

Literarisches Geschichtsdenken heute

Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht

(am Beispiel des *Nibelungenliedes* und seiner modernen Rezeption)

Nine Miedema

1. Geschichtsdenken? Geschichte denken? Geschichte(n) (aus-)denken?

Der Begriff des ›Geschichtsdenkens‹ (so der ursprüngliche Titel der Tagung, auf der dieser Sammelband beruht) wirft einige Fragen auf, die im gegebenen Rahmen zwar nicht erschöpfend diskutiert werden können, aber dennoch einige Aufmerksamkeit verdienen. Unklar ist erstens, ob im Kompositum ›Geschichtsdenken‹ das ›Denken‹ als ein von Sprache losgelöster Prozess zu imaginieren ist: Ist ein nonverbales ›Geschichtsdenken‹, ein ›Geschichtsdenken‹ ohne das Erzählen bzw. Schreiben von Geschichte vorstellbar?

Ausgehend von der Annahme, dass ›Geschichtsdenken‹ als eine vokale oder mentale Sprachhandlung zu imaginieren ist, herrscht, zweitens, Konsens, dass bei gleichzeitiger Beschreibung eines identischen Ereignisses (identischer geschichtlicher ›Daten‹¹) durch mehrere Personen Wahrnehmungsdifferenzen auftreten, die mit der Selektion der Fülle gleichzeitig stattfindender Detailereignisse und mit dem kulturellen Referenzrahmen zusammenhängen, von dem aus die Ereignisse betrachtet und beschrieben werden.² Es sind dies nicht notwendigerweise intentionale, manipulative Formen der Fälschung, sie implizieren jedoch dennoch ei-

1 Ich übernehme hier Felders Unterscheidung zwischen »(Vor)Gegebenem (Daten) und Gemachtem (Fakten)« bzw. Gedeutetem, sinnvoll Gemachtem (Felder, Ekkehard: »Faktizitätsherstellung mittels handlungsleitender Konzepte und agonaler Zentren. Der diskursive Wettkampf um Geltungsansprüche«, in: ders. [Hg.], Faktizitätsherstellung in Diskursen. Die Macht des Deklarativen [= Sprache und Wissen, Bd. 13], Berlin 2013, S. 13-28, hier S. 14).

2 So formulierte Gleba, Gudrun: »Vorwort«, in: dies. (Hg.), Instrumentalisierung von Historiographie im Mittelalter (= Das Mittelalter, Bd. 5.2), Berlin 2000, S. 3-16, hier S. 5: »Schon lange hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß Geschichte immer wieder neu konstruiert wird und sich die jeweilige Konstruktion aus Problemen und Fragen der Gegenwart speist.«

ne (unbewusste) Verfremdung der Ereignisse. Erst die Betrachtung der Pluralität der Darstellungsformen (›Fakten‹) eines Geschichtsereignisses, und erst recht eines übergreifenden Geschichtsverlaufs, eröffnet Chancen, der Komplexität des ›Geschichtsdenkens‹ einzelner Personen, sozialer Gruppen oder ganzer Gesellschaften gerecht zu werden.

Drittens ist für den hier diskutierten Zusammenhang entscheidend, dass das Erzählen von Geschichte (und damit das ›Geschichtsdenken‹?) nicht immer eine klare Trennung zwischen historischem Erzählen als wissenschaftlichem Diskurs und historisch-fiktionalem Erzählen erlaubt.³ Bezüglich des historischen Erzählens ist spätestens seit dem *New Historicism*⁴ die Orientierungsfunktion historischen ›Wissens‹ problematisch geworden und sieht sich die Geschichts- wie auch die Literaturwissenschaft mit »einer aufgrund konstruktivistischer wie poststrukturalistischer Befunde unsicher gewordenen«, einer bruchhaften Geschichte konfrontiert.⁵ Zugleich wird deutlich, dass jedes Denken über Geschichte, jedes Erzählen und Schreiben von bzw. über Geschichte diese Geschichte in mehr oder weniger starkem Maße erst erschafft,⁶ Faktizität somit erst herstellt. Die Grenzen zwischen

3 Vgl. dazu Catani, Stephanie: *Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2016, S. 70.

4 Vgl. einleitend für die Germanistik: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (= UTB Literaturwissenschaft, Bd. 2265), 2., aktualisierte Aufl. Tübingen/Basel 2001.

5 S. Catani: *Geschichte im Text*, S. 9f. – Dass auch bereits im Mittelalter vielen Menschen der Konstruktionscharakter von Geschichte bzw. die Gefahr einer Fälschung geschichtlicher Daten bewusst war, zeigt umfassend Goetz, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im hohen Mittelalter* (= *Orbis mediaevalis*, Bd. 1), Berlin 1999, z.B. S. 287–292; für die späteren Jahrhunderte vgl. Grenzmann, Ludger/Hasebrink, Burkhard/Rexroth, Frank (Hg.): *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit* (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF 41*), 2 Bde., Berlin/Boston 2016/2018. Zu den Geschichtsfälschungen ist weiterhin maßgeblich: *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica*. München 16.–19. September 1986, 6 Bde. (= *Monumenta Germaniae Historica Schriften*, Bd. 33), Hannover 1988–1990. Vgl. außerdem Laudage, Johannes (Hg.): *Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung* (= *Europäische Geschichtsdarstellungen*, Bd. 1), Köln u.a. 2003.

6 G. Gleba: »Vorwort«, S. 4, beschreibt das Problem wie folgt: »Historiker, Literaturwissenschaftler, Theologen und Philosophen ›schaffen‹ Geschichte in der Rekonstruktion der Vergangenheit. Sie [...] sind mitverantwortlich für das, was im gesellschaftlichen Gedächtnis verankert wird.« Das gesellschaftliche Gedächtnis unterscheidet sich als ein bewusst gesetztes von dem von Jan Assmann beschriebenen kulturellen Gedächtnis (vgl. ders.: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992 u.ö.), »in dem auch eine Vielzahl unbewußter Stränge zusammenengewunden sind« (G. Gleba: »Vorwort«, S. 4, Anm. 6). – Analog formuliert E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 13 (Herv. i.O.): »Wissen ist nicht, Wissen wird gemacht«.

›Geschichte denken‹ und ›Geschichte(n) ausdenken‹ im Sinne des bewusst oder unbewusst verändernden Erfindens von Geschichte(n) sind durchlässig.

Im Diskurs über die Setzung von Geschichte – oder zumindest über das Ringen um eine Durchsetzung einzelner Interpretationen geschichtlicher Ereignisse – wird deutlich, dass Geschichtsschreibung Züge deklarativer Sprechakte erhalten kann.⁷ Erst durch die Geschichtsschreibung verändert bzw. konstituiert sich die Welt in ihrer aktuellen und zukünftigen Geschichtlichkeit. Aufgrund der Komplexität des Erzählens ist allerdings wohl eher ein umfassender Diskurs- als ein auf einzelne Sprachhandlungen bezogener sprechakttheoretischer Ansatz weiterführend: ›Geschichte schreiben‹ ist vielleicht weniger als ein neuer deklarativer Sprechakt zu beschreiben, sondern als assertiver Sprechakt bzw. als Aneinanderreihung assertiver Sprechakte zu verstehen,⁸ bei der der Gesamtdiskurs, in den diese Sprechakte einbezogen sind, durchaus deklarative Eigenschaften haben kann.

Die Geisteswissenschaften, in Schule wie auch Hochschule, haben die notwendige, gelegentlich allerdings undankbare Aufgabe, in Bezug auf die Geschichtsschreibung und das ›Geschichtsdenken‹ keine Komplexitätsreduktion zu betreiben, sondern im Gegenteil eine Komplexitätssteigerung zu erreichen und diese als positiven Wert, als ›historisches Bewusstsein‹ zu vermitteln: insbesondere durch Multiperspektivität, durch die Berücksichtigung der unterschiedlichen Sichten auf ein

7 Zu den deklarativen Sprechakten im Deutschen vgl. Rolf, Eckard: *Illokutionäre Kräfte. Grundbegriffe der Illokutionslogik*, Opladen 1997, S. 197–215. Vergleichbar wären die Illokutionen (Herv. i.O.) »*Etwas für gültig/ungültig erklären*« (S. 205), »*Etwas definieren*« (S. 215) und »*Etwas so-und-so nennen*« (S. 215). Problematisch bei einer solchen Interpretation der Geschichtsschreibung als Sprechakt wäre aus linguistischer Sicht wohl die Eingrenzung auf einen thematischen Bereich; zu begründen wäre dann etwa, inwiefern sich *Geschichte schreiben* illokutionslogisch z.B. von *Gedichtinterpretationen schreiben* unterscheidet. Bei Deklarativa liegt außerdem in der Regel eine feste Bindung an eine Institution oder ein Amt vor. E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 15, formuliert: »Fakten existieren nicht aus sich heraus, sondern sind in Form sprachlicher Zeichenketten unmittelbar an Diskursakteure, deren Macht und gesellschaftliche Rolle sowie an das Prestige der Kommunikationsorgane gebunden.« Mit »Macht« und »Prestige« sind Formen der Institutionalisierung angesprochen, die möglicherweise eine deklarative Funktion von Geschichtsschreibung unterstützen. Es fällt auf, dass gerade in nicht-demokratischen Regimes die versuchte Steuerung der Wahrnehmung geschichtspolitischer Ereignisse durch politische Führungsmächte (d.h. durch eine institutionalisierte Macht) besonders stark ist. Darüber hinaus sollte allerdings der Einfluss sozialer Medien nicht unterschätzt werden, die kaum als zentral gesteuerte Institution verstanden werden können.

8 Erzählen gilt aufgrund der Komplexität der in ihm vereinten Sprecherabsichten nicht als eine Illokution, auch nicht als eine assertive (E. Rolf: *Illokutionäre Kräfte*, S. 139–163; vgl. dort z.B. die dem ›Erzählen‹ nahe stehenden Illokutionen [Herv. i.O.] »*Etwas behaupten*«, S. 142, »*Etwas bekanntgeben*«, S. 147, »*Eine Behauptung, eine These verallgemeinern*«, S. 156, »*Auf einer Behauptung insistieren*«, S. 161, und »*Etwas beteuern*«, S. 162). Zum diesbezüglichen diskursanalytischen Ansatz siehe: E. Felder: »Faktizitätsherstellung«.

Ereignis und durch die Frage danach, wie diese Sichten zustande gekommen sind und welche Institutionen ggf. den Diskurs deklarativ gesteuert haben könnten. Geschichtsschreibung, Geschichtsunterricht und damit auch Literaturgeschichtsunterricht sollten nicht intendieren, zu beschreiben, ›wie es eigentlich gewesen‹, sondern möglichst viele Interpretationen dessen ermitteln, wie es gewesen sein *könnte* und wer mit welchen Absichten welche Geschichte oder Geschichten interpretiert, erzählt und inszeniert hat.⁹ Ein Grundverständnis von Dialektik bleibt ein wichtiges Lernziel, ebenso wie die Kompetenz, Plausibilität kritisch abzuwägen, und zwar nicht nur anhand eines Einzelzeugnisses; Verständnis für und Empathie mit den Trägern der verschiedenen Interpretationen sollte dabei gerade im Literaturunterricht nicht außen vor bleiben. Der Deutschunterricht erlaubt es, die sprachlichen Muster zu erkennen, mit deren Hilfe Geschichte ›geschrieben‹ wird, und ggf. tendenziöse Festschreibungen zu entlarven. Dargestellt sei dies mithilfe eines literarischen Textes, der das Thema des literarischen Geschichts- bzw. Geschichtendenkens eindrücklich thematisiert, des *Nibelungenliedes*,¹⁰ sowie eines ausgewählten Rezeptionszeugnisses, *Unser Lied* von Helmut Krausser (3). Vorgesaltet sind einige grundsätzliche Überlegungen zum Mehrwert mittelhochdeutscher Texte im Deutschunterricht (2). In Abschnitt 4 schließlich wird dargestellt, inwiefern das den Schüler*innen sprachlich wenig vertraute, historische Differenz unmittelbar demonstrierende Mittelhochdeutsche einbezogen werden kann in einen schulischen Literaturunterricht, der die Analyse von Multiperspektivität als Chance begreift; hier werden Albert Ostermaiers das *Nibelungenlied* rezipierende Dramen eine besondere Rolle spielen (vor allem *Gemetzelt* und *Gold*). Es wird zu zeigen sein, wie gerade die mittelalterliche Literatur für das Einüben eines (literarischen) Geschichtsdenkens fruchtbar gemacht werden kann; zu demonstrieren ist das Verwendungspotenzial mittelalterlicher Texte für einen historisch kritischen, geschichts- und geschichtenreflexiven Deutschunterricht.

9 Wichtige Anregungen dazu gibt Bergmann, Klaus: Multiperspektivität. Geschichte selber denken, Schwalbach/Ts. 2000.

10 Das *Nibelungenlied* wird hier und im Folgenden nach folgender Ausgabe zitiert: Das *Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. von Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18914), Stuttgart 2010 u.ö. Die Kursivierungen zur Kennzeichnung von Konjekturen wurden dabei nicht übernommen. Auf die Unterschiede zwischen den Fassungen *A, *B und *C des *Nibelungenliedes* kann im vorgegebenen Rahmen nicht näher eingegangen werden.

2. Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht

Seit der Einführung der kompetenzorientierten Lehrpläne für Schulen in Deutschland wird in der germanistischen Mediävistik häufig beklagt, dass diese die mittelalterliche Literatur kaum noch explizit erwähnen.¹¹ Diese Beobachtung ist an sich richtig: Der Lehrplan für die Gymnasiale Oberstufe im Saarland z.B. (Juli 2019) nennt für die Einführungsphase Deutsch als einen der »[v]erbindliche[n] Gegenstände« lediglich, es solle »eine angemessene Anzahl von **Gedichten** und **Auszügen anderer Textsorten** aus den Epochen **Mittelalter** (mindestens vier Texte), Barock (mindestens sechs Texte) und **Aufklärung** (mindestens vier Texte)« gelesen werden, allerdings mit einem Schwerpunkt auf dem Barock (Herv. i.O.).¹² Eine Unterrichtsreihe »Lyrik von 1200 bis 1750« schreibt dementsprechend »mindestens vier Texte, darunter mindestens zwei Gedichte« aus dem Mittelalter vor;¹³ die »Empfehlungsliste« für weitere Lektüren enthält als frei wählbare Vorschläge einige epische Werke, z.B. die Artusepen Hartmanns von Aue, Wolframs von Eschenbach *Parzival*, den *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, den *Helmbrecht* Wernhers des Gartenäres und den *Herpin* Elisabeths von Nassau-Saarbrücken.¹⁴ Die Hauptphase des Deutschunterrichts der Oberstufe erwähnt das Mittelalter danach weder für den Grund-, noch für den Leistungskurs.¹⁵

11 Hilfreiche Übersichten über die Kernlehrpläne und ihren Einbezug mittelalterlicher Texte publizierten 2006 Feistner, Edith/Karg, Ina/Thim-Mabrey, Christiane: *Mittelalter-Germanistik in Schule und Universität. Leistungspotenzial und Ziele eines Faches*, Göttingen 2006, S. 108-110 und 144-148.

12 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, siehe: https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_EP_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (letzter Zugriff: 23.12.2021), S. 17. – Anders ist die Lage in den Waldorfschulen; vgl. dazu Steinwachs, Frank: *Mittelalterliche Literatur an Waldorfschulen. Fachwissenschaftliche Grundlagen und pädagogische Implikation einer subjektorientierten Didaktik für die mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht an Waldorfschulen im Kontext des didaktischen Diskurses am Beispiel von Wolframs ›Parzival‹ in Klasse 11*. Unveröffentlichte Dissertation, Saarbrücken 2020 (in Druckvorbereitung).

13 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, S. 18. Dass diese sehr kurze Begegnung mit lediglich wenigen mittelalterlichen Texten vor allem dem Ziel dient, »wesentliche Merkmale einzelner Epochen« (S. 21) zu erfassen, ist ein nicht ganz unproblematisches Unterfangen.

14 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, S. 46.

15 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Grundkurs. Hauptphase. 2019; Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Leistungskurs. Hauptphase. 2019, siehe https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_HP_CK_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=1 und https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_HP_LK_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=3 [letzter Zugriff: 23.12.2021].

Falsch wäre es allerdings, daraus den Schluss zu ziehen, dass mittelalterliche Texte im Deutschunterricht nicht behandelt werden *dürften*: Die Kompetenzorientierung bietet prinzipiell deutlich mehr Anbindungsmöglichkeiten für alt- und mittelhochdeutsche Texte im Unterricht des Schulfaches Deutsch als die Kenntnisorientierung der früheren Lehrpläne.¹⁶ Reflektiert werden sollte, dass das Deutsche als Sprache und Literatursprache (und als Studienfach) kaum verstanden werden kann ohne den Rückblick auf die Karolingische Reform, die das Schriftfähigwerden des Deutschen bereits relativ kurz nach seiner Entstehung entscheidend förderte,¹⁷ und auf die Stauferzeit, in der das Deutsche literaturfähig wurde und sich immer stärker von den lateinischen und französischen Vorlagen löste.¹⁸

Eigene Erfahrungen der letzten 15 Jahre zeigen ausgesprochen positive Reaktionen der Schüler*innen auf Unterrichtsprojekte, die mittelalterliche Texte einbeziehen.¹⁹ Hauptziel war ein komplementäres Modell: Zunächst sollten die Schü-

16 Vgl. Miedema, Nine/Sieber, Andrea (Hg.): Zurück zum Mittelalter. Neue Perspektiven für den Deutschunterricht (= Germanistik – Didaktik – Unterricht, Bd. 10), Frankfurt a.M. u.a. 2013; dies.: »Das Projekt ›mittelneu‹ (Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht)«, in: Dieter Wrobel/Stefan Tomasek (Hg.), Texte der Vormoderne im Deutschunterricht. Schnittstellen und Modelle, Baltmannsweiler 2013, S. 171-185; Brückner, Jane et al.: »Das Projekt ›mittelneu‹. Förderung der Auseinandersetzung mit mittelhochdeutschen Texten im Deutschunterricht«, in: Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hg.), Das Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010 (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Bd. 5), Bamberg 2012, S. 91-98; Miedema, Nine (Hg.): Mittelalterliche Texte (Praxis Deutsch 38/230 [2011]). Das Duisburg-Essener Projekt *mittelneu* ist zurzeit offline, es wird allerdings an einem Relaunch gearbeitet. Vergleichbar ist *MimaSch*, das jedoch einen Schwerpunkt auf handlungs- und produktionsorientierte Methoden sowie rezeptionsästhetische Ansätze legt (Coller, Detlef: »*wunder hæren sagen*. Ein Essay über die Nibelungensage in Zeiten des kompetenzorientierten Deutschunterrichts«, in: Volker Gallé [Hg.], Vom finsternen zum bunten Mittelalter. Wissenschaftliches Symposium der Nibelungenliedgesellschaft und der Stadt Worms vom 16. bis 18. Oktober 2015, Worms 2017, S. 133-150, hier S. 137; siehe auch <https://mimasch.de> [letzter Zugriff: 23.12.2021]).

17 Siehe zum Beispiel Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge. Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700-1050/60) (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. I.1), 2. Aufl. Tübingen 1995, S. 30-60, 272-292. Auch wenn die deutschsprachigen karolingischen Texte selbst in späteren Jahrhunderten nicht weiter tradiert wurden (ebd., S. 365), wurde mit der Verschriftlichung der deutschen Schreibsprachen in der Karolingerzeit eine entscheidende Basis für die Schrifttradition des Deutschen geschaffen.

18 Johnson, L. Peter: Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70-1220/30) (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. II.2), Tübingen 1999, z.B. S. 92-104, 247-257, 330-346.

19 Die Schulprojekte waren bisher thematisch u.a. bezogen auf das *Nibelungenlied*, Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Fabeln, Schwänke, Lyrik (v.a. Liebeslyrik) und das Mittelalterbild der Romantik. Sie umfassten von der fünften Klasse an alle Jahrgangsstufen. Die Studierenden sammelten in den Projekten Unterrichtserfahrung jenseits der regulären Praktika. Die Un-

ler*innen mithilfe der Similarität mittelalterlicher Themen und Diskurse für das Thema interessiert werden,²⁰ um dann in einer zweiten Phase alteritäre Aspekte (die historische Differenz, verstanden als eine Differenz*qualität*, nicht als ein Differenz*problem*) der Gesellschaft, Kultur und Literatur des Mittelalters und Ansätze ihrer Verstehenshorizonte zu vermitteln. Traut es sich eine Lehrperson zu, Mittelalter im schulischen Deutschunterricht zu thematisieren,²¹ so kann sie sich der Aufmerksamkeit der Schüler*innen sicher sein und vermittelt ihnen außerdem in einem integrativen Unterricht teilfachübergreifende Kompetenzen teils besser als mithilfe jüngerer Texte.²² Den Lehrkräften an den Schulen, vor allem aber den Lehrenden in den Hochschulen kommt dabei eine entscheidende Rolle zu: Ein Interesse für die Vermittlung mittelalterlicher Werke und Stoffe im schulischen Deutschunterricht entsteht nur dann, wenn der universitäre Unterricht einerseits ausreichend Basiswissen und entsprechende Grundkompetenzen der historischen

terichtssequenzen, die maximal zwölf Unterrichtsstunden umfassten, manchmal aber auch nur auf zwei oder vier Stunden bezogen waren, wurden mit schulischen Lehrkräften zusammen erarbeitet. Der Unterricht lag in den Händen der Studierenden und erfolgte teils eigenständig, teils im *co-teaching*. Im Sommer 2021 hat eine neue Unterrichtsreihe unter Einbezug mittelalterlicher Liebeslyrik in einer 10. Klasse stattgefunden, in 2022 Unterrichtsentwürfe zum *Physiologus* und zur Mehrdeutigkeit im *Nibelungenlied*.

- 20 Andere Schwerpunkte, die die subjektive Bedeutsamkeit des Textes für Jugendliche fokussieren, wählt unter Bereitstellung reichen Materials Bärnthaler, Günther: Fragen an Hagen. Wege zum *Nibelungenlied* für jugendliche Schülerinnen und Schüler (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Bd. 15), Berlin u.a. 2020, vgl. insbesondere S. 93f. Bärnthaler bezieht viele Rezeptionszeugnisse des *Nibelungenliedes* ein, geht allerdings auf Krausser und Ostermaier nicht ein. Vgl. zum subjektorientierten Ansatz auch F. Steinwachs: Waldorfschulen.
- 21 Es ist eine wesentliche Aufgabe der universitären germanistischen Mediävistik, den zukünftigen Deutschlehrer*innen die Praktikabilität dieser Aufgaben zu demonstrieren. Vgl. bereits Mielke, Angela: »Mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht in Zeiten der Kompetenzorientierung – assimilieren, integrieren, profilieren?«, in: Thomas Bein/Hans-Otto Horch (Hg.), Wissenstransfer im Deutschunterricht. Deutsch-jüdische Literatur und mittelalterliche Fachliteratur als Herausforderung für ein erweitertes Textverstehen (= Germanistik, Didaktik, Unterricht, Bd. 6), Frankfurt a.M. 2011, S. 133-178, hier S. 135f.; dazu auch Schwinghammer, Ylva: Mittelalter als Faszinosum oder Marginalie? Länderübergreifende Erhebungen, Analysen und Vorschläge zur Weiterentwicklung der Mittelalterdidaktik im muttersprachlichen Deutschunterricht (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Bd. 7), Frankfurt a.M. 2013, insbesondere S. 227-229.
- 22 Heiser, Ines: »Mittelhochdeutsch ist keine Kompetenz. Oder doch? Mittelhochdeutsche Literatur und die Bildungsstandards«, in: Miedema/Sieber (Hg.), Zurück zum Mittelalter, S. 21-39. D. Goller: »wunder hœren sagen«, S. 135, ergänzt Hinweise auf die »Förderung von männlichen Lesern und Lernern« sowie auf die kompetenzorientierten Lernziele, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprachen zu entdecken sowie sprachliche Strukturen zu untersuchen (S. 137).

Literaturwissenschaft vermittelt und andererseits gemeinsam mit den Studierenden die praktischen Unterrichtsmöglichkeiten einübt.

3. ›Inszenierte Geschichte‹ im *Nibelungenlied* und bei Helmut Krausser

Ausgehend von der historischen Differenz des Textes bietet das *Nibelungenlied* herausragende Möglichkeiten, Formen der im Text inszenierten Geschichte(n) zu analysieren und mit ihrer Hilfe das (geschichts-)kritische Bewusstsein der Schüler*innen zu schärfen. Denn das um 1200 verschriftlichte *Nibelungenlied* diskutiert im fiktionalen Rahmen die Deutung und Konstruktion von Geschichte intensiv;²³ da dies in den Rezeptionszeugnissen sehr unterschiedlich aufgegriffen wird, bietet der Unterricht über den mittelalterlichen Text und seine Nacherzählungen sowie deren literarische Darstellung der Inszenierung von Geschichte geeigneten Stoff für die Bewusstwerdung von historischer Distanz und für das generelle Wachhalten eines kritischen Bewusstseins gegenüber Geschichtsschreibung. Der Textverlauf des *Nibelungenliedes* sei im Folgenden als bekannt vorausgesetzt; dargestellt werden sollen lediglich einige wenige Aspekte seiner Interpretation und eine Auswahl wichtiger Strophen, die in keinem Unterricht zum *Nibelungenlied* fehlen sollten, sei er schulisch oder universitär.

Für den Handlungsverlauf des *Nibelungenliedes* hat der Streit der Königinnen eine zentrale Bedeutung.²⁴ Der Streit entsteht ausschließlich deswegen, weil die beiden Protagonistinnen von unterschiedlichen, jeweils in unterschiedlicher Weise defizitären Konstruktionen einer Geschichte ausgehen, die sie selbst nicht ha-

23 Im vorgegebenen Rahmen kann nicht eingehender diskutiert werden, inwiefern für den Deutschunterricht auch fruchtbar gemacht werden kann, dass das *Nibelungenlied* in seiner verschriftlichten Form historische Reminiszenzen der Völkerwanderungs- und der Merowingerzeit aufweist. Die wichtigsten Daten sind zusammengestellt bei Lienert, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung* (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 58), Berlin 2015, S. 30-32; Schulze, Ursula: *Das Nibelungenlied* (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17604), Stuttgart 2001, S. 60-77. Vgl. zum Verschriftlichungsprozess zusätzlich Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 55-102. Prinzipiell wären im Deutschunterricht auch Ansätze diskutierbar, die im *Nibelungenlied* konkretisierbare Hinweise auf politische Akteure der Zeit um 1200 sehen möchten, vgl. Breuer, Jürgen (Hg.): *Ze Lorse bi dem münster. Das Nibelungenlied (Handschrift C). Literarische Innovation und politische Zeitgeschichte*, München/Paderborn 2006 (insbesondere die Aufsätze in der Sektion »Zeitbezüge«) und (zu Recht kritisch) E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 32f. und 35f.

24 Vgl. dazu z.B. Miedema, Nine R.: *Einführung in das ›Nibelungenlied‹*, Darmstadt 2011, S. 78-87.

ben beeinflussen können, wobei zwei Aspekte wichtig sind.²⁵ Erstens ist Brünhild (fälschlich) vermittelt worden, Siegfried sei Gunther untertan (Standeslüge bzw. »Konstruktion falscher Hierarchien in der männlichen Gemeinschaft«²⁶). Dies ist eine deklarative Sprachhandlung in täuschender Absicht (Figurenrede Siegfrieds: »[...] *er ist mîn herre* [...]«²⁷ und entspricht somit nicht den intradiegetisch erzählten Daten (vgl. Siegfrieds Forderung, man solle dieser falschen Darstellung der Daten folgen: »[...] *sô sult ir, helde mære, wan einer rede jehen: / Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man* [...]«²⁸). Das *fake fact* der ständischen Unterlegenheit Siegfrieds verblüfft Brünhild zwar, sie akzeptiert es jedoch (B 421). Es beschäftigt sie allerdings auch während der Doppelhochzeit in Worms, bei der sie erfolglos versucht, diese Leerstelle in der »Geschichtsschreibung« ihrer Schwiegerfamilie zu schließen (B 617). Die Jahre später erfolgende Einladung der Xantener nach Worms resultiert, wie der Erzähler erläutert, explizit aus dem Grund, dass Brünhild erfahren will, warum sich Kriemhild, obwohl sie Siegfried geheiratet hat, nicht wie die Ehefrau eines *eigen* Gunthers verhalte und das Ehepaar ihnen *sô selten dien*[.]e (B 721,3, B 722,3; vgl. B 721,4).

Kriemhild dagegen hat Siegfried als Gunther mindestens ebenbürtig erlebt, vor allem durch Siegfrieds nonverbales Verhalten (vgl. B 131, B 227). Der Streit der Königinnen entsteht durch das Vorhandensein unterschiedlicher fiktionsinterner konstruierter »Wahrheiten« bzw. »Fakten«, durch eine Divergenz der Perspektiven auf die geschichtlichen »Daten«.²⁹ Beide Fürstinnen sind von ihrer Sicht überzeugt; einige der männlichen Figuren wissen fiktionsintern, dass in diesem Punkt Brün-

25 G. Bärnthaler: Fragen an Hagen, S. 287, bringt die Ausgangslage für den Streit der Königinnen auf die folgende Formel: »Letztlich sind also beide Königinnen schlecht informiert, was ihren Konflikt umso tragischer macht.«

26 Schul, Susanne: »*Es gibt immer ein Opfer?*« Albert Ostermaiers Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* aus einer intersektionalen Perspektive«, in: Ingrid Bennewitz/Detlef Goller (Hg.), *altiu mære* heute: Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert, Bamberg 2022 (im Druck), im Manuskript S. 17. Ich danke Susanne Schul dafür, dass sie mir die Druckfahnen ihres Beitrags bereits vor der Drucklegung zur Verfügung gestellt hat.

27 B 418,4. Nonverbal wird diese Täuschung durch den Stratorendienst in B 395f. verstärkt. Vgl. B 421,1 (*dîn herre*), B 617,3 (*eigenholden*), B 818,2 (*sküneges man*), B 819,2 (*eigenmannes*); überspitzt B 822,1, B 824,2, B 825,4, B 827,1, B 835,4, B 838,2: *eigen*. J.-D. Müller: Spielregeln, S. 366–368, spricht in diesem Zusammenhang von »Wahrheit setzende[n] Sprechakte[n]« (Zitat S. 366).

28 B 384,2f.; »so sollt Ihr, meine berühmten Helden, nur eines sagen: Gunther sei mein Herr, und ich sei sein Lehnsman.«

29 Vgl. weiterführend Kropik, Cordula: »Worms und Isenstein. Nibelungische Widersprüche als Kohärenzprinzip«, in: Elisabeth Lienert (Hg.), *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*, Wiesbaden 2019, S. 91–115, hier S. 99. Sie verweist darauf, dass der Streit letztlich auf einem »Widerspruch zweier unvereinbarer Herrschaftsmodelle« beruhe.

hilds ›Wahrheit‹ defizient ist,³⁰ aber dies zuzugeben, käme politischem Selbstmord gleich.

Wie Kriemhild dagegen, zweitens, ihre ›Geschichte‹ über Brünhilds angebliche Entjungferung durch Siegfried in der zweiten Brautnacht konstruiert hat (Kebsevorwurf, vgl. B 836,4 und B 837,2), bleibt textintern unklar. Auf Erzählebene gibt das *Nibelungenlied* für die Rezipient*innen des Textes eine deutliche chronologische Sequenz der Ereignisse vor, die den textinternen Figuren jedoch jeweils nur teilweise zugänglich ist: Zuerst warnt Gunther Siegfried davor, seiner Ehefrau zu nahe zu kommen (B 652,1f.), was Siegfried in einer eidesähnlichen Antwort verspricht (»*Daz nim ich, sô sprach Sifrit, »ûf di triuwe mîn, / daz ich ir niht enminne. [...]*«³¹); dann ringt Siegfried Brünhild mit Gewalt nieder (B 674), so dass sie sich ergibt (B 675); danach entfernt er sich vom Bett (B 676), und Gunther nimmt seinen Platz ein (B 677,4); erst dadurch, dass Gunther Geschlechtsverkehr mit Brünhild hat, verliert sie daraufhin ihre übermenschliche Kraft (B 678-B 680).³² Dass Siegfried Kriemhild später den heimlich entwendeten Ring und Gürtel Brünhilds aushändigt, wird im *Nibelungenlied* nicht auserzählt, sondern nur kurz angedeutet: [E]r hal si sît vil lange, daz er ir hete brâht, / unz daz si under krône in sinem lande gie.³³ Was Siegfried seiner Ehefrau bei dieser Gelegenheit gesagt haben mag, wird im Text nicht dargestellt. Es sind hier Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen in der Erzählung über die Geschichte gesetzt, nicht nur für die textinternen Figuren, sondern auch für die Rezipient*innen des Textes, die das *Nibelungenlied* somit sehr unterschiedlich lesen können und gelesen haben.

Durch den Streit der Königinnen ist Kriemhilds (nicht den fiktionsinternen ›Daten‹ entsprechende) Darstellung der Ereignisse der zweiten Brautnacht öffent-

30 »Gestritten wird über Unwahrheiten: Siegfried ist weder Gunthers Vasall noch hat er mit Brünhild geschlafen«, E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 47.

31 B 653,1f.; »[i]ch verspreche bei meiner Treue«, antwortete Siegfried, »dass ich nicht mit ihr schlafe«.

32 In B 664,3 wird außerdem betont, dass Gunther sehr genau beobachtet, *daz heimlicher dinge von in dâ niht geschach*. »Betont wird das so auffällig, als erzähle der Text hier gegen eine anderslautende Tradition an«, E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 39.

33 B 681,2f.; »[n]och sehr lange Zeit, bis sie die Krone in seinem Lande trug, enthielt er ihr vor, was er für sie mitgebracht hatte«. Von Siegfrieds Krönung ist in B 710f. die Rede, Kriemhilds Krönung wird nicht explizit genannt; eventuell ist der Zeitpunkt nach der Geburt des Sohnes Gunther und dem Versterben der Königin Sieglinde gemeint, B 714,2f.: *dô het den gewalt mit alle der edeln Uoten kint, / der sô rîchen vrouwen ob landen wol gezam* (»[d]a besaß nun die Tochter der edlen Ute die gesamte Verfügungsgewalt, die einer so mächtigen Herrin über die Länder zukam«). Zur Motivation Siegfrieds bei der (von hinten motiviert: für den Plot notwendigen) Entwendung der Gegenstände siehe J.-D. Müller: *Spielregeln*, S. 273, der hier psychologisch argumentiert: »Sivrits *höher muot* ist nicht höfischer Ausdruck gemeinschaftlicher Harmonie – das unterscheidet ihn von Minnesang und Artusroman –, sondern ist ganz und gar selbstbezogenes Bewußtsein seiner Überlegenheit über Gunther.«

lich geworden,³⁴ und damit auch die Beleidigung und Entehrung Brünhilds.³⁵ Textintern wird dargestellt, dass Gunther in seiner Funktion als Richter nach dem Streit der Fürstinnen versucht, die öffentliche Beleidigung Brünhilds durch Kriemhild (Kebsenvorwurf), die das gesamte Königshaus trifft, mithilfe eines Eides zu sühnen, den Siegfried leisten soll. Der Wortlaut der Anklage sowie des Eides ist aufschlussreich. Brünhilds öffentliche Anklage lautet, »[...] *dir sol geklaget sîn, / si giht, mich habe gekebsset Sifrit, ir man.*«³⁶ Gunther reformuliert den Gegenstand der Anklage: »[...] *[U]nd hât er sichs gerüemet, daz sol er hâeren lân, / oder sîn muoz lougen der helt von Niderlant.*«³⁷ In der Forschung hat wenig Beachtung gefunden, dass Gunther in seiner richterlichen Funktion, nunmehr deklarativ, öffentlich den folgenden Gegenstand der Anklage definiert und damit neue ›Fakten‹ schafft:³⁸ Brünhild habe Gunther gegenüber die Anklage erhoben, »[...] *du [Siegfried] habes dich des gerüemet, daz du ir schönen lîp / aller êrst habes geminnet. daz sagt Kriemhilt, dîn wîp.*«³⁹ Gegenstand der Anklage ist somit nunmehr eine doppelt vermittelte sprachliche Handlung: Kriemhild habe die Brünhild entehrende Behauptung geäußert, Siegfried habe sich dessen gerühmt, dass er sie entjungfert habe. Durch diese sprachliche Handlung wird Gunther, dem als Richter die deklarative Macht obliegt, aus ›Daten‹ ›Fakten‹ werden zu lassen, der Versuch in den Mund gelegt, das Kernproblem zu manipulieren: Es geht in der Anklage nicht mehr um

34 Zur falschen ›Beweiskraft‹ von Ring und Gürtel siehe J.-D. Müller: Spielregeln, S. 270-276.

35 Kriemhild beleidigt Brünhild nicht nur verbal als *kebsse* und setzt sie als *eigen* herab, sondern erzwingt bekanntlich außerdem in einem Akt symbolischer Kommunikation den einen Rangunterschied suggerierenden Vortritt beim Betreten der Kirche, B 840,2f. Die Beleidigung ist damit auch für alle diejenigen Gefolgsleute der Wormser und Xantener erkennbar, die außer Hörweite sind. Umgekehrt sind auch die Tränen der vor der Kirche verharrenden Brünhild (B 840,1, wie auch bereits B 615) als eine öffentliche, Kriemhild anklagende Darstellung des ihr angetanen Leids zu verstehen, vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 75 (mit weiterer Literatur). Darauf bezieht sich auch Hagen (B 870,3).

36 B 850,2f.; »[v]or Dir klage ich an, dass sie behauptet, Siegfried, ihr Mann, habe mich zu seiner Nebenfrau gemacht.«

37 B 852,2f.; »[o]b er sich damit gebrüstet hat, muss der Held aus Niederland gestehen oder widerrufen.«

38 Gunthers Anklage spiegelt allerdings Brünhilds Gedankenrede, »[...] *hât ersich es gerüemet, ez gêt an Sifrides lîp.*« (B 842,4; »[w]enn Siegfried damit geprahlt hat, dann geht es ihm ans Leben«). Die (An-)Klage, jemanden für schuldig oder unschuldig zu erklären, ihn zu verurteilen bzw. ihn von einer Anklage freizusprechen, gehören alle zu den deklarativen Sprechakten, Aussagen unter Eid dagegen zu den Assertiva (E. Rolf: Illokutionäre Kräfte, S. 207, 209, 211, 211f. und 161). J.-D. Müller: Spielregeln, S. 367, deutet die unterschiedliche Wirkungskraft der verschiedenen Sprechakte an, spricht allerdings ungenau vom »deklaratorische[n] Gestus« des Urteilsspruchs.

39 B 854,3f.; »Du hättest Dich gebrüstet, ihren schönen Körper als Erster geliebt zu haben. Das behauptet Kriemhild, Deine Frau.«

die Ereignisse selbst, sondern um das Erzählen über sie. Entsprechend formuliert Siegfried in seinem Eid nichts, was die Ereignisse selbst beträfe, sondern thematisiert ausschließlich den Vorwurf des *rüemens*:⁴⁰

B 855: Dô sprach der starke Sifrit: »und hât si daz geseit,
ê daz ich erwinde, ez sol ir werden leit.
und wil dir das enpfûeren vor allen dînen man
mit mînen hôhen eiden, daz ich es niht gesaget hân.«

Siegfried kann diesen Reinigungseid anbieten, »da es die Behauptung nie gegeben hat, was bedeutet, daß er Prünhilt nicht beleidigt hat und Kriemhilt's Worte keine Grundlage in dem haben, was er selbst ihr sagte«.⁴¹ Der Eid würde damit lediglich dem Zweck dienen, die Beschuldigung des *rüemens* als falsch zu entkräften – das eigentliche Skandalon, dass nämlich dieses *rüemen* impliziert, Siegfried habe Brünhild tatsächlich entjungfert, bliebe damit ausgeklammert. Im textinternen inszenierten sprachlichen Handeln Gunthers und Siegfrieds wird die Auseinandersetzung mit dem Problem der ›wahren‹ Geschichte der zweiten Brautnacht auf die Frage verlagert, was darüber *erzählt* wird.⁴² Gunther urteilt dementsprechend: »[...] [I]ch wil iu ledic lân, / des iuch mîn swester zîhet [...]«.⁴³ Mit diesem (deklarativen) Urteil Gunthers liegt der Versuch vor, die ›Daten‹ der zweiten Brautnacht durch das autoritative Festsetzen neuer ›Fakten‹ zu überschreiben.

40 »Da antwortete der starke Siegfried: ›Und wenn sie es gesagt hat, so wird sie das, ehe ich davon ablasse, noch sehr bedauern. Vor allen Deinen Gefolgsleuten will ich Dir mit meinen heiligen Eiden versichern, dass ich ihr so etwas nicht gesagt habe.«

41 J.-D. Müller: Spielregeln, S. 281.

42 Eine Form dramatischer Ironie ist es deswegen, wenn Siegfried nach dem Urteil verspricht, seine Ehefrau so zu »[...]ziehen [...], / daz si üppeclîche sprûche lâze[...] under wegen [...]« (B 859,1f.; »so [zu] erziehen [...], dass sie übermütiges Gerede bleiben [lässt]«): Dass allem Anschein nach Siegfried selbst Kriemhild irgendwelche ›Fakten‹ über die zweite Brautnacht erzählt hat, zeigt, dass der Anlass für den Streit der Königinnen letztlich Siegfrieds (und nicht Kriemhilds) *üppeclîche sprûche* gewesen sein könnten (vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 87). Interessant ist Giselhers Aussage, »[...] jâ ist es harte lîhte, dar umbe zûrrent diu wîp.« (B 863,4; »[e]s ist recht unbedeutend, weswegen die Frauen in Zorn geraten sind.« [oder genauer, misogyn verallgemeinernd: ›weswegen Frauen in Zorn geraten‹]), da sie sehr deutlich zeigt, dass Giselher die Tragweite der *sprûche* nicht bewusst ist.

43 B 857,2f.; »[d]eshalb spreche ich Euch von dem frei, was Euch meine Schwester vorwirft«. Auffälligerweise wurde in Gunthers Figurenrede in B 856,2f. angekündigt, »[...]den eit, den du dâ biutest, unt mac der hie geschehen, / aller valschen dinge, der wil ich dich ledig lân.« (»wenn der Eid, den Du anbietest, hier geleistet werden kann, werde ich Dich von allen Unredlichkeiten freisprechen.«): Dass Gunther Siegfried hier noch duzt, während er ihn in B 857 in der öffentlichen Urteilssprechung ihrzt, unterstreicht den offiziellen Charakter des deklarativen Sprechaktes in B 857.

Allerdings: »Gunthers Urteil schafft keineswegs Frieden«;⁴⁴ »Brünhild und Hagen [...] begnügen sich mit der öffentlichen Schein-Klärung nicht. Hagen plant Rache – Schande und Leid der Königin betreffen den ganzen Hof«.⁴⁵ Ob Blutrache die angemessene Form der Rache ist, darf hinterfragt werden, aber dass der Ehrenmord jenseits gerichtlicher Verhandlung (auch ohne ein *widersagen*) gerächt werden darf, wenn die Betroffene, Brünhild, sich durch den zweifelhaften Eid nicht ausreichend entschädigt sieht, ist vor dem zeitgenössischen rechtlichen Hintergrund nachvollziehbar.⁴⁶ Und letztlich willigt auch Gunther in die Tötung Siegfrieds ein bzw. billigt sie, wenn auch nicht in einem formalen Gerichtsprozess (B 873⁴⁷ – es gäbe ja fiktionsintern keinen Anlass für eine Revision des ersten Urteils). Hagens (und Brünhilds) Rache, von Hagen als *Racheverpflichtung* dargestellt, verselbständigt sich von der Frage, »wie es« in der zweiten Brautnacht »eigentlich gewesen«, denn dieses Wissen entzieht sich Hagens ebenso wie Brünhilds Kenntnis; die Verlagerung auf das Sühnen der Majestätsbeleidigung lenkt von den »Daten« der zweiten Brautnacht ab.⁴⁸

44 J.-D. Müller: Spielregeln, S. 282.

45 E. Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik, S. 40. Möbius, Thomas: Studien zum Rachege danken in der deutschen Literatur des Mittelalters (= Europäische Hochschulschriften I, Bd. 1395), Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 51, beschreibt die Szene fälschlich als ein »klärende[s] Gespräch zwischen Gunther und Siegfried« und verkennt damit den Status der Szene als Gerichtsvorgang; auch dass die Standeslüge und der Kebsenvorwurf »völlig ausgeräumt« worden seien (ebd.), entspricht nicht den fiktionsinternen »Daten«, vgl. die zweifelnde, wenn auch schweigende Reaktion der Zeugen der Gerichtsszene (B 858,4: *dô sâhen zuo zeinander di guoten ritter gemeit*, »[d]a sahen sich die guten und stolzen Ritter an«; dazu N. Miedema: Einführung in das »Nibelungenlied«, S. 87).

46 Entscheidend ist Th. Möbius' Hinweis, *rechen* stehe im *Nibelungenlied* nicht für »Ahndung eines Rechtsverstoßes durch eine höhere Instanz«, sondern für »Vergeltung eines Unrechts in Selbsthilfe«; ders.: Studien zum Rachege danken, S. 45, 46; vgl. S. 52 (»Rache einer Beleidigung«), S. 54 (»Vergeltung für die Beleidigung Brünhilds«), S. 55. Dass der Erzähler die Tötung Siegfrieds als *missegende* wertet (B 978,4; »Untat«), widerspricht dem nicht: Gemeint ist hier wohl weniger die Rache an sich als deren von Verstellung, Betrug und der Entwaffnung des Gegners geprägte Form. In B 866,4 (Erzähler) und B 870,4 (Figurenrede Hagens) erfolgt der eine Fehde ansagende Rechtsakt des *widersagens* vor Zeugen als einer »offene[n] Aufkündigung des Friedens« (ebd., S. 47), dessen Gültigkeit allerdings wegen der Abwesenheit Siegfrieds bezweifelt werden darf. – Auch G. Bärnthaler: Fragen an Hagen, S. 108–111, betont, die Rache sei als »ein legitimes Verhalten« zu verstehen (Zitat S. 108).

47 Gunthers ambivalente Haltung wird insbesondere im Kontrast seiner Figurenrede in den Strophen B 865/B 869 und B 871 erkennbar. In B 1042 leugnet er das Geschehen explizit; unklar ist, ob dies als ein assertiver Sprechakt oder als eine deklarative richterliche Handlung nach dem »anklagenden« Bluten der Leiche Siegfrieds zu verstehen ist.

48 Entsprechend bezieht sich Hagens Figurenrede in B 864,3 erneut auf Rache für das *rüemen* und damit auf die von Gunther erschaffenen »Fakten«, nicht auf Brünhilds eigentliche Anklage, die sich, wie oben ausgeführt, gegen Kriemhild richtete; Siegfried ist fiktionsintern

Kriemhild dagegen sieht Siegfrieds Tod als Mord: Trotz eines einmaligen Schuldeingeständnisses, dass sie Brünhild möglicherweise etwas Negatives angetan haben könnte, wofür Siegfried nicht büßen sollte (B 890), ist ihr ganzes Handeln als ein Rachebedürfnis dargestellt – nicht als ein im christlichen Sinn durchaus stärker anfechtbares Bedürfnis nach *Gegenrache*.⁴⁹

Wie präzise der Text die verschiedenen Perspektiven auf die textinternen ›Fakten‹, auf die Verabsolutierung dieser ›Fakten‹ und auf die dahinter liegenden ›Daten‹ formuliert, zeigt sich auch in der Szene, in der Kriemhild Hagen an Etzels Hof vor Zeugen beschuldigt, »[...] *ir sluoget Sifriden*«:⁵⁰

B 1787: Er [Hagen] sprach: »waz sol des mêre? der rede ist nu genuoc.
ich binz aber, Hagene, der Sifriden sluoc,
den helt ze sînen handen. wi sêre er des engalt,
daz diu schœne Kriemhilt di vroun Brünhilden schalt! [...]«

allerdings aufgrund seines Eides und als (männliche) Rechtsperson ein durchaus geeignetes Opfer der Rache.

- 49 Der moderne Begriff ›Gegenrache‹ ist etwas irreführend, da der Begriff *widerrechen* in der mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank und in Lexers Mittelhochdeutschem Wörterbuch lediglich je einmal und deutlich später als das *Nibelungenlied* nachgewiesen ist (www.mhd.bdb.sbg.ac.at [letzter Zugriff: 23.12.2021]; Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W02624> [letzter Zugriff: 23.12.2021]). Obwohl die Frage nach dem initiierten Anlass für die (erste) Rache im mittelalterlichen weltlichen Rechtsverständnis weniger wichtig ist als die grundsätzliche Möglichkeit zur Rache, ermöglicht das Rechtssystem im Mittelalter durchaus eine friedliche Lösung der Konflikte durch eine Wergeldzahlung (Th. Möbius: Studien zum Rachedenken, S. 49), und es erlauben bzw. fordern die versöhnlicheren christlich-geistlichen Traditionen eine Unterbrechung des Mechanismus von mit Blutrache beantworteter Blutrache durch Verzeihung und Versöhnung. Im *Nibelungenlied* beherrscht die immer weiter eskalierende Blutrache das fiktionsinterne Geschehen, aber es ist Th. Möbius, ebd., S. 282, nicht in seiner Schlussfolgerung zu folgen, dass der Text dies gutheiße: Die Blutrache wird zwar als unausweichlich dargestellt (vgl. auch die Tatsache, dass sich Etzel erst durch die Tötung seines Sohnes Ortlieb in die Forderung nach Blutrache an Hagen einreicht, B 2087), führt aber so eindeutig und unabwendbar in die Katastrophe, dass man die gesamte Textaussage kaum als eine Befürwortung dieses Handelns bezeichnen kann (diese Option erwägt Möbius allerdings immerhin auf S. 69f.).
- 50 B 1786,3; »Ihr habt Siegfried [...] erschlagen«. B 1787: »Er sagte: ›Was soll das alles noch? Darüber ist genug geredet worden. Ich bin noch immer der Hagen, der Siegfried, den tapferen Helden, erschlagen hat. Wie sehr hat er dafür büßen müssen, dass die schöne Kriemhild die Herrin Brünhild beschimpft hat!« Vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 110. In der vorgegebenen Situation handelt es sich nicht um eine förmliche Anklage, da keine richterliche Instanz anwesend ist. Kriemhild fordert somit, wie Brünhild und Hagen, »Vergeltung eines Unrechts in Selbsthilfe« (vgl. Anm. 46).

Hier trifft wohl nicht zu, dass sich Hagen »erstmalig als Siegfrieds Mörder« bekenne;⁵¹ in konsequenter Anwendung von Hagens Perspektive hat es keinen Mord gegeben, sondern lediglich Totschlag im Rahmen einer nach germanischem Recht notwendigen Blutrache. Dass Etzels Krieger daraufhin Hagen nicht angreifen, trotz Kriemhilds expliziter Aufforderung dazu (B 1789), hängt wohl nicht bzw. nicht nur damit zusammen, dass Etzels Mannen Feigheit zugeschrieben wird (B 1790,4: *vorhte*; vgl. B 1792-1795 und B 1844). Vielmehr wird in diesem Moment deutlich, dass Kriemhild nicht zu einer gerichtlichen Bestrafung Hagens auffordert, sondern zu persönlicher Rache. »[...] [J]â wil uns verleiten des kunec Etzeln wîp.« (B 1791,4), lautet die darauffolgende kollektive Figurenrede der Gefolgsleute Etzels. Siegfried Grosses Übersetzung »Ja, die Gemahlin König Etzels will uns ins Verderben führen« ist zu »sie will uns in die Irre führen« zu korrigieren: Es geht wohl darum, dass sich die Krieger an Etzels Hof nicht für ein außergerichtliches Rachebedürfnis instrumentalisieren lassen wollen, zumal es von einer Frau geäußert wird⁵² und zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch Etzel als Person mit richterlicher Macht unterstützt wird.

Auch wenn im Schulunterricht das *Nibelungenlied* kaum als Ganztextlektüre angeboten werden kann, insbesondere nicht der mittelhochdeutsche Text, lassen sich die Nacherzählungen⁵³ jeweils um wenige Strophen Originaltext (ggf. mit Grosses Übersetzung) ergänzen, um die skizzierten zentralen Punkte des Plots und die Kernprobleme des mittelalterlichen Textes ansprechen zu können.⁵⁴ Eine andere

51 E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 44; ebd. ist die Rede von »Hagens Verbrechen«; vgl. ebd., S. 51, »[d]er hinterlistige Mord«, S. 56, Hagen bleibe »Siegfrieds Mörder«. Vgl. zur zeitgenössischen Unterscheidung von Mord (der eine hier nicht gegebene Heimlichkeit voraussetze) und Totschlag auch G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 206-209.

52 »Blutrache ist Kern heroischer Ethik und noch hochmittelalterlicher Rechtsvorstellungen; einer Frau aber kommt sie nicht zu, insbesondere nicht die (bei Männern selbstverständliche) eigenhändig ausgeübte Gewalt« (E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 55); dies trifft sowohl für Brünhild als auch für Kriemhild zu. Besonders eindeutig ist die textinterne Verurteilung eigenhändig ausgeübter weiblicher Rachehandlungen in der Schlusszene des *Nibelungenliedes*, als Kriemhild aufgrund ihrer Enthauptung Hagens von Hildebrand zerstückt wird, ohne dass die textinternen Figuren und/oder der Erzähler dies verurteilen (B 2371-2374).

53 Da sich Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied* (= Becksche Reihe, Bd. 2372), München 2005, lediglich auf den ersten Teil des Textes bezieht, bietet sich insbesondere Bierwisch, Manfred/Johnson, Uwe: *Das Nibelungenlied* (= Insel Taschenbuch, Bd. 4528), 5. Aufl. Berlin 2019, als Textgrundlage an.

54 Zu denken wäre hier z.B. an die oben besprochenen Strophen B 384, B 418, B 674-681, B 837, B 850-859, B 978, B 1786-1787; zusätzlich eventuell B 870, B 889-902, B 975-990. Der Vergleich zweier Texte würde damit für »weitere Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns, wie [...] Aufbau von Wissen über das Mittelalter und seine Literatur, Einblicke in die literarische Traditionsbildung und die Funktionsweise intertextueller Referenzen oder Erschließen neuer Sinnebenen in bekannten Texten« verwendet werden können (Mende, Iris: *Vermitteltes Mittelalter?*

Herangehensweise, die hier in den Mittelpunkt gestellt sei, ist der Weg der Aneignung des Stoffes über Rezeptionszeugnisse des *Nibelungenliedes*,⁵⁵ wobei ebenfalls Einzelstrophen des mittelhochdeutschen Werkes kontrastiv einbezogen werden sollten. Besprochen seien ausschließlich moderne Nibelungendramen, da diese eine bisher noch zu selten genutzte Möglichkeit bieten, mittelalterliche Texte auch in der Oberstufe und im Abitur zu behandeln.⁵⁶

Helmut Krausser treibt in seinem Theaterstück *Unser Lied* (Uraufführung 2005)⁵⁷ ein raffiniertes intertextuelles Spiel mit der Geschichte und dem Erzählen (bzw. Schreiben) über Geschichte.⁵⁸ Hagen ist hier derjenige, der dem Spielmann

Schulische und außerschulische Potentiale moderner Mittelalterrezeption [= Germanistik, Didaktik, Unterricht, Bd. 8], Frankfurt a.M. 2012, S. 263).

55 Vgl. dazu auch den Beitrag von Elisabeth Lienert in diesem Sammelband. Nicht ausdiskutiert werden kann im vorgegebenen Rahmen das Problem, dass sich auch für die hier behandelten Rezeptionszeugnisse eine »Vereinnahmung der Epoche für zeitgenössische Belange« feststellen lässt; so »werden moderne Problematiken [...] vor mittelalterlicher Kulisse verhandelt« (I. Mende: Vermittelttes Mittelalter?, S. 261).

56 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Leistungskurs. Hauptphase 2019, S. 22. Vgl. Miedema, Nine: »Das Mittelalter auf der Bühne und im Film. Moritz Rinkes ›Die Nibelungen‹ im Deutschunterricht«, in: Julia Knopf (Hg.), Medienvielfalt in der Deutschdidaktik. Erkenntnisse und Perspektiven für Theorie, Empirie und Praxis, Baltmannsweiler 2015, S. 169-178, hier S. 169.

57 Als Vorabdruck herausgegeben in: Theater der Zeit 57 (2002), S. 57-71; hier zitiert nach Krausser, Helmut: *Unser Lied*, in: ders.: Stücke 93-03. Mit einem Vorwort von Peter Michalzick (= Fischer Taschenbuch, Bd. 15979), Frankfurt a.M. 2003, S. 325-375. Als Entstehungsjahr ist ebd., S. [5], 2002 angegeben, auf S. 325 ist allerdings vermerkt, dass Krausser bereits im Jahr 1993 am Stoff arbeitete (vgl. auch die Tatsache, dass Krausser im 1994 entstandenen Theaterstück *Lederfresse* die Kettensäge des Protagonisten wie in Wagners Oper *Der Ring des Nibelungen* »Nothung« nennt, siehe Kindt, Tom: »Dies verschränkte Nebeneinander von Alltag und All«. Annäherungen an Helmut Kraussers Texte für das Theater«, in: Text+Kritik 187 [2010], S. 86-93, hier S. 87). Birgfeld, Johannes: »Hierzulande werde ich kaum noch gespielt«. Der Dramatiker Helmut Krausser«, in: Claude D. Conter/Oliver Jahraus (Hg.), Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser (= Poiesis, Bd. 4), Göttingen 2009, S. 163-180, hier S. 165, vermerkt, dass die Uraufführung 2005 stattfand. Birgfeld blendet ansonsten in seiner Analyse *Unser Lied* als eine der »Adaptionen« älterer Texte aus (S. 166). Es sei betont, dass die vorliegenden Untersuchungen keine Gesamtdeutung der modernen Dramen anstreben und mit Blick auf die Bezüge zwischen dem Prätext und der Adaption unter der Fragestellung des Schreibens von Geschichte auf textinterner wie auch auf textexterner Ebene bei der Behandlung einzelner Szenen sehr selektiv vorgehen.

58 Bennewitz, Ingrid: »Unser Lied – ein neues Lied? Helmut Kraussers Gesang vom Untergang Burgunds im Kontext zeitgenössischer Nibelungenrezeption«, in: Conter/Jahraus (Hg.), Sex – Tod – Genie, S. 283-294, hier S. 284, beschreibt die Handlung als »Teil von Geschichten, nicht als Geschichte«, »ständig dekonstruiert durch die historische ›Wahrheit‹ Hagens«. Glasner, Peter: »Ein neues Lied? Ein Höllenlied!« Helmut Kraussers Arbeit am Nibelungen-Mythos«, in: Monika Schausten (Hg.), Das lange Mittelalter. Imagination – Transformation – Analyse. Ein Buch für Jürgen Kühnel (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 763), Göppingen 2011,

Volker den Auftrag zum Verfassen eines Liedes erteilt – »er will die Macht über Geschehen und Lied«:⁵⁹

HAGEN Es gilt, ein Lied zu schreiben, ungeheuer,
das Künstler aller Zeiten
neidvoll und mit Furcht betrachten,
ein Höllenlied, das Schneisen schlägt,
Brücken baut zu einer Zeit,
die wir mit Schwertern nicht erreichen.

Volker sollte sich dabei ganz in den Dienst derjenigen Fassung der Geschichte stellen, wie Hagen sie geschrieben sehen möchte. Hagen versucht somit, einen deklarativen Geschichtsdiskurs zu führen und seine »Fakten« als die wahren »Daten« zu etablieren:⁶⁰

S. 145-172, hier S. 148, formuliert, es finde sich bei Krausser ein »Konnex von Geschehen und Literarisierung, von Geschichte und deren heldenepischer Heroisierung«.

59 P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 152. Händl, Claudia: »Nuove forme di ricezione del *Nibelungenlied* e della materia nibelungica nel teatro tedesco contemporaneo: *Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds – Nibelungendestillat* di Helmut Krausser e *Die Nibelungen* di Marc Pommerening«, in: Maria Grazia Cammarota/Roberta Bassi (Hg.), *Riscrittura e attualizzazione dei testi germanici medievali* (= Biblioteca di linguistica e filologia, Bd. 5), Bergamo 2017, S. 129-159, hier S. 133, verweist zu Recht darauf, dass Volker in Kraussers Fassung des Nibelungenstoffes der Einladung Kriemhilds und Etzels nicht gefolgt ist und deswegen überlebt hat (so auch dies.: *Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen* [= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 792], Göppingen 2020, S. 6; vgl. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 373, siehe im *Nibelungenlied* dagegen den Tod Volkers durch Hildebrands Hand in B 2284). Das nachfolgende Zitat findet sich bei H. Krausser: *Unser Lied*, S. 334.

60 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 333. T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 92, spricht vom »zweifelhaften Zustandekommen[...] der Erzählung«, P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 148, verwendet die Begriffe »Instrumentalisierung« und »Manipulationen« (vgl. ebd.: »Wer Mythen konstruiert, führt die Beliebigkeit des Mythosgehalts vor«; analog gilt: »Wer Geschichte konstruiert, führt die Beliebigkeit des Geschichtsgehalts vor«). C. Händl: »Nuove forme«, S. 132, 134, 144, bezeichnet Volker als unfreiwillig zum »propagandista« Hagens geworden, dem es allerdings gelinge, eine gewisse »dignità di poeta« wiederzugewinnen (siehe auch dies.: *Die Rezeption*, S. 5, 7, 17). Volker »emanzipiert« sich von der »Rolle, die Hagen ihm zugedacht hat«, indem er »auch die literarische Qualität des Dargestellten und nicht zuletzt die Wirkung, welche die Ereignisse auf das – intendierte – Publikum haben werden«, berücksichtigt (C. Händl: *Die Rezeption*, S. 5). Dennoch übernimmt Volker Hagens Vorgaben teils wörtlich (vgl. H. Krausser, ebd., S. 327 mit S. 333). Hagen handelt bei Krausser aus Rache dafür, dass er als Kind als Geisel an Etzels Hof aufgewachsen ist, im Tausch gegen Gunther. Krausser arbeitet damit Motive des *Waltharius* ein (C. Händl: »Nuove forme«, S. 134f. und 140f.; dies.: *Die Rezeption*, S. 7-9 und 15-19; so zuerst I. Bennewitz: »Unser Lied«; vgl. P. Glasner, ebd., S. 150-154, mit Schwerpunkt auf der Möglichkeit der Psychologisierung Hagens, die sich durch diesen intertextuellen Bezug für Krausser ergibt). Das im *Nibelungenlied* zentra-

HAGEN [...] Du [Volker] bist das Wort, das aus der Tat gerinnt. Mehr nicht.
Und trägst fortan mein Lied mir hinterher wie einen Schrein.

Diese Meta-Ebene des Schreibens über das Schreiben, die »Dramatisierung der Rezeptionsreflexion«,⁶¹ wird vor allem in mehreren kleinen Zwischenszenen ausgestaltet, in denen Volker mit seiner Ehefrau spricht, die das ganze Unternehmen sehr skeptisch sieht:⁶²

VOLKERS FRAU Das alles hat er [Hagen] dir erzählt?
VOLKER Erzählt? Nein. Wir sind Epiker, weil wir die Dinge zusammenreimen können.
VOLKERS FRAU Das kannst du aber so nicht schreiben.
VOLKER Ich weiß, und ich leide deswegen. Man muß es so verfassen, daß die Möglichkeit gerade noch zu ahnen bleibt.

Der von Hagen vorgegebene Begriff des Schreins oder auch der Truhe, die Lieder beinhaltet, die Geschichte schreiben sollen,⁶³ wird bei Krausser immer konkreter zu einer Schatztruhe, zum eigentlichen Reichtum der verschiedenen Figuren – so besteht Siegfrieds Nibelungenhort bei Krausser aus einer Truhe mit Liedern, die so groß und schwer ist, dass sie von zwei Männern getragen werden muss. Es ist

le Motiv der in ihrer Rücksichtslosigkeit problematisch gewordenen Vasallentreue Hagens (J.-D. Müller: Spielregeln, S. 155f.) wird damit von Krausser völlig anders ausgearbeitet.

61 Vgl. P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 155-162, Zitat S. 155.

62 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 349. Vgl. die Figurenrede von Volkers Frau auf S. 330, 335f. (S. 335: »Die Szene läßt du weg«), 347, 352 (»So kannst du das nicht schreiben«), 358 (»War das so«?), 363, 371f. (S. 371: »Ist das wahr?«), S. 372 (»Aber was geschah wirklich?«), S. 373.

63 Bereits bei Friedrich Hebbel findet sich der Gedanke, dass Hagen »seine Tat [...] zum Heldenlied aus[schmückt]« (Schul, Susanne: *HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptationen* [= Medien, Literaturen, Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 14], Frankfurt a.M. u.a. 2014, S. 450), vgl. Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen* (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 3171), Stuttgart 2008, V. 4363-4369: »H a g e n. [...] Denkst du in seinem [Etzels] Arm noch an den Ersten? / Nun freilich, diesen schlug ich tot. / K r i e m h i l d. Ihr hört! / H a g e n. War das hier unbekannt? Ich kann's erzählen, / Der Spielmann streicht die Fiedel wohl dazu! – / (*Als ob ersingen wollte.*) / Im Odenwald, da springt ein munterer Quell –«. Vgl. auch I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 291, mit dem Hinweis auf Hebbel, V. 108 (Giselher zu Volker, über Siegfried): »Es gab kein Lied. Sprich du einmal von ihm!«; darüber hinaus V. 4937 und 4947, in denen es um Lieder geht, die zu Ortleibs (bei Hebbel: Otnits) »Ruhm und Preis« (V. 4937) gesungen werden sollen. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 343, verwendet die schöne Metapher, »[w]ir hängen an unsern Liedern, weil sie das Zelt der Zeit aufrecht halten über uns.« – Im mittelalterlichen *Nibelungenlied* ist es Wolfhart, der »im eigenen Tod das Exempel künftiger Generationen [feiert], das er sein wird«, J.-D. Müller: *Spielregeln*, S. 256 (vgl. B 2299f.); Müller spricht diesbezüglich von »programmatischer Selbststilisierung« (ebd.).

diese Truhe, die Hagen später in den Rhein versenken und nach der Kriemhild fragen wird.⁶⁴

Es zeigt sich (auch) in dieser Szene, wie stark die erzählte Geschichte von der fiktionsinternen Wirklichkeit abweicht,⁶⁵ also zu *fake facts* wird – in Kraussers Text ist Siegfried dick und hässlich, die bisher über ihn existierenden Lieder bzw. die von ihm existierenden Abbildungen verfälschen die »Daten« somit:⁶⁶

GUNTHER Ihr seid Siegfried?

SIEGFRIED Euer Blick scheint an mir zu zweifeln.

64 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 349, 359, 360f., 374 (»Wo ist die Truhe? Der Hort?«). Bücken, Christine: »Singe mir vom Helden! Helmut Kraussers Hort der Lieder im Kontext der dramatischen Nibelungen-Rezeption«, in: Peter Glasner/Albert Kümmel-Schnur/Elmar Scheuren (Hg.), *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz, Siegburg 2008*, S. 113–120, hier S. 119: »Die Hortversenkung erhält so bei Krausser einen völlig neuen Stellenwert: die Tilgung der Helden-Fama«. Vgl. I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 287; C. Händl: »Nuove forme«, S. 142: Hagen verweigere Kriemhild damit die »memoria del primo marito« (dies.: Die Rezeption, S. 17: »das Gedächtnis an den ersten Ehemann«). Der Hort wird von C. Händl: Die Rezeption, S. 12 (ähnlich S. 17), als »kulturelles kollektives Gedächtnis« bezeichnet.

65 C. Händl: »Nuove forme«, S. 132: »Il poeta Volker trasforma la »verità«, la rimodella ed inserisce i fatti in un contesto coerente, liberandoli spesso da una certa casualità« (vgl. dies.: Die Rezeption, S. 5). In den Dialogen zwischen Hagen und Volker betont Ersterer mehrfach den Unterschied zwischen »Wirklichkeit« und politisch nützlicher Darstellung von Ereignissen, C. Händl: »Nuove forme«, S. 135; vgl. bei H. Krausser: *Unser Lied*, z.B. S. 330–335 (S. 332, Volker, mit Bezug auf den *Waltharius*: »Aber ... das stimmt doch nicht ... Ich ... Ihr ... habt das Lied gefälscht?«; S. 333, erneut Volker: »Will Herr Hagen mir demnach befehlen, / was zu schreiben ist, was nicht?«; ebd., Hagen: »Durch mich wirst du die Macht betrachten«), 355, 366f. C. Händl: »Nuove forme«, S. 144, verweist nur kurz auf die analoge Verdrehung der Ereignisse des *Nibelungenliedes* im Nationalsozialismus; vgl. zu diesem Themenkomplex, der anhand der Stalingradrede häufig im Deutschunterricht thematisiert wird, Krüger, Peter: »Etzels Halle und Stalingrad«, in: Joachim Heinzle/Anneliese Waldschmidt (Hg.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 2110)*, Frankfurt a.M. 1991, S. 151–190 (erneut abgedruckt in: Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute [Hg.]: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 375–403), und *Das Nibelungenlied*, erarbeitet von Anette Sosna, hg. von Johannes Diekhans (= *EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell*), Paderborn 2010.

66 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 345. Vgl. dazu C. Händl: »Nuove forme«, S. 137; dies.: Die Rezeption, S. 11f. (Nur) Über Siegfried werden bei Krausser bereits zu dessen Lebzeiten Lieder gesungen (H. Krausser, ebd., S. 335; Kriemhild liest über »Jung-Siegfried«, ebd., S. 336), so dass eine Überprüfung der »Fakten« möglich ist. Mit Blick auf Kraussers Vorlagen ist zu vermerken, dass Kriemhild sich auch in Hebbels *Die Nibelungen* auf Lieder über Siegfried, konkret auf »das Ammenlied«, »wie Siegfried starb«, bezieht (V. 3258, 3257; vgl. V. 2009). C. Bücken: »Singe mir vom Helden!«, S. 116, bringt das Vorgehen auf die Formel: »Wahrheit und literarische Fiktion liegen hier weit auseinander, im Lied jedoch zählt allein die Wirksamkeit.«

GUNTHER Von den Zeichnungen her, hätte ich mir Euch halb so ... alt vorgestellt.
SIEGFRIED Das machen die Lieder.

Kriemhild scheint, anders als Hagen, der um die Macht von Wort und Gesang »weiß«,⁶⁷ den richtigen Umgang mit den Truhen der *fama* nicht verstanden zu haben – denn sie behauptet in Kraussers Drama, sie sei es, die Siegfried schön mache:⁶⁸

KRIEMHILD Er ist der schönste Mann der Welt,
weil ich ihn liebe.

Deutlicher zeigt sich noch an zwei anderen Stellen, dass Kraussers Kriemhild die Manipulation der Wahrheit durch Lieder bzw. Geschichten nicht verstanden hat oder zumindest nicht beherrscht.⁶⁹ Als sie gerade schwanger geworden ist, ereignet sich folgende Szene:⁷⁰

BRÜNHILD Weswegen trägt man eine Truhe vor dir her?
KRIEMHILD Es ist meine Art, der Welt zu zeigen, was
in mir begonnen hat zu wachsen.
Noch ist die Truhe leer und nur Symbol. Aber mein und
Siegfrieds Sohn wird sie einmal mit Liedern füllen noch und noch.
Daß sich die Welt mit mir und meinem Gatten freut, dazu trägt man
diese Truhe.
BRÜNHILD Ein leeres Versprechen aus Holz.

Zwar wird auch Brünhild durch diese Szene deutlich, dass von den Liedern, die über Siegfrieds Sohn erzählt werden, eine Gefahr für die *fama* Gunthers ausgeht, so dass auch sie (nachdem sie vergeblich versucht hat, ein Kind von Hagen zu bekommen, S. 350f.) letztlich ihrerseits Gunther dazu auffordert, »eine Truhe [zu] schnitzen« (S. 354), jedoch fehlt es beiden an geeigneten »Liederdichtern«.

67 T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 92.

68 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 348. Vgl. C. Händl: »Nuove forme«, S. 138; dies.: Die Rezeption, S. 12.

69 T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 89, beobachtet, dass für Kraussers Stücke generell gelte: »Zum Thema wird Macht hier wesentlich durch die Darstellung ihrer Abwesenheit, durch die Inszenierung von Ohnmachtserfahrungen und vergeblichen Versuchen des Aufbegehrens gegen die eigene Machtlosigkeit«; Kindt vermerkt allerdings zu Recht, dass mit Hagen in *Unser Lied* auch eine Figur vorkommt, die (für Krausser untypisch) »offen nach Herrschaft, Einfluss oder Geltung streb[t]« (ebd.).

70 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 353. Bennewitz liest diese Szene so, dass Kriemhild und Brünhild »bezeichnenderweise nur über eine einzige Möglichkeit [verfügen], die Erinnerung an sie aufrechtzuhalten, und die liegt in ihrer Gebärfähigkeit. (Potenzielle) Schwangerschaften zeigen sie an, indem sie ihrerseits leere Truhen vor sich her tragen lassen. Schöner lässt sich die These vom männlichen Gebärneid und seiner Kompensation in (künstlerischer/wissenschaftlicher) Kreativität kaum auf den Punkt bringen« (I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 287).

Auch zum Schluss des Theaterstücks zeigt sich, dass Kriemhild bei Krausser den zentralen Wert der Beherrschung der Geschichte durch die Manipulation der ›Fakten‹ nicht erkannt hat:⁷¹

KRIEMHILD Verscharrt ihn [Hagen] irgendwo. Stellt keinen Grabstein auf. Nichts soll davon singen, daß ein Tier wie er je unter Menschen leben durfte. Nichts.

Finis. Vorhang.

Selbstverständlich wissen jedoch alle, die das Stück gesehen oder gelesen haben, dass diese versuchte *damnatio memoriae* misslungen ist, da noch heute über Hagen ›gesungen‹ wird – und zwar, folgt man Krausser, gerade deswegen, weil Hagen Volker rechtzeitig mit dieser Aufgabe beauftragt hat – und weil sich die Lieder letztlich weder von Hagen noch von Kriemhild vernichten lassen.⁷²

Geschichte wird also nur erzählt, wenn Geschichten, als ›Fakten‹, erzählt werden – und diese können durchaus, bewusst oder unbewusst, von der ›Wahrheit‹, von den ›Daten‹ abweichen.⁷³ Mit Schüler*innen kann ein solches Thema gerade

71 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 375. Unklar ist, ob auch die Tatsache, dass Kriemhild den Blankvers nicht beherrscht (vgl. die oben zitierte Passage von S. 345, »Noch ist die Truhe leer und nur Symbol. Aber mein und / Siegfrieds Sohn wird sie einmal mit Liedern füllen noch und noch«), ein diesbezüglich von Krausser bewusst gesetztes Signal ist; trotz der getragenen Sprechweise, die auch in nicht an Hebbel angelehnten Passagen an dessen Sprachduktus erinnern soll, wird der Blankvers von Krausser nicht regelmäßig gestaltet. Als Hinweis auf Kriemhilds mangelnde Einsicht kann auch Brünhilds Bemerkung gelten, »Die Gabe, Blicke zu deuten, scheint dir nicht gegeben« (ebd., S. 353).

72 Meine Interpretation weicht diesbezüglich von derjenigen Händls ab, die vermerkt, es gelinge Hagen nicht, seine ›Truhe‹ mit Geschichten zu füllen (vgl. C. Händl: »Nuove forme«, S. 137; dies.: *Die Rezeption*, S. 13). Zwar wird bei H. Krausser: *Unser Lied*, S. 363, angesprochen, Hagens Truhe habe sich zehn Jahre nach Siegfrieds Tod nur mit »Kleinigkeiten« gefüllt, im Ergebnis des gesamten Stückes scheint Hagens Taktik jedoch durchaus erfolgreich. Vgl. genauer T. Kindt: »›Dies verschränkte Nebeneinander‹«, S. 91, der von dem »Versuch« spricht, »durch Kunst und vor allem Dichtung die Zeit hinter sich zu lassen.« Die »hohen Hoffnungen«, »die Kraussers Figuren in das Spiel und die Kunst setzen, erfüllen sich nicht – zumindest nicht in einer Form, die sich ihnen selbst erschließen würde«, auf einer übergeordneten Ebene jedoch sind bei Krausser »Dichtung und folglich Spiel und Kunst« durchaus »das zu leisten in der Lage«, »was sich die Akteure der Stücke von ihnen erhoffen« (ebd., S. 92). – Über Siegfried werden nach dessen Tod, obwohl seine Truhe in den Rhein versenkt worden ist und Hagen damit versucht hat, diese zu »schließen«, weiterhin neue Lieder gedichtet, allerdings lediglich deswegen, »[w]eil sonst nicht viel geschah im Frankenreich« (H. Krausser, ebd., S. 363). Dennoch zeigt sich: »[D]as Lied kennt keine Herren, / versucht man es zu unterdrücken, gräbt / es sich nur tiefer in die Erde, bricht, / wenn keiner hinsieht, stärker noch daraus / hervor« (ebd.).

73 I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 289: Es gibt »keine Unterscheidung von Lüge und Wahrheit mehr« (vgl. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 343: »Wenn all diese Lieder von Lügen nicht zu unterscheiden sind, was bleibt dann?«).

auch mit Bezug auf die ›nachgebesserten‹ persönlichen Profile besprochen werden, die in den *social media* kursieren. Es lässt sich hier aber außerdem erneut der unmittelbare Bezug zum mittelalterlichen *Nibelungenlied* herstellen, um zu zeigen, dass der moderne Gedanke der Manipulation von Geschichte oder zumindest der Möglichkeit verschiedener Perspektiven auf die Geschichte bereits im Mittelalter diskutiert wurde:⁷⁴ Denn im *Nibelungenlied* wird Hagen⁷⁵ die Rolle zugeschrieben, kurz vor dem Ende des Textes erneut auf die Komplexität der Interpretation von Geschichte(n) hinzuweisen, als er sich Dietrich gegenüber dafür verteidigt, dass dessen Mannen im Kampf umgekommen sind, obwohl sie am zugrunde liegenden Konflikt unbeteiligt gewesen seien. Er korrigiert Dietrichs Wahrnehmung der Ereignisse: »*Jâne sîn wir niht sô schuldic*«, *sprach dô Hagene* [...] / »[...] *mich dunket, daz diu mære iu niht rehte sîn geseit*.«⁷⁶ Explizit angesprochen wird hier, dass es die unterschiedliche Wahrnehmung der *mære* ist, die die Konflikte ausgelöst hat; bis zum Schluss verstehen sich die einzelnen Akteure aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausgangspunkte falsch, versuchen, ihre einseitig verabsolutierten ›Fakten‹ als die verbindliche Darstellung der ›Daten‹ zu etablieren – und somit ist eine Einigung über die Kerngegenstände der Auseinandersetzungen zwischen den Figuren nicht möglich. Dies wird in der letzten Szene des *Nibelungenliedes* auch anhand von Kriemhilds mehrdeutiger ›Hortfrage‹ vorgeführt, oder vielmehr: Erneut ist es Hagen, der anhand von Kriemhilds Frage, »*welt ir mir geben wider, daz ir mir habt genomen* [...],⁷⁷ eine Vereindeutigung auf den Hort (statt auf Siegfried) vornimmt und damit zeigt, dass keinerlei Eindeutigkeit über die Gegenstände und Ereignisse besteht, die zu den tödlichen Konflikten geführt haben. Nicht nur auf der Erzähler-, auch auf der polyperspektivischen Figurenebene bleibt die Deutung der ›Daten‹ im *Nibelungenlied* mehrdeutig.

74 Zur Multiperspektivität vgl. E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 16: »Viele Perspektiven (Multiperspektivität) auf den vermeintlich gleichen Sachverhalt sind das Maximale an Neutralität in unserem anthropologischen und nicht realisierbaren Streben nach Wahrheit«. Vgl. dazu K. Bergmann: Multiperspektivität, S. 25-47.

75 Es sei daran erinnert, dass Hagen im *Nibelungenlied* in besonderer Weise mit der (deklarativen) Darstellung von Geschichtlichem verbunden wird, indem er derjenige ist, der Siegfrieds Jugendtaten kennt und den Königsbrüdern bei Siegfrieds Ankunft in Worms über sie berichtet (B 84-99; vgl. J.-D. Müller: Spielregeln, S. 366).

76 B 2330,1-4; »[d]och so schuldig sind wir nicht«, sagte da Hagen. »[...] Ich glaube, Ihr seid richtig unterrichtet worden.« Vergleichbar ist, dass in B 1862,2 angesprochen wird, Etzel seien nicht *diu rehten mære* über Kriemhild erzählt worden (vgl. J.-D. Müller: Spielregeln, S. 116).

77 B 2364,3; »[w]enn Ihr mir das zurückgeben wollt, was Ihr mir genommen habt.«

4. Mittelhochdeutsch und historische Distanz – das *Nibelungenlied* und Albert Ostermaier

Die bisherigen Ausführungen sollten vor allem zeigen, dass das Ansprechen der Schüler*innen über die Similarität von Themen wie dem (manipulativen) Schreiben von Geschichten und Geschichte im *Nibelungenlied* und heute möglich ist. Ein Bewusstsein der historischen Distanz und Differenz dagegen lässt sich anhand des Inhalts des *Nibelungenliedes* mit den Schüler*innen z.B. dann vertiefen, wenn zusätzlich mit berücksichtigt wird, dass es beim zentralen, im Streit der Königinnen verhandelten Streitpunkt nicht um persönliche Eifersucht zwischen Kriemhild und Brünhild⁷⁸ und nicht (lediglich) um eine Verletzung persönlicher Integrität geht, sondern um das Ansehen und die Rechtmäßigkeit der Macht des gesamten Wormser Königshauses (inklusive der Frage nach legitimen Erben aufgrund der Unterstellung, eine einmal untreue Ehefrau bleibe des Vertrauens unwürdig). Begriffe wie *êre*[.] (B 850,1, B 864,2, B 865,2), *schande* (B 851,4) und *trûre*[n] (B 860,2, B 867,4) eignen sich aufgrund ihrer (nur) auf den ersten Blick leichten Übersetzbarkeit ebenso wie der in Forschung wie Unterricht häufig thematisierte Begriff *triuwe* (vgl. z.B. oben, B 653,1) besonders für eine Auseinandersetzung mit semantischem Sprachwandel.⁷⁹ Die mittelhochdeutsche Sprache erweist sich dabei als ein sehr geeignetes Hilfsmittel zur Bewusstwerdung von historischer Distanz.

Ines Heiser hat anhand lyrischer Beispiele darauf hingewiesen, dass mittelalterliche Texte aufgrund ihrer sprachlichen Fremdheit (»historischen Sperrigkeit«) zu einem verlangsamen Lesen einladen.⁸⁰ Die Fremdheit des Mittelhochdeutschen, und sei sie nur anhand weniger Strophen thematisiert, unterstützt das Bewusstsein für die Alterität der Zeit, aus der die Texte stammen bzw. auf die sich die Rezeptionstexte beziehen.⁸¹ Krausser verwendet für manche Szenen und Fi-

78 So bereits, in den mittelalterlichen Text eingreifend, Hebbel in *Die Nibelungen*, V. 2058.

79 Vgl. dazu z.B. Karg, Ina: »... *beidiu lesen und verstên* ... Mediävistik für einen kompetenzorientierten Deutschunterricht«, in: Miedema/Sieber (Hg.), *Zurück zum Mittelalter*, S. 41-58, hier S. 43f. Sie leitet daraus u.a. die Unterrichtsziele ab, wahrzunehmen, »dass Wertmaßstäbe nichts Selbstverständliches sind« und »dass ein Text nicht einfach von sich aus sagt, wie er zu verstehen ist.« Daraus entwickle sich die Kompetenz, die »Bedingungen des Lesens und Verstehens« zu erkennen (ebd., S. 46). Es müssen »Kenntnisse von Sprache, Texten und Kontexten aktiviert werden [...], um zu erkennen, dass und wie Bedeutungen zustande kommen, Bedeutsamkeit verhandelt wird und Sinnfälligkeiten einst entstehen konnten und im Rezeptionsprozess heute entstehen können« (ebd., S. 47). Übergreifend wird damit die Kompetenz angestrebt, »Texten Bedeutung zu geben« (ebd., S. 55).

80 I. Heiser: »Mittelhochdeutsch«, S. 33f., das Zitat S. 39; D. Goller: »*wunder hæren sagen*«, S. 135; G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 24f.

81 G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 19, versteht Alterität im Kontext des Literaturgeschichtsunterrichts als »Grunderfahrung, die jeder Mensch macht und machen muss, um seine ei-

guren einen getragenen Duktus, der Friedrich Hebbels Dramen vergleichbar ist,⁸² er vermeidet jedoch Zitate aus dem mittelalterlichen *Nibelungenlied*. Albert Ostermaier dagegen setzt das Mittelhochdeutsche an verschiedenen Stellen ein, so dass hier bereits der (moderne) Primärtext unmittelbare Anlässe für eine Thematisierung der Fremdheit des Mittelalters über den Weg der Sprachreflexion bietet.⁸³

In Ostermaiers erstem Nibelungendrama, *Gemetzel* (Uraufführung 2015),⁸⁴ bieten mittelhochdeutsche, ins Neuhochdeutsche überfließende Textfragmente in einem eindrucksvollen, Unheil ankündigenden Klangteppich bereits beim ersten Auftritt Ortliebs eine Brücke zum Original.⁸⁵

gene Existenzweise zu verstehen«. Vgl. zum Nutzen der Alteritätserfahrung im Sinne der Lernpsychologie auch ebd., S. 21-24.

82 Charakteristisch für Kraussers Drama sind die Wechsel zwischen Blankvers und Prosa. Zu Hebbel als Quelle für Krausser siehe P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 151-154 u.ö.

83 Auch Moritz Rinke benutzt in seinen verschiedenen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes das Mittelhochdeutsche, insbesondere in seiner Fassung des Jahres 2002 (vgl. Rinke, Moritz: *Die Nibelungen*. Mit einem Nachwort von Peter von Becker, Reinbek bei Hamburg 2002; ders.: *Die Nibelungen*. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund, Reinbek bei Hamburg 2007), wie an anderer Stelle bereits besprochen; vgl. Miedema, Nine: »Das ›Nibelungenlied‹ in den jüngsten Bearbeitungen für das Theater (Moritz Rinke; John von Düffel)«, in: Kordula Schulze/Natalya Tyan/Laura Engelhardt (Hg.), *Usbekisch-deutsche Studien IV. Kontakte: Sprache, Literatur, Kultur, Didaktik*. 5. usbekisch-deutsche Tagung Taschkent, 22.-23. Oktober 2012 (= *Usbekisch-deutsche Studien*, Bd. 5), Münster 2016, S. 185-218; dies.: »Das Mittelalter«. I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 292, urteilt über Rinkes Fassung des Jahres 2002 kurz und negativ: »Schon das etwas mühsame Einflechten von (langen) mittelhochdeutschen Zitaten (oft auch noch inkorrekt eingesetzt), das offensichtliche Bemühen um Sprachwitz, der häufig scheitert, und Dialoge, die wohl ironisch sein sollen, es jedoch nicht sind, lassen seine [Rinkes] Version, die vergleichsweise nahe am *Nibelungenlied* bleibt, im Vergleich zu H. Krausser, *Unser Lied*, als deutlich weniger interessant und spektakulär erscheinen«. Deutlich positiver urteilt C. Händl: *Die Rezeption*, S. 37-64. Rinkes Text wird mit einbezogen in den umfangreichen Unterrichtsmaterialien von A. Sosna: *Das Nibelungenlied*.

84 In diesem Drama stellt Ostermaier Ortlieb, den Sohn Kriemhilds und Etzels, in den Mittelpunkt. Aus der Perspektive des Kindes dreht sich alles um die »Gewalt, die hätte vermieden werden können«, darum, »wie es dazu [zum *Gemetzel*] kommen konnte und ob es tatsächlich so enden muss«, vgl. Ostermaier, Albert: »Zu ›Gemetzel‹ und ›Gold‹«, in: ders.: *Von der Rolle. Oder: Über die Dramatik des Verzetteln*s. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2016, S. 97-112, hier S. 99, 100.

85 Hier und im Folgenden zitiert nach: Ostermaier, Albert: *Gemetzel*. *Nibelungen-Triptychon* Teil 1. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann (= Fischer Taschenbuch, Bd. 73007), Frankfurt a.M. 2015, hier S. 13 (die wechselnde Schreibung einzelner Wörter, die gelegentlich fehlerhafte Worttrennung der mittelhochdeutschen Begriffe sowie die vielen Tippfehler im Mittelhochdeutschen [hier z.B. »sloc«, »sluc«] wurden von Ostermaier übernommen). Der nachfolgende Textausschnitt Ostermaiers bietet kein unmittelbares Zitat aus dem *Nibelungenlied*; die Vorlage ist Strophe B 1958,1 (*Dô sluoc daz kint Ortlieben Hagen der helt guot*), die eingängige Wiederholung des Wortes *tôt* ist somit in der Vorlage an dieser Stelle nicht überliefert. – Zur Funktion der Krähen in der Nibelungenrezeption siehe Miedema, Nine: »Falke, Adler,

- NARR *wie eine Krähe mit den Armen flatternd und um Jung-Ortlieb kreisend* Do
 sluoc, do sluoc, do sluoc, daz kint, daz kint, kräh, kräh, das kint, da
 sluoc der helt das kräh kind, kräh, kräh, das krähende, sluoc, sluoc,
 sluoc das kint, der helt, der gute held das kind, tot, er schlug es tot, der
 helt, do sluoc, der helt, do, do, do, tot, tot, das kind, do, tot, kräh, kräh,
 das kind, tot, kräh, sloc, kräh, das kint, tot, tot, der helt guot tot, tot,
 das kind, das kind, du, do, da, du do da, da du do, do sluoc, do sluc du
 do da.
- ORTLIEB Narr, hör auf, wer schlug wen tot? Vor dir steht ein Königssohn!
- NARR Dich sluoc er do tot, tot, tot, die Krähen schreien's, da hörst du's nicht,
 tot, tot, do, do, sluoc.

Leitmotivisch ziehen sich die mittelhochdeutschen Wörter *sluoc*, *kint*, *helt*, *tôt* durch den Text⁸⁶ und rufen auf diese Weise immer wieder in Erinnerung, dass das Drama eine mittelalterliche Vorlage hat. Neben dem Narren werden vielen weiteren Figuren Versatzstücke aus dem *Nibelungenlied* oder auch ins Neuhochdeutsche übersetzte Verse zugeschrieben.⁸⁷ Dabei spielt auch Ostermaier mit den möglichen Differenzen zwischen ›Daten‹ und erzählten ›Fakten‹:⁸⁸

- NARR Das ist Sivrit, Siegfried, der Held, helt, der snelle degen guot, zu seiner besten Zeit, in seiner Jugendblüte Jahre konnt man von ihm wahre Wunder sagen.

Krähe. Zu Ulrike Draesners ›Nibelungen. Heimsuchung‹, in: Bennewitz/Goller (Hg.), *altiu mære* heute (im Druck).

- 86 Die Zitate sind jeweils dem Narren in den Mund gelegt. Vgl. A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 16, 30; gespiegelt in: »Siegfried[, der] schlägt sie dann auseinander und spießt sie auf mit seinem Schwert, do er den lintrachen an dem berge sluoc« (ebd., S. 39; vgl. B 98 und S. 31, 49), »Brünhild [...] wollte ihr Herz, sluoc, nur dem geben, sluoc, der es wie einen Stein brechen konnte« (ebd., S. 44), und die Schlussszene des Dramas (S. 106, 107).
- 87 Hier sollten einige wenige Beispiele für die verschiedenen *dramatis personae* genügen: Narr: »Wie konnt ein Weib aus Rache wohl entsetzlicher tun« (A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 17; vgl. B 1909); Kriemhild: »[I]ch bin sô rîche und hân sôgrôze habe, daz ich mînen vînden gevüege noch ein leit. des waereêt ich von Tronege Hagen gerne bereit« (S. 23; vgl. B 1393); Etzel: »Daz elliu dîniu leit swende, nîmestû der kûnic Etzel z'einem man« (S. 23; vgl. B 1240, dort Figurenrede Giselhers); Ritter (= Hagen): »Was für ein Liebchen hat der König! Die Braut des Teufels, in der Hölle soll sie sein« (S. 44; vgl. B 448); Volker: »Weh über dieses Fest, sagte Etzel, da drin kämpft einer wie ein wilder Eber, der heiûst Volker, das ist ein Spielmann [...]« (S. 88; vgl. B 1998, dort Figurenrede Etzels). Gerade die Wirkung, die das Verlegen der Nibelungenstrophen auf andere Figuren erzeugt, verdiente eine nähere Untersuchung.
- 88 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 18f.; die Passage zitiert und übersetzt Verse aus B 20. Vgl. zum Thema des Erzählens bereits S. 16 (der Narr zum Ritter, der mit Hagen zu identifizieren ist, aber zunächst von allen außer dem Narren unerkant an Etzels Hof verbleibt, bevor die Burgunder dort ankommen): »[...] Ihr seid ein guter Held, nach dem bald keiner kräht, wenn alles untergeht.«

- ORTLIEB Aber der ist klein und hässlich und hat eine dicke Lippe. [...] Siegfried war schön und groß wie der Dom zu Worms und hatte Muskeln wie Weinfässer dick und Arme wie Schwerter! [...]
- RITTER Sagte Eure Frau Mutter Euch das? Siegfried war ...
- NARR Er war ein Niederniederländer. Und die sind klein und hässlich wie der da.

Ostermaiers Stück spricht außerdem ebenfalls die Frage nach ›Wahrheit‹ und Lüge an (S. 45):

- ORTLIEB Ist er [Siegfried] denn ein Held, wenn er lügt? Müssen denn Helden wie Odysseus lügen und reich an Listen sein? Muss ich Euch [den Ortlieb unbekannten Ritter = Hagen] anlügen, um ein Held zu werden? Seid Ihr ein Held? Wenn ja, seid Ihr dann nicht auch ein Lügner und lügt mich an?
- NARR Der größte Held ist die Wahrheit, und deshalb wird sie immerfort erschlagen, und geschlagen wie ich, hack, weil jeden Held, hack, die Welt nur tot ertragen kann.
- RITTER Manche Lügen retten Leben.
- NARR Aber manche Leben sind nichts als Lügen, nur die Wahrheit kann sie retten. [...]
- RITTER Junger Herr, würdet Ihr mir das Leben mit einer Lüge retten wie ich zuvor das Eure?
- ORTLIEB Wenn Ihr mir zu lügen lehrt. Ich bin so schlecht im Lügen.
- RITTER Ihr müsstet nur glauben, was Ihr lügt.

Die Tragik, wie Ortlieb erkennen muss, dass das Versprechen des ihm unbekannten Ritters, ihn zu schützen, eine Lüge war (wie hier bereits vom Narren angedeutet), ist unvermeidbar.⁸⁹ Unentwirrbar werden in *Gemetzel* die vielfachen Identitäten der Figuren – einerseits durch die Frage nach den Lügen, die sie zur Selbststilisierung einsetzen, andererseits auch durch die vielfachen Formen des ›Spiels im Spiel‹. Wenn der Narr von Kriemhild erstochen wird und er im Sterben behauptet, er sei in Wirklichkeit Siegfried, der sich verstellt habe, seitdem statt seiner an der Quelle aus Versehen der Narr von Hagen getötet worden sei, ist dies zumindest für

89 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 100; vorausgedeutet wird dies durch einen Traum Ortliebs, in dem dieser »durch die Luft [wirbelte], als trüge [er] Siegfrieds Tarnmantel, aber wäre nur bis zum Kopf unsichtbar« (S. 33). Ortlieb stirbt in *Gemetzel* (anders als im *Nibelungenlied*, Str. B 1958) allerdings nicht dadurch, dass ihn Hagen enthauptet, sondern indem er sich selbst in das Messer drückt (S. 101), das ihm Hagen »auf das Herz hält« (S. 98) – sich dabei mit Siegfried identifizierend (»Ich bin Siegfried«, S. 101; vgl. die nachfolgende Anm.).

Kriemhild eine glaubwürdige Möglichkeit⁹⁰ – der Narr allerdings überlebt (S. 97 u.ö.), so dass sich die Szene trotz Kriemhilds lebhafter Identifizierung mit Hagen als eine gespielte erweist. Johannes Birgfeld beschreibt die Frage nach der multiperspektivischen Darstellung einer ›wahren‹ Geschichte in Ostermaiers Stücken wie folgt: »Hier scheint relevant und ›wahr‹, was die Einbildungs-, Vorstellungs-, die Imaginationskraft der Figuren und ihres Autors zu entwerfen vermag, ›was gefühlt, imaginiert und gewünscht werden kann‹«;⁹¹ Ostermaier bestätigt im betreffenden Interview daraufhin, dass die »Realität« nur als »Blickwechsel« erfasst werden könne.⁹²

Zusätzlich lassen sich die Figuren in Ostermaiers Drama *Gemetzel* darauf ein, das Ende des *Nibelungenliedes* nachzuspielen, in Fortsetzung einer von Tänzern »wie eine böse Farce« gestalteten stummen Darstellung des ersten Teils des Textes.⁹³ Im ›Spiel im Spiel‹ über den Kampf im Saal an Etzels Hof, das letztlich fiktionsintern reale Opfer fordert, übernimmt Hagen teilweise Kriemhilds Rolle und umgekehrt (S. 87, 89, 90). Nach dem Tod Hagens ist es in Ostermaiers *Gemetzel* Etzel, der dem Narren diktiert, die ›Fakten‹ dahingehend zu manipulieren, dass Kriemhild von Hildebrand getötet worden sei,⁹⁴ obwohl sie im Stück überlebt. Der Narr dagegen wird getötet, da er (wie der Spielmann Volker bei Krausser) hätte bezeugen können,

90 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 61, Figurenrede des Narren: »[...] Ich bin Siegfried. Du hast mich getötet. *Kriemhild schreit*.« (vgl. für die wörtliche Wiederholung und das Verwirrspiel um Identität und Identifizierung die vorhergehende Anm.).

91 »Epilog. Gespräch mit Albert Ostermaier über Theater«, in: A. Ostermaier: Von der Rolle, S. 113-123, hier S. 114.

92 Ebd.

93 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 18 (»BILD 2: DER NIBELUNGEN SAGE«); S. 70-101 (»BILD 5: RAUSCH«). Die Zitate aus dem *Nibelungenlied* sind hier besonders zahlreich, vgl. z.B. S. 70 (B 1956, B 1858-1860), 75f. (B 1911f.), 83 (B 1949-1951), 85f. (B 1958, hier spielt Hagen bei Krausser in *Unser Lied* auf Differenzen zwischen den Fassungen *B und *C an; B 1963-1965), 87 (B 1980-1982, B 1991f.), 88 (B 1998f., B 2010), 89 (B 2017f.), 90f. (B 2020, B 2022, B 2074f., B 2085-2088, B 2090), 92 (B 2095), 93 (B 2096-2099, B 2106/2108, B 2110), 94f. (B 2109, B 2111, B 2113, B 2101-2103), 98 (erneut B 1949).

94 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 105; vgl. die Aussage des Narren auf S. 104: »Wahr ist, was Ihr erzählt«. Das entsprechende »BILD 6/EPILOG« trägt die Überschrift »ETZELS LIED« (S. 102) und ist erneut im Wortlaut häufig dem mittelalterlichen *Nibelungenlied* sehr nah (vgl. B 2352, B 2361f., B 2364f., B 2367f., B 2371-2374, B 2376, B 1). Etzel spricht zu Kriemhild: »[...] Mag sein, du kannst ihn [den Sänger des Liedes] widerlegen, dann wird ein anderer anders schreiben, wie es mit dir weiterging, nachdem du aus dem Blutbad stiegst wie eine junge Königin. Du bist nun frei wie der Falke deines Traums. [...] Kein Wort nun mehr, sonst wechselt mir der Sinn, und der Narr schlachtet dich wie in den Versen hin. Hör zu und dann geh mit deinem Gott [...]« (S. 106).

dass die ›Daten‹ ganz andere gewesen sind als die ›Fakten‹, die im Lied erzählt werden.⁹⁵

In Ostermaiers *Gold* dagegen, seinem zweiten Nibelungen-Drama (Uraufführung 2016), findet sich das Mittelhochdeutsche an ganz anderen Stellen. Dargestellt wird hier ein leicht besessener und höchst manipulativer Regisseur namens Arsenij Kubik, der das *Nibelungenlied* auf die Bühne bringen und daraus einen Film erstellen will.⁹⁶ Auch hier spielt somit das Motivs des ›Spiels im Spiel‹ bzw. des »Films im Stück« eine entscheidende Rolle.⁹⁷ Kubik hat Kriemhild und Brünhild jeweils mit jungen und alten Schauspielerinnen doppelt besetzt, wobei die Entscheidung, wer im Film auftreten wird, noch nicht gefallen ist.⁹⁸ Die persönliche Rivalität der

95 Hinzu tritt die Ebene des Traums, die den Figuren zusätzliche, teils traumatische Handlungsfreiräume eröffnet: So schläft Kriemhild im Traum mit Hagen (A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 29); Kriemhild suggeriert im/durch den Traum, Ortlieb sei Hagens Sohn (vgl. auch S. 43). Etzel erkennt die Gefahr der Träume – »[d]ie Träume müssen aufhören. Sonst sitzt Kriemhild mit uns und Hagen an einem Tisch und träumt mit offenen Augen, und ihre schlimmsten Träume werden wahr, weil sie wie im Traum handelt und alles zum Allerschlimmsten wandelt.« (S. 36). In der anschließenden Szene ist dann aber unklar, ob Etzel Brünhild tatsächlich küsst oder ob dies Bestandteil der Träume Kriemhilds ist (S. 37f.). Vergleichbar ist in der mit »KRIEMHILDS TRÄUME IV« überschriebenen Szene Hagens (geträumter?) Hinweis, »[...] [h]ier, der tote Siegfried ist unser Bett, auf dem wir uns lieben mit Bissen. Warum sonst sollten seine Wunden bluten? Was habt Ihr gedacht gerade? Dass all dies ein Traum ist und Ihr erwachen wollt. Ihr schlaft vor aller Augen, Ihr schlaft mit offenen Augen, Ihr träumt. Ihr werdet jetzt schreien [...]« (S. 43). Auch auf S. 48–50 ist unklar, ob Brünhild und der Narr Kriemhild tatsächlich halten und berühren, Brünhilds zweite Brautnacht in Erinnerung rufend und dabei zusätzlich Gunther zu Siegfrieds Geliebtem machend, oder ob auch dies (Alb-)Traumbilder Kriemhilds sind; vgl. auch S. 52–54.

96 Dass *Gold* auf diese Art und Weise auch Ansatzpunkte bietet, das Thema der Nibelungenrezeption intermedial aufzuarbeiten, sei hier nur angedeutet; siehe dazu insbesondere die verschiedenen Publikationen von Andrea Sieber, z.B. dies.: »Die schlechtesten Nibelungen-Filme aller Zeiten? Möglichkeiten und Grenzen einer mediävistischen Didaktisierung«, in: Martin Fischer/Michaela Pölzl (Hg.), *Blockbuster Mittelalter. Akten der Nachwuchstagung Bamberg*, 11.–13.06.2015 (= *Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien*, Bd. 12), Bamberg 2018, S. 417–453; dies.: »Siegfried im Fokus. Didaktische Facetten eines Helden-Mythos«, in: Detlef Goller/Sabrina Hufnagel/Isabell Brähler-Körner (Hg.), *Helden in der Schule. Akten der Tagung Kloster Banz 2014* (= *MimaSch*, Bd. 3), Bamberg 2017, S. 29–53; dies.: »Siegfried auf der Leinwand. Hintergrundinformationen zu Verfilmungen des Nibelungen-Mythos«, in: Miedema (Hg.), *Mittelalterliche Texte*, S. 59–61 (jeweils mit weiterführender Literatur).

97 S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 1. Schul analysiert insbesondere das »intermediale Changieren« (S. 8) in der Inszenierung des Stücks bei den Wormser Nibelungenfestspielen, während ich mich ausschließlich auf Ostermaiers Schriftfassung beziehe.

98 Simone ist ›Kriemhild Worms‹, Karina ›Kriemhild Berlin‹, Nathalie ›Brünhild Worms‹, Lotte ›Brünhild Berlin‹, Karina und Lotte sind die älteren Schauspielerinnen; Kubik: »Also, Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr streitet euch, wer in den Film darf.« (Hier und im Folgenden zitiert nach: Ostermaier, Albert: *Gold. Der Film der Nibelungen. Eine Komödie*, Frankfurt a.M. 2016, hier S. 65). – Ostermaiers *Glut* (Uraufführung

Schauspielerinnen führt zu einem »explosiven Viereck aller gegen alle«. ⁹⁹ Darüber hinaus lässt Kubik Siegfried von einem türkischen Schauspieler darstellen (*Gold*, S. 18), der sich lange weigert, Brünhild auf der Bühne Gewalt anzutun, weil er sich sicher ist, ein deutsches Publikum werde es nicht akzeptieren, wenn er sich als Türke auf der Bühne an einer »deutschen« Frau vergehe. ¹⁰⁰ Auch dieses Stück bietet somit ausreichend Stoff für eine von Similarität und heutiger Alltagsrealität ausgehende Aneignung des Textes.

Bezüglich der sprachlichen Distanz, mit deren Hilfe im Deutschunterricht die geschichtliche Distanz bereits vom Rezeptionszeugnis aus hergestellt werden kann, ist die folgende Szene ausschlaggebend, ¹⁰¹ da sie (als eine weitere

2017), der dritte Teil seiner Nibelungen-Trilogie, ist für die vorliegende Themenstellung nicht einschlägig (ders.: Glut. Siegfried von Arabien, Frankfurt a.M. 2017).

99 A. Ostermaier: »Zu ›Gemetzeln‹ und ›Gold‹«, S. 107. S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 4, S. 23, beschreibt die »Mechanismen der Unter- und Überordnung vor und hinter der Kamera«, die »soziale[n] Prozesse der Ausgrenzung und Integration« sowie die »mehrdimensionale[n] Gewaltverhältnisse« und das »Zusammenspiel ambivalenter Unterdrückungsverhältnisse« im Stück.

100 A. Ostermaier: *Gold*, S. 19–22, 33f., 38f. (reflektiert wird allerdings: »[...] obwohl Brünhilde keine Deutsche ist [...]«, S. 21, Figurenrede des Siegfried-Darstellers). Kubiks erste Idee war es, den Streit der Königinnen auf Siegfried und Hagen zu verlagern (S. 11, vgl. auch S. 61: »Wir könnten die Königinnen doch auch mit Männern besetzen, was meinst du? [...]«); in gewissem Sinn gelingt ihm das, als der Siegfried-Darsteller Mohammed Söder sich darüber echauffiert, dass ihn Brünhild (Nathalie) als »Bote[n]« bezeichnet (S. 36; vgl. Hebbels *Die Nibelungen*, V. 1123). Diese Formen der »Überkreuzung zwischen der Person des Schauspielers und der fiktionalen Figur« beschreibt S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 10; vgl. ebd., S. 16, zum Wechsel zur »Opferrolle als Täter« bei Mohammed.

101 Die wörtlichen Hebbel-Zitate seien hier erwähnt, aber nicht weiter thematisiert; in vielen Szenen stellt das Stück eine »Spiel im Spiel«-Situation einer Aufführung von Hebbels *Die Nibelungen* dar, vgl. z.B. A. Ostermaier: *Gold*, S. 32f. mit Hebbel, V. 1075–1088, 1363f., S. 34 mit Hebbel, V. 1180f., 1184f., 1186–1188, 1191, S. 35 mit Hebbel, V. 1192–1195, 1199, 1216–1222 usw. Kubik zwingt seine Schauspieler*innen, den Stoff nacheinander auf Mittelhochdeutsch (S. 68), in Hebbels Fassung (S. 75) und als Stummfilm (S. 85) darzustellen; sein Ziel ist dabei die Verunsicherung (insbesondere) der Schauspielerinnen und die Zuspitzung ihrer Rivalität. Ostermaier vermerkt, er habe eine »eigene Sprache« für das Stück finden wollen, »genauer: nicht nur eine, sondern gleich mehrere Sprachebenen [...], die sich aneinander reiben und verschiedene Realitäts- und Bewusstseisebenen abbilden« (ders.: Von der Rolle, S. 111). Dadurch, dass die Darsteller*innen in *Gold* (S. 107–117) auch eine Szene aus Ostermaiers eigenem Drama *Gemetzel* (S. 47–50) reinszenieren, schreibt sich Ostermaier selbst beiläufig in die Reihe wichtiger Rezeptionszeugnisse des Nibelungenstoffs ein. Das für die zitierten mittelhochdeutschen Klang- und Leitmotive in *Gemetzel* so wichtige Lexem »sluoc« wird dabei im Übrigen übernommen (*Gold*, S. 115).

Phase in Kubiks manipulativem Spiel mit den Schauspielerinnen) die Hürde der mittelalterlichen Sprache in den Text einbringt:¹⁰²

KARINA Aber das ist Mittelhochdeutsch!

KUBIK Ja, ich will, dass ihr es im Original sprecht.

LOTTE Das merke ich mir nie.

SIMONE Das versteht doch niemand. Das muss man ja untertiteln. [...]

LOTTE Ja ane solt du an mir'z, Kriemhilt, ze arge niht verstaen ..., ja, ja niht verstan, niht verstan, ich verstehe gar nichts.

KARINA Hast du dich nicht vorbereitet? Wenn du besoffen bist, klingt das doch genau so, lall halt ein bisschen. [...]

LOTTE wand ich ane schulde die rede niht han getaen.
ich hoerte si jehen beide, und da an des küneges wille
do an ich's allereerste sach an minem lîbe geschach
so an ritterlich gewan – er waere s'küneges man. sit ich es in hoerte
jehen.
Und da an er mine minne da an jach des selbe Sîvrit, des han ich in
vür eigen.¹⁰³

KARINA so an waere mir übele geschehen. Wie heften so an geworben die edelen
bruoder min, daz ich eigenmannes wine solde sin? des wil ich dich,
Brünhilt, vil vriuntliche biten, daz du an dieredelaest durch mich mit-
güetlichensiten.¹⁰⁴

NATHALIE Ja ane mac ir niht gelaen, zwîu sold ich verkiesen so an maniges ritters
lîp, der uns mit dem degene dienstlich ist undertaen?¹⁰⁵

102 A. Ostermaier: *Gold*, S. 68f.; S. 71 (auch hier und im Folgenden werden die falschen Schreibungen mittelhochdeutscher Zitate ohne Kennzeichnung wie in der Vorlage übernommen).

103 Mit Schüler*innen kann erarbeitet werden, dass Lottes Verständnis des Mittelhochdeutschen am stärksten defizitär ist: Sie vertauscht die An- und Abverse innerhalb dieser Strophe, die im *Nibelungenlied* wie folgt lautet: »[...] wand ich ane schulde di rede niht han getân. / ich hôrte si jehen beide, dô ich si aller êrste sach, / und dâ des küneges wille an mînem lîbe geschach // unt dâ er mîne minne sô ritterlich gewan, / dâ jach des selbe Sîfrit, er wære sküneges man. / des hân ich in fûr eigen, sit ich es in hôrte jehen.« (B 817,2-4, B 818,1-3; »denn ich habe diese Worte nicht ohne Grund gesprochen. Ich habe nämlich beide sagen hören, als ich sie das allererste Mal getroffen habe und wo der Wille des Königs mich besiegt und er meine Liebe so ritterlich gewonnen hatte, da sagte Siegfried selbst, er wäre der Lehnsman des Königs. Deshalb halte ich ihn für einen Leibeigenen, eben weil ich es von ihm selbst gehört habe.«) Auf S. 73 liest Lotte darüber hinaus Erzählverse, als ob sie direkte Rede Brünhilds seien. Auch Karina beschwert sich anfangs allerdings, »[i]ch verstehe kein Wort, was spricht sie [Lotte] da gerade?« (S. 73), obwohl Lotte gerade eine Kriemhild-Strophe gelesen hatte (Lotte: »Das ist dein Text, Schätzchen. Kennst du deine Rolle nicht?«, ebd.), und übernimmt fälschlich einen Teil einer Brünhild-Strophe (ebd.).

104 Vgl. im *Nibelungenlied* B 818,4, B 819.

105 Im *Nibelungenlied* B 820,1-3.

- KARINA *als Kriemhild zornig* Du^ muost in verkiesen, daz er dir immer bli
wone deheiner dienste. ¹⁰⁶
- KUBIK Der Zorn ist gut. Weiter. Weniger Hände, mehr Augen [...].

In Ostermaiers *Gold* wird das Mittelhochdeutsche, trotz der Schwierigkeiten, die es den vier Schauspielerinnen anfangs bereitet, zu einer für das Verständnis und die künstlerische Rezeption des Stoffes unverzichtbaren Sprache: »[...] Wenn ihr nicht das Mittelhochdeutsch, das Fremde, im Kopf habt, dieses Lied, diese Zeilen, die immer wieder durchbrechen in die Gegenwart und euch im Kopf hämmern, geht das nicht [...]« (S. 75; Figurenrede Kubik). Nathalie hat den Text »auf Mittelhochdeutsch vorbereitet« (S. 70); Karina dagegen ist von Kubiks Vorgabe, den mittelalterlichen Text lesen zu müssen, zunächst zwar überrumpelt (S. 68) und liest die ersten Zitate, wie die fehlende Worttrennung im Zitat oben andeutet, ohne Verständnis, sie erfasst aber offenbar (»*als Kriemhild zornig*«, S. 71) allmählich intuitiv, was sie spricht. ¹⁰⁷

Die Schlusszene des Dramas verwendet erneut Strophen aus dem mittelalterlichen *Nibelungenlied*, hier allerdings in neuhochdeutscher Übersetzung – Kubik: »[...] [J]eder soll dich verstehen [...]« (S. 188). Zum ersten Mal ergänzen sich Simone und Karina, die ältere und die jüngere Darstellerin der Kriemhild, ohne Unterbrechungen und Anfeindungen im Vortrag von Strophen zum Falkentraum in Kriemhilds direkter Rede (B 13), während Nathalie, Lotte und der Drehbuchautor Charlie Weide Verse von Kriemhilds Mutter Ute und Erzählverse übernehmen (B 1, B 10-12); ¹⁰⁸ der Chor, der Darsteller König Gunthers wie auch Lotte wiederholen und erweitern die übersetzten Nibelungenstrophen. Nahtlos geht in dieser Szene der Falkentraum in eine Darstellung der Bahrprobe über, mit Anklängen an B 1043, der allerdings unmittelbar Zitate aus der letzten Strophe des *Nibelungenliedes* (B 2376)

106 Vgl. B 821,1f.

107 S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 19: »Der Einbezug des mittelhochdeutschen Textes hält die historische Distanz zwischen Heldenepos und gegenwärtiger Inszenierung präsent. [...] Doch diese Anbindung an das *Nibelungenlied* wird sofort wieder in sich gebrochen, wenn die Schauspielerinnen ihre Verständnisprobleme artikulieren und für das Publikum Untertitel verlangen«. Wichtig erscheint mir dennoch die anschließende, zumindest partielle Überwindung dieser Fremdheit durch einige der Schauspieler*innen.

108 Die Rollenverteilung wird nur einmal von Nathalie (der jüngeren Darstellerin der Brünhild) unterbrochen, als sie »Das ist der Todestag meines Glücks« einwirft (S. 190); auch hier folgt kein korrigierender Kommentar der anderen Schauspielerinnen, so dass die Schlusszene ein harmonisches Zusammenspiel auf der Bühne suggeriert. Dieses wird allerdings wenig später von Hagen mittels eines Sprengstoffgürtels endgültig zerstört.

folgen – Hagen: »Da endet die Geschichte«, »[d]as ist mein Kampf«, ¹⁰⁹ »[d]as ist der Kampf [...] der Nibelungen«.

Während somit die Alterität des im Text verwendeten Mittelhochdeutschen bei Ostermaier noch deutlicher als bei Krausser eine Kenntnis der mittelalterlichen Fassung des Textes einfordert, spielt bei Ostermaier die Frage nach der Multiperspektivität und nach der geschönten Geschichtsschreibung im Vergleich zu Krausser eine etwas untergeordnete Rolle. Der Kameramann Jörg Roth behauptet allerdings, er fange »Die Nibelungen« vor dem Auge der Geschichte« ein, »und das Auge der Geschichte bin ich« (S. 59f.); der die Theaterproben begleitende Journalist Peter Scheumer beschreibt seine Interviews auf vergleichbare Weise als »Geschichten, die ich den Schauspielern in den Mund lege« (S. 91). Anklänge an Kraussers Truhen mit den die »Daten« verdrehenden Liedern finden sich in Karinas Aussage, »[...] Gerüchte sind Gold!« (S. 142), womit auf den Titel des Theaterstücks zurückverwiesen wird. Vergleichbar mit dem Rollenspiel in *Gemetzel* identifiziert sich in einer weiteren Szene für kurze Zeit Kubik, einer Trance nahe, mit Kriemhild (*Gold*, S. 169-176).

Es erscheint in Zeiten von *false facts* und *fake news* notwendiger denn je, nicht nur in der Wissenschaft, sondern gerade auch im schulischen Unterricht die Wichtigkeit des Erkennens und Aufdeckens zu betonen, dass und wie Geschichtsschreibung vereinfacht und manipuliert wird, dass und wie Geschichte immer wieder neu inszeniert wird. Literarische Texte können dabei helfen, auch bei Schüler*innen rechtzeitig ein kritisches Bewusstsein für die Komplexität und Fragilität von dialektischer, multiperspektivischer Geschichtsschreibung zu erwerben. Mithilfe der besprochenen Beispiele sollte gezeigt werden, dass die Schüler*innen (ebenso wie die Studierenden) bei ihrem eigenen Lebensalltag abgeholt werden können – bei den *social media*, bei den modernen Dramentexten. Aufgabe der Lehrenden an den Universitäten ist es jedoch, zu zeigen, wie man von dort aus einen Schritt vorwärts in die historische Vergangenheit vollziehen kann. Gezeigt wurde außerdem, dass dabei ein sprachreflexiver Unterricht, der die historische Differenz der in den Texten dargestellten Perspektiven erkennbar macht und bewusst hält, ein sehr wichtiges Vehikel sein kann.

109 A. Ostermaier: *Gold*, S. 191f. Die Anspielung auf Hitlers Schrift wirkt hier forciert, Ostermaier verweist allerdings auch an anderen Stellen indirekt auf den Missbrauch des *Nibelungenliedes* im Nationalsozialismus (vgl. z.B. S. 18, 55, 185). Die etwas ermüdende Vielzahl sonstiger intertextueller und intermedialer Anspielungen und Zitate, von Wagner (S. 60) bis Dschungelcamp (S. 139), kann hier nicht ausführlicher dargestellt werden; selbstverständlich sind auch Namen wie »Arsenij Kubik« nicht zufällig gewählt.