

DIE
NIBELUNGEN
IN
DER
MODERNE

Dokumentation des 5. Symposiums
der Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V.
am 17. August 2003

Herausgegeben von
Gerold Bönnen und Volker Gallé

Band 4 der Schriftenreihe der
Nibelungenliedgesellschaft Worms e.V.

IMPRESSUM

Volker Gallé u. a.:

Die Nibelungen in der Moderne – Dokumentation des 5. Symposiums
der Nibelungenliedgesellschaft Worms e. V. 2002

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

2., unveränderte Auflage Januar 2008

Alle Rechte vorbehalten.

© Worms-Verlag 2008

Kultur- und Veranstaltungs GmbH der Stadt Worms

Fischerpfortchen 10 · 67547 Worms

Gestaltung und Satz: Schäfer & Bonk, Worms

ISBN 978-3-936118-09-4

Printed in Germany

Inhalt

Grußworte	5
HARTMUT REINHARDT	
Tanz mit Tod und Teufel: Über Heldenbilder und Nationalmythen in den Nibelungendramen seit Fouqué	8
ROMAN LUCKSCHEITER	
Zwischen Pathos, Politik und Parodie – die Rezeption des Nibelungenlieds in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts	43
GESPRÄCHSPROTOKOLL	
Podiumsdiskussion mit John von Düffel, Moritz Rinke und Dieter Wedel	64
PROTOKOLL	
Gespräche und Werkstätten zu den Nibelungenfiguren	103

4 | SIMONE SCHOFER

»Ganz Worms im Ausnahmezustand« –
Die Nibelungenfestspiele 2002 und 2003
im Spiegel der Feuilletons 114

MARION BÖNNIGHAUSEN

»... auf den Asphalt gestellt«:
Die Nibelungen von Moritz Rinke 136

JÜRGEN KOST

Ein deutscher Mythos als Trauerspiel –
Friedrich Hebbels *Nibelungen* 152

PATRICK SCHIMANSKI

Und heute gehört uns das Deutsche –
morgen die ganze Welt 187

Tanz mit Tod und Teufel –
Hartmut
Über Heldenbilder und Nationalmythen
Reinhardt
in den Nibelungen-Dramen seit Fouqué*

für Jürgen Jaehrling

8 | Er sei »in der Conception Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh«, hat FRIEDRICH HEBBEL über den unbekanntenen Verfasser des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* gesagt.¹ Wenn das zuträfe, erhielte die mittlerweile stattlich angewachsene Reihe von Nibelungen-Dramen sozusagen einen Rechtstitel, weil jede dramatische Adaption des Epos als Versuch ausgewiesen werden könnte, das innere Formprinzip auch der Gattung nach zu realisieren. Dagegen, so könnte man folgern, richten sich die narrativen Fortsetzer der Stofftradition von WILHELM JORDAN² bis (einstweilen) JÜRGEN LODEMANN³ ein Spielfeld ein, auf dem die alten Nibelungen-Geschichten mehr oder weniger willkürlich abgespult werden. Doch seien wir nicht ungerecht: Das Alte gegen das Neue zu justieren, ist kein spezifisches Problem der epischen Nibelungen-Nachfahrer. Auch die Dramatiker standen und stehen vor der Aufgabe, dem in »alten Mæren« zusammengebrachten Geschehenskomplex um Liebe und Betrug, Treue und Verrat, Rache und Mord so beizukommen, dass er sich mit den jeweiligen Kulturstandards einigermaßen verträgt.

Damit stoßen wir bereits auf die Schwierigkeit aller Nibelungen-Dramatik seit der Entdeckung des über Jahrhunderte verschollenen Epos im 18. Jahrhundert und der zögerlichen Befassung mit dem Text nach BODMERS erster Teiledition (1757): Das archaische Gepräge des Stoffes erscheint

in den Formaten von Figuren und Handlungen so unabänderlich, dass eine Modernisierung keine Ansatzpunkte findet, wenn sie denn die Authentizität der Überlieferung respektiert. Der im 19. Jahrhundert sehr bekannte und einflussreiche Ästhetiker FRIEDRICH THEODOR VISCHER hat 1844 diese Schwierigkeit genauer vorgeführt. Zwar machte auch er im *Nibelungenlied* »einen streng dramatischen Gang« aus, aber damit konnte und wollte er nicht zu neuen Dramatisierungen aufrufen. Im Gegenteil:

Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, 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 und erschüttern könnte.⁴

| 9

Wer sich demnach von Siegfried und Hagen, Brunhild und Kriemhild faszinieren lässt, muss zugleich einräumen, dass diese Faszinationskraft am archaischen Duktus ihres Handelns und – von »Wortkargheit« umzäunten, ins Verstummen gebrochenen – Redens haftet. Das neuere, dem Prototyp Shakespeares folgende Drama setzt auf Charakterpsychologie, gibt daher inneren Vorgängen des Individuums Stimme in Dialog und Selbstvergewisserung. Einem solchen Formulierungsmuster unterworfen, verlören die Heroen und Heroinnen der alten Zeit ihr Lebenselement, vergleichbar dem schweigsamen, seine Sache nicht explizierenden Westernhelden, den es in ein Konversationsstück verschlagen hätte. Das »Heldenmark«, von dem sie zehren, verlören sie in modernen Formen der »Selbstbespiegelung«, d. h. der Selbstreflexion. So sehr VISCHER dem zeitgenössischen Theaterpublikum »dieses Stahlbad« wünscht: eine Dramatisierung des *Nibelungenliedes* erklärt er für unmöglich, weil die Kulturdifferenz nicht zu überbrücken sei.

Dagegen empfahl der Ästhetiker »das musikalische Drama, die Oper« als »Form«, in der das Archaisch-Heroische auf das Theater gebracht werden könnte, ohne »das eigentümlich großartige Dunkel« dieser Welt zu zerstören.

In der Oper könnte sie auferstehen, die Musik ihren Gefühlsgehalt ausloten und aussprechen: Das »Nibelungenlied« sei »für die Oper wie gemacht, quillt und sprudelt von herrlichen musikalischen Motiven, wartet schon lange auf seinen Komponisten, fordert ihn gebieterisch [...]« Es ist bekannt, wer sich diesen »Vorschlag zu einer Oper« zu eigen gemacht hat und welches theatrale Großwerk über einen Zeitraum von 26 Jahren entstanden ist, vom ersten Entwurf 1848 bis zur letzten Note in der Schlussmusik der *Götterdämmerung* 1874: RICHARD WAGNER mit der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Was es damit des näheren auf sich hat, ist hier nicht zu erörtern. Halten wir aber fest, dass WAGNERS musikalisches Großdrama die bedeutendste Neugestaltung des Nibelungenstoffs darstellt, allerdings mit nur geringem Anhalt am mittelhochdeutschen Epos, zurückgreifend auf die nordischen Götter- und Heldengeschichten der Wikingerzeit und dabei doch nicht von einer antiquarischen Kunstgesinnung umschlossen.

10 | VISCHERS wohlbegründete Warnung hat nicht verhindert, dass sich immer wieder Dramatiker des Worts am Stoff versucht haben, wie das angefügte Verzeichnis zeigt. Dabei gerieten sie, wenn sie denn die eigentümliche Aura des Staufer-Epos zu wahren versuchten, zwangsläufig in die von VISCHER beschriebene Aporie, ohne dass ihnen ein ungetrübtes Poetenglück hätte erblühen können. Als FRIEDRICH HEBBEL, nicht nur vom Chronologischen her WAGNERS Konkurrent, seine *Nibelungen*-Trilogie 1862 an VISCHER sandte, stellte er ausdrücklich und keineswegs nur briefdiplomatisch den Anschluss an dessen »vortreffliche Abhandlung« her. Indem er auf die Gratwanderung hindeutete, »den Gestalten unseres großen National-Epos menschliche Eingeweide zu geben, ohne ihnen die riesigen Umrisse zu nehmen«,⁵ erkannte er VISCHERS Problembeschreibung an, hatte sich freilich kühn über dessen Konsequenz hinweggesetzt, eine rein dramatische Adaption besser gar nicht erst zu versuchen. Andere, weniger ambitionierte und auch nicht auf Traditionsbindung festgelegte Theaterautoren gehen eher unbekümmert mit der stofflichen Herausforderung um, nutzen das alte Epos als Steinbruch und setzen die Figuren wie ihr Handeln auf eigene poetische Fahrten, unterziehen sie nicht selten einer Um- oder Neudeutung, die auf historische Perspektiven gar nicht mehr abgestimmt werden soll.

Zwischen Pathos, Politik und Parodie –
Roman
Die Rezeption des Nibelungenlieds in
Luckscheiter
Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts

»Erst muß etwas Großes geschehn, ehe etwas Großes gedichtet werden soll,« meinte AUGUST WILHELM SCHLEGEL 1803 in seiner Vorlesung über die Geschichte der romantischen Literatur. Da es ihm in der Gegenwart an Größe mangelte, empfahl er mit Nachdruck die Lektüre alter Heldensagen: »Diese Heldensagen,« so SCHLEGEL, »beweisen uns, daß das damalige Menschengeschlecht nicht nur an Riesenkraft der Leiber, sondern an Größe und Reinheit der Gesinnungen den nachfolgenden weit überlegen war. [...] So mag denn das gegenwärtige Geschlecht in jenen Spiegel großer Menschen blicken, wenn es den Eindruck nicht vernichtend fühlt.«¹ Mit den Heldensagen, die ganz offenbar die Gegenwart in den Schatten stellen und für die Zukunft ein Vorbild sein sollen, sind bei SCHLEGEL nun erstmals nicht mehr die längst kanonisierten Epen der Antike und insbesondere HOMERS *Ilias* und *Odyssee* gemeint, sondern das Lied der Nibelungen. Knapp fünfzig Jahre zuvor war es in Form einer Handschrift in der Hohenemser Bibliothek entdeckt worden und war seitdem Gegenstand einiger Editionen, von BODMER und anderen, gewesen. Eine Übersetzung ins Neuhochdeutsche lag dann erst 1807 vor.

| 43

Wenngleich das *Nibelungenlied* zunächst keine besondere Aufmerksamkeit seitens des lesenden Publikums oder prominenter Multiplikatoren wie

GOETHE auf sich ziehen konnte,² erwies es sich doch bald jenen als willkommene Fundsache, die die deutsche ›Nationalmythologie‹ zu ›erneuern‹ suchten – ein Projekt, das motiviert war durch die lastende Erfahrung der politischen Schwäche, durch die Erfahrung der Niederlage Preußens und der Besetzung Deutschlands durch Napoleon, die jetzt durch eine neue Kultur des Patriotismus, durch Strategien kultureller Selbstvergewisserung, kompensiert werden sollte.³ Und da kam eine Heldensage aus deutscher Überlieferung gerade recht: »Nachdem wir lange genug in allen Weltteilen umhergeschweift, sollten wir endlich einmal anfangen, einheimische Dichtung zu benutzen,«⁴ propagierte SCHLEGEL und weckte bei seinen Hörern den Ehrgeiz, das *Nibelungenlied* zum Nationalepos zu stilisieren. Dieses Ziel indes war allzu schwer zu erreichen, schließlich hatte man es mit einer mittelhochdeutschen Kompilation unterschiedlicher nordischer Sagen zu tun, deren zweite Hälfte zielstrebig ins Verderben führt. Doch bei dem Bemühen, das Heldenepos zur nationalen Identitätsstiftung heranzuziehen, verfuhr man selektiv und sah über den Untergang aller Helden kreativ hinweg, beziehungsweise verlegte das Interesse auf die vermittelten Werte. Auch SCHLEGEL macht sich in seiner Vorlesungen Gedanken, auf welcher Ebene das Lied Vorbildhaftes vermittele und kommt zu dem Schluss, dass es weniger die Handlung an sich als vielmehr das ihr zugrundeliegende Tugendkonzept sei:

Wo die Gräuel der Rache, der Wut und der Verzweiflung sich auftun, da wird außer der brüderlichen Heldenfreundschaft des fantastischen Volker, im Rüdiger das hohe Urbild der Ehre, Treue und jeder biedern Tugend aufgestellt, im Dietrich von Bern ein weiser gerechter Heldensinn, der von keinem Sturm der Zerstörung hingerissen wird. [...] In Siegfrieds Untergange wird der jugendliche Übermut geahndet, der ihn getrieben, seiner Gattin ein unverbrüchliches Geheimnis zu verraten. [...] In dem ganzen Hergange liegt eine Mißbilligung der zauberischen Täuschung, wodurch Siegfried [...] dem Günther die Brunhilde erringt.⁵

Das *Nibelungenlied* als ein an das Verhängnisvolle menschlichen Tuns gemahnendes Epos – das lässt in der Tat auf ein gewisses Potenzial für die Rezeption schließen, wirkt aber in anbetracht der von SCHLEGEL vorgebrach-

ten Kurzdeutung doch etwas bemüht. Erst durch seinen Hinweis, »dass das Gedicht seinem innersten Geiste nach christlich« sei,⁶ erkennt man den universalen Anspruch seiner Lesart.

SCHLEGELS Vorlesung steht am Anfang einer jahrhundertelangen Abfolge von Versuchen, das *Nibelungenlied* in seiner nationalen Relevanz zu profilieren. Die Tatsache, dass es dem überlieferten Stoff insgesamt an Stringenz und einer konstanten Ikonographie mangelte,⁷ hat sich zwar bei der Hoffnung auf ein Nationalepos als Nachteil erwiesen, hat andererseits aber auch gerade seine Indienstnahme befördert. Aus der Fülle von Deutungsmöglichkeiten und Sagensträngen ergab sich ein ganzes Arsenal allegorischer Figuren. Der höchste Verwertungsfaktor fällt dabei der Siegfried-Figur zu, die im Lauf der Jahrzehnte vor allem über ihre Konnotation des kraftvollen Siegertypus eine ungeheure Kompabilität unter Beweis stellt: Ob Napoleon,⁸ Wilhelm I., Bismarck oder, in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts, Hitler – sie alle wurden einmal als »neuer Siegfried« titulierte.⁹

| 45

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass über das Nibelungen-Material nahezu beliebige Sinnkonstruktionen gestülpt worden sind;¹⁰ das bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei den jeweiligen Rezeptionszeugnissen um willkürliche Dokumente ohne Aussagekraft handeln würde. Denn die Interpretationen und Bearbeitungen des *Nibelungenlieds* sind in ganz ausgeprägter Weise getragen von Diskursen, deren historische Dominanz Aufschluss gibt über Mentalitäten ihrer literarischen und vor allem auch politischen Epoche. Die Rezeptionsforschung hat immer wieder verschiedene Phasen ausgemacht, in denen einzelne Charaktere oder Themen des Lieds Konjunktur hatten. So hat KLAUS VON SEE beispielsweise von drei Phasen gesprochen: bis 1870 sei Kriemhild, die Liebliche, das Leitmotiv gewesen, bis 1914 dann Siegfried, der Lichtvolle, und in einer dritten Phase ab 1914 schließlich Hagen, der Entschlossene – wobei das Motiv der Entschlossenheit dann bis zu der pervertierten Losung des »Ausharrens bis zum bitteren Ende« von GÖRING ausgebaut wurde.¹¹ Der jeweilige produktive Umgang mit dem *Nibelungenlied* kann darüber hinaus auch verortet werden innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges und insbesondere im kulturell motivierten Selbstpositionierungsprozess des Bürgertums in Abgrenzung gegen die Aristokra-

Podiumsdiskussion
Protokoll
mit John von Düffel, Moritz Rinke
des Gesprächs
und Dieter Wedel

von den Autoren bearbeitete
und autorisierte Fassung
(Protokoll: Philip Schäfer)

64 | **JOHN VON DÜFFEL:** Meine Damen und Herren, herzlich willkommen zu unserem Gespräch. Wir haben uns vorhin schon – sozusagen hinter den Kulissen – sehr angeregt unterhalten und haben uns doch entschlossen, Sie an diesem Gespräch teilhaben zu lassen. Es ist so, dass wir ein sehr weites Thema haben; wir werden uns beschäftigen mit der Arbeit und Bearbeitung des Nibelungenstoffes aus sowohl der Sicht des Dramatikers als auch aus der Sicht des Regisseurs. Deswegen neben mir einerseits Moritz Rinke, auf der anderen Seite Dieter Wedel. Ich bin der Dramaturg der Produktion hier bei den Nibelungenfestspielen; mein Name ist John von Düffel und ich begrüße Sie erst mal recht herzlich und natürlich auch die beiden Gäste.

Ich würde gerne zur Person ein paar Fragen stellen, obwohl das bei beiden, die ja in Worms einen schon fast unglaublichen Bekanntheitsgrad erreicht haben, vielleicht schon überflüssig erscheint. Trotzdem ist es mir wichtig, auf das einzugehen, was man vielleicht im allgemeinen Presserummel nicht ganz so wahrgenommen hat, nämlich einerseits die Beschäftigung mit dem Medium Theater, die verschiedenen Erfahrungen mit dem Theater, sowohl aus Sicht des Regisseurs als auch aus Sicht des Dramatikers.

Ich würde gern mit Dieter Wedel beginnen und fragen: Lieber Herr Wedel, Sie haben mit Ihrem Filmschaffen eine große Öffentlichkeit erreicht – und jeder, der hier sitzt, hat wahrscheinlich einen oder mehrere Filme von Ihnen gesehen. Wie war denn Ihre Berührung mit dem Theater? Kam erst das Theater und dann der Film?

DIETER WEDEL: Ja, ich hatte schon während meiner Studentenzeit Berührung mit dem Theater, weil ich damals die Studentenbühne der FU geleitet habe, war dann während meines Studiums zeitweilig am Berliner Theater tätig und ging nur zum Fernsehen, weil das Engagement, das ich dann am Kieler Stadttheater hatte, ein Jahr später lag. Ich hatte also mein Examen gemacht. Das war gerade zum Spielzeitende, und die nächste Spielzeit war ich sozusagen frei. Da bot mir jemand an: »Komm doch mal zum Radio, mach selber bei den Hörspiele mit und verbringe damit die Zeit bis zum Antritt dieses Engagements.« Und da hab ich auch mal ins Fernsehen reingeguckt und machte damals ein Hörbild über den 17. Juni. Daraufhin hat mich der damalige Fernsehspielchef aufgefordert, das gleiche auch fürs Fernsehen zu schreiben. Später wurde der Regisseur krank, der das eigentlich machen sollte, Rolf Hedrich – damals ein sehr berühmter Fernsehregisseur. Weil ich nun schon mal am Theater inszeniert hatte, durfte ich diesen Film machen. Ich hatte vorher zugehört, als Dürrenmatt seinen *Frank V.* fürs Fernsehen machte. Ich war da als Hilfe vom NDR beigegeben, verstand aber auch nix von diesen Kameras. Der Dürrenmatt und ich tranken unseren Frust über diesen riesigen Apparat immer weg. Ich hab mir damals geschworen: »Sollte ich selber mal irgendwann beim Fernsehen Regie führen, dann werde ich diesen Apparat unendlich verkleinern.«! Damals begriff ich noch nicht, dass die vielen Leute, die scheinbar untätig rumstehen, natürlich dazu da sind, eine oder anderthalb Stunden Wartezeiten zu verhindern. Und die ist teurer als dieser Mann, der da steht. Später habe ich dann selber die größten Teams gehabt, die da waren – hatte damals aber immer noch die Hoffnung und auch die Absicht, zum Theater zu gehen. Schließlich bin ich aber beim Fernsehen geblieben. Sehr viele Jahre später hat mir Hamburg die Leitung eines Theaters angeboten. Das war für mich eine

merkwürdige Erfahrung, weil das genau das war, was ich mir eigentlich als Student vorgestellt hatte – ein Theater in einer großen Stadt zu leiten. Nach reiflicher Überlegung hab ich damals abgesagt, weil ich festgestellt habe, dass ich das, was sich so ergeben hatte, nämlich Geschichten im Fernsehen zu erzählen, doch als meinen eigentlichen Beruf angesehen habe. Aber die Verbindung mit dem Theater ist geblieben. Ich habe über viele Jahre jedes Jahr ein Stück an einem Theater inszeniert, mal in Hamburg, mal in Frankfurt und Bonn, und irgendwann gab's so einen Punkt, als ich die Filme auch selber produzierte und eine Firma hatte, dass die Zeiten, in denen ich weg war, einfach schädlich für die Firma waren. Deshalb hab ich die letzten zehn Jahre kein Theater mehr gemacht.

JOHN VON DÜFFEL: Aber Sie haben ja eigentlich im Filmbereich fast immer Ihre Drehbücher selber geschrieben.

DIETER WEDEL: Ja.

66 | **JOHN VON DÜFFEL:** Wenn Sie im Theater inszeniert haben, haben Sie Texte von Shakespeare bis wahrscheinlich zu heutigen Autoren –

DIETER WEDEL: – Rinke –

JOHN VON DÜFFEL: – Rinke! ... inszeniert, das heißt, Sie haben da auf dem Theater auch immer »Fremdtexte« gehabt, an denen Sie sich abgearbeitet haben. Hat es Sie mal gereizt, fürs Theater zu schreiben?

DIETER WEDEL: Nee, hab ich nie drüber nachgedacht. Wissen Sie, der Unterschied ist doch, dass man im Fernsehen versucht, eine Geschichte zu erzählen, die mit der unmittelbaren Gegenwart zu tun hat. Gut, das könnte man am Theater auch. Aber der Theatertext muss doch etwas sehr viel Beispielhafteres haben. Das hab ich mir nie zugetraut, das sag ich ganz offen. Ich hab mich immer als Autor begriffen, der dem Regisseur die Spielvorlagen lieferte, die er brauchte, um seine Geschichten fürs Fernsehen zu machen. Also ich hab mich sehr viel mehr als Regisseur definiert denn als Autor. Eigentlich hab ich meine Bücher immer nur selber geschrieben, weil ich mit den Büchern, die mir angeboten wurden, nicht sehr glücklich war. Das ist nun beim Theater etwas anderes.

JOHN VON DÜFFEL: Es scheint mir wichtig festzuhalten, dass es doch im Film

Gespräche und Werkstätten
Protokoll
zu den Nibelungenfiguren

(Protokoll: Detlev Neumann,
Punkt 3 [Siegfried und Hagen]: Hans Müller)

Im Rahmen des 5. Symposiums der Nibelungenliedgesellschaft wurden am 17. August 2003 Werkstätten zur Aussprache über die Figuren des Nibelungenstoffs angeboten, in denen sich jedermann äußern konnte, »wie er/sie sich diese Charaktere vorstellt, sei es inspiriert vom mittelalterlichen Epos, von der Sage oder von der modernen Rezeption bis hin zu Rinkes Stück und Wedels Inszenierung.«

| 103

Vorgesehen waren einzelne Workshops zu den Königsbrüdern Gunter, Gernot und Giselher (Moderation Volker Gallé), der Hunnenhof mit Etzel und Dietrich (Moderation Dr. Ellen Bender), der Burgunderhof mit Siegfried und Hagen (Moderation Hans Müller) und die Königinnen Kriemhild und Brunhild (Moderation Ulrike Schäfer).

Die Workshops wurden zu einer Veranstaltung zusammengelegt, in der alle vier Themenbereiche diskutiert wurden.

1) Gunter, Gernot, Giselher

Die Umfrageergebnisse zu den Charaktereigenschaften Gunters ergaben folgende Werte:

GUNTER IST EIN ...	WORMSER ZEITUNG	WORKSHOP
a) schwacher König	74	8
b) vorsichtiger Taktiker	1	1
c) eingebildetes Großmaul	1	1
d) scheuer Antiheld	14	5

In der Diskussion zur Person Gunters wurde ausgeführt:

- ▶ Gunter will aus Geltungsbedürfnis heraus eine Frau haben, die er nicht aus eigener Kraft gewinnen kann.
- ▶ Gunter steht zu Siegfried einerseits in einem Verhältnis der Rivalität, andererseits ist aber die Hilfe Siegfrieds für Gunter unerlässlich, um Brunhild zu gewinnen (zu besiegen).

Die Situation am Hofe wird als Geflecht von komplizierten Verhältnissen gesehen; Gunter ist abhängig von den jeweiligen Mehrheiten, wobei sich die Gewichtungen je nach Situation verschieben. Im Grunde wird Gunter diesen Anforderungen nicht gerecht (schwacher König).

Als einzelne Einschätzungen der Workshopteilnehmer werden genannt:

Gunter und Siegfried

Gunter hat als König die gesellschaftliche Stellung eines »rex ex nobilitate«; für Siegfried ist es eine Selbstverständlichkeit, dass er für Gunter diese Tat (Unterwerfung Brunhilds) vollbringt. Gunter besorgt das Wohlergehen des Reiches aus der Sichtweise des Königtums.

Gunter und Brunhild

Beim Verhältnis Gunter zu Kriemhild – ihr wird das Attribut *berühmt* zugesprochen – und Brunhild – ihr wird das Attribut *berüchtigt* zugesprochen – wirkt Gunter als scheuer Antiheld, der sich selbst auf den Leim geht, der aber auch seine Leistungsfähigkeit aus einer Haltung der Überheblichkeit heraus überschätzt. Denn Brunhild stellt dem Werbenden harte, tödliche Bedingungen. Als Zeichen der Schwäche gilt die Fesselung Gunter durch Brunhild während der Doppelhochzeit zu Worms. Andererseits beweise Gunter Stärke als kämpfender Ritter.

Gunter und seine Brüder

Gernot und Giselher kämpfen mit ihrem Bruder Gunter Seite an Seite; alle drei tragen gleichermaßen Verantwortung für ihr Reich. Eine Trennung der Herrschaftssphären unterbleibt im Epos, während es in der gesellschaftlichen Realität üblich gewesen sei, dass Herrschaft geteilt wurde und aus Teilungen oft tödliche Zwiste entstanden seien. Dieses Unterbleiben der Trennung könnte u. U. als Aspekt von Schwäche gewertet werden.

Als literarische Parallelen für die Dreiheit der Brüder wurde auf die Merowingersage und das Märchen »Die drei Brüder« verwiesen.

| 105

2) Der Hof von König Etzel

Im Gegensatz zur Charakterisierung Etzels in der nordischen Überlieferung als der eines grausamen Despoten, die auf der historischen Figur Attilas beruhe, sei Etzel im Lied als entgegenkommender Charmeur dargestellt. Er zeige das klassisch höfische Verhalten bei der Werbung, beim Versprechen von »Liebe ohne Leid«.

Etzels Rolle im Kampf: Eine Position betonte, Etzel greife aus eigenem Entschluss nicht in die Kämpfe ein, Kriemhild sei die eigentliche Agierende. Etzel habe die Möglichkeit gehabt, die Katastrophe zu verhindern, sei an dieser Aufgabe gescheitert.

»Ganz Worms im Ausnahmezustand« –
Simone
Die Nibelungenfestspiele 2002 und 2003
Schofer
im Spiegel der Feuilletons

114 | Ein wahrer Mediensturm brach 2002 über die mittelgroße Stadt Worms am Rhein herein. Stars wie Dieter Wedel, Mario Adorf, Maria Schrader und André Eisermann hatten sich angekündigt, um die neue Fassung des erfolgreichen Dramatikers Moritz Rinke über den Untergang der Nibelungen vor dem Dom aufzuführen. Große, mehrseitige Reportagen über das Geschehen in Worms erschienen im *Stern*, im *Spiegel*, im *Focus*, in der *Bunten*, in der *Gala*, in der *Hörzu*, in der *Welt am Sonntag*, in der *Marie Claire*, in der schweizerischen *Weltwoche* und in der Fachzeitschrift *Theater heute*. Die großen Fernsehanstalten schickten ihre Teams nach Worms, Berichte über die Festspiele in der *Tagesschau*, in *heute* und weiteren Sendungen folgten. Ein Millionenpublikum sah das Schauspiel um Liebe, Hass und Mord im ZDF. Alle überregionalen Tageszeitungen sandten ihre Journalisten/innen, um über die Premiere zu berichten und um Stars wie Thomas Gottschalk oder Hellmuth Karasek auf der Premierenfeier abzulichten.

Im folgenden Jahr, der Wiederaufnahme des Rinkestücks, war die Presseresonanz nicht ganz so überwältigend, aber immer noch beachtlich. Vor allem die beiden neuen Ensemblemitglieder Manfred Zapatka und Wiebke Puls erregten die Aufmerksamkeit der Medien.

Über 1000 Artikel sind in diesen beiden Sommermonaten über die

Nibelungen-Festspiele publiziert worden. Für den hier abgedruckten Beitrag wurden 80 Texte aus dem Jahr 2002 und 97 Medienstimmen für 2003 analysiert.

Im Fokus stehen die Kritiken der größeren Tageszeitungen beider Jahre. Es geht um den Blick von außen, der an die Festspiele und deren künstlerisches Programm herangetragen wurde. In dieser Auswertung stehen vor allem die Textanalyse des Rinke'schen Werks, die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Stoff sowie die Figurenbeschreibungen und -deutungen der Medien im Vordergrund.

Die Betrachtung der beiden Jahrgänge soll einen Überblick über die Berichterstattung der Festspiele und einen Vergleich ermöglichen. Einzelne Themenblöcke halten die Flut der Informationen und Meinungen übersichtlich. Deutlich werden die unterschiedlichen Standpunkte der Bewertung, die sich in diesen beiden Jahren herauskristallisieren.

2002 – Uraufführung

Figurenbeschreibungen

Moritz Rinke hat klare Vorstellungen, wie die Figuren der Nibelungen zu interpretieren sind. Laut eigener Aussage ist es sein Anliegen, die einzelnen Personen des Nibelungenepos begreifbar und menschlich zu machen. Er will die Figuren vom Sockel auf den Asphalt holen.

Viele Zeitungen bewerten diese Intention positiv: Die Figuren bei Rinke seien sehr zeitnah beschrieben, so die *Berliner Zeitung*, alle hätten irgendeine Macke, so wie du und ich, was sie supersympathisch mache (19. August 2002). So gelänge es Moritz Rinke, resümiert der *Mannheimer Morgen*, den Pathos des Stücks zu entlüften und seine Sagenfiguren ins Menschsein zurückzuführen. Das Stück würde sich immer wieder in einem unendlichen Spiegel selbst reflektieren und die Figuren schauen sich dabei selbst zu (19. August 2002).

Doch werden Rinkes Figurenzeichnungen auch als deren Ironisierung bewertet. Und dies sei ein Zugeständnis an das Unterhaltungsbedürfnis des

Publikums, so die *Rheinpfalz* vom 19. August 2002. Und die *Süddeutsche Zeitung* urteilt weiter, es gäbe im Stück keine mitreißenden Helden mehr, sondern die Figuren seien das Inbild des Banalen, die keine Aura mehr besäßen und sich so machtlos und blöde verhielten. Vielmehr zeichne sich Rinkes Stück aus durch Mythenabwehr und Indifferenz in den Figurenzeichnungen (19. August 2002). Es sei, so die *Welt* ebenfalls vom 19. August 2002, ein Volk von Deppen dargestellt und es sei nicht nachvollziehbar, wie aus der unheldischen Bodenständigkeit und dem Reformunwillen der Figuren, eine derartige Kriegsschlacht aus der kurz vorher gezeichneten Komödie erwachsen kann.

Weibliche Figurenzeichnungen

116 | Das besondere Augenmerk vieler Medien liegt auf den Veränderungen, wie Moritz Rinke die Frauen, vor allem Kriemhild (Maria Schrader) und Brünhild (Judith Rosmair), in seinem Stück beschrieben hat.

So erklärt die *Badische Zeitung*, die einzige Neuerung in Rinkes Stück seien die Frauen und der Ehespießer Siegfried (19. August 2002). Das Stück handle von schwachen Männern und starken Frauen (*Frankfurter Rundschau*, 19. August 2002).

Obwohl den Frauen die überwiegende Sympathie der Kritiker/innen gilt, werden die neuen Frauentypisierungen auch negativ bewertet. Die *Leipziger Volkszeitung* ist der Meinung, die roten Haare von Kriemhild, getragen von Maria Schrader, würden sie in diesem Stück zur Zicke abstempeln, gleichwohl würden die Frauen zu viel schreien (19. August 2002). Ebenso spricht die *Badische Zeitung* am 19. August 2002 vom Stück als Zickenstreit und von Brünhild als ziemlich blassem Mägdlein, das im sexy Netzhemdchen auf einem leuchtenden Eisferd in die Arena reitet.

Und doch überwiegen die positiven Stimmen zu den weiblichen Hauptdarstellerinnen. Die *WAZ* schreibt am 19. August 2002, die großartigen Figuren in diesem Stück seien die Frauen. Kriemhild entwickle sich überzeugend von einer sanften Träumerin zu einer rasenden Rächerin. Brünhild sei eine

»... auf den Asphalt gestellt«:

Marion

Die Nibelungen

Bönnighausen

von Moritz Rinke

136 | I.

Ein großes Medien- und Freilichtspektakel mit hochrangiger Besetzung war es, die Inszenierung des Nibelungen-Dramas von MORITZ RINKE vor der Kulisse des Wormser Domes. Begleitet wurde das Unternehmen vorab mit medienwirksam gesteuerter öffentlicher Aufmerksamkeit¹ und danach mit harschen Verrissen in der überregionalen Presse.

Doch gerade die Kritikpunkte stellen Aspekte heraus, die dieses Gegenwartsdrama für den Deutschunterricht interessant machen. Wenn JENS JESSEN in der *Zeit* anmerkt, MORITZ RINKE sei in die »Falle der neudeutschen Befindlichkeit« gegangen,² dann stellt gerade diese Verknüpfung des Nibelungen-Stoffes mit der Befindlichkeit der jungen Generation eine große Chance für den Unterricht dar. In RINKEs Drama spiegelt sich der bundesdeutsche Zeitgeist wider, als dessen Produkt sich auch MORITZ RINKE selbstkritisch versteht. Seine Figuren sind Ausdruck der »fehlenden Widerstandsenergie einer diffusen Generation« in der bundesrepublikanischen Realität, in der ein »genaues Feindbild« ebenso verloren gegangen ist wie die klare Vorstellung eines politischen Gegenentwurfs.³ »Generelle politische Widerstandskonzepte« können seine Figuren ebenso wenig formulieren wie

ihr Schöpfer MORITZ RINKE, »weil sie ja mit dem System, in dem sie leben, grundsätzlich einverstanden sind.«⁴ RINKES Dramatisierung steht in der Tradition der Bühnenbearbeitungen des historischen Stoffes, die seit A. W. SCHLEGELS Vorschlag, das *Nibelungenlied* zu dramatisieren, dem jeweiligen Zeitgeist verpflichtet waren. Bei allen Bühnenbearbeitungen stand nicht eine historisch getreue, sondern eine zeitgenössische Adaption im Vordergrund, sodass eine philologisch-didaktische Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen *Nibelungenlied* einzig über die Textfassung des Epos, nicht aber über Bühnenadaptionen gewährleistet ist. Diese akzentuieren als Spiegel ihrer Zeit die spezifischen gesellschaftlichen Umbrüche. Im Drama MORITZ RINKES wird die gesellschaftliche Befindlichkeit bereits in der Konzeption des Theaterstückes deutlich. Seine Bühnenadaption des Nibelungen-Stoffes zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellt ein – zuweilen populistisches – Potpourri dar, angereichert mit Anleihen bei der Trivialliteratur, eine Projektion der Beliebigkeit, so wie er sie seiner »diffusen Generation« attestiert. Eine solche Neuschreibung bietet einen genuinen Gegenwartsbezug und damit mehr Möglichkeiten, die jüngere Generation zu erreichen, als es Aktualisierungen des historischen Nibelungen-Stoffes auf der Bühne vermögen. Die politisch aktualisierenden Bedeutungszuschreibungen, die anscheinend immer noch von der besonderen Geeignetheit des Nibelungenstoffes für Geschichtslektionen ausgehen,⁵ machen den Schülern⁶ den Zugang zum Nibelungen-Stoff nicht einfacher, da diese sowohl die jeweilige literarische Grundlage als auch die spezifische politische Akzentuierung nachvollziehen müssen.⁷

»Was gehen uns die Nibelungen an? [...] Die Helden haben ausgespielt.«⁸ Dieses provokative Diktum EINAR SCHLEEFs variiert MORITZ RINKE in seiner dramatischen Adaption des Nibelungen-Stoffes, indem er diesen kurzerhand in ein Pop-Schauspiel verwandelt. Er wählt damit ein Genre, welches von dem persönlichen Erleben der jungen Generation ausgeht und das Alltägliche und auch Triviale der jugendlichen Lebenswelt als Material begreift und ästhetisch verarbeitet.⁹ Kennzeichnend auch für dieses Pop-Schauspiel ist seine Verbindung von subkulturell geprägter Widerständigkeit mit der populären Kultur des Mainstream.¹⁰ Das Ergebnis ist nicht unbedingt ästhetisch avanciert. Der Vorwurf, dass RINKE in dieser »Schulfunkfassung [...]

gar nichts verlangt, weder vom Publikum noch von sich«,¹¹ zeigt jedoch die verinnerlichte Bedeutungsschwere, mit der dem Nibelungenmythos hierzulande immer noch begegnet wird. In seiner ironisch-witzigen Leichtigkeit und seinem betont »jugendlichen« Gestus als Ausdruck der Präsenz des neueren Theaters¹² findet das Theaterstück RINKE hingegen einen zeitgemäßen Zugang zu dem Nibelungen-Stoff. Besonders der schnodderige, antiromantische Sprachduktus, in seiner kabarettistischen Ausgestaltung durch alltagssprachliche Elemente geprägt, unterstützt die satirisch-humorvolle Leichtigkeit im Umgang mit dem belasteten, pathetischen Stoff. Auch wenn im dritten Akt Mord und Totschlag apokalyptische Ausmaße annehmen, wird immer noch streckenweise ein leichter Ton angeschlagen, den PETER VON BECKER als »Gestus der tragischen Ironie bezeichnet«.¹³ Durch die fehlende Erzählerinstanz entfällt das groß angelegte System von Vorausdeutungen, Ahnungen, Kommentaren, das dem thematischen Geflecht von Liebe und Tod im *Nibelungenlied*¹⁴ noch einen dunklen, pessimistischen Grundton gab. Die Figuren präsentieren sich unwissend und unbekümmert, ohne jede pathetische Last, stellen sich jedoch dabei durch eine deutliche Psychologisierung über Rede- und Regieanweisungen lebens- und gegenwartsnäher dar.

RINKE hat das Spiel um Liebe und Macht »auf den Asphalt gestellt«,¹⁵ in die Gegenwart gebracht und damit in die scheinbar unspektakuläre Realität eines »statisch-behägigen und ideenlosen Staat[es]«.¹⁶ Es wird deutlich, dass die deutsche Gesellschaft der Gegenwart ebenso wie der Wormser Hof »auf Super-Konsens«¹⁷ macht, der in den Nibelungen nur von der eigenwilligen und gewalttätigen Energie der Frauen durchbrochen wird.

II.

In seiner Neuformulierung des mittelalterlichen Nibelungenliedes akzentuiert MORITZ RINKE besonders den Zusammenhang zwischen Geschlechtsidentität und Macht. Die machtpolitischen Auseinandersetzungen, die als Kampf der Geschlechter erzählt werden, erfahren eine neue Ausdeutung.¹⁸

Ein deutscher Mythos
Jürgen
als Trauerspiel –
Kost
Friedrich Hebbels *Nibelungen*

152 | I.

Die literaturwissenschaftliche Forschung tut sich bis heute schwer mit FRIEDRICH HEBBELS *Nibelungen*-Trilogie. Diese Probleme mögen in ästhetischen Mängeln des Werks begründet sein, die heute vielleicht offener zutage treten als vor 140 Jahren, als HEBBEL mit diesem Drama den wohl größten Triumph zu Lebzeiten feierte; sie mögen insbesondere begründet sein in der Rezeptionsgeschichte dieses Textes, der nicht zuletzt – aber nicht nur! – in der Zeit des Nationalsozialismus als nationalistisches Drama aufgefasst wurde. Vor allem aber sind diese Probleme, so scheint es, begründet in der unklaren Verweisstruktur von HEBBELS Text.

Die Frage ist immer wieder: Aus welcher Intention heraus greift HEBBEL in den 50er-Jahren des 19. Jahrhunderts auf einen Stoff zurück, dessen gültige literarische Bearbeitung zum damaligen Zeitpunkt bereits rund 650 Jahre zurück lag? Was glaubte HEBBEL in diesem Text zu entdecken, was er für seine eigene Zeit für mitteilenswert hielt? Und natürlich auch: Auf welche Wirklichkeit referiert HEBBEL mit seinen *Nibelungen*, an welchem zeitgenössischen Diskurs beteiligt er sich? Zu den Hauptproblemen der HEBBELforschung gehört es in diesem Sinne, den Bezug des Textes auf die

außerliterarische Wirklichkeit zu rekonstruieren, den Text und seine Bilder gleichsam zu dechiffrieren und HEBBELS ›Aussage‹ mit Blick auf seine eigene Gegenwart zu konkretisieren.

Von HEBBEL selbst wird die Forschung bei diesen Bemühungen weitgehend im Stich gelassen. In allen Selbstzeugnissen bezeichnet er sich lediglich als den »Dolmetscher eines Höheren«,¹ als »das Sprachrohr des alten Dichters« (B VII, 163); immer wieder tut er so, als habe er gar keine eigene Intention gehabt bei der Bearbeitung des Nibelungenstoffs, als habe er seine Arbeit und seine Fähigkeiten ganz in den Dienst des mittelalterlichen *Nibelungenliedes* gestellt: Er sei »mit einem Uhrmacher zu vergleichen, der ein vortreffliches altes Uhrwerk von Spinnweb und Staub gesäubert und neu eingerichtet hat. Nun zeigt und schlägt es wieder gut, aber er ist darum nicht der Künstler, sondern höchstens der Küster« (B VII, 56f.). Ausdrücklich verwahrt er sich dagegen, er wolle mit seinem Drama »irgend ein modernes Lebens-Problem [...] illustrieren« (W XIII, 337). Das Problem, das es zu lösen galt, war offensichtlich ausschließlich ein gattungspoetologisches, »die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form« (W XIII, 337), die Übersetzung aus einer Gattung, in der über die Figuren gesprochen wird, in eine Gattung, in der die Figuren selbst sprechen. Aber selbst in dieser Hinsicht hat HEBBEL nicht viel Eigenes leisten müssen, denn der Dichter des *Nibelungenlieds* erscheint als »Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh« (W XIII, 337): »Alle Momente des Trauerspiels sind also durch das Epos selbst gegeben [...] Die Aufgabe bestand nun darin, sie zur dramatischen Kette zu gliedern und poetisch zu beleben, wo es nöthig war« (W XIII, 339).

| 153

Zwar stellt HELMUT DE BOOR als Vertreter der älteren Forschung respektvoll fest: »Es dürfte ein einzigartiger Fall sein, daß ein so bedeutender und eigenwilliger Dichter, wie HEBBEL es war, sich mit so viel Hingabe in den Dienst eines anderen stellte.«² Allerdings steht er mit dieser Position weitgehend allein; das Gros der Forschung hat HEBBEL die Motive, die er selbst für seine Dramatisierung des *Nibelungenlieds* anführt, nicht wirklich abgenommen. Geradezu paradigmatisch formuliert OTFRID EHRISMANN die Prämissen dieser Forschung, wenn er schreibt: »Jede Zeit verwertet die auf sie gekommenen literarischen Stoffe nach eigenen Interessen, mag sie sich auch

noch so sehr hinter den Stoffen verbergen wollen [...] Weder gibt es eine überzeitliche Aneignung noch eine überzeitliche Vermittlung.«³

In der Tat erscheint es kaum vorstellbar, dass sich ein Autor aus den Diskursen seiner Gegenwart einfach verabschieden kann, dass er sich aus dem Kontext seiner Zeit, seines Lebens und seines Denkens gleichsam »ausklinkt« und zum reinen »Dolmetscher« eines 650 Jahre alten Texts werden kann, ohne dabei eigene Interessen zu verfolgen. Selbst wenn HEBBEL seine Äußerungen subjektiv aufrichtig tut: schon seine eigene Rezeption des *Nibelungenlieds* muss als standortgebunden gelten, als geleitet von den Interessen seiner selbst und seiner Zeit; um wieviel mehr dann erst der literarische Niederschlag dieser Rezeption.

Entsprechend versucht die Forschung, die HEBBEL'schen Bilder mit Blick auf die Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts zu dechiffrieren. So meint etwa FRIEDRICH OBERKOGLER, der Drache Farfner sei bei HEBBEL als »›Drache der Selbstsucht« zu verstehen«⁴ – was kaum zu vereinbaren ist mit WILHELM EMRICH'S Auffassung, die Tötung des Drachen symbolisiere »die Befreiung des kapitalistischen Bürgertums von allen mythischen, religiösen und sittlichen Tabus, jene radikale Ausrottung aller verbindlichen übergreifenden Wertsetzungen, die den hemmungslosen Produktionsprozeß stören könnten«.⁵

An anderer Stelle entdeckt EMRICH geradezu seherische Qualitäten in HEBBEL'S Werk: »Er sah den kommenden Nihilismus und Faschismus voraus«.⁶ Und: »Die Freisetzung der Atomenergie wird hier vorausgedacht.«⁷ Wenn allerdings EMRICH meint, die Tarnkappe symbolisiere »die Tatsache, daß die erfolgreichsten Interessenkämpfe die getarnten sind«,⁸ widerspricht HERBERT KAISER ausdrücklich: Für ihn ist die Nebelkappe »das Symbol einer pervertierten Moral«.⁹ Bei so viel bedrückender Symbolik fühlt sich der Leser geradezu erleichtert, bei ROLAND TSCHERPEL eine positiv-aufklärerische Deutung der im Wettkampf des Vorspiels durch Siegfrieds Steinwurf zerstörten Mauer zu finden: »Der Riß in der Wand steht für den entscheidenden Durchbruch zum Licht, zum Geist, und die Materie fällt ins mythische Element Wasser, wo sie hingehört.«¹⁰

CLAUDIA PILLING betrachtet die *Nibelungen* als eine Allegorie auf die bürgerlichen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen der bür-

Und heute gehört uns
Patrick
das Deutsche –
Schimanski
und morgen die ganze Welt

Die Welt reicht einem dann die Brust, damit man gut und gesund ernährt wird, sofern man Inländer ist und aus dem eigenen Blut und Boden die Niegelungen-Brut zieht, oder aber: | 187

Die Brust wird einem gereicht, damit man sie immer wieder durchbohren kann.

Dieses Durchbohren kann dem gelten, was in der Brust eines Menschen vergraben ist.

Nur leider fällt das dann sofort heraus, falls endlich das viele Bohren, wenn auch nicht das nach dem Rheingold, gelungen ist. Der Tod kommt immer als Füllung hinein, egal, was da vorher war + + +.

(ELFRIEDE JELINEK)

... es ist die tiefe Bedeutsamkeit, die in seine Person gelegt ist.

Siegfried ist der Repräsentant der deutschen Jugend.

Wir alle, die wir ein von den Beschränkungen des Lebens noch ungebändigtes Herz im Busen tragen, wissen was das sagen will.

Wir fühlen alle den selben Tatendurst, den selben Trotz gegen das Herkommen in uns, der Siegfried aus der Burg des Vaters trieb;

Das ewige Überlegen ...

Die philiströse Furcht vor der frischen Tat ist uns von ganzer Seele zuwider, wir wollen hinaus in die freie Welt, wir wollen die Schranken der Bedächtigkeit umrennen und ringen um die Krone des Lebens:

— DIE TAT —

Für Riesen und Drachen haben die Philister auch gesorgt, namentlich auf dem Gebiete von Kirche und Staat ...!

Aber das Zeitalter ist nicht mehr ++
Das Zeitalter ist nicht mehr ++

Man steckt uns in Gefängnisse, Schulen genannt, wo wir, statt selber um uns zu schlagen, das Zeitwort: schlagen so recht zum Spott durch alle Modi und Tempora griechisch durchkonjugieren müssen, und wenn man uns aus der Disziplin loslässt, so fallen wir der Göttin des Jahrhunderts, DER POLIZEI, in die Arme.

POLIZEI beim Denken

POLIZEI beim Sprechen

POLIZEI beim GEHEN

POLIZEI beim Reiten und Fahren, Pässe, Aufenthaltskarten,
und Douanenscheine –

ES SCHLAGE DER TEUFEL RIESEN UND DRACHEN TOT-TOT-TOT-

Doch will ich hinuntergehen an den Rhein und lauschen, was die abenrotumstrahlten Wellen der Muttererde Siegfrieds erzählen von seinem Grabe zu Worms und vom versenkten Horte.

Vielleicht dass eine gütige Fee MORGANA mir das Schloss Siegfrieds neu erstehen lässt oder mir vorspiegelt, was seinen Söhnen im neunzehnten Jahrhundert für Heldentaten vorbehalten sind ...

(FRIEDRICH ENGELS)

WORMS. GROSSER BAHNHOF STALINGRAD

Um was geht es hier eigentlich??

Da kommt Nachschub

Der hat noch alles

Wer ist dran?

Ich

Woher, Kamerad?

Aus der Schlacht

Wohin, Kamerad?

Wo keine Schlacht ist

Deine Hand Kamerad

Reißt ihm den Arm aus. Der junge Soldat schreit. Die Toten lachen und fangen an, den Arm abzunagen ...

Hast du keinen Hunger?

Das nächste Mal bist du dran. **Der Kessel hat für alle Fleisch**

VIVE L'EMPEREUR – ES LEBE DER KAISER

Das ist Napoleon. Er kommt jede dritte Nacht.

Napoleon geht vorbei. Er ist bleich und dick. Er schleift einen Soldaten seiner großen Armee an den Füßen hinter sich her.

Das geht in Ordnung. Es sind seine Leichen. Ohne ihn wären sie nicht hier. Und er zählt nach, er ist filzig. Kameradschaft gibt es nur bei uns.

Willst du wirklich nichts essen?

Hinter Napoleon ist Cäsar aufgetaucht, grünes Gesicht, die Toga blutig und durchlöchert.

Der Grüne hinter ihm ist Cäsar. Der hat sein Fett: dreiundzwanzig Löcher.

Wenn du den Arsch nicht mitzählst

Er lebt vom Fechten

Seine Leichen hat er auf Sperrkonto: Die Schlachtfelder liegen zu tief.