

Enikő Dác (Szeged)

Der Einfluss der nationalsozialistischen Instrumentalisierung auf die produktive Gegenwartsrezeption des *Nibelungenliedes* (Am Beispiel von Moritz Rinkes *Die Nibelungen*)

„Schluss mit der Instrumentalisierung!
Die Nazis können jetzt nach Hause gehen.“
(Moritz Rinke)

Die vorliegende Arbeit fragt nach den Spuren der nationalsozialistischen Instrumentalisierung in der heutigen Rezeption des *Nibelungenliedes*.¹ Sie lässt sich in drei Teile gliedern. In der Einleitung wird der rezeptionsgeschichtliche Hintergrund betrachtet. Im zweiten Hauptteil liegt der Akzent auf Moritz Rinkes *Die Nibelungen*, es wird den Abdrücken der genannten Manipulation nachgegangen, um daraus Schlussfolgerungen in Bezug auf die Leistung des Stückes ziehen zu können.

Beschäftigt man sich mit der Gegenwartsrezeption des *Nibelungenliedes*, fühlt man sich oft geneigt den bekannten Vergleich von literarischem Werk und Palimpsest zu gebrauchen. Es ist dabei sehr schwer zu entscheiden, welcher der alten Texte zwischen den Zeilen der neusten Schrift am besten zu lesen ist und dadurch am meisten zur Sinnkonstruktion beiträgt. Eco's Rezeptionsthesen bieten für solche Untersuchungen einen stabilen Ausgangspunkt.² Laut diesen gibt es drei Haupttendenzen unter den vielen Alternativen über das Mittelalter zu träumen. Sie bestimmen die Gestaltung der Fabel, die Prätexte und das Sinnpotenzial der Werke. Bei der Mittelalterrezeption kommt es darauf an, ob das Amüsieren, das Verstehen oder die bloße Restauration ohne tieferes Verstehen das Ziel ist. In der vorliegenden Analyse steht ein Nibelungendrama im Mittelpunkt, das nach den Aussagen des Autors auf das Neuschreiben des Epos abzielt. Gemäß

¹ Die Fragen der Stoffrezeption sind hier eher implizit. Es wird Elisabeth Frenzels Stoffbegriff verwendet. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998, S. 5.

² Eco, Umberto: Zehn Arten über das Mittelalter zu träumen. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München: dtv, 1986, S. 111-126.

Ecos Theorie rekonstruiert Rinke die alte Fabel nur mit kleinen Veränderungen, da er ein Verständnis der Thematik bezweckt. Er erhebt den Anspruch, die Nibelungen verständlich darzustellen und sie dadurch zu befreien.³ Letzteres bräuchten sie, weil „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.“⁴

All die oben genannten Phrasen erhalten ihre Funktionen und sind Träger bestimmter Vorurteile oder Ängste im Rahmen des deutschen kulturellen Gedächtnisses.⁵ Die Reihenfolge der obigen Aufzählung ist von den negativen Konnotationen des deutschen Lesepublikums geprägt. Die Liste eröffnen die Nationalsozialisten, die wohl die schwärzesten Seiten der deutschen Kultur prägen. Der Wagner'schen Rezeption kommt eine besondere Rolle zu, da man von der Besetzung des Stoffes sprechen kann. Die Oper wurde infolge ständiger isolierender Rezeption zum Ausgangspunkt der nationalsozialistischen Inanspruchnahme.⁶ Die nachfolgenden streng stofforientierten Untersuchungen der Germanisten ergaben auch spezifische Formeln, die nach Rinke mit der Kraft von Phrasen auf dem Epos ruhten, weil sie unter dem Vorwand der Wissenschaftlichkeit die Thematisierung der heiklen rezeptionsgeschichtlichen Fragen vermieden und dadurch eine Kernproblematik undiskutiert ließen. Es gibt aber noch eine vierte Art von Phrasen, die der Autor nicht erwähnt. Der nationalsozialistische Diskurs in Bezug auf die Nibelungen löste einen starken Protest bei den nachfolgenden Generationen aus. Das ständige Beweisen der Ungerechtigkeit der damaligen Instrumentalisierung kann als Teil der Mnemotechnik gedeutet werden. In diesem Lichte wird verständlich, dass Rinke der letzten Gruppe der Phrasen nicht ganz entgehen konnte, obwohl er behauptet, eine andersartige Befreiung als seine Vorgänger durchzuführen. Die Eigenartigkeit des Dramas kommt im Vergleich zu anderen Nibelungenrezeptionen der Gegenwart zum Ausdruck. Der Autor thematisiert die Frage folgendermaßen:

³ Siehe Rinkes Äußerungen in Interviews (ZDF-Interview am 29.09.2002 und im Nachwort zu Rinke, Moritz: *Die Nibelungen*. Hamburg: Rowohlt, 2002). Das ‚Befreien‘ ist der Terminus des Autors.

⁴ Rinke: *Die Nibelungen*, S. 111.

⁵ Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses wird im Sinne von Jan Assmann verwendet. Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck, 2002.

⁶ Heinze, Joachim: *Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung*. In: Heinze, Joachim; Waldschmidt, Anneliese (Hg.): *Die Nibelungen*. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 21-39.

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-Stalin-grad-Rede bis zur schonungslosen Anklage aller germanischen Geheimbünde [...], dann hätten es die Nazis geschafft! Wieder wäre ein Stück ein Reflex gewesen; ich wäre auch 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.⁷

Die angestrebte Radikalität konnte in manchen Fällen nicht erreicht werden, weil die Abdrücke des Protestes oft zu spüren sind. Im Text selbst kommen keine direkten Hinweise auf die Nationalsozialisten oder Zitate von ihnen, wie in anderen Gegenwartsbearbeitungen vor. Sie konnten trotzdem nicht ganz „links liegen gelassen“⁸ werden, da ihr negativer Einfluss Teil desselben kulturellen Gedächtnisses ist, an das jede Nibelungenrezeption appelliert. Trotz des Gesagten kann Rinke's Anspruch auf Andersartigkeit im Vergleich mit den Romanen von Jürgen Lodemann oder Wolfgang Hohlbein bestätigt werden. Lodemanns *Siegfried und Krimhild* ist durch einen abwehrenden Diskurs geprägt, die Ungerechtigkeit der Instrumentalisierung wird bei ihm mit scharfen Beiklängen geschildert. Seine Erklärungen der nationalsozialistischen Vergangenheit sind explizit und ausführlich. Die Prägung durch Eco ist auffällig und kann zeitweise störend wirken. Lodemann fehlt es an nichts, was die postmoderne Literaturtheorie verlangt. Intertextuelle Hinweise, Leitmotive, Meta- und Subtexte reihen sich aneinander. Im Gegensatz zu ihm bedient sich Rinke anderer Techniken für die Konfrontation, wobei er nicht ins andere Extrem rutscht, das am besten mit Hohlbeins Romanen erfasst werden kann. Wie die meisten Bearbeitungen der Gegenwart sind die gemeinten Werke *Hagen von Tronje* und *Der Ring der Nibelungen* „leichte“ Lektüren, die der bloßen Unterhaltung dienen. Das Rinke'sche Drama repräsentiert in meiner Interpretation einen Versuch zwischen den zwei radikalen Polen zu balancieren und steht in dieser Hinsicht der Nacherzählung von Michael Köhlmeier sehr nah.⁹ Das untersuchte Drama entstand 2002 für die Wormser Festspiele. Die Tatsache, dass es auf Bestellung geschrieben wurde, bildete den Ausgangspunkt kontroverser Diskussionen.¹⁰ Die Bedeutung des Projekts schilderte Rinke in dem, für ihn charakteristischen ironischen Ton: „So

⁷ Rinke: *Nibelungen*, S. 110. Das Wort ‚lesen‘ dürfte man im strengsten Sinne nicht verwenden, hier geht es um isolierende Rezeption.

⁸ Vgl. obiges Zitat.

⁹ Köhlmeier, Michael: *Die Nibelungen neu erzählt*. München/ Zürich: Piper, 1999. Bei diesem Vergleich werden die Autorintentionen in Betracht gezogen, Ähnlichkeiten auf anderen Ebenen sind nicht gemeint.

¹⁰ Man denke etwa an Jessens Attacke im ZDF-Interview.

ein Auftrag ‚Schreiben Sie mal bitte die Nibelungen komplett neu!‘, hat auch etwas Gewalttätiges. Ich dachte, ich kann jetzt 100 Jahre nichts anderes mehr machen. Nur Nibelungen!“¹¹

Die Uraufführung mit Mario Adorf, Maria Schrader und Regisseur Dieter Wedel ist für diese Analyse nur insofern relevant, dass sie die Bekanntheit des Dramas besser erfassbar macht und teilweise den Entstehungskontext veranschaulicht. Die Populärkultur und das Wertsystem der Gegenwartsgesellschaft in der BRD haben dem Stück ihren Stempel aufgedrückt, was die Missgunst mancher Kritiker hervorrief. Getadelt wurde Rinkes Einstellung und seine „Verpuppung der Personen“,¹² die von Salzwedel als Hauptcharakteristik der Gegenwartsrezeptionen des Nibelungenliedes bezeichnet wurde. Über die Einstellung gegenüber dieser Thematik zieht Salzwedel folgende Schlussfolgerung:

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.¹³

Dieser Missmut und Komplex wirken auch im Gegenstand der Untersuchung im Hintergrund mit. Um zu beweisen, dass die nationalsozialistische Inanspruchnahme, aus der der Patriotismus-Komplex quellt, unfundiert ist, wird oft an die Kenntnis der vorangehenden langen Prozesse appelliert, die im Nebel der Vergangenheit versinken und manchem Leser unbekannt sein können. Dies ist auch die Erklärung dafür, dass manche ironischen Hinweise des Textes unrezipiert bleiben. Die bündige Erläuterung dieser geschichtlichen Vorgänge, die sich fast ausschließlich auf die populäre Rezeption der Nibelungen beschränken, erfolgt im Folgenden nur skizzenhaft.¹⁴ Das Phänomen des politischen Mythos¹⁵ ergibt

¹¹ Rinke: Nibelungen, S. 109.

¹² Vgl. die Aussagen von Jessen im ZDF Interview.

¹³ Salzwedel, Johannes: Nebelungen? Die Nibelungen in der Zeitung – monumentalisch, antiquarisch, kritisch. In: Ein Lied von gestern? Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes. Hg. 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, hier 235.

¹⁴ In der wissenschaftlichen Rezeption des *Nibelungenliedes* wurde die Problematik oft und ausführlich thematisiert, deswegen werden im Folgenden nur die Hauptstationen dieses Prozesses geschildert, insofern sie für das betrachtete Drama relevant sind.

¹⁵ Vgl. dazu Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München: C.H. Beck, 1985 und Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

den theoretischen Hintergrund des Durchblicks. Die Funktionalisierung der Nibelungen als Motivatoren und Stabilisatoren begann nach der Wiederentdeckung des Liedes. Das Werk wurde als Mittel der Gründung einer Nationalliteratur propagiert. Die Etablierung der politischen Propagandafunktion fing mit seiner Ausrufung als Nationalepos an.¹⁶ Man plante das Werk zum Hauptbuch der Jugenderziehung zu funktionalisieren und hob Leitbilder hervor, die aus dem Kontext isoliert waren und wendete sie zu politischen Zwecken an. Diese Strategie etablierte sich und wurde zur verbreiteten Praxis. Zu den bekanntesten isolierten Mythen zählen: Siegfried, Hagen, die Nibelungentreue und die Dolchstoßlegende. Der Erste Weltkrieg wurde im öffentlichen Diskurs in nibelungischer Manier als „Schicksalsweg“¹⁷ geschildert. Die Niederlage von 1918 führte paradoxerweise nicht zur Diskreditierung und zum Verschwinden des politischen Mythos, sondern zu seiner weiteren Entwicklung. Der oft verwendete Treue-Begriff entwickelte sich zum Leitmotiv des Nationalsozialismus und wurde mit der Figur von Hagen assoziiert. Die oft zitierten Beispiele, wie Görings Rede und das darin vorkommende Motiv des heroischen Todes bei der Kesselschlacht, sind unbestritten Teil des kulturellen Gedächtnisses, die zur Blockierung der nachfolgenden Rezeption führten.¹⁸ Bis 1945 verkam das Epos zu einer „Toposammlung für völkisch-nationale Agitatoren“,¹⁹ obwohl es sehr weit entfernt von den politisch hineinprojizierten und manipulatorischen Aussagen steht. Die Instrumentalisierung schrieb sich, wie gezeigt, in die Kontinuität eines längeren Prozesses ein. In gewissem Sinne griff schon Wagner²⁰ der nationalsozialistischen Methode, Menschen durch die Ästhetik zu beeinflussen, vor und lieferte dadurch unwillkürlich ein Modell für die Inanspruchnahme.²¹

Die rezeptionsgeschichtliche Vergangenheit ließ also politische und literarische Fragen verschmelzen. Das Rinkesche Drama nur als einen Reflex auf diese Instrumentalisierung zu interpretieren, würde die Reduzierung des Werkes auf

¹⁶ Bodmer unternahm die Betrachtung des Liedes im Hinblick auf die Epostheorie unter dem Aspekt des Wunderbaren. Er sah in dem Werk eine Art *Ilias* von norwegischen Sagen.

¹⁷ Härd, John Evert: Das Nibelungenepos. Wertung und Wirkung von der Romantik bis zur Gegenwart. Aus dem Schwedischen von Christine Palm. Tübingen: Francke, 1996, S. 157.

¹⁸ Hitlers *Mein Kampf* sollte noch betrachtet werden, ein solcher Ausblick würde aber den Rahmen der Arbeit sprengen und ist für das Textverständnis erlässlich.

¹⁹ Martin, Bernhard R.: Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos. München: Iudicum-Verlag, 1992, S. 19.

²⁰ Er hatte mehrere gleichberechtigte Quellen. In diesem Sinne ist die erwähnte Unterscheidung zwischen dem Nibelungenstoff und „Nibelungenlied“ besonders relevant.

²¹ Härd: Das Nibelungenepos, S. 149.

eine Perspektive bedeuten, trotzdem sollte man die Textstellen erkennen, die in diese Richtung deuten können und die vom Autor gepriesene Radikalität²² in anderem Lichte erscheinen lassen.

Im folgenden zweiten Teil der Untersuchung werden die Mittel, mit denen die Korrektur²³ der Nationalsozialisten durchgeführt wird, inventarisiert. Um die Essenz und das Prinzip des Rinke'schen Verfahrens besser zu beleuchten, sind die ausgewählten Schwerpunkte in drei Kategorien aufgeteilt. Erstens soll das von Wagner übernommene Motiv betrachtet werden, das dem Text eine andere Dimension eröffnet.²⁴ Zweitens werden die verwendeten Elemente der erwähnten Topoisammlung erörtert, um abschließend zur Grundhaltung zu gelangen, die in Richtung der Bekämpfung der Vorurteile wirkt. Das Drama wird mit einem Bild eröffnet, das weitreichende Konnotationen in sich trägt: „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“.²⁵

Die Szene ist dem eingeweihten Leser aus Wagners *Ring des Nibelungen* bekannt. In der Oper wird die schöne Walküre durch den Kuss Siegfrieds erweckt. Im Drama fängt die Liebesgeschichte nicht an, sondern wird gleich am Anfang beendet, wenn es sie überhaupt gab, was der Leser nicht genau wissen kann. Die, durch die Wagnerschen Andeutungen geweckten Leseerwartungen bedürfen gleich der Modifizierung. Die Änderung wird mit der folgenden Frage weiter radikalisiert: „Du willst gar nicht um mich werben? Nein. Ich wollte nur mal sehen. Leben sie wohl. Ich muss jetzt durch die Welt.“²⁶ Die erste Szene besteht aus diesem einen Abschiedsbild, wonach die zweite ihren Schauplatz am Burgunderhof hat und mit einem wortwörtlichen Zitat der ersten Eposstrophe eröffnet wird.²⁷ Der plötzliche Bruch könnte vielerlei Interpretationen bekommen. Die direkte Hinwendung zum Originaltext des Liedes erfolgt ganz im Geiste des angekündigten Rinke'schen Programms, das Epos neu zu beleben. Die Entfer-

²² Unter dem Begriff wird nach Rinke das „links liegen“ Gelassenwerden verstanden.

²³ Nach der Deutung von Rinke lasen sie falsch. Nur in diesem Lichte wird hier von Korrektur gesprochen.

²⁴ In dieser Hinsicht könnte man über Intertextualität sprechen und die Analyse aus dieser Perspektive gestalten. Der Terminus wird bewusst nicht verwendet, weil er nach seiner poststrukturalistischen Definition ein zu weites Feld einbezieht. Ein zweites Deutungsmodell der Intertextualität verbirgt die Gefahr der zu großen Einschränkung, da die Systemreferenzen nicht miteinbezogen werden könnten, wobei diese im gegebenen Falle unerlässlich sind.

²⁵ Rinke: *Nibelungen*, S. 134.

²⁶ Ebd., S. 13.

²⁷ Weitere Zitate sind im Drama eingebaut. Vgl. Rinke: *Nibelungen*, S. 13, 14, 27, 28.

nung der Grabplatten fängt mit dem Wegräumen der Wagnerschen an, die den Stoff besetzten. Das Motiv des Feuerkreises wird in den Abschlussbildern des zweiten Aktes wiederholt. Als Siegfried vor den Augen des ganzen Hofes ermordet wird, erscheint Brünhild und legt um ihn einen Kreis aus Feuer. In der Tetralogie folgt sie den Geliebten in den Tod²⁸ und übernimmt die Rolle der *Erlöserin*. Die Oper endet mit den Bildern des Weltuntergangs, während auf musikalischer Ebene die Leitmotive ertönen. Das grandiose Ende lässt die Welt ohne *Walter* zurück und erhebt die Liebe zur Quintessenz des Daseins.²⁹ Solche Dimensionen sind bei Rinke ausgeschlossen und nach dem vorherigen Muster setzt das Drama mit der Handlungsführung des Epos fort. Durch das Heraufbeschwören des Wagnerschen Motivs und durch seine Wiederholung an einem Wendepunkt wird mit der Arbeitsmethode der *Mythisierung* endgültig abgerechnet. Die Vereinfachung der aufgegriffenen Motive und die platte Sprache der ersten Szene fügen sich den heutigen Inhalten, die von Rinke ins Drama hineingepflanzt wurden und deren Erläuterung einer anderen Arbeit bedarf. In diesem Sinne muss beachtet werden, dass die Vergegenwärtigungen solcher Stoffe mehr über die Nachgeborenen als über die Vergangenheit aussagen. „Denn es ist nicht zu leugnen, dass der Rückgriff auf die Vergangenheit häufiger ein Schritt eigener Identitätssuche gewesen ist als die kritisch-distanzierte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.“³⁰ Dies gilt sowohl für Rinke als auch für Wagner und die Nationalsozialisten, sie alle unterstellen dem Stoff einen Sinn, der von seinem Gegenwartsbezug bestimmt wird. Was die Auseinandersetzung Rinkes mit der nationalsozialistischen Verfälschung angeht, erfolgt diese hauptsächlich auf der zweiten Ebene, auf der die Elemente der nibelungischen Topoisammlung der Agitatoren eigentlich diskreditiert werden. Durch die Anspielungen auf die Wagnerschen Szenen und ihre Vereinfachung ist der nationalsozialistischen Ideologie der fruchtbare Nährboden entzogen. Als nächster Schritt kann sie selbst

²⁸ Sie lässt auch für sich einen Scheiterhaufen errichten, bevor sie aber mit Grane in die Flammen hineinsprengt, bekommt der Rhein den Ring zurück. Dadurch ist die Machtproblematik, die eine zentrale Frage der Oper ergibt, gelöst.

²⁹ Diese Interpretation lässt sich auch durch den Vergleich der unterschiedlichen Fassungen des Schlusses bestätigen. Vgl. Wapnewski, Peter: *Weisst du wie das wird?* Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. 2. Auflage, Mainz: Piper, München: Schott, 1996.

³⁰ Rolf Köhn: *Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption*. Thesen eines Historikers. In: Burg, Irene et al. (Hg.): *Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie*. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göttingen: Kümmerle Verlag, 1991, S. 407-431, hier 415.

direkter Gegenstand der Diskreditierung werden. Zwischen den wiederholten Wagnerschen Motiven erfolgen die „Ohrfeigen“, die Rinke selbst nennt:

Grauvoll. 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.³¹

Die genannten Beispiele sind natürlich nur zwei herausgegriffene Elemente. Das Wort ‚Deutsch‘ kommt zum ersten Mal in der ersten Szene vor. Mit dem obigen Zitat im Hintergrund ist der Protestcharakter der wiederholten Begriffsverwendung eindeutig. Die Situationen, in denen das Wort ‚Deutsch‘, ‚Malvenpflanze‘ oder ironische Anspielungen darauf genannt werden, scheinen repräsentativ zu sein. Ihr Heraufbeschwören 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!“³²

Wie der Verfasser im obigen Zitat angab, soll dies eine Mahnrede an die Nazis sein. Die angebliche Entschlossenheit wird nicht nur durch den ironischen Unterton der Rede relativiert, sondern auch von den nachfolgenden Ereignissen. Im Gegensatz dazu werden die Burgunder im weiteren Verlauf der Handlung in bestimmtem Sinne manipuliert, man denke nur an die Ermordung Siegfrieds, die nach Plan von Hagen ausgeführt wird.

Die Sammlung der nationalsozialistischen Slogans beinhaltete auch das berühmte Schlagwort *Nibelungentreue*. Zum ersten Mal sprach Bülow 1909 über sie in Bezug auf die Verhältnisse zu Österreich-Ungarn. Der Begriff machte später eigene Karriere. Sie wurde für die Teilnehmer der Kesselschlacht von Stalingrad

³¹ Rinke: Nibelungen, S. 111.

³² Ebd., S. 30.

in der schon mehrmals genannten Rede von Göring benutzt. Das Kesselschlachtmotiv fand auch Eingang in Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin*. Rinke hat diese komplexe und widerspruchsvolle Problematik im wortwörtlichen Sinne „links liegen gelassen“,³³ was mit seiner Radikalität zu erklären ist, die allen Ideologien den Boden zu entziehen versucht. Während Volker Braun noch, gemäß seinen Notizen, nach einem mythischen Kern suchte, den er mit den Sinnunterstellungen seiner Zeit versah, versucht Rinke die Vergangenheit auszuschließen. Auf diese Weise entgeht er den Mythisierungstendenzen, kann aber wegen der vereinfachenden Schreibweise von Jens Jessen der Trivialisierung beschuldigt werden. Der pathetische Ton und die alten Inhalte seien für das heutige Publikum kaum relevant, deswegen müssten diese Nibelungen auf „den Asphalt gestellt werden“.³⁴ Ein solches Verfahren ließ die oben genannten Themen nur auf der Ebene der Hinweise erscheinen. Ihre Anwesenheit beweist aber, dass die Vergangenheit nicht ganz ausgeklammert werden kann. Ein gutes Beispiel ist das abschließende Bild der zwei Frauen, Brünhild und Kriemhild, das sie im wörtlichen Sinne neben einem ‚Haufen von Toten‘ zeigt. Es konnotiert das Trümmerfrauen-Motiv und dadurch das noch unverarbeitete Weltkriegstrauma.

In den bisherigen Ausführungen wurde wiederholt betont, dass die Rezeption das Epos oft nicht in Betracht nahm, entgegengesetzte Interpretationen konkurrierten miteinander oder wechselten einander ab, ohne dabei den Widerspruch zu sensibilisieren. Zum Schwerpunkt der Heldenproblematik wurden viele moderne Analysen verfasst, die bewiesen, was dem gewöhnlichen Leser nur selten bewusst ist, dass im Epos keine Helden agieren. Der Begriff war im Mittelhochdeutschen mit den Wörtern ‚Degen‘ oder ‚Recke‘ synonym und trug die heutigen Konnotationen nicht in sich. Die Frage „Wo sind denn bitte die Helden?“³⁵ die sich Rinke stellt, erlangt im heutigen Kontext notwendigerweise eine Verneinung ihrer Existenz. Man wäre geneigt, aufgrund der allgemein verbreiteten Kenntnisse Siegfried oder Hagen als Helden zu bezeichnen. Beide Varianten wurden während der Vereinnahmung des Liedes zeitweise bevorzugt. Siegfried, in dem sich die Ideale lange Zeit zu verkörpern schienen, tritt nach der Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg in den Hintergrund und die Hauptrolle erlangt Hagen, der zum Musterbeispiel eines Helden ausgerufen wurde: „Die ‚Volksseele‘, die Hagen repräsentieren sollte, existiert nur als Produkt einer irrationalen, nationalistischen Ideologie, in welcher der nationale Gedanke sich mit einer mystizistischen, antihumanen Untergangphilosophie vereinigt hat.“³⁶

³³ Vgl. Zitat S. 3.

³⁴ Rinke im ZDF Interview.

³⁵ Titel des Nachworts zum Drama.

³⁶ Hård: Das Nibelungenepos, S. 183.

Der Beweis, dass diese Personen keine Helden nach heutigem Verständnis sind, müsste notwendigerweise die Gegensätze der in sie hineinprojizierten Werte unterstreichen. Dabei könnte man der Aufzählung der nationalsozialistischen Elemente nicht entgehen. Um wiederum diesem Prozess zu entgehen, kehrte Rinke zum Lied zurück. Es muss aber auch beachtet werden, dass sich die Postmoderne gern als ein Zeitalter ohne Helden sieht. Diese Heldenlosigkeit des eigenen Kontexts erleichterte das Ignorieren dieser Problematik. Hagen und Siegfried wurden, wie im Epos, zum Teil eines Mechanismus, der zu ihrem Tode führt. Die Ähnlichkeit besteht unter dem Gewande der Gegenwärtigkeit. Die alles bewegende Frage, die im Hintergrund wirkt, ist, ob die Geschichte von Menschen gemacht wird, ob sie beeinflussbar ist oder ob der Staat ein Ding ist, das mechanisch nach eigenen Gesetzen funktioniert. Nach dem Motto: ‚zurück zum Original‘ wird das ganze Bündel der Helden von der Bühne weggeräumt. Die Personen sind keine beispielhaften Figuren, die als Helden der Nation fungieren können, sie werden in ihre fiktive Welt zurückverwiesen. Auf diese Weise entkommt das Stück den heiklen Punkten der nationalsozialistischen Instrumentalisierung. Die hier implizierte Radikalität, die die Personen als Kunstfiguren erscheinen lassen kann (Althoff), birgt eine Vereinfachung in sich, die einerseits heftig getadelt (Jessen) andererseits hoch gelobt (Becker) wurde. Auf jeden Fall schließt sie die Methoden der Inanspruchnahme ganz aus. Meiner Ansicht nach hängt die Beurteilung des Stückes in großem Maße davon ab, wie man dessen Ironie thematisiert.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann die Problematik nicht ausführlich diskutiert werden, sie soll aber angedeutet werden, soweit sie relevant ist. Die bei Rinke nachvollziehbare Ironie ist für die Postmoderne spezifisch und ihre Anwendung kann mit Eco begründet werden. Er betont, dass man die Vergangenheit nur mit „Ironie ohne Unschuld“³⁷ bewältigen kann. Dem Berliner Dramaturgen zufolge ist Rinkes Ironie „ein Mantel, unter dem ich das Messer habe, es ist eine Distanzierung um mich nicht völlig im Pathos zu verlieren.“³⁸ Die Verschmelzung von Ironie und Ernst wird angestrebt. Als Einstellung markiert die Ironie die Darstellungsweise der Personen, die oben angesprochen wurde. Sie verkommen anscheinend zu Puppen und auf den zweiten Blick entblößen sie sich als Opfer der Instrumentalisierung durch die Macht. Aus dieser Perspektive sollten auch die Erträglichkeitsbrechungen des Dramas, d.h. die sprachlichen Pointen interpretiert werden. Die ironische Einstellung des Verfassers wertet Gunthers schon zitierte Rede um, die dem Schein nach pathetisch wirken sollte. Die Diskrepanz zwischen seinem eigenen Charakter und dem Pathos seiner Sätze

³⁷ Eco, Umberto: Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘. München: dtv, 1984, S. 78.

³⁸ Rinke im Fernsehinterview.

diskreditieren ihn und verleihen der ganzen Maskerade Tiefe. Die Ironie funktioniert auch in sehr subtilen Hinweisen. Die nationalsozialistische Instrumentalisierung wird nicht nur direkt bekämpft, durch die Diskreditierung ihrer Slogans (Deutschtum, Malvenpflanze) oder durch das radikale Ignorieren, sondern durch einfache Hinweise: „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.“³⁹

Abschließend kann man sagen, dass die absolute Befreiung, die Rinke zu vollführen beansprucht, zweierlei Fragen erhebt. Erstens wäre sie nur dann möglich, wenn die Leser wüssten, was befreit werden soll. Die Nibelungen können zwar als Teil des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden, die Kenntnisse des Publikums sind aber meistens sehr lückenhaft und beschränken sich auf verbreitete Klischees. Zweitens wäre eine absolute Befreiung nur dann möglich, wenn das gegenwärtige Zeitalter selbst keine Phrasen hätte. Die Vergewärtigung eines Stoffes impliziert immer eine Sinnunterstellung, die vom Kontext geprägt wird, und diesem entgeht das betrachtete Drama auch nicht. Mit Peter von Becker kann man die Konklusion ziehen, dass „der heutige Dramatiker auch mit den Abgründen der Wirkungsgeschichte des Mythos spielt und dabei das Echo von Wagner bis Hitler, vom expressionistischen Film bis zum postmodernen Boom mittelalterlicher Fantasy-Figuren im Kopf hat.“⁴⁰

³⁹ von Becker, Peter: Das Endspiel von Worms. In: Rinke: Die Nibelungen, S. 126.

⁴⁰ Ebd., S. 125.