

MARTIN BAISCH, SEBASTIAN HOLTZHAUER
UND SARAH ROSE (HG.)



HOPPES NIBELUNGEN

Zur Kritik der ästhetischen Aneignung
vormoderner Literatur

SCHWABE VERLAG





**Martin Baisch, Sebastian Holtzhauer,
Sarah Rose (Hg.)**

Hoppes *Nibelungen*

**Zur Kritik der ästhetischen Aneignung
vormoderner Literatur**

Schwabe Verlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2023 Schwabe Verlag Berlin GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: F.W. Bernstein-Zeichnung: © Sabine Weigle

Korrekturat: Susanne Schneider, München

Cover: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0107-8

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0113-9

DOI 10.31267/978-3-7574-0113-9

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabeverlag.de

www.schwabeverlag.de

Inhalt

<i>Martin Baisch</i> : Einleitung. Hoppes <i>Nibelungen</i> und die Anforderungen einer ›Poetik der Tradition‹	7
<i>Bent Gebert</i> : Zwischen Aneignung und Restitution. Felicitas Hoppe und der Schatz der Nibelungen	17
<i>Ronny F. Schulz</i> : «Siegfrieds Tod ... bei Bratwurst und Bier». Zu Felicitas Hoppes Inszenierung von Komik in der Nibelungen-Rezeption	45
<i>Pia Schüler</i> : «Nicht Könige, sondern Kronen». Uneigentliches Erzählen von und mit Dingen in Hoppes <i>Nibelungen</i>	61
<i>Maline Kotetzki</i> : #dienibelungen. Felicitas Hoppes <i>Die Nibelungen</i> im Licht der Kritik einer breiteren Öffentlichkeit. Eine vergleichende Analyse von Rezensionen aus dem Feuilleton sowie auf <i>Instagram</i> , <i>Goodreads</i> und <i>LovelyBooks</i>	87
<i>Sebastian Holtzhauer</i> : Hydrosemantik und fluides Erzählen in Felicitas Hoppes <i>Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm</i>	109
<i>Martin Baisch</i> : Hoppe & Draesner. Habituelle Autorschaft und strategische Werkpolitik am Beispiel der <i>Nibelungenlied</i> -Rezeptionen	137
<i>Andrea Sieber</i> : Felicitas Hoppes Nibelungen-Buch, kein Stummfilm! Beobachtungen zu Paratextualität und Intermedialität	167
Beiträger*innen	205

Einleitung

Hoppes *Nibelungen* und die Anforderungen einer ‹Poetik der Tradition›

Martin Baisch

I. Kriemhilds Lache

Auf dem Cover dieses Buches ist eine Zeichnung von F. J. Bernstein abgebildet, die dem Erzählband *Kriemhilds Lache. Neue Erzählungen aus dem Leben* von Barbara Kalender und Jörg Schröder entnommen ist.¹ Dort illustriert sie eine kurze Erzählung mit ebendiesem Titel. Zu sehen sind in der Mitte der Zeichnung zwei Figuren: Die eine, männlich in großen Stiefeln und Uniform, kopflos, zwei Augen sitzen auf dem Rumpf auf, ein Arm, der zum Hitlergruß ausgestreckt ist, ist transformiert zu einem Geschützrohr, aus dem seitlich gefeuert wird. Im Bildhintergrund seitlich dieser Figur vor stilisiertem Gebirge sind vier weitere männliche Gestalten zu sehen, die identisch gezeichnet sind. Die andere Figur im Bildzentrum stellt eine weibliche Person dar: Sie trägt ein gepunktetes Kleid, das bis zum Boden reicht, hat auffällig gestaltete Brüste, ihr Kopf mit hochgestellter Zackenfrisur ist der männlichen Figur zugewandt, hat den Mund geöffnet und lacht – so ließe sich annehmen – diese aus.²

Die Erzählung «Kriemhilds Lache»³ auf welche die Zeichnung Bezug nimmt, thematisiert den aufkommenden Rechtsradikalismus und die zunehmende Fremdenfeindlichkeit in der Nachwendezeit des nicht mehr geteilten Deutschlands. Das kurze Prosastück «aus dem Leben» spielt in Bayern, genauer in einem Dorf am Lech namens Fuchstal-Leeder. Es erzählt von den Demonstrationen mit Lichterketten, zu denen nach den Ausschreitungen in Rostock in vielen Städten aufgerufen worden ist. Die Demonstration in Fuchstal-Leeder, so berichtet der Ich-Erzähler,⁴ führt allerdings zu einer Erstarkung des Rechtsradi-

1 Kalender/Schröder 2013.

2 Die Figur findet sich noch häufig im Band als Illustration: Ebd., auf den Seiten 9, 17, 20, 29, 40, 49, 70, 71, 85, 113, 116, 121, 137, 156, 159, 167, 170, 179, 184, 193, 210, 219, 235, 241, 245, 246 ist sie verkleinert im Übergang zwischen zwei Erzählungen abgebildet. Die Figur übernimmt dort aber keine Funktion in Hinblick auf die Interpretation der umgebenden Erzählungen.

3 Zu finden ebd., 223–226.

4 Zu diesem Ich schreiben Kalender/Schröder 2013, 261, im editorischen Nachwort des Buches: «Das wechselnde literarische Ich ist unserer Erzähl- und Schreibgemeinschaft geschul-

kalismus: «Und gleich nach der Lichterkette ging es in dem Dorf mit dem Fremdenhass richtig los.»⁵ So gibt zu Silvester eine rechtsradikale Band ein Konzert, besucht von «speziellen Typen in Tarnklamotten und Springerstiefeln»⁶, «die mit Signalrevolvern in die Luft ballerten, es waren auch scharfe Waffen darunter»⁷. Nach dem Konzert der Nazi-Band entwickelt sich der Dorfsaal zum Treffpunkt der Rechten, die immer offener und aggressiver ihre politische Gesinnung offenbaren. Als einer von ihnen, ein Soldat in Uniform, den Hitlergruß zeigt, tritt Barbara ihm entgegen und droht mit einer Anzeige. Dieser springt eingeschüchtert in sein Auto und verschwindet: «Barbara schickt ihm eine Verwünschung hinterher, begleitet von einem Lachen, das einer Kriemhild würdig gewesen wäre.»⁸

Offensichtlich hält die Zeichnung sich eng an die Vorlage des Textes: In karikierender Weise wird die abschließende Szene der Erzählung in der Zeichnung aufgenommen und komisierend dargestellt. Kriemhilds Lache: Der Clou der Schlusspointe der Erzählung liegt nicht in einer Kritik an symbolpolitischen Demonstrationsformen in der neuen deutschen Republik, die mit Lichterketten kaum das Wiedererstarken gewaltbereiter Rechtsradikaler verhindern kann. Er liegt vielleicht auch nicht oder nicht nur in der Betonung der Zivilcourage, die in Kriemhilds Lachen kulminiert, als Form politisch adäquaten Handelns. Sie liegt – zumindest aus Sicht der Literaturwissenschaft – darin, dass ausgerechnet auf Kriemhild im *Nibelungenlied* Bezug genommen wird. Denn die Witwe Siegfrieds und Gattin König Etzels weiß um die Kunst der Rache: Hinterlistig lädt sie ihre verräterischen Brüder ein. In der Forschung wird die Reaktion Kriemhilds auf die Anreise der Burgunden durchaus als Lachen interpretiert,⁹ auch wenn im Text des Epos lediglich von der Freude des Königin die Rede ist: «Nu wol mich mîner vreuden», sprach dô Kriemhilt»¹⁰ – «Meine Freude ist sehr groß», sagte Kriemhild da. Lautes Lachen ist sonst im höfischen Kontext, wie er in den Welten der Epik im 12. und 13. Jahrhundert entworfen wird, nicht als Verhaltenskodex adliger Damen vorgesehen. Wo es geschieht, wird es sanktioniert.¹¹ Es ist die «monströse» Kriemhild der Rezeption des 19. Jahrhunderts, die Unholdin, die in der Erzählung von Kalender und Schröder evoziert erscheint.¹² Noch mehr: Die

det. Denn nahezu sämtliche Erzählungen entstehen aus Gesprächen, die wir aufnehmen. Diese Tonbandaufnahmen werden anschließend transkribiert und von beiden Autoren redigiert.»

5 Ebd., 224.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd., 226.

9 Vgl. Starkey 2003, 170 f.

10 *Nibelungenlied* B Str. 1714,1.

11 Aus Wolframs von Eschbach *Parzival* lässt sich das Lachen Cunnewares anführen, das vom Truchsess Keie mit körperlicher Gewalt sanktioniert wird.

12 Vgl. Müller 1998.

narrative Inszenierung der Lache Kriemhilds, die den Hitlergruß zeigenden Bundeswehrsoldaten in die Flucht schlägt, widersetzt sich der Indienstnahme des *Nibelungenliedes* durch den Nationalsozialismus. Der hier zu beobachtende Umgang mit der Tradition beruht auf der Reflexion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der Fremdenfeindlichkeit und Rechtsradikalismus bestimmende Faktoren sind, die man mit Komik und Ironie zu entmystifizieren versucht.

II. Hoppes Mittelalter

Meine Leidenschaft für Ritter ist alt, sie geht auf meine frühe Kindheit zurück. Meine Erinnerung zeigt mich in unserem Wohnzimmer sitzend, wo unter dem untersten Bücherregalbrett, für ein Kleinkind perfekt auf Augenhöhe, eine Reihe verzaubernder Bilder hing, die wunderbare Gestalten zeigten: manche auf Pferden, andere auf Türmen, dritte auf Leitern hinauf zu Balkonen. Alle trugen lange Gewänder, weich fallend und in leuchtenden Farben, mit goldenen Krägen oder weiten Kapuzen. Hier und da wurden Kränze gereicht oder Kronen getragen, Handschuhe bis hinauf zu den Ellenbogen; auf den Unterarmen saßen prächtige Vögel, eine seltsame Mischung aus Tauben und Falken. Die Pferde hatten lebhaft Mienen und lockige Mähnen. Auch die Ritter und Reiter hatten Locken, manchen bis auf die Schultern hinab, andere kürzer, nur bis zum Kinn, dieselbe Frisur, die ich damals trug. Locken hatte ich auch. Woraus ich schloss, dass, wo immer sie lag, diese Welt ausschließlich von Frauen bewohnt war. In anderen Worten: In meiner Kindheit waren die Männer noch Frauen.¹³

Felicitas Hoppes Mittelalterfaszination entspringt, so die Darstellung in ihrer Göttinger Poetik-Vorlesung, der Erinnerung an Abbildungen, wie sie etwa der berühmten Großen Heidelberger Liederhandschrift C entnommen sein könnten. Bilder, die das Kleinkind auf Augenhöhe im heimischen Wohnzimmer wahrnehmen konnte und die Erinnerung an eine Zeit prägte, in der die Männer noch Frauen waren. Wo es den Bildbeschreibungen nicht an Genauigkeit und Konkretheit mangelt, ist es das Kind, das Hoppe einmal war, das ihre Locken und ihre Frisur wiedererkennt und ihr Verständnis von beidem dem Gesehenen überstülpt. Die patriarchal geprägte Welt des Mittelalters verwandelt sich so zu einer einzigen *Stadt der Frauen*.

Auf das Interesse Hoppes für die Welten und Werke des Mittelalters verweisen weitere Prosatexte der Autorin: Nach ihrem Roman über Jeanne d'Arc von 2006 und ihrer bereits erwähnten Auseinandersetzung mit dem *Iwein* Hartmanns von Aue von 2008 hat Felicitas Hoppe 2021 ihren Text über das Epos der Nibelungen unter der Gattungsbezeichnung «ein deutscher Stummfilm» vorgelegt. Ihre Fassung des *Nibelungenliedes* hat Felicitas Hoppe in weiteren Veröffentlichungen erläutert und kommentiert.¹⁴

13 Hoppe 2010, 30.

14 Hoppe/Koinegg/Schausten 2018; Hoppe 2018; Hoppe 2019.

Für ihr bisher vorgelegtes Werk hat Felicitas Hoppe eine Vielzahl an bedeutenden Literaturpreisen zugesprochen bekommen.¹⁵ Schließlich lässt sich anführen, dass die Autorin eine große Zahl an Poetikdozenturen übernommen hat, darunter 2012 auch die Gastprofessur für ‹Interkulturelle Poetik› an der Universität Hamburg.¹⁶

Das Fach der Germanistik zeigt, so ist zu beobachten, erhebliches Interesse an den Werken von Hoppe, wie beispielsweise eine Reihe von jüngst erschienenen wissenschaftlichen Sammelbänden belegt.¹⁷ Man analysiert etwa die Autorschaftskonzeptionen in Hoppes Texten, erkennt, dass ihre Werke sich durch Dialogizität und Intertextualität in erheblichem Maße auszeichnen und versteht dies als wiederkehrende narrative Verfahren. Zu Beginn ihrer Karriere als Schriftstellerin wurde Felicitas Hoppe durch das Fach wie durch das Feuilleton der Postmoderne zugeordnet, nun der Transmoderne.¹⁸ Was unter diesem Begriff genau zu verstehen ist, erläutern Svenja Frank und Julia Ilgner wie folgt:

‹The metamodern is constituted by the tension, no, the double-bind, of a modern desire for sens and a postmodern doubt about the sense of it all.› Der Neologismus ‹Transmoderne› [...] exponiert diese Verbindung zur Moderne, bei gleichzeitiger reflektierter Fortführung ihrer Fragestellungen.¹⁹

Felicitas Hoppe gilt als *poeta docta*, als produktive Leserin, deren Ziel die Wiederverwertung der Tradition sei, die ihr Erzählen aber mit Skepsis gegenüber überkommenen Sinnsystemen und hermeneutischen Erwartungshaltungen der Rezeption imprägniere. Der immer wieder beobachtete, sprachspielerische ‹Hoppe-Sound›, der ihr Erzählen prägt, ist getragen von unterschiedlichen Formen von Witz, von Ironie und groteskem Humor und scheut zudem auch nicht das Merkmal der Flachheit (‹Der Kaplan – Ein Nichtschwimmer›²⁰).²¹

15 Zu nennen sind etwa der aspekte-Literaturpreis (1996), der Ernst-Willner-Preis im Bachmann-Literaturwettbewerb (1996), der Heimito von Doderer-Literaturpreis (2004), der Nicolas-Born-Preis des Landes Niedersachsen (2004), der Brüder-Grimm-Preis (2005), der Bremer Literaturpreis (2007), der Rattenfänger-Literaturpreis der Stadt Hameln (2010), der Georg-Büchner-Preis (2012) und der Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor (2021).

16 Im Rahmen der Poetikdozentur ist von Ortrud Gutjahr eine Tagung zum Werk von Felicitas Hoppe an der Universität Hamburg veranstaltet worden, deren Beiträge demnächst erscheinen.

17 Vgl. etwa Holdenried 2015; Trilcke 2015; Frank/Ilgner 2017a; Neuhaus 2012. Vgl. auch Rieger 2015.

18 Vgl. Frank/Ilgner 2017a.

19 Frank/Ilgner 2017b, 29.

20 *Nibelungen*, 250.

21 Zu Formen und Funktionen von Komik in der Adaptation der *Nibelungen* durch Hoppe vgl. das Gespräch von Felicitas Hoppe mit Karlheinz Koinneg, Hoppe/Koinegg/Schausten 2018, 90–93.

III. Hoppes *Nibelungen*

Hoppeleser sind gewohnt an den schnellen Wechsel, den Wechsel der Orte, Bilder und Zeiten. Sie kennen den Märchenton, den Hang zum lustvoll verfremdeten Zitat, sie kennen den außerordentlichen Sinn für Rhythmus, den Humor und den Freiheitsdrang dieser Prosa. Und sie wissen, dass diese Prosa immer mehrdeutig ist, denn Literatur, wie Felicitas Hoppe sie versteht und schreibt, ist ‹Wunsch und Verhinderung von Wunsch Erfüllung› in einem. Sie ist Schatz und Wächter zugleich, die Tür und ihr Hüter, der Drache und seine Prinzessin.²²

Mit der Fokussierung auf den neuesten Roman der Autorin, der sich dem mittelalterlichen Nibelungenstoff widmet, erweist sich der hier vorgelegte Sammelband als höchst aktuell und kritisch gegenwartsbezogen. Die beteiligten Wissenschaftler*innen lehren und forschen auf dem Gebiet der germanistischen Mediävistik: Daher verfügen sie über die für die Analyse von Hoppes Roman einschlägige Expertise einerseits in Hinblick auf das mittelalterliche Epos und seine Stofftraditionen, andererseits aber auch in Hinblick auf dessen so schwierige wie belastete Rezeptionsgeschichte.

Aufgabe des Bandes ist es, die Transformationen des Epos und die Erzählverfahren in Felicitas Hoppes *Nibelungen* zu beschreiben, zu analysieren und ihre Funktionen zu bestimmen. Diese Perspektivierung auf den Roman von Hoppe basiert auf zwei Grundannahmen. 1. Es scheint uns so notwendig wie erkenntnisreich, die Formen und Funktionen des Erzählens in Hoppes Roman in Bezug auf ihr Verhältnis zur Rezeption des Textes zu reflektieren. 2. Die Beobachtung, dass eine genaue, womöglich akademisch gebildete Lektüre des Textes von Hoppe einen ungeheuren Anspielungsreichtum sowohl in Hinblick auf das mittelalterliche Werk wie auch auf seine historische, kulturelle und wissenschaftliche Rezeption zu erkennen gibt, lässt unweigerlich die Frage aufkommen, worauf dieses Erzählen zielt.

Mit dem Genuss des Wiedererkennens jeder einzelnen Bezugnahme auf die kulturelle, literarische und wissenschaftliche Tradition springt ein solches Lesen von Pointe zu Pointe und anerkennt mit Bewunderung (auch) den wissenschaftlichen Unterbau von Hoppes Erzählen: Es liest sich, als sitze die Autorin auf dem Hort eines uralten Oberseminars. Andererseits aber scheinen die Pointen, scheint ein solches Erzählen aber auch eher für ein Oberseminar gedacht: Erst wer durch die historischen Semantiken des *Nibelungenliedes*, durch die lange Sümpfe von alten und neuen Forschungsdiskussionen gewatet ist, kann diese Pointen weit ausmessen. «Die Brautwerbung als Kaffeefahrt, nass, aber lustig»²³: Das ist nur ‹lustig› für jene, die zuvor schon über ‹Brautwerbungen› als histo-

22 Felicitas Hoppe und Hubert Spiegel: Georg-Büchner-Preis 2012, Frankfurt am Main 2012.

23 *Nibelungen*, 29.

risch-serielle Erzählmuster belehrt worden sind oder sich selbst ein solches Wissen angeeignet haben. Wie sich Hoppes Bearbeitung ohne solche Kenntnisse liest und mit welchen Effekten in der Rezeption, scheint uns eine virulente Frage – nicht etwa aus der Erkenntnis um das in unserer Kultur rasant schwindende Wissen um diesen Stoff oder das Lied, sondern eben weil die Form des Hoppe'schen Erzählens im Modus des verknappten und verrästelten Verweises auf Wissen und Tradition (als zentrales Mittel der ästhetischen Darstellung!) zu sich zu kommen scheint. Damit wäre aber eine Erzählpoetik zu reflektieren, die ohne den beschriebenen Traditionalismus ihre Absichten und Wirkungen nicht erzielen könnte. Schließlich ist als Leseerfahrung meiner Auffassung nach festzuhalten, dass das narrative Mittel der verrästelten Darstellung des Stoffes, die Technik der hintergründigen Anspielungen auf überkommene Deutungen oder auch die das Erzählen prägende Haltung der Komikisierung allem Anschein nach nicht dafür eingesetzt sind, in der Rezeption des Textes decodierbar zu sein, um Sinnzusammenhänge und Sinnangebote in Hinblick auf das Epos und den Stoff und dessen so monströser Rezeption zu ermöglichen. Dann aber wäre die Frage nach der ästhetischen wie ethischen Haltung, die sich im Wiederaufgreifen und Neugestalten des Liedes offenbart, aus meiner Sicht nicht unerheblich, sondern von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Hoppes ›Stummfilm›.

*

Der Bezug auf das mittelalterliche Epos, wie er sich bei einer Analyse von Felicitas Hoppes Roman darstellt, ist derart, dass die Autorin vermutlich nicht die mittelhochdeutsche Fassung des Stoffes rezipiert hat, sondern die Prosaübertragung des Epos, die Uwe Johnson zusammen mit Manfried Bierwisch in den 1950er-Jahren vorgelegt hat. Diese ist, auch aufgrund der künstlerischen Freiheiten, die sich Johnson und Bierwisch genommen haben, sehr positiv von der Kritik aufgenommen worden. Hoppe hat ihre Neubearbeitung des Nibelungenstoffes Uwe Johnson gewidmet und derart einen Hinweis auf die Übertragung gegeben. Wörtliche Zitate aus der Übersetzung von Johnson und Bierwisch finden sich zudem häufig im Roman.²⁴ Die Handlung von Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm* folgt chronologisch den Ereignissen, die das mittelalterliche Epos vorgibt. Damit ist aber die narrative Konstruktion des Werks nur oberflächlich beschrieben. Der schon angeführte Reichtum an intertextuellen Bezügen – genannt sei hier die berühmte Verfilmung des Stoffes durch Fritz Lang von 1924 – wäre zu nennen, der eine einfache und vordergründige Rezeption des Textes Hoppes verunmöglicht. Gebrochen ist das Erzählgeschehen auch dadurch, dass die Handlung auf das Theater verlegt worden ist. Erzählt wird das

²⁴ Vgl. u. a. ebd., 189 f. und 192. Zudem gibt Hoppe ebd., 254, die Übertragung von Johnson und Bierwisch als verwendete Quelle an.

Epos im Rahmen einer/als eine Theateraufführung des *Nibelungenlieds*, wie sie bei den Festspielen in Worms neuerdings ja sehr erfolgreich gezeigt wird.²⁵

Auf dieses mediale Modell verweist auch der Schluss des Textes unter der sprechenden Überschrift «Abspann/Credits»²⁶. Dort werden nicht nur die Figuren des Stücks benannt, sondern auch die «Regie – Frau Kettelhut»²⁷, das «Drehbuch und Zeuge im Beiboot – Felicitas Hoppe»²⁸ und die «Dramaturgie – Quentin Tarantino»²⁹ angeführt. Gemäß der Logik und des Ablaufs eines Theaterabends ist auch die Kapitelüberschrift «Pause» im Inhaltsverzeichnis des Buches gewählt. Schließlich ist anzuführen, dass sich in Hoppes Bearbeitung auch Interviews mit der an der Aufführung des Liedes beteiligten Schauspielern zu finden sind, die ihre Rolle wie das Lied reflektieren.

Die Darstellung der erzählerischen Anlage von Hoppes Neubearbeitung, die hier nur grob skizziert werden konnte, weist Ähnlichkeiten zum Erzählmodell von Hoppes bereits erwähntem *Johanna*-Roman auf. Der narrative Kontext von Hoppes Annäherung an die Geschichte der Jeanne d'Arc ist der (soziale) Raum der Universität. Das Ich der Erzählung bereitet sich auf eine Prüfung über eben Jeanne d'Arc vor. Sie besucht eine Vorlesung bei einem namenlos bleibenden Professor und erzählt von seiner Beziehung zum Assistenten, dem es den Namen «Dr. Peitsche» gibt. So ist ein Erzählraum geschaffen, in dem Hoppe (wie die Ich-Instanz des Textes!) ein Bild, ihr Bild von Johanna entwerfen kann.

*

Die Beiträge des Sammelbandes, die größtenteils aus den Vorträgen und angeregten Diskussionen eines Workshops an der Universität Hamburg (30. März 2022) entstanden sind, analysieren in textnahen und sensiblen Lektüren das Erzählen in Hoppes *Nibelungen*-Bearbeitung, seine Formen und Funktionen mit methodisch unterschiedlichen und theoretisch fundierten Herangehensweisen. In den Blick rücken die Wirkung der Erzählung in den sozialen Medien (Maline Kotetzki) sowie die Medialität des Erzählens (Andrea Sieber), seine Komik (Ronny Schulz) wie auch sein narrativer Umgang mit «Dingen» (Pia Schüler), der sich als zentrales Erzählprinzip des Textes erweist. Die Analyse des Motivs des Wassers, der Flüsse und Gewässer im Roman Hoppes (Sebastian Holtzhauer) führt zu einer Konzeption «fluiden Erzählens», die man durchaus als immanente Poetologie des Textes begreifen kann. Weitere Beiträge bemühen sich um die gesellschaftliche und kul-

²⁵ Vgl. etwa zur Wormser Inszenierung des Liedes durch Dieter Wedel den Beitrag von Schul 2013. Vgl. auch Ostermaier 2016.

²⁶ *Nibelungen*, 249.

²⁷ Ebd., 251.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 252.

turelle Rahmung von Hoppes *Nibelungen*: Erkannt wird in der Anlage und Gestaltetheit des Romans ein Bemühen, wie mit vergangenen Kulturgütern umzugehen ist oder umzugehen wäre (Bent Gebert). Hierzu gehört auch die kritische Analyse der sozialen Position der Autorin, die mit unterschiedlichen Bereichen und Institutionen einer ausdifferenzierten Gesellschaft interagiert (Martin Baisch).

*

Heiner Müller und Klaus Heinrich haben in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren zwei Gespräche über den Nibelungenstoff geführt, die unter dem Titel *Kinder der Nibelungen* veröffentlicht worden sind. Ihr Thema ist die deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Vor allem in seinen Stücken *Germania Tod in Berlin* (1965–1971) und *Germania 3, Gespenster am Toten Mann* (1990–1995) hat sich der Ostberliner Dramatiker mit dem Nibelungenstoff beschäftigt, etwa in der Szene ‹Hommage à Stalin›, in der im Kessel von Stalingrad deutsche Wehrmachtssoldaten, die die Namen der Burgunderkönige tragen, sich gegenseitig umbringen und auffressen.³⁰ Es ist eine drastische Szene der Anerkennung monströser Gewaltverhältnisse. Der Westberliner Religionsphilosoph hat im Umgang mit den Nibelungen eine Lust, eine Faszination an der Katastrophe erkannt, die er auch noch bei seinen Analysen der deutschen Gegenwartskultur zu erkennen meinte. Für den Umgang mit solchen Lasten der Tradition empfiehlt Heinrich etwas anderes als Müller: Verlachen.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Das Nibelungenlied. Nach dem Text von Karl Bartsch. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 1997.

Das Nibelungenlied: Mit einem Nachwort von Uwe Johnson und einem Essay von Manfred Bierwisch, Berlin 2012.

Hoppe, Felicitas: Johanna, Frankfurt am Main 2006.

Hoppe, Felicitas: Iwein Löwenritter. Erzählt von Felicitas Hoppe nach dem Roman von Hartmann von Aue. Mit vier Farbtafeln von Michael Sowa. 2. Aufl., Frankfurt am Main 2009.

Hoppe, Felicitas: Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm. 2. Aufl., Frankfurt am Main 2021. Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: Kriemhilds Lache. Neue Erzählungen aus dem Leben. Illustriert von F. W. Bernstein, Berlin 2013.

Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Peter Kammerer und Wolfgang Storch, hg. von Günther Heeg, Stefan Schnabel und Karl Dietrich Wolff, Frankfurt am Main 2009.

Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*, Berlin 1988 (zuerst 1977).

30 *Germania*, 48–51.

2. Sekundärliteratur

- Frank, Svenja/Ilgner, Julia (Hgg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne, Bielefeld 2017. [= Frank/Ilgner 2017a]
- Frank, Svenja/Ilgner, Julia: «Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung», in: Frank, Svenja/Ilgner, Julia (Hgg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne, Bielefeld 2017, 15–41. [= Frank/Ilgner 2017b]
- Holdenried, Michaela (Hg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. In Zusammenarbeit mit Stefan Hermes, Berlin 2015. (Philologische Studien und Quellen 251)
- Hoppe, Felicitas: Abenteuer – was ist das?, Göttingen 2010. (Göttinger Sudelblätter)
- Hoppe, Felicitas/Koinegg, Karlheinz/Schausten, Monika: «Felicitas Hoppe im Gespräch mit dem Hörspielautor Karlheinz Koinegg. Freund und Feind in Wort und Bild. Moderation: Monika Schausten, Köln, 24. November 2016», in: Hamann, Christof/Schausten, Monika (Hgg.): Felicitas Hoppe, Köln 2018 (transLIT 2016), 63–96.
- Hoppe, Felicitas: «Und jetzt darf auch endlich der Held auf der Bühne. Über Werkstatt- und Frauenarbeit», in: Hoppe, Felicitas: Kröne dich selbst – sonst krönt dich keiner!, Heidelberg 2018 (Heidelberger Poetikvorlesungen 2), 47–70.
- Hoppe, Felicitas: «Alte Schätze, Paare, Klagen. Neues von den *Nibelungen*», in: Toepfer, Regina (Hg.): Klassiker des Mittelalters, Hildesheim 2019 (Spolia Berolinensia 38), 301–312.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Neuhaus, Stefan: «Was macht Literatur preiswürdig? Das fragt sich Stefan Neuhaus anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises an Felicitas Hoppe», in: Internet-Zeitschrift literaturkritik.at 2/2012, verfügbar unter <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/1003103.html> [19.03.2023].
- Hannah Rieger: «Felicitas Hoppe – Auswahlbibliographie», in: Trilcke, Peer (Hg.): Felicitas Hoppe, München 2015 (TEXT+KRITIK 207), 85–90.
- Ostermaier, Albert: Gold. Der Film der *Nibelungen*. Eine Komödie, Frankfurt am Main 2016.
- Susanne Schul: «Nibelungen – born to die. Im Hier und Heute den *alten maeren* ganz nah», in: Goller, Detlef/Gomringer, Nora (Hgg.): Nie gelungen Lied – Der Nibelungen Nöt. Die Horen 252 (2013), 101–114.
- Starkey, Kathryn: «Brunhild's Smile. Emotion and the Politics of Gender in the *Nibelungenlied*», in: Jaeger, C. Stephen/Kasten, Ingrid (Hgg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter, Berlin/New York 2003, 159–173.
- Trilcke, Peer (Hg.): Felicitas Hoppe, München 2015. (TEXT+KRITIK 207)

Zwischen Aneignung und Restitution

Felicitas Hoppe und der Schatz der Nibelungen

Bent Gebert

I. Hoppes *Nibelungen*: Attraktion oder Provokation für die Altgermanistik?

Für wen erzählt Felicitas Hoppe ihre *Nibelungen* – für ein bildungsbürgerliches Restpublikum, für die Gegner folkloristischer Festspiele oder gar für «Mediävisten»?^{1,2} Ließen sich bereits frühere Adaptationen höfischer Epik durch die Büchner-Preisträgerin – allen voran Hoppes *Iwein Löwenritter* (2008) – als Einladung an die Altgermanistik lesen, die Relevanz und Geltung ihrer Gegenstände in der Gegenwartsliteratur wiederzufinden, so bewahrte dies nicht vor gelegentlicher Enttäuschung, dass diese Neuerzählungen keiner Liebesbeziehung philologischer Vorlagentreue entsprangen.³ Ähnlich gespalten äußerten sich Rezensionen zu Hoppes fiktiver Festspielsdokumentation, deren metaisierender Anspielungsreichtum in der Literaturkritik klassischer Feuilletons einerseits emphatisch gepriesen,⁴ in Onlineforen hingegen als traditionsübersättigt kritisiert wurde.⁵ Dass

1 *Nibelungen*, 188.

2 Ich zitiere Hoppes Text (= *Nibelungen*) im Folgenden nach der Ausgabe Hoppe 2021. Wo ich im Unterschied dazu auf das *Nibelungenlied* in der Fassung B zurückgreife, beziehe ich mich auf die Ausgabe von Schulze/Grosse 2010.

3 Vgl. hierzu etwa die kritische Analyse von Düwel 2021, der Hoppes *Iwein Löwenritter* bei allen kreativen Umarbeitungen eine Fülle von Übersetzungsfehlern, Unkenntnissen und Projektionen nachweist, die den mittelalterlichen Vorlagentext verzerrten. Regelrecht erschüttert konstatiert Düwel anhand von Hoppes Göttinger Poetik-Vorlesungen (Hoppe 2010), dass sich auch die Selbstdeutungen der Autorin in Fehlerurteilen über ihr Material verstrickten. Ich erwähne Düwels harsche Kritik keineswegs, um auf eine mediävistische Fehlersuche einzustimmen. An früheren Reaktionen lassen sich vielmehr Ambivalenzen der Altgermanistik ablesen, wie affirmative Traditionsbezüge und deren Dekonstruktion zu bewerten seien, die Hoppe im speziellen Fall der *Nibelungen*-Rezeption (wie im Folgenden zu zeigen ist) noch polemischer zuspitzt.

4 Vgl. hierzu etwa die von der Autorin kuratierte Zusammenstellung von Pressestimmen unter <http://www.felicitas-hoppe.de/buecher> [13.02.2023].

5 Hoppes «Nacherzählung des *Nibelungenliedes* ist witzig und verquer», konzidiert etwa die Userin «Karolina» in ihrer Rezension, die Amazon als kritische «Spitzenbewertung» anführt. «Allerdings ist das alles nicht neu», weshalb man sich «immer etwas gelangweilt» fühle: <http://www.amazon.de/Die-Nibelungen-Ein-deutscher-Stummfilm/> [13.02.2023]. Zu solchen

die intendierte Rezeption schwer zu bestimmen ist, liegt weder an sprachästhetischen Hürden, die plauderhaft niedrig liegen. Noch schließt das akademische Unterfutter der *Nibelungen* etwa größere Rezipientenkreise aus, da die gelehrte Autorin ihr altgermanistisches Hintergrundwissen stets mit inklusiven Pointen durchwürzt. Kaum betritt etwa der personifizierte Nibelungenschatz die Bühne, verwandelt ihn Hagen mit dem letzten Satz vor der Pause zum urdeutschen Kallauer: «Schatz, bring mir ein Bier!»⁶ Jeder zweite Satz schlägt derart von nationalkulturellem Traditionsernst in Alltagsbanalität um. Wo die Erzähltradition des *Nibelungenliedes* besonders affirmativ zitiert wird, scheint deren Verbindlichkeit sogleich zu kippen.⁷

Bei allen Umbesetzungen folgt Hoppe erkennbar den Vorgaben der Stoff- und Überlieferungsgeschichte des *Nibelungenliedes*. Den zwei Sagenkreisen der Siegfriedgeschichte sowie des Burgundenuntergangs entsprechen zwei Teile eines Festspielberichts, der in der ersten Aufführungshälfte am «Rhein» vom Auftritt Siegfrieds am Wormser Königshof über die doppelten Brautwerbungen und Hochzeiten zum Königinnenstreit zwischen Kriemhild und Brunhild und schließlich zur Ermordung des Intrigenhelfers Siegfried führt⁸; entlang der «Donau» führt die zweite Aufführungshälfte die Burgunden an den Hof Etzels, wo sie im kollektiven Blutrausch der Rache Kriemhilds erliegen.⁹ Zwei «Pausen» gliedern den Bericht¹⁰, in denen der Berichterstatter für Rollengespräche mit den Darsteller*innen in einen dialogischen Modus wechselt, von Handlungsbeschreibung zu deren Deutung. Ebenfalls auf den Spuren mittelalterlicher Überlieferungstradition schließt Hoppe daran einen dritten Aufführungsteil, der von der *Klage* der Hinterbliebenen berichtet¹¹, bevor der finale «Abspann/Credits»¹² die vielfältigen Rahmungen der *Nibelungen* im Kino-Zitat ironisiert (gedankt wird etwa «Quentin Tarantino» für die «Dramaturgie»). Insgesamt greifen damit traditionsgebundene Wiedererzählungen und Neuzusätze regelhaft alternierend ineinander.

und anderen Urteilen in den sozialen Medien vgl. weiterführend den Beitrag von Maline Kötter in diesem Band.

6 *Nibelungen*, 72.

7 Dies gilt nicht zuletzt für die gliedernden Zwischenüberschriften, die sich syntaktisch wie auch thematisch eng an die Aventiuren-Titel der *Nibelungenlied*-Überlieferung anschmiegen (z. B. *Nibelungen*, 18: «Wie Siegfried am Hof zu Worms erscheint»), in anderen Fällen aber Aspekte der Nibelungenfestspiele komisieren (z. B. *Nibelungen*, 25: «Wie der Laie aus Worms das Publikum zum Schunkeln bringt»).

8 Ebd., 11–72.

9 Ebd., 109–180.

10 Ebd., 73–107 und 181–220.

11 Ebd., 221–247.

12 Ebd., 249–255.

Obgleich die dramaturgische Orientierung von Hoppes Bericht ebenso wie die Pausengespräche prinzipiell Figuren wie Siegfried und Hagen, Brunhild und Kriemhild fokussieren, rücken für den Berichterstatter nicht Figuren und Personen, sondern personifizierte Dinge ins Zentrum der Nibelungen-Tradition:¹³ «Bei allem Aufwand, den das Epos betreibt, um von der großen und wahren Liebe zu sprechen: Es geht nicht um den Mann, es geht um den Schatz.»¹⁴ Andererseits entwertet Hoppe exakt dieses Kapital, indem sie es wiederholt als verlotterte Märchenfee metaphorisiert, als «Golden[e] Dreizehn [...], die jetzt, kurz vor der Pause, völlig unvermutet wieder auf der Bühne erscheint, um stockbetrunken, gestützt auf den Arm des Bauchladenmannes, ein letztes Mal ihren Schirm aufzuspannen.»¹⁵ Beides bietet der Festspielbericht der *Nibelungen* somit an: eine Einladung an die Altgermanistik, die schließlich auch der vorliegende Band annimmt – aber zugleich eine Provokation für alle Schatzhüter, den Verfall des Traditionskapitals,¹⁶ mindestens aber den Fall von Stilhöhen zu bezeugen.¹⁷

Die nachfolgenden Überlegungen gehen dieser Polarität nach, indem sie zunächst textnah nachzuzeichnen versuchen, dass der ambivalenten Rezeption eine intendierte Textstrategie zugrunde liegt, die sich gegenläufig zwischen affirmativer Traditionsaneignung (Abschnitt II) und destruktiver Traditionsverweigerung (Abschnitt III) bewegt. Muss man diese Ambivalenzen zwangsläufig auf Hoppes dekonstruktive Schreibweise zurückführen oder gar – wie Klaus Düwel aus fachwissenschaftlicher Sicht urteilte – «Widerspruch» ankreiden,¹⁸ wo sich Bewunderung für die gewaltige Stofftradition mit deren Verspottung abwechseln? Die Autorin schlägt hierfür einen anderen, dezidiert kulturpolitischen Deutungsrahmen vor, der den Schatz der Nibelungen und das inhärente Gewaltpotenzial des *Nibelungenliedes* mit Institutionen und Praktiken des Sammelns assoziiert:

13 Zur gesteigerten Aufmerksamkeit für Dinge in Hoppes Bearbeitung vgl. auch den Beitrag von Pia Schüler in diesem Band.

14 *Nibelungen*, 78.

15 Ebd., 72; bei späteren Auftritten erscheint der Schatz zunehmend ramponierter: vgl. 100, 179.

16 Den Schatz der Nibelungen bezieht Hoppe an vielen Stellen auf die literarische Ausbeutung der «alten mæren» (*Nibelungenlied* C Str. 1,1), auf die Geltungssteigerung von Tradition, so z. B. *Nibelungen*, 211 f.: «Wie ist es den Nibelungen gelungen, jenseits ihrer finalen Katastrophe ihren Verlust langfristig in einen Marktwert zu verwandeln? Antwort: Das hat schlicht und ergreifend mit dem alten Label zu tun, also sprichwörtlich mit der Goldenen Dreizehn.»

17 Nur am Rand sei bemerkt, dass die Autorin die Rolle des «Zeugen» explizit für sich beansprucht, um nicht nur als Verantwortliche für das «Drehbuch» außerhalb, sondern auch innerhalb der dokumentierten Aufführung präsent zu bleiben: als «Zeuge im Beiboot» (so verzeichnet der «Abspann» der *Nibelungen*, 251).

18 Düwel 2021, 360 u. ö.

Aber in Wahrheit geht es ja gar nicht um diesen Schatz, sondern um die Idee einer Sammlung, um das Museum für Gegenwartskunst: Brunhild ist eine Sammlerin, die Köpfe wie andere Auszeichnungen sammelt. Hat man einmal mit dieser Sammelei angefangen, hört man nie wieder damit auf. Wer den ersten Kopf hat, will auch den letzten haben. Aber es gibt keinen letzten, weil die Idee der Sammlung unendlich ist, sie lebt vom Gesetz der Akkumulation.¹⁹

Nicht nur im Pausengespräch mit Brunhild, verkörpert durch eine Hamburgerin «im Besitz eines Schauspiel- und Lotsenpatents» und einer «beeindruckende[n] Sammlung» von Schrupfköpfen in der Garderobe²⁰, klingen ethnografische Töne an. Auch an zahlreichen anderen Stellen führt Hoppe ihre Aufführungsfiktion in jenes ominöse Basler «Museum für Gegenwartskunst», wo mit der goldenen Zauberrute das kulturethnografisch faszinierendste, rätselhafteste Objekt des Nibelungen-Kosmos aufbewahrt werde.²¹ Umso bemerkenswerter fordert «das letzte Spruchband des Abends» die Restitution aller Nibelungenschätze: «GEBT UNS DIE TARNHAUT UND DIE GOLDENE RUTE ZURÜCK!»²² In nachdrücklichen Versalien manifestieren sich Widerstände innerhalb und gegen die Aneignungsfiktion der Festspielaufführung, die aktuellen Debatten zur Restitution von Kulturgütern entlehnt scheinen.²³ Was aber bedeutet es, das Kapital einer Stoff- und Erzähltradition zurückzufordern oder zurückgeben zu sollen, aus dem sich «Gold für die Gegenwart schlagen [lässt]»²⁴? In diesem Sinn charakterisierte nicht zuletzt auch die Verlagswerbung Hoppes Projekt als Aneignung: «Hoppe hebt den Schatz: Die alte Geschichte der Nibelungen – neu erzählt für unsere Zeit.»²⁵

Anders als für kunstgeschichtliche Provenienzforschung sind Restitutionsfragen für die mediävistische Literaturwissenschaft weitgehend Neuland, sofern es damit nicht nur um materielle Forschungsgegenstände, sondern (auch) um immaterielle Stoffe und Narrative geht, statt um postkoloniale Museumspolitik

19 *Nibelungen*, 93 f.

20 Ebd., 92.

21 Ebd., 156 f., 164 u. ö. Aber nicht einmal das scheint sicher: «Wahrscheinlich hat er [= der Wärter aus Basel], genau wie ich (und der Rest der Menschheit), diese Rute niemals mit eigenen Augen gesehen, weil sie bis heute niemand gefunden hat, weshalb sie vermutlich auch gar nicht in Basel liegt, sondern, genau wie die Nibelungen, von einer Geschichte zur nächsten geistert und sich der ganzen Erzählung entzieht» (Ebd., 157; mehrfach kommt die Sprache auf die Rute: z. B. 101 u. ö.). Auch die Altgermanistik teilt seit Langem diese Faszination für die Rute im Nibelungenhort; vgl. hierzu nur Müller 1998, 338; Mühlherr 2009, 486 f.

22 *Nibelungen*, 176.

23 Vgl. hierzu im Folgenden besonders Sarr/Savoy 2019 und Savoy 2021.

24 *Nibelungen*, 197.

25 Ebd., Buchumschlag.