

VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITÄT

GEISTESWISSENSCHAFTLICHE FAKULTÄT

LEHRSTUHL FÜR DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE PHILOLOGIE

# Julija Jūrevičiūtė

**Die Neuentdeckung eines alten Nationalepos. Zur Rezeption des Nibelungenliedes in der Theaterinszenierung von Andreas Kriegenburg nach dem Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel**

## Magisterarbeit

wissenschaftliche Betreuerin: Dr. Antje Johanning

### KAUNAS 2011

Inhaltsverzeichnis

[1. Einleitung 2](#_Toc293871322)

[Zusammenfassung 4](#_Toc293871323)

[Santrauka 5](#_Toc293871324)

[2. Theorie zu Analyse der aufgeführten Inszenierung im Bezug auf die semiotische Methode 6](#_Toc293871325)

[2.1. Beziehung zwischen Inszenierung und Aufführung 6](#_Toc293871326)

[2.2. Analyse der theatralichen Zeichen als Methode der Analyse der aufgeführten Inszenierung 12](#_Toc293871327)

[3. Schilderung des Nibelungen-Stoffes im Bezug auf die Geschichte 21](#_Toc293871328)

[3.1.Enstehung des deutschen Nationalepos und seine Bedeutung in der deutschen Literatur 21](#_Toc293871329)

[3.2.Variationen des Nibelungenliedes im Bezug auf Form und Inhalt 25](#_Toc293871330)

[4. Friedrich Hebbels Trauerspiel „Die Nibelungen” in der deutschen Literatur und auf der Bühne 28](#_Toc293871331)

[4.1. Die Personen und die Handlung des Werkes 28](#_Toc293871332)

[4.2. Die ersten Inszenierungen nach dem Drama 32](#_Toc293871333)

[5. Die Analyse der aufgeführten Inszenierung des Dramas „Nibelungen“ in Münchner Kammerspielen (2004.12.04) 35](#_Toc293871334)

[5.1. Überblick der Inszenierung 35](#_Toc293871335)

[5.2. Semiotische Analyse der ausgewählten Szenen aus der aufgeführte Inszenierung 39](#_Toc293871336)

[6. Schlußfolgerungen 43](#_Toc293871337)

[7. Literaturverzeichnis 45](#_Toc293871338)

# Einleitung

„Wer im NIBELUNGENLIED liest, liest in der Geschichte der Deutschen“[[1]](#footnote-2), so behauptet der Wissenschafler Otfried Ehrisman über ein der wichtigtisten Werken in der deutschen Literatur, das in 13. Jahrhundert von dem unbekannten Autor geschrieben ist. Das Nibelungenlied wurde erst 18. Jahrhundert in der Bibliothek der Grafen von Hohenems endeckt und das Interesse der Wissenschaftler eregte das Vergleich des Nibelungenliedes mit dem griechischen Nationalepos „Ilias“ von Homer.[[2]](#footnote-3) Nach der Endeckung des Nibelungenliedes wird der Stoff von zahlreicher Forscher im Bezug auf die inhaltliche Angaben, literaische Besonderheiten, geschichtlichen Kontext analysiert. Die Popularität des Nibelungeliedes entschied auch damalige geschitliche Situation: siebenjäriger Krieg, Heraushebung der Idee des Patriotismus, Suche nach Identität der Deutschen. Das Nibelungenlied erweckte die Interesse nicht nur der Wissenschaftler, sondern auch der Maler, Schrifsteller, Theater- und Filmregisseure. Themen und Motive des Nibelungenliedes dominieren in den Dramen, Balladen, Romanen, Gemälde, Filmen, Comics, Aufführungen.

 Einer der bedeutesten Schrifsteller, der Themen und Motiven des Nibelungenstoffes in dem Trauerspiel interpretiert hat, ist der deutschen Schrifsteller Friedrich Hebbel (1813-1863). Er hatte ein Ziel ein Trauerspiel über die Nibelungen zu schaffen, das der Bühne angepasst werden konnte. Der Buch war sehr erflogreich, nach Erscheinung des Trauerspiels gab es zahlreiche Inszenierungen nach dem Drama, die noch in 21. Jahrhundert aufgeführt werden. Als Beispiel kann man die am 4. Dezember 2004 in der Münchner Kammerspiele unter Leitung des Regiossiuors Andreas Kriegenburg Inszenierung anführen, die sich durch die gegenwartigen Darstelleung aussondert.

 Die Ziele der Arbeit sind es, das Nibelungenlied zu untersuchen, auch das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel und nach dem Drama aufgeführte Inszenierung vonAndreas Kriegenburg zu analysieren. Die Inszenierung ist eng mit der Aufführung verbunden, oft werden diese Begriffe austauschbar gebraucht.[[3]](#footnote-4) Deshalbt werden in dieser Arbeit zuerst die beiden Begriffen, die zu dem Theaterwissenschaft gehören, im Bezug auf Begriffs- und Analyseaspekten und Quellen Beziehungen zwischen diese Begriffen untersucht. Für die Analyse der aufgeführte Inszenierung wird die semiotische Methode gewählt, die in dem nächsten Unterkapitel untersucht wird. In dem zweiten Kapitel wird das Nibelungenliedim Bezug auf literarischen Besonderheiten, Inhalt, historischen Kontext, Variationen untersucht.

 In dem praktischen Teil der Arbeit wird das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel im Bezug auf Personen- und Inhaltsangaben analysiert, um zu erfahren, wie der Schrifsteller Themen und Motive des Nibelungenliedes in einem Drama realisiert hat. Wie man erwähnt hat, gab es Zahlreiche Inszeniehrungen nach dem Trauerspiel, deshalb werden in dieser Arbeit einige Inszenierungen Ende 19. und Anfang 20. Jahrhundert überblickt. In dem zweiten Kapitel des praktischen Teils wird die am 4. Dezember 2004 in der Münchner Kammerspielen unter Leitung des Regisseurs Andreas Kriegenburg Inszenierung analysiert. Für die semiotische Analyse werden zwei Szenen ausgewählt und untersucht. Auch werden einige Besonderheiten der Inszenierung überblickt, weil die Inszenierung sich durch moderne Ausstatung der inhaltlichen Angaben des Trauerspiels aussondert. Am Ende der Arbeit werden die Schlußfolgerungen angeführt.

# Zusammenfassung

 Das Thema der Arbeit ist„DieNeuentdeckung eines alten Nationalepos. Zur Rezeption des Nibelungenliedes in der Theaterinszenierung von Andreas Kriegenburg nach dem Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel“.

 In der Einleitung werden das Thema, Ziele, Struktur der Arbeit bekannt gemacht.

 Die Arbeit besteht aus zwei Teilen, einem theoretischen und einem praktischen.

 In dem theoretischen Teil der Arbeit werden zuerst zwei Brgriffe Aufführung und Inszenierung, die zu dem Theaterwissenschaft gehören, im Bezug auf die Begriffs- und Analyseaspekten, Beziehung zwischen den Begriffen analysiert. Dabei wird die semiotische Methode der Analyse der aufgeführten Inszenierung untersucht.In demzweitem Kapitel des theoretischen Teils beschäftigt man mit der Entstehung des Stoffes. Dabei werden literarische, inhaltliche Nuancen, historischer Kontext überblicht, auch erforsch, wie das Nibelungenlied zu dem Nationalepos wurde, die Rolle des Nibelungeliedes in eigenen historischen Ereignissen, Literatur, Malerei, Kino. Dabei werden die Variationen der Form und des Inhalts des Nibelungenliedes überblickt.

 In dem praktischen Teil stehen das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel und nach dem Drama in der Münchner Kammerspiele von Andreas Kriegenburg aufgeführte Inszenierung im Mittelpunkt. Zuerst wird das Trauerspiel, das auf das Nibelungenlied basiert, im Bezug auf Inhalt und Personen untersucht. Die Popularität des Werkes wird nicht nur in der Literatur sondern auch in dem Theater bemerkt, deshalb werden die einige Inszeinirungen nach dem Drama überblickt. In dem zweiten Kapitel des praktischen Teils wird die aufgeführte Inszenierung nach dem Trauerspiel, Besonderheiten der Inszenierung analysiert. Für die semiotische Analyse werden zwei Szenen aus der Inszenierung gewählt.

 In der Schlussfolgerungen erfolgt eine Zusammenfassung der Arbeit wie auch der erreichten Ziele.

# Santrauka

 Darbo tema – Senų nacionalinių epų atradimas iš naujo. Nibelungų giesmės interpretavimas Andreas´o Kriegenburgo teatrinėje inscenizacijoje pagal Friedricho Hebbelio dramą „Die Nibelungen“.

 Įvade supažindinama su darbo tema, tikslais struktūra.

 Darnas susideda iš teorinės ir praktinės dalies.

 Pirmiausia teorinėje darbo dalyje aptariamos dvi su teatro mokslu susijusios sąvokos - spektaklis ir inscenizacija, apžvelgiant jų apibrėžimo ir analizės aspektus, šių sąvokų tarpusavio ryšį. Taip pat aptariamas semiotinis metodas, kuris taikomas ant scenos pateiktai teatrinei inscenizacijai analizuoti. Antrame teorinės dalies skyriuje tirimas Nibelungų giesmės atsiradimas. Todėl analizuojami literatūriniai, turinio niuansai, istorinis kontekstas, taip pat Nibelungų giesmės tapimas nacionaliniu epu bei Nibelungų giesmėje vyraujančių temų ir motyvų svarba istoriniams įvykiams, literatūrai, dailei, kinui. Todėl apžvelgiamos Nibelungų giesmės turinio ir formos variacijos.

 Praktinėje dalyje aptriama Friedricho Hebbelio tragedija „Die Nibelungen“ ir pagal šią dramą Andreas´o pastatytas spektaklis Miuncheno kameriniame dramos teatre. Pirmiausia aptariami tregedijos, kuri remiasi Nibelungų giesme, turinys ir veikėjai. Dramos populiarumas pastebimas ne tik literatūroje, bet ir teatre, todėl apžvelgiama keletas pirmųjų teatrinių inscenizacijų. Antrame praktinės dalies skyriuje analizuojamas pagal tragediją pastatytas spektaklis, jo ypatumai. Dvi pasirintios spektaklio scenos išanalizuotos semiotinu metodu.

 Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, pasiekti tikslai.

# 2.Theorie zu Analyse der aufgeführten Inszenierung im Bezug auf die semiotische Methode

## 2.1. Beziehung zwischen Inszenierungund Aufführung

Obwohl Inszenierung und Aufführung in der Theaterwissenschafteng miteinander verbunden und häufig als Synonyme verwendet sind, werden diese Begriffe nach bestimmten Aspekten aufgeklärt, die Unterschiede zwischen diesen Begriffen entscheiden. Daher werden in diesem Unterkapitel Beziehung und Unterschiede zwischen der Aufführung und Inszenierung im Bezug auf Begriffs- und Analysierungsaspekten aufgezeigt.

 Das Aufführungsbegriff wird am Anfang des 20. Jahrhundert von dem Wissenschaftler Max Hermann formuliert, der das Theater aus den anderen Wissenschaftsgebieten aussonderte und Theaterwissenachaft als eigenständige Disziplin verkündigte. Sein Gesichtspunkt über das Theater und Aufführung unterschiedet sich von den anderen damaligen Wissenschaftler, die behaupteten, dass das Theater „textuelle Kunst sei“[[4]](#footnote-5) und die Aufführung mit dem dramtischen Text, der aufgeführt wird, verbanden. Max Hermann hielt die Aufführung für soziales Spiel, in dem nicht nur Schauspieler, die die Vorstellung für das Publikum zeigen, sondern auch die Zuschauer, die diese Vorstellung wahrnehmen, wichtige Rolle spielen. Er lehnte die künstlerischen Mittel und den aufgefürten Text ab und betonte die Aktivitäten der Schauspieler und Zuschauerwährend der Aufführung. Die Aktivitäten beeinflussen die Beziehungen zwischen diesen zwei Gruppen der Teilnehmer, die Max Hermann für ein der wichtigsten Elementen der Aufführung hielt. Wegen der Wahrnehmung, die Aktivitäten und die Beziehung der Schaupsieler und Zuschauer wird die Aufführung nicht als ein Werk, das aufgeführt wird, sondern als ein Ereignis kennzeichnet, das von der Schauspieler und Zuschauer erreicht wird.[[5]](#footnote-6)

 Im Bezug auf die Beziehung zwischen Zuschauer und Schauspieler sind vier Aspekte des Aufführungsbegriffs ausgesondert: Medialität (leibliche Ko-Präsenz), Materialität, Semiotizität und Ästezität. Erster Aspekt ist mit der vollwertigen Teilnahme der Schauspieler und Zuschauer in der Aufführung verbunden. Die Schauspieler wirken während der Aufführung durch ihre Handlungen die Zuschauer und rufen ihre verschiedenen Reaktionen (Lachen, Erstaunen, Schrecken)hervor. Mit ihren Reaktionen zeigen die Zuschauer, wie sie die Handlungen der Schauspielern wahrnehmen und auf diese Art und Weise wirken sie die Schauspieler und auch andere Zuschauer. Der zweite Aspekt (Materialität) wird in Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit eingeteilt. Bei Beschreibung des Räumilichkeit sondert man Zuschauerraum und Aufführungsraum aus. Da die Möglichkeiten die Aufführung wahrzunehmen und in dem Aufführungsraum zu bewegen von diesen zwei Elementen abhängen, beeinflüssen sie beiderseitiges Teilnahme des Publikums und der Schauspieler in der Aufführung. Auch wird gewisse Atmospähre von der Realisierung und Benutzung des Aufführungsräumes mit diesem Mittel wie etwa Beleuchtung, Dokorationen oder Bewegung im Raum geschaffen, die Wahrnehmung der Aufführung beeinflüsst. Große Rolle für Atmosphäre spielt das Lautlichkeit, weil die verschiedene Geräusche, Musik, Stimmen für die Aufführung bestimmte Stimmung geben. Das Körperlichkeit ist mit der Möglichkeit des Schauspielers, eine bestimmte Rolle darzustellen und sich in ihr einzuleben, verbunden, so dass die Zuschauer auf ihn Aufmerksamkeit macht und ihn mit dem bestimmten Reaktion wahrnimmt. Dritter Aspekt der Aufführungsbegriffs ist die Semiotizität, die mit der Wahrnehmungsprozessen verbunden ist. Die Aufführung ruft die bestimmten Assoziationen dem Publikum hervor, die diese Faktoren wie Alter, soziale Schicht, Erfahrungen, Kultur beeinflussen. Die große Rolle spielen in Wahrnehmungsprozessen auch die Häufigkeit des Theaterbesuchs, die Kenntnis der Aufführung und der Schauspieler, die in dieser Aufführung handeln. In dem letzten Aspekt betont man Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit der Aufführung. Jedes Mal stößt der Zuschauer beim Besuch der daselben Aufführung mit dem anderen Publikum zusammen, das die Wahrnehmung der Aufführung beeinflußt, und lenkt Aufmerksamkeit auf andere Stelle der Aufführung wie etwa Dekoration, Darstellung des bestimmten Schauspiellers, den er nicht auf dem ersten Mal geachtet hat.[[6]](#footnote-7)

 Bei der Kennzeichnung der Aufführung betont man nicht nur die Beziehungen zwischen Zuschauer und Schauspieler, sondern auch die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Aufführung.Deshalb benutzt man bei der Aufführungsanalyse andere Quellen im Unterschied zu zum Beispiel Anlyse des Buches, das man wieder zurückblättern kann. Die erste Haupotquelle der Aufführungsanalyse ist der Textsubstrat, in dem die Gedanken, Ergänzungen zu der Elementen der Szenen oder Darstelung der Schauspieler während des Aufführungbesuchs notiert werden. Die zweite Hauptquelle ist die Videoaufzeichung.Man sondert das Hausvideo, das von der Theatermachern zu Arbeits- oder Archivszwecken gefilmt wird und die Aufzeichnung der Aufführung im Studio oder im Theater, die dem Fernseher angepasst wird, aus.[[7]](#footnote-8) Die Videoaufzeichnung gibt die die Möglichkeit für dem Analysierende, die Aufführung zurückzudrehen und alle Elemente der Aufführung (Dekoration, Beleuchtung, Darstellung der Schauspieler, Musik, Geräusche) zu fiksieren. Aber Kontakt zwischen den Zuschauer und Schauspieler, Rektionen der Zuschauer zu der Aufführung, Atmosphäre kann man im Unterschied zu dem Beaufsichtigen der Aufführung im Theater nicht spüren.[[8]](#footnote-9) Die anderen Quellender Aufführungsanalyse sind Produktions- und Rezeptionsquellen. Zu den Produktionsquellen gehören die Strichfassung, Regiebüch, Programmheft, Interviews mit Künstler und und aus der Rezeptionsquellen sind Äußerungen der Publikums und der Theaterkritiken zu der Aufführung, Notate und Aufzeichnungen ausgesondert.[[9]](#footnote-10)

 Auch werden bei der Aufführungsanalyse wie bei der Analyse des anderen Kunstartes bestimmte Kriterien angewendet, die als Wahrnehmung, Erinnerung und Versprachlichung gekennzeichnet sind. Wahrnehmung des Aufführung ist mit der Subjektivität verbunden, weil die Weltanschauung, Erfahrung des Analysierendes sein Verständnis der Aufführung beeinflussen. Der Analysierende nimmt die Aufführung im Bezug auf die von der Aufführung hervorgerufenen Emotionen und Eindrücke wahr und von der Wahrnehmung der Aufführung hängt die Analyse ab. Alle Nuancen, auf die der Analysierende während der Auffühung wegen hervorgerufene Eindrücke und Emotionen beachtet, werden in der Analyse widerspiegelt. Das zweite Kriterium der Aufführungsanalyse ist Erinnerung. Alles, was der Analysierende während der Aufführung wahrnimmt, muss er auch erinnern. Man sondert das episodische und semantische Gedächtnis aus, die eng miteinander verbunden sind. Mit dem episodischen Gedächtnis sind die Erinnerungen der konkreten Erscheinungen der Aufführungen wie etwa verschiedene Gerüchte, Geräusche, Rhytmus der Musik beim Auftreten der Schauspieler, die von der Bewegung der Schauspieler hervorgerufenen Gefühle zu verstehen. Das semantische Gedächtnis ist mit der Erinnerung sowohl der Bedeutungen der von der Schauspieler gesprochenen Wörter als auch der Deutungen und Gedanken der Analyssierendes während der Aufführung verbunden. Das dritte Kriterium der Aufführungsanalyse ist als Versprachlichung bezeichnet. Die Aufführung enthält nicht nur sprachliche Elemente wie etwa Rede der Schauspielers, sondern auch nicht sprachliche Elemente wie etwa Körperbewegung, die bestimmte Gefühle zeigen, oder Licht, Geräusche, Musik, Gerüchte, die die Atmosphäre schaffen. Sowohl sprachliche als auch nicht sprachliche Elemente der Aufführung, die wahrgenohmen und erinnert werden, müssen in der Aufführungsanalyse beschrieben werden. Die nicht sprachlichen Elemente der Aufführung bereiten für dem Analysiederden Schwierigkeiten bei der Aufführungsanalyse, weil nicht alle nicht sprachliche Elemente im Wörter zum Ausdruck gebracht werden können. Der Analysierende versucht in diesem Fall die nicht sprachliche Elemente mit Begriffe verbinden. Die von dem episodischen Gedächtnis erinnerten Elemente werden in der Analyse eingeschränkt und von dem semantischen Gedächtnis erinnerten Elemente werden sprachlich srtukturiert. Man muss darauf achten, dass man bei der Beschreibung der nicht sprachliche Elemente wegen Grenzen der Sprache mit der Deformationen zusammenstießt, deshalb kann man die Aufführungsanalyse als Prozess der Übersetzung verstehen.[[10]](#footnote-11)

 Anderes wichtiges mit der Aufführung verbundenes Begriff des Theaterwissenschafts ist die Inszenirung, die aber andere Aspketen und Kriterien enthält. Das Begriff Inszenierung stammte aus dem französischen Wort „mise-en-scene“ und wird 1838 von der Theaterwisseschaftler August Lewald als Ausdruck „in die Szene setzen“ erläutert. A. Lewald hielt dieses Ausdruck für zu Anschauung gebrachtes dramatisches Werk undauf dieser Weise wird die Weltanschauung des Dichters ergänzt und die Einfluss des Dramas verstärkt. In 19. Jahrhundert wurde die Inszenierung wegen Verbindung der Aufführung mit dem aufgeführten dramatischen Text nicht als künstlerische Tätigkeit gekennzeichnet, sondern mit dem literarischen Text des Dramas verbunden. Das Verständnis des Begriffs änderte am Anfang des 20. Jahrhunderts, als das Theater und die Aufführung von dem Literaturwissenschaft abgetrennt wurden. Man verstand unter Inszenierung eine künstlerische Tätigkeit undhervorgebrachtes theatrales Kunstwerk. Das Tätigkeit des Regisseurs wurde mit dem Tätigkeit des Malers, Schrifstellers oder anderes Künstler gleichgesetzt.[[11]](#footnote-12)

 Bei der Kennzeichnung des Inszenierungsbegriffs werden vier Aspekte ausgesondert, die man als Raum, Koordination, Sinngestaltung und Schauspielerleitung nennt. Der erste Aspekt des Inszenierungsbegriffs ist Raum, das mit dem Konkretisieren des in dem bestimmten Zeitraum geschriebenen dramatischen Textes in dem sznenischen Bühnenraum verbunden ist. Das Anpassen des Dramatischen Textes dem Bühnenraum wird durch Dramaturg, Musiker, Schauspieler, Bühnenbilder, andere Mitarbeiter des Inszenierung mit der Leitung des Regisseurs realisiert. Das Regisseur koordiniert das Tätigkeit der an der Inszenierung teilgenomenen Mitarbeiter, anordnet seine Ideen und Vorstellungen über die Inszenierung. Die Inszenierung wird als Gesamdsystem bezeichnet, in dem jedes Element sein Funktion hat und in diesem System intergriert ist. Dieser Aspekt wird als Koordination genannt. Der dritte Aspekt des Inszenierungsbegriffs ist mit der Interpretation des dramtatischen Textes verbundene Sinngestaltung. In der Inszenierung wird das Sinn des dramatischen Textes durch die Handlungen der Schauspieler und szenische Mittel wie etwa Musik, Geräusche, Kostüme, Dekoration etc. auf der Bühne interpretiert. Der letzte Aspekt ist die Schauspielerleitung.Das dramatische Text wird von dem Regisseur und Dramaturg zusammen mit der Schauspieler analysiert. Jeder Schaupieler verkörpert ein bestimmtes Rollenfigur und das Regisseurs gibt Anweisungen, wie dieses Rollenfigur die in dem dramatischen Text handelte Person auf der Bühne interpretiert wird.[[12]](#footnote-13) Folglich kann man behaupten, dass die Inszenierung als Prozess gekennzeichnet wird, in dem der Regisseur das dramtische Text auf der Theaterbühne durch seine Ideen und Interpretationen realisiert.

 Wie bei der Aufführungsanalyse wird bei der Inszenierungsanalyse bestimmte Quellen benutzt, die die Inszenierung zu verstehen und interpretieren helfen. Man unterscheidet zwei Hauptquellen der Inszenierungsanalyse: Notaten, in der verschiedene Elemte wie etwa Handeln der Schauspieler, Dekoration notiert wird und Videoaufzeichnung, die die Möglichkeit dem Analysierendem gibt, die Aufführung mehrere Male zu beobachten. Außer diese Hauptquellen sondert man andere Dokumente aus, die in Produktions- und Rezeptionsquellen eingeteilt werden. Zu Produktionsquellen gehören Videoaufzeichnung, Regiebuch, Programmhefte, Interviews, Bühnenbild- und Kostümentwürfe. Aus Rezeptionsquellen werden Notate, Probenbeobachtungen, Theaterkritiken, Aufführungsfotos und Frageboden ausgesondert. Neben die genannten Quellen erwähnt man digitale Speichermedien, die zu visuelle Dokumentation gehört und in den diese Dokumentation gespeichert wird. Auch kann der Analysierende für Inszenierungsanalyse Zuschauerbefragungen durchführen, die Rektionen und Eindrücke des Publikums zeigen. Für die szenische Vorgänge benutzt man Fragenkatalog, in dem die verschiedene Elemente der Inszenierung notiert und systemiert werden können.[[13]](#footnote-14)Im Vergleich zu der Quellen der Aufführungsanalyse kann man behaupten, dass sowohl bei der Aufführungsanalyse als auch bei der Inszenierungsanalyse ähnliche Quellen (Videoaufzeichnung, Notate, Rezeptions- und Produktionsquellen) benutzt werden. Auf dieser Weise wird das Zusammenhang zwischen Aufführung und Inszenierung gezeigt.

 Zu der Inszenierungsanalyse werden zwei Modelle zugeordnen. Das erste Modell der Inszenierungsanalyse stützt sich auf die Beschäftigung mit dem theatralischen Text. Bei dieser Analyse wird Transformation von dem Text zu der Inszenierung erforscht. Man untersucht, wie das Text während seiner Relisation auf der Bühne unter Interpretation des Regisseurs verändert. Diese Analyse wird nicht als Ereignis, sondern als Prozess kennzeichnet und wird als Transformationsanalzse genannt.[[14]](#footnote-15) Das zweite Modell ist mit der Aufführung als Ereignis der Inszenierung und nicht mit dem literarischen Text verbunden. Man untersucht verschiedene Elemente der Inszenierung, die zu der bestimmten Gruppen (Raum, Akustik, Schauspieler) klasifiziert werden. Der Analysierende stützt sich bei der Inszenierungsanalyse auf das bestimmte Struktur. Diese Inszenierungsanalyse wird als Strukturanalyse bezeichnet.[[15]](#footnote-16)

 Die Beschreibung der Aufführung und Inszenierung lässt behaupten, dass diese zu dem Theaterwissenschaft gehörenen Begriffe zusammen verbunden sind, aber auch voneinander unterscheidet. Die Unterschide und Beziehung zwischen beiden Begriffen illustriert von dem Theaterwissenschaftler Jens Roselt angeführtes Beispiel. Am Anfang der Aufführung informiert die Abendspielleiterin das Publikumt über das Mephistos Figur verkörperten Schauspieler, der an der Hand verletzt hat und trotz der Verletzung mit dem Verband auf der Bühne spielen wird. Auch werden die Zuschauer verwarnt, dass der Verband nicht der Teil der Inszenierung ist.Folglich wird der Verband nicht von dem Regisseur ausgedacht und der Schauspieler hat nicht mit dem Verband seine Rolle geprobt. Aber der Verband gehört zu der Aufführung, weil er von der Zuschauer sowohl beobachtet als auch in jeder Szene beachtet wird. Dieses Nuance beeinflusst die Wahrnehmung der Aufführung und die Beziehung zwischen dieses Schauspielers und des Publikums. Dieser Schauspieler wird von dem Publikum freundlicher nicht wegen seiner Rolle als Mephistos, sondern des verletzten Handes angetroffen. Dieses Beispiel zeigt, dass die Aufführung mit dem konkreten Situation (Verletzung der Hand), dem Publikum (seine Rektion, Wahrnehmung), das während der Aufführung eine Inszenierung des Dramas von Johann Wolfgang von Goethe anschaut, verbunden ist. Die Inszenierung enthält dagegen ein konkretes Plan und Struktur, die unter von den an der Inszenierung beteilgten Mitarbeiter Leitung des Regisseurs realisiert werden.[[16]](#footnote-17)

 Die Unterschied zwischen der Aufführung und Inszenierung zeigt auch dieses Nuance wie der Schlussapplaus. Das Verbeugen der Schauspieler am Ende der Aufführung wird während der Inszenierung unter Leitung des Regisseurs organisiert und geprobt. Bei jeder Inszenierung wird die Ordnung des Verbeugens von der Schauspieler beim Applausanders festgelegt. Das Regisseur weißt jedem Schauspieler hin, wann er sich nach der Aufführung vor dem Publikum erscheinen und verbeugen muss. Deshalb ist die Ordnung des Verbeugens der Schauspieler zu dem Teil der Inszenierung zugeordnet. Das Rektion des Publikums zu der Aufführung und das Dauer des Applauses beeinflussen die während der Inszenierung geprobte Ordnung des Verbeugens, deshalb variiert die Ordnung des Verbeugens während der Aufführungen. Die Änderungen der Applausordnung sind zu der Aufführung zugeordnet, weil diese Änderungen von dem Publikum abhängen und sie nicht in der Inszenierung geprobt werden.[[17]](#footnote-18)

 Der Aspekt, der sowohl der Unterschied als auch Beziehung zwischen der Aufführung und Inszenierung darstellt, ist mit der Wiederholbarkeit verbunden. Bei der Beschreibung des Aufführungsbegriffs akzentiert man die Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit der Aufführung, dessen Ereignis auch von dem Publikum abhängt. Ein aus der Hauptaspekten der Inszenierung ist dagegen die Wiederholbarkeit bezeichnet. Dieses Unterschied widerspiegelt in dem von Jens Roselt angefürten Beispiel über fünf Abende im Berliner Ansambles gezeigte Inszenierung des Stücks „Ritter Dene Voss“ von Thomas Bernhard. Wenn daselber Zuschauer alle fünf Abende das Stück von Thomas Bernhard auf der Bühne beobachtet, erlebt erdaselbe Inszenierung des Stücks „Ritter Dene Voss“von Thomas Bernhard aber fünf verschiedene Aufführungen, weildieser Zuschauer jeden Abend daselbe Handlung auf der Bühne beobachtet, aber mit dem anderen Publikum zusammenstoßt, das die Atmosphäre der Aufführung beeinflusst. Auch werden jeden Abend andere Nuancen dieselber Inszenierungen wie bestimmtes Dekoration oder Spiel der Hauptschauspieler von daselben Zuschauer beobachtet und deshalb ruft die Aufführung unterschiedliches Rektion des Zuschauers hervor. Die Aufführung wird jeden Abend unterschiedlich wahrgenommen und die erwähnten Nuancen (Publikum, unterschiedlicher Wahrnemung der Aufführung jeden Abend) zeigen die Unwiederholbarkeit und Einmaligkeit der Aufführung.[[18]](#footnote-19)

 Folglich sind diese zu Theaterwissenschaft gehörene Begriffe, die als künstlerische mit Theater verbundene Tätigkeiten im 20. Jahrhundert bezeichnet werden, wenn Theaterwissenschaft abgesondertes Wissenschaftsdisziplin wurde, miteinander verbunden, weil das Publikum während der Aufführung auf der Bühne bestimmte von dem Regisseur und anderen Mitarbeiter Inszenierung beobachtet. Außerdem kann man bei der Analyse der Aufführung und Inszenierung dieselbe Quellen benutzen. Aber sowohl Aufführung als auch Inszeneirung enthalten verschiedene Aspekte, die diese Begriffe voneinander unterschieden und als unterschiedliche Brgriffe mit bestimten Ähnlichkeiten analysieren lassen.

## 2.2. Analyse der theatralichen Zeichen als Methode der Analyse der aufgeführten Inszenierung

 Bei der Analyse der aufgeführten Inszenierung werden zwei Methoden ausgesondert, die als phänomenologisches und semiotisches Methode genannt werden. Semiotische Methode, die die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer – Lichte in ihrem Abhandlung „Das System der theatralischen Zeichen“ beschreibt, stützt sich auf verschiedene in Gruppen untergeteilte Elemente der Inszenierung. Deshalb wird dieses Methode der Videoaufzeichnung angepasst.

 Das semiotische Methode der Aufführungsanalyse wird mit der Elementen der Inszenierung verbunden. Jedes beim Aufführungsbesuch wahrgenommene Nuance wie etwa Beleuchtung, Musik, Handeln der Schauspieler auf der Bühne, das Aussehen des Schauspielers wird bei diesem Methode als Zeichen betrachtet, das eine bestimmte Bedeutung enthält. Diese Zeichen, die auch in der Gruppe von ähnlichen Zeichen unterteilt werden, sind mit den Zeichen des alltäglichen Lebens verbunden. Aber auf der Bühne können sie unterschiedliche Bedeutungen anthalten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte akzentiert bei Beschreibung dieses Methodes, dass unterschiedliche Gegenstände wie Tisch, Bett, Lampe auf der Bühne auch als ähnliche Gegenstände von der Zuschauer auf der Bühne erkannt werden müssen. Zwar können Tisch, Bett oder Lampe als Zeichen anderer Bedeutung fungieren. Zum Beispiel, ein Tisch kann man als Berg interpretieren.[[19]](#footnote-20)

 Die Zeichen werden in zwei Gruppen unterteilt, die mit dem auf der Bühne bestimmtes Figur verkörperte Schauspieler und dem bestimmtem Raum verbunden sind. Diese Gruppen werden von der Theaterwissenschaftlerin Erika Ficher Lichte durch ein Schema erklärt, dessen Hauptelemente der Schauspieler, das von dem Schauspieler verkörperte Figur und der dieses Figur beobachtende Zuschauer sind. Der Schauspieler verkörpert das bestimmte Figur„auf bestimmte Weise [...], mit spezifischem Äußeren [...] in einem besonderen Raum [...].“[[20]](#footnote-21)Der Schauspieler kann sein Figur auf der Bühne durch Gestik, Mymik, Sprache realisieren, die die Wissenschaftlerin zu den kinesischen und sprachlichen Zeichen zugeordnet. Auch trittdas von der Schauspieler verkörperte Figur mit Maske, bestimmtem Kostüm und Frisur vor dem Publikum in Erscheinung und diese drei Elemte (Maske, Kostüm, Frisur) sind mit dem spezifischen Aussehen des Schauspielers, das als Zeichen betrachten lässt, verbunden sind. Diese Zeichen werden als schauspielerbezogenen Zeichen genannt. Die Schauspieler spielen ihre Rollen in einem bestimmten Bühnenraum, das auch einer Teil der Aufführung ist. Das Bühnenraum enthält bestimmte Dekorationen, Beleuchtung, Requisieten. Musik und Geräusche, die zu der akustischen Zeichen gehören, beeinflussen die Atmosphäre in dem Bühnenraum. Zu dem Raum gehörene Zeichen mit raumbezogenen Zeichen verbunden. Auch sondert E. Fischer-Lichte aus dieser zwei Gruppen der Zeichen (schauspielbezugene und raumbezogene Zeichen) visuelle Zeichen, zu der mimische, proxemische, gestische Zeichen, auch Maske, Frisur, Kostüm, Dekoration, Requisieten, Beleuchtung gehören, und akustische Zeichen, die mit Geräusche, Musik, linguistischen und paralinguistisachen Zeichen verbunden aus.[[21]](#footnote-22)

 Der Schauspieler verkörpert eine bestimmte Figur mit seiner Tätigkeitauf der Bühne, die durch Sprache, Mymik, Gestik realisiert wird. Wichtige Rolle spielen im Theater linguistische Zeichen, die zu sprachliche Zeichen gehören. Linguistische Zeichen können Alter, Geschlecht, Herrkunft, Gefühle, Stimmung, soziales Schicht der von dem Schauspieler verkörperten Figur, auch seine Bezeihungen zu den anderen handelten Figuren zeigen. Beim Sprechen schaffen Schauspieler sowohl bestimmte Atmosphäre, wenn sie dem Publikum berichten, wo sie sich befinden, auch wenn das Bühnenraum leer ist, als auch ein Bild seiner Figur und der anderen Figuren, auch wenn das reale Bild der Figuren nicht stimmt. Auf dieser Weise nimmt das Publikum die Wörter der Schauspieler wahr.Mit linguistischen Zeichen sind zu den sprachlichen Zeichen gehörenen paralinguistischen Zeichen verbunden, die das Eindruk der von Schauspieler ausgesprochenen Wörter verstärken. Zu diesen Zeichen gehören Tonstärke, Tonhöhe, Rhytmus, Betonung, Tempo, Zeit, Intensität. Diese Zeichen unterscheidet sich durch länger andauernde zu stimmlichen Qualitäten zugeordnete und streng transitorische nicht zu stimmliche Qualitäten zugehörene Zeichen, die in zwei Gruppen untreteilt werden: die nicht sprachbegleitende Zeichen und diese Emotionen der Menschen wie Weinen, Lachen, auch Laute wie „hm“. Stimmliche Qualitäten sind nicht als Zeichen betrachtet, weil sie das natürliche Stimme des Mensches wie etwa tiefes Stimme bei Männer, höhes Stimme bei Frauen charakterisieren. Dieses Stimme hängt von Geschlecht, Gesundtheitszustand, Älter, Körperbau aus und es ist nicht dem von der Schauspieler verkörperten Figur, sondern dem Schauspieler selbst charakteristisch. Aber die stimmlichen Qualitäteten kann man als Zeichen interpretieren, wenn der Schauspieler seine natürliche Stimme wegen seiner Figur verändert. Auf diese Weise kann der junge Schauspieler einen älteren Mensch spielen. Streng transitorische Zeichen stützen sich dagegen auf die Betonung, Pausen, Intonation und andere Nuancen, die daselbes Rede der auf der Bühne handelten Figur unterschiedlich interpretieren lassen. Zu dieser Gruppe gehörene Zeichen charakterisieren die handelnde Figur selbst durch auditive Merkmale wie Tonhöhe, Tonstärke und sie zeigen Zugehörigkeit der handelnden Figur zu dem bestimmten sozialen Schicht, fremdem Nationalität, auch Stimmung, Gefühle, Beziehung zu der anderen handelnden Figur. Zu paralinguistischen Zeichen gehören nauch Weinen, Lachen, Schreien und diese Laute wie „mh“. Lachen, Weinen zeigen die Rektionen oder Emotionen, inneres Zustand der handelnden Figuren. Diese Laute wie„mh“ können in verschiedene Situationen andere Bedeutung tragen.[[22]](#footnote-23)

 Die Schauspieler verkörpern die Figuren auf der Bühne nicht nur durch sprachliche, sondern auch durch kinesiche Zeichen, zu den mimische, gestische und proxemische Zeichen gehören. Mimische Zeichen sind mit der Gesichtsbewegungen, die bestimmte Emotion zeigen, verbunden. Bei Beschreibung dieser Zeichen stützt sich E. Fischer-Lichte auf Ekman, der sieben Emotionentypen ausondert:Angst, Glück, Überraschung, Verachtung, Traurigkeit, Angst, Interesse. Diese Emotionen zeigen bestimmten Teilen des Gesichts, das in drei Zonen unterteilt wird: obere Gesichtspasrtie mit Brauen und Stirn, mittlere Gesichtspartie mit Augenlider und Augen und „untere Gesichtspartie mit Wangen, Nase, Mund, Kinn.“[[23]](#footnote-24) Die bestimmten Emotionen werden durch diese Teile des Gesichts geäußert.Zu mimischen Zeichen werden auch Untertreibung, Übertreibung, Maskierung und Neutralisierung der Emotion zugeordnet, die auch durch bestimmtes Ausdruck realisiert werden. Außerdem muss man beachten, dass in verschiedene Kulturen das Ausdruck der Emotionen in einem bestimmten Situation wie etwa Hochzeit, Begräbnis unterscheiden. In der größeren Räume verzichtet man oft auf die mimische Zeichen, die Emotionen werden durch eine Maske oder starkes Make-up geäußert, weil die mimische Zeichen von dem Publikum nicht beobachtet werden.[[24]](#footnote-25)

 Emotionen können auch durch die mit Körperbewegungen verbundene gestische Zeichen geäußert werden, die in sprachbegleitenden und sprachersetzenden gestischen Zeichen unterteilt werden. Die sprachbegleitenden gestischen Zeichen können als Interpunktion oder Illustration der Rede auf der Bühne benutzt werden. Auf dem ersten Fall betont und unterstreicht die auf der Bühne handelnde Figur seine Rede, zum Beispiel Argumentation wird mit der Stellung des Kopfes oder Körpers angezeigt werden. Auf dem zweitem Fall illustriert die in der Aufführung handelnde Figur seine Rede durch bestimmte Gestik wie Handbewegeung, wenn er besprochenes bestimmtes Objekt zeigen will. Die sprachersetzenden gestischen Zeichen übermitteln dagegen die Bedeutungen der linguistischen Zeichen. Die Funktion dieser Geste kann man mit dem Funktion, das die Zeichensprache des Gehörloses enthält, vergleichen. Mit den Gesten kann der Schauspieler dem Publikum ein Gegenstand zeigen, das auch ein Ort bedeuten kann: Kirche (Hinzufügung eines Kreuzes) oder Haus. Es gibt auch Gesten, die dem bestimmten Geschlecht, Alter, Zugehörigkeit zu sozialem Schicht, der Charektereingenschaften, Stimmung charkteristisch sind. Zu Frauen und Männer werden bestimmten Zeichen wie zum Beispiel Wimpern klimpern, die Haare greifen (charakteristisch für Frauen) zugeordnet und für dem Geschlecht ungewöhnliches Benehmen wird für „unweiblich“, „unmennelich“ von dem Gesselschaft gehalten. Gesten können auch phichologisches und physisches Zustand oder Emotionen durch zum Beispiel Artikulation zeigen. Durch die Gesten werden Situation oder Ort wie Treffen auf der Straße oder eine Party, in den die handelnden Personen sich befinden, dargestellt, weil das Benehmen des Menschen von Situation und Unterhaltung mit der bestimmten Menschen (Familienmitglieder, Freunde, Direktor) hängt. Deshalbt zeigen die bestimmten Geste die Beziehungen der Menschen.[[25]](#footnote-26)

 Außer mimische und gestische Zeichen werden zu kinesischen Zeichen auch proxemische Zeichen zugeordnet, die E. Fischer-Lichte in zwei Grupen unterteilt. Zu erster Gruppe gehörenen Zeichen sind mit Kommunikationssituation und Beziehungen zwischen Kommunikationspartner verbunden. Die Kommunikation der Menschen hängt von der Kultur, Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, Umgebung ab und diese Nuancen beeinflussen Kommunikationsabstand, Benehmen bei der Kommunikation. Kommunikationssituation spielt auch eine wichtige Rolle, weil es die Benehmen des Menschen unter Rücksichtname auf offentiliches oder privates beeinflusst. Auf der Bühne können die Vertreter unterschiedlicher oder gegensätzlicher Umgebund (Hölle und Himmel, Vegangenheit und Gegenwart) miteinander treffen und Kommunikationsabstand zwischen zwei auf der Bühne handelnten Figuren enthält auf diesen Fall bestimmte Bedeutung. Zweite Gruppe dieser Zeichen ist dagegen mit Bewegung durch den Raum verbunden. Im Bezug auf Situation kann die Bewegung der handelnden Figur ein Weg von einem zu anderm Platz (zum Beispiel von Haus zu Kirche), ein Ortzeigen, in dem sich die Figur befindet und die Bewegung im Raum beim Gespräch kann mit dem Rektion oder Emotion zu gehörtem Nachricht interpretiert werden.[[26]](#footnote-27)

 Der auf der Bühne bestimmte Figur verkörperte Schauspieler zeichnet sich mit Maske, Frisur und Kostüm aus. Das Gesicht jedes Menschen zeichnet sich mit den bestimmten Züge aus, die Geschlecht (mänliche, weibliche Züge), Alter (Falten), Zugehörigkeit zu einer Kultur oder Rasse (Hautfarbe, dicke Lippen, Naseform) zeigen können, und zu der natürlichen Zeichen zugeordnet werden. Das Schminken ändert die Gesichtszuge und schafft eine bestimmte Figur, das der Schasupieler verkörpert. Maske gilt als Zeichen für Geschlecht, sozialle Gruppe, Schicht in der Gessenschft, Alter. Durch Maske verkörpert der Schasupieler nicht nur eine menschliches, sondern auch mytisches Wesen wie etwa Teufel, Engel oder Tier. Folglich lässt die Maske dem Schauspieler ganz andere Rollenfigur verkörpern, die im Realität nicht egsistierte und der der Schauspieler in dem täglichen Leben nicht ist. Mit der Maske wird auch bestimmtes Frisur kombiniert. Die Haare gelten auch als natürliche Zeichen, weil jeder Mensch sich mit Haarfarbe, Länge der Haare, Grad der Behaarung auszeichnet, die Alter (graue Haare), Geschlecht (Bartwuchs, lange oder kurze Haare), Zugehörigkeit zu bestimmter Rasse (dunkle lockige Haare), Gesundheitszustand (lichte Haare) zeigen. In der Gesselschaft herrschen die Charakter des Menschen durch Haarfarbe bezeichnenden Stereotypen. Blonde Haare werden mit Unschuld, Sexualität verbunden und rote Haare gilt als Zeichen des Bösen (rote Haare verbindet man mit Hexerei, Magie). Mit Frisur (auch mit bestimmten Perücke) kann der Schauspieler bestimmte Rollenfigur verkörpern, die nicht mit seinem Alter, Gegenwart oder Aussehen zusammenfällt, weil das Frisur Klassenzugehörigkeit, sozialen Status (Sklave, Herr), Geschlecht, Beruf (Krieger, Richter), Nationalität (der Schwarze, Chinese), Religion, Situation (Gefangene in Gefängnis) zeigen kann. Daselbe Nuancen können auch das bestimmte Kostüm zeigen, zum Beispiel, das Stil der Kleidung bei ältere Menschen unterscheidet von der Jugendlichen, besondere Kleder tragen Punks, Hippies oder die Menschen anderer sozialen Gruppen, auch gelten die bestimmten Regel der Kleidung in der Arbeit, jedes Volk zeichnet sich mit nationalische Kleider aus, bestimmte Kleider tragen die mytischen Wesen wie Teufel oder Gott, die der Schauspieler auf der Bühne verkörpert. Das Kostüm gilt auch als Zeichen für bestimmtes Zeitspanne und Situation, in dem die handelnden Figuren sich befinden: Party, Ball, Markt, Gerichtssaal, Hochzeit, Begräbnis.Folglich identifiziert man die Rollenfigur durch bestimmten Kleider, die der Schauspieler trägt.[[27]](#footnote-28)

 Der Schauspieler spielt vor dem Publikum in einem bestimmtem Bühnenraum, in dem die Aufführungdurch Dekoration, Requisieten, Licht aufgeführt wird. Durch Dekorationen wird der Handlungsort bezeichnet, das unter Berüchsichtigung auf die Idee der Inszenierung Realität realen oder fiktiven Ort darstellen kann. Dekorationen hinweist dem Publikum nicht nur den Handlungsort sondern auch die Handlungszeit durch zum Beispiel altertümliche Möbel oder moderne Umgebung. Auch können die Zuschauer entscheiden, in welchem Land die Handlung spielt, welche Kultur in der Inszeneirung gezeigt wird. Die Schauspieler befinden sich nicht sowohl im bestimmten Ort als auch im bestimmten Situation, das mit Dekorationen geschaffen werden kann, wie zum Beispiel Messe in der Kirche. Handlungsort und Situation enthält die Stimmung, die durch Dekorationen bei Benutzung heller oder dunkler Farbe geschaffen wird. Dekorationen können auch dem dargestelten Objekt symboliche Bedeutung geben, zum Beispiel das Haus kann ein Symbol für Innerlichkeit sein. Man muss beachten, dass die Schauspieler ihre Bewegung im Raum bestimmte Bedeutung für dekorationen geben.[[28]](#footnote-29)

 Mit Dekorationen sind eng Requisiten verbunden, weil Dekorationen zu Requisiten wurden, wenn der Schauspieler sie für die Handlung der Auführung benutzt. Zum Beispiel kann der gedeckte Tisch als Dekoration kennzeichnen, aber wenn der Schauspieler mit anderen Schauspieler an dem Platz nimmt und die Tischelemente benutzt, gilt dieser Tisch als Requisit. Requisiten sind als Gegenstände begriffe, die die Bedeutung bei der Benutzung der auf der Bühne handelnden Figur erlangen, und diese Rollenfigur charakterisieren. Ein Sense kann ein Bauer oder das Tod identifizieren. Die Requisiten geben Anspielungen auf die weiteren Tätigkeiten des Schauspielers, zum Beispiel eine Zigarete in der Hand zeigt, dass der Schauspieler sie anzünden wird. Durch Requisiten werden die Beziehungen zwischen den Schauspieler (Benutzung der Tableten als Gift für andere Rollenfigur),das Situation, in dem die Schauspieler sich befinden (Sarg als Zeichen für Begräbnis, Koffer an die Tür als Zeichen für Anreise) gezeigt. Requisiten können symbolische Bedeutung tragen, wenn sie von bestimmter handelnder Figur (König mit Krone als Requisit) benutzt wird.[[29]](#footnote-30)

 Die Atmosphäre kann man nicht nur durch Dekoration, sondern auch mit dem Licht schaffen, das mit Dekorationen und Requisiten kombinieren lässt. Die Hauptfunktionen des Lichtes ist das Licht in die Handlung zu bedeuten, das in verschiedene Formen (Sonnenlicht, Kerzenlicht) in der Aufführung dem Publikum gezeigt wird. Folglich gild das Licht als Zeichen für Jahres-oder Tageszeit. Durch verschiedene Effekten des Lichtes kann man auch Atmosphäre, die Sitruation, die Stimmung, Ort, in dem sich die handelnde Rollenfigur befindet, schaffen. Zum Beispiel wird der Wald durch Licht und Schatten realisiert, die Stimmung schafft man durch helles Licht oder Dunkelheit oder durch Effekte des Lichtes kann man das Schlacht zeigen.[[30]](#footnote-31)

 Die nonverbale akustische Zeichen, zu der Geräusche und Musik zugeordnet werden, lassen mit den Zeichen des Räumes kombinieren. Geräusche geben die Anspielungen auf das Gegenstand, das auf der Bühne nicht gezeigt wird, zum Beispiel, unter Geräusche des Motors versteht man das Zeichen für Auto oder Zug. Die Geräusche unterteilt E. Fischer-Lichte durch ihre Naturin drei Gruppen: Naturgeräusche, Maschinengeräusche und durch Handeln der Menschen enstehende Geräusche. In der Aufführung werden die Geräusche von Handlungen der Schauspieler, von Gegenstände verursacht, sie schaffen Handlungsort und in diesem Handlungsort herrschende Atmosphäre: Wald, Markt, Schlachtort. Auch gelten die Geräusche als Zeichen für Bewegung. Zum Beispiel, verglimmenden Geräusche des Motors zeigen das entfernende Auto. Die Geräusche können die Situation illustrieren die Situation (Schlacht, Gewitter), in der die handelonden Figuren sich befinden. Auch machen die handelnden Figuren Geräusche: im Ball stoßen die Geste Gläser an. Wie räumliche Zeichen können die Geräusche Symboliche Bedeutung enthalten. Die Auswahl der zu nonwerbale akustische Zeichen gehörene Musik hängt von der sozialen Situation ab. Bei der Hochzeit wird ein Stil der Musik gespielt, bei Begräbnis wählt man auch entsprechende Musik. Folglich verbindet man die Musikgerne mit einer sozialen Situation wie etwa Konzert, Restaurant, Disko. In der Aufführung wird die Musik durch Singen und Orchester zum Ausdruck gerbracht. In dem Oper gilt das Singen als Sprechen, dasdie auf der Bühne handelnde Figur durch Stimmtypen charakterisiert. In dem dramatischen Theater enthält die Musik als besonderes Zeichen, das eine soziale Situation illustrieren kann. Die durch Orchester geschaffene Musikalische Zeichen können mit dem Raum, Bewegungen durch den Raum verbunden werden. Auch können sie den Ortcharakterisieren, in dem sich die Figuren befinden. Zum Beispiel, spanische Melodie kann das Zeichen für spanische Kultur sein. Die Auswahl der Musik hängt von der Situation (Hochzeit, Schalcht, Wald), auch von der Stimmung (Musik des Begrebnisses schafft traurige Atmosphäre) ab. Die von Orchester geschaffene Musik benutzt man um die handelnde Figur, ihre Gedanbken, Träume, Erinnerungen, Emotionen zu charakterisieren. Deshalb sind Musikalische Zeichen oft mit proxemische und gestische Zeichen kombiniert.[[31]](#footnote-32)

 Die erwähnten theatralichen Zeichen werden nicht nur als einzelne Zeichen in der Aufführung bei Charakterisierung der Figur oder Schaffung der Atmosphäre benutzt, sondern mit anderen Zeichen des Zeichensystems kombiniert. Diese Zeichen kann man sinchronisch oder sequentell benutzen. Der Schauspieler verkörpert seine Rollenfigur durch Perücke, Kleider und Maske, die in daselbem Moment von der Schauspieler benutzt werden. Auch kann man Dekoration mit Licht durch bestimmte Reihenfolge kombinieren, um Atmosphäre zu verstärken. Die Zeichen werden nicht nur mit der Zeichen daselber Gruppe sondern auch mit der Zeichen anderer Gruppe kombiniert. Nonwerbale akustische Zeichen wie Musik und Geräusche können mit Dekoration oder Gestenverbindet werden. In manchen Fälle werden die Zeichen entweder gleichberechtigt verwendet oder in einer Hierarchischen Struktur eingetragen. In der hierarchischen Struktur werden zu eine bestimmten Gruppe gehörene Zeichen als Dominante bezeichnet und diese Zeichen dominieren unter Leitung des Regisseurs bei der Aufführung. Andere Zeichen werden durch die dominierenden Zeichen beschatet. Zum Beispiel, in der Oper dominieren die musikalischen Zeichen.[[32]](#footnote-33)

 Folglich sind bei der semiotische Methode die Elemente, die der Aufführung enthält, zu Objekt der Analyse. Die Elementen der Aufführungen, die Atmosphäre illustrieren, die auf der Bühne handenden Figur charakterisieren, werden als Zeichen bezeichnet und in bestimmte Zeichensystemen eingetragen. Diese Zeichen enthalten bei der Aufführung bestimmte Bedeutungen, die die Kultur, im Alltagsleben enstandene Situationen beeinflussen und können miteinander kombiniert werden, um das Eindruck zu verstärken oder die auf der Bühne handelnde Figur ausgeprägt zu charakterisieren.

# Schilderung des Nibelungen-Stoffes im Bezug auf die Geschichte

## Enstehung des deutschen Nationalepos und seine Bedeutung in der deutschen Literatur

 Das Nibelungenlied ist für dem wichtigsten Werk in dem deutschen Literatur gehalten, das nicht nur in der Geschichte, sondern auch in dem Kunst große Rolle spielt. Deshalb werden in diesem Unterkapitel die Besonderheiten des Nibelungenliedes, das Inhalt, dessen Anspielungen auf der Geschichte und Einfluss des Nibelungenliedes im Bezug auf die Geschichte Deutschlands.

 Das Epos ist zu den literarischen Werken der Periode von 1170 bis 1230 zugeordnet, in der die literarischen Werken auf die Geschichte basieren uund durch Darstellung der hofischen Kultur (Ritter und ihre Tätigkeiten) und Liebeslyrik auszeichnen.[[33]](#footnote-34) In dieser Periode enstand das Nibelungenlied, das sich von anderen Werken des 13. Jahrhunderts auf eigene Aspekte unterscheidet. Das Epos wird der mündliche Dichtungstradition zufolge im Gegenatzt zu andereren Texten, die auf schriftliche Quellen basieren, geschrieben und enthält historisches Kontext. Der Autor des Epos ist auch nicht hingewiesen. Im 13. Jahrhundert strebten die Schrifsteller nach der Annerkenung mit dem eigenen Stil ihrer literarischen Werken und deshalb unterschrieben sie seine Werke. Folglich findet man selten in dieser Zeit anonymische literarische Werke. Außer diesen Aspekten unterscheidet sich das Nibelungenlied durch den Stil, der sich mit der strophische, sangbare Form auszeichnet, die das Nibelungenlied mit der Kudrum und Dietrichepik verbinden lässt. Aber diese Werke enthalten kein genaues Datum und obwohl sie zu der literarischen Gattungen des 13. Jahrhunderts zugeordnet werden, sind diese Werken nicht am Anfang dieses Jahrhunderts geschrieben. Das Nibelungenstoff stützt sich auf örtiliche Geschichte „im Gegensatzt zu den Traditionen über die Ritter des König Artus und den Trojanischen Krieg.“[[34]](#footnote-35) Die Form des Nibelungenliedes änderte sich, als das Stoff in 10000 Langversen von dem unbekantem Autor aufgeschrieben wird. In dem mündlichen Tradition enthielt das Stoff unbekante Form, die auf die Erzählung der Geschichte basierte. Die Verbreitung des augeschriebenen Epos in 13. Jahrhundert zeigt, dass der anonymischer Autor bekannt sein musste.[[35]](#footnote-36)

 Das im 13. Jahrhundert enstandene Epos wird von dem Verfasser in 39 Aventüre gegliedert, die man nach dem in Epos herschenden Thematik in zwei Teilen anordnen kann. In dem ersten Teil wurde Siegfried von Xanten und dessen Ermordung zu Hauptachse der Handlung. Königssohn Siegfried verliebt sich in Kriemhild, die mit seine Brüder Königen Gunther, Gernot und Giselher in Worms lebt, und beschließt sie zu werben. Von Hagen, der Vassal der burgundischenKönige ist, erfährt man, dass Siegfried einen Schatz von dem Nibelungenland erobert, eine Drache tötet und in seinem Blut badet, das ihm Wunderstärke gibt. Siegfried wird der Mann von Kriemhild, wenn er Günther islandische Königin Brünhild zu werben hilft, weil der König Brünhild in drei Kampfspielen besiegen muss. Mit Siegfrieds Hilfe verfällt Brünhild dem König Günther und in Worms wird Doppelhochzeit (Siegfried und Kriemhild, Günther und Brünhild) gefeiert. Brünhild ist mit Kriemhilds Auswahl Siegfried zu heiraten unzufrieden, weil Siegfried ihr als Knecht des Königs Günter vorgestellt wird und deshalb lässt Kriemhild Gühnter in Hochzeitsnacht sie nicht berühren. Siegfried hilft Günther, Brünhild zu bezwingen und der Günthers Wünsche zu gehorchen. Als Brunhild gibt Günther auf und ist einverstanden, Günthers Wünsche zu erfüllen, verlässt Siegfried heimlich Günthers Bett und nimmt Brünhilds Gürtel und Ring als Zeichen mit, dass er als erster Brünhild besesst. Nach der Hochzeitsfest fährt Siegfried mit Kriemhild nach Xanten. Bem Besuch in Worms tritt das Konflicht zwischen Brünhild und Kriemhild wegen Brünhilds Ring und Gürtel auf, die Siegried genohmen hat. Brünhild wird als Nebenfrau Siegfrieds genannt, deshalb fordert Burgunden die Rache für Brünhilds Ehre. Hagen schlägt vor, Siegfried auf der Weise des Betruges auf der Jagt zu töten. Kriemhild weiss, dass Hagen Siegfried getötet hat, weil sie Hagen über Siegfrieds schwachheit verrät. Sie lebt in Trauer driezehn Jahre.[[36]](#footnote-37)

 In dem zweiten Teil wurde Kriemhilds Rache zu Haupthema des Epos. Der Hühnenkönig Etzel beschließt nach dem Tod seiner Frau auf den Rat seines Markgrafs Rüdeger Kriemhild zu heiraten und Kriemhild nimmt den Vorschlag an, wenn er ihr treu zu sein verspricht, weil Kriemhild sich an Hagen für Siegfried rächen hofft. Sie reist nach Hunnen und feiert in Wien ihre Hochzeit. Als sie zu Königin wurde, lädt sie mit Einverstanden von Etzel ihre Brüder mit Hagen zum Besuch ein, die nach Etzelburg kommen. Bei der Besuch der Brüder und Hagen versucht Kriemhild sie zu entwaffen, aber die ersten Versuche sind nicht gelungen. In der Kirche erschlägt der Wormser einen Hunner vor dem Augen Kriemhilds und Etzels, aber Kampf findet nicht statt. Kriemhild bittet um Hilfe von Dietrich von Bern, weil sie mit Etzels Bruder Blödelin Rache gegen Hagen erfüllt. Beim Essen kämpft Blödelin mit dem Tross der Königen und nach dem Kampf überlebt nur Hagens Bruder Dankwart. Dankwart berichtet Hagen über das erschienene Kampf und erschagenen Tross. Hagen tötet den Sohn des Ehepaares. Etzel bittet den Schatz für dem, wer Hagen tötet. Rüdeger versucht den Frieden zu vermittel, aber Kriemhild fordert Rache. Wieder findet das Kampf, in dem Rüdeger von Gernot (Günthers Bruder) getötet wird. Dietrich von Bern schickt seine leute Amelungen zu Burgunden, um das Leichnam von Rüdeger urückzuweisen, aber sie werden bis auf Hildebrand von Burgunden getötet. Von Burgunden überleben Hagen und Günther, die Dietrich von Bern Kriemhild übergibt und sie werden von Kriemhild getötet. Hildebrand kann nicht ertragen, dass die starken Helden von einer Frau getötet sind, deshalb tötet er Kriemhild. In diesem Kampf überlebt Etzel und Dietrich.[[37]](#footnote-38)

 In dem Nibelungenlied, das das Kampf zwischen Burgunden, Xanten, Hunnen, Amelungen, dessen Ursache und Folgen schildert, findet man Anspielungen auf historische Ereignisse. Das zweiten Teil des Nibelungenlides über das Untergang der Burgunden ist mit der Periode der Volkerwanderungen (4. - 6. Jahrhundert) verbinden. Auch lassen sich die Königen der Burgunden identifizieren. Die schriftlichen Quellen des 5. Jahrhunderts über leteinisch-christliche Geschichte und burgundischen Rechtsaufzeichnungen führen eigene Daten an. Seit 5. Jahrhundert herrschte das Burgundenreich am Rhein, das das römische Imperium erobert hat. Immerhin ist nicht aufgewiesen, ob Worms mit Zentrum des burgundischen Gebietes verbunden kann, wie es in dem Nibelungenlied geschildert wird. Die Burgunden strebten nach der Eroberung des westlichen zu dem römischen Reich gehörenen Gebietes und lösten den Krieg mit dem römischen Reich aus. Die burgundischen Kämpfer werden unter Leitung des Königs Gundahar von dem römischen Feldherr Aëtius zusammen mit dem hunnischen Armee besiegt. Die überlebten Krieger bevölkerte Aëtius an der oberen Rhone, deren Zentrum Lugdunum wurde. Das Siedlungsgebiet, deren Einwohner die Kultur des römischen Reiches übernahm, beherschte der König Gundobad. Er zeichnete die Stammesrechte der Burgunden aus, in der die Namen der Vorfahren des ehemaligen burgundischen Reiches wie etwa Gibica, Gislaharius, Gundomaris, Gundoharius erwähnt werden. Gislaharius und Gundaharius handeln in dem Nibelungenlied mit der Namen Giselher und Günter, auch erscheint Gundomarius im Handlung des Epos als Gernot, Bruder Gühnters.[[38]](#footnote-39)

 Auch enthalten andere Figuren und Ereignissen des Nibelungenliedes gibt Anspielungen auf die Geschichte. Etzel verbindet man mit Attila, der von 434 bis 453 die Hunnenreagierte und 451 den Kampf auf der Katalaunischen Felder gegen Feldherrn des römischen Reiches Aëtius verliert. Attila ist bei dem Hochzeitsnacht mit seiner Ehefrau Ildigo gestorben. Dietrich von Bern ist mit Theoderich der Größe verbunden, der 493 – 526 das Reich der Ostgoten in Italien regierte. Er ermordete germanischen Anführer Odowaker, der aus dem weströmischen Keiser das Reich erben musste. Der ersten Teil des Nibelungenliedes gibt Anspielung auf die Geschichte über frankische Königin Brunichild, die ihren Mann Sigibert von Austrasien zwingte, den Krieg gegen seinem Bruder Chilperich I. von Neustrien zu erklären, weil er Brunichilds Schwester Galswintha, der seine Frau war, unter Forderung seiner Geliebten Fredegunde umgebringen ließ. Sigibert und seiner Bruder wurden ermordet, Brunichild regierte die Franken allein. Später ging sie ins Gefängnis und wurde auch getötet. Auch verbindet man Sigibert mit Siegfried wegen Gleichklange und Lebensende, weil Siegfried in dem Nibelungenlied wie Sigibert ermordet wurde. Brunichild gibt Anspielungen auf Brünhild, aber Brunichild und Fredegunde lassen sich nicht mit Brünhild und Kriemhild direkt verbinden, weil sie andere Rolle in dem Nibelungenlied spielen.[[39]](#footnote-40) Folglich kann man behaupten, dass das Nibelungenlied Anspieleungen auf die historische Erignisse und Persönlichkeiten gibt.

 Das Nibelungen wurde von den Wissenschaftler in 18. Jahrhundert endeckt und das in dem Epos herschende Thematik läßt das Werk zu dem Nationalepos zuordnen. Das Epos war am 28. Juni 1755 in der Bibliothek der Grafen von Hohenems gefunden und das Interesse des Handschriftes eregte der berühmte Literaturwissenschaftler des 18. Jahrhunderts Johann Jakob Bodmer, der das Nibelungenlied mit dem griechischen Nationalepos „Ilias“ von Homer verglich. Auch spielte die große Rolle der siebenjärige Krieg (1756-1763) bei der Populärisierung des Nibelungenliedes, der den Menschen zu Heraushebung der Idee des Patriotismus und der nationalen Identität anregte, wenn die französische Kultur herrschte. August Wilhelm Schlegel verbindete Völkerwanderung mit dem Nationalcharakter der Deutschen, der in dem Nibelungenlied widerspiegelte. Auch lobte der Sprachwissenschaftler Jakob Grimm (1785-1863) das Nibelungenlied, das Werk wird als Nationalepos genannt, das in der modernen Literatur kein anderes Beispiel enthält und das Identität der Deutschen darstellte. Anderer Wissenschaftler Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856) behauptete, dass der Deutschen die in dem Nibelungen dargestellte Charaktereigenschaften der Personen wie etwa Pflicht, Ehre, Großmut, Tapferkeit verkörperten. Das Nibelungen regen die Professoren an, das Epos im Bezug auf christlich-mythologische Deutungen zu untersuchen. In der Schulen hingen trozdem die Untersuchungen von der Entscheidungen der Regierung und deshalb wird die Information über Nibelungenlied in der Unterrichten beschränkt. Situation änderte sich nach dem Hinweis des Keisers Wilhelm I die Schüler im Bezug auf Nibelungenlied die Geschichte der Nation zu lehren.[[40]](#footnote-41) Folglich wird das Nibelungenlied mit der Nationalität, Identität und Charekter der Deuschen verbunden.

 Das Nibelungenstoff ist in dem bestimmten Zeitspanne auf neue Art und Weise wiederendeckt. Themen und Motive des Nibelungenliedes werden von verschiedenen Autoren in den literarischen Werke, Filmen, Gemälde benutzt.[[41]](#footnote-42) 1909 nannte der Reichskanzler Fürst von Bülow in seiner Rede das Schlagwort „Nibelungentreue“, mit dem er die Beziehungen des deutschen Reiches und Ostereich-Ungarn bezeichnen wollte, die auf die Bündnistreue stützten. Auch wird in dem Kommentar von Hindenburg über die Kapitulation des deutschen Reiches in dem ersten Weltkrieg Zusammenbruch der Front mit dem Tod Siegrieds verbunden. Die Tendenzen der Nibelungenideologie erschienen auch in Filmen. 1923 und 1924 werden die Filmen „Siegfried“ und „Kriemhilds Rache“ gezeigt. Immerhin gab es auch negative Darstellungen der Nibelungen, zum Beispiel die Iliustrationen des Nibelungenliedes von Erns Barlach, die die Figuren des Nibelungenliedes unheroisch darstellten und aber auch angeprangert wurde. 1967 erschien noch ein Film, der aus zwei Teilen „Kriemhilds Rache“ und „Siegfried von Xanten“ bestand und auf die Ideologie stützte.[[42]](#footnote-43) Auch erschienen einige Romanen, Kinder- und Jugendbücher, Nibelungenstoff wird auf der Bühne gezeigt[[43]](#footnote-44)

 Folglich kann man behaupten, dass das am Anfang des 13. Jahrhundets entstandene zu Epos zugeordnete Nibelungenlied im Bezug auf die Unterschiede zu anderen zeitgenossischen Werken eine große Bedeutung in der Literaturgeschichte Deutschlands enthält. Auch gibt dieses Werk Anspielungen auf die historischen Figuren und Erreignisse und dieser Aspekt weckt die Interesse der Forscher. In dem Nibelunegnlied herschende Thematik, Motive erwecken große Interesse im Bezug auf die Geschichte und deshalb wirden die Themen und Motive des Nibelungenlieds nicht nur in der Literatur, sondern auch in anderen künstlerischen Formen wie Filmen, Gemälde, Aufführungen.

## Variationen des Nibelungenliedes im Bezug auf Form undInhalt

Die Popularität des Nibelungenepos, wie man schon erwähnt hat, ist nach der Endeckung in 18. Jahrhundert nicht nur in der Politik, Geschichte (Suche nach Nationalität, Identität, Charakter der Deutschen in dem Epos), sondern auch in der Literatur und andere Künste bemerkbar. Themen und Motive des Nibelungenliedes treten in den Dramen, Romanen, Filmen, Gemälde hervor. In diesem Unterkapitel werden die Variationen des Forms und Inhalts in Bezug auf die Nibelungenlied in der bestimmten Zeitspannen überblickt.

 Großes Interesse an Nibelungenlied ist in 19. Jahrhundert merklich, das auch als „Nibelungen-Boom“[[44]](#footnote-45)bezeichnet wird. Die Themen und Motiven des Nibelungenliedes benutzen die Künstler sowohl in der Malerei, als auch in der Literatur. Johann Heinrich Füssli stellte die Sammlung der Gemälde vor, die die Figuren des Nibelugenliedes darstellte. Auch stützte sich Peter Cornelius auf das Nibelungenlied bei Schaffen seiner Gemälde, in der der Maler Liebe zwischen Kriemhild und Siegfried akzentierte. Schnor von Carolsfeld nahm die Anweisung von der König Ludwig I. entgegen, „die Münchner Residenz mit Nibelungenfresken auszumalen.“[[45]](#footnote-46) Diese Fresken stellten die Handlung des Nibelunges (Verratung, Rache) dar.[[46]](#footnote-47) Auch erschienen in der Literatur zahlreiche literarischen Werke, die mit dem Nibelungenlied verbunden sind. Einige Autoren schrieben die Balladen nach Motive des Nibelungenliedes, zum Beispiel, eine Ballade von Ludwig Uhland „Siegfrieds Schwert“. Andere Schrifstellen gaben die Dramen heraus. Große Bedeutung enthält das Dramatrilogie von Freidrich Hebbel, das 1860 erschien und nach der Handlung des Nibelungenliedes geschrieben war. Anderer Schrifsteller Friedrich de la Motte Fouqué stützte sich bei Schreiben der Dramatrilogie „Der Held des Nordens“ auch auf Nibelungenlied.[[47]](#footnote-48) Raupach schrieb 1834 ein Trauerspiel „Die Nibelunegnhort“, Geibel gab Tragödie „Brünhild“ heraus.[[48]](#footnote-49) Großes Interesse des Publikums erlebt das dr Bühne anpassende Musikdrama „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner, das aus vier Teilen „Das Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“, und „Die Götterdämmerung“ besteht. Das Drama wird mehmals auf der Bühne aufgefürt, obwohl es wenige Motive des Nibelungenliedes enthält.[[49]](#footnote-50) Diese eigenen Besipiele zeigen, dass das Nibelungenlied große Rolle im 19. Jahrhundert in der Literatur und Malerei spielte.

 In dem 20. Jahrhundert erschienen sowohl literarischen Werke, Gemälde, die Anspielungen auf der Nibelungenlied gaben, als auch Filmen, die auch auf die Motive und Handlung des berühmten Epos stützten. In manchen Werken heben die Schrifsteller eine Figur des Epos heraus, sogar wenn sie in dem Epos als negative Figur charakterisiert ist. Zum Beispiel, Paul Ernst gab die Tragödie „Brünhild“ heraus, die Hagen Figur des Nibelungenliedes als Held darstellte. Auch wird Hagen in der von Börries von Münchhausen geschriebenen Ballade „Lied Volkers“ als Held reflektiert. In den Gemälde der Nibelungenzyklus von Hans Groß spielt Hagen eine wichige Rolle.[[50]](#footnote-51) Die Motiven des Nibelungenliedes zeichneten sich auch in Drama „Der Nibelunge Not“ von Max Mells und in der Tragödie über Siegfried von Reinholt Schneider. Einige Schrifsteller gaben auch die Nibelungen-Romane heraus. Jürgen Fernaus schrieb das Buch „Disteln für Hagen“, in dem er sich mit dem Nibelungenstoff beschäftigte, auch der Autor der Phantasiegenre Wolfgang Höhlbein gab den Roman „Hagen von Tronje“ heraus, das Hagen als positive Figur darstellte. Die Interesse weckte auch Siegfried-Comics und Nibelungen-Verfilmungen. Erster Film über Nibelungen war zweiteiliger Stummfilm „Die Nibelungen“ von Fritz Lang, der aus zwei Teilen „Siegfried“ (1923) und „Kriemhilds Rache“ (1924) bestand. 1924 erschien auch der Film „Die Nibelungen“ von Herald Reinls. 1957 wird ein italienischer Film über Nibelungen „Sigfrido, la leggenda di Nibelunghi“ („Siegfried - die Sage der Nibelungen“) geschaffen. Der Film ist zu den in Italien populären Sandalenfilmen zugeordnet, die griechischen und römischen Heroensagen, auch aus der Zeitspanne der Völkerwandserung und der germanischen Überlieferungen darstellten.[[51]](#footnote-52)

 Die Nibelungenlied verliert ihre Aktualität nicht auch in 21. Jahrhundert. 2004 wird die auf Nibelungenstoff basierte deutsch-südafrikanische Koproduktion „Die Nibelungen“ von Uli Edel geschafft. 2005 erschien andere Verfilmug der Nibelungen Kinokomödie „Siegfried“. 2004 gaben Torsten Dewi und Wolfgang Höhlbein den Roman „Der Ring der Nibelungen“, der auf das Musikdrama von Richard Wagner basierte.[[52]](#footnote-53)

 Zahlreiche Dramen, Balladen, Romanen, Gemälde, auch Filmen, Comics mit der Motiven, Handlungsdetails und Figuren des Nibelungenliedes zeigen die steigerte Aktualität und Populärität des Epos. Auch kann man bei Basierung der erwähnten Werken behaupten, dass die meisten Autoren bei der Bearbeitung des Nibelungenstoffes auf originelle Handlungsdetails basierten, obwohl einige Künstler die Motiven und Theamatik geändert haben.

# 4. Friedrich Hebbels Trauerspiel „ Die Nibelungen” in der deutschen Literatur und auf der Bühne

## 4.1. Die Personen und die Handlung des Werkes

 Die Populärität und Aktualität des Nibelungenliedes sind sowohl in der politischen Ereignissen, als auch in der Literatur angemerkt. Viele Schrifsteller schuffen die Dramen, Balladen, Romanen, in den sie Motive und Thematik des Epos benutzten. Ein der berühmtesten über Nibelungenlied geschriebenen Werken ist das Trauerspiel „ Die Nibelungen“ von der deutschen Dramatiker Friedrich Hebbel, dessen Werk auch in dem Theater aufgeführt wird. Daher wird in diesem Unterkapitel dieses Trauerspiel im Bezug auf die Personen, Handlung und Vergleich mit dem originellen Epos überblickt.

 Der Schrifsteller begann das Nibelungenlied zu erforschen, als er 1835 das Epos in dem zu der Schrifstellerin Amalie Schoppe gehöreren Bibliothek gefunden hat. Das Buch erweckte die Interesse der Schrifstellers und er schrieb ein Gedicht, in dem er seine Begeisterung zu dem Epos geschildert hat. Friedrich Hebbel beschloß ein Werk über Nibelungen zu schreiben. Seine Absichte verstärkte die Theateraufführung „Nibelungenhort“ von Ernst Raupach, in der seine Frau die Figur von Kriemhild verkörperte. Das Ziel der Schrifstellers war es, das Nibelungenlied der Theaterbühne anzupassen. Das Drama über Nibelungen zu schaffen bedeutete für Friedrich Hebbel Ruhm und Pfilcht, weil er das Nibelungelied für Nationalepos, ,das hohe Lied der Deutschen Nationʻ[[53]](#footnote-54), ,der gewaltigste aller Gesänge von Deutscher Kraft und Deutscher Treueʻ[[54]](#footnote-55) hielt. Das Drama hat Friedrich Hebbel 1860 beendet und es war sein letztes Werk.[[55]](#footnote-56)

 Das Trauerspiel „Die Nibelungen“ zeichnet sich mit der auffallenden Struktur aus. Es besteht aus drei Abteilungen, die den unterschiedlichen Titel und in jeder Abteilung handelnden Personen enthalten. Erste Abtreilung ist „Der gehörnte Siegfried“ genannt, zweite Abteilung enthält den Titel „Siegfrieds Tod“ und der Titel der dritten Abteilung ist „Kriemhilds Rache“. In jeder Abteilung wird die Liste der Personen angefürt, der in dieser Abteilung handeln. Die erste Abteilung ist von der Schrifsteller als Vorspiel und andere Abteilungen als Trauerspiel gekennzeichnet. Jeder Abteilung enthält auch unterschiedliche Zahl von Akten und Szenen. Während die zweite und dritte Abteilungen aus fünf Akten und unterschiedlicher Zahl der Szenen bestehen, finden sich in der ersten Abteilung ein Akt und vier Szenen.

 Der Titel jeder Abteilung („Der gehörnte Siegfried“, „Siegfrieds Tod“, „Kriemhilds Rache“) gibt dem Leser die Anspielung auf die in dieser Abteilung beschriebenen Ereignisse, deren Theamtik mit Siegfried, seinem Tod und Kriemhilds Rache verbunden ist und dieses Theamtik entspricht die Themen des Nibelungenliedes. Auch umfasst die Handlung daselbe Orte wie in dem Nibelungenlied: Worms am Rhein, Isenland, Heunenland (Etzelburg). Die Ausnahme bildet Xanten, Heimatort von Siegfried, das in dem Drama nicht genannt wird. Die Personen, die in dem Drama handeln, und ihre Rolle in der Handlung entsprechen auch die Personen aus dem Nibelungenlied.

In der ersten Abteilung ist der Leser mit den Personen des Dramas bekannt gemacht, die die in der anderen Abteilungen beschriebene Handlung beeinflussen. Der König Gunther, der mit seiner Brüder Giselher, Gerenot, Schwester Kriemhild, Mutter Ute, Vassal Hagen, dessen Bruder Dankwart in Worms lebt, erfährt von Hagen über Königin Brunhild aus Isenland und will sie heiraten. Zu ihm kommt der Held Siegfried, der selbst sich vorstellt und erzählt über sein Reich, von dem Hort, den er beim Töten des Drachen entführt und in seinem Blut gebadet hat. Er will um die Hand von Kriemhild bitten. Die beiden Männer verabreden, dass Siegfried den König Günther die Königin Brunhild zu besiegen hilft, weil er weiss, was für eine Frau sie ist und wie man um sie werben muss und deshalb wird Siegfried die Schwester des Königs Gunther Kriemhild als Lohn für die Hilfe bekommen. In dieser Abteilung erscheinen auch Kriemhild mit ihrer Mutter Ute, die über die Liebe, den gestorbenen Mann von Ute sprechen und Gühnter mit Hagen beobachten. Dieses Gespräch zeigt Kriemhilds skeptischen Gesichtspunkt über die Gefühle und die Liebe. Sie behauptet, dass die Liebe „kurze Lust [.]und langes Leid“[[56]](#footnote-57) bringt. Ute versucht die Meinung seiner Tochter zu ändern. Sie sagt, dass sie kurzes Leid und lange Lust mit seinem Mann hatte. Kriemhild ahnt nicht vor, dass sie für Siegfried versprochen ist. Man kann sagen, dass der Wunsch des Königs Königin Brunhild zu besiegen, Erscheinung des Helds Siegfried, der um die Hand Kriemhilds bitten will und der Beschluss der beiden Männer wegen Brunhild und Kriemhild zu wichtigsten Aspekten der ersten Abteilung gehören. Diese Aspekte sind auch am Anfang des originellen Nibelungenliedes beschrieben. Das Detail über die von Siegfried erzählte Geschichte über Drache und Hort entpricht nicht dem originellen Epos. In dem Nibelungenlied erzählt Hagen Gühnter von Siegfried und seine Abenteuer mit dem Drache und Hort bevor seiner Erscheinung auf dem Gunthers Hof.

 In der zweiten Abteilung „Siegfrieds Tod“ erscheinen die neuen Personen, die mir der schon erwähnten Personen dem Leser am Anfang der Abteilung angeführt sind. Die zweite Abteilung beginnt mit der Erscheinung von Brunhilds und ihrer Amme Frigga, die in dem Burg in Isenland leben. Zu ihr kommen Gunther, Hagen und Siegfried, der sich als Führer Gunthers vorstellt. Brunhild wird als eine kräftige, mutige Frau dargestellt. Das zeigen die Wörter: „Wer hier nicht siegt, der stirbti sogleich.“[[57]](#footnote-58) Siegfried hilft Hagen, Brunhild zu besiegen und sie alle fahren nach Worms zurück. Im Worms bittet Siegfried um die Hand Kriemhilds und Kriemhild ist damit einverstanden. Brunhild zeigt Unzufreidenheit mit der Entscheidung Kriemhilds, weil sie Siegfried für Knecht hält, aber die Doppelhochzeit (Kriemhild und Siegfried, Brunhild und Gunther) ist gefeiert. Während der Hochzeitfeier, die einige Tagen dauert, bittet Hagen Siegfried wieder um die Hilfe für Gunther, Brunhild zu bezwingen und der Gunthers Wünsche zu gehorchen, weil Brunhild Gunther im Bettsie nicht berühren lässt und Siegfried nach lange Diskussionen stimmt zu. Nach diesen Nacht findet Kriemhild in ihrem Zimmer einen Gürtel und wenn sie aus Siegfried erfährt, dass der Gürtel nicht zu ihm gehört. Nach dem Gespräch mit Brunhild weiss der Leser, dass der Gürtel von Brunhild ist. Brunhild wird eifersüchtig, ärgert sich und nennt Brunhild „Kebsweib“[[58]](#footnote-59) und „Mannweib“[[59]](#footnote-60). Die Frauen verzanken sich und Brunhild beklagt sich bei Gunther. Folglich reift der Konflikt. Kriemhild bereuet seine Wörte, schämt sich, dass sie so eifersucht war, aber Brunhild fühlt sich beleidigt und will Rache. Hagen schlägt Gunther vor, Siegfried zu töten. Auf betrügerische Weiseerfährt er aus Kriemhild, wie man Siegfried erschalgen kann. Als Kriemhilt erfährt, dass Siegfried, Hagen, Gunther zu Jagt gehen, ahnt sie, dass der Unglück Siegfried droht und bereut wegen Verratung des Geheimnisses zu Hagen. Sie versuchtSiegfried zu bitten, zu Hause zu bleiben, aber er geht trozdem zu Jagt und währed der Jagt wird er von Hagen ermodert. In den nächsten Szenen wird Siegfrieds Leib zu Burg getragen und im Dom findet das Begräbnis statt. Kriemhild klagt Hagen wegen Siegfrieds Ermordung an, fordert um Gericht, aber Hagen erkennt seine Schuld nicht an, Gunther verrrät Hagen nicht und die Abteilung endet mit der Trauer von Kriemhild um seinen Mann. Folglich taucht die Uneinigkeit zwischen Kriemhild und Brunhild auf, die sich zu dem Konflikt auswächst. Siegfried wurde zu Feind, der die Ehre von Brunhild herausreßt. Deshalb wird die Rache vollzogen. In dieser Abteilung beschriebenen Ereignisse enstprechen die wichtigsten Ereignisse in dem Nibelungelied: Hochzeitsbacht, Konflicht und dessen Folge, Ermordung. Auch gibt es in dieser Abteilung eigine Interpretationen der Schrifstellers. Während der Hochzeit bittet Hagen Siegfried um die Hilfe wegen Brunhild und Gunther und nach lange Diskussionen über die Notwendigkeit stimmt Siegfried zu. In dem Nibelungenlied bittet Gunther um Siegfrieds Hilfe und Siegfried ist damit einverstanden, ohne über die Notwendigkeit zu diskutieren. Über Gürtel erfährt Kriemhild aus Siegfried, als sie ihn in ihrem Zimmer findet und die Erklärung fordert. In dem Nibelungenlied klagt Kriemhild zu Brunhild an, dass sie mit ihrem Mann Siegfried schläft, weil Siegfried ihren Gürtel und auch Ring hatte. Am Anfang erscheint Brunhild mit Frigga, die in dem Nibelungenlied nicht erwähnt wird. Auch wird Siegfrieds Reise nach Hause mit Kriemhild erwähnt, aber die Handlung spielt in Worms. Mann kann vermuten, dass sie abreisen vorhaben, aber reisen nicht ab.

 Die letzte Abteilung „Kriemhilds Rache“ gibt Anspielungen auf die in den letzten Akten beschriebenen Eriegnisse. Krimhild will an Hagen für die Ermordung ihres Mannes Siegfrieds rächen. In dieser Abteilung erscheinen auch andere Personen, die die Handlung beeinflussen. Die Handlung spielt in Worms und in Etzelburg. Rüdeger kommt zu König Gunther als der Bote seines Königs Etzel, der um die Kriemhilds Hand bitten will. Gunter beeilt sich nicht die Antwort zu geben, er berichtet diese Nachricht zu Hagen, der diesem Verband widerspricht, weil Kriemhild ihn für Feinde hält und er das Unglücktanht. Kriemhild trauert um Siegfried und kann Hagen nicht verzeihen. Sie kommt zu Gunther und will Klage über Hagen rufen, aber Gunther will darüber nicht wissen. Rüdeger kommt zu Kriemhild mit der daselben Bitte und sie ist einverstanden, Etzel zu heiraten, als er sie mit dem Wort des Königs Etzel verspricht, ihr treu zu dienen. Gunther lässt Rüdeger Kriemhild übernehmen und sie reisen nach Etzelburg. Später reisen Gunther, Hagen mit dem Gefolge durch Donau nach Etzelburg. Kriemhild und Etzel warten auf die Gäste. Als Kriehild erfährt, dass Hagen auch zu Besuch kommt, wird sie wütend und will ihn töten. Sie schmiedet Pläne der Rache für Hagen, wie sie ihn während des Besuches erschlagen wird. Sie grüßt Hagen in ihrem Burg unwillig. Große Rolle spielt in dieser Abteilung Hort der Nibelungen, den Siegfried nach der Ermordung des Dracheches entführt hat, und der noch in Worms bei ihrer Brüder ist. Hagen will ihr den Hort nicht geben. In den letzen zwei Akten spürt man die Spannung. Hagen anht die Gefahr, deshalb fordert die Männer während des Besuchs in Etzelburg, sich befaffnet zu sein. Kriemhild klagt offen Hagen wegen des Mordes ihres Mannes Siegfried an und Hagen ist damit einverstanden, dass er Siegfried getötet hat:

K r i m h i l d. Da sitzt der Mörder!

H a g e n. Wessen Mörder, Frau?

K r i m h i l d. Die Mörder meines Gatten.

H a g e n. Weckt sie auf,

Sie geht in Traum herum. Dein Gatte lebt [...]

K r i e m h i l d. [...] Er weiß

Recht wohl, vom wem ich sprach, und stellt sich an,

Als wüßt er´s nicht.

H a g e n. [...] Doch ist es wahr, du hast den zweiten schon,

Denkst du in seinem Arm noch an den ersten?

Nun freilich diesen schlug ich tot.

K r i e m h i l d. Ihr hört!

Hagen. War das hier unbekannt? [...][[60]](#footnote-61)

Wieder kommt Kriemhild zu Gunther, der auch zu Besuch gekommen ist, und will die Klage über Hagen rufen, geschieht der Konflikt zwischen Gunther, Kriemhild, Hagen und Giselher. Krimhild bekommt keine Unterstützung von ihrer Brüder. Die witeren Ereignisse entsprechen die Handlung in dem Nibelungenlied: Hagen tötet das Kind von Etzel un Kriemhild, Burgunden kämpfen mit Etzel, Dietrich von Bern und ihren Krieger. Viele Burgunden und ihre Feinde umkommen, aber Hagen lebt noch, deshalb ist Kriemhild unzufrieden, sie will Hagen ermnordern. Dietrich von Bern bringt Hagen und Gunther zu Kriemhild und als sie keine Antwort von Hagen bekommt, wo Hort der Nibelungen bleibt, erschägt sie ihn. Hildebrant wird wütend und bring sie um. Folglich entsprechen die Ereignisse des Trauerspiels dem Nibelungenlied. In dieser Abteilung geschiet der Hauptkonflikt zwischen Kriemhild und Hagen, der sich zu Krieg zwischen Burgunden und Etzel mit Friedrich von Bern auswächst. Kriemhils benutzt ihre Lage (sie heiratet König Etzel und er mit Rüdeger versprechen ihr treu zu dienen) und erfüllt den Plan der Rache an Hagen, aber stirbt selbst von Hildebrant.

 Folglich kann man behaupten, dass das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel die wichtigen Ereignisse des Nibelungenliedes entspricht: Doppelhochzeit (Siegfried und Kriemhild, Brunhild und Gunther), Ursache und Folge des Konflikts zwischen Kriemhild und Brunhild, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache. Kleine Unterschiede kann man in der ersten und zweiten Abteilung finden: Siegfried erzählt selbst von dem Hort und der Drache auch ist er unwillig einverstanden, Gunther zu helfen. Auch sondert sich das Drama mit der Ausstattung jeder Abteilung aus, zum Beispiel Liste der Personen am Anfang jeder Abteilung.

## 4.2. Die ersten Inszenierungen nach dem Drama

 Das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel ist nicht nur für ein der wichtigsten und berühmtesten Werken über Nibelungenlied in der Literatur gehalten, sondern auch wurde das Trauerspiel schon vor seiner Erscheinung und auch später mehrmals auf der Bühne inszeniert. Daher werden in dieser Kapitel einige der ersten Inszenierungen Ende 19. und Anfang 20. Jahrhunderts überblickt um zu erfahren, wie die Regisseure das Trauerspiel auf der Bühhne vorgestellt haben.

Die Uraufführung des Trauerspiels „Die Nibelungen“ wurde von dem Regisseur Dingelstedt am 31. Januar 1861 im Hoftheater Weimar gezeigt. Bei dieser Aufführung sah das Publikum zwei erste inszenierte Abteilungen „Der gehörnte Siegfried“und „Siegfrieds Tod“ des Trauerspiels, die dritte Abteilung „Kriemhilds Rache“ wurde am 16. Mai 1861 gespielt. Die Aufführung bewerteten wohlwollend sowohl Kritiker als auch Publikum.Einige Inszenierungen wurden ohne der dritten Abteilung aufgeführt. In Berlin stattgefundene Inszenierung wurde dem Publikum ohne drittter Abteilung gezeigt. Auch fand die Inszenierung der ersten Zwei Abteilungen in Wien am 19. Februar 1863 statt. Die dritte Abteilung wird von Regisseur Raupach fortgelassen. In 1890er Jahre vermehrten sich die Inszenierungen, die alle drei Abteilungen des Trauerspiels zeigten. Zum Beispiel, 1895 fand die ganze Trilogie auf der Berliner Hofbühne Unter Leitung von Max Grubes statt, 1905 wurde das ganze Trauerspiel von Alfred Freiherr von Berger in Hamburg inszeniert.[[61]](#footnote-62)

 Eine der ersten Inszenieungen, die 1867 in Dresden aufgeführt war, sonderte sich mit gotischen Dekorationen aus, weil man nach der Schaffung der mittelalterischen Umgebungstrebte. Siegfried erschien in dieser Inszenierung mit vier Recken, die sich die Hände mitaneinander schuttelten, obwohl die Spannung zwischen Burgunden und Niderländern zu Anfang herrschte. Reich von Brunhild enthielte gotischer Bogen und das Tor aus Eisern und als Gunther mit der Geleite bemerkt wurden, öffnete sich schwere Eisenriegel. Dann übersiedelte die Handlung zu Burghof, in dem Ute mit Frigga und Brunhild mit Kriemhild erschienen. Die Hochzeit wird gefeiert und während der Hochzeit wurde einen Marschaus oper „Julius Cäsar“ von Händel gespielt. Die Handlung wurde im Säulenhalle und Burgprospekt weiterentwickelt. In dieser Szene forderte Kriemhild Hagen durch drei ertönenden Posaunenstössen zu ihr zu kommen und Hagen erschien mit acht Kenchten, die Fackeln in die Hände hatten. In der Inszenierung in Karlsruhe (1888) spielte die Handlung auf dem Hof des zu Brunhild gehörenen Schloßes. Auf dem Schloßhof waren die Treppe gebaut, die zu Galerie führten. Die Treppe enthielten Torbogen. Andere Szene spielt in der Halle. In dem dritten Akt findet die Hochzeit statt, Siegfried mit Kriemhild, auch Brunhild und Gunther gehen in Dom ohne miteinander zu streiten. Die Bezeihungen zwischen Brunhild und Kriemhild werden auch als friedlich und freundlich dargestellt. Dieser Aspekt entspricht dem Trauerspiel nicht.[[62]](#footnote-63)

 Am Anfang des 20. Jahrhunderts gab es auch eigene Inszenierungen, die die Aufmerksamkeit des Publikums erregten. In der 1905 aufgefürte Inszenierung von Berger hört man am Anfang des zweiten Aktes ein Gesang des Chors in der Kirche und Glockenläuten, die man als Zeichen für Ende des Gottesdienstes versteht. Zwischen den Menschen, die aus der Kirche kommt, erscheinen Ute und Kriemhild mit dem Gefolge der zwei Frauen. Sie geben Geld für die Bettler. In anderer Szene wird die Handlung aus dem Dom in Schloss weiterentwickelt, in dem das Gastmahl stattfindet. Die Bühne verdunkelt sich, das Publikum hört den Kland der Geige und die singende Stimme. Langsam verlassen die Schauspieler das Bankett und in der Saal bleiben Siegfried mit Hagen. In dem ersten Akt der dritten Abteilung wird das Schmerz von Kriemhild weder durch die Sprache noch durch die Haltung ausgedruckt, sie zeigt keine übertragene Gefühle wegen Siegfrieds Tod. Dieser Aspekt gibt Anspielung auf Naturalismus. Auch enthalten manche Szene (Donauufer oder Odenwald) der in Köln 1910 stattgefundenen Inszenierung von Max Martersteig eigene naturalistische Züge. In der dritten Abteilung „Kreimhilds Rache“ stehen die Treppe zeigende Dekoration auf der linken Seite der Bühne, die im Saal fürte. Die Treppe sind mit einer Bank und Steinwange gezeigt. Auch stehen auf der Bühne zwei Tore, die zu Schloss führen. Die Inszenierung, die in München von Karl Zeiss 1923 aufgeführt wurde, unterschied sich von anderen zeitgenossischen Aufführungen durch moderne Einheitsbühne, in der kein Burg oder Landschaft gezeigt wurde. Die Elemente, die die Szene darstellen, waren die Bewegung des Schauspielers auf der Bühne und die gesprochenen Wörter. Aus Würfeln und Kuben werden die abstrakten Szenenbilder geschaffen. Das Publikum konnte Widersprüche zwischen Anschauligkeit und die von Schauspieler gesprochenen Wörter beobachten. Zum Beispiel, Brunhild ist von blauem Himmel begeistert oder klagt über grelles Licht, während die Zuschauer sehen Dämmer und Dunkel.[[63]](#footnote-64)

 Folglich kann man sagen, dass das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Freidrich Hebbel Ende 19. und Anfang 20. Jahrhunderts mehrmals auf der Bühne inszeniert wurde und die Inszenierungen erregten die Aufmerksamkeit des Publikums durch Musik und Dokorationen, die mittelalterliche Umgebung schaffen. Schon am Anfang 20. Jahrhunderts versucht man neue Ideen in der Inszenierungen zu realisieren.

# Die Analyse der aufgeführten Inszenierung des Dramas „Nibelungen“ in Münchner Kammerspielen (2004.12.04)

## 5.1. Überblick der Inszenierung

 Das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel verlierte nicht die Popularität und Aktualität auch in 21. Jahrhundert. Von der Erscheinung des Trauerspiels gab es zahlreiche Inszenierungen, die die Aufmerksamkeit des Publikums erlangen. In diesem Unterkapitel wird einer der gegenwartigen Inszenierungen des Trauerspiels überblickt.

 Die Premiere der Inszenierung wurde am 4. Dezember, 2004 in der Münchner Kammerspiele unter Leitung des Regisseurs Andreas Kriegenburg stattgefunden. Die Inszenierung besteht aus drei Teilen, die im Bezug auf die Theamatik daselben Titel wie das Trauerspiel enthält: „Der gehörnte Siegfried“, „Siegfrieds Tod“, „Kriemhilds Rache“. Die inszenierung dauert sechs Stunden.[[64]](#footnote-65)

 Die Popularität und Aktualität der Nibelungen verbindet der Regisseur mit der „Krise, in der die Gesellschaft nach nationaler Identität sucht.“ [[65]](#footnote-66) Das Nibelungenlied heben, seiner Meinung nach, diese Eigenschaften der Deutschen wie Stärke und Treue heraus. Gegenwartige Gesellschaft sucht nach nationale Identität. Nation und Religion sind für aktuelle, gegenwartige Themen gehalten. Das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel interessiert dem Regisseur für die Suche nach Wesenzügr in deutsches Volk. Andreas Kriegenburg denkt, dass die Deutschen sich nach Unordnung sehnen und auch davor fürchten. Die Sehnsucht nach Unordnung wird nicht erfüllt, deshalb haben die Deutschen „einen merkwürdigen düsteren Zug zur Selbstausloschung“.[[66]](#footnote-67)

 Die in der aufgeführte Inszenierung dargestellten Ereignisse enstspricht dem Trauerspiel. Der erste Teil der Inszenierung umfasst die ganze erste Abteilung „Der gehörnte Siegfried“ und dauert bis zu drittem Akt der Abteilung „Siegfrieds Tod“. Der König Gunther hört über Kriemhild und will sie heiraten, Siegfried hilft Gunther sie zu besiegen und bekommt seine Schwester Kriemhild als Lohn, das Doppelhochzeit findet statt, Siegfried ist damit einverstanden, Gunther wegen Brunhild zu helfen. Der zweiter Teil der Inszenierung umfasst von dem dritten Akt der zweiten Abteilung bis zweiten Akt der dritten Abteilung des Trauerspiels. Dieser Teil der Inszenierung enthält die wichtgsten Ereiginisse dieses Teils des Trauerspiels: Hochzeichtsnacht, Streit zwischen Brunhild und Kriemhild wegen Brunhilds Gürtel, den Kriemhild in ihrem Zimmer gefunden hat und der nicht zu Siegfried gehört, Hagens Vorschlag zu Gunther, Siegfried zu töten. Auf betrügerische Weise wird Siegfrieds Schwäche erfährt, Siegfried wird ermordet, Kriemhild versinkt in Trauer, sie ist einverstanden Etzel zu heiraten.Der dritte Teil der Inszenierung umfasst die letzen drei Akten der dritter Abteilung „Kriemhilds Rache“. Die Inszeneirung zeigt die wichtigsten Ereignisse der letzten Akten der Trauerspiels: Kriemhild lebt mit Etzel im Etzelburg, Burgunden kommen zum Besuch, kreimhild fordert Rache, der Kampf zwischen Burgunden und Hunen findet statt. Kriemhild gelingt nicht Hagen zu töten. Im Unterschied zu Trauerspiel überlebt er den Kampf.

 Die Inszenierung sondert sich mit Bühnenbilder aus. Die Umgebung von Isenland, das das Heimatland von Brunhild und Frigga ist, wird nicht nur durch die isländische Sprache, Geräusche, sondern auch durch die Projektion geschafft, die ein Gesicht der Frau mit schwarzen flatternden Haaren zeigt. Während der Handlung schlägt die Augen auf und schließt sie. Diese Projektion verstärkt den Eindruck auf die Szene. Auch als Kriemhild mit Hagen über Siegfried, seine Schwachheit, Ereignisse mit Brunhild und Gürtel unterhaltet, sieht die Schauspielerin, die Kriemhild verkörpert auf die Kamera und in der Projektion sieht das Publikum ihr Gesicht. Diese Projektion gibt die Möglichkeit Mimik der Schauspielerin zu beobachten, wie die Mimik des Gesichts während des Gesprächs ändert. In der meisten Aufführungen kann man die Gesichte der Schauspieler nicht beobachten. Hinab- und aufsteigende Bühne lenkt auch die Aufmerksamkeit. In der Szene mit Brunhild und Frigga schafft hinabgteigende Bühne die Umgebung und zeigt die Änderung der Szenen. In der Szene mit Hagen und Kriemhild steigt die Bühne mit Kriemhild hinab. Hagen bleibt auf der Hauptbühne. Oft steigt die Bühne in dem dritten Teil der Inszenierung auf und hinab. Man sieht in einem Moment zwei Bühne und zwei Handlungen, die miteinander verbunden sind.

 Die aufgeführte Inszenierung zeigtauch andere Interpretationen des Regisseurs. Zum Beispiel, Siegfrieds Ermordung und die Kämpfe zwischen Burgunden und Etzels Krieger sind zu Hauptachse des Trauerspiels zugeordnet. In der Inszenierung enthalten diese Szene symbolische Bedeutung. In der Szene, die Siegfrieds Ermordung zeigt, rennen die handelnden Schauspieler (Siegfried, Hagen, Volker, Giselher, Gerenot, Kriemhild) durch die Bühne und mit machen Geräusche durch Pochen mit Küchengeräte in die Wand. Die Atmosphäre schaffen die Musik und Dunkelheit. Kriemhild beginnt Siegfried zu küssen und plötzlich sagt, dass sie blütet. Die Musik ist augeschaltet. Siegfried sinkt zusammen und fällt auf den Boden. In der Szene, die Kampf zwischen den Burgunden und Etzels Krieger darstellt, sieht man zwei Bühne im Bühnenraum, die Hauptbühne und obere Bühne. Auf der oberen Bühne stehen die Burgunden (Hagen, Volker, Gunther, Giselher, Gerenot). Auf der Hauptbühne stehen im Hintergrung vier Schauspieler und kommentieren die Handlung. Rüdeger, der auf der Hauptbühne steht, nimm Eimer mit roter Farbe, Pinsel, beginnt sich zu färben und legt sich auf den Boden. Kriemhild geht durch die Bühne. Man kann verstehen, dass der Kampf stattfindet. Auf der oberen Bühne handelnden Figuren, die während des letzten Kämpfes erschlagt werden, legen sich auf den Boden. Kriemhild liegt auf der Hauptbühne und mit ihren Geste, Weinen zeigt, dass sie leidet. Sie beobachtet gleichsam seitwärts. Atmosphäre wird auch durch Musik und Dunkelheit geschafft. Folglich werden die Szenen, die Siegfrieds Ermordung und Kampf zwischen Burgunden und Etzels Krieger darstellen, durch Dekorationen, Requisiten, abgeblendetes Licht, Geräusche, gewisse Handlungen der Schauspieler. Diese Szenen widerspiegeln die Vision des Regisseurs in der Inzenierung „keine Kraftbehauptung durch Waffen“[[67]](#footnote-68)darzustellen.

 Zu einem der wichtigsten Aspekten werden handelnden Figuren und die Beziehungen zwischen ihnen zugeordnet. Die Burgunden (Gunther, Hagen, Volker, Gidelher, Gerenot) vertreten das deutsche System, das auf Ordnung stützt. Sie ercheinen auf der Bühne angetreten und schreien chorisch, dass sie zusammenreißen mussen, weil auf sie das ganze System ruht. Dann fallen sie auf den Boden, stehen auf und wieder sagen daselbe Wörte. Sie wollen gleichsam zeigen ihre Stärke und Einheitlichkeit. Aber die Szene, in der Gerenot, Giselher, Ute, Kriemhild und Volker auf Gunther, Hagen und Siegfried wartet, stellt Gerenot und Giselher anders dar. Als Volker die elektronische Musik einschaltet, beginnen sie auf den Boden zu fallen. Kriemhild versucht sie zu erheben und zu Mutter hinzubringen. Dann setzen sie sich auf die Knien ihrer Mutter, die auf dem Stuhl sitzt. Ute steht auf und sie fallen wieder auf den Boden. Als Gunther mit zusammengeschnürter Brunhild kommt, sagt Mutter kein Wort. Gunther geht zu ihr, zeigt ihr Brunhild, sagt, wie schön sie ist und wie glücklich er sich fühlt. Auch fragt er sie, was sie dazu sagt. Man kann vermuten, dass er ihre Zustimmung für seine Entscheidung will. Als die Mutter nach Kriemhilds und Brunhilds Gespräch zu sperschen beginnt, sagt Gunther, dass sie schweigen muss, weil er ihre Belehrungen seit 20 Jahre hört. Gunthers Äußerung kann den Einfluß der Mutter auf ihn und seine Brüder, obwohl sie sich Magd nennt un mit diesem Wort zubilligt sie Gunthers Macht. Das Schweigen der Brüder und Kriemhild kann Missbilligung anderer Burgunden für Gunthers Entscheidung zeigen, weil sie aus dem anderen Land kommt. Aber sie respektieren Günthers Wusch, Brunhild zu heiraten, weil er König ist.

 Brunhild unterscheidet sich von Burgunden nicht nur durch ihre Herkunft, sondern auch durch andere Gesichtspunkte. In der Szene, die Hochzeit zwischen beide Paare zeigt, versucht Gunther mit Brunhild zu tanzen. Er betont, dass der Mann beim Tanz führt. Brunhild schlägt ihn und tantzt allein. Gunther versucht wieder mit ihr zu tanzen, aber sie wieder schlägt ihn. Nach mehrere Versuche verlässt Brunhild die Bühne und Gunther sagt zu Hagen, der alles beobachtet, dass sie noch lernt, den Mann zu respektieren. Brunhild verändert sich in Worms. Zuerst ist sie als mutige und starke Frau dargestellt, die der Mann besiegen muss, wenn er sie heiraten will. In Worms wird sie in Fesseln von Gunther gebracht. Sie bewegt sich nicht und gleichsam gehorcht Gunther, obwohl sie beim Tanz mit ihm ihre Kraft zeigt. Sie lässt Ute sie mit dem kurzen hellen Kleid anziehen und blonde Perücke auf ihr schwarzes Haar stellen. Brunhild verlässt die Bühne und erscheint wieder mit der Packung „Corn Flakes“ sitzt auf den Boden und beginnt zu essen. Sie sagt zu Kriemhild, dass sie so aussehen wie sie sein will. Man kann behaupten, dass sie auf diese Weise sich an Kriemhild und auch an die Burgunden anzupassen will, weil sie nicht zu Burgunden und ihrem System gehört.

 Mit Brunhild kann man Siegfried vergleichen. Er kommt nach Worms aus einem anderen Land. Er erscheint auf die Bühne mit Armee, um Kriemhild zu werben. Siegfried hilft Gunther, Brunhild zu besiegen und ist einverstanden, Gunther bei der Hochzeitsnacht zu helfen. Wenn Kriemhild Gürtel in ihrem Zimmer findet, bekennt Siegfried ihr, was geschiet. Kriemhild streitet mit Brunhild und dafür wird er umgebracht. Brunhils und Siegfried verbindet der Regisseur mit Zerstörer der Ordnung, die Chaos in die Welt der Burgunden bringen.[[68]](#footnote-69)

 In der Inszenierung widerspiegeln die Positionen der Männer und der Frauen, man betont, dass Schicksal der Frauen von Männer enscheidet wird.[[69]](#footnote-70) Gunther und Siegfried verabreden, dass Siegfried Kriemhild bekommen wird, wenn er Gunther hilft, Brunhild zu besiegen. Siegfried gelingt Gunther zu helfen und er bekommt Kriemhild. Kriemhild ist mit der Entscheidung des Bruders einverstanden, weil er König ist. Brunhild will nicht Gunther zu gehorchen, aber später will sie an die Burgunden anzupassen. Kriemhild ist mit Siegfried glücklich und als sie erfährt, dass Hagen Siegfried getötet hat, will sie an ihn klagen, aber Gunther trifft keine Maßnahmen. Deshalb sie nimmt Etzels Vorschlag an, ihn zu heiraten. Sie hofft, dass Etzels Krieger Hagen toten werden. Aber sie wird im Kampf erschlagen und Hagen überlebt den Kampf.

 Auch wird in der Inszeneirung eine Liebesgeschichte erzählt, die mit dem Tod endet. Gunther erfährt von Hagen über Brunhild und wünscht sie zu heiraten. Siegfried kommt zu Gunther, weil er ihre Schwester heiraten will. Gunther mit Hagen und Siegfried kommen zu Brunhild, um sie zu werben. Ihm gelingt, Brunhild zu besiegen und sie fahren nach Hause. Die Liebe zwischen Brunhild und Gunther wird wegen unterschiedliche Gesichtspunkte kompliziert. Siegfreid und Kriemhild verliebt sich ineinander. Als Siegfried zu Worms kommt, versucht Kriemhild ihn zu verführen. In der Szene des Trauerspiels, wo Kriemhild ein Tuch fallen lässt, das Siegfried erhebt, streift Kriemhild ihre Strumpfhose ab, langsam geht zu Siegfried und werft sie ihm weg. Dann bindet sie mit Strumpfhosen ihm Krawatte. Gunther ist einverstanden, dass Siegfried Kriemhild heiratet. Siegfried komm zu Kriemhild und versucht sie zu fragen, ob sie mit ihm zusammen sein will. Dann wird Hochzeit gefeiert. Kriemhild fühlt sich glücklich, sie lieben einander. Als Kriemhild erfährt, dass Siegfried getötet wird, versinkt sie in Trauer. Kriemhilds Leiden zeigt, dass sie Siegfried geliebt hat.

 Folglich kann man behaupten, dass der Regisseur Andreas Kriegenburg komplizierte Liebesbeziehung zwischen Brunhild und Gunther, auch Kriemhild und Siegfried dargestellt, die auch die Positionen der Frauen und Männer zeigen. Die Burgunden widerspiegeln die Ordnung und Siegfreid mit Kriemhild sind für Zerstörer der Ordnung gehalten.

## 5.2. Semiotische Analyse der ausgewählten Szenen aus der aufgeführte Inszenierung

 Wie man erwäht wurde, die wichtigsten Ereignisse der Inszenierung entsprechen dem Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel. Die Ausstattung des Inhalts wird durch Ideen und Interpretationen des Regisseurs realisiert. Dafür sind bestimmte Dekorationen, Requisiten, Beleuchtung, Musik gewählt, um die Atmosphäre oder Situation zu schaffen. Die Schauspieler tragen bestimmte Kleider, zeigen ihre Gefühle und Beziehungen zu anderen Schauspieler durch Sprache, Mimik, Gestik. Diese erwähnten Elemente gehören zu dem System der theatralischen Zeichen, die dem Publikum bestimmte Assoziationen anregen.

 Als Beispiel kann man die Szene angeführt, wo Brunhilt mit der Amme Frigga erscheinen. Die Schauspieler, die Siegfried, seiner Gefolge, die Burgunden verkörpern, reißen die Gewebe ab und man sieht drei Wände, die Imitatiotn der Ziegel, auch große, enge Fenster enthalten, durch die das Licht verbreitet. Diese Dekoration gibt Anspielung auf Burg, wo der große Teil der Handlung spielt. Dunkelheit erregt Eindrück der Unbehaglikeit. Auf dieser Bühne steigt andere Bühne langsam hinab. Die Änderung der Bühne gilt als Zeichen für die Änderung der Umgebung und Wechsel der Szenen. Änderung der Szenen zeigt auch ausgeschaltetes Licht. Als das Licht einschaltet wird, lenken die Aufmerksamkeit zwei Frauen und mit dem roter Farbe gemalten Boden. Nach Anschaltung des Lichtes kann man das ganze Aussicht beobachten. Im Hintergrund ist eine Projektion gehängt, die ein Gesicht der jungen Frau mit schwarzen, glatten, losen, flatternen Haare zeigt. In manchen Stellen der Projektion werden die Schatten geworfen. Das Gesicht der Frau enthält schmale Lippen und Augen. Durch Geräusche wird das Rascheln und Säuseln des Windes geschaffen. Die nicht geänderte Wände auf der linken und rechten Seite zeigen, dass die zwei Frauen sich in dem Burg befinden. Die Dekorationen schaffen mystische Atmospähre. Diese Umgebund mit Dekorationen gibt Anspielung auf Königin Kriemhilds Burg, das in Isenland steht.

 Die Frau, die durch die Bühne geht, trägt glänzendes, goldenes, langes Kleid, hat schwarze, lose Haare. Aus dem Kleid kann man vermuten, dass sie zu höherem sozialem Schicht gehört. Die auf der Bühne sitzende Frau trägt einfaches weißes Kleid, und schwarze Stiefel. Ihre Harre sind auch schwarz, zusammengebunden. Das Kleid enthält rote Flecke, die als Zeichen für Blut sein kann. Neben der Frau steht Eimer. Sie trinkt etwas aus der Tasse. Aus dem Aussehen kann man vermuten, dass diese Frau Amme von Kriemhild Frigga ist. Als die Frauen zu sprechen beginnen, wird die Gedanke bestätigt, dass die beiden Frauen nicht aus Germanien sondern aus Isenland sind. Sie sprichen miteinander in andere Sprache. Die Sprache kann als Zeichen für andere Herkunft gelten. Der Kland der Stimme (die Erhebund, Herabblassung) zeigt, wann eine Frau anderer Frau etwas fragen, oder ein Wort betonen will. Auch zeigt der Klang der Stimme, wenn die Frauen sich streiten. Während des Gesprächs steht Fridda auf und hebt die Hände und Kopf hoch. Diese Geste kann bedeuten, dass sie etwas betonen will und auch diese Geste zeigt die Rektion auf die Wörter Kriemhilds. Man sieht, dass die Hände mit roter Farbe beschmutzigt sind, die auch als Zeichen des Blutes gelten kann. Die Frauen bewegen durch das Gespräch, gehen durch die Bühne hin und zurück. Frigga geht zu Eimer und beginnt mit Wasser und Lappen das Blut zu waschen. In dem Trauerspiel erzählt man, dass Frigga ein Opfer den alten Göttern dargebracht hat. Deshalb kann man vermuten, dass Frigga etwas, zum Beispiel ein Tier, aufgeopfert hat.

 Durch Fenster kommen Siegfried, Hagen und Gunther zu ihr. Die Frauen drehen sich langsam zu den Männer um und diese Geste kann bedeuten, dass sie nicht vor der Männer fürchten. Brunhild nähert mutig zu Siegfried, reicht die finger zu ihn. Die erhebene Stimme gilt als Zeichen für die Frage. In dem Trauerspiel ist geschrieben, dass Gunther Kriemhild werben will und dieser Mann, der mit Kriemhild zusammen sein will, muss sie besiegen. Als die Männder zu ihr kommen, fragt Kriemhild in dem Trauerpsiel Siegfried, ob er heute sterben wegen ihr wird. Siegfried geht einige Schritte zurück und zeigt mit dem Fingen Gunther. Diese Geste zeigt, dass Gunther ihr werben will. Kriemhild sprich mit ihm in ihre Sprache, Gunther schaut sie an und nickt, obwohl er kein Wort versteht. Man kann vermuten, dass sie ihn auf dem ersten Blick bezaubert. Er sagt langsam, dass er sie will, damit sie versteht. Sie spricht weiter, ohne ihn zu hören. Sie fühlt sich stärker und mutiger als er. Nach ihrer Rede greift sie ihm am Hals. Sie will mit dieser Geste zeigen, wie stark sie ist. Dann gehen die Frauen auf die andere Seite der Bühne und Männer folgen sie. Man kann vermuten, dass Gunther erlangen wird, was er wollt. Die Bühne steigt auf und das gild als Zeichen für das Ende der Szene.

 Als anderes Beispiel wird diese Szene angeführt, die Hochzeit von Brunhild und Gunther, Kriemhild und Siegfried darstellt. Hagen und Fridda erscheinen auf der Bühne, während der Musik der vorigen Szene noch nicht ausgeschaltet ist, obwohl die Schauspieler sie verlasen haben. Aber die Veränderung der Schasupieler gilt als Zeichen für weitere Szenen. Auch war in der vorigen Szene dunkel auf der Bühne und in der nächsten Szene ist das Licht eingeschaltet. Zuerst kommt Hagen, dann erscheint Fridda. Hagen trägt schwarzen Anzug, Frigga is mit weißer, langen Jacke, dunklem Kleid und zwarzen Stiefel. Aus dem Gespräch zwischen Hagen und Fridda versteht man, dass in dieser Szene Hochzeit gefeiert ist. Das Kland der Hagens Stimme, während er mit Fridda spricht, zeigt, dass er sie nicht mag. Stimme klingt unfreundlich und unangenem. Es sieht so aus, dass er mit Gunthers Wahl nicht zufrieden ist. Als er Fridda fragt, wie es Brunhild geht, betont er fast jede Silbe der Wörter „zukunftige Königin“. Man kann vermuten, dass er darna gewönen muss, dass Brunhild Königin wird. Fridda zeigt weiße Gewebe und sagt, dass Brunhild die Hochzeitskleid anzieht. In dieser Situation ist Requisit mit der Wörter (sprachliche Zeichen) kombiniert. Die Wörter illustrieren das Requisit. Hagen ärgert sich und seinen Ärger verrät erhobenen Ton der Stimme. Fridda spricht mit ihm auch mit erhobebem, strengem Ton der Stimme. Plötzlich ändert sie den Ton der Stimme, und er wird künstlich höher, milder. Sie nähert sich ein bischen zu Hagen. In diesem Moment erscheinen Kriemhild und Siegfried. Wahrscheindlich will sie nicht, dass die Brautleute sie streiten hören. Hagen geht Schritt zurück, obwohl der Kommunikationsabstand zwischen ihnen groß ist. Der große Kommunikationsabstand bedeutet keine warme Beziehungen zwischen ihnen. Die Brautlaute Kriemhild und Siegfried zeigen sich durch weiße Klamoten: Kriemhild trägt weißes Kleid und Siegfried ist mit weißem Anzug. Kriemhild raucht und wenn Siegfried fragt, wofür sie raucht, Kriemhild antwortet mit dem niedrigerem Ton der Stimme, dass sie nur für ihm raucht, der verführerisch für Siegfried einerseits und komisch für das Publikum andererseits wirken kann. Siegfried raucht auch, das kann als Zeichen für Nervosität wegen Hochzeit sein, weil er rasch mit großen Schritten kommt. Kriemhild kommt zu Bühne an Kleid greifend, ihr Glück verrät Gangart. Sie kommt zu Bühne fast rannend. Kriemhild und Siegfried küssen sich und dieses Verhalten zeigt, dass sie sehr glücklich und verliebt sind. Nach dem Kuss verlassen die Bühne. Siegfried fühlt sich trunken, dieses Gefühl zeigt unkoordienierte Bewegungen. Kriemhild freut sich auf die Hochzeit sehr, ihr Glück zeigt mädchenhaftes Lachen. Sie rannt Siegfried hinterher.

 Hagen spricht wieder mit Fridda. Er fordert sie mit dem strengeren Ton, dass sie um Brunhilds Hochzeitskleid kümmert. Man kann vermuten, dass er sie nur für einfaches Magt hält. Als er seine Rede endet, hört man eine lustige Musik und die Stimme Gunthers. Man hört, dass Gunther Brunhild anruft, aber man sieht auf der Bühne die Schauspieler noch nicht. Hagen und Frigga beginnen zu tanzen, obwohl sie einander nicht mögen. Zuerst erscheint Gunther mit weißem Anzug und dann Brunhild mit weißem Kleid. Er fordert mit Wörter und Geste der Hände Brunhild auf die Bühne auf. Sie kommt, aber weder spricht noch bewegt. Gunter spricht mit ihr und in dem daselben Moment gestikuliert. Mit den Gesten will er seine Wörter betonen, damit Kriemhild versteht, was er sagt. Er erklärt Kriemhild, dass sie jetzt Musik hört und dass er mit sie tanzen wird. Während Gunther spricht, betont er die Wörter „Musik“ und „Tanz“, die mit den Gesten noch betont werden. Er sagt zu Brunhild, dass der Mann bei Tanz führt. Diese Wörter werden auch betont. Als sie beginnen zu tanzen, Brunhild schlägt Gunter und sie beginnt allein zu tanzen. Beim Tanzen hebt sie die Hände heraus, als ob sie mit einem Mann tanzt. In dieser Situation führt sie den Tanz. Dieser Tat zeigt Kriemhilds Herrschsucht, sie will nicht dem Mann gehorchen. Diese Gesten werden den männlichen Gesten zugeordnet, weil die Meinung in der Gesselschaft herrscht, dass der Mann beim Tanz die Frau führt un dass er physisch stärker als sie ist. Gunther versucht mit ihr wieder zu tanzen, betont noch einmal, dass der Mann beim Tanz die Frau führt. Aber ihm gelingt es wieder nicht, mit ihr zu tanzen. Sie tanzt wieder allein. Er versucht sie mit Wörter zu beruhigen. In diesem Moment verlässt Frigga die Bühne, Hagen wenden sich von ihr ab, schaut an die Wand. Man kann vermuten, dass er sie nicht beobachten will. Gunther versucht sie wieder zu beruhigen, seine Bewegungen werden unkoordiniert und man kann verstehen, dass Brunhild ihn stark geschlagen hat. Er nähert zu ihr, sie schlägt ihn wieder auf den Boden nieder. Gunther ist wütent von Verzweiflung, er schreit an Brunhild. Die Verzweiflung zeigt erhobener, schreiender Ton der Stimme. Als er zum letzten Mal versucht mit ihr zu tanzen, sie schlägt ihn wieder und verlässt rannend die Bühne. Mann kann vermuten, dass sie allen bleiben will. Die Musik ist ausgeschaltet und man versteht, dass das Tanz endet. Gunther liegt auf dem Boden vor Schmerz zusammenkrümmert und sagt fast schreiend zu Hagen, der zu ihm kommt, wie glücklich er ist. Aber als er mit Hagens Hilfe ausfteht, nimmt er aus Hagen eine Zigarette und raucht. Das Rauchen gilt in dieser Situatiuon auch als Zeichen für Nervosität. Die Wörter widersprechen mit dem Verhalten, deshalb klingen diese Wörter lachhaft. Vielleicht will er Hagen zeigen, dass er eine gute Entscheidung gemacht hat.

# Schlußfolgerungen

 In der Arbeit werden zwei Begriffe des Theaterwissenschafts, Inszenierung und Aufführung, im Bezug auf die Begriffs- und Analyseaspekten, Beziehung der Begriffen, auch semiotische Methode untersucht, dabei die inhaltlichen, geschichtlichen Aspekten, literarische Besonderheiten des Nibelunegstoffes, seiner Werdegang zu Nationalepos, Variationen des Stoffes erforscht, auch das Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel im Bezug auf die stukturellen, inhaltlichen Aspekten, die Inszenierungen nach dem Drama überblickt, die in Münchner Kammerspielen nach dem Trauerspiel aufgeführte Inszenierung, zwei Szene der Inszenierung nach semiotischer Methode erforscht.

 Zu dem Theaterwissenschaft gehörenen Begriffe Aufführung und Inszenierung sind eng miteinander verbunden, weil das Publikum die Aufführung der unter Leitung des Regisseurs realisierten Inszenierung auf der Bühne beobachtet, aber auch unterscheiden diese Begriffe durch Begriffs- und Analyseaspekten. Aufführung wird als Ergebnis bezeichnet, bei dem Beziehung zwischen Zuschauer und Schauspieler, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit betont werden. Inszenierung wird Anpassung des dramatischen Textes der Bühne verstanden, die durch unter Leitung des Regisseurs durch Raumgestaltung, Schauspielleitung, szenische Mittel realisiert wird.

 Die semiotische Analyse basiert auf Elemente der Inszenierung (Beleuchtung, Musik, Kostüme, Dekorationen etc), die als bedeutungstragende theatralische Zeichen verstanden wird. Die zusammenverbundenen theatralischen Zeichen gehören zu bestimmten Zeichengruppen, die ein System bilden. Auch laasen die theatralischen Zeichen miteinander kombinieren.

 Das in 13. Jahrhundert entandene und in 18. Jahrhundert endeckte Nibelungelied sondert sich mit dem Basieren der mündlichen Dichtungtradition, dem unbekannten Autor, dem Stil, dem Inhalt und dem historischen Kontext aus. Die in dem Nibelungenlied herrschende Motiven und Thematik entsprachen die Ideen und Gesichtspunkte der Deutschen dieser Zeitspanne, in der das Epos endeckt wurde. Die Populärität und Aktualität des Nibelungenstoffes sowohl in der Geschichte, als auch in Literatur, Musik, Kino, Theater lassen das Nibelungenlied das Nationalepos der Deutschen nennen. Von 19. Jahrhundert bis 21. Jahrunhdert enstanden zahlreiche Variationen des Forms und Inhalts: Balladen, Romanen, Dramen, Aufführungen, Gemälde, Filmen, Comics.

 Das 1860 von der deutschen Dramatiker Friedrich Hebbel geschriebene Trauerspiel „Die Nibelungen“, das der Bühne angepasst wurde, ist für einer der bedeutesten Werken über die Nibelungen gehalten. Das Trauerspiel enthält ungewöhnliche Ausstattung, die Ereignisse in dem Trauerspiel enstprechen dem Nibelungenlied. In dem Theater wird das Werk durch zahlreiche Inszenierungen aufgeführt. Die erste Inszenierungen zeigen die Interpretationen und Ideen des Regisseurs.

 Die nach dem Trauerspiel „Die Nibelungen“ in Münchner Kammertheater unter Leitung von Andreas Kriegenburg aufgeführte Inszenierung enstpricht dem Drama im Bezug auf Ereignisse des Inhalts, aber sondert sich mit der ungewöhnlichen und untraditionellen Ausstatung des Trauerspiels, die durch Dekorationen, Musik, Handeln der Schauspieler, Bühnenbilder realisiert wird. Die gegenwartige Inszenierung lässt als neue Endeckung des Nationalepos bezeichnen. Auch zeigt diese Inzenierung eine Komplizierte Liebesgeschichte, Positionen der Frauen und Männer. Die Burgunden sind als Vertreter der Ordnung gehalten und Siegfried mit Brunhild bringen Chaos in die Welt der Burgunden.

# 7. Literaturverzeichnis

**Primärliteratur**

1. Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1967.
2. Inszenierung von Andreas Kriegenburg nach dem Trauerspiel „Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel in den Münchner Kammerspielen. © Die Müchner Kammerspiele.

**Sekundärliteratur**

1. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., 2010.
2. Brinken, Jörg von und Englhart: Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2008.
3. Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, 2010.
4. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theathers: eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983. Bd. 1. – Fischer-Lichte, Erika: System der theatralichen Zeichen.
5. Fischer-Lichte, Erika: Das Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate und Müller, Matthias: Theaterwissenschaft Heute. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990. S. 233-257.
6. Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
7. Bauneck, Manfred, Schneilin Gerard: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1986.
8. Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris und Warstat Matthias [Hrg.]: Metzler Lexikon. Theatertheorie. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2005.
9. Ehrismann, Otfrid: Das Nibelungenlied. München: C. H. Beck oHG, 2005.
10. Schulze Ursula: Das Nibelungenlied. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1997.
11. Müller, Jan Dirk: Das Nibelungenlied. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., 2009.
12. Müller, Norbert: Die Nibelungendichter Hebbel und Wagner. Der Tragiker und seine „Nibelungen“ im Widerstreit mit dem Musikdramatiker und dessen „Ring“. Essen: Frohn Verlag, 1991.
13. Teichert, Matthias: Von der Heldensage zum Heroenmythos: vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert. Heidelberg: Winter Verlag, 2008.
14. See, Klaus von: Das Nibelungenlied - ein Nationalepos? In: Heinzle, Joachim und Waldschmidt, Anneliese [Hrg.]: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. Und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. S. 43-111.
15. Landgrebe, Walther: Hebbels Nibelungen auf der Bühne. Inaugural-Dissertation. In: Wolff, Eugen [Hrg.]: Forschungen zur Literatur-, Theater- und Zeitungswissenschaft. Oldenburg: Verlag der Schulzeschen Hofbuchdruckerei Rudolf Schwartz, 1927.
16. Münchner Kammerspiele 2004/2005: Friedrich Hebbel. Nibelungen. München: Peschke Druck, 2004.
17. Lorenz, Daniela: Recken am Cocktailglas. In: Allgemeiner Zeitung, 03.12.2004.
18. Tholl, Egbert: Sensucht nach Unordnung. Andreas Kriegenburg inszeniert Hebbels „Nibelungen“ an den Kammerspielen. In: Süddeutsche Zeitung, 04.12.2004.
1. Ehrismann, 2005, S. 7. [↑](#footnote-ref-2)
2. Vgl. Ebd., S. 97. [↑](#footnote-ref-3)
3. Vgl. Balme, 2001, S. 82. [↑](#footnote-ref-4)
4. Metzlerlexikon Theatertheorie, 2005, S. 16 [↑](#footnote-ref-5)
5. Vgl. Ebd., S. 16-17 [↑](#footnote-ref-6)
6. Vgl. Fischer-Lichte, 2010, S. 25-63. [↑](#footnote-ref-7)
7. Vgl. Brinken, Englhart, 2008, S. 109. [↑](#footnote-ref-8)
8. Vgl. Fischer-Lichte, 2010, S. 77-78. [↑](#footnote-ref-9)
9. Vgl. Brinken, Englhart, 2008, S. 109-110. [↑](#footnote-ref-10)
10. Vgl. Fischer-Lichte, 2010, S. 73-80. [↑](#footnote-ref-11)
11. Vgl. Metzlerlexikon Theatertheorie, 2005, S. 146-148. [↑](#footnote-ref-12)
12. Vgl. Theaterlexikon, 2001, S. 473-474. [↑](#footnote-ref-13)
13. Vgl. Balme, 2001, S. 85-88. [↑](#footnote-ref-14)
14. Vgl. Brinken, Englhart, 2008, S. 110. [↑](#footnote-ref-15)
15. Vgl. Balme, 2001, S. 92. [↑](#footnote-ref-16)
16. Vgl. Roselt, 2008, S. 51-52. [↑](#footnote-ref-17)
17. Vgl. Ebd.,S. 53. [↑](#footnote-ref-18)
18. Vgl. Ebd. S. 55-56. [↑](#footnote-ref-19)
19. Vgl. Ebd., S. 84-85. [↑](#footnote-ref-20)
20. Fischer-Lichte, 1983, S. 25. [↑](#footnote-ref-21)
21. Vgl. Ebd., S. 25-28 [↑](#footnote-ref-22)
22. Vgl. Ebd., S. 33-46. [↑](#footnote-ref-23)
23. Ebd., S. 50. [↑](#footnote-ref-24)
24. Vgl. Ebd. S. 49-57. [↑](#footnote-ref-25)
25. Vgl. Ebd. S. 66-82. [↑](#footnote-ref-26)
26. Vgl. Ebd., S. 87-91. [↑](#footnote-ref-27)
27. Vgl. Ebd., S. 100-126. [↑](#footnote-ref-28)
28. Vgl. Ebd., S. 144-149. [↑](#footnote-ref-29)
29. Vgl. Ebd., S. 151-155. [↑](#footnote-ref-30)
30. Vgl. Ebd., S. 155-159. [↑](#footnote-ref-31)
31. Vgl. Ebd., S. 164-177 [↑](#footnote-ref-32)
32. E. Fischer-Lichte, 1990, S. 239. [↑](#footnote-ref-33)
33. Vgl. Ebd., S. 11-14. [↑](#footnote-ref-34)
34. Ebd., S. 20. [↑](#footnote-ref-35)
35. Vgl. Ebd., S. 19-21. [↑](#footnote-ref-36)
36. Müller, 2009, S. 13-15. [↑](#footnote-ref-37)
37. Vgl. Ebd., S. 16-17. [↑](#footnote-ref-38)
38. Vgl. Schulze, 1997, S. 60-62. [↑](#footnote-ref-39)
39. Vgl. Ebd, S. 62-63. [↑](#footnote-ref-40)
40. Vgl. Ehrismann, 2005, S. 97-102. [↑](#footnote-ref-41)
41. Vgl. Müller, 2009, S. 180. [↑](#footnote-ref-42)
42. Vgl. Schulze, 1997, S. 292-297. [↑](#footnote-ref-43)
43. Vgl. Ehrismann, 2005, S. 109-110. [↑](#footnote-ref-44)
44. Müller, 1991, S. 9. [↑](#footnote-ref-45)
45. Von See, 1991, S. 64. [↑](#footnote-ref-46)
46. Vgl. Ebd., S. 65. [↑](#footnote-ref-47)
47. Vgl. Teichert, 2008, S. 175. [↑](#footnote-ref-48)
48. Vgl. Müller, 1991, S. 9-11. [↑](#footnote-ref-49)
49. Vgl. Ebd, S. 24-25. [↑](#footnote-ref-50)
50. Vgl. Von See, 2009, 88-92. [↑](#footnote-ref-51)
51. Vgl. Teichert, 2008, S. 379-393. [↑](#footnote-ref-52)
52. Vgl. Ebd., S. 385-393. [↑](#footnote-ref-53)
53. Müller, 1991, S. 24. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ebd. [↑](#footnote-ref-55)
55. Vgl. Ebd., S. 20-24. [↑](#footnote-ref-56)
56. Hebbel, 1967, S. 12. [↑](#footnote-ref-57)
57. Ebd., S. 30. [↑](#footnote-ref-58)
58. Ebd., S. 59. [↑](#footnote-ref-59)
59. Ebd., S. 60. [↑](#footnote-ref-60)
60. Ebd. S. 152. [↑](#footnote-ref-61)
61. Vgl. Landgrebe, 1927, S. 12-22. [↑](#footnote-ref-62)
62. Vgl. Ebd. S. 40-43. [↑](#footnote-ref-63)
63. Vgl. Ebd., S. 45-50. [↑](#footnote-ref-64)
64. Vgl. Münchner Kammerspiele, 2004/2005. [↑](#footnote-ref-65)
65. Lorenz „Recken am Cocktailglas“, 2004. [↑](#footnote-ref-66)
66. Ebd. [↑](#footnote-ref-67)
67. Ebd. [↑](#footnote-ref-68)
68. Tholl “Sehnsucht nach Unordnung“, 2004. [↑](#footnote-ref-69)
69. Vgl. Ebd. [↑](#footnote-ref-70)