

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	3
1. THEMENSTELLUNG	3
2. METHODISCHE GRUNDLAGEN	6
2.1. Mittelalter als Projektionsfläche	8
II. EINGLIEDERUNG IN DIE TRADITION	13
1. Das Nibelungenlied als Projektionsfläche für die Gegenwart	13
1.1. Mythos, Nationalismus und kulturelles Gedächtnis	13
Das Beispiel von Moritz Rinkes <i>Die Nibelungen</i> und János Térey's <i>A Nibelung-lakópark</i>	21
1.3. Die Übersetzungen des Stoffs	25
1.4. Ungarische Nibelungenrezeption	34
Dissertation	40
2. SYNCHRONISIERUNG UND KONTEXTUALISIERUNG	40
2.1. Die Rezeption des Nibelungenliedes nach 1945	43
2.2. Franz Filmann: <i>Das Nibelungenlied neu erzählt</i>	49
2.3. Michael Kehlmeier: <i>Die Nibelungen neu erzählt</i>	53
2.4. Wolfgang Hohlbaum: <i>Stechen von Franke</i>	59
2.5. Jürgen Ledermann: <i>Hilgfrid und Kriemhild</i>	62
2.6. Die Dramen von Moritz Rinke und János Térey im Licht der Gegenwartsrezeption	70
III. FIGURENKONSTELLATION	76
1. DIE FIGURENKONSTELLATION DER NIBELUNGEN	79
2. DIE FIGURENKONSTELLATION DES NIBELUNGEN-WOHNPARKS	89
3. ZUSAMMENFASSUNG	97
IV. DIE WIEDERHOLUNG ALS SCHREIFSTRATEGIE IN MORITZ RINKES <i>DIE</i> <i>NIBELUNGEN</i> UND JÁNOS TÉREY'S <i>DER NIBELUNGEN-WOHNPARK</i>	98
1. WIEDERHOLUNG ALS SCHREIFSTRATEGIE	98
1.1. Thematische Wiederholung	99
2. REPETITIONSKATEGORIEN	105
3. WIEDERHOLUNGEN IM NIBELUNGENLIED UND IN DEN ADAPTATIONEN VON MORITZ RINKE UND JÁNOS TÉREY	108
3.1. <i>Das Nibelungenlied</i>	108
3.1.1. Textinterne Wiederholung	108

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Árpád Bernáth
Vorgelegt von: Enikő Dác

Universität Szeged
2009

Vorwort

Dass die Arbeit in vorliegender Form entstehen konnte, ist der vielfachen Unterstützung, die der Verfasserin erhielt, zu verdanken.

An erster Stelle danke ich Herrn Prof. Dr. Franz-Josef Holznagel vom Institut für Germanistik der Universität Rostock, der mir von Anfang an zur Seite stand und mit seinen wertvollen Anregungen und stetiger Unterstützung wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrug.

Für den institutionellen Rahmen danke ich dem Germanistiklehrstuhl in Szeged und Prof. Dr. Árpád Bernáth, sie gaben mir die Möglichkeit, durch Diskussionen Erfahrungen für meine Arbeit zu sammeln.

Für die mehrfache und zeitaufwendige Korrektur möchte ich besonders Dr. Helen Oplatka und Margit Dirnberger danken. Dr. Helen Oplatka und Prof. Dr. Andreas Oplatka danke ich auch für ihre Unterstützung und die stets ermunternden Gespräche.

Ebenso fühle ich mich vielen Fachleuten verpflichtet, die mich während meinen Aufhalten in Deutschland und Österreich mit fachlichem Rat unterstützt haben. Dank geht an Prof. Dr. Manfred Kern, Prof. Dr. Ulrich Müller, Prof. Dr. Claudia Brinker- von der Heyde und Dr. Siegrid Schmidt. Ein weiterer Dank geht an Dr. László Jónácsik, dessen Bemerkungen zur Dissertation bei den Korrekturen wichtig waren.

Dass ich das Promotionsstudium anfangen konnte, verdanke ich u.a. Dr. habil. Stefan Trappen und Dr. Tünde Katona, die mich unterstützt haben. Ohne das Ungarische Staatliche Stipendium bzw. die Stipendien vom ÖAD, DAAD, vom Land Baden-Württemberg und der schweizerisch-ungarischen Stipendienstiftung an der Andrassy Gyula Deutschsprachige Universität Budapest hätte die Arbeit ebenso nicht entstehen können.

Ein weiterer Dank gilt den Übersetzerinnen Orsolya Kalász und Monicka Rinck, die den letzten Teil der Tetralogie von János Térey ins Deutsche übertrugen und mir zur Verfügung stellten. Ebenso danke ich den Koordinatoren der Wormser Nibelungenfestspiele und der Theatergruppe *Krétakör*, dass sie die Veröffentlichung der Bilder im Anhang ermöglichten, sowie nicht zuletzt dem Verlag für die Publikation der vorliegenden Arbeit.

Vor allem möchte ich mich von ganzem Herzen bei meinem Mann bedanken, der mich in jeder Hinsicht während den Promotionsjahren unterstützt und ermuntert hat. Ebenso danke ich meinen Eltern.

Wien, im Januar 2011

Enikő Dác

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	5
1. THEMENSTELLUNG.....	5
2. METHODISCHE GRUNDLAGEN	8
2.1. <i>Mittelalter als Projektionsfläche</i>	10
II. EINGLIEDERUNG IN DIE TRADITION	16
1. DIACHROME KONTEXTUALISIERUNG.....	16
1.1. <i>Mythos, Nationalepos und kulturelles Gedächtnis</i>	16
1.2. <i>Rezeptionsphasen</i>	25
1.3. <i>Die Besetzungen des Stoffes</i>	29
1.4. <i>Die ungarische Nibelungenrezeption</i>	39
2. SYNCHRONE KONTEXTUALISIERUNG	51
2.1. <i>Die Rezeption des Nibelungenliedes nach 1945</i>	55
2.2. <i>Franz Fühmann: Das Nibelungenlied neu erzählt</i>	59
2.3. <i>Michael Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt</i>	62
2.4. <i>Wolfgang Hohlbein: Hagen von Tronje</i>	69
2.5. <i>Jürgen Lodemann: Siegfried und Krimhild</i>	72
2.6. <i>Die Dramen von Moritz Rinke und János Térey im Lichte der Gegenwartsrezeption</i>	81
III. FIGURENKONSTELLATION	89
1. DIE FIGURENKONSTELLATION DER NIBELUNGEN.....	90
2. DIE FIGURENKONSTELLATION DES NIBELUNGEN-WOHNPARKS	101
3. ZUSAMMENFASSUNG.....	110
IV. DIE WIEDERHOLUNG ALS SCHREIBSTRATEGIE IN MORITZ RINKES <i>DIE NIBELUNGEN</i> UND JÁNOS TÉREYS <i>DER NIBELUNGEN-WOHN-PARK</i>	111
1. WIEDERHOLUNG ALS SCHREIBSTRATEGIE.....	111
1.1. <i>Theoretische Voraussetzungen</i>	112
2. REPETITIONSKATEGORIEN.....	119
3. WIEDERHOLUNGEN IM NIBELUNGENLIED UND IN DEN ADAPTATIONEN VON MORITZ RINKE UND JÁNOS TÉREY	122

3.1. <i>Das Nibelungenlied</i>	122
3.1.1. Textexterne Wiederholung	122
3.1.2. Textinterne Wiederholungen	126
3.1.3. Analyse einer Szene.....	133
3.2. <i>Moritz Rinke: Die Nibelungen</i>	138
3.2.1. Textexterne Wiederholungen.....	138
3.2.2. Textinterne Wiederholungen	141
3.2.3. Analyse einer Szene.....	147
3.3. <i>János Térey: Der Nibelungen-Wohnpark</i>	150
3.3.1. Textexterne Wiederholung	150
3.3.2. Textinterne Wiederholung	161
3.3.3. Analyse einer Szene.....	169
4. ZUSAMMENFASSUNG.....	172
V. GESCHICHTSKONZEPTE.....	175
VI. SCHLUSSWORT	185
VII. ANHANG.....	190
1. TABELLEN ZU DEN WIEDERHOLUNGSKATEGORIEN	190
2. AUFFÜHRUNGEN	207
BIBLIOGRAPHIE.....	218

I. Einleitung

1. Themenstellung

Von der Aktualität des *Nibelungenliedes* zeugt zum einen die intensive fachwissenschaftliche Forschung, zum anderen ist auf die Vielzahl der aktuellen künstlerischen Bearbeitungen des Stoffs zu verweisen, die vom Fantasy-Roman über eine neue Variante des Mittelalter-Films bis hin zu anspruchsvollen dramatischen Bearbeitungen reichen. Unter den Nibelungen-Dramen beanspruchen Moritz Rinkes gleichermaßen populäres wie umstrittenes Stück *Die Nibelungen* und János Térey's Trilogie *A Nibelung-lakópark* (Der *Nibelungen-Wohnpark*) besondere Aufmerksamkeit, weil sie außergewöhnliche literarische Qualitäten aufweisen und eine enorme Breitenwirkung entfaltet haben.¹ Die beiden Werke sind fachwissenschaftlich nicht gänzlich erschlossen. Zu Rinkes Drama gibt es aus germanistisch-mediävistischer Sicht nur wenige Aufsätze, die hauptsächlich einen Überblickscharakter haben.² Der Einfluss der deutschen Quellen auf Térey's Nibelungen-Tetralogie muß im Lichte der ungarischen Studien als unerforscht gelten.³ Diesen Desideraten möchte die vorliegende Arbeit durch ihre dreifache Zielsetzung entgegenwirken:

¹ Die vorliegende Untersuchung arbeitet mit der Urfassung des Dramas (2002), dessen Aufführung in Worms besonders stark mediatisiert wurde. Hierdurch und durch die ausgelösten heftigen Debatten wurden *Die Nibelungen* stark popularisiert.

² Gert Althoff im ZDF Interview vom 29. September 2002: Volk ohne Traum. Die Nibelungen heute. Ein Gespräch über Moritz Rinkes Drama; Schäfer, Ulrike: Die Figur der Kriemhild - bei Hebbel, Rinke und im Nibelungenlied. In: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>, am 26.02.05; Bender, Ellen: „Sex and crime“ Überlegungen zu den Handlungsmotiven der Helden im Nibelungenlied. Begleitender Vortrag zu den Nibelungen-Festspielen 2002 In: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>, am 26.02.05; Bönninghausen, Marion: „... auf den Asphalt gestellt“. Die Nibelungen von Moritz Rinke. In: Gallé, Volker und Bönninghausen, Gerold (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne. Worms: Stadtarchiv, 2004, S. 136-152; Schmidt, Klaus M.: Die Wormser Nibelungen von Moritz Rinke und Dieter Wedel. In: Jeffereis, Sibylle: The Nibelungenlied: Genesis, Interpretation, Reception (Kalamazoo Papers 1997-2005). Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 2006, S. 213-234 u.a.

³ Térey ist in Deutschland einem engen Fachkreis bekannt. Ein Sammelband mit seinen Gedichten in deutscher Übersetzung erschien 2008. Ein Fragment aus dem *Nibelungen-Wohnpark* wurde 2006 im Rahmen des Theaterfestivals *Neue Stücke aus Europa* in Wiesbaden vorgestellt. Der vorliegende Beitrag möchte den Autor und sein Drama einem breiteren Publikum vorstellen. Für die ungarischen Betrachtungen der Tetralogie siehe u.a. Györffy, Miklós: „Dunának, Rajnának egy a hangja. Térey János: Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán“ (Eine Stimme hat die Donau und der Rhein. Térey János: Nibelungen-Wohnpark. Phantasie nach Richard Wagner). In: Jelenkor. Irodalmi és Művészeti Folyóirat, XLVIII. Jahrgang., Nr.6, S. 633-638; Bodor, Béla: Istenek alkonyától a nagy Wotan-projektig. Három kritika egy könyvről. (Von der Götterdämmerung bis zum großen Wotan-Projekt. Drei Kritiken über ein Buch). In: <http://www.holmi.org/> Die elektronische Ausgabe der Holmi Zeitung, 07.2005; Márton, László: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd (Schwarzer Freitag).

Erstens sollen in diachroner Perspektive Moritz Rinkes und János Téreys literarische Leistungen herausgestellt werden, dies mit ständigem Blick auf die ganz anders gelagerte Nibelungenrezeption im 19. Jahrhundert und auf weitere eher banalisierende Rezeptionen der Gegenwart.⁴

Zweitens wird die Beschreibung der Kontinuitäten wie der Brüche in der Gegenwartsrezeption der *alten mæren* erstrebt. Für ein solches Ziel eignen sich die beiden Werke in besonderer Weise, da sie für divergierende Tendenzen im Umgang mit dem *Nibelungenlied* exemplarisch sind und ein weites Feld der Gegenwartsrezeption abdecken.

Drittens versteht sich die Arbeit als ein Beitrag der Auslandsgermanistik, indem sie die Rezeption eines kanonischen deutschsprachigen Textes in einem Kulturraum skizziert, der wegen der Sprachbarriere den deutschsprachigen Germanisten in der Regel nicht zugänglich ist. Sie möchte in dieser Hinsicht zum interkulturellen Austausch zwischen dem ungarischen und dem deutschsprachigen Raum beitragen. In diesem Sinne soll das Interesse der ungarischen Nibelungenrezeption am Material und der besondere Status von Téreys Drama aufgewiesen werden, bei dem es sich um die erste ungarische Bearbeitung des Stoffes seit dem 19. Jahrhundert handelt.

Die Untersuchung gliedert sich nach den einleitenden Abschnitten, die den methodischen Rahmen konturieren, in vier Hauptteile. Im Rahmen des ersten, der *Eingliederung in die Tradition*, erfolgt die synchrone und diachrone Kontextualisierung der ausgewählten Werke. Die Dramen werden einerseits als Teile einer Tradition, andererseits als Elemente eines aktuellen Diskurses der Literatur wahrgenommen.⁵

Die zwei Kapitel zur Kontextualisierung der Stücke sind analytisch angelegt und verfolgen drei Ziele. Es wird zum einen ein Überblick geboten, der in Anbetracht der Fülle des einschlägigen Materials unerlässlich ist. Im Weiteren wird die ungarische Nibelungenrezeption präsentiert, die neue Erkenntnisse ermöglicht, worauf zuletzt Tendenzen und Konstanten der Gegenwartsrezeption anhand ausgewählter Werke

Katastrophen-Dienstag) In: ebd.; Bazsányi, Sándor: Wotan bábszínháza (Wotans Puppentheater). In: ebd.

⁴ Obwohl sich die Arbeit als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* versteht, bezieht sie sich oft auf den ganzen Nibelungenstoff, da diese eng miteinander verbunden sind. Das ist besonders der Fall bei Térey, der hauptsächlich durch Richard Wagners *Ring des Nibelungen* zum Thema fand. Die Beschränkung auf die Rezeption des Epos wurde dennoch als notwendig erachtet, um sich in der weit verzweigten Problematik nicht zu verlieren. Eine Ausnahme wird aus dem obigen Grund bei der ungarischen Rezeption gemacht.

⁵ In Anbetracht der Fülle des zu berücksichtigenden Materials können über den literarischen Bereich hinaus die bildenden Künste sowie der Film nicht berücksichtigt werden, da andere mediale Repräsentationen ganz andere Kategorien voraussetzen.

aufgewiesen werden sollen. Der Einbezug von Jürgen Lodemanns fachwissenschaftlich unerschlossenem Werk *Siegfried und Krimhild* eröffnet die Möglichkeit zur Gewinnung neuer Einsichten.⁶

Der zweite Teil widmet sich der Figurenkonstellation der Dramen und leitet zum nächsten Teil, *Die zentrale Schreibstrategie in Moritz Rinkes Die Nibelungen* und *János Térey's Der Nibelungen-Wohnpark* über, der den Kern vorliegender Untersuchung darstellt und auf einem von der Autorin entworfenen, die gemeinsame Betrachtung der Werke ermöglichenden Konzept basiert. Mit der gewählten zentralen Kategorie der Wiederholung können zwei grundlegende Fragen beantwortet werden: Was wird rezipiert, und wie wird die Rezeption verwirklicht? Die Dramen werden einerseits als Teil einer Tradition begriffen, in diesem Sinne sind sie Wiederholungen in der Wiederholung - andererseits kann mit dieser Kategorie ihr Stil analysiert werden, wodurch ihre literarischen Besonderheiten herausgearbeitet und die Schreibstrategien nachvollzogen werden können. Um die Werke als Rezeptionen des *Nibelungenliedes* besser zu beleuchten und gewisse Merkmale des mittelalterlichen Textes in den Dramen wiederzuentdecken, ist das Epos in die Analyse einbezogen.

Der vierte Teil ist eine Art Summe und widmet sich den Geschichtskonzepten der beiden Dramen, die auf eine grundlegende Differenz der betrachteten Stücke hinweisen.

Die vorliegende Arbeit geht einen anderen Weg als einige einschlägige rezeptionsgeschichtliche Analysen, in denen lange Zeit die Frage nach der Authentizität der Mittelalterschilderung und der Wiedergabe des rezipierten Stoffes dominierte: Sie möchte den „Charakter des Werkes als Entwurf einer fiktiven Welt“ in den Mittelpunkt stellen,⁷ um die innovativen Züge der beiden untersuchten Dramen auf diese Weise als Stadien der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* erfassen zu können. Bei diesem Verfahren wird der Blick auf das mittelalterliche Werk nicht vernachlässigt, weil nur in einem ständigen Vergleich zwischen dem Prätext und seinen modernen Bearbeitungen die Sinnpotentiale der Dramen deutlich werden.

Ergänzt wird die Untersuchung durch zwei Anhänge. Der erste bietet tabellarische Aufzeichnungen relevanter Wiederholungen, die den Überblick über die Vielzahl des

⁶ Die an der Andrassy Gyula Deutschsprachige Universität verfasste Diplomarbeit der Verfasserin (Vergangenheitsbewältigung in der populären literarischen Gegenwartsrezeption des *Nibelungenliedes*) beschäftigt sich eingehend mit dieser Thematik.

⁷ Hans-Jürgen Bachorski: Vergangenheit in bewegten Bildern. Narrative Strategien und ideologische Konzeptionen des Mittelalter-Films. In: *Mittelalter-Rezeption IV*, S. 179-200, S. 179.

analysierten Phänomens erleichtern. Der zweite Teil enthält Bilder von Aufführungen der betrachteten Stücke (Rinke - 2003, Térey - 2004),⁸ um einen Eindruck der Aufführungen zu vermitteln, die zur Bekanntheit der Dramen bei einem breiten Publikum maßgebend beigetragen haben.

Zuletzt bedarf es noch einiger Bemerkungen zu den Zitaten. Den Betrachtungen zum Epos liegt die Ausgabe von Karl Bartsch und Helmut de Boor (mit der Übersetzung von Helmut Brackert) zugrunde. Die Figurennamen des mittelalterlichen Werkes sind in der heute gebräuchlichen Form verwendet. Im Falle der ausgewählten Bearbeitungen werden die jeweils verwendeten Namenvarianten übernommen.

Die Zitate aus Téreys Tetralogie sind teilweise eigene Übersetzungen (aus dem Vorspiel, dem ersten bzw. zweiten Teil), teilweise (aus dem dritten Teil) Übertragungen nach der deutschen Übersetzung von Orsolya Kalász und Monika Rinck. Da die Übersetzung lediglich als unveröffentlichtes Manuskript vorliegt, werden die Seitenzahlen des ungarischen Originals vermerkt.

2. Methodische Grundlagen

Das wichtigste Ziel der Arbeit, die Nibelungen-Dramen von János Térey und Moritz Rinke als neue Stadien in der Rezeptionsgeschichte eines tradierten literarischen Materials zu untersuchen, begründet die Wahl der Methode, die zwei Ansprüche befriedigen muss. Einerseits soll damit ermöglicht werden, die entgegengesetzten Charakteristiken der Stücke als Teil einer gemeinsamen Tradition (Nibelungenrezeption) begreifbar zu machen, andererseits die divergierenden Kontexte der Werke (zweier kulturellen Räume) darzustellen.

Als Teile der nibelungischen Tradition werden die Dramen in Anlehnung an Hans Robert Jauß' rezeptionsästhetische Theorie begriffen, die das literarische Werk als „Konvergenz von Text und Rezeption, mithin als eine dynamische im historischen Wandel ihrer Konkretisationen fassbare Struktur“ versteht.⁹ Das Werk ist „kein für sich bestehendes Objekt ... Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre anlegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zum aktuellen Dasein bringt.“¹⁰

⁸ Die Aufführungen werden nicht untersucht, da ihr Einbezug den Rahmen der literaturwissenschaftlichen Analyse sprengen würde.

⁹ Ebd., S. 738.

¹⁰ Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik, München: W. Fink Verlag, 1988, S. 126-163, S. 129. Andererseits

Der doppelte Dialog zwischen Text und Leser bzw. Leser und Autor hat soziale sowie historische Implikationen, die den Erwartungshorizont des Lesers bestimmen und aus diesem Grund der Betrachtung bedürfen.¹¹ Die neuen Texte rufen im Leser den aus früheren Werken vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln wach, entweder um ihn bloß zu reproduzieren oder ihn zu verändern. Der Schilderung dieses transsubjektiven Horizonts und dessen Wandlung dienen die ersten Kapitel der vorliegenden Untersuchung, die die Stücke diachron und synchron kontextualisieren.

Um allgemeine nibelungische Bestandteile des ungarischen und deutschen kulturellen Wissens einbeziehen zu können, ist auch eine kulturgeschichtliche Perspektive erforderlich. Hierzu bieten sich Jan und Aleida Assmanns Theorien des kulturellen Gedächtnisses an, die bei der diachronen Kontextualisierung der Werke kurz reflektiert werden. Auf diese Weise ist die Lesart der Untersuchung das Produkt eines umfassenden Prozesses, der die Leseleistung als Kulturleistung impliziert.¹²

Die ausgewählten Dramen werden grundsätzlich im Sinne von Jauß als aktualisierende Rezeptionen verstanden. Als solche setzten sie die „Aufarbeitung des Prozesses voraus, der zwischen dem rezipierten Werk und dem rezipierenden Bewußtsein liegt – eine Aufarbeitung, die notwendig wählend und verkürzend sein muss, aus dieser Not aber die Tugend der Belebung und Verjüngung des Vergangenen gewinnt.“¹³

Jauß' methodischer Ansatz wird mit einigen Termini aus der Rezeptionstheorie des anderen eminenten Repräsentanten der Konstanzer Schule ergänzt. Iser konzentriert sich im Gegensatz zur obigen historischen Perspektive auf den ästhetischen Aspekt der Texte.¹⁴ Seine Theorie basiert auf der liberalen, humanistischen Grundlage, dass der Leser offen sein sollte, bereit, seine Überzeugungen zu befragen und zu revidieren. Dieses Konzept weist auf ein grundlegendes Problem der Nibelungenrezeption hin, auf das Ausfüllen der Leerstellen

können die Werke im Sinne Genettes als Palimpseste begriffen werden, was zugleich die Fragen der Intertextualitätsdebatte (den Grund für die Ablehnung des Terminus Intertextualität, siehe im IV. Kapitel, 2.) nach sich zieht, in die der Terminus eingeführt wurde. Die Metapher des Palimpsests scheint besonders für die Erfassung von Térey's Drama geeignet, in dem die vorangehenden Bearbeitungen des Stoffes oft als „vergessene“ Elemente im Hintergrund mitwirken, während für Rinkes Stück die Metapher der Partitur besser geeignet ist, da hier die Töne der nibelungischen Tradition deutlicher „zu hören sind“.

¹¹ Zum Jaußschen Begriff des Horizontes siehe u.a. Jauß, Hans Robert: Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens. In: Ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 2. Auflage Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 657-867.

¹² Vgl. dazu Simon, Tina: Leipziger Skripten. Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch, Band 3, Peter Lang, Europäischer Verlag für Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2003, S. 50.

¹³ Jauß: Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens, S. 746.

¹⁴ Jauß stützt sich stark auf Gadammers Theorien, während Iser auf Ingarden zurückgreift.

und Unbestimmtheitsstellen des Epos.¹⁵ Nach Iser ist jemand mit starkem ideologischem Engagement wahrscheinlich ein unzulänglicher Leser, da er für die verändernde Kraft des literarischen Werkes nicht offen sein kann.¹⁶ In dieser Hinsicht soll vor Augen behalten werden, dass die Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* bzw. -stoffes reich an Lesern ist, die ideologisch engagiert waren und die die Leerstellen der einzelnen Werke (u.a. des Epos) zu eigenen Zwecken ausfüllten. Die so entstandenen Konstruktionen tauchen am Erwartungshorizont der nachfolgenden Leser wieder auf.

Im Sinne der vorangehenden Erörterungen wird also den divergierenden Entstehungs- und Rezeptionskontexten der Dramen von Rinke und Térey mit Hilfe des rezeptionsästhetischen Ansatzes in der diachronen und synchronen Kontextualisierung besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Die gemeinsame nibelungische Tradition ermöglicht und berechtigt den Vergleich der zwei Dramen und lässt das Spiel mit dem Erwartungshorizont des Lesers nachvollziehen. Durch ihre Relation gewinnen die Stücke an Profil. Ihre divergierenden Merkmale lassen sich gerade anhand der gemeinsamen Schreibstrategie der Wiederholung erarbeiten, deren eine Dimension die Jaußsche Rezeptionsästhetik als Tradition begreift, während ihre andere auf der Ebene der Textstruktur nachvollzogen wird. Um eine klar umrissene theoretische und methodische Grundlage für die Betrachtung der Repetitionen der Texte zu schaffen, wird im einschlägigen Kapitel die Problematik ausführlich erörtert. In diesem Punkt erarbeitet sich die Untersuchung ihr eigenes methodisches Instrumentarium.¹⁷

Die Schilderung der methodischen Voraussetzungen wird in einem nächsten Schritt mit einem Überblick des weiten Feldes der Mittelalterrezeption fortgesetzt.

2.1. Mittelalter als Projektionsfläche

Der folgende kurze Abschnitt stellt sich drei Aufgaben in zwei Schritten. Erstens möchte sie das weite Feld der Mittelalterrezeption konturieren,¹⁸ um sie als kulturelle Erscheinung der

¹⁵ Iser's Begriffe sind in der Nibelungenforschung übernommen, siehe dazu Heinzle, Joachim: *Zweimal Hagen: oder Rezeption als Sinnunterstellung*. In: Ders. und Waldschmidt, Anneliese (Hrsg.): *Die Nibelungen Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 21-39, S. 22-23. Diese Lesart weist Jan-Dirk Müller zurück. Siehe dazu Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 17.

¹⁶ Vgl. dazu Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. 4. erweiterte und aktualisierte Auflage, Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, Stuttgart: Metzler Verlag, 1997, S. 49-50.

¹⁷ Die Termini: Wiederholung, Repetition, Iteration werden als Synonyme gebraucht.

¹⁸ Unter Mittelalterrezeption wird im Einklang mit Köhn jede Art der Beschäftigung mit dem Mittelalter subsumiert. Siehe Köhn, Rolf: *Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption*.

Gegenwart erfassen zu können, zweitens soll der literarische Bereich näher betrachtet werden, um den Überblick der Nibelungenrezeption im folgenden Kapitel vorzubereiten. Drittens werden während der Ausführungen grundlegende Begriffe eingeführt, die zum terminologischen Instrumentarium der Arbeit gehören.

Die Renaissance des Mittelalters scheint in der Bezeichnung „neues Mittelalter“ zu kulminieren, die in Bezug auf unsere Gegenwart oft gebraucht wird und ihre aktuelle Popularität Ecos Theorie verdankt, der Parallelitäten zwischen den zwei Zeitaltern hervorhebt und gleichzeitig Wesenszüge der aktuellen Mittelalterrezeption nachweist.¹⁹ Die herausgearbeiteten Analogien beziehen sich auf unterschiedliche Bereiche des Lebens von der Politik bis hin zur Kultur. Es werden multinationale Firmen mit mittelalterlichen Reichen, das aktuelle, alles durchdringende Lebensgefühl der Unsicherheit mit jenem der früheren Zeit verglichen. Die Barbaren als künstlich konstruierte Feindbilder werden als Gemeinsamkeit der zwei Zeitalter ausgewiesen. In seinen Ausführungen geht Eco von Vaccas apokalyptischen Bildern aus, prägt eine grundlegende Korrespondenz der „postmodernen Aura“ mit dem Geist des Mittelalters und integriert sich somit in eine Tradition, die den Menschen ein neues Interpretationsparadigma seiner Geschichte anzubieten versucht.²⁰

„Die Grundlagen für dieses politisch-soziale Deutungsschema der Geschichte im Zeichen des Mittelalters und eines Neuen Mittelalters stammen vom Beginn der Moderne. Sie sind in den um 1800 einsetzenden Reflexionen über die Notwendigkeit einer »Neuen Mythologie« begründet, die imstande sein sollte, nach den »Entzauberungen« und Zerstörungen von Aufklärung und Revolution neue geistige Ordnungen und neue gesellschaftliche Bindungen zu schaffen.“²¹

Thesen eines Historikers. In: Burg, Irene; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Schwarz, Alexander (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie*. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göttingen: Kümmerle Verlag, 1991, S. 407-431.

¹⁹ Siehe dazu Eco, Umberto: *Az új középkor*. (Das neue Mittelalter) Budapest: Európa Verlag, 1992.

²⁰ Vgl. dazu Ingold, Philip Felix: *Ein neues Mittelalter? Nikolaj Berdjajew als Wegbereiter der Postmoderne*. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption*. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions. *Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`*. Göttinger Arbeiten zur Germanistik. Göttingen: Kümmerle Verlag, 1988, S. 135-143.

²¹ Oexle, Otto Gerhard: *Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte*. In: Segl, Peter (Hrsg.): *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*. Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1997, S. 307-364, S. 327.

Als Erster formuliert Novalis den Gedanken vom „neuen Mittelalter“, für dessen Verbreitung sich in den unterschiedlichen Künsten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine günstige Konjunktur entwickelt. „Thematisch ist das neuzeitliche Interesse an mittelalterlicher Literatur, nicht <das Fortleben> mittelalterlicher Stoffe, Themen und Formen, dieses findet nur insoweit Beachtung, als es die Voraussetzung einer Rezeptionsgeschichte ist.“²² Tradierte Materialien wurden eher als Legitimations-Mythen in Anspruch genommen.²³ Im romantischen Interesse am Mittelalter war die ästhetische Entdeckung seiner Alterität innovativ.²⁴

Unabhängig davon, mit welcher Intention und in welchem Zeitalter das Mittelalter heraufbeschworen wird, lässt sich dem im Nachhinein konstruierten Mittelalterbild eine doppelte Rolle zuschreiben, es ist zugleich Bezugspunkt und Konstrukt aus der Perspektive des Betrachters, was seinen hohen Aktualitäts- sowie Unterhaltungswert sicherstellt. Die Mittelalterrezeption impliziert das Gewesene als Projektionsfläche, es wird das Mittelalterliche rezipiert, das oft zum Pseudo-Mittelalterlichen konvertiert. Oexle spricht von „Epochenimagination“ mit einer ebenso „imaginierten Bezugsgröße“,²⁵ die sich aus Erinnerungsbildern konstituiert, die eine Kulisse mit zeitlicher Exotik für beliebige Themen in unterschiedlichen Bereichen anbietet.

Versucht man die Mittelalterrezeption in ihren konkreten Erscheinungsformen zu erfassen, bieten sich zahlreiche Kategorisierungen in der Fachliteratur an, die bei der Erarbeitung der eigenen Ausgangsposition in Betracht gezogen sind, jedoch nicht gänzlich übernommen werden.²⁶ Um das weit gefasste kulturelle Terrain zu überblicken, können drei Bereiche unterschieden werden.

²² Grimm, Reinhold R.: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991, S. 15-25, S. 16.

²³ Bei der Herauskristallisierung nationaler Topoi dient dieses Zeitalter als ideologischer Bezugspunkt, was hinsichtlich der Nibelungenrezeption im folgenden Kapitel näher betrachtet wird.

²⁴ Alterität ist im Sinne von Jauß als Anderssein verstanden, das zeitlich und räumlich bedingt ist. Siehe dazu Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. Über das romantische Interesse am Mittelalter steht eine umfangreiche Literatur zur Verfügung, was die Vertiefung der Problematik erübrigt, die den vorliegenden Rahmen notwendigerweise sprengen würde. Als Einführung siehe: Kohn, Rüdiger: Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur so genannten Mittelalter-„Begeisterung“ der Romantik. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions. Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, S. 1-31.

²⁵ Oexle: Die Moderne und ihr Mittelalter, S. 310.

²⁶ Siehe u.a. Schmidt, Siegrid: Kriminelles Mittelalter. Der Mönch als Detektiv: Das Mittelalter im Krimi des 20. und 21. Jahrhunderts. In: <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/543256.PDF>,

-
- Die wissenschaftliche Mittelalterrezeption hat ihren Schauplatz hauptsächlich an Universitäten, in Forschungsinstituten bzw. Museen, ihre Ergebnisse fließen teilweise in die Bildungssphäre ein.
 - Die politisch-ideologische Mittelalterrezeption steht der ersten Kategorie gegenüber, und wie es die Bezeichnung verrät, steht sie im Dienste der Politik, wobei sie sich meistens anderer Bereiche bedient. Sie verwendet wissenschaftliche Ergebnisse oder künstlerische Werke als Mittel zum eigenen Zweck.
 - Der dritte Bereich, das ästhetisch-kreative Terrain der Kunst, macht den größten Teil der Mittelalterrezeption aus und subsumiert von Mittelalter-Märkten über Filme bis hin zu literarischen Werken divergierende Bestrebungen. Es umfasst unterschiedliche mediale Kategorien: Literatur, bildende Künste, Musik, Film, Internet- bzw. Computer-Spiel.

Den drei Terrains können drei Rezeptionsmodi zugeordnet werden, die Eco definiert: Amüsieren, Verstehen sowie bloße Restauration ohne tieferes Verständnis.²⁷

<i>Terrains</i>	<i>Rezeptionsmodi</i>
Wissenschaft	Verstehen
Politik	Restauration ohne tieferes Verständnis
Kunst	Amüsieren

Die Typologie repräsentiert ideale Umstände, die in der Wirklichkeit in reiner Form nicht anzutreffen sind, die Terrains überlappen sich und ebenso mischen sich die Tendenzen. Die Kategorisierung dient dennoch der Orientierung, indem eine Tendenz immer dominierend bleibt.

Versucht man die Analysegegenstände der vorliegenden Untersuchung zu verorten, können sie dem ästhetisch-kreativen Bereich zugeordnet werden, der erstrangig der Unterhaltung des Publikums dient. Ein näherer Blick erweist jedoch, dass Wissenschaft und Politik ebenso von Relevanz sind, die erste stellt durch die Mediävistik das Epos als Quelle zur Verfügung, die zweite fließt in die Werke ein, da sie einerseits das Tradierte zeitweise für

am 18.04.08. Diese Kategorisierung steht derjenigen von Köhn nahe, siehe Ders.: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption. Thesen eines Historikers, sowie Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Burg, Kühnel, Müller, Schwarz, (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie, S. 433-467. Köhn und Kühnel differenzieren eine produktive, reproduktive, wissenschaftliche und politisch-ideologische Mittelalterrezeption.

²⁷ Siehe dazu Umberto Eco: Zehn Arten über das Mittelalter zu träumen. In: Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, München, 1986, S. 111-126.

eigene Zwecke in Anspruch nahm und dadurch verbreitete Topoi zustande brachte, andererseits die Gegenwart der neuen fiktiven Welten prägt.

Im zweiten Schritt der Einleitung ist der Blick auf die literarische Rezeption zu beschränken, die sich also im Spannungsfeld unterschiedlicher Rezeptionssphären befindet. Um diesen fast unüberschaubaren Bereich erfassen zu können, sind im Weiteren eine produktionsästhetische und eine rezeptionsästhetische Kategorie zu differenzieren. Die drei Ecoschen Rezeptionsmodi (Verstehen, Restauration, Amüsieren) sind im literarischen Bereich (über der allgemeinen Ebene hinaus) auch in Bezug auf einzelne Werke zu beobachten, da die Intentionen der Schaffenden die Arten der Rezeptionen bestimmen. Steht das Amüsieren im Vordergrund, deutet das auf populäre Rezeption, ist die Bestrebung des Verstehens primär, geht es meistens um produktive Rezeption, die jedoch hauptsächlich von der Schreibstrategie geprägt ist. Wirkt die Intention der Restauration bestimmend, handelt es sich um reproduktive Rezeption. Auch diese Kategorisierung erweist sich allerdings schon auf den ersten Blick als problematisch, da die genannten Typen ebenso nicht in reiner Form vorkommen. Sie sind dennoch maßgebend, da sie laut Eco die Schreibstrategien in Bezug auf den bearbeiteten mittelalterlichen Stoff bestimmen. Im Falle der produktiven und reproduktiven Rezeption ist die Fabel unverändert oder bloß mit kleinen Verschiebungen verarbeitet. Wo jedoch allein das Wiedergeben der Fabel erzielt wird und diese nicht maßgebend geändert ist, kann von einer Nacherzählung gesprochen werden. Bei der populären Rezeption wird der tradierte Stoff meistens modifiziert, zu denken ist u.a. an Fantasy-Romane. Die geschilderte Kategorisierung ist für die vorliegende Untersuchung von maßgebender Relevanz, indem sie die Auswahl der Analysegegenstände, wie im Späteren zu zeigen ist, bestimmt. Verfolgt man die Schreibstrategie der Bearbeitungen in Bezug auf das übernommene Material,²⁸ kann weiterhin zwischen isolierender und konstruktiver Rezeption unterschieden werden. Die erstere verarbeitet einzelne, isolierte Elemente aus dem tradierten Stoff, wogegen die zweite das Vermittelte im Großen übernimmt und es für die Sinnstiftung verwertet. Diese Differenzierung ist bei der Analyse der ausgewählten Dramen von János Térey und Moritz Rinke relevant.

Bei der zweiten, rezeptionsästhetischen Kategorie der literarischen Mittelalterrezeptionen steht der Leser im Vordergrund. Uns geht es hierbei um die divergierenden kulturellen

²⁸ Die Termini: Bearbeitung und Adaptation werden in der Untersuchung abwechselnd gebraucht. Die Adaptation weist auf einen Gattungs- oder Medienwechsel hin, der im Falle der Rezeption des *Nibelungenliedes* immer erfolgt. Für die Klärung der Begriffe im mittelalterlichen Kontext siehe Ralf-Henning Steinmetz: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. Vorschläge für eine Klärung der Begriffe. In: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Elisabeth Andersen (Hrsg.), Berlin / New York: Walter de Gruyter Verlag, 2005, S. 41-64.

Hintergründe der ausgewählten Stücke. In diesem Sinne wird die ungarische Nibelungenrezeption in die Untersuchung integriert. Abhängig davon, an welches Publikum sich die Bearbeitungen wenden, wird weiterhin zwischen Adaptationen der Jugend- und Kinderliteratur bzw. der Erwachsenenliteratur unterschieden. Diese Distinktion ist bei der Skizze der synchronen Kontextualisierung der Werke vor Augen gehalten.

Was allgemein in Bezug auf die Mittelalterrezeption unterstrichen wurde, gilt für literarische Bearbeitungen aller Art. Sie sind am tradierten Stoff in dem Maße interessiert, als ihm eine Aktualität zugeschrieben werden kann, Jauß spricht in diesem Sinne über „verjüngende Rezeptionen“.²⁹ Zwei Thesen von Kühnel, die er zur Rezeption einzelner Stoffe der mittelalterlichen Literatur ausarbeitet, sind hier zu nennen. Die erste besagt, dass jeder literarische Stoff ein mehr oder weniger begrenztes Rezeptionspotential hat, das nicht unbegrenzt aktualisierbar ist. Jedes Zeitalter entwickelt in diesem Sinne ein besonderes Interesse an einem Stoff. Im Einklang mit dieser Behauptung wird im nächsten Kapitel dem zeitbedingten Interesse am Nibelungenstoff nach dessen Wiederentdeckung nachgegangen. Kühnels zweite These bezieht sich auf die „Besetzung“ eines literarischen Stoffes durch ein bestimmtes Werk. Diese „Besetzung“ gilt in der Regel innerhalb eines Mediums: der Medienwechsel erlaubt weitere Rezeptionen.³⁰ Die vorliegende Untersuchung bezieht sich auf zwei Besetzungen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Funktion der literarischen Mittelalterrezeption darin besteht, dem Tradierten eine neue Form zu verleihen und es dadurch mit einer neuen Dimension zu bereichern. Die neuen Bearbeitungen dienen dabei erstrangig der Konfrontation mit der Gegenwart, wodurch das Mittelalter zur Projektionsfläche aktueller Themen und Debatten konvertiert.

²⁹ Jauß: Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens, S. 795.

³⁰ Kühnel: Produktive Mittelalterrezeption, S. 443.

II. Eingliederung in die Tradition

1. Diachrone Kontextualisierung

Nachdem das Wesen der Mittelalterrezeption im Allgemeinen und dasjenige der literarischen Rezeption im Besonderen erfasst wurde, soll der Blick auf die Nibelungenrezeption eingegrenzt werden. Das vorliegende Kapitel setzt sich zur Aufgabe, die Nibelungen-Dramen von Moritz Rinke sowie János Térey diachronisch zu kontextualisieren, und gliedert sich in vier Einheiten.

Die erste führt Termini ein, die in der Fachliteratur im Zusammenhang mit dem *Nibelungenlied* bzw. Nibelungenstoff oft gebraucht werden. Von der Frage ausgehend, auf welcher Grundlage die Termini: Mythos, Nationalepos und kulturelles Gedächtnis in diesem Kontext benutzt werden, soll die Abgrenzung von verschiedenen Theorien begründet, vor allem jedoch eine klar umrissene Ausgangsposition erarbeitet werden. Es wird die These vertreten, dass für die Untersuchung von Nibelungenbearbeitungen unterschiedlicher Kulturkreise die Betrachtung nibelungischer Topoi als Teil des kulturellen Gedächtnisses weiterführend ist.

Der zweite und dritte Abschnitt des Kapitels versuchen einen gerafften Überblick der deutschen Nibelungenrezeption bis 1945 zu bieten. Im ersten Schritt werden die Phasen der Rezeption skizziert, im zweiten die renommiertesten Besetzungen des Nibelungenstoffes, Wagners Oper und Hebbels Nibelungen-Drama hervorgehoben, da sie das kulturelle Gedächtnis bezüglich nibelungischer Inhalte bestimmten und somit maßgebend für die später zu erfolgende Analyse der ausgewählten Dramen sind.

Der letzte Abschnitt des Kapitels bietet einen Ausblick auf die ungarische Nibelungenrezeption und verfolgt zwei Ziele. Einerseits möchte er das ungarische Interesse am Stoff präsentieren bzw. nach der Relevanz des nationalen Elementes fragen, andererseits Téreys Vorgänger in der Nibelungenrezeption der eigenen Literatur zeigen.

1.1. Mythos, Nationalepos und kulturelles Gedächtnis

In einem ersten Schritt werden die im Untertitel genannten Termini aus Sicht der Forschung präsentiert, in einem zweiten soll die eigene Position der Verfasserin konturiert werden. Die Problematisierung der Termini setzt mit demjenigen des Mythos ein, da sein Verständnis den Gebrauch anderer mitbestimmt. Eine allgemeine Definition des Terminus wird nicht

angestrebt, er ist im Kontext der Nibelungenrezeption erfasst,³¹ wo grundsätzlich drei Mythostypen differenziert werden können: der fundierende, der aktualisierte - sowie der Pseudomythos.

Den ersten Typus verwendet Joachim Heinzle in seinen einschlägigen Aufsätzen, in denen er die Nibelungensage als „spezifische Ausprägung des kulturellen Gedächtnisses“,³² als Mythos, begreift. Darunter versteht der Forscher einen traditionellen Erzählkomplex, der die Welt zu erkennen bzw. zu erfahren hilft und Vergangenes mit der Gegenwart verbindet, um auf die Zukunft zu verweisen.³³ Das Vergangene wird in dieser Sicht mit dem geschichtlichen Kern der Nibelungensage identifiziert, den Heinzle samt seinen Widersprüchen (Mischung unterschiedlicher Zeitalter) skizziert und diese mit drei grundlegenden Mustern erklärt: Reduktion (Verfahren, das auf elementare menschliche Affekte zurückführt), Assimilation (Anpassung der historischen Ereignisse an Erzählschemata) und Koordination (Verknüpfung von Heldensagen).³⁴ In der heroischen Überlieferung wird aufgrund ihrer geschichtlichen Wurzeln eine Form der kollektiven Erinnerung entdeckt, die der Stärkung der gemeinsamen Identität dient und eine normative Funktion besitzt. Danach scheint die Anwendung des Assmannschen fundierenden Mythos ein konsequenter Schritt Heinzles zu sein und erfolgt mit der zusätzlichen Begründung, dass man sich auf die Nibelungen bezog, „wenn es galt die nationale Gegenwart zu erklären, politisches und militärisches Handeln zu motivieren und zu rechtfertigen...“³⁵ Die Schlussfolgerung des Forschers synthetisiert seine These:

„... die Nibelungensage ist im 19. Jahrhundert zum fundierenden Mythos der sich formierenden deutschen Nation, das *Nibelungenlied* zum deutschen Nationalepos geworden.

³¹Obwohl die von den Forschern implizierten Mythosbegriffe variieren, bedarf es der Betonung, dass die allegorische Deutung wenig Platz einnimmt. Die These, dass das Epos keine mythischen, sondern eher geschichtliche Wurzeln habe, etablierte sich im 20. Jahrhundert. (Vgl. Düwel, Klaus: Sigurd, Siegfried: Von der Saga zum PC-Spiel. In: Marci-Boehncke, Gudrun und Riecke, Jörg (Hrsg.): „Von Mythen und Mären“ – Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie. Festschrift für Otfried Ehrismann zum 65. Geburtstag. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag, 2006, S. 233-255, S. 239-240.) Für einen Überblick der möglichen Mythosbegriffe siehe Barner, Wilfried; Detken, Anke und Wesche, Jörg (Hrsg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003. Sowie Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München: Verlag C.H. Beck, 1985.

³² Vgl. dazu Heinzle, Joachim: Was ist Heldensage? In: Hartmann, Sieglinde und Müller, Ulrich (Hrsg.): Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. Band 15. Frankfurt am Main, 2005, S. 1-20, S. 17.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 11-16.

³⁵ Vgl. ebd., S. 17.

[...] So bewahren die Geschichten von Troia, von den Nibelungen, von Roland bis in unsere Gegenwart hinein ihre alte mythosbildende Kraft.“³⁶

Betrachtet man den zitierten Gedanken im Vergleich mit der Assmannschen Definition des fundierenden Mythos, der die Aufgabe hat, „Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte [zu setzen], die es *sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich* [eigene Hervorhebung] erscheinen lässt“³⁷, erweist er sich als problematisch, besonders, wenn man sich vor Augen hält, dass die Nibelungen ihren hohen Status als Beispiel für die Gesellschaft erst nach langjährigem Instrumentalisierungsprozess erlangten.³⁸ Aus diesem Grund übernimmt vorliegende Arbeit diese Deutungsmöglichkeit des Mythos in Bezug auf den Nibelungenstoff nicht.

Die zweite Deutungsvariante des Mythos bietet Bernhard R. Martin an, wobei sein Gebrauch des Terminus sehr unscharf ist und ihm auch eine gewisse Beliebigkeit anhaftet, die im Zusammenhang mit der betrachteten Problematik auch anderorts oft anzutreffen ist. Martins Rezeptionsgeschichte unternimmt den Versuch,³⁹ *Das Nibelungenlied* als Teil der „Arbeit am Nibelungenmythos“ zu erfassen.⁴⁰ Sein Terminus greift auf Karl Kerényi bzw. Mircea Eliade zurück und subsumiert neben der angesprochenen politischen Funktionalisierung auch die „Unechtheit“ des Mythos. Der Erfahrung des Numinosen, die in den Deutungen von Eliade und Kerényi dem „aktualisierten Mythos“ inhärent ist, kommt im Epos keine zentrale Rolle zu. Martin vermerkt, dass dieses Element hineinprojiziert wurde, beachtet es dennoch in der Textinterpretation kaum. Er greift auf Haymes' Deutung der Hagenfigur des zweiten Teils zurück und interpretiert den Waffenmeister als Verkörperung des Campbellschen „dark hero“.⁴¹ Im übernommenen Schema ist der Augenblick, in dem Hagen die Fahrt ins Hunnenland akzeptiert, die erste Entwicklungsstufe⁴² zum Helden. In einem zweiten Schritt erhält er die Hilfe übernatürlicher Kräfte durch die Weissagung der *merwîp*, wonach er sein Schicksal annimmt. Er zerschlägt das Schiff und schließt somit die Möglichkeit der Rückkehr aus. Martin nennt Hagen „flawed hero“, weil er die Hilfe seines

³⁶ Heinzle, Joachim: Die Nibelungensage als europäische Heldensage. In: Heinzle, Joachim; Klaus, Klein; Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S. 3-27, S. 22-23.

³⁷ Assmann, Jan: Mythomotorik der Erinnerung. In: Baner, Detken und Wesche (Hrsg.): Texte zur modernen Mythentheorie, S. 189-280, S. 280.

³⁸ Siehe dazu folgendes Unterkapitel.

³⁹ Martin, Bernhard R.: Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos. Zugl.: Montreal, McGill Univ. Diss. 1991. München: Iudicum Verlag, 1992.

⁴⁰ Blumenberg, Hans. Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.

⁴¹ Vgl. Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand Faces. Harper Collins Publ., 1993.

⁴² Mit Campbells Vokabular: „first treshhold“.

Bruders benötigt, um den Kampf mit Gelfrat zu überleben (1608-1614). Sowohl Haymes als auch Martin lassen in ihren Interpretationen außer Acht, dass im mittelalterlichen Kontext das Wort ‚held‘ Synonym mit ‚recke, degene‘ ist, was der Theorie des „hero pattern“ widerspricht. Martin ignoriert wiederholt das zeitgenössische Umfeld des Epos, wodurch u.a. die Komplexität der Begriffe (z. B. „übermuot“) reduziert wird.⁴³ Aufgrund des Mangels an Numinosen und der nur isoliert vorkommenden mythischen Elemente kann also die Berechtigung des Terminus Mythos in den hier implizierten Varianten hinterfragt werden.⁴⁴

Weiterführend und von der vorliegenden Arbeit favorisiert wird ein dritter Typ des Mythos, der in der Fachliteratur bloß andeutungsweise bei Siegrid Schmidt erscheint und den politischen Aspekt der Problematik betont.⁴⁵ Barthes' Terminus des politischen Mythos setzt das Primat der Form voraus. Hübner nennt ihn „Pseudomythos“ und definiert ihn als eine Art Sprache, deren Form primär und deren Inhalt zweitrangig ist. In diesem Sinne handelt es sich bei der gegenwärtigen Fragestellung um den politischen Nibelungenmythos, der für eine begrenzte Zeit zum Mittel der nationalen Identitätsstiftung avancierte. Es wurde „ein handliches Klischeearsenal“ produziert,⁴⁶ dem folgende Funktionen zukamen:

„Politische Mythen erzählen das Zufällige und Beliebige geschichtlichen Geschehens weg und verwandeln es in etwas Notwendiges, wenn nicht gar Providentielles. Das aber heißt, dass politische Mythen nicht nur aus literarischem Material, wie etwa dem Nibelungenlied, speisen, sondern bis weit in das Feld der Historiographie hineinreichen. Politische Mythen sind narrative Bestandsgarantien des geschichtlich Erreichten, Versicherungen, im buchstäblichen Sinn gegen den steten Verdacht der Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit. Qua Kontingenzreduktion sind sie Stabilisatoren und Motivatoren politischen Handelns – im Guten wie im Schlimmen.“⁴⁷

⁴³ Martin: Nibelungen-Metamorphosen, S. 81.

⁴⁴ Vgl. dazu auch Stech, Julian: Das Nibelungenlied. Appellstrukturen und Mythosthematik in der mittelhochdeutschen Dichtung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

⁴⁵ Als Mythos mit politischer Relevanz behandelt Siegrid Schmidt den Stoff, wobei sie sich nicht auf Barthes beruft. Vgl. Schmidt, Siegrid: Die Nibelungen im Musiktheater. Richard Wagner, Oscar Strauss und Siegfried Ulbrich/Horst Pillau. In: Csobádi, Peter et al. (Hrsg.): Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-) Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser Verlag, 2003, S. 854-868.

⁴⁶ Bachorski, Hans-Jürgen und Peitsch, Helmut: `Das Nibelungenlied. Volksausgabe`. Eine Antifaschistische Tarnschrift. In: Kühnel et al. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption, S. 313-339.

⁴⁷ Münkler, Herfried: Siegfrieden – Politische Mythen und das Nibelungenlied. In: Bönnes, Gerold und Gallé, Volker (Hrsg.): Ein Lied von gestern?, Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes, DER WORMSGAU, Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V., Beiheft 35, Worms: Verlag Stadtarchiv, 1999, S. 141-157, S. 144.

Der so interpretierte Mythos setzt voraus, dass die ins Epos hineinprojizierten Inhalte auch in einen anderen Stoff hätten hineingetragen werden können.⁴⁸ Der favorisierte politische Mythos wird sich im Laufe des Kapitels als für die deutsche Rezeption geeigneter Terminus erweisen, wobei es des Hinweises bedarf, dass der Mythos bei Térey noch eine andere Dimension hinzugewinnt, die bei Wagner zu finden ist und im letzten Punkt des Kapitels zu nennen ist.⁴⁹

Die vorgestellten drei Mythostypen sind bei genauer Betrachtung einander nicht entgegengesetzt, sie haben abhängig vom Analysezweck ihre Berechtigung, da sie unterschiedliche Dimensionen desselben Phänomens hervorheben. Der hier bevorzugte Terminus des politischen Mythos in Bezug auf den Nibelungenstoff lässt sich einerseits auf die politisch bedingte Rezeptionsgeschichte des Epos, andererseits auf die dadurch bedingten Hinweise der Dramen von Térey und Rinke zurückführen.

Die nächste Frage bezüglich der Bezeichnung des *Nibelungenliedes* als Nationalepos,⁵⁰ die mit der vorangehenden Problematik eng verbunden ist, stellt die Arbeit mit Klaus von See, dessen Thesen wegen ihrer Popularität in der Fachliteratur keiner detaillierten Wiedergabe bedürfen.⁵¹ See bewies das Gegenteil der verbreiteten Annahme, dass hinter der florierenden produktiven Rezeption des 19. Jahrhunderts in der Gesellschaft eine breite Akzeptanz des „Nationalepos“ existierte. Der mittelalterliche Text fand in der Wirklichkeit nur einen geringen Widerhall in der Bevölkerung:⁵²

„... ein Nationalepos? Überblickt man die Geschichte seiner Rezeption, so scheint es, als habe man die Frage zumindest bis zum Jahre 1945 fast allgemein bejaht – oder richtiger: als habe man sich die Frage gar nicht erst gestellt, sondern ihre Bejahung stillschweigend vorausgesetzt. Die Reihe der Zeugnisse täuscht indessen eine Volkstümlichkeit vor, die kaum bestand.“⁵³

⁴⁸ Vgl. Bachorski, Hans-Jürgen: Alte Deutungen im neuen Gewande. J. Feraus `Disteln für Hagen` und H. Reins `Nibelungen-Filme`. In: Kühnel et al. (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption*, S. 339-359.

⁴⁸ Gentry, G. Francis: Die Rezeption des Nibelungenliedes in der Weimarer Republik. In: Poag, James F., Scholz-Williams, Gerhild (Hrsg.): *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Athenäum, 1983. S. 142-157, S. 144.

⁴⁹ Das folgende Unterkapitel behandelt die Mythosbegriffe von Hebbel und Wagner.

⁵⁰ Am Rande schon berührt, vgl. obiges Zitat von Heinzle.

⁵¹ See, Klaus von: *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?* In: Heinzle; Klein; Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen*. Sage – Epos- Mythos, S. 309-343.

⁵² Siehe dazu Erörterungen zu den Rezeptionsphasen des *Nibelungenliedes*, II. Kapitel, 1.2.

⁵³ See: *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?*, S. 337.

Die Gründe, weswegen das *Nibelungenlied* als Nationalepos bzw. Mythosaktualisierung postuliert werden konnte, sieht Francis F. Gentry in der Größe des Werks, der spezifischen Struktur und in den Figuren, die teilweise individuelle Züge aufweisen.⁵⁴ Es ist weiterhin relevant, dass die Quellen germanischen Ursprungs und die Handschriftenüberlieferung deutsch sind und das Werk in einer Epoche entstand, in der Deutschland, laut den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, als Reich existierte.

In den obigen Erläuterungen zu Heinzles Theorie wurde das kulturelle Gedächtnis schon angesprochen. Bezüglich dieses zuletzt zu betrachtenden Terminus vertritt vorliegende Arbeit die These, in partieller Anlehnung an Jan-Dirk Müller,⁵⁵ dass das Epos bzw. seine Elemente Bestandteile des deutschen kulturellen Gedächtnisses sind, auch wenn das Werk in seiner Ganzheit nicht dazu gezählt werden kann. Erst als solche Topoi können einzelne Momente des Epos zeitweise in die Erinnerung der Öffentlichkeit gerufen oder in populären Bearbeitungen als bekannt vorausgesetzt werden. Dabei ist das kulturelle Gedächtnis in enger Verbindung zu Begriffen wie „Psycho-Lamarckismus“ oder „Gedächtnis des Willens“ zu verstehen.⁵⁶ Maurice Halbwachs, der zur Gründung der Gedächtnisforschung maßgeblich beitrug, betonte die soziale Bedingtheit der Erinnerung, betrachtete sie als Kulturphänomen, das die individuelle Identität bestimmt. Die Vergangenheit entsteht laut dieser Auffassung während der Kommunikation innerhalb einer Gruppe und wird somit zu einer von der Gegenwart geprägten Konstruktion.

Das hier gebrauchte Konzept von kulturellem Gedächtnis wurde von Aleida und Jan Assmann erarbeitet, sie gingen von den Theorien von Halbwachs aus, unternahmen jedoch eine präzise Differenzierung der Formen der kulturellen Erinnerung. Das kulturelle Gedächtnis erfassten sie als eine Außendimension des Gedächtnisses,⁵⁷ das weitgehend alles abdeckt, was innerhalb der Gruppe an Sinn existiert. Der Terminus ist analog zu Derridas Archiv sowie Bernsteins Tradition und zusammen mit dem kommunikativen Gedächtnis Teil des kollektiven Gedächtnisses, das als ein „durch Zusammenleben und Kommunikation

⁵⁴ Heinzle hebt auch die Rolle der Makrostruktur des Textes hervor. Heinzle, Joachim: Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit. Mit einer Nachschrift: Das Subjekt der Literaturgeschichte. (In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch 3. Die Rezeption des Nibelungenliedes. (Philologica Germanica. 16). Wien: Fassbaender, 1995 S. 81-107, S. 105.

⁵⁵ Müller, Jan-Dirk: Nibelungenlied und kulturelles Gedächtnis. In: Heitmann, Annegret (Hrsg.): Arbeiten zur Skandinavistik. 14. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik. München, 1999, 29-45.

⁵⁶ Der letzte Begriff wurde von Nietzsche geprägt.

⁵⁷ Neben dem mimetischen Gedächtnis, dem Gedächtnis der Dinge und dem kommunikativen Gedächtnis.

mit anderen Menschen erworbenes, gelerntes, übernommenes, angeeignetes, geteiltes“ Konglomerat zu definieren ist.⁵⁸ Jan Assmann bezieht das kulturelle Gedächtnis im Gegensatz zum kommunikativen auf „das Uralte, Abgelegene, Ausgelagerte“.⁵⁹ Es „ist pluralistisch, komplex und labyrinthisch, es vereint in sich weit auseinander liegende Zeiten und Räume und viele Wir-Identitäten, die eine eigenartige Dynamik entwickeln.“⁶⁰ Vereinfachend ließe sich im Sinne Assmanns sagen, dass das kulturelle Gedächtnis die Konstitutions- und Überlieferungsbedingungen des im weiten Sinne verstandenen Textes fokussiert und sich auf die Textualität der Vergangenheit konzentriert. Es ist von Wiederholungsstrukturen bestimmt, die sein Fortwirken garantieren. „Auch literarische Texte, zumal solche, die zu kulturellen Texten erhoben werden, stellen zentrale symbolische Objektivationen dar, die an der Herausbildung und Stabilisierung von kulturellem Gedächtnis beteiligt sind und damit gruppenspezifische Wertehierarchien vermitteln.“⁶¹ Kulturelle Texte haben einen besonderen Status, indem sie eine neue Sinndimension erlangen, sie sind Vermittler von Konzepten kultureller, nationaler oder religiöser Art. „Literatur als Speichermedium des kulturellen Funktionsgedächtnisses ist damit Rezeptions- und Kanonisierungsphänomen.“⁶² Mit solchen Texten beschreiben sich Kulturen, und ihre Rezeption ist mit der Gewissheit verbunden, Teil eines Kollektivs zu sein. Der Hervorhebung bedarf die These, auf die später zurückgegriffen werden soll, dass literarische Werke nicht aufgrund textimmanenter Merkmale zu kulturellen Texten avancieren, sondern dank dem Rezeptionsverhalten, auf das sie treffen. So sind aus der abgegrenzten Masse kultureller Texte, im Sinne des oben Gesagten, die meisten literarischen Schriften ausgeschlossen. Folgt man dem Assmannschen Gedankengang, müsste aufgrund der normativen Texte eine Gesellschaft ein homogenes kulturelles Gedächtnis haben, was der herrschenden Pluralität widerspricht.⁶³ Die Assmannsche binäre Schichtung der Kultur setzt starre Grenzen voraus, die kaum gezogen werden können, da die Übergänge fließender sind, als sie diese Theorie voraussetzt. Der Diversität kann man durch den Einbezug populärer Werke gerecht werden. In diesem Lichte ist das folgende Kapitel zu lesen, das sich

⁵⁸ Assmann, Aleida: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz: Universitätsverlag, 2004, S. 5.

⁵⁹ Das kommunikative Gedächtnis bezieht sich im J. Assmannschen Konzept auf die unmittelbare Vergangenheit, auf etwa 80 Jahre. Vgl. dazu Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck Verlag, 2002, S. 42.

⁶⁰ Ebd., S. 22-23.

⁶¹ Neumann, Birgit: Literatur, Erinnerung, Identität. In: Erll, Astrid und Nünning, Asgard (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, S. 149-177, S. 162.

⁶² Erll, Astrid: Literatur als Medium des kulturellen Gedächtnisses. In: ebd., S. 249-276, S. 261.

⁶³ Vgl. dazu ebd., S. 163.

populären Bearbeitungen der Nibelungenrezeption der Gegenwart widmet. Solche Werke fungieren als Zirkulationsmedien, die Werte des kulturellen Gedächtnisses transportieren, ohne jedoch als kulturelle Texte zu fungieren.

Die Relevanz der Populärliteratur ist in Bezug auf das kulturelle Gedächtnis der Leserschaft auf zwei Ebenen erkennbar, auf „der der erzählten Geschichte und des Erzählschemas“.⁶⁴ Erstens erreichen diese Bücher breite Schichten der Leserschaft, wodurch sie das tradierte Material Rezipienten nahe bringen, die sonst keinen Kontakt mit ihm hätten. Zweitens können einige Schablonen, „Organisationsmuster des Erinnerens“⁶⁵, die in den Nibelungenrezeptionen der hohen Literatur vorzufinden sind, ebenso in der Unterhaltungsliteratur erkannt werden. In dieser Hinsicht trägt die Populärliteratur zur Verfestigung der Schemata bei einem breiteren Kollektiv bei.

Die breit gefächerte einschlägige Fachliteratur subsumiert einige Theorien, die die Nibelungensage und *Das Nibelungenlied* als Teil des kulturellen Gedächtnisses behandeln. Im Unterschied zu Heinzles genannter Bemerkung sind Jan-Dirk Müllers thematische Ausführungen tiefer greifend und erfassen das Epos für die Zeit um 1200 als die „Überführung von Geschichte ins kulturelle Gedächtnis“⁶⁶. Diese Thesen beziehen sich auf die Heinzleschen Behauptungen und schreiben dem Epos eine vierfache Funktion in Bezug auf das kulturelle Gedächtnis zu. Erstens verdichtet der mittelalterliche Text geschichtliche Ereignisse in einen Handlungszusammenhang, indem Theoderich der Große (Dietrich von Bern), Attila (Etzel), die Burgunderkönige und König Siegfried von Niederlanden zu Zeitgenossen werden.⁶⁷ Im 13. Jahrhundert verloren diese Ereignisse ihre Relevanz, was dazu führte, dass andere Figuren im Prozess der Überlieferung Eingang ins Werk fanden und den historischen Vermittlungswert des Werkes minderten. Die zweite soziale, „identitätsstiftende“ Funktion des Liedes diente der Schaffung von Verwandtschaftsbeziehungen einiger Geschlechter mit den Handelnden des Textes.⁶⁸ Die Ansippungen sind den Lokalkulten ähnlich (z.B. in Worms) marginale Erscheinungen, da sie an Randfiguren der Handlung (z.B. den Passauer Bischof Pilgrim) anknüpften. Die

⁶⁴ Linke, Gabriele: Populärkultur als kulturelles Gedächtnis. Eine vergleichende Studie zu zeitgenössischen britischen und amerikanischen *popular romances* der Verlagsgruppe Harlequin Mills & Boon. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003, S. 17.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Müller: Nibelungenlied und kulturelles Gedächtnis, S. 32.

⁶⁷ Vgl. dazu ebd.

⁶⁸ Tendenzen genealogischer Ableitung lassen sich auch später, z. B. bei Myller entdecken, wobei sein Plädoyer vor allem finanziell begründet war. „Manches adeliche Haus findet darin seine Vorfahren...“- Christoph Heinrich Myller, 1740-1807, Herausgeber mittelalterlicher Handschriften, zitiert nach Ehrismann, Otfrid: Nibelungenlied 1755-1920: Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1986, S. 11.

letzten zwei Funktionen: Exemplarität und Exorbitanz des Textes hängen eng zusammen. J.-D. Müller, der die von Graf stammenden Begriffe auf Heinze zurückführt, wertet diese um. Die Beispielhaftigkeit der dargestellten Handlung aus zeitgenössischer Sicht kann in der *Klage* nachvollzogen werden, die indirekt belegt, dass das Epos nicht als Medium kollektiver Geschichtserinnerung fungierte, da das Interesse dem Ethos galt. Die Frage, warum gerade diese Geschichte zur Normvermittlung ausgewählt wurde, beantwortet J.-D. Müller mit der Exorbitanz des Geschehens, die ihre Faszination nach der Wiederentdeckung garantierte, die jedoch ihre Wirkung nur bei bewusster Rezeptionslenkung entfalten konnte. Die hier bevorzugte Erfassung der nibelungischen Themen als Teil des kulturellen Gedächtnisses eröffnet dem Interpreten von Nibelungenbearbeitungen einen größeren Freiraum, da er tradierte, isolierte Elemente in einem breiteren Kontext deuten kann. Einzelne Komponenten der Dramen von Térey und Rinke können somit als Teil einer Tradition erfasst werden, was ihr Sinnpotential bereichert. Zugleich liefert Aleida Assmanns Beschreibung des Gedächtnisses eine Erklärung für das variierende Interesse der Generationen für die Nibelungen und die Möglichkeit ihrer Wiederbelebung nach längerer Zeit des Schweigens:

„Um überhaupt metaphorisch von einem Gedächtnis sprechen zu können, müssen mindestens zwei Voraussetzungen erfüllt sein: es muß eine identitätsrelevante Auswahl getroffen sein und es müssen Voraussetzungen für eine individuelle Aneignung des Wissens bestehen. [...] unterscheide deshalb zwei Dimensionen des kulturellen Gedächtnisses: ein >Speichergedächtnis< und ein >Funktionsgedächtnis<. Der Modus des Speichergedächtnisses ist das schiere Aufheben, Konservieren und Katalogisieren, der Modus des Funktionsgedächtnisses ist demgegenüber die Auswahl, die Verengung und Wertzuschreibung, die Aneignung und Rückvermittlung an individuelle Gedächtnisse durch Institutionen der Kanonisierung, Erziehung und Bildung, sowie öffentlicher Inszenierung von Kultur.“⁶⁹

Die ins Archiv zurückgefallenen Inhalte konnten also erneut aufgenommen werden, da die Grenze zwischen dem Funktions- und Speichergedächtnis nicht hermetisch ist.⁷⁰ Es bedurfte dennoch einer Selektion der Inhalte, um die Aktualität des Stoffes hervorzuheben. Den Verlauf dieses Verfahrens möchte der nächste Schwerpunkt skizzieren, um nachher die gegenwärtigen Bedingungen der Rezeption erläutern zu können.

⁶⁹ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle, S. 24.

⁷⁰ Ebd. S. 27.

1.2. Rezeptionsphasen

In Anbetracht der einschlägigen, intensiven fachwissenschaftlichen Forschung seit den 70er Jahren, die ein nuancenreiches Bild der deutschen Nibelungenrezeption anbietet und diese bis in unsere Tage hinein inventarisiert bzw. erschlossen hat,⁷¹ soll im Folgenden eine Übersicht erstellt werden, die den Verlauf der wissenschaftlichen und politischen Rezeptionsprozesse skizziert,⁷² um die Tradition, deren Teil die zu betrachtenden Dramen sind, sowie die gesellschaftlichen Wurzeln dieser Tradition nachvollziehbar zu machen. Laut Ehrismanns Postulat ist die Rezeptionsgeschichte des Epos „in großem Maße“ Wissenschaftsgeschichte,⁷³ der in der hier vertretenen Sicht historische bzw. kulturgeschichtliche Faktoren zugerechnet werden müssen.

„Die Geschichte der Rezeption des *Nibelungenliedes* ist nur erklärbar als der Reflex einer stetig zunehmenden Ideologisierung Deutschlands, dessen Verlauf nationale, dann nationalistische, dann imperialistische, schließlich rassistisch-völkische Politiker bestimmten; der Nationalsozialismus bot nur eine letzte, allerdings unüberbietbare Form einer schon früh angelegten Perversion des Textes, der, solchermaßen verfälscht und simplifiziert, die ewige Gültigkeit längst abständiger, infantiler Tugendideale postulieren sollte und so für die gewissenlose Manipulation von politisch gefährlichen Interessen die ideelle Folie bereitstellte.“⁷⁴

In Anlehnung an Klaus von See können von der Wiederentdeckung bis 1945 drei Rezeptionsphasen des *Nibelungenliedes* differenziert werden. In der ersten wird das Werk popularisiert und avanciert zum Symbol der Hoffnung auf einen Einheitsstaat. Die zweite Phase konvertiert das ‚Volksepos‘ ins ‚Heldenepos‘ und weist ihm den Stellenwert eines ‚Kernstücks der deutschen Nationalliteratur‘ zu. Auf der letzten Stufe decken sich

⁷¹ Vgl. dazu die einschlägigen Beiträge von Helmut Brackert, Otfried Ehrismann, Bernhard R. Martin, Ulrich Müller, Klaus von See u.a.

⁷² Ausgelassen bleibt die schöpferische Rezeption in der Literatur, der bildenden Kunst und im Film, mit Ausnahme der zwei Besetzungen der schöpferischen Rezeption. Die Forschungsergebnisse sind in zahlreichen Werken synthetisiert. U. a. Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen*. Sage – Epos- Mythos; Heinzle, Waldschmidt (Hrsg.): *Die Nibelungen Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*; McConnell, Winder (Hrsg.): *A Companion to the Nibelungenlied*. Camden House, 1998; Gentry, Francis G. et al. (Hrsg.): *The Nibelungen Tradition: an Encyclopedia*. New York, [u.a.]: Routledge, 2002.

⁷³ Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied in Deutschland*, S. 21.

⁷⁴ Brackert, Helmut: *Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie*. In: Hennig, Ursula und Kolb, Herbert (Hrsg.): *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1971, S. 343-364, S. 363.

scheinbar Literatur und Wirklichkeit, da sich der Nationalsozialismus als „nationale Erneuerung im Sinne“ der mythischen Vorzeit verstand.⁷⁵ Die nationalistische Aneignung des Epos fängt unmittelbar nach der Wiederentdeckung an und endet mit der Reduzierung des Werkes zur bloßen Projektionsfläche für politische Topoi, so dass dem breiten Publikum zuletzt bloß oktroyierte nibelungische Denkmuster bekannt bleiben. Den einzelnen Phasen liegen analoge Interpretationsmodelle zugrunde,⁷⁶ sie unterscheiden sich allein in ihrer Intensität und der Hervorhebung einzelner Figuren. Die erste Periode ist die der ‚lieblichen Kriemhild‘, während die zweite Siegfried und die dritte Hagen zum ‚Nationalheld‘ stilisiert. In der ersten Phase zwischen 1755 und 1871 werden die Grundlagen der modernen Rezeption durch die Textausgaben von *Johann Jakob Bodmer* (Teildruck, 1757) und die nach wenigen Jahren erschienene Gesamtausgabe von Christoph Heinrich Myller (1782) geschaffen.⁷⁷ Bodmers Interpretation des *Nibelungenliedes* „im Hinblick auf die Epenstheorie unter dem Aspekt des Wunderbaren“ prägt die zeitgenössischen Beschäftigungen mit dem Werk,⁷⁸ die von den Fragen der Genesis und Genealogie dominiert sind. Einen markanten Gegensatz zum wissenschaftlichen Enthusiasmus eines engen Kreises bildet die oft zitierte Reaktion von Friedrich II., der die mittelhochdeutsche Epik der Myllerschen Ausgabe für „nicht einen Schuß Pulver“ wert hält.⁷⁹ Bekannt sind im Weiteren Herders Ablehnung und Goethes ‚Desinteresse‘, der das von Myller erhaltene Exemplar lange Zeit nicht des Lesens würdigt.⁸⁰

Während den Napoleonischen Kriegen gewinnt *Das Nibelungenlied* an Bedeutung, die Brüder Schlegel und Friedrich Heinrich von der Hagen sind wichtige Figuren im Prozess seiner Popularisierung. Schlegel entdeckt im mittelalterlichen Text die ‚Widerspiegelung des deutschen Nationalcharakters‘. Von der Hagens Vorrede zu seiner Nibelungenausgabe⁸¹ (1807) bietet ein Paradebeispiel des politisch geprägten Tons der zeitgenössischen wissenschaftlichen Rezeption. Er ist der erste, der den Untergang der Nibelungen positiv umdeutet, sein Plädoyer für den mythischen Ursprung und die zentrale Rolle der Geschichte

⁷⁵ Vgl. hierzu See: *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?*

⁷⁶ Statt Brackerts Terminus ‚Verfälschung‘ werden weiterhin die Begriffe: Inanspruchnahme, Instrumentalisierung, Manipulation bevorzugt, da sie auf die Natur des implizierten Prozesses, gefundenes Material für politische Zwecke zu verwenden, eindeutiger hinweisen.

⁷⁷ Myller war ein Schüler von Bodmer.

⁷⁸ Martin, Bernhard R.: *Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*. Zugl.: Montreal, McGill, Univ., Diss. 1991. München: Iudicum Verlag, 1992, S. 5.

⁷⁹ Zitiert nach Müller, Ulrich: *Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos*, S. 407-444, S. 411.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 315 und Ehrismann: *Nibelungenlied 1755-1920*, S. 149-154.

⁸¹ Abgedruckt im Anhang zu Wunderlich, Werner: *Nibelungenpädagogik*. In: Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos*, S. 345-373, S. 359-360.

sowie der Poesie im Epos basiert weniger auf Argumenten als auf Spekulationen. Der Vergleich des *Nibelungenliedes* mit der *Ilias* stammt ebenso von ihm und verwandelt sich zum Leitgedanken der Forschung. Auch die Brüder Grimm preisen das Lied als ‚Volkspoesie‘, deren Charaktere sie in Bezug auf ihre „Innigkeit“, ihren „Treusinn“ und „Familiensinn“ prüfen und zu Repräsentationen des deutschen Tugendkatalogs ernennen.⁸² Trotz des regen wissenschaftlichen Interesses verkauft sich das Buch weiterhin sehr schlecht, mit den Worten der Verlegerin ausgedrückt: „Die Nibelungen liegen wie Blei“⁸³.

Den Höhepunkt seiner ‚Popularität‘ erreicht das Werk erst während der Freiheitskriege, als August Zeune seine agitatorischen, antifranzösischen Vorlesungen über das Epos vor Massen hält. Zu dieser Zeit vergleicht man den Aufbruch in den Krieg mit dem der Nibelungen gegen die Sachsen und Dänen. Ein konsequenter Schritt der Kulturpolitik ist die Aufnahme des Werkes ins Lehrmaterial.⁸⁴ Gegenstimmen zur allgemeinen Tendenz, z. B. Kotzebue, die auf mögliche Schäden solcher Lektüre für die Jugend verweisen, werden nicht erhört. Nach 1820 lässt der Enthusiasmus nach und in Bezug auf die 40er Jahre konkludiert Schulte-Wülwer: „Man darf sagen, dass die Bereitschaft, aus dem *Nibelungenlied* Kraft für die Probleme und Aufgaben der Gegenwart zu schöpfen, in den 40er Jahren in Österreich größer ist als in Deutschland.“⁸⁵

Erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, in der zweiten Rezeptionsphase, wird die Problematik eine staatliche Angelegenheit. „Die politischen Anspielungen werden besonders nach der von Bismarck durch ‚Blut und Eisen‘ erzwungenen Reichsgründung immer direkter“ und drängen die bisher überwiegend kulturideologische Orientierung in den Hintergrund.⁸⁶ Das neue Germanenbild prägt die Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied*, das aus ‚Volksepos‘ in Diltheys Essay *Die germanische Welt und das nationale Epos* zum ‚Heldenepos‘ emporsteigt.⁸⁷ Simrocks Übertragung (erste Auflage 1827) verkauft sich besonders gut und wird zum „Hausbuch der Gebildeten“.⁸⁸ Sie favorisiert die Erweiterung des genannten Katalogs von deutschen Tugenden, die als Erbe

⁸² Vgl. See: Das Nibelungenlied- ein Nationalepos?, S. 322.

⁸³ . See: Das Nibelungenlied- ein Nationalepos?, S. 317.

⁸⁴ Vgl. dazu Anhang zu Wunderlich: Nibelungenpädagogik, S. 359-360.

⁸⁵ Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen, 1980, S. 133.

⁸⁶ Ebd., S. 151.

⁸⁷ Vgl. See: Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?, S. 326.

⁸⁸ Moser, Hugo zitiert nach Heinzle, Joachim: „... diese reinen kräftigen Töne“ Zu Karl Simrocks Übersetzung des *Nibelungenliedes*. In Heinzle, Waldschmidt (Hrsg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum, S. 111-118, S. 112.

der humanistischen Tacitus-Rezeption betrachtet werden können.⁸⁹ Bei Heusler erfährt das vorhandene Heldenbild eine Wandlung, indem sich Siegfrieds romantische Züge in die eines „Herrenmenschen“ konvertieren,⁹⁰ der nicht leidenschaftlich, sondern maßvoll und selbstbewusst auftritt.

Zur Popularität der nibelungischen Themen trägt in dieser Zeit Wagners Oper maßgebend bei. Der mittelalterliche Text bleibt in Folge des Wagnerschen Einflusses in der populärpolitischen Rezeption im Hintergrund und wird erst dann herangezogen, wenn der symbolische Wert des Rheines und der Donau hervorzuheben ist.⁹¹ Der in den Rhein versunkene Nibelungenhort symbolisiert das historische Recht auf Reichseinheit und Siegfried den Helden *par excellence*, er wird zur nationalen Identifikationsfigur, während Kriemhild, die bisherige Verkörperung der Treue, verblasen muss.

Die vollzogene politische Verwandlung der Nibelungen belegt die oft zitierte Bülowische Rede über die „Nibelungen-Treue“ (Rede vom 20.3.1909) gegenüber der Donaumonarchie. Die problematische Interpretation des Treuebegriffs lässt sich auch in der Ansprache des Strafrechtlers Franz v. Liszt nachvollziehen, der die Beziehung Österreichs und Deutschlands mit dem Bild des sitzenden Volkers und Hagens vergleicht, wobei der Redner selbst die Notwendigkeit einer Präzisierung, um keinen Untergang vorauszudeuten, fühlt. Im Ersten Weltkrieg geht die Inanspruchnahme nibelungischer Topoi so weit, dass das militärische Vokabular Termini subsumiert, die auf Wagners *Ring* zurückzuführen sind: ‚Siegfriedlinie‘, ‚Hagenangriff‘ oder ‚Siegfriedstellung‘.⁹²

Die dritte Phase der Rezeption, die nach 1918 beginnt, setzt die politisch-ideologische Linie fort. Den dominierenden Ton des zeitgenössischen nibelungischen Diskurses veranschaulicht die von Hindenburg etablierte Dolchstoßlegende: „Wie Siegfried unter dem hinterlistigen Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegendem Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken.“⁹³ Die Kluft, die sich in den früheren Phasen zwischen dem mittelalterlichen Text und den hineinprojizierten Inhalten auftut, wird weiter vertieft. Der Germanist Friedrich Vogt bewertet anlässlich einer Rede (1922) zum Jahrestag der Reichsgründung vom 187 das

⁸⁹ Simrock bevorzugte oft die Klanganalogie gegenüber der Sinnvermittlung, er ließ den zeitgenössischen Wortschatz und die kontextuell definierten Bedeutungen der mittelalterlichen Termini außer Acht.

⁹⁰ Vgl. See: Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?, S. 327.

⁹¹ Die Lieder von Felix Dahn (1859) belegen auch diese Tendenz.

⁹² Wird durch ein englisches Soldatenlied bekannt.

⁹³ Gentry: Die Rezeption des Nibelungenliedes in der Weimarer Republik, S. 148-149.

Fehlen des Wortes ‚deutsch‘ im Epos (es kommt nur einmal vor) im positiven Sinne. Die Bezeichnung sei nicht erwähnt, um keinen nationalen Hass zu generieren.⁹⁴

In der letzten Rezeptionsphase bis 1945 konturiert sich in Bezug auf die Figuren des Epos eine neue Tendenz. Siegfried wird in den Hintergrund gedrängt und gibt den Platz des Nationalsymbols an Hagen weiter. Die Titel der Bearbeitungen deuten weiterhin meistens auf den Xantener hin, was sich damit erklären lässt, dass die Jugend durch die Figur des kräftigen, jungen Königsohnes leichter anzusprechen, ihre Aufopferungsbereitschaft leichter zu fördern ist.⁹⁵ Indem der Waffenmeister zum Sinnbild der neuen Germanen-Ideologie wächst, wird der frühere Treuebegriff umgewertet, „Treue gilt hier längst nicht mehr als ein im bürgerlichen Verständnis individueller Gemüts- und Tugendwert“,⁹⁶ sie ist kollektivbezogen. Die nibelungische Ideologie prägt auch das Ende des Zweiten Weltkrieges, was etwa durch Görings viel zitierte Stalingradrede am 30. Januar 1943 oder durch die im Radio nach der Nachricht über die Niederlage der Truppen ertönende *Götterdämmerung* vor Augen geführt werden kann.

Ein schneller Gang durch die Rezeptionsgeschichte des Epos bis zum Ende des Dritten Reiches lässt den komplexen Prozess erahnen, der *Das Nibelungenlied* bis 1945 in eine Folie für nationalistisch-politische Zwecke verwandelt. In der hier vertretenen Position führt die Funktionalisierung des fiktiven Stoffes zur Erzeugung nationaler Ideologeme, die durch die kontinuierliche Repetition dem Gedächtnis der Gesellschaft dauerhaft eingepägt werden können, so dass sie in der nachfolgenden Zeit einen negativen Referenzpunkt für die weitere Nibelungenrezeption abgeben.

1.3. Die Besetzungen des Stoffes

Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und Friedrich Hebbels *Nibelungen* gehören zu den Meilensteinen der Rezeptionsgeschichte, die vor dem Hintergrund der oben angedeuteten günstigen Konjunktur zu betrachten sind. Die Oper gibt der Thematik neue Dimensionen, und das Hebbelsche Stück ist die erste wirkungsvolle Dramatisierung des Themas, obwohl es zeitlich gesehen eher das letzte des 19. Jahrhunderts ist.⁹⁷ Ihre folgende Betrachtung bezieht sich ausschließlich auf thematische Schwerpunkte, die bei der Analyse der Dramen von Rinke und Térey wiederkehren, und schließt andere für die Auslegung der Werke relevante Aspekte aus, die in der Fachliteratur zur Debatte stehen. Ihr Einbezug würde den

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Im Hans Groß' Bilderzyklus erscheint Hagen als die Verkörperung der absoluten, emotionalisierten Treue.

⁹⁶ See: *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?*, S. 336.

⁹⁷ Vgl. Glaser, Horst Albert: *Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels Nibelungen*. In: Heinzle, Klein, Obhof, (Hrsg.): *Das Nibelungenlied*, S.445-457, S. 445.

Rahmen der Arbeit sprengen und von ihrer Zielsetzung ablenken. Der kurze Exkurs über Hebbels Trilogie vor der skizzenhaften Betrachtung von Wagners Tetralogie ist zweifach motiviert. Erstens wurde Hebbels Drama früher uraufgeführt (1861) als die Oper, zweitens schafft *Der Ring des Nibelungen* als wirkungsvollstes Vermittlungswerk der Thematik im Ausland den Übergang in den ungarischen Kulturraum.

Theodor Vischers 1844 formulierte, wohlbekannte These in Bezug auf die Dramatisierung des Nibelungenstoffes zählt zu den meist zitierten kritischen Prognosen der Forschung. Sie synthetisiert die Skepsis, mit der die meisten Nibelungendramen wegen des zu vollziehenden Gattungswechsels vom Epos zum Drama konfrontiert werden. Der Psychologisierungsprozess, den die Figuren notwendigerweise durchlaufen, ergibt den Kern permanenter Debatten.

„Man gebe diesen Einsamen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinander zu setzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus notwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, dass sie aufhören, zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas anderes werden, was uns gefallen oder erschüttern könnte.“⁹⁸

Im Gegensatz zu Vischer vertritt Gervinus die These, dass die Sprache des Epos der Übersetzung bedürfte, damit der Stoff dem zeitgenössischen Leser nicht langweilig werde.⁹⁹ Der letzteren Meinung schließt sich Hebbel an, der sich als „Dolmetscher“ versteht und die Bemühung um die Rekonstruktion bzw. sprachliche Aktualisierung des *Nibelungenliedes* zu seinem zentralen Anliegen macht.¹⁰⁰ Seine poetische Sprache ist ihrem Wesen nach dem epischen Duktus entgegengesetzt und zeigt sich als Vermittlungsmedium des fingierten Archaischen gleich in der ersten Szene.¹⁰¹ Am Anfang des Werkes will Hagen jagen gehen

⁹⁸ Zitat Vischer nach Martin: *Nibelungen-Metamorphosen*, S. 155.

⁹⁹ Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835-1842), vgl. Glaser: *Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels Nibelungen*, S. 449.

¹⁰⁰ Oft zitierter Gedanke vgl. ebd. S. 448, oder Ehrismann, Otfried: *Hebbels 'Nibelungen'. Der Dichter als Dolmetscher*. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ulrich (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. 'Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'*. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1979, S. 311-344, S. 311.

¹⁰¹ de Boor, Helmut: *Einführung in Hebbels Nibelungen*. In: *Friederich Hebbel. Die Nibelungen. Vollständiger Text, Dokumentation*. Frankfurt, Berlin, 1966, S. 5-78.

und begründet sein Vorhaben mit Bildern, die die Germanen als Fresser und Trinker erscheinen lassen.¹⁰²

„... Ich eß kein Fleisch zur Nacht, / Das nicht bis Mittag in der Haut noch steckt, / Auch trink ich keinen Wein, als aus dem Horn, / Das ich dem Auerstier erst nehmen muß!“¹⁰³

Die Tendenz der obigen Zeilen zur Barbarisierung kommt in einer nächsten Replik des Waffenmeisters an Volker ebenso zum Ausdruck: „Ja, du bezögst auch dann noch dir die Geige / Gern mit des Feindes Darm und strichest sie / Mit einem seiner Knochen...“¹⁰⁴

Das Hebbelsche Streben nach einer ‚idealen Rezeption‘ manifestiert sich neben der veranschaulichenden ‚archaisierenden‘ Sprache auch in der Bewahrung der Handlungsführung des Epos.¹⁰⁵ Eine Inventarisierung der kleineren Abweichungen erstellt de Boor mit dem Vergleich der epischen und der dramatischen Handlung, wobei er laut Ehrismanns Kritik den zeitgenössischen Ursprung der verwendeten Quellen außer Acht lässt.¹⁰⁶ Die Änderungen in der Trilogie erfolgen in erster Linie auf der Ebene der Szenen, was die Motivationsgefüge der Handlung modifiziert. Hebbels Zweifel: „ob es [ihm] gelungen ist, die Basreliefs des alten Liedes von der Wand abzulösen, ohne ihren Charakter zu nehmen und ihnen genug, aber nicht zu viel Eingeweide zu geben...“ deutet erneut auf die wichtigste Kontroverse der Kritik hin.¹⁰⁷ Der genannte, viel debattierte Psychologisierungsprozess soll kurz am Beispiel von Brunhild aufgewiesen werden. Dank dem Einbezug nordischer Quellen macht ihre Figur gegenüber dem Epos die wichtigste Verwandlung durch. Ihre mythologische Herkunft (als Walküre) ist im Vergleich zum Prätext eine Beigabe, die die ganze Figurenkonstellation umstrukturiert und sie einer entfernten mythischen Welt zuordnet. Dieser Sphäre gehört ebenso Brunhilds ‚vorgesehene‘ Beziehung zu Siegfried, die seinetwegen scheitert. Die Begleiterin der Isländerin, Frigga,¹⁰⁸ repräsentiert die direkte Verbindung zur dunklen mythischen Welt, die in der symbolisch wiederholten Dichotomie Licht-Dunkel ihre Konturen gewinnt. In diesem Sinne beklagt sich Brunhild bei der ersten Konfrontation mit der burgundischen Wirklichkeit mit folgenden Worten: „...Ich kann mich nicht an so viel Licht gewöhnen, / Es tut mir weh, mir

¹⁰² Vgl. Ehrismann, Otrifrid: Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel, Wagner. In: Stolte, Heinz; Grundmann, Hilmar und Oldenburg, Eckart (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch. Heide: Boyens & Co, 1981, S.11- 48, S. 22.

¹⁰³ Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 6.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ehrismann: Siegfried, S. 22.

¹⁰⁶ de Boor: Einführung in Hebbels Nibelungen, S. 37-58.

¹⁰⁷ Hebbel zitiert nach Glaser: Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*, S. 448.

¹⁰⁸ Sie ist eine Hebbelsche Ergänzung zum epischen Stoff.

ist's, als ging ich nackt...“¹⁰⁹ Ihre Reaktion auf Siegfrieds und Kriemhilds Vermählung ist, wie allgemein ihre Fremdheit, im Vergleich zum Epos radikalisiert. Während sie dort noch gegen die Verlobung mit Tränen protestiert, reagiert sie hier wie eine eifersüchtige Frau. Aus dem Fluss der Handlung wird die detaillierte Schilderung der Hochzeitsnacht, die im mittelalterlichen Text der Komik nicht entbehrt, gänzlich ausgeschlossen, was Ehrismann als „Prüderie“ und Signal des „soziologischen Ortes“ deutet.¹¹⁰ Die Bezwungung verwandelt die Isländerin in eine konventionelle königliche Gattin, die ihrer übernatürlichen Kraft und Freiheit beraubt ist. Die Reduzierung des im *Nibelungenlied* detailliert ausgearbeiteten und repetitiv betonten Vasallenmotivs bezeugt ebenso die Verankerung der fiktiven Welt in der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Aus demselben Grunde wird der mittelalterliche Rangstreit der Königinnen vereinfacht.¹¹¹ Dieses Motiv des Weiberstreits taucht seit Hebbels Drama in den neueren Adaptationen immer wieder auf und kann auch in den zu analysierenden Dramen entdeckt werden. Im Sinne der Hebbelschen Logik tritt Brunhild nach diesem Vorfall nicht als Königin, sondern als in ihrer Individualität verletzte Frau auf:

„Brunhild: Ich war nicht bloß verschmäht, / Ich ward wohl gar verhandelt!

Frigga: Verhandelt, Kind!

Brunhild: Ihm selbst zum Weib zu schlecht, / War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte!

Frigga: Der Pfennig, Kind!

Brunhild: Das ist doch mehr als Mord, / Und dafür will ich Rache! Rache! Rache!...“¹¹²

Nach ihrer indirekt vollführten Rache zieht sich die isländische Frau in die dunkle Sphäre zurück, wobei diese nicht mehr die ursprüngliche sein kann; Brunhild verwandelt sich in einen ‚Vampir‘ und haust in Siegfrieds Gruft. Die Dichotomie des Mythischen und Gegenwärtigen, die mit dem Gegensatz Natur vs. Kultur konvergiert, prägt analog zu Brunhild auch Siegfried, dessen Figur einiger Bemerkungen bedarf. Er schwankt im Gegensatz zur Isländerin viel stärker zwischen den zwei Polen und positioniert sich zuletzt auf der Seite der Kultur. Einerseits ist er durch seine Vergangenheit und die ihm zugängliche Sprache der Vögel mit der Natur verbunden, andererseits knüpft ihn die Liebe zu Kriemhild an die burgundische Kultur. Sein erster Auftritt am Hof Gunthers stellt ihn, im Gegensatz zum mittelalterlichen Text, als eine Figur ohne höfische Sozialisation vor. Das verhindert die Überführung der rohen Gewalt ins Zeremonielle (es muss ein Steinwurf organisiert werden).

¹⁰⁹ Hebbel: Die Nibelungen, S. 40.

¹¹⁰ Ebd. S. 26.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Hebbel: Die Nibelungen, S. 63.

Ein eindeutiges Signal der Entfremdung Siegfrieds von der Natur ist laut Ehrismann durch den Bericht der eigenen früheren Taten gesetzt.¹¹³ Den starken Gegenpol zum Bild des physisch kräftigen Mannes ergibt die Angst vor dem Weiblichen, die sich bei dem ersten Treffen mit Kriemhild manifestiert. In der konsequenten Weiterführung der genannten Diskrepanz ist die Wahl Kriemhilds als Sieg über die innere Stimme zu verstehen, wobei das Frauengeschäft (der Tausch der Frauen) den Akt der endgültigen Abwendung von der Natur darstellt.

In Anbetracht der umfassenden Fachliteratur und des hier gesetzten Zieles bedarf es keiner weiteren Vertiefung der Gedanken zum Personal der Trilogie. Die Bemerkungen zu Brunhild und Siegfried veranschaulichen schon in ihrer Knappheit zweierlei. Erstens weisen sie darauf hin, dass die Handelnden als Träger von Ideen auftreten, zweitens lassen sie die Sinnpotentiale des Dramas aufleuchten. Die angedeutete Diskrepanz zwischen Natur und Kultur, die die genannten Gestalten markiert, ergänzt sich mit weiteren Interpretationsmöglichkeiten, wenn die obigen Gedankengänge weitergeführt oder weitere Figuren in die Betrachtung einbezogen werden. Beschränkt man sich weiterhin auf diese Gestalten, entpuppt sich im Falle von Siegfried und Brunhild der Zwang als wichtiges Merkmal. Die Frau bemüht sich zwanghaft, ihre Freiheit im eigenen Raum zu bewahren und verteidigt sich gegenüber den Bewerbern, während der Mann zielbewusst eine ihm fremde Sphäre erobern möchte. Weitet man die Betrachtung auf andere Gestalten aus, entdeckt man weitere Figurenpaare. Die Konstellation Etzel - Dietrich steht für den Gegensatz Christentum vs. Heidentum, der sich wie ein roter Faden durch das Werk zieht. Etzel entwickelt ein zwiespältiges Verhältnis zu dieser Problematik, da er einerseits nicht getauft ist, andererseits als Vermittler fungiert, indem er eine christliche Frau heiratet und christliche Fürsten am Hof hat. Dietrich ist als absoluter Christ inszeniert, ohne dabei das Heidentum zu verwerfen. Seine moralische Überlegenheit am Ende der Trilogie ist gleichzeitig die des christlichen Gedankens. Siegfried schwankt zwischen der heidnischen und christlichen Welt, während Brunhild zur ersteren enge Kontakte pflegt, ohne sich von der zweiten zu isolieren.¹¹⁴

Unabhängig davon, ob dem Gegensatzpaar Natur – Kultur oder Heidentum – Christentum der Vorrang zugesprochen wird, scheint das Drama eine Übergangsphase, einen Wandel zu fokussieren, der im Lichte der zeitgenössischen Philosophie, mit der sich Hebbel intensiv auseinandersetzte, zu verstehen ist. Der sich zum Dolmetscher stilisierende Verfasser

¹¹³ Ehrismann: Siegfried, S. 23.

¹¹⁴ Während Brunhild trotz ihrer Taufe der heidnischen Sphäre angehört, distanzierte sich Siegfried durch die freie Wahl Kriemhilds vom alten Glauben.

versteht „die Kunst als die höchste Geschichtsschreibung“ und „realisierte Philosophie“.¹¹⁵ Diese Auffassung vor Augen haltend, bietet Ehrismann eine philosophische Lesart des Stückes an, die er stellenweise als Reflexion anderer Deutungen (Ziegler, Stolte, Emrich) präsentiert.¹¹⁶ Der Konflikt zwischen Christentum und Heidentum, der schon in der Eröffnungsszene zwischen Hagens Jagdvorhaben und der christlichen Osterfeier eingebildet wird, ist aus dieser Perspektive funktional, als Instrument der Rekonstruktion eines „archaischen Fluidums, zu verstehen“.¹¹⁷ Die gewählte Völkerwanderungszeit als Zeit des Geschehens eignet sich besonders gut für die Darstellung eines abstrakten Übergangsprozesses, der für Hebbels Konzept von zentraler Bedeutung ist.¹¹⁸ Die Auffassung des Dramatikers ist in den Zusammenhang mit Schellings Geschichtsphilosophie zu stellen. „Die Entwicklung des menschlichen Vermögens vom mythischen Ahnen bis zum bewussten Geist [erfolgt] in Schellings Einteilung des Geschichtsverlaufs in vier Zeitstufen: Übergeschichte, absolute und relative Vorgeschichte und Geschichte...“¹¹⁹ In diesem Prozess repräsentiert für Hebbel der Mythos, im Sinne Hegels, „eine notwendige Stufe in der Selbstentfaltung des absoluten Geistes“.¹²⁰ Tscherpel ordnet die oben genannten Figuren des Dramas aufgrund ihrer Entwicklungsstufe und interpretiert die Reihe: Brunhild – Siegfried – Etzel – Dietrich als Wandel vom Mythos zur Geschichte. Er unterstreicht gleichzeitig die Verwendung der Schellingschen Symbolik (Schlange, Polarität vom Bösen und Guten), die der Hervorhebung des übernommenen Gedankenguts dient.

Projiziert man weitere Elemente dieser philosophischen Terminologie auf das Stück, zeigt sich in dem oben genannten Zwang von Brunhild und Siegfried der Schellingsche „Eigenwille der Kreatur“, „der den Prozess der Individuation [bei Brunhild den Virginitätsmythos] in Gang setzt“.¹²¹ Siegfried besitzt keinen Eigenwillen, und in dem oft zitierten Vergleich mit einem Insekt kann im Schellingschen Sinne der Hinweis auf seine

¹¹⁵ Zitat nach Tscherpel, Roland: Freiheit und Geschichte in Hebbels »Nibelungen«. In: Ehrismann, Otfried (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch 1984. Heide: Boyens & Co., 1984, S. 37-60, S. 37.

¹¹⁶ Ehrismann: Hebbels 'Nibelungen'. Der Dichter als Dolmetscher. Siehe dazu weiterhin Ziegler, Klaus: Die Wendung zur Wirklichkeit. (*Die Nibelungen*) (1938). In: Kreutzer, Helmut und Koch, Roland (Hrsg.): Friedrich Hebbel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 149-176; Stolte, Heinz: Ein Plädoyer für Hebbels *Nibelungen*. In: Stolte: Im Wirbel des Seins. Erkundungen über Hebbel. Heide: Verlag Boyens & Co, 1991, S. 488-517 sowie Emrich, Wilhelm: Hebbels >*Nibelungen*< - Götzen und Götter der Moderne. In: Kreutzer und Koch (Hrsg.): Friedrich Hebbel. S. 305-326.

¹¹⁷ Ehrismann: Siegfried, S. 21

¹¹⁸ Ebd., S. 21.

¹¹⁹ Tscherpel: Freiheit und Geschichte in Hebbels »Nibelungen«, S. 39.

¹²⁰ Hübner: Die Wahrheit des Mythos, S. 61.

¹²¹ Ebd., S. 41.

Indifferenz erkannt werden.¹²² Laut Ehrismanns Interpretation ist dieser Eigenwille dem Hegelschen „absoluten Eigensinn der Subjektivität“ analog.¹²³ Hinter beiden Termini steht derselbe Impuls, aus dem heraus Hebbels Figuren handeln. Tscherpels kritischer Überblick der Thesen von Ehrismann weist weiterhin einige Abweichungen des Dramas zum Schellingschen Konzept auf. Einerseits kommt Hagen im Lichte dieser philosophisch geprägten Betrachtung keine maßgebende Rolle zu, wobei er eine der Schlüsselfiguren ist. Andererseits konturiert sich eine gewisse Inkompatibilität zwischen Schellings Plädoyer für einen eigenen Mythos und dem Ende des Hebbelschen Werkes, das die Kritik als Absage an den Mythos deutet.¹²⁴ Für die Deutung des Schlusses und für das Hebbelsche Verständnis der Geschichte als Prozess kann die Hegelsche Dialektik weiterführend sein,¹²⁵ die in der einschlägigen Forschung meistens in Dietrichs Worten nachvollzogen wird: „Das große Rad der Welt / wird: umgehängt, vielleicht gar ausgetauscht, / Und keiner weiß, was kommen soll.“¹²⁶ In diesem Sinne tritt der Mythos als geschichtliche Zeitspanne in eine neue Phase, die noch keine klaren Konturen gewonnen hat.

Mit den Dramen von Térey und Rinke im Hinterkopf kann in Anbetracht der früher genannten Zielsetzung die Schlussfolgerung gezogen werden, dass:

„[Hebbel] das zeittypische – soziale – Verwertungsinteresse des Nibelungendichters, in der Gesellschaft konfliktfrei zu handeln, in ein ebenso zeittypisches – philosophisches Verwertungsinteresse des 19. Jahrhunderts am Prozess der Weltgeschichte umbog.“¹²⁷

Wagners *Ring des Nibelungen* steht dem Hebbelschen Drama zeitlich nahe, entwickelt jedoch eine unvergleichbar größere Breitenwirkung. Die Faszination, die das Werk auslöst, lässt sich an der unüberschaubaren Fülle der einschlägigen Forschungsliteratur erkennen, deren Überblick weder erstrebt werden kann noch wird. Analog zur Betrachtung des Hebbelschen Dramas werden zwei Themenkomplexe behandelt, der eine bezieht sich auf das Verhältnis der Oper zum *Nibelungenlied*, der andere geht einigen möglichen Deutungspotentialen der Tetralogie nach. Im Vergleich zum Vorangehenden ist der Einbezug ausgewählter Figuren selektiver.

¹²² Ebd., S. 43

¹²³ Ehrismann: Hebbels 'Nibelungen'. Der Dichter als Dolmetscher, S. 316.

¹²⁴ Tscherpel: Freiheit und Geschichte in Hebbels »Nibelungen«, S. 51-52.

¹²⁵ Vgl. Ehrismann: Siegfried, S. 20.

¹²⁶ Hebbel: Die Nibelungen, S. 124.

¹²⁷ Ehrismann: Siegfried, S. 20.

Ähnlich wie bei Hebbel kreisen die Interpretationen um die Stichwörter Mythos und Weltgeschichte,¹²⁸ wobei die Oper eine ganz anders konzipierte Aktualität als die Trilogie entfaltet. Es wird keine Übergangszeit im oben angedeuteten Sinne fokussiert, da das ganze Geschehen in den Bereich des Mythischen verschoben wird, indem die Dichtung als mythische Wirklichkeit inszeniert ist.¹²⁹ Wagner versteht den Mythos im Gegensatz zur Wissenschaft und die Relation zwischen den beiden als die des Verstandes zum Gefühl.¹³⁰ „Im Sinn der Romantiker [ist der Mythos die] poetisch-symbolische Gestaltung der Seinsbedingungen von Welt und Mensch“. ¹³¹ Die „Suche nach den Ur-Gründen jenseits der Historie lässt ihn [Wagner] direkt auf den Mythos“ zurückgreifen,¹³² der als Quelle der Information die Historie ersetzt. Zugleich impliziert die Oper durch die Musik den Mythos im Sinne einer konstruierten Sprache.¹³³

Ulrich Müllers ausführliche und erschöpfende Quellendokumentation zum *Ring des Nibelungen* sowie der beigefügte Kommentar bestätigen die mosaikähnliche Struktur des Textes und spiegeln das Selbstverständnis des Autors,¹³⁴ der sich als Restaurator und Neugestalter des Urmythos verstand.¹³⁵ Dieses Konzept zog das Primat der nordischen Vorlagen nach sich und teilte dem *Nibelungenlied* in der breiten Palette der verwendeten

¹²⁸ Das Wagnersche Konzept ist ausführlich nachzulesen in: Wagner, Richard: Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage (1848). In: <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Wagner%20Wibelungen.pdf>, am 10.12.2007.

¹²⁹ Das mythisch Numiose als Bestandteil der Wagnerschen Werke wurde durch die ritualähnlichen Aufführungen in Bayreuth gesteigert.

¹³⁰ Die philosophischen Probleme dieser These untersucht u.a. Hübner. In: Hübner: Die Wahrheit des Mythos, S. 398.

¹³¹ Mertens, Volker: Richard Wagner und sein Mittelalter. In: Müller, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Alfred Kroener Verlag, 1986, S. 19-59, S. 21.

¹³² Willberg, Petra-Hildegard: Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus. Freiburg: Rombach Verlag, 1996, S. 115.

¹³³ Dahlhaus spricht in seiner Analyse diese Perspektive auf die Struktur der Tetralogie an, die „einerseits diachron »von links nach rechts« und andererseits synchron »von oben nach unten« gelesen werden muss. Der musiktheoretische Ansatz, der die leitmotivischen Verflechtungen untersucht, kann im hiesigen Rahmen nicht reflektiert werden, da er die Verlagerung des Schwerpunktes nach sich zieht und dem vorliegenden Forschungsdesiderat nicht näher bringt. Vgl. dazu Dahlhaus, Carl: Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und >Der Ring des Nibelungen<. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner >Der Ring des Nibelungen<. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 64-74, S. 64.

¹³⁴ Siehe dazu Müller, Ulrich: Die mittelalterlichen Quellen zu Richard Wagners *Ring*-Dichtung – eine Dokumentation. In: Ders. / Panagl, Oswald: Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“. Beiträge für die Bayreuther Festspiele 1988-2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 17-92.

¹³⁵ Vgl. Mertens, Volker: Das *Nibelungenlied*. Richard Wagner und kein Ende. In: Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): Das Nibelungenlied, S. 459-496, S. 465.

Materialien eine sekundäre Rolle zu.¹³⁶ Der dem mittelalterlichen Text am nächsten stehende Teil *Siegfrieds Tod* (später zur *Götterdämmerung* umgearbeitet) entstand,¹³⁷ von der chronologischen Reihenfolge der thematischen Lektüren des Verfassers beeinflusst, zuerst. Er folgt grundsätzlich der epischen Handlungsfügung der Aventiuren 1-19, variiert jedoch die übernommenen Elemente sehr stark.¹³⁸ So sind z.B. Siegfrieds Auftritt bei den Burgundern und die Werbung um Guttrune in die Oper eingebaut, während die Hochzeitsnachtsszene wegfiel. Die Figurengestaltung wurzelt hauptsächlich in der nordischen Welt, wobei Hagen im Unterschied zu dieser zu einer der zentralen Gestalten avanciert. Der Ringraub, dessen Gegenstand das Kernmotiv der Oper ist, wird demgemäß anders gewichtet, wogegen der Königinstreit in eine Konfrontation zwischen Brünnhilde und Siegfried transformiert ist. Die Walküre wird diejenige, die das Geheimnis der verwundbaren Stelle dem Waffenmeister verrät, da nur sie, als die eigentliche Frau des Haupthelden, das Geheimnis kennt. Aus dem zweiten Teil des Epos wurde die berühmte Schildwacht-Szene bei den Hunnen übernommen, der neue Schauplatz ist Gunthers Hof. In der letzten Jagdszene erscheint Siegfried im Unterschied zum *Nibelungenlied* als gescheiterter Jäger. Die drei wilden Wasservögel, die er trifft und die ihm seinen Tod voraussagen, sind analog importierte und umfunktionalisierte Elemente, die die absolute Entfremdung des Helden von der Natur bezeugen. Vor seinem Tod gilt sein letzter Gedanke im Unterschied zum Epos seiner wahren Frau, Brünnhilde, was die Rückkehr zu den Ursprüngen belegt.

Schon eine solche Gedankenskizze weist den stark selektierenden Charakter der Quellenverwendung auf, was zur Entstehung einer autarken Welt führt, in deren Zentrum der Prototyp des freien Menschen steht. Siegfrieds Freiheit ist von Anfang an zwiespältig, indem sie vom Willen Wotans abhängt. In Anlehnung an die nordischen Quellen wurde ihm eine inzestuöse Abstammung geschaffen, was ihn (ohne sein Wissen) mit Schuld belädt. Der Gottvater braucht ihn, um die korrumpierte Götterwelt indirekt retten zu können, wobei Siegfried gleichzeitig ganz frei handeln müsste. Die Darstellung seiner Jugend, die teils auf das Epos, teils auf die Völsungasaga zurückgeht, ist durch die enge Verbundenheit mit der Natur geprägt. Sie ergibt auch den Hintergrund für seine Liebe zu Brünnhilde, die durch ihre Tiefe und Reinheit das Mutterbild konnotiert, das schon auf dem Weg Siegfrieds zu

¹³⁶ Wagner leitete das Epos in Anlehnung an die Romantik auf mythische Wurzeln zurück und nannte diese auf Nachfrage von Franz Müller. Vgl. dazu Müller: *Die mittelalterlichen Quellen zu Richard Wagners Ring-* Dichtung – eine Dokumentation. S. 61.

¹³⁷ Ihren endgültigen Titel erlangten die einzelnen Teile erst 1856.

¹³⁸ Den Vergleich der Handlungen unternahm auch Mertens, siehe dazu Mertens: *Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende*, S. 467-471.

Brünnhilde musikalisch eingeführt wird. Das Weib-Leitmotiv formuliert später Brünnhilde in Worten: „ewig war ich / ewig bin ich / ewig in süß / sehrender Wonne, / doch ewig in deinem Heil“.¹³⁹ Die Liebe zum ewigen Weib bringt dem Helden das Fürchten bei, wobei diese Liebe dem Hebbelschen Drama ähnlich „zum bewegenden Prinzip [wird], das zum Tode führt“.¹⁴⁰

Im Gegensatz zum Nibelungendichter und Hebbel, die den tradierten Stoff in die eigene Gegenwart implantierten, vollführte Wagner eine indirekte Aktualisierung durch die Rückkehr in die Vergangenheit. Mit Wapnewskis Worten:

„Der Nibelungendichter aktualisierte die Sage und ihre mythischen Elemente, um in die Gegenwart seiner Gesellschaft hineinzuwirken. Wagner aktualisierte den Mythos und seine sagenhaften Elemente, um in die Zukunft hineinzuwirken. Der Nibelungendichter setzt die Zeichen der Warnung und Mahnung. Wagner setzt die Zeichen der Vision.“¹⁴¹

Wapnewski hebt zugleich eine grundlegende Gemeinsamkeit zwischen dem mittelalterlichen Text und der Oper hervor: das Interesse für die Macht, die sich im Hortmotiv verbildlicht. In den nordischen Quellen steht der Hort für die Macht, die Etzel von den Burgundern zu übernehmen beabsichtigt, im Epos gewinnt die Problematik an Komplexität und erlangt eine zusätzliche emotionelle Dimension. Wagner verschärft diese Dichotomie, indem er die Vereinbarkeit der Macht mit der Liebe ausschließt. So muss Alberich, um an die Macht zu kommen, auf die Liebe, nicht aber auf das Zeugungsrecht (Hagen) verzichten. Am Ende der Oper wird der Ring analog zum Hort im *Nibelungenlied* thematisch doppelt besetzt.

Die Dichotomie Macht – Liebe ist nur ein Aspekt am Deutungshorizont der Oper, da er von philosophischen, psychologischen bis hin zu sozialpolitischen Problemkomplexen stark divergierende Sinnpotentiale subsumiert,¹⁴² deren unterschiedliche Gewichtung in der Fachliteratur bis heute kontroverse Debatten generiert.¹⁴³ Ein für die hier vorgegebene Perspektive wichtiger Ansatz ist derjenige von Borchmeyer, der auf Hübners Mythostheorie

¹³⁹ Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Mainz: Piper– München Schott, 1994, S. 257.

¹⁴⁰ Ehrismann: *Siegfried*, S. 33.

¹⁴¹ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. Zweite verbesserte und ergänzte Auflage. München: C.H. Beck, 1980, S. 117-136, S. 128.

¹⁴² Robert Doningtons Ausführungen z.B. gehen auf die Psychoanalyse von C. G. Jung zurück. Die archetypische Auslegung wird nicht angesprochen, da sie im Kontext nicht weiterführend ist.

¹⁴³ Einen konzisen chronologischen Streifzug durch die einschlägige Forschung bietet Udo Bermbach an. Bermbach, Udo: »Des Sehens selige Lust« Einige Stationen der *Ring*-Deutungen seit 1876. In: Ders. (Hrsg.): »Alles ist nach seiner Art« Figuren in Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 1-27.

zurückgreift und den *Ring* als „Kunst-Mythos“ erfasst, um ihn anhand der Grundstrukturen des Mythos auszulegen. Während Hebbel, wie oben angedeutet, den Terminus als eine Entwicklungsstufe erfasst, lässt die Oper eine Götterwelt lebendig werden, die den freien Menschen nötig hat, um sich selbst zu retten. Im Hebbelschen Drama ist

„die Funktion der Mythen klar bestimmt, sie gibt dem Handeln der Akteure eine repräsentative und überzeitliche Dimension, aber sie greift nicht aktiv als Handlungspromotor in das Geschehen ein [...] Die Begründung für das Handeln liegt in den Akteuren selbst.“¹⁴⁴

Im ‚Ring‘ [realisiert sich] nichts anderes als eben die künstlerische, die musikalisch-dramatische Verwirklichung einer politischen Utopie.“¹⁴⁵ Die Oper ist in diesem Sinne ein „bürgerlicher Mythos“ des 19. Jahrhunderts, wobei Ehrismann den Wunsch nach Freiheit, die Leidenschaftlichkeit der Liebe sowie die zeitliche Rückkehr in die Vergangenheit als bürgerlich bewertet.¹⁴⁶

Greift man die zwei Fäden, um die sich die obigen Betrachtungen zu Wagner und Hebbel konzentrierten, gemeinsam auf, konturiert sich die Rolle des mittelalterlichen Epos in beiden Fällen als eine „Chiffre zur Vergangenheit“ mit divergierend interpretierten mythischen Beiklängen.¹⁴⁷

1.4. Die ungarische Nibelungenrezeption

Einen stichwortartigen Überblick der Nibelungenrezeption im Ausland bietet die Nibelungen-Enzyklopädie,¹⁴⁸ deren einschlägigen Artikeln zu entnehmen ist, dass es unter den bekannten ausländischen Bearbeitungen keine Werke aus Ungarn gibt. Dazu ist zu sagen, dass die Beziehungen der ungarischen und der deutschen Kultur die zum Teil auf die gemeinsame Geschichte zurückgeführt werden können, sehr intensiv sind. Mit Téreys Worten:

„...wenn du nur an die deutschsprachigen Vorgänger des ungarischen Klassizismus‘ und der Romantik denkst, an das süßbittere Zusammenleben während der Monarchie, an Pest als

¹⁴⁴ Ehrismann: Hebbels ‚Nibelungen‘, S. 320.

¹⁴⁵ Wapnewski: Der Ring des Nibelungen, S. 121.

¹⁴⁶ Ehrismann: Siegfried. Studie über Heldenentum, S. 35.

¹⁴⁷ Ehrismann, Otfried: Das Mittelalter und die Philosophie der Geschichte. Zur Funktion der Mediävalismen bei Hebbel. In: Ritzer, Monika und Schulz, Volker (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch. Heide: Boyens & Co, 1997, S. 7-26, S. 7.

¹⁴⁸ Gentry et al. (Hrsg.): The Nibelungen tradition: an Encyclopedia.

vormals deutschsprachige Stadt oder an den gegenwärtigen Erfolg der ungarischen Schriftsteller, Musiker, Orchester, dann siehst du produktive Beziehungen. [...] Wenn ich über die Deutschen nachdenke, dann ist es, als würde ich eine repräsentative Probe entnehmen: Vor mir steht einer der wichtigsten europäischen Hauptströme. Nicht dass uns die *Kalevala* kein komplexes Weltmodell vermitteln würde, aber die dortigen Helden bewegen meine Phantasie irgendwie nicht.“¹⁴⁹

Das Interesse des ungarischen Publikums für die Nibelungen wurde ursprünglich durch ihre Beziehung zu den Hunnen geweckt. Károly Szász bemerkte:¹⁵⁰ „... infolge des Zusammenhangs des Sagenkreises mit *unserem* [Hervorhebung von Antal Mádl] Attila dürfte das *Nibelungenlied* außer den Deutschen uns Ungarn am nächsten stehen und äußerst wertvoll sein.“¹⁵¹ Die Feststellung ist ein erster Hinweis darauf, dass die im 19. Jahrhundert einsetzende ungarische Auseinandersetzung mit dem Epos mit der Entwicklung des nationalen Bewusstseins verbunden war. Der Überblick dieser Rezeptionsgeschichte soll im Weiteren in drei Schritten erfolgen. Erstens werden die Übersetzungen des *Nibelungenliedes* betrachtet, um den Zugang des Publikums zum Text erfassen zu können. Zweitens wird die wissenschaftliche Rezeption des Epos geschildert und drittens die produktive Rezeption dargestellt.

Der oben zitierte Károly Szász veröffentlichte 1868 das Epos zum ersten Mal in ungarischer Übertragung. Seine Nachdichtung, die bis heute, zuletzt 2008, immer wieder neu verlegt wird, verstand es, den Rhythmus des Originals zu bewahren. Der letzten Ausgabe sind zwei Aufsätze des Verfassers beigelegt, die die ungarischen Bezüge zum Thema hervorheben bzw. das Werk als Nationalepos der Deutschen betrachten; zum Wortgebrauch gehören Ausdrücke wie „naiv“ oder „altdeutsches Heldenpoem“. Szász gibt den Ausgangstext, der

¹⁴⁹ "Boldog költőket szeretnék olvasni" Térey Jánossal Károlyi Csaba beszélget ("Möchte glückliche Dichter lesen" Csaba Károlyi im Gespräch mit János Térey) In: Élet és irodalom. (Leben und Literatur) 48. Jahrgang, Nr. 40. Internetversion. Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „...de ha csak a magyar klasszicizmus és romantika német nyelvű előzményeire gondolsz, a monarchiabeli keserédes együttélésre, Pestre, mint hajdan német nyelvű városra, vagy a magyar írók, zenészek, zenekarok sikereire Németországban manapság, akkor termékeny kapcsolatokat látsz. ... Ha a németekről gondolkodom, akkor mintha reprezentatív mintavételt végeznék: az egyik európai fősodor áll előttem, nem mintha például a Kalevala nem közvetítene számunkra komplex világmodellt, de az ottani hősök valahogy nem hozzák működésbe a fantáziámat.“

¹⁵⁰ Károly Szász (1829-1905) ist namhafter Übersetzer, Forscher (Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) und Literat, der zahlreiche klassische Werke ins Ungarische übertrug.

¹⁵¹ Károly Szász, siehe Kommentar zitiert nach Mádl, Antal: Das *Nibelungenlied* – ein immergrünes Thema der ungarischen Germanistik. In: „*swer sînen vriunt behaltet, das ist lobelîch*“. Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag, Hrsg. von Nagy, Márta und Jónácsik, László in Zusammenarbeit mit Madas, Edit und Sarbak, Gábor, Piliscsaba – Budapest: Katholische Péter-Pázmány-Universität, Philosophische Fakultät, 2001, S. 586-595, S. 588.

seiner Nachdichtung zugrunde liegt, nicht genau an, es konnte jedoch erschlossen werden, dass er die Arbeiten von Lachmann und Simrock verwendet, auf die er sich stellenweise direkt bezieht. Dem ungarischen Übersetzer kann derselbe Vorwurf gemacht werden wie Simrock. Szász hat, gemäß der Tradition seiner Zeit, die mittelalterlichen Begriffe wörtlich übertragen (z.B. „edel lîp“, „milte“ u.a.).¹⁵² Eine zweite Übersetzung ins Ungarische kann als Nacherzählung in Prosa betrachtet werden und erschien 1871. József Felsmann richtete sich hauptsächlich an ein jugendliches Publikum. Da dabei die literarische Qualität des Textes verloren ging, hatte das Buch keinen Erfolg und gilt heute als völlig vergessen. Seine Existenz belegt das zeitgenössische rege Interesse am Stoff, das sich jedoch hauptsächlich auf dem Felde wissenschaftlicher Forschungen nachvollziehen lässt. Im 20. Jahrhundert ist keine neue vollständige Übersetzung des Epos ins Ungarische entstanden, zu erwähnen sind bloß kurze Fragmente von Sándor Weöres, Pál Gulyás und György Tellér.¹⁵³

Das Verhältnis des *Nibelungenliedes* zum Hunnensagenkreis lässt sich im 19. Jahrhundert als Mittelpunkt der ungarischen Nibelungen-Forschung erfassen und beeinflusst auch die frühe produktive Rezeption. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass im 19. Jahrhundert die hunnisch-ungarischen Abstammungstheorien noch im Mittelpunkt der Debatten stehen. Die zeitgenössischen wissenschaftlichen Untersuchungen zum Epos sind zum Teil von deutschen Professoren geprägt, die in Fünfkirchen (Pécs) oder Budapest tätig sind – zu nennen wären u.a. Gustav Heinrich, Gedeon Petz, Heinrich Bleyer, Richard Huss, Wilhelm Gärtner.¹⁵⁴ Von den Genannten widmet sich Gustav Heinrich der Frage des Standortes der Etzelburg, während Gedeon Petz nach Verbindungen des *Nibelungenliedes* zur Hunnensage sucht.¹⁵⁵ Die Studie des Letzteren ist aus der Menge der einschlägigen Betrachtungen hervorzuheben, da sie für einen Wettbewerb verfasst wird und das zeitgenössische große Interesse an der Problematik dokumentiert. Die Ausschreibung der Budapester Universität 1883-1884 lautet: *Der genaue Vergleich und die Erklärung der gemeinsamen und der unterschiedlichen Züge der deutschen und hunnischen Sage aufgrund*

¹⁵² Vgl. dazu Balogh, András: Aspekte der Rezeption des *Nibelungenliedes* in Ungarn im 19. Jahrhundert. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie 8. Berlin – Budapest, 1995, S. 77-85, S. 81-82.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Gärtner war ebenso als Schriftsteller tätig und setzte sich auch literarisch mit dem Themenkreis auseinander. In der Zeit des Hunnenkönigs Attila spielen zwei seiner Werke: *Attila. Tragödie in fünf Acten* (Wien, 1863), und *Markgraf Rüdiger. Dramatisches Fragment* (Wien, 1872).

¹⁵⁵ Die Attila-Forschungen des französischen Historikers Amadé Thierry, befreundet mit dem Schriftsteller János Arany, der sich seinerseits mit der Hunnenfrage intensiv auseinandersetzte, lösten in Ungarn heftige Debatten aus.

der Quellen.¹⁵⁶ Pál Gyulai und Frigyes Riedl, bekannte Literaturforscher der Zeit, die sich selber mit dem Thema auseinandersetzen, sitzen im Wettbewerbskomitee. Eine der letzten Veröffentlichungen dieser intensiven Periode der ungarischen Nibelungen-Forschung ist Richard Huss' *Die Entwicklung des Nibelungenliedes und die pannonische Tradition* 1919. In den nächsten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geht das Interesse für das Epos zurück, es können bloß sporadische Auseinandersetzungen gefunden werden. In den 1940er Jahren entsteht eine Studie von Zsigmond Kallós, die das Verhältnis des *Nibelungenliedes* zur Hunnen-Sage thematisiert.¹⁵⁷ Nach einem neuen längeren Bruch von mehreren Jahrzehnten veröffentlichten András Vizkelety und Péter V. Simon einschlägige Beiträge.¹⁵⁸ Simons Studie ist aus der Perspektive des Historikers verfasst und bietet einen Überblick über die unterschiedlichen Theorien, die in Bezug auf die Verbindung des *Nibelungenliedes* zur hunnischen Legende aufgestellt wurden.¹⁵⁹ Vizkelety nähert sich dem Epos im Unterschied zu den früheren ungarischen Forschern aus literarischer Perspektive.¹⁶⁰

Die umfassendste synthetisierende Arbeit wurde 1984 von György Walkó publiziert, mit der er sich an ein breites Publikum wendet. Da *A Nibelungok (Die Nibelungen)* das einzige auf Ungarisch, an die breite Öffentlichkeit adressierte Werk über das Epos ist, lohnt es sich, seine Schwerpunkte kurz zu betrachten. Walkós Buch ist spannend geschrieben und geht nach der ausführlichen Darstellung des möglichen geschichtlichen Hintergrundes des mittelalterlichen Textes (Zeit der Hohenstaufen und der Arpaden) mit besonderer Hervorhebung der ungarischen Bezüge¹⁶¹ auf seine Variationen und kurz auf die Rezeption

¹⁵⁶ *A német és hún monda pontos hasonlata közös és eltérő vonásaik magyarázata a források alapján*. Petz, Gedeon: *A magyar húnmonda (Die ungarische Hunnen-Sage)*. Budapest: Franklin Verein, 1885, S. 1.

¹⁵⁷ Kallós, Zsigmond: *A Nibelung-dal viszonya a Csaba-mondához. (Regésdalaink rejtélye VII.) (Verhältnis des Nibelungenliedes zur Csaba-Sage)*. Szombathely: Martineum Buchdruckerei, Datumangabe fehlt.

¹⁵⁸ Eine sehr unsachgemäße Behandlung des Themas stammt von Adorján Magyar: *A Nibelung-ének (Das Nibelungenlied)*, Fáklya, Warren, Ohio, USA, 1963.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Simon, V. Péter: *A Nibelungének magyar vonatkozásai (Die ungarischen Bezüge des Nibelungenliedes)*. In: *Századok (Jahrhunderte)*. Budapest, 1972, Heft 2, S. 271-325.

¹⁶⁰ Vgl. dazu Vizkelety, András: *Rüdiger – Bote und Brautwerber in Bedrängnis*. In: *Zatloukal, Klaus (Hrsg.): Pöchlerner Heldenliedgespräch, das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum*. Wien: Fassbaender: 1990, S. 131-138.

¹⁶¹ Der Sieg der Hunnen über die Burgunder im 5. Jahrhundert wird thematisiert. Walkó vermerkt, dass Prinz Konrad, der im Wormser Dom begraben liegt, laut ungarischen Legenden 955 auf dem Lechfeld von Fürst Lehel erschlagen wurde. Es wird ebenso unterstrichen, dass János Arany und Károly Szász den Namen Etzel als Etele übersetzen, der mit Attila identisch ist. Kriemhilds Name ist auf die geschichtliche Person Hildico oder Ildico zurückgeführt, die deutscher Abstammung war und den bekannten Attila ermordet haben soll. Laut ungarischen Legenden hat Hildico gegen Csaba (Attilas Sohn mit der Griechin Herkja/Helche) gehetzt, um den eigenen Sohn an die Macht zu bringen. Der Versuch, Rüdigers Gestalt mit der des ungarischen Königs Béla III. zu identifizieren, ist als ein Kuriosum vermerkt, das jedoch wissenschaftlich nicht belegt werden kann.

ein. Die Tradition der ungarischen Nibelungenrezeption fortsetzend, wird versucht, Ähnlichkeiten zwischen den Aufzeichnungen des ungarischen Chronisten Simon Kézai und dem Erzähler des Epos zu finden.¹⁶² Ebenso wird der immer wieder auftauchenden Frage der ungarischen wissenschaftlichen Studien nachgegangen, ob die ungarischen Chronisten (Anonymus, János Thuróczy, Simon Kézai) das *Nibelungenlied* kannten, worauf einige Wortverbindungen hinweisen könnten (*hospites teutonici* – 22. Aventure: *tiutsche geste*).¹⁶³ Im Anhang von Walkós Arbeit, die mit der literarischen Analyse des mittelalterlichen Textes schließt, werden einige Materialien mit ungarischer Relevanz veröffentlicht (eine einschlägige Studie von János Arany sowie Kurt Wais' Rekonstruktion des ungarischen Kriemhild-Liedes).

Zuletzt erschien Mitte der 90er Jahre ein geraffter Überblick über die ungarische Rezeption des *Nibelungenliedes* im 19. Jahrhundert aus der Feder von András Balogh.¹⁶⁴

Wenden wir uns der ungarischen produktiven Auseinandersetzung mit den Nibelungen zu, ist der zu überblickende Bereich sehr schmal. Er beinhaltet eine selektive Rezeption von János Arany, eine Novelle von Kálmán Mikszáth, für die der Nibelungenbezug eher sekundär ist, und einen Roman von Vilmos Balla, der ebenso eine lose Verbindung zum Thema hat. In den letzten beiden Werken tauchen die Nibelungen in den Titeln auf, wodurch sie besonders hervorgehoben werden, wobei sie sonst kaum mehr eine Rolle spielen. Über diese Analogie hinaus gibt es eine zweite wesentliche Gemeinsamkeit der zwei Werke, indem sich beide mit der Wagnerschen Oper verbinden lassen, die in Ungarn den Stoff absolut besetzte.

Der neben Sándor Petőfi bekannteste ungarische Dichter, Arany, plante eine Trilogie, die laut Walkó als Fortsetzung des *Nibelungenliedes* gedacht war. Er setzte sich längere Zeit mit dem Nibelungenstoff auseinander und kannte die *Edda*, von der er Fragmente nacherzählte.¹⁶⁵ *Das Nibelungenlied* lernte der Autor Anfang der 1850er Jahre kennen,

Vgl. dazu Walkó, György: *Nibelungok. Középkori költészet és európai valóság* (Die Nibelungen. Mittelalterliche Dichtung und europäische Wirklichkeit). Budapest: Magvető Verlag, 1984, S. 22-23. Die ungarischen Ortschaften, die im mittelalterlichen Text vorkommen, werden ebenso genannt (Etzelburg, Gran).

¹⁶² Kézai gehört zu den meist bekannten ungarischen Chronisten des 13. Jahrhunderts. Er erwähnt einen Sänger Vérbulcsú, der aufgrund der Klanganalogie in der frühen ungarischen Forschung mit Wärbel gleichgesetzt wurde.

¹⁶³ Siehe dazu Walkó: *A Nibelungok* (Die Nibelungen), S. 368-371.

¹⁶⁴ Balogh: *Aspekte der Rezeption des Nibelungenliedes in Ungarn im 19. Jahrhundert*.

¹⁶⁵ Siehe dazu z.B. Ritoók, Emma: *Arany János elmélete az eposzról*. (Die Theorie von János Arany über das Epos). Budapest: Révai und Salamon Buchdruckerei, 1906. Die besondere Betonung der Relevanz eines nationalen Epos ist im Lichte der Zeit und der anderen zeitgenössischen Auseinandersetzungen in *König Budas Tod* zu lesen. Weiterhin vgl. dazu Arany János: *Niflungok és*

besonderes Interesse zeigte er für Etzels Darstellung (bei ihm Etele/Attila), in dessen Figur er ein potentes Beispiel für seine Gegenwart entdeckte. In dieser Interpretation wurde Etzels Reich durch ausländische Intrigen zerstört, und sein Sohn Csaba war ein würdiger Nachfolger, der das Reich zu retten versuchte. Die Auseinandersetzung mit dem Thema ist im Lichte von Arany's Suche nach einem ungarischen Epos zu erklären: „Jedes Mal, wenn ein altes Relikt einer fremden Volksdichtung in meine Hände gelangt, frage ich mich berührt: Hatten wir je ein Original- Urepos?“¹⁶⁶ Die Überzeugung, dass jede Nation eine Mythologie und ein Epos braucht, ließ den Plan der *Csaba Trilogie* entstehen,¹⁶⁷ die mit Ausnahme des ersten Teils (*Buda halála (König Budas Tod)*) bzw. des Gedichts *Keveháza* unvollendet blieb und nur in Fragmenten vorliegt. Der Plan für den zweiten und dritten Teil der Trilogie kann in zwei Aufsätzen des Verfassers nachgelesen werden.¹⁶⁸ 1852-53 beginnt Arany die Arbeit an der Dichtung, bricht sie jedoch im gleichen Jahr ab und kehrt in der folgenden Periode wiederholt zu seinen Plänen zurück, ab 1962 arbeitet er intensiver an ihnen. 1863 gewinnt er mit dem ersten Teil *König Budas Tod* den Nádasy-Preis der Akademie und hat großen Erfolg beim Publikum.¹⁶⁹ Die positive Aufnahme des Werkes wurde in den ersten Rezensionen maßgebend durch die Wahl des Themas bestimmt.¹⁷⁰ Da *König Budas Tod* die einzige (selektive) ungarische Rezeption des Nibelungenliedes bzw. des Stoffes vor Térey ist, soll sie kurz betrachtet werden. Die Handlung wird eröffnet

giukungok. (Niflungen und Giukungen) In: Walkó, György: *Nibelungok. (Die Nibelungen)*, S. 341-149.

¹⁶⁶ Arany, János: *Naiv eposzunk (Unser naives Epos)*. In: Arany, János: *Összes művei (Gesammelte Werke) (Prózai művek) Prosa Werke I. Kereszturi Dezső (Hrsg.)*. Budapest: Akademie Verlag, 1962, S. 264-174, S. 264.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Pap, Illés: *Arany János hún eposza. Tanulmány (Das hunnische Epos von János Arany. Eine Studie)*. Budapest: Verlag von Márkus Samu, 1902, S. 23.

¹⁶⁸ Der zweite Teil hätte die Kindheit von Csaba, dem zweiten Sohn von Etzel mit Réka (der zweiten Frau von Etele), behandelt. Er wird dank eines Traumes, der dem König die Zukunft voraussagt, zum Lieblingssohn des Vaters. Aladár und Krimhilda werden vernachlässigt, wegen der Intrigen der Frau werden sie auch verbannt. Der letzte Teil der Trilogie hätte Csabas Herrschaft dargestellt. Die erhaltenen Fragmente schildern Krimhildas Tat, die aus Eifersucht und dank der Ermunterung von Detre Etzel während der Hochzeitsnacht mit seiner dritten Frau, Mikolta, ermordet. Die aus dem Epos bekannte Tarnkappe verhüllt ihre Tat. Um ihrem Sohn die Macht zu sichern, beschuldigt sie Réka und ihren Sohn, die flüchten müssen. Aladár und Krimhilda haben mit den Goten auch Konflikte, was dazu führt, dass Detre seine Unterstützung zurückzieht. Im Unterschied zum *Nibelungenlied* erfolgt die Ermordung der burgundischen Könige nach dem Tod des hunnischen Königs. Den Kampf der zwei Söhne Eteles um die Macht gewinnt Csaba mit sehr großen Verlusten. Die toten Kämpfer von Csaba und Aladár bekämpfen sich jedes Jahr erneut, bis die Ungarn nach Pannonien kommen.

¹⁶⁹ Siehe dazu Pap: *Arany János hún eposza. (Das hunnische Epos von János Arany.)*, S. 25.

¹⁷⁰ Siehe dazu ebd. S. 43. Es gab eine Ausnahme in der Reihe der positiven Rezensionen in der *Pesti Hírnök* (Pester Bote), die jedoch Arany stark beeinflusste und teilweise als Behinderung für die Fortsetzung der Arbeit betrachtet wird. Es bedarf der Hervorhebung, dass der Übersetzer des *Nibelungenliedes* ins Ungarische, Károly Szász, sich mit *Budas Tod* auch wissenschaftlich auseinandersetzte. Zur Rezeption der Dichtung siehe ebd. S. 43-61.

mit der Entscheidung des hunnischen Königs Buda, seine Macht mit dem jüngeren Bruder, Etele, zu teilen. Diese Tat zieht Konflikte nach sich, da der schwächere Buda gegenüber dem kämpferischen jungen Bruder in den Hintergrund verdrängt wird.¹⁷¹ Die aus dem *Nibelungenlied* importierten Figuren (Krimhilda- Ildikó,¹⁷² Detre, Buda) spielen zentrale Rollen. Detre (Dietrich) ist in der neuen Konstellation ein gotischer König, der den Hunnen dient, jedoch die Könige gegen einander hetzt, um sein eigenes Volk befreien zu können. Die Vergangenheit der burgundischen Krimhilda wird auf der Ebene von Hinweisen eingebaut.¹⁷³ Sie kommt nach der Ermordung Siegfrieds ins Hunnenland, wird Eteles Gemahlin und gebiert einen Sohn, Aladár. Sie trauert auch nach langen Ehejahren ihrem ersten Mann nach und möchte ihn rächen, respektiert jedoch auch Etele. Analog zu ihrer Rolle im Epos steht sie im Mittelpunkt einer Szene, in der sie sich mit der anderen Königin, der Frau von Buda, streitet.¹⁷⁴ Der ursprüngliche Konflikt zwischen den Königen wird durch denjenigen der Frauen intensiviert und endet schließlich mit dem Zweikampf von Etele und Buda, in dem der jüngere Bruder den älteren tötet.

Die Bezüge des Werkes zum *Nibelungenlied* wurden schon von den Zeitgenossen des Verfassers analysiert. Albert Sturm, der das Werk 1879 ins Deutsche übersetzte,¹⁷⁵ hob die analoge Atmosphäre der Werke bzw. die ähnlichen Erzählstrategien (proleptische Struktur) hervor, betonte jedoch, dass die gemeinsamen Figuren grundsätzlich divergieren. Detre ist im Gegensatz zu Dietrich gegenüber Etele nicht loyal, Buda steht Blödelin ebenso wenig nahe, wie der individualisierte Etele Etzel. Der hunnische König tritt als erfolgreicher Kämpfer und Eroberer auf, er ist unter dem Volk beliebt, ist der „Held und Weise in einer Person“.¹⁷⁶ Buda erweckt im Gegensatz zu ihm Mitleid, er ist schwach und versucht mit falschen Mitteln sein Ziel zu erreichen. Allein die burgundische Krimhild blieb dieselbe schöne, selbstbewusste Frau. Die grundlegende Diskrepanz der zwei fiktiven Welten ergibt

¹⁷¹ Seinen Neid steigert seine Kinderlosigkeit.

¹⁷² Arany benutzt beide Namen: „... die deutsche Ildikó / Krimhilda wäre sie anders, aber gefälliger ist dieses Wort“ Arany, János: Csaba Trilógia (Csaba Trilogie). Budapest: Szépirodalmi Verlag, 1982, S. 58. Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „... német Ildikó, / (Krimhilda volna másképp, de tetszőbb így a szó).“

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Der Streit erfolgt nach der ersten Versöhnung der königlichen Brüder auf einer Jagd. Die zwei Königinnen streiten sich wegen der Falken, der Vogel von Ildikó tötet denjenigen von Gyöngyvér, worauf Etele seine Frau bittet, den eigenen Falken der anderen Königin zu schenken. Ildikó erfüllt zwar den Wunsch, tötet jedoch zuerst das Tier. Dieser Konflikt erinnert mehrfach an das *Nibelungenlied*, einerseits ist der Falke ein wohlbekanntes Symbol des Epos, andererseits widerspiegelt die Szene den Stolz der burgundischen Königin.

¹⁷⁵ Sturm sprach in der literarischen Kisfaludy Gesellschaft über diese Problematik. Vgl dazu Sturm, Albert: Die Nibelungen in König Budas Tod. Antrittsrede. In: Kisfaludy Társaság évlapjai. Új folyam. (Jahrbücher der Kisfaludy Gesellschaft. Neue Folge) XVII Band 1881/1882. Budapest: Buchdruckerei des Franklin Vereins, 1882, S. 202-213.

¹⁷⁶ Ebd., S. 210.

sich jedoch aus der Bewertung des nationalen Bewusstseins. Während sich das mittelalterliche Epos mit der Frage der Nation gar nicht auseinandersetzt, ist bei Arany die Nationenbildung Quelle des zentralen Konfliktes zwischen Fremden und Hunnen. Die späteren Analysen der Dichtung, die nach Aranys Tod (1882) entstehen, unterstreichen häufig dieses nationale Element und wiederholten, analog zu Sturm, den Vergleich mit Homer.¹⁷⁷ Es ist zuletzt zu vermerken, dass *Das Nibelungenlied* nicht allein auf der thematischen Ebene des ungarischen Werkes relevant ist, auch sein Versmaß richtet sich nach demjenigen des Epos.

Schon aufgrund der vorliegenden kurzen Betrachtung zu *König Budas Tod* lässt sich der Text mit der früher geschilderten wissenschaftlichen Rezeption in Verbindung setzen, indem er dasselbe Hauptinteresse in poetischer Formulierung widerspiegelt.

Das zweite ungarische Werk, das sich dem Titel nach mit dem Nibelungenstoff verbinden lässt, ist eine Novelle von Kálmán Mikszáth,¹⁷⁸ der bis heute zu den bedeutendsten ungarischen Schriftstellern vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zählt. 1873 erschien in der Zeitung *Nógrádi Lapok (Nograder Blätter)* die Novelle (in zehn Teilen) *A Nibelungok harca (Der Kampf der Nibelungen)*. Sie ist eigentlich die erste Fassung einer Geschichte aus der ungarischen Provinz, die ihre endgültige Version (1877) unter dem Titel der *Fuchs des Komitats* erlangt.¹⁷⁹ Für die Interpretation und das Verständnis ist die Kenntnis des Nibelungenstoffes nicht von zentraler Relevanz, da die Nibelungen bloß im einleitenden Teil auftauchen, wonach die eigentliche Handlung einsetzt. Die Novelle handelt vom Wettstreit zweier Männer um eine Frau. In ihrem Kampf kommt der Politik besondere Bedeutung zu, da Herr Makkfői die Hand der schönen Erzsébet nur dann erhalten kann, wenn er als Abgeordneter gewählt wird. Hierauf verhindert sein Gegenpart, der zugleich sein Sekretär ist, durch eine schlaue eingefädelte Intrige seine Wahl ins

¹⁷⁷ Pap: Arany János hún eposza, S. 52-54. Szász betrachtet Arany neben dem Verfasser des *Nibelungenliedes* als Nachfolger von Homer. Siehe dazu ebd. S. 55. Für die Liste der bis 1915 erschienenen Schriften zu *König Budas Tod* siehe Kéky, Lajos: Az Arany János elbeszélő költészetéről szóló irodalom (Die Literatur über die epische Dichtung von János Arany. In: Ders.: Arany János epikájáról (Über die Epik von János Arany). Budapest: Franklin Verein, 1917, S. 106-123, S. 116-117.

¹⁷⁸ Mikszáth (187-1910) ist in Ungarn für seine Kleinprosa besonders bekannt, in der er in anekdotischem Stil ein ironisches Bild der ungarischen Gesellschaft zeichnet. Da er sich auch politisch engagierte, konturieren viele seiner Schriften (davon zahlreiche Aufzeichnungen seiner journalistischen Tätigkeit) das Verfallen der politischen Moral. Für das Gesellschaftsbild seines Oeuvres siehe u.a. Szabó, Levente T.: Mikszáth, a kételkedő modern: történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózai poétikájában. (Mikszáth, der zweifelnde Moderne: geschichtliche und soziale Repräsentationen in Kálmán Mikszáths Poetik) Budapest: L'Harmattan, 2007.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Mikszáth, Kálmán *Összes művei*. (Kálmán Mikszáths Gesammelte Werke) I. Band. Hrsg. Bisztrai, Gyula und Király, István. Budapest: Akademie Verlag, 1956, S. 284.

Parlament.¹⁸⁰ Der Titel, der für uns von Interesse ist, wird in der Einleitung der Novelle erläutert. *Der Kampf der Nibelungen* steht für den politischen Kampf in der letzten Phase des ungarischen Reformzeitalters, wo die alte konservative Partei mit der neuen liberalen Gruppierung konfrontiert ist.¹⁸¹ Der Einbezug der Nibelungen verstärkt den satirischen Ton der Novelle, indem die Diskrepanz zwischen dem ‚titanenhaften‘ Kampf der Nibelungen und dem der ungarischen Parteien die letzteren ins Lächerliche zieht. Dass in beiden Fällen die Frauen eine zentrale Rolle spielen, hebt die Parallele noch mehr hervor. In der Auseinandersetzung zwischen altem und neuem Weltbild stehen die Nibelungen für die alten Strukturen, und um diese zu bewahren, sammeln sie ihre Nibelungengarde.¹⁸² Die Novelle schließt mit der Beleidigung und dem Rücktritt von Makkfői, der als Dieb hingestellt wird. Die neue liberale Generation übernimmt somit durch List die Macht, und die erhoffte Eheschließung scheitert.

Der Konflikt zwischen zwei Welten und Wertesystemen, für den die Nibelungen bei Mikszáth stehen, ist dem tradierten Stoff, wie in den vorangehenden Unterkapiteln gezeigt, inhärent, es bleibt jedoch die Frage offen, auf welche Nibelungen der Verfasser zurückgreift. Zur Zeit der Entstehung der Novelle gab es in Ungarn eine lebendige Wagnerrezeption, was die Wagnersche Inspiration nahe liegt. Diese These verstärkt auch ein direkter Hinweis auf die ungarische Wagnerrezeption, indem sich Mikszáth in einem anderen Werk auf den *Lohengrin* beruft.¹⁸³

Das dritte Werk, das sich auf den ersten Blick mit dem Nibelungenstoff in Verbindung setzen lässt, ist Vilmos Ballas Buch *A nibelungok (Die Nibelungen)*. Bei näherer Betrachtung erweist sich dieses Buch als von unserer Problematik ganz entferntes Werk. Es handelt sich um einen Wirtschaftsroman, der 1930 veröffentlicht wird und hier zu erwähnen ist, da er analog zum obigen Beispiel die Bekanntheit der Nibelungen-Thematik im ungarischen Raum bestätigt, obwohl er sie nicht direkt behandelt. Die satirische Schrift, in Tagebuchform verfasst, stellt die Geschichte einer Firma aus der Budapester Börsenwelt der Jahrhundertwende dar. Sie behandeln in zwei Teilen die Entwicklung und den Untergang

¹⁸⁰ Ihm wird die goldene Uhr des politischen Gegners in die Tasche gesteckt, und sein Sekretär geleitet ihn in die Versammlung der Liberalen.

¹⁸¹ In der Novelle heißt es: „Dieser Konflikt war der Kampf der Nibelungen.“ Original: „Ez a surlódás volt a Nibelungok harca.“ Ebd., S. 186. Eigene Übersetzung.

¹⁸² Ebd., Original: „Nibelungok gárdája“.

¹⁸³ Mikszáth, Kálmán: Die Geschichte des jungen Noszty mit der Mari Tóth. Aus dem Ungarischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Andreas Oplatka. Zürich: Manesse Verlag, 1989, S. 201. *Lohengrin* war die erste in Budapest aufgeführte Wagnersche Oper. Für die florierende zeitgenössische Wagnerrezeption in Ungarn siehe Haraszi Emil: *Wagner Richard és Magyarországon*. (Richard Wagner und Ungarn) Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1916.

der Firma und zeichnet zugleich eine Karikatur der Gesellschaft. In dieser Hinsicht steht sie dem Wagnerschen *Ring* bzw. seinen Interpretationen nahe. Den scheinbar willkürlich gewählten Titel erklärt der Text selbst, indem er an den *Ring des Nibelungen* anknüpft, an den „Ring, der nie gelungen“.¹⁸⁴ Der Verfasser weist damit auf die Macht hin, die das Kapital garantieren kann. Der ironische Hinweis auf die Nachkommen von Richard Wagner, die wegen dem Titel des Buches mit gewissen Forderungen auftreten könnten, lässt über die Pointe hinaus auf die Bekanntheit des Stoffes und der ganzen Thematik (hauptsächlich der Wagnerschen Oper) in Ungarn schließen, besonders wenn man das breite Publikum vor Augen hat, für welches das Buch entstand.

Die Wagnersche Oper verschaffte also den Nibelungen in Ungarn, wie es die obigen Beispiele auch belegen, eine Popularität, die sie ohne diese nicht hätten erreichen können und die Verweise ohne weitere Erklärungen ermöglichen.¹⁸⁵ Obwohl die vorliegende Arbeit nicht die ungarische Wagnerrezeption präsentieren kann oder will,¹⁸⁶ möchte sie doch auf einige Beispiele hinweisen, die die Popularität Wagners und der Tetralogie beim breiten Publikum belegen.¹⁸⁷ Den ersten ungarischen Bericht über Wagner schreibt die Zeitung *Regélő* 1842 über den Dresdner Erfolg der *Rienzi*, wobei die Oper bei der späteren Pester Aufführung nicht gut aufgenommen wird. In Pest gibt es schon zu Lebzeiten des Meisters eine florierende Wagner-Rezeption, die teilweise auch Franz Liszt zu verdanken ist.¹⁸⁸ Eine besonders wichtige Rolle, obwohl in Ungarn heftigen Attacken ausgesetzt, spielte der enge Freund des Meisters, der österreichisch-ungarische Dirigent Hans Richter. Die *Ungarische Richard-Wagner-Gesellschaft* wurde 1872 von einigen Freunden des Meisters gegründet (Ödön Mihálovich, Graf Albert Apponyi, Hans Richter) und hatte ursprünglich neben der Popularisierung des Lebenswerkes auch die finanzielle Unterstützung von Bayreuth zum

¹⁸⁴ Balla Vilmos: *A Nibelungok (Die Nibelungen)*. Budapest: Légrády Verlag, 1930, S. 168. im Original deutsch.

¹⁸⁵ Hievon zeugen auch weitere Wagnerhinweise in ungarischen Werken, z.B. beim berühmtesten Romancier des 19. Jahrhundert, Mór Jókai. Die Hinweise entbehren nicht der ironischen Schärfe, indem z.B. die Wagnersche Musik mit dem Brüllen einer Rinderherde verglichen wird. Jókai, Mór: *Sárga Rózsa (Die gelbe Rose)*. Budapest: Unikornis Kiadó, 1993, S. 127, S. 135.

¹⁸⁶ Ein solcher Versuch würde notwendigerweise den Rahmen der Arbeit sprengen.

¹⁸⁷ Die Bekanntheit Wagners in Ungarn, die Beziehung des Meisters zu zeitgenössischen ungarischen Musikern (z.B. Briefe) sowie die Stimmen der zeitgenössischen Presse zu den einzelnen Werken beschreibt Emil Haraszti. In: Ders.: *Wagner Richard és Magyarországon*. (Richard Wagner und Ungarn).

¹⁸⁸ Für eine genaue Liste mit den Aufführungsterminen siehe: <http://www.wagnertarsasag.hu/tajekozodas/megjelenesMo.asp>, am 10.01.2011. Siehe dazu ebenso: Erdősi, Maria (Hrsg.): *Franz Liszt and Richard Wagner in Pest-Buda*. Budapest: Hungarian Richard Wagner Society, 1999.

Ziel, was ebenso heftige Debatten auslöste. Die Gesellschaft nahm ihre Tätigkeit nach dem Systemwechsel 1990 erneut auf.¹⁸⁹

Die gegenwärtige lebendige ungarische Wagner-Rezeption ist außer durch die Spielpläne der Staatsoper auch durch die *Wagner-Tage* belegt, die 2006 starteten und voraussichtlich bis 2013 in Budapest organisiert werden.¹⁹⁰

Ausgehend vom musikalischen Interesse gibt es weitere literarische Spuren der Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk Wagners, wovon hier zwei Beispiele unterschiedlicher Gattungen genannt werden sollen. Lajos Kassák verfasste 1915 die Dichtung: *Éposz, Wagner maszkjában* (Epos in Wagners Maske), die als Parsifal-Paraphrase zu lesen ist, wobei die Motive teilweise umgekehrt werden und das Erlösungspotential in pessimistischer Untergangsstimmung schwindet.¹⁹¹ *Die unendliche Melodie. Lebensroman Richard Wagners* von Imre Keszis zeugt von der Faszination für den Meister und zeichnet eine subjektive Geschichte vom Leben des Musikers, in der den ungarischen Bezügen besondere Relevanz zukommt, in diesem Sinne wird z.B. ein zeitgenössischer Artikel über den Aufenthalt Wagners in Budapest fingiert. Das Buch basiert auf gründliche Forschung und bietet seiner Leserschaft ein nuancenreiches Bild von Wagners Leben mit detaillierten Angaben zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Oper.¹⁹²

Die obigen Erläuterungen konnten auf eine zeitweise florierende wissenschaftliche Rezeption des *Nibelungenliedes* in Ungarn hinweisen, die in Deutschland jedoch geringen Widerklang zu finden scheint.¹⁹³ Über eine produktive Auseinandersetzung kann vor Térey nur in Bezug auf Arany gesprochen werden. Versucht man die deutsche und ungarische Rezeption vor Wagner hinsichtlich ihrer nationalen Schwerpunkte zu betrachten, ist das Interesse in beiden Fällen mit der Entwicklung der nationalen Identität verbunden. Die ungarische wissenschaftliche Forschung ist im 19. Jahrhundert den Ideologien der Zeit ebenso ausgeliefert wie die deutsche, auch Arany kann sich ihnen nicht entziehen. So betrachtet repräsentiert Téreys Tetralogie ein Novum in der ungarischen

¹⁸⁹ Die Webseite der Gesellschaft bietet ein umfassendes Bild seiner Tätigkeit an: <http://www.wagnertarsasag.hu/default2.asp>, am 10.01.2011.

¹⁹⁰ Die Tetralogie wird auch mehrfach aufgeführt. Der Veranstalter, Ádám Fischer, dirigierte 2001 den *Ring* in Bayreuth. Den Erfolg und die Popularität der Wagner-Tage beweisen die sehr früh ausverkauften Karten.

¹⁹¹ Kassák (1887-1967) zählt zu den bekannten Gestalten der ungarischen Moderne. Kassák, Lajos: *Éposz, Wagner maszkjában*. (Epos in Wagners Maske). Budapest: Hunnia Verlag, 1915.

¹⁹² Imre Keszis (1910-1974) Schriftsteller, Kritiker und Musikwissenschaftler.

¹⁹³ Auf den genannten Beitrag von Antal Mádl über die ungarische Rezeption wird auf der Seite www.nibelungenrezeption.de hingewiesen. Weitere Hinweise auf die ungarische Rezeption konnten in der deutschen Forschung nicht gefunden werden.

Nibelungenrezeption. Die Stoffwahl ist, wie früher betont, auf die reiche Wagner-Rezeption zurückzuführen. Térey äußert sich folgendermaßen zum Reiz der Oper:

„Ich kenne Wagners Tetralogie seit meinem dreizehnten Lebensjahr. Ich habe darüber nachgedacht, was ich in meinem Leben mit diesem Mythos anfangen möchte, außer dass ich mich wie ein Genießer in eine Oper reinsetze oder nach Bayreuth fahre und als stummer Zuschauer bewundere, wie die erfinderische Bühnentechnik z.B. *die Götterdämmerung* vergegenwärtigt. Am Anfang beschäftigte mich die Möglichkeit der Gattungsvermischung, des Ausbruchs aus dem Blumengarten der Dichtung und die Chance »der Eroberung der Bühne« – Worte, Worte, Worte! - bloß mit den vermeintlich veralterten Mitteln der Dichtung. Es beschäftigte mich die Totalität, die Vollständigkeit, also das Gesamtkunstwerk, das trotz allem doch als reiner Begriff übrig blieb, und wie ich es in einer neuen Form entwickeln kann. Zuerst in der Theorie, dann auf Papier und zuletzt auf einer imaginierten Bühne.“¹⁹⁴

Von Wagner übernahm Térey auch seinen Mythosbegriff, den er aber für sich stipulativ definiert:

„Für mich ist der Mythos Koordinatenursprung, Null-Meilenstein, Ausgangspunkt, mit dessen Hilfe und von dem aus gut abgestimmt ich eine bis in die kleinsten Details heutige Geschichte erzählen kann: ein mögliches Spiel der Aufnahme und Ausgrenzung auf dem Börsenparkett und in der Großindustrie, quasi in der Politik; aber über Politik können wir im Rahmen des Mythos doch nicht sprechen – Gott sei Dank.“¹⁹⁵

¹⁹⁴ Határeset. Beszélgetés *A Nibelung-lakóparkról* (Grenzfall. Gespräch über den *Nibelungen-Wohnpark*) In: Színház. Kritikai és elméleti folyóirat. Online. (Theater: kritische und theoretische Zeitschrift. Online) 2005/01, S 2-5. Ungarisches Original: „Wagner tetralógiáját tizenhárom éves korom óta ismerem. Azon gondolkodtam, hogy a saját életemben mit akarok ezzel a mítosszal kezdeni azonkívül, hogy mint ingyenc beülök valamelyik operaházba, vagy elmegyek Bayreuthba, és néma nézőként csodálom, hogyan jeleníti meg a találékony szcenika például *Az istenek alkonyá* t. Kezdetben a műnemek keveredésének lehetősége foglalkoztatott, a költészet virágoskertjéből való kitörés, és "a színpad meghódításának" esélye - szó, szó, szó! -, pusztán a költészet előregedettnek vélt eszközeivel. Azt a totalitást, azt a teljességet (a "totalitás" szóval csínján kell bánni, mert ez megint csak olyan kifejezés, amely "ezer sötétségen" ment keresztül, és éppen ezért kicsit tisztátalanul hangzik), vagyis az összművészetet, ami mégiscsak megmaradt tiszta fogalomnak, hogyan tudom új formában kibontakoztatni. Először csak elméletben, aztán a papíron, és végső soron egy képzeletbeli színpadon is.”

¹⁹⁵ Spiel mit der Fülle (Interview mit János Térey), geführt von Enikő Dác. In: A hét (Die Woche), Internetversion der Zeitung. In: <http://ahet.ro/interju/kultura/jatek-a-boseggel-interju-terey-janossal-456-45.html>. Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „Számomra a mítosz origó, nulla kilométerkő, kiindulási pont, amelynek segítségével, és amelytől jócskán elrugaszkodva ízig-vérig jelenkori történetet mondhatok el: a befogadás-kirekesztés egyik lehetséges játszóját a

Térey's Mythos-Begriff kann also im Lichte des im ersten Punkt des Kapitels Erörterten und aufgrund der obigen Betrachtungen zur ungarischen Rezeption, in der der Terminus kein Gegenstand von Debatten ist, als breit gefasste Selbstdefinition angesehen werden, die dem Schaffenden dadurch Freiheiten gewährt, dass sie sich keiner tradierten Theorie verpflichtet. Im Unterschied zu der vorangehenden ungarischen Rezeption ist *Das Nibelungenlied* für Térey kein Nationalepos der Deutschen. Die nationale Dimension der Thematik, die in der geschilderten ungarischen Rezeption im Mittelpunkt steht, verliert bei Térey jedwede Rolle. In dieser Hinsicht divergiert er konzeptionell von Aranys *König Budas Tod*.

Im Falle von Rinke kann kein eigenes Mythoskonzept entdeckt werden, während sich sein Text mit der nationalen Problematik notwendigerweise auseinandersetzt. Der gemeinsamen Betrachtung von Térey's und Rinkes Drama soll im Folgenden eine synchronische Kontextualisierung der Werke vorangehen, die ihren Sinnpotentialen weitere Bereiche eröffnet.

2. Synchrone Kontextualisierung

Der folgende horizontale Ausschnitt aus der Nibelungenrezeption dient einerseits der Konturierung der allgemein dominierenden Tendenzen und Konstanten der Gegenwartsrezeption des Epos, andererseits der Einbettung der zu analysierenden Dramen in den einschlägigen, zeitgenössischen Kontext. Im Unterschied zur diachronen Betrachtung ist im Folgenden die wissenschaftliche und politische Nibelungenrezeption nicht miteinbezogen, was zweifach begründet ist. Einerseits traten die Nibelungen aus der politischen Öffentlichkeit nach 1945 zurück, andererseits beschränkte sich ihre wissenschaftliche Behandlung für einige Jahrzehnte auf ausgewählte Aspekte.¹⁹⁶ Die wissenschaftliche Rezeption entfaltete somit nicht mehr die Breitenwirkung, die sie im 19. Jahrhundert hatte. Nach dem Bruch mit der früheren Rezeption leben die Nibelungen im Bereich der literarischen Bearbeitungen, besonders im immer reicher werdenden Gebiet der populären Adaptationen weiter. Wie es im vorangehenden Kapitel bereits erläutert wurde,

tőzsdeparketten és a nagyiparban, kvázi a politikában, de politikáról a mítosz határain belül mégsem beszélhetünk - hála Isten.“

¹⁹⁶ Nationalistische Töne wurden in der Wissenschaft gänzlich verdrängt, werkimmanente Interpretationen und die Untersuchung des Textes im historischen Kontext dominierten die Forschung.

hat die populäre Literatur großen Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis,¹⁹⁷ was seine Relevanz steigert. Weiterhin scheinen die Nibelungen ins öffentliche Leben zurückzukehren, was eines kurzen Hinweises bedürfen wird.

Das Kapitel besteht aus sieben Einheiten, nach der Einleitung wird im ersten Schritt ein geraffter Überblick über die Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* nach 1945 angeboten. Die folgenden vier Abschnitte betrachten je eine repräsentative Bearbeitung, wobei die Ausführungen zu den Werken nur insoweit vertieft werden, wie sie für die Konturierung eines allgemeinen Bildes notwendig sind. Abschließend sind die Bühnenwerke von Rinke und Térey im Lichte des Geschilderten zu verorten.¹⁹⁸

Um allgemeine, über Gattungsgrenzen hinaus gültige Tendenzen der neuesten Nibelungenrezeption ausarbeiten zu können,¹⁹⁹ wurden bei den skizzierten Werken, im Gegensatz zu denjenigen von Rinke und Térey, nicht Dramen gewählt; sie gehören disparaten Sphären der Literatur an. Da „die Mythen und Sagen [bzw. die mittelalterlichen Stoffe] vor allem in der aktuellen Unterhaltungsliteratur und in Filmen am Leben gehalten werden“,²⁰⁰ zählen die ausgewählten Adaptationen zum populären Bereich oder können in der Übergangszone zwischen hoher und niederer Literatur positioniert werden.²⁰¹ Das Hauptkriterium bei der Auswahl der herausgehobenen Adaptationen ist ihre Wirkungsmächtigkeit und ihr Verbreitungsgrad. Da sie Produkte unterschiedlicher Regionen (DDR, Österreich, Deutschland) und somit heterogener Traditionen sind, erlauben sie einen Einblick in die zeitlich und geographisch divergierende Behandlung der Thematik.

¹⁹⁷ Vgl. dazu die Erörterungen des vorangehenden II. Kapitels zum kulturellen Gedächtnis, Punkt 1.1.

¹⁹⁸ An dieser Stelle soll auch die bisherige literarische Tätigkeit der gewählten Autoren präsentiert werden.

¹⁹⁹ Solche wurden in der einschlägigen Fachliteratur immer wieder ausgearbeitet. Vgl. Jönsson. Maren: *Der Nibelungen neue Kleider – Der Umgang mit dem Nibelungenstoff in der Unterhaltungsliteratur*. In: Marci-Boehncke und Riecke (Hrsg.): *„Von Mythen und Mären“ – Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie*, S. 273-290; Hoffmann, Werner: *The Reception of the Nibelungenlied in The Twentieth Century*. In: McConnell (Hrsg.): *A Companion to the Nibelungenlied*. S. 127-153; Wunderlich, Werner: *„Total krasse Helden“*. Literaturhistorische und literaturkritische Anmerkung zur neueren Nibelungenrezeption. In: Buschinger, Danielle (Hrsg.): *Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit*. Amiens, 1988, S. 369-383 u. a. Es werden Werke der letzten Jahrzehnte ausgewählt.

²⁰⁰ Jönsson: *Der Nibelungen neue Kleider*, S. 273.

²⁰¹ Das Medium Film wird nicht integriert, da es außerhalb des Untersuchungsbereichs liegt und seine Analyse ein Instrumentarium benötigt, dessen Integration den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Für einen allgemeinen Überblick siehe Martin, Bernhard R.: *Die Nibelungen in Film und Unterhaltungsliteratur der letzten 20 Jahre*. In: Marci-Boehncke und Riecke (Hrsg.): *„Von Mythen und Mären“ – Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie*, S. 341-356.

Als erstes soll Franz Fühmanns *Das Nibelungenlied neu erzählt* betrachtet werden, das 1971 in der DDR veröffentlicht wurde und von seinem Kontext stark geprägt ist, wofür es exemplarisch aufgezeigt wird. Seine große Breitenwirkung wurde teilweise dadurch erreicht, dass es in die Schule Eingang fand. Die chronologische Reihenfolge außer Acht lassend, haben wir als zweites Werk ein Paradebeispiel der Neuerzählungen des letzten Jahrzehnts ausgewählt. Michael Köhlmeiers 1999 veröffentlichtes Buch *Die Nibelungen neu erzählt* entstand in einem ganz anderen gesellschaftspolitischen Kontext als Fühmanns Bearbeitung und drängt sich aufgrund des ähnlichen Genres im Vergleich mit dieser geradezu auf. Die Adaptation ist die wohl bekannteste Neuerzählung des Epos in Österreich. In einer anderen Sparte der Literatur entfaltete Wolfgang Hohlbeins 1986 erschienener Roman, *Hagen von Tronje*, großen Einfluss. Das Werk kann als repräsentative Bearbeitung des mittelalterlichen Textes für das Genre des Fantasy-Romans erfasst werden. Den Erfolg belegen die acht Auflagen und die Tatsache, dass der Autor zusammen mit Torsten Dewi 2004 einen zweiten Nibelungen-Roman verfasste, der jedoch nicht die Berühmtheit des hier betrachteten erreichte. Der Entstehungsort Deutschland ist bei Hohlbein im Unterschied zum vierten ausgewählten Werk, dem Roman von Jürgen Lodemann, nicht von besonderer Bedeutung. Lodemanns 2002 erschienener und literarisch anspruchsvoller Roman *Siegfried und Krimhild* ist für die dominierende befreiende Tendenz der aktuellen Rezeption in Deutschland exemplarisch. Den Erfolg beim breiten Publikum belegen die vier Auflagen im Erscheinungsjahr und die zahlreichen Leseabende deutschlandweit.

Die ausgewählten Werke sind fachwissenschaftlich in unterschiedlichem Maße erschlossen.²⁰² Die größte Beachtung bei den Forschern kam Fühmanns Nacherzählung zu,²⁰³ während Lodemanns Roman am wenigsten erschlossen ist,²⁰⁴ was mit seiner zeitlichen Nähe erklärt werden kann. An diesem Punkt können auf einem noch nicht erforschten Arbeitsfeld neue Erkenntnisse gewonnen werden. Die Dissertation von Rolfes

²⁰² Meistens werden die hier ausgewählten Werke in Aufsätzen über die Rezeption des *Nibelungenliedes* in der Kinder- und Jugendliteratur kurz untersucht. (Siehe dazu die Arbeiten von Siegrid Schmidt, z.B. Schmidt, Siegrid: Die Nibelungen in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur zwischen 1945 und 1980. Bearbeitungstendenzen gezeigt an ausgewählten Beispielen. In: Wapnewski, Peter (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1986, S. 327-346).

²⁰³ Vgl. dazu z.B. Bachorski, Hans-Jürgen: Denken in Widersprüchen. Fühmanns Adaptation des *Nibelungenliedes*. In: Krüger, Brigitte; Bircken, Margrid; John, Helmut (Hrsg.): Jeder hat seinen Fühmann. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Frankfurt a. M., 1998, S. 131-148. oder Rolfes, Britta: Helden(bilder) im Wandel. Die Nibelungenhelden in neueren Adaptationen der Kinder- und Jugendliteratur. Erlangen: Schneider Verlag Hohengehren, 2005, S. 112-165.

²⁰⁴ Zurzeit stehen Rezensionen oder kürzere Bemerkungen in Aufsätzen zur Verfügung. Siehe dazu u.a. Echo auf den Roman »Siegfried und Krimhild« von Jürgen Lodemann. In: <http://www.fulgura.de/extern/autoren/lodemann/nibelungen.html>, am 10.12.2004.

Britta widmet ein Kapitel der Köhlmeierschen Adaptation, während Bernhard Martin Hohlbeins Roman kurz erläutert.²⁰⁵

Obwohl die vier ausgewählten Werke extreme Pole der Rezeption und divergierende zeithistorische Lesarten der Thematik veranschaulichen, können sie auf früher erläuterte Ecosche Adaptationsmuster zurückgeführt werden, die sich nach den Intentionen (Amüsieren, Verstehen, Reproduzieren) der Werke orientieren. Hohlbeins Fantasy-Roman übernimmt das vom Amüsieren bestimmte Rezeptionsmuster und modifiziert die Handlungsfügung des Epos in erheblichem Maße.²⁰⁶ Im Kontrast zu ihm bewahren Köhlmeier und Lodemann die grobe mittelalterliche Handlungsführung und schieben Veränderungen hinein, das Ausmaß der Änderungen divergiert. Den Rezeptionstyp, der das Verständnis des Tradierten erzielt, verwirklicht am besten Fühmann, der im Lichte der eigenen Bearbeitungen folgenderweise synthetisiert:²⁰⁷

„Mein Ziel war hier wie bei allen meinen Adaptationen: ich will zum Original hinführen, ich setzte das Original als Maßstab, gehe von seiner Existenz aus und fühle mich ihm verpflichtet. Ich kann mir aber auch vorstellen, dass man mit all diesen literarischen Vorlagen wie mit Mythen verfährt (...) und dass man sie lebendig hält, indem man sie weiterbildet, umbildet, neubildet.“²⁰⁸

Der im Zitat angesprochene Umgang mit dem Stoff als Mythos im obigen Sinne wird bei Lodemann zu betrachten sein. Die Art, wie die Autoren in ihren Werken mit der Vereinnahmung des Stoffes umgehen, etabliert weitere grundlegende Differenzen zwischen den Adaptationen und kann wiederum auf Ecos These zurückgeführt werden. Die Werke, die vorrangig dem Amüsieren dienen, behandeln und erläutern weniger die

²⁰⁵ Martin, Bernhard: Die Nibelungen im Spiegelkabinett des deutschen Nationalbewusstseins. Studie zur literarischen Rezeption des Nibelungenliedes in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur von 1819-2002. München: Iudicum Verlag, 2004.

²⁰⁶ Hohlbein, Wolfgang: Hagen von Tronje. 7. Auflage, München: Heyne Verlag, 2002. Zusätzlich soll hier auch Schnellens thematisches Werk noch erwähnt werden. Schnellens, Bernhard: Nibelungenleid. Frankfurt a. M.: Haag-Herchen Verlag, 1986. Schnellens Werk zählt zu den Bearbeitungen, die die Nibelungen in die Gegenwart importieren, es gehört dem Bereich der Trivialliteratur an und ist „bestenfalls als drittklassige *soap opera*“ (Martin: Die Nibelungen im Spiegelkabinett des deutschen Nationalbewusstseins, S. 180) zu erfassen. Der Roman von Georg Zauner passt ebenso in diese Reihe.

²⁰⁷ Fühmann, Franz: Der Nibelunge Not. Szenarium für einen Spielfilm. In: Ders.: Simplicius. Simplicismuss. Der Nibelunge Not und andere Arbeiten für den Film. Rostock: Hinstorff Verlag, 1993, S. 179-315 und Fühmann, Franz: Das Nibelungenlied. 2. Aufl. der Neuausgabe. Rostock: Hinstorff Verlag, 2002.

²⁰⁸ Spiewok, Wolfgang: Zur Mittelalter-Rezeption in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. In: Kühnel et al. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions, S. 165-181, S. 166.

Instrumentalisierung, während Romane, wie derjenige Lodemanns, die Inanspruchnahme des Epos explizit und ausführlich problematisieren. Köhlmeiers Nacherzählung repräsentiert in dieser Hinsicht eine Station zwischen den extremen Polen.

„Wie man sich den Nibelungen heute öffentlich auch nähert, ob perpetuierend, arrangierend oder decouvrierend [...] so gut wie stets tönt in Rede und Schrift altverwachsener Missmut durch. Früher war das oft Missmut aus Kenntnis. [...] Es kam dann jener Missmut hinzu, der als deutscher Patriotismus-Komplex noch lange fortschwelen wird.“²⁰⁹

2.1. Die Rezeption des Nibelungenliedes nach 1945

Bevor die genannten Werke betrachtet werden, sollen in einem Überblick über die Rezeption nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges allgemeine Tendenzen erfasst werden. Nach einer Pause des Schweigens, die die nationalsozialistische Inanspruchnahme des Stoffes mit sich brachte, folgte ein Boom von Bearbeitungen, der bis heute andauert. Die fast unüberschaubare Menge der Adaptationen ist in mehreren Studien erfasst worden,²¹⁰ so dass im Weiteren nur einige Stationen der gegenwärtigen Rezeptionsgeschichte der Hervorhebung bedürfen. Um den Überblick zu erleichtern, werden einzelne Rezeptionsfelder differenziert: Kinder- und Jugendliteratur, Fantasy-Literatur, höhere Literatur, wobei sich die Bereiche oft überlappen. In der Skizze bleiben die Inventarisierung der Hinweise auf die Nibelungen bzw. Kurzzitate in unterschiedlichen literarischen Werken der hohen Literatur der letzten Jahrzehnte unerwähnt, da ein solches Unternehmen den Rahmen des Überblicks sprengen würde, obschon diese die sich ändernde Haltung der Gesellschaft ebenso widerspiegeln.²¹¹

²⁰⁹Salzweidel, Johannes: Nebelungen? Die Nibelungen in der Zeitung – monumentalisch, antiquarisch, kritisch. In: Ein Lied von gestern? Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Hrsg. v. Gerold Bönnen u. Volker Gallé. Worms: Verlag Stadtarchiv, 1999 (Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V., H. 35), S. 221-235, S. 235.

²¹⁰Für einen Überblick der dramatischen Bearbeitungen siehe Reinhardt Helmut: Tanz mit dem Tod und Teufel: Über Heldenbilder und Nationalmythen in den Nibelungendramen seit Fouqué. In: Bönnen, Gerold und Gallé, Volker: (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne. Worms: Verlag Stadtarchiv, 2004, S. 8-42. Für einen allgemeinen Überblick bis Mitte der 70er Jahre siehe Wunderlich, Werner: Der Nibelunge Auferstehung: In: Ders. (Hrsg.): Der Schatz des Drachentödters, S. 97-118. Für die Bearbeitungen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur siehe Schmidt: Die Nibelungen in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur zwischen 1945 und 1980, u.a.

²¹¹Um ganz willkürlich einige Beispiele zu nennen, kann u.a. auf Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns*, Wolfgang Koeppens *Treibhaus*, Alois Brandstätters *Groß in Fahrt* oder Walter Kempowskis *Uns geht's ja noch gold* hingewiesen werden.

Die Jugendliteratur repräsentiert die Sparte, die nach 1945 am frühesten zum Nibelungenstoff zurückkehrte und deren Leserschaft am wenigsten mit den Ideologemen der vorangehenden Zeit vertraut war. Die Bearbeitungen dieser Sphäre teilt Siegrid Schmidt nach dem Modell von Malte Dahrendorf in drei Kategorien.²¹² Zur ersten gehören die, in denen es um die Verbreitung des Stoffes geht, hier handelt es sich um mehr oder weniger präzise Nacherzählungen. Die zweite Gruppe übernimmt bloß Motive und Figuren aus dem ursprünglichen Text des Epos, während in den Werken der dritten Gruppe die importierten Motive gegen die Tendenz des Originals verwendet werden.

Auguste Lechners 1951 erstmals veröffentlichte Nacherzählung, die für ein jugendliches Publikum geschrieben und zuletzt 1994 aufgelegt wurde, gehört zur erstgenannten Gruppe und zeugt noch von den Denkschemata der nationalsozialistischen Vergangenheit. Hinter den Figurenschilderungen ist ein bürgerliches Familienbild wirksam, während bei der Beschreibung der Hunnen rassistische Klänge mitschwingen. „Die Texte [von Lechner] ‚konservieren das Weltbild von gestern‘, was laut Klaus Gerth ein ‚grundlegendes Merkmal‘ von Trivialliteratur“ ist.²¹³

Die Siegfried-Figur wird ab den fünfziger Jahren immer öfter in Comic-Reihen und Sagenbüchern belebt (z.B. Hans Friedrich: Deutsche Heldensagen), die sich von den früheren nationalsozialistischen Phrasen nicht distanzieren.²¹⁴ Diese Tendenz veranschaulicht Joachim Feraus Prosaadaptation *Disteln für Hagen* (1966), die in Bezug auf ihre Intention jedoch eine Neuigkeit darstellt. Das Werk ist das erste nach langem Schweigen, das nationalistische Stereotype zu bekämpfen versucht,²¹⁵ wobei auch ihm alte Denkschemata zugrunde liegen. Die Bearbeitung ist in der Nibelungenrezeption das erste Zeichen einer klaren Wende, die in den siebziger Jahren zahlreiche Parodien nach sich zog.²¹⁶ In der DDR macht sich an der Wende der sechziger zu den siebziger Jahren eine

²¹² Schmidt: Die Nibelungen in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur zwischen 1945 und 1980.

²¹³ Schreier-Hornung, Antonie: Mittelalter für die Jugend: Auguste Lechners Nacherzählung von *Nibelungenlied*, Rolandslied und Kudrun. In: Kühnel Jürgen et al. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions, S. 181-199, S. 191.

²¹⁴ Wunderlich: Der Schatz des Drachentödters, S. 103.

²¹⁵ Das Stereotyp ist im Sinne von Gabriele Linke gebraucht und subsumiert: „Bilder der Welt, die der Komplexitätsreduktion und Orientierung dienen“. Siehe Linke: Populärkultur als kulturelles Gedächtnis, S. 28.

²¹⁶ Zu den frühen Adaptationen zählt in dieser Hinsicht das Musical von Horst Pillau und Siegfried Ulbrich: *Laß' das Hagen! Ein Nibelungen-Musical* (1967). Darin dominieren wie auch in den aktuellen trivialliterarischen Adaptationen (und nicht nur in ihnen) der ironische Grundton und die Tendenz der Banalisierung. Befreiungsarbeit wird in diesem Bereich nicht angestrebt. Vgl. dazu Schmidt, Siegrid und Müller, Ulrich: ‚Lass' das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical' von Horst Pillau und Siegfried Ulbrich (1967). In: Krause, Burkhardt (Hrsg.): *Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann*. Wien: Fassbaender, 1997, S. 313-347 und Schmidt, Siegrid: Die Nibelungen im Musiktheater.

Zuwendung zum Mythos bemerkbar, da die Sphäre des Mythischen den Autoren eine relative Freiheit für die Formulierung ihrer Weltanschauung sichern konnte.²¹⁷ In diesem Kontext leistete Fühmann Pionierarbeit. Seine und Köhlmeiers Adaptationen ragen aus der Menge der Werke ihres Genres neben ihrer literarischen Qualität auch dadurch heraus, dass sie sich nicht ausschließlich an ein junges Publikum richten.²¹⁸

In der Nähe der Jugendliteratur lassen sich die Fantasy-Romane verorten, die den Nibelungenstoff als Quelle in den achtziger Jahren entdeckten. Sie erreichen ein weit größeres Publikum bzw. ebenso ältere Generationen, in ihnen „schimmert das heroische Element stärker durch als in anderen Gattungen“.²¹⁹ Wolfgang Hohlbeins Roman *Hagen von Tronje* war das erste Glied einer langen Kette in dieser Hinsicht. Zu den bekanntesten Romanen des Bereichs zählen: Stephan Grundys *Rheingold* (1992), Diana Paxsons *Wodan's Children* (1993-1996), der Zyklus *Die Nibelungen* (1997/1998) nach der Idee von Kai Meyer,²²⁰ Helmut Peschs *Die Kinder der Nibelungen* (1998).

Wendet man den Blick den Prosaadaptationen zu, die nicht zum Fantasy-Bereich gehören, erscheint das Jahr 1986 als besonders produktiv. Es erschienen mehrere Bearbeitungen des Epos: Bernhard Schnellens *Nibelungenleid*, Uta Claus' *Total krasse Helden. Die bockstarke Story von den Nibelungen*, Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die deutsche Geschichte im eintausendfünfhundertsten Jahr der Ermordung ihres Helden erzählt*. Schnellens gestaltet das Epos „zu einer modernen Familiensaga“,²²¹ in der als einzige positive Figur Brünhild erscheint. Claus transportiert die Nibelungen in die Gegenwart und ‚modernisiert‘ ihre Sprache, sein „respektloser Umgang“ wird zum wiederkehrenden Topos vieler späterer Bearbeitungen. Lodemanns Versuch, den Stoff zu aktualisieren, ist zu diesem Zeitpunkt erst der Anfang einer langen Auseinandersetzung, deren von uns ausgewähltes letztes Produkt als das gelungenste angesehen werden kann. Armin Ayrens *Meister Konrads Nibelungenroman* (1987) ist eine weitere Präsentation der Nibelungengeschichte, diesmal aus der Perspektive eines Kaplans.

Im Bereich des Dramas repräsentiert Wilhelm Hildebrand Schäfers Trilogie (1948) *Siegfried und Grimhild* den Versuch der Wiederbelebung des Stoffes. Das Siegfried-Bild ist

²¹⁷ Vgl. dazu Rolfes: Helden(bilder) im Wandel.

²¹⁸ Auch Ball Müllers Bearbeitung (2005) hat den Charakter einer Nacherzählung, bietet jedoch eine sehr spezifische Perspektive, jene von Hildebrand.

²¹⁹ Tschirner, Susanne: Heldenbilder in der Fantasyliteratur der Gegenwart. In: Gallé, Volker (Hrsg.): *Siegfried Schmied und Drachentöter*, Worms: Worms-Verlag, 2005, S.156-170, S. 159.

²²⁰ Dazu gehören: Nix, Alexander: *Das Drachenlied*; Held, Jana: *Das Zauberband*; Nix, Alexander: *Der Zwergenkrieg*; Held: *Die Flammenfrau*; Meyer, Karl: *Der Rabengott*; Hennen, Bernhard: *Der Ketzerfürst*; Nix, Alexander: *Die Hexengöttin*; Kastner, Jörg: *Das Runenschwert*; Eisele, Martin: *Der Feuerstern*; Hennen, Bernhard: *Das Nachtvolk*. Alle erschienen 1997.

²²¹ Martin: *Die Nibelungen in Film und Unterhaltungsliteratur der letzten 20 Jahre*, S. 343.

hier jedoch heroisch geprägt. Reinhold Schneiders *Tarnkappe* (1951) hat einen stark moralisierenden Ton und kann sich von der Vergangenheit nicht lösen, während Max Mell im zweiten Teil des Dramas *Der Nibelunge Not* die Helden in ihrer Menschlichkeit zu zeichnen versucht. Einen Höhepunkt der kritischen Auseinandersetzung mit dem Stoff stellt die 1986 erschienene Trilogie von Volker Braun: *Siegfried – Frauenprotokolle – Deutscher Furor* (1986) dar, die die nationalsozialistische Inanspruchnahme direkt thematisiert. 1990 erscheint ein wissenschaftlich unbeachtet gebliebenes Stück von Kusz Fitzgerald *Die Nibelungen. Eine deutsche Seifenoper*. Rinkes erstem Drama *Die Nibelungen* folgen (2002) noch zwei weitere, in fachwissenschaftlichen Kreisen wenig diskutierte Nibelungen-Stücke.²²² Rinkes erweiterte Fassung der *Nibelungen (Siegfrieds Frauen und Die letzten Tage von Burgund)* erschien 2007 in Buchform.

In Bezug auf die Nibelungenrezeption der letzten Jahrzehnte lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass der Nibelungenstoff in allen Bereichen der Literatur wiederentdeckt wurde, wobei er in der Sphäre der populären Literatur eine intensivere Behandlung erfährt, was die große Verbreitung der Nibelungen-Stereotype erklärt. In dieser Hinsicht bedarf es des Hinweises, dass die Nibelungen in der Öffentlichkeit auch in Form von Kurzzitaten auftauchen. Das geschieht meistens im Zusammenhang mit politischen oder sportlichen Ereignissen. In diesem Sinne wurde Gerhard Schröder als Drachentöter dargestellt. Das Schweigen der CDU-Führung zum Spendenskandal wurde im Thüringer Landtag als Nibelungentreue kritisiert, während man Boris Becker als „Siegfried“ bezeichnete.²²³

Nach der groben skizzenhaften Kontextualisierung der Werke bedarf es im Weiteren eines genaueren Einblicks in die aktuelle Nibelungenrezeption anhand der vier ausgewählten Adaptationen. Um ihren Überblick systematisch gestalten zu können, sind zuvor die den kurzen Betrachtungen zugrunde liegenden Kriterien zu schildern. Für die Erschließung der Sinnpotentiale der Bearbeitungen und die Aufweisung von Konstanten und Tendenzen der Gegenwartsrezeption werden die folgenden Schwerpunkte als relevant betrachtet: die Beziehung zur Vorlage, die Handlungsgestaltung, das Figurenkonzept und die Sprachgestaltung. Die genannten Punkte werden abhängig von ihrer Relevanz unterschiedlich gewichtet. Im Falle der Nach- bzw. der Neuerzählung sowie des Lodemannschen Opus ist die Beziehung zur Vorlage, somit die Handlungsgestaltung (falls stellenweise abweichend) vor Augen zu halten, da sie auf die Schreibstrategie folgern lässt, während für Hohlbeins Fantasy-Roman, die eine autarke fiktive Welt aufbaut, die Betrachtung dieser Aspekte nicht weiterführend ist. Das Figurenkonzept und die

²²² Menzlaw, Walter: *Die Nibelungen* (2002), Sax, Ingo: *Das Ding der Nibelungen* (2002).

²²³ Vgl. dazu Rolfes: *Helden(bilder) im Wandel*, S. 19.

Sprachgestaltung sind bei allen Bearbeitungen kurz zu reflektieren. Die Ausführung zu Lodemanns Roman ist etwas detaillierter als die anderen, was zweifach begründet ist. Einerseits ragt er durch seine literarische Qualität besonders heraus, andererseits können hier neue Erkenntnisse gewonnen werden.

2.2. Franz Fühmann: Das Nibelungenlied neu erzählt

Fühmann ist als Erzähler, Essayist und Kinderbuchautor der DDR bekannt,²²⁴ seine Nacherzählungen klassischer literarischer Stoffe wurden von der Kritik positiv aufgenommen. Er erhielt mehrere nationale und internationale Preise, u.a. den Heinrich-Mann-Preis (1956), den Nationalpreis der DDR (1957, 1974), den Deutschen Kritikerpreis (1977), den Geschwister-Scholl-Preis (1982), und war Mitglied der Akademie der Künste. Fühmanns Beziehung zum *Nibelungenlied* ist mit der Entwicklung seiner politischen Ansichten eng verkoppelt. Seine frühe Eposlektüre steht im Zeichen der NS-Ideologie und vermittelt ihm einen zu befolgenden Tugendkatalog. In den ersten Prosaerzählungen des Verfassers, die er nach der kommunistischen „Umschulung“ im Gefangenenlager schreibt, steht die Kritik der nationalsozialistischen Inanspruchnahme des Stoffes im Mittelpunkt, was im Gedicht *Der Nibelunge Not* nachvollzogen werden kann. Die nächste Station in der politischen und persönlichen Entwicklung Fühmanns erfolgt in den siebziger Jahren, als er „vom Sozialisten zum Kritiker des realen Sozialismus“ wird.²²⁵ Zu dieser Zeit wendet er sich dem Mythos zu und versteht ihn im Gegensatz zur außertextuellen Wirklichkeit als etwas, was dem Schaffenden die Möglichkeit bietet, Widersprüche zu formulieren.²²⁶ „Er macht es möglich, die individuelle Erfahrung, mit der man ja wiederum allein wäre, an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen.“²²⁷ Eine solche pädagogische Intention liegt auch der Nacherzählung des *Nibelungenliedes* zugrunde, die zugleich die Nähe der Bearbeitung zum mittelalterlichen Text nach sich zieht.²²⁸ Sie gliedert sich im Einklang mit der Vorlage in 39 Kapitel. Jedem Teil geht eine mittelhochdeutsche Strophe voraus, und der Basiswortschatz, der auch das Wertesystem der geschilderten Welt widerspiegelt, ist teilweise beibehalten. Termini wie Lehen, Vasall, Herzeleid, Buhurt sind übernommen.

²²⁴ Er ist 1922 geboren, somit der älteste der hier behandelten Autoren, was seine Beziehung zum Nibelungenstoff maßgebend prägt.

²²⁵ Vgl. dazu Fühmann, Franz: Das mythische Element in der Literatur. In: Ders.: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981. Rostock: Hinstorff Verlag, 1983, S. 82-140. S. 115.

²²⁶ Ebd., S. 95.

²²⁷ Ebd., S. 96.

²²⁸ Dem Schreiben gingen gründliche Recherchen voraus, die man anhand von Notizen, die im Archiv der Akademie aufbewahrt sind, nachvollziehen kann.

Der Fühmannsche Siegfried ist ein Naturbursche, der sich „zu nichts anderem gebrauchen [lässt] als zum Kampf gegen Unrecht und Missetat“.²²⁹ Der junge Xantener möchte seine zukünftige Frau mit dem Herzen erobern. Seine Ankunft in Worms verläuft ähnlich wie im Epos, den Unterschied setzt der Kommentar des Erzählers, der zugleich das Erstaunen des Lesers zum Ausdruck bringt: „Solche plumpe Rede war ganz unglaublich in gesitteten Landen, und König Gunther und seine Herren dachten, sie hätten nicht richtig gehört.“²³⁰ Siegfrieds folgende plötzliche Wende, die im *Nibelungenlied* unerklärt bleibt, wird hier von ihm selbst reflektiert. „In diesem Augenblick dachte [er], dass er ja hergekommen sei, um Kriemhilds Liebe zu erringen, und er begriff selbst nicht, welche wilde Lust da durch seinen Ritteranstand gebrochen war.“²³¹ Ähnliche Einschübe kommen wiederholt vor und führen dazu, dass das Tradierte stellenweise seinen rätselhaften, teilweise lückenhaften Charakter verliert und somit eindeutiger wird. Der Sachsenkampf verläuft wie im Prätex, obwohl Fühmanns Paraphrase die Gewalt- und Kampfszenen wesentlich kürzt. Die Szene des Botenberichts, in der Siegfrieds Taten vor Kriemhild dargestellt werden, entbehrt nicht des Humors. Der Bote kämpft mit dem Einschlafen und schläft zuletzt von der Müdigkeit überwältigt im Stehen ein. Wie in der Vorlage treffen sich Siegfried und Kriemhild zum ersten Mal beim Siegesfest. Im Gegensatz zu anderen Nacherzählungen (z.B. zu Köhlmeier) spart der Text die Kleidungsbeschreibungen meistens nicht aus. Die Kleider, die Kriemhild ihrem Bruder und Siegfried für die Fahrt nach Island vorbereitet, werden in ihrer ganzen Pracht geschildert, was dem Leser die Alterität der mittelalterlichen Welt vor Augen führt. Die Interpretationsfreiheit des Lesers ist insgesamt im Vergleich zum Prätex eingeschränkt, indem einige Leerstellen der Vorlage aufgefüllt werden. Brünhilds Reaktion bei der Ankunft der Werber: „Siegfried ist gekommen! Aber die Liebe soll mich nicht noch einmal übermannen!“²³² – überrascht den Rezipienten nicht, dem mitgeteilt wird, dass es zwischen Siegfried und Brünhild eine Liebesbeziehung gab. Die Vorgeschichte von Siegfrieds Jugend ist nach dem Zweikampf mit Brünhild eingeschoben, als der Xantener sich auf den Weg macht, seine Ritter nach Island zu holen. An diesem Punkt bewegt er sich auf mysteriösem Boden, wo er vor tausend Jahren die Brüder Nibelung und Schilbung erschlagen hat. Die epische Geschichte greift hier auf die *Edda* zurück. Siegfrieds Gedanken unterstreichen das Mysteriöse, Märchenhafte seiner Vergangenheit: „Wie lang ist es her, dass ich hier war? Er wusste es nicht. Da dachte er: Vielleicht geschah dies alles nur in meinem Herzen allein, da

²²⁹ Fühmann, Franz: *Das Nibelungenlied. Neu erzählt*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1971, S. 9.

²³⁰ Ebd., S. 15.

²³¹ Ebd., S. 16.

²³² Ebd., S. 40

ich träumte?“²³³ Der immer dichter werdende Nebel verhüllt ihn und lässt einige Ereignisse der Vergangenheit vor ihm lebendig werden. Ein kurzer Spaziergang führt ihn zur Klippe, wo er Brünhild vor langer Zeit erblickte und bei ihr lag. Hiernach kommt er durch das Dickicht zu einer Hütte, die Schauplatz seiner Kindheit bei Mime war. Diese Zugabe divergiert auch sprachlich von den vorangehenden Passagen, da eine zweite Sprachebene konstruiert wird, die Fühmann „Sagastil“ nennt, und der sich vom früheren „Ritterstil“ auch durch die kurzen Sätze bzw. märchenhafte Atmosphäre klar differenziert.²³⁴ Der Einschub widerspricht zugleich der früher vorgestellten Jugend von Siegfried (aufgrund der 2. Aventure), wodurch eine Unebenheit resultiert, die dem Prätext fehlt.

Der weitere Verlauf der Nacherzählung fällt mit dem Handlungsstrang der Vorlage überein, nur kleinere Streichungen werden unternommen.²³⁵ Der spätere Königinstreit und seine Folgen sind wie im Epos dargestellt. Hagens List gegenüber Kriemhild bleibt die alte und ebenso ermordet er Siegfried. Kriemhilds Leben verläuft wie bekannt. Der Hort wird ihr von Hagen geraubt, und nach 17 Jahren Witwenschaft wirbt Etzel um sie. Auf der Reise der Burgunder ins Hunnenland gibt die Neuerzählung erneut dem Drang nach, die Taten der Handelnden zu begründen. Das Treffen mit Eckewart ist im Vergleich zum Prätext leicht modifiziert. Zuerst trifft ihn Hagen als Geist, der ihn vor der grauen Zukunft im Namen Kriemhilds warnt. Diese Prophezeiungsszene liest Rolfes als eine Anspielung auf die Barbarossasage.²³⁶ Während der Begrüßung der Gäste bei Rüdiger scheut sich Dietlind, wie im Epos, den Waffenmeister zu küssen, diesmal hat sie jedoch einen anderen Grund. Sie denkt an Hagens Mord an Siegfried. Vor dem letzten großen Kampf am hunnischen Hof wird in der Fühmannschen Adaptation wiederholt eine motivierende Aussage formuliert, die im mittelalterlichen Text unausgesprochen blieb. „Kriemhild ging in den Festsaal, und sie führte den Knaben Ortwin an ihrer Hand. Er solle, so dachte sie, sehen, wie der Kopf ihres Feindes falle. Und sie dachte auch, ohne dass sie es wusste: wenn Bloedl keinen Streit von Zaun brechen kann, wird der Knabe dazu am sichersten taugen.“²³⁷

In Bezug auf die Figureschilderung bedarf es in diesem Rahmen keiner Ausführung, bloß kurzer Hinweise. Im Unterschied zu den meisten Bearbeitungen ist Kriemhilds Figur durch keinen Bruch gestört, da ihr Handeln durch die genaue Schilderung des sozial-politischen

²³³ Ebd., S. 50.

²³⁴ Vgl. dazu Rolfes: Helden(bilder) im Wandel, S. 133 und Fühmann im Gespräch mit Werner Neubert. Fühmann, Franz / Neubert, Werner; Neu erzählen - neu gewinnen. Arbeitsgespräch mit Franz Fühmann. In: Neue Deutsche Literatur. Berlin: Aufbau Verlag, 1970, Heft 12, S. 68-75, S. 74.

²³⁵ Z.B. wird über die Geburt der zwei Söhne nicht berichtet.

²³⁶ Rolfes: Helden(bilder) im Wandel, S. 145.

²³⁷ Fühmann: Das Nibelungenlied. Neu erzählt, S. 172.

Kontextes begründet und psychologisch vertieft ist.²³⁸ Wie Kriemhilds, sind auch Hagens Taten politisch-gesellschaftlich begründet. Am entgegengesetzten Pol positioniert sich Brünhild, die anachronistisch wirkt und sich in einer Sphäre mit Siegfried bewegt. Alle Akteure sind verantwortlich für ihr Schicksal und tragen Mitschuld am Geschehenen.

Die Ironie, die Fühmann schon im Epos entdeckt, entwickelt er zum Instrument der Distanzierung. Durch die Verstärkung von übernommenen Metaphern wird die Sinnlosigkeit des Kampfes vor Augen geführt: In den letzten Szenen fließt rotes Blut aus den Helmen und Brünnen und strömt in Bächen über die Sättel. Ab dem Kapitel *Wie Dankwart Bloedel erschlug* ist die Blutmetaphorik leitmotivisch verwendet.²³⁹ Das Blut wird personifiziert und die abschreckende Intention des Verfassers ist unübersehbar. Überhaupt ist Fühmanns ganze Adaptation als Kritik am Krieg und als Versuch zu lesen, „eine eingefahrene Tradition von falschen Zweckinterpretationen“ zu durchbrechen.²⁴⁰ *Das Nibelungenlied* versteht der Verfasser als „einen groß angelegten, souverän erzählten und in sich unheimlich konsequenten Roman der feudalen Gesellschaft und ihrer Machtstruktur.“²⁴¹ Dieser Ansatz kann auch in den Dramen von Rinke und Térey entdeckt werden.

Der geraffte Überblick über Fühmanns Bearbeitung kann mit der Zusammenfassung der von Bachorski hervorgehobenen Charakteristiken der Nacherzählung abgeschlossen werden.²⁴² Erstens basiert die Lektüre auf dem Verständnis des Grundkonflikts zwischen der vorhöfischen und höfischen Gesellschaft, zweitens wird die Historizität der behandelten Tugenden hervorgehoben, drittens ist der aus der Rezeptionsgeschichte bekannte Schicksalsbegriff negiert, zuletzt wird der Mythos als Versuch gesehen, die Widersprüche der Gegenwart zu thematisieren.²⁴³

2.3. Michael Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt

Der österreichische Autor, Verfasser zahlreicher Drehbücher, Hörspiele, Theaterstücke, Nacherzählungen und Romane, dessen literarische Tätigkeit u.a. mit dem Rauriser Literaturpreis, dem Manés Sperber- und Johann-Peter-Hebel-Preis ausgezeichnet wurde,

²³⁸ Diese Verfahrensweise erörtert Fühmann im Gespräch mit Werner Neubert. Fühmann/ Neubert: *Neu erzählen - neu gewinnen*, S. 69.

²³⁹ Zur Übernahme des musikalischen Terminus Leitmotiv für die Literatur siehe Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Verlag von Reuther und Reichard, 1917.

²⁴⁰ Ebd., S. 68.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Für eine tiefere Analyse siehe Rolfes: *Helden(bilder) im Wandel*, S. 112-164.

²⁴³ Siehe dazu die Deutung von Bachorski: *Denken in Widersprüchen*.

hatte im Unterschied zu Fühmann, der einer anderen Generation angehört,²⁴⁴ nie ein gestörtes Verhältnis zum Nibelungenstoff.

„Wenn man wie ich in Hohenems in Vorarlberg aufgewachsen ist, dann lebt man in der Geschichte der Nibelungen, anders ist das hier nicht möglich. [...] Hier bei uns gibt es eine Nibelungenstraße, eine Nibelungenapotheke, die erste Diskothek nannte sich Nibelungenkeller, im Zentrum unserer Stadt sprüht der Nibelungenbrunnen.“

So erklärt sich, dass der Drang zur Rückkehr zum Original bei Köhlmeier nicht vorzufinden ist und er sich dem Tradierten mit einer Freiheit nähert, die den grundsätzlichen Unterschied zu Fühmanns Adaptation setzt. Obwohl die Titel der Werke analog lauten: *Die Nibelungen neu erzählt* vs. *Das Nibelungenlied neu erzählt*, weist der kleine Unterschied auf große Differenzen hin. Die Nennung des Epos präzisiert den genauen Referenzpunkt, während *Die Nibelungen* als Hinweis auf den umfangreichen Stoff zu lesen ist. Während bei Fühmann die zeitliche Distanz zum mittelalterlichen Text durch die Beilage „neu erzählt“ angedeutet wird, weist diese bei Köhlmeier auf eine aktualisierende Bearbeitung hin, für die die Nähe zum Epos sekundär ist. Die Intention der neuen Adaptation lässt sich dem Text entnehmen: „In das stumme, taube Lied hineinzuhören und es zum Sprechen zu bringen, das ist unsere Ambition – auch wenn wir am Ende doch wieder nur unsere eigene Stimme hören sollten...“²⁴⁵ Es wird also eine subjektive Lesart des Epos angeboten, für die die Nacherzählung im wörtlichen Sinne eine sekundäre Rolle hat. Dieser Ausgangspunkt entkräftet einige später zu nennende Kritikpunkte von Rolfes, welche Köhlmeiers Adaptation nach denselben Kriterien betrachtet wie die von Fühmann, was allein schon im Lichte der unterschiedlichen Entstehungsorte und der mit diesen verbundenen kulturellen Differenzen problematisch ist. Die Erwartungshorizonte der Rezipienten divergieren in den zwei Ländern.

Der österreichische Autor adressiert schon aufgrund des ursprünglich benutzten Mediums (des Radios) ein breites Publikum. Seine primären Quellen sind die Hohenemser Handschrift (es ist nicht klar, ob A oder C) und nordische Sagen. Die Adaptation bewahrt den Hauptstrang des mittelalterlichen Epos, kürzt dennoch den zweiten Teil radikal ab:

„Das Nibelungenlied selbst gewichtet die folgenden Geschehnisse anders, als ich es in meiner Erzählung tue. Ein Großteil des Liedes, vor allem des zweiten Teiles, besteht aus

²⁴⁴ Köhlmeier ist 1949 geboren.

²⁴⁵ Köhlmeier, Michael: *Die Nibelungen neu erzählt*. München: Piper Verlag, 1999, S. 114.

militärischen Dingen. Das heißt, wir erfahren im Detail, wie Kriemhild ihre Rache anlegte, welche Personen an ihrer Seite kämpften, welche gegen sie waren. Ich möchte das etwas kürzer halten. Denn diese militärischen Dinge, die ein Pingpongspiel von Kränkung und Revanche, ein Ballett von Beleidigtsein und Rache, von gekränkter Ehre und Kopfeinschlagen sind, faszinieren mich wenig. [...] Ich bin auch der Meinung, wir heute können Motive, die ihre Kraft aus dem Begriff Ehre gewinnen, nicht mehr recht nachvollziehen.“²⁴⁶

Durch das selektive Verfahren, das den zweiten Teil weder völlig ausklammert noch gründlich erarbeitet, wurde die Balance der Handlung zerstört.²⁴⁷ Die Vergegenwärtigung, die in der zweiten Hälfte des obigen Zitats angesprochen ist, zeichnet sich als regierendes Prinzip ab und führt zur Entstehung einer Diegese, die sich an den aktuellen Wertsystemen orientiert. Obwohl im ersten Kapitel die Alterität der rekonstruierten Welt betont wird, scheint sie stufenweise ihre Relevanz zu verlieren. Die soziokulturell kodierten Werte müssen auf ihre mittelalterliche Komplexität verzichten und sind bloß ironisch erfasst. Dem Leser wird auf den ersten Seiten die Gesellschaft folgenderweise vorgestellt: „Es gab Lehnsherren und Lehnsleute. Die ersteren standen unerreichbar über den zweiten, die zweiten kannten keine größere Ehre, als unerreichbar unter den ersten zu stehen.“²⁴⁸ Mit solcher Vereinfachung der gesellschaftlichen Beziehungen geht notwendigerweise auch die Streichung vieler Szenen und Aventiuren einher. Ausgespart sind fast alle Boten- und Kleiderstrophen sowie die Feste und Abschiedsszenen, außerdem fehlen ganze 12 Aventiuren. Inhaltliche Änderungen dienen meistens der psychologischen Motivation der Handelnden. Bei der Streitszene zwischen den Burgundern und Siegfried wird statt Gernot Hagen die Rolle des Vermittlers zugeschrieben. Ebenso ist es im folgenden Kampf mit den Sachsen und Dänen ein bloßer Zufall, dass Siegfried auf Lüdegast trifft. Angesichts der verschobenen Schwerpunkte erübrigt sich in der Adaptation die Schilderung des Kampfes. Die Ehe von Kriemhild und Siegfried ist schon nach dieser Konfrontation beschlossen, was Rolfes als „Verfälschung“ des Inhaltes des *Nibelungenliedes* begreift.²⁴⁹ Die folgenden Ereignisse der Brautwerbung, Siegfrieds Fahrt, um Kämpfer zu holen, seine Botenreise

²⁴⁶ Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt, S. 113-114.

²⁴⁷ Scheichl formuliert diese Kritik präziser, das Verhältnis der Teile ist nach ihm: 90% zu 10%. Seine Begründung beruft sich auf subjektive Gründe und auf die ‚bekannte‘ Rezeptionstradition des Epos. Scheichl, Sigurd Paul: Michael Köhlmeier als Nacherzähler. In: Höfler, A. Günther und Vellusig, Robert: Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Band 17, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 2001, S. 102-124.

²⁴⁸ Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt, S. 10.

²⁴⁹ Rolfes: Helden(bilder) im Wandel, S. 171.

sowie der Empfang in Worms werden ausgeklammert. Die Hochzeiten sind auf die berühmten Hochzeitsnächte reduziert. Zahlreiche ‚ursprünglich‘ unbegründete Handlungsmomente werden motiviert, und die offenen Fragen erlangen eine Antwort. In diesem Sinne soll Siegfried Brünhilds Ring bzw. Gürtel in der Hochzeitsnacht entwendet haben, weil er strategisch handelte, um sich in der Zukunft in einer eventuellen Notlage helfen zu können.²⁵⁰ Zu den typischen Elementen der Erzählstrategie gehört der Einschub von Erzählkommentaren in Wir-Form.

„Brünhild brachte einen Sohn zur Welt, und sie wollte, dass dieser Sohn Siegfried hieß. Warum ausgerechnet Siegfried, darüber darf man spekulieren. Vielleicht hatte sie ihre Ahnungen, was seine Rolle bei ihrer Zähmung gewesen war, vielleicht aber hatte dieser Siegfried doch seinen Platz in einer Kammer ihres Herzens. Wir wissen es nicht.“²⁵¹

Die Möglichkeit der angebotenen Deutungsoptionen bewertet Rolfes als die einer Scheinfreiheit des Lesers und deutet sie als Manipulationsversuch des Verfassers. „Die Interpretationsspielräume, die die Helden im *Nibelungenlied* durch ihre ambivalente Anlage für den Leser bieten, werden von Köhlmeier durch den interpretierenden Erzählerkommentar als Rezeptionsanweisung nahezu getilgt.“²⁵²

Das Kapitel *Der Tod des Helden* enthält auf knapp zwei Seiten die Szene, die die Ermordung Siegfrieds zum Thema hat. Obwohl die alten Elemente erhalten sind, kommt ein wirres Durcheinander zustande. Der Kampf gegen die Dänen und Sachsen wird nicht abgesagt, und die Jagd findet während des Feldzuges statt, um Nahrung zu sichern. Die im Epos symbolisch ausgearbeitete Mordszene wird ebenso reduziert, Siegfried wird mit dem eigenen Schwert getötet und bittet auch Gunther nicht, Kriemhild zu beschützen. Der knapp zusammengefasste zweite Teil kann als Anmerkung zum Vorherigen gelesen werden.

Köhlmeiers Neuerzählung gehört schon aufgrund des bisher Skizzierten in die genannte Traditionslinie, die bis ins Mittelalter (*Klage*) zurückreicht und die Taten der Figuren psychologisch zu begründen versucht. Der Titel des ersten Kapitels im zweiten Teil: „Stummes, taubes Lied“ weist auf die erste bedeutende Dramatisierung des Epos hin: „Der Dramatiker Friedrich Hebbel sagt über *das Nibelungenlied*, es sei stumm und taub. Er meint damit, der Verfasser des Liedes, wer immer er auch war, hat uns nichts über die Psychologie

²⁵⁰ Köhlmeier: *Die Nibelungen neu erzählt*, S. 97-98.

²⁵¹ Ebd., S. 101.

²⁵² Rolfes: *Helden(bilder) im Wandel*, S. 174.

seiner Helden verraten.“²⁵³ Dieser Hinweis legitimiert zugleich das eigene Verfahren, die Handlungen der Figuren zu begründen. Ähnlich wie bei Fühmann steht bei Köhlmeier Kriemhild im Mittelpunkt: „Uns heute aber interessiert, was in den Figuren vorgeht. Und bei dieser Geschichte der Nibelungen interessiert uns ganz besonders, was in Kriemhild vorgeht.“²⁵⁴ Ihre Rache wird auf eine rein emotionale Ebene transponiert, wodurch der im Epos relevante gesellschaftliche Hintergrund ausgeblendet ist. Demselben Verfahren unterliegen die anderen Figuren. Siegfried verkörpert am Anfang die rohe, zu bändigende Kraft, der sich nach dem angedeuteten Campbellschen Modell zum Helden entwickelt und zuletzt als Politiker auftritt. Die Hagenfigur weist eine gewisse Analogie mit Hohlbeins Romangestalt auf, da beide in Kriemhild verliebt sind, wobei der Hohlbeinsche Waffenmeister durch die häufig eingefügten Seeleninspektionen, die teilweise die Gattung bedingt, präziser charakterisiert ist. Laut Scheichl fehlt bei Köhlmeier „die düstere Tragik“ von Hagen,²⁵⁵ die ihm im Epos zukam. Während diese Kritik das Terrain der schöpferischen Freiheit berührt, indem sie eine subjektive Interpretation als Kriterium der Beurteilung aufstellt, ignoriert sie die Kluft zwischen den aus dem mittelalterlichen Kontext unverändert entnommenen Figuren (sie bleiben Könige oder Waffenmeister) und ihrer nach aktuellen Werten orientierten Handlungspsychologie (siehe Hagens inneren Konflikt S. 61). Dieselbe Konstellation wird bei Rinke zu treffen sein.

Richtet man den Blick auf die sprachliche Gestaltung der Bearbeitung, tritt eines von Köhlmeiers Schaffensprinzipien besonders in den Vordergrund. Wie das ganze Œuvre des Verfassers ist auch das hier betrachtete Werk durch die „intime Nähe zur Mündlichkeit, und das heißt: zur Prägung des Erzählens durch die Rede und die Interaktion“ markiert.²⁵⁶ Diese Charakteristik erinnert zwar an die fingierte Oralität des Epos, ist jedoch zugleich anderer Natur und begründet den leicht zugänglichen Ton, der im großen Maße zur positiven Aufnahme der Nacherzählung bei einem breiten Publikum beiträgt. Die ersten Zeilen des Buches liefern ein Musterbeispiel in dieser Hinsicht. Der Leser wird durch eine Märchenformel, die durch einen Einschub umgewertet ist, in die fiktive Welt eingeführt: „Es war einmal vor achthundert Jahren. Aber es ist nicht wichtig, wann es war. Es war. Die Zigeuner beginnen ihre Geschichten mit: Es war, weil es nicht war. Das ist ein guter Anfang ...“²⁵⁷ Das Märchenhafte und die Nähe zur Sagenwelt werden als wesentliche Züge der

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 113.

²⁵⁵ Scheichl, Michael Köhlmeier als Nacherzähler. S. 116.

²⁵⁶ Vellusig, Robert: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers. In: Ders., S. 25-63, S. 33.

²⁵⁷ Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt, S. 9.

erzählten Geschichte akzentuiert. Vellusigs Vergleich zweier Ausschnitte aus Köhlmeiers Nacherzählung in der CD- und in der Buch-Version verdeutlicht,²⁵⁸ dass das narrative Schreiben „als eine Steigerungsform des mündlichen Erzählens“ verstanden werden kann.²⁵⁹ Zu dieser Mündlichkeit des Textes gesellt sich die Einführung eines kritischen Erzählers mit heutiger Weltsicht. „Der Erzähler [allgemein in Köhlmeiers Werken] tritt also auch als Gelehrter unserer Zeit auf, der die klassisch gewordenen Werke der Tradition aus der Sicht des neusten Wissensstandes ergänzt.“²⁶⁰ In diesem Lichte ist das Nachwort zu lesen, in dem diese Schreibweise gerechtfertigt wird.

Köhlmeiers Werk ist also keine im strengen Sinne verstandene Nacherzählung. Scheichls Terminus der Neu-Erzählung scheint die Essenz des implizierten Verfahrens,²⁶¹ die auch der Titel andeutet, besser zu synthetisieren. Das Buch konstruiert ein vielschichtiges, zugleich lückenhaftes Bild der Nibelungen, das dank der neuen Perspektive des zeitgenössischen Ich-Erzählers mehrere Zeitebenen kombiniert.

Zu den Stärken des Werkes zählt, dass die Bearbeitung den Versuch unternimmt, die Handlung des Epos in einen breiteren weltliterarischen Kontext einzubetten. In diesem Sinne wird stellenweise auf Gestalten der griechischen Mythologie hingewiesen. Siegfried (er ist blond und blauäugig) wird mit Achill und Kriemhild mit Helena verglichen. Während im ersten Falle eine Ähnlichkeit in den Vordergrund gestellt wird - beide Figuren sind als Helden erfasst - divergieren die Grundsituationen von Helena und Kriemhild. In Bezug auf die zwei Frauen zieht der Erzähler folgende Schlussfolgerung: „Die Frauen im *Nibelungenlied* sind in einem bedeutend höheren Maße emanzipiert, als es die Griechinnen waren.“²⁶² Die Bemerkung mag dem Laien auf den ersten Blick einleuchtend, kann jedoch für den eingeweihten Leser über sich hinausweisen und erscheint im Rückblick auf die Rezeptionsgeschichte des Epos problematisch. Vergleiche mit Homer waren populär, als im 19. Jahrhundert der mittelalterliche Text zum Nationalepos umfunktionalisiert wurde,²⁶³ obwohl diese über oberflächliche Analogien nicht hinausgehen. An anderer Stelle der Nacherzählung wird auf Homer erneut hingewiesen: „Diesbezüglich geht der Verfasser des Nibelungenliedes ähnlich vor wie ein anderer großer Kollege, über den wir ebenfalls so gut wie nichts wissen, nämlich Homer. Auch die Homerischen Helden geben ihr Innenleben

²⁵⁸ Vellusig: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers, S. 33-32.

²⁵⁹ Ebd., S. 33.

²⁶⁰ Scheichl: Michael Köhlmeier als Nacherzähler, S. 106.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd., S. 20.

²⁶³ Vgl. dazu die früheren Erläuterungen zu den Rezeptionsphasen des Epos, z. B. die Parallelen von der Hagen, S. 22.

nicht preis.“²⁶⁴ Was der Erzähler hervorhebt, ist auf die Gattung zurückzuführen und deutet auf keine engere Beziehung der Werke hin.²⁶⁵ Solche Parallelen bereichern also den Text nicht in ihrem Sinnpotential, sondern sind bloß Abdrücke der Erzählertätigkeit des Autors, der sich mit Homer intensiv auseinandersetzt.²⁶⁶

Fragt man nach weiteren intertextuellen Verlinkungen der Bearbeitung, sind aus der Rezeptionsgeschichte des Epos zwei Besetzungen zu nennen. Bei der Darstellung von Alberich wird auf Wagners Ring hingewiesen: „Wagner macht einen griesgrämigen, bösen, bärtigen Zwerg aus ihm.“²⁶⁷ Von Hebbel ist die Überschrift eines Unterkapitels *Stummes, taubes Lied* übernommen, das dem Drama ähnlich die Psychologie der Figuren konturiert. Am intertextuellen Horizont des Textes tauchen weiterhin bekannte Motive, Gestalten der Weltliteratur auf. Bei der Beschreibung Alberichs wird auf Shakespeares *Sommernachtstraum* hingewiesen, auf die Gestalt von Puck. Das Kapitel *Der Baum des Hasses* ist nach William Blakes Gedicht *A Poison Tree* betitelt, die zitierten Strophen sollen Kriemhilds Lage nach der Ermordung Siegfrieds veranschaulichen.

Die kurze Übersicht der Bearbeitungen von Fühmann und Köhlmeier konnte die Diskrepanz zwischen ihnen vor Augen führen, zugleich weist sie auf die Entwicklung der letzten Jahrzehnte in diesem Bereich der Nibelungenrezeption und die im einleitenden Kapitel angedeutete Diskrepanz zwischen Nach- und Neuerzählung hin. Rolfes scheint dennoch die österreichische Bearbeitung als eine Nacherzählung im Sinne Spiewoks zu verstehen:

„Übrigens sollte – was nicht immer gebührend bedacht wird - die Nacherzählung eine aus dem geistigen Zentrum des Originals erwachsende, die Intention des Originalautors verdeutlichende Kondensation des nacherzählten Werkes sein, die – ungeachtet notwendiger Formeinbußen – keineswegs auf künstlerische Formgestaltung und die sprachstilistische Illusion zeitlicher Ferne verzichten dürfte.“²⁶⁸

²⁶⁴ Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt, S. 113.

²⁶⁵ In den Epen wirken die Handlungen regierend.

²⁶⁶ Köhlmeiers Nacherzählungen aus der griechischen Mythologie hatten großen Erfolg.

²⁶⁷ Köhlmeier: Die Nibelungen neu erzählt, S. 52.

²⁶⁸ Spiewok, Wolfgang: Zur Rezeption der mittelalterlichen Literatur in der DDR. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions. 'Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, Seite 63-81, S. 64.

Diese Erwartung gegenüber Nacherzählungen erweist sich als problematisch, wenn man die Unzugänglichkeit der Intention des Originalwerkes in Betracht zieht. Die zu rekonstruierende Idee kann allein die Kreation des Nacherzählers sein, da sie als Resultat eigener Interpretation herauskristallisiert werden kann. Der große Freiraum des Interpretens, den ihm der mittelalterliche Text gewährt,²⁶⁹ lässt die Kreativität frei walten (siehe Fühmann). Eine Neuerzählung wie die Köhlmeiers kann sich jedoch mehr vom Prätext entfernen. Die zwei obigen Werke können dennoch als konträre Lösungen desselben Problems, der Vermittlung für das heutige Publikum, in zwei literarischen und gesellschaftspolitischen Umfeldern (Österreich – DDR) angesehen werden.

2.4. Wolfgang Hohlbein: Hagen von Tronje

Wolfgang Hohlbein versteht sich als Unterhaltungsautor und zählt als solcher zu den erfolgreichsten Schriftstellern mit den meistverkauften Büchern in den Genres Horror-, Science-Fiction und Fantasy-Literatur.²⁷⁰ Seine Tätigkeit wurde u.a. mit dem Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar und dem Preis der Leseratten ausgezeichnet.²⁷¹ Sein Roman *Hagen von Tronje* kann hinsichtlich der Popularität mit Köhlmeiers Nacherzählung verglichen werden, obwohl die Werke in anderer Hinsicht divergieren.

Der Bereich der Fantasy-Literatur,²⁷² in dem wir uns im folgenden kurzen Exkurs zum Roman befinden, kombiniert Antimodernismus, Anthropozentrismus sowie Eklektizismus und baut auf Schemata,²⁷³ die historisches detailgetreues Erzählen mit geschichtlichen, geologischen, archäologischen, astronomischen, religiösen oder naturgesetzlichen Pseudolegitimationen verkoppeln.²⁷⁴ Der Bereich bedient sich mit Vorliebe mittelalterlicher Stoffe und vermittelt diese an einem Publikum, das unter anderen Umständen an den Materialien kaum Interesse hätte. Die Maxime des Rückzugs in die Vergangenheit, die meistens eine prämoderne oder sogar heidnische ist, kann als „Genrereaktion woauf, aber auch Produkt einer Welt, in der Magie und Götter längst tot sind“,²⁷⁵ erfasst werden. Im Zeitalter der Anti-Helden konstruiert die Gattung populäre Heldenbilder. In diesem Sinne wird der im Titel benannte Waffenmeister in Hohlbeins Nibelungen-Roman zum Helden

²⁶⁹ Gedacht wird an die ‚Unebenheiten‘ und ‚Leerstellen‘ des Textes, die divergierend gedeutet werden können.

²⁷⁰ 1953 in Weimar geboren.

²⁷¹ Beide Preise erhielt Hohlbein zusammen mit seiner Frau Heike für den ersten Roman *Märchenmond*.

²⁷² Ihre Charakteristiken sind nicht eingehend zu inventarisieren, da dies für die hier vorgegebene Zielsetzung nicht erforderlich ist.

²⁷³ Vgl. Jönsson: *Der Nibelungen neue Kleider*, S. 276.

²⁷⁴ Wunderlich in Anlehnung an Jönsson ebd., S. 277.

²⁷⁵ Tschirner: *Heldenbilder in der Fantasyliteratur der Gegenwart*, S. 161.

stilisiert. *Hagen von Tronje* ist eine Bearbeitung des ersten Teils des Epos, wobei im Einklang mit den Ecoschen Thesen die Handlungsfügung an wichtigen Stellen von der epischen Vorlage abweicht. Ein Vergleich der Unterschiede wie in den vorangehenden Kapiteln wäre kein produktiver Vorgang, da dieses Genre die tradierten Stoffe als Ausgangspunkt für abenteuerliche Geschichten verwertet und nicht ihr Verständnis erstrebt. Kernpunkt der Hohlbeinschen Bearbeitung ist die moralische Umwertung der Kontrahenten Siegfried und Hagen. Die dämonischen Kräfte, die den Königsson anfanglich unterstützen, besiegen ihn zuletzt und machen ihn zu einem „schuldlos-schuldigen Opfer“.²⁷⁶

Das Werk beginnt mit dem Bild des müden Waffenmeisters, der nach langer Reise nach Worms zurückkehrt. Die Atmosphäre, von nordischen mythischen Elementen geprägt, wird immer düsterer, bis Hagen in einer kleinen Hütte seine Zukunft vorhergesagt wird. Dieses proleptische Bild avanciert später zum Leitmotiv und betont bei jeder Wiederaufnahme die Schicksalhaftigkeit des Lebens, an die die Hauptfigur fest zu glauben scheint. Am Wormser Hof herrschen sehr wirre Zustände, die Brüder haben sich während der Abwesenheit des Waffenmeisters gestritten, und Gunther möchte um Brünhild werben. Kriemhilds Traum, so wie er im Epos vorkommt, fungiert wie der erwähnte Besuch in der Hütte als proleptisches Konstrukt und verstärkt das unheimliche Gefühl bezüglich der Zukunft der Burgunder. Siegfrieds folgender Auftritt ist aggressiver als im mittelalterlichen Prätext. Im Einklang mit den neuen Konfliktlinien der Figurenkonstellation kann eine direkte Auseinandersetzung mit Hagen nur schwer verhindert werden. Alberich, der in der nächsten Szene dem Waffenmeister erscheint und ebenso zu den repetierten Elementen zählt, prophezeit abermals den Untergang. Angesichts von Kriemhilds zärtlichen Gefühlen und der Gefahr, die durch eine mögliche Ehe mit Siegfried dem Königreich droht, schlägt Hagen schon an diesem Punkt der Handlung die Ermordung des Xanteners vor. Die heimliche Liebesbeziehung zwischen dem Gast und der Königstochter bzw. die zarten Gefühle des Waffenmeisters für Kriemhild gehören zum Instrumentarium des Fantasy-Romans, der sich zusätzlicher Liebesgeschichten gerne bedient. Ähnliche Gefühle pflegt auch Köhlmeiers Hagen.

Der Kampf gegen die Dänen und Sachsen verkommt zu einer Beschreibung von Grausamkeiten, die Siegfried begeht und über die sich der Moralist Hagen wundert. Die Protagonisten besprechen die Heiratspläne des Xanteners und seinen Willen, die Macht in Burgund zu übernehmen. Nach der schweren Verletzung im Kampf ist Hagen auch offiziell

²⁷⁶ In der Szene des Zweikampfes zwischen Hagen und Siegfried fühlt der Waffenmeister am eigenen Leib die übernatürliche Kraft von Siegfrieds Schwert.

bereit, die Heirat zu akzeptieren. Er holt sich Rat bei der Frau in der Hütte und taucht wieder in die mystisch-mythische Welt der ersten Szenen ein.

Die folgenden ereignisarmen Kapitel dienen der Konturierung der Gefahr, die Siegfried für Burgund bedeutet und die inzwischen auch von anderen Figuren erkannt wird. Um den Ereignissen nicht mehr zusehen zu müssen, zieht sich der Waffenmeister vom Hof zurück. Der Leser begegnet ihm im zweiten Kapitel *Brunhild in Tronje*,²⁷⁷ wo er seit einem Jahr lebt. Hier erreicht ihn Gunthers Botschaft, der auf Island um Brunhild wirbt, dass er seine Hilfe braucht. Wie ein guter Vasall macht sich der Held auf den Weg und taucht wieder in eine dunkle mystisch-mythische Sphäre ein, die dem Rezipienten inzwischen vertraut ist. Analog zu vielen Fantasy-Romanen muss der Protagonist, bevor er zur Burg der Walküre kommt, mit Dämonen kämpfen.²⁷⁸ Dem Schaukampf zwischen Gunther und Brunhild wohnt er bei, nachdem er die Bitte des Königs, Siegfried zu töten, ablehnt. Im Zwiegespräch mit Alberich wird Hagen als der perfekte Moralist konturiert. Dieses Bild wird gesteigert, als nach der Rückkehr nach Worms der Waffenmeister eher seinen König schlägt, als dessen wiederholtes Angebot, Siegfried zu töten und dafür Kriemhild zu erhalten, zu akzeptieren. Nach zahlreichen Verzögerungsmomenten (u.a. erneutes Treffen mit der alten Frau in der Hütte, sie gibt sich dieses Mal als Urd zu erkennen) und repetierten Seeleninspektionen des Helden trifft das Vorhersehbare ein, Siegfrieds und Brunhilds Liebesbeziehung wird entdeckt. Auf diese Weise gewinnt der Zweikampf zwischen den Protagonisten Berechtigung. Um seinen Schwächen entgegenzuwirken, nimmt Hagen Balmung zu sich. Der Kampf der Hauptfiguren wird von Gunther beendet, der Siegfried von hinten ermordet. Das bis jetzt konturierte Bild des absoluten Helden wird weiterhin gesteigert, indem der Waffenmeister die Schuld auf sich nimmt, um den guten Ruf des Königs zu retten. Demselben Ziel dient seine schonende Haltung gegenüber Kriemhild. Der Roman endet mit dem Bild von Siegfrieds brennender Leiche und der ins Feuer springenden Brunhild.

Die summarische Inhaltsangabe zeigt, dass in dem Buch keine tieferen Sinnpotentiale zu suchen sind. Es ist die ideale Mischung von Zutaten des Fantasy-Romans: Mystisches, Liebesgeschichte, Kampf des Guten mit dem Bösen. Tschirners allgemeine Bemerkung gilt auch für den hier skizzierten Roman: „Man mag kaum glauben, was den ehrwürdigen Charakteren der Nibelungensage nach ihrer Übernahme in die Fantasy-Literatur an Schicksalsschlägen widerfährt – sämtliche Verwicklungen der Soap Operas...“²⁷⁹ Ulrich Müller bewertet Hohlbeins Werk als „einen (im positiven Sinne) eher konventionellen

²⁷⁷ Das erste Kapitel heißt *Siegfried*.

²⁷⁸ Wie es sich später herausstellt, geht es um Siegfrieds Nibelungen-Kämpfer.

²⁷⁹ Tschirner: Heldenbilder in der Fantasyliteratur der Gegenwart, S. 161.

historischen Roman“.²⁸⁰ Wunderlich kommt zur Schlussfolgerung, dass das Buch „trivial ist und sich einer Nibelungenmaskerade für eine beliebige Geschichte bedient“.²⁸¹ Unabhängig von den konträren Urteilen lässt sich sagen, dass die Kenntnis des Epos für das Verständnis weder vorausgesetzt noch erforderlich ist. Das erklärt das Fehlen jeglicher Reflexion bezüglich der Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes. Es kommt ein selbständiges Werk mit nibelungischen Akteuren zustande, das für uns insoweit relevant ist, als es den Erwartungshorizont der jüngeren Generation stark prägt und Kreise erreicht, denen nibelungische Themen in anderer Form kaum zugänglich wären. Diesen Einfluss belegen Hinweise anderer Genres auf Stereotype der Fantasy-Literatur, was später noch reflektiert wird.

2.5. Jürgen Lodemann: Siegfried und Krimhild

Jürgen Lodemanns literarische Tätigkeit wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, u.a. 1977 mit dem Alfred-Kerr-Preis für Literaturkritik, 1986 dem Essener Dramatikerpreis, 1987 dem Literaturpreis Ruhrgebiet, 2002 dem Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar und dem Literaturpreis der Stadt Stuttgart, die letzteren erhielt er für das hier zu betrachtende Werk.²⁸² Der ausgewählte Roman unterscheidet sich in mehreren Zügen von den vorangehenden Werken, indem er zugleich einem wissenschaftlichen Drang des Erklärens nachgibt und das Amüsieren des Publikums anstrebt.

Lodemanns produktive Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied* zieht sich wie ein roter Faden durch sein Œuvre. Siegrid Schmidt vermerkt, dass obwohl der erste Roman des Autors, *Lynch* (1976), mit dem Nibelungenstoff nicht zusammenhängt, dieser einen Untergang behandelt und in Galaway spielt. Am selben Schauplatz übersetzt Schazmann im Opus *Siegfried und Krimhild* Kilians Chronik, die die Geschichte der Nibelungen beinhaltet. Das Werk, das beide Teile des Epos bearbeitet, baut auf die früheren Werke *Siegfried* (1986) und *Der Mord* (1995) auf, die sich mit dem ersten Teil des mittelalterlichen Textes befassen.

Den barocken Untertitel des Romans, der den mehrfachen Rahmen der Geschichte bzw. den langen Vermittlungsprozess des Materials betont, liest Müller als ironischen Hinweis auf „eine Mode des Fantasy-Genres“.²⁸³

²⁸⁰ Müller: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert, S. 431.

²⁸¹ Wunderlich: „Total krasse Helden“, S. 375.

²⁸² Lodemann ist 1936 geboren. Nach einer Promotion als Germanist arbeitete er im Bereich der Medien und war zeitweise an unterschiedlichen Universitäten tätig.

²⁸³ Müller: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert, S. 433.

„Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltische übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacdaugh, im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische – ins Deutsche übersetzt, mit den wahrscheinlichsten Quellen verglichen und mit Erläuterungen versehen von Jürgen Lodemann.“

Gemäß der suggerierten Akribie versucht das Werk, wie die Nacherzählung von Fühmann, der Erwartung der Authentizität der Mittelalterschilderung zu entsprechen, was Otfrid Ehrismann in seiner Laudatio bei der Übergabe des Phantastik-Preises der Stadt Wetzlar unterstrich: „Lodemann hat – und deshalb wünsche ich ihm viele Leserinnen und Leser – dem Nibelungenmythos eine neue und zukunftsfähige Würde gegeben.“²⁸⁴ Die Untergangsgeschichte der Nibelungen wird hauptsächlich vom Schreiber Giselher nacherzählt, der am Anfang des Werkes im Kerker sitzt, weil er die Mörder des Xanteners öffentlich genannt hat. Während er auf die Vollstreckung des Todesurteils wartet, notiert er die „wahre Geschichte“ der Nibelungen, die dann von Kilian zu Ende geschrieben wird. Nach der Einleitung, die die fingierte Überlieferungsgeschichte des notierten Materials erklärt, evozieren die ersten Bilder die nordische mythische Weltschöpfung und etablieren die im Roman durchgängig wirkende mythisch-mystische Atmosphäre, die ebenso in Hohlbeins Werk aufgezeigt wurde. Die Handlung beginnt damit, dass am Abend vor dem Christengeburtstag Giselher zwei Frauenschreie hört. Ute und Krimhild sind entsetzt, die Mutter deutet den Traum der Tochter, indem sie Karten legt. Giselher erörtert seinen eigenen Traum über einen Wurm, der alle zerdrückt. Analoge proleptische Konstrukte sowie die mehrfache Perspektive, die Giselher beim Erzählen über Siegfried anbietet, gehören zu den festen Bestandteilen der Erzählstrategie, die durch die Kombination unterschiedlicher Ebenen die Zeit aufhebt. Der erste Auftritt des Xanteners gestaltet sich anders als aus den Prätexten bekannt. Er kommt mit freundlichen Absichten an, den einzigen Konflikt hat er mit dem Bischof, Ringwolf, der während des Romans zu seinem Gegenpart avanciert. Die Spannung zwischen Christentum und freiem Glauben konturiert sich schon am Anfang als eines der Grundthemen. Siegfried präsentiert sich im Einklang mit dem, was Giselher vorher über ihn erzählte, als ein ehrlicher Mensch, der seine Absichten nicht verschleiert. Seine Offenheit lässt ihn als naiven Naturburschen erscheinen. Er verspricht nicht nur im Kampf gegen die Sachsen auf der Seite der Burgunde zu stehen, sondern auch auf anderen Gebieten behilflich zu sein (Wasserweg, Schiffe, Pflug-, Eisen- und Pferdegeschirr), wenn

²⁸⁴ Ehrismann, Otfrid: Laudatio zum Phantastikpreis der Stadt Wetzlar, In: http://www.juergenlodemann.de/medien_echos.html#_10_siegfried, am 05.05.2009.

er Krimhild heiraten darf. Im Unterschied zu den Vorlagen sind es nicht die Könige, die ihm eine Antwort geben, sondern Krimhild. Gunther willigt erst im Nachhinein ein und verlangt neben der schon genannten Hilfe auch noch Brünhild für sich als Braut. Die Liebesbeziehung zwischen Siegfried und Krimhild entwickelt sich nach dem Schema der Unterhaltungsliteratur und steht im starken Gegensatz zur konturierten semi-mittelalterlichen Gesellschaftsordnung. Der Kampf, zu dem die Burgunder ausziehen, gestaltet sich dank dem Xantener anders als geplant. Lüdeger, der Herrscher der Sachsen, entpuppt sich als alter Schmiedefreund von Siegfried. Es wird Friede geschlossen, und die Sachsen erhalten Land am Limes Burgunds. Das nächste Moment der Planung der Fahrt nach Island sowie die Beschreibung der Vorbereitungen sind sehr detailliert geschildert. Nach dem Vorbild der Kleiderstrophen des *Nibelungenliedes* werden die prächtigen Gewänder vorgestellt. Die Reise dauert 12 Tage und bietet den Burgundern die Möglichkeit, Xanten zu besuchen und Siegmund zu treffen. Die Werbung um Brünhild verläuft nach dem aus dem mittelalterlichen Prätexat bekannten Muster, ebenso wird nach der Rückkehr die Doppelhochzeit gefeiert. Das lange andauernde Fest bietet die Möglichkeit zu Gesprächen über die zentrale Thematik des Glaubens und der Kirche. Die ausführliche Diskussion zwischen Siegfried und Ringwolf bzw. Gunther belegt die Scharfsinnigkeit des Xanteners, mag aber die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht zu fesseln, wenn er für die ‚mittelalterlichen‘ religiösen Fragestellungen kein Interesse aufbringt. Die folgende Hochzeitsnacht verbringt Gunther neben der Tür hängend. Der Abschnitt schließt mit einem Spaß, den sich Siegfried mit Ringwolf erlaubt. (Er nimmt ihm seinen „heiligen“ Bergkristall weg.). Dieser Moment repräsentiert einen Wendepunkt der Geschichte, da der Gedanke, Siegfried zu töten, im Gespräch von Hagen und Ringwolf zum ersten Mal auftaucht. Der Titel des nächsten Buches *Der Mord an Siegfried als Anfang des neuen europäischen Imperiums* erfasst das Hauptereignis des Abschnitts, der mit der Überwindung der Isländerin mit Hilfe von Siegfried, der seiner Frau den Grund seines Wegbleibens erzählt, beginnt.²⁸⁵ Im Streit der zwei Königinnen ist der mittelalterliche Wortgebrauch übernommen: „Leibeigene“ und „Hure“.²⁸⁶ Das folgende zerstörerische Rasen Siegfrieds führt zur Beleidigung seines größten Gegners, des Bischofs, der Xantener wirft ihn in die Jauche. Nach Siegfrieds Ermordung gelangt die Geschichte an einen Punkt, wo sie sich mit der Erzählzeit von Giselher trifft. Es ist ein Jahr seit der Ermordung vergangen, Krimhild

²⁸⁵ Siegfrieds Erzählung ist nicht eindeutig, Krimhild zieht falsche Schlussfolgerungen. Die Mitnahme des Gürtels ist im Unterschied zum Epos mit der Zauberkraft des Steins begründet, die der Frau die übernatürliche Kraft verliehen hat.

²⁸⁶ Die einschlägige Stelle des Epos wird zitiert. Vgl. Lodemann, Jürgen: Siegfried und Krimhild. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2002, S. 621.

lebt bei den Verwandten und entschließt sich zu einer zweiten Ehe mit Etzel. Die Einladung der Burgunder ins Hunnenland zur Hochzeit ist das letzte Moment der Fabel, die von Giselher berichtet wird. Da ihm die Wahl zwischen der Mitreise oder der Vollstreckung seines Todesurteils angeboten wird, entschließt er sich für das zweite. Von hier an notiert Kilian die Ereignisse, so wird die Geschichte viel komprimierter und kommt dem mittelalterlichen Prätext näher, was ihre Rekonstruktion erübrigt. Die Reise ins Hunnenland ist kaum mit neuen Elementen ergänzt. Die Verlobung mit Dietlinde und die Ankunftsszenen folgen dem Vorbild des Epos. Allein die Ermordung Ortliebs ist modifiziert, der Junge schlägt Hagen ins Gesicht und wird erst nach dieser Tat geköpft. Der Chronist Kilian überlebt das Gemetzel und kann das Land verlassen. Vorher ist er noch Zeuge davon, wie Krimhild von Hildebrand getötet wird.

Betrachtet man die Fabel in ihrer Gesamtheit, fällt die Disproportionalität der Handlungsgestaltung auf. Dem ersten Teil des Epos wird weit mehr Gewicht als dem zweiten zugemessen. Ebenso sind die indirekt durch die Erzählung von Giselher präsentierten Taten des jungen Siegfrieds weitschweifig geschildert, während die im Titel ebenfalls genannte Frauenfigur viel blasser erscheint.

Die germanistische Tätigkeit des Schriftstellers prägt den Roman, dessen Intention zu Beginn formuliert wird: „Es gilt, Europas ältester Geschichte nördlich der Alpen ihre Bilder zurückzugeben, ihre Götter, ihre Mythen, ihre Würde. Es gilt, die Nibelungen-Archaik als zeitlose Metaphernwelt zu begreifen, die unter anderem auch politisch ist.“²⁸⁷ Leitendes Prinzip ist also die ‚Rückkehr zum Original‘, das auf eine ‚Urfassung‘ hindeutet, über deren Existenz die wissenschaftliche Forschung lange debattierte. In diesem Sinne übernimmt der Erzähler die Rolle des Übersetzers, versieht den Text „mit wahrscheinlichen Quellen und Erläuterungen“ und bietet dem Leser „eine historische Chronik“ aus der Völkerwanderungszeit (484-486) an.²⁸⁸ Diese Positionierung des Erzählten versetzt den Roman ins Spannungsfeld zwischen einer erschaffenen, fiktiven Welt und dem literaturwissenschaftlichen Diskurs. Die doppelte Verwurzelung bestimmt die Struktur des Textes, indem die Erklärungen (germanistische Stellungnahmen, geschichtlich-soziologische Fakten oder geographische Angaben) eine selbständige Ebene bilden. Die erläuternden Informationen, die rot markiert und somit optisch von der Darstellung der fiktiven Welt getrennt sind, retardieren den Handlungsablauf, was zugleich den großen Umfang (fast 900 Seiten) des Romans erklärt. Der belletristisch „anspruchsvolle Text“ stellt

²⁸⁷ Lodemann, Jürgen: Siegfried politisch, aktuell. In: Gallé (Hrsg.): Siegfried Schmied und Drachentöter, S. 186-201, S. 188.

²⁸⁸ Siehe Untertitel des Romans sowie Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 8.

das Ergebnis langer Forschungsarbeit dar und bemüht sich, den Lesern auch ein möglichst präzises Bild der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* zu bieten.²⁸⁹

Die im Folgenden zu fokussierenden Hinweise zum Roman stehen im Zeichen der Befreiungsarbeit, die seit 1945 die Nibelungenrezeption prägt und eng mit der deutschen Erinnerungskultur verbunden ist. Das Motto des Buches kündigt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Thematik an: „Glaub mir ich beneide keinen, der mit heilem Fell davonkommt und übrig bleibt. Irgendwas stimmt an unserer Zeit nicht. Irgendwas stimmt an ganz Deutschland nicht. Letzter Brief des 19jährigen K. am 8.9.1914, bevor er »fiel.«“²⁹⁰

Die Konfrontation mit dem Gewesenen bedarf einer Strategie, die Lodemann mit einem Zitat andeutet:

„Umberto Eco (»Der Name der Rose«) sagt, die »Meta-Sprache der Moderne« wisse nicht mehr weiter. »Die Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann (da ihre Zerstörung zum Schweigen führt) auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss. Mit Ironie. Ohne Unschuld.« Zitiert nach Karl Heinz Bohrer: »Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftskritischen Intelligenz« (Frankfurter Rundschau, 16.6.2001). Bohrer mahnt an, angesichts des fokussierten Interesses am Holocaust auch »Fernerinnerung« zu aktivieren.“²⁹¹

Im Lichte dieser Zeilen, besonders des Hinweises auf Bohrer,²⁹² dient das Buch der Bewahrung der Erinnerung an das Mittelalter und der Konfrontation mit der Vergangenheit, worunter hauptsächlich die nationalsozialistische zu verstehen ist. Der Roman setzt dank diesem Verständnis die Reihe der Nibelungenrezeptionen fort, die durch die Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte des Materials bzw. der deutschen Geschichte den Stoff von den bedrückenden Ideologemen und Phrasen zu befreien versucht, ohne jedoch die gängige Methode der Banalisierung anzuwenden. Die Konfrontation mit der Vergangenheit setzt im erklärenden Teil des Textes schon in Kilians Prolog mit einer von Ironie durchdrungenen Erläuterung des Wortes ‚Deutsch‘ ein:

²⁸⁹ Müller: Die Nibelungen, S. 431.

²⁹⁰ Lodemann: Siegfried und Kriemhild, S. 5.

²⁹¹ Ebd., S. 301.

²⁹² Seine umstrittene These in Bezug auf die Erinnerungslosigkeit der deutschen Gesellschaft hebt die Relevanz der „Erinnerung der langen Zeit“ hervor, die wegen der Fokussierung auf den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg in den Hintergrund tritt. Vgl. dazu Bohrer, Karl Heinz: Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftskritischen Intelligenz. In: Frankfurter Rundschau, 16.6.2001, S. 20-21.

„*Theodisk* oder *diutisk* (»deutsch«) entstand aus *thiod* oder *diet*= »Leute«, »Bevölkerung«, »Stamm«. *Thiodisk* oder *diutisk* zu sprechen, meint also »reden wie Leute«, wie die nicht Gelehrten. Erst 300 Jahre nach der »Kilianschronik«, erst 786 wurde ein päpstliches Dekret nicht mehr nur lateinisch publiziert, sondern zum ersten Mal auch diutisk, in der Sprache der Bevölkerung

»Deutsch«, ursprünglich ein Schichtbegriff, war ein Name für die (lateinisch) nicht Gebildeten, für Volk, Plebs, Pack, Zuwanderer. »DEM DEUTSCHEN VOLKE« wäre demnach Pleonasmus (Wortverdoppelung) und hieße wörtlich: »Dem Bevölkerungsvolke«. »Deutsch« meinte die, die Mühe hatten mit dem Vokabular derer da oben.²⁹³

Die scheinbar bloß etymologische Erörterung entzieht dem „deuthesten“ Stoff sein Deutschtum. Nach demselben Muster ist durch ein Zitat das Wort „Germane“ im Einklang mit Klaus von See erläutert.²⁹⁴ Die Rezeptionsgeschichte des Epos und die Instrumentalisierung des Werkes fließen in den Roman auch in Form der Bekämpfung von Nibelungen-Stereotypen ein. Kriemhild ist nicht blond, sie hat schwarze Haare, was mit folgendem Hinweis vermerkt wird: „Blond wird sie erst im 19. Jahrhundert, besonders seit 1870/1871. Endgültig ab 1933.“²⁹⁵ Das berühmte Schlagwort der Nibelungentreue wird, wie während der Rezeption öfters, mit Politikern verknüpft und mit Hinweis auf die Fachliteratur entwickelt.²⁹⁶ Die Verkoppelung des literarischen Materials mit der außertextuellen Wirklichkeit während des Zweiten Weltkrieges und der Nazizeit geschieht ebenso im erklärenden Textteil durch die Einfügung historischer Hinweise (oft aus Fachbüchern). Als Siegfried Schmiedelehrling ist und eine Panzerrüstung verfertigt, bekommt der Leser zusätzliche Informationen im roten Textabschnitt über die „monströsesten Waffen“ (Panzerschiffe „Tirpitz“ und „Bismarck“),²⁹⁷ die für das deutsche Heer hergestellt wurden. Den Protestcharakter ähnlicher Einfügungen belegt am eindeutigsten ein zitierter Brief Konrad Adenauers. Als der jüdische Kaufmann Hirsch des Mordes an Siegfried beschuldigt wird und ohne Grund sterben muss, greift der zuschauende Bischof Ringwolf nicht ein. Nach dieser Szene ist das Brieffragment eingefügt:

²⁹³ Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 11.

²⁹⁴ Vgl. dazu ebd., S. 90. Siehe dazu „deutsch“ im Deutschen Wörterbuch von Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm. 16 Bände, Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960. Elektronische Ausgabe. In: http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemmasearch&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=deutsch&lemid=GD01770&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpatern=&textpattern=&lemmapattern=&verspattern=#GD01770LO, am 05.05.2009.

²⁹⁵ Ebd., S. 40.

²⁹⁶ Vgl. dazu ebd. S. 711, S. 805.

²⁹⁷ Vgl. dazu ebd., S. 71.

„Nach meiner Meinung tragen auch die Bischöfe eine große Schuld an den Vorgängen. Das deutsche Volk, auch Bischöfe und der Klerus ... hat sich fast widerstandslos, ja zum Teil mit Begeisterung gleichschalten lassen [...] Die Judenpogrome 1933 und 1938 geschahen in aller Öffentlichkeit. [...] Ich glaube, daß, wenn die Bischöfe alle miteinander an einem bestimmten Tage öffentlich von den Kanzeln Stellung genommen hätten, daß sie dann vieles hätten verhüten können. Das geschah nicht, dafür gibt es keine Entschuldigung.“²⁹⁸

Ein analoger Beleg ist ein eingeschobener Satz von Erich Hartmann, im Zweiten Weltkrieg der erfolgreichste Jagdflieger der deutschen Luftwaffe: „Krieg ist staatlich sanktionierter Mord.“²⁹⁹ Die Zitate aus Hitlers *Mein Kampf* sprechen für sich und bedürfen keines Kommentars. Sie erfolgen ebenso im erklärenden roten Textabschnitt, nachdem der Jude Hirsch von Siegfried für seine Dienste belohnt wird und einige neidisch werden: „»Den deutschen Fürsten ist es zu danken, dass die deutsche Nation sich von der jüdischen Gefahr nie endgültig zu erlösen vermochte ... (»end...lösen...«). Sie verbündeten sich mit dem Teufel (sic!) und landeten bei ihm«“ In Bezug auf die Judenfeindlichkeit in Byzanz ist ebenso ein Satz aus *Mein Kampf* zitiert: „»Unser gesamtes öffentliches Leben gleicht heute einem jüdischen Treibhaus sexueller Vorstellungen und Reize.«“³⁰⁰

Anhand der obigen Beispiele und im Lichte der nibelungischen Rezeptionsgeschichte nach 1945 scheint Lutz Bunks Feststellung in Bezug auf Lodemanns Werk berechtigt zu sein: „Vielleicht einer der wichtigsten Romane [der Nibelungenrezeption],³⁰¹ die je geschrieben wurden, wenn es darum geht, die historische Traumatisierung der Deutschen zu verstehen.“³⁰²

Wendet man sich der Figurenkonstellation des Werkes zu, die nur kurz anzudeuten ist, sind die Gegner leicht erkennbar, die Grenzen zwischen den einzelnen Parteien können nicht überschritten werden: die Repräsentanten des heidnisch geprägten ‚wahren‘ Glaubens und die Leiter der christlichen Kirche erscheinen als Antagonisten. Die extremen Pole verkörpern Siegfried und Hagen, um sie gruppieren sich die anderen Handelnden. Diese Polarisierung des Personals setzt die lange Tradition der Nibelungenrezeption fort, die die Figuren auf moralischer Basis aufteilt. Siegfried ist als der tragische ‚Held‘ par excellence

²⁹⁸ Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 705.

²⁹⁹ Ebd., S. 243.

³⁰⁰ Ebd., S. 550.

³⁰¹ Der Feststellung kann mit dieser Einschränkung zugestimmt werden.

³⁰² Bunk, Lutz: Deutschlandradio Berlin. Zitiert nach: Echo auf den Roman »Siegfried und Krimhild« von Jürgen Lodemann.

inszeniert, der „in Wirklichkeit intelligent und einfallsreich war, einer, der die Dinge der Welt nicht nur liebte, sondern auch mit gutem Verstand durchschaute.“³⁰³ Er ist ein multikulturell erzogener, in Latein geschulter Moralist, der sich im Bereich der neuen päpstlichen Prinzipien auskennt und den Armen helfen will.³⁰⁴ Er steht im Mittelpunkt des Geschehens, alle anderen Figuren sind in ihrem Verhältnis zu ihm erfasst. Siegfried ist „in Verbindung mit seiner Mutter ganz Geschöpf der nordischen Götterwelt“.³⁰⁵ Er entdeckt hinter den „Märchen“ der Kirche die Machtgier der Priester und bemüht sich,³⁰⁶ diese durch öffentliche Demütigung zu bekämpfen.³⁰⁷ Er wird im Namen der Macht, implizit der Kirche, „aufgeopfert“.³⁰⁸

Siegfrieds Antagonist, der im Epos zwiespältig dargestellte Waffenmeister, ist im Roman eindeutig ins Negative gerückt und mit der Kirche verbunden. Die Situationsschilderung des Epos: „dô het gerochen Hagene harte Prünhilde zorn“ ist geändert worden.³⁰⁹ „...diese beiden Herren haben es getan, der Bischof hat es gewollt und der andere - - weiter kam ich [Giselher] nicht. Ein Hieb traf mich am Kopf [...] mit der Faust habe Hagen geschlagen“.³¹⁰ Der Rat der Könige ist erbarmungslos und bereits beim ersten Auftreten negativ konturiert, was allein schon Giselhers Erzählperspektive bedingt: „Jedenfalls wirkt der Waffenmeister auf viele abweisend, ja furchterregend, schwärzlich sind seine Zahnreste, nach sauerem Kraut riecht er, ja sein Leib riecht nach dem Otternfett...“³¹¹

Ein Blick auf weitere Figuren ist im Lichte unserer Zielsetzung nicht erforderlich. Es ist jedoch zu vermerken, dass sie auch in Schemata hineinpassen. So ist Gunther ein Träumer, der gerne auf der Harfe singen würde. In Bezug auf die Frauengestalten bedarf es der Betonung, dass dem weiblichen Prinzip im archaischen Sinne Relevanz zugeschrieben wird.

³⁰³ Lodemann: Kriemhild und Siegfried, S. 21.

³⁰⁴ Insgesamt stehen Siegfrieds Eigenschaften den Idealen der heutigen Gesellschaft nahe, was am auffälligsten wird bei seiner Darstellung als Naturschützer. Vgl. dazu Schmidt, Siegrid: Siegfried und Krimhild vor dem Untergang? Wissenschaftliche und literarische Indizien für die Aktualität eines mittelalterlichen Epenstoffes. In: Hartmann und Müller (Hrsg.): Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, S. 233-250, S. 243.

³⁰⁵ Ebd., 241.

³⁰⁶ Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 642.

³⁰⁷ Er lässt z. B. den Bischof Ringwolf (angegebene Bedeutung des Namens: Wolfsärschchen oder Hundsfott) in die Jauchengrube fallen, um die Kirche, deren Stellvertreter dieser ist, lächerlich zu machen.

³⁰⁸ Für die weitere Charakterisierung Siegfrieds vgl. Schmidt: Siegfried und Krimhild vor dem Untergang?, S. 141.

³⁰⁹ Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Band I. und II., Hrsg. übersetzt und mit Anhang versehen von Helmut Brackert, Fischer Taschenbuch Verlag, 2001, Band I, 1013,4.

³¹⁰ Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 20.

³¹¹ Ebd., S. 28.

Hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung wurde der Lodemannsche Text als „Talkshow“ bezeichnet,³¹² was aus unserer Sicht nicht zutrifft, da dem Roman die Charakteristiken der Talkshow kaum zugeschrieben werden können. Dem Text fehlt es an der Leichtigkeit und Banalität dieses Genres. Der schweifende Sprach- und Erzählduktus und die Barocksätze tragen zum Aufbau einer archaisierten Diegese bei. Die stellenweise fingierte Mündlichkeit, die an das Epos anknüpft, wird durch die Wiederholung von Motiven und Sprachformeln erzeugt. Ausdrücke wie: Barbar, Imperium, kirchliche Macht, die Dichotomie: Diesseits – Jenseits gehören zum ständig repetierten Vokabular, das das Erzählte in die zeitliche Ferne rückt. Die Kombination von lateinischen und mittelhochdeutschen Zitaten, politischen Reden und wissenschaftlichen Fachtermini erzeugt ein sprachliches Material, das mit dem schillernden Terminus der Intertextualität nur teilweise zu erfassen ist. Was in Fachkreisen positiv aufgenommen wurde,³¹³ postulierte die *Frankfurter Allgemeine* als ‚gekünstelt‘:

„Alles, was die postmoderne Literaturtheorie verlangt, findet der Leser im Übermaß; soweit die Erfolgsrezepte von Umberto Eco erlernbar sind, hat es Lodemann an Fleiß nicht fehlen lassen. Herausgekommen ist freilich ein unlesbares Buch. Weil Lodemann seinen Roman geschrieben hat, um etwas zu beweisen. Denn so steht es gleich zu Anfang in Kilians eigener Chronik-Vorrede: Der Mord an Siegfried ebenso wie Giselhers Schicksal seien "Beweise dafür, daß unsere heilige christliche Religion zu einer Todesreligion wird, die das Leben und die Welt verachtet, die nur noch das paradiesische Jenseits preist und nicht mehr das umsichtige Wirken im Diesseits". Primär war hier der Wille zur These. Jede Episode der Nibelungen-Geschichte wird diesem Willen geopfert. Statt eines Romans findet man eine Kopfgeburt.“³¹⁴

Dem Werk fehlt es weiterhin auch nicht „an multikulturellen und feministischen Tupfern.“³¹⁵ Seine mittelalterlich erscheinende Diegese widerspiegelt Schwerpunkte heutiger öffentlicher Debatten. Die Erklärung des Fährmannes, der bayerische Herzog wolle „keine Fremde ins Bayernland lassen, auf keinen Fall Ausländer“,³¹⁶ lässt ironische Untertöne in Bezug auf die ‚xenophoben Tendenzen‘ der aktuellen bayerischen

³¹² Jäger, Lorenz: Das ist der Nibelunge Talkshow. Neue Funde zu altgermanischen Debattenhelden: Jürgen Lodemanns Roman "Siegfried und Krimhild". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.07.2002, S. 44.

³¹³ Vgl. die zitierten Aussagen von Müller, Lodemann.

³¹⁴ Jäger: Das ist der Nibelunge Talkshow, S. 44.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Lodemann: Siegfried und Krimhild, S. 755.

Landespolitik spüren. Der „bayrische Fremdenhasser“ wird später erschlagen.³¹⁷ Eine ironische Anspielung auf Herbert Schneiders Nibelungenparodie aus dem Jahre 1974 ist in Martins Deutung der Hinweis auf das Bier, das „von Übel“ sei.³¹⁸

Die vorliegende kurze Synthese weist Lodemanns Nibelungen-Roman in Bezug auf seine aufklärerische Intention als einen extremen Pol zur vorher betrachteten Bearbeitung von Hohlbein auf. Obwohl beiden, wie auch der Nacherzählung von Köhlmeier, die Absicht des Amüsierens zentral ist, überwiegt bei Lodemann der Zwang zur Dokumentation der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* und dadurch seiner nationalsozialistischen Instrumentalisierung.

Zu den vor der Betrachtung der vier Werke aufgestellten Kriterien zurückkehrend, lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen. Hinsichtlich der Beziehung zur Vorlage wurden Ecos Thesen bezüglich des Zusammenhangs zwischen Intention (Amüsieren, Verstehen, Reproduktion) und Beziehung zum Prätext erneut bestätigt. In diesem Sinne entfernt sich Hohlbein, der sein Publikum ausschließlich vergnügen möchte, gänzlich vom Prätext. Fühmann und Köhlmeier halten sich an die grobe Handlungsführung der Vorlage, während Lodemann im Einklang mit der doppelten Intention eine interessante Kombination verwirklicht. Mit der groben Aufbewahrung der Fabel geht in allen Fällen zugleich die Änderung wichtiger Momente einher. Beim Figurenkonzept kann als grundlegende Tendenz die Psychologisierung unterstrichen werden, die im Falle aller Adaptationen zu beobachten ist. Der letzte Punkt der Sprachgestaltung hängt wiederum mit der Intention der Bearbeitung zusammen: Ist das Verstehen primär, wird eine archaisierende Sprache gebraucht, wird das Amüsieren erzielt, ist die Sprache überwiegend aktualisierend, wobei der Fantasy-Bereich wegen der genannten Genre-Charakteristiken eine Ausnahme ist. Dieses Terrain weicht ebenso in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ab, in den anderen Genres kann dieses Thema in verschiedener Form aufgewiesen werden. Das Mittelalterliche konvertiert in allen Fällen zum Pseudo-Mittelalterlichen, im Einklang mit dem im vorangehenden Kapitel Gesagten.

2.6. Die Dramen von Moritz Rinke und János Térey im Lichte der Gegenwartsrezeption

Rinke und Térey gehören einer jüngeren Generation als die vorangehenden Schriftsteller an, was neben dem kulturellen Milieu ihr Verhältnis zum Nibelungenstoff maßgebend prägt.³¹⁹

³¹⁷ Ebd., S. 756.

³¹⁸ Ebd., S. 759.

Die Vorstellung ihrer literarischen Tätigkeit ist etwas detaillierter als die der obigen Verfasser, um die Analyse der ausgewählten Dramen auch im Lichte der Entwicklungslinie ihrer Autoren erfassen zu können.

Moritz Rinke studierte Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen und war nach seinem Abschluss als Journalist (*FAZ*, *Die Zeit*, *Theater heute*) tätig. Als Redakteur bei der Berliner Zeitung *Tagesspiegel* erhielt er zweimal den Axel-Springer-Preis. Als Dramatiker debütierte er 1995 mit dem Stück *Der graue Engel, Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte* wurde 1997 mit dem Literaturpreis des PEN-Club Liechtenstein ausgezeichnet, und *Theater heute* wählte das *Republik Vineta* zum Stück des Jahres 2000/2001. 2002 erhielt er den Inselnschreiber Preis. Die Dramen von Rinke wurden u.a. in Zürich, Bonn, Hamburg, Stuttgart, Düsseldorf uraufgeführt. Die Erstaufführung des Dramas *Die Nibelungen* fand 2002 in Worms statt, die erweiterte Fassung des Stückes, *Siegfrieds Frauen*, wurde 2006 und *Die letzten Tage von Burgund* 2007 bei den Festspielen uraufgeführt.³²⁰ Inzwischen erschienen auch Sammelbände mit journalistischen Texten *Der Blauwal im Kirschgarten*, *Das große Stolpern*, die denselben Humor und die Gesellschaftskritik bezeugen, wie sie in den Stücken zum Ausdruck kommen. Der Roman *Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel* wurde 2010 veröffentlicht.³²¹ Rinkes fiktive Welt wird treffend mit John von Düffels Worten erfasst: „zur Harmlosigkeit verurteilt angesichts der Überdosis von Realität in den Köpfen“.³²² Die bejahende und zugleich kritische Einstellung des Verfassers gegenüber seiner Gesellschaft prägen auch die noch nicht erwähnten Dramen: *Café Umberto*, das die Arbeitslosigkeit aus einer ungewöhnlicheren Perspektive schildert, oder *Männer und Frauen*. Auf der ungarischen Bühne wurden zwei Stücke des Autors gespielt: *Der graue Engel* (2006, Eger) sowie *Republik Vineta* (2007, Kaposvár), ohne jedoch größeren

³¹⁹ Térey ist 1970 in Debrecen geboren, Rinke 1967 in Worpswede.

³²⁰ Die erweiterte Fassung des Originalstückes wird im vorliegenden Rahmen nicht betrachtet. Ihr Einbezug würde den Rahmen sprengen, da erhebliche Änderungen bzw. Erweiterungen unternommen wurden. Das Personal hat sich mit der Figur von Isolde ergänzt, wobei Brünhilds ungeborener Sohn in eine lebendige Tochter verwandelt wird. Die Kürzungen der Handlung des Epos, die es noch in der ersten Fassung gibt, sind angesichts des größeren Umfangs nicht mehr notwendig, allerdings entfernt sich der Text durch die neuen Szenen in bedeutendem Maße vom Prätext. Insgesamt gewinnt die psychologische Motivation der Figuren an Bedeutung. Der Vergleich der zwei Versionen würde von der Realisierung der angestrebten Zielsetzung ablenken, da er eine tiefere Untersuchung erfordern würde. Zur Aufführung (2003 – die Bilder dieser Saison wurden zur Verfügung gestellt) siehe Anhang.

³²¹ Das ungarische Publikum hatte im Rahmen des Deutsch-ungarischen Autorentreffens (Petöfi Literaturmuseum) im April 2010 die Möglichkeit, sich einen Ausschnitt aus dem Buch anzuhören.

³²² Düffel, John von: Vorwort. Die Liebe in den Zeiten der „Ich-AG“. In: Rinke, Moritz: *Café Umberto*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, S. 7-20, S. 9.

Widerhall zu erlangen. Das letztere ist dem ungarischen Leser in einer Sammlung deutscher Dramen auf Ungarisch zugänglich.³²³

Der zweite ausgewählte Literat, János Térey, ist einer der bekanntesten und aktivsten Autoren der ungarischen Gegenwartsliteratur, dessen Tätigkeit mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, u.a. mit dem Attila-József-Preis (2001), dem Milán-Füst-Preis (2002), dem Preis für das beste Drama des Jahres 2003, 2008, 2009 dem Szép-Ernő-Preis (2004, 2008), dem Preis der Theaterkritiker (2005, 2006), dem Kreuz des Verdienstordens der Republik Ungarn (2006). Térey studierte Philologie und Geschichte und war ein Jahr im journalistischen Bereich tätig. Seit 1998 lebt er als freier Autor in Budapest. Er debütierte 1991 mit dem Gedichtband *Szétszóratás (Dispersion)*, dem bis 2001 sieben weitere Gedichtbände folgten, 2002 erschien die dramatische Dichtung *Paulus*, mit dem sich Térey als Erneuerer der ungarischen Literatur einen Namen machte. Seine kraftvolle Sprache, die divergierende Codes in sich vereint, riss schon in den frühen Bänden durch ihre Dynamik die Leser mit und erreichte in *Paulus* einen ersten Höhepunkt. Dem breiten Publikum wurde der Autor mit diesem Werk sowie den folgenden Dramen bekannt. Nach dem preisgekrönten *Nibelungen-Wohnpark*, 2004 in Budapest uraufgeführt,³²⁴ verfasste Térey ein Stück gemeinsam mit András Papp: *Kazamaták (Kasematten)*, das seine Vorliebe für geschichtlich provokative Themen bezeugt. Das Werk behandelt eine in Ungarn vernachlässigte Seite der 1956er Revolution, die tragischen und weniger ruhmreichen Ereignisse des 26. Oktobers. Die satirische Komödie *Asztalizene (Tafelmusik)* konfrontiert das Publikum mit dem ziellosen Dasein der gut situierten Mittelschicht, die weder mit den gesellschaftlichen Konflikten noch mit sich selbst etwas anfangen kann. Das Stück *Jeremiás avagy Istene hidege (Jeremias oder Gottes Kälte)* bietet ein sehr kritisches Bild der ungarischen Gesellschaft der Gegenwart,³²⁵ mit dem die Leserschaft auch im letzten Werk *Das Protokoll* konfrontiert wird.

Der Verfasser ist überdies als Übersetzer tätig, er übertrug u.a. Werke von Puskin, Baudelaire, Voltaire, Lope de Vega ins Ungarische.³²⁶ Auf Deutsch erschien 2008 eine

323 Szilágyi, Mária (Hrsg.): Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája. (Die arabische Nacht. Anthologie zeitgenössischer deutscher Schriftsteller) Übersetzer: Perczel, Enikő; Veress, Anna; Forgách, András; Parti Nagy, Lajos; Szilágyi, Mária. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Landesweites Theatergeschichtliches Museum und Institut), 2004.

³²⁴ Mehr über die Uraufführung siehe im Anhang.

³²⁵ Das Stück wurde im 2010 im ungarischen Nationaltheater uraufgeführt.

³²⁶ Er arbeitete im filmischen Bereich mit Mondruczó Kornél zusammen, schrieb das Textbuch für den Film *Johanna*. Mondruczó gehört zur jüngeren Generation ungarischer Regisseure, ist auch im Ausland anerkannt. Zu seinen innovativen Projekten zählte auch die Inszenierung des *Nibelungen-Wohnparks* im Felsenspital unter der Budaer Burg. Weiteres siehe im Anhang.

Auswahl seiner Dichtungen unter dem Titel *KultWasserKult*,³²⁷ 2009 folgte ein Band in der Reihe Dichterpaare.³²⁸ Obwohl in Buchformat noch nicht greifbar, wurde der letzte Teil der Nibelungen-Tetralogie 2006 ins Deutsche und 2008 ins Französische übersetzt, um im Rahmen von Theaterfestivals in Wiesbaden (*Neue Stücke aus Europa 2006*) bzw. Paris (*Herbstfestival 2008*) als Lesetheater vorgetragen werden zu können. *Hagen oder die Hassrede* wurde auf dem Wiesbadener Festival positiv aufgenommen, ohne jedoch das Interesse der deutschen Nibelungen-Forscher zu wecken, was das Fehlen des Buchformats begründen mag.

Wendet man sich im nächsten Schritt den Nibelungen-Dramen von Rinke und Térey vor dem Hintergrund der diachronen und synchronen Kontextualisierung zu, fällt vor allem auf, dass sie zur Stellungnahme gegenüber der geschilderten Rezeption gezwungen sind.³²⁹ Ein Überblick dient zunächst der Schilderung der Handlungsstränge.

Rinkes *Die Nibelungen* distanziert sich in einigen Punkten von seinem primären Prätext, dem Epos, bewahrt jedoch die wichtigsten Meilensteine des Handlungsstrangs. Die Komplexität des Geschehens ist stark reduziert, da es gemäß den Erwartungen der Gattung bzw. der Aufführung, für die das Drama entstand, gekürzt wurde. In dieser Hinsicht steht es Köhlmeiers Nacherzählung nahe, mit der er weitere Analogien hinsichtlich des Sprachgebrauchs und der Psychologisierung als allgemeine Tendenz aufweist.³³⁰

Das Geschehen setzt am burgundischen Hof mit dem aus dem mittelalterlichen Text bekannten Personal ein. Siegfrieds Ankunft verläuft nach dem alten Muster, wobei die Stimmung von der Situationskomik geprägt wird. Die Technik der Teichoskopie wird oft angewendet. In diesem Sinne berichtet über die Sachsenschlacht ein Bote, bevor der Leser den Siegeszug kennen lernt, und ebenso erzählt derselbe die erfolgreiche Brautwerbung um Brünhild. Die Doppelhochzeit wird nicht inszeniert. Nach Giselhers Versuch, Kriemhild für das gemeinsame Schreiben eines Buches zu motivieren, stellt das nächste Bild die Hochzeitsnacht dar. Die folgenden zwei Gespräche zwischen Hagen und Gunther sowie dem Waffenmeister und dem zu früh angekommenen Rüdiger werden in späteren Kapiteln Gegenstand der Analyse sein. Der zweite Akt setzt 10 Jahre später mit der Ankunft der Xantener Gäste in Burgund an. Der Streit der Königinnen erfolgt in Anwesenheit der Männer beim Eintritt in den Dom, wonach in Brünhilds Schlafgemach der Tod des

³²⁷ In der Übertragung von Orsolya Kalász, Gerhard Falkner und Monika Rinck.

³²⁸ Das Buch entstand in Zusammenarbeit mit Anja Utler.

³²⁹ Es wird zunächst den bei den obigen Ausführungen verfolgten Schwerpunkten (der Beziehung zur Vorlage, der Handlungsgestaltung, dem Figurenkonzept und der Sprachgestaltung) mit Ausnahme des Verhältnisses zum Prätext, der in späteren Kapiteln vertieft ist, nicht nachgegangen.

³³⁰ Vgl. dazu die Betrachtung der Rinkeschen Figurenkonstellation im nächsten Kapitel, I.

Xanteners beschlossen wird. Hagen erfährt, im Einklang mit dem Epos, von Kriemhild die verletzliche Stelle ihres Mannes, worauf der Waffenmeister ein Theater im Theater inszeniert und Siegfried im Hof vor den Augen der anderen umbringt. Kriemhild verlässt hierauf ihren Sohn und geht mit einem Koffer weg. Der letzte Akt beginnt am Hof der Hunnen mit der Aussendung der Boten nach Burgund. Die zweite Szene hat ihren Schauplatz in der Steppe, wo die burgundischen Gäste aus Sicherheitsgründen ihre Rüstung anziehen. Trotz der radikalen Kürzungen ist die Szene vom wachenden Hagen am hunnischen Hof in das Stück aufgenommen worden. Der Verlauf der folgenden Kämpfe ist dem Schluss ähnlich stark modifiziert. Die einzige Überlebende ist Kriemhild, die sich im letzten Bild zu Brünhild gesellt. Die Gestalt der burgundischen Königin steht im Zeichen der Rezeption des *Nibelungenliedes*, sie trägt in sich die Einflüsse der Hebbelschen sowie Fühmannschen Bearbeitungen, was in der Analyse der Figurenkonstellation näher zu reflektieren sein wird.

Téreys *Der Nibelungen-Wohnpark* geht mit dem tradierten Material, das in diesem Falle primär Wagners *Ring* ist, viel freier als das Rinkesche Stück um. Für diejenigen Leser, bei denen der Titel Vorinformationen aktiviert,³³¹ zeigen sich die Handelnden der Börsenwelt als bekannte Gestalten.³³² Alte Götter und berühmte mythologische Gestalten agieren im neuen Umfeld als Gärtner, Wächter oder sonstiges Dienstpersonal. Im Vorspiel führen die Nornen als Moderatorinnen einer Sendung die Rezipienten in die Diegese ein und informieren sie über die aktuellen Zustände in Worms, einer unlokalisierbaren Weltstadt des 21. Jahrhunderts. Der Titel *Wotan kockázik (Wotan würfelt)* schreibt Einsteins berühmten Grundsatz „Gott würfelt nicht“ um.³³³ Es wird über einen müden Hauptgott berichtet, der die Menschen selbst handeln lässt und in den Lauf der Ereignisse nicht direkt eingreift. Wotan versinkt in unmoralischen Baugeschäften. Das letzte Bild des Vorspiels, in dem die Fäden der Nornen zerreißen, deutet auf den bevorstehenden Zusammenbruch der dargestellten Welt. Das implizierte Mythoskonzept von Térey berührt sich mit Fühmanns Auffassung, wonach jede Adaptation des Mythos auf einer Lesart basiert, die nach ewigen Mustern sucht, um sie beispielhaft aufzeigen zu können. Über diese Analogie hinaus divergieren jedoch die Werke grundsätzlich, da bei Térey das mythische Muster in eine neue fiktive Welt implementiert wird.

³³¹ Auf diese wird im Kapitel zur Wiederholung als Schreibstrategie eingegangen, 3.2.

³³² Die Analyse der Figurenkonstellation ist Gegenstand des nächsten Kapitels: Figurenkonstellation, 2.

³³³ Einstein, 21. März 1942: „Es scheint hart, dem Herrgott in die Karten zu gucken. Aber dass er würfelt und sich telepathischer Mittel bedient (wie es ihm von der gegenwärtigen Quantentheorie zugemutet wird), kann ich keinen Augenblick glauben.“ In: <http://www.zitate-online.de/sprueche/wissenschaftler/862/gott-wuerfelt-nicht.html>, am 31.1.2011.

Die Hauptfiguren der Tetralogie treten im ersten Teil, im *Rheinpark*, auf, der die zeitgenössische Börsenwelt in *Eine schwarze Komödie* (Untertitel) präsentiert. Siegfried leitet die Wälsung-Werke, Gunther die Gibichung & Nibelung-Gruppe, während Brünnhilde die Inhaberin der Ragnaröck-Galerie ist. Hagen ist Gunthers Stiefbruder und zugleich sein Ratgeber. Er ist vom Anfang an ein Manipulator, der die Handlungsfäden in der Hand hält und in den Besitz des Nibelungenringes gelangen möchte, der angeblich die Weltmacht garantiert. Den Ring erhält Brünnhilde von Siegfried am Ende der ersten Szene als Pfand seiner Liebe. Die Beziehung der beiden leidet unter der psychischen Krise, die Siegfried durchmacht. Die Schilderung des sozialen Lebens der Handelnden veranschaulicht einerseits ihr Reichtum, andererseits ihr ziellos erscheinendes Dasein, das Hagens Plan, Siegfried mit Guttrune und Gunther mit Brünnhilde zu verkoppeln, überhaupt erst ermöglicht. Hagen verspricht den Teilnehmenden des Experiments besondere Erlebnisse. Der von Drogen betäubte Siegfried verliebt sich in Guttrune und willigt ein, seine bisherige Partnerin für Gunther zu bezwingen. Während der Party, auf der der Plan verwirklicht wird, sitzt Brünnhilde zu Hause und erhält Besuch von Waltraute, die im Namen des kranken Wotans den Ring verlangt. Im letzten Bild ist der Leser Zeuge des Zweikampfes zwischen Siegfried, der sich als Gunther ausgibt, und Brünnhilde. Dem Prätexth ähnlichen nimmt der ‚Bezwinger‘ den Ring an sich.

Der zweite Teil der Tetralogie eröffnet mit einem Dialog zwischen Hagen und Alberich (seinem Vater), aus dem der Leser Genaueres über die neuen Zustände im Wohnpark erfährt. Frei, der das Gespräch belauscht, muss später mit dem Leben dafür bezahlen. In den folgenden Szenen gewinnt der Rezipient näheren Einblick in die problematischen Beziehungen der Hauptfiguren. Das sich entwickelnde neue Verhältnis zwischen Brünnhilde und Guttrune ist zurzeit noch ein Geheimnis. Freis Verschwinden beschäftigt Siegfried, der mit Gunther die Hochzeitsvorbereitungen von Hagen diskutiert. Das Fest wird zu einem Event, zu dem die obere Schicht der Gesellschaft eingeladen ist. Die Medien sind präsent und können den großen Skandal live vermitteln. Im letzten Moment, vor dem Eintritt in den Dom, erblickt Brünnhilde den Ring an Siegfrieds Finger, was den Skandal auslöst und dazu führt, dass sich die Frauen von ihren Partnern abwenden. Sie werden zu einem Paar und reisen ab, während die vor dem Altar verlassenen Männer im Selbstmitleid versinken. Hagens hierauf folgender Sturz in der Hierarchie (er bekommt einen symbolischen Posten) begründet seine Rache, die er im letzten Teil des Werkes, *Hagen, oder die Hassrede*, mit Hilfe seiner alten Sekretärin bzw. Geliebten, Gerda, sowie des seelenverwandten Dankwart ausführt. Mit den Terrorattentaten versetzt der ausgestoßene Halbbruder die alten Verbündeten und die Stadt für Monate in Angst, bevor er, in

Anlehnung an die Ereignisse des 11.9., die Notung-Türme in die Luft sprengen lässt. Gerda wird den aus den Medien bekannten Schreckensgeschichten ähnlich aus unermesslicher Liebe zu Hagen zur Selbstmörderin. Die anscheinend bis dahin gut funktionierende Welt stürzt zusammen, der ehemalige Ratgeber ermordet seinen Halbbruder, dann Siegfried und Brünnhilde. Die einzige Überlebende ist Guttrune, die die anderen rächt, indem sie den Stiefbruder tötet. Parallel zum Anfang der Tetralogie führen die Nornen die Rezipienten aus dieser untergehenden Welt hinaus.

Das Mittelalter stellt sich bei Térey und Rinke sowie in allen skizzierten Fällen schon auf den ersten Blick als ein Konstrukt heraus, ein fingiertes Bild, ein „als ob“, wobei es markante Unterschiede in der Inszenierung der Vergangenheit gibt.³³⁴ In diesem Sinne ist es nicht überraschend, dass die nibelungischen Konnotationen der Alltagsmenschen, die hauptsächlich von den Rezeptionen geprägt sind, nur selten mit dem Epos verbunden sind, höchstens dadurch, dass die Inhalte hineinprojiziert werden:

„Diese z. T. nebulösen Vorstellungen verfügen dennoch über eine solche Bekanntheit, dass durch sie eine Erwartungshaltung von solcher Dimension entsteht, dass kein neues Werk ihr standhalten kann. Wir sind auf das Phänomen gestoßen, dass Kritiker eine bestimmte Meinung haben, wie die Nibelungen auszusehen haben, dass sie etwas düster und tief sinnig sein müßten.^[335] [...] Für die Theatermacher jedenfalls scheint jenes kollektive Wissen Fluch und Segen zugleich. Denn ohne dieses Wissen wäre der Nibelungenstoff praktisch bedeutungslos und er würde sicherlich nicht seinen Weg auf die Bühne finden. Zugleich aber erlegt es den Künstlern Schranken auf, gegen die sie nicht verstoßen dürfen...“³³⁶

Das formulierte Paradoxon ist im Drama von Rinke zentral, was dazu führt, dass der Schritt der Vergegenwärtigung nur zur Hälfte vollzogen wird. Das mittelalterliche Material fungiert als Folie für die Schilderung der Konsumgesellschaft und der Spaßkultur, Rinke steht in dieser Hinsicht dem oben veranschaulichten Hohlbeinschen Verfahren nahe, wobei sich bei ihm zum Ecoschen Prinzip des Amüsierens auch das Desiderat des Verstehens gesellt. So gesehen, scheinen Analogien zur Köhlmeierschen pointierten Reflexion der Rezeptionsgeschichte und seinem Aktualisierungsdrang zum Vorschein zu kommen. Bei näherem Blick kann ebenso der Lodemansche Ausgangspunkt „zurück zum Original“ als

³³⁴ Siehe Lodemann und Fühmann, die auf die Historizität großen Wert legen.

³³⁵ In der hier vertretenen Sicht ist die Aussage nicht für die ganze Gemeinschaft der Fachleute gültig.

³³⁶ Busch, Nathanael: Die Nibelungen auf der Bühne der Gegenwart. In: Behr, Hans-Joachim (Hrsg.): Eulenspiegel - Jahrbuch 2006. Wolfenbüttel: Roco- Druck, 2006, S. 63-79, S. 79.

Grundprinzip des Dramas, das die alten Nibelungen entdecken möchte, identifiziert werden. In diesem Lichte entpuppt sich Rinkes *Nibelungen* als Konglomerat unterschiedlicher Tendenzen, das zwischen den geschilderten extremen Polen der Rezeptionsgeschichte eine Vermittlung versucht.

Im Gegensatz zum deutschen Stück führt der ‚unbelastete ideologische Hintergrund‘ des ungarischen Dramas zu einem Grad der Verselbständigung der Handlungsfügung, die an den Fantasy-Roman erinnert, wobei im Gegensatz zu ihm die Kenntnis des Epos die Sinnpotentiale des Stückes bereichert und das Werk über das Amüsieren hinausgeht. Es wird ein Verstehen erstrebt, das sich jedoch nicht auf das tradierte Material bezieht (wie bei Fühmann), sondern auf grundsätzliche existenzielle Fragen. Der Tiefsinn des *Nibelungen-Wohnparks* scheint ihn von den deutschen Adaptationen zu distanzieren.

Ein geraffter Überblick zeigt, dass die ausgewählten Werke von Térey und Rinke vorgegebene Traditionslinien kombinieren und mit den Trends der Gegenwartsliteratur kokettieren. So müssen

„die Rezipienten vor allem einen wachen Sinn für jenes spezifische ästhetische Vergnügen entwickeln, das aus der Entdeckung feiner Unterschiede gegenüber dem bereits Bekannten entspringen kann. In intellektueller Hinsicht entspricht diese Umorientierung der neuen theoretischen Fokussierung auf die Differenz.“³³⁷

Da die Erfassung der Differenz dem Phänomen der Wiederholung nahe steht, wird nach der Betrachtung der Figurenkonstellationen der zwei Dramen ein Kapitel diesem Thema gewidmet. Die Agierenden der ausgewählten Dramen sind iterative Aufnahmen aus anderen fiktiven Welten, bringen uns somit der Problematik der Wiederholung näher.

³³⁷Vgl. dazu Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen und Basel: A. Francke UTB Verlag, 2004, S. 116.

III. Figurenkonstellation

Die Untersuchung des Personals gliedert sich in vier Teile. Der erste übernimmt die Funktion der Einführung in die Problematik, die folgenden zwei Abschnitte betrachten ausgewählte Figuren der Stücke.³³⁸ Der vierte Teil dient der Zusammenfassung der Ergebnisse.

In Bezug auf das Weiterleben (die Wiederholung) des Personals des mittelalterlichen Textes kann im Sinne Ecos von einem Wandern der literarischen Figuren gesprochen werden.³³⁹

Während ihrer Rezeptionsgeschichte machen die Gestalten eines tradierten Materials diverse Metamorphosen durch. Für ihre Veränderung sind zeit- und genrespezifische Tendenzen verantwortlich, die in den Kapiteln zur synchronen und diachronen Kontextualisierung angesprochen wurden.³⁴⁰ Die Motivation der Handelnden des Epos ist in dieser Hinsicht das wichtigste Element, sie setzt schon in der *Klage* ein und dominiert bis heute die Adaptationen. Ins Zentrum des Interesses rückt in den früheren Bearbeitungen abwechselnd Kriemhild, Siegfried oder Hagen. Die liebliche Kriemhild, der heldenhafte Siegfried und der tapfere Hagen zählen dank der Popularisierung durch die Rezeption zu den Stereotypen des deutschen kulturellen Gedächtnisses,³⁴¹ an die die aktuellen deutschen Bearbeitungen anknüpfen können. In diese Reihe gehört auch Rinke's Drama, während Térey's Figurengestaltung trotz einiger Gemeinsamkeiten mit dem Rinke'schen Personal grundsätzlich andere Tendenzen aufweist. Die prinzipielle Diskrepanz lässt sich auf die unterschiedlichen dramatischen Schreibstrategien zurückführen. Bei Rinke treiben die Figuren durch ihr Agieren die Handlung voran, während bei Térey die Sprache diese Rolle übernimmt, wodurch die Akteure einen sekundären Status erlangen. Ferner wird mit der rezeptionsgeschichtlichen Vergangenheit der Agierenden unterschiedlich umgegangen. Rinke transponiert die Figuren in die Gegenwartsgesellschaft, während Térey's Umgang an aktuelle Wagnersche Operninszenierungen erinnert, in denen die Kulisse die globalisierte Welt und die Handelnden Akteure der Wirtschaft sind. Gemeinsam sind den Stücken einige Grundzüge der Frauengestalten, die in beiden Fällen im Vordergrund stehen, weswegen sie in der folgenden Betrachtung zuerst geschildert werden. Ihnen folgen Hagen und Siegfried bzw. Gunther in der Reihenfolge ihrer Relevanz für die jeweilige Handlungsgestaltung.

³³⁸ Dem Epos ist kein Exkurs gewidmet, da seine Figuren nach dem mittelalterlichen Wertesystem handeln (vgl. nächstes Kapitel zur Wiederholung als Schreibstrategie, 3.1), was ihre grundsätzlich andersartige Konzipierung nach sich zieht. Das *Nibelungenlied* wird stellenweise, wo es weiterführend ist, als Referenzpunkt eingeblendet.

³³⁹ Eco: *Die Bücher und das Paradies*, S. 17.

³⁴⁰ Siehe dazu frühere Hinweise bei der diachronen Kontextualisierung u.a. II. Kapitel, 1.3.

³⁴¹ Siehe dazu See: *Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?*, S. 320.

Terminologisch werden die Handelnden der Dramen als Figuren erfasst, wodurch die Funktionalität der Konstrukte hervorgehoben werden soll, sie werden als „die Summe ihrer strukturellen Funktionen“ verstanden.³⁴² Um die von Pfister theoretisch behandelten Fragen, ob die zu betrachtenden Figuren Typen sind bzw. ob sie der „zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie [oder] der diachronen Tradition“ entstammen,³⁴³ kreisen die folgenden Betrachtungen. Die Unterscheidung zwischen Personifikation, Typ und Individuum erfolgt im Einklang mit Pfister. Die Personifikation steht für die Verkörperung eines abstrakten Begriffs. Der Typ „repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern eine soziologische und / oder psychologische Merkmalkomplexion“.³⁴⁴ Bei der Darstellung eines Individuums wird der Versuch unternommen, das Einzigartige und Besondere herauszuarbeiten. „Dies ist nur begreifbar in einer Fülle charakterisierender Details, die die Figur mehrdimensional auf vielen Ebenen – Aussehen, Sprache, Verhalten, Biographie usw. – individualisiert, über ihre soziale, psychologische und ideologische Typik hinaus spezifiziert.“³⁴⁵ Sowohl im Falle des Rinkeschen als auch des Téreyischen Textes geht die Untersuchung von der These aus, dass die Figuren Typen zugeordnet werden können.

Der Blick auf die unterschiedlichen Repertoires der Figurencharakterisierung wird die angedeutete Differenzqualität der Dramen präzisieren.³⁴⁶

1. Die Figurenkonstellation der *Nibelungen*

„Rinke hat für diesen Mythos neue Figuren erfunden; Kriemhild erinnert zum Beispiel an Ulrike Meinhof, Hagen gleicht einem Politiker. Rinke hat den Blut- und Schicksalsmythos der Nibelungen also etwas weggerückt, doch nur um ihn ein bisschen näher heranzuholen. Diese Strategie war erfolgreich.“³⁴⁷

³⁴² Siehe dazu Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 10. Auflage. München: W. Fink Verlag, 2000, S. 221. Pfister unterscheidet zwischen drei Termini. Um die Handelnden eines Dramas von real existierenden Menschen abzugrenzen, spricht er neben Figuren und Personen auch von Charakteren, deren Komplexität die ersteren nicht subsumieren. Charaktere können in den Stücken aus gattungsspezifischen Gründen nicht auftreten, da der Mensch im Drama zwangsläufig als Sichselbst-Darstellender erscheint, meistens als Redner. Er inszeniert sich durch Performanz, kann sein inneres Leben am besten in Monologen darstellen. Von diesen gibt es im Rinkeschen Text wenige, während bei Térey auch zahlreiche Dialoge monologisch konzipiert sind. Diese Differenz hängt mit der philosophischen Schreibweise des ungarischen Autors zusammen.

³⁴³ Pfister: *Das Drama*, S. 245.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Auf die implizit-figuralen Charakterisierungstechniken ist hierbei nicht näher einzugehen, da dies den Einbezug der Aufführungen erfordert, was den Rahmen der Analyse sprengen würde.

³⁴⁷ von Düffel, John / Schöbeler, Franziska: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK*. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München: Boorberg Verlag, 2004, S. 42-51, S. 46.

John von Düffels Feststellung impliziert in Bezug auf Kriemhild und Hagen, dass es bei Rinkes Figuren um Typen geht.³⁴⁸ Das angesprochene „Wegrücken“ der Gestalten von den stereotypischen Bildern des deutschen kollektiven Gedächtnisses ist eine Folge der Aktualisierungsarbeit. In welchem Maße jedoch über „neue Figuren“ gesprochen werden kann, bedarf der näheren Untersuchung.

Auf den ersten Blick fällt ein neuer Zug einiger Handelnden auf, der zum Spezifikum der Schreibweise des Autors zu gehören scheint. Rinkes „dramatische Stoffe, seine Figuren und ihre Sprache sind von einem starken utopischen Denken und Wollen geprägt. [Er] thematisiert in seinen Stücken vor allem menschliche Hoffnungen, Träume und ihr Scheitern“.³⁴⁹ In den *Nibelungen* ist es hauptsächlich Kriemhild, die als Utopistin auftritt, ihr steht in dieser Hinsicht der kleine Bruder, Giselher, am nächsten, und die beiden bilden einen Gegenpol zum großen Realisten, Hagen. Das Konzept der Kriemhild-Figur ist in der Weiterführung der Hebbelschen Traditionslinie zu sehen,³⁵⁰ es knüpft jedoch ebenso an Fühmanns Nacherzählung an.³⁵¹ Kriemhild tritt primär als Frau und sekundär als Repräsentantin eines sozialen Status auf. Im Unterschied zum Epos zerfällt ihre Figur nicht in zwei Teile (Liebende und Rächerin), sie ist wie bei Fühmann eine ganzheitliche Figur, jedoch, wie zu zeigen ist, mit einigen überraschenden Änderungen.

Sie wird dem Rezipienten auf einem Bett-Thron sitzend vorgestellt und von ihrem zukünftigen Sohn mit Zitaten aus dem Epos als „Ein schöne wip!“ präsentiert,³⁵² was die Analogie zu ihrer mittelalterlichen Vorgängerin unterstreicht. Sie schaut sich ihre Bewerber an und lehnt sie der Reihe nach ab: „Nie im Leben! Der sieht ja aus wie ein Stoffzelt! Mutter, ich will keinen viereckigen Mann!“³⁵³ Im Grunde will sie dem mittelalterlichen Prätext analog keinen Mann, um dem durch den Traum angekündigten Leid zu entgehen. Stattdessen will sie auf kindlich-naive Weise für eine bessere Welt kämpfen, wobei ihre rebellische Natur die der emanzipierten Frauen ist. Sie scheint in ihrem politischen Monolog (2. Szene 1. Akt) eine neue Initiative ergreifen zu wollen:

³⁴⁸ Düffel braucht den Mythosbegriff im weiten Sinne.

³⁴⁹ Wilczek, Reinhard: Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Rinkes. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München: Boorberg Verlag, 2004, S.70-81, S. 71.

³⁵⁰ Vgl. dazu den Exkurs zu Hebbels *Nibelungen*, S. 27.

³⁵¹ Siehe dazu Bemerkungen zu Fühmanns Gestalt, S. 52.

³⁵² Rinke, Moritz: Die Nibelungen, Hamburg: Rowohlt 2002, S. 14.

³⁵³ Ebd., S.15.

„Seit Wochen führt Ihr mir diese Gestalten vor! (*Läuft in die Mitte des Platzes*) Fragt hier mal jemand, wie’s mir geht? – (*Läuft zu Gernot*) Komm, frag jetzt mal: «Kriemhild, Schwester, wie geht es dir eigentlich?» Und dann sag ich: «Ach, Bruder, ich kann schon etwas länger nicht mehr atmen. Ich kriege nämlich keine Luft in diesem Land, verstehst du mich? Wir führen ein total sinnloses Leben.» - (*Blickt umher*) Wie ihr hier redet! Schaut euch mal an! – Da! (*Läuft an den Hofleuten und Bewerbern vorbei*) Mein Herr, Sie sehen aus, wie eine kalte Säule. Entschuldigung, aber soll ich so leben? Muss ich denn so leben? So viel Eisen brauchen wir doch gar nicht (*Läuft weiter*) Grüß Gott, Ihr Samt, mein Herr, ist wirklich sehr beeindruckend, aber leider bräuchten wir hier auch mal paar Ideen! – Guten Tag, vielleicht machen wir heute einfach mal was Neues? – Hallo?! Nun steht doch nicht alle so steif in der Gegend herum! Das ist hier ja eine trostlose Veranstaltung! (*Läuft zu Giselher*) Giselher, sag mir, dass wir etwas Großes finden! Lass uns endlich ein Buch schreiben! Wir werden eine neue Staatsform gründen! Satz eins: Menschen, die sich lieben, müssen ein Werk erschaffen oder jeder drei Leute retten! Oder so ähnlich. – König, ich muss jetzt diese Flugblätter hier verteilen. (*Holt Flugblätter aus ihrem Kleid und wirft sie den Burgundern zu*) Nach Jahren dieser Regierung steht ihr, Burgunder, da: wohlgenährt, aber kenntnislos, begünstigt, aber mit falscher Christlichkeit die Unterdrückung anderer Länder billigend. Lesen und weitergeben! Danke. (*Verbeugt sich vor Gunther*) Ansonsten möchte ich da oben im Turm leben. (*Läuft zur Mutter*) Von dort werde ich hinabblicken auf dieses öde Land.“³⁵⁴

Das hier zum ersten Mal eingeblendete und im vorangehenden Kapitel erörterte Motiv des Buches avanciert zum Symbol von Kriemhilds utopischem Potential.³⁵⁵ Die letzten zwei Sätze der Rede stehen im gewissen Sinne im Gegensatz zum Vorherigen, da die Bereitschaft, sich in den Turm zurückzuziehen und den Geschehnissen passiv zuzuschauen, dem Bild einer ambitionierten Revolutionärin widerspricht. Die aufschimmernde Diskrepanz vertieft sich gleich nach dem Abschluss des Monologs. Ute schlägt ihre Tochter und schickt sie in die Messe, ohne auf Widerstand zu stoßen. Der Vorschlag der Mutter, der in Abwesenheit ihrer Tochter erfolgt, diese demjenigen zur Frau zu geben, der die Dänen und Sachsen bekämpft, lässt die tatsächliche Position der Figur nachvollziehen, sie ist bloßes Objekt mit hohem Tauschwert. In dieser Hinsicht steht sie ihrer mittelalterlichen Vorgängerin nahe, von der sie sonst durch ihr idealistisches Streben „weggerückt“ wurde.

³⁵⁴ Ebd., S. 18.

³⁵⁵ Die Iteration des Begriffs dient der Figurencharakterisierung.

Fragt man nach einer Entwicklungslinie von Kriemhild, ist man mit einer Brüchigkeit konfrontiert, die jedoch nicht mehr die alte aus dem Epos ist.³⁵⁶ Die Ehe repräsentiert in dieser Hinsicht den wichtigsten Wendepunkt. Die Vermutung, dass Kriemhild ihr revolutionäres Vorhaben, das zu einer Entwicklung führen könnte, aufgibt, formuliert Giselher: „Will die etwa jetzt Königin werden. Ich fass es nicht. Ich muss aber mit ihr zuerst noch ein Buch schreiben!“³⁵⁷ In der fünften Szene des ersten Aktes versucht der kleine Bruder, seine Schwester zum Schreiben zu bewegen, ihr Enthusiasmus und ihre Energie sind diesmal jedoch den Hochzeitsvorbereitungen gewidmet. In der Hoffnung, das gemeinsame Projekt retten zu können, formuliert Giselher die grundlegenden Schwierigkeiten des Vorhabens:

„Was soll ich denn da jetzt reinschreiben bitte? – Ich meine, neue Staatsform ist ja ganz schön, aber wofür sind wir eigentlich? – Hallo? – Also: wofür wollen wir stehen und gegen wen werden wir uns wenden? – Du, es wäre gut, wenn du mal... Ich weiß nämlich gerade nicht mehr so genau, wer die Gegner sind?! – Schwesterherz, ich kann doch da jetzt nicht reinschreiben «Die Sachsen und die Dänen», das ist doch kein Geschichtsbuch, wir können doch nicht immer mit dem Finger auf irgendwelche ausländischen Ritter... Kriemhild, mir schwebt da so eine ganz neue ... ich meine, wir müssten anfangen von hier aus, wo wir stehen ... du, wenn du jetzt einfach mal das Turmfenster aufmachen könntest? Innerlich bin ich sehr in Bewegung, ich plane mit dir gerade innerlich so eine Art burgundische Rundumerneuerung: staatlich, menschlich, modisch, kultisch, sozialschaftlich, aber wenn ich mich dann von außen angucke, dann frage ich mich eigentlich: Warum?! Geht es uns nicht gut? Also innen bin gegen irgendwas, ja, aber wenn ich mich dann äußerlich ansehe, dann ... ach, das ist ja schön, dass du den Fensterriegel noch gefunden hast...“³⁵⁸

Woran es also dem Revolutionsplan fehlt, sind: ein genaues Feindbild und Widerstandsenergie bzw. Widerstandskonzepte, genau genommen an Essenz.³⁵⁹ Als Braut hofft Kriemhild, dass ihre Kinder, wenn sie einmal aus dem Turm herunterschauen, keine „Eisensäulen“ (Interessenmenschen), sondern für einander interessierte Individuen sehen. Ihrem utopistischen Gedanken folgen jedoch keine Taten. Die potentiellen Revolutionäre vergessen das Allgemeinwohl und widmen sich den eigenen Problemen,³⁶⁰ das

³⁵⁶ Zwischen der Kriemhild-Gestalt des ersten und zweiten Teils des *Nibelungenliedes* besteht ein großer Bruch, die höfisch erzogene Prinzessin wird zur blutgierigen Rächerin.

³⁵⁷ Rinke: Die Nibelungen, S. 37.

³⁵⁸ Ebd. S. 47.

³⁵⁹ Diese Problematik wird im nächsten Kapitel weiterverfolgt.

³⁶⁰ Giselher ist sich über seine geschlechtliche Identität nicht mehr im Klaren.

Reformpotential überträgt Kriemhild auf eine andere Figur. Die Kraft, die sie in sich trug, hofft sie in ihrem Mann zu finden, den sie in der Hochzeitsnacht bittet, das Land an sich zu reißen. Siegfried überrascht sie mit schlichten Träumen von einem gemeinsamen Leben im grünen Holland und von Hirschjagd. Das letzte Wort in der Diskussion hat der Mann, wenn er die Abfahrt nach Xanten für den nächsten Morgen ankündigt. Kriemhilds Revolution wird somit verhindert, das Letzte, was sie noch in Burgund machen kann, ist, ihr Erbe zu verlangen. Die Frage an die Männer: „Oder, glaubt ihr, ich vergesse meine Träume?“ ist zweideutig,³⁶¹ einerseits kann sie auf den von Ute gedeuteten Traum über den Falken, andererseits auf ihre Revolutionspläne hinweisen. Kriemhilds Entwicklung zu einer handelnden Figur scheint an diesem Punkt der Handlung im Keim erstickt zu sein. Eine der relevantesten Abweichungen vom mittelalterlichen Prätext am Ende des zweiten Aktes bzw. am Anfang des dritten nimmt dennoch die Problematik erneut auf. Kriemhild lässt nach der Ermordung ihres Mannes ihr Kind bei den Burgundern zurück und verlässt das Land aus eigener Initiative. Die goldene Pflanze, die die Weltherrschaft garantieren soll, nimmt sie mit sich, was ihren Anspruch auf Macht verdeutlicht. Sie geht ins Hunnenland, um Etzels Frau zu werden und durch ihn eigene Pläne zu verwirklichen. Ihre Hoffnung, einen starken Mann an der Seite zu haben, der Burgund erobert und ihre Pläne verwirklicht, wird jedoch wieder enttäuscht. Analog zu Siegfried sucht Etzel in der Ehe die Ruhe und den Rückzug, was Kriemhild dazu zwingt, ihre Rache allein zu organisieren. Zuletzt wird sie hysterisch und schlägt mit Fäusten auf die Hunnen ein, damit sie mit den Burgundern kämpfen. Ihren seelischen Zustand diagnostiziert sie selbst: „Die haben mir mein Denken umgedreht.“³⁶² Aufgrund des Bisherigen lässt sich Kriemhild als Repräsentantin des Typs der gescheiterten Utopistin betrachten, die am Ende durch die Zusammenführung mit Brünhild und den Einschub des Buchmotivs eine neue Chance erhalten könnte. Es ist Dietrich von Bern, der den Drang, der die junge Frau vorantrieb, aus der Perspektive eines erfahrenen Menschen formuliert: „Früher, da haben wir die Welt erobern und ihr schöne, neue Formen geben woll'n. Und doch hat ein jeder von uns dabei nur sich selbst beseh'n. Vorne, hinten, rechts und links: immer nur man selbst ...“³⁶³ Die Königin scheitert also teilweise an sich selbst, an ihrer Unzulänglichkeit, teilweise am Machtmechanismus, den sie nicht beeinflussen kann. Sie ist als gescheiterte Frau eine Mischung von Ulrike Meinhof und einer Pop-Figur.³⁶⁴ Ähnlich zu Meinhof setzt sie ihre Energie destruktiv ein, im Unterschied zu ihr ist

³⁶¹ Rinke: Die Nibelungen, S. 54.

³⁶² Ebd., S. 90.

³⁶³ Ebd., S. 87.

³⁶⁴ Rinke: Interview, S. 117.

sie ideologisch nicht aufgerüstet. Analog zu einer Pop-Figur setzt sie auf Macht, kann im Unterschied zu dieser jedoch die notwendige Tatkraft nicht aufbringen.

Ihre Glaubwürdigkeit als Handelnde wird durch die Diskrepanz zwischen der Figurenkonzeption und der Charakterisierung stellenweise unterlaufen. Die gescheiterte Utopistin ist durch die flache Sprache, die im nächsten Kapitel Gegenstand der Analyse wird, diskreditiert. Die stellenweise jugendsprachliche Idiomatik (vgl. die obige politische Rede) lässt nach Wilczek das utopische Denken als Parodie erscheinen.

„Man wird Rinke zubilligen müssen, dass er mit dieser Wendung sicher auch einen Nerv unserer Zeit trifft, wenn er durch ironisch-parodistische Rede auf die Unmöglichkeit hinweist, in unserer Gesellschaft angemessen authentisch über utopische Entwürfe zu diskutieren. Es scheint aber, dass der viel versprechende junge Dramatiker mit dieser einfachen Lösung hinter jenen Ansatz zurückfällt, den er in seinen theoretischen Schriften explizit geäußert hat.“³⁶⁵

Kriemhild ist wie die anderen Akteure hauptsächlich durch die explizit-figurale Charakterisierungstechnik des Eigenkommentars, seltener des Kommentars durch andere und durch das implizit-auktoriale Verfahren der Kontrast- und Korrespondenzrelationen zu den anderen geschildert. Den Beschreibungen im Nebentext kommt in Bezug auf die Charakterisierung keine maßgebende Relevanz zu. Die Relation der Figuren zueinander ist im Vergleich zum Prätexst wesentlich verändert worden. Dass es zwischen Kriemhild und Brünhild eine tiefere Verbindung gibt, wird bei ihrem ersten Treffen suggeriert, als sie, die Welt um sich ausschließend, einander bewundern. Kriemhild deutet auf ihre gemeinsame potentielle Kraft hin: „Ich glaube, Schwester, wir zusammen, wir können eine neue [Welt] gründen! Lasst uns etwas Neues, Großes finden!“³⁶⁶ Auch diese eingeblendete Möglichkeit eines Bündnisses ist durch die Ehen verhindert. Bei dem erneuten Treffen der Königinnen nach zehn Jahren erinnert Kriemhild an die einstigen gemeinsamen Pläne und beklagt sich über die langweilige Zeit in Xanten.³⁶⁷ Im Widerspruch zur Annahme einer tieferen Beziehung der beiden Frauen steht der folgende ‚Zickenzoff‘, während dessen Kriemhild ihre persönliche Kränkung formuliert: „Das muss ja eine Nacht gewesen sein! Erst schief er

³⁶⁵ Wilczek: Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Rinkes, S. 79. Unter den „theoretischen Schriften“ sind die Essays des Autors subsumiert, die u.a. in den Sammelbänden *Der Blauwal im Kirschgarten* oder *Das große Stolpern* veröffentlicht wurden.

³⁶⁶ Rinke: *Die Nibelungen*, S. 43.

³⁶⁷ Die Bemerkung, wonach sie ihrem Sohn sagt, er könnte über Burgund verfügen, ist an dieser Stelle von keiner Reaktion gefolgt, sie bestätigt, dass sich ihre Auffassung, Burgund bräuchte eine Veränderung, nicht geändert hat.

mit mir, dann mit dir, dann durfte mein Bruder mal, danach er wieder mit mir...“³⁶⁸ Wilczeks weist mit seiner Deutung der Szene auf die Unstimmigkeit der Textstelle hin, die die angesprochene Brüchigkeit der Figur nach sich zieht: „Widersprüchlich bleibt im Kontext der Handlung letztlich das depravierte Verhalten Kriemhilds, die sich zunächst als intellektuelle Sozialrevolutionärin geriert, um dann in dieser Auseinandersetzung auf das Format einer Thekenschlampe herabzusinken.“³⁶⁹ Problematisch ist weiterhin, dass die Männer, die sonst die Handlungsfäden schnüren, den Frauen hilflos zuschauen und erst eingreifen, als das Unwiderrufliche schon gesagt ist. In diesem Moment schlägt Siegfried seine Frau, worauf sie in Tränen ausbricht und erneut an das kranke Land erinnert. Die iterative Vermischung der persönlichen Verletzung Kriemhilds mit ihrer Sorge um staatliche Angelegenheiten weist auf die Unentschiedenheit der Figur hin, die zwischen unterschiedlichen Typen (Revolutionärin und Pop-Figur) hin und her schwankt.

Wendet man den Blick der zweiten Frau zu, fällt zuerst auf, dass Brünhild in größeren Zügen konturiert ist als Kriemhild. Die Isländerin ist hauptsächlich durch Fremdenkommentar, durch die Gespräche der Männer über sie und den Botenbericht geschildert. In diesen erscheint sie als eine mächtige Frau mit ungewöhnlichen Kräften, als Prototyp der selbstbewussten starken Frau. Sie tritt in der ersten Szene des Dramas zusammen mit Siegfried auf die Bühne, wird im Nebentext namentlich genannt und taucht hiernach in Gunthers Träumen wieder auf. Im eröffnenden Bild konturiert sich die Diskrepanz zwischen Brünhild und Siegfried, indem sie ihn duzt, während er sie siezt. Die ungleiche Stellung in ihrer Beziehung zum Mann und ihre Isoliertheit, die an dieser Stelle durch die Flammen suggeriert wird, gehören zu ihren Grundmerkmalen. Sie ist einer fremden, exotischen Welt angehörig, in der sie selbst die Königin ist. Die Macht geht ihr im Zweikampf dank dem Täuschungsakt der Männer verloren, und sie versinkt als burgundische Königin in der Welt, die Kriemhild durch eine Revolution retten möchte. Die vormals selbständige Frau verkommt zum Tauschobjekt und wendet ihre Energie neuen Bereichen zu. Die Wandlung formuliert Gunther: „Früher hat sie die ganze Welt bewegt, heut denkt sie an Trauben. [...] Gibt es denn keinen Damenball heute?“³⁷⁰ Die Frage knüpft an Stereotype an, mit denen die frühere Brünhild nicht zu verbinden war, die jedoch für Gunther eine Frau ausmachen. Dass die Brünhild-Figur ihr Wesen aus dem *Nibelungenlied* doch nicht gänzlich verliert, belegt die Szene, in der sie nach ihrer Beleidigung den Tod Siegfrieds fordert. Im königlichen Rat übernimmt sie die Rolle des Regierenden, dennoch

³⁶⁸ Rinke: Die Nibelungen, S. 64.

³⁶⁹ Wilczek: Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Rinkes, S. 78.

³⁷⁰ Rinke: Die Nibelungen, S. 65.

muss sie sich indirekt durch die Männer rächen, wie später Kriemhild. Die Geschlechter werden auf diese Weise zu gegenseitigen Objekten für die Verwirklichung eigener Ziele. Zuvor waren die Frauen selbst handlungsfähig, was seitens der Männer als Problem empfunden wurde; Siegfried äußert sich dazu: „Da sind Frauen Kämpfer, aber besser, als Männer je kämpfen konnten! Und gleichzeitig sehen sie aus wie Frauen, aber besser, als Frauen je ausgesehen haben!“³⁷¹ Rinke stattet die Königinnen mit Merkmalen (dem Wunsch nach Selbständigkeit, Machtwünschen) aus, durch die sie, wie betont, den Typus der emanzipierten Frauen des 21. Jahrhunderts repräsentieren, die die sozialen und politischen Entwicklungen mitbestimmen möchten. Zugleich sind sie in vermeintlich mittelalterlichen Machtverhältnissen gefangen, die tatsächlich aktuelle Zustände abdecken. Durch die Manipulation der Männer werden die Frauen von ihrem Weg abgelenkt, ihr Ziel bleibt allein die Rache. Die Umorientierung weist auf ein Phänomen der Gegenwartsgesellschaft hin: „Ich denke an diese Unfähigkeit unserer Gesellschaft, Kräfte, die sie in Frage stellen, besser zu lenken und gegebenenfalls etwas an ihnen zu begreifen.“³⁷²

Stehen die Frauen für die verpasste Möglichkeit der Veränderung, so ist Hagen ihr Gegenpart, obwohl er zeitweise auch als ihr Verbündeter auftritt. Er ist der Pragmatiker *par excellence*, der Politiker, der mit Ratschlägen auf der Seite seines Königs steht. Der alte Waffenmeister ist neben Kriemhild die zweite Schlüsselfigur des Dramas. Er wird öfters durch Kommentare der anderen charakterisiert, was darauf zurückzuführen ist, dass er einen maßgebenden Einfluss auf das Geschehen hat, dem sich die anderen bloß fügen können. Seine Figur repräsentiert schon im Epos eine Provokation und Irritation, die in der *Klage* der näheren Erläuterung bedarf. Er agiert im mittelalterlichen Text als „eigentliches Kraftzentrum“ und bewahrt diese Position auch bei Rinke.³⁷³ Die neuen Grundzüge lassen die Gestalt jedoch noch widerspruchsvoller erscheinen.

Er ist in den ersten Szenen des Dramas weiser Ratgeber und enger Familienfreund, der wenn nötig selbst seinen König belehrt: „Schlechte Politik, mein König.“³⁷⁴ (im Zusammenhang mit der Werbung um Kriemhild). Er verfügt wie im Prätext über mehr Wissen und Erfahrung als die anderen, ist das Sprachrohr des kollektiven Wissens (kann den Xantener vorstellen). Als Stratege lenkt er die Handlung, erzählt dem holländischen

³⁷¹ Ebd., S. 33.

³⁷² Rinke: Interview, S. 117-118.

³⁷³ Brinker-von der Heyde, Claudia: Hagen – *valant* oder *trost* der Nibelungen. Zur Unerträglichkeit ambivalenter Gewalt im >Nibelungenlied< und ihrer Bewältigung in der >Klage<. In: Gallé, Volker und Bönnen, Gerold: Der Mord und die Klage. Das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt. Band 3 der Schriftenreihe der Nibelungenliedgesellschaft, 2. Auflage, Worms: Worms Verlag, 2007, S. 122-144, S. 126.

³⁷⁴ Rinke: Die Nibelungen, S. 17.

Gast über den bevorstehenden Sachsenkampf, um Hilfe zu bekommen, und gibt später Gunther die Idee, Siegfrieds Hilfe bei der Brautwerbung um Brünhild in Anspruch zu nehmen. Laut eigenen Angaben tut er das alles aus Not. Er hält Gunthers Heiratspläne für übertrieben und entdeckt in dem jungen Xantener eine Gefahr für Burgund: „Das ganze Land denkt nur noch, was es bekommen kann von Siegfried! Weiß auch jemand, was er nimmt?“³⁷⁵ Seine sentenzartige Formulierung: „Eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig“ bezieht sich auf Brünhild.³⁷⁶ Als Taktiker wirkt Hagen mehrmals mäßigend auf die anderen Agierenden ein, auf Giselher bei Siegfrieds Auftritt, auf Brünhild nach ihrer Ankunft in Burgund beim Streit um den Steigbügeldienst oder auf Gunther in der Hochzeitsnacht.

Der Waffenmeister ist die einzige Figur, die seine eigene Wandlung in der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* reflektiert: „Alle Welt denkt immer, ich führe irgendwas im Schilde, dabei bin ich nur ein Innenrechner! (*Trinkt*) Ihr seid Außenrechner, und ich bin Innenrechner.“³⁷⁷ Als solcher denkt er über die Handlungsmöglichkeiten als einziger nach. Seine innere Sicherheit gibt ihm die Kraft, die Machtfäden in der Hand zu halten. In dieser Hinsicht formuliert der Verfasser seine Intention beim Schreiben: „... ich meinte mit diesem Bild, dass ich dem gewöhnlichen Hagen-Bilde sehr entgegensteuere, weil ich glaube, dass der Hagen wirklich ein Gespür für absurde Komik hat...“³⁷⁸ Humorvoll ist die Situation, als er dem König über den Zustand des Staates eine Rede hält, während dieser an der Fahnenstange hängt. In diesem Moment ist der Staat, der sich laut seiner Formulierung „in sich selbst verguckt“,³⁷⁹ seine größte Sorge. Ein ebenso neuer Zug der Figur ist es, dass sie stellenweise ihre Gefühle zeigt. Vor der Abfahrt nach Island berührt Hagen die Mauern der Burg, als müsse er sich für immer verabschieden. Ähnlich sentimental spricht er, als ihn Gunther gerne an Kriemhild „verschenkt“, ohne ihn selbst zu fragen oder seine treuen Dienste, die er für Burgund geleistet hat, in Erwägung zu ziehen. Sein Protest mündet in einem sentimental Monolog:

„... Seit über sechzig Jahren, König, leb ich hier. Sah Euch als Knaben wachsen, und Kriemhild. Euch hielt ich, kaum ward Ihr auf der Welt, in meinen Armen (*Steht auf*) Wie viele Schlachten hab ich geschlagen, um diese Mauern hier zu schützen, die ich liebe? (*Gunther schließt ebenfalls das Fenster*) Ich trug sie schon, als Euer Vater mich an diesen Hofe rief. Hier! Würd ich sie jetzt einfach jemand anders geben? Haben sie nicht diese

³⁷⁵ Ebd. S. 38.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd., S.39.

³⁷⁸ Rinke: Interview, S. 119.

³⁷⁹ Rinke: Die Nibelungen, S. 50.

Schuhe in all den Zeiten gewöhnt an ihren Herrn? Hat sich nicht jede Wölbung angepasst in langen Jahren? Und jetzt soll'n sie plötzlich einen anderen schützen? (*Steht mit den Schuhen unter den geschlossenen Fenstern*) König, das hier ist mein Leben! Ich bin kein Hund, den man weggibt, weil er nicht mehr beißen kann. (*Er kämpft mit seinen Tränen*)³⁸⁰

Dieser Hagen, der mit den Tränen kämpft und seine Erzieherrolle und Treue preist, pflegt nahezu eine Vater-Tochter Beziehung zu Kriemhild, was ihn nicht daran hindert, sie im Dienste des Staates zutiefst zu verletzen. Sein Verhältnis zu den anderen Handelnden ist ebenso von seiner Rolle als Ratgeber des Königs bestimmt, der, obwohl in der Hierarchie vielen untergeordnet, die Ereignisse beeinflussen kann.

Im Gegensatz zur Figur des Waffenmeisters, der mehrdimensional angelegt ist, basiert jene von Siegfried auf einer einzigen Analogie, er wird zum modernen Pop-Star stilisiert. Bei seinem Auftritt am burgundischen Hof präsentiert er sich als Star und wird bis zu seinem Tod als solcher inszeniert. Die Szene seiner Ankunft entbehrt nicht der Komik und Ironie. Der Boden bebt unter den Füßen der Anwesenden, die glauben, dass die Dänen und Sachsen, die den Kampf angesagt haben, im Anmarsch sind. Siegfrieds aggressiver und arroganter Auftritt lässt ihn, mit Giselhers Wort, als „Großmaul“ erscheinen. Nach diesen Bildern wirkt die Szene nach dem Sachsenkampf, als der Xantener während der grotesken Siegesfeier mit blutenden Tänzern nach Kriemhild sucht, unglaublich. Er möchte, da er die geliebte Frau nicht findet, angeblich Selbstmord begehen. Beim Versuch, Gefühle in Worte zu fassen, scheitert er an dieser Stelle ähnlich wie nach dem ersten Treffen mit Kriemhild. Seine Bemühungen, Emotionen zu zeigen oder sie anderen mitzuteilen, münden somit entweder in groteske Bilder oder in Situationskomik. Siegfrieds Reaktion nach der Hochzeitsnacht erinnert an die Fernsehshows, in denen die intimsten Einzelheiten einer Beziehung gelüftet werden, er hängt das befleckte Bettuch aus, um seine neue Eroberung zu verkünden. Der in der Rezeptiongeschichte zum Nationalheld stilisierte Siegfried entbehrt im Rinkeschen Text aller nationalen Stereotype und tritt als eine Figur ohne jedwede Tiefe auf.

Ähnlich eindimensional wie Siegfried ist Gunther geschildert. Als Politiker ist er allein fähig zur Repräsentation, seine Leistung besteht darin, dass er propagandistische Reden hält. Die Analogie zu Akteuren der deutschen politischen Wirklichkeit der letzten Jahrzehnte bedarf keiner langen Erörterung:

³⁸⁰ Ebd., S. 56.

„Ich meine ... danke ... Ich meine einen Tag, an dem das Land, auch an seinen fernsten Marken, feiert und gedenkt und nun auch willkommen heißt unsere neuen Bundesgenossen! Willkommen! [...] Lassen Sie es mich so sagen: Gemeinsam sind wir ab nun eine neue Macht geworden im anbrechenden Jahrhundert! Danke!“

Allein gegenüber Hagen gibt der König gerne zu, dass es dem Land gar nicht gut geht. Was die anderen längst wissen, formuliert er in einer bedrängten Lage (an der Fahnenstange hängend). Als Privatperson ist er ebenso ein Schwächling, der seine Frau nicht aus eigenen Kräften erobern und behalten kann. Der leichte Verzicht auf Hagen zeigt weiterhin, dass er sich seiner politischen Ohnmacht nicht bewusst ist. Die vagen Konturen des Königs erübrigen eine weitere Betrachtung, die Figur kann jedoch aufgrund der genannten Merkmale zum Typus des demagogischen Politikers gerechnet werden.

Wie es aus der Schilderung der wichtigsten Figuren hervorgeht, erscheinen die Handelnden aufgrund eines oder seltener (Kriemhild, Hagen) mehrerer Merkmale als Repräsentanten von Typen. Sie sind mit wenigen Ausnahmen (wiederum Kriemhild, Hagen) eindimensional, flache Figuren (Siegfried, Gunther). Das auffälligste noch nicht genannte Beispiel in dieser Hinsicht ist Gernot. Er ist eine Nebenfigur, die ein einziges Merkmal aufweist, er spricht in Zitaten, was seine Identitätskrise zum Ausdruck bringt. Er besteht „an den Rändern aus Zitaten und in der Mitte aus einem großen weißen Fleck“.³⁸¹ Seine Wiederholungen sind hauptsächlich fremdsprachliche Zitate: „Quousque tandem?“ (S. 16), „Cui bono“ (S. 17), „Quos ego!“ (S. 20), „Quo vadis?“ (S. 22, 24).³⁸² Diese Art der Iteration ist als eine Konvention der Komödie zu betrachten, sie ist ein beliebtes Verfahren Rinkes, wodurch zugleich Literarizität gezeigt wird.

Fragt man nach Statik und Dynamik der Figuren, können die zwei zentralen Frauengestalten dynamisch genannt werden, da sie sich durch die Ereignisse verändern, während die anderen Handelnden keine Verwandlung durchmachen. Die Figurenkonzeption von Kriemhild verdient besondere Aufmerksamkeit, sie veranschaulicht, was John von Düffel allgemein im Zusammenhang mit Rinkes Dramenfiguren feststellt: „Was ihn [Rinke] bekannt gemacht hat, ist sein besonderer Blick für Figuren in ihrer Vergeblichkeit, ihrem

³⁸¹ Ebd., S. 85.

³⁸² Er scheut vor der Repetition der Repliken anderer Figuren ebenso nicht zurück. Siehe dazu Erläuterungen zur Iteration auf der Mikroebene des Dramas.

Scheitern, aber auch in ihrer Liebenswürdigkeit. Er ist keiner von den Autoren, die ihre Figuren mit Negativität strafen oder sie zerstören.“³⁸³

Kehren wir zum anfänglich aufgeworfenen Problem des „Wegrückens“ der bekannten Figuren zurück, darf die Schlussfolgerung gezogen werden, dass diese Methode teilweise gelungen ist, damit im Drama neue Seiten der Handelnden beleuchtet werden. Teilweise scheitert jedoch das Verfahren an der Sprache des Stückes.³⁸⁴ Es entstehen keine gänzlich neuen Figuren, da mit der rezeptionsgeschichtlichen Tradition nicht gebrochen wurde (z.B. Kriemhild). Das Personal ist einerseits von der zeitgenössischen Sozialtypologie stark geprägt (emanzipierte Frau, Politiker, Pragmatiker), andererseits aus der diachronen Tradition geschöpft, die aber durch die Aktualisierung notwendigerweise in den Hintergrund tritt.

2. Die Figurenkonstellation des *Nibelungen-Wohnparks*

Die nibelungischen Namen der Handelnden weisen auch an jenen Stellen des Térey'schen Dramas auf die enge Beziehung zur Nibelungenrezeption hin, wo sich die Handlung von dem tradierten Stoff gänzlich distanziert. Die Figuren, die in dem neuen Milieu agieren, weisen tradierte Grundzüge auf. Es gibt keine Könige, dennoch walten die Handelnden über Reiche der Marktwirtschaft, sie sind miteinander verwandt und streben in Konkurrenz miteinander nach Macht. Das Kollektiv als solches ist aufgelöst, stattdessen treten einzelne Figuren auf. Das Eigeninteresse avanciert zum Motor der Handlung, wozu sich die drei männlichen Hauptakteure (Hagen, Siegfried, Gunther) direkt äußern. Hagens Variante klingt hierzu: „Eigeninteresse, / Könnte ich dich überwinden, / Eigenliebe, erbarmungslos! / Soll ich des winzigen Landes / Gunst honorieren, / Oder hochstapeln ganz allein?“³⁸⁵

Die Kontrast- und Korrespondenzrelationen der Figuren zueinander werden strenger als bei Rinke markiert. Die wichtigsten Kontrahenten sind Siegfried und Hagen, während die Rolle der Frauen gänzlich umgewertet ist. Für die Darstellung der Figuren ist ihre Kommentierung durch andere maßgebend, was meistens der in der *high society* oder den Medien zirkulierende Klatsch ist. Durch diese Kommentare und die langen Monologe ergibt sich eine mehrfache Perspektive auf die Handelnden, was die Konturierung eines psychologischen Profils begünstigen könnte. Den Figuren mangelt es dennoch an Tiefe, da

³⁸³ Von Düffel/ Schöblier: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre, S. 46.

³⁸⁴ Siehe dazu Ausführungen im Kapitel: Die Wiederholung als Schreibstrategie, 3.2.2. Textinterne Wiederholungen.

³⁸⁵ Térey, János: A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán (Nibelungen-Wohnpark. Phantasie nach Richard Wagner), Magvető Verlag, Budapest, 2004, S. 111, Ungarisches Original: „Önérdék, / Szökkenhetnék föléd, / Magunk-szerelme, irgalomtalan! / A parcellányi Állam / Kegyeit honoráljam/ Vagy szélhámozzak – ujjam egymagam?“

in Monologen die Lage des Sprechenden meistens als Ausgangspunkt zum Nachsinnen über die Existenz und den Menschen im Allgemeinen dient. Die Dialoge erschöpfen sich in den ersten Teilen oft im Lob des Scheins, hinter dem die Wirklichkeit bloß geahnt werden kann. Der Figurenbeschreibung im Nebentext kommt bei Térey im Unterschied zu Rinke wesentliche Bedeutung zu. Darin werden das Aussehen, die Bekleidung und in einigen Fällen das charakteristische Requisit der Agierenden beschrieben (z.B. bei Hagen im dritten Teil).

Wendet man den Blick den einzelnen Gestalten zu und setzt an mit der Betrachtung der Frauen, ist zuerst die Figur von Brünnhilde zu untersuchen. Auf ihre zentrale Rolle weist allein schon die Tatsache hin, dass sie sehr oft Gegenstand von Kommentaren der anderen ist, nicht nur im Klatsch, sondern ebenso in Privatgesprächen. Sie wird häufig mit explizit-auktorialen Charakterisierungstechniken geschildert. Ihr wichtigstes Attribut, das ihr bis zum Ende anhäftet, ist die Feuerflamme. Diese Technik der Charakterisierung durch Iteration lehnt sich an den Wagnerschen Hypotext an, ohne dass die Téreysche Brünnhilde mit der Figur der Oper gleichzusetzen wäre.

Sie tritt als Inhaberin der Ragnaröck-Galerie und als Lebensgefährtin von Siegfried auf die Bühne, präsentiert sich dabei als erfolgreiche Geschäftsfrau der Kunstbranche. Sie ist eine Einzelgängerin, die aus der Reihe der Yuppies herausragt. Ihr Vater ist Wotan, und sie zählt zu den Walküren, pflegt zu Waltraute eine enge Beziehung, die über die Grenzen schwesterlicher Liebe hinausgeht. Sie ist der Prototyp der selbstbewussten, erfolgreichen Geschäftsfrau, die nicht nur gut aussieht, sondern auch alle um sich bezaubern kann. In den Männergesprächen verkommt sie zum bloßen Sexsymbol, Hagen und Gunther begehren sie, Gutrune liebt sie, Siegfried ebenso. Letztlich wird sie zum bloßen Objekt des Begehrens reduziert, auch ihr Scharfsinn kann das nicht verhindern.

Am Anfang der ersten Szene des dritten Aktes im *Rheinpark* tritt sie als backende Hausfrau auf, die sich über den von Siegfried erhaltenen Verlobungsring freut und auf eine harmonische Beziehung hofft. Die folgende Szene ihrer Bezwingung wird, wie bereits erwähnt, zu einer Vergewaltigung, der sie sich am Anfang zu widersetzen versucht. Nach dem Paarwechsel gerät sie in eine Krise: „... Brünn ist / auch nicht zu erkennen. Ich höre: wie eine / Schwarze Witwe, die sich in ihr Netz / Verspinnt: sitzt sie immer zu Hause.“³⁸⁶ Ihr Pessimismus, mit dem sie die Gesellschaft von Anfang an betrachtet, steigert sich.

³⁸⁶ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 140, Ungarisches Original: „...Brünnre sem / Ismerni rá. Hallom: mint valami / Fekete özvegy, aki begubózott / A hálójába: mindig otthon ül.”

Sie hält wenig von den Nibelungen: „Der Nibelunge heißt soviel wie Für-Ewig-Niemand.“³⁸⁷ Vor Hagen warnt sie rechtzeitig, dennoch kann sie die Ereignisse nicht aufhalten.³⁸⁸ Siegfrieds Tod vermag sie einmal dadurch zu verhindern, dass sie ihn bittet, nicht zur Arbeit zu gehen (der Turm wird gesprengt, alle Anwesenden kommen um). Ein zweites Mal scheitert sie in ihrer Rolle als Retterin, sie kommt zu spät an und findet Hagen neben Siegfrieds Leichnam. Ihre Sorge um den alten Verlobten und ihre Worte verraten, dass sie ihn auch am Ende noch liebt. Aus dieser Perspektive betrachtet, erinnert sie an den Typ der erfolgreichen, selbständigen Frau der Gegenwart, die doch scheitert.

Die zweite wichtige weibliche Figur lebt während der ganzen Tetralogie im Schatten anderer Figuren. Gunthers Schwester behält ihren Wagnerschen Namen, Guttrune, und ebenso ihre dortige sekundäre Rolle. Sie ist die einzige, deren Beruf nicht genannt wird, Schönheit scheint ihr Hauptmerkmal zu sein, die auch im vorstellenden Kommentar betont wird: „Brünnhilde (*überzeugt*): Sie ist mehr als trendy, sie hat auch den passenden Blick:/ Sie ist eine wahre Prinzessin [...] / Die Kleine kann noch was erreichen.“³⁸⁹ An dieser Stelle ist Guttrune bloßes Mittel zum Zweck in Hagens Plan, sie überlässt sich dem Fluß der Ereignisse und wird Siegfrieds Freundin. Sie ist unterwürfig, Beeinflussbarkeit scheint ihr zweites Attribut zu sein: „Mache ich einen Schritt nach links, macht sie den auch. / Mache ich einen nach rechts / So wendet sie sich auch, als wäre sie / Mit einer Leine an meinen Körper gebunden – aber nein.“³⁹⁰ Dass sie die Freundin ihrer Rivalin wird, liegt weniger an ihr als an Brünnhilde, die die Beziehung lenkt. Guttrune bleibt insgesamt eine blasse Figur, die bis zum Schluss Ereignisse nicht zu lenken vermag. Doch nimmt sie am Ende überraschend die Rolle der Rächerin auf sich und erschießt Hagen, der mit allen außer mit ihr gerechnet hat. Das ist ihre einzige selbständige Handlung, die sie zugleich zum Rad eines Mechanismus transformiert, der Tod verbreitet. Sie scheint kein Innenleben zu haben und zeigt im Gegensatz zu Brünnhilde wenig Individualität. Sie verkörpert den Typus des hübschen, verwöhnten, reichen Mädchens.

Nach den zwei Frauen ist Hagen zu betrachten, die eigentliche Hauptfigur der Tetralogie. Er tritt von Anfang an, im wortwörtlichen und übertragenen Sinne,³⁹¹ als Regisseur des Stücks

³⁸⁷ Ebd., S. 195, Ungarisches Original: „A nibelung az annyi: Mindörökre-Nímand.“

³⁸⁸ Sie bewegt Gunther dazu, seinen Stiefbruder abzusetzen.

³⁸⁹ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 41, Ungarisches Original: „Brünnhilde (meggyőződéssel): Ő több mint trendi, tekintete is van: / Igazi hercegnő [...] / Még viheti valamire a csöppség.“

³⁹⁰ Ebd., S. 158, Ungarisches Original: „Ha balra lépek, balra lép. Ha jobbra / Hát jobbra fordul ő is, mintha póráz / kapcsolná testemhez – pedig dehogy.“

³⁹¹ Vgl. dazu das Personenregister ebd., S. 10. Der Regisseur, der im Vorspiel in der Sendung der Nornen mitwirkt, wird vom selben Schauspieler dargestellt wie Hagen.

auf, worauf der Rezipient mehrfach aufmerksam gemacht wird. Seine Vater Alberich gegenüber spricht er über das Drehbuch seines Planes bzw. über sein Theaterstück,³⁹² und während der letzten Konfrontation mit Siegfried äußert er sich folgendermaßen: „Kleine Püppchen waren mir die Bewohner, / rosarote Barbiepuppen. Der Teufel soll jetzt mit euch spielen, / es braucht euch doch kein Schwanz mehr.“³⁹³

Hagen verwandelt sich graduell zum Typus des intellektuellen Kriminellen,³⁹⁴ Brünnhilde nennt ihn „die Schöpfung in ihrer ganzen Fehlerfülle“,³⁹⁵ Frei den „mattschwarzen Manipulator“.³⁹⁶ Er ist durch seine Herkunft gegenüber den anderen Agierenden gebrandmarkt. Seinem Vater, einem „geistigen Homless“,³⁹⁷ gelang es, sich im Geschäft emporzuarbeiten und 1929 mit Gibich eine Firma zu gründen:³⁹⁸

„Und dann kamen zwei neue Jungs / Die nicht allein der Ehrgeiz, sondern auch / Die bloße Lebensbejahung zusammenbrachte – unsere Väter: Gibich und Alberich / Erstens: Gibichung Chemiewerke. Zweitens: Nibelheim Bank / Zwei Magnaten! Die alliierten Interessen verkoppelten sich / Und auch der Konzern kam im Zeichen des Krisenmanagements zustande.“³⁹⁹

Nach Gibichs Tod heiratete Alberich Krimhilde und verstärkte seine Position. Das gemeinsame Kind, Hagen, ist physisch von den Genen seines Vaters geprägt. Er ist kleinwüchsig und hässlich, schon als Kind wurde er wegen seines Aussehens von den Stiefgeschwistern verspottet, was er auch als Erwachsener nicht überwinden kann: „In seinen winzigen Schweineaugen / Widerspiegelt sich der Minderwertigkeitskomplex, / Die falsche Scham / Verheimlicht seine Vorfahren...“⁴⁰⁰ Sein Äußeres bzw. seine Herkunft reihen ihn in die Gruppe der Zwerge (der Nibelungen) ein und machen ihn für die *high*

³⁹² Ebd., S. 133 und S. 137.

³⁹³ Ebd., Übersetzung (Kalász und Rinck) S. 418, Ungarisches Original: „Én babáztam / A bentlakókkal ... Rózsaszín babák: / Játszom veletek a bűn. Kelletek a fasznak.”

³⁹⁴ Térey im Gespräch mit Károlyi. Vgl. dazu Károlyi, Csaba: Boldog költőket szeretnék olvasni (Möchte glückliche Dichter lesen) Beszélgetés Térey Jánossal. (Gespräch mit János Térey) In: Élet és irodalom (Leben und Literatur), <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=INTERJU0440&article=2004-1004-0951-53LEVV>, am 10.10.2004.

³⁹⁵ Térey: Nibelungen-Wohnpark (nach der Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 434.

³⁹⁶ Ebd., S. 150.

³⁹⁷ Ebd., S. 38.

³⁹⁸ Der Konzern arbeitete eng mit den Wälsungswerken, die Siegmund leitete, zusammen.

³⁹⁹ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 63. Ungarisches Original: „És akkor jött két új fiú, / Kiket nemcsak nyereségvágy hozott össze, de a pusztá / Életigenlés – apáink: jött Gibich és Alberich. / Egy: Gibichung Vegyiművek. Kettő: Nibelheimi Bankház. / Két magnás! Összefonódtak szövetséges érdekek, / És a konzern is fölállt a válsággondozás jegyében -“

⁴⁰⁰ Ebd., S. 176, Ungarisches Original: „Apró disznószemében / A komplex tükröződik / A színlelő szemérem / Elfelejtü fölmenőit...“

society inakzeptabel: „...An den nibelungischen Genen/ Liegt es, dass ich von allen Partys von den heißblütigen Walküren / ausgesperrt werde...“⁴⁰¹ Akzeptiert werden die Zwerge nur von wenigen, deren Perspektive in einem Gespräch zum Ausdruck kommt, das Hagen abhört, und in dem er das Hauptthema zweier Angestellten ist:

„Sie sind angemessen domestiziert / Die heutigen Nibelheimer; / Und du würdest wegen irgendwelcher Hemmungen / Sie ausspotten ... So eine Schmach! / Die verlangen nichts anderes, als gleiches / Behandlungsprinzip: zu bedenken / Der Wunsch ... Zeig Empathie / Und lass die Pathologie.“⁴⁰²

Der heiße Wunsch nach Identitätswechsel führt zum wiederholten Gestalttausch zwischen Hagen und Siegfried, der das „Phänomen der sinnfälligen Auflösung der Identität von Figuren für den Rezipienten“ nach sich zieht.⁴⁰³ Der Wechsel betont jedes Mal die Kontingenz der Gestalt. Hagen begehrt über die äußere Erscheinung von Siegfried hinaus ebenso dessen Frau, Brünnhilde: „Die Übersetzung deines Traumes ist trotzdem eine andere. / Dein Traum zeigt die Frau, die verhöhnte / Nachbarin, die du schrecklich / Begehrt, würdest all deine Aktien hingeben / Wehr dich nicht! – für eine einzige Nacht...“⁴⁰⁴ Unter den gegebenen Umständen konvertiert Hagen all seine Energie in den Willen zur Macht. Er konzentriert sich gänzlich auf die Firma, in der er auf der Hierarchieliste hinter Gunther steht. Nach dem Paarwechsel trifft er allein die Entscheidungen, da sich der Stiefbruder gänzlich seiner neuen Beziehung mit Brünnhilde widmet. Hagen wird in dieser Situation die Stelle des ersten stellvertretenden Direktors angeboten, die er nach vorgespieltem Zögern annimmt. Der neue Rang verändert ihn in den Augen seiner Angestellten: „Hagen zittert vor geborenen Größen, / Aber wenn jemand von unten ein schlechtes Wort sagt / Wird er streitsüchtig und arrogant!“⁴⁰⁵ Geld und Prestige (er möchte, dass der Name „Nibelung“ seinen schönen Klang zurückhält) sind Ersatz für etwas Höheres, Unerreichbares. Sein höchstes Verlangen geht über die Grenzen der Firma hinaus: „Echter Gewinn wäre es erst, / Wenn ich die chemische Formel der Seele kennte, /

⁴⁰¹ Ebd., S. 83, Ungarisches Original: „Esélyem sincs, a nibelungi gének / Bűne, hogy minden partiról kinéznek.”

⁴⁰² Ebd., S. 177, Ungarisches Original: Kellőképpen domesztikáltak / A mai nibelheimiak; / S te holmi gátlások miatt / Kicsúfolnád őket... Gyalázat / Nem kérnek mást, csak az egyenlő / Elbánás elvét: megszívlelendő / A kívánság... Mutass empátiát, / És hagyd a patológiát.”

⁴⁰³ Pfister: Das Drama, S. 249.

⁴⁰⁴ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 81, Ungarisches Original: „Az álmod fordítása mégsem ez. / Álmod a nőt mutatja, a kicsúfolt / Szomszédnőt, akit rettenetesen / Kívánsz, minden kötvényed odaadnád / - Ne tiltakozz! – egyetlen kavarásiért...”

⁴⁰⁵ Ebd., S. 177, Ungarisches Original: „Hagen vacog a született nagyoktól, / De hogyha lenről bárki csúnya szót szól, / Egyből izgága lesz és arrogáns!”

Und erführe ihre innerste Chemie: / Kann es einen kühneren Wunsch geben?⁴⁰⁶ Dieses Sehnen scheint ihn vom gängigen Bild des machtgerigen Konsummenschen abzuheben.

Hagen ist schon in den ersten Teilen eine dunkle Figur, die durch seine kleine Statur zu einem unterdrückten Dasein prädestiniert ist. Um seinen Minderwertigkeitskomplexen entgegenzuwirken, tritt er gegenüber Giselher, Gernot, Volker aggressiv auf, die auf seiner Nichtigkeit ständig beharren: „Mein kleiner Hagen, hab’ dich von weitem erkannt / Dich bedeckt der kohlschwarze Anzug. / Man berührt dich nicht: bist grob, / Stichelst, agitierst, forderst Blut, aber sofort-“⁴⁰⁷ Die ursprünglichen Pläne des Ratgebers werden hauptsächlich durch die Frauen geändert. Brünnhilde zerstört seine Karriere und zusammen mit Guttrune die Hochzeit, die er geplant hat. Dass sein Vater am selben Tag stirbt, lässt den letzten Faden reißen, der ihn noch an die Gesellschaft band. Er selbst begründet seine Wende folgendermaßen: „Ich, der Erhalter war / Werde nicht zum Zahnrad im Apparat ...“⁴⁰⁸ Am Anfang des letzten Teils ist er Gesprächsthema der alten Partner: „Ach, Hagen! Das Rätsel, aller Rätsel, nicht wahr?“⁴⁰⁹ Sein Rückzug in die Unterwelt wertet die bisherigen Beziehungen zu den anderen um, er bricht alle Verbindungen mit zwei Ausnahmen (Gerda, Dankwart) ab, wandelt sich vom Geschäftsmann zum Terrorzwerger, der die Nigidi-Nibelungengefahr ausbreitet. Die Rolle des Angstverbreiters und Zerstörers erfüllt ihn jedoch nicht mit Genugtuung: „Im Getümmel erkenne ich den eklen Dämon der Scheußlichkeit: / Mich selbst. Ich gefalle mir nicht. / Aber egal.“⁴¹⁰

Siegfried identifiziert ihn nach seiner Abkehr von der Gesellschaft mit einer Krankheit, die den Körper des Kollektivs befiel, was zugleich impliziert, dass der Organismus selbst nicht gut funktioniert:

„Du lästiges Geschwür, du blutdunkle Fistel. / Du Warze in den weichen Falten der Erde. / Das Skalpell soll dich entfernen und der / Laser dich verbrennen. / Und die gesamte Ärzteschaft wird sich wegen des Gestankes / deiner versengten Ekelhaut übergeben. / Dann

⁴⁰⁶ Ebd., S. 177, Ungarisches Original: „Az volna csak színtiszta nyereség, / Ha ismerném a lélek vegyjelét, / S kitudhatnám legbensőbb kémiaiáját: akadhat ennél merészebb kívánság?”

⁴⁰⁷ Ebd., S. 96, Ungarisches Original: „Hagenkém, messziről kiszúrtaalak. / Téged takar a szénfekete öltöny. / Ujjal se érnek hozzád, durva vagy, / Kötekszel, izgatsz, vért kívánsz, de rögtön-“

⁴⁰⁸ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 267, Ungarisches Original: „Ki főntartója voltam: nem leszek / Az apparátusban fogaskerék...”

⁴⁰⁹ Ebd., S. 279 (Übersetzung nach Kalász und Rinck), Ungarisches Original: „Hagen! Rejtélyek legszebbike, hát nem?”

⁴¹⁰ Ebd. S. 394 (Übersetzung nach Kalász und Rinck), Ungarisches Original: „A forgatagban fölimerem / Az utálatosság undok démonát: / Saját magam. És nem tetszem magamnak. / Na mindegy.”

aber sind wir von deiner Pest befreit! / Ein Routineeingriff nur, den ich eigenhändig / machen werde. Und über unsern Körper wird/ wieder minzige Gesundheit herrschen.“⁴¹¹

So gesehen ist Hagen das Ergebnis eines Prozesses und nicht selbst der Grund des Übels. Er steigt zum Emblem der Nibelungen auf, die, obwohl Teil der Gesellschaft, immer vor der Verstoßung stehen. Sein letzter Monolog stellt existenzielle Fragen der Nibelungen und der Minderheiten, wie immer diese auch heißen mögen:

„Was ist ein Nibelung? Ab jetzt nicht mehr das Recht / und nicht das Gesetz: nur das aufgerissene Fleisch; / nur der Körper nackt, in seinem großen Elend. / Nur die Hakennase, der krumme Rücken, das verbogne / Rückgrat: Nichts andres ist der blutende Nibelung! / Und was ist Wahn? Auf welcher Grundlage /verhöhnt man Romas, pfercht Juden zusammen / in die sorgfältig nummerierten Baracken / des Geistes? --- Ist etwas Besonderes an ihnen?/ Ein Zwerg, doch auf dem glatten Börsenparkett, / eine wahre Größe - er bleibt dennoch ein Nibelung!/ Er hebt sich ab und mischt sich wieder unter.“⁴¹²

Da Hagen die zentrale Rolle innehat, wird für seine Charakterisierung die breiteste Palette der Techniken angewandt. Er wird am häufigsten in Kommentaren durch die anderen präsentiert, ist zugleich auch die am häufigsten in Nebentexten geschilderte Figur. Wirft man einen Blick auf seine Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Handelnden, wird ersichtlich, dass sich diese im ständigen Wandel befinden, was die Dynamik der Gestalt belegt.

Hagens größter Gegenpart ist Siegfried, der sich in wesentlichen Punkten von ihm unterscheidet. Der junge Wälsung ist nobler Herkunft und physisch attraktiv. Er leitet die Wälsung-Werke mit großem Erfolg und ist auf den Partys der *high society* ein gern gesehener Gast. Aus einem Gespräch zwischen Gunther, Hagen und Guttrune erfährt der Rezipient, dass er in Heidelberg studiert hat. Obwohl er in Humanwissenschaften absolvierte, agiert er genial auf dem Markt: „Superprofi / Natürlich ist er ein Superprofi,

⁴¹¹ Ebd. (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 421, Ungarisches Original: „Te undormány fekély, sötét sipoly? / Szemölcs szép Földünk párnás bőrredőjén! / Karmoljon kés vagy égessen ki lézer, S hadd hányja el magát a csúfra perzselt / Bőr bűzétől a nagy konzílium, / És gyógyuljunk ki végre a pestisedből! / Rutinműtét! Én végzem el saját / Kezűleg, s nyavalyás testünkön újra / Úr a mentaillatú egészség.”

⁴¹² Ebd., (Übersetzung von Kalász und Rinck), S.433, Ungarisches Original: „Mi az a nibelung? Most már se jog, / Se törvény: egyedül fölszakadt hús; / Csak póre test, még hozzá nyomorult. / Csak horgas orr, hajlott hát, girbe-gurba / S mi ez a rögeszme? Minek alapján / Cinkelnek cigányt, zsúfolnak zsidót / Az eme nagy műgonddal számozott / Barakkjaiba? - - Szaguk van vajon? / Termetre törpe, nagyság a piac / Parkettjén – akkor is csak nibelung! / Kiválasztódik, aztán elvegyül.”

aber möchte betonen, / Dass er keinen Abschluss in dieser Fachrichtung hat: / Er ist aus Heidelberg hierher entsandt, / Und bei dem Bewerbungsgespräch kam nichts zutage, / Ein Interview: gab es nicht! ...⁴¹³

Siegfried tritt zuerst als ironischer Beobachter auf, der die Gesellschaft, in der er lebt, von außen kritisch beurteilen kann. In dieser Hinsicht ähnelt er Brünnhilde, die ihn fasziniert, mit der er sich jedoch wegen seiner persönlichen Krise immer schlechter verständigen kann. Er leidet unter Halluzinationen, die sich zuletzt als Hagens Manipulationen herausstellen,⁴¹⁴ kämpft mit Alkoholproblemen und flüchtet dank Drogen in eine andere Welt. Hinter dem Bild des erfolgreichen Yuppies verbirgt sich eine von Krisen geplagte Existenz: „...Lass mich/ Einiges verdeutlichen. Was Siegfried angeht, / Aufgrund der Zeiger des Promptindex / Ist er ein großer Mann. Machen wir hier / Ein riesengroßes Fragezeichen, und sehen uns das andere / Portfolio an: das von zu Haus' ... / Es weist absteigende Tendenz auf...“⁴¹⁵

Den anderen Figuren ähnlich wird er zum Statisten in Hagens Schauspiel. Nach der gescheiterten Heirat mit Guttrune widmet er sich gänzlich dem Gesellschaftsleben. Hagens Terrorakte erschrecken ihn am Anfang nicht, sein Erfolg scheint weiterhin ungetrübt zu sein, er präsentiert sich weiterhin gut in den Medien:

„...Die Medien sind seine Drogen, gib ihm noch die ein oder andere Dosis davon und sein seelisches Gleichgewicht ist wieder hergestellt... Siegfried ist ein Mann von Format, seine Bühne ist der rote Teppich der Pressekonferenzen und seine favorisierte Tageszeit die Hauptsendezeit.“⁴¹⁶

Zuletzt wird er jedoch von Panik ergriffen, besonders als er die elektronische und dadurch auch die tatsächliche Kontrolle über seine Firma verliert. In den letzten Szenen verschanzt er sich wie Gunther im Nibelungen-Wohnpark, um sich vor Hagen zu schützen. Sein Plan, den bösartigen Tumor aus Wotans Magen zu entfernen, gelingt ihm nicht, er wird vom Terrorzweig erschossen. Insgesamt behält er als Figur den alten Glanz einiger Prätexte, der

⁴¹³ Ebd., S. 67, Ungarisches Original: „Vérprofi / Persze hogy vérprofi, de hangsúlyoznám, / Hogy szakirányú végzettsége nincsen: / Heidelbergből szalasztották ide, / S a munkainterjún mi sem derült ki, / Mert interjú: nem is volt!”

⁴¹⁴ Die Schreckensbilder, die er in einem Taxi sieht und die Brünnhilde nicht bemerkt, werden am Ende als Hagens Inszenierungen entblößt.

⁴¹⁵ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 82, Ungarisches Original: „Ez így, ebben a / Formában nem igaz. Hadd pontosítsak. / Ezt-azt. Ami Siegfriedet illeti, / A promptindex csalóka mutatói / Szerint nagy ember. Ide hórihorgas / Kérdőjelet tegyünk, s lássuk a másik / Portfóliót: az otthonit... / Leszálló / Ágat jelez...”

⁴¹⁶ Ebd. (Übersetzung nach Kalász und Rinck), S. 317, Ungarisches Original: „Ha a közszerelés kábítószerével él, néhány dózis majd helyrebillenti a lelki egyensúlyát ... Siegfried nagy formátum, akinek a sajtótájékoztatók futószőnyege a rivalda, kedvenc napszaka pedig a főműsoridő.”

Inhalt ist jedoch fast gänzlich verschwunden. Analog zu den anderen Handelnden wird er zum bloßen Emblem, er steht für die Yuppies, bei denen Essenz nicht mehr zu erwarten ist. Gunther zählt ebenso zu den Yuppies, als Figur ist er schwächer konturiert als die Vorangehenden. Er ist nicht der Schwächling der Prätexte, was nicht heißt, dass er auf das Niveau von Siegfried gehoben wurde, der ihn „Kuschelgunther“ nennt und damit den Hauptzug seines Wesens erfasst.⁴¹⁷ Woran es ihm mangelt, formuliert Hagen: „Gerade das ist mein Problem! Du bist nicht leidenschaftlich, / Und dass auf Dauer der kleine Fisch auch Chancen hat, / Daran denkst du erst gar nicht...“⁴¹⁸ Am Anfang erinnert Gunther den kleinen Stiefbruder an die Grenzen seiner Macht, fest entschlossen tritt er jedoch erst beeinflusst von Brünnhilde auf und sagt Hagen: „Gunther: ... Du irrst dich: / Du bist hier nur der Quasi-Hausherr. Halte mich / Doch nicht für ganz blöd.“⁴¹⁹ Analog zu Guttrune ist er von keiner besonderen Bedeutung für die Handlungsführung. Obwohl beide zu den Hauptfiguren der Handlung gehören, haben sie keinen Einfluss auf sie (mit Ausnahme von Guttrunes Rache), sie überlassen sich dem Fluß der Ereignisse. Für die Yuppies des Dramas ist mit Ausnahme des letzten Teils eine gewisse Lethargie typisch, die Gunther besonders prägt, erst die Angst scheint ihn aufzurütteln.

Überblicken wir nochmals die Figurenkonstellation des *Nibelungen-Wohnparks*, kann die ursprüngliche These bestätigt werden, dass die Agierenden der Tetralogie Typen entsprechen und kein tiefes psychologisches Profil aufweisen. Die Figurenkonzeption von Hagen ist dynamisch, und die als passiv eingeführte Figur von Guttrune verändert sich am Ende im gewissen Sinne, indem sie eigene Initiative ergreift (den Stiefbruder tötet). Die anderen Gestalten sind statisch. Hagen ist der einzige, der durch Taten charakterisiert wird, da die anderen in den ersten Teilen selten eine Initiative ergreifen. Dieses Nicht-Handeln ist Ausdruck des Zustandes der Gesellschaft, der sehr stark an den im Rinkeschen Drama erinnert. Im letzten Teil der Tetralogie unternehmen die Gestalten den Versuch, den Gang der Ereignisse zu beeinflussen, es ist jedoch zu spät. Insgesamt bleiben die dargestellten Figuren eindimensional, da sie „durch einen kleinen Satz von Merkmalen“ definiert sind.⁴²⁰

⁴¹⁷ Ebd. (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 277.

⁴¹⁸ Ebd., S. 72, Ungarisches Original: „Pont ez a gondom! Nem vagy szenvedélyes, / S hogy hosszútávon kis hal is esélyes, / Bele se gondolsz...“

⁴¹⁹ Ebd., S. 219, Ungarisches Original: „Gunther: Tévedsz: / Te csak kvázi-gazda vagy. Ne nézz / Már teljesen hülyének.“

⁴²⁰ Pfister: Das Drama, S. 243.

3. Zusammenfassung

Die Untersuchung der in den zwei Dramen auftretenden Figuren weist in Bezug auf die fluktuierenden Gestalten Gemeinsamkeiten mit den Figuren der Nibelungenrezeption auf, auch wenn im Falle von Térey die gesetzten Differenzen zu den Prätexten eine völlig selbständige fiktive Welt ergeben. Analog zum mittelalterlichen Prätext sind die Agierenden in beiden Fällen Teil eines Geschehens, das sie selbst nicht kontrollieren können. Ebenso haben beide Werke ein besonderes Interesse für die emanzipierten Frauengestalten, die sich in der Männerwelt dennoch nicht durchsetzen können. Siegfried ist in beiden Texten ein Star, bei Rinke nicht näher definiert, bei Térey der Börsen- und Medienwelt. Hagen erscheint als widersprüchliche Figur, die nicht einfach als schlecht oder gut zu bezeichnen ist. Gunther bleibt der leicht manipulierbare Mächtige, der seine Herrschaft nicht allein ausüben kann.

In Bezug auf die neue Akzentsetzung scheint sowohl bei Rinke als auch bei Térey die Identitätsproblematik im Vordergrund zu stehen. Obwohl Typen geschildert werden, ist das Interesse für das Individuum unübersehbar: „Ich war immer an den Momenten und Ereignissen der Geschichte interessiert, in denen eine Persönlichkeit nach der Verbrennung von seiner eigenen Asche aufersteht - in denen eine Existenz zerstört und neu gebaut wird...“⁴²¹ Im *Nibelungen-Wohnpark* ist es Hagen, dessen Veränderung mitverfolgt wird, bei Rinke steht Kriemhild im Mittelpunkt. Das Scheitern des Individuums erfolgt in beiden Fällen in einer Wohlstandsgesellschaft. Während jedoch bei Rinke eine grundsätzlich heitere Stimmung überwiegt, bestimmt Téreys Pessimismus von Anfang an die Atmosphäre. Für den ungarischen Autor ist das Schreiben, wie für Ibsen, den er zu seinen Vorbildern zählt, ein Gericht über sich und andere, über seine Figuren. Die Schlussfolgerung der Tetralogie über das menschliche Sein, das die am besten ausgeprägte Figur, Hagen, formuliert, ist niederschmetternd: „Es ist nicht gut in Menschenform gesperrt zu sein.“⁴²² Rinkes Figuren besitzen nicht die sprachliche Kraft, um analoge Weltanschauungen zu formulieren.

⁴²¹Térey im Interview im Kossuth Radio am 29.09.2004. Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „A történelemnek mindig azok a pillanatai vagy eseményei érdekeltek, amikor egy személyiség elég és hamvaiból feltámad – amikor egy egzisztencia elpusztul, és újraépül...”

⁴²² Ebd. (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 419, Ungarisches Original: „Emberbe zárva lenni nem jó.”

IV. Die Wiederholung als Schreibstrategie in Moritz Rinkes *Die Nibelungen* und János Térey's *Der Nibelungen-Wohnpark*

1. Wiederholung als Schreibstrategie

„Es ist gut so! Du verstehst die wichtigste Kunst nicht:

Das wieder verwendete Material ist das Wesentliche

Wenn unseren Gegenstand das Abbrauchen

Verzaubert, gefällt er uns als Torso wieder;

Wenn sich die laue Ablagerung legt

Erlangt unser Liebling seine neue Form,

Aus gehöriger Ferne genossen ist er am schönsten:

Obwohl er gewichtslos ist, alterte er auch nicht.“⁴²³

(János Térey: *Nibelungen-Wohnpark*)

„Repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it.” (David Hume)

„Die Wiederholung ist ein entscheidender Ausdruck für das, was „Erinnerung“ bei den Griechen gewesen ist.“ (Sören Kierkegaard)

⁴²³ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 49. Ungarisches Original: „Úgy jó! Legfontosabb kunsztját nem érted: / Az újrafelhasznált anyag a lényeg. / Tárgyunkat hogyha újjábüvöli / Az elkopás, torzóként újra tetszik; / Kedvencünk friss alakját elnyeri, / A langyos hordalék ha leülepszik. Kellő távlatból élvezve a legszebb: / Bár súlya nincs, nem is öregedett meg.”

Die bisherigen Ausführungen bestätigen, dass sich die Wiederholung, als Wiederaufnahme des Tradierten,⁴²⁴ in der Gegenwartsrezeption des *Nibelungenliedes* zur „wichtigsten Kunst“ entwickelt hat, durch die das „wieder verwendete Material“ im Sinne von Téry „gewichtslos“, aber „genießbar“ wurde. Die neuen Formen, denen der Stoff angepasst wurde, modellieren nicht das alte Material selbst, sondern beeinflussen, im Sinne von Hume, das Bewusstsein des Lesers. Die so verstandene Repetition soll im Folgenden als gemeinsames Grundverfahren der ausgewählten Dramen erfasst werden. Das Epos ist als maßgebender Prätext der ausgewählten Stücke in die Betrachtung aufgenommen und dient als Vergleichspunkt. Die Darlegung der Repetitionen in unterschiedlichen literarischen Kontexten und auf verschiedenen Textebenen erleichtert die Erkenntnis ihrer Funktion.

Die Wiederholung wird im ersten Teil des Kapitels als theoretischer Terminus behandelt. Sie ist als zentrale Kategorie gewählt, da sie trotz der Gefahr, die ihre schillernde Natur mit sich bringt, am besten brauchbar zu sein scheint, um die Komplexität des analysierten Phänomens zu begreifen. Der zweite Abschnitt möchte die Repetitionskategorien bzw. ihre Merkmale vorstellen, damit drittens die Iterationen der einzelnen Texte untersucht werden können. Die aufgestellten Kategorien gliedern ihrerseits die Betrachtung der Werke. Da die Untersuchung aus der Perspektive der Nibelungenrezeption geschrieben ist, werden erstens die textexternen, zweitens die textinternen Wiederholungen synthetisiert. Ihre tabellarische Erfassung im Anhang der Arbeit dient der Veranschaulichung des Stellenwertes der Repetitionstypen; so synthetisiert sie auch Beispiele, die in den Ausführungen nicht einzeln erläutert werden. Hiernach folgt bei den einzelnen Werken die Probe aufs Exempel, in Form der Analyse der Schlusskapitel. Die Wahl fiel auf die abschließenden Bilder, da sie analoge Lagen nach dem Untergang darstellen und ihnen die Wiederholungen als performative Akte zugrunde liegen. Der vierte Punkt des Kapitels versucht, die Schlussfolgerungen zu ziehen.

1.1. Theoretische Voraussetzungen

Die Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der Repetition reichen von der untersten Ebene der sprachlichen Elemente (Laut, Reim u.a) bis hin zu Grundfragen des Seins (siehe Kierkegaard oder Nietzsche). In Anbetracht des ausufernden theoretischen Diskurses bedarf die Wiederholung als Schlüsselterminus der Analyse einer klar umrissenen Ausgangsposition, die im Rahmen eines interdisziplinär angelegten Überblicks konturiert werden soll, der philosophische und literarische Perspektiven auf die Thematik

⁴²⁴ Es ist an die Tradition im Sinne von Jauß zu denken.

einblendet.⁴²⁵ Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann und wird in Bezug auf die Vorstellung der theoretischen Diskurse nicht erhoben.⁴²⁶

Da das einschlägige philosophische Gedankengut die literarischen Debatten durchtränkt, sind dessen zwei Pole, die in der Fachliteratur auf Platons und Nietzsches Konzepte zurückgeführt werden und die Deleuze miteinander konfrontiert, zuerst zu nennen.⁴²⁷ Die eine Auffassung hebt die Ähnlichkeit der Differenzen hervor, während die andere die Unterschiede des Gleichen betont. Die Welt wird entweder als Ikon oder als Phantasma gedeutet. Die platonische Auffassung ist dem „archetypischen“ Modell ähnlich,⁴²⁸ sie liegt der Metapher zugrunde und erfasst das Wiederholte als unvollständige Kopie. Im literarischen Kontext plädiert sie für die Imitationskonzepte, laut denen die Validität des mimetischen Produkts aufgrund seiner Korrespondenz mit dem Kopierten etabliert ist. Das andere Konzept, Nietzsches „ewige Wiederkehr“, impliziert die Möglichkeit der Wiederaufnahme als Schein, indem die Reproduktion und sein Original in ihren Unterschieden zueinander erfasst sind. In diesem Sinne ist nichts auf dieselbe Weise wiederholbar, das Vergangene kann zwar neu erstellt werden, bleibt jedoch nicht das Gleiche, da das Wieder nie zur selben Zeit stattfindet. Die Zeit selbst setzt den Unterschied, und die Rückkehr wird zur Aktualisierung, wobei das Vergangene abwesend anwesend ist.⁴²⁹ Somit ist bei Nietzsche die Repetition eine Tat der Differenz. Die Diskrepanz zwischen den zwei Polen kann in den meisten Theorien, unabhängig von ihrer Position im interdisziplinären Spannungsfeld, nachvollzogen werden, wobei die neueren Fachbeiträge meistens eine Symbiose der zwei Auffassungen bevorzugen:

„Einseitiges Beharren auf dem Identitätsaspekt im Wiederholungsmodus dementiert diesen, weil ein folgendes nicht zugleich ein Voraufgegangenes ist, wie umgekehrt einseitiges Beharren auf dem Differenzaspekt im Wiederholungsmodus diesen dementiert, weil eine Differenzenerfahrung stets Identifikation voraussetzt, womit die Bestimmung der Wiederholung nur als Identität und Differenz Bestand hat.“⁴³⁰

⁴²⁵ Die sich stellenweise mit dem Bereich der Freudschen Psychologie berühren.

⁴²⁶ Wegen der summarischen Erfassung, wird stellenweise eine vereinfachende Tendenz unumgänglich sein.

⁴²⁷ Deleuze, Gilbert: Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.

⁴²⁸ Der Begriff ist erst von Jung geprägt worden, Platon benutzt den Terminus „*idée*“ (Idee).

⁴²⁹ Gedanke nach Strunk, Marion; Die Wiederholung. In: <http://www.xcult.org/strunk/wd/wiederholung.html>; am 10.10.2005.

⁴³⁰ Mathy, Dietrich: Vorab ergänzend. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 7-12, S. 8.

Diesem Paradox kommt Deleuze entgegen, indem er das Phänomen als „Sich-verhalten“ beschreibt,

„allerdings im Verhältnis zu etwas Einzigartigem oder Singulären, das mit nichts anderem ähnlich oder äquivalent ist. Und vielleicht ist diese Wiederholung als äußeres Verhalten ihrerseits Wiederhall eines noch heimlichen Lebens, einer inneren und tiefen Wiederholung im Singulären, das sie beseelt.“⁴³¹

Dieses Benehmen impliziert im Sinne von Kierkegaard eine Bewegung des Subjekts, die „in jeder Hinsicht Überschreitung [ist]. Sie stellt das Gesetz in Frage, sie denunziert dessen nominalen oder allgemeinen Charakter zugunsten einer tieferen künstlerischen Wirklichkeit.“⁴³² Mit dieser Bewegung setzt *Die Wiederholung* des dänischen Philosophen ein, die die Iteration als existentielle Fragestellung sowie literarisches Verfahren aufweist. Das Werk präsentiert die Repetition als „unaufhebbare Bewegung des Subjekts jenseits der Repräsentation, jene Performativität/ Theatralität der Schrift, die Subjekt, Gewalt, Wunsch und Verantwortung aneinander bindet.“⁴³³ Diese Beziehung der Performativität und Wiederholung avancierte in den späteren philosophischen, linguistischen bzw. literaturtheoretischen Debatten um den Sprechakt (von Austin und später Searle) zur zentralen Streitkategorie und ist bis heute nicht von der Repetition zu trennen. Derridas bekannte Thesen über die Relation zwischen Performanz und Alltagskommunikation bzw. Fiktion führten zur Betonung der Iterierbarkeit.⁴³⁴ Sie ist die Bedingung jeglicher Art der sprachlichen Interaktion, somit auch der Literatur, die im nächsten Schritt dieses Abschnitts zu betrachten ist.

Die literaturwissenschaftlichen Debatten operieren mit zahlreichen Wiederholungstermini, wobei die philosophische Differenzierung durch Platon und Nietzsche beibehalten wird. Die aktuelle Texttheorie erfasst die Repetition zugleich als Transmission,⁴³⁵ wodurch eine

⁴³¹ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 15-16.

⁴³² Ebd., S. 17.

⁴³³ Strowick, Elisabeth: „Die Wiederholung. Ein Versuch der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantinus“. Eine Lektüre. In: *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999, S. 7-151, S.13.

⁴³⁴ Ihr ist neben der Identität auch eine Differenz zum Reproduzierten inhärent.

⁴³⁵ Da auch dieser Begriff beladen ist und meistens mit der Überlieferungskette von Texten verbunden wird, kann er nur für gewisse Fälle übernommen werden. Er subsumiert nur teilweise das hier implizierte semantische Feld der Wiederholung, da er der Bedeutung des Wiedererzählens am

Abgrenzung zur früheren Verwendung gesucht wird.⁴³⁶ Im Rahmen dieser Bemühungen schlug Markus Wild vor,⁴³⁷ statt Wiederholung über Rekontextualisierung zu sprechen, wodurch die Transmission von Stoffen besser gehandhabt werden sollte. Sein Ansatz vernachlässigt jedoch die Repetitionen als strukturierende Elemente eines Textes, da er in solchen Wiederholungen die Manifestation der Iterierbarkeit der Sprache sieht und sie somit für die Auslegung der Texte nicht als weiterführend betrachtet. Der klassische Strukturalismus operierte mit der Relation der Repetition in der narrativen Tiefenstruktur eines Werkes,⁴³⁸ versteht sie als Konstanz, Identität und Veränderung, Varianz.⁴³⁹ Um alle Ebenen abdecken zu können, ist im Folgenden die Relevanz der Iterationen in den angesprochenen zwei Sphären der Literatur erfasst, die eine bezieht sich auf die Transmission des tradierten Materials, die andere auf die Textstruktur, wo die Iterationen die Schrift als Performanz konstituieren.

In Bezug auf den ersten Bereich der literarischen Bearbeitung tradiert Stoffe (Transmission) kann zwischen *Imitatio* und *Aemulatio* differenziert werden. *Imitatio* ist im rhetorischen Sinne oder als *Mimesis* seit Platon und Aristoteles eine zentrale Kategorie der Dichtungstheorie.⁴⁴⁰ Die *Aemulatio* hat agonalen Charakter und bezieht sich auf „das Wettstreiten mit einem stilistischen oder poetischen Vorbild“.⁴⁴¹ Sie kann als „Überwindung minderer Formen von *imitatio*“ betrachtet werden.⁴⁴² Auf ihre literaturgeschichtliche Relevanz wies u.a. Bloom hin: „Every poet is caught up in a dialectical relationship

nächsten steht. Er ist jedoch in Bezug auf die Repetition des tradierten Materials stellenweise verwendet.

⁴³⁶ „Dies geschieht [die Abgrenzung] vor allem aufgrund eines Vorbehaltes gegenüber den Techniken und Erträgen der bisherigen transmissionstheoretischen Ansätze.“ Sabel, Barbara / Glauser, Jürg: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Text und Zeit. Wiederholung, Variante, Serie. Konstituenten literarischer Transmission. Würzburg: Königshausen und Neuman, 2004, S. 5-13, S. 9. Grundsätzlich geht die neue Richtung von einem anderen Textverständnis aus, im Sinne der Performanz.

⁴³⁷ Wild, Markus: Play it! – aber nicht again. Der Wiederholungsbegriff in pragmatistischer Beleuchtung. In: ebd., S. 184-204.

⁴³⁸ Aber auch die Oral Theory.

⁴³⁹ Ebenso gab es in den 60er und 70er Jahren Bemühungen, allgemein gültige repetierte Muster der narrativen Texte vorzuweisen. Schon zuvor wurde die Problematik in mediävistischen Kreisen anhand der Oralität der Werke thematisiert.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu: Bauer, Barbara: *Aemulatio*. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1. A-Bib. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 141-187. Das Verhältnis der Wirklichkeit zur Literatur bedarf im Rahmen der vorliegenden Fragestellung keiner Ausführung.

⁴⁴¹ Ebd., S. 141.

⁴⁴² Ebd., Vgl. dazu auch die Erörterungen von Müller, Jan-Dirk: Texte aus Texten: Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur am Beispiel von Fischarts „Ehzuchtbüchlein“ und „Geschichtklitterung“. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Kühlmann, Wilhelm und Neuber, Wolfgang (Hrsg.). Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien: Lang, 1994 (= Frühneuezeitstudien 2, S. 63-109, S. 72.

(transference, repetition, error, communication) with another poet or poets.“⁴⁴³ So lässt sich jedes Werk als Dialog mit anderen lesen, die der Autor, um verstanden zu werden, in gewissem Maße selbst wiederholen muss. „Anders ausgedrückt, schöpfen, sich vorstellen, erfinden, schreiben ist nur ein simpler Akt des Zitierens, des Wiederholens der einen alten Sache, die schon andere zuvor wiederholt haben.“⁴⁴⁴ Die Typen sowie die Beurteilung der so interpretierten Repetition divergieren in den unterschiedlichen literaturhistorischen Epochen und können aus dem kulturgeschichtlichen Kontext nicht herausgegriffen werden. Um also die unterschiedliche Akzentsetzung bzw. den Hintergrund der Iterationen in den zu betrachtenden Texten untersuchen zu können, ist zwischen der Repetition in der mittelalterlichen Literatur, auf die die ausgewählten Dramen zurückgreifen, und die Wiederholung im zeitgenössischen Kontext zu differenzieren.

Im Mittelalter ist gegenüber der Antike „die Ausweitung des Phänomens der Aemulatio auf andere Bereiche als nur die sprachlich-formale Ebene“ zu beobachten.⁴⁴⁵ Mittelhochdeutsche Dichter verstehen sich „gemäß der Topik der Prologe als Erneuerer (maere niuwen)“⁴⁴⁶. Sie sind Kommentatoren bzw. Interpreten und respektieren das Überlieferte als Autorität, die Tradition fungiert als das Ganze, in welches sich der Verfasser einordnet.⁴⁴⁷ „Der Dienst am übergreifenden Zusammenhang“ genießt Priorität,⁴⁴⁸ woraus die relative Konstanz der Inhalte, die Reproduktion gleicher Themen sowie die scheinbare Dominanz der invarianten Wiederholung resultieren. „Mittelalterliches Erzählen ist ganz überwiegend Wiedererzählen“,⁴⁴⁹ die Originalität ist als Anfang einer geraden Linie zu verstehen.⁴⁵⁰ Die Repetition ist in diesem Kontext als neue Konkretisierung einer Idee zu erfassen, die positiv aufgenommen wird. Haidu spricht über die Wiederholung im Sinne von Konventionalismus,

⁴⁴³ Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second Edition. New York Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 91. Bloom differenziert sechs Möglichkeiten in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Vorbild: Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis, Apophrades.

⁴⁴⁴ Breton, André: *Das "Anrennen gegen die Grenzen der Sprache" - Methoden des Schreibens und Strategien des Lesens*. Treffen in Paris, 18. Februar 1965, Eine Diskussion mit [Roland Barthes](#) (Kulturkritiker, Essayist und Semiologe), André Breton (Schriftsteller und Theoretiker des Surrealismus, Moderator), Gilles Deleuze (Philosoph) und [Raymond Federman](#) (Schriftsteller und Literaturtheoretiker). In: <http://www.lichtensteiger.de/methoden.html>, am 12.12.2006.

⁴⁴⁵ Bauer: *Aemulatio*, S. 150.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 154.

⁴⁴⁷ Wehrli, Max: *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 100

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Müller, Jan-Dirk: *Sage – Kultur – Gattung – Text. Zu einigen Voraussetzungen des Verständnisses mittelalterlicher Literatur am Beispiel des „Nibelungenliedes“*. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): *6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick-Ausblick. Philologia Germanica 23*. Wien: Fassbänder Verlag, 2000, S. 114-133, S. 119.

⁴⁵⁰ Vg. dazu Haidu, Peter: *Repetition: Modern Reflections on Medieval Aesthetics*. In: *Modern Language Notes*. Baltimore: John Hopkins University Press, 92/Nr. 4, 1977, S. 875-887, S. 876.

dem aus philosophischer Perspektive die neuplatonische Auffassung zugrunde liegt. Die vermittelte Norm wird als Invariante angenommen, wobei die Zeit notwendigerweise einen Unterschied setzt. So impliziert neben der Aneignung dennoch die schöpferische Neuerung und Variierung des Materials im neuen Kontext. Die mittelalterliche Repetition als Transmission ist somit das „Resultat kultureller Arbeit“.⁴⁵¹ Der Spielraum des produktiven Umgangs mit tradierten Stoffen ist gattungsabhängig und sehr unterschiedlich. Dank dem *sensus historicus* ist in der Bibelepik das kreative Eingreifen streng begrenzt, während der höfische Roman einen weit größeren Handlungsraum zulässt. Zwischen den zwei Polen positioniert sich die Heldenepik.⁴⁵² Im Spätmittelalter verliert die Tradition, im bisher geschilderten Sinne, durch das neu entwickelte dichterische Selbstgefühl ihre Unschuld. Zum Kult des Tradierten alliiert sich ein „Anspruch auf Originalität“,⁴⁵³ der sich in der folgenden Zeit vertieft und dazu führt, dass das Prinzip der Aemulatio von der Idee des kreativen Genies abgelöst wird.

Macht man den notwendigen chronologischen Sprung in die Gegenwart, in der die zwei ausgewählten Nibelungenadaptationen entstanden, ist man, wie erwartet, mit einem umgewerteten Status der Wiederholung eines tradierten Materials konfrontiert. Der Schriftsteller wertet nach dem Scheitern der großen Erzählungen die Repetition um. „Die postmoderne Philosophie privilegiert Heterogenität, Differenz und Pluralismus: Wiederholung und Differenz sind an die Stelle des Neuen und der Identität getreten.“⁴⁵⁴ Diese Auffassung führt in den unterschiedlichen Künsten dazu, dass „[sich] in der postmodernen Logik des Zitats die Spurensuche nach dem historischen Original im Konglomerat der Nachbilder, der zitierten Bilder und Stile, Genremuster und Standardsituationen [verläuft].“⁴⁵⁵ Durch Reproduktion wird einerseits die eigene Erfindung „erspart“, andererseits können die „freigesetzten Leistungsressourcen“ für Anpassungen und „Verbesserungen“ am Reprodukt genutzt werden.⁴⁵⁶ Die häufige Adaptation bekannter

⁴⁵¹ Lieb, Ludger: Wiederholung als Leistung. Beobachtung zur Institutionalität spätmittelalterlicher Minnekommunikation (am Beispiel der Minnerede Was Blütenfarben bedeuten). In: Müller-Wille, Klaus; Roth, Detlef; Wiesel, Jörg (Hrsg.): Wunsch – Maschine – Wiederholung, Freiburg: Rombach Verlag, 2002, S. 147-165, S. 147.

⁴⁵² Müller: Sage – Kultur – Gattung – Text, S. 119. Müller belegt seine Feststellungen mit dem Beispiel der Kriemhildfigur, die in den Überlieferungen des Sagenstoffes unterschiedlich bewertet wird. *Das Nibelungenlied* hinterfragt das Bild der eindeutig ‚üblen Kriemhild‘.

⁴⁵³ Wehrli: Literatur im deutschen Mittelalter, S. 103.

⁴⁵⁴ Strunk: Die Wiederholung.

⁴⁵⁵ Felix, Jürgen: Nach-Bilder. Über die Kunst des Zitats im Zeitalter der Reproduktion. In: Ders. et al. (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag, 2001, S. 63-78, S. 73.

⁴⁵⁶ Vgl. dazu Hausmann, Albrecht: Übertragungen: Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des Reproduzierens. In: Bußmann, Britta [u.a.] (Hrsg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von

Geschichten versteht Eco als Ausdruck eines gewissen Zwangs, Ereignisse selbst kontrollieren zu können,⁴⁵⁷ wobei das rezipierte Material unveränderbar bleibt.⁴⁵⁸ „Das hypertextuelle Erzählen kann uns zur Freiheit und Kreativität erziehen. Sehr schön, aber das ist nicht alles. Die »schon fertigen« Geschichten lehren uns auch zu sterben“,⁴⁵⁹ indem sie uns vorführen, dass trotz der neuen Wendung der alten Handlung diese selbst nicht geändert oder verbessert werden kann. Die Wiederholung entblößt sich also im Sinne von Deleuze als Haltung und im Einklang mit Freud als mit dem Tod verkoppelt.

Versucht man eine erste Schlussfolgerung zu ziehen, unterscheiden sich die heutigen Repetitionen in Bezug auf die Transmission tradierter Stoffe von den mittelalterlichen hauptsächlich im Grad und in der Radikalität der eingeführten Modifikationen, was als Einfluss der Moderne gelesen werden kann und aus dem Anspruch auf Originalität abzuleiten ist.

Die zweite Sphäre der literarischen Repetitionen, die oben differenziert wurde, manifestiert sich in der Textstruktur. Wiederholungen gehören zu den grundlegenden Komponenten der Literarität, die alle Schichten der Werke durchweben können. In dieser zweiten Form erfüllen sie wiederum abhängig vom Zeitalter unterschiedliche Funktionen. Im Mittelalter lässt die dominierende Interferenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit das „verwirrende Bild einer auf schriftlich-literarische Vorlagen abgestützten, mündlich vorgetragenen und je nach Gattung auch in mündlichem Stil verfassten Hörliteratur oder einer (auch) aus mündlichen Quellen gespeisten Schriftliteratur“ entstehen.⁴⁶⁰ So unterstützt die rhetorische Iteration (z.B. in Form von Schemata) die fingierte Oralität der Texte.

„Was die poetischen Wurzeln der Wiederholung betrifft, so gehört sie ursprünglich zu den zentralen Formgesetzen des großen Epos.“⁴⁶¹ Sein Stilgesetz fordert die Verbindung von Wiederholung, Umkehr (Inversion), Verwandlung und Wende. Die Varianz der erneut aufgenommenen Elemente bezeugt die Schriftkultur, zu der die Gattung gehört, da die Redundanz und Wiederholung des Immergleichen für Oralität typisch sind. [...] Variierende

Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin, New York 2005 (= Trends in Medieval Philology. 5), S. XIII.

⁴⁵⁷ Eco, Umberto: Die Bücher und das Paradies. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006, S. 20.

⁴⁵⁸ Vgl. dazu den oben zitierten Gedanken von Hume.

⁴⁵⁹ Eco: Die Bücher und das Paradies, S. 24.

⁴⁶⁰ Wehrli: Literatur im deutschen Mittelalter, S. 62.

⁴⁶¹ Villwock, Jörg: Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal, S. 12-38, S. 20.

Verdoppelung dient buchepischer Kohärenzbildung in einem der Mündlichkeit entstammenden Material.“⁴⁶²

In den zwei zu betrachtenden Dramen, die auf *Das Nibelungenlied* zurückgreifen, sind die Iterationen in die Textstruktur einerseits durch die aus den Prätexten übernommenen Topoi integriert, andererseits dient die Repetition im neuen Kontext der schriftlichen Kohärenzbildung. Abgesehen vom Zeitalter, in dem die Werke entstanden, trägt die Wiederholung zur genannten Performativität der Texte bei. „Das Performative ist dabei nicht etwas, was dem Text entgegengestellt wäre, was ihn transzendiert in eine andere Dimension, sondern ein immanentes Moment des Textes selbst: es gibt keinen Text ohne Performanz, und genauso wenig gibt es eine Performanz ohne Text.“⁴⁶³ Ein Vergleich der Performativität der drei zu betrachtenden Texte wird in Bezug auf die Auslegung der zwei dramatischen Adaptationen von Relevanz sein.

Resümierend lässt sich in dieser Hinsicht sagen, dass die Wiederholung zweifach zum Sinnpotential der Werke beiträgt, einerseits durch die Wiederaufnahme eines tradierten Stoffes und andererseits durch Iterationen in der Textstruktur, also von unten nach oben. Um diese Sachverhalte erschließen zu können, bedarf es eines einheitlichen terminologischen Instrumentariums, das im nächsten Schritt zu präsentieren ist.

2. Repetitionskategorien

Es ergeben sich also vom philosophischen Gedankengut ausgehend vier bestimmende Faktoren für literarische Repetitionen, die bei der Erarbeitung der Repetitionskategorien vor Augen zu halten sind: das Gleiche und die Differenz bzw. die Tradition und die Textoberfläche. Dieses Denkmodell ließe sich folgenderweise erfassen:

	tradiertes Material/	Textoberfläche
Tradition		
Gleiches		
Differenz		

⁴⁶² Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 136.

⁴⁶³ Bucher, André: Einleitung. In: Ders.: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss), München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 9-18, S. 15.

Das Muster erweist, dass jede Rezeption eines tradierten Materials zugleich Gleiches und Differenzen zum Original in sich trägt, das Maß des Gleichen und der Differenz ist für die Konstruierung der fiktiven Welt maßgebend. Auf der Textebene setzt die Zeit der Wiederaufnahme des Gleichen notwendigerweise einen Unterschied (Differenz). Es handelt sich somit um ein Zusammenspiel der Differenz implizierenden variablen bzw. auf den ersten Blick unvariablen Wiederholungen (oben erfasst als das Gleiche), das die Interpretationsmöglichkeit des Werkes determiniert und dieses auch im literarischen Feld verortet. Die Häufung der anscheinend unvariablen, über sich nicht hinausweisenden Repetitionen (z. B. Wörter, Schemata, sprachlich entleerte Formeln) zählt zu den typischen Charakteristiken der Populärliteratur. Die Grenzlinie zwischen dem Erhabenen der Wiederholungsfiguren und ihrer Lächerlichkeit stellt sich somit als sehr schmal heraus, was im Falle der Rinkeschen Adaptation aufgewiesen werden kann. Ebenso kann die Repetition aus ästhetischer Hinsicht zugleich Grund der Langeweile oder Mittel des Nachdrucks sein. Die Zielsetzungen der Arbeit erfordern eine detaillierte Kategorisierung, die auf dem obigen Modell basiert und im Folgenden zu präsentieren ist. Sie verpflichtet sich keinem theoretischen Zugang, bevorzugt die Kombination unterschiedlicher Annäherungsmethoden und operiert mit einem selbst zusammengestellten Kategorienkatalog. Die Favorisierung einzelner Termini unterschiedlicher Diskurse ist mangels Hierarchie mit der Zielsetzung der Untersuchung begründet. Der auf dieser Weise zusammengestellte Kriterienkatalog repräsentiert in der Fachliteratur einen neuen Ansatz.

Die zwei genannten Ebenen der Repetition: Tradition und Textoberfläche ergeben die Oberkategorien, die terminologisch vielfach erfasst werden können. Für die Verzeichnung der Verlinkungen der Werke durch das tradierte Material bietet sich Genettes Transtextualität an, unter der die intertextuelle Verknüpfung der Werke zu verstehen ist, „alles [...] »was [den Text] in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt«“. ⁴⁶⁴ Diese textuelle Transzendenz ist mit Bachtins Dialogizität, Kristevas und Riffaterres Intertextualität oder Blooms „influence“ verwandt, wobei die Termini unterschiedliche Aspekte desselben Phänomens benennen, dessen Komplexität mit Genettes Liste der transtextuellen Beziehungen veranschaulicht werden kann. ⁴⁶⁵ Da die Genetteschen

⁴⁶⁴ Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 9.

⁴⁶⁵ Genette differenziert fünf Typen. Die erste Gruppe, in Anlehnung an Kristeva als Intertextualität bezeichnet, ist jedoch restriktiver als die Definition der Literaturtheoretikerin: „als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“. (Genette: Palimpseste, S. 10) Subsumiert werden Zitate, Plagiate, Anspielungen. Zum zweiten Typ werden Beziehungen des Textes zum Paratext gezählt, wobei die Paratextualität auch außertextuelle Hinweise einbezieht. Drittens spricht Genette über Metatextualität als kritischen Kommentar eines Prätextes. Die vierte und für ihn relevanteste Gruppe

Typen der Transtextualität miteinander verbunden, ineinander verschränkt sind und fast alle externen Beziehungen der Texte bezeichnen,⁴⁶⁶ werden sie im Folgenden als textexterne Wiederholungen vermerkt. Ob das Gleiche oder die Differenz dominiert, wird in den einzelnen Fällen betrachtet. Die Kategorie ist nicht weiter aufgeteilt, eine Stufung im Prozess der Interpretation scheint nicht weiterführend zu sein, da die feinen Unterschiede in Bezug auf die Sinnstiftung keine maßgebende Relevanz aufweisen. Einzelne Termini von Genette (z.B. Paratext) werden für die Bezeichnung von Phänomenen verwendet, jedoch nicht im Sinne einer abgegrenzten Klasse.

Der Kategorie der textexternen Repetitionen ist sinngemäß die der textinternen Iterationen gegenüberzustellen, die sich auf die Textoberfläche bezieht und weiterer Differenzierung bedarf. Die bekannten Unterteilungen von Miller und von Hartmann fließen in die Analyse terminologisch nicht ein,⁴⁶⁷ da sie eher der Inventarisierung als der Entwicklung potentieller Deutungsmöglichkeiten eines Werkes zu dienen scheinen, die ihr zugrunde liegende Erkenntnis ist hingegen stellenweise verwertet. So wird in Anlehnung an Millers Unterscheidung einer kleinen und großen Skala der Wiederholungen eine klarere Differenzierung unternommen. Die textinternen Iterationen sind auf der Makro- und Mikroebene zu untersuchen, die erste bezieht sich hauptsächlich auf die Regelmäßigkeiten der Erzählstruktur, die zweite auf die rhetorischen Stilmittel, die Metrik und die thematischen Motive. Die Momente der Differenz und des Gleichen werden sich auf dieser Ebene als für die Sinnstiftung unerlässlich erweisen. Die Repetition als Komponente von Stilmitteln ist auf einer lautlichen (Alliteration, Assonanz), lexischen (Anapher, Polysyndeton, Epanalepse, Polyptoton u.a.), syntaktischen (Parallelismus, Aufzählung, Chiasmus) oder semantischen (Tautologie, Antithese, Leitmotiv, Symbolstruktur, Klimax, Antiklimax) Ebene prägnant. Die semantische Iteration, z.B. die der Motive, überschreitet

ist die Hypertextualität, das Verhältnis eines Hypertexts zu seinem Hypotext. Die letzte und abstrakteste Kategorie ist die der Architextualität, die sich auf den paratextuellen Hinweis in Bezug auf die Gattungseingliederung bezieht.

⁴⁶⁶ Die Paratextualität ist die einzige, die auch intratextuelle Beziehungen bezeichnet; diese werden nicht miteinbezogen.

⁴⁶⁷ Miller unterteilt in zwei Schichten. Auf einer breiteren Skala sind Ereignisse, Szenen, Abschnitte duplizierbar, eine Figur kann frühere Geschichten (sowohl textinnere als auch textexterne) wiederholen. Auf der kleinen Skala können die Repetitionen auf verbaler Ebene als Wiederaufnahmen von Gesten, Formen rezipiert werden. Daneben existieren subtile Wiederholungen, die als Metapher (in Anlehnung auf Platons Modell) zu deuten sind. (Vgl. dazu Miller, J. Hillis: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell, 1982) Hartmann unterscheidet zwischen *anschließender Wiederholung* bzw. *Wiederaufnahme*, während Lausberg dieselben Gruppen als *Wiederholung im Kontakt* sowie *auf Abstand* bezeichnet. Durch die *anschließenden Wiederholungen* kann der Erzähler einerseits den Wandel der Zeit, andererseits ihr Strömen durch die Schilderung des unveränderten Geschehens suggerieren. (Vgl. dazu Hartmann, Karl-Heinz: *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1979, S. 5)

dabei oft die Grenzen des betrachteten Textes und ist erst durch den Einbezug der textexternen Verlinkung des Werkes erschließbar.⁴⁶⁸ Analoge Verschränkungen der Wiederholungstypen belegen, dass eine streng festgelegte Kategorisierung für die Interpretation nicht immer produktiv ist.

Erstrebt wird in diesem Sinne keine einfache Inventarisierung der unterschiedlichen Repetitionstypen, sondern wie betont die Erschließung ihrer sinnstiftenden Funktion. Die einschlägige tabellarische Erfassung im Anhang der Arbeit hat also nicht den unerfüllbaren Anspruch, alle Beispiele zu erfassen, sie erleichtert allein die Konturierung des Phänomens.

3. Wiederholungen im *Nibelungenlied* und in den Adaptationen von Moritz Rinke und János Térey

3.1. *Das Nibelungenlied*

Die teils divergierende, teils konvergierende intensive Nibelungen-Forschung der letzten Jahrzehnte führte zahlreiche Debatten, die direkt oder indirekt den hier behandelten Schwerpunkt der Wiederholungen im Epos thematisierten.⁴⁶⁹ Einige der herauskristallisierten Erkenntnisse werden aufgenommen, um auf sie im Weiteren als Referenzpunkte zurückgreifen zu können. Die Schilderung der Problematik soll in Anbetracht des ausufernden Diskurses stark selektiv bleiben und erstrebt einen Überblick, um der bloßen Reproduktion zu entgehen.

3.1.1. Textexterne Wiederholung

Das Epos selbst ist ein Hypertext, es bearbeitet tradierte Sagen (nach Heusler zwei Sagenstränge: um Siegfried bzw. den Nibelungenuntergang) und steht mit anderen Werken „in einem intertextuellen Dialog, der [...] schwer rekonstruierbar ist, weil er in der schriftlichen Überlieferung nur verwischte Spuren hinterlassen hat.“⁴⁷⁰ Der Text ist durch die Interferenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit geprägt, er zeichnet sich durch

⁴⁶⁸ In der Terminologie von Károly Csúri sind die semantischen Repetitionen als textextern (kontextuell) oder textintern (ko-textuell) differenziert, wobei die traditionelle Begriffsverwendung: Leitmotiv vs. Emblem auch impliziert wird. Vgl. dazu Csúri Károly: Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. (Über den literaturwissenschaftlichen Status zweier Wiederholungstypen) In: Horváth Iván und Veres András (Hrsg.): *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok (Wiederholung in der Kunst. Studien). Opus literaturtheoretische Studien 5.* Budapest: Akademie Verlag 1980, S. 309-334. Für Studien zu literarischen Wiederholungen siehe auch Bernáth, Árpád: *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Mit einem Anhang über die Geschichte der Germanistik in Ungarn. (Studiensammlung).* Szeged: Grimm Verlag, 2004.

⁴⁶⁹ Eine Inhaltsangabe des Werkes erübrigt sich in Anbetracht seines hohen Bekanntheitsgrades.

⁴⁷⁰ Müller: *Spiegelregeln für den Untergang*, S. 74.

„variierende Iteration bestimmter [tradiierter] Themen, Motive, Szenentypen, Beschreibungs- und Handlungsmuster“ aus.⁴⁷¹ *Das Nibelungenlied* kann

„als „Antwort“ auf sagen- und kulturgeschichtliche Vorgaben gelesen [werden. Es] kann aber nicht aus ihnen abgeleitet werden, geschweige von ihnen korrigiert werden. [Es] nimmt Elemente aus ihnen in bestimmter Weise auf und sucht sie seinem eigenen Entwurf zu integrieren.“⁴⁷²

Die Wiederholung ist in diesem Falle als Rekontextualisierung zu verstehen, wodurch, mit Heinzles Begriffen ausgedrückt, ein Text mit „Nähten“, „Unbestimmtheiten“ und „Leerstellen“ entsteht, der durch die repetierten sich widersprechenden Varianten desselben Elementes mit Widersprüchen durchwoben ist. In diesem Sinne verwandelt sich z.B. Kriemhilds Gestalt in eine dissonante Figur,⁴⁷³ wenn sie sich im zweiten Teil des Epos bei der Ankunft der Burgunder am Hunnenhof darüber freut, dass ihre Brüder gerüstet ankommen. Kriemhilds Gebärde des Am-Fenster-Stehens konnotiert dem mittelalterlichen Rezipienten die Sehnsucht, wie aus dem Minnesang bekannt, wobei die suggerierten Emotionen den Intentionen der Figuren widersprechen. Die Reaktion der Königin steht im Gegensatz zu ihrem Plan, sich für ihren ersten geliebten Mann, Siegfried, zu rächen. Die Diskrepanz lässt sich in Anbetracht einer früheren Variante des Stoffes erhellen. In der *Atlakviða* wurde Kriemhild, im Unterschied zum Epos, nicht die Rolle der Rächerin zugeschrieben, sondern sie bemühte sich am hunnischen Hof, ihre Brüder vor Etzel zu schützen, der ihren Schatz erwerben wollte. Analog zu diesem Beispiel lenkt Heinzle die Aufmerksamkeit bei Hagens Figur auf dessen radikalen Wandel vom Ratgeber der Könige zum ‚Trost‘ der Nibelungen (1526,2), der stoffgeschichtlich geprägt ist. In der Erzähltradition von Siegfrieds Tod ist der Waffenmeister eine eher „finstere Figur“ (981,4),⁴⁷⁴ während er in der Erzähltradition vom Untergang der Burgunder mit diesen verwandt und seinen Mördern überlegen ist.⁴⁷⁵

Das Sagenwissen prägt grundlegend die Figuren und Handlungen des Werkes, wie das neben den obigen Exempeln auch das Beispiel von Brünhild oder Siegfried belegt wobei sich die Szenenregie des Epos vom Tradierten distanziert. Auf diese Problematik geht die

⁴⁷¹ Frank, Petra: [Weiblichkeit im Kontext von potestas und violentia: Untersuchungen zum Nibelungenlied](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=974407100). In: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=974407100>, S. 201, am 10.05.2008.

⁴⁷² Müller: Sage – Kultur – Gattung, S. 130.

⁴⁷³ Vgl. dazu Heinzle: Zweimal Hagen: oder Rezeption als Sinnunterstellung, S. 21-39, S. 22-23.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁴⁷⁵ Für weitere Beispiele siehe u.a. Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 80-86.

Analyse von Kuhn ein.⁴⁷⁶ Der szenische Aufbau des mittelhochdeutschen Textes weist an einigen Stellen eine hohe Qualität auf, die in den Sagenüberlieferungen keine Vorbilder hat. Zu denken ist an die 29. oder 30. Aventure, in denen die Vertiefung des Konflikts zwischen den Antagonisten Hagen und Kriemhild auch räumlich inszeniert wird. Die Königin schaut in der 29. Aventure auf den Waffenmeister hinunter, der mit Siegfrieds Schwert auf den Knien seine Gegnerin sitzend erwartet. Eine analoge Aufstellung ist während der Nacht geschildert, was die Spannung erhöht. Auf diese Problematik geht die Analyse von Kuhn ein.

Der Verfasser des Epos zeugt von großer literarischer Kompetenz, wenn er das Werk neben den Sagen in ein anderes Netz von Texten einwebt. Die Troja-Formel, mit der er einsetzt, lässt einen weiten intertextuellen Horizont aufleuchten, wobei Heinzle in dieser Hinsicht die Schlussfolgerung zieht, dass die Formel von keiner maßgebenden Relevanz ist, da nicht Kriemhilds Schönheit direkt zum Tode vieler führt, sondern ihr *herzenjâmer*. Eine kontradiktorische These vertritt Alois Wolf, der den Text im Lichte klassischer Lektüren liest und unter den *alten mæren* nicht allein die Nibelungensagen subsumiert.⁴⁷⁷ Seine Lesart repräsentiert eine in der Fachliteratur bestrittene Interpretation und bezieht sich hauptsächlich auf den zweiten Teil des Liedes, aus dem ersten ist lediglich die 1. Aventure in Betracht gezogen. Der Troja-Formel wird über sich hinausweisende Bedeutung zugemessen, sie soll die literarische Verankerung des Werkes schon zu Beginn andeuten. Laut dieser Lesart erfolgt die nächste intertextuelle Verlinkung (außerhalb des Nibelungenstoffes) nach einer langen Pause im zweiten Teil zum *Rolandslied*, wenn die Kriegerfreundschaft von Hagen und Volker geschildert wird. Die Parallelität zur Freundschaft zwischen Olivier und Roland soll dadurch verstärkt sein, als es in den Nibelungensagen kein vergleichbares Beispiel gibt. Ein Vorbild für die Szene, in der der Waffenmeister mit seinem Schwert auf den Knien dasitzt, entdeckt Wolf im *Aliscans-Epos*, wobei es sich hier um eine in der zeitgenössischen Gesellschaft etablierte Geste handelt, was die Wolfsche Analogie fragwürdiger erscheinen lässt. Die Exorbitanz des Kampfes, die das *Nibelungenlied* mit anderen Epen verbindet, unterstreicht auch das Motiv der Musik. Volker „fiedelt“ als Geiger im Schlachtsaal mit seinem Schwert: „er begunde vîdelénde

⁴⁷⁶ Kuhn, Hugo: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung. In: Ders.: Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959, S. 196-219.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu Wolf, Alois: Literarische Verflechtung und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*. In: Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos, S. 135-158, S. 139.

durch den *palas gân*“.⁴⁷⁸ Die Hyperbolik der Gewalt rückt den Text in Wolfs Sicht in die Nähe von Vergils *Aeneis* und des *Rolandliedes*. Im Zeichen des epischen Pathos deutet der Forscher auch das Ende und interpretiert Kriemhilds Forderung des Hortes als Mittel für die Heroisierung Hagens. Es kann im hiesigen Rahmen den einzelnen Analogien nicht nachgegangen werden, weitere Reminiszenzen sind im Anhang tabellarisch erfasst. Liest man aber *Das Nibelungenlied* im Lichte der skizzierten These, kann es als Akt der *Aemulatio* gedeutet werden.⁴⁷⁹

Die textexterne Wiederholungsebene des Epos subsumiert überdies, wie oben angedeutet, Schemata und Reminiszenzen, die nicht auf ein konkretes Werk zurückgeführt werden können, den Text jedoch in den zeitgenössischen literarischen Diskurs einbinden. Das wohl berühmteste Beispiel in dieser Hinsicht ist das Schema der Brautwerbung, das als Träger tieferer Zusammenhänge fungiert und später erläutert wird, weil sie zugleich auf der narrativen Ebene strukturierend wirkt, was die erwähnte Interaktion unterschiedlicher Repetitionstypen belegt. Das Prinzip ‚dem Besten, Schönsten die Schönste‘, das in den höfischen Romanen gängig ist und das Strohschneider als zentrale Regel erfasst, generiert die Grundkonflikte des Epos. Die Muster des Minnesangs sind dem Epos ebenso inhärent.⁴⁸⁰ Kriemhilds Falkentraum, der mehrere Funktionen aggregiert,⁴⁸¹ zählt zu den bekannten Topoi der höfischen Liebeslyrik. Sie erzählt in der ersten Aventure ihren Traum über einen Falken, den sie erzieht und der von zwei Adlern zerstückelt wird. Das Bild knüpft an das berühmte Falkenlied des Kürenbergers an und erinnert zugleich durch das folgende Mutter-Tochter-Gespräch an den Minnedisput von Lavinia und Amata in Heinrichs von Veldeke *Eneit*. Der Kürenberger ist überdies in Bezug auf die metrische Form relevant, da die Nibelungenstrophe mit der ‚Kürenberger- Strophe‘ identisch ist. Den Einfluss des Minnesangs belegen zudem die Fensterszenen, von denen eine genannt wurde. Es wird sehr oft aus dem Fenster geschaut, und meistens sind es Frauen, die die Männer von oben beobachten,⁴⁸² was an die Pose des Minnesängers erinnern kann (84, 133, 243, 377, 394, 647, 1869, 1893, u.a.). Viel eindeutiger integriert sich Kriemhilds Seufzer in die

⁴⁷⁸ Das Nibelungenlied, 1976,2 und vgl. dazu 1966,2.

⁴⁷⁹ Laut Wolfs These wendet das Epos die Cento-Technik an. Siehe dazu Wolf, Alois: Literarische Verflechtung und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*, S. 157.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘. In: Harms, Wolfgang und Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag. Stuttgart: S. Hirzel, 1997, S. 43-77.

⁴⁸¹ Vgl. textinterne Ebene der Wiederholungen.

⁴⁸² Vgl. dazu Brüggem, Elke: Räume und Begegnungen. Konturen höfischer Kultur im *Nibelungenlied*. In: Heinzle, Klein, Obhof (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos, S. 161-188., S. 168-169. Hagens ‚Fensterschau‘ (77) ist ein berühmtes Gegenbeispiel.

Tradition der Liebeslyrik, wenn sie ihren Mann beim Turnier beobachtet: „dô sprach diu schoene Kriemhilt: »«ich hân einen man, / daz elliu disiu rîche ze sînen handen stân“ (815,12). Die folgenden Strophen schildern den Streit der Königinnen, in dem sie auf unterschiedliche Art für die Überlegenheit ihrer Männer plädieren. Kriemhilds Repliken sind im Sinne des gängigen Minnediskurses gestaltet, während Brünhild den Machtdiskurs gebraucht. Ihr Dialog ist ein Beleg für die ästhetische Modernität des Textes, indem er die gängigen dichterischen Redeformen miteinander konfrontiert.⁴⁸³

Blicken wir auf die skizzierten intertextuellen Verlinkungen des Epos zurück, lassen sich die Bezüge zum Sagenstoff und zur höfischen Lyrik eindeutig belegen, während die Analogien zu Vergils *Aeneis* und zum *Rolandslied* zweifelhafter erscheinen. In ihrem Falle geht es um Reminiszenzen, die nicht eindeutig belegt werden können.

3.1.2. Textinterne Wiederholungen

Im Einklang mit dem aufgestellten Kriterienkatalog werden die textinternen Iterationen erstens in der Makro- zweitens in der Mikrostruktur aufgezeigt, wobei auf Interferenzen permanent hinzuweisen ist.

Die Makrostruktur des Epos ist symmetrisch konzipiert, *Das Nibelungenlied* besteht aus zwei Teilen, die die gleiche Anzahl von Aventiuren umfassen: 1-19 und 20-39. Auch der innere Aufbau der einzelnen Aventiuren weist Gesetzmäßigkeiten auf, die u.a. Friedrich Maurer herausarbeitete.⁴⁸⁴ Aus drei Teilen bestehen die Aventiuren: 7, 18, 3, 5, 6, 9, 16, 37, wobei die Teile nicht immer gleich lang sind. Fünf Teile haben die Aventiuren 4 bzw. 35. Die Parallelität der 1. und 2. Aventiure bedarf in Anbetracht der Erläuterungen der Fachliteratur keiner Ausführung, die Wiederholung desselben Erzählparadigmas ist auf der Mikroebene durch die Repetition von Formeln unterstrichen. Den zwei Teilen des Epos liegt, aus einer Vogelperspektive betrachtet, dasselbe Erzählschema zugrunde: Brautwerbung, Einladung, Fest sowie Katastrophe. Haug interpretierte in dieser Hinsicht den zweiten Teil als variierende Wiederaufnahme, als ‚subjektiv-bewusster Akt‘, was angesichts der vereinfachenden Tendenz hinterfragbar ist. Allein schon die Gründe der Eheschließung und die Dimensionen des Untergangs lassen die Hypothese der absoluten Verdoppelung in Frage stellen. Das angewandte Erzählmuster ergibt jedoch in beiden Teilen das stabile Gerüst, in das die höfischen Zeremonien und poetischen Formeln eingefügt

⁴⁸³ Auf diese Szene des Epos lenkte Manfred Kern meine Aufmerksamkeit, dem ich erneut meinen Dank für die Überlassung des Manuskripts seiner Vorlesung: Poesie am Ende – Todesbilder und Todeserfahrung in der Literatur des Mittelalters ausdrücke.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu Maurer, Friedrich: Über die Formkunst des Dichters unseres Nibelungenliedes (1963). In: Rupp, Heinz (Hrsg.): *Nibelungenlied und Kudrun*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 40-53.

werden, um den Fluss der Handlung zu retardieren, z.B. bei der Ankunft Siegfrieds. Die auf dieser Weise erzeugten statischen Momente wechseln mit dynamischen Sequenzen ab, was auf der Mikroebene durch die iterative Alternanz der Initialformel: „Ez wuohs“ „do wuohs“, „Nu“ signalisiert wird. „Im opaken Wechsel von Aktion und Ruhe stellt sich in den einzelnen Szenen der Eindruck der Kontingenz her, während im Großen genau das abläuft, was, wie man seit alters her weiß, ablaufen muss.“⁴⁸⁵ So geht den Eheschließungen im Einklang mit den poetischen Traditionen der Entstehungszeit immer die Werbung voraus, die dem erwähnten renommierten Brautwerbungsschema folgt, das, durch die Schriftlichkeit bedingt, sich in variiert Form wiederholt. Es gibt hauptsächlich drei Werbungen, von denen zwei miteinander verzahnt sind: Siegfried wirbt um Kriemhild, Gunther um Brünhild und Etzel um Kriemhild. Giselhers Werbung um Gotelind ist in Bezug auf die Handlungsgestaltung nicht maßgebend, ihre Funktion erschöpft sich in der Etablierung der *viundschaftlichen* (im Sinne von verwandtschaftlichen) Beziehungen der Burgunder zu Rüdiger. Siegfrieds Werbung umrahmt diejenige von Gunther, indem die zweite zur Bedingung der ersten avanciert. Das Schema beinhaltet in allen Varianten dieselben Grundmomente in unterschiedlicher Form: Beratung, Beschlussfassung, Ausführung. Die Beratung erfolgt im ersten Falle in Xanten, wobei sie kaum mit den Besprechungen vor der Werbung um Brünhild gleichgesetzt werden kann. Während die Eltern den Plan des Sohnes nur zu unterstützen haben, ist im zweiten Falle ein Helfer in der Figur Siegfrieds nötig, um Erfolg zu garantieren. Im ersten Falle braucht es keine Täuschung für die Ausführung, in der späteren Variante ist der Täuscher der erste Bewerber selbst. In diesem Moment wird das Brautwerbungsschema mit Täuschungshandlungen verkoppelt. Opfer ist Brünhild, die sich nach den vorgespielten symbolischen Akten (Steigbügeldienst, Siegfrieds Aussage) orientiert und die Performanz als Repräsentation versteht. Die gelungene Farce wird nach der ersten Hochzeitsnacht wiederholt. Die dritte Brautwerbung scheint schon auf den ersten Blick, obwohl sie die Hauptmomente des Musters beibehält, stark von der ersten zu divergieren. Der Bewerber wird diesmal durch einen Repräsentanten vertreten, der hunnische König sendet Rüdiger nach Worms. Am burgundischen Hof wird über die Werbung länger als am hunnischen beraten, was auf eine Verschiebung der Rollen hindeutet. Kriemhild rückt in den Mittelpunkt, sie ist es diesmal, die heimliche Pläne schmiedet, die das Motiv der Täuschung in sich tragen. Zur angedeuteten mehrfachen Verzahnung der Schemata und Muster, die in der Forschung oft erörtert wurde, gesellt sich das erwähnte Prinzip 'dem Besten die Schönste', das zugleich drei hierarchische

⁴⁸⁵ Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 115.

Beziehungen bestimmt: Gunther über Siegfried, Siegfried über Gunther, Siegfried neben Gunther. Diese Beziehungen existieren, obwohl sie sich grundsätzlich ausschließen, parallel nebeneinander sowie ineinander verschränkt und werden in den unterschiedlichen Szenen den aktuellen Erwartungen entsprechend gewichtet. Ihre Symbiose ist z.B. bei der Ankunft Siegfrieds und der Burgunder in Island verwirklicht. Die Kleidung Gunthers und Siegfrieds unterscheidet sich von der Hagens bzw. Dankwarts und ist Zeichen der Gleichrangigkeit ihrer Träger. Da die Kleider Kriemhilds Arbeit sind, gehört diese Anordnung der Siegfried-Kriemhild-Geschichte an. Die Aura des Xanteners überstrahlt bei der Ankunft alle anderen, er wird von den Frauen zuerst erkannt. Brünhilds Erwartung, Siegfried sei der Bewerber, ist in diesem Lichte auf den ersten Blick berechtigt, trotz der Tatsache, dass Gunther vor ihm steht. Die folgenden Gebärden bezeugen jedoch die Unterordnung Siegfrieds, da er die Vasallenpflicht des *officium stratoris et strepae* leistet und dadurch im Rahmen der Gunther-Brünhild-Geschichte die Männerhierarchie: Gunther über Siegfried etabliert. Die Hierarchisierung der Männer erfolgt einzig aufgrund der verbalen Kommunikation, da die visuellen Zeichen keine eindeutige Schlussfolgerung ermöglichen. Als auf der Rückfahrt Gunther den Botendienst von Siegfried fordert, lehnt ihn dieser als Gleichberechtigter ab. Es ist die emotionelle Argumentation, die ihn letztlich zum Handeln motiviert, was für Brünhild erneut die Macht Gunthers belegt. Die Übergabe der Nachricht erfolgt auf der Ebene der Siegfried-Kriemhild-Geschichte, in der der Königssohn als Gleichrangiger empfangen wird. Kriemhilds Kuss gilt dem ebenbürtigen Mann, ihre Geschenke dem Boten, der diese gleich weiterschenkt und dadurch diese Rolle von sich weist. Die zwei Geschichten münden in einen Erzählstrang, als die Burgunder die Verlobung Siegfrieds und Kriemhilds verkünden. Der Xantener benützt beim folgenden Fest das Handwaschwasser vor Gunther und sitzt gleichrangig neben ihm, was Brünhild aus ihrer Perspektive notwendigerweise nicht nachvollziehen kann. Mit Performanz und Repräsentation wird also durchgängig jongliert. Strohschneider analysiert in diesem Sinne die ganze Handlung aus der Perspektive der Hierarchieschemata.⁴⁸⁶ In der vorliegenden Interpretation gesellt sich zur Problematik der Macht, die Strohschneider erarbeitet, die der Diskrepanz zwischen Sein bzw. Schein, die sich aus dem Wechselspiel der Performanz sowie Repräsentation ergibt und sich als roter Faden durch das ganze Epos zieht.⁴⁸⁷

Petra Frank erarbeitet ein weiteres, der Handlungsfügung zugrunde liegendes Schema, das jedoch im Unterschied zu einem Beispiel im vorgehenden Kapitel intertextuell geprägt

⁴⁸⁶ Vgl. dazu Strohschneider: Einfache Regeln – komplexe Strukturen.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu auch Geier, Bettina: Täuschungshandlungen im Nibelungenlied. Ein Beitrag zur Differenzierung von List und Betrug. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Müller, Ulrich; Hundsnerscher, Franz und Sommer, Cornelius (Hrsg.). Göppingen: Kümmerle Verlag, 1999.

ist.⁴⁸⁸ Sie projiziert Victor Turners Muster für soziales Drama auf den Konfliktablauf des Epos und inventarisiert alle Variationen (Kriemhild - Ute, Siegfried - Burgunder, Kriemhild - Hagen u.a.). Die Untersuchung kommt zu Schluss, dass die wiederholte Schilderung von Konflikten die Gefährdung sozialer Ordnungsstrukturen ausdrückt. Rekurrente Beschreibungs- bzw. Verhaltensmuster konturieren in dieser Lesart Vorstellungen von Gewalt und Legitimität.

Die Differenzierung der Termini der Wiederholung und der Doppelung in Bezug auf die Erzählstrategie, die in der einschlägigen Literatur stellenweise, z.B. von Schulze oder Hansen,⁴⁸⁹ zuvor von Panzer, unternommen wird,⁴⁹⁰ scheint produktiv zu sein, da die bloßen Iterationen die Symmetrie, die die Duplikationen nach sich ziehen, nicht erzeugen können. Die epischen Doppelungen erweisen sich als „durchgängig wirkendes Bauprinzip“.⁴⁹¹ Brünhild wird doppelt besiegt, Kriemhild heiratet zweimal, es gibt zwei Einladungen von Verwandten, zweimal wird den Burgundern Krieg angekündigt, der Streit vor dem Münster erfolgt ebenso zweimal,⁴⁹² es scheint, als würde alles erst bei zweitem Anlauf gelingen. Die Dubletten intensivieren die emotionellen Motivationen der Agierenden, während die Repetitionen, wie oben angedeutet, zur Konturierung der Differenzen des Gleichen beitragen. So wird der Hortraub, der in der 19. Aventure nach Siegfrieds Ermordung von Hagen organisiert wird, in der 20. verdoppelt. Durch die erste Entwendung des Schatzes ist Kriemhild die Macht und somit die Rachemöglichkeit genommen. Obwohl der Leser in der 19. Aventure nichts darüber erfährt, dass ein Teil des Hortes übrig blieb, hat Kriemhild beim Aufbruch ins Hunnenland genug Reichtum zu verschenken. Der erneute Raub des Waffenmeisters soll den heimlichen Racheplan Kriemhilds verhindern, wobei er zugleich die Feindschaft zwischen den Kontrahenten intensiviert. Der repetierte Akt liefert ein Musterbeispiel für das Verhältnis der syntagmatischen zur paradigmatischen Achse, indem er paradigmatisch betrachtet das Handlungsmoment ins Geschehen integriert, während auf der syntagmatischen Ebene die innere Konsequenz stört.⁴⁹³

⁴⁸⁸ Frank, Petra: [Weiblichkeit im Kontext von potestas und violentia: Untersuchungen zum Nibelungenlied](#), S. 200-213.

⁴⁸⁹ Hansen, E. Hilde: „Das ist die Hartnäckigkeit in einer verwerflichen Sache; sie selbst nennen es Treue“. *Literatursoziologische Untersuchungen zum Nibelungenlied*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1990, S. 149.

⁴⁹⁰ Panzer, Friedrich: *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1955, besonders S. 114-215.

⁴⁹¹ Schulze, Ursula: *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 97.

⁴⁹² Siehe Panzer: *Das Nibelungenlied*, S. 132.

⁴⁹³ Siehe ebd.

Die Erzählstruktur des Epos wird weiterhin durch die über hundert Prolepsen strukturiert,⁴⁹⁴ indem sie „dynamische Bögen aufspannen“ und zugleich eine „inhaltliche Funktion“ übernehmen.⁴⁹⁵ Die Vorausdeutungen umfassen Momente, in denen die Handelnden selbst etwas voraussagen bzw. die Tragödie ahnen. In diesem Sinne lässt sich Kriemhilds Traum zu Beginn des Epos als metaphorische Projizierung der ganzen Geschichte sehen. Analog sind ihr Traum vor der letzten Jagd Siegfrieds oder Hagens Treffen mit den Jungfrauen auf der Fahrt ins Hunnenland Prolepsen. Andererseits projiziert der Erzähler selbst in seinen Kommentaren das unvermeidbare Schicksal voraus. Die eher selten anzutreffenden Rückkoppelungen in die erzählte Vergangenheit dienen ebenso der inneren Kohärenz des Textes.⁴⁹⁶

Da *Das Nibelungenlied* in hohem Maße gedächtnisförmig organisiert ist, auf die Iteration leicht merkbarer Topoi setzt und eine Sprache verwendet, die in Reim und Rhythmus gebunden ist, betrachtet die Skizze der Wiederholungen auf der Mikroebene erstens soziokulturell bestimmte Motive bzw. Begriffe und zweitens rhetorische Stilmittel sowie die Metrik bzw. den Reim.

Das Epos bezeugt die bekannte Tatsache, dass jeder Text Zeugnis sowie Produkt seiner Zeit ist und die aktuellen soziokulturellen Normen der Gesellschaft transportiert, ohne die seine Sinnpotentiale nicht ausgeführt werden können. Seine Diegese präsentiert Konflikte, die sich zwischen unterschiedlichen Wertesystemen entwickeln. Hieraus erklärt sich, dass die Mikrostruktur des Werkes als ein Netz repetierter normativer Begriffe erfasst werden kann. Was auf den ersten Blick als bloße Reproduktion desselben Motivs erscheint, stellt sich während der Analyse oft als Variation heraus, wodurch Jönssons Terminus *Schablonen* problematisch werden.⁴⁹⁷ In diesem Sinne denotiert der repetierte Terminus der *triuwe* komplexe Beziehungen, die einander im extremen Falle ausschließen können. Das wohl bekannteste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Rüdigerszene der 37. Aventure, in der der Markgraf gezwungen wird, zwischen den unterschiedlichen Formen der *triuwe* zu wählen. Dieser Teil „inszeniert Gespräche, die ebenso auf implizite Regeln höfischer Interaktion hin

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. S. 121.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 94.

⁴⁹⁶ Für die Struktur des Textes siehe auch Wachinger, Burghart: Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen. Aufbau. Motivierung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960.

⁴⁹⁷ Jönsson, Maren: »Ob ich ein ritter wære« Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia 40. Uppsala: Elanders Gotab AB, 2001. *Stæte, güete, êre, zuht, tugent, hoher muot und milte* werden als Schablonen bezeichnet.

lesbar sind wie auf die narrativen Formen der Inszenierung von Performanz.“⁴⁹⁸ Die Sequenz wurde in der Fachliteratur mehrfach, u.a. auch von Wapnewski bzw. Hasebrink, analysiert.⁴⁹⁹ In der ersten Szene des Abschnitts ist der weinende Rüdiger geschildert (2135), der Dietrich fragt, ob die Ereignisse noch zu wenden seien. Die folgende Provokation des Hunnen wird in der intertextuellen Lesart von Hasebrink mit dem VIII. Buch des *Parzival* in Verbindung gebracht, wo in einer ähnlichen Szene Kingrimursel Liddamus der Feigheit bezichtigt. Der Faustschlag, mit dem der Markgraf den Hunnen bestraft, ist ein performativer Akt, mit dem der Vorwurf der Feigheit zurückgewiesen wird. Aus rechtlicher Perspektive betrachtet, muss sich Rüdiger im folgenden Dialog für die *triuwe* gegenüber der Königin bzw. dem König oder für diejunge gegenüber den Verwandten entscheiden. „Die Einheit von Recht und Leben ist es, die das Rüdigerschicksal, die Rüdigerszene bestimmt.“⁵⁰⁰ Er versucht, um den *vriunden* treu bleiben zu können, seinen Lehnspflichten zu entgehen und wählt als letzten Schritt den Akt der *diffidatio*, indem er Lehen und Lehnspflicht abkündigt (2157), obwohl das formaljuristisch nicht mehr möglich ist, nachdem er in den Kampf gerufen wurde. Sittlichkeit und Recht sind in der mittelalterlichen Welt verkoppelt, und der König entlastet den Markgrafen sittlich nicht. Der Fußfall fordert laut Hasebrink durch seinen performativen Charakter einen performativen Akt ein, der die Gewalt fortsetzt.⁵⁰¹ Dem Plädoyer des Markgrafen, das auf seine *vriuntschaft* (hier im Sinne von Verwandtschaft) mit den Burgundern basiert, stellt Kriemhild in einem Sprechakt leidenschaftlichere Gefühle entgegen.⁵⁰² Da sich Rüdiger für den Kampf entschließt, müsste er notwendigerweise seine *êre* verlieren, ihm kommt jedoch Hagen zu Hilfe, indem er seinen Schild verlangt, was wiederum als symbolischer Akt der *vriuntschaft und triuwe* zu verstehen ist.⁵⁰³ Auf dieser Weise kann Rüdiger sittlich letztlich gerettet werden. Gleichzeitig muss Hagens Handlung als eine Verweigerung der eigenen Verpflichtungen (2201) gegenüber den burgundischen Königen verstanden werden, die das akzeptieren. Ihr Gestus kann als Zeichen der ethischen Überlegenheit der Burgunder

⁴⁹⁸ Hasebrink, Burkhard: Aporie, Dialog, Destruktion. Eine textanalytische Studie zur 37. Aventure des ›Nibelungenliedes‹. In: Henkel, Nikolaus; Jones, Martin H. und Palmer, Nigel F. unter Mitwirkung von Putzo, Christiane: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003, S. 7-20, S. 8.

⁴⁹⁹ Wapnewski, Peter: Rüdigers Schild. Zur 37. Aventure des Nibelungenliedes. In: Rupp: Nibelungenlied und Kudrun, S. 134-179 bzw. Hasebrink: Aporie, Dialog und Destruktion.

⁵⁰⁰ Wapnewski: Rüdigers Schild, S. 141.

⁵⁰¹ Hasebrink: Aporie, Dialog und Destruktion, S. 13.

⁵⁰² Vgl. Wapnewski: Rüdigers Schild, S. 150.

⁵⁰³ Siehe dazu auch die Deutung von Gephart, Irmgard: Herrschaft und Freundschaft im Spiegel des Gebens und Nehmens: Das Nibelungenlied. In: Geben und Nehmen im “Nibelungenlied” und in Wolfram von Eschenbach „Parzival“. Bonn: Bouvier Verlag, 1994, S. 21-99, S. 62-68.

gegenüber den Hunnen gelesen werden. Wapnewskis Interpretation verleiht der gegenseitigen Tötung von Rüdiger und Gernot keine große Relevanz, da dieses Moment die sittliche Transgression stört. Es passt jedoch in das durchgängig wirkende Schema der Reziprozität, die die Begriffe *triuwe* bzw. *vriuntschaft* bei den unterschiedlichen Aufnahmen in variiert Form implizieren.⁵⁰⁴ Hasebrink deutet die Dialoge der 37. Aventure (Rüdiger - Hunne; Rüdiger – Etzel und Kriemhild, Rüdiger – Hagen sowie Rüdiger - Gernot) als eine Reihe von „chiasmischer Verklammerungen“ mit divergierendem Ausgang.⁵⁰⁵

Der zweite Schwerpunkt in Bezug auf die Iterationen der Mikroebene lässt sich hauptsächlich anhand der breiten Palette der rhetorischen Mittel des *Nibelungenliedes* ausführen. Es können von Formeln bis Alliterationen zahlreiche Stilfiguren entdeckt werden, deren wichtigste Funktion die Aufrechterhaltung der fingierten Oralität ist und die auf Wiederholung basieren.

Die einschlägigen Analysen von Curschmann zeigen, dass die Formelsprache der Dichtung als ein komplexes System funktioniert. „In, man muss schon sagen, kalkulierter Automatik wirken sprachlicher Ausdruck, Funktion, Metrum, Reim und eine ganz bestimmte Lexik ökonomisch zusammen.“⁵⁰⁶ Zu den meist repetierten Wendungen gehören notwendigerweise solche Formeln, die den Rezipienten an den dargestellten Ereignissen direkt partizipieren lassen (z.B. „ hoeren sehen“). Wie es Jan-Dirk Müller sowie Horst Wenzel mehrmals unterstrichen, ist das Prinzip der Augenzeugenschaft zentral für das Epos, es rechnet mit der Teilnahme des Rezipienten am Beschriebenen. In dieser Hinsicht ist die Repetition von „man“ relevant, die schon Panzer erörterte.⁵⁰⁷ Das Substantiv ist der am häufigsten wiederholte Ausdruck und zugleich das am meisten gebrauchte Reimwort. Es ist oft mit dem Verb „sehen“ verbunden und im Nominativ verwendet.⁵⁰⁸ Die iterative Aufnahme der Kombination dient der epischen Handlungsführung und sichert das

⁵⁰⁴ Zu den soziokulturell bestimmten Begriffen und Motiven zählt die komplexe Ding- und Gebärdensymbolik des Epos, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen wird, da einzelne Beispiele anhand anderer Themen berührt wurden (z.B. Handwaschen, Schild) bzw. werden, und da auch sie fachwissenschaftlich erschlossen sind.

⁵⁰⁵ Hasebrink: Aporie, Dialog und Destruktion, S. 17.

⁵⁰⁶ Curschmann, Michael: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung. In: Cormeau, Christoph: (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 85-119, S. 93.

⁵⁰⁷ Siehe dazu Panzer: Das Nibelungenlied, besonders das Kapitel zum Sprachstil und innerer Form, S. 114-115.

⁵⁰⁸ Wenzel, Horst: Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungsstrategien im Nibelungenlied. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick- Einblick – Ausblick. Philologica Germanica. Wien: Fassbaender, 2001, S. 215-234, S. 223.

monofokale Wahrnehmen der Dargestellten. In diesem Sinne wird z.B. die Schilderung des Sachsenkampfes mit der Formel: „dô sach man“ (212,2) eröffnet, die nachher häufig repetiert ist. Die Perspektive der Handelnden wird mit Variationen dieser Formel zum Ausdruck gebracht: „den sach der herre Sîfrit“ (182,3). In Anbetracht der vorliegenden Fachliteratur bedarf der Wechsel der Blickpunkte durch Formeln keiner Ausführung.

Es ist zu vermerken, dass „sprachlich stimulierte Bilder die Memorierbarkeit der Texte oder wesentlicher Handlungszüge unterstützen“.⁵⁰⁹ Eine analoge Funktion der Unterstützung des Gedächtnisses haben neben den einfachen Geminationen und Formeln auch weitere rhetorische Mittel (Polysyndeton, Alliteration u.a.), wobei sie ebenso in Bezug auf die Metrik maßgebend sind, indem sie zur Musikalität des Textes beitragen. Die metrische Form des *Nibelungenliedes* weicht von der der höfischen Erzähldichtung des Mittelalters ab. Die Nibelungenstrophe besteht aus vier Langzeilen, die sich in Paare reimen und durch eine Zäsur in der Mitte in einem Anvers und Abvers aufteilen. Der Anvers besteht aus vier Hebungen mit klingender Kadenz. Die Abverse der ersten drei Zeilen haben meistens drei Hebungen mit einer Kadenz, während der vierte vier Hebungen enthält. Der Abschluss der Strophe wird durch eine Hebung betont und fungiert stellenweise als Träger von zentralen Inhalten oder als Prolepse (z.B. 2,4; 13,4; 44,4; 47,4; 70,4; 138,4 u.a.). Die Zahl der Reimwörter ist begrenzt, Leo Saule zählte 796, die sich in der Handschrift B über 9500 Reimstellen verteilen. Die meisten Reime sind rein und ihre rhythmische Wirkung ist durch die innerhalb der Strophen auftretenden Zäsur- oder stellenweise Stabreime intensiviert:

„Uns ist in alten mæren wunders viel geseit / von helden lobebæren, von grôzer arebeit, / von freude und hôchgezîten, von weinen und von klagen, / von küener recken strîten muget ír nu wunder hœren sagen.“⁵¹⁰

Ein kurzer Blick auf die zitierte erste Strophe lässt die Verknüpfung der Form mit der Thematik veranschaulichen. Die Zeilen kündigen die konträren Gegenstände der zu erzählenden Geschichte an, indem sie die divergierenden Inhalte durch stilistische Mittel auf der Mikroebene verschmelzen. Die Verkoppelung von Anapher und Parallelismus in den letzten drei Versen resultiert eine Dynamik, die die Betrachtung der Strophe als Klimax favorisiert. Die stufenweise Steigerung der vorzustellenden Themen erreicht den Höhepunkt in dem „wunder“, das der Erzähler als Mitglied des Kollektivs (durch das Pronomen „uns“ angedeutet), seinem Publikum („ír“) verspricht.

3.1.3. Analyse einer Szene

⁵⁰⁹ Ebd., S. 234.

⁵¹⁰ Das Nibelungenlied, 1.

Die vielgestaltigen und mehrfach verzahnten Iterationsfunktionen, die global betrachtet in ihrer Komplexität schwer zu erfassen sind, können im Falle eines ausgewählten Textabschnittes eingehend erläutert werden. Im Folgenden wird die 39. Aventure *Wie her Dietrich mit Gunther und mit Hagene streit* analysiert. Sie schildert die Schlussbilder des Untergangs und setzt mit der Darstellung von zwei Kämpfen an, während derer Hagen und Gunther durch Dietrich gefangen genommen werden. Kriemhild, die somit die Macht über sie gewinnt, lässt ihren Bruder töten und köpft Hagen eigenhändig mit Siegfrieds Schwert. Den letzten gewaltigen Akt führt Hildebrand aus, indem er die Königin tötet. Das Epos endet mit den bekannten statischen Bildern des Grauens und der Klagenden.

Analog zum Gesamttext lässt sich der Abschluss aus der Perspektive unserer Fragestellung einerseits im Lichte des tradierten Materials und der dazu gesetzten Differenzen, also textextern, andererseits auf der Textoberfläche, textintern, untersuchen. Das Zusammenwirken der Iterationsebenen kann auf diese Weise als sinnstiftender Faktor aufgewiesen werden.

Der Untergang der Burgunder wurde dem Verfasser in ihren Grundzügen durch Sagenüberlieferungen vermittelt: *Atlakviða*, *Thidrekssaga*. Die Dietrichsfigur, der in der 39. Aventure eine zentrale Rolle zugeteilt wird, war ihm und seinem Publikum wahrscheinlich durch die lebendige Dietrichtradition um 1200 bekannt, was die fragmentarische Gestaltung des *helden* ermöglichte.⁵¹¹ Es ist an diesem Punkt noch einmal zu unterstreichen, dass die genannten heroischen Quellen das Ausmaß der Gewalt, die im zweiten Teil des Epos entwickelt wird, nicht kennen. Textextern betrachtet, erinnert die Ästhetik der Grausamkeit, die in der letzten Aventure kulminiert, stark an Heinrichs von Veldeke *Eneit*. Das gesteigerte Moment der Gewalt zeigt die Wiederholung des Tradierten als Aemulatio, indem der neue Text mit seinen Vorbildern wetteifernd einen zuvor nicht gekannten Grad an Grausamkeit erreicht.

Beschränkt man den Blick auf die textinternen Iterationen der letzten Aventure, zeigt sich die im Epos durchgängig wirkende Technik der Wiederholung und Intensivierung. Die vom Anfang an auf das Ende zugespitzte, spiralförmig voranschreitende Handlung mündet in den blutigen Untergang, den nur Dietrich, Hildebrand und Etzel überleben. Den größten Teil der Aventure macht der Kampf von Dietrich und Hagen bzw. Gunther aus. Im Einklang mit dem im Kampf durchgehend wirkenden Schema tritt auch diesmal ein hervorragender Ritter in den Saal, um die noch lebenden Burgunder zu besiegen. Analog zu den früheren Szenen

⁵¹¹ Vgl. dazu Göhler, Peter: Die Funktion der Dietrichfigur im "Nibelungenlied". Zu methodologischen Problemen der Analyse. In: Zatloukal, Klaus: 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik. *Philologica Germanica* 13. Wien: Fassbaender, 1992, S. 25-38, S. 32.

wird ein retardierendes Moment eingefügt, indem Dietrich dem König und seinem Waffenmeister die Möglichkeit des Abzugs anbietet. Statt eines neuen Todes auf burgundischer Seite, den das bisher wirkende Gesetz der Serie erfordern würde, wird der besiegte und gefesselte Hagen der hunnischen Königin ausgeliefert. Dasselbe Schicksal erfährt Gunther. Dem Rezipienten ergibt sich die Frage, warum der *held* aus Bern seine Gefangenen gerade Kriemhild ausliefert und selbst weggeht.⁵¹² Eine eindeutige Antwort ließe sich kaum finden, es bedarf jedoch der Betonung, dass diese Handlungsführung und das Aufleuchten möglicher Alternativen zur Regietechnik des Epos gehören. Der folgende Dialog zwischen Kriemhild und Hagen, in der Forschung als Hortforderungsszene bekannt, ist eine mehrfache Wiederaufnahme.⁵¹³ Einerseits erinnert sie durch die direkte Konfrontation der zwei Figuren und dadurch, dass die eine das Geheimnis der anderen erfahren möchte, an das Gespräch der 15. Aventure, in der Kriemhild Hagen die verwundbare Stelle Siegfrieds verrät, um ihren Mann zu schützen. Diesmal werden die Rollen getauscht, indem Hagen das Geheimnis kennt und Kriemhild es erfahren möchte. Andererseits lässt sich die Szene als eine Verdoppelung begreifen, da in der 28. Aventure, bei der Ankunft der Burgunder am hunnischen Hof, Kriemhild dem Waffenmeister dieselbe Frage nach dem Hort (1741) stellt.

Der Einschub der Hortforderungsszene in den letzten Abschnitt löste kontroverse Diskussionen in der Fachliteratur aus. Heinzle findet sie in Bezug auf die Handlungslogik problematisch, während Nagel, Kuhn, und Schröder die Einfügung als erfolgreich werten.⁵¹⁴ Laut Nagel ist der Hort die „mythisch-symbolische Repräsentanz“ für Siegfried, und das Angebot an Hagen zur Freilassung müsste als ein Schein-Angebot betrachtet werden.⁵¹⁵ Kuhn deutet die Szene als Zeichen des psychischen Rausches, von dem Kriemhild ergriffen wird, während Schröder den Schatz als Substitution für Siegfried exponiert. Heinzle kommt zur Schlussfolgerung, dass den drei Interpretationen dasselbe Muster der psychologischen Motivation zugrunde liegt, er betrachtet die Hortforderungsszene als Iserische Unbestimmtheit des Textes. Die hier vertretene Interpretation stützt sich auf Wolfs Ansatz und schreibt der wiederholten Hortforderungsszene eine mehrfache Funktion zu.⁵¹⁶

⁵¹² Vgl. dazu Göhler: Die Funktion der Dietrichfigur im "Nibelungenlied", S. 29.

⁵¹³ Vgl. dazu Hansen, E. Hilde: „Das ist die Hartnäckigkeit in einer verwerflichen Sache; sie selbst nennen es Treue“, S. 152.

⁵¹⁴ Vgl. dazu Heinzle, Joachim: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des *Nibelungenliedes* und das Dilemma des Interpreten. In: Knapp, Fritz Peter (Hrsg.): *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985*, S. 257- 276, S. 276.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Vgl. dazu Wolf: Literarische Verflechtungen und literarischen Ansprüche des *Nibelungenlieds*, S. 147

Erzähltechnisch betrachtet, blendet sie die letzte Möglichkeit der Linderung der Tragödie ein und schiebt somit das unvermeidliche Ende heraus. Die pathetische Hortverweigerung krönt zugleich „Hagens Kriegerruhm“.⁵¹⁷ Vor allem unterstreicht jedoch die Wiederaufnahme des Hortmotivs die Grundthemen des Epos. Dadurch, dass der Schatz ein Geschenk Siegfrieds an Kriemhild war, ist er zum Symbol der Minne avanciert und dadurch, dass er nach dem Tod des Gatten den Einfluss der Frau hätte garantieren können, steht er für die Macht. Die Hortforderungsszene blendet somit die Grundtopoi erneut ein und bietet sie als Schlüsseltermini der Interpretation an.⁵¹⁸

Die Iterationen der Mikroebene weisen den soziokulturell bestimmten Terminus *leit* als das am häufigsten wiederholte Element auf (2326,3; 2329,1; 2330,4; 2231,1; 2332,1; 2335,3; 2336,3; 2353,4; 2356,4; 2358,3; 2362,3; 2369,4; 2372,4; 2373,4; 2374,4; 2378,3f.). Das starke *leit* bewegt Dietrich am Anfang der Aventure, den Zweikampf mit Hagen anzutreten, er appelliert an das *leit* des Waffenmeisters und des burgundischen Königs (2231,1), um weiteres *leit* zu verhindern. Alle Figuren, die in der Szene agieren, sind direkt von *leit* betroffen. Weitet man den Blick auf das ganze Epos aus, erweist sich der Terminus auf der Ebene des gesamten Textes als das häufigste Wort. Es bezeichnet den zugefügten Schmerz, der nicht allein im physischen Sinne, sondern ebenso als Beleidigung, Ehrverletzung zu verstehen ist. In der letzten Aventure wird durch die Iteration des Terminus die ganze Konstellation heraufbeschworen, die durchgehend wirkt und den Untergang erfordert. *Leit* ist mit den ebenso repetierten Termini: *êre*, *triuwe*, *zorn* gekoppelt. Das *leit*, das Dietrich zugefügt wurde, drängt ihn in den Kampf, in dem er zornig kämpft. „*Zorn* kennzeichnet eine Situation gewaltsamer Konfrontation, die es zu entschärfen gilt.“⁵¹⁹ Er ist keine Ursache, sondern Reaktion (2358,2; 2363,3; 2376,1) auf *leit*, analog zu *trûren* (2352,4), wobei die letztere ein passiver Zustand ist. Gunther wird von *trûren* erfasst, als Dietrich Hagen besiegt und bevor er selbst zornig den Zweikampf antritt.

Obwohl *êre* und *leit* im Epos gekoppelt sind, wird *êre* in der 39. Aventure hauptsächlich auf Dietrich bezogen (2340,3; 2351,2), bei der letzten Aufnahme wird sie global für die Toten verwendet (2378,1). Ebenso ist *triuwe* nur im Zusammenhang mit Dietrich repetiert (2337,3; 2340,1). Sie „bedeutet die unbedingte Zuverlässigkeit, Beständigkeit, Aufrichtigkeit, Wahrheit und Rechtlichkeit, überhaupt ein ethisches Verhältnis zwischen zwei Menschen ... zwischen Gatten, Eltern, Kindern, und Anverwandten ... zwischen

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Die Erzählstruktur der 39. Aventure bedarf als letzte Sequenz neben den genannten Wiederholungen keiner Prolepsen (beinhaltet nur wenige 2365,4; 2366,4) und Analepsen (2330,2), wie das in den vorangehenden Teilen der Fall war.

⁵¹⁹ Vgl. dazu Müller: Spielregeln für den Untergang, S. 208.

Gefolgsherrn und Gefolgsmann.“⁵²⁰ Dadurch, dass diese ethischen Werte auf den *held* aus Bern bezogen sind, ist seine zentrale Rolle auch auf der Mikroebene unterstrichen. Die Gebärden der Trauer heben ihn ebenso hervor, indem sie, mit der Ausnahme des letzten Gebrauchs, mehrfach auf ihn bezogen sind.⁵²¹ Dietrich ist der einzige in der letzten Szene, der eine Alternative zum endgültigen Untergang anbieten könnte, seine Figur erfüllt zugleich eine strukturelle Funktion, indem sie das Ende hinauszögert.⁵²²

Die Exorbitanz der Gewalt wird auf der rhetorischen Ebene durch Häufung von Iterationen erzeugt. Die meisten repetierten Wörter beziehen sich auf die Kämpfenden:

held: 2325,1; 2330,4; 2334,4; 2336,1; 2345,1, 2356,4; 2364,1; 2367,2; 2369,4

recken: 2328,2; 2331,3; 2334,2; 2345,4; 2353,3; 2370,2; 2373,2

degene: 2333,2; 2338,2; 2346,2; 2347,1; 2348,2; 2349,4; 2354,1; 2365,4, 2374,2

ritter: 2336,4; 2364,2; 2379,2

küene man 2341,3; 2349,1; 2352,3

grimme: 2325,2; 2327,2; 2348,1; 2349,2

zorn: 2347,4; 2358,2; 2363,3; 2376,1

Die Alliteration „swæren swertes swanc“ 2376,2 intensiviert die Gewaltdarstellung, während andere, wie z.B. „niemen niht“ 2337,3; „Nibelunge nôt“ (2378,4) der einfachen Betonung dienen. Zur Erzeugung der bedrückenden Atmosphäre dienen die am betonten Zeilenschluss positionierten wiederholten Wörter: nôt (6 Mal), tôl (7 Mal), degene (6 Mal). Ebenso wirken die repetierten Reimpaare: *mout - guot* (3 Mal), nôt – tôl (3 Mal).⁵²³

Dem Untergang geht also eine Regie voraus, die auf allen Ebenen auf variierender Iteration basiert. Es lässt sich auch anhand der vorliegenden skizzenhaften Schilderung mit Strohschneider sagen, dass das Epos seine Identität über Differenzen definiert und die Erzählung sich selbst darstellt, indem sie auf jene Alternativen verweist, die sie ausschließt.⁵²⁴

⁵²⁰ Heckel H. zitiert nach Gentry G., Francis: *Triuwe and Vriunt in the Nibelungenlied*, Amsterdam: Rodopi N.V., 1975, S. 17.

⁵²¹ *Klagete* (2324,3), *weinen* (2365,2) sind mehrfach auf Dietrich bezogen, in 2377,3f auf ihn und Etzel, in 2379,2 verallgemeinert. In 2365,2 weint Kriemhild, als ihr Hagen übergeben wird.

⁵²² Für die Zusammenfassung der divergierenden Debatten der Forschung in Bezug auf die Deutung der Dietrichfigur siehe Göhler: *Die Funktion der Dietrichfigur im "Nibelungenlied"*, S. 25-28.

⁵²³ „Man“ ist im Einklang mit dem gesamten Text das am meisten wiederholte Wort in Reimposition: 9 Mal.

⁵²⁴ Nach Strohschneider: *Einfache Regeln – komplexe Strukturen*, S. 74.

3.2. Moritz Rinke: *Die Nibelungen*

3.2.1. Textexterne Wiederholungen

Rinke synthetisiert sein leitendes Prinzip während der Arbeit am Drama folgendermaßen: „Als ich hörte, ich soll die Nibelungen neu schreiben, habe ich mir dann vorgestellt: Okay, du bist jetzt eine Art Schliemann, und nun grabe mal schön mit deinen Geräten Troja aus.“⁵²⁵ Der Ausgrabungsprozess setzt eine vertikale Bewegung voraus,⁵²⁶ die die überlagerten Schichten einzeln „entfernt“ und das gefundene Objekt konserviert.⁵²⁷ Da jedoch der ‚Fund‘, in diesem Falle das literarische Werk, während der Interaktion mit den Rezipienten zustande kommt und eine temporal bzw. kontextuell bedingte Konstellation repräsentiert, ist Rinkes archäologisches Methodenkonzept einerseits vom Beginn an zum Scheitern verurteilt, andererseits motiviert es die Bewahrung der Handlungsfügung des Epos in ihren wesentlichen Zügen. Das Verfahren der Transmission kann anhand der bündigen Inhaltsangabe nachvollzogen werden.⁵²⁸ Die markantesten Veränderungen in dieser Hinsicht betreffen Kriemhild, die nach der Ermordung Siegfrieds aus eigener Initiative ihre Verwandten verlässt und am Ende als einzige Überlebende des Untergangs auf der Bühne steht. Durch diese Verschiebungen wird ihr eine weit wichtigere Rolle als im Epos zugeteilt. Die Konsequenzen analoger Modifikationen wurden bei der Figurenschilderung untersucht.⁵²⁹ Allgemein lässt sich sagen, dass die Beschreibungen der Schlachten, der Brautwerbung bzw. der Hochzeiten der Raffungstechnik zum Opfer fielen. Die Wiederaufnahme der alten Handlungsfügung und ihre Rekontextualisierung erforderte zugleich die Einfügung neuer Momente, die im Folgenden kontinuierlich reflektiert werden. Auf diese Weise zeigen sich auf der textexternen Ebene der übernommenen Tradition das Gleiche und die Differenz als eine Einheit.

Die Exposition des Dramas setzt mit einem wörtlichen Zitat aus dem Prätexit ein: „Uns ist in alten maeren wunders vil geseit / von helden lobebaeren, von grozer arebeit, / von freuden, hochgeziten, von weinen und von klagen, / von küener recken striten, murget ir nu wunder.“⁵³⁰ Die Figuren werden in einem Dialog präsentiert, der die Kombination

⁵²⁵ Rinke: Wo sind denn bitte die Helden? In: Rinke: *Die Nibelungen.*, S. 109-119, S. 112. Der Vergleich entbehrt nicht der Ironie, wenn man bedenkt, dass Schliemann nicht den vermeinten Schatz von Priamos entdeckte, sondern viel ältere Fundstücke.

⁵²⁶ Siehe dazu Diachrone Kontextualisierung im Kapitel: Eingliederung in die Tradition, 1.

⁵²⁷ *Das Nibelungenlied* repräsentiert im Falle von Moritz Rinke das gesuchte Objekt. Wie jedoch gezeigt, ist schon das Epos an sich das Produkt einer Rezeptionskette und als solches eine subjektive Interpretation.

⁵²⁸ Siehe dazu II. Kapitel, 2.7.

⁵²⁹ Siehe III. Kapitel, 1.

⁵³⁰ Rinke: *Die Nibelungen*, S. 13.

unterschiedlicher Sprachcodes ist. Nach der ersten Strophe des Epos folgt die zweite in neuhochdeutscher Übersetzung,⁵³¹ wonach die dritte wiederum mittelhochdeutsch wiedergegeben wird. Die nächsten Repliken setzen das Alternieren des Mittel- und Neuhochdeutschen fort, indem Brünhilds Sohn die Worte von Kriemhilds Kind in die Gegenwartssprache übersetzt. Diese Art der Übertragung, die der Komik nicht entbehrt, veranschaulicht die zeitliche, sprachlich erfassbare Kluft zum Tradierten, die das Drama zu überbrücken sucht. Die erforderliche neue Sprechart, die die Figuren beibehalten, schafft Distanz zum Alten und legitimiert indirekt die Vergegenwärtigung des Stoffes:

„Kriemhilds Sohn: Ein schone wip!

Brünhilds Sohn: Mein Freund spricht noch die alte Sprache. Man sprach sie lange in Worms am Rheine, doch sprechen müssen wir jetzt anders.“⁵³²

Auf mittelhochdeutsche Fragmente aus dem Epos wird dennoch im Laufe des Dramas nach der Sachsenschlacht noch einmal zurückgegriffen, um das Ausmaß der Gewalt erfassen zu können.⁵³³ Der Bote referiert Siegfrieds Taten wie aus einer fernen Zeit in einer fremd wirkenden Sprache (S. 27, 28 – Epos: 203; 227,4; 229). Die mittelalterlichen Textabschnitte wirken wie Fremdkörper und fungieren im neuen Umfeld als Quellen der Situationskomik, sie werden im wortwörtlichen Sinne rekontextualisiert, ohne integriert zu werden. Der Vortragende der Verse nimmt laut Anweisung jedes Mal eine feierliche Pose ein, was die Wiederholung des Alten auf der nicht-sprachlichen Ebene als Figur der Distanz hervorhebt.

„Der Bote: [...] Doch hört in voller Länge! (*Stellt sich feierlich auf*) – Siegfried! Übrigens ein Holländer. Ist das hier eigentlich bekannt? [...]

Der Bote: (*stellt sich feierlich auf*) – Siegfried!

Da worhte michel wunder des küenen Sivrides hant! / Si frumten in dem sturme der helde vil erslagen/ Doch möhte iu daz wunder niemen vol gesagen / Waz da wohrte Sivrit, swenne er ze strite reit! / Den frouwen an ir mage tet er diu groezelichen leit!/ Sivrit! Sivrit! Sivrit!“⁵³⁴

⁵³¹ Analog fängt Horst Pillaus Libretto: Lass' das Hagen! an, dem Rinke's Stück durch die Nähe zur Alltagssprache ähnelt.

⁵³² Rinke: Die Nibelungen, S.14.

⁵³³ Es ist vermerken, dass in der erweiterten Fassung des Dramas die mittelhochdeutschen Zitate fehlen, wodurch die schon angedeutete Entfernung des Textes vom Prätext unterstrichen wird.

⁵³⁴ Ebd., S. 28, Vgl. die Strophen 227,4 und 229 des Epos.

In diesem Falle fungiert also das unverändert wiederholte Material erneut als Mahnmal der Differenz. Die soziokulturell definierten Begriffe, die in übersetzter Form beibehalten werden, entleeren sich nach demselben Schema der Verfremdung durch Wiederaufnahme. Einzelne Termini sollen bei der Betrachtung der Mikroebene der Iterationen erörtert werden. Setzt man die textexterne Inspektion von Rinke's Stück fort, scheint es weniger eindeutig als dem Epos Hebbels *Nibelungen* verpflichtet zu sein. Die Handlung ist im Drama, wie in der Trilogie des 19. Jahrhunderts, in die Völkerwanderungszeit versetzt,⁵³⁵ wobei keine Übergangszeit, sondern eine Periode der allgemeinen Verunsicherung geschildert wird, in der die neuen Gedanken noch nicht herauskristallisiert sind. Der Einfluss lässt sich am eindeutigsten bei der Figurendarstellung zeigen, da Kriemhild die Hebbelsche Tradition fortsetzt.⁵³⁶ Ihr Streit mit Brünhild verkommt, wie erörtert, bei Hebbel zum Weiberstreit und ist bei Rinke zum Zickenzoff reduziert, nachdem Siegfried seine Frau verprügelt. In dieser Lage erinnert Kriemhilds Formulierung an die ihrer Vorgängerin bei Hebbel: „Schaut mich nicht so an! – Ihr seht nur Euch!“⁵³⁷ In den Worten, die der Gesellschaft der Männer gilt, klingt der Vorwurf des großen Monologs in *Kriemhilds Rache* nach: „Ich bin in allem nur ihr Widerschein.“⁵³⁸

Neben den bisher geschilderten Reminiszenzen, die für die Sinnggebung konstruktiv sind, ist der Einfluss des kontrovers diskutierten Wagnerschen *Rings* zu nennen. Die Einleitung des Rinke'schen Dramas erinnert die Rezipienten an bekannte Bilder der Oper.

„*Ein Feuerkreis. Darin eine schlafende Frau auf blauem Tuch. Von außen nähert sich ein Mann. Bleibt vor den Flammen stehen und schaut. Dann tritt er in den Kreis. Er küßt die Frau und geht.*“⁵³⁹

Im nächsten kurzen Wortwechsel nimmt Siegfried Abschied von Brünhild und geht zu den „Deutschen“.⁵⁴⁰ Der Leser erfährt nichts Näheres über die Art der Beziehung zwischen den zwei Personen, außer dass die Frau mit der Werbung des Mannes gerechnet hat. Eine analoge Szene wird im Nebentext nach dem Tod Siegfrieds eingefügt. Hier erscheint Brünhild neben der Leiche und beginnt einen Kreis aus Feuer zu legen. Im ersten Falle folgen auf das Bild die oben genannten Anfangszitate aus dem Epos. Der plötzliche Bruch und die direkte Hinwendung zum *Nibelungenlied* erfolgt im Geiste des angekündigten

⁵³⁵ Vgl. dazu Rinke im Interview. In: Ders.: *Die Nibelungen*, S. 109-119, S. 110.

⁵³⁶ Auf die Analogie weist auch Schäfer hin. Schäfer, Ulrike: *Die Figur der Kriemhild - bei Hebbel, Rinke und im Nibelungenlied*. In: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>, am 26.02.05.

⁵³⁷ Rinke: *Die Nibelungen*, S. 65.

⁵³⁸ Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 177. Für eine knappe Untersuchung der Figur siehe III. Kapitel, 1.

⁵³⁹ Rinke: *Die Nibelungen*. S. 13.

⁵⁴⁰ Ebd.

Programms. Die Entfernung der ‚Grabplatten‘⁵⁴¹, wie Rinke die auf den Nibelungen ruhenden Phrasen bezeichnet, fängt mit dem Wegräumen der Wagnerschen an, da sie die berühmtesten und nachhaltigsten sind. Der Dialog der Repetitionen zeugt von Rinkes Scherentechnik, die dem Leser bekannte Welten einblendet, um seine Erinnerungen und Erwartungen zu modifizieren. Die zweite Wagnersche Reminiszenz erzeugt zugleich eine gewisse Parallelität und Störung in der Logik des Dramas, da der Leichnam, den Kriemhild Brünhild überlässt, später am hunnischen Hof als Kriemhilds Besitz erscheint. Die Einblendung des Wagnerschen Elements zeugt an dieser Stelle allein von der spielerischen Manipulation des Bekannten ohne sinnstiftende Funktion. Ähnlich sind andere Szenen als Spiel mit dem Erwartungshorizont des Lesers einzuordnen.

Nach der Sachsenschlacht verlangt Siegfried, Kriemhild zu sehen, sie solle wenigstens auf den Balkon hinaustreten (S. 32-33). Die Konnotation der berühmten Liebesszene aus Shakespeares *Romeo und Julia* wird durch den pathetischen Duktus des späteren Dialogs mit Giselher, in dem Siegfried seine Gefühle in Worte fassen möchte, verstärkt. Dem nachgeahmten mittelalterlichen Kontext gemäß nimmt Siegfried bei seinen Versuchen, eine Rede einzuüben, jedes Mal die Pose des Minnesängers auf, die im aktuellen Umfeld erneut zur Quelle der Situationskomik wird. Die Lächerlichkeit ähnlicher Momente belegt, dass die Rekontextualisierung einzelner Elemente oft nicht über sich hinausweist und keinen tieferen Sinn in sich trägt. Sie ist im Sinne von Freud als Lust an der Wiederholung zu betrachten. Aus diesem Verfahren resultiert zugleich eine Flapsigkeit, die die Rezipienten stellenweise stören kann. „Die Neigung zum Slapstickhaften, zur effektvollen Bühneninszenierung, zur Pointierung“ ist ein Merkmal der Rinkeschen Schreibweise, die die Kritik mehrfach unterstrichen hat.⁵⁴²

3.2.2. Textinterne Wiederholungen

Indem das Drama den Handlungsstrang des Epos beibehält, sind einige Wiederholungen und Doppelungen der mittelalterlichen Textoberfläche übernommen, wobei durch die erwähnten radikalen Kürzungen die Relevanz der Iterationen gemindert ist. Die oft betonte zeitliche Differenz bzw. die Notwendigkeit der Aktualisierung sind weitere Faktoren, die ihre Rolle reduzierten. In diesem Sinne sind im Unterschied zum Hypotext durchgängig wirkende Schemata, die der Gedächtnisstütze dienten, nicht integriert. Die im Falle des Epos erörterte Komplexität des variiert repetierten Brautwerbungsschemas geht in der Rinkeschen Bearbeitung gänzlich verloren. Die drei wichtigsten Brautwerbungen erfolgen

⁵⁴¹ Ausdruck von Rinke. Siehe Rinke: Interview, S. 111.

⁵⁴² Wilczek: Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Rinkes, S. 78.

im Unterschied zum *Nibelungenlied* nicht nach demselben Muster, die Grundmomente: Beratung, Beschlussfassung, Ausführung divergieren. Im Falle von Siegfrieds Werbung um Kriemhild ist die Beratung mit den Eltern völlig ausgeklammert, wobei Gunthers Werbung um Brünhild mit der des Xanteners weiterhin verzahnt bleibt. Die Werbung von Etzel wird annulliert, da sein Gesandter zum falschen Zeitpunkt ankommt. So geht Kriemhild im Einklang mit dem neuen Frauenbild, das sie vertritt, aus eigener Initiative ins Hunnenland, um ein zweites Mal zu heiraten. Giselhers Werbung spielt dem *Nibelungenlied* ähnlich eine sekundäre Rolle. Den ursprünglich mit dem Brautwerbungsschema verkoppelten Täuschungshandlungen kommt ebenso weniger Relevanz zu, indem sie nicht direkt auf der Bühne präsentiert, sondern bloß nacherzählt werden. Allein die Täuschung der zweiten Hochzeitsnacht wird vor den Augen des Publikums inszeniert. Die hierarchischen Beziehungen (Gunther über Siegfried, Siegfried über Gunther, Siegfried neben Gunther), die im mittelalterlichen Text durch das Zusammenwirken der Schemata zustande kommen,⁵⁴³ sind auf der Ebene der Performanz und Repräsentation ebenso abgebaut (die Kleiderstropfen, das Händewaschen werden gänzlich weggelassen), was die beibehaltenen Konflikte, die im mittelalterlichen Text hieraus resultierten, weniger begründet erscheinen lassen.

Strukturierend fungieren hauptsächlich repetitiv eingefügte Szenensequenzen. Dem Epos ähnlich kündigt der Bote auch im Drama jedes Mal eine Wende in der Handlung an. Bei seiner ersten Erwähnung (S. 20), wo gerade sein Fehlen bemängelt wird, kommt die Handlung ins Rollen. Siegfrieds Ankunft ist von keinem Boten angekündigt und Gernot beklagt dies: „Hölle! Teufel! Wo war'n die Boten?!“⁵⁴⁴ Im Folgenden tritt der Bote konsequent am Anfang der Szenen auf und erfüllt seine Funktion nur im Dialog mit dem Wächter. Zum ersten Mal erscheint er in der dritten Szene des ersten Aktes, als er den Sieg über die Sachsen ankündigt. Sein Gespräch mit dem Wächter verfällt ins Absurde, da dieser die berichteten Ereignisse nicht nachvollziehen kann. Die vierte Szene setzt mit einem ähnlichen Bild an, in dem der Bote die Gedanken des Lesers vorwegzunehmen scheint: „Geht das schon wieder los. Burgwächter, ich bin der Bote“.⁵⁴⁵ Die dennoch erfolgende Reproduktion der früheren Szene mag als störend empfunden werden, da alles nach demselben Muster abläuft. Eine Modifizierung ist bei der nächsten Botenszene eingeschoben, in der Rüdiger, als Gesandter von Etzel, nicht ins bisher angewandte Schema passt. Zwischen ihm und dem Wächter des Landes, Hagen, verläuft nicht mehr das leere und

⁵⁴³ Vgl. dazu die Erörterungen zur textinternen Wiederholung im Epos im IV. Kapitel, 3.1.2.

⁵⁴⁴ Rinke: *Die Nibelungen*, S. 20.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 40.

groteske Gespräch der vorherigen Situationen, wobei das komische Element, der „hängende König“ im Hintergrund das Bild dominiert. Rüdiger möchte im Namen Etzels um Kriemhild werben, kommt aber zu früh, da die Hochzeit mit Siegfried gerade stattgefunden hat. Nach diesem erneuten Spiel mit der Bekanntheit des Stoffes kehrt der zweite Akt zum ursprünglichen Botenimage zurück. Hans der Bote kündigt die Ankunft von Siegfried und Kriemhild aus Holland an. Mit Hilfe einer Analepse wird ein Bogen in die Vergangenheit gespannt, der die zehn Jahre, die inzwischen vergangen sind, überbrückt: „Weißt du noch, wie wir hier, genau an dieser Stelle, berichteten vom großen Sieg?“⁵⁴⁶

Wie durchgängig das behandelte Motiv wirkt, lässt sich auch in der weiteren Handlung verfolgen. Die nächsten Boten sind einfache Rollenträger, die die angebliche Kampfansage der Sachsen und Dänen im Rahmen einer Inszenierung übermitteln und somit die dramatische Wende, den Tod Siegfrieds, vorbereiten. Sie sind Teil einer Inszenierung auf der Bühne, im Rahmen derer Kriemhilds Ehemann vor den Augen des ganzen Hofes ermordet wird. Wärbel und Swemmel setzen die Botenreihe fort, wobei sie nur bei der Erteilung ihrer Aufgabe präsentiert werden. Das letzte Glied der motivischen Kette ist der Hunne, der die Ankunft der Burgunder und somit indirekt den Untergang ankündigt.

Prolepsen und Analepsen greifen in die Handlung ebenfalls strukturierend ein. Sie belegen durch die Interferenz der Iterationen der Makro- (Prolepse) und Mikroebene (des syntaktischen Parallelismus und der Epanalepse) den hohen Bewusstseitsgrad ihrer Anwendung: „Siegfried: Ich habe keine Lust Weitsprung zu üben. Lasst es, König. Sie wird uns töten, König! Sie wird Euch schlagen, König!“⁵⁴⁷ Die gehäuften Prolepsen und Analepsen erfüllen eine doppelte Funktion, einerseits reduzieren sie die Unübersehbarkeit der verarbeiteten Handlung, andererseits reduzieren sie ihre Komplexität. Neben internen Antizipationen wirkt ein externer, spielerischer Vorgriff in Gunthers Rede mit, in der er die Festspiele (außerhalb des fiktiven Textes und der Grenzen der dargestellten Welt) verordnet:

„Gunther: [...] Im Namen des Landes erkläre ich diesen Tag zum Feiertag! [...] Ich meine ... danke! ... Ich meine einen Tag, an dem das Land, auch an seinen fernsten Marken, feiert und gedenkt und nun auch willkommen heißt unseren neuen Bundesgenossen! Willkommen!“⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Ebd., S. 56.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 32.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 29.

Auf der Mikroebene des Rinkeschen Dramas kommt den Iterationen eine weit wichtigere Rolle als auf der Makroebene zu. Einerseits übernimmt der Autor Motive aus dem Epos und ergänzt seinen Befund mit aktuellen Topoi, andererseits durchwebt er den Text mit auf Iteration basierenden rhetorischen Mitteln.

Die Motive, die dem bearbeiteten Material entstammen bzw. soziokulturell bestimmt sind, werden notwendigerweise umgewertet und fungieren als Reste einer alten Diegese, deren aktuelle Lesart sie zwar erneut aufnimmt, jedoch nicht sinnstiftend einbauen kann. Ihre Rekontextualisierung ist so gesehen nicht gelungen, da sie bloß formell erfolgt. Die auftretenden Ritter, die nur dem Namen nach solche sind, benutzen teilweise das alte Vokabular, berufen sich auf die Pflicht der Lehnsleute (S. 24, 44) und dienen in Ehre (S. 24, 25).⁵⁴⁹ Das alte Wertesystem liegt ihren Taten jedoch nicht mehr zugrunde,⁵⁵⁰ da dieses im Gegensatz zum Hypotext keine feste Konstellation mehr ergibt,⁵⁵¹ die die Handlung tragen könnte. Sie verkommt zum bloßen sprachlichen Konstrukt. Durch die direkte Übersetzung mittelalterlicher Begriffe sind die Ritter zugleich Helden im heutigen Sinne. Die Treue (S. 55, 77, 78, 80, 95) erlangt nach demselben Prinzip Konnotationen, die ihre alte Bedeutung überlagern und aus der Rezeptionsgeschichte des Epos abzuleiten sind.⁵⁵² Der Zwiespalt, der sich zwischen den transponierten Termini und dem Handeln der Figuren auftut, durchdringt ebenso ihre Sprechakte, die im Weiteren zu reflektieren sind.

Die motivierend wirkende Ding- und Gebärdensymbolik, auf die beim Epos kurz hingewiesen wurde, ist auf die Betonung der Kleider beschränkt. Ihre Pracht spiegelt zwar den sozialen Status des Trägers wider, erlangt dennoch in der nonverbalen Kommunikation keine zentrale Rolle. Ebenso haben alte Gebärden ihre Funktion verloren und sind zum bloßen Ausdruck von Gefühlen verkommen, hinter denen keine gesellschaftlichen Normen stehen. Während das Weinen im mittelalterlichen Kontext eine ritualisierte Form der Trauer war, ist es im Drama einfacher Ausdruck psychischer Kränkung. In diesem Lichte ist Hagens Weinen zu betrachten, wenn Gunther ihn Kriemhild überlassen möchte und er nach Xanten fahren sollte.

Die Wiederholung mittelalterlicher Begriffe und Topoi ergibt somit eine Folie, hinter der neue motivische Ketten wirken. Die eingeführten und repetiert gebrauchten Motive: z.B. ‚Deutsch‘ und ‚Buch‘ bestimmen die Sinnpotentiale des Dramas, indem sie auf die

⁵⁴⁹ Für die alten Termini wird die neue Rechtsschreibung, die Rinke verwendet, beibehalten, da hierdurch auf den veränderten Inhalt hingewiesen wird.

⁵⁵⁰ Vgl. dazu Ausführungen im III. Kapitel, 1.

⁵⁵¹ Siehe Ausführung zum Epos im IV: Kapitel, 3.1.2.

⁵⁵² Auf die Problematik wird im nächsten Kapitel *Geschichtskonzepte* eingegangen.

Rezeptionsgeschichte des Epos hindeuten bzw. aktuelle Fragen integrieren. Ihre Erläuterung wird bei den einschlägigen thematischen Ausführungen erfolgen.⁵⁵³

Die Rhetorik des Stückes ist im Sinne des Geschilderten von der Kollision unterschiedlicher Sprachcodes bestimmt. Mittel der gehobenen literarischen Lexik werden mit solchen der Umgangssprache oder des mittelalterlichen Wortschatzes kombiniert,⁵⁵⁴ wobei die einfache, platte Sprache überwiegt, die, auch wenn sie sich vom alltäglichen Sprachgebrauch distanzieren möchte, auf ein niedriges Niveau zurückfällt.⁵⁵⁵ Die Alltagssprache, die die Iterationen favorisiert, führt zu der auffälligen absoluten Repetition einiger Textabschnitte. Die Sprechakte der Figuren erschöpfen sich stellenweise in der Reproduktion schon formulierter Gedanken, was einerseits diese hervorhebt, andererseits einige von ihnen zu ‚Leitsätzen‘ hervorhebt. Hagens knappe Formulierung: „Eine Frau zu viel ein Mann zu wenig.“⁵⁵⁶ erfasst in pointierter Form die Quelle des Grundkonflikts und wird später von Gernot sprichwortartig wiederholt. Zahlreiche Sprechakte entblößen die Kluft zwischen der Intention und der Fähigkeit der Agierenden. Es ist also das innere Scheitern, das in diesen Fällen auf der sprachlichen Ebene zur Häufung der Repetitionen führt. Geminationen der Art: „Natürlich. Natürlich. Ihr seid meine Königin.“⁵⁵⁷ dienen der Betonung verschiedenster Aussagen, wobei zu beachten ist, dass die hervorgehobene ‚Natürlichkeit‘ später den Tod des Sprechers, Rüdigers, erfordert. Die implizierte Dichotomie verleiht ähnlichen Repliken einen ironischen Unterton, der Gunthers politisch konzipierte Reden tief durchtränkt. Durch die rekurrenten rhetorischen Mittel erstrebt der König, die Emotionen der Zuhörerschaft zu aktivieren. Gemäß dieser Taktik hält er seine Ansprache auch nach der Sachsenschlacht. Die Häufung der Wiederholungen verleiht seinen Worten den Beigeschmack des Grotesken, wobei die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und den Taten des Redners zum Vorschein kommt.⁵⁵⁸ Die Anapher betont Gunthers Meinung, als ob er eine führende Persönlichkeit wäre, wobei er sich als der Schwächling par excellence erweist, der vorher über den Kampf informiert werden musste: „Lassen Sie es mich... danke... Lassen Sie es mich so sagen: Gemeinsam sind wir ab nun eine neue Macht geworden im anbrechenden Jahrhundert!“⁵⁵⁹ Nach dem entsprechenden Jubel setzt der König die Rede fort. Durch die Verkoppelung

⁵⁵³ Siehe V. Kapitel für den Ausdruck „Deutsch“, für das Motiv des Buches siehe IV. Kapitel, 3.2.2.

⁵⁵⁴ Vgl. Zitate aus dem Epos.

⁵⁵⁵ Vgl. das untenstehende Beispiel, in dem Sonne und Mond verglichen werden.

⁵⁵⁶ Rinke: Die Nibelungen, S. 38.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 80.

⁵⁵⁸ Siehe die schon zitierte Stelle aus Gunthers politischer Propagandarede, III. Kapitel, 1.

⁵⁵⁹ Rinke: Die Nibelungen, S. 29.

vom Parallelismus und Polysyndeton werden die demagogischen Klänge sowie die eröffneten Dimensionen des Lächerlichen verstärkt.

Dieselbe Vorgehensweise degradiert die Liebe und ihre Symbole zu entleerten sprachlichen Tropen. Die Sonne und der Mond sind im Rahmen einer Wiederholung miteinander verbunden, wobei der pathetische Ton durch den plötzlichen Bruch in sein Gegenteil umschlägt: „Sonne und Mond eilen am Himmel dahin. Sie glühen einander zu finden, doch finden, finden tun sie sich nie. Nur einmal hier und jetzt auf Erden, vereinten sich Sonne und Mond. Es lebe Burgund und Island! Das war’s.“⁵⁶⁰

Der Text wimmelt von Epanalepsen, die die bisher geschilderten Wirkungen weiter intensivieren.⁵⁶¹ Die im positiven Sinne verstandene Betonung der Affekte, die die Iteration bewirken könnte, ist dadurch neutralisiert, dass die Epanalepsen selbst Gegenstand der Repetition werden. Kriemhild äußert sich gegenüber dem Waffenmeister folgendermaßen: „Hagen, den will ich nicht, den will ich nicht!“⁵⁶² Zwei Seiten später formuliert sie die gleiche Meinung gegenüber ihrem Bruder: „Giselher, ich will nicht! Ich will nicht! Klar?“⁵⁶³ Die Kombination der lexikalischen und syntaktischen Iterationen ist oft durch die Kopplung von Epanalepse und Parallelismus verwirklicht. Die zwei rhetorischen Figuren sind sich nicht nur in ihrer Struktur, sondern ebenso in ihren Wirkungen analog: „Hagen: Eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig. Ich könnte auch sagen: Eine Welt zu viel und unser Land zu klein!“⁵⁶⁴ Die Verbindung einer Anadiplose und einer Epanalepse führt zur Satzartigkeit, die z.B. in den späteren Worten des Ratgebers nachvollziehbar ist: „Hagen: Es gibt verschiedene Möglichkeiten. Du bist Deutscher. Die Deutschen haben keine verschiedenen Möglichkeiten.“⁵⁶⁵

Mit dem Fortschreiten der Handlung, besonders an den spannungsreichsten Stellen, häufen sich die Geminationen bemerkbar. In den Szenen der Konfrontation der Burgunder und Hunnen ist der Verfall zur bloßen Repetition die letzte Reaktionsmöglichkeit der Figuren. Rüdigers Replik, in der seine Handlungsfähigkeit nach einer Wiederholungsreihe in einem Polypoton erstickt, liefert das Musterbeispiel in dieser Hinsicht: „Ja. Ja! Ja! Es ist gut! Es ist ja gut! - (*Erhebt sich*) – So gnade mir Gott. Ich arme Seele. (*Hebt das Schwert auf.*) – Wen? Wen denn? – Welchen?“⁵⁶⁶ So wie sich die Handlungsfreiheit der Figuren in Nichts

⁵⁶⁰ Ebd., S. 45.

⁵⁶¹ Ebd., z.B. S. 3.

⁵⁶² Ebd., S. 14.

⁵⁶³ Ebd., S. 15.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 39.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 95.

aufflöst, mündet die Sprache in Lithismus: „Eine Schwester ist eine Schwester!“⁵⁶⁷ Alles entleert sich nach demselben Muster, wodurch auch die mittelalterliche Relevanz der äußeren Schönheit als Widerspiegelung des Inneren, die im Falle des *Nibelungenliedes* regierend mitwirkt, zur bloßen Geminatio verkommt. Sie wird zur Äußerlichkeit, die sich in bloßer Iteration erschöpft: „Unbeschreiblich schön, so schön ist Kriemhild. Recht schön auch die Bewerber“.⁵⁶⁸

In Anbetracht der gezeigten Häufung der Wiederholungen entsteht der Verdacht, dass die kumulative Verwendung zum Verlust ihrer Wirkung führt. Die Hypothese soll im nächsten Schritt aufs Exempel geprüft werden.

3.2.3. Analyse einer Szene

Die achte Szene des dritten Aktes weicht sehr stark vom mittelalterlichen Hypotext ab und scheint keinem weiteren Text verpflichtet zu sein. Die wichtigste Differenz zum Epos ist, dass Kriemhild überlebt und Brünhild im abschließenden Bild auftritt. Aufgrund der Kürze der Szene und der Interferenz der unterschiedlichen Wiederholungsebenen können die Repetitionen in ihrer Interaktion erfasst werden, wobei es der Betonung bedarf, dass ihnen auf der Makroebene eine wesentlich geringere Rolle als auf der Mikroebene zukommt, was mit dem geschilderten Sprachduktus zu begründen ist.

Im letzten Teil des Dramas wächst der Anteil des Nebentextes auffällig, da die Grausamkeit hauptsächlich durch Bilder dargestellt werden kann, die der genauen Beschreibung bedürfen. Die achte Szene setzt mit der Schilderung des wankenden Königs an, der machtlos vor dem brennenden Saal steht und den Kopf seines Sohnes in der Hand hält. Sein seelischer Zustand schlägt sich in Imperativen und Fragen nieder, die seinen einzigen Gedanken wiederholt ausdrücken. „Etzel: - Und?! Was ist?! Jetzt sind sie's doch?! Tot! Sind sie tot?! [...] Warum denn?! Warum denn?! Männer! Rein da! Niedermachen!“⁵⁶⁹ Der Kopf des Kindes wird zum wiederkehrenden Motiv, das vielleicht an Yoricks Schädel erinnert, wobei die Analogie nicht weiterführend zu sein scheint. Vielmehr etabliert die Iteration den Einruck des Grotesken, den weitere Elemente stärken. Der König verlangt wiederholt seinen Stuhl (auf der Mikroebene durch Epanalepse ausgedrückt, S. 96), um die Zuschauerposition einnehmen zu können. Zu ihm gesellt sich Kriemhild, die die Befehle ihres Mannes wie sein Echo repetiert. Die Epanalepsen prägen die Atmosphäre der ganzen

⁵⁶⁷ Ebd., S. 38.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 14.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 97.

Szene (z.B. „Schwester, Schwester, ich weiß noch, ich weiß noch“⁵⁷⁰). Das geschrumpfte Vokabular, das den Leser stellenweise irritieren mag, ist nicht mehr imstande, Neues hervorzubringen, weswegen als einzige Möglichkeit der Kommunikation die Gewalt bleibt. Die Sinnlosigkeit des Untergangs drückt sich auf der sprachlichen Ebene in einer Tautologie aus, die zugleich Gernots letzter Gedanke ist: „Danke. Thank you.“⁵⁷¹

Das einzige Motiv, das in den blutigen Bildern über das Absurde des Geschehens hinausweist, ist das des Buches, das mehrmals eingeblendet wird. Es ist dem tradierten Stoff nicht inhärent, wird aus diesem Grunde insgesamt im ganzen Text seltener repetiert als andere (z.B. der Bote) und fungiert als Träger hineinprojizierter Inhalte. Das Buch, das von Giselher und Kriemhild hätte geschrieben werden sollen und als Grundlage eines neuen Denkens gedacht war, steht auf der symbolischen Ebene für das Erneuerungspotential, das Kriemhild am Anfang des Dramas vertrat. Giselher nimmt vor seinem Tod dieses Motiv erneut auf, sein Rückblick in die Vergangenheit lässt durch die positiven Konnotationen einen schwachen Schimmer der Hoffnung auf eine Lösung des Konflikts kurz aufleuchten:

„Giselher: Das Buch, Schwester, unser Buch! (Winkt ihr)/ Kriemhild. Das hast du auch zwischen den Unterröcken geschrieben. Was waren das für große, schöne Gedanken! Da haben wir vielleicht zum ersten Mal ... Wie war das noch mal mit den Menschen?/ Giselher: Schwester, Schwester, ich weiß noch, ich weiß noch. – In ein paar Jahren, wenn die Kinder einmal vom Turm blicken werden, dann werden sie da unten Menschen sehen, Menschen die atmen, die füreinander Augen haben ...“⁵⁷²

Giselher wird den anderen ähnlich von Pfeilen durchbohrt. Das oben genannte Stuhlmotiv schafft eine kurze Pause in der Schilderung des Gemetzels, indem Dietrich, der Hagen gefangen nimmt, diesen auf Etzels Stuhl setzt. Gunther möchte sich auf dem Stuhl der Königin ausruhen. Beide Akte entleeren die königliche Sitzgelegenheit ihres symbolischen Signalwertes und betonen durch die Möglichkeit, die Plätze zu tauschen, die Kontingenz des Todes. Kriemhilds Frage nach dem Hort, dessen Bedeutung im *Nibelungenlied* behandelt wurde, ist einseitig emotionell verankert und entbehrt jeder Konnotation, die die Machtproblematik implizieren könnte. Hierauf deutet der Gebrauch des Pronomens in

⁵⁷⁰ Ebd., S. 98.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

Pluralform hin: „Wo ist unser Schatz?“⁵⁷³ Die Macht verhilft jedoch Kriemhild dazu, sich rächen zu können.

Die letzte Szenensequenz, in der es zur direkten Konfrontation zwischen Hagen und Kriemhild kommt, ist in jeder Hinsicht innovativ. Indem Siegfrieds Sarg hereingerollt wird und eine Analepse die Handlung in die Vergangenheit rückkoppelt,⁵⁷⁴ ist die Gegenwart der Erzählzeit aufgehoben. Die Handlung bewegt sich auf einer ‚temporalen Zwischenebene‘, in der Hagen noch ein letztes Mal seine wie eine Tochter erzogene Königin im ironischen Ton belehren kann und damit zum eigenen Tod beiträgt. Es entsteht das Gefühl der Überzeitlichkeit, das schon am Anfang des Dramas durch die ungeborenen Söhne erzeugt wurde. Der Ton und die Banalität des Gesprächs widersprechen dem Ernst der Situation, was das Groteske der Situation unterstreicht.

Das abschließende Bild, das, nachdem nichts mehr gesagt werden kann, im Nebentext geschildert ist, kehrt zum Buchmotiv zurück, indem Kriemhild in einem letzten Akt die Schrift auf Giselhers Körper legt und sich auf den Boden setzt. Ihre Geste kann als Zeichen einer Veränderungsbereitschaft interpretiert werden, die auch bei Brünhild zu entdecken ist, da sie erneut auftaucht und dieses Mal an Siegfried vorbeigeht, um Kriemhild näher zu kommen: „Es ist still. So sitzen die Frauen da.“ – vielleicht endlich bereit, neue Wege zu gehen.⁵⁷⁵

Das *Gleiche* (im Platonschen Sinne), an das die Rinkesche Verarbeitung erinnert, kann in der Thematik der Liebe und Macht entdeckt werden. Die Problematik war schon im Epos impliziert und bildet den Ausgangspunkt zahlreicher Rezeptionen. Bei Rinke ist die Frage, ob man dem Mechanismus (sei es Schicksal oder Staat) entkommen kann,⁵⁷⁶ im aktuellen Kontext problematisiert.

Die in Bezug auf die Wirkung der kumulativen Verwendung der Repetition formulierte Hypothese, wonach die Wiederholung zum Selbstzweck ohne jedwede Funktion verkommen könnte, konnte durch die Analyse der letzten Szene nicht belegt werden, da sich die Iterationen als Mittel der Distanz und Ironie erweisen und somit maßgebend zur Sinnstiftung beitragen.

⁵⁷³ Ebd., S. 100.

⁵⁷⁴ Ebd. Hagen erinnert daran, dass Kriemhild ihm die verletzbare Stelle Siegfrieds verriet.

⁵⁷⁵ Schäfer, Ulrike: Die Figur der Kriemhild - bei Hebbel, Rinke und im *Nibelungenlied*.

⁵⁷⁶ Die Meinung wird in zahlreichen Interpretationen vertreten, wobei es auch Ausnahmen gibt, siehe z.B. die Lesart von Göhler, Peter: Das Nibelungenlied. Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. Berlin: Akademie-Verlag, 1989.

3.3. János Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*

3.3.1. Textexterne Wiederholung

Das Motiv des Ringes spielt schon im Téreys Versroman *Paulus* (2001) eine gewichtige Rolle, indem das Werk konzeptionell und strukturell auf diesem aufgebaut ist. Der Wagnersche *Ring* und damit die Nibelungenproblematik avanciert somit nicht ganz überraschend zur Hauptquelle des *Nibelungen-Wohnparks*. Térey rezipiert den Stoff in erster Linie in der Vermittlung von Wagner, was den grundlegenden Unterschied zu Rinkes Drama ausmacht. Die neue Erzählung versucht

„von vornherein die Deutung einer sehr kühlen high-tech Welt, sagen wir’s kurz und überheblich, der Welt der Globalisierung, zu liefern, es problematisiert ihre Ideen... Sie beginnt an einem glas-stahligen, glitzernd-leuchtenden, sehr lebendigen, nagelneuen Schauplatz, alles ist im vollen Gange und die Anwesenheit des menschlichen Faktors ist natürlich verdächtig, obwohl es kein Zeichen der Betriebsstörung gibt.“⁵⁷⁷

Der Handlungsstrang spielt im Werk, das im Gegensatz zu Rinkes Stück vorrangig als Lesedrama konzipiert ist, eine sekundäre Rolle. Die Fabel erinnert zeitweise an diejenige einer Seifenoper, der es an Liebesintrigen und unerwarteten sensationellen Wendungen nicht mangelt. Um die mosaikartig zusammengesetzte Diegese von gigantischem Ausmaß in ihrem Wesen erfassen zu können, werden weiterhin einzelne Komponenten fokussiert.

Die ungarische Kritik rezipierte das vielschichtige Opus aus dem oben genannten Grund vor allem als Hypertext in Bezug auf Wagners Oper. Hierauf weisen schon auf den ersten Blick die Paratexte hin, einerseits der Untertitel: *Phantasie nach Richard Wagner*, der die Lesart als Travestie von vornherein favorisiert, andererseits das erste Motto:

„Weia! Waga! / Woge du Welle! / Walle zur Wiege! / Wagalaweia / Wallala weiala weia!“⁵⁷⁸

Die Struktur des Dramas richtet sich nach dem Aufbau der Oper. Wie diese gliedert sich das Stück in vier Teile, wobei nur der erste die Handlung der *Götterdämmerung* in die aktuelle Gesellschaft transponiert, der zweite Abschnitt verselbständigt sich schon in der

⁵⁷⁷ Pál, Melinda im Gespräch mit János Térey: "Én postázok vírust magának" (Ich sende Ihnen den Virus per Post zu). In: Beszélő (Der Sprecher) 2002/4 S. 112-119.

⁵⁷⁸ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 0.

Fabelgestaltung. Diese Abwendung von dem Hypotext ermöglicht es der ungarischen Kritik, die Kenntnis der deutschen Bezüge gleichzeitig als erforderlich und als fakultativ zu beurteilen. Die Frage nach der Relevanz der deutschen Prätexte stellen Miklós Györffy, Tamás Koltai, László F. Földényi, ohne dabei in analytische Tiefen zu dringen.⁵⁷⁹ Nach Koltais Ansicht ist die Frage, ob man für das Verständnis der Tetralogie den nordisch-germanischen Mythos und den Nibelungenstoff braucht, überflüssig, da den ungarischen Lesern solche Kenntnisse fehlen.⁵⁸⁰ Dieses Argument ignoriert die im Drama inhärenten Sinnpotentiale, die sich dem eingeweihten Rezipienten eröffnen. Im Gegensatz zu Koltai plädiert Györffy für die Komplexität der Ringsymbolik, die sich erst im Lichte der Wagnerschen Oper erfassen lässt.⁵⁸¹ Ebenso ergreift Beatrix Kricsfalusi Tetralogielektüre den *Ring* als Hypotext, wobei sie zugleich lose Beziehungen zum *Nibelungenlied* nachweist.⁵⁸² Die vorliegende Arbeit plädiert für die maßgebende Relevanz der gesamten deutschen Nibelungenrezeption in Bezug auf die Entwicklung der Sinnpotentiale. In dieser Hinsicht soll vor allem darauf hingewiesen werden, dass sich die dramatische Dichtung selbst in die nibelungische Rezeptionskette einordnet:

„Eingetreten ins System weben wir unsere Goldfäden / Ins Netz der Verhältnisse flink hinein; / Auf dem Feld der Urzeit kann sich eine neue Narration eröffnen, / Bis sich Worms' kobaltfarbiger Himmel aufhellt...“⁵⁸³

Betrachten wir Térey's Tetralogie zuerst im Lichte des Wagnerschen Prätextes, fallen vor allem die Differenzen ins Auge. Der grundlegende Unterschied zur Oper wird im Vorspiel etabliert, indem die Nornen nicht über den zerstörten Weltbaum berichten, sondern das Lied des Wormser Kinderchors ausstrahlen, während Yggdrasil im Hintergrund als sekundäres

⁵⁷⁹ Vgl. dazu Györffy: Dunának, Rajnának egy a hangja. (Die gleiche Stimme hat die Donau und der Rhein.); ebenso Koltai, Tamás: Wotan nem ver bottal (Wotan schlägt nicht mit dem Stab) In: Élet és Irodalom (Leben und Literatur), 48. Jahrgang, Nr. 46. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=MUBIRALAT0446&article=2004-1115-1050-59AKLT>, am 12. 01. 2005 und Földényi, F. László: A Gonosz keresztes háborúja (Der Kreuzzug des Bösen). In: Élet és Irodalom (Literatur und Leben), Jahrgang 48., Nr.45. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0445&article=2004-1108-1426-42DONE>, am 11. 29. 05.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Siehe II. Kapitel, 1.4.

⁵⁸² Kricsfalusi, Beatrix: A tökéletes wagneriánus(ok). Térey János *A Nibelung-lakópark* című drámájáról (Die perfekten Wagnerianer. Über János Térey's Drama *Der Nibelungen-Wohnpark*). In: Alföld (Tiefeland). 2007/2, S. 79-95.

⁵⁸³ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 20. Ungarisches Original: „A hálózatba lépve aranyfonalainkat / Viszonyok hálójába szőjük fűgén bele; / Az ősidő mezőjén úr narratíva nyílhat, / Míg megvilágosul Worms kobaltszínű ege...”

Element in Erscheinung tritt.⁵⁸⁴ Der Untergang ist somit im Gegensatz zum Hypotext keine Gewissheit, alles ist im Gange, und die Stadt floriert. Das Personal von Wagner wurde mit neuen Figuren der Stofftradition ergänzt.⁵⁸⁵ Analog zum Hypotext steht die geschaffene fiktive Welt im Zeichen des ‚Ragnaröck-Paradigmas‘, laut Téreys Übersetzung des ‚Untergang-Paradigmas‘, und präsentiert

„... die Geschichte, präziser gesagt, die heutige Zivilisation [aus der Sicht] eines Strategen, der neben dem Sandkasten stehend verschiedene Fallen stellt und beobachtet, wie die Gegner einander reinlegen, wie sie sich gegenseitig besser ruinieren können. Er lässt keinem einen Ausweg.“⁵⁸⁶

Den *Ring* als Allegorie des Kapitalismus, als Vision über den Untergang der bürgerlichen Welt zu lesen, repräsentiert an sich in Anbetracht der zahlreichen Inszenierungen in Bayreuth keine Innovation. Térey setzt damit eine Tradition fort, die neben Regisseuren auch von namhaften Kritikern wie Shaw und Adorno vertreten wurde. Während sich bei Wagner das Produkt als sich selbst Produzierendes ausgibt,⁵⁸⁷ präsentiert sich die ungarische Tetralogie als komponiertes Werk. Der phantasmagorische Stil der Oper, der „den Augenblick zwischen Romantischem und Veristischem“ verewigt,⁵⁸⁸ steht im Gegensatz zum Stil von Térey, der unterschiedliche Codes, vom Pathetischem bis zum Alltäglichen, verschmilzt. Die Oper verhüllt das Warenhafte der Kunst,⁵⁸⁹ das Drama stellt es zur Schau und thematisiert es anhand der Tragödie von Ortwein in direkter Form. Die Essenz seiner Malerei, die in der fünften Szene des ersten Teils beschrieben wird, ist zugleich die der Tetralogie: aus Vorgegebenem zitieren und Neues konstruieren. Ortweins Kunst scheitert als Produkt, da sie die Bedürfnisse des Kulturmarktes nicht befriedigen

⁵⁸⁴ Zum Zwiespalt zwischen Natur und Mechanismus, der bei Térey verfolgt werden kann, siehe Dömötör, Edit: Kőrifa a szilíciumvölgyben. *Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és a Nibelung-lakóparkban*. (Die Esche im Siliziumtal. *Raumgestaltung und Machtstrategien in Macbeth, Kitty Flynn und im Nibelungen-Wohnpark*) In: Lapis, József und Sebestyén, Attila (Hrsg): *Erővonalak. Közéletések Térey Jánoshoz (Kraftlinien. Annäherungen an János Térey)*, Budapest: L'Harmattan Verlag, 2009, S. 355-386.

⁵⁸⁵ Auf diese Problematik wird bei der Betrachtung der anderen intertextuellen Verlinkungen eingegangen.

⁵⁸⁶ Földényi, F. László: „A Gonosz keresztes háborúja“ (Der Kreuzzug des Bösen). Eigene Übersetzung. Ungarisch Original: „A történelmet, pontosabban a mai civilizációt inkább úgy szemléli, mint egy stratégia, aki a terepasztal mellett állva különféle csapdahelyzeteket próbál ki, s figyel, hogy az ellenfelek hogyan húzzák csöbe egymást, ki hogyan tudja hatékonyabban tönkretenni a másikat. Senkinek sem ad kiutat.“

⁵⁸⁷ Vgl. dazu Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. In: Ders.: *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Band 13*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, S. 7-146, S. 82.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 87.

⁵⁸⁹ Ebd.

kann.⁵⁹⁰ Der Warencharakter seiner Werke liefert den Maler dem Markt aus, der nicht direkt daran, sondern am dadurch entstehenden Zwang zum Fortschritt scheitert. Er ist zur Entwicklung nicht fähig: „Entwicklung nicht mal einen halben Meter.“⁵⁹¹ Das Drama operiert im Gegensatz zu Ortwein sehr erfolgreich mit tradierten Komponenten, durch Rekontextualisierung gibt es ihnen neuen Sinn und integriert sie in die eigene Diegese, ein Verfahren, das in seinen Einzelheiten hier veranschaulicht werden soll.

Die Wahl von Wagners *Ring* als wichtigstem Hypotext zieht die Bezüge zur *Edda* und zum *Nibelungenlied* nach sich, wobei die Palimpsestartigkeit von Téreys Werk und den Hypotexten selbst die einzelnen Quellen nicht immer klar voneinander unterscheiden lässt. Die übernommenen eddischen Elemente, außer wenn sie durch den Wagnerschen Text indirekt eingebaut sind, liefern vor allem die notwendige Palette für die Benennung der Konsumgesellschaft: Heidrun Bier, Ragnarök Galerie, Café Midgard, Hel Keller, Notung-Limousine, Donner Werke, Erda Schauküche. Diese Reminiszenzen erlangen keine relevante Rolle in Bezug auf die Sinnggebung, sie verstärken den ironischen Unterton des Textes und garantieren durchgängig das Lächeln des eingeweihten Lesers.

Dem *Nibelungenlied* kommt allein schon dadurch eine relevante Funktion zu, dass die von Térey bearbeitete Wagnersche *Götterdämmerung* der dem Epos am nächsten stehende Teil der Oper ist. Die ungarische Kritik setzte es dennoch von Anfang an in Parenthese und erklärte es, wie oben erwähnt, in Bezug auf die Entwicklung der Deutungsmöglichkeiten für unwichtig.⁵⁹² Györfy schreibt ihm keine maßgebende Rolle zu, obwohl dieser Behauptung seine spätere Bemerkung, dass Nebenfiguren des mittelalterlichen Textes (z.B. Dankwart) zu Schlüsselfiguren werden, widerspricht. Eine genauere Lektüre des Dramas lässt die bewusste Rezeption des mittelalterlichen Werkes belegen. Laut Téreys eigener Formulierung ist das Epos mehrfach „in sofort zu erkennenden nibelungisierten Alexandrinern und auf der Ebene feiner Hinweise [integriert], denken wir nur an Brünnhilde, die Siegfried an den Haken hängt...u.a., es gibt Tausende solche Anknüpfungen.“⁵⁹³ Die Ausklammerung der ähnlichen Elemente würde einerseits der Komplexität des Werkes nicht gerecht und würde andererseits die Möglichkeit, dieses in eine Rezeptionskette zu integrieren, unbeachtet lassen.

⁵⁹⁰ Das einzige Bild, das verkauft wurde, hat seine Managerin Brünnhilde gekauft.

⁵⁹¹ Térey: *Nibelungen-Wohnpark*, S. 49. Ungarisches Original: „Fejlődés félméternyi se.”

⁵⁹² Siehe dazu auch Barabás, Dániel: *A Nibelung lakópark a Budavári Sziklakórházban*. (Der *Nibelungen-Wohnpark* im Felsenkrankenhaus der Budaer Burg) In: <http://www.kontextus.hu/hirvero>, am 11.11. 2004

⁵⁹³ Dácz, Enikő / Térey, János: *Játék a bőséggel*. Interjú Térey Jánossal. (Spiel mit der Fülle. Interview mit János Térey) In: <http://ahet.ro/interju/kultura/jatek-a-boseggel-interju-terey-janossal-456-45.html>, am 2007.02.10.

Die dem *Nibelungenlied* ‚entliehenen‘ Komponenten sind in Bezug auf ihre sinnstiftende Relevanz sehr divergent und können drei Gruppen zugeordnet werden.⁵⁹⁴ Es gibt vor allem repetitive Aufnahmen, in denen das spielerische Moment im Vordergrund steht. Sie erzeugen durch die Widererkennung Lust im Sinne von Freud.⁵⁹⁵ In dieser Hinsicht sind Figuren des mittelalterlichen Textes als einfache Statisten integriert: Lüdegast, Lüdeger, Rüdiger von Bechelaren (bei Térey Rüdie) und Dietrich (hier von Bern) sind Formel-1-Fahrer auf dem Nibelungen-Ring. Sie sind indirekt anwesend und erscheinen als Akteure des Rennens, das im Fernsehen übertragen wird. Nur in Kenntnis des Epos wird nachvollziehbar, dass Rüdie und von Bern dem „Etsel-Stall“ angehören müssen, da sie in einem der Prätexte am hunnischen Hof dienen. Die Übernahme dieser Gestalten eröffnet zwar keine neuen Sinndimensionen, trägt jedoch durch das Erwecken der alten Konnotationen sowie die dadurch entstandene Diskrepanz zwischen dem Vorwissen und dem hier etablierten Bild zur Situationskomik einzelner Szenen bei. Denselben Zweck dienen die Kleiderbeschreibungen, Zeremonienschilderungen (S. 40-41, 228-250), die gekürzte Varianten der langatmigen Ausführungen des epischen Textes zu sein scheinen. Die Kleider der Yuppies entsprechen der neusten Mode, und da sie den sozialen Status abbilden, sind sie öfters als Klatschthema im Mittelpunkt der Dialoge. In diesem Sinne wird Gutrunes Outfit in den eröffnenden Gesprächen diskutiert: „Flosshilde: Ich meine / Sie ist noch ganz Kind. Sich anziehen, das kann sie. / Wellgunde: Was hat sie vorgeführt? / Flosshilde: Devoré / Maxikleid mit Chenille-Collier.“⁵⁹⁶ Den Kleidern der Yuppies wird auch während den folgenden Ereignissen große Aufmerksamkeit geschenkt. Brünnhildes modebewusstes Denken kulminiert darin, dass sie nach der Trennung von Siegfried eine Modellagentur gründet. Die besondere Betonung des Outfits unterstreicht die Relevanz des Scheins, des äußeren Bildes, das die Figuren vermitteln. Der dahinter verborgene Inhalt, die Persönlichkeit, kommt selten zum Vorschein.

Téreys Darstellung der Gäste, die vor dem Wormser Dom auf die Doppelhochzeit warten, bietet analog zu den anderen Festbeschreibungen (z.B. Geburtstagsparty), die bei der Untersuchung der textinternen Repetitionen der Makroebene betrachtet werden, die Karikatur der zeitgenössischen Gesellschaft. Der Parade der oberen Schicht schaut die

⁵⁹⁴ Das übernommene Reimschema ist unter IV. Kapitel, 3.3.2. bei den textinternen Iterationen zu fokussieren.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband mit Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt a .M: S. Fischer Verlag, 1971-1975. S. 213-272.

⁵⁹⁶ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 41. Ungarisches Original: „Flosshilde: Abszolút / Gyerek szerintem. Öltözködni azt tud. / Wellgunde: Mit is vonultatott föl? / Flosshilde: Divoré / Maxiruhát, zseníliaboával.“

Menge zu, während eine Gruppe gegen die Globalisierung demonstriert. Das Event sowie der Skandal, den Brünnhilde und Guttrune verursachen, werden gemäß den zeitgenössischen Gewohnheiten im Fernsehen übertragen bzw. kommentiert. Der gewählte Schauplatz des Dramas ist nur dem Namen nach identisch mit dem epischen, das neue Worms ist eine Weltstadt unseres Jahrhunderts, die zugleich an Berlin, New York oder Budapest erinnert.

Die zweite Art der Iterationen, die auf das *Nibelungenlied* zurückgeführt werden kann, subsumiert direkte Anspielungen auf Szenen des mittelalterlichen Textes. In der autarken Welt des *Nibelungen-Wohnparks*, die ihre eigenen Regeln erfordert, sind die alten Szenen und Momente erwartungsgemäß in die Gegenwart transponiert. So wird Gunthers zukünftige Braut von Siegfried bezwungen, der als jener getarnt in Brünhildes Wohnung eindringt und sie mit Gewalt unterwirft. Die Tat wird diesmal ausgeführt und den Täter kümmert es auch nicht, dass er erkannt wird. Brünhildes Reaktion: „Du Monster. Ich sollte dich in ein hodendrückendes Bündel schnüren/ Dass du auf Haken gehängt an der Wand meines Schlafzimmers baumelst“ weist eindeutig auf die Hochzeitsnachtsszene des mittelalterlichen Prätextes hin.⁵⁹⁷ Die Rückkoppelung an die mittelalterliche Vergangenheit deutet auf eine alternative Handlungsfügung hin, die ähnlich wie die neue in den Untergang mündete. Als variierte Iterationen einer bekannten Szene lassen sich weiterhin die Konfrontation vor dem Eingang ins Folkwang Plaza und die Problematisierung der Frage um den Vortritt in den Dom lesen. Die Reminiszenz an den Königstreit ist in beiden Fällen eindeutig, und die Abweichung vom Epos deutet einerseits auf den geänderten Kontext hin, betont aber andererseits die Ähnlichkeit der Vorgänge. Das Aufleuchten des Tradierten als Alternative lässt die zeitlich weit auseinander liegenden fiktiven Welten zusammenrücken. Ihre Nähe wird im Rahmen einer direkten Verknüpfung der Zeitebenen bekräftigt: „Wie das verschmierte / Mittelalter! ... Opferten wir sie auf.“⁵⁹⁸ (Guttrune ist gemeint).

Zur dritten Art der aus dem *Nibelungenlied* eingebauten Elemente zählt wie schon erwähnt eine Reihe von Handelnden, die zwar nicht zum wichtigsten Personal gehören, trotzdem so konturiert werden wie einige zentrale Figuren (z.B. Siegfried oder Gunther). Der Leser entdeckt mit Genuss, dass Volker seiner mittelalterlichen Rolle als Unterhalter treu geblieben ist, indem er zum DJ im Café Midgard konvertierte. Er vereinigt Klischees der Unterhaltungsbranche der Wohlstandsgesellschaft, scheint ziellos, aber gut zu leben.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 123. Ungarisches Original: „Szörnyeteg. / Hereszorító gúzsba kellene kösselek: / Kampóra fölakasztva lógj.”

⁵⁹⁸ Ebd., S. 87. Ungarisches Original: „Mint a maszatos / Középkor! ... Beáldoztuk.”

Zugleich entwickelt er eine hohe Sensibilität für die sozialen Ungerechtigkeiten, übt Kritik im Stil der heutigen Presse und ist Mitglied eines Trios, das mit Hagen stets in Konflikt gerät. Er fällt am Ende, seinen Freunden Giseler bzw. Gernot ähnlich, dem ‚Terrorzweig‘ (Hagen) zum Opfer. MC Giseler und DJ Gernot sind Stammgäste des genannten Cafés und gehören zu den individualisierten Gestalten der Masse, die dem Schauspiel der oberen Gesellschaftsschicht (z.B. am Hochzeitstag oder beim Einzug in den Nibelungen-Wohnpark) zuschaut. Dem mittelalterlichen Hofpersonal wurden weitere Gestalten entliehen: Rumolt hat seinen Beruf behalten und ist Chefkoch in der Erda Schauküche, während Ortwein als Künstler auftritt. Als Maler wird er zum gescheiterten Künstler par excellence, der nach der Erkenntnis seiner eigenen Nichtigkeit Selbstmord begeht. Auch Dankwart ist DJ und wird im dritten Teil zum Famulus bzw. Mithelfer von Hagen, was an seine kämpferische Tüchtigkeit im Epos erinnert. Er avanciert zum Seelenverwandten von Hagen, der ihn leicht manipulieren kann. Dankwart verkörpert den Menschentypus, der für alle Zwecke zu instrumentalisieren ist, wenn eine starke Persönlichkeit geschickt genug ist, ihn zu bemerken und ihm Aufmerksamkeit zu schenken. Die mittelalterliche *triuwe* konvertiert somit in heutige Erscheinungsformen. Gerda repräsentiert einen Spezialfall, indem sie sich aus Liebe zu Hagen zur Selbst- und Massenmörderin wandelt.

Wie bisher gezeigt, reichen die Wurzeln der geschaffenen Diegese in mehrere Prätexte hinein, und obwohl die Wagnersche Oper als erstrangiger Hypotext fungiert, kann das Drama nicht allein als eine Travestie des *Rings* gelesen werden. Die Tetralogie konstituiert sich vielmehr aus Textmosaiken divergierender Art und Herkunft. Fokussiert man weitere Mosaiksteine, wird man während des Lesens durch die grundlegenden Fragestellungen an Weltgedichtungen wie *Faust*, *Peer Gynt* oder an Mickiewicz’ große Dichtung *Ahnenfeier* erinnert.⁵⁹⁹ Béla Bodor vermerkt in dieser Hinsicht eine Analogie zwischen der Atmosphäre von Téreys Anfangszeilen: „Die Vollkraft des Betriebs, den Aufschwung zu sehen ist großartig: / Die Agglomeration erlebt das Big Bang Jahr“ und Goethes *Faust*:

⁵⁹⁹ Das entspricht Téreys Intention: „Bei der Formulierung des Plans habe ich mich bemüht, dass das Buch auf irgendeine Weise an Weltgedichtungen erinnert wie *Faust*, *Peer Gynt* oder Mickiewicz’ große Dichtung *Ahnenfeier*, anders ausgedrückt, wollte ich eine komplette Welteinrichtung mustern.“ In: Legát, Tibor: A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek. (*Der Nibelungen-Wohnpark im Felsenkrankenhaus*. Vergessen Sie, dass Sie Schauspieler sind.) In: <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=10798>, am 11.11.2004. Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „A terv megfogalmazásakor arra törekedtem, hogy a könyv valamilyen szinten olyan világkölteményeket idézzon fel, mint a *Faust*, a *Peer Gynt* vagy Mickiewicz *Ősök* című nagy poémája, vagyis egy komplett világ berendezkedése fölött szerettem volna szemlét tartani.”

„Mephistopheles: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum.“⁶⁰⁰

Die weiteren noch nicht genannten Paratexte, das zweite und dritte Motto, leiten die Leser zu weiteren Mosaiksteinen des Dramas hin. Das dritte Motto stammt aus Hebbels Trilogie *Die Nibelungen*: „Es ist ja heil’ger Tag!“ und ist für die ganze Tetralogie maßgebend,⁶⁰¹ was von der Kritik gänzlich außer Acht gelassen wurde. Die zitierte Zeile lenkt die Aufmerksamkeit auf eine grundlegende Analogie der Geschichtskonzepte von Hebbel und Térey. Der Dramatiker des 19. Jahrhunderts deutete in seiner Trilogie die Geschichte als Übergang,⁶⁰² parallel dazu gilt Téreys Interesse einem Transformationsprozess. Sein Übergangskonzept ist am Beispiel eines personalen Wandels (desjenigen von Hagen) konstruiert, wobei der Grund der radikalen Veränderung erkundet wird.

„Die Geschichte bewegt sich im Kreis, und das dunkle Kraftpotential gewinnt zeitweise, in den Übergangszeiten, genauso ihren Raum wie der Genius des Goldzeitalters. Ich bin an dem Augenblick interessiert, in dem die Perioden einander ablösen.“⁶⁰³

Ebenso wie im Falle anderer Vorlagen können Hebbelsche Figuren in der neuen Diegese erkannt werden. Ihre Integration fungiert nach demselben Muster wie im Falle einiger Gestalten des *Nibelungenliedes*. Truchs wurde zum Vizedirektor der G&N Firma und übernimmt die Stelle erst, nachdem Hagen entfernt wurde. Er wird zum ersten Opfer des alten Ratgebers. Wulf tritt als Systemadministrator der Wälsungwerke auf, als die Viren die Webseite der Firma zerstören.

Die Weite des Lesehorizonts lässt am Anfang der Tetralogie das letzte Motto erahnen, das aus Rainer Maria Rilkes *Winterliche Stenzen* stammt. Die Atmosphäre der Rilkeschen Zeilen entspricht jener des Vorspiels in der Tetralogie:

„Verhielte sich wie im Übermaß und Menge / und hoffte nicht noch Neues zu empfangen, / verhielte sich wie Übermaß und Menge / und meinte nicht, es sei ihm was entgangen, /

⁶⁰⁰ Vgl. zum ersten Zitat Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 13. Ungarisches Original: „A működés teljét, a virágzást látni jó: / A Big Bang évét éli az agglomeráció.“ Zum zweiten Zitat siehe Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust: eine Tragödie*. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1962, Zeilen 2038-2040.

⁶⁰¹ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 0.

⁶⁰² Vgl. dazu die früheren Ausführungen zu Hebbels Drama, II. Kapitel, 1.3.

⁶⁰³ Térey im Interview mit Szabolcs Tornai. In: <http://www.hetivalasz.hu/cikk.php?id=8866>. IV Jahrgang, Nr. 2, am 09.10.04.

verhielte sich wie Übermaß und Menge / mit maßlos übertroffenem Verlangen / und staunte nur noch, dass er dies ertrüge:/ die schwankende, gewaltige Genüge.“⁶⁰⁴

Um den deutschsprachigen intertextuellen Kontext angemessen zu konturieren, sind weiterhin die spielerischen Referenzen auf Heinrich von Kleist zu erwähnen, die sich im Unterschied zu den letzten Beispielen nicht in Form von Zitaten belegen lassen. Obwohl László Márton Téreys Verwandtschaft mit Kleist notiert,⁶⁰⁵ führt er ihre Konkretisierung in der Tetralogie nicht aus. Aus Kleists *Hermannsschlacht* zogen einige Gestalten in den *Nibelungen-Wohnpark* ein: Attarin (bei Kleist: Marbods Rat), Winfried (Eginhardts Sohn), Thuiskomar (Fürst der Sicambrier), Rinold (Hermanns Sohn), Egbert (cheruskischer Anführer), Selgar (Fürst der Brukerer), Adelhart (Hermanns Sohn) erscheinen als Fußballspieler, Luitgar (Eginhardts Sohn) avanciert zum Richter. Die Transformation ruft beim Rezipienten einerseits ein erneutes Schmunzeln hervor, lässt in ihm andererseits die Mythologisierungsversuche der Arminius-Gestalt und die Verkoppelung mit nibelungischen Ideologemen präsent werden. Das Scheitern des Ideologisierungsversuchs schlägt sich in der neuen Rollenzuschreibung der übernommenen Figuren als Spieler nieder.

Die obigen Ausführungen haben gezeigt, dass die Bewertung der Tetralogie als Hypertext von Wagners Oper deren Vielschichtigkeit nicht gerecht wird. Hinter den oft bloß spielerisch erscheinenden intertextuellen Verweisen verbergen sich grundlegende Analogien zu den einbezogenen Werken, eine Beobachtung, welche die Tetralogie um neue Dimensionen bereichert,

„wobei man über Térey kaum sagen kann, dass er die künstlerischen Fragen Wagners - oder eines anderen – weiterführt, er stellt die immanenten Fragen des eigenen Lebenswerks und beantwortet sie auf seine eigene radikale Art und Weise.“⁶⁰⁶

Die zentrale Frage nach dem Individuum, nach seiner Beziehung zur Gesellschaft ist eine nach dem Verhältnis des Teils zum Ganzen, die in den abschließenden gnomenhaften Repliken der Nornen synthetisiert ist:

⁶⁰⁴ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 0., Rilke, Rainer Maria: *Winterliche Stenzen*. Térey zitiert die ungarische Übersetzung von Győző Csorba.

⁶⁰⁵ Márton: *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd* (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag).

⁶⁰⁶ Ebd.

„Skuld: Vermählung des Teils mit den Andern, ein glückliches Multiplikat / Denn der Tanz, den alle tanzen, ist voller Heiterkeit / und wir legen jetzt unserer fruchtbaren Zukunft die Saat / in rauschhafter, festlicher Brüderlichkeit!

Urd: So liegt hier wie dort Schicht auf Schicht auf / Das Oben, die Mitte, das Unten / und die Unterschiede, die sich dort befunden / lösen sich in Nichts auf.“⁶⁰⁷

Es darf der besonderen Betonung, dass die geschilderte Palette textexterner Iterationen durch eine Skala ungarischer Reminiszenzen bereichert wird, die die Tetralogie hauptsächlich in ihrem Duktus prägt.⁶⁰⁸ Die ungarischen Reminiszenzen bestimmen die Atmosphäre und sind meistens Umdichtungen klassischer Gedichte. Sándor Petőfis *Ein Angsttraum quält mich...* ist hier von allen pathetischen Konnotationen, die ihm im ungarischen Gedächtnis anhaften und trägt zur Etablierung des stark ironischen Tons bei: „Lass mich der Jude deines Vergleiches sein! / Möge ich der Irrende sein; / der Virusträger...“⁶⁰⁹ Analoge Wirkung entfaltet die Nachdichtung des wohlbekannten *Schlafliedes* von Attila József: „Aber Sigmund schläft und Sieglinde schläft, / Kriemhilde schlummert und Gibich schlummert, / Die Walhalla schläft auch – alle schlafen!“⁶¹⁰ In zahlreichen Ausdrücken klingt Endre Adys Wortschatz nach.⁶¹¹ Hagens Vergleich mit einem Schwein ist in diesem Sinne zu lesen, wobei die scharfe Gesellschaftskritik die Analogie zu Ady vertieft:

⁶⁰⁷ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 438. Ungarisches Original: „Skuld: Rész és rész násza, boldog szorzat-összeg: / Össztáncuk szédület; / A mi megtesszük gyümölcösöző jövőnek / Testvériségüket! / Urd: Részek, mint rétegek, külön hazákban: / Fölül középen és alul. Különbségük üdvös egyformaságban oldódik föl nyomtalanul.“

⁶⁰⁸ Im Lichte der Fragestellung der vorliegenden Untersuchung erübrigt sich ein Überblick über die volle Breite der ungarischen Reminiszenzen, da sie ablenkend wirken würde.

⁶⁰⁹ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 79. Ungarisches Original: „Hasonlatod zsidója hadd lehessek! / Legyek maga a Bolyongó; legyek / A vírus hordozó...“ Die Struktur von Petőfis Gedicht *Egy gondolat bánt engemet... (Ein Angsttraum quält mich...)* wurde übernommen: „Legyek fa, melyen villám fut keresztül, / Vagy melyet szélvész csavar ki tövestül; / Legyek köszirt, mit a hegyről a völgybe...“ entdecken. In deutscher Übersetzung: Ich sei ein Eichbaum, den ein Blitz zerschmettert, / Oder der Sturm entwurzelt und entblättert. / Ich sei ein Felsblock, der im Donner grolle...“ In: http://visegrad.tyotex.hu/index.php?page=work&auth_id=146&work_id=1163&tran_id=2032, am 04.02.2011.

⁶¹⁰ Ebd., S. 225. Ungarisches Original: „De Siegmund alszik és Sieglinde alszik, / Szunnyad Krimhilde és szunnyad Gibich, / A Wallhalla is alszik – alszanak mind!“ Die ungarische Vorlage von Attila József: „Lehunyja kék szemét az ég, / lehunyja sok szemét a ház, / dunna alatt alszik a rét -/aludj el szépen, kis Balázs.“ In ungarischer Übersetzung von Sándor Lénárd: „Die Sonne macht ihr Auge zu, / Die Fenster sind schon zugetan, / Die Wiese schläft in guter Ruh, / So schlaf auch du, Sebastian –“. In: <http://mek.oszk.hu/kiallitas/lenard/irasok/versford.html>, am 04.02.2011.

⁶¹¹ Die Nähe des Téreyschen Schaffens zum Oeuvre von Ady ist in den einschlägigen Studien ein immer wiederkehrendes Thema. Siehe dazu Balázs, Imre József: „Én vagyok az igazi Ady Endre“, Térey János szerepmódeljei az Ady-költészet kontextusában. („Ich bin der wahre Ady“. Die Rollenmuster von János Térey im Kontext der Ady-Dichtung). In: Lapis und Sebestyén (Hrsg.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz (Kraftlinien. Annäherungen zu János Térey)*, S. 301-316.

„...Ihre im Netz gewebte Intrige / Tritt mir gar nicht nah, ihre schwefeligen Stinkbomben halten wir aus: / Viele mikromanischen Menschen gehen in der Struktur / Der Makroökonomie verloren – Menschen des Moments hetzen / Vom Stress-Dumping ausgebrannt, in meine Faust rennend morgen...“⁶¹²

Das Zitat veranschaulicht das Zusammenschmelzen der Nachklänge eines bekannten Dichters (Adys Ton ist herauszuhören) mit den Modewörtern der aktuellen Subkulturen und weist den maßgebenden Unterschied zu Rinke auf, wo analoge Versuche oft flapsig wirken. In der Mikrostruktur des Werkes ist die textexterne Repetition beim Aufbau des eklektischen Sprachgebildes relevant, dieses widerspiegelt das präsentierte Zeitalter, indem es seine unterschiedlichen Sprachcodes abbildet und sie mit dem Duktus der hohen Literatur verschmilzt. Durch Verkoppelung der Gegensätze frisst die dichterische Sprache alles in sich auf, sie vereint neben den bisher angesprochenen lyrischen Tönen die Börsensprache, das falsche Pathos des politischen Diskurses, Jargonelemente, die Sprache der Informatik sowie aggressive Flüche. Textexterne und -interne Repetitionen überlappen sich, was das Gesagte doppelt hervorhebt: „Bin Hagen und löse Probleme.“⁶¹³ Der Satz unterstreicht die ironische Selbstdefinition des Sprechenden durch die Analogie zur bekannten Replik aus dem Tarantino Film *Pulp Fiction*: „Bin Winston Wolf. Löse Probleme.“ Es mangelt weiterhin nicht an umgedichteten Schlagern, die der ungarische Rezipient lächelnd wiedererkennt: „... Der von Weitem gekommene / Mensch, wenn er sich Gutes wünscht, / Flog schon seit langem in die Ferne zurück...“⁶¹⁴ Téreys Technik der Vielstimmigkeit belegt seine in der Lyrik perfektionierte Kunst des Zitierens.

„Das Zitat verliert seinen Charakter als Autonym und »Fremdkörper« und wird scheinbar unterschiedslos einverleibt. Der Fremdkörper bewohnt das Haus der Sprache, ohne dass der Eindruck der Fremdheit völlig verschwindet: Er taucht ein und unter im Haus, macht sich aber in Nuancen der Intonation oder Unstimmigkeit noch bemerkbar.“⁶¹⁵

⁶¹² Ebd., S. 179. Ungarisches Original: „... Hálón szótt Intrikájuk / Hozzám se fér, a kénes bűzbombákat kiálljuk: / Sok Mikromániás a Makrogazdaság/ Struktúrájában elvész – Percemberkék futva loholnak / Stresszdömpingtől kiégve, Öklömbe futva holnap...“

⁶¹³ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 45 und S. 419. Ungarisches Original: „Hagen / Vagyok és problémákat oldok / Meg.“

⁶¹⁴ Ebd. S. 32. Ungarisches Original: „A messziről jött / Ember, ha jót akart magának, / Régesrég visszaröpült messzire...“

⁶¹⁵ Hesper, Stefan: Ein deutscher Junge weint nicht. In: Sabel/ Glauser (Hrsg.): Text und Zeit, S. 13-29., S. 23.

Es gibt an einigen Stellen auch weniger gelungene Balanceakte zwischen den Sprachcodes, die weder witzig noch weiterführend sind. Das Beispiel: „Herrje... Wie eine Rettungskapsel / Von der Alpha Mondbasis“ kann als solches gelten.⁶¹⁶

Zusammenfassend lässt sich zur textexternen Verankerung des Dramas sagen, dass es im ungarischen Kontext aufgrund der Intention, die menschliche Existenz in ihrer Totalität zu deuten, in die Reihe der dramatischen Dichtungen eingeordnet werden kann, die einen starken philosophischen Charakter haben (Imre Madách: Die Tragödie des Menschen oder Mihály Vörösmarty: Csongor und Tünde), es weicht jedoch gleichzeitig von ihnen durch den Sprachduktus ab, der alles verschmilzt und ins Ironische verschiebt.⁶¹⁷ Diese Zweischichtigkeit führt - worauf in der Schlussfolgerung des Kapitels eingegangen wird - zur Doppelkodierung des Werkes, das zugleich hohe Ansprüche und den Wunsch nach Amüsieren eines in der Nibelungenrezeption weniger kundigen Publikums erfüllt.

3.3.2. Textinterne Wiederholung

Während im *Nibelungenlied* die Handlung regierend wirkt und bei Rinke die Figuren diese vorantreiben, tritt bei Térey die sprachliche Formulierung als tragendes Element in den Vordergrund. Dadurch kommt der verbalen Performanz eine andere Rolle als bei Rinke zu, was als nächster Schwerpunkt fokussiert wird. Zuvor soll die Funktion der Iterationen in der Fabelgestaltung betrachtet werden.

Da die Gattungszugehörigkeit eines Werks die Handlungskonstruktion bestimmt, drängt sich den Kritikern die Frage nach der genauen Gattung des *Nibelungen-Wohnparks* immer erneut auf. Bazsányi liest den Text in erster Linie als dramatisches Gedicht und erst dann als Drama, da in seiner Interpretation Térey die dramatischen Möglichkeiten des Stoffes nicht immer genügend ausschöpft, während die Monumentalität der vielstimmigen sprachlichen Komposition durchgängig stabil wirkt.⁶¹⁸ Die handlungsstrukturierenden Schemata, die auf Iteration basieren, sind nach Bazsányi aus dem tradierten Stoff importiert worden,⁶¹⁹ wobei er auf konkrete Beispiele verzichtet, was sich damit erklärt, dass solche nicht herauskristallisiert werden können. So ist z.B. das in den meisten Stoffadaptionen

⁶¹⁶ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 289 (Übersetzung von Kalász und Rinck). Ungarisches Original: „Nemjóját, mint egy mentőkapszula / Az Alfa holdbázisból.” Vgl. zu dieser Stelle Márton: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd (Schwarzer Freitag, Katastrophen-Dienstag).

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Vgl. dazu Bazsányi: Wotan bábszínháza (Wotans Puppentheater). Die Sprache des Textes soll weiter unten bei der Mikrostruktur untersucht werden. Das oben konturierte dichte intertextuelle Netz, in dem das Werk eingewoben ist, ist die notwendige Voraussetzung für die sprachliche Komplexität.

⁶¹⁹ Ebd.

wirkende Brautwerbungsschema im neuen Kontext entleert. Es gibt keine klassischen Werbungen, wie es auch keine Hochzeiten im klassischen Sinne gibt, da sich die Paarbeziehungen nach den gegenwärtigen sozialen Gewohnheiten entwickeln und das Stadium der Ehe nicht erreichen.

Den Ereignissen gehen jedoch, wie angedeutet, dem mittelalterlichen Prätext ähnlich iterative Festlichkeiten voran, unter denen Partys und soziale Events zu verstehen sind. Diese fungieren einerseits analog zur Vorlage strukturierend, andererseits als Zeitvertreib bzw. Inszenierungsmöglichkeit der Yuppies, die in ihrem Wohlstand gelangweilt sind. Das Werk setzt mit einem Fest ein, genauer mit Gesprächen über ein Event, das in der Ragnaröck-Galerie stattfand. Die Diskussionen zwischen den Rhein-Sisters, Brünnhilde und Siegfried bzw. Hagen konturieren den Grundkonflikt des Stückes. Nachdem über Hagen als gekränkte Person gesprochen wird, tritt er in Siegfrieds Gestalt auf und lässt seine Pläne der Machtübernahme erahnen. Die Diskrepanz zwischen Zwergen und Menschen steht zum ersten Mal hier zur Debatte. Die folgenden vier direkt präsentierten Events entsprechen Meilensteinen der Handlungsführung. Das Geschehen wird auf der Party im Hel-Keller ins Rollen gebracht, als die Einnahme der Droge den ersten Paarwechsel zum Resultat hat: Siegfried wählt Gutrune und hilft Gunther Brünnhilde zu erlangen. Das Opfer der Ereignisse, Brünnhilde, wird auf der nächsten Party zur Handelnden und erobert Gutrune. Die Männer sind diesmal abwesend und erfahren vom erneuten Paarwechsel erst auf der Hochzeit, als die Frauen sie verlassen. An diesem Punkt übernehmen sie die Rollen der passiven Opfer. Beim folgenden Festessen verliert Hagen seine Funktion bei der Firma, was seinen Rückzug und seine Rache nach sich zieht. Die letzte Party zu Gunthers Geburtstag eröffnet den abschließenden Teil des Dramas, in dem der Untergang der geschilderten Welt dargestellt wird. Hagen und seine Gehilfen sind die einzigen Handelnden, die die Entscheidungen über die Köpfe der anderen treffen. Erst im letzten Moment wird aus der stets passiven Gutrune die Rächerin ihrer Verwandtschaft. Alle Partys und Events sind also Wendepunkte, die die Verhältnisse der Figuren neu ordnen und die Konfliktlinien neu ziehen. Sie stehen im Zeichen des Rausches (der Drogen, des exzessiven Alkoholgenusses) und lassen den Untergang immer näher treten. Analog zum *Nibelungenlied* ist das Fest Schauplatz der gesellschaftlichen Repräsentation und der Performanz, man denke nur an die Hochzeiten. In beiden Fällen haben diese eine durchaus festgelegte Regie, die der breiten Masse ein positives Bild vermitteln soll und zugleich ideale Schauplätze der Machtdemonstration sind.

Im Unterschied zum Epos und zu Rinkes Text weisen die Prolepsen der Erzählstruktur der Tetralogie mit Ausnahme des letzten Stückes nicht explizit auf eine totale Zerstörung hin,

sie signalisieren den bevorstehenden Untergang indirekt. Die Verkoppelung von Analepsen und Prolepsen erfolgt häufig, was teilweise durch den großen Umfang des Textes bedingt ist. Das Vorspiel lässt sich insgesamt als allegorische Vorausdeutung lesen, es bietet am Beginn die Synthese des ganzen Schauspiels an: „Wotan bereitet sich in den flockigen Wolken fürs Spiel vor, / Rauchend mustert er das Dickicht des Lebens, / Und er scheint zu vergessen: ein Ring ist grausam, / Und er überträgt uns den Ring des Hasses.“⁶²⁰ Wie im Falle dieses Zitat integrieren die Prolepsen oft Leitmotive (häufig den Ring), was ihre Wirkung intensiviert. Ebenso funktionieren die Szenen, in denen die Grenzen von Vision und fiktiver Wirklichkeit verschmelzen. Das relevanteste Moment in dieser Hinsicht, weil dramatisch das wirksamste, ist das Gespräch Hagens mit dem Photographen am Ende des zweiten Teils (*Siegfrieds Hochzeit III.7*). Der Selbstmörder Ortwein erscheint an dieser Stelle vor Hagen, dem vorher mitgeteilt wurde, dass er seinen Posten verliert. Der verstorbene Maler berichtet dem Ratgeber über den gerade eingetretenen Tod Alberichs. Hagen kann mit Hilfe des Phantoms auf seine Vergangenheit zurückblicken und bekommt die eigene bzw. die Zukunft des Rheinparks vorausgesagt. Die Mischung des Rätselhaften, Mystischen mit dem Moment der Vorausdeutung schreibt der Prolepse mehr Relevanz zu. Da im Vorspiel und in den ersten zwei Teilen der Trilogie fast nichts geschieht, spricht Béla Bodor von einem „das Leben geht so“ –Stil,⁶²¹ wo das Geschehen nur sehr mühsam vorankommt. Es scheint, als ob nichts passieren würde, obwohl immer etwas im Gange ist:

„Im Nibelungen-Wohnpark geschieht also nicht vor allem Handlung, sondern Sprache, der Geist der polternden Repliken und das kalt glühende lyrische Wesen der Tiraden und Monologe ringt mit der Handlung und besiegt diese so rasch und mit solch überwältigender Überlegenheit, dass sie, bis sie sich entfalten würde, keine richtige Chance mehr auf wahren Kampf hat [...] die Handlung wird meistens von Gnomen vorangetrieben; so nenne ich die längeren, komplexen Behauptungen, die die Rededuelle retardieren, in denen dank der sprachlichen Spannung in einzelnen Paradoxen oder Concettos unerwartet Bedeutung aufglüht (dank der Lichtmetaphorik oft auch im wortwörtlichen Sinne).“⁶²²

⁶²⁰ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 23. Ungarisches Original: „Wotan játékra készül a pelyhes fellegekben, / Szivarozva szemléli az élet sűrűjét, / S úgy látszik, elfelejti, hogy egy gyűrű: kegyetlen / És ránk húzza a gyűlölet gyűrűjét.”

⁶²¹ Bodor: Istenek alkonyától a nagy Wotan-projektig. (Von der Götterdämmerung bis zum großen Wotan-Projekt).

⁶²² Márton: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag). Eigene Übersetzung. Ungarisches Original: „A Nibelung-lakópark-ban tehát nem elsősorban a cselekmény történik, hanem az történik, hogy a nyelv, a replikák pattogó szellemessége, a tirádák és monológok hidegen izzó líraisága birokra kél a cselekménnyel; viszont olyan gyorsan, olyan elsöprő fölénytel győzi le, hogy mire a cselekmény kibontakozna, igazi küzdelemre már nemigen van esély [...]A

Hagen oder die Hassrede ist der dynamischste Teil, darin treiben der „Zwerg“ und seine Helfer die Handlung voran, die am Ende alle Figuren „auffrisst“. Das Schlussstück erschöpft sich auf der Ebene der Ereignisse in einer Reihe von Attentaten, und jedes spielt sich nach demselben Muster ab: Angst der zukünftigen Opfer und Attentat, seine Ausführung oder Bericht darüber. Das Modell erfährt jedoch analog zum mittelalterlichen Text kleinere Variationen. Die Zerstörung der Türme ist als eine der Hauptaktionen genau ausgearbeitet, während die kleineren Anschläge z. B. Dankwards Anschlag auf die Weltesche, keine Strategie benötigen. Den Berichten über die Gewalttaten ist immer Platz eingeräumt, die Kommentare erinnern dabei an die Berichterstattungen der Gegenwart. Die Iteration amplifiziert in diesen Fällen die Angst im Rheinpark und verstärkt das Gefühl des Mechanischen, das alle unaufhaltsam und gegen den eigenen Willen in eine Richtung treibt.

Die Mikroebene der Trilogie ist von einem eng gewobenen Netz der textinternen Leitmotive geprägt, deren Sinnpotentiale textextern determiniert sind und hauptsächlich auf Wagner zurückgeführt werden können. Téreys geschicktes Spiel mit den wiederholten Motiven liefert die Antwort auf die Frage der ungarischen Kritiker, ob der Wagnersche Prätext als wirkliche Inspirationsquelle fungiert oder nur dekorativen Zwecken dient. Das Verfahren der Konkretisierung, dem die übernommenen Komponenten unterworfen sind, knüpft an Adornos Kritik an: „Während das Leitmotiv gerade der metaphysischen Absicht der Musikdramen dienen soll [wird es] ein endliches Zeichen unendlicher Ideen.“⁶²³ Es erlangt außer der ästhetischen Funktion eine weitere, die an die der Werbung erinnert. Téreys Hypertext weist das Warenhafte der Leitmotive als Faktum auf, indem einige selbst zu Waren werden, ohne ihre ästhetische Funktion zu verlieren. Der Ring kann in dieser Hinsicht als Musterbeispiel begriffen werden. Seine textextern geprägte Semantik,⁶²⁴ auf die der Text baut, ist am Anfang synthetisiert:

cselekményt nagyobbbrészt a gnómák viszik előre; így nevezem azokat a szópárbajlassító, hosszabb, összetett állításokat, melyekben a nyelvi feszültség jóvoltából egy-egy paradoxonban vagy concettóban váratlanul felizzik a jelentés (a fénymetaforika jóvoltából gyakran a szó szoros értelmében).”

⁶²³ Vgl. dazu Adorno: Versuch über Wagner, S. 43.

⁶²⁴ „Viele Momente, die ich erst jetzt ausgearbeitet habe, wimmelten schon vor zwanzig Jahren in meinem Kopf. Das ist auch der Fall mit dem Ring, der nach meiner Ansicht von Tolkien zu profan gemacht wurde, weil er unglaublich geistreich, trotzdem einen für mich unnachvollziehbaren Plastikmythos geschaffen hat.“ (In: Tornai, Szabolcs: Az emelkedés boldogsága. Térey János új drámájáról, válogatott verseiről és a felhőkarcolókról. (Die Freude des Aufstiegs. Über János Téreys neues Drama, ausgewählte Gedichte und die Wolkenkratzer) In:

„Zunächst müssen wir auf den Ringindex aufpassen, / Die Börse am Rhein bringt uns die alte Laune zurück: / Bedeutet der geschichtliche Ring Geld und Kraft?/ In Form von Ring-Aktien kann sie die tote Zeit überleben; / Im Ring-System sind alle Ikonen / Einzelne kleine Ringlein...“⁶²⁵

Als Objekt bewahrt das Motiv die Wagnerschen Zuschreibungen in variiertes Form: Symbol der Macht bzw. der Liebe. Wie in der Oper verkörpert es den Grundkonflikt: „Es ist wirklich einfach. Ein Ring ist der Gegenstand des Streits...“⁶²⁶ Die Inschrift, mit der er versehen ist, lässt, wie bekannt, konträre Interpretationen. Die entgegengesetzten Deutungen sind im Mosaikwort RING selbst einbegriffen: „**Rajnai Ipar Nyereség Garantált**“ („Rhein-Industrie Gewinn garantiert“) vs. „**Rajnai Ipar Nincs Garancia**“ („Rhein-Industrie ohne Garantie“). Analog dem Prätext wandert der Ring von einem Besitzer zum anderen, wobei er für jeden was anderes bedeutet. Einerseits ist er Träger emotioneller Inhalte (für Brünnhilde), andererseits Verkörperung der Macht (für Hagen). Diese tradierte Dimension des Motivs ist jedoch mit weiteren aktuellen Inhalten ergänzt. In einer neuen Form steht das Objekt für die Bauweise des Nibelungen-Wohnparks, in dem die Handelnden wohnen. Die Wohnungen der Gibichungen und Nibelungen befinden sich in einem Ring-Wohnpark, in dem die einzelnen Figuren gemäß ihrem sozialen Rang bzw. den Verwandtschaftsbeziehungen eine Wohnung besitzen.⁶²⁷ Im ersten Stock des ersten Hauses wohnt Siegfried, auf dem zweiten Brünnhilde, während Gunther und Guttrune das zweite Haus teilen. Hagen und Alberich sind im hinteren Gebäude platziert. Somit ist der Ring als Gegenstand zentral für die Machtverhältnisse, bildet jedoch als Form des Gebäudes die Hierarchie der Börsenwelt ab. Das sprachliche Material der Diegese integriert das zentrale Motiv in weiteren Variationen, der Ring taucht öfters in Kombinationen auf, die die originelle deutsche Lautreihe im Ungarischen verwertet (als Verb): „Amíg opál egünkön Worms fényreklámja ring...“⁶²⁸ (Bis auf unseren Opalhimmel

<http://www.hetivalasz.hu/cikk.php?id=8866>, IV. évf., 2. szám, 2004.09.10.04.) In diesem Sinne können wir die ‚Rehabilitation‘ des Ringsymbols lesen, „dem der Glanz der Legende manchmal anklebt“ (Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 57).

⁶²⁵ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 19-20. Ungarisches Original: „A Ringindexre kell elsősorban figyelniük, / A Rajna-menti tőzsde meghozza régi kedvünk: / A történelmi gyűrű pénzt jelent és erőt; / A Ring – részvény-alakban – túlélhet holdidőt; / A Ring jelrendszerében valamennyi ikon / Egy-egy parányi gyűrű...“

⁶²⁶ Ebd. S. 23. Ungarisches Original: „Igazán egyszerű: Egy gyűrű a vita tárgya...“

⁶²⁷ Laut der Klatschpresse (die die Kenntnisse aus Wagners Oper ‚verbreiten‘) sind Brünnhilde und Siegfried Verlobte und Geschwister zugleich.

⁶²⁸ Ebd., S. 22, das ungarische Verb ‚ring‘ heißt auf Deutsch ‚wallen‘.

Worms' Lichtwerbung wallt...). Das Wort ist zugleich in Modetermini integriert: „CateRing“,⁶²⁹ der Formel-Eins-Ring heißt „Nibelungenring“.⁶³⁰ Einschübe ähnlicher Art sind, wie die Reproduktionen mancher Figurennamen des *Nibelungenliedes*, als Zeugen der Kreativität zu lesen, die zum ironischen Grundton des Textes beitragen und jedes Pathos, das dem Material in der Vergangenheit zugeschrieben wurde, ausgrenzen.

Ein weiteres Wagnersches Leitmotiv ist der Tarnhelm, den Térey in Anlehnung an Tamás Blum (den Übersetzer des *Rings* ins Ungarische) als „ködsüveg“ (wörtlich: Nebelkappe) gebraucht, was in Bezug auf die Interpretation von Relevanz ist.⁶³¹ In der Oper hat der Tarnhelm magische Kräfte, indem er die Identität einer Figur verwandeln kann. Alberich wird zur Kröte, und Siegfried kann die Gestalt Gunthers annehmen. Obwohl Térey das Motiv der Verwandlung fast wörtlich aus der Oper übernimmt,⁶³² ist die Essenz dieses Prozesses dem Kontext angepasst. Die Tarnkappe, hier eine Droge, kann keinen Gestaltwechsel bewirken, sie führt zur Ich-Spaltung, deren Beschreibung formell und thematisch an Attila Józsefs Gedicht *Eszmélet* (*Besinnung*) erinnert, in dem die Teilbarkeit des Ichs in jambischen Zeilen thematisiert wird.⁶³³ Die so betonte Identitätsproblematik bezieht sich hauptsächlich auf zwei Figuren: Siegfried und Hagen, wobei auch zwei weitere Figuren, Gunther sowie Guttrune, die Droge benutzen. Die ersteren durchleben eine Identitätskrise, in der der Tarnhelm die Möglichkeit der Veränderung aufblitzen lässt. Der Zwerg ist in der vierten Szene des ersten Teils als Siegfried angezogen und betrachtet sich im Spiegel. In der nächsten Szene spricht er mit Brünnhilde, als wäre er ihr Partner. Die Droge (der Tarnhelm) verwandelt also Hagen in das, was er gerne werden möchte: in einen Menschen. Die erneute Verwandlung erfolgt in der dritten Szene des zweiten Aktes im *Rheinpark*, wo Hagen in Siegfrieds Gestalt seine Träume über Brünnhilde erzählt, während er von Gunther als der eigene Stiefbruder wahrgenommen wird. Im Anschluss an dieses Gespräch ist der größte schon zitierte Wunsch des Ratgebers formuliert: „Lass mich der Jude deines Vergleiches sein! / Möge ich der Irrende sein...“⁶³⁴ Interpretiert man die Worte so könnte der Irrende für den bekannten Holländer stehen, der im gegebenen Falle mit Siegfried als Holländer gleichgesetzt werden kann. Die Diskrepanz, die sich in den

⁶²⁹ Ebd. S. 51.

⁶³⁰ Ebd., S. 184.

⁶³¹ Vgl. dazu Kricsfalusi: A tökéletes wagneriánus(ok). (Die perfekten Wagnerianer), S.85-89.

⁶³² Vgl. dazu Richard Wagner: A Nibelung gyűrűje (Der Ring des Nibelungen) in der Übersetzung von Tamás Blum. Budapest: Zeneműkiadó 1973, S. 244, und Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 109.

⁶³³ Kricsfalusi: A tökéletes wagneriánus(ok). (Die perfekten Wagnerianer, S. 87, Sie spricht über die Übernahme der Strophenform, wobei da allein eine Analogie durch die jambischen Zeilen besteht. Das Reimschema ist unterschiedlich.

⁶³⁴ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 79. Ungarisches Original: „Hasonlatod zsidója hadd lehessek!/ Legyek maga a Bolyongó...“

genannten Fällen zwischen der sprechenden Instanz und ihrer Identität auftritt, lässt sich aufgrund des Mangels an klaren Anweisungen im Nebentext nicht gänzlich klären. Das führt u. a. dazu, dass in der Kritik divergierende Hypothesen aufgestellt werden.⁶³⁵ Unabhängig von den konkreten Lesarten der einzelnen Szenen trägt die Tarnkappe die Möglichkeit des Identitätswechsels in sich, der jedoch allein im halluzinatorischen Zustand für eine kurze Zeit realisierbar ist. Die Verwandlung verliert somit seine metaphysische Dimension, die sie bei Wagner besaß, und ist zu einem durch künstliche Mittel evozierten Zustand reduziert.

Das Leitmotiv als Attribut der Figuren ist wie die obigen Beispiele einem Konkretisierungsprozess unterworfen, der das Warenhafte in den Vordergrund schiebt. Das Feuerzauber-Motiv der Oper, das Brünnhilde anhaftet, ertönt als Klingelton ihres Handys, z.B. als sie in der letzten Szene des ersten Teils auf den zurückkehrenden Siegfried wartet. Bei Wagner ist es an diesem Punkt „...Abend geworden: aus der Tiefe leuchtet der Feuerschein stärker auf. Abendlich Dämmern deckt den Himmel: / heller leuchtet / die hütende Lohe herauf.“⁶³⁶ Die Situationsbeschreibung des Stückes ist analog: „Rötlich wird der Abendhimmel, Loge zieht einen Kreis um mich.“⁶³⁷ Brünnhilde steht an ihrem Fenster, das mit brokatroten Vorhängen geschmückt ist. Während in der Oper das Loge-Motiv ertönt, ist es ins Drama in verbalisierter Form eingefügt.⁶³⁸ Loge ist in der fiktiven Konsumgesellschaft für den Energiesektor zuständig, was an seine alte Rolle nur noch im Kern erinnert. Liest man das Drama ohne den Wagnerschen Hintergrund, sind solche verbalisierten Leitmotive nicht nachvollziehbar, sie erfüllen jedoch auch unerkannt durch die iterative Wiederholung ihre ästhetische Funktion.

Die Iteration ergibt weiterhin auf der Mikroebene des Textes die Grundlage zahlreicher Stilmittel, die vorrangig zentrale Themenkomplexe der Trilogie hervorheben. Häufig stellen Anaphern Pronomen in den Vordergrund: „Du schweinähnlicher Zwerg; / Du Hakennase [...] / Du Hamster mit krummem Rücken? / Nachtmännchen mit glitschiger Haut, / Du Winkeliger: was ist gut für dich?“⁶³⁹ Diese überaus aggressive Beschreibung Hagens bietet uns Frei an. Die Betonung des Pronomens grenzt die betreffende Figur, in diesem Falle

⁶³⁵ Vgl. die entgegengesetzten Thesen von Kricsfalusi und Márton. Kricsfalusi: A tökéletes wagneriánus(ok). (Die perfekten Wagnerianer) und Márton: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag).

⁶³⁶ Wagner: Der Ring des Nibelungen, S. 296.

⁶³⁷ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 121. Ungarisches Original: „Vörhenyesre vált az égbolt, / Loge fon gyűrűt körém”

⁶³⁸ Vgl. dazu Kricsfalusi: A tökéletes wagneriánus(ok). (Die perfekten Wagnerianer), S. 89.

⁶³⁹ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 135. Ungarisches Original: „Te serte-perte törpe; / Te horgasorrú [...] / Te hajlott hátú hörcsög? / Sikamlós bőrű éjjeli manó, / Te girbe-gurba: Neked mi a jó?”

Hagen, vom Rest des Personals ab, da er allein für das ganze Geschlecht der Zwerge steht. Der Veranschaulichung eines ähnlichen Drangs zur Identifizierung bzw. Isolierung des Bösen in der Gesellschaft dient folgende Anapher: „wer Dreck am Stecken hat und wer sauber bleibt? / Wer ist über jeden Zweifel erhaben? Wer krallt sich an seinem Posten fest? / Wer ist ein gemeiner Hund? Wen verhüllt das bis zum letzten Rest / reichende Atlasgewand der absoluten Gewissheit?“⁶⁴⁰

Geminationen heben grundsätzliche Prinzipien des Dramas hervor, sie treten stellenweise in gnomenhaften Formulierungen auf, die selbst zum Gegenstand der Repetition werden. Die Nornen rezitieren folgende Verse: „Egal ob neu, oder lange erprobt- / Egal ob Unikat, oder Pret-á-porter- / Das Geheimnis: You make it special!“⁶⁴¹ Reflektiert wird das Dilemma der Konsumgesellschaft, das in Anbetracht der Fülle, der Gleichförmigkeit der Waren und der Aspiration nach Individualität des Einzelnen immer schwerwiegender ist. Analoge Kompositionen und deren Iterationen etablieren eine die ganze Dichtung durchdringende Ironie, welche Márton „kühl, d.h. gar nicht witzig [nennt] ... Wenn man über heroische und pessimistische Ironie sprechen kann, dann ist sie das.“⁶⁴²

Nicht zuletzt werden kürzere Textabschnitte mehrfach aufgenommen. So reproduziert zum Beispiel MC Giseler Hagens rap-artige Zeilen in Prosa: „Es geht mir gut/ Für Dienstagnachmittag / Mach dir aber kein Programm...“⁶⁴³

Die Tetralogie vereint also in ihrer sprachlichen Ausführung, ihrer Thematik ähnlich, anscheinend unvereinbare Gegensätze: Der Metrik nach ist sie überwiegend traditionell und ihrem sprachlichen Material nach provokativ, indem sie zugleich mit poetischen bzw. unpoetischen Wendungen jongliert. Die Versgestalt bzw. der Reim tragen in dieser Hinsicht zur Versöhnung der Gegensätze bei. In den ersten zwei Teilen des Dramas dominiert die Versform, wogegen im letzten Teil diese Art der Harmonie, im Einklang mit den Ereignissen, oft brüchig wird.

Der Reim, der nach Rühmkorf ein Appell an unsere Instinkte ist, prägt die Dynamik des Textes. Die ungarische Kritik widmete der Tatsache, dass der mittelalterliche Text stellenweise als Muster in dieser Hinsicht diente, keine Aufmerksamkeit. Dabei ist nicht an

⁶⁴⁰ Ebd. (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 319. Ungarisches Original: „Ki simlis és ki tisztá, sejted-e? / Ki gáncstalan? Ki bitorolja posztját? / Ki mocskos? S kit takar a bizonyosság.”

⁶⁴¹ Ebd., (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 290 Ungarisches Original: „Lehet vadonat, lehet untig ódon, / Lehet egyedi és lehet tucat, / A kulcsa ez: birtokold *ritka módon*.“

⁶⁴² Márton: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag).

⁶⁴³ Térey, János: Der Nibelungen-Wohnpark., S. 95. Ungarisches Original: „Jól vagyok / De kedd estére / Ne szervezz programot...“ Giseler variiert es auf S. 352 und dann in Prosa auf S. 402: „Für Dienstag Nachmittag habe ich doch Programm gemacht...“ (Ungarisches Original: „... kedd estére mégis szerveztem programot...“)

die Übernahme der Nibelungenstrophe an sich zu denken, es werden stellenweise laut dem Verständnis des Verfassers „nibelungisierte Alexandriner“ verwendet.⁶⁴⁴ Die Langzeilen bestehen aus 12 bis 14 Silben, haben eine Zäsur in der Mitte und reimen meistens paarweise. z.B.: „A teuton tejútról Wotan ha letekint, / Hajnalban szívderítő képet láthat megint: / Ébred a Rajna partján a nagy szilíciumvölgy. / A kőrisek köré a sudár sugarú kört / Wotan körzöje húzta s mi titkos álma volt- / Fölépítette Wormsban a Fafner & Fasolt...“⁶⁴⁵

In den häufigen Stabreimen ist stellenweise das alte Prinzip „was sich reimt, das leimt sich“ zu entdecken,⁶⁴⁶ da Elemente, die anscheinend nicht zusammengehören, zu einer Entität werden: „A kőrisek köré a sudár sugarú kört / Wotan körzöje húzta...“⁶⁴⁷ („Um die Eschen hat den Bogen mit geradem Radius / Wotans Zirkel geschlagen...“). Die Eschen, die an den göttlichen Baum erinnern, befinden sich im neu gebauten Komplex der Börsenwelt, wodurch die Integration des Tradierten auch in der Architektur der fiktiven Welt verwirklicht ist. Auf das gleiche Gebäude weist die folgende Alliteration hin: „E cakkos cikúrá, e cirkalmas citadella“⁶⁴⁸ („Diese zackige Zierde, diese zierliche Zitadelle“). Die Stabreime erlangen vor allem eine betonende Funktion: „Enyém / A megtiszteltetés. Mozgékony milliók / Fölött ki diszponálhat...“ („Mein/ Ist die Ehre. Über mobile Millionen/ Disponieren zu können ...“).⁶⁴⁹

Wegen des großen Umfangs der Trilogie ist die Funktion der Iterationen auf der Mikroebene, wie im Falle des Epos, in einer exemplarischen Analyse erfasst. Die besondere Relevanz der Fragestellung für den gesamten Text und im Vergleich mit Rinkes Drama konturiert die tabellarische Erfassung im Anhang der Arbeit.

3.3.3. Analyse einer Szene

Im letzten statischen Bild wird dem Rezipienten noch einmal vor dem Ende des Dramas die Synthese des neuen Mythos, im Sinne Téreys, angeboten, wodurch es sich als Analysengegenstand für unsere Zwecke besonders gut eignet.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu das oben angegebene Zitat aus dem Interview mit Térey: Spiel mit der Fülle.

⁶⁴⁵ Térey: Nibelungen-Wohnpark, S. 13. „Wenn Wotan vom Teutonen Milchweg herabschaut, / Kann er beim Grauen wieder ein herzerfreuendes Bild sehen: / Am Rheinufer erwacht das große Siliziumtal./ Um die Eschen hat den Bogen mit geradem Radius / Wotans Zirkel geschlagen; und all die heimlichen Träume die er gehabt- / Baute in Worms die Fafner&Fasolt...“ Eigene Übersetzung.

⁶⁴⁶ Rühmkorf, Peter: *agar agar-zauzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, S. 27.

⁶⁴⁷ Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*, S. 13.

⁶⁴⁸ Ebd. 17.

⁶⁴⁹ Ebd. 123. Während Brünnhildes Bezwungung weist Siegfried auf den Grund der Gewalttat hin. Ihre Worte deuten ebenso auf den Grund ihrer aggressiven Bezwungung: die Macht hin.

Der sechzehnte Auftritt des dritten Aktes von *Hagen oder die Hassrede* ist auf der Makroebene der Tetralogie die variierte Wiederaufnahme des ersten Bildes. Während jedoch die erste Szene den Wagnerschen Hypotext überschrieb, gibt es hier keine ähnlich identifizierbare Vorlage. Textextern ist somit das Fragment, vom Personal abgesehen, dem tradierten Material weniger verpflichtet. Wir befinden uns wieder im Studio der Nornen, wo die Bildschirme das zerstörte Zentrum präsentieren. Das Medium Fernsehen bietet dem Rezipienten die Möglichkeit, sich vom Vorgehenden zu distanzieren und als Zuschauer eines Spiels die fiktive Welt zu verlassen. An dem präsentierten Rundtischgespräch nehmen die Nornen, der Oberbürgermeister von Worms, Wolfrat, und der Polizeichef Gelfrat teil. Verdandi, Urd sowie Skuld sind dem Leser aus der *Edda* bekannt, während Gelfrat und Wolfrat aus dem *Nibelungenlied* importiert wurden.⁶⁵⁰ Ähnlich wie am Ende des Epos scheint auch hier dem Überlebenden nichts übrig zu bleiben, als die Toten zu beklagen. Wenn am Anfang der Tetralogie eine ganze Welt in ihrer Blütezeit inventarisiert wurde, so wird jetzt auf ihren Ruinen auf die Vergangenheit zurückgeblickt.

„Es ist Herbst. Wir durchleben eine Schicksalswende / Und während in Worms die Sonne im Abschied nochmals entbrannt / haftet der vereinte Blick am Himmel Niederlands / und trübt sich dann am Ende. / Es ist Herbst... Ab jetzt / bricht ein neues Zeitmaß heran / und auf diesem blutgetränktem / Tatort, der seinen Trauerschleier offenbart, / wird in einem langen Augenblick beendet / die viel zu frohe Gegenwart.“⁶⁵¹

Das Gespräch erlangt einen philosophisch kontemplativen Charakter und entwickelt sich zum monologischen Dialog mit gnomenhaften Einlagen.⁶⁵² Der neu eingetretene Zustand ergibt den Ausgangspunkt der Reflexionen. Die Außenwelt harmonisiert mit der inneren, indem beide eine Verwandlung durchmachen. Die Natur stirbt ihren herbstlichen Tod, während Worms die Möglichkeit des Neuanfangs sucht. Das göttliche Element ist aus der neuen Welt verbannt, die Stadt ist von Gott befreit. Ob jedoch die Menschen ihre Freiheit erlangen oder unter das Joch geraten, bleibt dahingestellt: „Ist das der Tag der

⁶⁵⁰ Gelfrat war Elses Bruder und kämpfte wegen des erschlagenen Fährmanns mit Hagen. Der mittelalterliche Wolfhart gehörte zu den besten Männern von Dietrich, er fiel im Kampf mit Giselher, den er tötete.

⁶⁵¹ Térey: *Nibelungen-Wohnpark* (nach der Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 435. Ungarisches Original: „Ősz van. Sorsfordító idöket élünk, / S míg Wormsban alkonyul, / Az egy tekintet Nederland egén csüng, / Majd elhomályosul? / Ősz van... Mostantól új / Idöt számítunk itt, a fölmosatlan, / Gyászfátylas tetthelyen, / Hol végetért egy hosszú pillanatan / A túlvidám jelen.“

⁶⁵² Vgl. dazu Márton: *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd* (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag).

Unabhängigkeit /oder macht sich eine neue Fessel bereit /für unser Handgelenk?“⁶⁵³ Der ungewissen Zukunft steht eine schwarze Vergangenheit gegenüber, in der ein Zwerg, Hagen, der lange ignoriert worden war und nur hinter den Kulissen seine Tätigkeit ausführte, den Untergang herbeisteuerte. Der Konflikt entstand zwischen einem nicht integrierten Element und der Mehrheit. In diesem Sinne ist das zu verkündende Prinzip das der Vereinigung.

Die zentrale Frage der Trilogie ist von Verdandi synthetisiert: „Wo werden uns die Verwerfungen queren, / an denen entlang die Weltordnung sich spaltet?“⁶⁵⁴ Eine Antwort bleibt aus, da sich die Geschichte im angesprochenen Konzept des Verfassers im Kreis bewegt. Zur Zeit scheint jedoch das dunkle Kraftpotential die Oberhand zu haben, was den Pessimismus begründet: „Wenn der Schmiedehammer schwächelt, der einst weggesprengt / den Giftzahn des Nidhögs, dann bleibt uns nur der Untergang / wenn das Schicksal den Nibelung den Sieg geschenkt, /und jeder Zwerg Geschichte machen kann.“⁶⁵⁵

Wenden wir uns der Mikroebene der Szene zu, fällt die Häufung der auf Iteration basierenden Stilmittel auf. Der fürs ganze Drama typische Stabreim dominiert den letzten Auftritt und trägt zur düsteren, pessimistischen Atmosphäre bei: „Pernyével, porral, permetezve“ („Massen von Asche und Staub werden verklappt“); „A Végzetszálat: Wotan vért veszít.“ („Wotan hat einen ernsten Blutverlust erlitten“); „Nibelung napja“ („Tag des Nibelungen“), „A tartomány hős helytartója hol van?“ („wo ist ihr stattlicher Stadtverwalter“); „Wotan World“. Die Versform unterstreicht die Zäsur, die sprachlich zum Ausdruck kommt, indem das Gesagte im metrischen Schema ihre Widerspiegelung findet. Die ersten neun Zeilen (Verdandis Synthese der Situation) teilen sich in zwei symmetrische, jambisch geprägte Einheiten, die durch drei Spondeen getrennt werden. Die fünfte Zeile, die aus dem Muster herausragt, formuliert die eingetretene Wende, sie fängt mit betonender Iteration an und mündet ins Enjambement, das semantisch mit dem Übergang in eine neue Periode zusammenfällt. Das Schema, das leicht variiert auch im Folgenden repetiert ist, ließe sich folgenderweise darstellen:⁶⁵⁶

⁶⁵³ Térey: Nibelungen-Wohnpark (nach der Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 436. Ungarisches Original: „Függetlenség napja, vagy / csuklónkra kattan új lakat?“

⁶⁵⁴ Ebd., (nach der Übersetzung von Kalász und Rinck) S. 438 Ungarisches Original: „Hol húzódnak a törésvonalak, / Melyek mentén megroppan a világrénd?“

⁶⁵⁵ Ebd. (nach der Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 439. Ungarisches Original: „Végünk van, hogyha puhul a pöröly, / Amely Nidhög méregfogát kitoré; / Ha nibelungok napja tündököl, / S történelmet csinálhat bárki törpe.“

⁶⁵⁶ Dasselbe Reimmuster (Kreuzreim) wiederholt sich mehrmals, wird aber von Paarreimen und Blockreimen ergänzt (S. 436-437).

— — / — — / — — / v — / v — / —	a
— — / v — / vv	b
v — / —v / — — / — — / v — / —	a
— — / v — / vv	b
— — / — — / — —	x
v — / — — / — — / v — / v — / —	c
— — / — — / v —	d
— — / v — / — — / — — / v — / u	c
v — / v — / v v	d

Zuletzt bedarf es der Betonung, dass parallel zur von Iteration dominierten Struktur das Phänomen der Repetition auf der thematischen Ebene durchgängig präsent ist, indem die vorangehenden Ereignisse reflektiert werden.

4. Zusammenfassung

Bei der Beantwortung der Frage nach der Funktion der Wiederholung in den zwei dramatischen Adaptationen soll die anfänglich formulierte Differenzierung der Iterationsebenen vor Augen gehalten werden.

In Bezug auf das tradierte Material kann sowohl im Falle von Rinke als auch in jenem von Térey von einer Rekontextualisierung gesprochen werden, die mit Aktualisierung gleichzusetzen ist. Der ungarische Verfasser nennt sein Stück ein literarisches *remake*.⁶⁵⁷ Trotz des temporalen und räumlichen Unterschiedes zum Epos führt der gemeinsame Stoff zur Hervorhebung analoger Fragenkomplexe. Die Machtstrukturen und -mechanismen avancierten zur zentralen Problematik, wobei das Mittelalter in den neuen Werken als Projektionsfläche dient und ihre Gegenwartsverankerung primär ist.⁶⁵⁸ Im deutschen Drama wird der Versuch unternommen, das Mittelalter als Zeit des Geschehens zu bewahren, während das ungarische Stück auf dieses Zeitalter bloß verweist, aber die Handlung gänzlich in die Gegenwart transponiert. In beiden Fällen ist die Zeit als Medium des Vergehens überwunden, zugleich repräsentiert Rinkes Stück ein Scheitern, da es dasselbe im Sinne von Platon nicht mehr aufweisen kann. In der Tetralogie ist ein solcher Versuch nicht unternommen, sie bedient sich der Transmission des alten Materials für die Schaffung

⁶⁵⁷ Térey in der Notiz zum Abdruck des dritten Teils seines Dramas. In: Színház (Theater). Drama Beilage, XXXVIII. Jahrgang, Nr. 4, S. 1.

⁶⁵⁸ „Die Geschichte der Rezeption des Mittelalters sagt mehr über die Nachgeborenen als über die Vergangenheit aus. Denn es ist nicht zu leugnen, dass der Rückgriff auf das Mittelalter häufiger ein Schritt eigener Identitätssuche gewesen ist als die kritisch-distanzierte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.“ (Köhn: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption, S. 415).

einer autarken fiktiven Welt. Als Teile einer Rezeptionsgeschichte gilt für beide Werke, dass sie *différence* nach Derrida im Sinne der Verben *differ* (unterscheiden- räumlich) und *defer* (aus/verschieben- zeitlich) implizieren. Die Unterschiede der Werke ergeben sich aus der grundlegenden Diskrepanz, die sich im Verständnis der Iteration zeigt. Rinkes Verfahren ist in dieser Hinsicht mit Kunderas Terminus als Adaptation zu bezeichnen,⁶⁵⁹ die das Verhalten der Handelnden im Vergleich zum *Nibelungenlied* rationalisiert, indem sie es begründet, während Térey eine Variation schreibt, in der das Rätselhafte der Figuren bewahrt bleibt. Durch diese Methode entsteht eine wahre Freiheit mit dem Bewusstsein von der Wiederholung als „die einzige Freiheit und die einzige Weisheit“.⁶⁶⁰

Hinsichtlich der Iterationen in der Textstruktur erwies sich die Betrachtung des epischen Prätextes als produktiv. Zurückblickend auf die Funktion der Repetition im *Nibelungenlied*, kann diese mit Strohschneider als eine dreifache begriffen werden, sie dient der Betonung der Gefährdung der sozialen Ordnung, der Rollenverteilung in der Figurenkonstellation und verweist auf den Zwiespalt zwischen Tradition und Modernität hin.⁶⁶¹ Diese letzte subsumiert indirekt die ersteren und ist als konstitutives Element notwendigerweise allen Iterationen inhärent. Rinkes Stück scheint aus einem Ritual der Wiederholung zu leben, das in der deutschen Nibelungenrezeption in den letzten Jahrzehnten etabliert wurde. Es implementiert die alten Erzählschemata in einen aktualisierten Kontext, wodurch die Repetition stellenweise als etwas Museales wirkt. Innovation ist diesem Verfahren nur stellenweise gelungen. Im Gegensatz dazu liest sich Téreys Schreibtechnik als eine gelungene Repetition des Verschiedenen (im Sinne Nietzsches).

Der bei Térey gebrauchte Terminus der Doppelkodierung, den Eco von Charles Jencks übernimmt, beleuchtet den grundlegenden Unterschied zwischen den Gegenständen unserer Untersuchung, der sie zugleich als Repräsentationstücke für divergierende Tendenzen begreifen lässt. Jencks erfasste die postmoderne Architektur auf zwei Ebenen, „das postmoderne Gebäude oder Kunstwerk wendet sich gleichzeitig an ein Elitepublikum, indem es »hohe« Codes benutzt, und an ein Massenpublikum, indem es populäre Codes benutzt.“⁶⁶² Rinke rekonstruiert überwiegend populäre Codes, während sich Térey der Doppelkodierung bedient. Seine geschickt entfaltete „intertextuelle Ironie ruft die *happy few* zusammen – nur dass diese sich bei ihr um so glücklicher fühlen, je weniger sie sind“.⁶⁶³ In

⁶⁵⁹ Vgl. dazu Kundera, Milan: Einführung zu einer Variation. In: Ders.: Jacques und sein Herr. Homage an Denis Diderot in drei Akten, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003, S. 7-23, S. 17.

⁶⁶⁰ Ricard, François: Variationen über die Kunst der Variation. In: ebd., S. 115-120, S. 119.

⁶⁶¹ Siehe dazu Strohschneider: Einfache Regeln – komplexe Strukturen.

⁶⁶² Jencks zitiert nach Eco: Die Bücher und das Paradies, S. 214.

⁶⁶³ Ebd., S. 229.

diesem Lichte kann also die Nibelungentradition als Hintergrund der Tetralogie keineswegs ausgeschlossen werden, da sie den Eingeweihten Sinnpotentiale eröffnet, die den Genuss des Textes steigern. Dank der veranschaulichten sprachlichen Leistung des Stückes und der geistreichen Dialoge findet jedoch auch der Laie sein Gefallen am Werk.

V. Geschichtskonzepte

Unter Geschichtskonzept subsumiert das vorliegende Kapitel die Art und Weise, wie mit der Vergangenheit des dargestellten fiktiven Kollektivs umgegangen wird. Ausgehend von diesem Gedanken werden die konstruierten Vergangenheits- und Gegenwartsbilder der Werke untersucht, es werden Themenkomplexe der Erinnerung sowie des Vergessens berührt, die mit den früher implizierten Gedächtnistheorien von Aleida und Jan Assmann eng verbunden sind.⁶⁶⁴ Das Kapitel gliedert sich in zwei Teile, der erste fragt nach der Präsenz der Vergangenheit in den Texten. Zuerst wird Rinkes Konzept geschildert, da für ihn die Vergangenheit eine relevantere Rolle spielt, hiernach ist Térey's Umgang mit der Problematik zu betrachten. Der zweite Teil untersucht die auf der Vergangenheit aufgebauten Gegenwartsbilder und präsentiert Schlussfolgerungen.

Beim Gewesenen handelt es sich, durch den Stoff bedingt, in beiden Werken um die Bearbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und entsprechend um die Reflexion der Instrumentalisierung des nibelungischen Stoffes.⁶⁶⁵ Bei Térey kommt, durch den kulturellen Kontext bestimmt, eine ungarische Dimension der Geschichte hinzu.

Rinke stellt in Bezug auf seinen Gegenstand die folgende Diagnose: „... das Problem der *Nibelungen* ist, dass sie seit Ewigkeiten nicht mehr in Freiheit leben. Sie sind in der Gefangenschaft von Phrasen, erst die Nazi-Phrasen, dann die Wagner-Phrasen und übrigens Tausende von germanistischen Phrasen, die ja alle wie Grabplatten über den Figuren liegen.“⁶⁶⁶ Der Prozess ihrer Entfernung, den Rinke nach eigener Angabe unternimmt, und die dadurch involvierte Iterationskette wurden im vorangehenden Kapitel zur Wiederholung als Schreibstrategie untersucht. Für die vorliegende Fragestellung ist die Wahrnehmung der alten Phrasen als „Grabplatten“ relevant, da durch sie die Vergangenheit als Last erscheint. Das dem Schreiben zugrunde liegende Befreiungskonzept schildert Rinke folgenderweise:

„Wenn ich mich jetzt an das Stück gemacht hätte wie Heiner Müller oder wie viele Regisseure der hebbelschen Fassung, also mit Versatzstücken von der Göring-Stalingrad-Rede bis zur schonungslosen Anklage aller germanischen Geheimbünde [...], dann hätten es die Nazis geschafft! Wieder wäre ein Stück ein Reflex gewesen; ich wäre auch

⁶⁶⁴ Siehe dazu II. Kapitel, 1.1.

⁶⁶⁵ Die Indienstnahme des Stoffes war im Vorangehenden Gegenstand der Erläuterung. Vgl. dazu die nationalsozialistische Instrumentalisierung des Materials im II. Kapitel, 1.1.

⁶⁶⁶ Rinke: Interview, S. 111.

instrumentalisiert worden. Ich finde es also viel radikaler, die Nazis links liegen zu lassen und sie auch einfach mal zu korrigieren, weil sie schlecht gelesen haben.⁶⁶⁷

Die beanspruchte Radikalität besteht im bewussten Ausschließen der Vergangenheit, was jedoch Abdrücke der Auseinandersetzung mit ihr nicht gänzlich ausklammert. Der Appell an einschlägige Inhalte des kulturellen Gedächtnisses ist somit integriert, wodurch das Scheitern des Unternehmens, die Nazis „links liegen zu lassen“,⁶⁶⁸ vorprogrammiert ist. Rinkes Anspruch auf Andersartigkeit in Bezug auf die Konfrontation mit der Vergangenheit kann dennoch bestätigt werden. Im Vergleich zu den Beispielen des Verfassers oder zum besprochenen Roman von Jürgen Lodemann,⁶⁶⁹ die von einem radikalen abwehrenden Diskurs geprägt werden, wird im Rinkeschen Stück die nationalsozialistische Vergangenheit mit dem Mittel der Komik bekämpft. Diese Methode der Vergangenheitsbewältigung besteht aus zwei Schritten. Zuerst wird durch Anspielungen auf die Wagnerschen Szenen der nationalsozialistischen Ideologie der fruchtbare Nährboden entzogen.⁶⁷⁰ Als nächster Schritt kann sie selbst direkter Gegenstand der Diskreditierung werden. Zwischen den wiederholten Wagnerschen Motiven erfolgen die „Ohrfeigen“, die der Autor selbst nennt:

Grauensvoll. Das Stück spielt eigentlich zu Zeiten der Völkerwanderung, da herrscht Chaos in Europa. Darum stehen ja in meinem Stück die Burgunder auch so auf ihrer Burg herum und wissen gar nicht, dass sie Deutsche sind. Das muss ja Hagen erst einmal dem König erklären, was das überhaupt ist: Deutsche? Und dann kommt das mit der Germana-Pflanze, dieser Malvenpflanze, also dieser sehr zackigen, grobförmigen Pflanze, die in England wuchs und nach der die Engländer dann einfach die Burgunder zu „The Germans“ umbenannten. Das steht tatsächlich in einem Buch über die „ersten Deutschen“, aber ich habe es natürlich extra so bescheuert verwendet, nur um zu zeigen, dass die Nazis dann eigentlich nach einer groben, blöden Malvenpflanze benannt sind, wenn sie schon darauf bestehen, dass das ein deutscher Urstoff ist. Und die zweite Ohrfeige in dem Stück ist Gunthers Rede nach der Sachsenschlacht. [...] Das ist natürlich Spiel im Spiel, aber nichts anderes ist hier gemeint: Schluss mit der Instrumentalisierung! Die Nazis können jetzt nach Hause gehen.⁶⁷¹

⁶⁶⁷ Rinke: Nibelungen, S. 110. Das Wort ‚lesen‘ dürfte man im strengsten Sinne nicht verwenden, hier geht es um eine isolierende Rezeption.

⁶⁶⁸ Vgl. obiges Zitat.

⁶⁶⁹ Vgl. dazu die Ausführungen zu Lodemanns Roman, II. Kapitel, 2.5.

⁶⁷⁰ Vgl. dazu die Erläuterung der Wagnerschen Klänge bei Rinke im IV. Kapitel, 3.2.1.

⁶⁷¹ Rinke: Nibelungen, S. 111.

Das Wort ‚Deutsch‘ kommt zum ersten Mal in der ersten Szene vor, hier noch mit neutralem Gebrauch in Form eines einfachen Hinweises, im Späteren entbehren die Situationen, in denen es eingebaut wird, des Ernstes. In diesem Sinne entleert die Erläuterung, auf die Rinke im Zitat hindeutet, den Ausdruck gänzlich der nationalen Inhalte, um ihn nachher in humorvolle sprachliche Pointen integrieren zu können:

„Siegfried: Jungs, sind wir hier in der Schweiz, oder was? Was sind denn das für Deutsche?

Gunther: Hagen, was sagt er, wer sind wir?

Hagen: Manche nennen uns die Deutschen Könige. The germans. Die Engländer haben uns kürzlich mit der Germanapflanze verglichen, the German flower, wächst in England. Eine spitze, zackige Malvenpflanze.“⁶⁷²

Die spätere Bemerkung in Bezug auf den Unterschied zwischen Sachsen und Deutschen knüpft an innerdeutsche Debatten an, ohne dass sie über die sprachliche Pointe hinaus vertieft würde: „Nee, aber die Sachsen sind ja wohl auch Deutsche, Bote! Da kämpfen die ja gegen sich selber!“⁶⁷³ Der Text weist weiterhin auf den verwirrenden Gebrauch der Ausdrücke Deutsch und Nibelung hin: „Lieber Mann, sage bitte Burgunder statt Nibelungen, ja? Ich kann hier nämlich leider keinen Nibelungen seh’n und mein, es gab nur einen. Das hier also sind Burgunder, Deutsche.“⁶⁷⁴ Den Protestcharakter der Verwendung des Terminus verstärkt die Iteration des Wortes.

Der im obigen Zitat angedeutete Hinweis auf die Malvenpflanze in Gunthers Rede erinnert an den selektiv reproduktiven Charakter des Hitlerschen Diskurses, der alles Gehörte zusammenband und zum eigenen manipulativen Zwecke wiedergab: „Ja, wir werden uns auch von nichts und niemanden mehr für irgendwas von links noch rechts vereinnahmen lassen. Wir sind und bleiben die Burgunder! Basta! Zum Wohl! (*Trinkt. Stoppt den Jubel*) Wir... Ruhe! ...Wir...Wir stammen ab von der Malvenpflanze! [...]“⁶⁷⁵ Laut dem Verfasser im obigen Zitat, soll dies eine Mahnrede an die Nazis sein. Die angebliche Entschlossenheit wird nicht nur durch den ironischen Unterton der Rede relativiert, sondern ebenso von den nachfolgenden Ereignissen. Im Gegensatz zum Gesagten werden die Burgunder im weiteren Verlauf der Handlung in bestimmtem Sinne manipuliert, da Siegfried im Einklang mit Hagens Plan ermordet wird.

⁶⁷² Ebd., S. 23.

⁶⁷³ Ebd., S. 26.

⁶⁷⁴ Ebd. S. 86.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 30.

Im Rinkeschen Instrumentenkatalog für die Vergangenheitsbewältigung ist auch das berühmte nationalsozialistische Schlagwort *Nibelungentreue* präsent. Der Bülowische Terminus, im Zweiten Weltkrieg für die Teilnehmer der Kesselschlacht von Stalingrad in Görings Rede benutzt, wird im Drama neutralisiert. Er ist durch die iterative Verwendung im Gegensatz zu seiner ursprünglichen Vielschichtigkeit im Epos auf das Hierarchieverhältnis reduziert.⁶⁷⁶ Es geht bei seiner Wiederaufnahme jedes Mal (S. 55, 77, 78, 80, 95) um die Treue eines Untertans gegenüber seinem Herren (Hagen – Gunther, Untertanen – Etzel, Rüdiger - Kriemhild), ohne dass dabei pathetische Töne mitschwingen würden.

Über Rinkes Behandlung der Vergangenheit lässt sich sagen, dass er ihren Ausschluss erstrebt. Während Volker Braun noch nach einem mythischen Kern der Geschichte suchte, den er mit den Sinnunterstellungen seiner Zeit versah, oder Lodemann den mythischen Kern aufzuweisen versucht, möchte der Dramatiker jedweder Mythisierungstendenz entgehen. Die vereinfachende Schreibweise, die dabei verwendet wird, bringt den Vorwurf der Trivialisierung mit sich. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kann unter den neuen Umständen (das Publikum ist an diese Konfrontation längst gewöhnt und somit teilweise immun geworden) auf spielerische Weise durch ironisch-witzige Hinweise auf bekannte Topoi des kommunikativen Gedächtnisses (Treue, Siegfried als Held u.a.) verwirklicht werden. Deswegen lässt sich die Vergangenheit zwischen den Zeilen nachvollziehen, ohne dass ihr Einbezug beklemmend wäre. Ein gutes Beispiel ist in dieser Hinsicht das abschließende Bild der zwei Frauen, Brünhild und Kriemhild, das sie neben einem ‚Haufen von Toten‘ zeigt. Die Szene kann das Trümmerfrauen-Motiv konnotieren und dadurch dem Leser das immer noch existierende Weltkriegstrauma in Erinnerung rufen. Eine solche Deutung wäre kaum im Sinne von Rinke, scheint jedoch durch den Text nicht ausgeschlossen.

Die fühlbare Ironie im Umgang mit der Vergangenheit ist die für die Gegenwart spezifische Haltung und lässt sich mit Eco's Worten fassen. Er betont, dass man die Vergangenheit nur mit „Ironie ohne Unschuld“ bewältigen kann.⁶⁷⁷ Rinke zufolge ist seine Ironie „ein Mantel, unter dem ich das Messer habe, es ist eine Distanzierung, um mich nicht völlig im Pathos zu verlieren.“⁶⁷⁸ Die Verschmelzung von Ironie und Ernst wird angestrebt, scheitert jedoch an der Sprache, die den inflationären Gebrauch der Iteration als Stilmittel charakterisiert.⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Vgl. einschlägige Erörterungen zum *Nibelungenlied* im IV. Kapitel, 3.1.

⁶⁷⁷ Eco, Umberto: Nachschrift zum >Namen der Rose<. München: dtv, 1984, S. 78.

⁶⁷⁸ Rinke im Fernsehinterview.

⁶⁷⁹ Vgl. IV. Kapitel, 3.2.2.

Rinkes Ironie schlägt sich in „Erträglichkeitsbrechungen“ nieder,⁶⁸⁰ d.h. in sprachlichen Pointen, die eine anscheinend optimistische und heitere Atmosphäre etablieren. Die Ironie schwingt auch in sehr subtilen Hinweisen mit. In diesem Sinne wird die nationalsozialistische Instrumentalisierung nicht nur direkt, durch die Diskreditierung ihrer Slogans (Deutschtum, Malvenpflanze, Treue) oder durch das radikale Ignorieren, bekämpft, sondern ebenso durch einfache Andeutungen: „Um ans Nazigebräu im kollektiven Unterbewusstsein zu erinnern, bedarf es keiner braunen Soße aus Blut und doppeltem Boden – es reicht hier schon die beiläufige Erwähnung zweier Weine, die zur Feier serviert werden, Burgunder der Jahrgänge 33 und 45.“⁶⁸¹ Wein Jahrgang 33 wird am Anfang serviert, als Siegfried am Hof ankommt,⁶⁸² den Wein Jahrgang 45 trinken die Männer,⁶⁸³ als sie sich über die Heiratspläne einigen.

Wendet man den Blick Téreys Drama zu, kann schon im Lichte der vorangehenden Kapitel die Folgerung gezogen werden, dass die Vergangenheit grundsätzlich anders als im Rinkeschen Text gehandhabt wird. Vor allem fällt auf, dass die deutsche Vergangenheit in die Tetralogie hineinfließt. Sie ist jedoch nicht die zu bewältigende Zeit, als die sie bei Rinke impliziert wird, sondern akzeptierter Teil der Geschichte eines heterogenen Kollektivs.

Zum ersten Mal weisen im Vorspiel die Nornen auf das Gewesene hin, indem sie die Vorzeit konturieren:

„Erinnern wir uns, liebe Schwesterchen! Die Endgefahr lehrt / Das alte Schicksal des Landes, das Untergang-Paradigma! .../ Wie kam es zum Bündnis auf den zwei grünen Landspitzen, / Wie folgten drei Reiche aufeinander; / Und da keines seinem höllischen Schicksal entging: - / Alle werden zu Teilen zerrissen, in Zonen aufgeteilt“⁶⁸⁴

Der Hinweis auf die deutsche Geschichte bedarf keiner Erörterung, ebenso eindeutig sind die Vergangenheitsschilderungen der großen Firmen der Wälsungen, Nibelungen bzw. Gibichungen. Sie blicken auf eine lange Tradition zurück und können sich auf dem Markt

⁶⁸⁰ Der Ausdruck stammt von Rinke aus dessen Interview im ZDF.

⁶⁸¹ von Becker, Peter: Das Endspiel von Worms. In: Rinke: Die Nibelungen, S. 126.

⁶⁸² Rinke: Die Nibelungen, S. 22.

⁶⁸³ Ebd., S. 35.

⁶⁸⁴ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 21. Ungarisches Original: „Emlékezzünk, húgocskám! A végveszélyt tanítja / Az ország régi sorsa, az alkony-paradigma!.../ Hogy létesült szövetség két zöld partfokon, / Hogyan követte egymást három birodalom? / S mert egyik sem kerülte el alvilági sorsát: - / Mindet részekre tépik, mindet zónákra osztják.”

gut positionieren, weil sie den Erwartungen der Zeit immer zu entsprechen wissen. Die Gründer scheuten nicht davor zurück, in der nationalsozialistischen Periode die Produktion der aktuellen Nachfrage anzupassen: „Hagen: Dein Vater mischte den Zyklon giftiger Gase mit großem Verständnis, / Unterstützte braune Kampagne – was hätte er sonst machen sollen? – mein Vater; / Eisen und Stahl verwandelten sich zum U-Boot vom Wälsung-Fliesband / Nacheinander rollten mächtige Notung-Panzer herab“⁶⁸⁵ Die nationalsozialistische Vergangenheit erscheint als integrierter Teil der eigenen Geschichte, was ihre Verurteilung nicht ausschließt. Alberich, als letzter Überlebender der Periode, äußert sich dazu: „Wir wurden hässlich, während wir nur unsere Arbeit taten; und Dank / Kam in Form von zerstörerischen Luftminen.“⁶⁸⁶ Nach diesem Anspruch wird dieser im wortwörtlichen Sinne ‚lebende Teil‘ der Geschichte (Alberich) von Gunther aus dem Raum hinausgeschoben, womit die Vergangenheitsbewältigung symbolisch durchgeführt ist. Die nachkommende Generation baut ihre Welt auf den Ruinen der alten: wo die Fabriken waren, steht der vor kurzem beendete Nibelungen-Wohnpark. Der letzte Hinweis auf die Zeit um den Zweiten Weltkrieg erfolgt in Form eines Ausdrucks am Ende der Tetralogie. Hagen legt in seinem Privatkrieg, um die Angst zu steigern, Pausen zwischen den Aktionen ein. Nach der Milzbrandpost, als alle auf seine weiteren Taten warten, fällt folgender Satz: „Die Siegfried-Linie ist eingefroren und auch von dem Zwerg gibt es kein Lebenszeichen...“⁶⁸⁷ Der Hinweis ist unmissverständlich,⁶⁸⁸ er dient jedoch nicht mehr der Vergegenwärtigung des Gewesenen, sondern der Betonung der Spannung und des Angstgefühls. Dieselbe Funktion erfüllen weitere Elemente, die nicht an den Zweiten Weltkrieg anknüpfen. Hagen trägt während der Beratung über zukünftige Aktionen ein T-Shirt mit RAF Aufschrift, die Nibelungen nennt Frei „die revolutionären Fundamentalisten“.⁶⁸⁹ Ähnliche Analogien verweisen auf den gemeinsamen Kern des Terrors unabhängig von der Form, in der er sich manifestiert. Die Gewalt an sich, über ihre speziellen Erscheinungsfassaden hinaus, steht im Zentrum des Interesses.

Da die fiktive Welt die globalisierte Welt abbildet, beschränken sich die geschichtlichen Anspielungen nicht allein auf die deutsche Vergangenheit, vielmehr ist ein

⁶⁸⁵ Ebd., S. 64. Ungarisches Original: „Apád mérgetes gáz ciklonját kavarta szakértelemmel, / Barna kampányt támogatott – mi mást tehetett? – apám? / U-boottá vált vas és acél – a Wälsung-futószalagról / Egymás után gördültek le roppant Notung- harckocsik -“

⁶⁸⁶ Ebd. Ungarisches Original: „Megcsúnyultunk, miközben csak dolgunk tettük? és a hála / Háztömbbontó légiaknák formájában érkezett.”

⁶⁸⁷ Ebd. (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 347. Ungarisches Original: „A Siegfried- vonal megmerevedett, és törpééknél sincs semmi mozgólódás...“

⁶⁸⁸ Die Siegfried-Linie stammt als Begriff aus dem Ersten Weltkrieg, wurde im Zweiten Weltkrieg von den Alliierten für den Westwall gebraucht.

⁶⁸⁹ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark, S. 150.

gesamteuropäischer Hintergrund eingeblendet. Als Hagen von einem Bettler mit einem Fuß um Geld gebeten wird, weist er auf die jüngste Vergangenheit hin: „Ich weiß genau, Welch / ein Held du warst im beschissenen Bosnien / Ein solches Ass, dass sogar die Minen ihm zu Ehren / hochgingen. Du bist heimgekehrt, / doch leider ohne Fuß zu fassen.“⁶⁹⁰ Nach dem Einsturz der Türme und der Ermordung von Siegfried und Gunther findet folgender Replikwechsel statt: „Hagen: Aber die 5500 unschuldigen Menschen.../ Brünnhilde: Versailles hat mehr Opfer erfordert.“⁶⁹¹ Über den Hinweis auf den Vertrag von Trianon hinaus ist zu vermerken, dass der Text ein ungarisches Sprichwort modifiziert, in dem das Nationaltrauma des Verlusts von Gebieten doppelt unterstrichen wird. Das Sprichwort: Több is veszett Mohácsnál (Es ging bei Mohács mehr verloren) bezieht sich auf die Niederlage gegen die Türken (1526), wo Ungarn ebenso Gebiete verlor, indem es aufgeteilt wurde. Der folgende letzte scharfe Wortwechsel zwischen Brünnhilde und Hagen mündet in der Bemerkung der Frau, die erneut den über nationale Grenzen hinaus gültigen universellen Zug aller Gewalttypen unterstreicht: „Du bist wohl im falschen Film / Glaubst du, dass sich vor dir niemand getraut hat / im großen Maßstab Menschen umzubringen?“⁶⁹²

Die Mischung der unterschiedlichen Analogien bezeugt, dass Térey über die konkreten Ereignisse hinaus an allgemeinen geschichtlichen Phänomenen interessiert ist.⁶⁹³ Es zeigt sich erneut, dass die Geschichte als Prozess erfasst ist, in dem sich die unterschiedlichen nationalen Momente überlappen.

In einem zweiten Schritt sind die auf der Vergangenheit aufgebauten Gegenwartsbilder der Dramen zu betrachten.

Gegenstand des Rinkeschen Interesses ist, wie die unterschiedlichen thematischen Ausführungen gezeigt haben, die aktuelle bundesdeutsche Wahrheit.⁶⁹⁴ Der Staat ist als Sinnbild der Macht konturiert: „Ich finde es übrigens – einem Gedanken des wunderbaren

⁶⁹⁰ Ebd., (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 344. Ungarisches Original: „Jól tudom / Hogy hős voltál a bűzös Boszniában, / Akkora ász, hogy még az akna is / Tiszteletedre robbant? Hazajöttél, / De sajnós, nem a saját lábodon.“

⁶⁹¹ Ebd., (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 426. Ungarisches Original: „De ötezer ötszáz ártatlan ember ... / Brünnhilde: Több is veszett Versailles-nál.“

⁶⁹² Térey: Der Nibelungen-Wohnpark (Übersetzung von Kalász und Rinck), S.427. Ungarisches Original: „Vetítesz? Mért, elótted senki sem mert / Ipari mértékben élni embert?“ Im ungarischen Originaltext wird in Erinnerung an die Nazis der Ausdruck „ipari mértékben“, d.h. „im industriellen Maß“, gebraucht.

⁶⁹³ Siehe dazu den Hinweis auf die Analogien in der Geschichtsauffassung von Térey und Hebbel im IV. Kapitel, 3.3.1.

⁶⁹⁴ Bönninghausen, Marion: „... auf den Asphalt gestellt“. Die Nibelungen von Moritz Rinke. In: Gallé, Volker und Bönnen, Gerold (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne. Worms: Stadtarchiv, 2004, S. 136-152, S. 136.

Nibelungenforschers Walter Seitter folgend – trotz des Zeitalters der Demokratie keinesfalls obsolet, mit diesen Königsfiguren auch unsere Mächtigen heute zu befragen.“⁶⁹⁵ Der neue Staat scheint allein seine repräsentative Funktion zu erfüllen, statt Taten bietet er Sprechakte: „Es ist, wie soll ich sagen, ein Hang zu einer Darstellung des Staates eingetreten, der nichts mehr darstellt, außer uns.“⁶⁹⁶ Dem entleerten System können die Revolutionäre (Kriemhild, Giselher) keine Alternative entgegensetzen, was neben der Tiefe der Krise auch ihre Aussichtslosigkeit andeutet.⁶⁹⁷ Die Macht kann in dieser Lage ihre Positionen verstärken und die Initiatoren einer Änderung für eigene Zwecke gebrauchen (Heiratspläne). Die Kritik der Macht bzw. des Systems, die auch in den sprachlichen Pointen in Bezug auf die Schweiz oder Europa zum Ausdruck kommen,⁶⁹⁸ und die Tatsache, dass trotz des existierenden Reformpotentials die fiktive Welt untergeht, belegen den Verlust jedweder Perspektive: Die Geschichte scheint durch das politische Subjekt nicht formbar zu sein.⁶⁹⁹ Trotz dieses pessimistischen Ausklangs fließen ins Gegenwartsbild des Stückes Elemente der Literatur der Affirmation (Generation Golf-Illies) ein, die in Deutschland mit Kracht an Boden gewann. Sie

„... setzte gegen die Konsumkritik den Konsum, gegen die notorische Jugendbewegtheit der Protestgeneration die kapitalistischen Symbole des Wohlstands und der Wohlgesetztheit und gegen die Vergangenheitsbesessenheit der Nachkriegsliteratur schließlich die Vergangenheitsvergessenheit der Pop-Kultur. [...] Dabei ist die deutsche Vergangenheit auch in der Literatur der unmittelbaren Gegenwart lebendig.“⁷⁰⁰

Das Zitat markiert einige Grundsäulen der Rinkeschen Auffassung, in der ein Widerstand kaum mehr möglich ist: „Es ist vorbei, wir leben in einer anderen Zeit. Beschreiben Sie mir doch mal Ihre generellen politischen Widerstandskonzepte? [...] Da fällt Ihnen nichts ein, weil Sie ja mit dem System, in dem Sie leben, grundsätzlich einverstanden sind.“⁷⁰¹ Eine solche Affirmation scheint jedoch im Lichte der politischen Ereignisse der globalisierten Welt nach 9.11 nicht mehr selbstverständlich. Der Super-Konsens, den Rinke anspricht,

⁶⁹⁵ Rinke: Interview, S. 113. In dieser Hinsicht ist an Gunthers zitierte Rede nach der Sachsenschlacht zu denken.

⁶⁹⁶ Ebd. S. 50.

⁶⁹⁷ Vgl. Ausführungen zur Figurenkonstellation, III. Kapitel, 1.

⁶⁹⁸ Siehe Anspielung auf die Schweiz (Rinke: Die Nibelungen, S. 23) und Ankunft in Ungarn, Botenszenen.

⁶⁹⁹ Siehe dazu Rinke: Interview, S. 116.

⁷⁰⁰ Freund, Wieland: Nach dem Nach. In: Freund, Wieland/ Winfried Freund (Hrsg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 11-17, S. 14.

⁷⁰¹ Rinke: Interview, S. 114.

entpuppt sich in Anbetracht der sich verschärfenden politischen Konfliktlinien der Wirklichkeit als eine Wunschcreation.

Térey's Pessimismus schlägt sich im Gegensatz zu demjenigen von Rinke auch in der Atmosphäre des Werkes nieder. Die Agonie unseres Zeitalters mündet in die apokalyptischen Bilder im letzten Teil der Tetralogie. Die fokussierte Gesellschaft, deren Mächtige in der Finanzwelt zu suchen sind, bietet ein düsteres Abbild der Wirklichkeit. Der Schauplatz der Weltstadt ist ein symbolischer Ort:

„Worms, ein gemischter Salat mit wilden Kräutern / Jedes Pflänzchen hat hier seinen eigenen Ort. / Jeder einzelne Geschmack sei eigens beglückt / An seinem Ort ward ihm nicht gegeben zu bleiben / Jedes Einzelne strebe, will im Glück sich ausbreiten / wenn es dem Ganzen seinen Namen aufdrückt.“⁷⁰²

An diesem Ort konzentrieren sich die Fäden der Macht, der Kampf um sie zerstört den bis dahin gut funktionierenden Mechanismus, in den auch die Gegner integriert waren. Die Globalisierungsgegner, die bei der Hochzeit demonstrieren, sind von der Polizei zwar entfernt worden, hatten aber ihren Auftritt im Fernsehen, und das kritische Medium, Radio Ratatosk, kann seine Kritik der Zuhörerschaft mit wohlklingender Musik vermitteln. Der fokussierte Macht-Mechanismus kann nur von innen her zerstört werden, von einem, der sein Funktionieren gut kennt. Ein gekränktes Individuum, Hagen, organisiert den Untergang und schreibt in seinem Stück allen eine Rolle zu. Das Ausmaß der Gewalt und ihr sprachlicher Ausdruck lassen dem Rezipienten keinen Schimmer von Hoffnung. Während sich Gewalt im Epos und bei Rinke als eine Kettenreaktion erfassen lassen, geht es bei Térey um eine Gewaltobsession. Im mittelalterlichen Epos und bei Rinke basiert die Logik der Gewalt im Sinne von Girard auf Nachahmung, die zu ihrer spiralförmigen Reproduktion führt. Eine Logik, die im Falle des Terrorzweigs bei Térey nicht mehr zu finden ist, da ihm keine Gewalt im körperlichen Sinne zugefügt wurde. Hagens Rache ist der Privatkrieg eines Einzelnen, der nach der eigenen „Lex-Nibelung“ handelt: „So lautet das Gesetz: Es ist immer der stärkere Rüde / der fickt; immer, auch dann wenn er / kleiner gewachsen ist als

⁷⁰² Térey: Der Nibelungen-Wohnpark (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 438. Ungarisches Original. „Worms! Salátástál élénk fűszerekkel: / Minden növénynek jut kitüntetett hely, / Jellegzetes minden külön zamat; / Saját helyén saját helyre nem lel, / S a rész törekszik: akkor boldogabb / Ha egészének saját nevet ad.”

sein fetter Teilhaber.“⁷⁰³ Die Erklärungen, die sich für die Gewalt finden lassen: Kompensation, Sehnsucht, die Faszination des Bösen, die Simplizität der gewalttätigen Lösung oder der heilsame Schrecken, sind keine mildernden Umstände für die geschilderten Schreckenstaten.⁷⁰⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die durch die Rezeptionsgeschichte des Stoffes mitgetragene Geschichte des Nationalsozialismus in beiden Dramen ihren Eingang findet. In dem einen Falle führt ihre Überwindung zur Konturierung eines pessimistischen Gegenwartsbildes, im anderen ist die Vergangenheit integrierter Teil der düsteren Gegenwart. Die Geschichte als sich wiederholender Prozess raubt bei Térey durch die Möglichkeit der Repetition jedes Gefühl der Sicherheit und begründet den grundsätzlichen Pessimismus. Das Gewesene wird in beiden Werken durch die Evokation unterschiedlicher Inhalte des kulturellen Gedächtnisses des jeweiligen Publikums (Nibelungentreue oder Trianon) eingebaut. Es wird jedoch gleichzeitig erinnert und vergessen, die Vergangenheit ist Mahnmal am Rande der Texte, die aus dieser Hinsicht betrachtet als Speichermedien fungieren:

„Als spezifische Form des Gedächtnisses vermag sie [die Literatur] *einerseits* Vergangenheit zu vergegenwärtigen und das Bild zu bestimmen, das von ihr lebt. [...] *Andererseits* aber muss gerade die Literatur registrieren, dass die geschichtliche Ausrichtung an Stärke verloren hat und neue Parameter an die Stelle der überlieferten getreten sind. [...] Noch führt an der geschichtlichen Reflexion kein Weg vorbei, denn der Verlust von Geschichte wird selbst noch geschichtlich formuliert. An diesem Prozess ist die Literatur beteiligt; sie ist in ihn eingebettet und verhilft ihm zum Ausdruck.“⁷⁰⁵

⁷⁰³ Térey: Der Nibelungen-Wohnpark (Übersetzung von Kalász und Rinck), S. 424. Ungarisches Original: „Úgy szól a törvény: mindig az erősebb / Kutya baszik; még akkor is, ha / Termetre kisebb hájas partnerénél.“

⁷⁰⁴ Müller-Funk, Wolfgang: Opfer, Mimesis und verborgene Gewalt: Von der Literaturwissenschaft zur Kulturtheorie René Girards. In: Ders: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaft, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006, S. 254-269, S. 254.

⁷⁰⁵ von Schilling, Klaus: Einleitung. In: Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, S. 7-24, S. 9-10.

VI. Schlusswort

„Das klassische Werk vermag aus der erkannten historischen Ferne erst wieder zu uns zu sprechen, wenn es auf eine Frage antworten kann, die zwischen dem Horizont vergangener Erfahrung und dem Interesse einer neuen Gegenwart die Brücke schlägt.“⁷⁰⁶ Eine solche zentrale Frage wirft *Das Nibelungenlied* durch den dargestellten (Macht-) Mechanismus auf, der unaufhaltsam in den Untergang führt. Zur Aktualität des Werkes trägt im Weiteren der Umstand bei, dass der Rezeptionsprozess indirekt die Konfrontation eines Kollektivs mit seiner Vergangenheit nach sich zieht.⁷⁰⁷

Diese Thesen werden in der vorliegenden Arbeit anhand von zwei Dramen aus unterschiedlichen kulturellen Räumen entwickelt. Der im mittelalterlichen Text zentrale und in den Untergang führende Mechanismus ist sowohl in der Bearbeitung von Moritz Rinke als auch in derjenigen von János Térey relevant, ebenso die damit verbundene Gewalt, die das Ende des *Nibelungenliedes* prägt. Was die erste These des Brückenschlags zwischen den Zeiten angeht, so lässt sich als wichtigstes Ergebnis festhalten, dass bei Rinke die Frage zentral ist, ob es möglich ist, diesem Mechanismus zu entkommen, während bei Térey die Unausweichlichkeit des Machtmechanismus im Vordergrund steht. Anders als im *Nibelungenlied* wird in den Dramen jedoch dem Individuum und seinem Verhältnis zur Macht besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Einzelne verliert in beiden Werken seine Position als bestimmendes Subjekt und verwandelt sich zum Objekt der Ereignisse. Der Hang zur Performanz, der im Epos auf die Diskrepanz zwischen Sein und Schein hinweist, ist auch in den zwei Texten wiederzuerkennen.

Was die zweite These (die Rezeption) betrifft, so lässt sich festhalten, dass die Konfrontation mit der Vergangenheit in den zwei Dramen auf unterschiedliche Weise zum Thema wird: In den *Nibelungen* wird der Ausschluss der Vergangenheit angestrebt, während im *Nibelungen-Wohnpark* dieser integrierter Bestandteil der Geschichte ist. Außerdem ergänzt sich die deutsche Vergangenheit in beiden Fällen mit einer europäischen Dimension, die bei Rinke (etwa in sprachlichen Pointen) aber vager ist als bei Térey.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Jauß: *Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens*, S. 796.

⁷⁰⁷ Die florierende Nibelungenrezeption im Bereich der populären Literatur lässt sich auf andere Gründe zurückführen, zu denken ist an die mythischen Elemente des Stoffes und das entfernte Zeitalter des Geschehens, das als Vorwand zu einem romantisierten Mittelalterbild dient. Der Roman von Wolfgang Hohlbein ist ein Musterbeispiel in dieser Hinsicht.

⁷⁰⁸ Siehe dazu V. Kapitel.

Die Arbeit stellt die literarische Leistung der beiden Bearbeitungen in drei Schritten heraus: Erstens wurden die literarischen Leistungen mit ständigem Blick auf die ganz anders gelagerte Nibelungenrezeption im 19. Jahrhundert und auf weitere eher banalisierende Rezeptionen der Gegenwart erarbeitet. Zweitens wurden Kontinuitäten sowie Brüche in der Gegenwartsrezeption der *alten mæren* beschrieben. Zuletzt möchte die Untersuchung zum interkulturellen Austausch zwischen dem ungarischen und dem deutschsprachigen Raum beitragen.

Das erste Ziel wird hauptsächlich in den diachronen und synchronen Kontextualisierungen erfüllt, die die Dramen als Fortsetzungen der nibelungischen Tradition aufweisen (Kapitel II).

Die vom nationalen Gedanken bestimmte Rezeption des Epos im 19. Jahrhundert, die sich vom mittelalterlichen Text entfernt (Hebbel, Wagner), bringt Stereotype hervor, die im kulturellen Gedächtnis des Publikums Eingang finden und dadurch in der Gegenwart kritisch reflektiert werden. Die Wagnerschen Reminiszenzen dienen in Rinke's *Nibelungen* lediglich als Mittel zur Abrechnung mit der Inanspruchnahme des Stoffes, während Térey's *Der Nibelungen-Wohnpark* die Oper direkt zum Ausgangspunkt macht. Dabei wird bei Térey wie bei Wagner mit dem Mythosbegriff eine ganze Weltdeutung angeboten, in der das Moment der Wiederholung (der Wiederkehr) eine zentrale Rolle spielt. Das hat Konsequenzen für die Wahrnehmung des Untergangs, wird doch in dieser Perspektive nach dem Untergang ein Neuanfang möglich, der nach demselben mythischen Muster funktioniert.

Auch Hebbels *Nibelungen*-Trilogie wird von Rinke wie von Térey aufgenommen, von Rinke, indem er Kriemhilds Gestalt in Anlehnung an ihre Vorgängerin im 19. Jahrhundert konstruiert. Die Handlungen der Figur werden im Rinke'schen Drama psychologisch motiviert, Kriemhild tritt vor allem als Frau und erst hiernach als Königin auf. In der ungarischen Tetralogie wird weniger die Hebbelsche Figurgestaltung als das Geschichtskonzept rezipiert: Die Geschichte wird als Übergang, Transformationsprozess erfasst.

Die Leistung der zwei ausgewählten Dramen im Lichte der literarischen Gegenwartsrezeption, für die die Nibelungenbearbeitungen von Franz Fühmann, Michael Köhlmeier, Wolfgang Hohlbein und Jürgen Lodemann repräsentativ stehen, wird einerseits in der Analyse der Figurenkonstellationen (Kapitel III), und andererseits in der Schilderung der Wiederholung als Schreibstrategie herausgearbeitet (Kapitel IV).

Rinkes Figur der Kriemhild zum Beispiel weist Analogien auch zu jener von Fühmann auf, indem sie im Unterschied zur Stofftradition psychologisch motiviert wird. Die vereinfachende Sprache des Dramas steht derjenigen der Köhlmeierschen Nacherzählung nahe, der eine gewisse Flapsigkeit vorgeworfen werden kann. Im Unterschied zu Lodemanns Opus, das die Befreiungsarbeit als seine primäre Aufgabe versteht, erfolgt bei Rinke die ‚Entideologisierung‘ des tradierten Stoffes ohne jede Spur einer Aufklärungsarbeit. *Die Nibelungen* stellen einen Versuch dar, zwischen den extremen Tendenzen der Gegenwartsrezeption (für die repräsentativ Hohlbein und Lodemann stehen können) eine Balance zu halten.

Téreys Tetralogie lässt sich in der Gegenwartsrezeption auf Grund seines unterschiedlichen kulturellen Kontexts nur schwer positionieren. Sie erinnert stark an Aktualisierungen der modernen Opernbühne, wo die Nibelungen als Agierende der Gegenwart auftreten. Der ungarische Dramaturg formt das tradierte Material um, ohne auf die Zwänge der ideologisierenden Rezeption zu achten, dabei erlangt er einen Grad der Freiheit im Umgang mit dem Stoff, wie er von deutschen Bearbeitungen nur erstrebt wird. Einerseits aus diesem Grunde und andererseits, hauptsächlich dank der angewandten Schreibstrategie, repräsentieren die zwei ausgewählten Dramen entgegengesetzte Pole der Gegenwartsrezeption. Rinkes Schreibstil, der sich durch das Prinzip der Wiederholung auf der textexternen Ebene in die nibelungische Tradition eingliedert, ohne einen weltliterarischen Horizont zu eröffnen, steht Téreys Mosaiktechnik gegenüber, die eine breite Palette von Reminiszenzen aus der Weltliteratur einblendet (siehe Kapitel IV, 3.3.1. und 3.2.1). Die Wiederholung (im Sinne von Transmission) als zentrale Schreibstrategie hat in der Tetralogie stark innovativen Charakter, wodurch im Sinne von Kundera eine Variation des Tradierten entsteht, während im deutschen Stück lediglich von einer Adaptation des Stoffes gesprochen werden kann.

Über die Untersuchung der Wiederholung auf Textebene kann auch die literarische Differenzqualität der Dramen beschrieben werden. Während bei Térey die Iterationen in der Textstruktur zur Sinnkonstruktion maßgebend beitragen, erinnern sie im Rinkeschen Drama oft nur an den alltäglichen Sprachduktus oder sind Quellen der Komik. Die Rinkesche Rhetorik mündet stellenweise in bedeutungslose Iteration (siehe Kapitel IV, 3.3.2. und 3.2.2.)

Das zweite Ziel der Arbeit, Kontinuitäten sowie Brüche der Gegenwartsrezeption zu beschreiben, vollzieht sich wiederum im Lichte der synchronen Kontextualisierung, wenn der Blick erneut auf die Sinnpotentiale der Werke bzw. das Verhältnis zur

Rezeptionsgeschichte des Epos gerichtet wird. Kontinuitäten können bezüglich der Sinnpotentiale der Bearbeitungen aufgewiesen werden, die sich auf die gemeinsame Quelle zurückführen lassen. In diesem Sinne sind zentrale Themen die genannte Macht und die durch sie bedingten Konfliktlinien (z. B. bei Fühmann, Köhlmeier, Lodemann, Rinke, Térey). Ebenso ist den Werken die Tendenz der Psychologisierung gemeinsam (auch im Hohlbeinschen Roman, der im Übrigen eine Außenseiterposition einnimmt).

Die Brüche der Gegenwartsrezeption sind anhand der Stellung zur Rezeptionsgeschichte greifbar, mit der auch die Deutung des Mythosbegriffes zusammenhängt. In dieser Hinsicht können Lodemanns und Hohlbeins Adaptationen als Beispiele für die zwei radikalsten Positionen aufgewiesen werden. Lodemanns Roman unternimmt den Versuch, zum Original zurückzukehren und die alten *mæren* samt der Rezeptionsgeschichte zu rekonstruieren. Durch den Einbau der wissenschaftlichen Forschung erlangt die fiktive Welt eine zweite Dimension, die der Aufklärung der Leserschaft dient. Im Gegensatz hierzu erzielt das Hohlbeinsche Werk das Amüsieren seines Publikums, ohne jede didaktische Intention. Rinkes Drama stellt einen Mittelweg dar, indem es die Rückkehr zum Original durch das Ausschließen der Rezeption versucht. Térey kann mit der Problematik aufgrund des kulturellen Milieus frei umgehen. Zwischen den radikalen Alternativen des Ausschlusses bzw. der didaktischen Belehrung steht die Integration der Rezeptionsgeschichte und dadurch der Vergangenheit. Mit den divergierenden Positionen gegenüber der Vergangenheit sind auch die Mythosbegriffe bezüglich des Nibelungenstoffes verbunden. Neben der vagen Rinkeschen Mythosdefinition und Téreys Interpretation des Mythos als Weltdeutungsmuster verdient Lodemanns Terminus besondere Aufmerksamkeit, indem er einerseits politische Dimensionen betont, andererseits romantisch bestimmt ist.

Das dritte Ziel der Untersuchung, zum interkulturellen Austausch zwischen dem ungarischen und dem deutschsprachigen Raum beizutragen, wird durch die Analyse von Téreys Tetralogie verwirklicht, die der deutschen Öffentlichkeit aufgrund der sprachlichen Barriere nicht zugänglich ist.

Neben dem primären Wagnerschen Hypotext kann das Epos aus dem intertextuellen Horizont des Dramas nicht gestrichen werden. Die Sinnpotentiale des Werkes lassen sich im Lichte der nibelungischen Tradition entfalten, während am Horizont der fiktiven Welt sowohl ungarische als auch deutsche literarische Referenzpunkte auftauchen. Es sind in der Tetralogie keine Gemeinsamkeiten mit der kurzen ungarischen Nibelungenrezeption, die die Arbeit ebenso schildert, aufzuweisen. In der ungarischen Rezeptionsgeschichte war das nationale Element besonders bestimmend, während im *Nibelungen-Wohnpark* nationale

Inhalte allein in Form ironischer Hinweise integriert werden (z.B. Hinweis auf Trianon). In dieser Hinsicht erweist sich die Ironie wie bei Rinke als Mittel der Konfrontation mit der Vergangenheit.

Trotz der Divergenzen, die die Untersuchung in den zentralen Analysegegenständen erarbeiten konnte, haben die Dramen einen ähnlichen Ausklang. Ihr Pessimismus bezüglich der Chancen des Individuums gegenüber der Macht wird durch die Möglichkeit des Neuanfangs nicht überwunden. Indem die fiktiven Welten die Gegenwartsgesellschaft abbilden, schließen sie das *Nibelungenlied* als Projektionsfläche für aktuelle Themen der Gegenwart ein.

VII. Anhang

1. Tabellen zu den Wiederholungskategorien

Das Nibelungenlied

Textexterne Wiederholungen

tradiertes Stoff	
Nibelungensagen ⁷⁰⁹	Lieder der <i>Edda</i> : (Götterdichtung: <i>Das Hyndlalied (Hyndluljóð)</i> ; Heldengesänge: <i>Das Alte Sigurdlied (Brot af Sigurðakviðu)</i> , <i>Das Alte Atlilied (Atlakviða)</i> , <i>Das Alte Hamdirlied (Hamðismál)</i> , <i>Das jüngere Sigurdlied (Sigurðakviða in skamma)</i> , <i>Das grönländische Atlilied (Atlamál in grœnlenzku)</i> , <i>Die Vogelweissagung (Fáfnismál und Reginsmál)</i> , <i>Die Erweckung der Walküre (Sigrdrífomál)</i> , <i>Sigurds Vatrerrache (Reginsmál)</i> , <i>Gripirs Weissagung (Grípisspa)</i> , <i>Gudruns Gattenklage (Guðrunakviða I)</i> , <i>Gudruns Lebenslauf (Guðrunakviða II)</i> , <i>Gudruns Sterbelied (Guðrúnarhvøft)</i> , <i>Gudruns Gottesurteil (Guðrunakviða III)</i> , <i>Brünhildens Helfahrt (Helreið Brynhildar)</i> , <i>Oddruns Klage (Oddrúnargrátr)</i> <i>Thidrekssaga</i> und <i>Völsungasaga</i> Walthersage
Schemata, Topoi	Schema der schwierigen Brautwerbung, Prinzip dem Besten die Schönste, Troja-Formel (1. Aventure), Exorbitanz des Kampfes u.a.
Zeugen literarischer Modernität	
Parallelen	Heinrich von Veldeke: <i>Eneit</i> , <i>Vergil: Aeneis</i> , <i>Rolandlied</i> , <i>Der Kürenberger: Falkenlied</i> , ⁷¹⁰ <i>Wilhelmsepik</i> ⁷¹¹ u.a.

⁷⁰⁹ Die Sagenstoffe waren dem Verfasser in mündlicher Form bekannt, die hier aufgeführten Texte wurden erst nach der Entstehung des *Nibelungenliedes* niedergeschrieben.

⁷¹⁰ Vgl. dazu Wolf: Literarische Verflechtung und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*, S. 143.

⁷¹¹ Vgl. dazu ebd. S. 144-145.

höfische Liebeslyrik	Minnestreit (815-826), Falkentraum (13-16), Fernliebe (47,1, 329), Fensterpose (1716)
-------------------------	--

Textinterne Wiederholungen

Makroebene

Doppelungen ⁷¹²	Doppelhochzeit (611-626); zweimalige Bezwingung/ Entmachtung von Brünhild (425-465 und 663-678); der Gedanke des Todes taucht bei Siegfried zweimal auf: 491,2 und 673,1f; Kriemhild schließt zwei Ehen: mit Siegfried (611-526) und Etzel (1365-1371); es gibt zwei verräterische Einladungen (751-752 und 1446-1449); zwei Kriegserklärungen (144-145, zweite vorgetäuscht: 877 ff); Verdoppelung des Blutmotivs, Siegfried blutet während der Probe auf Isenstein und verblutet bei der Jagd (458, 988); zweimaliger Horraub 1137 und 1272-1273
Wiederholungen	Boten: 139ff, 737ff, 1179ff, 1422ff Geiselnahmen (Liudegêr und Liudegast, Gunther und Hagen); repetierter Gebrauch der Tarnkappe dreimaliger Empfang am Hunnenhof: 1719ff (Dietrich von Bern), 1716f (Kriemhild), 1808f (Etzel)
Prolepsen ⁷¹³	6,4; 19,4; 338,4; 779,4; 780,3-4; 781,2-4; 812,4. 917,3; 1393,4; 1458ff; 1465; 1518; 1509; 1535ff; 1635; 1724; 1579; 1754; 1757,4; 2366,1ff
Analepsen	123,4; 757,1-3; 783,2; 787,2-3; 802,3; 1741-1743; 1789,3

Mikroebene⁷¹⁴

soziokulturell geprägte Elemente	
motivische Begriffe	- <i>minne</i> ⁷¹⁵

⁷¹² Haug, Walter schlug vor, den zweiten Teil des Epos als variierende Wiederaufnahme zu verstehen, jedoch als ‚subjektiv-bewußter Akt‘. Der Vorschlag der absoluten Doppelung kann jedoch aufgrund des herrschenden Prinzips der Variation zurückgewiesen werden.

⁷¹³ Siehe zu den Erzählvorausdeutungen auch Wachinger: Anhang II. In: Studien zum Nibelungenlied. S. 153-167.

⁷¹⁴ Für eine übergreifende Systematisierung der Wiederholungen auf der Mikroebene des Textes siehe Bäuml, Franz H. und Fallone, Eva-Maria: A Concordance to the *Nibelungenlied* (Bartsch-de Boor Text). Leeds, 1976.

⁷¹⁵ Die Repetitionen der Minne wurden von Klein zusammengetragen. Siehe dazu Klein, Hans Adolf: Erzählabsicht im Heldenepos und im höfischen Epos. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1978, S. 24.

	<p>- <i>triuwe</i>: 876,2; 868,4; 915,4; 989; 1126,4; 1142,4; 1233,4; 1258,2; 2102,1, 2031f, 1 2175,4; 2177,3; 2179,3</p> <p><i>êre</i>: 14,1; 18,4; 22,3; 29,3; 33,1; 42,1; 103,1; 819,3; 1392,1; 1417,4; 1419,1; 1774,2f; 112,2; 1258,4; 2340,3; 2378,1</p> <p>- <i>übermuot</i>: 54,2; 117,4; 123,3; 151,2; 167,4; 254,4; 387,2f; 785,1; 896,2f; 1100,1; 1549,1; 1561,1; 1792,4</p> <p>- <i>leit</i>: 17,3; 44,4; 50,3; 138,4; 139,4; 1138,3; 1141,1; 1246,3; 1391,4; 2102,1; 2103,2; 2319,1</p> <p>- <i>vriuntschaft</i>: 120,4; 128,4; 155,3; 289,4; 736,2; 748,2; 892, 2; 898,1; 893,1; 1035,1; 1030,4; 1107,3; 1108,2; 1113,2; 1246,3; 1407,2; 1417,4; 1757,2; 1801,2; 1861,3; 2264,1f</p> <p>- <i>jâmer</i>: 622,1; 1007-1069, 1228, 2136, 2233</p> <p>- <i>schoene</i>: 2,2; 15,3; 22,3; 30,2; 45,2; 324,1; 707,3; 1158,4; 1160,4; 1189,4; 1508,3; 1762,4; 2101,1</p> <p>- <i>zorn</i>: 144,1, 462,1f; 465,3; 1132,4; 1503,1; 1576,3; 1578,3; 1898,2; 2147,2; 2215,3; 2221,4; 2358,2f; 2284,3</p> <p>Die christlich geprägten Werte wurden von Klein inventarisiert.⁷¹⁶</p>
Dingsymbolik	<p>Gürtel: 680,1; 854,1</p> <p>Kleidung: 25,2; 30,1; 41,2; 59,4; 343-348; 352; 354; 357-358; 362-366; 831-833; 836-837,3; 1490,3</p> <p>Siegfrieds Schwert: 93,1; 95,1; 2372,2; 2373,1)</p>
Gebärdensymbolik	<p>Kuss: 589,4; 794,3; 1665; 1666; 1737,3</p> <p>Weinen, Tränen: 1,3; 69,2; 544,2; 555, 2; 843,1; 1730,2; 2197,2; 2365,1</p>
rhetorische Mittel ⁷¹⁷	
Formel	<p>„do sprâch“:⁷¹⁸ 750,1; 752,1; 760,1; 761,1; 1238,1; 1239,1; 1241,1; 1243,1; 1245,1; 1246,1; 1256,1; 1263,1; 1264,1; 1265,1; 1282,1; 1283,1; 2092,1; 2093,1; 2094,1; 2095,1; 2096,1</p> <p>„Ez wuohs“ - „do wuohs“: 2,1; 20,1</p> <p>„was gesezzen“ (815,1)</p>

⁷¹⁶ Ebd., S. 89-90.

⁷¹⁷ Für einen genauen Überblick siehe Panzer: Das Nibelungenlied, S.130-138.

⁷¹⁸ Vgl. dazu Curschmanns Sammlung Formelvariationen. Curschmann: Nibelungenlied und Nibelungenklage, S. 90.

	„nu“: 26,1; 79,1; 139,1; 147,1; 831,1; 846,1; 911,1
Geminationen ⁷¹⁹	„sagen“ z.B. I. Aventiure: 1,1; 1,4; 8,1; 8,4; 14,1; 15,1 „sehen“: in der B Fassung über 150 Belege ⁷²⁰ Verkoppelung: „sach man“: 305-319: 305,2; 306,2; 308,1; 309,4; 318,2; 319,4; 793,4 oder repetiert zwischen 567-590. ⁷²¹ „pflegen“ zweimal in 112; „lieb“ in 901 ⁷²²
Polysyndenton	z. B. in der I. Aventiure: „von helden lobebæren, von grôzer arebeit, / von freude und hôchgezîten, von weinen und von klagen, / von küener recken strîten“ 1, 2-4; 4,1-2; 12,1-2
Alliterationen	z. B. in der I. Aventiure: „minneclîchen meide“; „vil verlîesén“; „stârc schoene“; „muoter mîn“; „mannes minne“ (15,4; 16,3); „werlde werden“; „got gefüeget“; „maneger muoter kint“
Metrik und Reim	
Strophe	Nibelungenstrophe oder Kûrenberger- Strophe ⁷²³

Moritz Rinke: Die Nibelungen

Textexterne Wiederholungen

Zitate	
<i>Nibelungenlied</i>	<p>„Uns ist in alten maeren wonders vil geseit / von helden lobebaeren, von grozer arebeit, / von freuden, hochgeziten, von weinen und von klagen, / von küener recken striten, murget ir nu wunder..“ 1 - S. 13 Paraphrasierung der 2. Strophe S. 14</p> <p>„Der minneclîchen meide tiuten wol gezam. / Ir mueten küene recken, niemen was ir gram“ 3 - S. 14</p> <p>„Do die Burgonden drungen in den strit! / von in wart erhouwen vil manec wunde wit! / Do sach man über sâtele fliezen daz bluot / sus wurben nach den eren die ritter küene unde guot!“ 203 - S. 27</p> <p>„Da worhte michel wunder des küenen Sivrides hant! / Si frumten in</p>

⁷¹⁹ Vgl. die variierten motivischen Begriffe.

⁷²⁰ Wenzel: Augenzeugenschaft und episches Erzählen, S. 223

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Für weitere Beispiele in dieser Hinsicht vgl. Panzer: Das Nibelungenlied, S. 131.

⁷²³ Siehe dazu Schulze: Das Nibelungenlied, S. 99.

	dem sturme der helde vil erslagen/ Doch möhte iu daz wunder niemen vol gesagen / Waz da wohrte Sivrit, swenne er ze strite reit! / Den frouwen an ir mage tet er diu groezelichen leit!“ 227,4 und 229 – S. 28
Motive, Reminiszenzen	
Hebbel	Kriemhilds Figur als Produkt der Gesellschaft S. 65
Wagner	Feuerkreis: S. 13, 74
Shakespeare / Minnesang	Reminiszenz an <i>Romeo und Julia</i> – Pose des Minnesängers: S. 32, 33, 37, 38

Textinterne Wiederholungen**Makroebene**

Motive, Szenensequenzen	Bote: S. 20, 26, 39, 59 u.a. Begrüßung zwischen Kriemhild und Brünhild: S. 42, S. 60
Prolepsen	Brünhild als Todbringende S. 32 „Siegfried: Oh wunderbare Welt! Aber dann, dann kommt das Ende. Auf Island! Und dieser Gürtel! Der mächtige Gürtel, König! / Gunther. Was sagt er, Hagen? / Hagen: Er spricht von einem mächtigen Gürtel, König. / Gunther: Was für ein mächtiger Gürtel? Reden wir jetzt von Gürteln?! Ich red nicht von Gürteln!“ S. 33 „Die Narbe wird er nun als Datum tragen eines, ich will doch meinen, großen Tages.“ S. 61 „Hagen: Rüdiger, Ihr kommt zu früh, ich meine: Ihr kommt zu spät.“ S. 50 „Hagen: Ein Volk, das untergeht, muss Lieder spiel’n.“ S. 90
Analepse	Kinder im Turm: S. 48, 61, 98- vgl. dazu rekurrente Textabschnitte „Giselher: Guck mal, ich setze einen Fuß vor den anderen!“ S. 48, 98 „Giselher: Das Buch, Schwester, unser Buch! (Winkt ihr)/ Kriemhild. Das hast du auch zwischen den Unterröcken geschrieben. Was waren das für große, schöne Gedanken! Da haben wir vielleicht zum ersten Mal...“ S. 98 „Rüdiger von Bechelaren: ... Ich hatte falsche Botschaften erhalten und kam zu früh für di damaligen Verhältnisse. Wisst ihr noch, Hagen?“ S. 86 „Hagen: Früher nannten wir sie die schöne Träumerin. Ihr gefiel unser Leben nicht, und sie träumte gegen an.“ S. 88 „... Den [Siegfried] habe ich umgebracht. Ich habe ihn umgebracht, weil ich die stelle kannte, wo er zu töten war.“ S. 89

Mikroebene

Motive, Begriffe	„Deutsch“: S. 13, 21, 23 (mehrmals), 26, 37, 86 Feuerkreis: S. 13 – 1. Szene, 74 Buch und Staatsreform: 18, 37, 46, 47, 61, 94, 98, 100, 101 durch das verarbeitete Material bedingt: Falkentraum: S. 15, 68
---------------------	---

	<p>Tarnkappe: S. 32, 41, 52</p> <p>Kleider: S. 15, 16, 20, 34</p> <p>Ritter, Held: S. 13, 14, 17, 22, 27, 93</p> <p>Lehnsmann: S. 24, 44</p> <p>Ehre: S. 24, 25</p> <p>Treue: S. 55, 77, 78, 80, 95</p> <p>Stuhl: S. 53, 54, 56, 96, 97, 100</p> <p>Hagens Schuhe: S. 55, S. 95</p>
rekurrente Abschnitte	<p><i>variierende Repetition</i>: „Hagen, den will ich nicht, den will ich nicht!“ S. 14</p> <p>„Giselher, ich will nicht! Ich will nicht! Klar?“ S. 15</p> <p>„Menschen, die sich lieben, müssen ein Werk erschaffen oder jeder drei Leute retten!“ (S. 18) - „Dann müsst ihr sechs Männer retten“ S. 37, 47, 98</p> <p>zweiter Satz des geplanten Buches: „In ein paar Jahren, wenn unsere Kinder einmal von diesem Turm blicken werden...“ S. 48, 61</p> <p>Hagen: „... ihr seid alle Außenrechner, aber ich, ich bin ein Innenrechner...“ S. 39 repetiert</p> <p><i>absolute Wiederaufnahme</i>: „Hagen: Eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig.“ S. 38, 39, 44</p> <p>„Kriemhild: Wir kennen uns seit meinen ersten Stunden...“ S. 68, 69</p>
Gemination oder Epanalepse	<p>„Unbeschreiblich schön, so schön ist Kriemhild. Recht schön auch die Bewerber.“ S. 14</p> <p>Verkoppelung von Gemination und Anapher: „, Kriemhild: Mutter, mir träumte schlecht. Mutter, ich ziehe einen Falken auf, einen prächtigen Falken mit großen Flügeln. Ich stelle ihn in einem Käfig aus Gold in die Sonne. So weit klar? Jetzt öffne ich die Tür, setze mich davor und singe ein Lied. Mutter, sie wissen doch, welches Lied. (Singt ein Lied) / Die Mutter Ute: Hören Sie, wie sie singt? – Musik! – Ein schöner Traum, mein Kind. / Kriemhild: Jetzt stürzen sich plötzlich zwei Adler vom Himmel! Sie werfen sich auf den Käfig! Sie reißen durch die geöffnete Tür den Falken! Sie brechen seine Flügel!“ S. 15</p> <p>„Mein Herr, Sie sehen aus, wie eine kalte Säule. Entschuldigung, aber soll ich so leben? So viel Eisen brauchen wir doch gar nicht.“ S. 18</p> <p>„Siegfried: Sagen Sie Ihrem König, er möge endlich Siegfried aus Xanten begrüßen! / Hagen: Der seid Ihr? Siegfried aus Xanten, Holland? / Siegfried:</p>

	<p>wer denn sonst? Oder sehen Sie hier noch einen besseren Mann? / Giselher: (zu Gernot) Wer ist denn Siegfried aus Holland? / Siegfried: Spricht der König so leise? Kann er auch laut und deutlich Siegfried aus Xanten begrüßen? / Gunther: Der König bin ich. / <i>Schweigen.</i> / Hagen: (zu Gunther) Begrüßen, König. / Gunther: Eins nach dem andern. Ich begrüße jetzt Siegfried aus Xanten, Holland. (Hebt die Hand) Willkommen!“ S. 21</p> <p>Gunthers Rede nach dem Sachsenkrieg: „Ich meine... danke ... Ich meine... [...] Lassen Sie es mich...danke... Lassen sie es mich... [...] Weder links!...danke!...Weder links...“ S. 29 (Parallelismus)</p> <p>„Siegfried: Entschuldigung, Verehrung, haben Sie Kriemhild des Weges gehen sehen? – Schöne Dame, haben Sie hier Kriemhild entlang treten seh’n? – Ein wunderbares Kleid, Madame! Doch ich suche Kriemhild. Haben sie Kriemhild geseh’n? Nicht. – Sie? Haben Sie? Nein. Danke. Vielleicht später. Ich kann nicht mehr tanzen. Du! Kennst Du Kriemhild? Hör zu! Irgendwo muss sie hier sein?! Verstehen Sie mich? Entschuldigung, Verehrung!...“ S. 31</p> <p>„Einer aus dem Volk: Was für eine Tarnkappe denn?! / Der Bote: Die Tarnkappe! Siegfried hat die Tarnkappe! / [...] Noch einer aus dem Volk: Tarnkappen gibt’s doch gar nicht! / Der Bote: Doch! Bei den Nibelungen gibt’s die Tarnkappe! / Gernot: Ruhe! Lass Er die Tarnkappe weg. Das Volk will vom König hören!“ S. 41</p> <p>„Gernot: Bekommen wir sie [Brünhild] denn nicht mit Siegfried? / Hagen: »Bekommen wir sie [Brünhild] denn nicht mit Siegfried? « Das ganze Land denkt nur noch, was es bekommen kann von Siegfried! Weiß auch jemand, was er nimmt?“ S. 38</p> <p>Die 2. Szene des 2. Aktes besteht ausschließlich aus Geminationen (Imperativ „Töten!“) unterschiedlicher Art (vgl. Anadiplose, Lithismus)– S. 65-67</p> <p>„Natürlich. Natürlich. Ihr seid meine Königin.“</p> <p>„Ortwin von Metz: Verrat. – Verrat! Alle knappen tot! Geschlachtet! (<i>Spuckt Blut</i>) – alle tot. Gunther, König, ihr habt keine Knappen mehr.“ S. 92</p> <p>„Kriemhild: Ich warte. Ich warte. Ich warte. Ich warte. Ich....“ S. 95</p> <p>„Etsel: Warum denn?! Warum denn?!...“ S. 97</p>
Polyptoton	<p>„Das sind alles die Bewerber, sie werben um die Gunst von Kriemhild.“ S. 14</p> <p>„Hör mal! Hörst du sie sprechen? Sie spricht.“ S. 15</p>

	„Wen? Wen denn? – Welchen?“ S. 95
Anapher	„Kriemhild: Brünhild, liebe? Es gibt so Gewohnheiten, und ich ging schon als Kind immer als Erste in die Messe. Darf ich? (<i>Stellt sich vor sie</i>) Brünhild: Liebe Kriemhild. Hier ist es nun mal Sitte, dass zuerst die Königin den Dom betritt. Darf ich? (<i>Stellt sich mit ihrem Sohn vor sie</i>) Kriemhild: Brünhild, liebe. Ich habe schon diesen Dom zu Gott betreten, da hast du noch auf Island den Nebel betrachtet. Das ist, wie soll ich sagen, mein Dom! Darf ich? (<i>Stellt sich vor sie</i>)“ S. 62
Anadiplose	„Aber Brünhild denkt: Der König stößt! Er stößt aber nur mit, weil ja...“ S. 40 „Es gibt verschiedene Möglichkeiten. Du bist Deutscher. Die Deutschen haben keine verschiedenen Möglichkeiten.“ S. 37 (Epanalepse und Anadiplose)
Tautologie	„Brünhild: Ja, Dienstmann! Bote, Knecht, Vasall!“ S. 44 „Danke. Thank you.“ – Gernot bevor er stirbt. S. 98
Klimax	„Aufschneiden! Abstechen! Umbringen!“ – Gunther als er an der Fahnenstange hängt. S. 52
Lithismus	„Diener ist Diener!“ S. 63 repetiert „Weil Frauen, Frauen sind!“ S. 67 „Eine Schwester ist eine Schwester!“ S. 81

János Térey: Der Nibelungen-Wohnpark

Textexterne Wiederholungen

Zitate	
Richard Wagner	„Weia! Waga! / Woge du Welle! / Walle zur Wiege! / Wagalaweia / Wallala weiala weia!“ (Richard Wagner: Das Rheingold) – Motto
Friedrich Hebbel	„Hagen: Nun, keine Jagd? Gunther: Es ist ja heil`ger Tag!“ (Friedrich Hebbel: Der gehörnte Siegfried) – Motto
Rainer Maria Rilke	„Verhielte sich wie im Übermaß und Menge / und hoffte nicht noch Neues zu empfangen, / verhielte sich wie Übermaß und Menge / und meinte nicht, es sei ihm was entgangen, / verhielte sich wie Übermaß und Menge / mit maßlos übertroffenem Verlangen / und staunte nur noch, dass er dies ertrüge: / die schwankende, gewaltige Genüge.“ (R.M. Rilke: Winterliche Stanzas) – Motto

Elemente / Motive	
Wagner	Ein großer Teil der Figurenkonstellation. Die Handlung des ersten Teils entspricht der <i>Götterdämmerung</i> .
<i>Edda-Lieder</i>	Die ganze Götterschar ist indirekt oder direkt in die Handlung impliziert. Die alten Götternamen tauchen auch als Markennamen auf (z.B. Heidrun Pilsner Bier, Notung- Limousine, Donner Werke, Erda Schauküche – S. 20). Weitere: Ragnarök Galerie, Café Midgard, Hel Keller u.a.
<i>Nibelungenlied</i>	Schauplatz: Worms, die geographisch jedoch nicht identifizierbar ist. Figuren: DJ Volker – Resident DJ im Café Midgard Gerenot – Dealer MC Giseler – Stammgast des Cafés Midgard Rumolt – Kochmeister in der Erda Schauküche Bechelaren Rüdie– Formel 1 Fahrer S.184 Lüdegast – Formel 1 Fahrer S. 184 Lüdeger – Formel 1 Fahrer S. 184 Von Bern – Formel 1 Fahrer S. 184 Etsel-Stall DJ Dankwart – Resident DJ im Hel –Keller, der Famulus und Mithelfer von Hagen Gelfrat – Worms` Polizeichef Wolfart – Worms Oberbürgermeister Ortwein – angestellter Künstler Der Kleidung und dem Zeremoniell (S. 228) wird große Relevanz zugemessen. Die Namen verkoppeln das Tradierte der unterschiedlichen Prätexte mit dem Neuen: Ragnaröck Galerie, Ragnaröck Modehaus. Hinweise: „Wie das verschmierte / Mittelalter!... Opferten wir sie auf.“ S. 87 (gemeint ist Guttrune) ⁷²⁴ Brünnhilde (im Kampf mit Siegfried/Gunther): „Du Monster. Ich sollte dich in hodendrückendes Bündel

⁷²⁴ Ungarisches Original: „Mint a maszatos / Középkor! .. Beáldoztuk.”

	<p>schnüren/ Dass du auf Haken gehängt an der Wand meines Schlafzimmers baumelst“ S. 123⁷²⁵</p> <p>Der Topos des Königinstreites S. 145, 167</p>
Friedrich Hebbel: Die Nibelungen	Truchs und Wulf
Heinrich von Kleist: Hermannsschlacht	– Figuren (S. 341): Spieler in der Fußballmannschaft: Attarin (ihre Rollen bei Kleist: Marbods Rat), Winfried (Eginhardts Sohn), Thuiskomar (Fürst der Sicambrier), Rinold (Hermanns Sohn), Egbert (cheruskischer Anführer), Selgar (Fürst der Brukerer), Adelhart (Hermanns Sohn), Luitgar (Eginhardts Sohn)- bei Térey Richter.
Sándor Petőfi: Ein Angsttraum quält mich...	<p>Anspielungen: „Lass mich der Jude deines Vergleiches sein! / Möge ich der Irrende sein; / der Virusträger...“ S. 79⁷²⁶</p> <p>„In meinem Reich schalte ich das Licht ab, und / Lasse, den herbstlichen Wurm nagen“ S. 325⁷²⁷</p>
Attila József: Schlaflied	„Aber Sigmund schläft und Sieglinde schläft, / Kriemhilde schlummert und Gibich schlummert, / Die Walhalla schläft auch – alle schlafen!“ S. 225 ⁷²⁸
Endre Ady	Hagen ist mehrmals mit einem Schwein verglichen – Anspielung auf Adys „schweinköpfiger Großbesitzer“ S. 168, 167
Nicht-literarische Quellen	Film: Pulp Fiction, zahlreiche Schlager

Textinterne Wiederholungen

Makroebene

Makroebene	
Erzählstruktur	
Wiederholungen	<p>Tauschmotive: Hagen – Siegfried S. 53, 79; Siegfried – Gunther (Brünhildes Bezwingung) S. 122</p> <p>Festlichkeiten S. 31ff. (Bericht), <i>Rheinpark</i> II.6, <i>Siegfrieds Hochzeit</i></p>

⁷²⁵ Ungarisches Original: „Szörnyeteg. / Hereszorító gúzsba kellene kösselek: / Kampóra fölakasztva hálósobám falán lójj.”

⁷²⁶ Ungarisches Original: „Hasonlatod zsidója hadd lehessek! / Legyek maga a Bolyongó; legyek / A vírushordozó....”

⁷²⁷ Ungarisches Original: „Birodalmamban villanyt oltok, és / Hagyom, hogy őszi féreg foga rágjon”

⁷²⁸ Ungarisches Original: „De Siegmund alszik és Sieglinde alszik, / Szunnyad Kriemhilde és szunnyad Gibich, / A Walhalla is alszik – alszanak mind!”

	III.1, <i>Siegfrieds Hochzeit</i> III.5, <i>Hagens Hassrede</i> I.2
Prolepsen	<p>„Das Glas wie für Schmelzen bereit! / Je größer die Fläche, / Die ein blendender Turm anbietet, / Desto nackter und ungeschützter ist er -“ S. 53.⁷²⁹</p> <p>Gunther zu Hagen: „Die Wut des Wurfes bleibt verlorene Kraft, / Deine Geistesgegenwart ist aber Schätze wert“ S. 60.⁷³⁰</p> <p>In derselben Situation: „Ist es nicht schön? alle fielen und leben jetzt wieder! / Ist es nicht schön, dass es eine breite Handfläche gibt: / Die vom Beruf her den Fehltreffenden hütet, / Und beim Sturz die Puppe fängt?“ S. 61⁷³¹</p> <p>Hagen zu Gunther: „Gerade das ist mein Problem! Du bist nicht leidenschaftlich, / Und dass auf Dauer der kleine Fisch auch Chancen hat, / Daran denkst du erst gar nicht...“ S. 72⁷³²</p> <p>Frei, als er Hagens und Alberichs Gespräch belauscht: „Wie hässlich das Ende wird...“ S. 138, S. 139⁷³³</p> <p>Ortweins Wiederkehr (nach seinem Selbstmord) in der Gestalt eines Photographs verkoppelt das Moment der Vorausdeutung und des Rückblicks. S. 260-261</p>
Analepsen	S. 277- 286 – Erinnerung an die Zeit, wo Hagen noch in der Gesellschaft lebte; S.313 u.a.

Mikroebene

Mikroebene	
Motive	
Loges Feuer / Lohe	<p>Verknüpfung der Lichtsymbolik mit Loges Feuer(Beleuchter): S. 13, 24, 36, 121,122</p> <p>Loge als Verantwortlicher für den Energiesektor: S. 55, 73, 75</p> <p>Weitere: S. 37, 43, 53, 163, 203-204, 225, 249, S. 277, 287,</p>

⁷²⁹ Ungarisches Original: „Az üveg mintha olvadásra készen! / Minél hatalmasabb felületet / Kínál egy szemkápráztató torony, / Annál csupaszabb s védtelenebb-“

⁷³⁰ Ungarisches Original: „A dobás dühe holterő marad; / De lélekjelenléted kincset érhet, / Ésszel dönthetsz el könnyű kuglikat.”

⁷³¹ Ungarisches Original: „Nem szép ez? eldőlt mind, s most újra él! / Nem szép hogy akad egy tágas tenyér: / A céltévesztőt óvja – hivatásból, / És fölfogja a bábút zuhanáskor?”

⁷³² Ungarisches Original: „Pont ez a gondom! Nem vagy szenvedélyes, / S hogy hosszútávon kishal is esélyes, / Bele se gondolsz...”

⁷³³ Ungarisches Original: „De csúnya lesz a vége...”

	308.Fegefeuer: S 370, 376; 397, auf den letzten Seiten dominiert das Motiv: S. 438
Faden	Die Faden der Nornen: S. 12, 14, 22, 24, 25, 407, 434 Faden der Informatik: „Der Aufbrecher des Firewalls, der Hacker, kann bis morgen / Die empfindsamen Fässchen unserer Fäden rupfen“ S. 21 ⁷³⁴
Ring und seine Variationen ⁷³⁵	Definition: „Der geschichtliche Ring bedeutet Geld und Macht; / In Form der Ring-Aktie- kann sie die tote Zeit überleben; / Im Ring-System sind alle Ikonen / Einzelne kleine Ringlein... Der Profit mache uns dick!“ S. 20 ⁷³⁶ „Von kadmiumgelben Maschinen aufgetürmtes Ringschloss“ S. 17 Rheinpark als Ring S. 319 ⁷³⁷ Gegenstand: S. 23, 35, 56-57, 74, 84-85, 103-104, 116, 117, 120, 124, 124-125, 138 (mehrmals), 143 (mehrmals), 149, 151, 157 (mehrmals), 164, 206 (mehrmals), 237, 240-247, 254, 265, 299-304, 305, 307, 334, 347, 371, 404, 425, 434. Ring-Index als Börsenindex: S. 19, 71, 81, 82, 123, 180, 422. andere Variationen: CateRing S. 51; „ring“ als Verb „einwiegen“ S. 22; Nibelungenring als Formel 1 Ring S. 184, als Kampfring S. 156, „Ringmuskel“ S.191.
Esche	Weltbaum: S. 12, 80, 131. 208, 258, 264, 268, 312, 317, 331-334, 136
Vogelsymbolik	„der Schatten fällt wie stummer Adlerflügel...“ S. 22 ⁷³⁸ Frei über Hagen und Alberich: „Rabe zum Raben ... Wie abgenutzt / der eine Rabe ist“ S. 134 ⁷³⁹ Weißer Rabe – Hagen S. 172 Rabe- Portal, Raben der Kommunikation, hagen@raabe.de, S. 181 Rabe S. 24, 424, 432 Falke: S. 117

⁷³⁴ Ungarisches Original: „A tűzfal feltörője, a hacker holnapig / Megtépázhatja szálunk érzékeny rostjait”

⁷³⁵ Das Gold taucht mehrmals als Konnotation auf: z.B. S. 35, S. 67, S. 81 zweimal, S. 84-S. 85, S. 124, S. 152, S. 298-300.

⁷³⁶ Ungarisches Original: „A történelmi gyűrű pénzt jelent és erőt; / A Ring – részvény - alakban – túlélhet holtidőt; / A Ring jelrendszerében valamennyi ikon / Egy-egy parányi gyűrű ... Hízzunk a profiton!”

⁷³⁷ Ungarisches Original: „Kádmiúmsárga gépek tornyozta gyűrű-vár“

⁷³⁸ Ungarisches Original: „Árny hull, mint néma sasszárny...”

⁷³⁹ Ungarisches Original: „Holló a hollónak... Milyen lerobbant / Holló az egyikük...”

	Krähe S. 208
Zwerg	Zwerg- Variationen: S. 22, 43, 133, 135, 175, 192, 194, 196-197, 223, 224, 231, 239, 240, 262, 346, 352, 362, 397, 423, 427, 433, 436, 439
Tarnhelm	Tarnhelm- Droge: S. 88, 101-102, 105
Ragnaröck	Ragnaröck- Variationen: S. 34, 64, 120, 124, 126, 141, 142, 199, 209, 210, 262, 361, 390
rekurrente Textabschnitte	<p>„Ich bin / Hagen und löse Probleme“ S. 45, 419⁷⁴⁰</p> <p>„Sei es nagelneu, sei es langweilig altmodisch, / Sein Schlüssel ist: besitze ihn auf besonderer Weise! / Lebe deiner Frau, deinem Schmuck, deinen Maschinen / Würdig und alle werden sanftmütig!“/ Der wohlbekannte Wälsungen- Slogan... S. 58, variiert S. 290⁷⁴¹</p> <p>„Mir geht's gut / Für Dienstag Nachmittag / Mach dir aber kein Programm.“ S. 95, variiert S. 352, 402.⁷⁴²</p> <p>„Zerstörst, aber nur von innen...“ S. 134, variiert: S. 145, 207⁷⁴³</p> <p>„seine kleine schmale Hand“ (Alberich in Bezug auf Hagen) S. 149, 138⁷⁴⁴</p> <p>„Die Sonne ging auf! Die Sonne tritt auf den Thron! / Die Sonne ist oben und schwellt nur ständig an“ S. 275, teilweise: S. 277, 286⁷⁴⁵</p> <p>„Hagen: Leidenschaft, Gunther! Ich sag's, Leidenschaft!“ S. 72, 88⁷⁴⁶</p> <p>„Der Zwerg ist nicht weit, wenn ich seine Ohren sehe“ S. 352, 357⁷⁴⁷</p>
rhetorische Mittel	
Alliteration	<p>„A teuton tejútról...“ „Vom Teutonen Waldweg...“ S. 13</p> <p>„Az oszlopsor lenyűgöz, székhez szögez a skyline...“ - „Die Säulenreihe überwältigt mich, zum Stuhl bindet das Skyline...“ S. 14</p> <p>„A Nagygöncöl felé egy csinos csomót csavarj“ - „Binde einen schlanken</p>

⁷⁴⁰ Ungarisches Original: „Hagen / vagyok és problémákat oldok / Meg“

⁷⁴¹ Ungarisches Original: „Lehet vadonat, lehet untig ódon, / A kulcsa ez: birtokold ritka módon! / Élj nődhöz, ékszeredhez, gépeidhez / Méltó módon, s mindegyikük szelíd lesz! “ / A jól ismert Wälsung-szlogen...“

⁷⁴² Ungarisches Original: „Jól vagyok / De kedd estére / Ne szervezz programot...“

⁷⁴³ Ungarisches Original: „Rombolsz, de csak belülről...“

⁷⁴⁴ Ungarisches Original: „keskeny kis keze“

⁷⁴⁵ Die Zeilen ergeben den Rahmen der zweiten Szene des dritten Auftritts. Ungarisches Original: „Fölkelt a Nap! Trónszékre lép a Nap! / Fönt jár a Nap, és egyre csak dagad“

⁷⁴⁶ Ungarisches Original: „Szenvedély, Gunther! Mondom, szenvedély!“

⁷⁴⁷ Ungarisches Original: „Nincs messze a törpe, ha a fülét látom“

	<p>Knoten zum Großen Wagen hin“ S. 14</p> <p>„Szaporán szövögetsz, és a mennybolt tetejébe / Fűzöd fény-fonalad...“ - „Spinnst schnell, und in die Höhe des Lichtgefildes / Fädelst deinen Licht-Faden...“ S. 15</p> <p>„E cakkos cikúrát, e cirkalmas citadella“ - „Diese zackige Zierde, diese zierliche Zitadelle“ S. 17</p> <p>„Bezárt a bolt: Brünnhilde búcsúztatta...“ - „Der Laden schloss: Brünnhilde verabschiedete ihn...“ S. 31</p> <p>„Ezer szikrát szór szét gyémánt gyanánt.“ - „Tausend Funken zerstreut er [der Ring] wie der Diamant“ S. 56</p> <p>„Kirekesztve, ki kóbor / A karneváli körből...“ - „Ausgegrenzt, der Irrende/ Aus dem Karnevalen- Kreis“ S. 99</p> <p>„Enyém / A megtiszteltetés. Mozgékony milliók / Fölött ki diszponálhat...“ - „Meins / Ist die Ehre. Über mobile Millionen/ Wer disponieren kann...“ S. 123</p> <p>„Élnek felszínen, fúrnak föld alatt“ - „Leben auf der Oberfläche, bohren unter dem Boden“ S. 151</p> <p>„Szívdöglesztő, szép szál Siegfried“ - „herzbetörender, schöner schlanker Siegfried S. 237</p> <p>„Szokatlan szépség szándékszik születni“ „Außergewöhnliche Schönheit gedenkt auf die Welt zu kommen“ S. 267 -Hagen bezieht sich auf seine Rache.</p> <p>Hagens Fluch: „Hunyjanak ki hunyorgó halogének / És ívlámpákban izzó szénrudak / És jégesőd verjen le minden lampiont / [...] Megcsúfolva a vízhatlan világot, / Dolgozz, Donner, és dobolj riadót, / Hadd rázza föl derűs dörömbölés / Az üvegház lakóit: itt a vendég! / Fényképész: (a ház felől jön) Itt a vendég, Hagen.“ - „Mögen die blinkenden Halogenlichter ausgehen/ Und die in Bogenlampen glühenden Kohlenstäbe / Und dein Hagel breche alle Lampions ab [...] Die wasserdichte Welt hohnsprechend, / Arbeite, Donner, und trommle Alarm/ Möge heiteres Gepolter aufrütteln / Die Einwohner des Glashauses: der Gast ist hier! / Der Photograph: (vom Haus kommend) Der Gast ist da, Hagen.“ S. 258</p>
--	--

Anapher	<p>„Gedenke der himmlischen Wirtschaft, / Gedenke, vielleicht protegirt ihn Wotan.“ S. 67⁷⁴⁸</p> <p>„Du schweinähnlicher Zwerg; / Du Hakennase.. / Du Hamster mit krummen Rücken? / Nachtmännchen mit glitschiger Haut, / Du Winkeliger: was ist gut für dich?“ S. 135⁷⁴⁹</p> <p>Alberich: „Meine Sache! Mein Sohn sprach. - / Wer legte mich auf Kreuz? Wer machte / Einen Krüppel aus mir und wer tanzte/ Auf meiner Brust?! Wotan war es, Wotan. [...] Er machte uns alle niedrig / Wegen ihm ist die Abfahrt ununterbrochen. / Wegen ihm sind wir Kuckuckseier / Heimatlose auch in der Heimat [...] Er ließ mir den Blähhsals anschwellen / Er füttert mich mit Müll, er manipuliert / Die nibelungischen Gene niederträchtig...“ S. 148⁷⁵⁰</p> <p>„Wer ist schuldig und wer ist rein, ahnst du es? / Wer ist tadellos? Wer eignete sich seinen Posten an? / Und wen bedeckt der bodenlange / Atlasmantel der Gewissheit?“ S. 318⁷⁵¹</p> <p>„Hagen ist im Geheimen Pyromane, / Laut Hagen ist diese klangliche Stimme: Königreich; / Hagen mochte es, wenn in seine Augen / Im August die Sonne leuchtete ” S. 277⁷⁵²</p>
Anadiplose	<p>„... Er glaubt, diese weltliche Unterkunft / Ist eine neue Heimat: „Die Walhalla selbst?“ / „Die Walhalla selbst?“ dafür ist zu wenig Geist im Haus...“ S. 17⁷⁵³</p>
Gemination oder	<p>„Skuld: Es reißt! / Verdandi: Es reißt! / Urd: Es reißt!“ S. 25⁷⁵⁴</p> <p>„Im freien Stil gebauter Großsaal / Freies Volk wimmelt am freien Platz“</p>

⁷⁴⁸ Ungarisches Original: „Gondolj a menyeyi közgazdaságra, / Gondold meg, hátha Wotan protezsálja.“

⁷⁴⁹ Ungarisches Original: „Te serte-perte törpe; / Te horgasorrú... / te hajlott hátú hörcsög? / Sikamlós bőréjjeli manó, / Te girbe-gurba: neked mi a jó?“

⁷⁵⁰ Ungarisches Original: „Az én ügyem! Az én fiam beszélt.- / Ki fektetett két vállra? Ki csinált / belőlem nyomorékot, és ki táncolt / A mellkasomon?! Wotan volt, Wotan. [...] Ő tett mindannyiunkat alacsonnyá / Miatta állandó a lejtmenet. / Miatta vagyunk itt kakukktojások / Házon belül is senkiháziak [...] Ő dagasztott golyvát a nyakamon; / Ő táplál szennyel, ő manipulálja / A nibelungi géneket galádul...“ Zur Häufung der Anapher gesellt sich die Alliteration, wodurch der Rhythmus gesteigert ist.

⁷⁵¹ Ungarisches Original: „Ki simlis és ki tiszta, sejted-e? / Ki gáncstalan? Ki bitorolja posztját? / Ki mocskos? S kit takar a bizonyosság / Padlóig érő atlaszköntöse?“

⁷⁵² Ungarisches Original: „Hagen titokban piromániás, / Hagen szerint a telt hangzás: királyság; / Hagen szerette, ha szemébe az / Őrjöngő augusztusi Nap világít. / Hagen tanulmányozta. mint ravasz / Ügynök, a földrendítés praktikáit...“

⁷⁵³ Ungarisches Original: „Hiszi, hogy új haza / Ez a világi szállás: „A Walhalla maga?“ / „A Walhalla maga?“ Ahhoz kevés a szellem a házban...“

⁷⁵⁴ Ungarisches Original: „Skuld: Szakad! / Verdandi: Szakad / Urd: Szakad!“

Epanalepse	<p>S. 96⁷⁵⁵</p> <p>„Brünnhilde: ...Was ich den Ring! Das hier! / Von ihm sieht Siegfried auf mich herab: Rätsel für euch, / Für uns aber die Freude der Lösung; / Seuche für euch, Gesundheit für uns...“ (Epanalepse und Parallelismus)</p> <p>S. 120⁷⁵⁶</p> <p>„Brünnhilde: Ein Schauder, / Ein Schauder überfiel ihn, weil alle Eisheilige / Auf einmal um seine Gnade baten, / Und zu Freias Schande sie auch fanden. / Alle, und alle Leutnante / Der rauhkalten Front taten ihr Gewalt an / Die schöne Frau: es war kalt, kalt!“ S. 241⁷⁵⁷</p> <p>Rapartig: „Der Ring des Nibelungen/ Ist nicht sein Verlobungsring. / Er hat keine Partnerin, keine Geliebte, / Hat auch keine gute Laune...“ S. 347⁷⁵⁸</p>
Metrik	
	<p>Verschiedene Reimarten: Kreuzreim, Paarreim, Schweifreim, Blockreim. nibelungisierte Alexandriner, jambische Zeilen, z.B. S. 98 (6 Strophen)</p>

⁷⁵⁵ Ungarisches Original: „Szabad stílusban épült nagyterem / Szabad nép nyüzsög a szabad helyen.“

⁷⁵⁶ Ungarisches Original: „Brünnhilde: ... Méghogy én a gyűrűt! Ezt ni! / Siegfried néz le róla rám: rejtvény tinektek, / Nekünk viszont a megfejtés derűje; / Ragály tinektek, minekünk egészség...“

⁷⁵⁷ In der Szene des Hochzeitsskandals sind die rhetorischen Wiederholungen gehäuft. Ungarisches Original:

⁷⁵⁸ Ungarisches Original: „A Nibelung gyűrűje / Nem a jegygyűrűje. / Nincs párja, nincs kedvese, / Nincs jó kedvese...“

2. Aufführungen

Moritz Rinke: Die Nibelungen

Wormser Aufführung (2003)

Rinkes Stück entstand für die Wormser Nibelungenfestspiele, die 2002 zum ersten Mal organisiert wurden und inzwischen zu den bekannten Festspielen Deutschlands zählen. Der besondere Schauplatz vor dem Dom, der Regisseur Dieter Wedel sowie die prominente Besetzung lenkten die Aufmerksamkeit auf die Aufführung, die divergierende Reaktionen hervorrief.⁷⁵⁹

Besetzung 2003

Mario Adorf - Erzähler

Manfred Zapatka – Hagen

Maria Schrader - Kriemhild

Götz Schubert - Siegfried

Wiebke Puls - Brünhild

Wolfgang Pregler - Gunther

Susanne Tremper - Ute

André Eisermann - Giselher

Josef Osterndorf – Gernot

Hans Diehl - Burgwächter in Worms und als König Etzel

Joachim Nimtzt - Ortwin von Metz

Christoph Grunert - Mundschenk Sindold

Bildgeber: Wormser Nibelungenfestspiele

Foto: Rudolf Uhrig

⁷⁵⁹ Siehe dazu u.a. ZDF Sendung am 29 September 2002: Volk ohne Traum. 2002 wurde die Uraufführung auch im Fernsehen (ZDF) übertragen, wodurch mehrere Millionen das Stück sahen.



Der Erzähler



Kriemhild



Brünhild



Siegfried



Gunther und Ute



Verlobungstanz von Giselher und Dietlind



Gernot, Bote und der Burgwächter



Etzel

János Térey: Der Nibelungen-Wohnpark.**Hagen oder die Hassrede**

Budapester Uraufführung im Felsenkrankenhaus

Der dritte Teil der Tetralogie wurde 2004 im Felsenkrankenhaus unter der Budapester Burg von der Theatergruppe Krétakör (Kreidekreis) aufgeführt (das Stück stand bis 2008 auf dem Spielplan). Die Veranstaltung fand im Rahmen des Budapester Herbstfestivals statt. Einige Kritiker waren der Meinung: „Der Nibelungen-Wohnpark ähnelt vielmehr einer Überlebenstour als einer traditionellen Theaterproduktion.“⁷⁶⁰

Der Filmregisseur Kornél Mondruczó und die alternative Theatergruppe, die in Ungarn die bekannteste ihres Genres war,⁷⁶¹ sowie der gute Ruf des Verfassers garantierten das Interesse des Publikums.⁷⁶² Während der vierstündigen Aufführung wanderten die Zuschauer von Raum zu Raum des labyrinthischen Krankenhauses und kamen oft in direkten Kontakt mit den Schauspielern.

Bildgeber: Krétakör (Kreidekreis)

Foto: Attila Pfeffer

⁷⁶⁰ Legát: A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban (Der Nibelungen-Wohnpark im Felsenkrankenhaus) (elektronische Ausgabe).

⁷⁶¹ Funktioniert inzwischen in neuer Form, mit anderen Schauspielern und nach anderem Konzept.

⁷⁶² Dieses konnte jedoch wegen des speziellen Spielortes nur in begrenzter Zahl an der Vorstellung teilnehmen.



„Gruppenbild“ der Personen

Besetzung

Siegfried – Zsolt Nagy

Gunther – József Gyabronka

Brünnhilde – Borbála Péterfy

Gutrune – Lilla Sárosdi

Hagen – Roland Rába

Gerda – Annamária Láng

Alberich / Dankwart – Kálmán Somody

Truchs / Fafner / Conférencier – Gergely Bánki

Frei / Fotograf/ Homless / Barsänger – Eszter Csákányi

Heimdall / Volker – Péter Scherer

Voglinde / Flosshide – Tóth Orsi

Homeless / Giseler / Paparazzo / Wulf – László Katona

Gerenot / Fasolt / Wolfrat / Gelfrat – Sándor Terhes

Tilo Werner – Tilo Werner

Der Schauplatz der Aufführung diente im Zweiten Weltkrieg als Krankenhaus und wurde auch während der Revolution 1956 benutzt. Der Bereitschaftszustand ist bis heute aufrechterhalten. 2004 wurde es zum ersten Mal für die breite Öffentlichkeit als Theater für das Téreysche Stück zugänglich.⁷⁶³

Durch den ungewöhnlichen Ort wird der Zuschauer von der Außenwelt abgekoppelt. Die Kriegsstimmung wird dadurch intensiviert, dass Tilo Werner, der das Publikum in die fiktive Welt des Stückes einführt, mit starkem deutschem Akzent spricht und Militäruniform trägt.

⁷⁶³ Zur Zeit (2009) ist das Krankenhaus Museum.



Tilo Werner



Brünhilde und Guttrune



Brünnhilde und Siegfried



Hagen



Alberich und Hagen



Party im Helkeller

Bibliographie

Primärliteratur:

Arany, János: Buda halála. (Tod Budas) In: Toldi. Toldi estéje. Buda halála (Toldi. Toldis Abend. Tod Budas). Budapest: Europa Verlag, 1992.

Balla, Vilmos: A Nibelungok (Die Nibelungen). Budapest: Légrédy Verlag, 1930.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung; I. und II. Band. Hrsg. übersetzt und mit Anhang versehen von Helmut Brackert. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2001.

Eco, Umberto: Der Name der Rose. München: dtv, 1984.

Fühmann, Franz: Das Nibelungenlied. Neu erzählt. Berlin: Verlag Neues Leben, 1971.

Fühmann, Franz: Der Nibelunge Not. Szenarium für einen Spielfilm. In: Fühmann, Franz: Simplicius. Simplicissimus. Der Nibelunge Not und andere Arbeiten für den Film. Rostock: Hinstorff Verlag, 1993, S. 179-315.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust: eine Tragödie. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1962.

Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Stuttgart: Reclam, 1998.

Hohlbein, Wolfgang: Hagen von Tronje. 7. Auflage, München: Heyne Verlag, 2002.

Jókai, Mór: Sárga Rózsa (Die gelbe Rose). Budapest: Unikornis Kiadó, 1993.

Kassák, Lajos: Éposz, Wagner maszkjában. (Epos in Wagners Maske). Budapest: Hunnia Verlag, 1915.

Keszi, Imre: A végtelen dallam. Wagner életregénye. (Die unendliche Melodie. Lebensroman Richard Wagners). Budapest: Musikverlag, 1963.

Köhlmeier, Michael: Die Nibelungen neu erzählt. München: Piper Verlag, 1999.

Kundera, Milan: Jacques und sein Herr. Homage an Denis Diderot in drei Akten, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.

Lodemann, Jürgen: Siegfried und Krimhild. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2002.

Mikszáth, Kálmán Összes művei. (Kálmán Mikszáths Gesammelte Werke) I. Band. Hrsg. Bisztrai, Gyula und Király, István. Budapest: Akademie Verlag, 1956.

Rinke, Moritz: Café Umberto, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005.

Rinke, Moritz: Der Blauwal im Kirschgarten. Erinnerungen an die Gegenwart. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003.

Rinke, Moritz: Der Mann, der aus dem Jahrhundert fiel. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.

Rinke, Moritz: Die Nibelungen. Hamburg: Rowohlt 2002.

Rinke, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Hamburg: Rowohlt 2007.

Rinke, Moritz: Die Trilogie der Verlorenen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

Rinke, Moritz: Vineta köztársaság (Republik Vineta). In: Szilágyi, Mária (Hrsg.): Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája. (Die arabische Nacht. Anthologie zeitgenössischer deutscher Schriftsteller) Übersetzerin: Perczel, Enikő. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Landesweites Theatergeschichtliches Museum und Institut), 2004, S. 7-63.

Térey János: Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán (Nibelungen-Wohnpark. Phantasie nach Richard Wagner), Magvető Verlag, Budapest, 2004.

Térey János: Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd. (Hagen oder die Hassrede. Katastrophenspiel). In: Színház (Theater). XXXVIII. Jahrgang, Nr. 4., Drama Beilage.

Térey, János: Ultra. (Új versek, 2002-2006) (Ultra. Neue Gedichte, 2002-2006). Budapest: Magvető Verlag, 2006.

Térey, János: Paulus. Budapest: Palatinus Verlag, 2001.

Térey, János: Asztalizene. Színmű három tételben (Tafelmusik. Drama in drei Aufzügen). Budapest: Magvető Verlag, 2008.

Térey János: Jeremiás avagy Isten hidege. (Jeremias oder Gottes Kälte) Budapest: Magvető Verlag, 2009.

Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Mainz Piper– München Schott, 1994.

Sekundärliteratur:

Angyalosi Gergely: „Kaszálni Páli réteken” (Mähen auf Paulus- Wiesen). In: Romtalanítás. Kritikák, Esszék, Tanulmányok (Enttrümmerung. Kritiken, Essays, Studien) Kijárat Verlag, 2004, S. 155-161.

Arany, János: Naiv eposzunk (Unser naives Epos). In: Arany, János: Összes művei (Gesammelte Werke) Prózai művek I. (Prosa Werke I.) Kereszturi Dezső (Hrsg.). Budapest: Akademie Verlag, 1962, S. 264-174.

Assmann, Aleida: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz: Universitätsverlag, 2004.

Assmann, Aleida: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft. In: von Heydebrand, Renate (Hrsg.): Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 47-59.

Assmann, Aleida: Kanon und Zensur. In: Assmann, Aleida: Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 7-27.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck Verlag, 2002.

Assmann, Jan: Mythomotorik der Erinnerung. In: Baner, Wilfried; Detken, Anke und Wesche, Jörg (Hrsg.): Texte zur modernen Mythen Theorie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 189-280.

Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. München: C. H. Beck Verlag, 2000.

Bachorski, Hans-Jürgen / Peitsch Helmut (Hrsg.): `Das Nibelungenlied. Volksausgabe`. Eine Antifaschistische Tarnschrift. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions. `Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag 1988, S. 313-339.

Bachorski, Hans-Jürgen: Denken in Widersprüchen. Fühmanns Adaptation des *Nibelungenliedes*. In: Krüger, Brigitte / Bircken, Margrid / John, Helmut (Hrsg.): Jeder hat seinen Fühmann. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns. Frankfurt a. M., 1998, S. 131-148.

Bachorski, Hans-Jürgen: Alte Deutungen im neuen Gewande. J. Fernaus `Disteln für Hagen` und H. Reinls `Nibelungen-Filme`. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions. `Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1988, S. 339-359.

Balázs, Imre József: „Én vagyok az igazi Ady Ende”, Térey János szerepmódellei az Ady-költészet kontextusában. („Ich bin der wahre Ady”. Die Rollenmuster von János Térey im Kontext der Ady-Dichtung). In: Lapis, József und Sebestyén, Attila (Hrsg): Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz (Kraftlinien. Annäherungen zu János Térey), Budapest: L'Harmattan Verlag, 2009, S. 301-316.

Balogh, András: Aspekte der Rezeption des *Nibelungenliedes* in Ungarn im 19. Jahrhundert. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie 8. Berlin – Budapest, 1995, S. 77-85.

Barabás, Dániel: A Nibelung-lakópark a Budavári Sziklakórházban. (Der Nibelungen-Wohnpark im Felsenkrankenhaus der Budaer Burg) In: <http://www.kontextus.hu/hirvero>, am 11.11.2004.

Barner, Wilfried; Detken, Anke und Wesche, Jörg (Hrsg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003.

Basseler, Michael und Birke, Dorothee : Mimesis des Erinnerns. In: Erll, Astrid und Nünning, Asgard (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S.123-147.

Bauer, Barbara: Aemulatio. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1. A-Bib. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 141-187.

Bazsányi, Sándor: Wotan bábszínháza (Wotans Puppentheater). In: Holmi org, www.holmi.hu, Die elektronische Ausgabe der Holmi Zeitung, am 30.07.2005.

Bäumli, Franz H. und Fallone, Eva-Maria: A Concordance to the *Nibelungenlied* (Bartsch - de Boor Text). Leeds, 1976.

Becker von, Peter: Nachwort. Das Endspiel von Worms. In: Moritz Rinke: Die Nibelungen. Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 123-128.

Bender, Ellen: „Sex and crime“. Überlegungen zu den Handlungsmotiven der Helden im Nibelungenlied. In: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>, am 26.02.05.

Bermbach, Udo: »Des Sehens selige Lust« Einige Stationen der *Ring*-Deutungen seit 1876. In: Bermbach, Udo (Hrsg.): »Alles ist nach seiner Art« Figuren in Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001, S. 1-27.

Bernáth, Árpád: Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Mit einem Anhang über die Geschichte der Germanistik in Ungarn. (Studiensammlung). Szeged: Grimm Verlag, 2004.

Bernáth, Árpád/ Csúri, Károly/ Kanyó, Zoltán: Texttheorie und Interpretation. Regensburg: Scriptor Verlag Kronberg/ Ts, 1975.

Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second Edition. New York Oxford: Oxford University Press, 1997.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.

Bodor, Béla: *Istenek alkonyától a nagy Wotan-projektig. Három kritika egy könyvről. (Von der Götterdämmerung bis zum großen Wotan-Projekt. Drei Kritiken über ein Buch)*. In: www.holmi.org. Die elektronische Ausgabe der Holmi Zeitung, am 30.07.2005.

Bohrer, Karl Heinz: *Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftskritischen Intelligenz*. In: *Frankfurter Rundschau*, 16.6.2001, S. 20-21.

de Boor, Helmut: *Einführung in Hebbels Nibelungen*. In: *Friederich Hebbel. Die Nibelungen. Vollständiger Text, Dokumentation*. Frankfurt, Berlin, 1966, S. 5-78.

Bostock, J.K.: *Der Sinn des Nibelungenliedes*. In: *Rupp, Heinz: Nibelungenlied und Kudrun*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 84-110.

Bönninghausen, Marion: *„... auf den Asphalt gestellt“*. *Die Nibelungen von Moritz Rinke*. In: *Gallé, Volker und Bönning, Gerold (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne*. Worms: Stadtarchiv, 2004, S. 136-152.

Brackert, Helmut: *Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie*. In: *Hennig, Ursula und Kolb, Herbert (Hrsg.): Mediævalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1971, S. 343-364.

Bremer, Kai (Hrsg.): *„Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2010.

Breton, André: *Das "Anrennen gegen die Grenzen der Sprache" - Methoden des Schreibens und Strategien des Lesens*. Treffen in Paris, 18. Februar 1965, Eine Diskussion mit Roland Barthes (Kulturkritiker, Essayist und Semiologe), André Breton (Schriftsteller und Theoretiker des Surrealismus, der Moderator), Gilles Deleuze (Philosoph) und Raymon

Federman (Schriftsteller und Literaturtheoretiker). In: <http://www.lichtensteiger.de/methoden.html>, am 12.12.2006.

Brinker - von der Heyde, Claudia: Hagen – *valant* oder *trost* der Nibelungen. Zur Unerträglichkeit ambivalenter Gewalt im >Nibelungenlied< und ihrer Bewältigung in der >Klage<. In: Gallé, Volker und Bönnes, Gerold: Der Mord und die Klage. Das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt. Band 3 der Schriftenreihe der Nibelungenliedgesellschaft, 2. Auflage, Worms: Worms Verlag, 2007, S. 122-144.

Bucher, André: Einleitung. Die Performativität der Repräsentation. In: Bucher, André: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss), München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 9-76.

Busch, Nathanael: Die Nibelungen auf der Bühne der Gegenwart. In: Behr, Hans-Joachim (Hrsg.): Eulenspiegel - Jahrbuch 2006. Wolfenbüttel: Roco- Druck, 2006, S. 63-79.

Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand Faces. Harper Collins Publ., 1993.

Carruthers, Mary: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge University Press, 1990.

Csehy, Zoltán: „Mint ezer wagneri orchester”. Kassák: Eposz Wagner maszkjában („Wie tausend Wagnersche Orchester”. Kassák: Epos in Wagners Maske) In: Parnasszus, 2007/ Herbst.

Csúri, Károly: Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. (Über den literaturwissenschaftlichen Status zweier Wiederholungstypen) In: Horváth Iván und Veres András (Hrsg.): Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok (Wiederholung in der Kunst. Studien). Opus literaturtheoretische Studien 5. Budapest: Akademie Verlag 1980, S. 309-334.

Curschmann, Michael: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung. In: Cormeau, Christoph: (Hrsg.): Deutsche

Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 85-119.

Dácz, Enikő / Térey, János: Játék a bőséggel. Interjú Térey Jánossal. (Spiel mit der Fülle. Interview mit János Térey) In: <http://ahet.ro/interju/kultura/jatek-a-boseggel-interju-terey-janossal-456-45.html>, am 10.02.2007.

Dahlhaus, Carl: Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und >Der Ring des Nibelungen<. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner >Der Ring des Nibelungen<. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 64-74.

Deleuze, Gilbert: Differenz und Wiederholung. Aus dem französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.

Derrida, Jacques: Différance. In: Margins of Philosophy, Brighton: The Harvester Press, 1986, S.1-29.

Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Gasché Rudolphe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 302-350.

Diekamp, Busso: „Nibelungenstadt“ Die Rezeption der Nibelungen in Worms. In: Hinkel, Helmut (Hrsg.): Nibelungen Schnipsel. Neues vom alten Epos zwischen Mainz und Worms. Main: Verlag Philipp von Zabern, 2004, S. 143-208.

Dömötör, Edit: Kőrisfa a szilíciumvölgyben. *Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és a Nibelung-lakóparkban.* (Die Esche im Siliziumtal. Raumgestaltung und Machtstrategien in Macbeth, Kitty Flynn und im Nibelungen-Wohnpark) In: Lapis, József und Sebestyén, Attila (Hrsg): Erővonalak. Közéletések Térey Jánoshoz (Kraftlinien. Annäherungen zu János Térey), Budapest: L'Harmattan Verlag, 2009, S. 355-386.

Düffel, John von / Schößler, Franziska: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München: Boorberg Verlag, 2004, S. 42-51.

Eagleton, Terry: Einführung in der Literaturtheorie. 4. erweiterte und aktualisierte Auflage, Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, Stuttgart - Weimar: Metzler Verlag, 1997.

Eco, Umberto: Zehn Arten über das Mittelalter zu träumen. In: Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene, München, 1986, S. 111-126.

Eco, Umberto: Az új középkor (Das neue Mittelalter). Budapest: Európa Verlag, 1992.

Ehrismann, Otfried: Nibelungenlied 1755-1920: Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1986.

Ehrismann, Otfried: Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. München: Fink, 1975 (= Münchner Germanistische Beiträge 14).

Ehrismann, Otfried: Hebbels 'Nibelungen'. Der Dichter als Dolmetscher. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. 'Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1979, S. 311-344.

Ehrismann, Otfried: Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel, Wagner. In: Stolte, Heinz; Grundmann, Hilmar und Oldenburg, Eckart (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch. Heide: Boyens & Co, 1981, S.11- 48.

Ehrismann, Otfried: Das Mittelalter und die Philosophie der Geschichte. Zur Funktion der Mediävalismen bei Hebbel. In: Ritzer, Monika und Schulz, Volker (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch. Heide: Boyens & Co, 1997, S. 7-26.

Emrich, Wilhelm: Hebbels *>Nibelungen<* - Götzen und Götter der Moderne. In: Kreutzer, Helmut (Hrsg.): Hebbel Friedrich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 305-326.

Erdősi, Maria (Hrsg.): Franz Liszt and Richard Wagner in Pest-Buda. Budapest: Hungarian Richard Wagner Society, 1999.

Erl, Astrid und Nünning, Asgard: Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick. In: Erl, Astrid und Nünning, Asgard (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 1-9.

Erl, Astrid: Literatur als Medium des kulturellen Gedächtnisses. In: Erl, Astrid und Nünning, Asgard (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 249-276.

Felix, Jürgen: Nach-Bilder. Über die Kunst des Zitats im Zeitalter der Reproduktion. In: Felix, Jürgen et al. (Hrsg.): Die Wiederholung. Marburg: Schüren Verlag, 2001, S. 63-78.

Földényi, F. László: „A Gonosz keresztes háborúja“ (Der Kreuzzug des Bösen). In: Élet és Irodalom (Literatur und Leben), Jahrgang 48. Nr.45., <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0445&article=2004-1108-1426-42DONE>, am 12. 01. 2005.

Frank, Petra: Weiblichkeit im Kontext von potestas und violentia: Untersuchungen zu Nibelungenlied. In: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=974407100>, am 10.05. 2008.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband mit Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1971-1975. S. 213-272.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998, S. V-XVI und S. 578-586.

Funke, Mandy: *Rezeptionstheorie und Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004.

Fühmann, Franz: *Das mythische Element in der Literatur*. In: Fühmann, Franz: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*. Rostock: Hinstorff Verlag, 1983, S. 82-140.

Fühmann, Franz/ Neubert, Werner: *Neu erzählen - neu gewinnen. Arbeitsgespräch mit Franz Fühmann*. In: *Neue Deutsche Literatur*. Berlin: Aufbau Verlag, 1970, Heft 12, S. 68-75.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Gentry, G. Francis: *Die Rezeption des Nibelungenliedes in der Weimarer Republik*. In: Poag, James F., Scholz-Williams, Gerhild (Hrsg.): *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Athenäum, 1983. S. 142-157.

Gentry, Francis G.: *Key Concepts in the Nibelungenlied*. In: McConnell, Winder (Hrsg.): *A Companion to the Nibelungenlied*. Camden House, 1998, S. 66-79.

Gentry, Francis G.: *Triuwe and Vriunt in the Nibelungenlied*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1975.

Gentry, Francis G. et al. (Hrsg.): *The Nibelungen tradition: an Encyclopedia*. New York [u.a.]: Routledge, 2002.

Gephart, Irmgard: *Herrschaft und Freundschaft im Spiegel des Gebens und Nehmens: Das Nibelungenlied*. In: *Geben und Nehmen im "Nibelungenlied" und in Wolfram von Eschenbach „Parzival“*. Bonn: Bouvier Verlag, 1994, S. 21-99.

Glaser, Horst Albert: *Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels Nibelungen*. In: Heinzle, Klein, Obhof, (Hrsg.): *Das Nibelungenlied. Sage – Epos- Mythos*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S.445-457.

Göhler, Peter: Die Funktion der Dietrichfigur im "Nibelungenlied". Zu methodologischen Problemen der Analyse. In: Zatloukal, Klaus: 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik. *Philologica Germanica* 13. Wien: Fassbaender, 1992, S. 25-38.

Göhler, Peter: Das Nibelungenlied. Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. Berlin: Akademie-Verlag, 1989.

Göhler, Peter: Nachwort. In: Franz Fühmann: Der Nibelunge Not. Szenarium für einen Spielfilm. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1993, S. 163-172.

Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen und Basel: A. Francke UTB Verlag, 2004.

Grimm, Reinhold R.: Vorwort. In: Grimm, Reinhold R. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991, S. 15-25.

Grubmüller, Klaus: Verändern und Bewahren. Zum Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter. In: Peters, Ursula (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450. (= Germanistische Symposien. Berichtsbände. 23) Stuttgart - Weimar, 2001, S. 8-33.

Györe, Gabriella: Térey János: A Nibelung-lakópark, (Térey, János: Der Nibelungen-Wohnpark). In: www.litera.hu, am 20.10.2004.

Györffy, Miklós: „Dunának, Rajnának egy a hangja. Térey János: Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán“ (Eine Stimme hat die Donau und der Rhein. Térey János: Nibelungen-Wohnpark. Phantasie nach Richard Wagner). In: Jelenkor. Irodalmi és Művészeti Folyóirat, XLVIII Jahrgang, Nr.6, S. 633-638.

Haidu, Peter: Repetition. Modern Reflections on Medieval Aesthetics. In: *Modern Language Notes*. Baltimore: John Hopkins University Press, 92/Nr. 4, 1977, S. 875-887.

Hansen, E. Hilde: „Das ist die Hartnäckigkeit in einer verwerflichen Sache; sie selbst nennen es Treue“. *Literatursoziologische Untersuchungen zum Nibelungenlied*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1990.

Hansen-Löve, AAGE A.: Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur. In: Lüdeke, Roger und Mülder-Bach, Inka (Hrsg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, S. 41-92.

Haraszti, Emil: Wagner Richard és Magyarország. (Richard Wagner und Ungarn) Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1916.

Harmath, Artemisz: Vírust őrzik az aszpik. Kockázat, mítosz és emlékezet kapcsolata Térey János: A Nibelung-lakópark című művében. (Den Virus bewahren die Aspik. Risiko, Mythos und Erinnerung in János Téreys Nibelungen-Wohnpark) In: Kalligramm. XVIII. Jahrgang, Nr. 1, S. 78-83.

Hartmann, Karl-Heinz: Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte. Stuttgart: J. B. Metzler, 1979.

Hasebrink, Burkhard: Aporie, Dialog, Destruktion. Eine textanalytische Studie zur 37. Aventure des ›Nibelungenliedes‹. In: Henkel, Nikolaus; Jones, Martin H. und Palmer, Nigel F. unter Mitwirkung von Putzo, Christiane: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003, S. 7-20.

Hausmann, Albrecht: Übertragungen: Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des Reproduzierens. In: Bußmann, Britta et al. (Hrsg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. (= Trends in Medieval Philology. 5) Berlin - New York: de Gruyter, 2005, S. I.-XX.

Heinzle, Joachim: Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit. Mit einer Nachschrift: Das Subjekt der Literaturgeschichte. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch 3. Die Rezeption des Nibelungenliedes. (= Philologica Germanica. 16). Wien: Fassbaender, 1995, S. 81-107.

Heinzle, Joachim und Waldschmidt, Anneliese (Hrsg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991.

Helmeczi, Hédi: A megtagadott fiú (Der verdammte Sohn). Térey János: A Nibelunglakópark. (Térey, János: Der Nibelungen-Wohnpark) In: http://www.kontextus.hu/hirvero/konyvkritika_2004_1228.html, am 11.11. 2004.

Hesper, Stefan: Ein deutscher Junge weint nicht. In: Sabel, Barbara / Glauser, Jürg (Hrsg.): Text und Zeit. Wiederholung, Variante, Serie. Konstituenten literarischer Transmission. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004, S. 13-29.

von Heydebrand, Renate: Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung. In: von Heydebrand, Renate: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998, S. 612-625.

Hoffmann, Werner: The Reception of the Nibelungenlied in The Twentieth Century. In: McConnell, Winder (Hrsg.): A Companion to the Nibelungenlied. Columbia: Camden House, 1998, S. 127-153.

Horváth Csaba: Istenek alkonya (Götterdämmerung) In: Heti válasz. (Wöchentliche Antwort), www.hetivalasz.hu, am 10.12.2004.

Humphrey, Richard: Literarische Gattung und Gedächtnis. In: Erll, Astrid und Nünning, Asgard: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 73-95.

Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München: Verlag C.H. Beck, 1985.

Ingold, Philip Felix: Ein neues Mittelalter? Nikolaj Berdjajew als Wegbereiter der Postmoderne. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions. 'Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1988, S. 135- 143.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Wilhelm Fink Verlag, vierte Auflage 1994.

Jauß, Hans Robert: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Jauß, Hans Robert: *Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens*. In: Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 2. Auflage Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 657-867.

Jäger, Lorenz: *Das ist der Nibelunge Talkshow. Neue Funde zu altgermanischen Debattenhelden: Jürgen Lodemanns Roman "Siegfried und Kriemhild"*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.07.2002, S. 44.

Jönsson, Maren: *»Ob ich ein ritter wære« Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia 40. Uppsala: Elanders Gotab AB, 2001.

Kallós, Zsigmond: *A Nibelung-dal viszonya a Csaba-mondához. (Regésdalaink rejtélye VII.) (Verhältnis des Nibelungenliedes zur Csaba-Sage)*. Szombathely: Martineum Buchdruckerei, 194? (ohne genaue Datumangabe).

Károlyi, Csaba: *“Boldog költőket szeretnék olvasni” (“Möchte glückliche Dichter lesen”) Beszélgetés Térey Jánossal. (Gespräch mit János Térey)*. In: *Élet és irodalom (Leben und Literatur)*, <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=INTERJU0440&article=2004-1004-0951-53LEV>, am 10.10.2004.

Kéky, Lajos: *Az Arany János elbeszélő költészetéről szóló irodalom (Die Literatur über die epische Dichtung von János Arany)*. In: Kéky, Lajos: *Arany János epikájáról (Über die Epik von János Arany)*. Budapest: Franklin Verein, 1917, S. 106-123.

Kenner, Hugh: *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*. München: Rogner & Bernhard, 1969.

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*. Übersetzt von Hirsch, Emanuel. München: Eugen Diederichs Verlag, 1995.

Klein, Hans Adolf: Erzählabsicht im Heldenepos und im höfischen Epos. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1978.

Kohn, Rüdiger: Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur so genannten Mittelalter-„Begeisterung“ der Romantik. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions. `Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, S. 1-31.

Koltai Tamás: Wotan nem ver bottal (Wotan schlägt nicht mit dem Stab). In: Élet és Irodalom (Leben und Literatur), 48. Jahrgang, Nr. 46. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=MUBIRALAT0446&article=2004-1115-1050-59AKLT>, am 12. 01. 2005.

Köhn, Rolf: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption. Thesen eines Historikers. In: Burg, Irene; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Schwarz, Alexander (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1991, S. 407-431.

Kreuzer, Helmut und Viehoff, Reinhold: Literaturwissenschaft und empirische Methoden. Zeitschriften für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Beiheft 12. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1981.

Kricsfalusi, Beatrix: A tökéletes wagneriánus(ok). Térey János *A Nibelung-lakópark* című drámájáról (Die perfekten Wagnerianer. Über János Téreys Drama *Der Nibelungen-Wohnpark*). In: Alföld (Tiefeland), 2007/2, S. 79-95.

Kuhn, Hans: Der Teufel im Nibelungenlied. Zu Gunthers und Kriemhilds Tod. In: Rupp, Heinz (Hrsg.): Nibelungenlied und Kudrun. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 333-367.

Legát, Tibor: A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek. (Der Nibelungenwohnpark im Felsenkrankenhaus. Vergessen sie, dass sie Schauspieler sind) In: <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=10798>, am 11.11.2004.

Lieb, Ludger: Eine Poetik der Wiederholung. Regeln und Funktionen der Minnerede. In: Peters, Ursula (Hrsg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450. Germanistische Symposien. Berichtsbände. 23, Stuttgart – Weimar, 2001, S. 506-528.

Lieb, Ludger: Wiederholung als Leistung. Beobachtung zur Institutionalität spätmittelalterlicher Minnekommunikation (am Beispiel der Minnerede Was Blütenfarben bedeuten). In: Müller-Wille, Klaus; Roth, Detlef; Wiesel, Jörg (Hrsg.): Wunsch – Maschine – Wiederholung, Freiburg: Rombach Verlag, 2002, S. 148-165.

Linke, Gabriele: Populärkultur als kulturelles Gedächtnis. Eine vergleichende Studie zu zeitgenössischen britischen und amerikanischen *popular romances* der Verlagsgruppe Harlequin Mills & Boon. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.

Lodemann, Jürgen: Nach ältesten Quellen, anders erzählt. Vorrede zur Lesung ‚Siegfried und Krimhild. Die Nibelungen‘ am Ende des Neunten Pöchlerner Heldenliedgesprächs. In: <http://www.juergen-lodemann.de/essays.html>, am 7.12.2008.

Loxley, James: Performativity. London / New York: Routledge, 2006.

Magyar Adorján: A Nibelung-ének (Das Nibelungenlied), Fáklya, Warren, Ohio, USA, 1963.

Mathy, Dietrich: Vorab ergänzend. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Marquardt, Eva: Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 229-244.

Martin, Bernhard R.: Die Nibelungen im Spiegelkabinett des deutschen Nationalbewusstseins. Studie zur literarischen Rezeption des Nibelungenliedes in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur von 1819-2002. München: Iudicum Verlag, 2004.

Martin, Bernhard R.: Die Nibelungen in Film und Unterhaltungsliteratur der letzten 20 Jahre. In: Marci-Boehncke und Riecke (Hrsg.): „Von Mythen und Mären“ – Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie. Olms Verlag, 2006, S. 341-356.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck, 1999.

Márton, László: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd. Három kritika egy könyvről. (Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag. Drei Kritiken über ein Buch). In: www.holmi.org. Die elektronische Ausgabe der Holmi Zeitung, am 30.07.2005.

Marx, Werner: Nibelungenkitsch. In: Die Nibelungen- Pop & Kitsch, Worms: Worms Verlag, 2006, S. 14-17.

Mau, Thorsten: Form und Funktion sprachlicher Wiederholungen. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 2002.

Maurer, Friedrich: Über die Formkunst des Dichters unseres Nibelungenliedes (1963). In: Rupp, Heinz: Nibelungenlied und Kudrun. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 40-53.

Mertens, Volker: Richard Wagner und sein Mittelalter. In: Müller, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch, Alfred Kroener Verlag, 1986, S. 19-59.

Mertens, Volker: Das *Nibelungenlied*. Richard Wagner und kein Ende. In: Heinzle, Joachim; Klaus, Klein; Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S. 459-496.

Miller, J. Hillis: Fiction and Repetition. Seven English Novels. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

Müller-Funk, Wolfgang: Opfer, Mimesis und verborgene Gewalt: Von der Literaturwissenschaft zur Kulturtheorie René Girards. In: Ders: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaft, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006, S. 254-269.

Müller, Jan-Dirk: Nibelungenlied und kulturelles Gedächtnis. In: Heitmann, Annegret (Hrsg.): Arbeiten zur Skandinavistik. 14. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik. München, 1999, S. 29-45.

Müller, Jan-Dirk: Sage – Kultur – Gattung – Text. Zu einigen Voraussetzungen des Verständnisses mittelalterlicher Literatur am Beispiel des „Nibelungenliedes“. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick- Ausblick. Philologia Germanica 23. Wien: Fassbaender Verlag, 2000, S. 114-133.

Müller, Jan Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Müller, Jan-Dirk: Texte aus Texten: Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur am Beispiel von Fischarts „Ehzuchtbüchlein“ und „Geschichtklitterung“. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Kühlmann, Wilhelm und Neuber, Wolfgang (Hrsg.). Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien: Lang, 1994 (= Frühneuzeitstudien 2, S. 63-109.

Müller, Ulrich: Das Nachleben der mittelalterlichen Stoffe. In: Mertens, Volker und Müller, Ulrich: Epische Stoffe des Mittelalters. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1984, S. 424-447.

Müller, Ulrich: Die mittelalterlichen Quellen zu Richard Wagners *Ring* – Dichtung – eine Dokumentation. In: Müller, Ulrich / Panagl, Oswald: Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“. Beiträge für die Bayreuther Festspiele 1988-2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 17-92.

Müller, Ulrich: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick. In: Heinzle, Joachim; Klaus, Klein; Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S.407-445.

Müller-Wille, Klaus: Theorie als Performanz. Einleitende Bemerkungen zum Versuch das Singuläre noch einmal zu denken. In: Müller-Wille, Klaus; Roth, Detlef; Wiesel, Jörg: Wunsch – Maschine – Wiederholung, Freiburg: Rombach Verlag, 2002, S. 11-31.

Münkler, Herfried: Siegfrieden – Politische Mythen und das Nibelungenlied. In: Bönnen, Gerold und Gallé, Volker (Hrsg.): Ein Lied von gestern?, Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes, DER WORMSGAU, Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V. Beiheft 35. Worms: Verlag Stadtarchiv, 1999, S. 141-157.

Nagel, Bert: Widersprüche im Nibelungenlied. In: Rupp, Heinz (Hrsg.): Nibelungenlied und Kudrun. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, 367-431.

Neumann, Birgit: Literatur, Erinnerung, Identität. In: Erll, Astrid und Nünning, Asgard: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S.149-177.

Oexle, Otto Gerhard: Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte. In: Segl, Peter (Hrsg.): Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt. Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1997, S. 307-364.

Pál, Melinda im Gespräch mit János Térey: "Én postázok vírust magának" (Ich schicke ihnen den Virus per Post) In: Beszélő (Der Sprecher) 2002/4, S. 112-119.

Panzer, Friedrich: Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1955.

Pap, Illés: Arany János hún eposza. Tanulmány (Das hunnische Epos von János Arany. Eine Studie). Budapest: Verlag von Samu Márkus, 1902.

Peters, Ursula: Geschichte der Interpretation. In: Mertens, Volker und Müller, Ulrich: Epische Stoffe des Mittelalters. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1984, S. 448-490.

Petz, Gedeon: A magyar húnmonda (Die ungarische Hunnen-Sage). Budapest: Franklin Verein, Ungarische Literarische Buchdruckerei, 1885.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 10. Auflage. München: W. Fink Verlag, 2000.

Pöckl, Wolfgang: Zitiertes Mittelalter in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Wapnewski, Peter (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986, S. 327-346.

Raible, Wolfgang: „Vom Text und seinen vielen Vätern oder Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur“, in: Assmann, Aleida und Jan, Christof Hardmeier (Hrsg.): „Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation“. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 20-23.

Reinhardt, Hartmut: Tanz mit dem Tod und Teufel: Über Heldenbilder und Nationalmythen in den Nibelungendramen seit Fouqué. In: Gallé, Volker und Bönner, Gerold (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne. Worms: Stadtarchiv, 2004, S. 8-43.

Riedl, Frigyes: Csaba és berni Detre a magyar mondában (Csaba und Dietrich von Bern in der ungarischen Legende). In: Gragger, Róbert: Philologiai dolgozatok a magyar-német érintkezésekről (Philologische Arbeiten über die ungarisch-deutschen Kontakte). Budapest: Viktor Hornyánszky Verlag, 1912, S. 1-7.

Ritoók, Emma: Arany János elmélete az eposzról. (Die Theorie von János Arany über das Epos). Budapest: Révai und Salamon Buchdruckerei, 1906.

Rolfes, Britta: Helden(bilder) im Wandel. Die Nibelungenhelden in neueren Adaptationen der Kinder- und Jugendliteratur. Erlangen: Schneider Verlag Hohengehren, 2005.

Rühmkorf, Peter: *agar agar-zauaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985.

Sabel, Barbara / Glauser, Jürg: Einleitung. In: Sabel, Barbara / Glauser, Jürg (Hrsg.): *Text und Zeit. Wiederholung, Variante, Serie. Konstituenten literarischer Transmission*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004, S. 5-13.

Salzwedel, Johannes: *Nebeljungen? Die Nibelungen in der Zeitung – monumentalisch, antiquarisch, kritisch*. In: Bönner, Gerold von und Gallé, Volker (Hrsg.): „Ein Lied von gestern?“, Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes“. *DER WORMSGAU*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V. Beiheft 35. Worms: Verlag Stadtarchiv, 1999, S. 221-235.

Sändig, Reinhard: *Franz Fühmanns Adaptationen weltliterarischer Stoffe. Aspekt der Bearbeitungen und ihrer Rezeption bei jugendlichen Lesern*. H. 6. In: *Weimarer Beiträge*, 1974, S. 126-149.

Schanze, Helmut: *Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung*. In: Felix, Jürgen et al. (Hrsg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren Verlag, 2001, S. 31-40.

Schäfer, Ulrike: *Die Figur der Kriemhild - bei Hebbel, Rinke und im Nibelungenlied*. In: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>, am 26.02.05.

von Schilling, Klaus: *Einleitung*. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, S. 7-24.

Schmachtenberg, Reinhard: *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation. Linguistische Arbeiten*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1982.

Schmidt, Klaus M.: *Die Wormser Nibelungen von Moritz Rinke und Dieter Wedel*. In: Jefferis, Sibylle: *The Nibelungenlied: Genesis, Interpretation, Reception (Kalamazoo Papers 1997-2005)*. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 2006, S. 213-234.

Schmidt, Siegrid: Die Nibelungen in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur zwischen 1945 und 1980. Bearbeitungstendenzen gezeigt an ausgewählten Beispielen. In: Wapnewski, Peter (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986, S. 327-346.

Schmidt, Siegrid: Die Nibelungen im Musiktheater. Richard Wagner, Oscar Strauss und Siegfried Ulbrich/Horst Pillau. In: Csobàdi, Peter et al. (Hrsg.): Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-) Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser Verlag, 2003, S. 854-868.

Schmidt, Siegrid und Müller, Ulrich: ‚Lass‘ das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical‘ von Horst Pillau und Siegfried Ulbrich (1967). In: Krause, Burkhardt (Hrsg.): Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann. Wien: Fassbaender, 1997, S. 313-347.

Schmidt, J. Siegfried: Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. In: Assmann, Aleida: Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 336-347.

Schofer, Simone: »Ganz Worms in Ausnahmezustand« - Die Nibelungenfestspiele 2002 und 2003 im Spiegel der Feuilletons. In: Gallé, Volker und Bönner, Gerold (Hrsg.): Die Nibelungen in der Moderne. Worms: Stadtarchiv, 2004, S. 114-136.

Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen, 1980.

Schulze, Ursula: Das Nibelungenlied. Stuttgart: Reclam, 1997.

Schulze, Ursula: *Aber wir brauchen doch nur aufzuhören, und es gibt keinen Kessel mehr.* Die Rezeption der Rezeption des *Nibelungenliedes* am Beispiel von Heiner Müllers Germania-Stücken. In: Bennewitz, Ingrid (Hrsg.): Wort und Weise, singen und sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Göppingen: Kümmerle Verlag, 2007, S. 341-355.

Schwarz, Alexander: Literatourismus als Mittelalter-Rezeption. In: Bennewitz, Ingrid (Hrsg.): Wort und Wise, singen und sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Göppingen: Kümmerle Verlag, 2007, S. 275-288.

Searle, John R.: A nyelv működése: A beszéd mint emberi cselekvés. In: Elme, nyelv és társadalom. A való világ filozófiája. (Das Funktionieren der Sprache: Das Sprechen als menschlicher Akt. In: Geist, Sprache und Gesellschaft. Die Philosophie in der wirklichen Welt). Budapest: Vince Verlag, 2000, S. 137-163.

See, Klaus von: „Blond und blauäugig“ Der Germane als literarische und ideologische Fiktion. In: Bönner, Gerold und Gallé, Volker (Hrsg.): „Ein Lied von gestern?, Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes“, DER WORNISGAU, Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V. Beiheft 35. Worms: Verlag Stadtarchiv, 1999, S. 105- 141.

See, Klaus von: Das *Nibelungenlied* - ein Nationalepos? In: Heinzle, Joachim; Klaus, Klein; Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S. 309-343.

Simon, Tina: Leipziger Skripten. Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch, Band 3, Peter Lang, Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag für Wissenschaften, 2003.

Simon, V. Péter: A Nibelungének magyar vonatkozásai (Die ungarischen Bezüge des Nibelungenliedes). In: Századok (Jahrhunderte). Heft 2. Budapest, 1972, S. 271-325.

Spiewok, Wolfgang: Zur Mittelalter-Rezeption in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions. (Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts). Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1988, S. 165-181.

Spiewok, Wolfgang: Zur Rezeption der mittelalterlichen Literatur in der DDR. In: Kühnel, Jürgen; Mück, Hans Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions. (Die Rezeption mittelalterlicher

Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts`. Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle Verlag 1982, Seite 63-81.

Ralf-Henning Steinmetz: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. Vorschläge für eine Klärung der Begriffe. In: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Elisabeth Andersen (Hrsg.), Berlin / New York: Walter de Gruyter Verlag, 2005, S. 41-64.

Stiegler, Bernd: Peter Handke: der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 244- 258.

Stolte, Heinz: Ein Plädoyer für Hebbels *Nibelungen*. In: Stolte, Heinz: Im Wirbel des Seins. Erkundungen über Hebbel. Heide: Verlag Boyens & Co, 1991, S. 488-517.

Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum ‚Nibelungenlied‘. In: Harms, Wolfgang und Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag. Stuttgart: S. Hirzel, 1997, S. 43-77.

Strowick, Elisabeth: „Die Wiederholung. Ein Versuch der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantinus“. Eine Lektüre. In: Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan - Freud. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999, S. 7-151.

Strunk, Marion: Die Wiederholung. In: <http://www.xcult.org/strunk/wd/wiederholung.html>, am 10.10.2005.

Sturm, Albert: Die Nibelungen in König Budas Tod. Antrittsrede. In: Kisfaludy Társaság évlapjai. Új folyam. (Jahrbücher der Kisfaludy Gesellschaft. Neue Folge) XVII Band 1881/1882. Budapest: Buchdruckerei des Franklin Vereins, 1882, S. 202-213.

Szabó, Levente T.: Mikszáth, a kételkedő modern: történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózai poétikájában. (Mikszáth, der zweifelnde Moderne: geschichtliche und soziale Repräsentationen in Kálmán Mikszáths Poetik) Budapest: L'Harmattan, 2007.

Tarján, Tamás: Én voltam az Úr. (Ich war der Herr) In: Kortárs. Irodalmi és kritikai hetilap (Zeitgenosse. Literarisches und kritisches Wochenblatt), <http://www.kortaronline.hu/0409/tarjan.htm>, am 12. 01. 05

Terencsény, Károly: Arany János és az eposzi közvagyon (János Arany und das epische Allgemeingut). Budapest: Pallas Verlag, 1928.

Thomsen, Henrike: Kammerspiel vor mythischer Kulisse. In: Neue Zürcher Zeitung. 19.08/2002.

Tornai, Szabolcs: Az emelkedés boldogsága. Térey János új drámájáról, válogatott verseiről és a felhőkarcolókról. (Die Freude des Aufstiegs. Über János Téreys neues Drama, ausgewählte Gedichte und die Wolkenkratzer) In: <http://www.hetivalasz.hu/cikk.php?id=8866>, IV. Jahrgang, Nr. 2, am 09.10.2004.

Tscherpel, Roland: Freiheit und Geschichte in Hebbels »Nibelungen«. In: Ehrismann, Otfried (Hrsg.): Hebbel Jahrbuch 1984. Heide: Boyens & Co., 1984, S. 37-60.

Vajda György Mihály: Zur Geschichte der ungarisch-deutschen Literaturbeziehungen. In: Leopold Magon, Gerhard Steiner, Wolfgang Steiniz, Miklós Szabolcsai und György Mihály Vajda (Hrsg.): Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen, Berlin: Akademie-Verlag, 1969, S. 9-32.

Veres, András: Az ismétlődés vizsgálatának szintjei és szempontjai. (Die Ebenen und Aspekte der Untersuchung der Wiederholung) In: Horváth, Iván und Veres, András (Hrsg.): Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok. (Wiederholung in der Kunst. Studien) Opus literaturtheoretische Studien 5. Budapest: Akademie Verlag, 1980. S. 19-43.

Villwock, Jörg: Wiederholung und Wende. Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 12-38.

Vizkelety, András: Rüdiger – Bote und Brautwerber in Bedrängnis. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): Pöchlarnes Heldenliedgespräch das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum. Wien: Fassbaender Verlag, 1990, S. 131-138.

Wachinger, Burghart: Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen. Aufbau. Motivierung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960.

Wagner, Richard: Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage (1848). In: <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Wagner%20Wibelungen.pdf>, am 10.12.2007.

Walkó, György: Divergenzen und Konvergenzen. Eine Skizze österreichisch-ungarischer Literaturkontakte. In: Sonderdruck aus Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750), Graz: Akademischer Druck- und Verlagsanstalt, 1986, S. 781-803.

Walkó, György: Nibelungok. Középkori költészet és európai valóság (Die Nibelungen. Mittelalterliche Dichtung und europäische Wirklichkeit). Budapest: Magvető Verlag, 1984.

Wapnewski, Peter: Rüdigers Schild. Zur 37. Aventure des Nibelungenliedes. In: Rupp, Heinz: Nibelungenlied und Kudrun. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 134-179.

Wapnewski, Peter: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden. Zweite verbesserte und ergänzte Auflage. München: C.H. Beck, 1980.

Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik, München: W. Fink Verlag, 1988.

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Verlag von Reuther und Reichard, 1917.

Weber, Samuel: Gleichheit ohne Selbst: Gedanken zur Wiederholung. In: Lüdeke, Roger und Müller-Bach, Inka (Hrsg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, S. 93-102.

Wehrli, Max: *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1998.

Wenzel, Franziska: *Die Geschichte des gefährlichen Brautvaters*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 9.3.2005, S. 395-425.

Wenzel, Horst: *Hören und Sehen - Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: C.H. Beck Verlag, 1995.

Wenzel, Horst: *Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungsstrategien im Nibelungenlied*. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.): *6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick. Philologia Germanica 23*. Wien: Fassbaender, 2001, S. 15-34.

Wilczek, Reinhard: *Über den utopischen Grundzug in den Theaterstücken Rinkes*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag, 2004, S.70-81.

Wild, Markus: *Play it! –aber nicht again. Der Wiederholungsbegriff in pragmatistischer Beleuchtung*. In: Sabel, Barbara / Glauser, Jürg (Hrsg.): *Text und Zeit. Wiederholung, Variante, Serie. Konstituenten literarischer Transmission*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004, S. 184-204.

Willberg, Petra-Hildegard: *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*. Freiburg: Rombach Verlag, 1996.

Wodianka, Stephanie: *Zeit – Literatur – Gedächtnis*. In: Erll, Astrid und Nünning, Asgard: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 179-201.

Wolf, Alois: *Literarische Verflechtung und literarische Ansprüche des Nibelungenliedes*. In: Heinzle, Joachim; Klein, Klaus; Obhof, Ute (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S. 135-161.

Wunderlich, Werner: Nibelungenpädagogik. In: Heinzle, Joachim; Klaus, Klein; Obhof, Ute (Hrsg.): Die Nibelungen. Sage – Epos- Mythos. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, S. 345-375.

Wunderlich, Werner (Hrsg.): Der Schatz des Drachentödters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. Zusammengestellt und kommentiert von Werner Wunderlich. Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft 30. Stuttgart, 1977.

Wunderlich, Werner: „Total krasse Helden“. Literaturhistorische und literaturkritische Anmerkung zur neueren Nibelungenrezeption. In: Buschinger, Danielle (Hrsg.): Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Amiens, 1988, S. 369-383.

Ziegler, Klaus: Die Wendung zur Wirklichkeit. (*Die Nibelungen*) (1938). In: Kreuzer, Helmut und Koch, Roland (Hrsg.): Hebbel Friedrich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 149-176.

ZDF Sendung am 29 September 2002 (auf Videokassette): Volk ohne Traum. Die Nibelungen heute. Ein Gespräch über Moritz Rinkes Drama.

Internetseiten:

www.hohlbein.net, am 10.12.2008.

www.juergen-lodemann.de, am 06.05.2009.

<http://www.nibelung.kretakor.hu/main.html>, am 02.05.2009

www.nibelungenfestspiele.de, am 10.04.2009.

www.nibelungenrezeption.de, am 10.04.2009.

<http://www.wagnertarsasag.hu/defaultggggg2.asp>, am 10.01.2011

<http://www.zitate-online.de/sprueche/wissenschaftler/862/gott-wuerfelt-nicht.html>, am 31.1.2011

http://visegrad.tyotex.hu/index.php?page=work&auth_id=146&work_id=1163&tran_id=2032, am 04.02.2011.

<http://mek.oszk.hu/kiallitas/lenard/irasok/versford.html>, am 04.02.2011.

<http://mek.niif.hu/01000/01006/html/vs184607.htm>, am 02.02.2011.