

Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Späte Stummfilme

Ästhetische Innovation im Kino
1924–1930

SCHÜREN

Meinolf Schumacher

Ein Heldenepos als stumme Film-Erzählung

Fritz Lang, DIE NIBELUNGEN

1 Siegfried oder Artus? Ein Heldenepos, kein höfischer Roman

Am 18. Januar 1919 kündigte die Zeitschrift *Der Film* an, die Produktionsfirma Decla werde «unter Fritz Langs Spielleitung ein ganz neues Genre bringen», sie verriet aber noch nicht, worum es sich handeln sollte. Was Fritz Lang dann mit den SPINNEN (1919/20) als Beginn eines «Abenteurer-Zyklus» vorlegte (Abb. 1), war filmisch realisiertes «Abenteuer» eher im Sinne von Karl May als von Wolfram von Eschenbach oder Chrétien de Troyes (vgl. Gehler/Kasten 1990, S. 33). Es hätte ja durchaus nahe gelegen, auf Stoffe zurückzugreifen, in denen das Konzept des Abenteurers, der Aventure, erstmals literarisch realisiert worden ist: auf die Stoffe der



1

mittelalterlichen Artus-Epik (V. Mertens 1997). Zwar war der Begriff des ‹Abenteurers› zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem durch Abenteuerromane bestimmt, die oft zum weiteren Bereich der Rezeption von Coopers *Lederstrumpf* gehören (vgl. u. a. Klotz 1989; Best 1980; Schmied 1997; auch Seeßlen 1996), doch verwundert es nicht, dass die Decla 1922 zunächst einen Zyklus KÖNIG ARTUS' TAFELRUNDE nach Drehbüchern von Thea von Harbou und Fritz Lang geplant hatte (Keiner 1991, S. 84f.). Es ist nicht ganz leicht, heute die Entscheidungsprozesse zu rekonstruieren, die letztlich dann doch zur Auswahl eines Heldenepos geführt haben, obwohl die Gattung des Artusromans hinsichtlich des Abenteurers einschlägiger gewesen wäre. Die bisherige Fritz-Lang-Forschung, auch die neue Biografie von Norbert Grob (2014), gibt keine Antwort auf diese Frage; ja man scheint sie bisher nicht einmal gestellt zu haben. Im Nachhinein war für alle wohl klar, dass ein deutscher Regisseur als Vorlage für einen Mittelalterfilm selbstverständlich das angebliche deutsche Nationalepos wählte – zumal er mit Thea von Harbou eine deutsch-national gesinnte Gattin als Drehbuchautorin hatte. Das war aber keineswegs so selbstverständlich, wie man meinte.

Für die Artusmotivik als Filmgrundlage hätte neben der Aventurestruktur vor allem die in der *matière de Bretagne* liegende Tendenz zur Zyklusbildung gesprochen, die sich für konsequent anschließende Folgefilme gerade auch ökonomisch hätte nutzen lassen. Die Artusromane handeln ja kaum von König Artus selbst, sondern von den Rittern seiner Tafelrunde, die sich in immer neuen Versuchen Mühe geben, durch ihr Handeln würdig zu werden, mit König Artus an einem Tisch zu sitzen. Erst durch diese gelingenden oder scheiternden Aventuren der Ritter entsteht vor dem geistigen Auge der Leser ein Bild der höfischen Idealität von König Artus, nicht durch dessen eigenes Handeln. Jeder neue Roman spielt dies mit einem neuen Titelhelden – mit oder ohne Krise – durch: Erec, Iwein, Parzival, Wigalois; die Reihe ließe sich fortsetzen, und sie wurde im Mittelalter fortgesetzt. Eine solche, modern ausgedrückt, Serientauglichkeit des Stoffs ist beim burgundischen Sagenkreis nicht gegeben. Das *Nibelungenlied* (= NL)¹ lässt sich am besten in zwei Teile gliedern, so wie es der Film von Fritz Lang dann auch tut. Orientiert man sich dabei an der Protagonistin, dann lässt sich sagen: Der erste Teil mit der Siegfriedsage handelt von Kriemhilds erster Ehe, und der zweite Teil mit dem Burgundenuntergang von Kriemhilds zweiter Ehe (beginnend mit NL 1143,1 ‹Daz was in einen ziten, dô vrou Helche erstarp›); die Kohärenz zwischen beiden Teilen stellt das Motiv von Kriemhilds Rache her (vgl. Schmidt-Wiegand 1982). Alternativ ließe sich die Geschichte der Jugendabenteuer Siegfrieds als eigenständiger Teil vor die Wormshandlung stellen, wie in der *Nibelungen-Trilogie* von Friedrich Hebbel: *Der gehörnte Siegfried*, *Siegfrieds Tod* und *Kriemhilds Rache*. Ein dritter Teil nach dem Tod von Kriemhild und der anderen Burgunden ist aber kaum denkbar. Schon die mittelalterli-

1 Zitate aus dem *Nibelungenlied* (= NL) und der *Klage* grundsätzlich nach Heinze 2013.

chen Versuche, mit der *Nibelungenklage* zumindest einen Ausblick darauf zu geben, «waz sider dâ geschach» (NL 2379,1), konnten nie recht überzeugen. Das liegt nicht unbedingt an der Gattung Heldenepos. Die französische Heldendichtung der *matière de France*, die *Chanson de geste*, kennt die Zyklusbildung sehr wohl; sie realisiert sie vor allem über das Prinzip der Genealogie, indem die folgenden Werke erzählen, wie die nächste Generation der Helden in ähnlichen Situationen handelt. Obwohl Siegfrieds kleiner Sohn Gunther, den er mit Kriemhild hat (vgl. NL 715f.), ebenso in Xanten zurück bleibt, wie Brünhilds und Gunthers Sohn Siegfried (vgl. NL 718f.) in Worms (vgl. *Klage*, V. 3455–3458), hat man sich für die weitere Geschichte dieser überlebenden Kinder nie interessiert. Offenbar stand dem die überwältigende Erfahrung des Untergangs der Burgunden beim Nibelungenstoff im Wege.

Was wäre darüber hinaus anders geworden, wenn man sich 1922 für die Artus-Thematik als Grundlage für Fritz Langs Mittelalterfilm entschieden hätte? Gäbe es dann das Nationale, das Nationalistische, oder gar das Nationalsozialistische, das man mit diesem Film verbunden hat? Diese Frage soll hier nicht im Mittelpunkt stehen, zumal es dazu reichlich Literatur gibt, die sich immer in irgendeiner Weise mit Siegfried Kracauer auseinandersetzt und oft ziemlich schnell eine faschistoide Filmästhetik erkennen will, die geradewegs zu Leni Riefenstahl führt.² Der Artus-Stoff konnte zwar in England durchaus im Sinne eines nationalen Mythos verstanden werden; bei einer kontinentaleuropäischen Rezeption, egal ob in Frankreich, Deutschland oder wo auch immer, war König Artus hingegen ein Märchenkönig, der das Zentrum von Aventiuren seiner Ritter bildet, die in einer Zeit und Raum enthobenen Märchenwelt «Bretagne» spielen; für sprachliche, kulturelle, religiöse oder gar «nationale» Differenzen ist da einfach kein Platz. Dies hatte, trotz der Entscheidung für das NL, wohl auch die Werbeabteilung der Ufa im Sinn, als sie den Film zur Premiere ohne jedes nationale Pathos ankündigte. Der Deutschland-Korrespondent der *New York Times*, Thomas Russell Ybarra, berichtete am 29. April 1924 unter dem Titel «DIE NIBELUNGEN Meets Desaster in Berlin» über Proteste gegen die Ufa-Werbung, welche die Nibelungen als eine Bande hinterhältiger Mörder und mit anderen wenig schmeichelhaften Charakterisierungen präsentiert habe; die Verantwortlichen der Ufa hätten sich daraufhin sofort entschuldigt und den Text als Produkt mangelnder Sorgfalt der Werbeleute zurückgezogen (McGilligan 1997, S. 102). Klaus Kreimeier (2008, S. 215f.) nennt dies eine «Marketing-Panne», was es sicherlich auch war; vor allem aber kommt hier zum Ausdruck, welche Vorstellungen man offenbar von einem Abenteu(r)erfilm hatte, der im Mittelalter spielt, und für den die Gattungsdifferenzen zwischen höfischem Roman und Heldenepos wenig relevant sind.

Damit war es nach dem etwas holprigen Start bei der Filmpremiere vorbei. Kaum ein Wort ist seither so oft mit diesem Film in Verbindung gebracht worden wie das

2 Dagegen argumentieren differenzierter Seibert 2009 und Schelkle 2009.

vom ›deutschen Nationalepos‹. Für das mittelalterliche *Nibelungenlied* ist der Ausdruck schon deshalb wenig sinnvoll, weil die dazu passende ›Nation‹ sich erst langsam herauszubilden begann. Erst mit der Forderung nach einer deutschen Nationalstaatlichkeit (und schließlich deren Realisierung) im 19. Jahrhundert war auch der Wunsch nach entsprechenden Symbolen wie Nationalflagge, Nationalhymne und freilich weniger offiziell Nationalepos verbunden (vgl. von See 2003, S. 115). Ob das *Nibelungenlied* dazu besonders gut geeignet ist, mag man bestreiten (vgl. Brackert 1971); dass es dafür gehalten wurde, ist unbestritten: Man denke nur an die privilegierte Stellung dieses Werks in Germanistikstudium und Deutschunterricht bis 1945. Allein schon ›die Herkunft seines Stoffes aus einer als ›national‹ aufgefassten Überlieferung, die sich von der lateinisch-mediterran-westeuropäischen absetzt‹ (J.-D. Müller 1998, S. 6), sicherte ihm diesen festen Platz im nationalen Gedächtnis.

Einer nationalen Deutung des Films kam bereits dessen Widmung entgegen: ›Dem deutschen Volke zu eigen.‹ Thea von Harbou hat es im Nachhinein bitter vermerkt, dass ausgerechnet diese patriotische Wendung von der Kritik als überheblich kritisiert wurde (was angesichts der Anspielung auf die Inschrift am Reichstagsgebäude nahe lag); diese ›Kränkung‹ habe sie erst 1935 ›durch Worte des Führers‹ überwunden, als er ›über den starken Eindruck berichtete, den der Film und seine Widmung einen Tag, nachdem er aus der Festungshaft in Landsberg entlassen worden war und als erstes die NIBELUNGEN in München sah‹, auf ihn machten (H. A. B. 1936; Keiner 1991, S. 88). Fritz Lang, auf der anderen Seite, hat das Nationale später vollständig bestritten, indem er im Jahr 1968 den Film nur noch sozialkritisch verstehen wollte. Das *Nibelungenlied* sei kein Heldenlied der Deutschen, sondern eines der ›herrschenden Oberschicht‹. Vom ›Volk‹ sei nirgendwo die Rede.

Ich sah die Burgunden-Könige mit ihren prachtvollen Gewändern als eine bereits im Absterben begriffene decadente Gesellschaftsklasse, die mit allen Mitteln ihre Zwecke erreichen will [...]. Und diese decadenten Burgunden gehen dann zugrunde, wenn sie zum ersten Mal mit einer neuen, sich erst bildenden, ›wilden‹ Gesellschaftsschicht zusammenstoßen: den Hunnen. (Zit. n. Grob 2014, S. 115)

Gegenüber den späteren Umdeutungen in die jeweils politisch aktuell genehme Richtung waren sich Lang und Harbou 1924 wohl noch einig darin, was die Zueignung an das ›deutsche Volk‹ besagen sollte. In einem von Lang gezeichneten, aber sicher von Harbou mit verfassten Programmtext ›Worauf es beim NIBELUNGEN-Film ankam‹, bekundet der Regisseur eine besondere Verantwortung für ›das geistige Heiligtum einer Nation‹. Es sei ihm darauf angekommen, ›in einer Form, die das Heilig-Geistige nicht banalisierte, mit den NIBELUNGEN einen Film zu schaffen, der dem Volke gehören sollte, und nicht, wie die *Edda* oder das mittelhochdeutsche Heldenlied, einer im Verhältnis ganz geringen Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne‹ (Gehler/Kasten 1990, S. 170). ›Dem deutschen Volke‹ heißt zunächst einmal: nicht nur den Germanisten, die Mittelhochdeutsch und vielleicht sogar Altnordisch lesen

können. Das Medium Film macht eine radikale Popularisierung desjenigen Stoffes möglich, der als besonders ›deutsch‹ galt und in Deutschland besonders hohes Ansehen genoss (was dem Prestige des relativ neuen Mediums Films nur nutzen konnte); und der Stummfilm erleichtert dies in besonderer Weise, da er nicht nur die Grenzen der Sprachen nicht kennt, sondern auch nicht die Grenzen der Sprachstufen.

Es ist deshalb nicht so sehr die Frage, ob der Film ein Nationalepos rezipiert hat, sondern ob es gelungen ist, erstmals in der deutschen Geschichte ein wirkliches Nationalkunstwerk zu schaffen: ein Film für das ganze deutsche Volk, nicht nur für die Gebildeten oder Mächtigen (vgl. von See 2003, S. 115 f.). Trotz seines ökonomischen Erfolges kann man dies für den NIBELUNGEN-Film wohl verneinen, wenn gleich er sich oft gleichsam an die Stelle des alten Epos setzt und seine Bilder unsere Vorstellungen von den Nibelungen weit mehr prägen als alle früheren Illustrationen zusammen (die der Film freilich oft genug zitiert). Im Nibelungen-Museum in Worms etwa werden heute die zentralen Szenen ausschließlich durch Ausschnitte aus dem Lang-Film repräsentiert. Und bereits 1926 hat die österreichische Post ihre Sondermarkenserie zum *Nibelungenlied* ganz nach der Fritz Lang'schen Ikonografie gestaltet (Michel-Nr. 488–493; vgl. Michel 2014, S. 127) (Abb. 2–7).

Neben dieser unterschiedlichen Möglichkeit, an Nationales anzuschließen, liegt eine weitere Differenz von höfischem Roman und Heldenepos im Heldenbild begründet (vgl. Schumacher 2010, S. 91 f.): Bemüht sich der Artusritter, gelingend oder scheiternd, das Ideal der Zivilisierung menschlichen Verhaltens zu erreichen, das in unserem Konzept von ›Höflichkeit‹ fortlebt, so verweigert sich der heroische Held aller rationalen Kontrolle und Mäßigung der Affekte. Das Heroische zeigt sich in ungezügelm Ausleben der Leidenschaften, in der Wahl der Extreme, nicht der Mitte (mhd. *māze*), und im völligen Fehlen dessen, was man ›Gewissen‹ nennt. Heroische Größe ist Maßlosigkeit; maßlos im Lieben wie im Hassen, maßlos im Klagen (man denke an Dietrich von Bern!) wie in der Ausübung von Rache.³ Wenn Siegfried Kracauer (1979, S. 101) in Fritz Langs NIBELUNGEN «die anarchischen Ausbrüche unkontrollierbarer Triebe und Leidenschaften» bemerkte und aus einer aufklärerischen Perspektive heraus kritisierte, dann hätte er hinzufügen können, dass es genau das ist, was man sich einhandelt, wenn man seinem Film ein Heldenepos und keinen Artusroman zugrunde legt. Zwar hat das uns überlieferte *Nibelungenlied* bekanntlich auch höfische Elemente, die Lang aber auf den burgundischen Hof beschränkt. Das Heldenbild des Heldenepos scheint in der Stumm-

3 Die Germanistische Mediävistik hat dies in der letzten Zeit unter dem Stichwort der heroischen ›Exorbitanz‹ diskutiert; dazu u. a. von See 1981, S. 184–193; ders. 2003, S. 153–164; Heinze 2014, S. 39–46; Klinger 2014; vgl. J.-D. Müller 2009, S. 27: «Das Exorbitante ist nicht unbedingt exemplarisch; es zielt weniger auf Nachahmung als auf Bewunderung und Staunen, bis hin zu Schrecken und Abwehr. Es steht jenseits ethischer Maßstäbe, kann sogar destruktiv wirken. Es ist im ursprünglichen Sinne ›monströs‹. Es ragt heraus, drängt sich der Wahrnehmung und Erinnerung auf. Schon die Programmstrophe [= NL 1] kündigt ›wunder‹ an, d.h. Dinge, an die man sich noch nach Jahrhunderten erinnert.»



filmzeit seine Vorstellung von Film weitgehend zu prägen. Eine oft zitierte Stelle aus dem *Kulturfilmbuch* (1924) lautet: Der Film

als Zeitdokument [...] zeigt den Menschen von heute [...] in derselben Übersteigerung, in der ich die NIBELUNGEN zu zeigen versucht habe. Nicht einen Menschen von 1924, sondern *den* Menschen von 1924. Denn der Mensch als Begriff braucht Überlebensgröße in den Ausmaßen seines Empfindens und Handelns, auch da, wo er ganz klein, ganz schäbig wird. Er braucht den Sockel der Stilisierung ebenso, wie ihn die vergangenen Jahrhunderte brauchen. Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt. Um sie eindringlicher zu machen, erhebt man sie über die Köpfe der Vorübergehenden. (Gehler/Kasten 1990, S. 206)

«Überlebensgröße in den Ausmaßen seines Empfindens und Handelns» – so ließe sich auch das Bild des heroischen Helden charakterisieren. Liegt diese Übersteigerung besonders beim Stummfilm nahe, gehört sie mit zu seinen Konventionen, die das Fehlen der akustischen Sprache beinahe vergessen machen? Oder liegt es an den Stereotypen vom Mittelalter als einer rauen und wilden Zeit, die entgegen aller historischen Erkenntnis auch in späteren Mittelalterfilmen in Ton und Farbe reichlich bedient werden? Im Anschluss an Francois de la Bretèque schreibt Hedwig Röcklein (2007, S. 54) dazu: «Im Leinwandmittelalter hat der ›Prozess der Zivilisation‹ (Norbert Elias) noch nicht stattgefunden. Sexualität, Gewalt, der Todestrieb dürfen unzensuriert ausgelebt werden, auf soziale Disziplinierung und Triebunterdrückung wird weitgehend verzichtet.» Wichtiger Bestandteil des Mittelalterfilms ist deshalb immer wieder Gewalt. Thomas Scharff beschreibt die Erwartung des gegenwärtigen Kinogängers so: «Das Mittelalter ist echt, wenn es brutal ist – und zwar brutal in einer Form, die eben als besonders ›mittelalterlich‹ empfunden wird.» (Scharff 2007, S. 76) Mit dem Zivilisierungsprogramm des mittelalterlichen Artusromans hat das alles nichts mehr zu tun. Sein «Prinzip dramatischer Steigerung und die Mechanik von Krise und Reintegration», spricht: der bekannte doppelte *Cursus*, der ›Doppelweg‹, wirkt möglicherweise doch auf den späteren Film ein, wenn auch nicht unbedingt auf spezielle Mittelalterstreifen, wie Udo Friedrich festhält: «Das stereotype Handlungsrepertoire des Aventiureritters bietet dem Genre-Kino ein klassisches Rollenmuster für die Stabilisierung sozialer Normen, ein Rollenmuster, das bekanntlich auch im Western, Krimi und Actionfilm erfolgreich umgesetzt wurde: der Einzelne als Kristallisationspunkt sozialer Verantwortung.» (Friedrich 2006, S. 334)

2 Stumme Film-Erzählung

Betrachtet man die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffs, dann fällt auf, dass er in der Neuzeit kaum je in epischen Gattungen verarbeitet worden ist. Es gibt bis heute keinen bedeutenden Nibelungen-Roman in der deutschen Literatur (vgl.

U. Müller 2003, S. 430–433). Werner Jansens *Das Buch Treue* (1916) ist vergessen, war aber bis in die 1940er-Jahre ein Bestseller und wäre vielleicht auf Anregungen für Thea von Harbou hin zu untersuchen (vgl. Hoffmann 2003). Jürgen Lodemanns *Siegfried und Krimhild* (2002) ist eher ein monumentales germanistisches Gelehrsamkeitsspiel als ein Erzählwerk, das vermutlich kaum jemand bis zu Ende liest. Am verbreitetsten sind Nacherzählungen der germanischen Sagen für den Schul- und Hausgebrauch, die als deutsche Gegenstücke zu Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Altertums* (1838/1840) entstanden sind: von Felix und Therese Dahn (1884), Gustav Schalk (1891) oder Gerhard Aick (= Aichinger) (1950), bis hin zu den Einzelausgaben von Auguste Lechner *Die Nibelungen. Für unsere Zeit erzählt* (1951) oder Michael Köhlmeier *Die Nibelungen, neu erzählt* (1999). Sie alle liegen in hohen Auflagen bis heute noch vor und haben das Wissen von den Nibelungen weit mehr geprägt, als es uns Mediävisten, die wir auf die Originaltexte fixiert sind, lieb sein kann (vgl. Schumacher 2012, S. 170 f.). Ästhetisch relevant ist davon wohl nur wenig.

Ganz anders steht es um die dramatische Rezeption des Stoffs. Bühnenwerke des Sprechtheaters gehören dazu, vor den erwähnten *Nibelungen* von Hebbel schon Fouqués *Held des Nordens* (1810), im 20. Jahrhundert gefolgt von Theaterstücken von Max Mell, Reinhold Schneider, Heiner Müller, Volker Braun, dann Moritz Rinke und zuletzt John von Düffel (*Das Leben des Siegfried*); die Wormser Nibelungen-Festspiele sorgen dafür, dass die Reihe nicht abreißen wird. Dann sind Musikdramen zu nennen, allen voran Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, auch eine Operette, *Die lustigen Nibelungen* (1904) von Oscar Straus, sogar ein Musical *Lass' das Hagen!* (1967). Und schließlich der Film. Fritz Lang war freilich nicht der erste, der den burgundischen Sagenkreis auf die Leinwand gebracht hat. In Italien gab es schon mehrere Stummfilme, so den SIGFRIDO (1912) von Mario Caserini, oder EPOPEIA DEI NIBELUNGI (1913) von Arrigo Frustra (Wirwalski 1994, S. 15). Auch nach Fritz Lang gab es Nibelungen-Filme, zunächst wieder in Italien, SIGFRIDO, LA LEGGENDA DEI NIBELUNGI (1957) von Giacomo Gentilomo, dann das große zweiteilige Farb- und Ton-Remake, für das ursprünglich Fritz Lang selbst als Regisseur vorgesehen war, DIE NIBELUNGEN (1966/67) von Harald Reinl (vgl. Samblebe 2007). Uli Edels Fernsehfilm RING OF THE NIBELUNGS, zu deutsch DIE NIBELUNGEN: DER FLUCH DES DRACHEN, war 2004 ein Erfolg auf Sat1. Nicht verschwiegen werden sollen die filmische SIEGFRIED-Parodie (2005) von Sven Unterwaldt und der Pornostreifen SIEGFRIED UND DAS SAGENHAFT LIEBESLEBEN DER NIBELUNGEN (1971) von Adrian Hoven. Diese vielfältigen Formen neuzeitlicher Dramatisierung zeigen, wie viel Dramatisches in den mittelalterlichen Epen steckt; da das Mittelalter kaum Dramen kennt, saugt in ihm offenbar die erzählende Dichtung viel auf, was in Antike und Neuzeit auf der Bühne abgehandelt wird (vgl. Schumacher 2010, S. 17 f.). Man kann aber auch umgekehrt betrachten, wie Episches in Dramatisches hineingreift oder es gar verdrängt.

Hier ist besonders der Stummfilm interessant, bei dem es ja nicht darum gehen kann, den überlieferten Erzählstoff mit neuen Dialogen zu versehen, wie es eine

der erklärten Absichten von Friedrich Hebbel war. Dieser hatte 1855 in seinem Tagebuch bemerkt, das *Nibelungenlied* komme ihm «wie ein taubstummes Gedicht vor, das nur durch Zeichen redet» (Hebbel 1967, S. 191). Den Ehrgeiz Hebbels, «den dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen» (Hebbel 1964, S. 109), übertrug Lang nicht auf den Film; er war eher an diesen «Zeichen» interessiert, an dem von der Mediävistik am *Nibelungenlied* oft bemerkten Bild- oder Tableau-Charakter vieler Szenen, an seiner epischen «Schaubildtechnik», wie Joachim Heinzle das nennt (Heinzle 1994, S. 81–83; vgl. Wandhoff 1996, S. 229–240).⁴ Das neue Medium des Films sollte sich ja ohnehin nicht nur am Theater orientieren (kein «abgefilmtes Theater» sein), sondern das Beste aus allen Künsten vereinen («von jeder Kunst das Stärkste: vom Maler den Blick auf das Bildmäßige, vom Bildhauer die Bewusstheit der Linie, vom Musiker den Rhythmus, vom Dichter die Konzentration der Idee»; Die Filmbühne, April 1927; nach Grob 2014, S. 131). Für die NIBELUNGEN hat dies Klaus Kanzog beschrieben; nach ihm «führt die Kamera die dramatische Handlung aus dem Theater-Raum des ‚Nibelungen‘-Dramas heraus. Sie erzeugt, wo es geboten erscheint, immer noch Bühneneffekte, aber sie bleibt [...] auf der epischen Linie der wiedergegebenen Geschichte, und sie schafft eigene Bildräume, in denen das Auge sich auf filmische Zeichen einstellen kann.» (Kanzog 1987, S. 205)



8–9

Der Stummfilm erzählt durch Bilder (vgl. auch Preußner 2013, S. 262), und wer sich dem Film nähern wolle, müsse deshalb die speziellen «Visualisierungsstrategien» betrachten, von denen er drei wichtige behandelt: «Repräsentation, Blicke, Zeichen» (Kanzog 1987, S. 208). Das Zeichensystem «Repräsentation» sieht er vor allem im «Stilwillen des burgundischen Staates», in den langsamen und starren Inszenierung des ersten Teils, mit der klaren Botschaft: «Burgund ist mächtig, sein Herrschaftssystem fest gefügt.» (Kanzog 1987, S. 210; vgl. Abb. 8, 9) Dass die äußere Ordnung brüchig sein kann, zeigt die Szene auf der großen Treppe vor dem Müns-

4 Eine seltene Gegenposition vertritt Grillparzers Epigramm «Bedenken»: «Ob nun das Nibelungenlied / Ein episch wirkliches Gedicht? / Man hört zwar alles, was geschieht, / Allein man sieht es nicht» (Grillparzer 1960, S. 530).



10

ter, wo trotz des imposanten Auftritts der beiden Königinnen in der Bildtotale allen klar ist, dass der Konflikt letztlich nicht zu lösen sein wird (Abb. 10). Bei den Blicken haben sich im Stummfilm «Konventionen» herausgebildet, die auf besondere Weise Sprache ersetzen konnten und «an denen später mancher Schauspieler scheiterte, als der

Tonfilm dieser Konventionen nicht mehr bedurfte» (Kanzog 1987, S. 214).⁵ Kanzog unterscheidet drei Blicktypen. Den «dramatischen Blick» sieht er in einer Großaufnahme Brunhilds hinter ihrem Schild, die den Speer Gunthers erwartet (der dann bekanntlich der Speer Siegfrieds sein wird; Abb. 11): «Der Zuschauer kann vieles in diesen Blick hineinsehen: gespannte Aufmerksamkeit, Erwartung, Unsicherheit, Ahnung der Niederlage. Die Kamera legt die Bedeutung der Augen nicht fest, sie will den Zuschauer in den Kampf hineinziehen, die Dramatik des Augenblicks empfinden lassen und ihn stimulieren, seine Deutung der Augen in diese Augen hineinlesen.» (Kanzog 1987, S. 215) Als Beispiel für den «dialogischen Blick» nennt Kanzog die Über-die-Schulter-Einstellung beim Abschied Siegfrieds von Kriemhild (Abb. 12). Man hört nichts, aber: «Siegfrieds Augen sprechen. Wiederum wird der Zuschauer stimuliert, Bedeutung in die Augen hineinzusehen und zugleich den mimischen Code zu entschlüsseln: Abschiedsempfindungen, Abwehr der Besorgnisse Kriemhilds, Liebe, Distanz. Die Kamera gibt nur eine minimale Steuerung für diese Bedeutungsgebung im Kopf des Zuschauers vor.» (Kanzog 1987, S. 215) Und für den «epischen Blick» gibt Kanzog ein Beispiel aus dem zweiten Teil: Der Hunne Werbel sitzt wie ein Geier in einer Astgabel und hält Ausschau nach Kriemhild als der Braut Etzels (Abb. 13). «Daß er den Zug Kriemhilds nahen sieht, zeigen die folgenden Einstellungen. Sein Blick weist auf das Kommende voraus. Als Figur des Films steht er im Dienste seines Herren, als filmisches Zeichen steht er im Dienst des epischen Erzählers.» (Kanzog 1987, S. 217) Unter «Zeichen» versteht Kanzog dann nicht nur das Kreuz, das Kriemhild auf das Jagdgewand Siegfrieds stückt (Abb. 14), sondern auch das Falkenbild, das gleich behandelt werden soll.

5 Das Phänomen lässt sich auch anders herum betrachten: Preußer (2013, S. 275, Fn. 25) hat kürzlich bemerkt, dass im späten Stummfilm «Empfindungen und Gedanken» so perfekt «durch Blicke inszeniert» worden seien, dass die Zuschauer sich die Unterhaltungen imaginieren konnten und es den Tonfilm im Grunde gar nicht hätte geben müssen.



11-14

Bedenkt man dies alles, ließe sich erwägen, dass Langs Stummfilm sich quer zur allgemeinen Tendenz der Dramatisierung der Nibelungen stellt. Re-episiert er vielleicht gar den Stoff? Eine solche These hat Lothar van Laak mehrmals energisch vertreten. Der Stummfilm greift ja Elemente auf, die «das Epos im Akt des Erzählens und seiner szenischen Verdichtung zu Tableaus realisiert» (van Laak 2009, S. 241). Dazu kommt die Gliederung der Erzählabschnitte nach «Gesängen»; wo der Nibelungendichter das um 1200 in der Literatur aktuelle, vielleicht damals sogar modische Wort von der «Aventiure» verwendete (Heinzle 2013, S. 1016f.), greifen Harbou und Lang auf einen archaisierenden Begriff zurück, der einen im Prinzip mündlichen Sänger, einen Rhapsoden, einen Erzähler voraussetzt. Wie bei Hebbel wird bei Lang in der Tat vieles von Volker berichtet, dem Spielmann. Das gilt aber nicht für die ganze Geschichte. Wer ist dann der epische Erzähler? Fritz Lang hat 1929 im Zusammenhang mit der Bedeutung des Lichts für den Film einen Hinweis gegeben:

Durch die Kraft und Vollendung, mit der ein Gesicht, sei es das eines Menschen oder das eines Dinges aus Licht in Schatten, aus Schatten in Licht getauscht wird, dokumentiert sich der Film als der Rhapsode unserer Zeit: der große Erzähler von Schicksalen, seien sie tragisch oder komisch, einmalig oder gültig für alle Zeiten. Und er hat vor den Rhapsoden vergangener Jahrhunderte den unendlichen Vorteil voraus, daß er dort, wo er am reinsten filmisch, also stumm ist, unter allen Breitengraden der Erde gleichermaßen verstanden wird. (Gehler/Kasten 1990, S. 257)



15

In ihrem nationalen Pathos schrieb Thea von Harbou bereits 1924: «Diesem deutschen Volke soll der NIBELUNGEN-Film zum Sänger, zum erzählenden Dichter seiner selbst werden» (zit. n. Wirwalski 1994, S. 47). Der Film wird bei Lang zum neuen Rhapsoden. Lothar van Laak sieht dafür ein Symbol im Film selbst (vgl. Abb. 15):

Der Film, die Kamera und ihre Bilder lösen den Erzähler ab, heben ihn auf oder haben ihn eliminiert. Volker der Sänger wird kurz vor dem Schluss des Films mit einem Pfeil erschossen. Der Rhapsode ist tot, es lebe der «neue Rhapsode»: der Film, der im Ausmalen seiner Bilder, im Verweilen auf den epischen Blöcken seiner Erzählung, epischer als das Epos selbst zu sein scheint. (van Laak 2009, S. 235 f.)

Eine Tendenz zur Episierung lag in den 1920er-Jahren bekanntlich in der Luft, doch gerade in Abgrenzung von den «dinken» Vertretern dieser Tendenz wird deutlich, dass es bei Lang um ein «revitalisiertes Archaisches» ging, «das Döblin, Benjamin oder Brecht für die neue Form einer epischen Literatur ganz bewusst hinter sich lassen wollen» (van Laak 2009, S. 236).

3 Die Ordnung des Erzählens im Epos und im Film

Auch wenn man das Sterben Volkers nicht als Symbol für die Übertragung der epischen Rhapsoden-Funktion auf das neue Medium Film sehen will, lohnt es doch, seine Bedeutung für das Erzählen bei Fritz Lang genauer zu betrachten. Im *Nibelungenlied* ist es bekanntlich Hagen, der den Burgunden die Jugendabenteuer Siegfrieds erzählt, während dieser, in Worms gerade angekommen, Einlass begehrt. Man will wissen, um wen es sich handelt, da tritt Hagen an ein Fenster (NL 84,1), identifiziert den Helden, ohne ihn je gesehen zu haben (NL 86,2), und berichtet dann in vierzehn Strophen (NL 87–100) als kurz gefasste Erzählung in der Erzählung (vgl. V. Mertens 1996) die Jugendgeschichte samt Hort, Schwert, Tarnkappe, Drache(nblut) und Hornhaut – aber noch ohne Lindenblatt (vgl. NL 902). Es ist eine Art Mauerschau; doch während die klassische Teichoskopie (im Unterschied zum Botenbericht) gleichzeitig ablaufendes Geschehen bespricht, kommt Hagen ziemlich schnell vom Aktuellen (NL 87,1) auf das Vergangene zu sprechen. Damit ist diese Passage ein Indiz für ein Verfahren, das seit der Antike als *ordo artificialis* bezeichnet wird, als künstliche Ordnung des Erzählens (Wolf 1995, S. 237), im Unterschied zum *ordo naturalis*, bei dem in der zeitlichen Reihenfolge der Bege-

benheiten erzählt wird. In theoretischen Texten von Macrobius bis Sigmund von Birken ist dies ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen Historiografie und epischer Dichtung (vgl. Ernst 2000).

Es lag deshalb für ein Epos nahe, bei Siegfrieds Geschichte nicht *ab ovo* zu beginnen. Allerdings setzt sie im *Nibelungenlied* auch nicht *in medias res* ein, wie es streng genommen vom



16

ordo artificialis erwartet würde. Sagt die erste Aventure einiges über Kriemhild aus, so erzählt die zweite Aventure auch so etwas wie eine Jugendgeschichte Siegfrieds, allerdings eine andere als die heroische im Nibelungenland, nämlich die seiner höfischen Sozialisation (bis hin zur prachtvollen Schwertleite) bei den Eltern zu Hause in Niederland. Die beiden Erzählungen wären kaum zu synchronisieren gewesen. Allein die Aussage, man habe den jungen Mann niemals alleine ausreiten lassen (NL 25,1 «Vil selten âne huote man rîten liez daz kint»), widerspricht der schönen Erzählung vom Drachenkampf, es sei denn, dieser wäre nur ein pädagogisch inszenierter Event zur Selbstverwirklichung des jungen Prinzen gewesen. Gegenüber einer solchen komplizierten Doppelstruktur des Epos – der *ordo naturalis* der Geschichtsschreibung verweist auf das Höfische, der *ordo artificialis* der Dichtung auf das Heroische – scheint der Film zunächst vereinfachend zur natürlichen Ordnung zurückzukehren: Der erste Gesang handelt von Jung-Siegfrieds Schmiedekünsten, mit denen er seinen Meister Mime in den Schatten stellt.

Zwischen Schmiedeszene und Drachenkampf berichtet ein Schmiedeknecht von der Schönheit der Prinzessin Kriemhild am Wormser Königshof. Was der Schmiedeknecht erzählt, sieht der Zuschauer so, wie Siegfried es sich hörend vorstellt. Denn der Höhepunkt, Kriemhild bekreuzigt sich bei der Wandlung in der Heiligen Messe (Abb. 16), ruft bei ihm spontan den Entschluss hervor: «Ich will ausziehen, Kriemhild zu gewinnen!» Das Motiv «Mann verliebt sich in junge Frau, die er betend in der Kirche sieht», macht hier zumindest als inneres Bild im Kopf des Protagonisten verständlich, weshalb er Kriemhild heiraten will.

Auch im *Nibelungenlied* erfährt Siegfried von der Schönheit Kriemhilds, allerdings zu Hause am Hof seiner Eltern (NL 44,2f.: «er hôte sagen maere, wie ein schoeniu meit / waere in Burgonden, ze wunsche wolgetân»). Allein aufgrund des Hörensagens verliebt er sich in sie (NL 47,1 «Dô gedâht ûf hôte minne daz Sigelinde kint»). Auch wenn die Germanistik hierfür einen traditionellen Begriff hat, den der Fernliebe, bleibt dies doch erstaunlich, zumal die mittelalterlichen Liebestheorien, etwa die «*Quinque lineae amoris*» (Vollmann 1987, S. 1030f.), sonst stets den *Visus* als Beginn der Liebesprozesses benennen (vgl. Schleusener-Eich-

holz 1985, S. 759–787). Lang/Harbou machen aber nicht nur das Verliebtwerden Siegfrieds durch das Bild von Kriemhild in der Kirche nachvollziehbar, sie gestalten das Motiv der Fernminne – etwas weniger mittelalterlich – geschlechterreziprok. Denn während im *Nibelungenlied* Kriemhild offenbar erstmals etwas von Siegfried erfährt, als er schon in Worms vor der Tür steht, sie ihn also sehen kann, wenn auch er noch nicht sie (vgl. NL 132–134, 281), stellt sie der Film in eine vergleichbare Situation wie Siegfried. Denn in ihm berichtet nicht Hagen, sondern der Rhapsode Volker von Siegfried und seinen Jugendabenteuern, die dann auch im Film gezeigt werden, und zwar bevor dieser in Worms erscheint. Der Spielmann erzählt sie der ganzen Königsfamilie, doch der vorangestellte Zwischentitel macht deutlich, auf wen es dabei besonders ankommt: «Wie Volker vor Kriemhild von Siegfried sang, und wie Siegfried nach Worms kam.» Silke Hoklas hat dies gut beschrieben:

Und während die Kamera nach und nach die Protagonisten am Hof vorstellt, ist der Zuschauer im Gegenzug Zeuge der Vorstellung Siegfrieds, von dem Volker singt. Sein Gesang ist, wie zuvor die Erzählung von Mimes Schmiedeknecht über Kriemhild, dazu da, das mittelalterliche Motiv der Fernliebe, das heißt der Liebe allein aufgrund des weitreichenden Ruhms einer Frau, ohne diese jemals zuvor selbst gesehen zu haben, im Film zu visualisieren. Die affektive Erzählung über den ruhmreichen Siegfried löst denn auch bei Kriemhild tatsächlich eine ähnliche Reaktion aus wie zuvor bei Siegfried und hat somit ihren Zweck erfüllt: Beide sind daraufhin bei ihrer ersten Begegnung längst in Liebe zueinander entbrannt.

(Hoklas 2013, S. 64)

Der weitere Zweck von Volkers Gesang ist das Realisieren des *ordo artificialis*; der Film steht somit keineswegs für eine Rückkehr zum naiven Erzählen von Anfang an.

4 Der Falkentraum

Da der Stummfilm in Bildern, und zwar – mit Ausnahme der eingblendeten Zwischentitel – nur in Bildern erzählt, stellen Traumszenen eine besondere Herausforderung an ihn dar. Anders als die Literatur kann der Film das Geträumte zeigen (nicht nur als Vorstellung im Kopf der Lesenden hervorrufen), aber als stummer Film kann er es nicht in Worte fassen und deshalb vor allem auch nicht deuten, zumindest nicht verbal. Fritz Langs *NIBELUNGEN*film stellt sich der Herausforderung, indem er den ersten und bekanntesten der drei Träume Kriemhilds filmisch realisiert: den Falkentraum. Der mittelalterliche Erzähler sagt nur, Kriemhild hätte etwas geträumt und Mutter Ute hätte ihr daraufhin den Traum ausgelegt:

In disen hôhen êren troumte Kriemhilde
wie si zûge einen valken, starc, schoen und wilde,

den ir zwêne arn erkrummen, daz si daz muoste sehen,
ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen. (NL 13)

Den troum si dô sagete ir muoter Uoten.
sine chund es niht bescheiden baz der guoten:
,der valke, den dû ziuhest, daz ist ein edel man.
ine welle got behüeten, dû muost in schiere vlore hân. (NL 14)

Spätmittelalterliche Buchillustratoren signalisieren den Traumcharakter dadurch, dass sie Kriemhild in ein Bett legen (vor dem dann Mutter Ute als Interpretin steht); so in der Hundeshagenschen Handschrift (Staatsbibliothek Berlin, mgf. 855; Abb. 17); die drei Vögel kämpfen dabei auf einem Balken des Zimmers. Auf einem 1821 gestochenen Titelblatt zu einem Nibelungenzyklus von Peter (von) Cornelius (vgl. Büttner 1980, S. 37f. mit Abb. 49; ders. 2003, S. 566f. mit Abb. 68; Heinzle 2014, S. 217 mit Abb. 31a, 31c), das in einem seiner Felder Siegfrieds Abschied von Kriemhild zu der für

ihn tödlich endenden Jagd zeigt, wird dieser Ausgang einmal durch einen Kreis angezeigt, in dem der Falkentraum mit den drei kämpfenden Vögeln dargestellt ist, der sich bei dieser Jagd erfüllen wird; und zum anderen erscheint der Mord selbst simultan im Hintergrund, wo Hagen mit einer Armbrust(!) auf Siegfried zielt (Abb. 18). Dieses Verfahren von Cornelius, den Falkentraum durch drei stilisierte Vögel im Kreis darzustellen, greift die Buchillustration des 19. Jahrhunderts auf. In den Holzschnitten nach Zeichnungen von Julius Hübner zu einer Pracht- ausgabe des *Nibelungenlieds* (Leipzig: Wigand 1840) ist es wiederum das



Abenture von Seyfrid dem Starcken

Die wuchs in inder lande ans edlen ganges sint
des vateres hies Seyfrid sin muoter sigebint
In amer burge wacha witten wol erlant
Niden bey dem vone die waz genant
Seyfrid waz gehaissen der schnell dagan gut
er verflucht ont der wachen durch allenthaften mit
durch sinas laibes starkes erflucht er freunde land
bey waz er schneller dagan zu den burgonden land
It daz der dagan hie wol gewuchs so man
dabet er pluchte vunder mit siner hand getan
Dadon man immer more mag sungen vnde sagen
des vne von disen sunden muessen ont von in dactaren
In sinen besten zeten bey sinen jingere tagen
man macht mibel vunder von seyfriden sagen
waz eren in in wuchs ond ans schon waz sin ley
des beten in so in mitten die walden waz



18



19

Titelblatt, auf dem «im Scheitel eines Bogens Kriemhilds Falkentraum» (Heinzle 2014, S. 230, mit Abb. 37) erscheint (Abb. 19). Aber auch in der Illustration zur ersten Aventure sieht man dieses Motiv, hier auf einem den nächtlichen Mond freilassenden Vorhang vor dem Fenster, vor dem die träumende Kriemhild im Bett liegt (Abb. 20).

In der kurz darauf erscheinenden Prachtausgabe des Cotta-Verlags (Stuttgart/Tübingen 1843; Neuausgabe 1864) greift Julius Schnorr von Carolsfeld als Illustrator dies auf (Abb. 21), indem er zumindest den zweiten Teil des Traums, eben den Kampf des Falken mit den Adlern, auf dieselbe Weise bildlich an der Wand erscheinen lässt, während der erste Teil, das Heranziehen des Falken, visualisiert wird, indem die Schlafende den Falken auch im Bett noch auf der Hand hält (Heinzle 2014, S. 231–234, mit Abb. 42). Die Bedeutung des Falken ist dadurch kenntlich gemacht, dass über Mutter Ute mit erhoben-belehrendem Zeigefinder «Siegfried im gotischen Vierpaß» erscheint (Lankheit 1991, S. 202, mit Abb. 3). In beiden Fällen gewinnt man den Eindruck, der Vogelkampf im Kreis würde von einer *Laterna magica* als kleiner Film an die Wand projiziert.



20



21

Es ist jedenfalls anzunehmen, dass solche populären Buchillustrationen Fritz Lang inspiriert haben. Er wollte den Traum offenbar, ähnlich wie bei Schnorr (und vielleicht auch bei Hübner), auf einer anderen Zeichenebene als derjenigen der übrigen Bilder realisieren. Denn er bat Lotte Reiniger um Mitarbeit, eine Spezialistin für Scherenschnitte und eine frühe Animationsfilmerin; Reiniger lehnte zwar ab, empfahl aber einen Mitarbeiter, nämlich Walter Ruttmann (Töteberg 1985, S. 42; vgl. Goergen 1989, S. 106). Ruttmann löst die Aufgabe mit einem Licht- und Bewegungsspiel von schwarzen und weißen Vogelsilhouetten, bei der der helle Vogel eher an eine Taube erinnert als an einen Falken.⁶ Der Traumcharakter wird auf dreifache Weise eingeführt. Man sieht zunächst ein Bett; dann bringen Zwischentitel die wörtliche Rede Kriemhilds «Mir träumte heute Nacht ein schlimmer Traum» sowie: «Und dieses Traumes muß' ich jetzt gedenken!» Und zwischen diesen beiden Titeln wechselt der Film zu einer abstrakten Darstellung des Auslöschens eines «Lichtpunkts inmitten wachsender Schwarzflächen» (Heller 1991, S. 360), wobei das Helle und das Dunkle immer wieder die Gestalt der Vögel annimmt, bis schwarze Zacken von allen Seiten in die Mitte des Bildes vordringen und dem Kampf ein (sicher schlimmes) Ende bereiten (Abb. 22, 23). Die Auslegung des Traums durch die anwesende Ute erschließt sich dem Betrachter nicht. Doch selbst wenn man das *Nibelungenlied* nicht kennt, wird jedem Zuschauer unmittelbar klar, dass der weiße

6 Angeregt worden sein mag Lang hier durch die «Ikarus»-Darstellung von Hans Thoma; dazu Schönemann 1992, S. 38.



22-23

nur als weißer Falke denkbar. Aber wird auch ohne Erläuterung verständlich, auf wen sich die beiden dunklen Vögel beziehen? Im *Nibelungenlied* meinen die Adler zweifellos Hagen und Gunther. Das ist bei Fritz Lang anders. Zwar ist Hagen in der Lichtregie von Kostüm und Beleuchtung her in der Tat dunkel; das gilt aber nicht für König Gunther, dem als immer Unentschlossenen und wenig Handlungsrelevanten eher die Farbe Grau zugeordnet wird (vgl. Breitmöser-Bock 1992, S. 88 f.). Ganz und gar schwarz hingegen erscheint Brunhild im Film. Ist sie der zweite schwarze Adler, ist sie die neben Hagen zweite Verantwortliche für den Mord an Siegfried?

Für diese These spricht eine Beobachtung am Film, die ich Marco Mertens ver-



24

Falke sich auf Siegfried bezieht und der Traum eine Vorausdeutung ist auf dessen Ermordung.

Der Film ist insgesamt durch eine ausgeprägte Hell-Dunkel-Gestaltung gekennzeichnet, die eine Gegenüberstellung von Gut und Böse in den Stoff bringt, die das Heldenepos und die Sagenüberlieferung so nicht kennen (vgl. Gephart 2003, S. 99). In dieser Lichtregie des Films leuchtet Siegfried geradezu; er trägt (wie Kriemhild) helle Kleidung und wird stets angestrahlt; bei einigen Einstellungen hat man den Eindruck, es gäbe gar keine andere Lichtquelle als ihn; «das Licht scheint von Siegfried auszugehen, und helle Flecken an Wänden und Deckenbalken wirken wie Reflexe dieser magischen Lichtquelle.» (Töteberg 1985, S. 48) So ist er in der Traumsequenz dieses Films wohl

danke. Hagen trägt «am Helm zwei imposante Adlerflügel, und ist so in mancher Einstellung der Kamera fast chimärenhaft mit seinem Wappentier verschmolzen» (M. Mertens 2009/10, S. 9; vgl. Abb. 24). Aber auch Brunhilds Kostümierung zeigt sie «in schwarzer Gewandung, und auch sie trägt am Helm die Flügel eines Vogels. Mehr noch, ihr gesamter Helmschmuck ist einem Vogelleib nachempfunden»

(ebd.; vgl. Abb. 25), weshalb es mit dem schwarzen Flügelhelm ein doppeltes Bildargument dafür gibt, den zweiten schwarzen Vogel des Traums nicht mit Gunther, sondern mit Brunhild zu identifizieren. Schwarz ist sie wie Hagen als Rächende, eine Rolle, die im zweiten Teil Kriemhild übernehmen wird: «In SIEGFRIED sind Hagen und Brunhild die Rächenden, in KRIEMHILDS RACHE wird die Frau in Weiß zur schwarzgekleideten Furie.» (Töteberg 1985, S. 44; vgl. Lembke 2014, S. 70)



25

5 «Alberich mit der Judennase»

In dem Roman *Gebürtig* (1992) von Robert Schindel gibt es einen Traum des jüdischen Schriftstellers Emanuel Katz, der mit verrätselten Motiven aus der Nibelungenthematik durchsetzt ist (dazu Schumacher 2012, S. 172–174). Auffällig ist darin die Formulierung «Alberich mit der Judennase» (Schindel 2002, S. 253). Im *Nibelungenlied* kommen keine Juden vor, und in der ganzen mittelalterlichen Tradition gehört Alberich als der Hüter des Nibelungenhorts und Besitzer der Tarnkappe zu den Alben oder Elfen, der zweimal Siegfried im Kampf trotz seiner hochgelobten Stärke und Kühnheit unterliegt: «Albrich was vil grimme, starc was er genuoc (NL 494,1; vgl. 493,2: Albrich, der vil küene, ein wildez getwerc)». Bei Richard Wagner allerdings bekommt Alberich als Zwerg Attribute des rassistisch Minderwertigen, die sich in die antijüdischen Stereotype des 19. Jahrhunderts einfügen (vgl. Weiner 2000, S. 321–328). «Der Gold raffende, unsichtbar-anonyme, ausbeutende Alberich», zählt nach Adorno zu den «Judenkarikaturen» in Wagners Werk (Adorno 1974, S. 19). Dadurch wird Alberich selbst bei Wagner noch nicht zum Juden, doch sind bereits viele Elemente für eine solche antisemitische Identifizierung gegeben: die Physiognomie, das Aneignen riesiger Besitztümer, die der übrigen Menschheit entzogen werden, das Streben zur tyrannischen Herrschaft mit unfairen Mitteln und so weiter. So war es von Wagner her durchaus vorbereitet, wenn Fritz Lang die Rolle des Alberich betont jüdisch besetzt hat, und zwar mit dem Schauspieler Georg John, gebürtiger Jacobsohn, der 1941 im Getto Łódź ums Leben kam. An dessen markant ins Bild gesetzter «Judennase» (Abb. 26) hat Schin-



26

sei «unverkennbar jüdisch angestrichen, natürlich nicht jüdisch-schön, sondern jüdisch-scheußlich» (Anschau 1924, S. 276; Hoklas 2013, S. 57). Und eine andere Filmkritik von 1924 empörte sich: «Alberich – ein struwwelhaariger, feilschender Ostjude!» (Schmidt 1924, S. 834; Schöne 2005, S. 182) Weshalb gestaltet Lang diese Figur gegen alle mittelalterliche Tradition so merkwürdig? Silke Hoklas versucht eine Antwort, indem sie an der Etymologie von «Alberich» ansetzt als dem Elfenkönig, einem Herrscher über Natur- und Waldgeister:

Der Baum, in dessen Gabelung sich der Nibelung versteckt, gleicht dabei Alberichs Äußerem in auffälliger Weise. Die überlangen Arme des Zwerges, die schmutzigen, krallenartigen Nägel und der bucklige, gedrungene Körperbau spiegeln die Form der ihn umgebenden Äste und Zweige des knorrigen Baums. Selbst die Insignien seiner Herrschaft, eine asymmetrische Dornenkrone, ein staubiger, flattriger Umhang und die netzartige Tarnkappe, wirken wie aus dem gefertigt, was der umgebende Wald ihm liefert und inszenieren Alberich, etymologisch der Herrscher der Naturgeister und Elfen, als



27

del offenbar gedacht (Schumacher 2012, S. 174).⁷ Durch Lotte Eisner weiß man, dass Lang und sein Maskenbildner Otto Genath sich durch die grotesken Masken des russisch-jüdischen Habimah-Theaters inspirieren ließen, das damals auch in Berlin gastierte (Eisner 1986, S. 79). Bereits eine zeitgenössische Filmkritik in der *Weltbühne* hatte festgestellt, «der böse Zwerg Alberich, Repräsentant der finsternen Mächte», sei «unverkennbar jüdisch angestrichen, natürlich nicht jüdisch-schön, sondern jüdisch-scheußlich» (Anschau 1924, S. 276; Hoklas 2013, S. 57). Und eine andere Filmkritik von 1924 empörte sich: «Alberich – ein struwwelhaariger, feilschender Ostjude!» (Schmidt 1924, S. 834; Schöne 2005, S. 182) Weshalb gestaltet Lang diese Figur gegen alle mittelalterliche Tradition so merkwürdig? Silke Hoklas versucht eine Antwort, indem sie an der Etymologie von «Alberich» ansetzt als dem Elfenkönig, einem Herrscher über Natur- und Waldgeister:

Der Baum, in dessen Gabelung sich der Nibelung versteckt, gleicht dabei Alberichs Äußerem in auffälliger Weise. Die überlangen Arme des Zwerges, die schmutzigen, krallenartigen Nägel und der bucklige, gedrungene Körperbau spiegeln die Form der ihn umgebenden Äste und Zweige des knorrigen Baums. Selbst die Insignien seiner Herrschaft, eine asymmetrische Dornenkrone, ein staubiger, flattriger Umhang und die netzartige Tarnkappe, wirken wie aus dem gefertigt, was der umgebende Wald ihm liefert und inszenieren Alberich, etymologisch der Herrscher der Naturgeister und Elfen, als vollständig verbunden mit der ihn umgebenden Natur. (Hoklas 2013, S. 66)

Diese unangenehme, allenfalls bedauerenswerte Figur eines Waldschrats (Abb. 27), die auch in Ibsens *Peer Gynt* als Bergkönig der Trolle auftreten könnte, wird mit den genannten Stereotypen des Jüdischen verknüpft, zu denen sich – folgt man Silke Hoklas –

7 In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die Dornenkrone bei Alberich, die in der Bibel Jesus spöttisch als dem «König der Juden» aufgesetzt wurde; dazu Samblebe 2007, S. 165. Eine andere Deutung dieser «Krone» setzt an der Verbindung von Antisemitismus und Antiamerikanismus an; Schelkle 2009, S. 39: «Alberich ist im Film nicht nur Jude, sondern auch Amerikaner, mit dem Kopfschmuck der Freiheitsstatue.»

vielleicht noch die offensichtliche militärische Dienstuntauglichkeit dieses ›Juden‹ rechnen lässt. Ist Alberich im *Nibelungenlied* als perfekter Ritter gerüstet (vgl. NL 494,2 helm unde ringe er an dem libe truoc), kann man sich beim Film kaum vorstellen, dass so einer in der Reichswehr dient oder gedient haben könnte; was dem Vorurteil vom schwächlichen und unsoldatischen Juden entspricht, der sich, wo er nur kann, vor dem Militärdienst drückt (Hoklas 2013, S. 68; vgl. Gilman 1992, S. 181–204). Kaum jedoch ist Alberich mit Siegfried in seine Höhle hinabgestiegen, erweist sich der rückständige Zwerg als Herr über eine durchaus moderne Technik: Mithilfe der kristallinen Zauberkugel in seiner Hand, die ihm durch die unterirdischen Gänge leuchtet, projiziert Alberich eine Art von Film an die Höhlenwand, in dem das Schmieden einer gigantischen Krone für den «Nordlandsbeherrscher» gezeigt wird (Abb. 28). Siegfried ist ganz und gar in den Bann geschlagen von Alberichs Illusionstechnik (Abb. 29).

David Levin, der sich ausführlich mit dieser Szene beschäftigt hat, stellt auch sie in den Rahmen antijüdischer Tendenzen, da den Juden hier die Beherrschung der Filmindustrie unterstellt werde: «Alberich is not just a Jew on screen, he is a Jew who controls the screen.» (Levin 1998, S. 126; vgl. Schelkle 2009, S. 39f.; Hoklas 2013, S. 69) Das ist eine legitime Deutung. Ich halte es aber für mindestens ebenso wichtig, zu beachten, wie ungläubig-fasziniert Siegfried vor dieser Projektion sich hin und her bewegt und das Ende der Vorführung und damit die Desillusionierung gar nicht fassen kann (Abb. 30). Es ist vielleicht nicht gleich ein modernes Höhlengleichnis, das Fritz Lang hier in die Filmgeschichte einführt (ein Kerker ist die Höhle für die angeketteten Zwerge zweifellos, doch können sie den Film an der Wand nicht sehen). Aber es ist auf jeden Fall Kino im Kino, ein selbstreferenzielles Motiv, das zeigt, wie die Kunstform Film im Stummfilm sich selbst und ihre Wirkung thematisiert.



28–30

Filmverzeichnis

- EPOPEIA DEI NIBELUNGI (I 1913), Regie: Arrigo Frustra.
- KÖNIG ARTUS' TAFELRUNDE (nicht realisiert).
- DIE NIBELUNGEN [Teil 1: SIEGFRIED, Teil 2: KRIEMHILDS RACHE] (D 1924), Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou, Fritz Lang.
- DIE NIBELUNGEN [Teil 1: SIEGFRIED VON XANTEN, Teil 2: KRIEMHILDS RACHE] (D 1966/67), Regie: Harald Reinl, Drehbuch: Harald G. Petersson, Harald Reinl, Ladislav Fodor.
- RING OF THE NIBELUNGS (USA/D/I/GB 2004, DIE NIBELUNGEN: DER FLUCH DES DRACHEN), Regie: Uli Edel, Drehbuch: Diane Duane, Peter Morwood, Uli Edel.
- SIEGFRIED (D 2005), Regie: Sven Unterwaldt, Drehbuch: Tom Gerhardt, Herman Weigel.
- SIEGFRIED UND DAS SAGENHAFT LIEBESLEBEN DER NIBELUNGEN (D 1971), Regie: Adrian Hoven, Drehbuch: Fred Denner, Brigitte Parnitzke.
- SIGFRIDO (I 1912), Regie: Mario Caserini, Drehbuch: Alberto Capozzi, Arrigo Frusta).
- SIGFRIDO (I 1957, SIEGFRIED – DIE SAGE DER NIBELUNGEN). Regie: Giacomo Gentilomo, Drehbuch: Giacomo Gentilomo, Antonio Ferrigno, Giorgio Costantini.
- DIE SPINNEN [Teil 1: DER GOLDENE SEE, Teil 2: DAS BRILLANTENSCHIFF] (D 1919/20), Regie und Drehbuch: Fritz Lang.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1974): *Versuch über Wagner* [1952]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Aschau, Frank (1924): «NIBELUNGEN-Film». In: *Die Weltbühne* (20/1), Heft 9 vom 28.2., S. 276.
- Best, Otto F. (1980): *Abenteuer – Wonne- trauma aus Flucht und Ferne. Geschichte und Deutung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Brackert, Helmut (1971): «*Nibelungenlied* und Nationalgedanke. Zur Geschichte

- einer deutschen Ideologie». In: Hennig, Ursula / Kolb, Herbert (Hg.): *Mediævalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor. München: Beck, S. 343–364.
- Breitmoser-Bock, Angelika (1992): *Bild, Filmbild, Schlüsselbild. Zu einer kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs SIEGFRIED (Deutschland 1924)*. München: Schaudig/Bauer/Ledig.
- Bruns, Karin (1995): *Kinomythen 1920/1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Büttner, Frank (1980): *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1. Wiesbaden: Steiner.
- Büttner, Frank (2003): «Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik». In: Heinze, Joachim et al. (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert, S. 561–582.
- Eisner, Lotte H. (1986): *Fritz Lang* [1976]. New York, NY: da Capo Press.
- Ernst, Ulrich (2000): «Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narrativik». In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Erzählte Welt – Welt des Erzählens*. Festschrift für Dietrich Weber. Köln: Edition chöra, S. 179–199.
- Friedrich, Udo (2006): «Bertrand Tavernier: LA PASSION BÉATRICE (1987)». In: Kiening, Christian / Adolf, Heinrich (Hg.): *Mittelalter im Film*. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 333–351.
- Gehler, Fred / Kasten, Ullrich (1990): *Fritz Lang – Die Stimme von Metropolis*. Berlin: Henschel.
- Gephart, Irmgard (2003): «Faszination des Untergangs: Die Verfilmung des Nibelungenstoffs durch Fritz Lang und Thea von Harbou». In: *Sprache und Literatur* (34), Heft 1/2, S. 96–117.
- Gilman, Sander L. (1992): *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype der Innenwelt der westlichen Kultur*. Übers. aus d. am. Engl. von Helmut Rohlfing et al. Reinbek: Rowohlt.
- Goergen, Jeanpaul (1989): *Walter Ruttmann*.

- Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Grafe, Frieda (1976): «Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal». In: Dies. et al.: *Fritz Lang*. München/Wien: Hanser, S. 782.
- Grillparzer, Franz (1960): *Sämtliche Werke*, Bd. 1. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher München: Hanser.
- Grob, Norbert (2014): *Fritz Lang. «Ich bin ein Augenmensch». Die Biographie*. Berlin: Propyläen.
- H. A.B. (1936): «Aus der Praxis des stummen Films». In: *Film-Kurier* vom 6.2.
- Hebbel, Friedrich (1964): *Werke*, Bd. 2. Hg. von Gerhard Fricke et al. München: Hanser.
- Hebbel, Friedrich (1967): *Werke*, Bd. 5. Hg. von Gerhard Fricke et al. München: Hanser.
- Heinzle, Joachim (1994): *Das «Nibelungenlied». Eine Einführung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Heinzle, Joachim (Hg.) (2013): *Das «Nibelungenlied» und die «Klage»*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Heinzle, Joachim (2014): *Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und «Nibelungenlied»*. Stuttgart: Hirzel.
- Heller, Heinz-B. (2003): «... nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt...». Fritz Langs NIBELUNGEN-Film als «Zeitbild». In: Heinzle, Joachim et al. (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert, S. 497–509.
- Hoffmann, Werner (2003): «Das Buch Treue. Werner Jansens Nibelungenroman». In: Heinzle, Joachim et al. (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert, S. 511–521.
- Hoklas, Silke (2013): «Alberich, Repräsentant der finsternen Mächte? Zum Bild des Jüdischen in Fritz Langs NIBELUNGEN-Film». In: Sucker, Juliane / Wohl von Haselberg, Lea (Hg.): *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 57–76.
- Kanzog, Klaus (1987): «Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner». In: Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner «Der Ring des Nibelungen»*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 202–223.
- Keiner, Reinhold (1991): *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*, 2. Aufl. Hildesheim [u. a.]: Olms.
- Kiening, Christian (2006): «Mittelalter im Film». In: Kiening, Christian / Adolf, Heinrich (Hg.): *Mittelalter im Film*. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 31–01.
- Kiening, Christian / Herberichs, Cornelia (2006): «Fritz Lang, DIE NIBELUNGEN (1924)». In: Kiening, Christian / Adolf, Heinrich (Hg.): *Mittelalter im Film*. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 189–225.
- Klinger, Judith (2014): «Ent/Fesselung des fremden Heros. Sivrit zwischen Exorbitanz und Assimilation». In: Bedeković, Nataša et al. (Hg.): *Durchkreuzte Helden. Das «Nibelungenlied» und Fritz Langs Film DIE NIBELUNGEN im Licht der Intersektionalitätsforschung*. Bielefeld: Transcript, S. 259–301.
- Klotz, Volker (1989): *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Redcliffe, Karl May, Jules Verne*. Reinbek: Rowohlt.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Von CALIGARI zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films [1947]*. Übers. aus d. am. Engl. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (2008): «Fritz Langs NIBELUNGEN und der Kampf um die Deutungshoheit in der Weimarer Republik». In: Galli, Matteo / Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Deutsche Gründungsmythen*. Heidelberg: Winter, S. 213–224.
- Laak, Lothar van (2007): «Ihr kennt die deutsche Seele nicht.» Geschichtskonzeption und filmischer Mythos in Fritz Langs NIBELUNGEN». In: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hg.): *Antike und Mit-*

- telalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln [u. a.]: Böhlau, S. 267–282.
- Laak, Lothar van (2009): *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts: Bertolt Brecht – Uwe Johnson – Lars von Trier*. München: Fink.
- Lankheit, Klaus (1991): «Nibelungen-Illustration der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert». In: Heinzle, Joachim / Waldschmidt, Anneliese (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 193–218.
- Lembke, Astrid (2014): «Umstrittene Souveränität. Herrschaft, Geschlecht und Stand, im *Nibelungenlied* sowie in Thea von Harbous *Nibelungenbuch* und in Fritz Langs Film *DIE NIBELUNGEN*». In: Bedeković, Nataša et al. (Hg.): *Durchkreuzte Helden. «Das Nibelungenlied» und Fritz Langs Film DIE NIBELUNGEN im Licht der Intersektionalitätsforschung*. Bielefeld: Transcript, S. 51–73.
- Levin, David J. (1998): *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Maibohm, Ludwig (1985): *Fritz Lang und seine Filme*. 2. Aufl. München: Heyne.
- McGilligan, Patrick (1997): *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. London: Faber and Faber.
- Mertens, Marco (2009/10): *Kriemhilds Falkentraum in Fritz Langs DIE NIBELUNGEN (1924)*. Seminararbeit Universität Bielefeld.
- Mertens, Volker (1996): «Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern». In: Haferland, Harald / Mecklenburg, Michael (Hg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Festschrift für Dieter Kartschoke. München: Fink, S. 59–69.
- Mertens, Volker (1997): «Aventiure». In: Weimar, Klaus et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1. 3. Aufl. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 187–189.
- Michel (2014): *Europa-Katalog*, Bd. 1: *Mitteleuropa (ohne Deutschland)*. 99. Aufl. Unterschleißheim: Schwaneberger.
- Müller, Jan-Dirk (1998): *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des «Nibelungenliedes»*. Tübingen: Niemeyer.
- Müller, Jan-Dirk (2009): *Das «Nibelungenlied»*. 3. Aufl. Berlin: Schmidt 2009.
- Müller, Ulrich (2003): «Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert». In: Heinzle, Joachim et al. (Hg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert, S. 407–444.
- Preußner, Heinz-Peter (2013): «Stumm – unmittelbar – authentisch? Zur Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von *MENSCHEN AM SONNTAG*». In: Bateman, John A. et al. (Hg.): *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 262–291.
- Röckelein, Hedwig (2007): «Mittelalter-Projektionen». In: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln [u. a.]: Böhlau, S. 41–62.
- Samblebe, Karin W. F. (2007): *Nationaler Mythos in Westernmanier. Figurenkonstellation als Authentizitätsstrategie in Harald Reinls Film DIE NIBELUNGEN (1966)*. Magisterarbeit Universität Bielefeld.
- Scharff, Thomas (2007): «Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film». In: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln [u. a.]: Böhlau, S. 63–83.
- Schelkle, Rainer (2009): «Die Bilder, die Massen. Zu Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN*». In: Bozza, Maik / Herrmann, Michael (Hg.): *Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau. Filmstudien*. Bielefeld: Transcript, S. 25–43.
- Schindel, Robert (2002): *Gebürtig*. Roman. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun (1985): *Das Auge im Mittelalter*. München: Fink.

- Schmidt, Julius (1924): «Gegen den NIBELUNGENfilm». In: *Der Türmer* (26), Heft 11, S. 833–836.
- Schmidt-Wiegand, Ruth (1982): «Kriemhilds Rache. Zu Funktion und Wertung des Rechts im *Nibelungenlied*». In: Kamp, Norbert / Wollasch, Joachim (Hg.): *Tradition als historische Kraft*. Festschrift für Karl Hauck. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 372–387.
- Schmiedt, Helmut (1997): «Abenteuroman». In: Weimar, Klaus et al. (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1. 3. Aufl. Berlin / New York, NY: de Gruyter, S. 24.
- Schöne, Albrecht (2005): *Vom Betreten des Rasens. Siebzehn Reden über Literatur*. Hg. von Ulrich Joost et al. München: Beck.
- Schönemann, Heide (1992): *Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder* [Katalog Filmmuseum Potsdam]. Berlin: Hentrich.
- Schumacher, Meinolf (2010): *Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schumacher, Meinolf (2012): «*Tandara-dunst*. Zur Mittelalterrezeption bei Robert Schindel». In: Hermann, Iris (Hg.): *Fährmann sein. Robert Schindels Poetik des Übersetzen*. Göttingen: Wallstein, S. 163–175.
- See, Klaus von (1981): *Edda, Sage, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*. Heidelberg: Winter.
- See, Klaus von (2003): *Texte und Thesen. Streitfragen der deutschen und skandinavischen Geschichte*. Heidelberg: Winter.
- Seeßlen, Georg (1996): *Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms*. 3. Aufl. Marburg: Schüren.
- Seibert, Peter (2009): «Wie die Hunnen mit den Nibelungen das Sonnenwendfest feiern. Masseninszenierungen in Fritz Langs NIBELUNGEN». In: Csúri, Károly et al. (Hg.): *Massenfeste. Ritualisierte Öffentlichkeit in der mittelosteuropäischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Töteberg, Michael (1985): *Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt.
- Vollmann, Benedikt Konrad (Hg.) (1987): *Carmina Burana*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Wandhoff, Haiko (1996): *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*. Berlin: Schmidt.
- Weiner, Marc A. (2000): *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners* [1995]. Übers. aus d. Engl. von Henning Thies. Berlin: Henschel.
- Wirwalski, Andreas (1994): «*Wie macht man einen Regenbogen?*» *Fritz Langs NIBELUNGENfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang.
- Wolf, Alois (1995): *Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr.