen eigenen Erzählgenres geworden, da sein Inhalt in erster Linie eine – abgeschlossene – Handlung, nämlich die Verarbeitung eines historischen Traumas, ist.¹⁷ Diese lässt sich lediglich aus unterschiedlichen Perspektiven erzählen. Im Gegensatz dazu bildet der Artusmythos ein Genre, da sein Inhalt schwerpunktmäßig aus einer ethisch-moralischen Utopie besteht, die gestützt auf ein Repertoire bekannter und deutlich wiedererkennbarer Typen demonstriert wird und damit ausreichend Raum für die Entwicklung von weiteren Handlungen lässt.

Die mit dieser unterschiedlichen Stoffdisposition einhergehende Problematik war Kai Meyer und seinen Mitautoren mindestens vom Grundsatz her bewusst. 2007 umreißt Meyer im Rückblick das Konzept der Romanreihe *Die Nibelungen* folgendermaßen:

„Mehrere Autoren nehmen sich jeweils eine der Haupt- oder Nebenfiguren des Nibelungenliedes vor und schreiben eigene Geschichten über sie. Das konnten Jugendabenteuer sein, Erlebnisse, die zeitgleich zum Lied spielen oder auch danach – wobei letzteres in Anbetracht der hohen Sterblichkeit an Etzels Hof einigermaßen schwierig geworden wäre. Möglich war prinzipiell alles, mit einer einzelnen [sic!] strengen Vorgabe: Auf gar keinen Fall durften Widersprüche zum Inhalt des Nibelungenliedes auftauchen, das für alle Beteiligten die unantastbare Serienbibel sein sollte.“¹⁸

Die geplanten Romane sollten somit das *Nibelungenlied* als Ausgangspunkt nehmen, in ihrer Handlung allerdings nicht damit identisch sein. Es sollten ausdrücklich „eigene Geschichten“ entstehen, die über ihre Figuren mit dem Nibelungenstoff zu verbinden wären – das Konzept entspricht damit dem Modell des arthurischen Erzählrahmens. Die durch den bekannten Ausgang der Rahmenhandlung entstehenden Einschränkungen wurden dabei von den Autoren berücksichtigt, wie Meyers ironischer Hinweis auf die „Sterblichkeit an Etzels Hof“ zeigt.

17 Zu den historischen Hintergründen vgl. zusammenfassend Heinzle, Joachim: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. Frankfurt a.M. 1996, S. 20–27.

18 Meyer (2007), S. 7.

Die Ernsthaftigkeit des Planes mehrerer eigenständiger, aber zum Ausgangstext passender Erweiterungen dokumentiert sich ebenso dadurch, dass auch Bernhard Hennen in der Neuauflage seines Nibelungenromans *Der Ketzerfürst* darauf verweist, dass

„[d]ie große Saga „Die Nibelungen“ [...] keine Nacherzählung [ist]. Jeder Roman erzählt eine neue, aufregende Geschichte um einen Helden des Epos. Gleichwohl lassen sich die Romane in die Chronologie des Liedes einordnen.“¹⁹

In der hier zitierten Neuauflage von 2003 wird im Anschluss an diese Erklärung zusätzlich ein Schaubild beigelegt, in dem die Nibelungenromane in den Handlungsablauf des *Nibelungenliedes* eingebaut werden.²⁰

Dass der so skizzierte Schreibplan mindestens aus ökonomischer Sicht erfolgreich umgesetzt wurde, zeigt sich daran, dass sowohl Meyers als auch Hennens Nibelungenromane bis heute mehrere Auflagen bei verschiedenen Verlagen erlebt haben.²¹ Damit verkaufen sie sich seit etwa fünfzehn Jahren immer noch erfolgreich, was auf dem eher schnelllebigen Fantasymarkt durchaus bemerkenswert ist. Die Neuauflagen der Romane zeigen zudem allein durch das jeweilige neue Layout und die Covergestaltung,²² dass die Nibelungen-Saga längst nicht mehr als reine Fantasyliteratur, sondern als anspruchsvollere Belletristik vermarktet wird. Gerade Familien mit Bildungsinteresse stellen ein dankbares Publikum dar für solche Literaturprodukte, die – wenigstens vermeintlich – Inhalte kultureller Tradition in zeitgemäßer Form Heranwachsenden nahe bringen.

Erfolg beim Lesepublikum und ein gewisser Bekanntheitsgrad der Romane erhöhen allerdings zwar die Wahrscheinlichkeit, dass Schüler/innen mit diesen bereits vor einer möglichen Lektüre des *Nibelun-*

19 Hennen, Bernhard: *Der Ketzerfürst. Ein Nibelungenroman*. München 2003, S. 371.

20 Hennen (2003), S. 372.

21 Meyer: 1997 bei ECON; 2001 bei Heyne, 2007 bei Bastei-Lübbe. Hennen: 1997 bei ECON, 2003 bei Piper.

22 Besonders deutlich zu erkennen ist dies im Fall Meyer: Zeigt die ECON-Ausgabe noch einen finster gezeichneten gepanzerten Ritter mit Schwert und Morgenstern vor einem Tor, aus dem Flammen schlagen, in denen ein zweiköpfiger Drache zu sehen ist, so ist auf der Heyne-Ausgabe eine Abbildung zu sehen, die einem historistischen Gemälde nachempfunden ist und auf der ein Ritter mit rotem Mantel auf weißem Pferd von einer weißgekleideten Dame Abschied nimmt. Die Bastei-Lübbe-Ausgabe gestaltet das Cover dagegen im Stile einer mittelalterlichen Buchmalerei: Auf einem Pergamentgrund sind vor einer mit Wandteppichen behängten Zinnenwand vier reichgekleidete Personen erkennbar.

genliedes in Kontakt getreten sein können, sie sagen aber nur wenig darüber aus, wie die Umsetzung des Nibelungenfantasy-Projekts auf inhaltlicher Ebene realisiert wurde.

Im Folgenden ist daher zunächst einmal kurz darzustellen, inwiefern Meyer den von ihm selbst formulierten Vorgaben gerecht wird, „eigene Geschichten“ der Protagonisten des *Nibelungenliedes* zu verfassen, ohne dabei Widersprüche zum Inhalt der „Serienbibel“ zu erzeugen.

Aus Platzgründen beschränke ich mich bei der Analyse auf die vier Romane der Reihe, die auf Meyer selbst zurückgehen. Es sind dies *Der Rabengott* mit der Hauptfigur Hagen von Tronje, *Das Drachenlied* und *Der Zwergenkrieg*, die sich um Alberich und den Hort ranken, und *Die Hexenkönigin* mit Kriemhild als Protagonistin. In Hinblick auf die beiden Alberich-Romane ist deren Bezug zum Nibelungenstoff schnell umrissen: Abgesehen davon, dass eine der Hauptfiguren den Namen Alberich trägt und einen Schatz bewachen soll, haben beide Texte sehr wenig mit der Nibelungentradition zu tun. Sie berufen sich eher auf Erzählelemente und -strategien aus Tolkiens *Herr der Ringe*; diese Verbindung stellt Meyer selbst im mehrfach zitierten Vorwort zur Neuauflage auch ausdrücklich her.²³ *Das Drachenlied* ist eine klassische Queste-Erzählung, die berichtet, wie eine Gruppe gegensätzlicher Gefährten sich auf den Weg macht, um einen magischen Gegenstand zu gewinnen. Dass einer von ihnen der Horthüter Alberich ist, der damit den Verlust der Tarnkappe durch Siegfried ausgleichen will, ist eher nebensächlich, auch wenn zu Beginn die Geschichte von Siegfrieds Hortgewinn kurz aufgegriffen wird.²⁴ Gleiches

23 Vgl. Meyer (2007), S. 9: „Der Roman [Der Zwergenkrieg] entstand hauptsächlich, um einen Satz von Tolkien zu stehlen, den ich bis heute für einen der eindrucklichsten im *Herrn der Ringe* halte: „Trommeln! Trommeln in der Tiefe!“ [...] Die Quintessenz dessen, was ich an der Bildsprache Mittelerde mag, habe ich mir in diesem Buch fürs erste von der Seele geschrieben.“

24 Meyer, *Das Drachenlied* (2007), S. 179f.: „Die Tür flog auf und herein kam Alberich. [...] Man hört weithin vom Schicksal der Fürsten Nibelung und Schilbung“, erklärte der Riese [einer der späteren Gefährten, ein Hunne namens Löwenzahn] mit schwerer Zunge [...]. Überall erzählt man sich, wie die Fürsten den Helden Siegfried baten, das Erbe ihres Vaters für sie aufzuteilen. Der Xantener aber erschlug sie beide und ihre Männer noch dazu und erhob eigens Anspruch auf den Schatz. Es heißt, er habe Euch, Herr Horthüter, im Kampf besiegt und Euch die Tarnkappe entrissen. [...] Es heißt, ohne Tarnkappe werde es Euch schwerfallen, den unermesslichen Hort der Nibelungen zu bewachen. Deshalb bin ich hier, um mit Euch neue Heldentaten zu vollbringen.“

gilt für den *Zwergenkrieg*: Hier wird die Vorgeschichte zum *Drachenlied* ausbreitet – die Lebensgeschichte von Alberichs Mutter Grimma, einer Zwergenheerführerin, die einen Spähtrupp auf unterirdischen Wegen in die legendäre alte Heimat des Zwergenvolkes irgendwo im Norden führen soll. Die Verbindung zum Nibelungenstoff ist im zweiten Roman hauptsächlich über die genealogische Verknüpfung und die Bindung der Zwergenfamilie an den Schatz hergestellt.

Misst man die beiden Alberich-Romane an Meyers Vorgabe, dass keine Widersprüche zum *Nibelungenlied* auftreten dürfen, so ist diese erfüllt: Der zweite Roman (*Der Zwergenkrieg*) spielt etwa 200 Jahre vor Siegfrieds Hortgewinn und der zeitnah damit zusammenfallenden Queste Alberichs.²⁵ Allein schon aus diesem Grund ist der Zusammenhang zum *Nibelungenlied* sehr vage, dazu kommen noch die räumliche sowie die thematische Distanz: *Der Zwergenkrieg* spielt sich größtenteils in einem unterirdischen Stollensystem ab und besteht im Wesentlichen aus der Beschreibung der misslungenen Expedition Grimmas. Die beiden Aspekte, die für die Nibelungenthematik von Interesse sind, bestehen darin, dass die Zwerge als Diener von Schilbung und Nibelung zuvor den Nibelungenhort zusammengetragen haben (eine Motivation dafür wird nicht genannt),²⁶ sowie aus dem Fund der Tarnkappe durch Grimma in einer unterirdischen Kapelle.²⁷ Diese beiden Gegenstände – der Schatz und die Tarnkappe – sind dabei zwar für das *Nibelungenlied* von wesentlicher Bedeutung, nicht aber für Meyers *Zwergenkrieg*: Die Tarnkappe findet Grimma erst, nachdem das Scheitern der Expedition bereits unabwendbar ist, sie hat auf den weiteren Handlungsverlauf keinen entscheidenden Einfluss. Ähnliches ist in Zusammenhang mit dem Hort festzustellen: Er ist zwar vorhanden und vorgeblich der Grund für den Aufenthalt der Zwerge im Hohlen Berg, hat aber für die weitere Entwicklung der Handlung keine Bedeutung und wird von den Zwergen am Ende dort zurückgelassen; lediglich die schwangere Grimma bleibt und wird ihr Kind – Alberich – mit der Bewachung betrauen.²⁸

25 Meyer, *Der Zwergenkrieg* (2007), S. 335: „PROLOG. Zweihundert Jahre früher“.

26 Meyer, *Der Zwergenkrieg* (2007), S. 343.

27 Meyer, *Der Zwergenkrieg* (2007), S. 457f.

28 Meyer, *Der Zwergenkrieg* (2007), S. 499f.

Ähnlich stellt sich die Situation im ersten Roman dar: Hier geht die Handlung zwar in gewisser Weise von einem Ereignis aus der Nibelungen-sage – dem Hortgewinn – aus; sie führt aber nicht wieder zu diesem Kontext zurück. Die Niederlage Alberichs gegen Siegfried als Reisegrund ist ein willkürlich gesetztes blindes Motiv, das austauschbar bleibt. Auch hier entstehen logischerweise keine Sinninterferenzen zum *Nibelungenlied*: Das *Drachenlied* bezieht sich mit dem Hortgewinn Siegfrieds auf ein Ereignis aus der Vorgeschichte des *Nibelungenliedes*, die Romanhandlung ließe sich, wie gefordert, parallel zur Handlung des Epos irgendwann vor Siegfrieds Ermordung einordnen – nach Siegfrieds Tod holen Gernot und Giseler den Hort nach Worms,²⁹ so dass damit ein *terminus ante quem* gesetzt wäre, nach dem Alberich aus der Funktion als Horthüter ausscheidet.

Ähnlich lose dem Nibelungenstoff assoziiert ist der Kriemhildroman *Die Hexenkönigin*. Thema ist eine Jugendgeschichte Kriemhilds: Die burgundische Prinzessin versucht hier, ihr Volk vor einer Pestepidemie zu retten, und trifft dabei bereits einmal auf den jugendlichen Hunnenprinzen Etzel. Damit verknüpft wird ein Motiv aus der Edda, der Diebstahl des Skaldenmets durch Odin. In der *Hexenkönigin* ist der Dieb ein fahrender Sänger, Jodokus, der damit die Pestepidemie und den Zorn der alten Götter auf das inzwischen größtenteils christliche Burgundenland herabbeschworen hat. Wie in den beiden Alberichromanen ist die Verbindung zum Nibelungenstoff nur über einzelne Motive gegeben, die zwar für das *Nibelungenlied* wichtig sind, für den Roman aber nur untergeordnete Bedeutung haben: So treffen zwar Kriemhild und Etzel hier bereits aufeinander, sind sich grundsätzlich sympathisch, vertreten aber sehr verschiedene weltanschauliche Positionen und sind zudem auf gegnerischen Seiten in einen Konflikt zwischen zwei Reichen verstrickt, so dass sie keine engere Beziehung zueinander herstellen.³⁰ Daneben greift Meyer Kriemhilds Falkentraum³¹ aus dem *Nibelungenlied* auf: Im Gespräch mit der titelgebenden Hexenkönigin Berenike erinnert sie sich an den Traum und erfährt eine Vision, die diesen Traum fort-

29 *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Bd. I. Hg. von Helmut Brackert, Frankfurt/Main 2008, Strophe 1117–1125.

30 Meyer, *Die Hexenkönigin* (2007), ab Kapitel 6 passim.

31 *Das Nibelungenlied* (2008), Strophe 13–19.

führt.³² Die beiden Adler, die – im *Nibelungenlied* ebenso wie bei Meyer – den Falken getötet haben, werden von einem Kämpfer in einer Bronzerüstung erschlagen, den sie zuvor ebenfalls angriffen; am Ende der Vision erkennt sich Kriemhild selbst in diesem Kämpfer wieder. Beabsichtigt ist in diesem Kontext natürlich eine Vorausdeutung auf die Handlung des *Nibelungenliedes*, wo Kriemhild im zweiten Teil Hagen und Gunther, die beiden Adler aus dem Traum, töten (lassen) wird. Für *Die Hexenkönigin* bleibt die Vision allerdings komplett irrelevant, da sie weder für die Leser noch für Kriemhild gedeutet wird: „[Berenike sagte: „Die Bilder] waren in dir, Prinzessin [...]. Ich habe die Bilder hervorgeholt [...], doch deuten kann ich sie nicht.“³³

Zusammenfassend lässt sich damit in Hinblick auf die drei genannten Romane Folgendes feststellen: In allen drei Fällen wirkt die Verbindung zum *Nibelungenlied* eher gezwungen. Zwar treten namensgleiche Figuren als Protagonisten in den Romanen auf, alle weiteren verbindenden Elemente bleiben aber in den modernen Texten funktionslos und sind teilweise – wie etwa der Verweis auf den Falkentraum – überhaupt nur für Leser/innen verständlich, die eine Kenntnis des *Nibelungenliedes* bereits mitbringen. Noch dazu weisen die Handlungsschwerpunkte eine deutliche Distanz zum Ausgangstext auf. Die Einordnung in die Kategorie „Nibelungenroman“ ist damit eher irreführend, Sinninterferenzen zwischen *Nibelungenlied* und diesen Folgetexten entstehen allerdings nicht.

Ganz anders stellt sich die Situation in Hinblick auf den *Rabengott* dar, Meyers ersten Nibelungenroman über Hagen von Tronje – bezeichnenderweise ist dies der einzige Roman, den Meyer ursprünglich schreiben wollte.³⁴ Meyer nennt als literarische Vorbilder hier Robert E. Howards *Conan*-Geschichten und Karl Edward Wagners *Kane*-Romane.³⁵ Die Handlung stellt sich kurz zusammengefasst wie folgt dar:

32 Meyer, *Die Hexenkönigin* (2007), S. 642f.

33 Meyer, *Die Hexenkönigin* (2007), S. 644.

34 Meyer (2007), S. 8: „Weil ich selbst die Idee zur Serie hatte, sicherte ich mir gleich zu Anfang eine der interessantesten Figuren der Nibelungensage – den finsternen Hagen von Tronje. Ursprünglich wollte ich nur diesen einen Roman beisteuern und dann den anderen Autoren die Fortführung überlassen.“

35 Vgl. Meyer (2007), S. 8.

Im Prolog wird erzählt, wie Hagen als kleiner Junge bei Hochwasser in ein herrenloses Boot auf dem Rhein steigt. Dieses trägt ihn fort, er findet eine Gruppe von Tannen, in denen Goldschmuck aufgehängt ist; den Schmuck nimmt er an sich. Die eigentliche Erzählhandlung setzt mehrere Jahre später ein. Hagen kommt nach einem Kampf zu sich und ist blind. Während er auf der Kampfstätte herumirrt, trifft er auf ein Mädchen, das seine Wunden versorgt; sie nennt sich selbst „Nimmermehr“. Als Dank für die Versorgung bittet sie um seinen Schutz. Hagen begleitet das Mädchen auf einer Reise zu einem legendären Ort, dem „Herbsthaus“; dabei fasst er für Nimmermehr seine Lebensgeschichte zusammen. Erzähltechnisch werden die Berichte Hagens ergänzt durch Rückblenden. Es stellt sich heraus, dass das Gold, das er als Junge an sich genommen hat, einem Wassergeist aus dem Rhein, dem Siebenschläfer, gehört. Um für den ungewollten Diebstahl zu büßen, musste er sich verpflichten, jeden Monat eine immer größere Menge Gold in den Fluss zu werfen. Dies Gebot erfüllt er zunächst durch Diebstähle. Als er schließlich als Knappe von zuhause fortgeschickt wird, stellt er die Goldopfer ein, da er sich in Sicherheit fühlt. In der Folge tötet der Wassergeist nicht nur seine Eltern, sondern auch die Familie des Adligen, bei dem er seine Knappenzeit verbringt und in dessen Tochter Hagen sich verliebt hatte; Anlass genug für Hagen, nicht das Leben eines Ritters zu führen, sondern als Söldner möglichst viel Gold zu verdienen, um den Flussgeist bezahlen zu können. Nach einigen weiteren Verwicklungen und Kämpfen auf ihrer gemeinsamen Reise erfährt er, dass „Nimmermehr“ ebenfalls ein Geist ist, die kleine Schwester seiner ehemaligen Geliebten, die hofft, mit seiner Hilfe im Reich des Siebenschläfers mit den Seelen ihrer Familie vereint zu werden. Hagen ertrinkt beinahe im Rheinhochwasser, entkommt aber und beschließt, bei seinen Bruder Dankwart in Worms ein neues Leben zu beginnen.

Wie schon für die übrigen Romane, so lässt sich auch hier feststellen, dass die Ereignisse aus dem *Rabengott* sich chronologisch der Handlung des *Nibelungenliedes* zuordnen lassen: Sie sind dieser vorangestellt, wie dies auch in der bereits zitierten Übersichtsgraphik bei Hennen angegeben wird.³⁶ Anders als bei den übrigen Texten ist hier allerdings über die zusätzliche Charakterisierung Hagens ein tatsächlicher Bezug zwischen Ausgangs- und Folgetext hergestellt, indem ein Grund dafür hergeleitet wird, warum Hagen Gold in den Rhein wirft. Die von Meyer konstruierte Vorgeschichte beeinflusst damit allerdings in der Folge grundlegend auch das Verständnis von Handlungsstruktur und Sinngehalt des *Nibelungenliedes*, wenigstens, wenn die Lektüre unreflektiert und unkommentiert erfolgt: Jemand, der die Lektüre *Der Rabengott* als Vorwissen mitbringt, kennt Hagen als düstere, betrügerische Gestalt,

36 Hennen (2003), S. 372.

die dem Fluch des Flussgeistes verfallen ist. Konfrontiert mit Hagens Handlung, den Nibelungenschatz in den Rhein zu werfen, wird vor diesem Hintergrund automatisch die Deutung erfolgen, dass es sich um ein weiteres Goldopfer an den Wassergeist handelt. Weitergehend wäre sogar eine Interpretation möglich, die Hagens gesamtes Agieren im Epos dadurch motiviert sähe, aus persönlichen Gründen in den Besitz des Hortes zu gelangen.

Diese Lesart widerspricht allerdings der mittelalterlichen Vorlage. Hagens Motivation wird im *Nibelungenlied* sehr genau beschrieben: Gemeinsam mit Gunther veranlasst er nach Siegfrieds Tod, dass der Schatz als Besitz Kriemhilds nach Worms gebracht wird. Nachdem Kriemhild beginnt, das Gold großzügig zu verschenken, wird über ihn gesagt: „*daz dâ reite Hagene, ob si solde leben/nach deheine wîle, daz si sô manigen man/ in ir dienst gewunne daz es in leide müez' ergân.*“³⁷ Gunther gegenüber bringt er seine Bedenken zur Sprache, der teilt sie zwar, will aber die Versöhnung nicht aufs Spiel setzen – Hagen stellt sich darum als Ausführender für die Entziehung des Goldes zur Verfügung.³⁸ Zunächst nehmen die Verbündeten Kriemhild nur die Schlüssel zur Schatzkammer ab. Der Plan, den Unfrieden stiftenden Schatz zu versenken, stammt von Gernot, nachdem Giseler sich in dieser Frage auf Seiten Kriemhilds gestellt hatte („*ê daz wir immer sîn/ gemüet mit dem golde, wir soldenz in den Rîn/allez heizen senken, daz ez niemer wurde man*“)³⁹. Hagen nutzt schließlich eine Abwesenheit der Könige und versenkt den Schatz im Rhein, bevor Giseler zugunsten Kriemhilds einschreiten kann.

Im mittelalterlichen Text stehen also ganz handfeste politische Überlegungen im Zentrum: Der Schatz, auch als *kreftigez guot*, als „machtverleihender Besitz“ bezeichnet, stellt für die Burgunden eine Gefahr dar, weil Kriemhild ihn zur Anwerbung von Gefolgsleuten verwendet und die Missstimmungen wegen Siegfrieds Tod nur notdürftig beigelegt

37 *Das Nibelungenlied* (2008), Strophe 1128: „.... daß Hagen die Warnung aussprach: sie würde, wenn sie noch eine Zeitlang am Leben bliebe, so viele Männer in ihren Dienst verpflichten, daß es für die Burgunden gefährlich werden könnte.“ (Übers.: Brackert).

38 *Das Nibelungenlied* (2008), Strophe 1131: „*lât mich den schuldigen sîn*“ („Lasst mich die Schuld auf mich nehmen.“).

39 *Das Nibelungenlied* (2008), Strophe 1134: „Ehe daß wir uns selbst auf immer mit diesem Schatz belasten, sollten wir lieber alles in den Rhein versenken lassen, damit niemand wieder in seinen Besitz gelangt.“ (Übers.: Brackert). Grundlage der verwendeten Ausgabe und damit der Interpretation ist die Überlieferung der Handschrift B.

wurden. An der Entziehung des Goldes beteiligt sind Gunther, Gernot und Hagen – nur Giselher nicht, der sich erfolglos bemüht, Kriemhilds Interessen zu wahren. Platz für eine Einzelintrige Hagens bleibt hier nicht. Ebenfalls grundlegend unterschiedlich ist die Bedeutung, die das Versenken als solches hat: Während bei Meyer der Flussgeist das Gold in seinen Besitz nimmt, das Versenken also ein *Abgeben* ist, ist im *Nibelungenlied* der Rhein lediglich als sicherer Lagerungsort gedacht, das Versenken ist also nur ein *Verstecken* – auf die Option, das Gold später zurückzuholen, wird mehrfach ausdrücklich angespielt.

Im direkten Vergleich sind dies Unterschiede, die klar auf der Hand liegen. Das Beispiel zeigt allerdings recht eindrücklich, dass auch und gerade Erweiterungstexte, die sich chronologisch deutlich vom Handlungsgefüge ihrer Vorlage abgrenzen, das Verständnis dieser Vorlage bei ihren Rezipient/innen nachhaltig beeinflussen können. Bei Meyer geschieht diese Einflussnahme über die Zuschreibung bestimmter Charaktermerkmale an die Figur, die als Protagonist beide Texte miteinander verbindet. Weniger erfahrene Leser setzen meist zunächst automatisch eine Kontinuität von Figuren auch innerhalb verschiedener Werkkontexte an – für Schüler/innen ist Hagen insofern immer „derselbe Hagen“, solange keine offensichtlichen Diskrepanzen zutage treten. In der Folge wird – solange keine ausdrückliche Thematisierung dieses Problems erfolgt – die moderne Romanfigur aus dem eigentlich sekundären Fantasytext in die subjektive Schülerlesart des mittelalterlichen Ausgangstextes zurücktransportiert werden.

Man kann also sagen, dass in diesem speziellen Fall das in der Privatlektüre erworbene Vorwissen es erschwert, die eigenen Inhalte des *Nibelungenliedes* angemessen wahrzunehmen, insbesondere, da die Täuschung bei Meyer Hagens typischer *modus operandi* ist: In der Meyer-schen Lesart wäre somit im *Nibelungenlied* nur die „offizielle“ Begründung für den Diebstahl des Hortes angegeben, während die Schüler/innen als vermeintliche Experten in der Kombination beider Texte die „wahren“, nur bei Meyer genannten egoistischen Beweggründe Hagens zu erkennen glauben.

Anzumerken ist selbstverständlich, dass ein solcher Abgleich zweier verschiedener Bedeutungsgefüge auch dann stattfindet, wenn die Schüler/innen zuerst den mittelalterlichen Ausgangstext und anschließend

einen der modernen Folgetexte lesen. Auch in diesem Fall können Sinninterferenzen auftreten, allerdings kommt es in dieser Konstellation nur ausgesprochen selten dazu, dass Fehlinterpretationen entstehen: Den Schüler/innen ist hier ausdrücklicher bewusst, dass die modernen Autoren sich auf die ihnen bereits bekannte Vorlage beziehen und in der künstlerischen Auseinandersetzung damit bestimmte Freiheiten nutzen.

Welches Fazit lässt sich zusammengefasst für den Deutschunterricht ziehen? Zunächst eines: Die – definitiv wünschenswerte – private Lektüre der Schüler/innen hat Einfluss auf ihre Interpretationsleistungen im Deutschunterricht und muss daher unbedingt explizit thematisiert werden. Geschieht dies nicht, haben die Vorerfahrungen aus der privaten Lektüre gerade im Bereich mittelalterlicher Literatur oft keine unterstützende Wirkung, sondern beeinflussen den Leseprozess mit teils verfälschenden Vorannahmen. Dies kann entweder, wie oben gezeigt, auf dem Gebiet der konkreten Figurenzeichnung bzw. Handlungsorganisation geschehen, aber auch allgemeinere anachronistische Vorstellungen betreffen. *Die Hexenkönigin* enthält etwa folgende Kurzcharakteristik von Kriemhild:

„sie war [...] die Schwester des Königs und so hatte man sie auf manches vorbereitet, das einem Fräulein ihres Standes zustoßen mochte. Sie konnte recht gut mit dem Dolch und leidlich mit einem Schwert umgehen [...] Man hatte sie sogar mit der furchtbarsten aller Möglichkeiten, einer Schändung durch gegnerische Krieger, vertraut gemacht, indem man ihr Frauen vorstellte, die solche Schrecken durchgemacht hatten und ihr von ihren Erlebnissen berichteten.“⁴⁰

Die hier dargestellte Erziehung einer Prinzessin ist kaum mit den tatsächlichen Erziehungslehren des Mittelalters überein zu bringen, ebenso wenig wie die Tatsache, dass Etzel, als er Kriemhild das erste Mal trifft, an ihr ihr Aussehen, *ihre Wildheit* und *ihre zänkische Art* lobt und zufrieden resümiert *„Ihr seid nicht leicht zu bändigen. Das spricht für Euch.“*⁴¹

Werden Vorkenntnisse dagegen transparent gemacht und in eine produktive Beziehung zum bearbeiteten Text gesetzt, können daraus anspruchsvolle Erkenntnisse für die Bereiche der Rezeptionsästhetik, des Kulturtransfers und des kulturellen und gesellschaftlichen Wandels

40 Meyer, *Die Hexenkönigin* (2007), S. 623.

41 Meyer, *Die Hexenkönigin* (2007), S. 625.

gezogen werden. Die Schüler/innen können im Vergleich der Meyer-Romane mit dem *Nibelungenlied* erkennen, wie moderne Mittelalterrezeption abläuft und wie in der Kombination verschiedener literarischer Einflüsse (Nibelungen – Tolkien – Howard/Wagner) neue Werke konstruiert werden.

Diese Kombination der beiden Sphären kann auf verschiedene Art erfolgen, abschließend seien hier nur einige Anregungen genannt: Denkbar ist – wenn der Zeitrahmen großzügig genug gestaltet ist – ein Projekt, das den Vergleich zweier Texte zum direkten Inhalt hat und mit einer Präsentation (z. B. Ausstellung von Lernplakaten oder Gestaltung von Internetseiten) abgeschlossen werden kann. Ist dies nicht möglich, so sollte mindestens zu Beginn einer Unterrichtseinheit zum *Nibelungenlied* z. B. in Form eines Brainstormings abgefragt werden, ob die Schüler/innen bereits weitere Texte oder Filme zur Nibelungenthematik kennen. Diese bereits bekannten Nibelungenbearbeitungen können von den jeweiligen Schüler/innen in der Klasse vorgestellt und zum Abschluss mit dem gemeinsam bearbeiteten Text verglichen werden. Ebenfalls möglich ist eine Art „Fehlersuche“ in einem modernen Text, der den Schüler/innen im Anschluss an die Lektüre der mittelalterlichen Vorlage durch die Lehrkraft vorgestellt wird.