

1 | <sup>1</sup> | <sup>2</sup> | <sup>3</sup> |  
K | Wege des Mythos in der Moderne. |  
2 | Richard Wagner  
»Der Ring des Nibelungen«. |

3 | Eine Münchner Ringvorlesung. |  
4 | Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. |

5 | Deutscher  
Taschenbuch  
Verlag | →

dtv

18/88/1794 (1)



Inhalt

Einleitung .....	7
WOLFGANG SAWALLISCH:	
Geleitwort .....	15
WOLFGANG FRÜHWALD:	
Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert .....	17
DIETER BREMER:	
✗ Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie .....	41
CARL DAHLHAUS:	
✗ Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und »Der Ring des Nibelungen« .....	64
JAN ROHLS:	
Der Mythos nach dem Tode Gottes .....	75
THOMAS NIPPERDEY:	
✗ Der Mythos im Zeitalter der Revolution .....	96
WOLFGANG ZORN:	
Der »Fluch des Goldes«. Wirtschaftsgeschichtliche Betrachtungen zum »Ring des Nibelungen« .....	110
✗ DIETER BORCHMEYER:	
»Faust« und »Der Ring des Nibelungen«. Der Mythos des 19. Jahrhunderts in zwiefacher Gestalt .....	133
HERMANN BAUER:	
Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II. ....	159
HANS-PETER BAYERDÖRFER:	
Wege des Mythos ins »Theater der Zukunft«. Richard Wagner und die Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende .....	182
✗ KLAUS KANZOG:	
Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner .....	202
CARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER:	
Kunst – Mythos – Wissenschaft .....	224
✗ KURT HÜBNER:	
Die moderne Mythos-Forschung – eine noch nicht erkannte Revolution .....	238
Die Autoren .....	260
Abbildungen .....	263

Originalausgabe  
 November 1987  
 © Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,  
 München  
 Umschlaggestaltung: Celestino Piatti  
 Vorlage: Laterna Magica – Projektion von Carl Emil Doepler  
 für die »Walküre«, Bayreuth 1876 (Bildarchiv Bayreuther Festspiele)  
 Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei,  
 Nördlingen  
 Printed in Germany · ISBN 3-423-04468-3

WJW

Vorträge über Filme stellen den Vortragenden vor eine schwer zu lösende Aufgabe: kann er die Kenntnis des zu behandelnden Films bei seinen Zuhörern voraussetzen? Fritz Langs Film ›Die Nibelungen‹ (aus dem Jahr 1924) haben gewiß viele von Ihnen gesehen. Aber wann haben Sie ihn zuletzt gesehen, und wie stark ist Ihr Erinnerungsvermögen? Darüber hinaus ist zu fragen: in welcher Fassung haben Sie ihn gesehen? In der 1933 um ein Viertel gekürzten Tonfassung, die nur den ersten Teil unter dem Titel ›Siegfrieds Tod‹ wieder auf den Markt brachte? Vielleicht besitzen Sie sogar die beiden Video-Kassetten des ersten und zweiten Teils; damit aber besitzen Sie nicht den ganzen Film. Die von Enno Patalas, Gerhard Ullmann, Klaus Volkmer und Peter Syr rekonstruierte Fassung, mit der die derzeit größtmögliche Annäherung an die Uraufführungskopie erreicht wurde, war erstmals vor einem Jahr im Münchner Gasteig zu sehen. Da liegt es nahe, heute wenigstens einen kurzen Ausschnitt aus dieser Fassung zu zeigen. Das aber wäre nicht der richtige Pfad, um Sie auf den *Weg der Nibelungen ins Kino* zu führen. Denn ich könnte Ihnen nicht zugleich auch die Musik, die Originalmusik von Gottfried Huppertz, vermitteln, die – wie der Film – erst rekonstruiert werden mußte und die zusammen mit der rekonstruierten Filmfassung vor einem Jahr am Gasteig live gespielt wurde. Ich könnte Ihnen also nicht das *Kinoerlebnis* vermitteln und würde mit dem Vorführen eines stimmigen Filmstreifens nur die falsche Vorstellung eines »Stummfilms« vertiefen. Die sogenannten Stummfilme waren, wie uns durch die in letzter Zeit verstärkten Aktivitäten der Wiederausführung von Filmen mit ihrer originalen Musik bewußt wird, keineswegs stumm: in die Berechnung ihrer Wirkung war die akustische Stützung miteinbezogen, und nicht zuletzt *sprechen* auch die Zwischentitel.

Gleichwohl müssen in einem Vortrag über einen Film, Gedanken durch Bilder zur Anschauung gebracht werden. Ich habe deshalb einige privilegierte Bilder ausgewählt, die in der Diskussion über Fritz Langs ›Die Nibelungen‹ als exemplarische Bilder angesehen werden. Diese Bilder stammen aus der rekon-

struierten Fassung<sup>1</sup>. Sie sollen unser Wegweiser sein. Zuvor zeige ich Bilder aus der Fassung der Video-Kassette<sup>2</sup>. Sie dienen der Demonstration einer Bildgeschichte, wie man sie aus dem Film ableiten kann; bei dieser Gelegenheit will ich Ihnen auch die Problematik der unterschiedlichen Zwischentitel bewußt machen.

Bei dem Thema ›Wege des Mythos in der Moderne‹ darf der Film in der Tat nicht fehlen. Ein so gewaltiger Stoff wie das *Schicksal der Nibelungen*, den schon viele Autoren ausgebeutet hatten und der bereits von den unterschiedlichsten Künsten in Besitz genommen worden war, mußte zwangsläufig auch das Interesse der Filmleute finden. Ständig auf der Suche nach kommerziell verwertbaren Stoffen, erkannten sie in diesem *Nibelungenhort* vor allem das ideale Wirkungspotential für den Monumentalfilm. Als Fritz Langs ›Nibelungen‹-Film anließ, war die Marktlage günstig: mit Monumentalfilmen konnte man in Deutschland dem Vordringen amerikanischer Filmproduktionen Grenzen setzen. Es war zudem ein *deutscher* Stoff; die Widmung des Films »dem deutschen Volke zu eigen« bringt dies zum Ausdruck. Aber Langs Film selbst überwand das Deutsche dieses Stoffes und produzierte eine eigene Mythologie. Er ruft im Zuschauer ab, was ihm in groben Zügen von den Nibelungen bekannt ist, und er stützt sich auf jene Handlungselemente, die zu den unverzichtbaren Merkmalen des Stoffes gehören. Er bietet dem Stoff entsprechende Bilder und Szenen, doch sein Modell benutzt den Stoff nur als Ausgangsmaterial. Der Film wendet sich an ein Massenpublikum, nicht an die bürgerliche Elite; schon in dieser Zielrichtung liegt eine Alternative zur Adaption des Stoffes durch Hebbel und Wagner.

In Hebbels Trilogie ›Die Nibelungen‹, geschrieben in den Jahren 1855 bis 1860, sind nach der Auffassung des Autors »alle Momente des Trauerspiels... durch das Epos selbst«, d.h. durch das ›Nibelungenlied‹ »gegeben«<sup>3</sup>. Als produktive Kraft aber wurde auch in dieser Trilogie Hebbels zentrale Idee, der Konflikt zwischen Individuum und Weltwillen, thematisiert. Hebbels *Botschaft* ist aus den Schlußworten abzuleiten: Hildebrand hat Kriemhild erschlagen. Nun ist die Reihe an Etzel, Rache zu üben. Etzel will jedoch nicht »neue Bäche ins Blutmeer leiten«. Er übergibt die Macht an Dietrich von Bern: »Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab/Und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter.« Auch ohne eine zusätzliche

Bühnenanweisung wird aus den Worten Dietrichs deutlich, daß er die Handlung ausführt und ihr einen neuen Sinn gibt: »Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!« Der Zuschauer soll auf diese *Sinnggebung* eingehen und Hebbels Gesichtsperspektive zu seiner eigenen machen: auf die mythische Vergangenheit folgte das heidnische Zeitalter, das vom christlichen Zeitalter überwunden wurde, und die Geschichte schreitet im Hegelschen Sinne *über die Vernichtung hinweg wieder zu neuen, sinnvollen Welten weiter*.

Dem Film ist eine solche Geschichtskonzeption fremd. Welchen der beiden *Schlüsse* man dabei vor Augen haben mag, ist kaum von Belang. Ursprünglich ging Etzel mit Kriemhilds Leichnam in die brennende Hunnenburg. Die erhaltenen Reste erlauben nur die Anweisung Etzels: »Bringe sie heim zu Siegfried, ihrem toten Gatten!« Die Handlung ist so oder so an ihr Ende gelangt, der Kreislauf von *Begehren und Verwehren, Mord und Rache* geschlossen. Für eine Lesart im Kontext der Erbsündenlehre bietet der Film keine Anhaltspunkte. Eben- sowenig ist er Ausdruck eines programmatischen Pessimismus. Er mag die Gedanken des Zuschauers in diese Richtung lenken, auch in die Richtung des Völkisch-Nationalen, doch sein Zeichensystem verknüpft allein Handlungsabläufe und zwingt den Zuschauer, diese Handlungsabläufe wahrzunehmen. Schon das Drehbuch von Thea von Harbou zeigt, daß es im Film primär um ein Handlungsmodell geht. Gemessen an Wagners »Ring der Nibelungen« ist die Distanz des Filmes größer als die Distanz der »Nibelungen«-Musik von Gottfried Huppertz in ihrer leitmotivischen Struktur. Der Film verzichtet auf die Götter-Mythologie mit Wotan als zentraler Gestalt des Geschehens. Damit entfällt auch die Erlösung »von des Fluches Last« im tragischen Untergang, Wotans Willen zum Untergang und die Hoffnung auf eine neue Weltordnung. Er befreit also den Stoff von den Wagnerschen Zutaten und lenkt den Blick wieder auf das Epos und seinen Handlungskern, ohne den Anspruch, das »Nibelungenlied« *verfilmt* zu haben. Thea von Harbou entnahm die einzelnen Handlungselemente verschiedenen Quellen, und im Versuch, einem Massenpublikum die Handlungsabläufe schnell verständlich zu machen, legte sie die zentrale Konfliktstruktur frei. Auch die Epenforscher sind hierin mit Thea von Harbou einer Meinung: Ausgangspunkt des epischen Geschehens ist der Vertrag zwischen Gunther und Siegfried, aus dem sich alle weiteren Konflikte ergeben.

Diesen Ausgangspunkt mußte der Film »augenfällig« machen. So führt die Kamera die dramatische Handlung aus dem Theaterraum des *Nibelungen*-Dramas heraus. Sie erzeugt, wo es geboten erscheint, immer noch Bühneneffekte, aber sie bleibt – nicht zuletzt durch die Gliederung des Films in »Gesänge« – auf der epischen Linie der wiedergegebenen Geschichte, und sie schafft eigene Bildräume, in denen das Auge sich auf filmische Zeichen einstellen kann. Die Montageprinzipien des Films erlauben dem Zuschauer ein Springen von einem Wahrnehmungsfeld in das andere: er kann die filmischen Zeichen in ihrem Eigenwert erfassen, die Aktionen der Figuren in bestimmten szenischen Konstellationen verfolgen und zugleich die Aktionslogik des Films im Kopf behalten. Es bleibt auch Raum für *Abschweifungen* der Sinne in Bereiche des Dekors, doch gerade dort fängt der Film den Zuschauer wieder am leichtesten ein, weil dieses Dekor zum Zeichensystem des Films gehört, wie die Wiederkehr ornamentaler Formen schon nach kurzer Laufzeit des Films zeigt. Am stärksten gesteuert wird der Zuschauer durch die Lichtregie des Films, durch Konturierungen, Lichtüberflutungen, Formauflösungen, die die Dynamik des Films wesentlich mitbestimmen. Das Prinzip der *Augenfälligkeit* der Handlung, der Konflikte und Entscheidungssituationen ist als Konstruktionsprinzip des Films schon in der Exposition zu erkennen: Siegfried schmiedet ein Schwert, Mime (in Großaufnahme) verfolgt den Vorgang mit Argwohn. Die beiden Zwischentitel der Videokopie geben dieser Sequenz eine epische Struktur: (1) »Mime der Schmied war der Lehrer Siegfrieds, der ein Königssohn aus Xanten war.« (2) »Aber bald übertraf der Schüler den Lehrer.« Der originale Titel<sup>4</sup> faßt die Bilder in einer Rede Mimes zusammen: »Da sprach Mime, der kunstreiche Schmied: *Reite heim nach Xanten, Siegfried, König Siegmunds Sohn! Selbst ich vermag Dich nichts mehr zu lehren!*« – Der Wert des Schwertes wird in einer Detailaufnahme hervorgehoben: eine von Mime in die Luft geworfene Feder wird von der scharfen Schneide des Schwertes (in der oberen Hälfte des Bildes) gespalten.

Eine neue Sequenz setzt im Außenraum auf einem Platz vor der Schmiede ein. Siegfried macht einen Schimmel für den Austritt bereit. Die Kamera isoliert Siegfried und den Schimmel in einer Nahaufnahme und erfährt dann in der Totalen eine Gruppe von älteren Schmieden am Boden kauernd; der auf einem Stein sitzende Schmied erzählt eine Geschichte; Siegfried tritt von

links auf diese Gruppe zu. Die Geschichte beginnt in der Videokopie mit dem Satz: »Zu Worms am Rhein liegt eine Burg; in der sie wohnen, die Könige von Burgund, und ihre Schwester ...« Wieder ist der originale Titel weniger primitiv. Die Geschichte ist in eine Frage des Erzählers an Siegfried gefaßt: »Hast Du niemals zuvor gehört von der Königsburg zu Worms am Rhein und den Burgundenkönigen, die darin herrschen?« Für Augenblicke ist ein Bild dazwischengeschaltet: Umrisse einer Burg in unwirklichem Licht, Ferne andeutend – der filmische Erzähler zeigt das Erzählobjekt der erzählenden Figur und läßt offen, ob die Vorstellung dieser Burg so im Bewußtsein Siegfrieds besteht. Durch die folgenden Großaufnahmen von Siegfried und Mime und die Blickführung der Figuren wird die Bedeutung einer Erzählnachricht vorbereitet, die sich nur in der Videokopie findet: »Kriemhild heißt sie! Nie gab es eine schönere Maid.« In der originalen Fassung des Films muß die eingeschaltete Sequenz für sich selbst sprechen. Sie zeigt den Hof von Burgund auf dem Wege zur Kirche, die kirchliche Zeremonie und schließlich Kriemhild in einer Nahaufnahme.

Schon hier beginnt die Haupthandlung des Films, obgleich die Sequenz nur eine Enklave in der Erzählung des Schmieds bildet: Kriemhild ist das Ziel der Wünsche Siegfrieds. Der Zwischentitel verbalisiert seinen Entschluß. Er lautet in der Videokopie dramatisiert: »Heute noch reite ich nach Worms, um Kriemhild zu gewinnen«, im Original dagegen: »Ich will ausziehen, Kriemhild zu gewinnen!« Der erzählende Schmied weiß den Weg, und Siegfried muß dieses Wissen erzwingen: »Zeig mir den Weg nach Worms, wenn Dir Dein Leben lieb ist«; der Nebensatz des originalen Titels ist »altertümlicher«: »oder Du bist Deines Lebens quitt«. Da schaltet sich Mime ein. Der dazugesetzte Titel fehlt im Original: »Ich weiß einen kürzeren Weg, – den will ich Dich führen.« Siegfried reitet mit seinem Pferd in die von Mime gewiesene Richtung. Der Zuschauer muß den folgenden Titel als einen Monolog Mimes verstehen. Abermals unterscheiden sich beide Fassungen. Der originale Titel faßt Reisewunsch und Gewißheit über das Nichterreichen des Ziels in den paradoxen Abschiedsgruß zusammen: »Fahre wohl, Siegfried, König Siegmunds Sohn! Du wirst nimmermehr nach Worms gelangen«. Die Videokopie sagt es direkter: »Dein Weg führt nicht nach Worms, er führt Dich zum Tode!« Der Zuschauer kann daraus schließen, daß Mime Siegfried in die falsche Richtung gewiesen hat.

Doch nach dem bestandenen Drachenabenteuer, dem Gewinn des Tarnhelms und des Nibelungenhorts kann Siegfried, der sich inzwischen zwölf Könige zu Vasallen gemacht hat, in Worms um Kriemhild werben. Die Schönheit Kriemhilds erschütterte Siegfrieds Grundsatz, sich nicht zum Vasallen Gunthers machen zu lassen; im entscheidenden Augenblick, als Siegfried es bereits abgelehnt hat, Brunhild für Gunther zu erobern, und die offene Auseinandersetzung mit dem Schwert zwischen Siegfried und Hagen von den Getreuen auf beiden Seiten gerade noch verhindert werden kann, führt ihr Erscheinen die Wende herbei. Siegfried ist zum Vertrag mit Gunther bereit: er stellt den Besitz der Frau höher als seinen sozialen Rang. Damit ist das Wertesystem des Filmes festgelegt. Es geht allein um das Erlangen von Werten. Auch für Etzel ist Kriemhild ein Wertobjekt, und sie gewinnt an Wert, als sie ihm einen Sohn gebiert. Der Film macht überall mit den Wertsetzungen auch die Triebstrukturen einsichtig. Wo er zwangsläufig auf Mythologisches zurückgreifen muß, wie bei der Figur Brunhilds, und auf Märchenelemente nicht verzichten kann, wie im Motivbereich von Tarnhelm und Nibelungenhort im Anschluß an die Drachentötergeschichte, reduziert er diese Elemente auf ihre Handlungsfunktion. Die von Hebbel gestaltete mythische Verbundenheit Brunhilds und Siegfrieds bleibt außer Betracht. Der Zauberspruch des Vergessens, mit dem Wagner Siegfried in der »Götterdämmerung« von der Verantwortung für sein Handeln entbindet, hätte im Film keine Funktion; er ist hier nur Begrüßungstrunk.

Folgt man der Absichtserklärung Thea von Harbous, dann sollte der Film »die Unerbittlichkeit, mit der die erste Schuld die letzte Sühne nach sich zieht«<sup>3</sup>, zum Ausdruck bringen. Wie weit steht die Frage von Schuld und Sühne hier wirklich zur Debatte? Der Film zeigt zielgerichtetes Handeln im Hinblick auf materielle Werte, und wo diese Werte als ideelle Werte ausgegeben werden, dienen sie letztlich doch materiellen Interessen. Hagens Treue ist ebenso wie Etzels Liebe zu Kriemhild an der Sicherung der jeweiligen Herrschaft – der Burgunder wie der Hunnen – orientiert. Für Kriemhild wie für Brunhild ist Siegfried primär Liebesobjekt, und sowohl Siegfried wie Gunther müssen zur Erlangung ihrer Liebesobjekte Leistungen erbringen, die Gunther nur mit Hilfe Siegfrieds erbringen kann. Die Liebesbeziehung zwischen Siegfried und Kriemhild scheint der einzige positiv gesetzte Wert des Films zu sein. Aber auch hier entstehen Zweifel. Brunhild und Siegfried wären das *ideale*

Paar. So steht Siegfried zwischen zwei Frauen. Für Kriemhild aber ist Siegfried in erster Linie ein Besitzobjekt; das zeigt ihre unbarmherzige Rache an den Burgunden nach der Ermordung Siegfrieds. Durch Siegfried kann sie ihr Selbstwertgefühl steigern, und der von Siegfried eingebrachte Nibelungenschatz ist ein handgreiflicher materieller Wert.

Die *Botschaft* des Films ist also schwer zu bestimmen. Was Thea von Harbou noch mehr emotional konzipiert hatte, wurde von Lang abstrakter gefaßt. Der letzte Titel des Films scheint eine *moralische Summe* zu ziehen: »Rache zuerst süß und verführerisch wird bitter, wenn sie vor sich selbst nicht haltmachen kann.« Dieser Titel ist jedoch nicht original. Der Film schließt in der der Zensur vorgelegten Fassung mit den Worten Etzels: »Bringe sie heim zu Siegfried, ihrem toten Gatten! Keinem anderen Manne gehörte sie je!« und danach mit dem Titel: »Hier hat die Mär ein Ende.« Die *Botschaft* des Films ist im Grunde nur auf dem Wege einer Rekonstruktion der Visualisierungsstrategien zu bestimmen, für die drei Phänomene von zentraler Bedeutung sind: Repräsentation, Blicke und Zeichen.

### Repräsentation

Der Stilwillen des burgundischen Staates kommt im Film schon sehr früh zum Ausdruck – in der Enklave der Worms-Erzählung des Schmiedeknechts. Man sieht in einer langsamen Bewegung von rechts nach links im hellen Mittelgrund des Bildes einzelne Figuren weit auseinandergezogen einem Ziel zustreben (Abb. 1)<sup>6</sup>; erst in der folgenden Einstellung weiß der Zuschauer, daß hier ein Kirchgang gezeigt wurde. Er kann auch die Figuren noch nicht sofort identifizieren, erkennt aber, daß es sich um Personen hohen Ranges handelt. Am leichtesten fällt noch die Identifizierung Hagens, da der mit dem Nibelungenstoff vertraute Zuschauer in der Regel eine bestimmte Vorstellung von Hagen mitbringt, die hier bestätigt wird. Die Sicht ist durch vier aufrecht stehende Männer im Vordergrund behindert, von denen zwei ganz und die beiden Außenfiguren nur halb zu sehen sind. Der Helm, der Schild in der linken, das Schwert in der rechten Hand, die statuarische Haltung, die Fußstellung (leicht breitbeinig) weisen auf eine Wächterfunktion. Die Ornamente der Gewänder verstärken den ornamentalen Charakter des Vordergrundes. Die von dieser Einstellung ausgehenden Signale

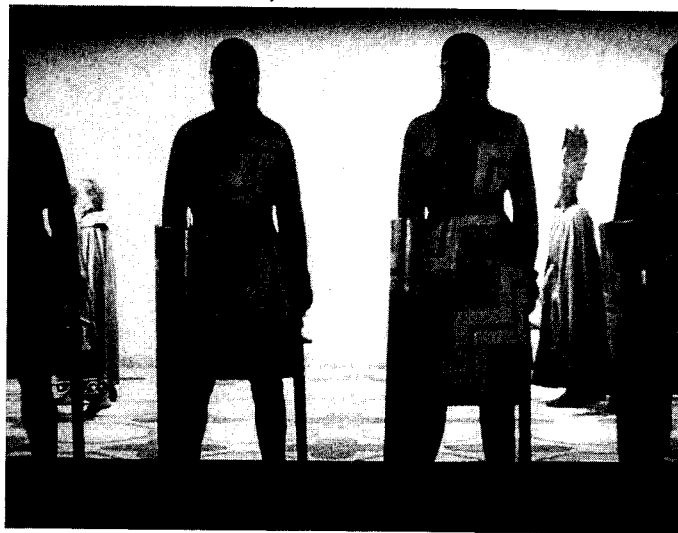


Abb. 1



Abb. 2

sind eindeutig: Burgund ist mächtig, sein Herrschaftssystem fest gefügt. Wenn in einer späteren Sequenz die Familie zusammen mit Hagen in einem Innenraum des Palastes gezeigt wird, wo Volker das Lied vom Helden Siegfried singt, zeigt das Bild zwar gleichfalls eine zeremonielle Anordnung der Figuren, aber zugleich die innere Schwäche der Burgundenherrschaft. Damit ist der Konflikt deutlich: Stärke und Repräsentanz nach außen, Schwäche im Inneren. Siegfried soll dazu beitragen, dieses System zu erhalten und zu stabilisieren.

Dieser Rolle Siegfrieds entspricht das Bild der Szene, in der Gunther und Siegfried unter der Zeugenschaft Hagens ihren Vertrag besiegeln (Abb. 2). Vorangegangen ist die in sechs Einstellungen aufgelöste zeremonielle Begegnung zwischen Kriemhild und Siegfried: Kriemhild reicht Siegfried eine Trinkschale. Beide sehen sich lange in die Augen, bis Kriemhild ganz zuletzt doch den Kopf senkt. Gunther und Hagen beobachten beide, und Hagen weiß sofort, daß Siegfried jetzt auf die Bedingungen Gunthers eingehen wird: »Rüste Dich zur Brautfahrt, König Gunther, denn Siegfried, der starke Held, [Videokopie: der Unbesiegte] wird Dir Brunhild gewinnen!« Ehe aber Siegfried in Gunthers Hand einschlägt, zeigt der Film noch ein Gruppenbild: Kriemhild und Siegfried, Gunther und Hagen, jeweils paarweise zu sehen, werden nun in einer Einstellung zusammengeführt. Danach sorgt eine wohldurchdachte Personenführung und konsequente Blicklenkung dafür, daß Siegfrieds Entscheidung auch ohne Worte einsichtig wird. Siegfrieds Blick ist wieder lange auf Kriemhild gerichtet, die dann auf Geheiß Gunthers von der Mutter fortgeführt wird. Siegfrieds Blickaustausch mit Gunther scheint nur noch seinen Entschluß zu bestätigen. Siegfried sieht auch Hagen an, der immer stärker in den Vordergrund tritt, bis er im entscheidenden Augenblick zum Dritten im Bunde wird. Die Dreierkonstellation des Blickes (Gunther zu Siegfried, Siegfried zu Hagen, Hagen zu Siegfried) weist in diesem Augenblick auf Hagen als den Normmächtigen gegenüber Gunther als dem schwachen Partner. Daß es sich bei dem geschlossenen Vertrag um keine Privatangelegenheit handelt, machen die Höflinge in der rechten Ecke des Bildes deutlich. Die Repräsentanz der Szene ist so auch auf dem Theater denkbar.

Zu den bekanntesten Bildern des Films gehört der vom Schiff aus aufgenommene Landgang Brunhilds und Gunthers nach der Ankunft in Worms (Abb. 3): beide schreiten (mit dem Rücken

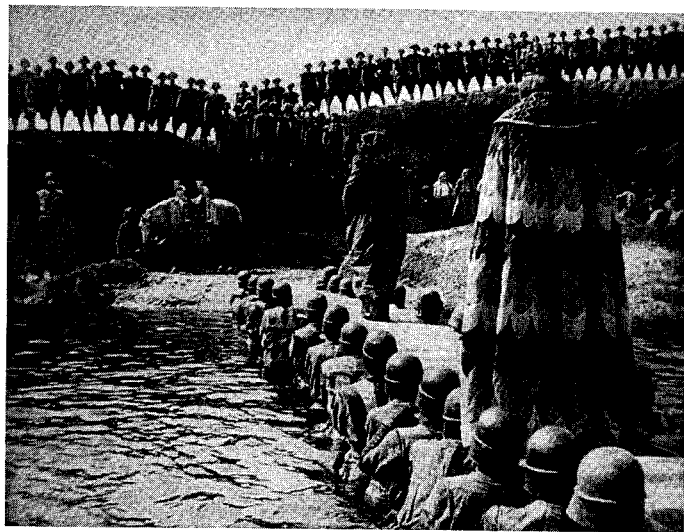


Abb. 3

zur Kamera) über einen Steg, der von bis zu den Hüften im Wasser stehenden Soldaten auf den Schultern gehalten wird, in angemessenem Abstand den am Ufer wartenden Untertanen –nientgegen; Brunhild ist Gunther um einige Schritte voraus. Zuvor hat der Zuschauer die Auseinandersetzung zwischen Brunhild und Gunther im Innern des Schiffes gesehen, bei der es Brunhild gelungen war, Gunther zu überwältigen; in dieser Situation mußte Brunhild klarwerden, daß Gunther nicht der Mann gewesen sein konnte, der sie dreimal besiegt hatte. Für den dazwischentretenden Hagen waren die Konsequenzen leicht vorauszusehen, die Gunthers Zurückweisung durch Brunhild enthielt: »Deine Gefangene bin ich! Dein Weib werde ich nie!« Doch nach außen hin muß nun der Schein gewahrt werden: Brunhild ist Königin von Burgund! Die Kamera bereitet das Ritual durch eine Totale des Stegs und des Ufers, vom Schiff aus gesehen, vor. Die nächste Einstellung zeigt, wiederum in der Totalen, alternativ vom Ufer aus das Schiff und den Steg: Brunhild und Gunther verlassen das Innere des Schiffes und machen sich auf den Weg. Abgeschlossen wird die Sequenz durch eine kurze Einstellung: drei Hornbläser, auf einem Torbogen stehend, haben die Hörner erhoben. Die-

sen Augenblick der Begrüßung erfaßt das Bild der Landgang-Einstellung.

Die Bildführung betont durch verschiedene Linien einen leeren Mittelraum, auf den Brunhild, von rechts vorne kommend, zuschreitet; in einiger Entfernung steht bereits ein gesatteltes Pferd bereit, das von einem Jungen an der Leine gehalten wird. Die behelmten Köpfe der im Wasser stehenden Soldaten setzen den stärksten Richtungsakzent; Steg und Ufer bilden linksseitig einen Winkel. Der rechts groß im Bild zu sehende Gunther verstärkt diese Perspektive. Brunhilds und Gunthers Köpfe sind wie die der im Wasser stehenden Soldaten dem Ufer zugewandt, während die Untertanen ihnen entgegenblicken. Sie markieren in zwei Reihen den Horizont; diese beiden Reihen sind jeweils von links und rechts in einer leichten Schräge nach unten geführt, der Geländeformation folgend, die die Weiterführung der linken Menschenreihe durch das ganze Bild nach rechts erlaubt. Da die Untertanen auf der Anhöhe am Horizont breitbeinig stehen, erhält das wohlgeordnete Empfangsritual ein eigenes Ornament. Brunhild ist die Gefangene Gunthers, wie Gunther selbst nur ein Gefangener seines eigenen Herrschaftsystems ist. Der Auftritt hat *Stil*, aber im Kontrast zur Auseinandersetzung zuvor im Inneren des Schiffes kann dem Zuschauer die innere Leere der burgundischen Herrschaft bewußt werden.

Im Film spitzt sich der Konflikt durch die Begegnung Kriemhilds und Brunhilds vor dem Münster auf den entscheidenden Punkt des Identitätsverlustes Brunhilds zu. Kriemhild weiß von Siegfried, daß nicht Gunther, sondern Siegfried Brunhild besiegt hat, und sie sagt es Brunhild. Dieser Gang zum Münster wird im Film durch eine Reihe von Einstellungen so vorbereitet, daß der Zuschauer sich an Oppositionen orientieren kann: Kriemhild kommt mit ihrer Begleitung von links, Brunhild von rechts, Kriemhild ist weiß, Brunhild schwarz gekleidet (entsprechend das Gefolge). Vor dem Münsterportal kommt es zum Rangstreit der Rivalinnen um den Vortritt in das Münster, bei dem Kriemhild ihren Trumpf gegen Brunhild ausspielt: das Gesagte kann nicht wieder ungesagt gemacht werden. Das expressionistische Theater hatte eine Vorliebe für Treppen. Der ›Nibelungen‹-Film benutzt dieses inzwischen standardisierte Stilelement, integriert es in sein Zeichensystem *Repräsentation*. Der stärkste Bühneneffekt wird dabei erreicht, wenn der Bildraum vor dem Münster sich zur Totalen öffnet und die Treppe

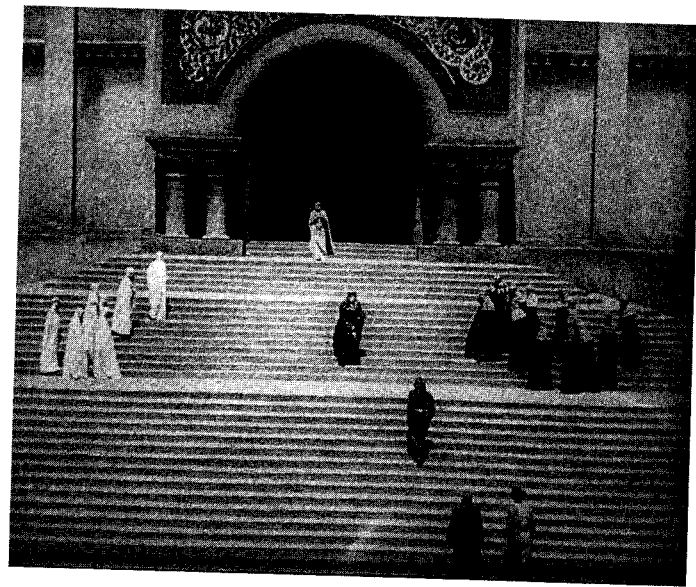


Abb. 4

zwei Drittel des Bildes füllt (Abb. 4). Die Figuren können auf dieser Treppe wie in einem offenen Spielfeld der Gegensätze geführt werden. Kriemhild steht im oberen Teil der Treppe, vor dem Münstereingang. Sie ist in diesem Augenblick des Triumphes über Brunhild die Situationsmächtige; ihre Figur wird durch den Schwarz-Weiß-Kontrast (zwischen ihrem Gewand und dem Hintergrund) deutlich hervorgehoben. Auf dem mittleren Teil der Treppe besteht der Schwarz-Weiß-Kontrast zwischen dem Kriemhild- und Brunhild-Gefolge weiter. Als weiteres Bildelement kommt eine Diagonale hinzu: Brunhild, die Gunther mit der Frage »König! Sprach sie die Wahrheit!« entgegenläuft, steht in der Mitte der Treppe; sie ist die zentrale Konfliktfigur. Aus der unteren rechten Bildhälfte kommt Gunther ihr entgegen; zwei Leute seines Gefolges verstärken am unteren Bildrand die Diagonalwirkung. Das Standphoto modelliert eine szenische Konstellation, in der das Ordnungsgefüge der Repräsentation wiederum im Gegensatz zur inneren Unordnung steht.



Jeder Film, der noch nicht die akustischen Mittel der Sprache einsetzen konnte, mußte diesen Mangel durch den Einsatz verstärkter nonverbaler Kommunikationsmittel kompensieren: durch Gesten und Blicke, die im Laufe der Entwicklung des Stummfilms zur Herausbildung gestischer und mimischer Konventionen führten, an denen später mancher Schauspieler scheiterte, als der Tonfilm dieser Konventionen nicht mehr bedurfte. Im »Nibelungen«-Film ist die Blickführung als Mittel der Handlungsführung und Gesprächslenkung von Anfang an stark ausgeprägt. Jede Situation erfordert eigene Blickstrategien. Hervorgehoben werden sollen hier nur drei Blicktypen.

1. Der dramatische Blick: Das beste Beispiel für den dramatischen Blick bietet Brunhild im Kampf mit Gunther, der in Wahrheit von dem durch eine Tarnkappe unsichtbar gemachten Siegfried geführt wird. Dreimal muß Gunther Brunhild besiegen: im Steinwurf, im Weitsprung und im Speerwurf. Zweimal hat er sich bereits als der Stärkere erwiesen. Die dritte Prüfung, der Speerwurf, muß die Entscheidung bringen. Brunhild, die



Abb. 5

beim Eintreffen der Burgunder spontan auf Siegfried zugegangen war, diesen für den Herausforderer haltend, ist durch den Sieg Gunthers im Steinwurf und Weitsprung bereits verunsichert. Sie weiß nicht, daß Siegfried, der offiziell als Brautwerber aufgetreten ist und sich danach unter dem Vorwand entfernt hat, er wolle die Schiffe für die Rückfahrt bereitmachen, ihr wahrer Gegner ist. Sie hat den Speer bereits geworfen. Gunther konnte ihn abwehren, und der Zuschauer sah, wie der eingeblendete Siegfried Gunthers Schild abbog, so daß der Speer danebging. Jetzt sieht Brunhild dem Speer Gunthers entgegen. Die Kamera zeigt sie in einer Großaufnahme (Abb. 5). Da die Stirn durch den tiefen, zur Seite mit Federn weitausladenden Helm verkürzt, Nase und Mundpartien durch den, die untere Bildhälfte füllenden Schild verdeckt ist, treten die Augen als zentrales Bildelement markant hervor. 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 hineinzulesen.

2. Der dialogische Blick: Für diese Spielart der Blickführung lassen sich aus dem Film zahlreiche Beispiele anführen; der Variationsreichtum ergibt sich aus der Besonderheit der jeweiligen Gesprächssituation. In der Abschiedsszene Kriemhild-Siegfried, unmittelbar vor dem Ausritt zur tödlichen Jagd wählt die Kamera eine Position, die uns inzwischen als die *klassische* over the shoulder-Einstellung geläufig ist (Abb. 6): in der rechten Bildhälfte ist Siegfried (groß) zu sehen. Er richtet seinen Blick auf Kriemhild, deren Kopf die linke Bildhälfte füllt. Da sie kleiner als Siegfried ist, sieht man von ihrer rechten Schulter nur den Ansatz. Sie steht mit dem Rücken zur Kamera, wird aber von der Kamera aus seitlicher Position erfaßt, so daß durch die unterschiedliche Höhe der Köpfe Siegfrieds und Kriemhilds und durch die Lichtführung (vom rechtsseitigen Hinterkopf Kriemhilds zur linksseitigen Gesichtshälfte Siegfrieds) eine leichte Diagonalwirkung erzeugt wird. Siegfried hatte sich schon von Kriemhild verabschiedet, doch Kriemhild läuft Siegfried nach, der noch im Zimmer ist, aber den Ausgang schon erreicht hat. Aus dem folgenden Zwischentitel geht hervor, was Kriemhild bewegt: Siegfried hat ihr leichtfertig das Geheimnis der Gewinnung Brunhilds anvertraut, sie hat dieses Geheimnis

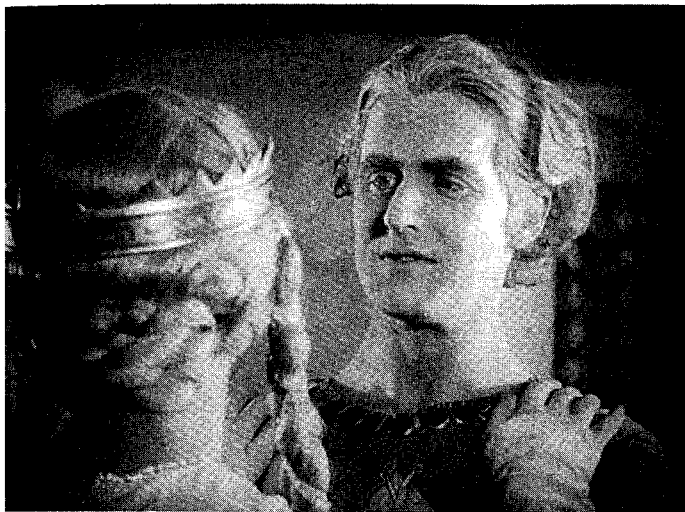


Abb. 6

aus Prestigebedürfnis gegenüber Brunhild beim Kirchgang preisgegeben. Der Zwischentitel gibt eine Äußerung Siegfrieds wieder: »Heute noch will ich mir Gunther versöhnen – und wer ist mir sonst feind?« Was beide danach sprechen, erfährt der Zuschauer nicht; er nimmt nur Lippenbewegungen wahr. Kriemhild hat beide Hände auf Siegfrieds Schulter gelegt. 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.

3. Der epische Blick: Im zweiten Teil des »Nibelungen«-Films »Kriemhilds Rache« ist Kriemhild als Braut Etzels bereits auf dem Wege ins Hunnenland. Die neue Sequenz im zweiten Gesang wird durch den Titel eingeleitet: »Da Kriemhild einzog, wurde es Frühling im Hunnenland.« Der Film liegt auf der epischen Linie. Im Drehbuch ist hierzu eine Einstellung auf einer Hunnen-Hügelkuppe vorgegeben:<sup>7</sup> »Aufblenden. Im Bild zunächst nur sichtbar: links der aufsteigende Rauch eines tiefer gelegenen Feuers; von rechts ins Bild hinein und aufwärts ra-



Abb. 7

gend der starke, noch halb kahle Ast eines mächtigen Baumes. Auf diesem Ast hockt wie ein auslugender Geier Werbel und späht angestrengt in die Ferne.« Es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er in der Haltung der im Filmbild (Abb. 7) gezeigten Figur etwas Geierhaftes sehen will. Der Name des Mannes spielt hier keine Rolle. Aussagekräftig sind allein seine Haltung und sein Blick. Er sitzt jetzt nicht nur auf einem Ast, sondern in der Gabel eines kahlen Baumes, die seine Funktion als Vorposten betont. Er hat hier oben einen guten Ausblick. Er nimmt eine Hockstellung ein, muß sich aber mit dem linken Arm am rechten Teil der Baumgabel festklammern und mit dem rechten Arm am linken Teil der Baumgabel abstützen. 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 Dienste des epischen Erzählers.

## Die Zeichen

Der Film weist zahlreiche Zeichen auf, die sich dem visuellen Gedächtnis als besonders ausdrucksstark einprägen und die in Gesprächen über den Film immer wieder eine Rolle spielen; man vergißt sie nicht so leicht. An erster Stelle steht hier das *Falkenbild*. In der linken unteren und in der rechten oberen Hälfte dieses Bildes (Abb. 8) sind die schwarzen Schatten jeweils eines Falken (mit geöffnetem Schnabel und kräftigen Flügelansätzen) zu sehen. Ihre Köpfe sind in einer Kampfhaltung gegeneinander gerichtet. Zwischen ihnen in der Mitte (mit einer leichten Verschiebung nach links unten) zeichnen sich die Umrisse einer Taube ab. Das Weiß dieser Taube (vor einem grauen, zur linken oberen und rechten unteren Ecke hin ins Schwarze übergehenden Hintergrund) verstärkt die diagonale Wirkung der Falken und die symbolische Bedeutung der Taube als Kampfobjekt. Dieses Bild ist der Höhepunkt einer von Walter Ruttmann gestalteten Zeichentrickeinlage, die zunächst abstrakte Schwarz-Weiß-Elemente gegeneinanderstellt, um sie schließlich zu diesem Bild zu konkretisieren. Die Funktion des Bildes ergibt sich aus seiner Zuordnung zu Kriemhild, die am

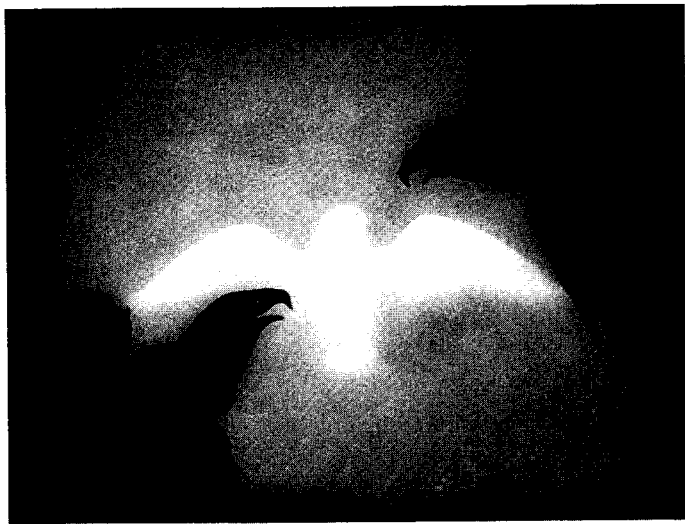


Abb. 8

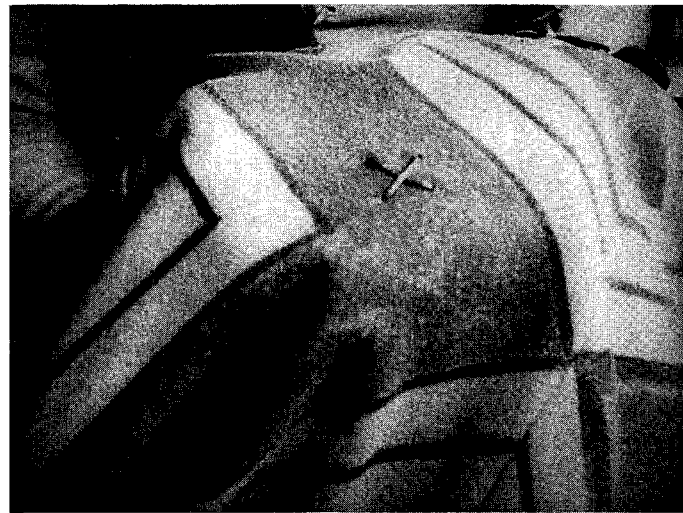


Abb. 9

Fenster ihrer Kemenate Siegfrieds Ankunft im Burghof von Worms beobachtet; wer die Nibelungengeschichte bereits kennt, wird die Zeichentrickeinlage als Warnraum deuten. Bemerkenswert ist hier, daß der Film den Traum nicht mit realistischen Mitteln bewältigt, sondern psychische Vorgänge auf eine höhere Zeichenebene verlegt, auf der das Bild zu einer relativen Autonomie gelangt.

Gegenüber diesem nicht erwarteten Bild der Zeichentrickfilmleinlage, die in manchen Kopien sogar fehlt, hat das *Kreuzzeichen* auf der linken Schulterseite Siegfrieds eine unverzichtbare Handlungsfunktion. Es bezeichnet Siegfrieds verwundbare Stelle (Abb. 9). Der Zuschauer kennt diese Stelle bereits aus einer Einstellungsfolge, die Siegfried beim Baden im Drachenblut zeigt; ein Lindenblatt fällt auf seine Schulter, so daß das Blut den Körper an dieser Stelle nicht unverwundbar machen kann. Kriemhild gibt Hagen, der vorgibt, Siegfried im Kampf schützen zu wollen, das Geheimnis der genauen Stelle preis. Zunächst scheint sie Hagen nicht zu trauen, aber die Angst, Siegfried im Kampf zu verlieren, verdrängt das Mißtrauen: »Ich selbst will Dir die Stelle mit einem Kreuzlein zeichnen.« Dem Nähvorgang wird eine eigene Einstellung, eine Nahaufnahme in

Kriemhilds Kemenate, vorbehalten. Man sieht Kriemhilds Hände, die die letzten Stiche nähen, und schließlich das Kreuz auf dem Jagdwams Siegfrieds, das hier für Augenblicke Eigenwert gewinnt. Sechs Jahre später hat Lang im Film ›M. Die Stadt sucht einen Mörder‹ dieses Menschenjagdzeichen, d.h. die Kennzeichnung eines zur Strecke zu bringenden Menschen, noch einmal eingesetzt. Diesmal ist es der Buchstabe M, den ein junger Mann sich mit Kreide in die Innenfläche seiner rechten Hand schreibt, um ihn dem Kindermörder Beckurts, den er auf der Straße erkannt hat, scheinbar achtlos auf die linke Schulter zu schlagen; nunmehr kann die Verfolgung aufgenommen werden. Später hat Brecht in der Szene ›Das Kreidekreuz‹ in der Szenenfolge ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹ ebenfalls das Menschenjagdzeichen benutzt: ein SA-Mann demonstriert einem Arbeiter, wie er mit Hilfe eines in die Hand gezeichneten Kreidekreuzes aufsässige Arbeiter der Polizei ausliefert. Auf diesem Wege gewinnt auch Siegfrieds Kreuzzeichen relative Autonomie. Montagetechnisch gesehen verdient auch ein Zeichentatives Zeichen ist: der abgeschlagene Kopf König Gunthers.

Am Ende des Filmes spitzt sich der Konflikt auf die Frage zu, wo Hagen den Nibelungenschatz versenkt hat. Die Burgunden sind bereits vernichtend geschlagen. Hagen und Gunther werden vor Kriemhild geführt, die Hagen nach dem Schatz fragt. Hagen ist nah im Bild, den Blick frontal zur Kamera; der Zwischentitel der Videokopie gibt die Antwort: »Ich werde den Schatz nicht verraten, solange mein König lebt!« Der originale Titel ist *altnordischer* Redeweise angenähert: »Ich schwur, den Hort nicht zu verraten, so lange einer meiner Könige lebt.« Die Auseinandersetzung zwischen Hagen und Kriemhild ist im weiteren nur mimisch zu verfolgen. Zunächst ist Hagen wieder in einer Nahaufnahme zu sehen, danach Kriemhild (gleichfalls nah). Sie wendet den Blick nach links, beugt dann den Körper nach vorn; die Kamera ist in der Position Hagens, die Kriemhild so zeigt, wie Hagen sie sehen müßte. Kriemhild streckt den linken Arm hinweisend zur Seite aus. In der nächsten Einstellung sieht man wiederum Hagen (nah). Er blickt nach rechts, d.h. in die Richtung, in die ihn Kriemhild gewiesen hat. Das folgende Bild zeigt einen Hunnen mit nacktem Oberkörper, der mit der linken Hand den abgeschlagenen Kopf Gunthers in die Höhe hält und mit der nach unten ausgestreckten rechten Hand das Krummschwert waagrecht auf einem Sockel ruhen läßt



Abb. 10

(Abb. 10). Das Licht fällt von unten rechts auf Körper und Gestus des Hunnen; das Krummschwert scheint zusätzlich durch weiße Farbe in seiner Zeichenhaftigkeit hervorgehoben worden zu sein. Der Blick des Hunnen ist nach vorn gerichtet; die vorangegangene Einstellungskombination erlaubt den Schluß, daß er Kriemhild und Hagen zugleich anblickt. Der Film verzichtet auf die Aktion der Hinrichtung Gunthers; sie ist nur erschließbar. Es kommt allein auf das Druckmittel an, das Kriemhild Hagen gegenüber für zweckmäßig hält. Der Hinrichtungsbeweis hat einen starken Standphotoeffekt. Doch Hagen hat das Spiel gewonnen: jetzt weiß außer ihm nur noch Gott die Stelle des versenkten Schatzes, und Kriemhild erkennt, daß Hagen schweigen wird. Sie erschlägt Hagen mit ihrem Schwert. Gunthers abgeschlagener Kopf ist zugleich Zeichenelement eines traditionellen Bildtopos. In Shakespeares ›Macbeth‹ kommt Macduff mit Macbeths Kopf auf einer Stange. Er huldigt dem neuen König von Schottland: »Schau, – hier steht/ Des Usurpators Haupt; die Zeit ist frei.« Bei Lang beruht die Ausdruckskraft des Bildes auf der Ausdruckskraft des Gestus und auf der von Kriemhild intendierten Schlagkraft ihres Argu-

ments. Der Emphase des Beweises aber steht die Ohnmacht Kriemhilds vor dem Schweigen Hagens entgegen. Damit wird der Gestus zum generellen Zeichen des Todes.

*Der Weg der Nibelungen ins Kino* – das war der Weg des Nibelungenstoffes zur Erzeugung eines filmischen Modells. Dieses Modell rief wieder in Erinnerung, daß ein Mythos – nach antikem Verständnis eine *Zusammensetzung von Handlungen*, mithin eine *Geschichte* ist. Das, was sich im Falle der Nibelungen dem Gedächtnis als Geschichte eingepreßt hat, wurde im Laufe der Jahrhunderte mit unterschiedlichen ideologischen Werten besetzt. Der Film setzte eine neue Zäsur. Durch die formale Meisterschaft Fritz Langs konnte sich diese Geschichte im filmischen Modell verselbständigen – zu Handlungsabläufen und Handlungsmechanismen. Da überrascht es nicht, daß Ponkie in der Münchner Abendzeitung anlässlich der Aufführung der rekonstruierten Fassung des Filmes davon sprach, man könne heute »selbst Leuten, die Angst vor der ›Kunst‹-Langeweile haben, Fritz Langs ›Nibelungen‹ hemmungslos als Burgunder-Dallas empfehlen<sup>8</sup>. Und vielleicht liegt die Wirkung, die der Film noch heute zu erzeugen vermag, gerade in der Darbietung solcher Abläufe und Mechanismen. In seinem Aufsatz ›Kitsch, Sensation, Kultur und Film‹ rechtfertigte Fritz Lang die Produktion des ›Nibelungen‹-Films als »Zeitdokument«. Er habe den Menschen von 1924 in seiner »Übersteigerung« zeigen wollen: »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.«<sup>9</sup> Da der Film keinerlei Anweisungen zu moralischem Handeln enthält, kann er durch diese Stilisierung jedoch nur die Emphase der Übersteigerung vor Augen führen, die das Ergebnis antagonistischer Handlungsziele ist. Erkennt der Zuschauer, um welche rein materiellen Werte es hier geht, dann lernt er vielleicht auch menschliches Handeln zu verstehen<sup>10</sup>. Langs ›Nibelungen‹-Film zeigt nicht nur den Menschen von 1924. Sein Modell ist universal, so wie seine kinematographische Sprache. Für die ›Nibelungen‹ gilt, was Lang über den Film als *Film* gesagt hat: »Der Film ist das Esperanto für die ganze Welt – und ein großes Kulturmittel. Man braucht, um seine Sprache zu begreifen, nichts anderes als zwei offene Augen.«

## Anmerkungen

- 1 Ich verdanke die Negative Gerhard Ullmann vom Münchner Film-museum, der auch die Wiedergabe im vorliegenden Band gestattete.
- 2 Auf die Wiedergabe dieser Bilder muß aus Raumgründen verzichtet werden.
- 3 Ungedruckt gebliebene Vorrede Hebbels in ›Friedrich Hebbel, Werke, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. München 1964, Bd. 2, S. 110.
- 4 Es handelt sich um die Titel der Zensurkarte, die mir Dr. Fritz Göttler vom Münchner Filmmuseum freundlicherweise zur Verfügung stellte.
- 5 Formulierung im Programmheft des Films, zitiert nach Enno Patalas, in: Fritz Lang, Die Nibelungen. Eine Publikation des Kulturreferats der Landeshauptstadt München. 1986, S. 7.
- 6 »Wissenschaftliche Untersuchungen ergaben zweifelsfrei, daß eine Links-Rechts-Bewegung stets positiver und gerechtfertigter erscheint als umgekehrt«, vgl. Hans Mayer, Die Bewegung nach links und rechts. In: Strategien der Filmanalyse, hrsg. von Ludwig Bauer, Elfriede Ledig und Michael Schaudig. München 1987, S. 97.
- 7 Bild 260 im Drehbuchauszug in: Fritz Lang, Die Nibelungen, S. 28.
- 8 Ponkie (= Ilse Kümpfel-Schliekmann), Ein Burgunder-Dallas. In: Abendzeitung, München vom 3. Februar 1986.
- 9 Das Kulturfilmbuch, hrsg. von Edgar Beyfuss und Alex Kossowsky. Berlin 1924, S. 31.
- 10 Vgl. zur dramatischen Handlungsfunktion der Masse: Markus Amann, Massenpsychologie und Massendarstellung im Film. Phil. Diss. München 1983, S. 117ff.