

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung:
Olaf Glöckler, Atelier Platen, Friedberg

Umschlagabbildung:
Moritz Rinke vor dem Bahnhof in Worpswede.
Fotografie: © 2010, Lars Fischer, Grasberg.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 1868-954X
ISBN 978-3-631-59567-1

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2010
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

INHALT

KAI BREMER „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung.“ Zur Einleitung in das Moritz-Rinke-Arbeitsbuch	9
I. Essays und Interviews zum literarischen Werk	
THOMAS IRMER Der Dramatiker Moritz Rinke: Das Spiel mit der Wirklichkeit	13
MICHAELA REINHARDT / MORITZ RINKE Über Möglichkeitsmenschen und den Klang der Ideologisierung	23
KAI BREMER Arrogante Naivität. Zur politischen Dimension von Rinkes Handlungspoetik	28
STEPHAN KRAFT Komödie in der Psychiatrie – Psychiatrie als Komödie: Zur <i>Republik Vineta</i> mit einigen Anmerkungen zur Verfilmung durch Franziska Stünkel	39
ULRIKE VEDDER Ökonomie und Theater. Arbeitswelt und Simulation bei Moritz Rinke	50
VERENA AUFFERMANN / MORITZ RINKE „Ich finde Moral gar nicht schlecht!“. Ein Gespräch über Ethik und Literatur	63
MICHAELA REINHARDT „Doch eure Welt, sie dient der Lüge!“ Zu <i>Die Nibelungen</i>	69
ANDREAS PLUTSCH „Wo ist die Wut?“ Betrachtungen über das (Un-)Politische bei Moritz Rinke	85
PETER VON BECKER „Ist es besser, über vieles wenig zu wissen, oder über wenig viel?“ Der Zeitungsschriftsteller Moritz Rinke – ein Porträt	94
SANDRA HEINRICI / MORITZ RINKE „Ich suche schon die ganze Zeit nach diesem Doppelton.“ Ein Werkstattgespräch über <i>Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel</i>	102

über-
antwort-

sind in
Hartz-4-
nen und
epublik
ner wie
Macht-
mein
Wenn
publik
litterer
mann-
Rendi-
west-
enn ich
ilischer
stehen,

„Doch eure Welt, sie dient der Lüge!“

Zu *Die Nibelungen*

MICHAELA REINHARDT

1. Die Grabplatten über den Figuren

Gunther: Ja, wir werden uns von nichts und niemandem mehr für irgendwas von links noch rechts vereinnahmen oder umstimmen lassen. Wir sind und bleiben Burgunder! Bastal! Zum Wohl! (NI 31)¹

Dass eine Neubearbeitung des *Nibelungenliedes* kein leichtes Unterfangen sein würde, war Moritz Rinke von Anfang an klar, als man ihn für die Nibelungen-Festspiele in Worms damit beauftragte. Die Herausforderung einer Dramatisierung besteht nicht nur im Umfang des Epos, seinen 39 Aventurien und 2379 Strophen, die plötzlich in einen einzigen Theaterabend gezwängt werden sollen – auch nicht in den unterschiedlichen Handschriften und der vielen Sekundärliteratur. Sie besteht vor allem in der problematischen Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes*, die zum Teil bis heute ihre Auswirkungen zeigt. Darüber hinaus stellt sich immer wieder die Frage, ob es überhaupt noch möglich ist, eine solche Geschichte von Drachentöttern, *küenen recken* und grausamer Blutrache umzusetzen, ohne eine Fantasy-Story daraus zu machen. Rinke hat sich daher zum Vorsatz gemacht, so erklärte er, die Nibelungen erst einmal ganz für sich selbst zu entdecken und sie von den „Wagner-, Nazi- und germanistischen Phrasen“ zu befreien, die „wie Grabplatten über den Figuren“ lägen.² Außerdem sei sein Ziel – im Gegensatz zu Fritz Langs Monumentalfilm – die Figuren „auf den Asphalt [zu] stellen“,³ sie also auf Augenhöhe zu betrachten. Nach dem Festspielaufakt von *Die Nibelungen* 2002 in Worms (Regie: Dieter Wedel) bekam Rinke dann die Möglichkeit, das Epos nochmals in zwei abendfüllenden Stücken umzusetzen. So entstand sein zweites Nibelungen-Drama mit den Teilen *Siegfrieds Frauen* und *Die letzten Tage von Burgund* (uraufgeführt 2006 und 2007, Regie: D. Wedel).

¹ Moritz Rinke: *Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund*. Reinbeck bei Hamburg 2007; Zit. hieraus im Folgenden unter der Sigle „NI“.

² Moritz Rinke: „Wo sind denn bitte die Helden?“, in: *Literaturen 05/2002*, S. 37-41, hier S. 38.

³ Vgl. ebd. S. 41; Rinke wendet sich damit programmatisch gegen das berühmte Zitat von Thea von Harbou, man könne Denkmäler wie die *Nibelungen* nicht „auf den flachen Asphalt stellen“.

In den Rezensionen zu den Festspielen von 2002 wird ein lebhaftes Interesse an der Neubearbeitung des *Nibelungenliedes* deutlich, wobei die Meinungen zu Rinkes Stück weit auseinander gehen. Frappierend ist vor allem zu sehen, welche Erwartungshaltungen der Nibelungenstoff zum Teil noch erzeugt und wie sehr manche Urteile etablierten Interpretationsschemata verhaftet sind.⁴ 2006 und 2007 drehen sich dann die Kommentare und Kritiken zu den Festspielen viel weniger um das neue Stück und seine Aufführung als um das Wetter und den Stellenwert von Worms, um Prominenten-Gala und Regisseur-Befindlichkeit. Im Folgenden sollen dem entgegen einige Beobachtungen zu Rinkes Umgang mit dem Nibelungenstoff in der Neufassung stehen, die 2007 bei Rowohlt publiziert wurde. Dabei wird das *Nibelungenlied* zum Vergleich herangezogen, der Fokus richtet sich vornehmlich auf den Handlungsverlauf, die Figuren Kriemhild und Siegfried sowie auf die Beweggründe für den Untergang.

Ein kurzer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* genügt,⁵ um festzustellen, dass das mittelalterliche Epos bereits wenige Jahre nach seiner Wiederentdeckung mit der Ausgabe von Friedrich Heinrich von der Hagen (1807) eine nationalistische Auslegung erfuhr, von der es bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht mehr frei wurde. Ein Jahr nach der Auflösung des Alten Reiches erschienen, enthält von der Hagens *Nibelungenlied-Übertragung* eine programmatische Einleitung mit einem Katalog deutscher Tugenden als „wahrhafte Erbauung“. In einer Neubearbeitung Friedrich de la Motte Fouqués (1810) kämpft Siegfried gegen den Drachen, der die deutsche Einheit bedroht, und bei August Zeune (1814) tötet er den „Schlangenkaiser“ Napoleon, um den „heiligen deutschen Boden“ von „fremdem Gewürme“ zu befreien. Den Höhepunkt erreichte die nationalistische Verzerrung während des Nationalsozialismus. Eklatantes Beispiel hierfür ist eine Rede Görings 1943, in der die Gleichsetzung des Stalingrader Kessels und dem Burgunderuntergang erfolgt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es zunächst still um das Epos, und bis heute finden sich – trotz eines neuen Interesses an alten Mythen im Zuge des Fantasybooms – kaum kritische Neubearbeitungen. Eine Ausnahme stellt

⁴ Vgl. Jens Jessen: Hier spricht Hagen im Schulfunk zum Volk. Die Nibelungen in Worms, in: Die Zeit 35/2002; Henning Rischbieter: Im Schatten der Linde. Moritz Rinkes *Die Nibelungen* zu Worms-Zurückstellungen für ein Sommertheater, in: Theater heute 10/2002; Joseph Seitz: Epos ohne Helden, in: Focus 12.08.2002; Ulrike Kahle-Steinweh: Grobes Schlachten, entwirft beklammendes Szenario, in: www.theaterkanal.de/theater/deutschland/rheinlandpfalz/worms/2236/12710891; Judith von Sternburg: Der Schreckliche im Hawahemd, in: Frankfurter Rundschau 5.8.08.

⁵ Eine ausführliche Darstellung der Rezeptionsgeschichte bei Ursula Schulze: Das Nibelungenlied. Stuttgart 1997, S. 265–298.

das Radio-Musical *Loss das Hagen* von 1967 dar,⁶ das in gewisser Weise die Neuauslegung Rinkes antizipiert. Kritische Studien zum *Nibelungenlied* werden erst in den siebziger Jahren von Helmut Brackernt angestoßen.⁷

II. „lasst uns etwas Neues, Großes finden!“

Zu Inhalt und Handlungsaufbau

In den Theatertexten von 2006 und 2007 hat Rinke die zweiteilige Makrostruktur des *Nibelungenliedes* übernommen, in welcher die beiden großen Sagenkreise um Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache ihren Niederschlag finden. Allerdings weisen schon die Titel deutlich auf eine neue Gewichtung hin. Das Drama erwächst zwar teilweise aus dem Stück von 2002, zeichnet sich aber durch eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff aus, durch den Einbezug weiterer Quellen, im Besonderen der *Lieder-Edða* und der *Völsungensaga*. Vor allem aber zeugt es von einer noch intensiveren Arbeit an den einzelnen Figuren und deren Mythen. Die Stücke sind durch ein dichtes Geflecht von Motivsträngen, parallel und spiegelbildlich geordneten Szenen und Figuren miteinander verknüpft. Wenn auch die Handlung im ersten Teil der mittelalterlichen Vorlage folgt, beginnt dieser nicht mit der Vorstellung Kriemhilds und den wichtigen, ihr zugeordneten Personen des Burgunderhofes, sondern auf Island. Dort erhält Brünhild mit ihren Gefolgsfrauen kurzen Besuch von Siegfried, bevor er an den Rhein, „zu den Deutschen“ reist. Von vornherein wird also der Figur Brünhild im Vergleich zum *Nibelungenlied* erheblich mehr Raum gegeben. Wie in der *Völsungensaga* spielt das Liebesverhältnis zwischen ihr und Siegfried eine entscheidende Rolle, die Verbindung zweier übernatürlicher Kräfte, welche erst im Tod vereint werden. Am Burgunderhof wird Brünhild endgültig gezähmt und in ihrer Stärke gebrochen. Sie fühlt sich betrogen und klein gemacht. Die von Rinke dazuerfundene Figur Isolde, Brünhilds Gefolgsfrau und eine Art isländisches Gegenstück zu Hagen, fasst für beide das Gefühl von Ohnmacht und Ersticken angesichts einer Welt in Worte, in der „man die Wahrheit [...] nicht mit den Augen sehen kann.“ (NI 56) Sie wird kurze Zeit später wegen ihrer unverfrorenen Art als Frau, sich über den machtlosen König zu amüsieren, von Gunther geköpft.

⁶ Vgl. Ulrich Müller: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick, in: Joachim Heinze, Klaus Klein, Ute Ohlhor (Hg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003, S. 407–444, bes. S. 423.

⁷ Vgl. Helmut Brackernt: *Nibelungenlied* und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie, in: Ursula Hennig (Hg.): *Mediävvalia litteraria*. Fs. Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. München 1971, S. 343–364.

Kriemhild tritt zunächst wie im Märchen von König Drosselbart als Prinzessin auf, die alle von nah und fern anreisenden Bewerber angewidert ablehnt. Ihrer Familie und dem Hofstaat klagt sie, dass sie keine Luft mehr bekomme, nur von unbeweglichen Menschen umgeben sei, von „kalten Säulen voller Eisen“ (NI 19). Deutlich richtet sich ihr Vorwurf gegen die burgundische – und offenbar auch die bundesdeutsche – Gesellschaft:

Nach Jahren dieser Regierung steht Ihr, Burgunder, da: wohlgenährt aber kenntnislos, aber mit falscher Christlichkeit die Unterdrückung anderer Ländern billigend. (NI 19)

Eine Flugblattaktion wie auch der Plan, mit Giselher zusammen ein Buch zu schreiben, geraten relativ schnell durch die Hochzeitsvorbereitungen in Vergessenheit.

Zwischen Kriemhild und Brünhild herrscht eine ganz besondere Anziehungskraft. Kriemhild nimmt von Anfang an die Stärke Brünhilds wahr und steht in der Frau aus der archaischen Welt eine Hoffnungsträgerin für mögliche gesellschaftliche Veränderungen:

Brünhild: Ich bin so fremd in Eurer Welt und soll hier leben.

Kriemhild: Ich glaube, Schwester, wir zusammen, wir könnten eine neue gründen. Lasst uns etwas Neues, Großes finden! (NI 49)

Brünhilds lakonische Antwort („Ich habe es schon einmal gefunden“) verweist auf Island als Gegenentwurf zu Burgund, deutet aber bereits auf ihre allgemeine Desillusionierung und die Absage an Weltverbesserungsversuche hin. Kriemhild appelliert schließlich zweimal an Siegfried, er solle seine Macht nutzen und das kranke Land, dieses Haus „ohne Gedanken, ohne Mut: Ohne Liebel“ (NI 64) retten. Aber Siegfried versteht ihr Anliegen nicht, ist müde und möchte nach Xanten, um Hirsche zu jagen. An seinem Mord machen sich schließlich alle – ausgenommen Giselher – in irgendeiner Weise schuldig. Der dazu führende Konflikt resultiert bei Rinke aus der Standesjüge und dem Brautnachtsbetrug, während der anonyme Dichter des *Nibelungenliedes* in der Schuldfrage von vornherein eine gender-relevante Verschiebung vorgenommen⁸ und die Gewalteskalation mit dem Frauenstreit begründet hatte: „si sturben sît jæmerliche von zweier edelen frouwen nit.“ (NL 6,4)⁹ Im *Nibelungenlied* wird der Betrug an Brünhild nicht weiter thematisiert. Bei Rinke erweist er sich als Auslöser für den Frauenstreit, für alles Misstrauen, allen weiteren Betrug und das Morden.

⁸ Vgl. Elisabeth Lienert: *Geschlecht und Gewalt im Nibelungenlied*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 132 (2003), S. 3-23, bes. S. 6.

⁹ Das *Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, übers. u. komm. v. Siegfried Grosse. Stuttgart 1997; Zit. hieraus im Folgenden unter der Sigle „NL“.

Im zweiten Teil, *Die letzten Tage von Burgund*, stehen die zwar mitschuldigen, aber vor allem trauernden und betrogenen Frauen der verlogenen und in der Kollektivschuld verschworenen Männergesellschaft gegenüber. Kriemhilds und Brünhilds mögliche Verbindung scheitert abermals. Kriemhild versucht ein letztes Mal auf Brünhild einzuwirken. Ihre Worte knüpfen dabei direkt an die hoffnungsvollen, eben zitierten Sätze aus dem ersten Teil an und sind einmal mehr Ausdruck eines dem Drama zugrunde liegenden Utopie-Entwurfs:

Wir ... wir könnten es noch jetzt, wir sind die Letzten, die es könnten! Und sind beide Königinnen, stell dir vor, welch Kraft! [...]

Wir kämpften schon mal beide für die Wahrheit und waren schon in diesem Kampfe still vereint. Dass dann die Wahrheit ihre Kämpferinnen trennte und die Lügner einte, das war schlimm. (NI 129f.)

Aber Brünhild reagiert darauf nicht, sondern folgt Siegfried – wie in der *Völsungensaga* – in den Tod. Im *Nibelungenlied* hingegen wird Brünhild nach der Ermordung Siegfrieds nicht mehr erwähnt. Kriemhild heiratet auch bei Rinke schließlich Etzel. Aber mit einem wesentlichen Unterschied zum *Nibelungenlied*: Sie sinnt nicht mehr, wie im mittelalterlichen Epos, unentwegt auf Rache, sondern unternimmt einen radikalen Fluchtversuch aus ihrem alten Leben. Mit Etzel beginnt sie ein neues Leben und verbringt glückliche Jahre. Auch das Hunnenland präsentiert sich bei Rinke als positiver Gegenentwurf zu Burgund. Folglich ist es im Drama auch nicht Kriemhild, die die Brüder an Etzels Hof einlädt. Stattdessen laden sich die burgundischen Verwandten in der Hoffnung auf finanzielle Vorteile durch die hunnische Großmacht selbst ein. Wie im *Nibelungenlied* kommen sie aus Angst vor Kriemhilds Rache und auf Hagens Initiative hin mit tausenden Soldaten. Vor allem Hagen ist es schließlich, der Kriemhild so hartnäckig provoziert, ihre Rache praktisch einfordert, bis sie, von ihrem alten Bild eingeholt, die große Schlacht in Gang setzt. Am Ende verbrennen alle im Saal, auch Kriemhild geht in den Feuertod.

III. „Das mag ich nicht an meinem Volk, mal ist es treu, mal nicht.“

Spiel mit der Rezeptionsperspektive

Beide Stücke zeichnen sich durch extrem humorvolle Gestaltung aus, durch viel Situationskomik und zahlreiche ironische Brechungen. Was die Situationskomik betrifft, konnte Rinke bereits im *Nibelungenlied* aus dem Vollen schöpfen. Der mittelalterliche Text bietet eine beträchtliche Reihe ulkiger Szenen, die bis ins kleinste Detail ausgesponnen sind und zunächst für humorvollen Abstand zum tragischen Geschehen sorgen. Beispiele hierfür sind der Wettkampf mit Brünhild und der Brautnachtsbetrug.

Rinke spielt nun in seinem Drama auf der rezeptionssoziologischen Ebene immer wieder mit den möglichen Erwartungen und den teilweise diffusen Vorkenntnissen des Publikums. In der Szene von Siegfrieds Ankunft in Worms bewirkt die kongruente Informiertheit zwischen Hagen und dem Publikum, dass dieses den Vasallen als eine Art Sprachrohr wahrnehmen kann, als jemanden, der wie ein Talkshow-Moderator dem gefeierten Star alle wichtigen Fragen stellt. Siegfrieds arrogante Antworten und die verblüfften und empörten Reaktionen der übrigen Figuren tragen zur ironischen Distanz bei, während dem Publikum gleichzeitig sein eigener begrenzter Wissensstand zum Nibelungenstoff wie ein Spiegel vorgehalten wird: „Siegfried, da war jedoch irgendwas mit einem Lindenblatt?“ (NI 23)

Auch an anderen Stellen gelingt es Rinke, auf humorvolle Weise verschiedene Rezeptionsperspektiven einzubeziehen und sichtbar zu machen. Er steuert die Rezeption durch ständiges Persiflieren bekannter Schemata in Richtung einer Revision derselben. So findet sich noch am Ende, inmitten des fürchterlichen Kampfszenarios, eine ironische Brechung. Kriemhild wendet sich, bevor sie die Halle in Brand setzen lässt, an Siegfrieds Bild: „Das mag ich nicht an meinem Volk, mal ist es treu, mal nicht.“ (NI 238) Die berühmte ‚Nibelungentreue‘ wird auch an vielen anderen Stellen auf diese Weise explizit thematisiert.¹⁰ Dass diese nicht etwa als „dichtersche Überhöhung“¹¹ des anonymen *Nibelungenlied*-Dichters gesehen werden kann, sondern als Produkt verzerrter Rezeption, lässt sich anhand vieler Stellen im *Nibelungenlied* belegen. Hier werden gerade in Bezug auf Hagen, aber auch auf die Burgunder die Worte „untruwe“, „meirat“ und „verrat“ verwendet.¹² In gleicher Weise wie die ‚Nibelungentreue‘ behandelt Rinke das Thema ‚Deutschtum‘.¹³ Dass im *Nibelungenlied* von ‚deutsch‘ schon aus historischen Gründen gar nicht gesprochen wird, außer in einem einzigen unbedeutenden Satz (NL 1354,4), scheint auch heutzutage kaum bekannt zu sein. So beklagt Jens Jessen in seinem Verriss der Aufführung von 2002, Rinke habe alles weggelassen, „was ihm irgend ungemütlich und deutsch erschien“.¹⁴ Tatsächlich aber hat Rinke, wenn man so will, dem Katalog der deutschen Tugenden (der Ausgabe von der Hagens) eine eigene Liste ‚deutscher Tugenden‘ entgegengesetzt: Überall im Drama verstreut finden sich humorvolle Spitzen wie etwa die folgenden:

¹⁰ Vgl. z. B. NI 150: *Hagen*: „Euer Hagen ist so treu, dass er sich nicht einmal vom König umbringen lässt.“

¹¹ Vgl. das Zit. v. Dieter Wedel bei Kirschstein (Anm. 4), S. 2.

¹² Vgl. NL 876,2; NL 887,3; vgl. allerdings auch NL 2106,4.

¹³ Vgl. z. B. das Zitat am Beginn des Textes (NI 31) und auch NI 25, 39, 93 u. ö.

¹⁴ Jessen (Anm. 4), S. 2. Bedauerlicherweise wird in dieser Kritik nicht zwischen Textvorlage und Aufführung unterschieden.

Giselher: Im Kopf, im Geiste, sind wir ja linksrheinisch, aber je älter wir werden, wird der Körper, besonders der deutsche Bauch, plötzlich rechts! (NI 55)

Kriemhild: [I]ch schäm mich so ... diese Langsamkeit, und was die anziehen, diese Sturheit, die wollen immer in einer Laube auf Stühlen sitzen und Grundsatdebatten führen. (NI 177f.)

Burgwächter: Wer Deutsche weckt, verursacht Kosten! (NI 29)

Wieder ähnlich, allerdings subtiler, setzt sich Rinke mit dem Konzept des ‚Helden‘ und schließlich mit dem Mythos ‚Kriemhild‘ auseinander – ich werde darauf zurückkommen. Außerdem führt er das Spiel mit der Rezeptionsperspektive auch auf stilistische Ebene durch, was in keiner Rezension eine entsprechende Würdigung gefunden hat. Stilistisch heterogene Repliken der einzelnen Figuren erzeugen immer wieder ein Schwanken zwischen verschiedenen Bewusstseins-ebenen. So beginnt Gunther bei Siegfrieds Ankunft in Worms seine Rede in hochdeutsch altertümlicher Sprache: „Und weshalb nun, edler Siegfried, seid ihr hier?“ (NI 24) In der Vorlage heißt es an der entsprechenden Stelle: „édel svîrit“ (NL 106). Bei Rinke aber wechselt der König umgehend in einen saloppen Ton, der dem gegenwärtigen gesprochenen Alltagsdeutsch entspricht: „Also, wir wollen Xanten, glaub ich, gar nicht haben. Uns geht’s gut.“ (NI 25) Diese Form des Code-Switchings als Signal auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems schafft einen steten Wechsel von Distanz und Nähe zu den Figuren durch das Aufdecken der unterschiedlichen zeitlichen Ebenen, auf die der Text reflektiert. Gerade das Befremdliche, welches vom alten Text ausgehen mag und die heutigen Rezipienten offensichtlich amüsieren darf, wird mit Hilfe der Figurensprache erfasst und ausgelotet. Wer dieser mehrschichtigen Figurenrede Aufmerksamkeit schenkt, kann einmal mehr die Rezeption der Rezeption im Text beobachten.¹⁵

IV. „Ja, mit den Hirschen ging’s bergab.“ Über Siegfried

Welches Siegfried-Bild gegenwärtig im Kollektivbewusstsein vorherrscht, zeigt vielleicht eine Kritik in der Zeitschrift *FOCUS*. Hier wird beklagt: „Rinke hat aus der deutschen Heldensage die Helden gestrichen: Als Halbstarke kommt sein Siegfried nach Worms, ein Flegel, der sich auf den Thron des Königs fläzt und Streit sucht, weil er nichts anders kann außer sich schlagen.“¹⁶ Den *FOCUS*-Lesern wird erklärt, im *Nibelungenlied* sei „der blonde Recke Siegfried der

¹⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis von Grosse (Anm. 9), S. 726, dass im *Nibelungenlied* Termini wie „recke“ benutzt werden, die zur Zeit der Niederschrift des Epos im allgemeinen Sprachgebrauch nicht mehr geläufig waren.

¹⁶ Seitz (Anm. 4), S. 2.

strahlendste aller Helden“. Bei einer Lektüre des mittelalterlichen Epos fällt dagegen rasch auf, dass die Siegfried-Figur keinesfalls nur unkritisch als ‚Held‘ betrachtet, sondern durchaus schillernd dargestellt wird. Darüber hinaus ist nirgends die Rede von „blond“. Bei der Einführung wird Siegfried im *Nibelungenlied* zunächst als Vorbild eines höfischen „degens“ (Kriegers) beschrieben: als stark, müßig, schön und attraktiv (NL 21/22). Der Erzähler betont, dass die höfische Erziehung („êre“) Siegfrieds auf die Perfektion seiner „tugende“ zielt, und erzeugt somit besondere Erwartungen in Bezug auf die Figur, die später aber nur teilweise erfüllt werden: im Kampf gegen die Sachsen, bei der Eroberung Kriemhilds und auf der Jagd. In anderen Situationen hingegen tritt Siegfrieds archaisches Wesen stärker hervor, wie im Kampf mit dem Drachen und bei der Überwältigung Brünhilds, und er wird zum Superhelden mit übermenschlichen Kräften. Aber bei seiner Ankunft in Worms – genau in der Szene, die der Verfasser der *FOCUS*-Rezension kritisiert – gibt er auch im *Nibelungenlied* kein Bild eines Helden ab, sondern präsentiert sich als Provokateur, der den Burgundern grundlos den Kampf ansagt. Diese Haltung wird vom Dichter als Ausdruck seines „starker übermüeten“ („großer Überheblichkeit“) gewertet (NL 117) und hat im Bereich der *Nibelungenlied*-Forschung entsprechend viele Fragen aufgeworfen.¹⁷ Siegfried ändert sein Verhalten schließlich dank der friedlichen, den höfischen Regeln entsprechenden Reaktion der Burgunder und wird als ehrwürdiger Gast am Hof aufgenommen, der danach überall Bewunderung genießt. Seine erste Begegnung mit Kriemhild, ein Jahr später, steht ganz im Zeichen der „minne“ und wird in poetischem Ton erzählt (NL 281-286). Siegfried erscheint hier aufgeregt („er wart von den gedanken vil dicke bleich und rôt“, NL 285,4) und völlig überwältigt, als Kriemhild die Initiative ergreift und ihn grüßt. Am Burgunderhof zeichnet sich Siegfried dann durch verantwortungsvolles Verhalten und freundschaftliche Treue aus, als „vriunt“ und Berater Gunthers. Bei der Eroberung Brünhilds, der Königin mit der „vreislichen sit“, den „schrecklichen Angewohnheiten“ (NL 330), ihren übermenschlichen Kräften und dem „übermuot“ hingegen kommt wieder seine archaische Seite zum Tragen. Und dass er Brünhild in der Brautnacht ihren Ring und den Gürtel entwendet, bewertet der Erzähler ebenfalls als Ausdruck des Übermuts („sînen hōhen muot“, NL 680,2). Im Folgenden schließlich wird er wieder zur Figur, die ganz dem höfischen Ideal entspricht. Liebevoll, großzügig und gutgläubig den Verwandten gegenüber geht er schließlich in die Falle, die sie ihm stellen.

Dass es heutzutage eigentlich unmöglich ist, für diese zwischen höfischen Ritter und archaischem Drachentöter schillernde Siegfried-Figur eine moderne Entsprechung zu finden, scheint offensichtlich. So deckt sich Rinkes Siegfried mit dieser Figur auch nur teilweise: Er tritt zunächst, dem Helden-Stereotyp des

FOCUS-Artikels ähnlich, als blondes und blauäugiges Popidol auf, das bei seiner Ankunft in Island große Aufregung auslöst – manch eine der Gefolgsfrauen Brünhilds fällt sogar in Ohnmacht: „Wie der leuchtet! [...] Fast wie Gold!“ (NI 9) Brünhild empfängt ihn als einen ihr ebenbürtigen, lange erwarteten Gast:

Da bist du nun. [...]

Wir sehen einander aus solcher Höhe gerade in die Augen, wie es nur die Spitzen der zwei größten Götterberge können, die das kleine Maß der Erde um ganz andere Welten überragen. (NI 12)

Die Erwartungshaltung, die Rinke hier in Bezug auf Siegfried erzeugt, ist aber bereits voller Ironie und lässt nicht lange auf die entsprechende Ernüchterung warten. Diese tritt ein, sobald Siegfried selbst zu Wort kommt. Er nimmt den poetischen Ton von Brünhild nicht auf (wahrscheinlich nimmt er ihn gar nicht wahr), scheint eher abwesend zu sein und macht sich schließlich, als schreibend irgendein Drehbuch es vor, auf den Weg „zu den Deutschen“ an den Rhein. Bei der Ankunft in Worms wird dann, drastischer noch als im *Nibelungenlied*, das Bild des Helden systematisch zerstört. Diese äußerst amüsant gestaltete Szene endet mit den verblüfften Worten der Königsbrüder, welche sinngemäß die Fragen der *Nibelungenlied*-Forschung aufnehmen:

Giselher: Ich versteh kein Wort. Erst wollt er doch selbst gegen uns kämpfen?¹⁸

Gernot: Frag mich nicht. Frag Hagen. Ich sag dazu gar nichts. So einen Auftritt hab ich noch nie gesehen. (NI 27)

Nach seinem provokanten Auftritt erweist sich Siegfried dann den neuen Freunden gegenüber als gutmütig und hilfsbereit. Seine erste Begegnung mit Kriemhild gestaltet Rinke wie im *Nibelungenlied* als ein für diesen überwältigendes und komplett entwürfendes Erlebnis. Dabei spint er die Szene humorvoll weiter: betrunken und liebestrunken zugleich bleibt Siegfried auf dem Platz zurück und beginnt, in der Pose eines Minnesängers unter Kriemhilds Balkon Verse zu dichten. Rinke legt ihm hier die Originalverse des *Nibelungenliedes* in den Mund, mit denen dort der Auftritt Kriemhilds bei dieser ersten Begegnung beschrieben wird.¹⁸ Durch Giselhers Verbesserungsversuche erhält die Textstelle zusätzlich Witz.¹⁹

Im weiteren Verlauf wirkt Siegfried allerdings müde, phantasielos und abgestumpft gegenüber Kriemhilds Träumen von einer neuen Welt. Sein einziges Ziel ist nunmehr die Hirschjagd. Kriemhild teilt ihre Enttäuschung darüber nach seinem Tod mit Brünhild: „Ja, mit den Hirschen ging's bergab [...]. Klarer Fall, wir sind uns einig.“ (NI 128) Brünhild aber sieht in Bezug auf Siegfrieds Leben

¹⁷ Vgl. Schulze (Anm. 5), S. 178.

¹⁸ Vgl. NL 281/283.

¹⁹ Vgl. NI 39.

einen noch tieferen Absturz, einen Fall aus der Höhe der großen Welt, der sie einmal beide angehört hatten, in die „kleine Zeit“ in Burgund: „Er hatte schon die Flammenburg betreten, aber am Ende sprang er mit grünen Mützen Hirschen hinterher in Worms“ (NI 128).

Rinke selbst vergleicht seinen Siegfried mit dem Prototypen eines modernen Helden wie Boris Becker:

Am Anfang vielleicht, da ist er toll, da gewinnt er wie Boris Becker Wimbledon mit 17 und ist plötzlich Kriemhilds und unsere Projektionsfläche. Vielleicht sehen so unsere modernen Helden aus: Sie werden mit einer Tat berührt, und dann kommt nur noch Autismus. Vielleicht hätten sie das Zeug und die Kraft gehabt, nach ihrer berühmten Tat die Gesellschaft noch in einer anderen Weise zu bewegen, aber in dem Moment, wo sie merken, sie kommen in der Presse gut an, da reicht es schon, und sie werden bequem und wollen nur noch Partys feiern oder in Xanten Hirsche jagen.²⁰

Tatsächlich ist dieser Siegfried ein Ex-Held. So werden auch seine Heldentaten im Drama nur aus zweiter Hand berichtet. Außerdem scheint er unfähig – oder vielleicht zu bequem –, in die Zukunft zu blicken und Gefahren zu erkennen: „Was redest du – Wir sterben nicht!“ (NI 81) All diese Gründe mögen Kriemhild schließlich dazu verleitet haben, seine verwundbare Stelle zu verraten, wie Hagen gegen Ende des Dramas nochmals stichelnd auf den Punkt bringt.²¹

Eine explizite Revision des alten Helden-Konzepts innerhalb des Dramas liefert schließlich Etzel in einem Gespräch mit Kriemhild über ihren ersten Mann: „Ja, schön, dass wir uns fanden. Und wie schön, dass es noch andere Helden gibt, nicht wahr? Drachengold, das klingt ein bisschen wie Augsburgs Puppenkiste.“ (NI 200)

V. „Ich bin nicht, wie ihr alle denkt!“ Zu Kriemhild

Eine moderne Übertragung der Kriemhild-Figur dürfte zweifellos zu den schwierigsten Aufgaben bei der Transposition des *Nibelungenliedes* gehören, zumal es gilt, die schrittweise Wandlung einer edlen Prinzessin in eine „Teufelsfrau“ („vålandinne“, NL 2371,4) darzustellen. Es mag daher auch nicht verwundern, dass Rinke seine Kriemhild-Figur im ersten Nibelungenstück in die Nähe von Ulrike Meinhof rückte:²² Im zweiten Drama nun bricht Kriemhild aus dieser Rolle aus – zunächst aber ein Blick auf die mittelalterliche Vorlage:

²⁰ Vgl. Rinke (Anm. 2), S. 38; vgl. auch Ulrike Schäfer: Darf Brünhild Hagen lieben? Möglichkeiten und Grenzen bei der Bearbeitung des Nibelungenliedes, in: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schaefer/fs07_uli.html.

²¹ Vgl. NI 123.

²² Vgl. Rinke (Anm. 2), S. 40.

Im *Nibelungenlied* richtet sich das Augenmerk von Anfang an auf diese zentrale Figur. Ihre Einführung ist mit einem kurzen Abriss des gesamten weiteren Geschehens verbunden, alle wichtigen Personen werden in Bezug auf sie vorgestellt²³ und der zweite Teil des Epos ist fast ausschließlich durch ihr Handeln bestimmt. Als Königstochter besitzt Kriemhild alle wichtigen Eigenschaften eines „edel magedin“. Deutlicher als bei der Siegfried-Figur kommt die höfische Adaption des Nibelungenstoffes zum Ausdruck. Mit dem Falkentraum übernimmt der *Nibelungenlied*-Dichter die bekannte Thematik von „liebe“ und „leit“ (NL 17 und 2378), welche Kriemhilds und Siegfrieds Verhältnis bestimmen wird. Doch zeigt sich schnell, dass Kriemhild einen eigenen Lebensentwurf hat. Ihre Absicht nicht zu heiraten, sich nicht dem System zu fügen, ist Zeichen einer Autonomiebestrebung, des Anspruchs auf eigenes Gefühl,²⁴ und kann als Aufgehren gegen die Männerwelt interpretiert werden.

Nach der Hochzeit fordert sie, trotz Siegfrieds Reichtum, ihren Erbteil von den Brüdern und besteht auf ihrem Status als gleichberechtigte Königstochter und neue Königin von Xanten. Bei der Rückkehr nach Worms löst sie den Streit mit Brünhild auf unerwartete Weise aus (NL 815,3), doch später bereut sie es, die Schwägerin verletzt zu haben. Für den Mord an Siegfried wird ihr vom Erzähler keinerlei Schuld zugeschrieben. Sie selbst allerdings fühlt sich im Nachhinein mitverantwortlich: „Daz ich nîht vermeldet [...] hete sinen lip!“ (NL 1112,1) Ihre Rachabsichten spricht Kriemhild sehr bald explizit aus (NL 1012 und 1024), auch als Versprechen Siegfrieds Vater gegenüber (NL 1033). Ab diesem Moment hält sie an ihrem Vorsatz fest, bis sie – nach vielen Jahren – den Schuldigen, Hagen, eigenhändig tötet. In der Zwischenzeit wird sie von den Brüdern und Hagen durch den Hortraub und die Tatsache abermals verletzt und gedemütigt, dass die Brüder Hagen nicht als Schuldigen anerkennen bzw. ihn nicht ausliefern. Der Erzähler unterstreicht, dass sie sich nicht mehr von ihrem großen Leid erholen und ihre Trauer um Siegfried kein Ende haben wird (NL 1141,3-4,1105). Ihre Heirat mit Etzel ist reines Kalkül (NL 1257-1260), wie alles weitere Handeln auch. Denn vom Gedanken an die Rache wird sie in all den Jahren an Etzels Hof nicht mehr abkommen (NL 1396,1).

Belegt ist zwar, dass es zwischen dem sechsten und achten Jahrhundert eine vorstrafrechtliche Rachepflicht von Familienangehörigen gab, die auch zur Zeit

²³ Günther Schwelke hat darauf aufmerksam gemacht, dass im NL die Hauptpersonen des Burgunderhofes alle als auf Kriemhild bezogen vorgestellt werden; vgl. Günther Schwelke: Das Nibelungenlied – ein heroisch-tragischer Liebesroman?, in: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller (Hg.): *De poetis medi aevi questiones*. Käte Hamburger zum 85. Geburtstag. Göttingen 1989, S. 59-84, bes. S. 61.

²⁴ Vgl. Ulrike Schäfer: Die Figur der Kriemhild bei Hebbel und Rinke und im Nibelungenlied, in: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schaefer/fs04_uli.html [S. 4].

der Niederschrift des *Nibelungenliedes* ihre Gültigkeit hatte.²⁵ Doch das *Nibelungenlied* zeichnet nicht das Bild einer Frau, die einem geläufigen Rechtsgrundsatz folgt. Dass Kriemhild ihre Rache mit großer Zeitverschwendung ausübt, ihr eigenes Kind opfert, auf die Begnadigung der Brüder verzichtet (NL 2364-2366) und einen Massenmord auslöst, das sind die ergänzenden Dimensionen, welche dem Erzähler nach weit über eine zu rechtfertigende Tat hinausführen. Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass sie als Frau selbst das Schwert in die Hand nimmt. Der Racheakt wird im Epos als ‚großes Morden‘ scharf kritisiert, wie schon allein die in sich abgeschlossene Strophe 2086 belegt.²⁶

Rinkes Kriemhild geht eindeutig aus der Figur des *Nibelungenliedes* hervor. Sie präsentiert sich zunächst in einem Schwebezustand zwischen Märchenprinzessin, mittelalterlichem Edelfräulein und junger Frau im heutigen Deutschland. Deutlich hat der Autor ihr Aufbegehren gegen die Männer und gegen die Burgundergesellschaft herausgearbeitet. Wie im *Nibelungenlied* ist diese Kriemhild eine Figur, die unter den bestehenden Umständen leidet und von einer besseren Welt träumt (NI 19). Sie gehört zu Rinkes „Möglichkeitsmenschen“²⁷ auch wenn ihre Ideen vage und unausgegoren sind und sie selbst, als gut behütetes Kind der Wohlstandsgesellschaft, zunächst den Rückzug ins Privatleben vollzieht. Vor allem fügt sich diese Figur in den Gender-Diskurs um das *Nibelungenlied* und trägt zur Revision alter Interpretationsschemata in Bezug auf Kriemhild bei,²⁸ zur Befreiung von „Grabplatten“ alter germanistischer Sichtweisen, wenn man so will. Nach Nolte lässt „auch das *Nibelungenlied* an dem problematischen Funktionieren einer von Männern dominierten Gesellschaft Zweifel offen – und zwar vor allem durch eine Figur: Kriemhild.“²⁹ Bei Rinke verspürt Kriemhild bald einen Stillstand in ihrem Leben, Siegfried erweist sich als „langweilig“ (NI 80) und der Wunsch, etwas zu verändern, kommt erneut hoch. Auch hier ist sie es, die den Frauenstreit auslöst. Und auch hier bereut sie ihr Verhalten und versucht einzulenken, fast als wäre sie sich der späteren Konsequenzen bewusst. An dieser Stelle zeigt sich bereits Rinkes Bemühen um die Rehabilitierung der Figur. Im Dialog mit Hagen schiebt Kriemhild den Männern die Schuld für den Streit zu: „Warum habt ihr mich nicht früher aufgeklärt? [...] warum hattet ihr mich fern vom Leben eurer Lügen?“ (NI 97) Nach dem Mord an Siegfried nimmt

sie zunächst deutlich härtere Züge an, geistert mit dem Sarg des Ehemannes durch das Schloss und sucht potentielle Verbündete gegen Hagen, die sie mit Gold aus dem Nibelungenhort lockt.

Im Gegensatz zum *Nibelungenlied* hat Siegfrieds Tod aber nicht den ewigen Hass zwischen Brünhild und Kriemhild zur Folge. Während die beiden Frauenfiguren im Epos chiastisch angeordnet sind, hat Rinke sie parallel konzipiert, was auch bildlich durch die doppelte Schaukelszene oder die Türme als Schlafgemächer unterstrichen wird. So kann man die beiden sogar zusammen auf Siegfrieds Sarg sitzen und das von ihm konservierte Drachenherz essen sehen. Doch scheitert ihr Bündnis, wie bereits gesagt, und jede wählt einen anderen Weg: Brünhild den Selbstmord und Kriemhild die Flucht in die Freiheit. Diese gelingt ihr auch zunächst. Sie findet ein Land voller Farben, Freude am Tanz und an der Natur, und in Etzel einen Ehemann voller Liebe, Lebenslust und Toleranz. Im Koffer verborgen, trägt sie jedoch ein lebensgroßes Bild von Siegfried mit sich. Als Dietrich seine Angst vor Kriemhilds Rache ausspricht, richtet sich ihre Antwort deutlich auch an das Publikum des Dramas:

Ist das wahr, Dietrich? Ist es wirklich wahr, dass ihr das immer noch sagt? – Warum könnt ihr mich nicht aus Eurem alten Bild entlassen? Seht mich an, muss ich denn ewig in euren dunklen Geschichten wie ein Gefangener sein? (NI 175)

Und angesichts des Truppenaufmarsches schreit sie verzweifelt:

Das sind doch schon wieder Eure Mördertruppen! Kommt ihr schon wieder, um mir mein Glück zu rauben? Ohne Einladung? Einfach so hineinzumarschieren in mein Leben? (NI 203)

Klarer kann der Ausbruchsversuch aus dem Mythos nicht dargestellt werden. Kriemhild unternimmt auf Drängen Giselhers sogar den letzten Schritt und erklärt Hagen, sie verzehle ihm. Doch Hagens Antwort ist reine Provokation:

So glücklich, Königin?
[...] betrachtet ebenfalls das Schwert: Da kann man ja froh sein, dass er das nicht hören muss.

Schweigen.

Königin, ich frage mich, was es mit dem Herz des Menschen auf sich hat. [...] Ich setze also doch so viel auf Euer Herz, dass ich's einfach nicht glauben kann. (NI 194f.)

Als Beweis dafür, dass die Burgunder in Frieden gekommen sind, fordert sie von ihm sein Schwert. Erst nachdem er es ihr mehrmals verweigert, sie des Mordes an Siegfried bezichtigt und einen Hunnen tötet, verliert sie ihre Kraft und gibt Befehl zum Angriff. Inmitten der Schlacht noch, vor einem gewaltigen Berg von Toten, schreit sie: „Ich bin nicht, wie ihr alle denkt!“ (NI 230)

²⁵ Vgl. Schulze (Anm. 5), S. 236f.

²⁶ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die unterschiedlichen Handschriften des Epos die Schuldfrage verschieden stark bewerten: In der Handschrift C wird die Figur Kriemhilds insgesamt weniger kritisch betrachtet als in den Handschriften A und B.

²⁷ Vgl. hierzu das Gespräch zwischen Rinke und der Verfasserin im vorliegenden Band.

²⁸ Vgl. Elisabeth Lienert: Geschlecht und Gewalt im *Nibelungenlied*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 132 (2003), S. 3-23; Ann-Katrin Nolte: Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Münster 2003; Schäfer (Anm. 24).

²⁹ Vgl. Nolte (Anm. 28), S. 50.

Dass Rinkes Kriemhild-Figur nicht ausnahmslos auf Zustimmung gestoßen ist,³⁰ lässt sich leicht denken, stellt sie doch eine radikale Abkehr zur mittelalterlichen Rächerin dar. Dass allerdings, wie Schäfer kritisiert, die Untergangsschicht durch diese Interpretation ihren Sinn verliere und die Katastrophe im Drama folglich nur einer „Verkettung unglücklicher Umstände“³¹ geschuldet sei,³² ist mit Blick auf den Text nicht nachvollziehbar. Rinkes Kriemhild ist, wie zu zeigen versucht wurde, eine konsequente Fortführung der anfänglichen Kriemhild des *Nibelungenliedes*. Und wenn man sie als Möglichkeit begreift, die Geschichte einer Figur innerhalb der Logik des Dargestellten weiterzuschreiben, kann man gleichzeitig erkennen, wie an dieser Kriemhild auch die Verfertigung ihrer Legende vorgeführt wird.³³

VI. „Weil Schwachheit Stärke nicht erträgt!“ Der Untergang

Während die Interpretierbarkeit des *Nibelungenliedes* in Zweifel gezogen wird,³⁴ lassen sich in Rinkes Drama klare Deutungshinweise erkennen. Das erwähnte Interpretationsschema „leid“ durch „liebe“ (vgl. NL 2378,3-4) findet hier sicherlich nicht ohne weiteres Anwendung, auch wenn es mehrfach zitiert wird, wie zum Beispiel im Falkentraum oder gleich zu Anfang von Brünhild: „Wir leben stolz, ... ohne Neid, Besitztum, Schwachheit, Leid durch Liebe, Ehe!“ (NI 9) Brünhild stellt „Leid durch Liebe“ von Beginn an in eine Reihe von anderen Faktoren, die schließlich alle für den Untergang relevant sein werden.

Wie im *Nibelungenlied* gibt es bei Rinke eine Art Gerüst von sinngebenden Voraussetzungen. Während diese im mittelalterlichen Text vom Erzähler ausgesprochen werden, stehen sie im Drama im Kommunikationssystem der Figuren. Mehr noch: Hier scheinen sie zu verfallen, ohne dass die jeweiligen Adressaten-Figuren darauf eingehen. So finden sich neben dem Falkentraum und der Vision der Meerfrauen die unterschiedlichsten Voraussetzungen, die von Hagen, Brünhild, Kriemhild und Giselher ausgesprochen werden, später auch von Dietrich. Bezeichnenderweise machen weder Siegfried noch Gunther solche Voraussetzungen, was die Kurzsichtigkeit der beiden Figuren unterstreicht. Eine wichtige Vorhersage kommt dagegen früh von Hagen: „Gernot, ich ahn es schon: eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig. [...] Ich könnt auch sagen eine Welt zu viel und unser Land zu klein.“ (NI 41)

³⁰ Vgl. Schäfer (Anm. 24), S. 3; Kahle-Steinweh (Anm. 4).

³¹ Diese Ansicht stammt von Dieter Wedel, zit. bei Schäfer (Anm. 24), S. 4.

³² Schäfer (Anm. 24), S. 3.

³³ Vgl. auch John von Düffel: Die unendliche Ausgrabung, in: NI, S. 242-248, hier S. 248.

³⁴ Vgl. Schulze (Anm. 5), S. 254ff.

So steht Brünhild für eine „Welt“, der das kleine Burgund nicht gewachsen ist. Ähnlich drückt sich Isolde aus, als sie Gunther in der Hochzeitnacht am Baum hängen sieht: „Das kommt davon, wenn man sich Frauen sucht nach der Erscheinung und gar nicht weiß, was innen ist an Welten!“ (NI 60) Die Voraussetzungen Brünhilds sind meistens von makabrer Art. So lehnt sie den Ring als Geschenk von Siegfried und Kriemhild ab: „Behaltet ihn, falls einer von Euch noch mal heiraten muss [...]“ (NI 75, vgl. auch NI 119) Außer den verbalen Voraussetzungen finden sich im Drama verschiedene symbolische Vorhersagen wie eine kleine Nebenhandlung zwischen Kriemhilds Sohn und Brünhilds Tochter, die den Frauenstreit vorwegnimmt (NI 83), oder wie im zweiten Teil, als Kriemhild bei der Ankunft der Burgunder an Etzels Hof wie besessen einen riesigen Eisblock zerhackt, um Hagen einen Eiswürfel ins Glas zu werfen (NI 190).

Aber Rinkes Drama steuert keineswegs geradlinig auf den Untergang zu. Immer wieder gibt es retardierende Momente. Außer den Voraussetzungen enthält der Text verschiedene Analysen einzelner Figuren, die jeweils die Motivation des Untergangs zu erhellen helfen. Dem düsteren Bild der Burgundergesellschaft, das Kriemhild entwirft („Haus ohne Liebe“), stellt Hagen früh eine eigene Diagnose voran:

Wir haben uns in vielen Jahren zu sehr auf Wundermittel verlassen und ganz vergessen, was unsere eigenen Kräfte sind. [...] [D]a hatte Kriemhild recht, wir bauen immer noch ein Leben nach Gesetzen, die es eigentlich gar nicht mehr geben kann, nur wäre eines nun wirklich sehr verkehrt: Die Wundermittel einfach über unser altes Leben streuen, mit Tricks von außen die eigene Schwäche innen decken, das geht nicht gut, [...] wir müssen zu neuer Stärke kommen, sonst kommen wir in Teufels Küche. (NI 59)

Und natürlich kommen sie in Teufels Küche. Nachdem Siegfried mit seinen Wunderkräften ausgedient hat, wird er als Machtbedrohung wahrgenommen, und so wird der Mord an ihm, wie im *Nibelungenlied*, von Hagen politisch motiviert. Dass im Drama aber der Betrug an den Frauen als Auslöser für weitere Verstrickung in Lügen, für Mord und Untergang zu sehen sind, spiegelt sich bereits in den Worten Gernots an Gunther: „Kennst du das Wort von der Lüge, die wie ein Schneeball ist, und je länger man sie wälzt ...“ (NI 89)

Auch im *Nibelungenlied* wird kein Hehl aus der Verlogenheit der männlichen Figuren gemacht. Deutlich kommt sie zum Ausdruck, als Gunther, von Hagen angestachelt, die Versöhnung mit der Schwester sucht, nur um in den Besitz des Nibelungenhorts zu gelangen (NL 1107, 1108). Bei Rinke sind es vor allem Isolde und Brünhild, die die Falschheit der Burgunder sofort als Gefahr wahrnehmen. Isolde rät ihrer Herrin dringend zur Rückkehr nach Island: „[...] es gibt hier keine klaren Wege, hier gilt dein Götterrecht nicht mehr“ (NI 57), und Brünhild wirft Hagen vor: „[...] doch eure Welt, sie dient der Lüge!“ (NI 93)

Es ist infolgedessen nicht nur Siegfried, der eine Bedrohung für die Machthaber bedeutet. In Rinkes Drama sind es vor allem die starken Frauen, die den Männern Angst machen und daher auch von ihnen gebrochen werden. Dies erkennt Giselher:

Schwester, du bist stark, ihr beide seid es ja, doch, wenn du Stärke willst, such eine andere Welt, hier überlebt sie nicht. *Steht Brünhild an*. Das Starke kann hier nicht leben, glaubt mir doch! Weil Schwachheit Stärke nicht erträgt! (NI 130)

Und so kommt es am Ende, dass Hagen das gesamte Heer zu den Hunnen mitnimmt und einen regelrechten Angriffskrieg startet.

Über all dies hinaus enthält der Text noch weitere Momente der Reflexion, und zwar solche, in denen einzelne Figuren über Änderungsmöglichkeiten nachdenken. Wieder sind es die „weitsichtigeren“ Figuren wie Hagen, Kriemhild, Giselher. Allerdings verfolgen diese ihre kleinen Utopien nie wirklich weiter. Hagens Reformüberlegungen („Ich denke nach über drei Schritte zur Ehrlichkeit des Staates“, NI 59) klingen vielversprechend, doch schlägt er selbst genau die entgegengesetzte Richtung dazu ein. Kriemhilds und Giselhers Buchprojekt scheitert an Kriemhilds Rückzug ins Privatleben. Und Giselher nimmt seinen eigenen Vorschlag von einer „Umwolution“ von Anfang an nicht wirklich ernst („Warum? Geht es uns nicht gut, will ich etwas ändern?“; NI 54).

Wer ist also schuld an der Katastrophe? Eigentlich alle: die in Lügen verstrickte, schwache Männergesellschaft, die, um ihre Macht zu bewahren, sogar auf Wundermittel zurückgreift. Schuld sind auch diejenigen, die ihre Utopien nicht weiterverfolgen. Auch lebenswürdige Figuren wie Giselher, denen es im Grunde zu gut geht, als dass sie wirklich etwas ändern wollten, und denen im entscheidenden Moment die Zivilcourage fehlt. Ebenfalls schuld sind kurzsichtige Ex-Helden wie Siegfried, die sich auf ihren Erfolgen ausruhen und dabei Anzeichen von Gefahren nicht wahrnehmen. Schuld sind natürlich auch die Frauen, weil sie sich, statt zusammenzuhalten, von den Männern auseinanderdividieren lassen³⁵ und ihren Eifersüchten nachgehen. Und schuld sind alle, die wie Hagen Kriemhilds Rache einfordern, weil sie es sich gar nicht anders vorstellen können und für die schließlich nur ein Angriffskrieg in Frage kommt.

Im Blick auf die hier betrachteten Aspekte stellt Rinkes Dramatisierung zweifellos eine Entmythologisierung dar. Das Epos und seine Figuren werden neu entdeckt und von den unterschiedlichen Verzerrungen der Rezeption befreit. Gleichzeitig erweist sich der Text als entscheidene Modernisierung und Entwurf eines möglichen Fortlaufs der Geschichte, welcher sich aus der Logik der im *Nibelungenlied* angelegten Figuren, Strukturen und Zusammenhänge ergibt.

³⁵ Vgl. hierzu Rinke (Anm. 2), S. 40.