

# 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»<sup>1</sup>?<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Ähnlich gespalten äußerten sich Rezensionen zu Hoppes fiktiver Festspieldokumentation, deren metaisierender Anspielungsreichtum in der Literaturkritik klassischer Feuilletons einerseits emphatisch gepriesen,<sup>4</sup> in Onlineforen hingegen als traditionsübersättigt kritisiert wurde.<sup>5</sup> 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 Fehlurteilen 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 Kaulauer: «Schatz, bring mir ein Bier!»<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 führt<sup>8</sup>; entlang der «Donau» führt die zweite Aufführungshälfte die Burgunden an den Hof Etzels, wo sie im kollektiven Blutausch der Rache Kriemhilds erliegen.<sup>9</sup> Zwei «Pausen» gliedern den Bericht<sup>10</sup>, 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 berichtet<sup>11</sup>, bevor der finale «Abspann/Credits»<sup>12</sup> 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 Kottzki 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.

Obleich 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:<sup>13</sup> «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.»<sup>14</sup> 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.»<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> mindestens aber den Fall von Stilhöhen zu bezeugen.<sup>17</sup>

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,<sup>18</sup> wo sich Bewunderung für die gewaltige Stofftradition mit deren Verspottung abwechselt? 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.<sup>19</sup>

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 Garderobe<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup> Umso bemerkenswerter fordert «das letzte Spruchband des Abends» die Restitution aller Nibelungenschätze: «GEBT UNS DIE TARNHAUT UND DIE GOLDENE RUTE ZURÜCK!»<sup>22</sup> In nachdrücklichen Versalien manifestieren sich Widerstände innerhalb und gegen die Aneignungsfiktion der Festspielaufführung, die aktuellen Debatten zur Restitution von Kulturgütern entlehnt scheinen.<sup>23</sup> Was aber bedeutet es, das Kapital einer Stoff- und Erzähltradition zurückzufordern oder zurückgeben zu sollen, aus dem sich «Gold für die Gegenwart schlagen [lässt]»<sup>24</sup>? 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.»<sup>25</sup>

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.

und Ausbeutung<sup>26</sup> anderer eher um die Selbstaussbeutung *eigener* Tradition, die kaum unter kolonialem Blickwinkel betrachtet wurde.<sup>27</sup> Gerade in dieser Perspektive, so lautet die These meiner Überlegungen, können Hoppes Aneignungs- und Rückgabeversuche irritierend und brisant auch für die Altgermanistik wirken, die seit den Anfängen ihrer Fachgeschichte vom nationalkulturellen Traditionskapital des *Nibelungenliedes* lebte. Nichts könne «einem Deutschen Gemüthe wohl [...] mehr zum Trost und zur wahrhaften Erbauung vorgestellt werden [...] als der unsterbliche alte Heldengesang», schickte Friedrich Heinrich von der Hagen seiner Ausgabe des *Nibelungenliedes* (1807) voran.<sup>28</sup> Die Wertschätzung des *Nibelungenliedes* erschöpfte sich keineswegs in patriotischen Appellen, wie die Wissenschafts- und Rezeptionsgeschichte dokumentiert haben, sondern trug die institutionelle Gründungsgeschichte der Germanistik dauerhaft: Kein anderer Text wurde im 19. Jahrhundert öfter in universitären Lehrveranstaltungen behandelt als das *Nibelungenlied*, das in der ersten Jahrhunderthälfte sogar das einzige relevante Werk darstellte, das für Einzeltextlektüren würdig erachtet wurde.<sup>29</sup> Auch jenseits nationalkultureller Vorzeichen gehört das *Nibelungenlied* weiterhin zum Stammkapital altgermanistischer Forschung und Lehre, das selbst die Relevanz mittelalterlicher Literatur als «Schullektüre» sichert, «von der noch

---

26 Vgl. hierzu etwa die Dokumentationen von Dolezalek/Savoy/Skwirblies 2021 und Lagatz/Savoy/Sissis 2021. Raub und Erbeutung spielen nicht nur in der Geschichte des Nibelungenhorts eine Rolle, wie unten noch zu diskutieren ist, sondern auch in Hoppes Inszenierung der Goldenen Dreizehn als geflederte Beute.

27 Zu den wenigen Vorstößen der germanistischen Mediävistik zählt etwa die Studie von Ott 2023, der die «auffällige Abwesenheit postkolonialer Arbeiten» (1) in der Altgermanistik auf Anachronismusverdacht zurückführt: Im engeren Sinne bilde sich der europäische Kolonialismus erst seit dem 16. Jahrhundert heraus, um in langer Dauer seinen Höhepunkt im Imperialismus des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden. Hoppe sieht die Nibelungenrezeption nicht nur imperialistisch durchdrungen, wie zu zeigen sein wird, sondern bereits tief in die Stoffgeschichte eingelassen, die der Schatz symbolisch bündelt.

28 Zitiert nach von der Hagen 1980, 63. Im Zeitkontext der napoleonischen Kriege betont von der Hagen primär den kulturpatriotischen Wert des *Nibelungenliedes*, steigert diesen aber stufenlos zur imperialistischen Mission: die Untergangserzählung offenbare «Tugenden die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften und düstern Gewalten der Rache, des Zornes, des Grimmes, der Wut und der grausen Todeslust, nur noch glänzender und mannigfaltiger erscheinen, zugleich jedoch mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Welt Herrlichkeit erfüllen» (ebd., 64).

29 Mit insgesamt 282 Wochenstunden überragte das *Nibelungenlied* etwa in den germanistischen Lehrprogrammen der Universitäten Tübingen, Heidelberg und Freiburg sogar das Pensum von Überblicksvorlesungen zur älteren deutschen Literatur und Sprache. Vgl. hierzu die Übersicht bei Janota 1980, 250–256, hier bes. 254.

Generationen nach uns profitieren werden»<sup>30</sup>. Diesen Schatz taxiert Hoppes Bearbeitung nach verschiedenen Seiten.

## II. Traditionsaneignung

Einerseits verlängert auch Hoppe die Tradition nibelungischer Wiederaneignung, die mit der Dramentrilogie Friedrich Hebbels (*Die Nibelungen*, 1861), dem Stummfilm Fritz Langs (1924) sowie der (jüngeren) Wormser Festspieltradition als Rezeptionsgeschichte explizit verbunden ist. Gleichfalls präsent ist die wissenschaftliche Aneignung des *Nibelungenliedes*, besonders prominent markiert durch Jan-Dirk Müllers kulturethnologische Beschreibungen von «Spielregeln für den Untergang»,<sup>31</sup> aber ebenso zahlreicher unmarkierter Positionen, die auch ohne Nennung dechiffrierbar sind.<sup>32</sup> Diese Rezeptionsschichten lösten bei Rezensent\*innen der ersten Stunde entweder Bildungseuphorie oder Widerwillen aus. Hoppes Figuren und die auktoriale Erzählerstimme bejahen diese Traditionsaneignung nachdrücklich, aber mit derart heterogenen Signalen, dass sich keine Makroposition des Textes stabilisiert. Gleichwohl lassen sich Diskursfelder ausmachen, auf denen Hoppe Fragen der Aneignung thematisiert bzw. inszeniert.

*Politische Aneignung:* Am offensten liegen die politischen Signale solcher Anverwandlung zutage, die mehr oder weniger diffusen Kollektiven der Nibelungen-Rezeption gelten.<sup>33</sup> «[Nie] waren die Zeiten für die Nibelungen [...] bes-

---

30 *Nibelungen*, 201.

31 Stichwortartig wiederholt z. B. auf den Seiten 62 und 90, als explizite Lektüeranweisung auf Seite 100: «Das heißt im Klartext? [...] Dass Sie noch vor der Pausenglocke die Spielregeln für den Untergang lesen sollten!» Müllers kulturethnologische Studie – vgl. Müller 1998, 39–45 – firmiert mittlerweile als Grundlagenwissen, das in ein viel gelesenes Einführungswerk übernommen wurde – vgl. Müller 2015.

32 In den «Credits», die Hoppes Text beschließen, wird so zwar dem Mittelalterhistoriker Valentin Groebner für seinen Beitrag zum *Historical Framing* gedankt (*Nibelungen*, 253), nicht aber der germanistischen *Nibelungenlied*-Forschung. Deren Stichworte sind gleichwohl erkennbar und bilden verschiedene Etappen der Forschungstradition ab: von der «Nibelungenwerkstatt» (62, 117 u. ö.) über den «tragischen» Tod Rüdigers (187–189) bis zur Fassungsdiskussion der Überlieferung (vgl. 185 u. ö.).

33 Hoppes politische Bezugnahmen unterstützten somit beides: Zum einen markieren sie «Anverwandlungsvorgänge», die das *Nibelungenlied* und seine Rezeptionsgeschichte «bewusst in die eigene Gegenwart hinein[stellen]» (Herweg/Keppler-Tasaki 2012, 2 f.). Zum anderen machen Hoppes Metaphern und Vergleiche systematisch undurchsichtig, in welche Richtung(en) diese Anverwandlungen operieren, wenn diese mal aus dem Nibelungenstoff selbst hergeleitet, mal als Rückgriffe auf diesen dargestellt werden. Diese changierende Orientierung charakterisiert die politische Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenliedes* bereits seit dem 19. Jahrhundert – vgl. hierzu Münkler 1999.

ser als heute», unterstreicht so etwa «Zwerg Zorn», die personifizierte Textenergie des Heldenepos, «die Zuschauer sind ja verrückt nach Mythen.»<sup>34</sup> Kriemhild verallgemeinert ebenso abstrakt: «Aus jeder Rolle lässt sich Gold für die Gegenwart schlagen.»<sup>35</sup> Und selbst der beliebteste aller Nebendarsteller, der Hofmeister Rumolt, streicht heraus: «Wer die Nibelungen nicht politisch liest, hat sie aus meiner Sicht überhaupt nicht gelesen.»<sup>36</sup> Wie dieses Kapital kollektiver Anverwandlung zu werten ist, schwankt einerseits zwischen ergriffener Bewunderung für das überzeitliche Mythisierungspotenzial des Heldenepos und andererseits grauenerfüllter Erinnerung daran, dass der Nibelungenstoff nicht zuletzt von der Kulturpolitik des Nationalsozialismus in Dienst genommen wurde, um «deutsche Treue im Kessel von Stalingrad»<sup>37</sup> anzuheizen. Doch weder werden damit markierte Stationen der Rezeptionsgeschichte und der Entnazifizierung der Nibelungen – über Schlagworte hinaus – näher ausgeleuchtet, noch schreitet Hoppe die *wirklich* lange Dauer nationalpolitischer Aneignungen des *Nibelungenliedes* im Detail ab, die das gesamte 19. Jahrhundert durchzieht und dabei denkwürdige Verschiebungen spiegelt – von kulturpolitischer Selbstvergewisserung und der philologischen Pflege<sup>38</sup> eines altdeutschen Nationalepos bis zu politischen Gewaltmythen, in deren Namen etwa Wilhelm II. das deutsche Expeditionskorps am 27.07.1900 dazu aufrief, den chinesischen Aufstand gegen die Kolonialmacht wie die Hunnen «unter ihrem König Etzel» niederzuschlagen.<sup>39</sup> Ausführlich und zusammenhängend trägt Hoppe die Ambivalenz politischer Rezeption lediglich mit Fritz Langs Nibelungen-Stummfilm aus, der 1924 «dem deutschen Volke» (so Langs Widmung) den wohl rassistischsten und bildmächtigsten Schatz vererbte, dem niemand entkommt, der den Drachentöter-Mythos streift.<sup>40</sup> Vom Untertitel bis zum letzten Interview scheinen Hoppes *Nibelungen* auf Lang fixiert: Keiner der Darsteller entkommt ihm, weder durch trotziges Abweichung von Langs ikonischem *cast* (über den Hagen etwa spottet)<sup>41</sup> noch durch Unterwerfung unter die unerreichbaren Vorbilder. Wie fein sich dabei Abscheu und Bewunderung auch für die Autorin mischen, will ich angesichts der unzähligen Lang-Bezüge nicht detailliert nachzeichnen, deren Witze bis zu den letzten «Credits» nie verstummen: Wiederholt kommt Hoppe so etwa auf ihre Regisseurin «Frau Kettelhut» zu sprechen, um damit eine weibliche Ant-

---

34 *Nibelungen*, 91.

35 Ebd., 197.

36 Ebd., 185.

37 Ebd., 79.

38 Vgl. hierzu exemplarisch nur Norberg 2018 sowie Ott 2022, 24–38.

39 Zitiert nach Leutner 1997, 501.

40 Vgl. hierzu Kiening/Herberichs 2006; van Laak 2007; Bildhauer 2011, darin Kapitel 8; zu rassistischen Aspekten besonders Michaelis 2015.

41 *Nibelungen*, 79.

wort auf Fritz Langs Set-Ausstatter Erich Kettelhut zu formulieren usw. Bis in solche Umbesetzungen hinein wirkt so der Einfluss Langs dominant fort.

*Wissenschaftliche Aneignung:* Wenn derartige Referenzen auch auf das Bildgedächtnis von *high culture* abgestimmt sind, fällt dieser Dialog weniger exklusiv aus, als wenn Hoppe sich explizit Forschungstraditionen der «Wissenschaft» aneignet, die das «Nibelungenlied natürlich anders»<sup>42</sup> lese. Bisweilen übernimmt sie propädeutische Erläuterungen im Vorlesungston, um mögliche Auftraggeber wie den Bischof von Passau<sup>43</sup> oder kulturgeschichtliche Informationen zu Hofämtern wie der Rolle Rumolts einzuschieben<sup>44</sup>; bisweilen diskutieren ihre Schauspieler darüber, ob ohne Kenntnisse des Mittelhochdeutschen überhaupt «Nibelungische Werktreue, falls es sie jemals gab»<sup>45</sup>, zu erhoffen sei. Öfter aber verknappt Hoppe akademische Expertise bis zum Arkanwissen: Nur von «Mediävisten»<sup>46</sup> lassen sich so etwa Pointen dechiffrieren, die auf fehlgeleitete Getränkelieferungen bei der Ermordung Siegfrieds zielen: «Falsche Lieferung, falscher Wald»<sup>47</sup> – nur «intime Kenner des Originals»<sup>48</sup> können aus der verknappten Anspielung den Erzählkontext des inszenierten Jagdunfalls rekonstruieren, dem Siegfried zum Opfer fällt. Streicht Hoppe damit einerseits Zinsgewinne von Wissensvorsprüngen ein, so kostet sie andererseits aus, Expertenwissen zum *Nibelungenlied* mit *trash talk* zu konfrontieren, wenn etwa König Etzel als «große Null»<sup>49</sup> tituiert wird oder der Kaplan den Blutausch des Nibelungenuntergangs lapidar als unappetitliches «Etzelgemetzelt»<sup>50</sup> bespöttelt. Wechselnde Grade von Einschluss und Anschluss wissenschaftlicher Zugänge zum *Nibelungenlied* werden damit von Hoppe gezielt markiert.

*Poetische Aneignung:* Ungeachtet aller Verfremdungssignale schreibt sich auch Hoppe affirmativ in die Poetik des *Nibelungenliedes* ein, wenn sie etwa im Echo auf die C-Fassung schließt<sup>51</sup>, bevor daran – ebenfalls im Einklang mit der mittelalterlichen Überlieferungsgemeinschaft – der Fortsetzungsteil der *Klage* anschließt.<sup>52</sup> Mit kongenialer Unauffälligkeit fügt sich die um explizite Pointen ansonsten kaum verlegene Autorin hier und an vielen weiteren Stellen in

---

42 Ebd., 185.

43 Ebd., 117.

44 Ebd., 183: «Im höfischen Kontext ist mit dem Küchenmeister der Hofmeister gemeint, eine ziemlich komplexe Position.»

45 Ebd., 186.

46 Ebd., 188.

47 Ebd., 168.

48 Ebd., 65.

49 Ebd., 250.

50 Ebd., 192.

51 Ebd., 220: «Das ist die Geschichte der Nibelungen.»

52 Ebd., 221 ff.



einen traditionsreichen Formulierungsschatz ein, den Hoppe in der Gestalt der «Goldenen Dreizehn» ansonsten weitaus greller metaphorisiert.

*Narrative Aneignung:* Auch Hoppes Erzählerrolle kalkuliert positiv mit der Tradition eines Sagengedächtnisses, das die Stimme des Berichterstatters selbst unter postmodernen Vorbehalten über sich hinauswachsen lässt. «Und obwohl mir mein schlechtes Gewissen verbietet, Teil einer großen Geschichte zu werden», gesteht der Erzähler nach dem Schlussapplaus,

träume ich immer noch, Nacht für Nacht, mit einem Stein unter der Zunge in meinem lecken Beiboot davon, endlich selbst ein König zu werden, der Schätze nach Belieben hebt und versenkt, hin und wieder unterwegs ein paar Köpfe abschlägt und seinem Zorn gelegentlich die Haut abzieht.<sup>53</sup>

Nicht ob diese Ermächtigungs- und Verfügungsfantasie den heldenepischen Modus mittelalterlichen Sagenerzählens verfehlt, ist hier mein Punkt. Entscheidender scheint mir vielmehr, dass Hoppe damit als Fluchtpunkt ihrer Aneignung ein Erzählen anpeilt, das *nach Belieben* mit dem Schatz der Tradition verfahren und gleichzeitig in jene Poetik heroischer Gewaltcodierung eintreten kann, für die metonymisch die Emotion des Zorns einsteht.

Freilich ist damit nur ein Ausschnitt von Traditionsbezügen erfasst, die Hoppes *Nibelungen* vielfältig ausreizen. Doch sie machen ersichtlich, dass Aneignung eine diskursive Konstante bildet, die ganz unterschiedlich erörtert und angespielt wird, die ebenso häufig in Witze wie in metaisierenden Nebel münden, die sentenziös zuspitzen oder lustlos verknappen, mal dozieren und mal investigativ nachhaken. All diese Varianten tragen dazu bei, «die alte Geschichte der Nibelungen [...] für unsere Zeit» anzueignen, wenngleich unter höchst unterschiedlichen Graden von Exklusivität und durchweg schwankenden Wertvorzeichen. Den Schatz der Nibelungen ererbt Hoppe damit keineswegs, sondern nötigt ihre Autorperson<sup>54</sup> im Text wie ihre Rezipient\*innen dazu, diesen aus unentrinnbarer Traditionsmasse zu heben, aus Epen und Romanen, Dramen und Opern, Filmen und Festspielen, Comics und Games, die bis ins 21. Jahrhundert fort- und umgeschrieben werden.<sup>55</sup> Für wen also schreibt Hoppe? Eine erste Antwort liefert der Schatz im Pausengespräch selbst. Für die «Goldene Dreizehn» mündet die Tradition der Nibelungen in die

---

53 Ebd., 228.

54 Wie bei früheren Projekten verdoppelt sich ›Felicitas Hoppe‹ im Text zur teilnehmenden Beobachterin einerseits und zur Autorperson andererseits, zeichnet unter diesem Namen sowohl verantwortlich für das «Drehbuch» als auch für den Bericht als «Zeuge im Beiboot» (*Nibelungen*, 251).

55 Exemplarisch hierzu nur die jüngsten Rezeptionsbeispiele bei Bennewitz/Goller 2023.

Herrschaft der zweiten Reihe, der Wärter und Wächter, der Horter und Sammler, der Experten und Kenner, der Prüfer und Schätzer, der Verwerter, Verleger und Weiterverbreiter, der Festspielleiter und Bärenverschwender, der Heldenverbrenner und Kronenverächter, der Kuratoren und Besserwisser.<sup>56</sup>

Nur auf den ersten Blick scheint der Traditionsschatz damit «ziemlich kulturpessimistisch»<sup>57</sup> zur Kapitalverwaltung abgesunken, doch in den Augen der «Goldenen Dreizehn» behindere dies keineswegs das «Geschäft»<sup>58</sup>. Unter der Hand charakterisiert ihre Liste damit eine Rezeptionspoetik zweiter Ordnung, die diverse Modi und Rollen der Aneignung durchspielt.<sup>59</sup>

### III. Traditionsverweigerung

Doch ebenso häufig hält Hoppe eine zweite, gegenläufige Antwort entgegen: Die *Nibelungen* sind für niemanden. Aneignungsversuche münden in Blockaden, wenn etwa Darsteller wie Hagen unverhohlen ihre Langeweile bekunden: «Kann aber auch sein, er ist einfach müde geworden, weil er nach dreizehn Jahren auf der Bühne von Worms im Begriff ist, allmählich die Lust zu verlieren, jedes Jahr einem anderen Fährmann den Kopf abzuschlagen.»<sup>60</sup> Sobald das Pointenfeuerwerk von Hoppes schweifend-assoziativer Schreibstrategie verpufft, verdichten sich kaum zusammenhängende Deutungsangebote des Nibelungenuntergangs <für unsere Zeit> – stattdessen reißen Leerstellen auf, die den Text ungeachtet seiner sprachlichen Eleganz für tieferes Verständnis unzugänglich machen. Insofern kalkuliert Hoppe bewusst damit, das Aneignungsbemühen aufzulösen, zu dem der Nibelungenschatz einlädt.

Auch für diese Verweigerungsstrategie prägt Hoppe auffällige Metaphern, die in romantischer Tradition ein Diesseits der Nibelungenhermeneutik beschwören, frei von Deutungs- und Bewertungszwängen auf dem literarischen Markt. «Herrliche Zeiten!», schwelgt etwa die «Goldene Dreizehn»:

In denen wir einfach kamen und gingen und mit nichts als uns selbst beschäftigt waren, frei von der Angst, gehoben zu werden, gesammelt, gewogen, geprüft und immer wieder von neuem vermessen; keine Verfolger, keine erhobenen Daumen, keine Kurse und Börsen, keine Dichter, die uns heben und ausdeuten wollten [...].<sup>61</sup>

---

56 *Nibelungen*, 103.

57 Ebd.

58 Ebd., 104.

59 Vgl. Herweg/Keppler-Tasaki 2012, 2.

60 *Nibelungen*, 142.

61 Ebd., 102 f.

Programmatisch verkörpert der ramponierte Schatz<sup>62</sup> damit eine Kapitalismuskritik, die sich gegen die kulturpolitische Kapitalisierung der Nibelungen insgesamt wendet, dabei aber nicht zuletzt auch Hoppes *Nibelungen* selbstreflexiv einschließt. Wohin solche Kritik führen könnte, wie sich Unverwertbarkeit und Unverfügbarkeit einer Stofftradition positiv realisieren ließen, findet jedoch keine – auf den ersten Blick zumindest keine kohärente – Antwort. Gegen Ende des Aufführungsberichts häufen sich einerseits Verzichtsappelle, die gleichermaßen fachgeschichtliche Debatten zurückweisen,<sup>63</sup> Anverwandlungen des Siegfried-Mythos durchkreuzen<sup>64</sup> oder auf Rückgabe der phantasmatischen Nibelungen-Dinge drängen.<sup>65</sup> Unter «Zorn» und «Schatz» wünscht sich der Berichterstatter ein Schwert, «um ihrem Geschwätz auf immer ein Ende zu machen»<sup>66</sup>.

Andererseits reflektiert die Autorin, die im Schlussabschnitt als ‹Zeuge im Beiboot› das Geschehen verfolgt, wie wenig sich die Aneignungsprobleme der Nibelungentradition abschütteln lassen. Dass deren Schatz aus einer Erzähltradition hervorging, deren Ursprünge sich unergründlich entziehen,<sup>67</sup> bewahre keineswegs davor, diesen Schatz neuerlich in Besitz nehmen zu wollen. Lediglich Eigentumsfragen liefen dadurch ins Leere:

---

62 Vom Nibelungenhort bleibt nach der Geschichte seiner Aneignung nur ein «süße[r] verdorbene[r] Rest» zurück: «Einbeinig, fürchterlich abgemagert, unrasiert und noch schlechter riechend, die entzündeten Augen tief in den Höhlen, in der Linken die Krücke und in der Rechten die goldene Rute, erscheint die ungeladene Goldene Dreizehn» (ebd., 179).

63 Polemisch aufgegriffen und abgewiesen werden dabei weniger aktuelle Forschungsfragen als Deutungen, die in der *Nibelungenlied*-Forschung längst zu den Akten gelegt wurden. So weist etwa der Darsteller von Rumolt veraltete Fassungsstreitigkeiten zurück: «Aber wer sich bis heute darüber streitet, welcher Schreiber am Ende recht gehabt hat und welche Handschrift womöglich den Vorsitz hat, A, B oder C, der ist für mich aus dem Rennen» (ebd., 185). Darüber debattierte die deutsche Philologie zwar noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts «mitunter erbittert», doch wurden Wertzuschreibungen der Überlieferung seitdem «ad acta gelegt», Ott 2022, 24, im Anschluss an Kolk 1990. Hoppes Nibelungendarsteller rennen somit offene Türen ein, durch welche die Mediävistik seit einem Forschungsjahrhundert nicht mehr geht. Ähnliches gilt, in Abstufung, auch für den ‹tragischen Tod› Rüdigers von Bechelaren, den zwar die Nachkriegsgermanistik ergriffen feierte, an dem sich aber derzeit wohl kaum «noch Mediävisten erfreuen» (*Nibelungen*, 188), ohne die Problematik der Begriffsübertragung des Tragischen zu reflektieren; vgl. hierzu kritisch am Beispiel der Rüdiger-Episode etwa Toepfer 2013, 211–241.

64 Bezeichnenderweise wünscht sich Kriemhild, «Deutschlands beweglichste Superwitwe, diesen Schlussstrich: Und endlich Schluss mit Siegfried, der sich sowieso keiner Farbe zuschlagen lässt» (*Nibelungen*, 198).

65 Vgl. ebd., 176, zu Tarnhaut und Rute.

66 Ebd., 156.

67 Vgl. pointiert auch ebd., 93: «Weder der Zorn noch der Schatz sind wirklich zu fassen.»

Ein Schatz ist, was so lange verborgen liegt, dass sich sein Eigentümer nicht mehr ermitteln lässt. Wird er trotzdem entdeckt, womöglich gehoben und daraufhin in Besitz genommen, gehört das Eigentum zur Hälfte seinem Entdecker und zur anderen Hälfte dem, der das Grundstück besitzt. Aber wer besitzt das Grundstück der Nibelungen, wenn kein Kopf und kein Koch mehr übrig sind?<sup>68</sup>

Aus postidentitärer Warte beargwöhnt Hoppe somit nicht nur die vermeintlichen Zugehörigkeits- und Aneignungsansprüche von Rezeptionskulturen.<sup>69</sup> Ihr Argwohn gilt dem Selbstzerstörungspotenzial, das den Traditionsschatz der Nibelungen so lange voranträgt, bis – mit Hoppe gesprochen – keine Köche und Köpfe «mehr übrig sind», die Besitzansprüche verbürgen könnten. Zu verweigern, die «alte Geschichte der Nibelungen»<sup>70</sup> wiederzuerzählen und dadurch ein weiteres Mal anzueignen, bietet hierzu keine Alternative. Auflösung von Zugehörigkeit begünstigt ganz im Gegenteil noch radikalere Aneignung: Lassen sich nicht noch größere Gewinne einstreichen, wenn die Grundstückseigner fehlen?

Deutlich dürfte damit sein, wie schwierig sich eine Position ausmachen lässt, und dies nicht nur aus stilistischen, sondern ebenso aus programmatischen Gründen. Nimmt man beides in den Blick, so lesen sich auch Hoppes Bemühungen um den Schatz der Nibelungen nicht einfach als widersprüchlich oder dekonstruktiv. Sie kulminieren vielmehr in Gesten der Verweigerung, die Deutungstraditionen der Nibelungenrezeption oft in jenen Momenten durchkreuzen, die sie pointenhaft aneignen. Dies führt zu komplexeren Antworten: Weder hermeneutische Interpretationslust für Spezialist\*innen bedienen Hoppes *Nibelungen* noch lachen sie ein dunkles Kulturerbe hinweg. In seiner assoziativen Pointenlust dokumentiert Hoppe vielmehr das Übertragungspotenzial eines Schatzes, der sich gleichsam als Zwangsgestalt fortschreibt. Diese Übertragungen scheinen kaum dadurch begrenzt, dass Hoppe den Nibelungenhort, deformiert und beschädigt, als verlotterte Fee auf die Bühne wanken lässt, die ihre Restenergie in Witzen ohne Anschlusskraft verschleudert. Denn noch die Gestalt der «dreizehnte[n] Fee»<sup>71</sup> bündelt eine Ambivalenz, die sich in Hoppes *Nibelungen* nicht reduzieren lässt: als Summe einer Tradition, die wertvoll und heruntergekommen erscheint, überflüssig, aber nicht abzuschütteln.

Stellenweise bildet sich daraus ein «mediales» Verhältnis «zwischen» Aneignung und Verweigerung, das in paradoxen Aussagen und Pointen zusammenläuft. Obwohl der Schatz nie «wirklich zu fassen»<sup>72</sup> sei, gibt Hagen gleichwohl Fundhinweise zum Hort, «den ich nahe meiner Geburtsstadt Biebesheim ver-

---

68 Ebd., 224.

69 Vgl. Herweg/Keppler-Tasaki 2012.

70 *Nibelungen*, Buchumschlag.

71 *Nibelungen*, 176.

72 Ebd., 93.

senkt habe.»<sup>73</sup> Wiederholt werden hobbyarchäologische Ambitionen von «Gold-sucher[n]»<sup>74</sup> geködert,<sup>75</sup> den materiellen Nibelungenschatz aufzuspüren, um dadurch umso nachdrücklicher die dauerhafte Unlokalisierbarkeit einer immateriellen Deutungsgeschichte herauszustreichen, die sich zwar aneignen und anreichern, aber nie festmachen lässt. Dass sich diese weder aneignen noch abweisen lässt, verkörpert «Zwerg Zorn» als Kollektivfigur der Rezeptionsgeschichte: «[...] die gefährlichste Rolle von allen, Gewinner und Verlierer in einer Person, weil er hütet und verliert, was wir nicht haben und trotzdem wollen.»<sup>76</sup> Gewinn und Verlust zusammenzudenken, beschäftigt auch die Pausengespräche. «Gehört in dieselbe Kategorie auch der Schatz, dessen Bedeutung durch seine Versenkung gesteigert wird?», wird etwa der Darsteller König Etzels befragt, worauf die «große Null» patzig zurückgibt:

Jedes Kind weiß, dass Schätze höchst bewegliche Güter sind, ständig auf Wanderschaft, heute hier, morgen dort. Bekanntlich bekommt man sie nur selten zu fassen. Ihr Wert ist durch und durch schwankend, mal steigend, mal fallend; nicht zuletzt, weil sie sich ständig verwandeln, weil ihre Erscheinungsformen verwechselbar sind, heute Echtgold und morgen Blattgold und Bitcoins.<sup>77</sup>

Über eine gesteigerte ‹Bedeutung› der Nibelungentradition ist damit freilich nichts gesagt, sondern allenfalls über volatile Kurswerte. So anspruchsvoll Hoppe den materiellen Nibelungenschatz und das immaterielle Traditionsgut der Nibelungendeutung zusammenführt, so rasch schrumpfen paradoxe oder dialektische Haltungen zu kalauernden Zitaten: «heute hier, morgen dort». Hoppes *Nibelungen* halten sich damit nicht nur unentschieden, ob derartige Haltungen anzueignen oder zurückzuweisen sind, sondern machen diffus, was genau man damit an Material und Immateriellem in Besitz nehmen könnte. Unablässig changiert, dass der Schatz als metonymisches Ding der erzählten Geschichte auftritt und als hochmetaphorisches Zeichen ihrer Deutungsgeschichte fungiert. Anspielungsstil und Vielstimmigkeit von Hoppes Aufführungsdokumentation lassen sich somit als Darstellungsverfahren lesen, das diesen Schatz gerade nicht akku-

---

73 Ebd., 77.

74 Ebd., 88.

75 Die realweltliche Verortung des Nibelungenschatzes karikiert keineswegs nur Laieninteressen, sondern ebenso Forschungsbemühungen, die «Schauplätze des Nibelungenliedes» zu rekonstruieren suchten – darunter auch den Ort der «Hortversenkung» bei Lochheim, so etwa in der weit genutzten Reclam-Ausgabe (1999), 1010f. Dass damit komplizierte Verflechtungen von fingierter Erzählwelt und realgeografische Referenzen unterschlagen werden, nimmt Hoppe an zahlreichen Stellen aufs Korn – etwa in der «Auskunft eines Reiseveranstalters» über Route, Reisekosten und Verkehrsmittel des Nibelungenzugs nach Etzelburg (*Nibelungen*, 155f.).

76 Ebd., 91.

77 Ebd., 211.

muliert und narrativ zusammenfügt, sondern einzelne Münzen aus fremd gewordenen Zahlungssystemen aufpoliert.

#### IV. Nibelungische Restitutionen: Lässt sich eine Erzähltradition zurückgeben?

Wie eingangs umrissen, verortet Hoppe die Auseinandersetzung mit dem Schatz der Nibelungen im Gegenwarts-kontext einer Museumsfiktion. Damit ist ein markantes Gegengewicht geschaffen, das dem performativen Aufführungsbericht und dem kommunikativen Diskussionsraum der Pausengespräche ein undialogisches, aber mächtiges Archivmodell gegenüberstellt. Bemerkenswert scheinen mir diese Museumsbezüge zum einen für die poetische Faktur des Textes, weil sie das Tempus der Live-Berichte und Live-Gespräche zum überzeitlichen Präsens verwandeln, das in einer Stimme sammelt, was Aufführungsbericht und Interviews, ansatzweise personalisierend, auf verschiedene Stimmen, Wissens- und Bewertungshorizonte verteilen. Zum anderen – und dies scheint mir noch entscheidender für das Spannungsverhältnis von Aneignung und Verweigerung – diskursiviert das ‹Museum für Gegenwartskunst› sämtliche Figuren, Handlungen und Dinge unter der ‹Idee der Sammlung›<sup>78</sup> – Brunhild (‹eine Sammlerin›<sup>79</sup>) ebenso wie Hagen oder die auktoriale Zeugin im Beiboot (‹Wärter und Wächter [...], die den alten Schatz von früher bewachen›<sup>80</sup>). Das materiell-immaterielle Doppelmotiv des Nibelungenschatzes verbindet die Bühnenhandlung mit Geschichte und Gegenwart der Aneignung: Wie Hagen das Begehren nach dem Hort und dessen Wert weiter steigert, indem er diesen versenkt, forscht Hoppes Berichterstatter im Basler ‹Museum für Gegenwartskunst› den Beutestücken nach, die längst in archivalischer Versenkung verschwunden sind.

So weit sich dies auch von den Wormser Festspielen entfernt, das Konzept des Museums ist der Nibelungentradition keineswegs willkürlich aufgepfropft. Nicht nur die philologische Wiederaneignung des *Nibelungenliedes* im 19. Jahrhundert legitimierte sich schließlich über Leitmetaphern kultureller Schatzpflege: Um gegenüber der klassischen Philologie aufzuschließen, galt es, das mittelhochdeutsche Heldenepos ‹aus langer Vergessenheit› emporzuheben und als ‹Denkmal einer so lange verdunkelten Nazionalpoesie› zu bewahren.<sup>81</sup> Fundberichte, Textabdrucke und literaturgeschichtliche Kommentare – zum *Nibelungenlied* wie zu verschiedenen anderen Texten und Gattungen – versammelten Altgermanisten

---

78 Ebd., 94.

79 Ebd.

80 Ebd., 56.

81 So nochmals das Zueignungsschreiben Friedrich Heinrich von der Hagens (1807), zitiert nach Janota 1980.

der ersten Stunde wie Friedrich Heinrich von der Hagen, Bernhard Joseph Docen und Johann Gustav Büsching im «Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst» (1809–1811). Älteste «Denkmäler» freizulegen und zu pflegen, versprach auch in den Augen Adelberts von Keller – der seinerseits im gigantischen Sammlungsprojekt der «Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart» 1879 eine weitere Neuausgabe des *Nibelungenliedes* vorlegte – einen «Reichthum», aus dem «unsere Nationalität» eine «große Wirkung» erhoffen dürfe.<sup>82</sup>

Wiederholt lenkt Hoppe den Blick von der Schatzpflege zurück auf namenlose Akte der primären Aneignung, auf «Bauern und Zwerge, Bergarbeiter und Söldner» unter Tage, die dieses Kapital in «tausend Jahren im Untergrund» abgewonnen hätten, ohne je «das Wort [zu] ergreifen»<sup>83</sup>. Damit ruft sie unter anderem in Erinnerung,<sup>84</sup> dass schon Hagen im *Nibelungenlied* die «größen krefte»<sup>85</sup> Siegfrieds auf Akte gewaltsamer Aneignung und kolonialer Ausbeutung zurückführt:

Hort der Nibelunges, der was gar getragen  
 üz eime holem berge. nu hoeret wunder sagen,  
 wi in wolden teilen der Nibelunge man.  
 daz sach der degen Sîvrit. den helt es wunderen began.<sup>86</sup>

Der Hort Nibelungs war aus einer Berghöhle herausgetragen worden. Nun hört die wunderbare Geschichte, wie ihn die Nibelungen teilen wollten. Das beobachtete der ritterliche Siegfried. Der Held begann sich darüber zu wundern.<sup>87</sup>

Als die Nibelungenkönige Schilbunc und Nibelunc den «helt von Niderlant»<sup>88</sup> mit der Schatzteilung beauftragen und dieser scheitert, eskaliert die Erbteilung zu einer gewaltsamen Beutegeschichte: Zwölf Riesen und 700 Nibelungenkrieger erschlägt Sîvrit «mit zorne»<sup>89</sup>, bevor er im Kampf gegen den Zwerg Alberich, Gefolgsmann der Nibelungenkönige, Tarnkappe und Hort endgültig an sich reißt. «Di dâ torsten vehten, di lâgen alle erslagen»<sup>90</sup> – was zu erzählen übrig bleibt, ist ein Besitzübergang, mit dem Sîvrit eine Rückbewegung anordnet: «den schatz,

---

82 Von Keller 1980, 276.

83 *Nibelungen*, 63.

84 Metallurgische Metaphern verweisen darüber hinaus auf die Rezeptionsstufen von Richard Wagners *Ring*-Trilogie und Fritz Langs *Nibelungen*-Film, in denen «die Sprache von Hammer und Amboss, von Schwertern, die niemals sich selbst gehören» (*Nibelungen*, 64), mit der Jugendgeschichte Siegfrieds beim mythischen Schmied Mimir verbunden sind.

85 *Nibelungenlied* B Str. 85,4.

86 Ebd., Str. 87.

87 Übersetzung: Grosse.

88 *Nibelungenlied* B Str. 88,3.

89 Ebd., Str. 92,3 f.

90 Ebd., Str. 96,1.

den hiez er balde füren und tragen, / dâ in dâ vor dâ nâmen di Nibelunge man.»<sup>91</sup> Der Hort wird an seinen Herkunftsort zurücktransportiert, doch eben nicht erstattet, sondern ins Archiv der eigenen Verfügung zurückgestellt. Hagen erzählt somit Sivrīts Aufstieg nicht nur als Unterwerfungsgeschichte und Ausbeutung der Nibelungen, deren magische Ressourcen und *manpower* dieser auch fortan aus der Anderswelt dienstbar abrufte. Die Aneignung<sup>92</sup> des Nibelungenschatzes speichert eine Bewegungsgeschichte ‹vor und zurück›, wie der Hort auch im Fortgang des *Nibelungenliedes* mehrfach und in verschiedenen Teilmengen bewegt, geborgen und verborgen wird.<sup>93</sup> Seitenwechsel des Schatzes sind damit der nibelungischen Erzähltradition tief eingelassen.

Wenn Hoppe den Resten dieses Nibelungenschatzes im Museum für *Gegenwartskunst* nachsteigt, verweist dies jedoch nicht nur auf historische Schichten, sondern nicht zuletzt auf gegenwärtige Debatten um museale Aneignung. Selbstverständlich lassen sich weder die Provenienz materieller Kulturgüter mit immateriellen Stofftraditionen gleichsetzen noch betreffen Eigentumsfragen und Rückforderungen enteigneter Raubkunst dieselben Relationen, die Hoppes Wormser Festspielbericht ausdrücklich als Aneignung *eigener* Tradition ausweist. Dennoch steuern Hoppes auktoriale Reflexionen ins Zentrum ebendieser Debatte: Kann man einen tradierten Text ‹versenken›<sup>94</sup> oder zumindest ablehnen wie das akkumulierte Erbe grausiger Ahnen, das die Nachgeborenen ignorieren und verweigern? Oder zehrt selbst Traditionsverweigerung noch von basaler Ansprechbarkeit und Empfänglichkeit, ganz gleich, mit welchen Brechungen sich diese wappnet, mit welchen Ambivalenzen sie deren Verbindlichkeit negiert?

Hoppes fragmentarisch verknappte Anspielungspoetik macht geradezu fühlbar, wie beharrlich die Aneignungstradition der Nibelungen weiterhin unter uns ist – in ikonischen Bildern, Chiffren und Metaphern, in Nationalfolklore, Lehrveranstaltungen und Youtube-Videos. Dass Hoppes *Nibelungen* kaum Sinn-einheiten über Satzgrenzen hinaus verketteten, selten argumentative oder narrative Gefüge ausbilden, könnte daher als Abwehrreaktion verstanden werden, sich vor Nibelungendeutung zu schütteln – und förmlich abzuschütteln, was ihrer Tradition anhaftet. Bergbaumetaphern, so könnte man zuspitzen, wären dann nicht

---

91 Ebd., Str. 96,2 f.

92 Es würde zu weit führen, aber gleichwohl lohnen, unter dem Blickwinkel der Aneignung auch die Identität der Nibelungen erneut nachzuverfolgen, die über Gewaltakte und Kapitalverschiebungen nicht nur auf Sivrīt, sondern später auch die Burgunden übergeht. Bewegungen zwischen Stoffen und Räumen, so ließe sich dafür vorläufig festhalten, haben entscheidenden Einfluss darauf, wem das *Nibelungenlied* den Eigentümergehenamen des Schatzes und die damit verbundene Macht überträgt.

93 Vgl. hierzu eingehender Gebert 2017.

94 Vgl. *Nibelungen*, 228.



nur als Extraktionsmetaphern der Aneignung zu lesen, sondern sogar umgekehrt als Bilder, die nach einem Endlager für traditionelles Erzählen forschen.

Wie im voranstehenden Abschnitt dargelegt, steht dem jedoch die kollektive Attraktionskraft des Traditionsguts entgegen, das auch Hoppes Festspiel erneut heben soll. Nicht nur für die Germanistik des 19. Jahrhunderts, sondern auch für das fingierte Festspielpublikum und den Fischer-Verlag verspricht der Schatz der Nibelungen weiterhin Kapital abzuwerfen, mit dem sich «Geschäfte [...] machen lassen».<sup>95</sup> Hoppes Nominierung für die Shortlist des Deutschen Buchpreises 2021 bestätigte dieses Versprechen.

Dieses Kapital abzuweisen, gliche damit einer unmöglichen Restitution: als Rückgabe eines literarischen Schatzes, der sich schon deshalb kaum ablehnen ließe, weil es niemanden gibt, der ihn zurückforderte und stattdessen annehmen könnte, weder einen personifizierbaren Urheber des mittelalterlichen Heldenepos noch einen originären Empfängerkreis. Allerdings zeichnet es das Wertsteigerungskalkül der professionellen Autorin Felicitas Hoppe aus, selbst diese Unmöglichkeit mit den Mitteln der Bühnenszenierung zu gestalten. Sie erfindet dazu Stimmen, die aus dem Untergrund des Nibelungenstoffs heraus auf Erstattung der eigenen Tradition pochen: namenlose Opfer nibelungischer Gewalt, alle «verratenen Brüder und Schwestern» des Schatzes, die in einem Protestzug «an die vernagelten Türen des Festsals schlagen»<sup>96</sup>, um die Beutestücke aus dem Nibelungenschatz zurückzufordern.

Eine solche literarische Schatzpolitik, die selbst noch die Selbstanklage poetisch ausmünzt, könnte Überlegungen erschließen, die Bénédicte Savoy zusammen mit verschiedenen Kolleg\*innen in einer Reihe von aufsehenerregenden Berichten, Vorträgen und Essays zur Restitution afrikanischer Kulturgüter formuliert hat. Damit entferne ich mich für einen Moment von Hoppes dichtem Anspielungsgeflecht, um Anregungen kritisch auszuloten, die Savoy's kolonialismuskritische Museumsgeschichte auch für literaturwissenschaftliche Anliegen bietet. Restitution nicht als punktuellen Akt, sondern als dauerhaften, unauflöslich relationalen Prozess zu verstehen, könnte jedoch auch die Aneignungs- und Verweigerungsgesten von Hoppes *Nibelungen* weniger widersprüchlich erscheinen lassen, die weitaus stimmiger als Restitution einer Erzähltradition lesbar werden. Dazu beziehe ich mich nicht auf die detaillierten Objektgeschichten, die Bénédicte Savoy und Felwine Sarr für die koloniale Provenienz europäischer Museumssammlungen dokumentiert haben, sondern möchte mich lediglich auf vier Gesichtspunkte beschränken, die die Autoren für den Umgang mit der Geschichte ihrer Enteignung, Aneignung und Rückgabe empfehlen:<sup>97</sup>

---

95 Ebd., 176.

96 Ebd.

97 Vgl. Sarr/Savoy 2019, 1–90 und 140–168, sowie Savoy 2021.

(1.) *Relationalität*: Einsatzpunkt für Sarr und Savoy ist, die «Annexion von Kulturgütern» als «transgressiv[e] Handlung» zu kategorisieren, «die kein Rechts-, Verwaltungs-, Kultur- oder Wirtschaftssystem legitimieren könnte».<sup>98</sup> Daraus folgt im Umkehrschluss, dass auch die Rückgabe geraubter Kulturgüter in keiner dieser Hinsichten ausgeräumt werden kann: Juristisch etwa mögen Eigentumsverletzungen korrigierbar und kompensierbar sein, aber weder lassen sich dadurch die vielschichtigen Erfahrungen der Enteigneten ungeschehen machen noch die Verpflichtung der Enteignenden und ihrer Nachkommen auf null zurückdrehen. Ganz im Gegenteil: Über die Rückgabe von Sammlungsobjekten nachzudenken, heißt zunächst, komplexe Enteignungen und Verschiebungen anzuerkennen, die einerseits Menschen und Dinge aus ihrem Zusammenhang rissen und fremder Zugehörigkeit einfügten, andererseits aber ebenso wenig die Ansprüche und Selbstverständnisse aufseiten der Enteignenden auszublenden, die bis heute in Institutionen wie dem Museum auf Dauer gestellt sind. Restitutionen eröffnen somit in einem ersten Schritt, asymmetrische Einseitigkeiten von Forderungen oder Schuldzurechnungen als wechselseitige Beziehungen anzuerkennen:

Die Restitution denken impliziert dennoch deutlich mehr als nur eine Erforschung der Vergangenheit: Zuallererst bedeutet es, Brücken zu zukünftigen gerechteren Beziehungen zu bauen. Von Dialog, Vielstimmigkeit und Austausch geleitet, darf die Restitution keineswegs als ein unheilvoller Akt von Identitätszuschreibung oder territorialer Festschreibung von Kulturgütern verstanden werden. Sie lädt im Gegenteil dazu ein, die Bedeutungsgebung der Objekte zu *öffnen* und «dem Universellen», mit dem sie in Europa so häufig assoziiert werden, die Möglichkeit zu geben, auch anderswo erfahren zu werden.<sup>99</sup>

Weder sind also die Verletzungen zu ignorieren, die kulturelle Aneignungen zufügen, noch entbindet dies von Handlungsverpflichtungen, auf die Rückgabeforderungen zielen. Vielmehr sei beides anzuerkennen; es gelte, so Sarr und Savoy weiter, die gemeinsame Geschichte als Quelle einer «relationale[n] Ethik» zu nutzen,<sup>100</sup> um Dinge in Bewegung zu bringen, um einstige Asymmetrien für «zukünftige [...] Beziehungen» zu «resozialisieren»<sup>101</sup> und durch Austausch die «Möglichkeit» multipler (Re-)Lokationen zu gewinnen. Statt unmögliche «Schlussstrich[e]» ziehen zu wollen,<sup>102</sup> führe dies über die «Identitätszuschreibung» einzig wirklicher Zugehörigkeit hinaus.

---

<sup>98</sup> Sarr/Savoy 2019, 23.

<sup>99</sup> Sarr/Savoy 2019, 16, im Anschluss an Souleymane Bachir Diagne und Jean-Loup Amselle.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu auch Sarr/Savoy 2019, 83–85, nachdrücklich ebenso 166 u. ö.

<sup>101</sup> Ebd., 69.

<sup>102</sup> Ebd., 79.

Damit möchte ich keineswegs nahelegen, die Geschichte kolonialer Aneignung mit jenem Eigentumsdiskurs kurzzuschalten, in dessen Namen die Altgermanistik im 19. Jahrhundert auch das *Nibelungenlied* in das Literaturmuseum ihrer Nationalkultur einfügte – schon deshalb nicht, weil diese Aneignung der Pflege *eigener* Sprach- und Literaturtradition, nicht der «Einverleibung» des gänzlich «Anderen in das Eigene» galt<sup>103</sup>. Aber Sarrs und Savoy's Plädoyer, die Relationalität von Rückgabebeziehungen anzuerkennen, kann den Blick dafür schärfen, dass auch Hoppes *Nibelungen* von Aneignungsfragen nicht bloß diskursiv durchdrungen sind, sondern ähnlich relationale Wendungen vollziehen. Restitution als wechselseitige Beziehung der «Anerkennung» zu denken, schreiben Sarr und Savoy, erfordere dabei auch einen «Prozess der Selbst-Rettung» durch «Aufarbeitung der *eigenen* Geschichte». <sup>104</sup>

Im Format der Rollengespräche bringt Hoppe eine solche Vielstimmigkeit der eigenen Tradition zu Wort, die von Verletzungen gezeichnet ist – von unzähligen Einschnitten und Zurückweisungen, die laufend Bruchstücke produzieren. Noch diese Bruchstücke aber stiften vielfältige Bezüge zur politischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Aneignungsgeschichte des *Nibelungenstoffes*, der als «wandernde[r] Schatz»<sup>105</sup>, mehr humpelnd und ausgezehrt von Jahrhunderten seiner Abschöpfung, in Bewegung bleibt.

(2.) *Materielle und immaterielle Aspekte von Restitution*: Ein zweiter Gesichtspunkt zur Differenzierung betrifft den materiellen Status von Restitutionsobjekten und ihren immateriellen Voraussetzungen. Rückgabeforderungen richten sich auf konkrete Dinge von kultureller, religiöser und anderweitig sozialer Bedeutung, die deren materiellen Wert überragt und nicht ohne Weiteres konvertierbar ist. Finanzielle Kompensationen können daher Ansprüche auf Restitution kaum erfüllen. Wie Sarr und Savoy aufdecken, sind materielle Kulturgüter jedoch als Knotenpunkte auch zu immateriellen Bedingungen der Aneignung zu betrachten. Als Objekte verdichten und veräußern sie komplexe Herkunftsgeschichten, invisibilisieren aber gerade dadurch auch die Voraussetzungen, die ihre Versetzung möglich machten und erzwangen. «Hinter der Maske des Schönen», so folgern Sarr und Savoy daraus, «lädt die Restitutionsfrage allerdings dazu ein, bis ins Herz eines Aneignungs- und Entfremdungssystems, des Koloni-

---

<sup>103</sup> Savoy 2021, 47. Eingehender wäre zu erörtern, welche Alteritäten der mittelalterlichen Überlieferung auch die germanistische Philologie um 1800 abzubauen hat, inwiefern auch die Wiederentdeckung des *Nibelungenliedes* etwas von einer «Begegnung mit fremden Welten» (ebd., 48) hat. Im Abbau dieser Fremdheit zieht die deutsche Philologie anfangs mit der klassischen Philologie gleich – vgl. hierzu die Bemerkung bei Szondi 2012, 15, im Anschluss an Friedrich Blass. Der Legitimationsdiskurs, der sich im 19. Jahrhundert das *Nibelungenlied* einverleibt, beschreibt dessen Welt jedoch nicht als fremd, sondern als Schatzpflege der eigenen Kulturtradition.

<sup>104</sup> Sarr/Savoy 2019, 88 (Herv. B. G.).

<sup>105</sup> *Nibelungen*, 127.

alsystems, vorzustoßen.»<sup>106</sup> Solche Vorstöße sind schwierig, weil sie hinter der objektiven Materialität sichtbarer und greifbarer Dinge «das Ungedachte»<sup>107</sup> ihrer Aneignung berühren, das traumatisch verstellt, verdrängt oder historisch fremd geworden ist. Sarr und Savoy charakterisieren Restitutionsen daher als kulturpsychologische Analysearbeit:

Weder in Europa noch in Afrika wird man die Kolonialproblematik und ihre Auswirkungen durch die Proklamation eines Schlussstriches aus der Welt räumen können, sondern nur durch eine Aufarbeitung des Ungedachten der ererbten Geschichte und durch eine Klärung der Verantwortlichkeiten aller Seiten.<sup>108</sup>

Als Gewinn verspricht solche Aufarbeitung, traditionsreiche Praktiken des Sammelns, Institutionen wie das Museum oder Wertzuschreibungen von Dingen als «Kulturerbe» als imaginäre Konzepte zu begreifen, die entsprechend auch zur «semantischen Neubesetzung» fähig sind.<sup>109</sup>

Es braucht kaum gesagt zu werden: Die Mediävistik hortet weder Bronzestaturen noch sammelt sie Kultmasken oder «Köpfe»<sup>110</sup>, wie Hoppe ihrer Brunhild in den Mund legt. Trotzdem pflegt auch die Altgermanistik ihre Forschungsgegenstände als kulturelles Erbe, das sich im Schatz materialer Textkultur keineswegs erschöpft. Dementsprechend könnte es lohnen, mit Sarr und Savoy auch die Geschichte seiner immateriellen «Bedeutungsgebung» als Aneignungsgeschichte zu betrachten, die sich mit langer Dauer übersetzte – von der anfänglichen Sammeleuphorie altdeutscher «Denkmäler» über die Pflege und Vermittlung philologischer «Reichtümer» bis zur jüngsten Konjunktur digitaler Editionen. Solche Schatzpflege zu restituieren, hieße gleichzeitig, Konzepte der Aneignung und Wertzuschreibung aufzudecken, die in grundlegenden Literatur- und Textbegriffen der Mediävistik mitlaufen.<sup>111</sup>

Mit Blick auf Hoppe darf man jedoch konkreter zuspitzen: Kann man immaterielle Kulturgüter zurückgeben, die – um erneut das Erbe Fritz Langs zu zitieren – dem «deutschen Volk» so gründlich zugeeignet, angedichtet und angedeutet wurden, dass niemand *anderes* diese Erbsprüche übernehmen und abtragen könnte, selbst wenn «wir» (das meistgenutzte, aber unduchsichtigste Pronomen von Hoppes *Nibelungen*)<sup>112</sup> dieses Traditionskapital nicht länger an-

---

<sup>106</sup> Sarr/Savoy 2019, 15.

<sup>107</sup> Ebd., 76.

<sup>108</sup> Sarr/Savoy 2019, 79, im Anschluss an die Psychoanalytikerin Karim Lazali, die von «Kolonialtraumata» spricht.

<sup>109</sup> Ebd., 69.

<sup>110</sup> *Nibelungen*, 94.

<sup>111</sup> Vgl. hierzu exemplarisch Strohschneider/Hasebrink 2015.

<sup>112</sup> Regelmäßig überblendet die Pluralform Figuren der Nibelungenschichte mit ihrer Rezeptionsgemeinschaft: «Kostbare Zeit rinnt uns durch die Finger», schreibt Kriemhild vom Etzel-

nehmen und vermehren wollten? Und ethisch gewendet: *Darf* man ein Erbe fragmentieren und abstoßen, mit dem zugleich eine Erinnerungsarbeit versenkt würde, die im Falle des *Nibelungenliedes* auch der menschenverachtenden Aneignung diene? Indem Hoppe Festspielbericht und Museumsgänge drittens als «deutsche[n] Stummfilm» untertitled, weicht sie dieser Frage keineswegs aus, beantwortet sie jedoch heterogen und wechselhaft. Zum einen streicht sie reflexiv die immaterielle «Bedeutungsgebung» des Nibelungenstoffs heraus: «Aber in Wahrheit geht es ja gar nicht um diesen Schatz, sondern um die Idee einer Sammlung.»<sup>113</sup> Zum anderen fokussiert der Text nicht einseitig Ideen und Deutungen, sondern hält den Schatz als materielles Ding präsent. Hoppes Bergbaumetaphern verweisen weniger auf künstlerische Gewinne der Rezeptionsgeschichte als auf materielle Abbauarbeit, die latent<sup>114</sup> vorausgeht und höchstens – wie die unsichtbaren Subjekte der Rückforderung<sup>115</sup> – mit forcierten Mitteln hervorgehoben wird, durch Metaphern und poetische Figurationen. «Zwerg Zorn» und die «Goldene Dreizehn» sind die auffälligsten, forciertesten Figurationen von Hoppes *Nibelungen*. Allusiv sammeln sie zusammen und verdichten weitverzweigte Traditionen der Nibelungenrezeption zu Stimmen, die für sich kaum zusammenhängend zu Wort kommen. Dabei changieren sie fortwährend zwischen materieller Dinglichkeit und konkreter Personifizierung einerseits, die der Berichterstatter ausfragt, verweisen mit ihren Antworten aber ebenso hartnäckig auf die Traditionen ihrer Deutung. Was sich zunächst wie Ausweichbewegungen und Verweigerungen liest, die das Gespräch kaum über Gedankenketten und *Aperçus* hinauswachsen lässt, verdankt sich einer poetischen Methode, die zwischen Konkretion und Abstraktion, zwischen Dinglichkeit und Semantik des Schatzes changiert.

(3.) *Restitution als Rückgabe?* Drittens steht zur Diskussion, inwiefern Restitutionen als Relationen von Zurückfordernden, geforderten Dingen und Zurückgebenden adäquat erfasst sind. Ethnologie und Philosophie haben die Aporien von Gaben beschrieben, die auf Wiedergutmachung (*restitutio*) zielen, ohne deren originäre Verletzungen je einholen zu können oder die Asymmetrie zu löschen, die Gebende und Empfangende unterscheidet. Wen und was genau Restitutionen erreichen, hat in den letzten Jahren neuen, politischen Nachdruck gewonnen, der die Unmöglichkeit vollständigen Zurückgebens verschärft. In diesem Sinne unterstreicht Savoy die machtvolle Dauer kolonialer Ent- und An-

---

hof an ihre Familie, «wie der wandernde Schatz, den wir nur gemeinsam einholen können» (*Nibelungen*, 127).

113 Ebd., 93.

114 Latenz metaphorisiert das Pausengespräch mit «Zwerg Zorn» als Verborgenheit und Unverständnis: «Wir sind Goldsucher in einer Geschichte, von der die da oben ihren Profit, aber nicht die geringste Ahnung haben» (ebd., 88).

115 Vgl. ebd., 176.

eignungen: Aus historischem Abstand könnten Rückgaben weder die Wunden der Beraubten schließen, deren Ansprüche längst zu einem Erbe des Wartens ganz anderer Art sedimentiert seien; noch ließen sich neuerliche Verletzungen und Verfremdungen verhindern, da Restitutionen ebenso überraschende Lücken in traditionelle Sammlungen reißen, wie restitutierte Objekte in ihre Herkunftskontexte gleichsam wie fremd gewordene Dinge aus der Fremde eintreten. Sarr und Savoy empfehlen daher, die gewaltigen historischen, sozialen und kulturellen Diastasen ernst zu nehmen, die in vielen Fällen verhindern, dass Rückgaben ihre komplexen Trennungsgeschichten schließen. Selbst Rückgaben stiften in diesem Sinne nicht einfach dreistellige Verbindungen, sondern stoßen dabei neue Verluste und Aneignungsprozesse an.

Hoppes *Nibelungen* vor diesem Hintergrund als Umschreibungsversuch zu beschreiben, der auf die Rückgabe einer unerträglichen Deutungstradition zielte, wirkt auf den ersten Blick kontraintuitiv. Eher scheint ein komplexes Selbstverhältnis dieser Tradition inszeniert, das gewissermaßen intern widerstreitet: Widerspruch und *correctio* gehören dementsprechend zu den häufigsten Stilmitteln, mit denen Hoppe diese Tradition artikuliert. Aber auch hier lohnt grundsätzliches Nachfragen: Müssen Restitutionen zwangsläufig gabentheoretisch gedacht werden, wenn damit auch weitaus basaler gemeint sein kann, etwas wiederherzustellen, wieder zurückzubringen oder zurückzusetzen? Natürlich setzt dies Diastasen voraus, wie Sarr und Savoy erinnern, doch müssen diese nicht notwendig an Zurückfordernde und Zurückgebende gebunden sein, die ihre Rollen im Übrigen aus der Geschichte der Aneignung ableiten (und nicht umgekehrt).

Damit will ich Verpflichtungen zur Rückgabe keineswegs infrage stellen, die sich wesentlich an persönliche Betroffenheit und persönliche Verantwortung richten. Restitution als Rückgabe zu verstehen, droht jedoch die traditionsstiftenden Selbstverhältnisse zu verkürzen, auf die Sarr und Savoy ebenfalls insistieren: Rückgabeanprüche trennen und verbinden nicht nur Enteignete und Enteigner, sondern ebenso die Nachfolgesellschaften, die sich ihrer historischen Ansprüche und Verantwortung, aber auch der prägenden Bedeutung von Aneignungen bewusst werden. Anders gesagt: Restitutionsbedarf entsteht nicht erst mit der Erfahrung von Unverfügbarkeit, sondern gerade auch mit Dingen, die tief im eigenen Verfügungsbereich liegen.

Dies scheint mir prinzipiell auch für Erzähltraditionen bedenkenswert, deren Fremdheit und Übersetzungsbedarf so gründlich angeeignet sind, dass sie als Schatz oder ‹Kulturerbe› über enorme kulturelle Distanz hinweg weitergetragen werden. Über solche Schätze verfügt nicht zuletzt auch die mediävistische Literaturwissenschaft, die ihre Gegenstände wahlweise als fremd (geworden) oder als traditionszugehörig skalieren kann.

Um solche beweglichen, mal distanzierenden, mal affirmativen Besitzansprüche drehen sich Hoppes Pausengespräche unablässig. Doch mindestens so erhellend ist ihre Rahmung, denn zwar führen sie immer neue Schatzsucher\*innen

auf, aber keine Stimme wird hörbar, die jenseits des Nibelungenmuseums für Gegenwartskunst spräche: «Und zum ersten Mal möchte ich sprechen», kündigt Hoppes Zeuge ganz zum Schluss an, und will Brunhild «den singenden Stein vor die Füße spucken. Aber ich kann weder singen noch spucken noch sprechen, weil mir schon wieder das Blut unter der Zunge zusammenläuft.»<sup>116</sup> Gipfelt Hoppes «Klage» also darin, dass sich von innen kein Außerhalb erschreiben lässt? Dass jede Anstrengung, die Nibelungentradition vollständig auszuspucken, ganz gleich, in welchem Darbietungsmodus, nur neuerlich jenes Faszinationskapital vermehrt, für das als Leitmedium das ‹Blut› steht? Den Schatz der Nibelungen zu restituieren, hieße dann lediglich, für kurze Momente zu Atem zu kommen. Die unübersehbaren Leerstellen, der immerzu schweifende und abreißende Diskurs der *Nibelungen* steigert so gesehen nicht die Verbindlichkeit der Stofftradition, sondern durchsetzt sie mit Pausen und Lücken.

(4.) *Blickwechsel*: Wie kann man jedoch über Traditionen sprechen, ohne diese zugleich aneignen zu wollen? Im Hinblick auf Beuteobjekte der Kolonialgeschichte empfiehlt Bénédicte Savoy einen Perspektivwechsel: «Wir müssen heute [...] aus unserem gewohnten Blickwinkel heraustreten, um [sic!] mit den Enteigneten – oder mit denen, die sich als solche fühlen – identifizieren zu können.»<sup>117</sup> In ihrer Antrittsvorlesung am Collège de France erprobte die Kunsthistorikerin performativ, wie so ein Blickwechsel aussehen könnte: Dazu kann gehören, so über Dinge zu sprechen, dass nicht wir sie uns (beschreibend, kontextualisierend, deutend usw.) transitiv aneignen, sondern dass die Dinge zugleich *uns* dabei ansehen, von Objekten zu Subjekten aufsteigen. Mit diesem Experiment unterschlägt Savoy keinesfalls, dass Kulturgüter uns gar nicht unabhängig von jenen Ordnungssystemen und Praktiken der Pflege begegnen können, die sie aneignen. Doch vermittelt sie damit Impulse, solche Begegnungen nicht *bloß* als Aneignungen zu vollziehen, sondern koloniale Objekte «in unseren Museen wieder mit der Geschichte ihrer Herkunft zu verbinden».<sup>118</sup>

Wie kann man zu restitutiven Blickwechseln beitragen, wenn nicht durch politische oder juristische Entscheidungen? Savoys Plädoyer scheint mir nicht zuletzt auch für literaturwissenschaftliche Perspektiven einschlägig, weil sie dazu auf poetisch-rhetorische Mittel ausgreift, die nicht zum akademischen Register kunstgeschichtlicher Beschreibung im engeren Sinne gehören. Auf diese Mittel setzt Felicitas Hoppe, indem sie den Schatz der Nibelungen keineswegs *hebt*, sondern ihm eine Stimme verleiht. Auch die dialogische Anlage der Rolleninterviews flankiert den Bericht der zentralen Aufführung mit Hintergrundgesprächen, die in der Garderobe und abseits der Bühne die Blickrichtungen wechseln, *mit Hagen über Hagen* zu sprechen usw. Dass die Schauspieler dabei höchst un-

---

116 Ebd., 247.

117 Savoy 2021, 50.

118 Ebd., 54.

terschiedliche Rollen- und Figurenverständnisse ausführen, ist nicht mein Punkt. Entscheidender scheint mir vielmehr, dass Hoppe die Aneignungsbeziehungen von Figuren und Schauspieler\*innen derart überspielt, dass *diese* als *jene* zu Wort gebeten werden: «Siegfried, Jahrgang 1989, geboren in Bonn»<sup>119</sup>; «Kriemhild, geboren 1996 in Klagenfurt»<sup>120</sup>; «Brunhild, 1998 in Hamburg geboren, im Besitz eines Schauspiel- und Lotsenpatents»<sup>121</sup>. Ironisch halten Hoppes Steckbriefe damit an der Differenz der Darstellung fest, eröffnen die Gespräche jedoch so, als sprächen nicht Schauspieler\*innen *über* berühmte Figuren, sondern die Figuren *aus* den Schauspieler\*innen.

Wie liest sich damit Hoppes Bemühen, Stoff und Deutungsgeschichte der Nibelungen sowohl anzuverwandeln als auch zurückzuweisen, den Schatz zu heben und zu versenken? Von einer Poetik der Restitution zu sprechen, hieße keineswegs zu unterstellen, dass die *Nibelungen* zurückgeben, was niemand sonst zurückforderte oder annehmen könnte. Den Schatz zu restituieren, heißt vielmehr auszugestalten, dass weder Zurückweisung noch Aneignung diese Tradition abschließen. Stattdessen verleiht Hoppe dieser Tradition viele Stimmen, die unablässig über sich selbst sprechen, fixiert auf konkrete Dinge und abschweifend zu Abstraktionen, die sich und andere unterbrechen, die nichts ausschöpfen oder zu Ende bringen, da sogleich die Blickrichtungen und Stimmen wechseln.

## V. Schlusspointen: Der Nibelungenschatz als Witzekiste

Meine Überlegungen gingen von der Beobachtung aus, dass Aneignung und Versenkung des Nibelungenschatzes für Hoppes Figuren nicht nur Leit motive der Selbstdeutung darstellen, sondern auf widersprüchliche Weise die Poetik des Textes prägen. Einerseits eignet sich Hoppe die Tradition von Nibelungen-Narrativen, -Dramen und -Filmen an, indem sie deren politische Deutungsmuster ebenso aufgreift wie akademisches Hintergrundwissen zum *Nibelungenlied* und poetische Konventionen mittelalterlicher Heldenepik. Andererseits streichen ihre Figuren die Unverfügbarkeit dieses Traditionskapitals heraus, weisen Deutungsangebote brüsk zurück oder phantasieren über pauschale Rückerstattungen. Will man dies nicht als dekonstruktive ‚Heldenverbrennung‘<sup>122</sup> betrachten, führt das Modell des Museums weiter, das Hoppe als neuen Gegenwartskontext um ihren Festspielbericht legt. Nicht nur die «Idee einer Sammlung»<sup>123</sup> und die Akkumulation von Nibelungenmaterial werden in diesem Kontext problematisch, sondern auch die Gegenreaktion, ein Traditionskapital abzuweisen. Aktu-

---

119 *Nibelungen*, 80.

120 Ebd., 92.

121 Ebd.

122 Vgl. ebd. 103.

123 Ebd., 93.



elle Überlegungen zur Restitution von ›Kulturgütern‹, so lautete mein Vorschlag, machen diese doppelte Geste als komplexe Traditionsbeziehung lesbar, die den Zugriff der Aneignung lockert. Wie ich zu zeigen versuchte, ist diese Strategie von Selbsterstörung weit entfernt, stellt aber gleichwohl die Kapitalisierung des Nibelungenstoffs in Frage. Für die Mediävistik, die Felicitas Hoppe als Wiedererzählerin mittelhochdeutscher Epik mit skeptischer Wertschätzung folgt, aber generell auch für alle, die das *Nibelungenlied* schätzen und gleichzeitig mit seiner Rezeptionsgeschichte hadern, liegt darin die Herausforderung, dass Hoppe die *Nibelungen* zwar hingebungsvoll und traditionsreich, aber letztlich *für niemanden* erzählt, erst recht nicht *für uns*, den emphatischen Plural eines Traditions-kollektivs.

Die vielleicht grundsätzlichsste Frage könnte daher am Ende lauten: Ist wörtlich zu nehmen, was Hoppe über die Aneignung und Rückgabe von Schätzen ausführt? Darf und sollte man daraus ein restitutives Programm herauslesen, wenn die *Nibelungen* streng genommen nicht für die Rückgabe materieller Kulturgüter eintreten, sondern kritisch über die Aneignungsgeschichte des *Nibelungenliedes* diskutieren, die nicht gegen koloniale Entfremdung, sondern für die Verfremdung einer eigenen nationalkulturellen Erzähltradition argumentiert? Wie ich zu zeigen versuchte, deckt sich dieses Anliegen durchaus mit den Prämissen und Implikationen eines Restitutionskonzepts, das auch die Aneignungspraktiken kultureller Selbstdeutung einschließt. Wie scharf und spezifisch Hoppe dafür das Erbe des *Nibelungenliedes* fokussiert, wäre angesichts stilistischer Wiedererkennungseffekte freilich zu diskutieren. Erzählsyntax oder sogar wörtliche Selbstzitate aus anderen Werken der Autorin (Mediävist\*innen mögen etwa Formeln aus Hoppes *Iwein Löwenritter* besonders rasch ins Auge fallen) nähren zumindest stellenweise den Verdacht, dass sich die *Nibelungen* bewährten Schreibroutinen und Adaptationstechniken verdanken. Auch die *Nibelungen* reihen sich damit in eigene poetische Tradition, nämlich nicht zuletzt in Hoppe-Tradition, die von ihrem eigenen Schreibkapital zu profitieren weiß und ihre Autorsignatur selbstbewusst ausstellt.

Allerdings lässt sich nicht davon absehen, dass Hoppe den Aneignungsdiskurs nicht seriös ›hochreflektiert‹, sondern den Schatz mit den Mitteln des Kalauers vom Podest holt, der, nach einem bösen Wort Adornos, als «Verfallsform» von Wortwitzen sämtliche Statements «wie Ausschlag [überzieht]»<sup>124</sup>. Nachdem der «Bericht des Zeitzeugen im Beiboot» verklungen ist und die paratextuellen «Credits»<sup>125</sup> abrollen, behalten Pointen das letzte Wort: Noch der Dank der Autorin lässt den Nibelungenschatz von *high culture* (für die «Maske» an «Richard Wagner») zu *pop trash* (für die «Requisite» von «Woolworth Worms») kippen.

---

124 Adorno 1997, 301.

125 *Nibelungen*, 249–255.

Fast entsteht dadurch der Eindruck, als verhinderten Hoppes Wortwitze, die *Nibelungen* überhaupt als ernst gemeinten Beitrag zu Restitutionen aufzunehmen, weder als Diskussionsbeitrag zu einer kulturpolitischen Debatte noch als literarische Stimme. Ganz ohne kulturkritische Hintergedanken meine ich dennoch, dass auch dieser Zug einem restitutiven Verhältnis zur Nibelungentradition zuspield. Ein erster Schritt, um Aneignungen abzuschütteln, so hat Bénédicte Savoy ebenfalls unterstrichen, bestehe darin, den «Atavismus vergangener Herrlichkeiten [...] zu erkennen und zu hinterfragen».<sup>126</sup> So gesehen trägt auch Hoppes Wizarbeit dazu bei, die Selbstherrlichkeit zu lockern, die selbst gegenwärtig noch das Kulturerbe der Nibelungen begleitet.

## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur

- Janota, Johannes (Hg.): Eine Wissenschaft etabliert sich. 1810–1870, Tübingen 1980 (Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik 3).
- Leutner, Mechthild (Hg.): Die Expansion des Deutschen Reiches in China. Deutsch-chinesische Beziehungen 1897–1914. Eine Quellensammlung. Bearbeitet von Klaus Mühlhahn, Berlin 1997.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 1999 (Reclams Universal-Bibliothek 644).
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010 (Reclam-Bibliothek).
- Hoppe, Felicitas: Abenteuer – was ist das?, Göttingen 2010 (Göttinger Sudelblätter).
- Hoppe, Felicitas: Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm. 2. Aufl., Frankfurt am Main 2021.
- von der Hagen, Friedrich Heinrich: «Zueignung und Vorrede zu: Der Nibelungen Lied. Erneuert und erklärt [1807]», in: Janota 1980, 63–66.
- von Keller, Adelbert: «Inauguralrede über die Aufgabe der modernen Philologie [1842]», in: Janota 1980, 263–277.

### 2. Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: «Versuch, das Endspiel zu verstehen», in: Tiedemann, Rolf (Hg.): Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11/20, Frankfurt am Main 1997, 281–321.
- Bennewitz, Ingrid/Goller, Detlef (Hgg.): *altiu maere* heute. Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert (Bamberger Germanistische Mittelalter- und Frühneuzeit-Studien 6), Bamberg 2023.
- Bildhauer, Bettina: *Filming the Middle Ages*, London 2011.

---

<sup>126</sup> Savoy 2021, 55.

- Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hgg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.
- Düwel, Klaus: «Der *Iwein* Hartmanns von Aue als Kinderbuch. *Iwein Löwenritter* wiedererzählt von Felicitas Hoppe (2008)», in: Sahn, Heike (Hg.): *Streifzüge durch die deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kleine Schriften zur Germanistik*, Göttingen 2021, 337–372.
- Gebert, Bent: «Katastrophale Kalküle. Rechnen und Horten im *Nibelungenlied*», in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 139 (2017), 47–68.
- Herweg, Mathias/Keppeler-Tasaki, Stefan: «Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Modernisierungsforschung», in: Herweg, Mathias/Keppeler-Tasaki, Stefan (Hgg.): *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, Berlin/Boston 2012 (*Trends in Medieval Philology* 27), 1–12.
- Kolk, Rainer: *Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im <Nibelungenstreit>*, Tübingen 1990 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 30).
- Lagatz, Merten/Savoy, Bénédicte/Sissis, Philippa (Hgg.): *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.
- Michaelis, Beatrice: «In/Kommensurabilität. Artikulationen von <Rasse> im mittelalterlichen *Nibelungenlied* und in Fritz Langs Film *Die Nibelungen*», in: Bedeković, Nataša/Kraß, Andreas/Lembke, Astrid (Hgg.): *Durchkreuzte Helden. Das *Nibelungenlied* und Fritz Langs Film *Die Nibelungen* im Licht der Intersektionalitätsforschung*, Bielefeld 2014 (*GenderCodes* 17), 147–164.
- Mühlherr, Anna: «Nicht mit rechten Dingen, nicht mit dem rechten Ding, nicht am rechten Ort. Zur *tarnkappe* und zum *hort* im *Nibelungenlied*», in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 131 (2009), 461–492.
- Müller, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied*. 4. Aufl., Berlin 2015 (*Klassiker-Lektüren* 5).
- Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.
- Münkler, Siegfried: «Siegfried. Politische Mythen um das *Nibelungenlied*», in: Bönnen, Gerold/Gallé, Volker (Hgg.): *Ein Lied von gestern? Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes (Der Wormsgau. Beiheft 35)*, Worms 1999, 141–157.
- Norberg, Jakob: «German literary studies and the nation», in: *The German Quarterly* 91 (2018), 1–17.
- Ott, Michael R.: *Postkoloniale Lektüren hochmittelalterlicher Texte*, verfügbar unter: <https://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/24790> [20.02.2023].
- Ott, Michael R.: *Die Germanistik und ihre Mittelalter. Textwissenschaftliche Interventionen*, Berlin/Boston 2022 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 163).
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, übersetzt von Daniel Fastner, Berlin 2019.
- Savoy, Bénédicte: *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, übersetzt von Philippa Sissis und Hans Zischler. 4. Aufl., Berlin 2021 (*Fröhliche Wissenschaft*).
- Strohschneider, Peter/Hasebrink, Burkhard: «Religiöse Schriftkultur und säkulare Textwissenschaft. Germanistische Mediävistik in postsäkularem Kontext», in: *Poetica* 46 (2015), 277–291.

- Szondi, Peter: «Einführung in die literarische Hermeneutik», in: Bollack, Jean/Stierlin, Helen (Hgg.): Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 5. 6. Aufl., Frankfurt am Main 2012 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 124).
- Toepfer, Regina: Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen, Berlin/Boston 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144).
- van Laak, Lothar: «Ihr kennt die deutsche Seele nicht.» Geschichtskonzeption und filmischer Mythos in Fritz Langs *Nibelungen*», in: Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hgg.): Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln/Weimar 2007 (Beiträge zur Geschichtskultur 29), 267–282.