

Jörg Hackfurth (Gießen)

Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not

1. Einleitung

In *From Caligari to Hitler* formuliert der Soziologe Siegfried Kracauer die These, daß „mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind: Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussen und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird“.¹ Kracauers analytische Methode beruht auf einigen Prämissen, die hier noch einmal in ihrem originalen Wortlaut wiedergegeben werden sollen:

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind. Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen [...] ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen“²

Daraus resultiert ein Mechanismus, der sowohl in Hollywood als auch in Deutschland Geltung hat: „Hollywood kann es sich nicht leisten, Spontaneität auf Seiten des Publikums zu ignorieren. Allgemeine Unzufriedenheit zeigt sich in rückläufigen Kasseneinnahmen, und die Filmindustrie, für die Profitinteresse eine Existenzfrage ist, muß sich so weit wie möglich den Veränderungen des geistigen Klimas anpassen“.³

Ferner gilt: „Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken. [...] Daß Filme, die für Massenbedürfnisse besonders suggestiv wirken, zu außerordentlichen Kassenschlagern werden, schiene nur natürlich [...]“.⁴

¹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 7.

² Ebd., S. 11.

³ Ebd., S. 12.

⁴ Ebd., S. 12f.

Hierbei soll aber, so fügt Kracauer an, nicht einer Zementierung nationaler Stereotype und Klischees Vorschub geleistet werden, denn „[v]on der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters. Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen Kollektivdispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen“.⁵

Der vorliegende Aufsatz versucht, mittels der filmsoziologischen Methode Kracaers und unter Berücksichtigung seiner Prämissen, das Erscheinen der Nibelungenverfilmungen aus ihrem soziohistorischen Kontext heraus zu erklären. Es wird sich nicht nur zeigen, dass das gesellschaftspolitische Klima sich in den Nibelungenfilmen (1924, 1966 und 2004) in frappierender Weise niederschlägt: Es soll auch untersucht werden, ob umgekehrt das Maß an Popularität des Nibelungenstoffes innerhalb Deutschlands zu einem bestimmten Zeitpunkt als Indikator für eine spezifische Mentalität der Bevölkerung geeignet ist, genauer: Ob es signifikante Anzeichen dafür gibt, dass wirtschaftliche Krise, nationalistische Tendenzen und die Hinwendung der Filmindustrie zum Nibelungenstoff korrelieren.

2. Die Nibelungenfilme im soziohistorischen Kontext

Am nachhaltigsten beeinflusst die Wirtschaftslage die vorherrschenden psychologischen Dispositionen: Existentielle Not wirkt eben unmittelbar. Daher wird das Hauptaugenmerk auf die wirtschaftliche Situation Deutschlands in den entsprechenden Zeiträumen gelegt. Ausschlaggebend sind jeweils die Jahre vor und während der Produktionsphase und der Zeitraum der Aufführung.

Alle Nibelungenfilme entstanden kurz vor oder während eines wirtschaftlichen Umbruchs und innenpolitischer Unruhen. Auf die jeweilige wirtschaftliche Gesamtsituation soll daher im Folgenden ebenso eingegangen werden wie auf die daraus ableitbaren vorherrschenden Tendenzen in der Bevölkerung: Die Nibelungenproduktionen jener Zeit lassen sich – ästhetisch wie inhaltlich – in das filmische Gesamtpanorama ihrer Zeit einordnen.

1.1. 1922-24: Inflationsfieber und ‚Kaiserstreue‘

Die Nachkriegsjahre waren geprägt von Inflation, Versorgungsengpässen, Arbeitslosigkeit, innenpolitischen Umwälzungen und außenpolitischer Isolation.⁶

⁵ Ebd., S. 14.

⁶ Vgl. Henning, Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986, S. 51 ff.

Eine Anekdote dokumentiert die damaligen Verhältnisse während der Dreharbeiten zu den Fritz Langs Nibelungenverfilmung, als 1922-24 das Inflationsfieber grassierte: „Der Lohn der Arbeiter war mittags schon wertlos. Um sie bei Laune zu halten, ließ [der Produzent Erich Pommer] mit Autos aus dem nahen Berlin Nahrungsmittel kommen und auf dem Babelsberger Gelände in großen Kesseln Eintopf kochen“.⁷

Zum Juni 1923 trat eine Inflation ungeheuerlichen Ausmaßes ein⁸ und die Arbeitslosenzahlen schnellten im Herbst 1923 früher und stärker als saisonal üblich auf ein Rekordniveau von über 4 Mio. Grund dafür war die als Folge der Inflation eingetretene allgemeine wirtschaftliche Lähmung, forciert durch Ruhrbesetzung und Ruhrkampf und durch Verhängung des Ausnahmezustandes am 27. September 1923 durch die Reichsregierung als Reaktion auf konkrete Putschversuche.⁹ „Im Jahre 1923 war das Währungssystem völlig unüberschaubar geworden und nicht mehr funktionsfähig. Gold, Devisen und Naturalien wurden in fast alle Verträge als wertbeständige Äquivalente aufgenommen“.¹⁰

Erst mit der Währungsreform (Ende 1923), vorläufiger Regelung der Reparationsfrage im *Dawes-Plan* (der zum September 1924 in Kraft trat) und Versorgung der Wirtschaft mit (ausländischem) Kapital setzte nach dem Winter 1923/24 ein wirtschaftlicher Aufschwung und/Stabilisierung der Währung ein. Deutschland war nun in die „Goldenen Zwanziger“ eingetreten (bis schließlich 1929 die Weltwirtschaftskrise eintrat).¹¹

Die Filme jener Zeit spiegeln diese gesellschaftlichen Umwälzungen wider: Die Leinwände waren bevölkert von phantastischen Kreaturen, künstlichen Menschen, Doppelgängern, Spukgestalten. „Makaber, zwielichtig, morbide: dies waren die Adjektive, die man zu ihrer Beschreibung am ehesten verwandte“.¹² Viele dieser zeitgenössischen Motive sind – wie sich noch zeigen wird – auch in Langs Nibelungenfilmen zu finden.

Der erste Teil von Fritz Langs *Nibelungen (Siegfrieds Tod)* erlebte seine Uraufführung am 14. Februar 1924 in Berlin, als „ein nationales Ereignis, an dem Außenminister Gustav Stresemann und hohe Regierungsbeamte der Weimarer Republik teilnahmen“.¹³ Der Film avancierte schnell zum beliebtesten Film des Jahres.¹⁴

Die schon im Vorfeld der Produktion proklamierte nationale Bedeutung des Nibelungenstoffes ist wohl ausschlaggebend für den Publikumserfolg. Die von Hugenberg herausgegebene Zeitschrift *Die Filmwoche* widmete den *Nibelungen* ein Sonderheft, in dem es heißt: „Er ist aus unserer Zeit

⁷ Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 56.

⁸ Die Parität der Mark zum Dollar im April: 20.000 Mark; im Juni: 100.000 Mark; Dezember: 4.200.000.000.000 Mark. Vgl. Henning, *Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986*, S. 66.

⁹ Henning, *Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986*, S. 57f.

¹⁰ Ebd., S. 70.

¹¹ Vgl. Ebd., S.80ff.

¹² Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 9.

¹³ Töteberg, *Fritz Lang*, S. 50.

¹⁴ Vgl. ebd., S.42.

geboren, der Nibelungenfilm, und nie noch haben Deutsche und die Welt ihn so gebraucht wie heute. Fritz Lang und Thea von Harbou müssen das gefühlt haben, denn wo besaß das deutsche Heldenlied größere Parallele als im heutigen Weltgeschehen? [...] Der Gedanke des Nibelungenfilms ist heute zu einem Bedürfnis ausgewachsen, nicht zum Bedürfnis des Einzelnen, sondern zum Bedürfnis der Gesamtheit. Wir brauchen wieder Helden!“¹⁵

Die verheerende Wirtschaftslage ließ insbesondere die Verlierer der Inflation, Rentiers und Selbständige,¹⁶ und das große Heer der in die Arbeitslosigkeit abdriftenden Kriegsheimkehrer von einer Restauration des Kaiserreichs träumen. Die Figur des Siegfried machte den Gebeutelten die Leerstelle schmerzhaft bewusst, die Wilhelm II. hinterließ: Die junge Republik hatte nicht die aussichtsreichsten Startbedingungen.

1.2 1966/67: Rezession und kalter Krieg

Parallelen zum gesellschaftlichen Kontext lassen sich auch für die Zeit der zweiten Nibelungenverfilmung 1966/67 aufzeigen: Nach der Unsicherheit und akuten Not der Nachkriegsjahre, geprägt von Nahrungsmittelengpässen, verheerenden Wohnungsverhältnissen, unzureichender Grundversorgung mit Kleidung und Hausrat, Energie (Kohle, Elektrizität, Gas, Holz),¹⁷ hatte sich die Situation der Bevölkerung der BRD ab 1948 drastisch entspannt, so dass man von einem „Wirtschaftswunder“ sprach.¹⁸ Währungsreform, Einführung der sozialen Marktwirtschaft und Marshallplan sind die Gründe für die positive wirtschaftliche Entwicklung.¹⁹

Ab 1960 sank die Zahl der Arbeitslosen sogar unter 1% der Erwerbstätigen und in der BRD war der Zustand der Vollbeschäftigung erreicht.²⁰ Dieser Positivtrend der deutschen Wirtschaft erhielt jedoch einen (ersten) Dämpfer in den Rezessionsjahren 1966 und 1967 – also exakt in jenen Jahren, als Reinls Nibelungenfilme produziert und uraufgeführt wurden. Bis dahin gewährleisteten kontinuierliche Erhöhung der Lohneinkommen und Verkürzung der Arbeitszeit einen allgemeinen Wohlstand, und der fortlaufende Aufwärtstrend wurde schnell als selbstverständlich empfunden. Die Rezession 1966/67, die nur von kurzer Dauer war und aus konjunkturellen Zyklen ableitbar ist, bremste den bisher anhaltenden wirtschaftlichen Optimismus und brachte den Bundesbürgern wieder schlagartig ins Bewusstsein, wie sehr der persönliche Wohlstand vom allgemeinen Zustand der Wirtschaft abhing.

¹⁵ Töteberg, Fritz Lang, 49f.

¹⁶ Vgl. Henning, Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986, S. 82.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 191f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 193.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 198.

²⁰ Vgl. ebd., S. 197.

Zudem erhob sich nicht erst mit der *Spiegel*-Affäre Ende 1962 allmählich eine Protestbewegung gegen die restaurativen Tendenzen der Bundesregierung. Mit der Erklärung der Bundesregierung am 7. Januar 1966, dass sie den Krieg der USA in Vietnam unterstützt, spitzte sich die Protesthaltung zu. Im Zeichen wirtschaftlicher Rezession gewannen rechtsextreme Strömungen zunehmend an Einfluss: Die rechtsradikale NPD zog 1966 erstmals in Hessen (6.11.) und Bayern (20.11.) in die Landesparlamente ein.

Am 30. November trat Bundeskanzler Ludwig Erhard vorzeitig von seinem Amt zurück. Ab Dezember 1966 übernahm im Zeichen dieser Regierungskrise eine Große Koalition von CDU/CSU und SPD unter Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger die Regierungsverantwortung. Zwar stellte die neue Regierung schon am 10. Mai mit der Verabschiedung eines Gesetzes ‚zur Förderung von Stabilität und Wachstum‘ die Weichen für einen wirtschaftlichen Aufschwung, das tatsächlich schnell griff, doch ging aus der ersten Wirtschaftskrise der BRD nach dem Krieg eine forcierte Protestbewegung hervor, die letztendlich in der Verabschiedung einer Notstandsverfassung am 30. Mai gipfelte.

Die Filmproduktion Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg knüpfte nahtlos an die Produktion in der NS-Zeit an, was auch die große Zahl sogenannter „Überläufer“-Filme belegt, also Filme, die während der NS-Zeit produziert, aber ihre Premiere erst nach dem Krieg erlebten.²¹

Die Bergfilme eines Arnold Fanck und Luis Trenker, deren betriebener Bergkult schließlich 1935 in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* mit dem Hitlerkult verschmolz,²² erlebten schon kurz nach dem Krieg durch den Riefenstahl-Schüler Harald Reinl eine Renaissance: 1948/49 drehte er in Tirol die Stifter-Adaption *Bergkristall*, die „thematisch wie formal sehr stark an Fancks und Trenkers Bergfilme der Zwischenkriegszeit“ erinnern.²³

Der kommerzielle Film der BRD („Papas Kino“) bis Ende der Sechziger wurde von Serienproduktionen dominiert. Zur Heimatfilmwelle gesellte sich u.a. die Förster-, Priester- und Arztfilmwelle, die „Militärfilmschwemme“,²⁴ die Edgar-Wallace-Welle, die Karl-May-Welle, die Dr.-Mabuse-Welle, Jerry-Cotton-Welle, Reise- und Kulturfilmwelle und Schlagerfilmwelle. „Maßgeschneidert verschlankt auf die emotionalen Bedürfnisse der Bundesbürger, befriedigen diese Filme so paßgenau Wünsche und Sehnsüchte, daß ihre Analyse zum Psychogramm bundesrepublikanischer Befindlichkeit wird.“²⁵

Mit Reinls Filmographie – er ist nach wie vor der erfolgreichste Regisseur der Nachkriegszeit – umfasst das ganze Spektrum der Unterhaltungs-

²¹ Vgl. Michel, ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel, S. 228.

²² Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 271ff.

²³ Koschnitzki, Harald Reinl, E3.

²⁴ Vgl. Michel, ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel, S.249ff.

²⁵ Ebd., S. 244.

filmwellen, die nach dem Krieg in die Kinos schwemmten: „Reinls Filme waren von den Produktionsmethoden ihrer Entstehungszeit und den vermeintlichen Zuschauerbedürfnissen geprägt sowie von seinen eigenen Ansichten und Ansprüchen, die mit herrschendem Zeitgeist nicht kollidierten“. ²⁶

Der erste Teil von Reinls *Die Nibelungen* kam am 13.12.1966 in die deutschen Lichtspielhäuser, zwei Monate später folgte die Fortsetzung. *Die Nibelungen I.Teil: Siegfried von Xanten* erhielt 1967 die „Goldene Leinwand“ für mehr als drei Millionen Zuschauer. ²⁷

2. Produktionsumfeld der Nibelungenfilme

Zwar setzte die Ufa, die während des ersten Weltkrieges als Propagandainstrument ins Leben gerufen wurde, weiterhin ihre Linie fort, „das vom alten Regime vorgegebene konservative und nationalistische Grundmuster auf der Leinwand zu perpetuieren“, ²⁸ aber: „Dank der Umwandlung der Ufa in eine private Gesellschaft wurde ihr Propagandainteresse durch rein kommerzielle Erwägungen, insbesondere Exportfragen, etwas eingedämmt“. ²⁹

Artur Brauners „CCC Film“ dagegen war – den Erfordernissen des Marktes entsprechend - unverhohlen kommerziell ausgerichtet. Dennoch leistete man sich für Reinls Nibelungenfilme aufwendige und kostenintensive sechsmonatige Dreharbeiten auf Island, in Spanien und Jugoslawien. So unterliegen beide Produktionen als hochbudgetierte Großfilme (im Sinne der Prämissen Kraucauers) weniger der Willkür eines einzelnen künstlerisch ambitionierten Filmschaffenden, als den Gesetzen des Marktes.

Langs Werk wurde seinerzeit von einem Massenpublikum rezipiert. Der Besuch beider Nibelungen-Teile wurde sogar auf Anordnung des Kulturministeriums Pflicht für alle Schulen. ³⁰ Die Einführung des Tonfilms ließ jedoch schnell das Publikumsinteresse an den Stummfilmen versiegen. Daher vertonte man *Siegfrieds Tod* 1933, allerdings in einer „völkisch-national korrigierten“ Fassung mit Wagnermusik. Nach dem Krieg stand nur noch die Stummfilmfassung zur Verfügung, die aber – jenseits eines kulturbewussten Publikums – keine Verbreitung mehr finden konnte. Dabei war es Langs Zielsetzung, „einen Film zu schaffen, der dem deutschen Volke gehören sollte und nicht, wie die „Edda“ oder das mittelhochdeut-

²⁶ Koschnitzki, Harald Reinl, E10.

²⁷ Viele deutsche Filme waren in den 60er Jahren ebenso erfolgreich: z.B. acht Karl-May-Filme, fünf Oswald-Kolle-Filme, vier „Lümmel“-Filme, drei *Schulmädchen-Reports*. Vgl. Pflaum/Prinzler, S 230f.

²⁸ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 43.

²⁹ Ebd., S. 44.

³⁰ Vgl. Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 78.

sche Heldenlied, einer im Verhältnis ganz geringen Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne“.³¹

Diesen Anspruch konnte nun Reintl wieder erfüllen: Reintls Nibelungenversion stellt – als opulenter Ton- und Farbfilm im Breitwandformat ‚SuperScope‘ – seit 1966/67 eine ganz auf die Bedürfnisse der breiten Masse zugeschnittene Alternative dar: Allein über 3 Millionen Kinogänger, eine Wiederaufführung als *Das Schwert der Nibelungen* 1982 und die unzähligen Sendetermine im Fernsehen dürften somit heute für eine weitaus größere Präsenz gesorgt haben.

2.1 Fritz Lang und Thea von Harbou für die Decla-Bioscop / Ufa

Alle Filme Langs von 1920 bis 1933 entstanden unter Mitwirkung der Drehbuchautorin Thea von Harbou, die Lang 1922 auch heiratete. Seit 1921 war Lang bis 1929 mehr oder weniger indirekt für die Ufa tätig. Die Nibelungen waren zwar offiziell eine Produktion der Decla-Bioscop, die aber stand schon ganz unter der Regentschaft der Ufa.

Stets waren es populäre Themen, die Lang aufgriff. Die Motive seiner frühen Filme entstammten der Kolportage, seit der Zusammenarbeit mit Harbou war eine Hinwendung zu mythischen Motiven feststellbar. Fritz Lang, dessen Anteil an den Drehbüchern wohl – so Keiner – allgemein zu hoch eingeschätzt wird, war am Drehbuch zu den *Nibelungen* kaum beteiligt;³² die Idee zu diesem Projekt stammte wohl ebenso von Harbou wie der Großteil des Drehbuches selbst.³³ Ferner zeigt ein Vergleich einzelner Szenen mit den entsprechenden Drehbuchpassagen, in welchem Maße Lang sich an Harbous detailliertes Drehbuch gehalten hatte.³⁴

So war Lang mehr an der künstlerischen Inszenierung interessiert, wohl weniger an konkreten politischen Inhalten. Erst mit *M* (1931) trat eine Tendenzwende ein. So berichtete Fritz Lang Kracauer in einer Anekdote: „daß 1930 kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu *M* eine kurze Pressenotiz den Arbeitstitel seines neuen Films ‚Mörder unter uns‘ veröffentlichte. Bald erhielt er zahlreiche Drohbriefe und, was schlimmer war, ihm wurde die Erlaubnis verwehrt, seinen Film im Studio Staaken zu drehen. ‚Aber woher diese unverständliche Verschwörung gegen einen Film über den Düsseldorfer Kindermörder Kürten?‘ fragte [Lang] voller Verzweiflung den Produktionschef. Er war sichtlich erleichtert und händigte Lang unverzüglich die Schlüssel für Staaken aus. Lang kapierte; während er mit dem Mann stritt, hatte er ihn am Revers gepackt und das versteckte Parteiabzeichen erblickt. ‚Mörder unter uns‘: die Partei fürchtete, sie sei gemeint An jenem Tag, schloß Lang, wurde er politisch mündig“.³⁵

³¹ Zit. nach Töteberg, Fritz Lang, S. 42.

³² Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 86.

³³ Vgl. ebd., S. 85.

³⁴ Vgl. ebd., S. 87f.

³⁵ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 229.

Hingegen empfand sich – was konkrete Inhalte anging – Thea von Harbou durchaus als politisch mündig: „Während Lang sich in den zwanziger Jahren aller politischen Stellungnahmen enthielt, auch in filmpolitischen Fragen Zurückhaltung übte, war Thea von Harbou eine engagierte Frau, die in öffentlichen Veranstaltungen und Vorträgen zu den Themen der Zeit das Wort ergriff. Sie artikulierte vehement die Meinung der schweigenden Mehrheit, und reaktionär-nationalistische Tendenzen sind dabei unverkennbar“.³⁶ Ihre Schriften und Reden waren dabei durchweg von Chauvinismus, Rassismus und Kriegsverherrlichung durchsetzt, „Chiffren und Figuren des Nationalen“³⁷ traten in allen Drehbüchern zu Tage, und Fritz Lang setzte ihre detailliert ausgearbeiteten Drehbücher ziemlich genau, also scheinbar widerspruchslös um.³⁸

Auch wenn Lang sich nicht mit dem Nationalsozialismus anfreunden konnte, so sollte doch nicht unerwähnt bleiben, dass er in den Zwanzigern, nachdem er die deutsche Staatsbürgerschaft angenommen hatte,³⁹ durchaus „deutschnational“ empfand. So sollte es eigentlich nicht verwundern, dass „die antihumanen Aspekte des Drehbuchs“ sich auch in der Verfilmung wiederfinden lassen: „Kult des Nordischen“, „die Diffamierung des ‚Undeutschen‘“, „abverlangte Gefolgschaftstreue, Kadavergehorsam und willenslose Unterwürfigkeit unter einen Führer“.⁴⁰

„Deutschnational“ – also antidemokratisch und „kaisertreu“ – war in der Weimarer Republik nicht nur der gesamte Beamtenapparat, das Militär, die Gerichte, sondern auch die Filmindustrie. Durchforstet man die zeitgenössische Filmproduktion, so findet man kaum Lobgesänge auf die Demokratie. Vielmehr demonstrieren Filme wie *Fridericus Rex* (1922, R: Arzen von Cserepy) unverblümt den Wunsch nach einer „Wiedereinsetzung der Monarchie“.⁴¹

Thea von Harbou entdeckte Anfang der Zwanziger Jahre eine Vorliebe für die „völkisch“ konnotierten Genres Ballade, Sage und Legende. Es entstanden Drehbücher zu ‚Balladenfilmen‘ wie *Die Legende von der heiligen Simplicia* (1920), *Das wandernde Bild* (1920), *Der müde Tod* (1921), *Der brennende Acker* (1922) und *Der steinerne Reiter* (1923).⁴² Die Autorin, die sich nicht als Künstlerin verstand, sondern als „Dienende“ an Staat und Vaterland, veröffentlichte schon vor dem Krieg patriotisch-völkische Erbauungsliteratur für Frauen, die nach Kriegsausbruch zunehmend natio-

³⁶ Vgl. Töteberg, Fritz Lang, S. 26ff.

³⁷ Vgl. Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 7ff.

³⁸ Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 87/88.

³⁹ Vgl. ebd., S. 71, ebenso: Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 41.

⁴⁰ Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 90.

⁴¹ Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 124.

⁴² Vgl. Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S.

nale und rassistische Markierung erhält:⁴³ „Der August 1914 war der Geburtstag der deutschen Frau“ – So Harbou.⁴⁴

Diese Ideologien flossen in ihre Drehbücher ein: „Motiviert durch den Wunsch, etwas ‚wirklich Deutsches‘ zu produzieren, verarbeiten diese Literatur-Adaptionen Quellenmaterial, das – so die Autorin – ‚im Bewußtsein des Volkes wurzelt‘, deren ‚Gestalten in der Phantasie des Volkes heimisch geworden sind‘, und das daher geeignet ist, nationale Sujets zu popularisieren, um einer ‚kulturindustriellen Standardisierung der Filmindustrie‘ entgegenzuwirken und die ‚Welt des Mythos [...] wieder lebendig‘ werden zu lassen“.⁴⁵ Dieses Verständnis von Filmproduktion deckte sich Anfang der Zwanziger mit den Bestrebungen der deutschen Filmwirtschaft; Neben internationaler Wettbewerbsfähigkeit und Germanisierungsprojekten im Kontext der Ufa,⁴⁶ strebte man – begünstigt durch das „intellektuelle Reizklima, das in Deutschland nach dem Kriege herrschte“ und „eine Stimmung [...], die am besten als Aufbruch zu definieren ist“ – nach künstlerischer Autonomie, die man u.a. im filmischen Expressionismus fand.⁴⁷

So entdeckte Thea von Harbou auch *Die Nibelungen* für ihr ideologisches Konzept: „Da sie die Unmöglichkeit einsah, einer Quellendichtung jemals ganz gerecht zu werden, entschloss sie sich, „aus allen Quellen das (ihr) am schönsten und stärksten Erscheinende herauszufangen und ihm eine neue Form zu geben [...]“.“ Dem Zuschauer sollte sich – der ob der deutschen Niederlage und nationalen Ohnmacht verbitterten Drehbuchautorin zufolge – die unaussprechliche Herrlichkeit der Welt um Kriemhild und Siegfried offenbaren, um einem großen, müden und überarbeiteten Volk seine Sehnsucht nach heldischen Abenteuern zu erfüllen; es sollte sich ruhig schauend beschenken lassen, empfangend erleben und damit neu gewinnen, was ihm, dem Volk als Ganzes, angeblich nur noch blasse Erinnerung war: das Hohelied von bedingungsloser Treue“.⁴⁸ Sie schuf somit aus dem Rohmaterial der originalen Quellen eine ideologisch aufgeladene Reformulierung der Heldensage.

Und 1924 wird auch seitens des Regisseurs, der Autorin und des Produzenten keinerlei Zweifel daran gelassen, dass es sich bei den *Nibelungen* um „etwas betont Nationales“ handele.⁴⁹ Am Premierentag legen Regisseur und Gattin in Potsdam feierlich am Grabe Friedrichs des Großen einen Kranz nieder.⁵⁰ Der Film selbst ist im Titelvorspann explizit „Dem deutschen Volke“ zugeeignet. „Die Uraufführung von Langs Nibelungen war ein

⁴³ Vgl. ebd., S. 7.

⁴⁴ Zitiert nach: Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 39.

⁴⁵ Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 17.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁷ Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 45.

⁴⁸ Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 86.

⁴⁹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 100.

⁵⁰ Vgl. Müller, Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd., S. 428.

nationales Ereignis, an dem Außenminister Gustav Stresemann und hohe Regierungsbeamte der Weimarer Republik“ teilnahmen.⁵¹

Während Die Nibelungen zum Publikumsmagneten avancierten, stieß er bei der Kritik „auf breite Ablehnung und Unverständnis“ – Die vorangestellte Widmung „Dem deutschen Volke zu eigen“ wurde als „Überheblichkeit“ gewertet, man warf den Verantwortlichen vor, man habe „ein(en) Edelstein im deutschen Geisteschatz“ verfälscht, ebenso schädigte und verbildete man das Publikum, etc.⁵² Auch die rassistischen Tendenzen in der Zeichnung der Hunnen wurden schon von der zeitgenössischen Kritik moniert.⁵³

2.2 Harald Reinl für Artur Brauners „CCC“

Die *CCC Film GmbH*, die Artur Brauner am 1946 gründete, avancierte mit einer Mischung aus kommerziellen Filmen und ambitionierteren Werken bis 1955 zu einer der führenden bundesdeutschen Produktionsgesellschaften. Dabei scheute man jedoch ab Mitte der 50er Jahre immer mehr das künstlerische Risiko und produzierte fast ausschließlich den Trendwellen entsprechende Filme. Ab 1958 begann man mit einer Reihe von Großfilmprojekten: u.a. *Das indische Grabmal* und *Der Tiger von Eschnapur* von Fritz Lang, der von Brauner wieder nach Deutschland gelockt werden konnte. 1966 wagte man schließlich das Unterfangen einer Nibelungenneuverfilmung:

Artur Brauner bot Lang ein solches Projekt bereits Anfang der Sechziger an, jedoch entschied dieser sich stattdessen für einen neuen Dr. Mabuse-Film (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, BRD 1960).⁵⁴ Für Die Nibelungen engagierte Brauner daher den Erfolgsgaranten Harald Reinl: Vom 20.04.- 20.10.1966 drehte der Routinier auf Island, in Spanien, in Jugoslawien und in den Studios der *CCC Film* in Berlin-Spandau seine Version des Zweiteilers.

Reinls Werdegang ist ein Musterbeispiel für einen Filmemacher, der in der NS-Filmwirtschaft seine Wurzeln hat: Harald Reinl, 1931 Akademischer Skiweltmeister, wurde während eines Rennens vom Bergfilmregisseur Arnold Fanck entdeckt und als Skifahrer in *Stürme über dem Montblanc* engagiert. Weitere Bergfilme folgten. 1940-44 war er als Leni Riefenstahls Regieassistent bei *Tiefeland* tätig. Nach dem Krieg realisierte er die Adalbert Stifter-Adaption *Bergkristall*. Berg- und Heimatfilme, Liebeschnulzen, Lustspiele folgten. Auf Kritik stieß 1955 sein Heldendrama vom spanischen Bürgerkrieg *Solange Du Lebst*: „[W]ährend die Freiwillige Selbstkontrolle die ursprüngliche Fassung als zu militaristisch empfindet, verleiht die Filmbewertungsstelle der um-

⁵¹ Töteberg, Fritz Lang, S. 50.

⁵² Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 88.

⁵³ Vgl. ebd., 88f.

⁵⁴ Vgl. Töteberg, Fritz Lang, S. 124.

geschnittenen Version das Prädikat ‚wertvoll‘.⁵⁵ Weitere Beiträge zur Kriegsfilmwelle folgen. 1959 initiiert er mit der deutsch-dänischen Produktion *Der Frosch mit der Maske* die Edgar-Wallace-Reihe, die langlebigste und erfolgreichste bundesdeutsche Filmserie überhaupt. 1962 trat Reinl auch mit *Der Schatz im Silbersee* die Karl-May-Welle los. Alle Teile der folgenden Winnetou-Trilogie erhielten die ‚Goldene Leinwand‘.

Die Nibelungenfilme wurden zwar zu einem kommerziellen Erfolg, allerdings fiel er bei der deutschen Kritik durch – so urteilte die *Filmkritik*: „Seit Jahren schon war es Artur Brauners wachsender Wunsch und überlegender Gedanke gewesen, den deutschen Film zu steigern zum superproduzierten nationalen Epos, Wie das aussehen sollte, daran wagte man garnicht zu denken. Als man dann den ersten Teil sah, war man angenehm enttäuscht. [...] Was dabei entstand, war ein bunter Bilderbogen über eine Hintertreppenaffäre in etwas zu großen, etwas zu zugigen Räumen“.⁵⁶

3. Ideologiekritische Inhaltsanalyse der Nibelungenfilme

Eine Fülle an Motiven des Nibelungenstoffes wurde im Laufe der Rezeptionsgeschichte nationalistisch umgedeutet, um „aktuelles geschichtsideologisch-politisches Kapital aus dem nun einmal etablierten ‚Nationalespos‘ zu schlagen“.⁵⁷ Der Begriff „Nibelungentreue“ wurde ab 1914 auf das deutsch-österreichische Bündnis angewendet⁵⁸ und war Maßstab für NS-Strafrecht und den Moralkodex der SS.⁵⁹ Immer wieder gab es Anfang des 20. Jahrhunderts Bestrebungen, die Figuren zu „reinrassig-germanischen ‚Edelmenschen‘ [zu] verkitschen“⁶⁰ und einen ‚Tugendkatalog‘ des ‚Herrenmenschen‘ daraus abzuleiten.⁶¹

So destillierte der Germanist Gustav Roethe 1906 – im Zuge kulturideologischer Debatten – aus dem Nibelungenstoff einen Heldenbegriff heraus, der im wesentlichen den Begriff des ‚Führers‘ vorwegnahm: „Volk ist für ihn nichts als eine ‚vielstellige Null‘, die ‚erst dann etwas Großes werden kann, wenn die ganze Zahl, der Held, an ihre Spitze tritt“.⁶²

Die Geschichte der Nibelungenrezeption illustriert lebhaft die Suche nach nationaler Identität, die man künstlich aus dem mittelalterlichen Epos herauszuziehen suchte. Man drängte auf eine „verbindliche Neugestaltung des Stoffes“, wie die 1861 uraufgeführte Nibelungen-Trilogie Hebbels mit dem programmatischen Untertitel ‚Ein deutsches Trauerspiel‘ oder die ab 1876 uraufgeführte Wagner-Tetralogie, die sich allerdings „mit Entschiedenheit auf die [...] nordische Sagen- und Mythenwelt, die Edda-

⁵⁵ Koschnitzki: Harald Reinl, B2.

⁵⁶ PML, Die Nibelungen.

⁵⁷ von See, Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?, S. 332.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 335/336.

⁶⁰ Ebd., 327/328.

⁶¹ Ebd., 327.

⁶² Ebd., S. 328.

Lieder und die *völsunga saga*, stützte und nicht auf das deutsche Nibelungenlied“.⁶³

3.1 Ideologische Färbungen der Nibelungenfilme

Die deutschen Nibelungenfilme können durchaus in dieser Tradition gesehen werden: Kracauer und Eisner erkennen in Langs Nibelungen ideologisierende Muster, Hoffmann bemerkt gar „faschistoid-reaktionäre Untertöne“.⁶⁴ Die Nibelungenfilme sind freie Reformulierungen des Nibelungenstoffes, die die Motivvielfalt, die die Originalquellen bieten, dem Zeitkolorit angleichen. Insbesondere der Fritz Lang-Film konnte auf eine Ikonographie zurückgreifen, die dem Publikum von 1924 noch aus der Kriegspropaganda gegenwärtig war. Das Duo Harbou / Lang inszenierte die Nibelungen entgegen allen Bedenken, der Stoff könne so kurz nach dem Krieg Brisanz entwickeln.⁶⁵

Siegfrieds Ermordung dürfte wohl 1924 von der breiten Öffentlichkeit mit der ‚Dolchstoßlegende‘ assoziiert worden sein,⁶⁶ der von Paul Richter verkörperte Siegfriedstypus korreliert mit dem von Jugend- und Lebensreformbewegung propagierten Körperideal.⁶⁷ Dem werden deformierte Gestalten gegenübergestellt, die wohl dazu beitragen könnten, „Haß gegen Juden und Untermenschen zu erzeugen und zu schüren“.⁶⁸ Auch Blut- und Boden-Symbolik wird mehrfach bemüht, etwa wenn im 4. ‚Gesang‘ (*Siegfrieds Tod*) Siegfried und Gunther unter einer deutschen Eiche Blutsbrüderschaft trinken.⁶⁹ Dazu die Schwurformel: „Rot mischte Blut sich mit rotem Blute. Untrennbar sanken zusammen die Tropfen. Am Ende verende, ehrelos, wer dem Blutsbruder die Treue bricht“. Siegfrieds sterbliche Überreste werden ebenso auf „deutschem“ Eichenlaub aufgebahrt, das seit der Romantik auch als Symbol der Treue gilt. Am deutlichsten tritt diese Motivik im 2. ‚Gesang‘ von *Kriemhilds Rache* hervor: Als die trauernde Witwe, mittlerweile mit Etzel verlobt, an der Quelle, an der man ihren Gatten ermordete, ein Häuflein Erde aus dem Schnee hervor gräbt und sorgfältig in ein Tuch bettet. Dazu das feierliche Gelöbnis: „Du hast Siegfrieds Blut getrunken, Erde! Einst will ich Dich tränken mit Hagen Tronjes Blut!“

Die Schildwache, die als Metapher für die deutsch-österreichische ‚Nibelungentreue‘ im Ersten Weltkrieg benutzt wurde, erfährt in Langs Werk ebenso Aufmerksamkeit wie der Kampf gegen den Drachen und die Schmiedeszene am Anfang, welche allesamt in ihrer Darstellung an Hauschilds Freskenzyklus zur Sigurd-Sage erinnern. Jene Ikonographie wurde

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Hoffmann, 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994, S. 81.

⁶⁵ Vgl. Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 52f.

⁶⁶ Vgl. Hagenow/Wernsing, Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik, S. 604ff.

⁶⁷ Vgl. Cinegraph: Paul Richter, B1.

⁶⁸ Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 87.

⁶⁹ Vgl. Eisner, Die Dämonische Leinwand, S. 161.

mehrfach verwandt um Bismarck als Schmied der deutschen Einheit zu heroisieren.⁷⁰ Bei Hauschild sieht man jedoch Regin das Schwert schmieden, lediglich mit einem Fellschurz bekleidet. Bei Lang erscheint Siegfried selbst in dieser Montur.

Langs Verfilmung ist – so Kracauer – durchsetzt von „Wagnerischen Leitmotiven“,⁷¹ aber Hoffmann erkennt eine Deutung, die „eher der Hebbelschen Dramenrhetorik zugrundelieg[t], nach der die machtvollen Gestalten des Heldenepos verschiedenen, einander ausschließenden historisch-weltanschaulichen Ebenen zuzuordnen sind“.⁷² Hingegen scheint sich Reinls Verfilmung teilweise – laut Bachorski – auch aus Hebbels Bearbeitung zu konstituieren, wobei sie um „alle Passagen, in denen Hebbel weltanschaulich-programmatische Reden fuhr“, erleichtert worden ist.⁷³ Kraft/Schriever erkennen sogar bei Reinl eine direkte, „getreuliche“ Verarbeitung des Nibelungenliedes, aufgefüllt mit Motiven der ‚Edda‘ und der ‚Völsungen-Saga‘.⁷⁴

Allerdings ist die Vorgeschichte Siegfrieds in beiden Verfilmungen klar auf Wagner zurückzuführen: Nicht nur, dass man Siegfried nach dem Kriege 1870/71 als „den herrlichsten Nibelungenhelden feierte“, in dieser Rolle populär geworden ist er „durch Richard Wagner, der ihn als ‚Menschen der Zukunft‘ konzipierte und der zugleich die mythische Vorgeschichte mit ihren ideologisch ergiebigen Szenen – dem Schmieden des Schwertes, dem Drachenkampf und der Hortgewinnung – wieder in den Vordergrund rückte“.⁷⁵ So wurde Siegfried auch von Lang, getreu dem Drehbuch seiner Gattin Thea von Harbou, als messianische Lichtgestalt inszeniert: In einer Reihe von Szenen wird Siegfried durch geschickte Lichtsetzung eine Art mystischer Aura verliehen. Darüber hinaus wurde jene „herkömmliche Vorstellung des tumb-naiven Siegfried“, die – trotz der Mythisierung – „durch Wagner eher noch gefördert wurde [...]“,⁷⁶ von Harbou noch weiter verarbeitet. Für die ersten Bayreuther Wagner-Aufführungen entwarf Carl Doepler 1876 – im Zuge der ‚Regermanisierung‘ der Nibelungenhelden – historisierende Kostüme:⁷⁷ Jene Flügelhelme, die Brunhild und Hagen sowohl bei Lang, als auch bei Reinl, tragen, sind darauf zurückzuführen. Und letztlich griff man für beide Filme auch zur musikalischen Unterlegung auf Wagner zurück: Gottfried Huppertz Partituren können ebenso in „spätwagnerianischer Tradition“ gesehen werden⁷⁸ wie Rolf Wilhelms „romantisch-, opernhafte‘ Filmmusik“.⁷⁹

⁷⁰ Vgl. Hagenow/Wernsing, Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik, S. 604ff.

⁷¹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 101.

⁷² Hoffmann, 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994, S. 80.

⁷³ Vgl. Bachorski, Alte Deutungen in neuem Gewande, S. 348.

⁷⁴ Vgl. Kraft/Schriever, Eine Lanze für Reinl.

⁷⁵ von See, Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?, S. 329.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Müller, Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd., S. 429.

⁷⁹ Ebd., S. 430.

Elemente des filmischen Expressionismus tauchen bei Lang ebenso auf wie Direktverweise auf die Malerei: So arbeitet Harbou das Doppelgänger-Motiv, das seit *Der Student von Prag* (1913, R. Stellan Rye) und *Der Andere* (1913, R. Max Mack) „eine Obsession des deutschen Films“ wurde,⁸⁰ in das Drehbuch ein: Mithilfe der Tarnkappe kann Siegfried auch seine Gestalt nach Belieben verändern. So schlüpft er, um Brunhild in ihrer Kemenate gefügig zu machen, in die Rolle Gunthers (4. ‚Gesang‘, Siegfrieds Tod). Der unheimliche Moment, wenn Siegfried dergestalt aus der Kammer tritt und Günther gegenübertritt, verweist auf jene Ikonographie des Ich-Verlustes. Gunther erschauert angesichts seines Doppelgängers, weil er seinen eigenen Machtverlust erkennen muss.

In den Nibelungen sind Reminiszenzen an Arnold Böcklins *Der große Pan*⁸¹, *Das Schweigen im Walde / Nympe auf dem Einhorn* und Fresken Max Klingers⁸² nachweisbar. Der visuellen Ausgestaltung liegt eine seit dem 19. Jahrhundert tradierte Christianisierung zu Grunde: Die Ikonographie Siegfrieds verschmilzt mit Christusbildern, die Kriemhilds mit Mariendarstellungen.⁸³ „Als Effekt entsteht ein vielfach zusammengesetzter Kanon von Szenen, Figurenkonstellationen, Posen und kunstgeschichtlichen Zitationen, die bereits vor und während des 1. Weltkriegs jene ‚typisierte Figuralität‘, Licht- und Architektur-Symbolik (wie Symmetrie, Treppen- und Bogenornamentik) produziert, die als typisch für den Lang-Film gilt.“⁸⁴ Hinzu kommt eine Raum- und Lichtgestaltung nach Max Reinhardts Choreographie am Deutschen Theater.⁸⁵

Dekor, Objekte und Menschen werden bei Lang zu homogenen Ornamenten verschmolzen: „Diese Muster“, argumentiert Kracauer, „tragen dazu bei, den Eindruck der unwiderstehlichen Macht des Schicksals zu vertiefen.“⁸⁶ Das Grundmotiv der Schicksalhaftigkeit ist ein „spezifiziertes Sujet fast aller Filmlegenden der frühen 20er Jahre“.⁸⁷ Dieser Schicksalsbegriff findet in den krisengeschüttelten 20er Jahren seine Entsprechung in der ernüchternden Erfahrung, als Bürger ein Spielball weltwirtschaftlicher Umwälzungen zu sein: So kann man durchaus Langs Ornamentalisierungsstil als Visualisierung einer Kapitalismuskritik lesen.⁸⁸ Das steht nicht im Gegensatz zu einer ideologiekritischen Deutungsweise des Films, die in „[g]lanz bestimmte[n] menschliche[n] Ornamente[n] des

⁸⁰ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 36.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 102.

⁸² Eisner, S. 158. Auch: Töteberg, Fritz Lang, S. 48.

⁸³ Vgl. Bruns, *Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, S. 38.

⁸⁴ Ebd., S. 38f.

⁸⁵ Nagel, *Die Nibelungen*, S. 18. Auch: Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 67; Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, S. 161.

⁸⁶ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 103.

⁸⁷ Bruns, *Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, S. 19.

⁸⁸ Vgl. Heller, „...Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt....“, 505f.

Films [...] die Allmacht der Diktatur“ abliest.⁸⁹ Tatsächlich sind Bezüge zur NS-Menschenmassenarchitektur, wie 1934 in Riefenstahls *Triumph des Willens*, leicht herzustellen.⁹⁰ Kapitalismuskritik wurde insbesondere aus nationalistischen Kreisen betrieben. So wie der Gegensatz Natur – Großstadt schon bei Langs Nibelungen dargestellt wurde und bei Metropolis die Dämonisierung der Großstadt zum ‚Moloch‘ noch eine Steigerung erfuhr.

Natürlich orientierte sich Reinl auch an den Filmen Langs, fand aber auch bemerkenswerte eigene Abbildungsansätze: So bedient er sich des Bildes *Ermordung Siegfrieds* des Romantikers Julius Schnorr von Carolsfelds: Hagen, den Speer zum Wurf erhoben, seine Gestalt umrahmt von den verdorrten Ästen eines kahlen Baums. Siegfried an der lebenspendenden Quelle, arglos zum Trinken vorgebeugt.

Tagesaktualität fand bei Reinl ebenso Eingang: Als Hagen vom ‚Pöbel‘ mit Steinen beworfen wird, rückt die Soldatenschaft der Burgunder wie eine Polizeiformation zur Niederschlagung der Studentenunruhen heran.⁹¹ Und Siegfried-Darsteller Uwe Beyer, der als erfolgreicher Olympionike den Bürgern der BRD 1966 wohl in Erinnerung war, stellte die Beziehung ‚Held des mittelalterlichen Epos‘ und ‚modernem Helden des Sports‘ her. Reinls Nibelungen sind als handfestes, historisierendes Abenteuerdrama inszeniert. Die Orientierung an der Malerei Carolsfelds verrät eine romantisierende Linie, die besonders in den zahlreichen Natur- und Landschaftsaufnahmen ihren Ausdruck findet.

3.2 Exemplarische vergleichende Analyse rassistischer Muster in den Nibelungenfilmen

Inwiefern die Figuren bei Lang rassistischen Denkmustern unterworfen sind, lässt sich allein schon an den Physiognomien der Figuren erkennen: Das Nibelungenbuch liefert konkrete sprachliche Ausdrücke, die Lang in die Bildsprache 1:1 umsetzte: Insbesondere im ersten ‚Gesang‘ wird der Gegensatz rassistischer Herkunft durch Siegfrieds Schönheit und die Missgestalt der Bewohner des Waldes deutlich gemacht: Siegfrieds ‚Edelrassigkeit‘ – er ist von königlicher Abkunft – erzeugt während seiner Heranreife bei dem Zwergenschmied Mime Missgunst und Neid: „Die Knechte Mimes glichen nicht Menschen mehr; Haare wuchsen auf ihren Gliedern, wie den Tieren Felle wachsen. [...] Mime, der verküppelt und ebenso böse wie häßlich war [...] haßte ihn, weil er schöner war als alles, was man sich denken kann, und härte ihn gern getötet, wenn er nur den Mut dazu gefunden hätte“.⁹²

Mime erscheint – als Gegenentwurf zu Siegfried – als Korrelat von Missgestalt, Bosheit, Feigheit und Tücke. Mimes Bruder, Alberich (der im

⁸⁹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 103.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 103.

⁹¹ Vgl. Bachorski, Alte Deutungen in neuem Gewande, S. 351f.

⁹² von Harbou, Das Nibelungenbuch, S. 37f.

Film vom selben Darsteller, Georg John, verkörpert wird), schreit „wie eine gefangene Ratte“,⁹³ ist ein „klägliches Geschöpf, gekrönt doch jammervoll“, das „schwätzt“⁹⁴ und dessen Augen „tückisch glüh[...]en“⁹⁵ Siegfried, dem „Tücke [...] verhaßt“ ist, will „mit der Faust erschlagen das Ungeziefer“.⁹⁶

Die hunnischen Krieger „liegen im Schnee und schlafen wie Hunde im eigenen Fell. Nicht einmal das Ungeziefer weckt sie...“⁹⁷ und Hagen richtet an Siegfrieds Geist die Worte: „Nun, Siegfried, da droben wirbt einer um deine junge Witwe. Für König Etzel wirbt er, der dir wahrlich nicht gleicht. Gönnst du dem gelben Pferdskerl ihre Blondheit und ihre seidene Haut?“⁹⁸ Und: „Schön wird sich um seinen kahlen Schädel ihr Blondhaar schmiegen, wenn sie ihm kosend in die Ohren raunt“.⁹⁹ Hagen imaginiert gegenüber Siegfrieds Phantom die Worte Kriemhilds in Etzels Armen: „[...] Herr Etzel, wenngleich mich schaudert, in deiner Nähe zu atmen. Pferde- und Blutgeruch dünstet aus deiner Haut. Aber zum Rächer Siegfrieds scheinst du mir sehr zu taugen“.¹⁰⁰ In Etzels „lehmgestampften“ Palast¹⁰¹ wird dem Leser des *Nibelungenbuchs* die Lebensart der Hunnen nahegebracht: „Nackte Männer, die von Fett troffen, [...] teilten aus Gefäßen an braune, von Wein und Blut trunkene Männer, an braune, von Wein und Blut trunkene Weiber Wein und Blut aus. [...] Aus der Haut der Männer, den Haaren der Weiber kam der Geruch der Wildnis und des Schmutzes unverhohlen“.¹⁰²

Diese Darstellung der Hunnen hat Thea von Harbou nicht dem Nibelungenlied entnommen, denn dort heißt es über Etzels Gefolgsleute in der 22. Äventiure: „Da bi geloube ich daz, was sifrit rîch des guotes, daz er nie gewan so manegen recken edele so si sâch vor Etzelen stân?“ („Wenn auch Siegfried mächtig und reich gewesen war, so glaube ich dennoch, daß er niemals so viele edle Recken hatte, wie sie sie unter Etzels Gebot stehen sah“.¹⁰³ Und als Etzel die Burgunder in sein Land lädt: „Ein gruoz sô rehte schoene von kûnege nie mêt geschach“ („Niemand wieder hat ein König einen so prächtigen Empfang gegeben“).¹⁰⁴ Sieben Jahre lebt Kriemhild „[m]it vil grôzen êren“ bei Etzel,¹⁰⁵ „der aller beste, der ie kûneges lant gewan mit vollen êren oder krône solde tragen“ („[...] der beste König, der jemals mit vollen herrscherlichen Ehren ein Königreich besaß oder eine

⁹³ Ebd., S. 44.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 45.

⁹⁷ Ebd., S. 117.

⁹⁸ Ebd., S. 116.

⁹⁹ Ebd., S. 121.

¹⁰⁰ Ebd., S. 122.

¹⁰¹ Ebd., S. 145.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Brackert (Hg.), *Das Nibelungenlied*, Str. 1368.

¹⁰⁴ Str. 1808.

¹⁰⁵ Str. 1387.

Königskrone trug[...]“).¹⁰⁶ Im Nibelungenlied ist Etzels Hof also dem burgundischen an höfischen Sitten mindestens ebenbürtig, z.B. pflegt man den ‚bühurt‘,¹⁰⁷ bei Thea von Harbou ist der hunnische Hof das verkommene Gegenbild zum überfeinerten Burgund. Ebenso werden die übrigen Gestalten – wenn sie im Nibelungenlied auch nur wenig Raum einnehmen – weniger deskriptiv gezeichnet: Alberich ist ein „stárkéz getwerc“ („Kraftvolle [r] Zwerg“), der seine von Siegfried erschlagenen Herren rächen will und diesen auch „in groze not“ („gefährvolle Bedrängnis“) bringen kann.¹⁰⁸ Siegfried besiegt Alberich und bestimmt ihn zum ehrenvollen Hüter des Hortes.¹⁰⁹

Das Hunnenbild hat sich Harald Reinl zwar von Harbou und Lang geborgt, allerdings formt Reinl das Bild im Hinblick auf die Aktualitäten des kalten Kriegs ideologisch aus: Die Hunnen stehen bei Reinl stellvertretend für die Bedrohung durch den Ostblock: „Schon in der ersten Szene lebt Burgund in Angst vor einem Angriff der Hunnen, und auch zu Beginn des zweiten Teils wird die Bedrohung aus dem Osten imaginiert“.¹¹⁰

Bemerkenswert ist, wie sehr sich die Beurteilungen des Hunnenbildes beider Filme in der Forschung gleichen: „Die Hunnen“, so Eisner über Langs Version, „werden [...] als eine Art von Höhlenmenschen, eine Kreuzung von Hottentotten und Rothäuten dargestellt. Sie halten niemals ihren Kopf aufrecht wie die germanischen Helden, sondern kriechen wie schleimige Reptilien über den Lehm Boden hin oder hüpfen, den Körper seltsam verrenkt, mit eingeknickten Beinen im Kannibalentanz einher. Es genügt, daß Hagen sich zu seiner ganzen Höhe erhebt, um die Abkömmlinge einer ‚Minderrasse‘ wie Ratten zu scheuchen“.¹¹¹

Ähnliche Worte findet Bachorski für Reinls Hunnendarstellung: „Die Hunnen selbst treten nur in ‚Horden‘, in ungeheurem Gewimmel auf, gegen das sich die Deutschen mannhaft zur Wehr setzen. „Kommt her, ihr Ratten“, ruft Hagen ihnen zu, die feige und hinterhältig agieren, wenig reden, nur schreien und bedrohliche Blicke werfen, schnell fliehen, vor allem aber verlottert, schmutzig, schlitzäugig-verschlagen aussehen. Die ohnehin schon karikierte Kollektivphysiognomie der Hunnen wird beim Brand der Halle noch zu perhorreszierter Form gesteigert: Die Kapitelle der Säulen stellen eine schreckliche Hybride aus Hunnen und Ungeheuern dar, und aus den Mündern der Statuen fließt völlig unmotiviert rotes Blut. Nur zwei der Hunnen ragen individualisiert heraus: Zum einen Blodin, der Etzel in den Rücken fällt, weil er Kriemhild liebt und darum von ihr dominiert werden kann: eine perfekte Anhäufung aller Negativwerte des Films – Hunne, gottlos, Teil der Masse, schwacher Mann, beherrscht von einer

¹⁰⁶ Str. 1217.

¹⁰⁷ Vgl. Str. 1871ff.

¹⁰⁸ Str. 96.

¹⁰⁹ Str. 98.

¹¹⁰ Bachorski, *Alte Deutungen in neuem Gewande*, S. 352.

¹¹¹ Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, S. 163.

Frau – was sich in seinem unendlich blöden Gesichtsausdruck bestätigt. Der andere ist Etzel, der nicht nur Hunne, schwach und feige ist, sondern auch noch einen beliebten Kriegs- und Nachkriegsmythos zitieren muß: Bei seiner ersten Begegnung mit Kriemhild starrt er sie stumm-geil an und greift ihr krude-bewundernd ins blonde Haar: ein nur mäßig modifizierter russischer Frauenschänder“.¹¹²

Auch bei der Filmkritik fällt das Hunnenbild Reinls negativ auf:

„Etzels Hunnen müssen dem naiven Betrachter im Gegensatz zu den germanischen Recken wie minderrassige Horden aus dem Osten erscheinen. Und natürlich kann es diesen kleinen Leuten ohne Wohlstandsspeck nicht gelingen, die Germanen zu besiegen. Etzel selbst wird von Hagen in einem Streich erledigt. Da müssen erst Germanen gegen Germanen antreten, um zu einem Ende zukommen“.¹¹³

4. Nibelungen als TV-Event: Uli Edels *Die Nibelungen* (2004)

Zur Jahrtausendwende behandelt der deutsche Fernseh- und Kinofilm mehr denn je nationale Themen. Die Gründe hierfür sind möglicherweise erneut in der wirtschaftlichen Entwicklung zu suchen, ebenso führte auch die Haltung der Bundesregierung während der Irakkrise zu einem neuen Selbstverständnis deutscher Identität:

Seit 2003 befindet sich die Bundesrepublik in einer Rezession,¹¹⁴ die Zahl der registrierten Arbeitslosen steigt von ca. 3,6 Mio. Ende 2000 auf einen zwischenzeitlichen Höchststand von über 4,7 Mio. Arbeitslosen im Februar 2003. Seither wächst die Zahl der Langzeitarbeitslosen auf über 1,7 Mio. im August 2004 an.¹¹⁵ Diese wirtschaftliche Schiefelage begünstigt – wie schon 1966 – nationalistische Strömungen, wie insbesondere die Wahlerfolge von NPD und DVU im September 2004 bei den Landtagswahlen in Brandenburg und Sachsen belegen.

Nachhaltiger noch wirkt sich die Haltung der Bundesregierung in der Irakkrise ab Dezember 2001 aus: Mit Zuspitzung der Kriegsgefahr weitet sich eine Friedensbewegung aus, die zunehmend antiamerikanische Tendenzen erkennen lässt. Als US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld Deutschland verächtlich „das alte Europa“ nennt und wegen ihres unverrückbaren Neins zum Krieg auf eine Stufe mit Libyen und Kuba stellt, reagiert die deutsche Öffentlichkeit mit Massendemonstrationen. Als – trotz Bemühungen der Bundesregierung zusammen mit Frankreich und Russland um eine friedliche Lösung – am 20. März die USA Ziele in Bagdad bombardieren, hat die deutsche Öffentlichkeit in ihrer Empörung einen Grad an Einigkeit erreicht, der mit einem Male in Resignation mündet: Die „Deutschen“ haben (mehrheitlich) das Gefühl, für eine moralisch ein-

¹¹² Bachorski, *Alte Deutungen in neuem Gewande*, S. 352f.

¹¹³ PML, *Die Nibelungen*.

¹¹⁴ Wirtschaftswachstum 2000: 2,9%, 2001: 0,8%, 2002: 0,1%, 2003: -0,1%.

¹¹⁵ Alle Daten: Statistisches Bundesamt Deutschland.

wandfreie Sache, nämlich bedingungslosen Pazifismus, vergeblich auf die Straße gegangen zu sein. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun wieder auf die Innenpolitik – und die desolante Wirtschaftslage. Die Hoffnung ist allgemein groß, dass ein „Ruck“ durch die Nation geht und eine Aufbruchsstimmung der Resignation weicht (so wie Bundespräsident Horst Köhler schon in seiner Berliner „Ruck-Rede“ 1997 forderte).

Die Filmindustrie reagiert auf dieses steigende Bedürfnis nach nationaler Identifikation: Nationale Ereignisse erfahren vermehrt filmische Bearbeitungen. Dabei wird zumeist das jeweilige Ereignis – oft in der Form des ‚Doku-Dramas‘ – aus dem Kern der Familie heraus geschildert.

Anlässlich des 17. Junis wird 2003 gleich in drei Fernsehfilmen an den Ost-Berliner Arbeiteraufstand erinnert. 4,24 Mio. Zuschauer sahen *Tage des Sturms*,¹¹⁶ 3,35 Mio. *Zwei Tage Hoffnung* und *Der Aufstand*. Anlässlich des 20. Juli zeigte ARD das Doku-Drama *Stauffenberg* (7,58 Mio. Zuschauer), ZDF konterte mit *Die Stunde der Offiziere* und der vierteiligen Knopp-Doku-Reihe *Sie wollten Hitler töten*. Anlässlich des 50. Jahrestages des überraschenden Fußball-WM-Titel-Gewinns 1954 kam Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* in die Kinos und platzierte sich schnell mit 3,63 Mio. Kinogängern in den Kinocharts. Eine ZDF-Doku mit dem selbem Titel ging quotenwirksam voraus.

6,56 Mio. wollten *Good Bye, Lenin!* sehen. *Helden wie wir*, *Berlin is in Germany*, *Die Unberührbare*, *Liegen lernen*, *Herr Lehmann* verarbeiten ebenfalls publikumswirksam die deutsche Einheit.

Ebenso rollt eine NS-Filmwelle ein: *Der Untergang*, *Der neunte Tag* und *Das Goebbels-Experiment* (Über *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel urteilt Georg Seeblen: „Je genauer man diesen Film ansieht, desto mehr erweist sich seine Korrektheit als Maskerade. Eichingers Relektüre des Faschismus ist eine verdrehte Wiederkehr von Kriemhilds Rache (mit der Roten Armee als Hunnen)“.¹¹⁷).

Sat.1 produzierte *Die Berliner Luftbrücke*, RTL bebildert in *Die Sturmflut* die Hamburger Flutkatastrophe, nach dem Zweiteiler *Die Manns* zeigt ARD das dreiteilige Breloer-Biopic *Speer und Er*.

Am eindeutigsten dokumentiert das Marketing für *Das Wunder von Bern* die herrschende Zeitstimmung: Ein Dreisatz, der die Bedürfnisse der breiten Masse zusammenfasst: „Jedes Kind braucht einen Vater. Jeder Mensch braucht einen Traum. Jedes Land braucht eine Legende.“ Das ZDF konnte im Dezember 2003 mit der Show *Unsere Besten – Wer ist der größte Deutsche* beim Publikum punkten. 5,27 Mio. wollten die Antwort wissen: Es wurde Adenauer.

Sat.1, neben RTL der quotenstärkste Sender, hatte in diesem gesellschaftlichen Klima nun für November 2004 eine zeitgemäße Nibelungen-Großproduktion für 20 Millionen Euro unter der Regie von Uli Edel (*Wir*

¹¹⁶ Alle Quoten- und Zuschauerzahlen beruhen auf sendereigenen Angaben. Die Daten werden im Auftrag der AGF (Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung) von der GfK (Gesellschaft für Konsumforschung) erhoben.

¹¹⁷ Seeblen, *Das faschistische Subjekt*.

Kinder vom Bahnhof Zoo, Der Baader Meinhof Komplex) angekündigt. Auch hier gehen dem großen finanziellen Wagnis sorgfältige Erwägungen voraus. Natürlich ist *Die Nibelungen* (1. Teil: *Die Nibelungen - Der Fluch des Drachen*; 2. Teil: *Die Nibelungen - Liebe und Verrat*; vormals entstanden unter den Arbeitstiteln *The Ring, Kingdom in Twilight* und nun unter dem internationalen Verleihtitel *Ring of the Nibelungs*) auch eine Filmproduktion, die aus dem internationalen Fantasyboom nach *Lord of the Rings* und den *Harry Potter*-Filmen Kapital zu schlagen sucht. Aber die nationale Komponente des ‚deutschen‘ Heldenliedes bestärkte die Macher vielleicht auch in ihren Überlegungen, verbinden sich doch in der Geschichte die Erfolgsaussichten des Fantasygenres mit dem denen des Nationalkinos.

Der pathetisch formulierte Selbstauftrag von Sat.1 ist ausdrücklich darauf ausgerichtet, die Bedürfnisse der Zuschauer zu erfüllen (so wie es Kracauer für die Filmindustrie annahm): „Wir nehmen unsere Zuschauer ernst. Ihre Wünsche, Sehnsüchte, Interessen und alltäglichen Bedürfnisse sind Maßstab und Regulativ unserer Arbeit. Diese bei der Programmgestaltung zu erkennen und zu bedienen, ist unser Auftrag. Wir wollen den Zuschauern Vertrautheit und Verlässlichkeit bieten. Unser Programm soll sie unterhalten und an uns binden“.¹¹⁸

Hier kommt die Münchner Tandem Communications GmbH ins Spiel. Sie produziert seit 1999 in Zusammenarbeit mit RTL, RTL2 und Sat. 1 Dokumentationen und Spielfilme und vertreibt deutsche Produktionen im Ausland. Ausführende Produzenten sind Rola Bauer und Tim Halkin. Mit finanzieller Unterstützung des VIP Medienfonds realisierte Tandem nun für Sat. 1, Channel Four und Columbia TriStar den Stoff als internationalen TV-Zweiteiler.

Uli Edel, der bereits mit den TV-Mehrteilern *Die Nebel von Avalon* und *Cäsar* Erfahrung mit monumentalen Fantasy- und Kostümfilmen hatte, wurde von der Produzentin Rola Bauer für die filmische Neuauflage der *Nibelungen* verpflichtet.

Als Drehbuchautoren entschied man sich schon früh – schon im Jahre 2000 gab es Überlegungen für ein Script¹¹⁹ –für das populäre Fantasy-Autorenpaar Peter Morwood und Diane Duane aus Schottland. Edel selbst wirkte als Co-Autor mit, der sich angeblich um eine stoffnahe Adaption einsetzte: „The whole process of producing the script was very much energized by Uli Edel when he came on board. Uli has a marvellously acute visual sense and a tremendous sense of pace. He was also absolutely committed to keeping the story as closely allied to the spirit of the original material as possible. His office at Uncharted Territory was full of translations and analyses of the *Nibelungenlied* [...]“.¹²⁰

¹¹⁸ www.prosiebensat.1.com

¹¹⁹ Duane, Interview.

¹²⁰ Ebd.

Der fertige Film ist jedoch völlig fern jeglicher Nähe zum Nibelungenlied, näher an der Edda, und entfernt sich inhaltlich wie formal weit von den vorangegangenen Nibelungenadaptionen, ist – wie zu erwarten war – stilistisch ganz im Zeichen von Peter Jacksons *The Lord of the Rings* (2001-2003) und stellt ihre phantastischen Bestandteile in spektakelhafter Weise zur Schau.

Inhaltlich ist die Geschichte ganz auf ihre (potentiellen) Action- und Romantikelemente reduziert (angereichert mit Elementen aus *Tristan und Isolde* (Liebestrank) und Wagners Ringzyklus (germanische Götterwelt)). Enttäuscht stellt z.B. die Frankfurter Allgemeine fest: „hier wird die Nativität zur Schablone gemacht und kurzerhand vom Nibelungenstoff und den Abenteuern Jung-Siegfrieds, wie sie auch durch die Lieder-Edda, die Wälzungensage und natürlich den Ring von Wagners Gnaden auf uns gekommen sind, alles weggelassen, was schwierig sein könnte, dann der Rest der nun selbstvergessenen Motive und Schlüsselreize – Drache, Schatz, Zwerg, Schwert, Ring und so weiter – wie Konfetti in die Luft geworfen und so benutzt, wie die bunten Teilchen grad so runterfallen. Konflikte, Binnenlogik und wer da wen umbringt: alles völlig unwichtig“.¹²¹

Im Hinblick auf den internationalen Markt sind die Anknüpfungsmöglichkeiten an eine nationale Mythologie, die den Stoff in seiner Rezeptionsgeschichte sonst immer begleitet hatten, völlig zurückgenommen: ihr ideologischer Gehalt scheint ganz auf die individualistische Lebensart der werberelevanten Zielgruppe der 14-49-jährigen, indem die Geschichte Siegfrieds als tragische Heldengeschichte ganz nach dem Muster einer Heldenreise im Sinne Joseph Campbells erzählt wird,¹²² als Anknüpfen eines Individuums gegen alle äußeren Widerstände für sein persönliches Glück (die Liebe Brunhildes), das jedoch – soweit bleibt man der Vorlage treu – mit Siegfrieds Tod endet. Hier ist aber nicht ein unvermeidbares Schicksal schuld, sondern es wird insbesondere der „Fluch des Goldes“, der dem Nibelungenhort anhaftet, als Auslöser markiert.

Die Geschichte von Kriemhilds Rache, die in den anderen Verfilmungen in den jeweils zweiten Teilen erzählt wurde, hat man weggelassen, stattdessen übt Brunhilde in einem kurzen Showdown Rache an den Burgundern.

Da die Hunnen, die in den beiden vorangegangenen Verfilmungen als monströse bzw. barbarische Gegenbilder zu den edlen Burgundern gezeichnet wurden, in Uli Edels Verfilmung nicht auftreten, ist auch ein nationales Stereotypisierungen kaum vorhanden; stattdessen werden die überfeinerten Burgunder mit den barbarischen Sachsen konfrontiert, die sich nicht als Gegenbild zu einem „deutschen Wesen“ eignen. Siegfrieds Ziehvater Eyvind wird nicht – wie bei Lang Mime, der Schmied – als

¹²¹ Hupertz: Weine nich' wenn der Siegfried kommt.

¹²² Vgl. Campbell, Der Heros in tausend Gestalten. Nutzbar gemacht für Hollywood von Christopher Vogler: Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers.

tierhaftes Waldwesen gezeichnet, sondern als gütiger Mentor in der Tradition eines Obi-Wan Kenobi. Ebenso ist der Zwerg Alberich nicht derart ins Monströse verzerrt wie in Langs Fassung, wo er an die Ikonographie des „Ewigen Juden“ erinnert. Siegfrieds Brunhilde wurde ebenso in den Vorgängerfilmen als heißblütige Nordländerin im Stile einer femme fatale ethnisiert, nun wird sie als die positive Heldin vorgestellt, die nun auch – so will es der Plot der Neuverfilmung – als die eigentliche Siegfried zuge dachte Frau erscheint. Nicht zuletzt hat man bei Siegfried auf die blonden Haare, auf die in den vorangegangenen Adaptionen wert gelegt wurde, verzichtet: Der Siegfried-Darsteller Benno Fürmann trägt hier eine braune Langhaarperücke.

Mit ca. 8,8 Mio. Fernsehzuschauern war der erste Teil die erfolgreichste Miniserie des Jahres 2004 und konnte damit an den Erfolg des letztjährigen ‚Sat.1-Herbst-Event‘ – übrigens auch ein nationales Sujet: *Das Wunder von Lengede* – (9,37 Mio.) anknüpfen.¹²³ Für die Rezeptions- und Verbreitungsgeschichte des Nibelungenstoffs bedeutet dies einen Rekord: die meisten Rezipienten innerhalb der Dauer einer Ausstrahlung. Wenn fast neun Millionen Fernsehzuschauer zur Primetime jene Umarbeitung des Nibelungenlieds verfolgen, dann bedeutet das insbesondere in Hinblick auf die jüngere Generation die Verankerung eines neuen – dominierenden – Nibelungenbildes. Im Gegensatz zu den Vorgängerverfilmungen ist aber die neue Version hinsichtlich potenzieller nationaler Bezüge frei, nimmt viele im Laufe der Rezeptionsgeschichte tradierten nationalistischen Überformungen des Stoffs nicht auf, sondern ist sogar spürbar bemüht, brisante Motive zu meiden, z.B. in der Typisierung des Siegfried als blonden Germanen und in den denunziatorischen Physiognomien fremder Völker. Uli Edels Nibelungenfilm nimmt dem Stoff ein weiteres mal, nach Harald Reinls Unterhaltungsfilm, jenen heiligen Ernst, mit dem Fritz Lang und Thea von Harbou sich dem Mythos widmeten.

Seitdem ist das Nibelungenthema auch in weiteren deutschen Kino- und Fernsehproduktionen wieder aufgegriffen worden, so parodistisch in Tom Gerhards Komödie *Siegfried* (2005) und, den Nibelungenhort als MacGuffin nutzend, in dem RTL-Abenteuerfilm *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen* (2008).

5. Literatur und Medien

1. Primärtexte:

Brackert, Helmut (Hg.)- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert (2 Bde.). 28. Aufl.. Frankfurt am Main 2003. (=Fischer Taschenbuch, Nr. 6038 u. 6039.)

Harbou, Thea von: Das Nibelungenbuch. Berlin 1923.

¹²³ http://www.presseportal.de/story_rss.htx?nr=622691 (Stand 28.3.2009).

2. Sekundärtexte:

Bachorski, Hans-Jürgen: Alte Deutungen in neuem Gewande. J. Fernaus 'Disteln für Hagen' und H. Reinls ‚Nibelungen‘-Filme. In: Kühnel, Jürgen u.a. (Hg.): Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen. Göppingen 1988. S. 339-358.

Bruns, Karin: Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart 1995.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/ Main 1999.

Eisner, Lotte H.: Die Dämonische Leinwand. Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage. Frankfurt am Main 1976.

Hagenow, Elisabeth von/ Susanne Wernsing: Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 604-619.

Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): Die Nibelungen. Sage - Epos - Mythos. Wiesbaden 2003.

Heller, Heinz-B.: ...Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt.... Fritz Längs Nibelungen-Film als „Zeitbild“. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 497-509.

Hupertz, Heike: Weine nich' wenn der Siegfried kommt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.11.2004, Nr. 279, Seite 38.

Henning, Friedrich-Wilhelm: Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986. Wirtschaft und Sozialgeschichte, Bd. 3. 6. erg. Aufl. Paderborn [u.a.] 1988. (=UTB 337.)

Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends mit einem Originalbeitrag von Wolfram Schürte. Düsseldorf 1994,

Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim [u.a.] 1984.

Koschnitzki, Rüdiger: Harald Reinl. In: Bock, Hans-Michael (Hg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abbildungen. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. 3. Aufl.. Frankfurt am Main 1995, (=stw 479.)

Kraft, Monika G./ Jochen Schriever: Eine Lanze für Reinl. Stoffadaption und Metaphorik in Harald Reinls „Nibelungen“. In: Krohn, Rüdiger: Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Band III. Göppingen 1992. S. 117-136.

Michel, Renate: ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel. In: Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends mit einem Originalbeitrag von Wolfram Schütte. Düsseldorf 1994. S. 225-254.

Maibohm, Ludwig: Fritz Lang und seine Filme. 3. Aufl.. München 1990. (=Heyne Filmbibliothek 327 32.)

Müller, Ulrich: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 407-444.

Nagel, Josef: Die Nibelungen. In: Koebner, Thomas/ Andreas Friedrich: Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart 2003. S. 15-20. (=RUB 18403.)

Pflaum, Hans Günther/ Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch. Erweiterte Neuauflage. Bonn 1992.

PML: Die Nibelungen. In: Filmkritik 4/67. S. 212.

See, Klaus von: Das Nibelungenlied - ein Nationalepos? In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 309-343.

Seeßlen, Georg: Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms. 3., Überarb. und aktualisierte Neuauflage. Marburg 1996. (=Grundlagen des populären Films.)

Seeßlen, Georg: Das faschistische Subjekt. In: DIE ZEIT Nr. 39/ 2004.

Töteberg, Michael: Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Michael Töteberg. 3. Aufl.. Reinbek bei Hamburg 1994. (=rm 339.)

Vogler, Christopher: Die Odysee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 5. Auflage. Frankfurt/ Main 2007.

3. Filmversionen:

Lang, Fritz: Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido/ La venganza de Krimilda. Version integra. Restaurada por la ‚Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung‘. Divisa Home Video 2003. (Spanische DVD mit deutschen Zwischentiteln.)

Reinl, Harald: Die Nibelungen. Teil 1 – Siegfried. Teil 2 – Kriemhilds Rache. Topic/ Polyband. (Deutsche Verleihkassetten, ohne Datierung. Möglicherweise gekürzt.)

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de