



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 Michalzik, Frankfurt am Main 2003, S. 325–375.

in der Inszenierung von Kay Voges uraufgeführt, und Marc Pommere- nings *Die Nibelungen. Melodram*⁴, wie Birkmeirs Stück eine Produktion des Theaters der Jugend in Wien, die am 13. April 2002 im Wiener Thea- ter im Zentrum unter der Regie Christian von Trezkows uraufgeführt wurde. Im Sommer des gleichen Jahres kamen Moritz Rinkes *Die Nibe- lungen*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 Folgejah- ren wiederholt auf die Wormser Festspielbühne gebracht, unter anderem in einer von Rinke überarbeiteten und erweiterten Fassung in zwei Teil- en⁶ für die Festspielsaisonen 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 unterstrei- chenden Bearbeitungen fällt eine weitere Auftragsarbeit für die Nibelun- genfestspiele in Worms, John von Düffels Komödie *Das Leben des Sieg- fried*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*, Rein- bek 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@ro- wohlth.de.

⁸ Siehe Susanne SCHUL: „Einmal die Helden Helden sein lassen!“ Revisionen des Komi- schen in der Nibelungenlied-Rezeption des Gegenwartstheaters, in: *Das Bild vom Mittelal- ter*, 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 Nibelungentragödie 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 – jungendliches – 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 ausersiehen 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 bliebe 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; Giseller: 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 dünnen 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 verstimzte 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 kriegerisch 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 Gudrunns 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 Duffel, 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 Nibelungendrama 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 Familientyrannen, 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 Kriegern, 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 zuge dachte 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 Klapse 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 überdauern 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 *Ki.Ku (Kinderkurier)* – 16.04.2013; alle verfügbar unter: <https://www.jessica-karge.de/rezensionen/>.

²⁹ Birkmeier sieht eine Grundaufgabe guten Theaters darin, die menschliche Disposition zu betrachten; er definiert „aktuelle Themen“ als „Inhalte, die die Menschen beschäftigten, die ihnen nicht gleichgültig sind“ und gibt zu bedenken, dass es vielleicht gar keine „aktuellen Themen“, sondern nur „Menschheitsthemen“ gebe, siehe BIRKMEIER/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. Pöchlerner 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.

HÄNDL, 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).