

Die Nibelungen Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum

Studien und Dokumente
zur Rezeption des Nibelungenstoffs
im 19. und 20. Jahrhundert

*Herausgegeben
von Joachim Heinzle und
Anneliese Waldschmidt*

suhrkamp taschenbuch
materialien

Das Nibelungenlied ist vielleicht das verhängnisvollste Werk der deutschen Literatur. Zunehmend wurde es zum Kristallisationspunkt für die Ausbildung und Durchsetzung einer National-Ideologie, deren mörderische Konsequenz in der Barbarei des Hitler-Staates und in den Vernichtungsschlachten des Zweiten Weltkrieges zutage trat. Die Unheilsgeschichte seiner neuzeitlichen Rezeption ist dem Werk untilgbar eingeschrieben.

Wachsendes Interesse hat den Stoff aus dem Gefängnis germanistischer Fachwissenschaft in die Öffentlichkeit der Medien befreit. Wie dort gefragt, argumentiert und agiert wird, ist freilich weithin dilettantisch und damit gefährlich. Demgegenüber leistet der Materialienband Aufklärung: indem er die historisch-philologischen Grundlagen vermittelt, die Grundlinien der ideologischen Vereinnahmung des Stoffes im 19. und 20. Jahrhundert nachzeichnet, Neukonzeptionen des Stoffes analysiert und die Versuche der Gegenwartskunst vorführt, ihn zu bewältigen.

Suhrkamp

Umschlagabbildung: Karl Schmoll von Eisenwerth, *Klage um Siegfrieds Tod*, 1913. (Aus dem Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus – vgl. S. 266f.)



MA 95	719
211: Bibliothek des FB Politische Wissenschaft (Otto-Suhr-Institut) Freie Universität Berlin	

suhrkamp taschenbuch 2110
 Erste Auflage 1991
 © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991
 Suhrkamp Taschenbuch Verlag
 Alle Rechte vorbehalten, insbesondere
 das des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
 durch Rundfunk und Fernsehen
 sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
 Satz: Hümmer, Waldbüttelbrunn
 Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
 Printed in Germany
 Umschlag nach Entwürfen von
 Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

2 3 4 5 6 - 96 95 94

Inhalt

Joachim Heinzle
 Einleitung: Der deutscheste aller deutschen Stoffe 7

I. Philologische Grundlagen

Joachim Heinzle
 Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung 21

II. Entstehung und Entfaltung der Nibelungenideologie im 19. und 20. Jahrhundert

Klaus von See
 Das Nibelungenlied – ein Nationalepos? 43

Joachim Heinzle
 »... diese reinen kräftigen Töne«. Zu Karl Simrocks
 Übersetzung des *Nibelungenliedes* 111

Werner Wunderlich
 »Ein Hauptbuch bey der Erziehung der deutschen
 Jugend ...« Zur pädagogischen Indienstnahme des
Nibelungenliedes für Schule und Unterricht
 im 19. und 20. Jahrhundert 119

Peter Krüger
 Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings
 vom 30. I. 1943 151

III. Der Beitrag der bildenden Kunst

Klaus Lankheit
 Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur
 Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert 193

Heinz-Toni Wappenschmidt
 Nibelungenlied und Historienmalerei im 19. Jahrhundert.
 Wege der Identitätsfindung 219

<i>J. A. Schmoll genannt Eisenwerth</i> Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth	251
<i>Harald Kimpel und Johanna Werckmeister</i> Leidmotive. Möglichkeiten der künstlerischen Nibelungen-Rezeption seit 1945	284
<i>IV. Neuformulierungen des Nibelungenstoffes im Horizont der Nibelungenideologie</i>	
<i>Thomas Koebner</i> Minne Macht. Zu Richard Wagners Bühnenwerk <i>Der Ring des Nibelungen</i>	309
<i>Horst Albert Glaser</i> Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels <i>Nibelungen</i> .	333
<i>Heinz-B. Heller</i> »Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt«. Fritz Langs Nibelungen-Film	351
<i>Joachim Schmitt-Sasse</i> Die Kunst aufzuhören. Der Nibelungen-Stoff in Heiner Müllers <i>Germania Tod in Berlin</i>	370
<i>Joachim Heinzle und Anneliese Waldschmidt</i> Auswahlbibliographie	399

Joachim Heinzle

Einleitung:

Der deutscheste aller deutschen Stoffe

»[...] die Nibelungen, die ja immer noch der deutscheste aller deutschen Stoffe sind und auch immer noch eine deutsche Wirklichkeit. Nach wie vor werden die Nibelungen gespielt in Deutschland [...]«

Heiner Müller¹

»Was gehen uns die Nibelungen an? [...] Die Helden haben ausgespielt [...]«

Einar Schleaf²

Selbstverständlich gehen uns die Nibelungen etwas an. Doch müssen sie deshalb »immer noch eine deutsche Wirklichkeit« sein? Man kann darüber streiten, und der vorliegende Band liefert, unter anderem, auch Materialien und Argumente für solchen Streit. Doch gilt es, vorab zweierlei festzuhalten. Zum einen: seit dem Ende des Nationalsozialismus gibt es keine ernstzunehmende deutsche National-Ideologie mehr, und schon gar keine, die ihre Vorstellungen und Agitationsformeln von den Nibelungen bezöge – so jedenfalls, wie zu Zeiten Fürst Bülow oder Hermann Görings, werden die Nibelungen nicht mehr gespielt in Deutschland. Zum andern: nibelungische Wirklichkeit wird hierzulande nur allzugern beschworen. Man zeigt lüstern die mörderischen Dokumente vor – wie Jürgen Flimm in seiner Hamburger Inszenierung von Hebbels *Nibelungen*-Drama, die mit dem Abspielen der berühmten Nibelungen-Passage aus Görings Stalingrad-Rede begann, woraus dann nichts hervorging: ohne jeden Bezug zu Stück und Inszenierung blieb das Zitat ein bloßes Schauer-Ornament. Oder man berauscht sich einfach am Makabren – wie Wolfgang Storch, der im Vorwort zum Katalog der von ihm veranstalteten Nibelungen-Ausstellung mit schaurigem Pathos und verkorkster Metaphorik verkündete, wir stünden noch heute in dem Blut, das die Nibelungen-Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert vergossen hätten.³ Solche Beschwörungen appellieren an ein emo-

- 12 Ebd., S. 456.
- 13 So im Nibelungenepigramm: Hebbel [Anm. 2], 1. Abt., Bd. 6: *Dramen IV. Gedichte I und II*, Berlin 1904, S. 450 (*Auf das Nibelungenlied*).
- 14 Hebbel [Anm. 2], 3. Abt., Bd. 6, Berlin 1906, S. 310 (Brief an F. Dingelstedt vom 31. 3. 1860).
- 15 Hebbel [Anm. 14].
- 16 Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Leipzig 21840, S. 362.
- 17 de Boor [Anm. 9], S. 69.
- 18 Ebd., S. 21.
- 19 Otfried Ehrismann, *Hebbels »Nibelungen«. Der Dichter als Dolmetscher*, in: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums »Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts«*, Göttingen 1979, S. 311–343, hier S. 324.
- 20 de Boor [Anm. 9], S. 21.
- 21 Vgl. Annina Periam, *Hebbels »Nibelungen«. Its Sources, Method and Style*, New York 1906 (Columbia Univ. Germ. Studies. Vol. 3. No. 1).
- 22 Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hg. v. Helmut de Boor, Wiesbaden 161961 (danach auch die folgenden Zitate).
- 23 Vgl. Horst Albert Glaser, *Hebbels Dramen und Dramentheorie*, in: H. A. G. (Hg.), *Deutsche Literatur – Eine Sozialgeschichte*, Bd. 7: *Vom Nachmärz bis zur Gründerzeit: Realismus*, Hamburg 1982, S. 324–344.

Heinz-B. Heller

»Man stellt Denkmäler nicht
auf den flachen Asphalt«
Fritz Langs *Nibelungen*-Film

I

Dem zeitlich und materiell außergewöhnlich großen Produktionsaufwand entsprach die hochfahrende ideelle Zielsetzung. Es ging um nichts Geringeres, als für »unser chaotisches Zeitalter«¹ die »Welt des Mythos [...] wieder lebendig werden zu lassen – lebendig und glaubhaft zugleich.«² Die Rede ist von Fritz Langs zweiteiligem Film *Die Nibelungen* (Teil 1: *Siegfried*; Teil 2: *Kriemhilds Rache*); ein Werk, das 1924 in Berlin uraufgeführt wurde³ und für das – wie für alle Filme Langs der zwanziger und frühen dreißiger Jahre – Langs damalige Lebensgefährtin Thea von Harbou das Drehbuch verfaßt hatte.

Bemerkenswert an Langs konzeptioneller Vorgabe erscheint heute weniger der kritisch-zeitdiagnostische Topos noch das anvisierte Ziel. Hier reflektiert Lang formelhaft Momente einer spezifischen soziohistorischen Krisenerfahrung der kulturellen und künstlerischen Intelligenz der frühen zwanziger Jahre sowie ihrer Bemühungen, reale Widersprüche ideell zu überformen. Der Untergang des Kaiserreichs, das Massensterben im Krieg mit dem Schock der »Erziehung vor Verdun«⁴ und anderswo, die die Wirksamkeit einer neuen gesellschaftlichen Egalität drastisch vor Augen führte: nichts als unterschiedsloses Menschenmaterial in einem sinnlosen Vernichtungskrieg zu sein, die nationale Demütigung des Versailler »Diktats«, die Erhebung proletarischer Massen in der Novemberrevolution, im Spartakusaufstand und später im März 1923, die Inflationsphase, die nicht nur, aber gerade der Intelligenz so drastisch vor Augen führte, daß die grundlegenden und beständigen Werte dieser Gesellschaft nicht die geistigen, sondern die Sachgüter ausmachten – all dies waren der bürgerlichen Intelligenz Indizien einer Epochenäsur, mit der sich die tiefgreifende Erosion eines ganzheitlichen Weltbildes verband. Vor allem war es das Ende der von der Repräsentationsfähigkeit des Indivi-

duums lebenden »bürgerlich-ästhetische[n]« Epoche⁵, die unweigerlich dahin sei, und der Beginn einer »durch Krieg und Revolution zusammen[ge]schmiedeten [...] Massengeselligkeit«, die es »vor dem Kriege [...] jedenfalls nicht gegeben« habe.⁶

Vor diesem Hintergrund einer aus den vertrauten Fugen geratenen Gesellschaft, mit dem sich für weite Teile der bürgerlich-kulturellen Intelligenz eine exogene Identitätskrise vermittelte⁷, sind die vielfältigen, im einzelnen oft genug widersprüchlichen und ungleichzeitigen Bemühungen zu sehen, sich im Zeichen sowohl organisistischer Ideologeme⁸ als auch vor allem neuer – Symptome und Strukturen der modernen »Massengesellschaft« aufgreifender und überformender – Mythen einer neuen »Seinstotalität«⁹ zu vergewissern: insgesamt das wohl herausragende Merkmal bürgerlicher Ästhetik in der Weimarer Republik. Dabei brachte die von Max Adler zu Beginn der zwanziger Jahre im Gedenken an einstige Epochen »unzerteilter Kulturen« getroffene Feststellung – »Die Frage nach der Begabung unserer Zeit für Mythenbildung gelangt heute auf Generationen hinaus zur Entscheidung«¹⁰ – das für zahlreiche bürgerliche Intellektuelle und Kunstschaffende bestimmende Problembewußtsein beispielhaft auf den Begriff.

Erscheint Langs konzeptionelle Vorgabe in diesem Zusammenhang ebensowenig originell wie von intellektueller Skepsis und Selbstreflexion bestimmt, wie sie beispielsweise etwa den großen Romanen der Brüder Mann, eines Döblin, Broch, Musil oder Hesse eignet, so ist gleichwohl seine Besonderheit vor allem darin zu sehen, wie und mit welcher Konsequenz er die realen gesellschaftlichen Widersprüche und den Zerfall vormals gültiger Welt-sicht ideell zu überformen versucht – mit den ästhetischen Mitteln des noch jungen, in seinen seriösesten und herausragenden Hervorbringungen um eigenständige Ausdrucksmittel und Erzählformen bemühten Mediums Film. Es ist eine Flucht nach vorn; und dies in mehrfacher Hinsicht. Denn dem Film haftet – wie vor allem die »Kinodebatte« der zehner Jahre gezeigt hat¹¹ – für weite Teile des bildungstragenden Bürgertums nicht nur der Makel eines plebejisch-kruden Unterhaltungsmediums an, das seinen Ursprung auf den Jahrmärkten und in den finsternen Ladendestillen der Vorstädte hatte. Film – das war nicht nur die aller verbalen Sublimierung bare Trivialität bewegter Bilder; das war unter Rezeptionsaspekten der Inbegriff eines neuen, einzigartigen *Massenmediums*

und in Hinblick auf seine materielle Fundierung Objekt mitunter übelster Spekulation und Geschäftemacherei.

Wie schon zuvor, so erst recht im Zusammenhang des *Nibelungen*-Films verhält sich Lang offensiv. Auf die Perhorreszierung der durch den und mit dem Film sichtbar gewordenen Dichotomie von Elite- und Massenkultur reagiert er – anders als frühere Nobilitierungsbemühungen etwa im Zeichen des »Film d'art« – nicht mit Rechtfertigungsversuchen, die sich der Entlehnung und Anverwandlung anerkannter Literatur- oder Theaterkonzepte verdanken. »Laß dich nicht rubrifizieren, bleibe für dich, Zeugnis deiner selbst, Eigenwesen, Geschöpf deines Jahrhunderts!« empfiehlt Lang 1924 dem Film seiner Zeit in dem programmatischen Aufsatz *Kitsch – Sensation – Kultur und Film*.¹² Gerade die massenhafte Popularität des Films lasse ihn als »Zeitdokument« ohnegleichen erscheinen, so wie umgekehrt gelte: »Das Wesen des Films – ich möchte dies immer wieder feststellen – ist nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt, aus der dieser geboren wurde.«¹³ Das ist indes nicht als ein Plädoyer für einen mimetischen Kinorealismus zu verstehen; vielmehr wird der Film begriffen und legitimiert als ein Medium, das im wörtlichen und übertragenen Sinne als Projektionsfläche aktueller Wünsche, Lüste und Ängste eines Publikums fungiert – und dies in einer kommunikativen Form von einzigartig sinnlicher Unmittelbarkeit. »Es ist ganz gleichgültig, *was* ich im Film bringe, aber der Mensch von heute, der es sieht, muß es unmittelbar in Empfang nehmen können, und zwar in der gleichen Geschwindigkeit, in der die Filmbilder an seinem Auge vorüberlaufen. Ist dieser Kontakt unverletzlich vorhanden, dann verstehen sich Film und Publikum.«¹⁴

In diesem Sinne auf die sozialpsychologische Disposition eines keineswegs geringgeschätzten Massenpublikums abgestellt, bestimmt sich nicht zuletzt der spezifische stoffliche Zugriff im *Nibelungen*-Film. Schließlich galt es, so Lang in einer Selbstkommentierung, »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«.¹⁵

Flucht nach vorn aber auch in anderer Hinsicht: So wenig Berührungängste Lang schon in seinen ersten Filmen gegenüber dem Kolportage- und Genrekino zeigte, so wenig schreckt ihn –

auch hier im Gegensatz zum Gros der kulturkritischen Intelligenz – der Warencharakter und die industrielle Produktionsweise des Films. Werden die kreativen Freiräume des Filmschaffenden darin gesehen, kollektive Erfahrungen, Phantasien und Ängste in eine spezifisch filmische, d. h. anschaulich non-verbale Form mit einer neuartigen Raum-Zeit-Struktur zu transponieren, so wirkt für Lang eine bewußte, auf die nationale Besonderheit abzielende »Ausnützung des Films als Zeitbild«¹⁶ der kulturindustriellen Standardisierung der Filmproduktion nachgerade entgegen.¹⁷ Dies gelte insbesondere für die Verfilmung des *Nibelungen*-Stoffes: »das geistige Heiligtum einer Nation«.¹⁸ Obwohl durchaus auch vom »Prunk« des historischen »Ausstattungsfilms« zehrend, kann es jedoch »nicht die Aufgabe des deutschen Films sein, mit der äußeren Monumentalität des amerikanischen Kostümfilms in Konkurrenz zu treten. Denn in diesem Wettkampf müssen wir naturnotwendig unterliegen. [...] Wir wollen ihnen das bringen, was sie *nicht* haben: Das Unnachahmliche, was einmal und einzig ist und im Gegensatz zum Nivellierend-Internationalen unübertragbar national ist. Der materielle Tauschhandel zwischen den Völkern beruht ja auf dem Grundsatz, vom Eigenen zu bringen, das dem anderen fehlt und von ihm wiederum zu erwerben, was einem selber mangelt. Auf geistigem Gebiet scheint dieser Grundsatz noch viel zu wenig befolgt zu werden. [...] Mit den Nibelungen ist es gewagt.«¹⁹

Der profanen Souveränität, mit der hier »das geistige Heiligtum einer Nation«, einmal verfilmt, nach seinen internationalen Marktchancen taxiert und für konkurrenzfähig befunden wird, entspricht die bewußte Freizügigkeit im Umgang mit der literarischen Überlieferung des Nibelungenstoffes. So als gelte es, der seit den frühesten Literaturverfilmungen (bis in unsere Zeit) unvermeidlichen Philologenschelte angesichts mangelnder »Werktreue« von vornherein den Boden zu entziehen, offenbart die Drehbuchautorin Thea von Harbou freimütig ihr Programm: »Es war nicht möglich, bei *einem* Vorbild der Überlieferung zu bleiben, denn die eine oder andere im Bewußtsein des Volkes wurzelnde Erinnerung an den Drachentöter Siegfried, an die Nibelungen und Herrn Etzel hätte dabei zu kurz kommen müssen. Darum verzichtete ich auf die getreue Nachschöpfung *einer* Überlieferung und bemühte mich, aus allen – und es gibt mehr an Zahl, als man sich träumen läßt! – das Schönste herauszupflücken und wieder zu einem Gan-

zen zu verschmelzen.«²⁰ Was von Bertolt Brecht Jahre später in seinen Überlegungen zum *Dreigroschenprozeß* als Charakteristikum der kulturindustriellen Epoche theoretisiert werden sollte: die Dekonstruktion des traditionellen Originalkunstwerks in vielfältig fungible und verwertbare Einzelelemente des Stoffs, der Form, des ideellen Gehalts usf.²¹, hier wird die Dekonstruktion der literarischen Überlieferung des Nibelungenstoffes zum bewußten praktischen Programm erhoben; dies nun allerdings nicht der ideologiekritischen Methode Brechts folgend, sondern mit dem erklärten Ziel vor Augen, die ästhetisch-ideellen Fragmente mit den Mitteln eines neuen Mediums in einer neuen Form künstlerisch zu synthetisieren.

2

Die neue Form des Films ist vor allem von dem Zwang zur *visuellen* Sinnfälligkeit bestimmt. Es unterscheidet Langs *Nibelungen* von zeitgenössischen Historienfilmen, daß dieses Prinzip weitaus konsequenter und radikaler als anderswo auf allen Gestaltungs- und Ausdrucksebenen in die Praxis umgesetzt wird: von der narrativen Konstruktion des Werkganzen bis zur »mise-en-scène« der einzelnen Einstellung.

Dies beinhaltet nicht nur eine Preisgabe wesentlicher Momente der (ohnehin freimütig-freizügig behandelten) tradierten Erzählstrukturen aus den unterschiedlichen Überlieferungsvarianten. Bedeutsamer noch erscheint die grundsätzliche Tatsache, daß die in der sprachlich-epischen Form über einen Erzähler sich vermittelnde, selbst noch im zitierenden Dialog manifeste epische Distanz und Reflexion des Geschilderten einer Evidenz des unmittelbar Sichtbaren weicht. Mehr als in programmatischen Selbstkommentierungen von Autorin und Regisseur ist denn hier: im Aufbau und in der Organisation der Filmbilder, der ideelle resp. ideologische Gehalt dieser Adaption des Nibelungenstoffes zu suchen und freizulegen.

Einem mittelalterlichen Diptychon gleich präsentiert der *Nibelungen*-Film sein Material in zwei annähernd symmetrischen Teilen: *Siegfried* und *Kriemhilds Rache*. Die erborgte Sakralität der Form durchmischt das in den jeweils sieben »Gesängen« ange-schlagene Pathos und verleiht der monströsen Handlung, die mit

der Ermordung Siegfrieds und Kriemhilds maßlosem Rache-schwur (T. I) bzw. mit dem breit ausgespielten Massaker in Etzels Palast (T. II) endet, den Anschein einer quasi-religiösen Opferung. Doch der Schein ist trügerisch; anders als die christliche Ikonographie, die gerade im Bild des Opfers die Sinnfälligkeit überirdischer Heilsgewißheit zum Vorschein bringt, entbehren die Bilder des *Nibelungen*-Films jeglicher, auch säkularisierter Zuversicht – nicht zuletzt auch in Hinblick auf politisch-gesellschaftliche Ideale. Die erborgte Form enthüllt sich hier als präventöse Geste von Heilsversprechen, während das tatsächliche Geschehen in einer monströsen Vernichtungssorgie endet. Jahre später sollten solche Bilder geschichtliche Wirklichkeit werden – überformt von nicht minder aufgeladenen »Heil«-Rufen. Es ist kein Zufall, daß die Drehbuchautorin bereits bei der Uraufführung ihrem Film die Rolle zuweist, als »Sendbote von deutschem Wesen« zu künden und als folgsamer »Apostel« dem Gebot des »Meister[s]« zu entsprechen: »Gehet hin in alle Welt und lehret alle Völker!«²²

So emphatisch die Autorin dem *Nibelungen*-Film die Last aufbürdet, vor der Geschichte von »deutschem Wesen« zu künden, so auffällig scheint der Film von seinen Schöpfern der Notwendigkeit enthoben zu sein, diese Botschaft aus der Geschichte und über eine Geschichte zu entwickeln und zu entfalten. Hier vermittelt sich der eklektische Zugriff auf die verschiedenen Überlieferungsvarianten des Nibelungenstoffes mit dem ideellen Unvermögen, der Historie (auch und gerade der zeitgenössischen) andere als nur künstlich-formale, allein von der innerfilmischen Medienrealität gestützte Mythologeme abzutrotzen.

Wenn »eine Geschichte erzählen« heißt, über ein persönliches Schicksal, dem eine zwischen definiertem Anfang und Ende entfaltete Zeitstruktur seine Entwicklung und Dramatik verleiht, überindividuelles Geschehen in seinem inhärenten Sinn transparent zu machen – und sei es deren Widersinn, dann formiert der *Nibelungen*-Film seinen Stoff nur bedingt zu einer visuell erzählten Geschichte. In beiden Filmtiteln scheint die »erzählte Zeit« in den jeweils sieben »Gesängen« zu relativ autonomen Erzählblöcken förmlich zu erstarren. Diese Eigenart des Films tritt nicht nur im Vergleich mit dem zeitgleich veröffentlichten *Nibelungenbuch* Thea von Harbous deutlich zutage.²³ Diesem bemerkenswert frühen Beispiel multimedialer Verwertungspraxis liegt eine gänzlich andere Präsentations-, sprich Erzählstruktur zugrunde: Das

Nibelungenbuch beginnt mit der Brautwerbung Rüdigers als organisatorischem Angelpunkt zwischen erzählerischen Rückblenden (Siegfrieds Geschichte, von Kriemhild erzählt) und sich entfaltendem Aktualgeschehen. Vor allem aber anders als in den kaum weniger ambitionierten nationalen bzw. weltgeschichtlichen Filmepen des Amerikaners David Wark Griffith, der in *The Birth of a Nation* (1915) und *Intolerance* (1916) zeitlich Disparates zu einem – im doppelten Wortsinn – großen dramatisch-schicksalhaften Geschichtszusammenhang knüpfte, sind im *Nibelungen*-Film solche dramaturgischen Verweisstrukturen, in denen Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten final aufgehen, nachgerade die Ausnahme. Zeit als Ausdruck einer differenzierten narrativ-geschichtlichen Bewegung ist diesem Film ebenso fremd wie im übertragenen Sinn die Vorstellung von Geschichte als Medium konstruktiv-sinnstiftenden Handelns. Zeit und Geschichte erscheinen hier immobilisiert und sistiert als weitgehend isolierbare, parataktisch aneinandergereihte Zeiträume, deren dramaturgische Funktion sich vor allem im Dekorativ-Ornamentalen erschöpft: der blühende Garten im Frühling, wo Siegfried sich Kriemhild offenbart; der winterliche Schnee, als Kriemhild ihren Racheentschluß faßt...

Vor diesem Hintergrund spiegeln die Zwischentitel, die den einzelnen »Gesängen« vorangestellt sind und die stilistisch die aus seriösen Buchausgaben bekannten Aventurentitel nachahmen, mehr als nur die erborgte Aura wider, die dem literarischen Vorbild zukommt.²⁴ Gleichzeitig verweisen sie auf ein reales Gestaltungsprinzip in diesem Film: die Dominanz des Gestisch-Ausstellenden, der Präsentation und der visuellen Behauptung, die auf die sinnliche Evidenz der Bilder setzt; ein Prinzip, das in der Darstellung und Entfaltung der Handlung auf die faszinative Inszenierung des »Wie« baut und hinter dem analytische Interessen des »Warum« weitgehend zurücktreten.

3

Der Veräußerlichung von Zeit zu Zeiträumen entspricht die Veräumlichung des sozialen Gefüges. Dieser Befund findet in den konzeptionellen Vorüberlegungen Langs eine erste Bestätigung.

Hauptaufgabe mußte meiner Empfindung nach sein, in den Nibelungen vier vollkommen in sich abgeschlossene, einander fast feindliche Welten, streng zu unterscheiden und jede in sich selbst zu einem Gipfel zu führen: Die Welt von Worms, das hieß die Welt einer schon überfeinerten Kultur, in der jede Geste, jedes Gewand, jeder Gruß von einer fast müden, aber sehr adligen, zur Sitte gesteigerten Einfachheit war. [...]

Die zweite Welt: Die Welt des jungen Siegfried, der sich als Schmiedegeselle Mimes das Schwert, mit dem er den Drachen erschlägt, selbst schafft – der Dom des Waldes, die im Dämmer liegenden Wiesen, die verkrüppelten Bäume, in denen gespensterhaft-elfisch der Herr der Zwerge, Alberich, haust. Gleichsam die Welt des Unterirdischen, reich an Gold, an Spuk, an Geheimnissen des Steins.

Die dritte Welt: Die Welt Brunhilds, Isenland, das Nordlicht, fremde, bleiche, eisige Luft, in der die Menschen wie verglast aussehen. Blöcke erstarrter Lava, grau, schwarz, darüber die Ewigkeit eines im Nordlicht ruhelos zuckenden Himmels.

Die vierte Welt: Die Welt der Hunnen und Etzels, des Asiaten, dem Herrn der Erde, dessen Schicksal sich an der unerbittlichen Liebe seines Weibes zu einem Toten, an der Rache für diesen ihm fremden Toten, erfüllt.²⁵

Nimmt man Lang beim Wort und seine Filmbilder wörtlich, so muß die bemerkenswerte Tatsache auffallen, daß diese »vier Welten« von Lang nicht in ein Verhältnis des *sozial-hierarchischen* Oben und Unten, sondern in das eines konkurrierenden Nebeneinanders gesetzt werden (einzig rassistisch lesbare Konnotationen in der Zeichnung von Alberichs unterirdisch schaffenden Zwergen und insbesondere Etzels Hunnen, die ausgeprägte Züge des Stereotyps des asiatischen »Untermenschen« aufweisen, relativieren diesen Eindruck).

Bemerkenswert ist dieser generelle Befund vor allem deshalb, weil über eine derartige Konstruktion mit diesem vom Stoff her historischen, gleichwohl auf zeitgemäße Mythen(neu)bildung zielenden Film dem Zuschauer eine Projektionsfläche geboten wird, auf die sich höchst unterschiedliche Modelle von Sozietät (von der archaisch-märchenhaften bis zur dekadent übersteigert-zivilisierten) imaginativ abbilden lassen – mit einer signifikanten Ausnahme: jene, die sich der Einsicht in eine objektive Gesetzmäßigkeit der Geschichte als einer Geschichte von Klassenkämpfen verdanken. Derartige Projektionen finden in diesem Film keinerlei Anhalt.

Ungeachtet dieser Einschränkung drängt sich vor diesem Hintergrund gleichwohl die Frage auf, welche spezifische Bedeutung –

insbesondere im Verstehenshorizont des zeitgenössischen Zuschauers – diesen »vier Welten« zukomme, welche sozialen und/oder geschichtlichen Formationen das burgundische Worms, die Höhlen- und Nebelwelt Mimes und Alberichs, das eisig bizarre Isenland und die klotzige Primitivität von Etzels heruntergekommenem Lehmpalast inmitten der Steppe denn repräsentiere.

Die Antwort fällt schwer, zumindest schwerer, als es manche Interpreten wahrhaben wollen. Denn die Visualisierung der verschiedenen »Welten« unterliegt bei Lang einer derart abstrahierenden Stilisierung, daß eindeutige referentielle Bezüge zur Historie oder zur aktuellen Erfahrungswirklichkeit sich nicht mehr ausmachen lassen – es sei denn zum gedanklichen Klischee, wie es etwa in der Zeichnung der Hunnen besonders deutlich zutage tritt.

Abstraktionen und Stilisierungen scheinen dem Prinzip des Filmischen vordergründig zu widersprechen. Tatsächlich jedoch übersetzt Lang mit seinen monumentalen Architekturen, die seine Filmbilder beherrschen und die – siehe etwa Siegfrieds Ritt durch den Zauberwald – selbst die Natur in die steinerne Tektonik eines Säulenhains zwingen, Unbegriffenes und rational nicht Erklärbares in anschauliche, scheinbar dauerhafte Formen; Formen, für deren stilisierte Wuchtigkeit sich schwerlich ein unmittelbares Pendant in der außerfilmischen Realität findet. Wohl aber lassen diese architektonischen Formen jenen monumentalen »Willen zum Stil« erkennen, den schon ausgangs des 19. Jahrhundert ein August Julius Langbehn oder später ein Moeller van den Bruck als ästhetisches Programm propagiert hatte und der bei Lang nun, gereinigt von deren Bizarrerien, in »werkbetonter« Sachlichkeit, d. h. auf das filmische Material und seine Gestaltungsmöglichkeiten gerichtet, sein zeitgemäß modernes Medium findet.²⁶ Allein, die inhärente Dialektik wird dadurch nicht aufgehoben – auch nicht in dem vorliegenden Film. »Abstraktion bindet nicht nur – sie bändigt. In den gebändigten Formen staut sich Gewalt: Ihr und dem Tod gilt der neue Kult des Stils. Abstraktion ist hier Kult der Gewalt, die sich bereit hält.«²⁷ Die beiden letzten, rund 45 Minuten währenden »Gesänge« geben der aufgestauten Gewalt hinreichend Raum, sich in einer beispiellosen Tötungsorgie auszuleben und alles in Schutt und Asche zu legen.

Derart stilisierte, auf elementare Grundmuster reduzierte tektonische Grundformen grundieren, rahmen oder überwölben immer wieder die auffallend statuarischen Filmbilder Langs: die

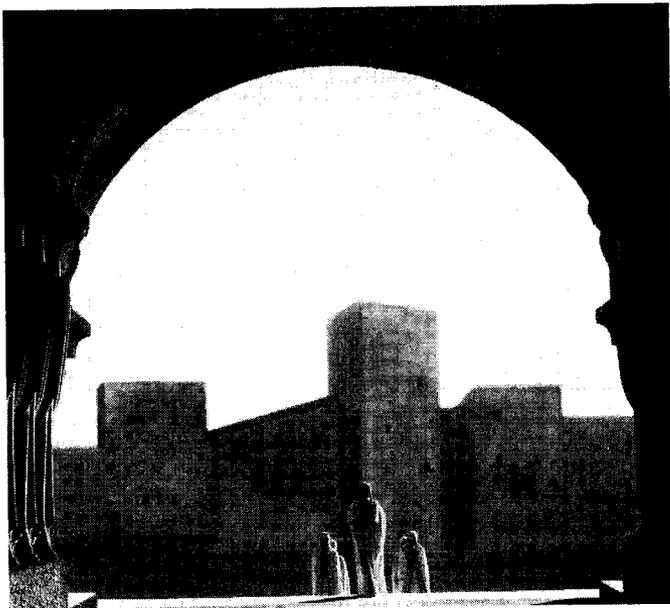


Abb. 1: Geschichte – gebündigt in der architektonischen Form, ...

Höhle, der Wald, die Burgen Burgunds, Brunhilds oder Etzels (Abb. 1 und 2). Was sie voneinander unterscheidet, setzt eine überaus künstliche Lichtregie, die sich mitunter den Gesetzen natürlicher Logik völlig enthebt, in ein strahlendes Hell und finsternes Dunkel. Es ist die voraussetzungslos-wertend sinnfälligste und zugleich abstrakteste Art, imaginative Zuschauerprojektionen faszinativ auf das Filmbild zu verpflichten. In der Visualisierung von Kriemhilds Falkentraum²⁸ findet dieses Verfahren seinen konsequentesten Ausdruck. In der heftig bewegten Auslöschung des Lichtpunkts inmitten wachsender Schwarzflächen – nur für Momente sind Vogelsilhouetten erkennbar – wird die konkretisierende Vorstellungskraft des Zuschauers ebenso stimuliert wie deren Produkt durch das Filmbild gewaltsam liquidiert. Mit Recht hat Klaus Kanzog darauf hingewiesen, daß sich die Dynamik des Films maßgeblich der Lichtregie verdankt: den »Konturierungen,



Abb. 2: ... deren Zerstörung kultisch zelebriert wird.

Lichtüberflutungen, Formaflösungen«²⁹; einer gebremsten Dynamik freilich, die sich inmitten und unter der Last der monumentalen Architektur entfalten muß und die letztlich nicht anders als destruktiv wirken kann.

In einem dergestalt abstrakt wertenden Licht sind auch die differenzierenden Zeichen zu lesen, mit denen Lang die »vier Welten« ausstattet; ihnen gemeinsam ist, daß sie nichts denotieren, sondern Vorstellungen evozieren. Ihre Grundfiguren sind zitathafte Anspielung und Ornament. Schon Lotte Eisner hat nachdrücklich darauf hingewiesen, in welchem Ausmaß einige der gerade besonders einprägsamen Filmeinstellungen – etwa Siegfrieds Ritt durch den Zauberwald, der ermordete Siegfried an der Quelle, der Tanz der nackten Hunnenkinder um den Frühlingsbaum – von Motivik und mythologisierendem Gestus her der Malerei eines Max Klinger oder Arnold Böcklin verpflichtet

sind.³⁰ Allerdings kann in diesem Zusammenhang kaum von einem Zitat gesprochen werden; ein Zitat würde die historische Differenz von Malerei und Filmbild kenntlich machen. Aufschlußreich ist vielmehr, daß hier auratisch besetzte Ikonogramme unterschiedlicher historischer Kontexte von Lang nahtlos eingeschmolzen werden in die Ausdrucksformen eines modernen, noch weitgehend traditionslosen Mediums. Das eröffnet dem Zeitgenossen Raum für mythische Ahnungen und Assoziationen, ohne daß sie im Film selbst expliziert oder diskursiv begründet werden würden.

Kaum anders verhält es sich mit dem schon oft beschriebenen Verfahren der Ornamentalisierung. In welche Räume auch immer der Blick des Zuschauers gelenkt und dort durch Mauern, Decken, Vorhänge, Türen begrenzt wird, auf sie aufgebrachte ornamentale Formen fungieren denotativ als augenscheinlicher Selbstzweck und stiften dennoch zugleich weiterweisende Bedeutungskonnotationen. Wenn Frieda Grafe in diesem Zusammenhang von einem wahren »Formenesperanto« Langs spricht, »das die Schaulust des Publikums« stimuliere (»ohne Rücksicht auf historische oder geographische Genauigkeit«) und das visuell Wahrnehmbares auf ein willkürliches »stilistisches Gleichmaß« bringe, womit die bedeutungskonstitutive Kraft dieser Formen allein aus der »Kohärenz« der filmischen Mittel resultiere³¹ – so erscheint dies nur teilweise gerechtfertigt. Zwar ist zutreffend, daß der Eindruck einer verhunzten Zivilisation in dem ornamentalen Dekor der Etzelresidenz, obwohl von Lang aus Beständen der Afrika- und Südsee-Abteilung (!) des Hamburger Völkerkundemuseums herauspräpariert³², erst in der Opposition zur geometrisch strengen heraldischen Ordnung evoziert wird, welche die Ausstattung des burgundischen Hofes durchwaltet. Gerade aber die überaus konsequente Ornamentalisierung des höfischen Lebens am Wormser Hof verweist – nicht über den manifesten Inhalt der Bilder, sondern vermittelt über das sie bestimmende ästhetische Verfahren – auf reale Bewußtseinsstrukturen und Ideologeme des frühen zwanzigsten Jahrhunderts.

Nicht nur Dekor und Objekte sind der Ornamentalisierung Langs unterworfen. Die Menschen selbst werden, wie vor allem Siegfried Kracauer und Lotte Eisner gezeigt haben, zu Elementen dieser Struktur: sei es, daß sie über ihre Kostüme im wörtlichsten Sinne zum ornamentalen Zeichenträger werden, sei es, daß sie mit ihrer ganzen Physis im Ornament sistiert werden. »So heben sich in ihrer starren Statik Hornbläser von einem klaren Himmel ebenso architektonisch profiliert ab wie die Zugbrücke, die sich über den Raum spannt. Und in gleicher Weise [...] Pfeilern gleich ragen in genauen Abständen Krieger auf, sie sind identisch in ihrer Haltung, gleichmäßig werden sie von Speer und Schild flankiert. Ein Zickzack-Ornament auf ihrem Waffenrock läßt sie in der Fläche erstarren, der Waffenrock scheint kaum mehr einen wirklichen Körper zu umschließen. [...] Oder Brunhild schreitet auf einer improvisierten Schiffsbrücke zum Land, und jene Schiffsbrücke ist aus Kriegern gebildet, die bis zum Hals im Wasser stehen und ihre Schilde aneinander halten; ihre Helme wirken wie eine ornamentale Bordüre. Andere Figuren am Gestade sehen wiederum wie gestanztes Gitterwerk aus.«³³ Lotte Eisner hat solche physischen Verwandlungen ins Ornamentale vor allem bei den Komparsen gesehen; Siegfried Kracauer, ähnlich argumentierend (»Diese Ornamente setzen sich aus Lehnsleuten oder Sklaven zusammen«)³⁴, machte in diesem ästhetisierenden Verfahren den Triumph des »Ornamentale[n] über das Menschliche auf der ganzen Linie« aus. »Absolute Autorität behauptet sich dadurch, daß sie die ihr unterworfenen Menschen zu gefälligen Mustern anordnet« – so wie Jahre später das »Nazi-Regime, das seine starken ornamentalen Neigungen durch Massenaufgebote zum Ausdruck brachte.«³⁵

Eine solche herrschaftsanalytisch bestimmte Beschreibung übersieht, daß die Protagonisten von dieser Stilisierung nicht ausgenommen sind. Dies gilt zumal für die am burgundischen Hof Versammelten, Siegfried eingeschlossen. Ihre von auffallend elementaren, abstrakt-geometrischen Formen dekorierten Gewänder, Rüstungen, Schilde . . . , ihre pointiert statuarische, auf einfache visuelle Symmetrien und Polaritäten bedachte Plazierung im architektonisch klar gegliederten Raum, die betont sparsamen Bewegungen, die, zeitlich-visuell gedehnt, einzelne Gesten isolieren



Abb. 3: Die eingefrorene Geste: Die spannungsgeladene Inszenierung der Blicke läßt von der später sich entladenen Gewalt ahnen. Kriemhild klagt Hagen des Mordes an Siegfried an.

und förmlich einfrieren lassen – all dies zwingt auch die maßgeblichen ›dramatis personae‹ in ein ebenso abstraktes wie kalkuliertes Muster stummer Formen (Abb. 3).

Wenn Thea von Harbou gesagt hat, es sei das Anliegen dieses Films, »uns Menschen des 20. Jahrhunderts die Geschöpfe jener Zeit menschlich nahezubringen«³⁶, so sind es die Strukturen dieser stummen Formen, die die eklektisch gefügten Motive und inhaltlichen Bruchstücke aus der Überlieferungstradition des Nibelungenstoffes egalisieren und im spezifischen ideologischen Horizont der zwanziger Jahre verorten. Einem bereits 1927 verfaßten zeitdiagnostischen Essay Siegfried Kracauers verdanken sich die maßgeblich entschlüsselnden Argumente.³⁷ Als der sichtbare Ausdruck der zeitgenössischen »Gesamtsituation« spiegeln sich nach

Kracauer in der Figur des abstrakten, von rationalen Formen bestimmten Ornaments strukturell wesentliche Prinzipien des kapitalistischen Systems: vor allem die in seinem Zeichen betriebene Entsubstantialisierung und Auflösung aller gewachsenen natürlichen Zusammenhänge von Organismen zu quantifizierbaren materiellen Rechengrößen (vom Volk zur Masse, von der Persönlichkeit zur Arbeitskraft, vom Arbeitszusammenhang zur tayloristisch ausgeformten Teilverrichtung) sowie die Entzauberung von Natur und Geschichte durch die neue Rationalität eines abstrakten Verwertungsinteresses, das sich – gleich dem Ornament – als Selbstzweck begreift.

Indes, auch darauf insistiert Kracauer: So wie »die Ratio des kapitalistischen Wirtschaftssystems nicht die Vernunft selber, sondern eine getrübe Vernunft« ist (*«Sie begreift den Menschen nicht ein»*), so wie »das Gebrechen des Kapitalismus« darin besteht, daß er »nicht zu viel, sondern zu wenig« rationalisiert³⁸, so erweist sich auch die Abstraktheit als Ausdruck eben dieser Rationalität als »doppeldeutig«, weil »verstockt«. »Die herrschende Abstraktheit zeigt an, daß der Prozeß der Entmythologisierung nicht zu Ende gebracht ist«, da er seine eigenen gesellschaftlichen Grundlagen nicht einschließt.³⁹ In diesem Sinne enthüllt sich die Figur des Ornaments entgegen dem Augenschein letztlich als »bare rationale Leerform«. Damit »erweist es [das Ornament, H.-B. H.] sich als ein Rückschlag, der seinerseits wieder die Abgesperrtheit der kapitalistischen Ratio gegen die Vernunft verrät«⁴⁰ (Abb. 4).

An kaum einem anderen Film läßt sich dieser dialektische Zusammenhang so anschaulich demonstrieren wie an Fritz Langs *Nibelungen*. Indem er den Nibelungenstoff, sein Figurenarsenal und seine Handlungselemente, auf den visuellen Gebrauchswert hin plündert, die gewonnene Beute mit spezifisch filmischen Mitteln radikal veräußerlicht und sie in ebenso abstrakten wie durchrationalisierten Formmustern sistiert, trägt er nicht nur zur Entzauberung dieses gerade in der deutschen Geschichte so nachhaltig und vielfältig mythologisch besetzten Stoffes bei.⁴¹ Gleichzeitig behandelt Lang den Nibelungenkomplex tatsächlich auf dem avanciertesten bürgerlich-ideellen resp. ideologischen Niveau seiner Zeit, dem des hochentwickelten Kapitalismus. »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«, zieht Klaus Kan-

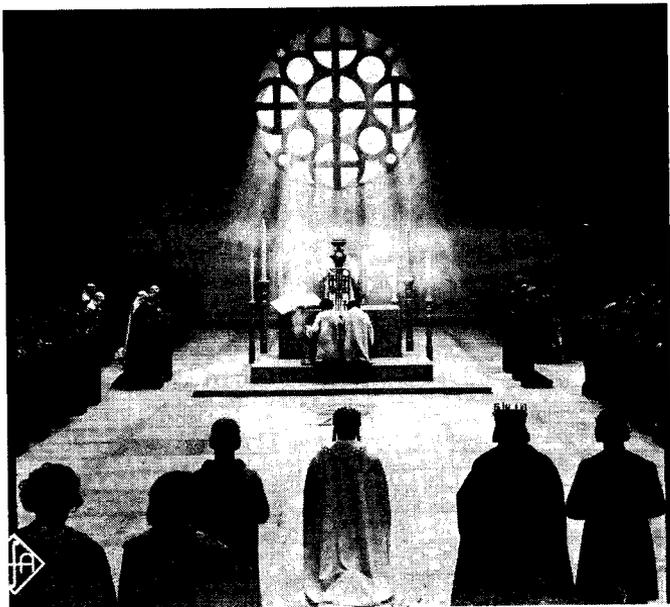


Abb. 4: Langs Lichtspiel: Kult des Sakralen und abstrakte Rationalität des ornamentalen Arrangements

zog das fast verblüffende materialistische Fazit seiner inhaltlichen Analyse.⁴² Insofern ist auch die Tatsache, daß sich völkisch-nationalistische Lesarten mit diesem Film zunächst schwer taten – dies registrierte aufmerksam bereits der zeitgenössische Rezensent im sozialistischen *Kulturwillen*⁴³ –, keineswegs Zufall.

Allerdings, die Rationalität, die sich in diesem Film gegenüber dem mythengeladenen Stoff und seiner Figurenwelt über die visuelle Materialisierung und Formgebung behauptet, erweist sich letztlich als fragile Hohlform. Mit Lust und Schrecken zugleich wird im Film schließlich die totale Zerstörung inszeniert. Auch dies läßt sich aus heutiger Sicht im Zusammenhang späterer geschichtlicher Ereignisse lesen. 1924, auf der Suche nach dem »Mythos für das 20. Jahrhundert« stellte sich dies für Lang noch anders dar. »Der Film als Zeitdokument [...] zeigt den Menschen von

heute – oder vielmehr: er muß ihn zeigen – 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 [...]. Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt.«⁴⁴ Auf dem Sockel aber kippen sie leichter und zerbersten dann.

Anmerkungen

- 1 Fritz Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film*, in: Edgar Beyfuss und Alex Kossowsky (Hg.), *Das Kulturfilmbuch*, Berlin 1924, S. 28.
- 2 Fritz Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*, in: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen*, o. O. o. J., S. 12 f.
- 3 Die Uraufführung fand im Ufa-Palast am Zoo, Berlin, statt; Teil 1: 14. 2. 1924; Teil 2: 26. 4. 1924. – Die vorliegende Untersuchung basiert auf der unter der Leitung von Enno Patalas rekonstruierten Fassung, die seit 1988 in verschiedenen westdeutschen Fernsehprogrammen ausgestrahlt wurde.
- 4 Vgl. Arnold Zweig, *Erziehung vor Verdun* (1935), Frankfurt/Main 1974.
- 5 Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*, in: Th. M., *Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen*, Berlin, Weimar³ 1965, S. 451.
- 6 Max Adler, *Masse und Mythos*, in: *Die Neue Schaubühne* 2 (1920), S. 233, S. 230.
- 7 Vgl. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*, Tübingen 1985, bes. S. 174 f.
- 8 In dieser Perspektive sind so unterschiedliche Autoren wie etwa Tönnies, Klages, George oder Schriftsteller völkisch-nationaler Provenienz unter einem gemeinsamen Aspekt zu sehen.
- 9 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (1920), Neuwied³ 1965, S. 32.
- 10 Max Adler, a. a. O. [Anm. 6], S. 233.
- 11 Vgl. dazu: Thomas Koebner, *Der Film als neue Kunst – Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911–24)*, in: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg 1977, S. 1–31. – Anton Kaes, *Kino-Debatte. Texte zum Ver-*

hältnis von Literatur und Film 1909–1929, Tübingen, München 1978. – Heinz-B. Heller, a. a. O. [Anm. 7].

- 12 Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* [Anm. 1], S. 28.
- 13 Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* [Anm. 1], S. 29.
- 14 Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* [Anm. 1], S. 29.
- 15 Lang, *Worauf es... ankam* [Anm. 2], S. 12.
- 16 Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* [Anm. 1], S. 30.
- 17 Ähnlich Georg Otto Stundt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven 1924, S. 35 ff. – Zur Kritik dieser Vorstellung vgl. Heller, a. a. O. [Anm. 7], S. 211 ff.
- 18 Lang, *Worauf es... ankam* [Anm. 2], S. 12.
- 19 Lang, *Worauf es... ankam* [Anm. 2], S. 12, S. 15.
- 20 Thea von Harbou, *Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen*, in: *Die Nibelungen* [Anm. 2], S. 10.
- 21 Vgl. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, in: B. B., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt/Main 1967, Bd. 18, bes. S. 180 f.
- 22 Harbou, in: *Die Nibelungen* [Anm. 2], S. 11.
- 23 Thea von Harbou, *Das Nibelungenbuch*, München 1923.
- 24 Titelliste der »Gesänge«
Siegfried
 1. »Wie Siegfried den Drachen erschlug.«
 2. »Wie Volker vor Kriemhild von Siegfried sang, und wie Siegfried nach Worms kam.«
 3. »Wie Siegfried Brunhild für Gunther gewann.«
 4. »Wie Brunhild zu Worms einzog, und wie die Könige sich vermählten.«
 5. »Wie nach sechs Monden Siegfrieds Morgengabe, der Nibelungen Hort, zu Worms eintraf, und wie die Königinnen miteinander stritten.«
 6. »Wie Gunther Siegfried die Treue brach.«
 7. »Wie Kriemhild Hagen Tronje Rache schwur.«
Kriemhilds Rache
 1. »Wie Kriemhild um Siegfried trauerte, und wie König Etzel durch Rüdiger von Bechlarn um sie warb.«
 2. »Wie Kriemhild von der Heimat Abschied nahm, und wie sie von Herrn Etzel empfangen wurde.«
 3. »Wie König Etzel vor Rom lag, und wie Kriemhild ihre Brüder entbieten ließ.«
 4. »Wie Kriemhild ihre Brüder empfing.«
 5. »Wie die Hunnen mit den Nibelungen das Sonnwendfest feierten.«
 6. »Der Nibelungen Not.«
 7. »Der Nibelungen Ende.«

- 25 Lang, *Worauf es... ankam* [Anm. 2], S. 13 f.
- 26 Auf einer allgemeineren Ebene wird diese »Versachlichung« des »Stilwillens« im Medium Film reflektiert von Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, bes. S. 10 ff. (Reprint: Zürich 1965).
- 27 Klaus Kreimeier, *Der Schlafwandler. Fritz Lang und seine deutschen Filme*, in: Uta Berg-Ganschow und Wolfgang Jacobsen (Hg.), *...Film... Stadt... Kino... Berlin...*, Berlin 1987, S. 105.
- 28 Für die Realisierung dieser Szene zeichnete der Experimentalfilmer Walter Ruttmann verantwortlich.
- 29 Klaus Kanzog, *Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner »Der Ring des Nibelungen«*, München 1987 (dtv 4468), S. 205.
- 30 Vgl. Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand* (1964), Frankfurt/Main 1975, S. 158. – Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, London 1976, S. 74.
- 31 Frieda Grafe, *Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal*, in: Frieda Grafe, Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler, Peter Syr, *Fritz Lang*, München, Wien 2 1986 (Reihe Film 7), S. 56.
- 32 Vgl. Eisner, *Fritz Lang* [Anm. 30], S. 79.
- 33 Eisner, *Die dämonische Leinwand* [Anm. 30], S. 161 f.
- 34 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, übers. v. Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt/Main 1979 (Siegfried Kracauer, *Schriften*, Bd. 2), S. 103.
- 35 Kracauer, *Von Caligari* [Anm. 34], S. 103.
- 36 Harbou, in: *Die Nibelungen* [Anm. 2], S. 8.
- 37 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1927), in: Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main 1977, S. 50–63.
- 38 Kracauer, *Das Ornament* [Anm. 37], S. 57.
- 39 Kracauer, *Das Ornament* [Anm. 37], S. 58.
- 40 Kracauer, *Das Ornament* [Anm. 37], S. 61.
- 41 Vgl. dazu Werner Wunderlich, *Der Schatz des Drachentödlers. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*, Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 30).
- 42 Kanzog, a. a. O. [Anm. 29], S. 207.
- 43 Hans Albert Förster, *Arbeiterbildung und Film*, in: Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft 2 (1925), Nr. 11; zit. n. Gertraude Kühn, Karl Tümmler, Walter Wimmer (Hg.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*, 2 Bde., Berlin 1975, Bd. 1, S. 171.
- 44 Lang, *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* [Anm. 1], S. 31.