

Schichten von Geschichte in aktueller Nibelungenrezeption

Elisabeth Lienert

1. Fragestellung

Verschiedene Schichten von Geschichte fließen schon in das um 1200 entstandene *Nibelungenlied* ein:¹ Der Burgundenuntergang rekurriert auf Ereignisse der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts; weitere Zeitebenen frühmittelalterlicher Geschichte sind im Lauf der mündlichen Überlieferung des Stoffes anachronistisch »sedimentiert«: aus dem 5. und 6. Jahrhundert Etzel und Dietrich von Bern, Sagenentsprechungen des Hunnenkönigs Attila (gestorben 451) und des Ostgotenkönigs Theoderich (um 451/453–526); aus dem 6./7. Jahrhundert vage Reminiszenzen an Merowingisches, ganz abgesehen von Spekulationen über Siegfried und den Helden der Varusschlacht (9 n. Chr.), Arminius, und vielem anderen. Diese in sich schon inhomogene Schicht des völkerwanderungszeitlichen Stoffes wird um 1200 wesentlich durch die der höfisierenden Aktualisierung um 1200 überlagert. Neuere Rezeptionszeugnisse² überblenden noch mehr Schichten des Stoffes und seiner literarischen Gestaltung – schon deswegen, weil über die Jahrhunderte immer mehr

1 Zusammenfassend zur Geschichte des Nibelungenstoffes vgl. etwa Lienert, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung* (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 58), Berlin 2015, S. 30–32.

2 Zur neueren Nibelungenrezeption vgl. aus der Überfülle der Literatur etwa Müller, Ulrich: »Die Nibelungen – Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert: ein Überblick«, in: Joachim Heinze/Klaus Klein/Ute Obhof (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 407–444; Glaser, Horst Albert: »Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*«, in: ebd., S. 445–457; Mertens, Volker: »Das *Nibelungenlied*, Richard Wagner und kein Ende«, in: ebd., S. 459–496; Heinze, Joachim (Hg.): *Mythos Nibelungen*, Stuttgart 2013; vgl. ferner auch: Bönner, Gerold/Gallé, Volker (Hg.): *Ein Lied von gestern? Wormser Symposion zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes*, Worms 1999, 2. Aufl. 2009; zur Nibelungenrezeption im 21. Jahrhundert vgl. Bennewitz, Ingrid/Goller, Detlef (Hg.): *altiu maere heute. Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert*, Bamberg 2022 [im Druck].

Schichten dazukommen: vom völkerwanderungszeitlichen Stoff und dem hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* über die wichtigsten Vertreter der Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts, Friedrich Hebbel und Richard Wagner, bis zum nationalen und nationalistischen Missbrauch des 20. und den im Spannungsfeld von Trivialisierung und Entmythisierung, Pseudohistorizität und Intertextualität angesiedelten Texten des 21. Jahrhunderts.

Ich fasse hier vor allem zwei Texte ins Auge, je ein Beispiel für zwei entgegengesetzte Pole aktueller Nibelungenrezeption: für Archaisierung und Pseudo-Rehistorisierung Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die reale Geschichte. 33 Szenen* (2015), für forcierte Aktualisierung und zugleich hemmungslose Intertextualität Albert Ostermaiers *Gold. Der Film der Nibelungen* (2016).³ Mediale Effekte der Bühnenszenierungen klammere ich aus. Meine Fragestellung zielt auf die Verfahren und Effekte der Überblendung verschiedener Schichten der Stoff- und Rezeptionsgeschichte. ›Geschichte‹ meint dabei Erinnerung an Vergangenes, in diesem Fall nicht historische Faktizität, sondern literarisches Erbe, also eine Geschichte zweiter, dritter usw. Ordnung⁴: gedeutete, mehrfach literarisierte Geschichte.⁵

2. ›Geschichte‹ als Projektionsfläche: Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die reale Geschichte. 33 Szenen* (2015)

Als Weltkulturerbe und vermeintliches ›Nationalepos‹ wird das *Nibelungenlied* immer wieder aufgerufen. Faktisch allerdings favorisiert schon die Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts die nordische Tradition ohne höfische Ritter und Damen, aber mit heidnischen Göttern und übernatürlichen Elementen; diese Tradition scheint älter, ›echter‹, ›germanischer‹. Was den völkerwanderungszeitlichen Stoff vom hochmittelalterlich-höfischen Firnis zu befreien scheint, legt freilich keine authentische historische (nicht einmal eine alttradierte mythische) Schicht frei,

3 Ausgaben: Lodemann, Jürgen: *Siegfried. 33 Szenen. Die reale Geschichte*. Nachwort in Sachen Drachen: Am Himmel steht eine Kuh, Tübingen 2015; Ostermaier, Albert: *Gold. Der Film der Nibelungen. Eine Komödie*, Mattighofen 2016.

4 Begriff in Anlehnung an: Jaeger, Stephan: *Performative Geschichtsschreibung*. Forster, Herder, Schiller, Archenholz und die Brüder Schlegel (= *Hermaea*, Bd. 125), Berlin/Boston 2011, S. 87.

5 Grundsätzlich zur vielfach gebrochenen Mittelalterrezeption im 21. Jahrhundert vgl. etwa: Bildhauer, Bettina/Jones, Chris (Hg.): *The Middle Ages in the Modern World* (= *Proceedings of the British Academy*, Bd. 208), Oxford 2017; Dallapiazza, Michael/Ruzzenenti, Silvia (Hg.): *Mittelalterbilder in der deutschsprachigen Literatur des langen 20. Jahrhunderts. Rezeption – Transfer – Transformation* (= *Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte*, Bd. 10), Würzburg 2018; zum Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende: Neubauer, Martin: *Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende* (= *Wiener Arbeiten zur Literatur*, Bd. 22), Wien 2007.

sondern addiert eine archaisierende, mythisierende Schicht, die in dieser Form nicht durch frühmittelalterliche Überlieferungen gedeckt ist.⁶

Das setzt sich im 21. Jahrhundert fort: Vor allem in der populär-trivialen Nibelungenrezeption in pseudohistorischen oder Fantasy-Romanen⁷, aber etwa auch im Wormser Nibelungenstück von 2018, *Siegfrieds Erben* von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, sind häufig bloß einige wenige nibelungische Konstellationen, sexualisiert und barbarisiert, in ein neopaganes Ambiente versetzt.

Jürgen Lodemann dagegen verspricht, wie schon in seinem monumentalen Roman *Siegfried und Kriemhild* (2002)⁸ und zahllosen Vorarbeiten,⁹ die bis in die 1970er Jahre zurückreichen, so auch in der verkürzten szenischen Fassung von 2015 nicht weniger als *Die reale Geschichte* (Untertitel) von *Siegfried*. Seine Szenen »erneuern« angeblich »die Story aus ältesten Quellen« (*Siegfried. Die reale Geschichte*, S. 159). Diese angeblichen Quellen sind allerdings nicht existent bzw. aus ganz anderen Kontexten beigezogen und können daher gar nicht belegen, was sie angeblich belegen sollen. Die Geschichte von Siegfried und Kriemhild ist zurückprojiziert in die Zeit des ausgehenden Imperium Romanum und des aufkommenden Christentums. Siegfried wird zur Verkörperung einer lebens- und sinnenfrohen, vor allem von starken Frauen vertretenen vorchristlichen Naturreligion. Er erscheint gleichzeitig als an einer zugleich vorindustriellen und mythos-affinen Ruhr ausgebildeter Schmied, als »*homo faber*« (Herv. i.O.), »UrArbeiter[]« (S. 182) und als fließend Latein parlierender Gebildeter; außer mit Arminius (S. 182; eine so alte wie falsche

6 Zur Mythisierung des Nibelungenstoffs – u.a. mittels Archaisierung, Paganisierung, Heroisierung, Intertextualität – vgl. etwa Teichert, Matthias: Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert (= Skandinavistische Arbeiten, Bd. 24), Heidelberg 2008.

7 Vgl. etwa Tschirner, Susanne: »Artus- und Nibelungenstoff in der Fantasy«, in: Bönnen/Gallé (Hg.), Ein Lied von gestern?, S. 203-220.

8 Lodemann, Jürgen: Siegfried und Kriemhild. Roman. Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltisch übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacduagh, im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische. Ins Deutsche übersetzt, mit den wahrscheinlichsten Quellen verglichen und mit Erläuterungen versehen von Jürgen Lodemann, Stuttgart 2002; zum Text vgl. etwa M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 111-119.

9 Etwa: Lodemann, Jürgen: Siegfried. Die deutsche Geschichte im eintausendfünfhundertsten Jahr der Ermordung ihres Helden nach den ältesten Dokumenten erzählt, Stuttgart 1986 (vgl. dazu kurz: M. Teichert: Von der Heldensage, S. 392f.); Lodemann, Jürgen: »Die Nibelungen oder Europa – Fundstücke beim lebenslangen Herstellen einer genauen Fassung des Epos«, in: Bönnen/Gallé (Hg.), Ein Lied von gestern?, S. 179-202; rückblickend etwa auch: Lodemann, Jürgen: »SIEGFRIED. Nationalheld? Deutscher? – Ein Blick in die Quellen. Oder wie Deutsche sich und andere benebelten«, in: ders., Gegen Drachen. Reden eines Freibürgers, »trotz alledem«, Tübingen 2017, S. 11-53.

Gleichsetzung) wird Siegfried auch mit Herkules, Spartakus und Odysseus verglichen (bes. S. 88, 125). Statt zu kämpfen, stiftet Siegfried Frieden und gründet Städte. Auf Anstiftung des Wormser Bischofs wird er von Hagen beseitigt, weil er die Macht der frauen-, leib- und gedankenfeindlichen Kirche und angeblich auch die des burgundischen Königs bedroht.

Das gibt sich als historisch aus (bis hinein in Versuche, uralte Anachronismen zu tilgen, indem Kriemhild nach Siegfrieds Tod nicht Attila heiratet, sondern einen Attila-Sohn, S. 148), ist jedoch eine Rückprojektion moderner alternativ-pazifistischer Vorstellungen und pseudo-matriarchalischer Mythologeme. In deren Dienst zitiert Lodemann verschiedenste Texte an – »philologisch-spielerisch« (S. 162) nennt er sein Verfahren. Man spricht Latein, Altnordisch und Althochdeutsch – teils von Lodemann selbst gedichtet, meist kontextfremd importiert (in den 33 Szenen, anders als im Roman von 2002, ohne Quellenangaben). Vor allem althochdeutsche Splitter sind omnipräsent, übersetzt für die Verächter der Volkssprache in Burgund wie für das gegenwärtige Publikum. Unter anderem lässt Lodemann Siegfrieds Mutter Sieglind aus dem ersten *Merseburger Zauberspruch* zitieren, etwa *Eiris sazun Idisi* »Einst saßen Zauberfrauen«, *Suma heri lezidun* »Andere zerstörten [Herv. i.O.] das Heer« (S. 18);¹⁰ den jungen Siegfried schickt er – Elemente nordischer Mythologie aufrufend, wie sie auch Wagner¹¹ nutzt – zur »Welten-Esche« (S. 30); lässt ihn dort, während im Hintergrund Sieglind die Beschwörungsformel aus dem zweiten *Merseburger Zauberspruch* singt (S. 29)¹², auf die drei nornen-ähnlichen, nackten Idisi treffen; die mobilisieren Siegfried mit tatsächlichen (*Invar*, *Insprinc*) oder vermeintlichen Bruchstücken (*Irslac*) aus dem ersten *Merseburger Zauberspruch*¹³ gegen das zum Drachen metaphorisierte päpstliche Rom (S. 31–33). Krimhild prophezeit rächendes »Mus-pell« (S. 11, vgl. auch S. 147; ähnlich Brunhild, S. 150), Weltuntergang und Jüngstes Gericht

10 Bequem mit Übersetzung und kundigem Kommentar zugänglich sind die *Merseburger Zaubersprüche* in: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Althochdeutsch/Neuhochdeutsch. Altniederdeutsch/Neuhochdeutsch, übersetzt, hg. und kommentiert von Stephan Müller (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18491), Stuttgart 2007, S. 270, die hier aus Lodemanns Zitaten ausgewählten Stellen 1,1 und 1,2. Müller übersetzt *suma heri lezidun* (1,2) korrekt mit »einige hemmten das Heer« (damit der Gefangene, den es durch den Lösezauber zu befreien gilt, entweichen kann); Lodemanns eigene »Übersetzung« »zerstörten das Heer« transportiert fälschlich pazifistische Suggestionen.

11 Vgl. Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hg. und kommentiert von Eugen Voss (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18491), Stuttgart 2009.

12 Zitate aus *Merseburger Zaubersprüche* 2,6–8 (vgl. Müller [Hg.]: Althochdeutsche Literatur, S. 270).

13 Vgl. *Merseburger Zaubersprüche* 1,4: *insprinc haptbandun*, *inuar uigandun* (ebd., S. 270); *Irslac* kommt in diesem Kontext nicht vor.

im althochdeutschen *Muspilli*-Gedicht¹⁴ des 9. Jahrhunderts. Die Formulierung *Heim zi kommene gisunt* (S. 93, 96; ähnlich S. 135) aus dem *Lorscher Bienensegen*¹⁵ dient der burgundischen Königinmutter Ute unter anderem zur Begrüßung der heimkehrenden Brunhild-Werber; mit einem ungenauen Zitat aus der *Züricher Hausbesegnung*, einer Beschwörung *contra diabolum*¹⁶ (*Wola wiht, thaz worolt weis, thaz thu wiht heizist chnospinci*), beleidigt sie den Wormser Bischof als »Rumpelstilzchen« (S. 110); auch aus dem *Hildebrandslied*¹⁷ wird zitiert (S. 37, 40). Ein textlicher, kontextueller oder historischer Bezug besteht freilich in keinem Fall. Es geht nur um den Klang, der Alter und Echtheit vortäuscht. Aber auch neuere Schichten der Stoffgeschichte sind in Splintern eingebracht. Der Werbungsbetrug an Brunhild rekurriert mit Wagner auf dem nordischen Motiv des Feuerwalls (S. 89f.). Wenn Lodemann Siegfrieds Drachen, sonst mit Rom und dem Papst gleichgesetzt, »NidGir« (S. 31 u.ö.) nennt, das »Habsucht-Monster« (S. 179), scheint er auch die Shawsche,¹⁸ kapitalismuskritische Seite Wagners aufzugreifen. Den Mord an Siegfried stiftet der Wormser Bischof Ringwolf mit dekontextualisierten Hebbel-Worten an: »Im Namen dessen, der am Kreuz verblich!« (S. 125)¹⁹ tritt hier nicht mehr Dietrich die Weltherrschaft über eine neue Zeit an, sondern soll Siegfried umgebracht werden.

Das alles ist gut gemeint, als Gegenentwurf zur nationalistisch-militaristischen und damit missbräuchlichen Nibelungenrezeption des 19. und 20. Jahrhunderts (für die Lodemann Wagner zu Unrecht verantwortlich macht): ökologisch, frauenfreundlich, pazifistisch. Kriemhilds Rache, die pazifistisch nicht mehr möglich wäre, ist (anders als im Roman von 2002) nur mehr angedeutet. Insbesondere Siegfried ist als komplette Gegenfigur zur nationalen und heroischen Siegfriedrezeption²⁰ entworfen, »weit jenseits von Übermensch oder Supermann« (S. 160), »weder Totschläger noch Kriegsheld« (S. 160), eine »europäische Hoffnungsfigur«²¹, »ein erster vernunftnaher Held«²², insgesamt, so die Forschung, »eine Projektionsfigur

14 Vgl. ebd., S. 200-208.

15 Vgl. ebd., S. 274 (*heim zi comonne gisunt*, v. 2).

16 Vgl. ebd., S. 282; korrekt lautet der Text in Müllers Edition: *Uuola, uuiht, taz tu uueist, taz tu uuiht heizist, / Taz tu neuueist noch nechanst cheden chnospinci*.

17 Vgl. ebd., S. 28-33; bei Lodemann (ungenau) zitiert sind S. 37 v. 2 und S. 40 v. 1.

18 Shaw, [George] Bernard: Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 337), Frankfurt a.M. 1973 (Engl.: *The perfect Wagnerite: A Commentary on The Ring of the Niblungen*, London 1898).

19 Vgl. Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 3171), Stuttgart 1967/2012, »Kriemhilds Rache«, V,14 (V. 5456): »Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!«.

20 Zur Siegfriedrezeption vgl. unter vielen anderen: Münkler, Herfried/Storch, Wolfgang: Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos, Berlin 1988.

21 J. Lodemann, Gegen Drachen, S. 47.

22 Ebd., S. 53.

neuerer politischer Korrektheit«²³. Aufgehen kann das nicht, denn es bleibt beim aus Wagner- und *Nibelungenlied*-Elementen gemischten Betrug an Brunhild, am Feuerwall und im Bett (S. 89f., 99-106), obwohl Brunhild doch selbst eine Gegnerin Roms ist (S. 90). Siegfried selbst geht nonchalant darüber hinweg, glaubt sich gerechtfertigt durch seine Liebe zu Krimhild (S. 68), für die er sich Wagners »Vergessenstrank« ausdrücklich sparen kann (S. 67). Krimhild aber schließt Siegfried zumindest punktuell ein in ihre Kritik an männlicher Frauenverachtung: »Wie viel mehr könntest du aus dir machen! – könntest – solltest [Herv. i.O.] du!« (S. 106). Das erinnert (ohne wörtliche Reminiszenzen) sogar ein wenig an Moritz Rinke, wo Siegfried die Möchtegern-Weltverbesserin Kriemhild bitter enttäuscht.²⁴

Lodemanns Projektion des Nibelungenstoffs in ein matriarchalisch und naturreligiös modelliertes Pseudo-Frühmittelalter ist eine Geschichtsfälschung; sie birgt die Gefahr eines »neuen Mythos«²⁵, einer alternativen Remythisierung, die zwar rechts-nationale und militaristische Elemente scheut wie der Teufel das Weihwasser, doch die autochthonen nordischen Traditionen ausspielt gegen Rom und das Christentum.²⁶ Immerhin aber sieht Lodemann seinen Siegfried nicht als Germanen, sondern als »Weltbürger« (S. 166), und immerhin ist sein alternativ-nordischer Mythos ein friedlicher und inklusiver, frei von Rassismus, Militarismus, aggressiver Expansion.

23 M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 117 (zu Siegfried im Roman *Siegfried und Kriemhild*).

24 Rinke, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Mit einem Nachwort von John von Düffel. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 2007, etwa: *Siegfrieds Frauen*, 8. Szene (S. 64).

25 M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 119 (zu Siegfried im Roman *Siegfried und Kriemhild*).

26 Martin, Bernhard R.: Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos, München 1992 (zugl. Dissertation, Montreal 1991), S. 199, erhebt gegen ein Vorgängerwerk, Lodemanns Roman *Siegfried* von 1986, aufgrund seiner Idealisierung des vermeintlich »Germanischen« zu-lasten Roms und des Christentums den Vorwurf »bedenkliche[r] Nähe zu nationalsozialistischen Modellen«; kritisch dazu M. Teichert: Von der Heldensage, S. 393, Anm. 971.

3. »Materialkunde«²⁷ oder »Erinnerungseklektizismus«²⁸? **Albert Ostermaiers *Gold*. Der Film der Nibelungen (2016)**

Von den drei Stücken Albert Ostermaiers für die Wormser Festspiele²⁹ verkörpern nur im ersten (*Gemetzel*, 2015) die Schauspieler direkt nibelungische Figuren. In den Folgejahren wird jeweils eine weitere Metaebene über die nibelungische Schicht gezogen: In *Gold* (2016) agieren die Bühnenschauspieler als Filmschauspieler, die Nibelungenpersonal darstellen sollen, in *Glut* (2017) spielen die Bühnenschauspieler gar Spione des ersten Weltkriegs, die zur Tarnung Schauspieler einer Wandertuppe spielen, die im Nahen Osten Richard Wagners *Ring des Nibelungen* aufführen soll.

Gold, auf das ich hier fokussiere, ist eine Satire auf den Kulturbetrieb – die Wormser Nibelungenfestspiele, das Filmgeschäft, die Regenbogenpresse. Auf der Bühne aufgeführt werden schwierige Dreharbeiten vor dem Wormser Dom für einen Nibelungenfilm, den der ehrgeizige Regisseur in einem Anflug von Größenwahn und voller Anspielungen auf berühmte Blockbuster-Filme (besonders APOCALYPSE NOW [USA 1979, R.: Francis Ford Coppola]) zum neuen Nationalfilm aufblasen will: »Das *Nibelungenlied*, es ist das Nationalepos der Deutschen [...]. Das wird der Nationalfilm« (*Gold*, S. 17). Immerhin stellt der Produzent das in Frage (»National?«, S. 17). Zunächst ist es ohnehin nicht mehr als Zitat. Der Regisseur hetzt vielmehr seine Schauspieler gegeneinander und zieht nibelungische Konflikte damit auf die Ebene der Inszenierung. »Kubik will, dass das, was zwischen den Nibelungen geschah, auch zwischen seinen Schauspielern geschieht.«³⁰ Die Brünhild- und Kriemhild-Darstellerinnen werden gedoppelt, je eine alte und eine junge Schauspielerin gegeneinander ausgespielt. »Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr [die älteren gegen die jüngeren Darstellerinnen] streitet euch, wer in den Film darf«, so der Regisseur (S. 65). Neben Generationenkonflikt und berufliche Konkurrenz tritt der alte Brünhild-Kriemhild-Konflikt, den Ostermaier (frauenfeindlicher und klischeehafter als der mittelalterliche Text) auf

27 Ostermaier, Albert: Nachwort zu: Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. Germania 3 Gegenüber dem toten Mann, Frankfurt a.M. 2001, S. 107.

28 Wodianska, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur (= spectrum Literaturwissenschaft – spectrum Literature, Bd. 17), Berlin/New York 2009, S. 112 u.ö. (in anderem Kontext: selektive, d.h. auf bestimmte Figuren beschränkte Rezeption des Tristanstoffs).

29 Ostermaier, Albert: *Gemetzel*. Nibelungen-Triptychon Teil 1. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann, Frankfurt a.M. 2015; ders.: *Gold*; ders.: *Glut*. Siegfried von Arabien, Mattighofen 2017; vgl. auch: ders.: »Aus der Werkstatt. Zu *Gemetzel* und *Gold*«, in: ders.: Von der Rolle oder: Über die Dramatik des Verzettels. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2016, S. 97-112.

30 A. Ostermaier: Nachwort, S. 107.

den »Zickenkrieg« (»einfach durch alle Zeiten Zickenkrieg«, S. 67) einer ehemaligen Pornodarstellerin und einer Alkoholikerin reduziert. Auf nibelungische Konflikte referiert vor allem der zwischen dem türkischstämmigen, muslimischen Siegfried-Darsteller und dem rechtsnationalen Schweizer, der Hagen spielt: »Der Hagen des René Inner ist schon ein Rechter« (S. 56). Die germanisierende Siegfried-Rezeption wird in der Wahl eines ganz ungermanischen Siegfried ostentativ *ad absurdum* geführt. Explizit problematisiert wird damit allerdings weniger die historische Konstellation der nationalen Nibelungenrezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert als die aktuelle Migrationsthematik und Flüchtlingskrise: Siegfried-Mohammed Söder (ausgerechnet Söder!) weigert sich mit Blick auf die öffentliche Meinung nach Köln zunächst lange, die Vergewaltigung Brünhilds zu spielen, weil dies nur antitürkische Vorurteile bestätigen werde: »der Moslem vergewaltigt die deutsche Frau, obwohl Brünhilde keine Deutsche ist« (S. 21). Wenn er beklagt, dass man ihn, obwohl doch in Deutschland geboren, niemals als Deutschen werde gelten lassen, geht es um aktuelle Integrationsprobleme: »Ich bin deutscher, als ihr alle deutsch seid, und deshalb macht ihr mich zum Türken« (S. 39); »ich bin Deutschland, ich bin Siegfried« (S. 125). Nibelungisches wird – an die germanisierende Rezeption des *Nibelungenlieds* angebunden – für die Migrations- und Integrationsthematik benutzt. Ganz schlüssig geht das Konzept indes nicht auf; es bleibt nur ein Gedanke unter vielen. Das Gemetzel, das am Ende steht, ist ein Terrorakt, aber kein islamistischer: Nicht der Türke, sondern der rechte Hagedarsteller sprengt sich und alle mit einem Sprenggürtel in die Luft, freilich nur als Teil einer Inszenierung in der Inszenierung. Die Problematik des »rechten« Nibelungen-Missbrauchs ist nur punktuell angedacht: Von Siegfried-Mohammed gefragt, warum er die Kamera mit dem linken Auge des Drachen vergleicht, nicht dem rechten, antwortet der Regisseur: »Weil ihr alle auf dem rechten blind seid.« (S. 121) Trotzdem geht es nicht um Politik, sondern ums Geschäft: »Alles, was er [der Regisseur] anfasst wird zu Gold. Selbst, wenn er in die braune Scheiße greift« (S. 18; [Interpunktion sic!]). Nationale Perversionen mögen in der umgekehrten deutschen Flagge angedeutet sein, die in den Akt-Bezeichnungen Gold – Rot – Schwarz aufgerufen ist. *Gold*, der Titel des Stücks, meint den Nibelungenschatz, das Filmgeschäft und eine Farbe der Deutschlandflagge zugleich.

Im Ganzen sind – abgesehen von Wagner, der dafür in *Glut* ins Zentrum gerückt wird – praktisch alle Schichten der Nibelungenrezeption in isolierten Splittern präsent: An die Schicht der ursprünglich völkerwanderungszeitlichen Ereignisse mag das Bild eines kriegerischen Hunnenkönigs erinnern, das im Hintergrund als Videoprojektion angedeutet ist, und in einer Selbstdarstellung des todkranken, egomanen Produzenten als Etzel der Filmindustrie (S. 173, siehe unten) karikiert wird. Das Mittelhochdeutsche des *Nibelungenlieds* wird geprobt, aber zugunsten Hebbels als Sprache des Films verabschiedet und darüber hinaus denunziert und komisiert: »Wenn du besoffen bist, klingt das doch genauso, lall halt

ein bisschen« (S. 69); »Das ist saukomisch, du klingst wie Hape Kerkeling« (S. 72). Die sonst fast immer ausgeblendete hochmittelalterliche Ebene wird komisierend aufgerufen, wenn Siegfried-Mohammed den Liebestrank aus dem *Tristan* aufruft (S. 33) und belehrt wird, dass der zu den Nibelungen nicht gehört. In der Schlusszene, die den Falkentraum und den toten Siegfried der Bahrprobe aus dem *Nibelungenlied* mit dem bereits erwähnten Sprengstoffattentat Hagen zusammenführt, wird das *Nibelungenlied* direkt paraphrasiert, wird vom Anfang des Textes auch aus Joachim Heinzles Übersetzung wörtlich zitiert: »Es war einmal in Burgund. Da wuchs eine Prinzessin heran, die war die Schönste weit und breit, Kriemhild genannt.« (S. 189)³¹, und in direktem Anschluss: »Vom Reichtum dieses Hofes, der Fülle ihrer Macht, von ihrem Ruhm, dem Ritterleben, das die Herren in Freuden bis an ihr Ende führten, könnte Euch niemand vollständig berichten. In dieser Welt von Glanz und Ruhm träumte Kriemhilde, dass sie einen Falken ...« (S. 189)³². Die Schicht Hebbel dominiert die Filmsprache und die Proben, die Konflikte zwischen Hagen und Siegfried, Brünhild und Kriemhild, Kriemhild und Gunther, Kriemhild und Hagen, teilweise aber auch die Dialoge im Filmteam: Über weite Strecken speist sich Ostermaiers Stücks aus Hebbels Wortmaterial, das der Stückeschreiber ein- und demontiert und dabei ebenfalls lächerlich macht: Der Regisseur zu einer Probe von Siegfrieds Ermordung in Hebbels Version (S. 143-145)³³: »Nein, so geht das nicht. Das ist grausam, das ist ja Stadttheater« (S. 145). In anderen Szenen wird Hebbels Text fragmentiert, dekontextualisiert anderen Figuren zugeordnet – und schließlich auch auf die übergeordnete »fucking Metametaebene« (S. 16, so der Regisseur) verschoben. Insbesondere usurpiert Kubik Kriemhilds große Selbstoffenbarung bei Hebbel für die eigene Selbstdarstellung des Filmemachers, hier nur einige Auszüge:

»Denkt an Kriemhild, denkt / An Schauderküsse, zwischen Tod und Leben / Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht, / Und an ein Kind, das sie nicht lieben kann! / Dass wir nicht lieben können, diesen Film! / Aber ich sage euch, der Film wird sich rächen. / Seine Hochzeitsfreuden kommen jetzt [...]« (S. 172, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL).³⁴

-
- 31 Vgl. Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar hg. von Joachim Heinzle (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch), Berlin 2015, S. 11 (Übersetzung zu 2,1-3).
- 32 Heinzle (Hg.): Das Nibelungenlied, S. 13 (Übersetzung zu 12,1-13,2; abweichend bei Ostermaier lediglich die neue Rechtschreibung »dass«).
- 33 Entspricht F. Hebbel: *Die Nibelungen, Siegfrieds Tod*, V,2, V. 2419-2448, mit kleinen Abweichungen.
- 34 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,5, V. 4506-4511 (Rede Kriemhilds): »Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins / Auf dieser Erde noch gefeiert ward, / An Schauderküsse, zwischen Tod und Leben / Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht, / Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann! / Doch meine Hochzeitsfreuden kommen jetzt [...]«.

Der Produzent Trauer inszeniert sich mit den Worten von Hebbels Etzel:

»Man sieht mich, wie ich war, nicht wie ich bin! / Ich ritt das höchste Ross [...] / [...] / Im Sturme trug es mich dahin, ich blies / Die Throne um, zerschlug die Königreiche / Und nahm die Könige an Stricken mit. / Ich kaufte alles auf, krönte Karrieren / Beendete sie mit einem Fingerspreizen. / In meinen Studios dreht die Welt und / Dreht sich so, wies mir gefällt. [...]« (S. 173, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL)³⁵.

Noch banaler, bis zur Satire banal, antwortet der Regisseur auf die Klage des Produzenten, dass der Film nie fertig werde, eine »Totgeburt« sei, mit dem Vorwurf des Hebbelschen Hagen an Kriemhild: »Vergiss dich selbst und deinen Teil nicht ganz! Du trägst die größte Schuld.« (S. 169, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL)³⁶.

Die zentralen Schlagworte der atomisierenden nationalistischen Nibelungenrezeption, Nibelungentreue und Dolchstoß, dürfen nicht fehlen. Als die beiden älteren Darstellerinnen gemeinsam einen Klatschreporter der sexuellen Belästigung bezichtigen, antwortet der: »Kriemhild und Brünhild ein Herz und eine Seele. Ist das die neue Nibelungentreue?« (S. 141). Die Schicht der Nibelungenrezeption um den ersten Weltkrieg herum³⁷ verbindet sich mit einem Aspekt der #MeToo-Debatte *avant la lettre* und einer stoffwidrigen – im 21. Jahrhundert gleichwohl erstaunlich verbreiteten – postfeministischen Solidarisierung der Kontrahentinnen des *Nibelungenlieds*. Wenn die alte Kriemhilddarstellerin im Königinnenstreit »mit Stummfilmgesten [Herv. i.O.]« (S. 77) agiert, die jungen Schauspielerinnen instruiert werden, »die Szene wie einen Stummfilm« mit »expressionistische[n] Gesten« zu spielen (S. 85), ist auch Fritz Lang³⁸ nicht weit. Mehrfach anzitiert ist die Schicht der Nibelungenrezeption durch die Nazis: »Hagen spielen ist wie Hitler spielen« (S. 92), referiert der Klatschreporter den Produzenten. Hagen erklärt am Ende, unmittelbar bevor er den Sprenggürtel zündet: »Das ist mein Kampf« (S. 191). Unmittelbar zuvor lässt der Regisseur die vier Königinnen-Darstellerinnen in der Figur

35 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,14, V. 4732-4438 (Rede Etzels): Man sieht mich, wie ich war, nicht wie ich bin! / Ich ritt einmal das Roß [...] / [...] / Im Sturme trug es mich dahin, ich blies / Die Throne um, zerschlug die Königreiche / Und nahm die Könige an Stricken mit.«

36 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,5, V. 4477f. (Rede Hagens) (bis auf die neue Rechtschreibung im Ostermaier-Text wörtlich).

37 Zu dem von Reichskanzler von Bülow 1909 geprägten Begriff von der »Nibelungentreue« vgl. List, Franz von: »Von der Nibelungentreue (1914)«, in: Heinzle (Hg.), *Mythos Nibelungen*, S. 306-317; vgl. ferner etwa auch H. Münkler/W. Storch: *Siegfrieden*, S. 70f.

38 Lang, Fritz/Harbou, Thea von: *DIE NIBELUNGEN* (D1924, R.: Fritz Lang); vgl. etwa Heller, Heinz-B.: »... nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt ...«. Fritz Langs *Nibelungen*-Film als »Zeitbild«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 497-509.

eines Hakenkreuzes gehen – doch das wird komisiert und verharmlost: »Die analysieren das doch nicht wie ein Bayernspiel und zeichnen die Laufweg nach, Pep« (so der Drehbuchautor zum Regisseur, S. 185). Der Wormser Bürgermeister Koppeler spricht aus dem Off mit deutlichen Reminiszenzen an Görings berühmte Stalingrad-Rede³⁹ von Leonidas und den Thermopylen, mit Anwendung zunächst auf die Flüchtlingskrise:

»Auch damals war es ein Ansturm aus dem Osten, wie jetzt aus dem Nahen Osten, und aus Afrika, dem Süden, der sich hier an nordischen Menschen brach. Wie einst an den Griechen, so heute [welche Einebnung der Zeitschichten im Zeichen der Wormser Festspiele!] an den Nibelungen, uns, mir« (S. 183, Zitate aus der Stalingrad-Rede kursiv, EL).

Thermopylen-Mythos und Flüchtlingskrise gehen dann jedoch ganz konfus in Dolchstoßlegende und Lokalpolitik über:

»Und dann fiel der letzte Mann. [...] er kämpfte offenen Auges gegen jeden Gegner, aber sah nicht den Speer in seinem Rücken. Seine eigene Stadt hatte ihn angekreuzt und stach nun den Speer tief in dieses Kreuz [...]« (S. 183); »Wanderer kommst du nach Worms [...]« (S. 183, Zitate aus der Stalingrad-Rede kursiv, EL).

Als neuen Leonidas und vom »Dolchstoß«⁴⁰ verräterisch getroffenen Siegfried stilisiert sich hier lediglich der Bürgermeister, der die politische Verantwortung für die Finanzierung des kostspieligen Filmflops fürchtet.

Hinzu kommen aktuelle Reminiszenzen: »Wir töten alle jene, die wir lieben«, ein Echo auf Rinke (S. 124; so der Kameramann zu Siegfried-Mohammed)⁴¹. Die ältere Brünhild-Darstellerin sieht sich als »Drachmutter« wie Daenerys Targaryen in *GAME OF THRONES* (S. 29). Aus Ostermaiers eigenem Stück *Gemetzel* erscheinen Figuren in den Videoprojektionen, besonders »Unser Narr!«, den man auch auf der Bühne vermisst, obwohl er ausdrücklich in den Film nicht gehört (S. 112f.).

Die Videoprojektionen auf der Gold-Bühne spielen auch an auf Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* (1977, uraufgeführt 1978): »VIDEO 1: GERMANIA« (S. 11) und VIDEO 2: WIEDERGÄNGER mit den »*Nibelungen als Wiedergänger in Worms* [Herv. i.O.]« (S. 46).⁴² Ostermaier selbst charakterisiert Heiner Müllers Germania-Stücke

39 Vgl. Krüger, Peter: »Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 375-403, Text der Rede S. 387-401, Bezugsstellen zu den Zitaten oben S. 396f.; vgl. auch H. Münkler/W. Storch: Siegfrieden, S. 103-106.

40 Zur Dolchstoßlegende und ihrer Zuspitzung durch Hitler vgl. auch H. Münkler/W. Storch: Siegfrieden, S. 86f.

41 Vgl. M. Rinke: *Die Nibelungen, Die letzten Tage von Burgund*, 22. Szene, S. 226 (Rede Hagens): »Sie muss alles töten, was sie liebt!«.

42 Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*, in: ders., *Germania Tod in Berlin, Germania 3 Gespenster am toten Mann*, Frankfurt a.M. 2001; zu Müllers Nibelungenrezeption vgl. etwa

in einem Nachwort als »Materialkunde deutscher Geistes- und Gewaltgeschichte«. ⁴³ In manchem erinnern Ostermaiers eigene Fragmentierungen und Dekontextualisierungen ⁴⁴ durchaus an dieses Verfahren; doch macht gerade der Vergleich mit Heiner Müller die kritiklos überfrachtete Beliebigkeit von Ostermaiers Materialsplittern aus den verschiedenen Schichten der Nibelungentradition deutlich – mit Wodianka kann eher von »Erinnerungselektizismus« ⁴⁵ die Rede sein.

Erinnerung immerhin bleibt ein zentrales Stichwort: »wir alle sind jetzt, wenn wir nicht Erinnerung sind« (S. 188; so der Regisseur zum Drehbuchautor, als der fragt, ob er Mittelhochdeutsch sprechen soll: natürlich nicht) – aber Erinnerung an was? Schon jemand, der die Traditionen sehr genau kennt, findet sich kaum zurecht. Bildungswissen wird nicht vermittelt, Erinnerung wird zu einzelnen Splittern fragmentiert und neu, am Ausgangstext gemessen falsch kontextualisiert. Um eine Reflexion von Erinnerungsprozessen geht es schwerlich. Ob tatsächlich, wie Ostermaier selbst in Anspruch nimmt, das *Nibelungenlied* »das Unterbewusstsein aller Figuren« bestimmt (»Die Nibelungen nehmen Besitz von ihrer Phantasie, ihren Träumen, Ängsten«), ⁴⁶ ob die Erinnerung an den Nibelungenstoff sinnvoll als Problematisierung in die Situation der Flüchtlingskrise einzuschreiben ist, scheint fraglich. Dazu sind zu viele verschiedene Themen durcheinander assoziiert, zu dem bisher Genannten etwa auch die Genderthematik – »Die Nibelungen, die sind für mich total queer. Dark Rooms. [...] Rüstungsschwule [...]. Brünhild ist absolut transgender« (S. 52, so der schwule Setdesigner) – und immer wieder der Transfer auf die Ebene der Dreharbeiten: Der wahre Drache sei das Publikum (S. 123). Sogar die Untergangsthematik des Stoffs wird banalisierend auf das Filmunternehmen projiziert: »Wir sind alle Nibelungen. [...] Wir sind hierhergefahren, um zu scheitern, um unterzugehen [...]. Um den größten Flop der Filmgeschichte zu produzieren. [...]« (S. 178). Als hätte die Nibelungenrezeption heute keine anderen Probleme.

4. Fazit: Verfahren, Funktionen und Probleme der Überblendung

Allenthalben sind also Überblendungen zwischen dem archaischen Stoff, dem hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* und verschiedenen Zeugnissen und Phasen

Greiner, Bernhard: »*Siegfried eine Jüdin aus Polen*. Heiner Müllers Umgang mit dem Nibelungenstoff«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 531-544.

43 A. Ostermaier: Nachwort, S. 107.

44 A. Ostermaier (ebd., S. 112) spricht von seiner »Obsession mit Intertextualität«, einschließlich Selbstzitaten aus *Gemetzel*.

45 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 112.

46 Beide Zitate: A. Ostermaier: Nachwort, S. 110.

der Rezeption des *Nibelungenlieds* und des Nibelungenstoffes festzustellen. Materialien, Strategien und Funktionen der Überblendung bewegen sich zwischen Archaisierung und Aktualisierung, Intertextualität und Rezeptionskritik. Das *Nibelungenlied* selbst spielt in den hier analysierten Texten die geringste Rolle. Stattdessen wird bei Lodemann vermeintlich Historisches, tatsächlich (Pseudo-)Mythisches vorgeschoben. Fast immer präsent sind Friedrich Hebbel oder Richard Wagner, in der Regel dekontextualisiert und fragmentiert. Manche der alten Fragen werden in neuen Kontexten weitergeführt: Was können Helden noch gelten? Eher wenig. Welche Handlungsspielräume haben Frauen in einer Männerwelt? Nach wie vor wenig. Wie kommt es zur Eskalation von Gewalt? Nach wie vor offenbar unvermeidlich. Überwiegend aber erfolgt Aktualisierung auf Kosten tradierter Konstellationen: Neue Problematiken werden aufgepropft, etwa die nur lose an die nationalistische ›Germanisierung‹ Siegfrieds angeknüpfte Migrations- und Islamthematik in *Gold*.

Dem Anspruch nach sind diese Überblendungen als Form kritischen Umgangs mit der problematischen (nämlich nationalistisch-nationalsozialistischen) Rezeptionsgeschichte gedacht. Das *Nibelungenlied* selbst hat nichts Nationales an sich; das ›Nationalepos‹ konstruiert erst – durchaus unter »Schwierigkeiten« – die Rezeption;⁴⁷ schließlich wird der Text »überschrieben vom Nationalsozialismus«⁴⁸ – wie auch die im 21. Jahrhundert immer noch vorherrschenden Bezugspunkte aus der Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts, Friedrich Hebbels *Nibelungen* (1861) und vor allem Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (1848–74). Der Missbrauch freilich hat im Lauf der Rezeption seine eigene – nunmehr auch im engeren Sinn historische – Wirksamkeit entfaltet. Von einem »Mythos Nibelungen«⁴⁹ kann nur aufgrund dieses nationalen Missbrauchs die Rede sein.

Außerhalb der Philologie ist freilich kaum dahinter zurückzugelangen. Zwar ist der Mythos seit 1945 zumindest im Allgemeinwissen tot; ein kollektives Identifikationspotential ist fraglich: »Seit 1945 haben die Nibelungen keine Gewalt mehr über die Köpfe der Deutschen, und die Deutschen sind keine Nibelungen mehr«⁵⁰. Der nationale Nibelungenmythos spielt aber weiterhin, gleichsam »metamythisch«⁵¹, als Reibungsfläche eine Rolle. Auch die aktuellen Nibelungenzeugnisse artikulie-

47 Vgl. etwa See, Klaus von: »Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?«, in: Heinze/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 309–343, Zitat S. 329; ausführlicher eine frühere Fassung des Aufsatzes in: Heinze, Joachim/Waldschmidt, Anneliese (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutsches Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1991, S. 43–110.

48 A. Ostermaier: Nachwort, S. 100.

49 Heinze (Hg.): *Mythos Nibelungen*.

50 H. Münkler/W. Storch: *Siegfried*, S. 132.

51 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 418 u.ö.

ren (wie sollten sie anders?) in der Regel ein »Unbehagen« am Mythos⁵²: Lodemann setzt mit seinem pazifistisch-ökologischen Siegfried ausdrücklich einen Gegenentwurf zum national-germanisierten Helden, wobei fraglich ist, ob er sich in der naiven Idealisierung des Nicht-Römischen, Germanisch-Nordischen nicht doch vergreift. Die Vermarktung der Nibelungen vor allem (nicht nur) in den Wormser Nibelungenfestspielen weckt den Verdacht, dass hier die Nibelungentradition primär als griffige »Marke«, mithin als Wirtschaftsfaktor interessiert. Die Fragmentierung, Häufung und Vermischung unterschiedlichster Schichten des Stoffs bei Ostermaier erzeugt – verbunden mit der Banalisierung problematischer Inhalte – den Eindruck einer auf Effekte schielenden Mythenkollage. Kritik wird unterlaufen, wenn man die Problempunkte in ihren vielfachen Brechungen und Überlagerungen kaum mehr erkennen kann.

Fragmentierung und Komisierung bedeuten aber immerhin Demontage von Nibelungenpathos: Die Komisierung des Nibelungenstoffs basiert »auf Textoperationen, die das neue Werk von einer angenommenen Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes distanzieren«⁵³; ein »spielerisch[er]« Umgang mit dem Nationalgedanken »stellt ihn [...] in Frage«.⁵⁴ Es fragt sich jedoch, ob man das Unbehagen am nationalistischen Missbrauch des Nibelungenstoffes, »wo es im Grunde nichts zu lachen gibt«⁵⁵, einfach weglachen kann, ob Komik diesen Missbrauch nicht vielmehr womöglich »verharmlost«⁵⁶ – »[w]äre nicht das Lachen auch der Beginn der Erkenntnis und der mögliche Anfang vom Ende des Gemetzels.«⁵⁷ Abhängig ist das freilich nicht von Literatur oder gar Literaturwissenschaft, sondern davon, inwieweit die nationalistisch-militaristische Verherrlichung eines vermeintlich germanischen Stoffs durch die neue Rechte eine bleibende Gefahr darstellt.

Auch im 21. Jahrhundert bleibt der Nibelungenstoff omnipräsent, doch impliziert der »privilegierte erinnerungskulturelle Status«⁵⁸ nicht kritisches historisches Bewusstsein. »Alte« Schichten der Geschichte sind, sofern nicht lediglich Kolorit oder Projektionsfläche, für die aktuelle Rezeption (fast) irrelevant. Nur die Schicht des nationalistischen Missbrauchs wird halbwegs historisch kontextualisiert und kritisch reflektiert. Um »Geschichte« selbst geht es nicht wirklich. Dass außerhalb der Wissenschaft Gegenwartsbezug und Aktualisierung die historische Distanz einebnen, ist freilich nicht anders zu erwarten: Prinzipiell verwandelt das

52 Ebd.

53 Busch, Nathanael: »Schieffried!«. Zur Tradition der komischen Nibelungen«, in: Dallapiazza/Ruzzenenti (Hg.), *Mittelalterbilder*, S. 139–162, hier S. 158.

54 N. Busch: »Schieffried!«, S. 159.

55 A. Ostermaier: Nachwort, S. 112.

56 N. Busch: »Schieffried!«, S. 160.

57 A. Ostermaier: Nachwort, S. 112.

58 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 113 u.ö.

kulturelle Gedächtnis⁵⁹ Altüberliefertes der jeweiligen Gegenwart an. Diesem Modus des kulturellen Gedächtnisses sind die Verfahren aktueller Nibelungenrezeption allerdings nicht vergleichbar: Angesichts grenzenloser Speichermöglichkeiten durch Schriftlichkeit und Internet greift das »Gesetz der ›strukturellen Amnesie‹«⁶⁰ nicht, sind alle Möglichkeiten zu hemmungsloser Intertextualität gegeben. Fragmentierung und Dekontextualisierung, bisweilen wahllos anmutende Akkumulation und intertextuelle Metaisierung ohne neue Synthese sind die Folge – und zeigen zugleich, dass eine »große[] Geschichte«⁶¹ über die Nibelungen, ein kohärenter, sinnstiftender Entwurf, in der Gegenwart ernsthaft nicht mehr möglich ist. Gerade die einzige namhafte Autorin der Gegenwartsliteratur, die, wenn ich recht sehe, den Stoff auch in seiner historischen Distanz und Alterität ernst nimmt, Ulrike Draesner in *Nibelungen. Heimsuchung* (2016), nähert sich dem Stoff, auf verschiedene Facetten und in unterschiedlichen Perspektiven aufgebrochen, in mehreren Gedichtfolgen und zahlreichen Mini-Essays an.

59 Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992 (zahlreiche Neuaufl.).

60 Heinzle, Joachim: »Die Nibelungensage als europäische Heldensage«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 3-27, Zitat S. 19.

61 Hoppe, Felicitas: *Die Nibelungen: Ein deutscher Stummfilm*, Frankfurt a.M. 2021, S. 228.

