

Nadine Hufnagel (Bayreuth)

Sagenhafte Held*innen?

Genderdarstellung in filmischen Nibelungen-Adaptionen der 1960er und 1970er Jahre

Nibelungenfilme um 1970 und Gender

Zwei Frauen treffen sich vor einer Kirche. Eine der beiden geht mit offenen Armen auf die andere zu und begrüßt sie als „Schwester“. Die andere lehnt diese Anrede ab und auch der Einwand, sie seien doch „Schwestern im Frauenlos“, kann sie nicht umstimmen:

Seit wann bist du eine Frau? Kannst du kochen, kannst du nähen? [...] Die, die du so viele Wunden geschlagen hast [...]? Die Unnatur rächt sich also! [...] Du hast der Liebe widerstrebt wie keine, jetzt macht sie dich zur Strafe doppelt blind! [...] Du Buhlin meines Gatten! Du darfst drei Schritte hinter mir gehen!¹

Bei den beiden Frauen handelt es sich um Kriemhild und Brunhild,² die Szene stammt aus dem ersten Teil der Nibelungen-Verfilmung des Regisseurs Harald Reinl. Um die Evidenz von Stand und Herrschaft, die im hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* für den Königinnenstreit zentral ist,³ geht es in dieser Darstellung offensichtlich nicht. Stattdessen ist der Streit der Königinnen hier eine Auseinandersetzung zweier eifersüchtiger Frauen. Kriemhilds Angriffe auf ihre Schwägerin zielen auffälligerweise alle auf deren Genderidentität. Weiblichkeit wird dabei über Liebesfähigkeit und Hausarbeit definiert. Die Engführung von Frausein und Kochen durch eine Adelige, die, aufgrund ihres gesellschaftlichen Status wenig überraschend, selbst niemals am Herd zu sehen ist, vermag zu irritieren, zeigt aber, wie sehr weibliche Geschlechtsidentität in den Augen der Filmemacher an die Rolle als Ehe- und Hausfrau gekoppelt

1 Reinl, Harald: Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried von Xanten. Deutschland 1966, 1:11:31-1:12:36.

2 Die Nibelungen-Verfilmungen verwenden abweichend von den meisten modernen Textausgaben des mittelalterlichen *Nibelungenlieds* den Namen Brunhild statt Brünhild, weshalb ich in diesem Beitrag ebenso verfahren werde.

3 Vgl. Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. 3. Aufl. Berlin 2009, S. 150f.

ist. Diese Kopplung stellt der Dialog als 'natürlich' dar, womit sie gewissermaßen unhinterfragbar wird. Diese Szene wirft aus Sicht einer an Genderkonzeptionen interessierten Mittelalter-Rezeptionsforschung in besonders eindringlicher Weise die Frage nach der Genderdarstellung dieses Films auf.⁴

Das *Nibelungenlied* auch aus Perspektive einer historisch-literaturwissenschaftlichen Genderforschung zu untersuchen, ist in der Mediävistik inzwischen etabliert,⁵ wobei in vielen Fällen aus nachvollziehbaren Gründen eine starke Konzentration auf die weiblichen Figuren zu beobachten ist. Selbiges gilt für die Erforschung der (filmischen) Nibelungen-Rezeption.⁶ So stehen beispielsweise auch bei Michael Mecklenburg Kriemhild und Brunhild im Fokus, um der Frage nachzugehen, wie es sich in den Nibelungen-Verfilmungen unter der Regie Fritz Langs,⁷ Harald Reinls⁸ und Uli Edels⁹ mit der Darstellung dieser Figuren verhält, die im *Nibelungenlied* typische Geschlechterrollen der mittelhochdeutschen Epik, welche Heldenhaftigkeit eng an die kulturelle Konstruktion von Männlichkeit knüpft, überschreiten.¹⁰ Mein Beitrag schließt einer-

4 Die Szene hat offenbar bereits Norbert Voorwinden besonders interessiert, vgl. Voorwinden, Norbert: Brünhilds Schicksale – oder: Was machen Autoren und Regisseure im 20. Jahrhundert mit Brünhild? In: 6. Pöchlarn Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick, hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2001, S. 197-214, hier S. 203.

5 Vgl. bspw. Bennewitz, Ingrid: Kriemhild und Kudrun: Heldinnen-Epik statt Helden-Epik? In: 7. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises (Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietrich), hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2003, S. 9-20; Lienert, Elisabeth: Gender Studies, Gewalt und das ‚Nibelungenlied‘. In: Der Mord und die Klage. Das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt, hg. von Gerold Bönnen und Volker Gallé. Worms 2007, S. 145-162; Keller, Johannes/Kragl, Florian (Hg.): 10. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldinnen. Wien 2010.

6 Vgl. bspw. Voorwinden 2001 (s. Anm. 4).

7 Lang, Fritz: Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried. Teil 2: Kriemhilds Rache. Deutschland 1924.

8 Vgl. Anm. 1. Teil 2: Kriemhilds Rache. Deutschland 1967.

9 Edel, Uli: Die Nibelungen. Teil 1: Der Fluch des Drachen. Teil 2: Liebe und Verrat. Deutschland 2004.

10 Mecklenburg, Michael: Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhaftigkeit in filmischen Adaptionen des ›Nibelungenliedes‹. In: 10. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldinnen, hg. von Johannes Keller und Florian Kragl. Wien 2010, S. 93-119. Diese Verknüpfung von Heldenhaftigkeit und Männlichkeit betrifft selbstverständlich nicht ausschließlich die Vormoderne; vgl. hinsichtlich dieses Aspekts der Nibelungen-Rezeption auch Bennewitz 2003 (s. Anm. 5), S. 11. „Wir sind gewohnt,

seits an diesen anregenden Aufsatz an, lenkt aber andererseits den Blick stärker auf die Interdependenz der Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit und geht weniger historisch vergleichend vor, sondern konzentriert sich auf Filme eines relativ begrenzten Zeitraums, den bereits eingangs zitierten Zweiteiler *Die Nibelungen* aus den Jahren 1966 und 1967 und den 1971 veröffentlichten Sexfilm¹¹ *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen*.¹² Im Fokus werden insbesondere die Figuren Kriemhild, Brunhild, Gunther und Siegfried stehen, was eine Konzentration auf die Nibelungen-Handlung bis zum Mordanschlag auf Siegfried zur Folge hat.¹³

Reinls Nibelungen-Filme werden seit einigen Jahren zunehmend von der mediävistischen Forschung beachtet. Häufiger dienen sie aber lediglich als Vergleichsfolie für Fritz Langs Stummfilmepos und werden überwiegend mit einem – wie es scheint, vielfach wohl bereits im Vorfeld feststehenden – Negativurteil bedacht.¹⁴

das ‚Nibelungenlied‘ aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionstradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts heraus als ‚Nationalepos‘ und/oder ‚Heldenepos‘ wahrzunehmen, als ein Werk, in dessen Zentrum männliche Protagonisten stehen – Siegfried im ersten, Hagen im zweiten Teil, – und als männlich geltende Tugenden – speziell Freundschaft und *triuwe*, (Gefolgschafts)Treue – verhandelt werden.“ Diese Wahrnehmung entspricht nicht unbedingt der Überlieferungslage (vgl. z.B. die Überschriften in den Handschriften D und d, den Beginn des Textes mit der Figureneinführung Kriemhilds [z.T. nach der Prologstrophe] oder die Tatsache, dass sich die verschiedenen Fassungen v.a. an der Figur der Kriemhild abarbeiten) und dürfte heute – auch Dank Bennewitz und den Arbeiten, die von ihnen angeregt wurden – für die germanistische Forschung nicht mehr uneingeschränkt gelten. Die Wahrnehmung des *Nibelungenlieds* in den 1960er und 1970er Jahren, die meinen Untersuchungszeitraum bilden, dürfte damit allerdings gut skizziert sein.

- 11 Die Genrezuordnung erfolgt nach Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*. 2. Aufl. Berlin 1990, S. 74 und Seeßlen, Georg: *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*. Marburg 1996, S. 126-129.
- 12 Hoven, Adrian: *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen*, Deutschland 1971.
- 13 Für die Verfilmung Reinls bedeutet dies leider eine nicht ganz unproblematische Vernachlässigung des zweiten Teils, da der Film Hovens jedoch damit endet, böte er für den zweiten Teil der Reinl-Filme kein Vergleichsmaterial (s. Anm. 46).
- 14 Positiv hingegen Teichert, Matthias: *Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert*. Heidelberg 2008, S. 386: „Aus skandinavistischer Sicht am interessantesten [...] In stärkerem Maße als in den anderen Filmversionen hat in dieser Fassung nordisches Motivmaterial, insbesondere aus der Sigurdsage, Eingang gefunden; zugleich rezipiert der Zweiteiler auf bemerkenswerte Weise die Nibelungenliteratur des 19. Jahrhunderts ebenso wie die Erstverfilmung des Stoffes durch Lang.“

Verglichen mit Langs künstlerischer Gesamtkonzeption, die den Nibelungenstoff signifikant pointiert, sind die nach ihm entstandenen Verfilmungen reine Unterhaltungstreifen. Produzent Arthur Brauner *nahm* es 1966 mit Regisseur Harald Reinl *auf sich*, ein Remake *zu versuchen* [...]. Reinls Profession als Hausregisseur der Karl May-Verfilmungen ist deutlich spürbar, allein schon was die Wahl der Drehorte angeht: Langatmige Landschaftsaufnahmen mit teilweise karstigen Bergen lassen Winnetou hinter jeder Ecke vermuten und stehen im krassen Gegensatz zu Fritz Langs ausschließlich im Studio gedrehten Bildkompositionen. Weiterhin kann man das Gefühl, einen typischen ‚Historienschinken‘ à la *Ivanhoe* zu sehen, nicht abschütteln. Denn anders als Lang, der sich mit Kostümen und Kulissen einer zeitlichen Einordnung zu entziehen weiß, schafft Reinl eine eigene, historisch aber nicht korrekte Mittelalter-Vorstellung. Kitsch also im Gegensatz zu Langs Kult.¹⁵

Abgesehen davon, dass *Die Nibelungen* von 1966/67 aber beim Publikum einigermaßen erfolgreich waren und somit die Nibelungen-Wahrnehmung einer breiten Öffentlichkeit eine Zeitlang wesentlich mitgeprägt haben dürften,¹⁶ lohnt sich eine genauere Untersuchung hinsichtlich ihrer Genderdarstellung schon allein deshalb, *weil* es sich dabei um Unterhaltungsfilm handelt. Denn im kommerziellen Kino schlagen sich Ge-

-
- 15 Driever, Annela: Drachenkampf Deluxe. Nibelungenfilme im Vergleich. In: Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter: Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter – Schloss Drachenburg – Nibelungenhalle, hg. von Peter Glasner, Albert Kümmerl-Schnur, Elmar Scheuren. Siegburg 2008, S. 105-112, hier: S. 108, Herv. N.H. Zur Behandlung des Reinl-Films durch die Forschung vgl. auch Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), insbesondere Anm. 22; zum Verhältnis der Filme Langs und Reinls vgl. Teichert 2008 (s. Anm. 14), S. 388f. und S. 391. *Die Nibelungen* (1966/67) setzt nicht das zeitentobene Erhabene des Mythos in Szene, erhebt aber m.E. auch keinen Anspruch auf Historizität. Die Filme orientieren sich erkennbar stärker am zeitgenössischen Märchenfilm und den Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums als an historischer Adäquatheit. Dies stellt jedoch für sich keinen Qualitätsmangel dar. Mittelalter-Rezeptionsforschung, wie ich sie verstehe, fragt gerade nach Vorstellungen vom Mittelalter ohne diese immer nur auf das Abweichen von historischer Korrektheit zu reduzieren (vgl. auch Herweg, Mathias/Keppler-Tasaki, Stephan: Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung. In: Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarische Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur, hg. von Dens., Berlin, New York, S. 1-12, insb. S. 3).
- 16 Vgl. den Wormser Oberbürgermeister Michael Kissel, der 2006 den Besuchern der Ausstellungen *Die Nibelungen – Pop & Kitsch*, „die vergnügliche Wiederentdeckung des einen oder anderen ›Nibelungen-Klassiker‹ aus der Unterhaltungsindustrie, der aus der Sozialisation der Jugend der 60er- und 70er-Jahre nicht mehr wegzudenken ist“, wünschte; *Die Nibelungen – Pop & Kitsch. Eine Ausstellung der Nibelungenmuseum-Betriebs GmbH. Worms 2006*, S. 5.

schlechterstereotypen und -wunschbilder einer Gesellschaft nicht nur plakativ nieder, sondern entfalten auch eine erhebliche gesellschaftliche Breitenwirkung. Darüber hinaus entstehen *Die Nibelungen* „vor einer kleineren Epochenschwelle [...], die insbesondere mit dem Schlagwort der feministischen Emanzipationsbewegung verbunden ist“¹⁷, was sie für eine genderwissenschaftliche Betrachtung besonders interessant erscheinen lässt.

Die Chance, diese 'Epochenschwelle' gewissermaßen von der anderen Seite aus zu betrachten, bietet uns der wenige Jahre jüngere Sexfilm, der bisher kaum Aufmerksamkeit erfahren hat.¹⁸ Dabei hat die Forschung diesen Film durchaus immer wieder zumindest registriert, zum Beispiel widmet ihm *Mittelalter im Film* einen eigenen, wenn auch abwertenden, Eintrag.¹⁹ Eine analytische Betrachtung gibt es meines Wissens aber bislang nicht, obwohl der Film eine interessante Besonderheit aufweist, denn „[d]er Schluss bietet ein Happy End: Siegfried kann seinen Widersacher Hagen überwältigen“²⁰. Genauer gesagt ist es zunächst Kriemhild, der es gelingt, Hagen vom Mord an Siegfried abzuhalten und im Anschluss sogar jegliches Blutvergießen zu verhindern, indem Siegfried nur ihr zuliebe die Rache an dem letztlich doch von ihm besiegten Hagen unterlässt.²¹ Hinzu kommt, dass Regisseur Adrian Hoven erstmals – soweit ich sehe – die Geschichte in den Mund einer weiblichen Erzählerfigur legt. Allein mit diesen beiden Änderungen wirft der Sexfilm die Frage nach der Funktion und Transformation des Nibelungen-Stoffes in und für Verfilmungen um 1970, für die die mit-

17 Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), S. 95.

18 Vgl. dazu einen Artikel über das Nibelungen-Museum in Xanten in der *Augsburger Allgemeinen* vom 25. März 2010: „Dem verdienten Vergessen entreißt die Xantener Präsentation auch eine 1971 gedrehte Soft-Porno-«Sexpedition» ins Nibelungen-Mittelalter mit dem muskulösen Raimund Harmstorf in der Titelrolle. Der Museumschef: «Ich hab mir das – natürlich dienstlich – ansehen müssen.»“; <http://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Nibelungen-Museum-in-Xanten-id7531056.html> Artikel (letzter Zugriff am 26.05.15).

19 Adolf, Heinrich/Kiening, Christian: *Mittelalter im Film*. Berlin, New York 2006, S. 34 und S. 455f.; vgl. auch Teichert 2008 (s. Anm. 14), S. 385.

20 Adolf/Kiening 2006 (s. Anm. 19), S. 456.

21 Vgl. Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, 01:31:40-01:33:21.

telalterliche Vorlage nur ein – und vermutlich nicht der wichtigste – Einflussfaktor ist,²² in verschärfter Art und Weise auf.

Dass neben den beiden genannten Nibelungen-Filmen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen, 1966 noch eine Verfilmung von Hebbels Nibelungen-Drama für das öffentlich-rechtliche Fernsehen produziert wurde²³ und 1962 *Siegfried. Die Nibelungensaga* in den deutschen Kinos zu sehen war,²⁴ kann als Indiz für den Bedarf der deutschen Gesellschaft, sich in den 1960er und 1970er Jahren mit dem *Nibelungenlied* auseinanderzusetzen, gewertet werden.²⁵ Dies geschieht aber nicht in Form einer kritischen Aufarbeitung der problematischen Rezeption des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts oder als Beschäftigung mit einem mittelalterlichen Text, sondern vor allem in medialen Formen, die primär auf Unterhaltung zielen. Drei der vier Verfilmungen trivialisieren den Stoff deutlich, wodurch auf eine gleichsam ungefährliche Art und Weise die aktualisierende (Wieder-) Aneignung des kulturellen Erbes möglich wird.

Für die Genderdarstellung sind aufgrund dieser Trivialisierung zwei Möglichkeiten erwartbar: Entweder werden stereotype Geschlechterrollen durch den Rückgriff auf den historischen Stoff als 'mittelalterlich' und geschichtlich überwunden gezeigt oder sie werden als traditionell und geschichtlich legitimiert inszeniert. Im Folgenden wird also die Genderdarstellung in den trivialisierenden Nibelungen-Filmen um 1970 anhand der Figureneinführung und zweier exemplarischer Szenen, der Doppelhochzeit und dem bereits angesprochenen Streit der Königinnen,

22 Was Siegrid Schmidt für Jugendbuch-Adaptionen mittelalterlicher Stoffe feststellt, gilt ebenso für Film-Adaptionen: Auch die bisherige Rezeptions-Geschichte eines Stoffes schreibt sich in neue Adaptionen ein, vor allem aber sind aktuelle künstlerische und gesellschaftliche Einflüsse relevant; vgl. Schmidt, Siegrid: *Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beobachtungen zur Aufarbeitung des Artus- und Parzival-Stoffes in erzählender Literatur für Jugendliche und Erwachsene mit einer Bibliographie der Adaptationen der Stoffkreise Artus, Parzival, Tristan, Gudrun und Nibelungen 1945-1981. I. Untersuchungen und Dokumentation.* Göppingen 1989, S. 195.

23 Semmelroth, Wilhelm: *Die Nibelungen*, Deutschland 1966.

24 Gentilomo, Giacomo: *Siegfried. Die Nibelungensaga* (im Original: *Sigfrido*), Italien 1957.

25 Jörg Hackfurth hat darauf hingewiesen, dass Nibelungen-Verfilmungen vorzugsweise in Zeiten, die als Krisen empfunden werden, entstanden sind; vgl. Hackfurth, Jörg: *Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not.* In: *Komparatistik online* (2009/1). <http://www.komparatistik-online.de/2009-1-2> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2015].

in den Blick genommen, einerseits mit dem Ziel die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit dieser Adaptionen zu analysieren, andererseits um die Funktion und Konsequenzen der Nibelungen-Rezeption für diese Genderdarstellung aufzuzeigen.

Analyse der Filme

Anlage der Figuren

In *Siegfried von Xanten* wird Gunther als kluger König und Christ vorgestellt, wobei ihn vor allem politisches Denken und Handeln auszeichnen. So ist er auf der Suche nach einer Ehefrau, aber nicht aus emotionalen Gründen, sondern um sich mit ihr zu schmücken und um mit ihr einen Erben zu zeugen. Als er erfährt, dass der Held Siegfried auf dem Weg nach Worms sei, fasst er sofort den Plan, diesen mit seiner Schwester zu verkuppeln. Die ist – räumlich von ihren Brüdern und den anderen Männern getrennt – zusammen mit Hofdamen blond und mädchenhaft zuerst vor dem Spiegel im rosa Prinzessinnenkleid mit golden aufgesticktem Kreuz zu sehen. Sie ist als brave Tochter inszeniert, die sich auf den Kirchgang mit ihrer Mutter vorbereitet, wobei sie jedoch offenbar besonders auf ihr Aussehen bedacht ist, das ihr später den Einfluss auf Siegfried sichern wird.

Der ebenfalls blonde Siegfried, dargestellt vom sportlich-muskulösen Uwe Beyer, wird durch einen Vortrag Volkers eingeführt, der von einer filmischen Rückblende begleitet wird. Diesem Vortrag lauscht Kriemhild verträumt von der Empore herab. Derart inszeniert erscheint Siegfried sogleich als Figur, die von Männern wie Gunther, die fest im realen Leben stehen, unterschieden ist. Seine Heldentaten sind das Drachentöten, Schatzgewinnen und Frauenretten – motiviert von einer als naiv inszenierten Abenteuerlust.²⁶ Als arglose und emotionsgeleitete Figur kann er leicht vom rationalen Gunther für dessen Zwecke instrumentalisiert werden, die Anerkennung der anderen Männer ist für ihn nur im Rahmen des Heldenberichts gesichert und nach dem Streit der Königinnen wird ihn Hagen sogar als Schwätzer abqualifizieren und ei-

26 Vgl. Driever 2008 (s. Anm. 15), S. 108.

nen Verräter nennen,²⁷ da er offensichtlich nicht in der Lage war, die Angelegenheiten der Männerwelt aus der Sphäre der Frauen herauszuhalten. Doch bereits in der Rückblende wird Siegfrieds scheinbar idealtypische Männlichkeit als prekär präsentiert: Als er überlegt, für Brunhild auf Island zu bleiben, wird er von – ausgerechnet dem durch seine geringe Körpergröße und das Narrenkostüm selbst als defizitär gekennzeichneten Mann – Alberich kritisiert, da ein Mann hinaus in die Welt müsse, um zu erobern und zu kämpfen, und nicht am Rockzipfel eines Weibes hängen dürfe.²⁸ Zudem

wird der Drachenkampf hier nicht von Hagen als Warnung erzählt, sondern von Volker zur Unterhaltung der adeligen Wormser gereimt und steht damit auch nicht direkt am Anfang wie bei Lang, sondern bekommt etwas Vorlauf durch die Vorstellung der Figuren des Wormser Hofes. Dadurch gewinnt die Geschichte zudem an Märchen- oder Sagencharakter.²⁹

Siegfried ist ein Held für Geschichten und eine Art Märchenprinz, von dem Mädchen wie Kriemhild träumen.

Brunhild wird aus der Gegenwart der Handlung zunächst noch weiter distanziert als er – als Figur einer Geschichte Alberichs in der Geschichte Volkers. Darin wird sie als von Wotan bestrafte Frau eingeführt. Aber auch nach ihrer Erlösung durch Siegfried bleibt sie im Grunde eine Gefangene, denn sie verliebt sich auf den ersten Blick unsterblich in ihren Retter und kann ihm nach dessen Aufbruch nur sehnsuchtsvoll übers Meer nachblicken. Die weibliche Form der Liebe wird als nur passiv erleidbar in Szene gesetzt: Kriemhild und Brunhild verbindet, dass sie Siegfried sofort verfallen, sich aber weder dagegen wehren, noch selbst viel zur Beziehungsanbahnung beitragen können.³⁰ Eine weitere Gemeinsamkeit der Frauenfiguren liegt in ihrer äußerlichen Attraktivität. Auch Brunhild ist schlank, nicht besonders muskulös und geschminkt. Sie trägt ein korsettirtes Oberteil bzw. eng anliegendes Kettenhemd. Sie besitzt keine echte physische Stärke, sondern kann zaubern, wobei die Zauberkraft ihren Ursprung nicht in ihrem eigenen Körper hat, sondern ihr von den Göttern in Form eines Zaubergürtels geliehen ist. Sobald ihr dieser genommen ist, wird sie später auch

27 Vgl. Siegfried von Xanten, 01:15:00-01:15:04.

28 Vgl. Siegfried von Xanten, 29:04-29:13.

29 Driever 2008 (s. Anm. 15), S. 108f.

30 Vgl. dazu Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), S. 107f.

schlagartig zur verliebten, braven Ehefrau mutieren. Phänotypisch ähnelt die Brunhild des Sexfilms der Brunhild in Reinls Verfilmung. Bei ihrem ersten Auftritt wirkt sie sexy, im Vergleich zu den Damen aus Worms aber wenig freizügig. Ihr abweisendes Verhalten und die hochgeschlossene Kleidung dürften in der Sprache des Genres bereits auf eine sexuelle Problematik, die überwunden werden muss, hinweisen. Der Sexfilm verbindet hier seine Genrekonventionen mit dem Erzählstoff in kreativer Art und Weise, indem er die gefährliche Brautwerbung und die Hochzeitsnacht zusammenzieht und mit Brunhilds sexueller Besonderheit koppelt: Sie hatte bisher noch keinen Orgasmus und die Aufgabe, der sich der Brautwerber stellen muss, ist, ihr einen solchen innerhalb dreier Nächte endlich zu verschaffen. Als idealer Kandidat dafür ist zuvor Siegfried eingeführt worden, denn sein Heldentum gründet ebenfalls genrekonform im Wesentlichen auf seiner Dominanz und seiner sexuellen Potenz. Zwar berichtet die Erzählerin auch hier von Drachentod und Hortgewinnung, allerdings ohne filmische Rückblende und in gerade einmal einer halben Minute.³¹ Wichtiger für die Figurenkonstitution ist, dass Siegfried nicht nur Sex mit vielen Frauen hat, sondern auch, dass dieser von den Frauen immer als überaus lustvoll erlebt wird. In Worms sorgen sich die – im Gegensatz zu den Frauen vollständig bekleideten – Männer, dass das Erscheinen Siegfrieds Krieg bedeuten könnte, während die mit Körperpflege beschäftigten Damen sich auf einen solchen eher freuen, da er verspricht, andere Männer ins Land zu bringen. Aber nicht nur diese abwertende Haltung der Frauen kennzeichnet die Wormser Männer als defizitär: Der dicke Hagen ist offensichtlich impotent und kompensiert dies mit übermäßigem Alkoholkonsum und Streitsucht, und die einzige Gelegenheit, bei der die Königsbrüder sexuell aktiv sind, ist ein Hoffest, das zur Orgie wird, bei der aber – anders als in den Sexszenen mit Siegfried – keine Vaginalpenetration, sondern 'nur' Fellatio unter dem Tisch stattfindet und keinerlei Lustgewinn der Frauen gezeigt wird. Die Kamera fokussiert dabei die Könige, die als Witzfiguren für Siegfried – und für den Zuschauer – inszeniert sind. Folglich überrascht es nicht, dass Gunther später beim Versuch, Brunhild zu erobern, nicht nur an der gestellten Aufgabe scheitert, sondern anschließend vor Siegfried und dem Publikum völlig der Lächer-

31 Vgl. Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, 01:30-02:00.

lichkeit preisgegeben wird, wenn er an einer Art Unterhose an die Wand gehängt von Siegfried gekitzelt und ausgelacht wird, den er durch ein erbärmliches Pfeifen zu Hilfe gerufen hat. Während der anschließenden Befriedigung seiner Zukünftigen durch den unsichtbaren Siegfried wird Gunther dann zum Voyeur, eine Rolle, die zuvor und danach nur weibliche Figuren einnehmen.

Neben Voyeurismus ist der weibliche Teil des Wormser Hofes durch freizügige Kleidung oder Nacktheit und Homoerotik gekennzeichnet. Allerdings bleibt letztere vom inszenierten Lustniveau her deutlich hinter den heterosexuellen Sexszenen mit Siegfried zurück und stellt buchstäblich nur ein Vorspiel dar. So löst Siegfrieds Erscheinen dann auch sofort Begeisterung und eine Orgie aus. Kriemhild sticht im Kreis ihrer Damen hervor, da sie bis zur Hochzeit jungfräulich bleibt und in Gegenwart der Männer mehr Stoff als ihre Hofdamen trägt, ohne allerdings zugeknöpft wie Brunhild zu sein. Eine Ausnahme stellt auch ihre Position dar, derzufolge „wir Frauen [...] doch mehr für die Liebe [sind]“³².

Auf der Fähigkeit hingebungsvoll zu lieben, auf – zumindest potentieller – Mutterschaft, Heiratsfähigkeit und damit gekoppelt auf einem attraktiven Erscheinungsbild basiert in Reinls Film weibliche Identität. Im Verhältnis dazu erscheinen die Frauen in *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* auf den ersten Blick als selbstbestimmter. Attraktivität ist auch hier wichtig, die Frauen sind aber nicht nur Schauobjekte,³³ sondern – zumindest bis zur Zähmung durch Siegfried – auch sexuelle Subjekte, deren Lustgewinn im Zentrum der Inszenierung steht. Dies ist aber lediglich darauf zurückzuführen, dass sich Männlichkeit, die in beiden Filmen wesentlich von der Anerkennung der anderen

32 Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, 02:56-02:58. Den Männern schreibt Kriemhild stattdessen das Kämpfen zu.

33 Kriemhild und Brunhild tragen im Allgemeinen mehr Kleidung als andere weibliche Figuren, wobei die (teilweise) Nacktheit zumindest auf heutige Pornokonsumenten eher wie eine Form der Mode oder des FKK und weniger als erotische Verführung wirken dürfte. Überraschenderweise inszeniert der Sexfilm gerade die begehrtesten Frauen, Kriemhild und Brunhild als bekleidet, und sogar die erste Wormser Dame, mit der Siegfried Sex hat, ist als Page kostümiert und damit in jenem Moment, in dem die Verführung stattfindet, angezogen. Dennoch sind alle Frauenkörper wesentlich stärker als Schauobjekte für den Zuschauer inszeniert als die Körper der Männer.

Männer abhängt,³⁴ und in *Siegfried von Xanten* durch Stärke, Tatkraft und Rationalität zu erlangen ist, im Sexfilm auch wesentlich über die Fähigkeit, Frauen zu befriedigen, konstituiert.³⁵ Gerade über seine beiden weiblichen Hauptfiguren verknüpft aber auch der Sexfilm Geschlechtsverkehr eben nicht mit Promiskuität und Freiheit, sondern eng mit Ehe und Mutterschaft. So erlebt, wie bereits erwähnt, Kriemhild erst nach der Hochzeit den ersten heterosexuellen Koitus; Brunhild verlangt während der Kopulation mit Siegfried, er solle ihr ein Kind machen und ihr orgasmischer Ja-Schrei ist zugleich die Antwort auf den Heiratsantrag Gunthers. Zudem blendet der Sexfilm, während in *Siegfried von Xanten* zuvor noch der offizielle Einzug Gunthers und Brunhilds in Worms stattfindet,³⁶ direkt von Brunhilds Schlafzimmer auf Isenstein zum Geläut der Hochzeitsglocken über.

34 In *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* wird sie vor allem über Neid, z.B. Hagens auf Siegfried, und die Figur von Siegfrieds Knappen inszeniert. Ein weiteres Element, das beide Filme miteinander verbindet, ist die strikte dichotome Geschlechtertrennung, die zeitweise Männern und Frauen unterschiedliche Räume, auf jeden Fall aber unterschiedliches Verhalten, zuweist.

35 Seeßlen 1990 (s. Anm. 11), S. 18: „[D]ie Lust der Frau ist eine Funktion der ‚Arbeit‘ des Mannes.“

36 Vgl. *Siegfried von Xanten*, 00:53:00-54:25: Herrschaft in Worms versucht Brunhild nur gegenüber einer anderen Frau zu beanspruchen, und dies nur aufgrund von Eifersucht. Dass der Herrschaftsanspruch wenig realpolitisch motiviert ist, zeigt sich darin, dass er nur wenige Sekunden erhoben wird, nachdem Brunhild sich selbst als Gefangene bezeichnet hat. Dabei handelt es sich um eine intertextuelle Verbindung zu dem Stummfilm von Fritz Lang, der Brunhild kurz vor der Ankunft in Worms die Worte „Deine Gefangene bin ich! Dein Weib werde ich nie!“ in den Mund legt. Bei Reinl entkräftet Gunther Brunhilds Einwand ruhig, aber bestimmt mit der Floskel „Wir alle sind Gefangene unseres Volkes!“. Damit wird zugleich die Rolle Brunhilds als Opfer der männlichen Verschwörer marginalisiert. Anhand der Figur Gunther bestätigt sich in dieser Szene, dass eine positive männliche Identität mit emotionaler Ruhe und Politik verknüpft ist, und in der Begeisterung Gernots und Giselhers für ihren großen Bruder zeigt sich andererseits, dass sie auf die Anerkennung durch andere Männer angewiesen ist.

Das Lang-Zitat taucht in vier Variationen in Reinls Film auf: beim Einzug, kurz vor der Hochzeit als „Deine Frau werde ich! Dein Weib nie!“ (55:34-55:36), zum dritten Mal in der Hochzeitsnacht als „Deine Frau bin ich! Dein Weib werde ich nie!“ (01:03:55-01:03:59) und schließlich im Rahmen der Bitte Gunthers gegenüber Siegfried, ihm noch einmal bei der Bezwingung Brunhilds zu helfen in der Variante „Burgund hat eine Königin. Aber Burgunds König hat kein Weib!“ (01:06:12-01:06:19). Dadurch wird „Frau“ als „Ehefrau“ semantisch vereindeutigt und mit Gefangenschaft, zumindest aber Unterordnung konnotiert, „Weib“ scheint die sexuell verfügbare, braue, verliebte und auf die Familie hin orientierte Frau zu meinen.

Doppelhochzeit, Königinnenstreit und Ende

Hinsichtlich der Hochzeit wählen beide Filme ähnliche Inszenierungsstrategien. Ort ist jeweils die Kirche, eingeleitet wird die Szene jeweils von Glockengeläut, beide Paare knien, bilden ansonsten aber einen deutlichen Kontrast: Kriemhild und Siegfried sind einander zugewandt und berühren sich, Brunhild und Gunther hingegen vermeiden tendenziell Körper- und Blickkontakt, solange es die Zeremonie nicht unbedingt erfordert, wobei Brunhild deutlich abweisender ist, als der sie zeitweise mit sorgenvollen Blicken streifende Gunther. In *Siegfried von Xanten* knien die Paare nicht wie im Sexfilm nebeneinander, sondern werden wie in der älteren Verfilmung von Lang kontrastiv einander gegenüber platziert. Kriemhilds und Siegfrieds Verbundenheit drückt sich im Partnerlook der beiden aus. Die Figur Brunhild bleibt durch das Tragen des Gürtels mit heidnischen Symbolen hingegen aus der Wormser Familie exkludiert, während sie durch das Ritual zugleich von ihr vereinnahmt wird. Durch die vergleichsweise ausführliche Darstellung der christlichen Rituale werden Ehe und Familie deutlich christlich-konservativ inszeniert. In der Hochzeitsnacht wird es letztlich auch die heidnische Macht von Brunhilds Zaubergürtel sein, die Gunther vom Beischlaf mit seiner Angetrauten abhält. Ich folge hier Mecklenburg, der vorschlägt, dass durch die optische Präsentation des Gürtels „genau dort auf Brünhilds Kleid, wo darunter die Schambehaarung zu vermuten ist, [...] eine männliche Angst vor einer aggressiven weiblichen Sexualität ins Bild [ge]setzt [wird]“³⁷. Dadurch ergeben sich Berührungspunkte mit der Thematik des Sexfilms, der Brunhild in der Hochzeitsnacht in Gunthers Schlafzimmer als Domina inszeniert, aber aufgrund dieser genrebedingten Eindeutigkeit auf die symbolische Aufladung des Gürtels verzichten kann.

Bei Reinl löst nach der Hochzeitsnacht der mit heidnischen Symbolen versehene Gürtel als Indiz für die vermeintliche Untreue Siegfrieds einen Anfall von Eifersucht bei Kriemhild aus. Diese verleitet Kriemhild, sich so zu verhalten, wie man es zuvor an Brunhild beobachten konnte,³⁸ wobei sich die Aggression der Frauen immer zuvorderst gegen die

37 Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), S. 108.

38 Unterstrichen wird dies durch Kriemhilds rote Kleidung und den goldenen Gürtel, die zuvor Attribute Brunhilds waren. Brunhild erscheint zunächst domestiziert, was

Konkurrentin und nicht gegen die beteiligten Männer richtet. Auf diese Art und Weise werden die beiden Frauenfiguren „zu Konkurrentinnen im Kampf um den begehrenswerten Mann stilisiert, mit der daraus sich ableitenden Behauptung, dass der Kampf der Geschlechter kausal aus dieser Konkurrenz hervorgehe“³⁹. Die Transgression der idealen weiblichen Rolle stellt hier nicht mehr eine höfische oder herrschaftliche Ordnung in Frage, sondern bedroht eine ansonsten intakte Ehe und Familie, deren Verteidigung gegen solch emotionale Angriffe – anders als beispielsweise die militärische Abwehr äußerer Feinde – die Ehefrau übernimmt, als ihr naiver Mann sie nicht zu beruhigen vermag. Dem emotionalen weiblichen Konfliktverhalten⁴⁰ – Kriemhild bereut den Streit anschließend sofort und versucht sich tränenreich bei Brunhild zu entschuldigen, die jedoch gekränkt, wütend und unversöhnlich reagiert – wird sofort die rationale männliche Konfliktbewältigung gegenübergestellt, die Gunther besonders prägnant zusammenfasst: „Wie oft wird Streit entfacht durch weibliche Eitelkeit und Eifersucht. Männliche Besonnenheit wird ihn wieder austreten.“⁴¹ Dass es wenig später dennoch zur Ermordung Siegfrieds kommt, resultiert aus der Korrumpierung Hagens durch Brunhild, die an die gemeinsame Herkunft und Religion appelliert. Hagen macht daraufhin wiederholt auf Siegfrieds politische Unkontrollierbarkeit und die Bewunderung der Brüder Gernot und Giselher für ihn, die zuvor ausschließlich auf ihren großen Bruder gerichtet war, aufmerksam. Damit verleitet er Gunther zur Eifersucht, die dieser selbst zuvor als typisch weiblich charakterisiert hat. Letztlich ist es die Affizierung der männlichen Sphäre mit 'Weiblichkeit', die zur Katastrophe des ersten Teils der Verfilmung, der Zerstörung einer Familie, führt.⁴²

sich in der Anpassung an die bisherige Inszenierung Kriemhilds (z.B. die Anrede als Schwester, das Tragen eines Kreuzes) ausdrückt.

39 Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), S. 108.

40 Vgl. auch Teichert 2008 (s. Anm. 14), S. 392.

41 Siegfried von Xanten, 01:14:33-01:14:40.

42 In der Problematisierung des Verhaltens der Männer ähneln damit Reinls Nibelungen-Verfilmungen in Grundzügen durchaus der mittelalterlichen Dichtung. Darin ist jedoch nicht der Verlust männlicher Rationalität thematisiert, die Problemlage wesentlich komplexer: „Um noch einmal auf die Einschätzung GAUNTS zurückzukommen: Sowohl die ‚Kudrun‘ als auch das ‚Nibelungenlied‘ bestätigen grundsätzlich die Ansicht, daß ideales männliches Verhalten primär in Relation zu anderen Modellen

Der vergleichende Blick zeigt, wie bereits im Zusammenhang mit Brunhilds Gürtel erwähnt, dass der Sexfilm hinsichtlich der Darstellung von Ehe genau hinsieht, wo *Siegfried von Xanten* abblendet, Symbolik verwendet oder andeutet; die Verbindung von Liebe, Ehe und Religion wird darin zwar anzitiert, etwa durch das Setting der Hochzeitszeremonie, der Fokus liegt aber deutlich verschoben auf dem Zusammenhang zwischen Liebe, Ehe und Sexualität, die in Reinls Film über den religiösen Gegensatz zwischen 'heidnisch' und 'christlich' nur angedeutet wird: Die Grundlage für die Ehe Kriemhilds und Siegfrieds ist Liebe, was zu liebevollem und lustvollem Sex führt, der beide befriedigt und zugleich Siegfried domestiziert, denn nach der Eheschließung verhält er sich beim Geschlechtsverkehr weniger wild als zuvor und ist monogam. Für Gunther und Brunhild ist hingegen Sex die alleinige Basis ihrer Ehe. Als dieser nicht befriedigend ist, frustriert das beide und führt zur Umkehrung der Dominanzverhältnisse innerhalb der Ehe. Eheliches Glück und sexuelle Befriedigung stehen darum auch im Zentrum des Königinnenstreits, die Frage nach dem Rang der Männer liefert lediglich den Gesprächsanlass. Dabei ist, ob Brunhild betrogen wurde, in erster Linie für sie als Privatperson relevant. Der Film verzichtet dementsprechend auf die Konzentrierung der Rangfrage in der Frage des Vorrangs beim Betreten des Domes ebenso wie auf eine ikonische Darstellung des Status der Frauen durch eine Treppe, wie sie in den Verfilmungen durch Lang und Reinl vorkommt. Zwar findet der Streit nach wie vor in der Öffentlichkeit statt, ohne aber eine öffentliche Auseinandersetzung zu sein: Dass es sich um ein Privatgespräch handelt, wird durch die Figur einer lauschenden Freundin Kriemhilds unterstrichen; keine der männlichen Figuren nimmt von dem Konflikt Notiz und die umstehenden Zuschau-

von Maskulinität gewonnen wird. Die einsamen, von Ehemännern, Vätern und Brüdern unkontrollierten Aktionen von Kriemhild oder Gerlint sind zunächst als Aufforderung an die sie umgebende Männerwelt zu sehen, dergleichen Pannen zukünftig zu verhindern. [...] Und dennoch unterlaufen beide Texte [...] die Selbstverständlichkeit dieses ‚ethischen Systems‘ immer wieder aufs neue: angefangen von der Tatsache, daß weibliche Figuren in diesem Kosmos einer feudaladeligen Männerwelt selbständig agieren (agieren müssen wegen des Versagens der sie umgebenden Männer) über die Tatsache, daß wesentliche Normen feudaladeligen Selbstverständnisses an Frauenfiguren exemplifiziert werden [...] bis hin zu dem Umstand, daß sich an ihrer Person das Scheitern und die Unvollkommenheit männlichen Agierens offenbart“; Bennewitz 2003 (s. Anm. 5), S. 19.

er zeigen, abgesehen von Kriemhilds Hofdamen, lediglich auf das Treiben der Männer eine Reaktion. Wegen seiner Eheprobleme wird Gunther zwar von anderen Männern, allen voran von Siegfried, ausgelacht, allerdings gibt er sie ganz offen zu und an seiner Position in der männlichen Rangfolge oder dem Herrschaftsgefüge ändern sie nicht das Geringste, schließlich ist er bereits zuvor als schwächlich-lächerlicher König inszeniert worden. Von dem „dummen Weibergeschwätz“⁴³ wollen die Männer nichts hören. Um letzte Gewissheit über die Vorgänge auf Island zu erlangen, foltert Brunhild im Anschluss an den Königinnenstreit die Freundin Kriemhilds und überlässt die Wehrlose danach ihren Folterknechten. Auch diese Szene, die Brunhild erneut als Domina inszeniert und eine Gruppenvergewaltigung andeutet, lässt sich mit genrespezifischen Zuschauererwartungen bzw. Konventionen erklären; handlungslogisch ist sie vollkommen überflüssig, für die Genderkonzeption des Films aber dennoch aufschlussreich: Der persönliche Frust einer Frau, selbst einer Königin, ändert in der Männerwelt – und damit in der Welt – zunächst überhaupt nichts; er kann sie aber, auch wenn sie zuvor als selbstbewusste Anführerin einer rein weiblichen Gruppe aufgetreten ist, zur Verräterin am eigenen Geschlecht werden lassen. Für den männlichen Helden wird es erst gefährlich, als sich die frustrierte Frau mit dem impotenten Mann verbündet.

Die weitere Handlung des Sexfilms ist schnell zusammengefasst: Hagen lässt sich darauf ein, Siegfried für Brunhild gegen Bezahlung zu ermorden. Kriemhild kann allerdings wie bereits erwähnt jegliches Blutvergießen verhindern. Der Film endet mit einem Schlusswort der Erzählerin:

Und Sie dürfen nicht denken, zu meiner Zeit hätte man anders gelebt. Es gibt auch heute noch solche Siegfrieds. Wenn wir Frauen wollen, können wir aus jedem Mann einen Siegfried machen. Nur müssen wir klug sein und dem Mann helfen, in den Sattel zu klettern. Denn wenn er dann erst einmal oben ist, reitet er von allein.⁴⁴

Der Film *Siegfried von Xanten* endet damit, dass Kriemhild Rache für den Vater ihres ungeborenen Kindes schwört.⁴⁵

43 Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, 01:19:38.

44 Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, 01:33:37-01:33:54.

45 Für eine Bewertung der Genderdarstellung in Reinls Nibelungenfilmen sollten wesentliche Merkmale auch durch die Analyse allein des ersten Teils deutlich geworden sein. Lediglich grob seien aber zumindest einige darüber hinaus gehende Aspekte

Funktion und Transformation des Nibelungen-Stoffes im Zusammenhang mit der Genderdarstellung

In *Siegfried von Xanten* wird geschlechtliche Identität, so lässt sich zusammenfassen, wesentlich durch die interdependenten Parameter der Funktion einer Figur für Familie und Ehe und ihre Affinität zu Emotionalität oder Rationalität konstituiert. Gunther verkörpert einen rationalen Typ von Männlichkeit, der wesentlich auf den Rollen des Familien-

skizziert: Kriemhilds Rache zeigt, wie Mutterschaft die Figur Kriemhild handlungsfähig macht, während sich Brunhild, die sich ihrem Mann wieder sexuell verweigert hat, zum Zeitpunkt der Geburt am Grab Siegfrieds umbringt. „Der Kampf der Frauen bekommt damit eine zuvor nicht thematisierte Dimension, weil Reinl mit dieser Wendung sowohl die Okkupation männlicher Gewaltfähigkeit als auch den gezielten Einsatz des eigenen Körpers als Objekt männlicher Begierde schließlich auf die Gebärfähigkeit der Frau als deren ultimativer ‚Waffe‘ hin perspektiviert“; Mecklenburg 2010 (s. Anm. 10), S. 109. Kriemhilds Mutterrolle motiviert fortan Handlungen und lenkt die Sympathien von anderen Figuren sowie Zuschauern auf sie. Entlastet wird die Figur auch dadurch, dass sie im Grunde stets die treuliebende Tochter, Schwester und Mutter bleibt. „Aus der monströsen Nemesis Langs macht Reinl ein sylphidenhaft zartes Geschöpf. [...] [B]ei ihrem Abschied vom burgundischen Hof, wo Langs Kriemhild für ihre Brüder nur kalte Verachtung übrig hat und nicht einmal von ihrer Mutter dazu gebracht werden kann, sich von ihnen zu verabschieden, umarmt und küßt sie Gernot und Giselher; nach der Ermordung ihres Sohnes bittet sie Rüdiger, sie zu töten; bei Hagens Ankunft am Hunnenhof vermag sie seinen Anblick nicht zu ertragen, und nach dem Tod Giselhers fleht sie unter Tränen Dietrich von Bern an ‚ein Ende zu machen‘“; Teichert 2008 (s. Anm. 14), S. 392.

Die männlichen Burgunden sind ambivalent dargestellt: loyal und furchtlos, aber auch stur und verboht, womit sie letztlich ihr eigenes Schicksal besiegeln. Denn die Rolle des bedingungslos treuen Kämpfers wird zwar bewundert, die Zeit eines solchen Ideals scheint allerdings vorüber. Die Figur Gunther wird noch stärker problematisiert als in Teil 1, sein Wort lässt nicht verlässlich auf entsprechende Handlungen schließen: So nimmt er aus politischen Gründen die Einladung an den Etzelhof freundlich an, während er insgeheim zum Krieg gegen die Hunnen rüstet. Dieser Zug ist bereits vorher angelegt, z.B. entspricht die Prahlerei vor dem Kampf mit Brunhild nicht seiner tatsächlichen Leistung und die Männerwitze vor der Hochzeitsnacht werden durch die Performanz im Schlafzimmer nicht eingelöst. Nur versteht es Gunther im ersten Teil noch, diese Schwäche durch einen geschickten Einsatz seiner Resource 'Siegfried' zu kompensieren. Der von Siegfried verkörperten Männlichkeitsvorstellung entspricht im zweiten Teil am ehesten der in Kriemhild verliebte Blodin, was allerdings – ohne Unverwundbarkeit – noch rascher zum Tod führt. Den rational und politisch agierenden Mann stellt in Teil 2 vor allem Etzel dar, wodurch eine gewisse Ähnlichkeit zur Figur Gunther entsteht. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Etzel sein Kind beim letzten Festmahl gezielt politisch einsetzt, indem er es als Vermittler zwischen Ost und West bezeichnet, was Gunther positiv aufnimmt. Der Hunnenherrscher ist Kriemhild durchaus emotional zugetan, aber nicht blind vor Liebe, der Verlust seines einzigen Sohnes macht aus ihm jedoch einen gebrochenen Mann.

oberhaupt und des Politikers basiert. Siegfried hingegen repräsentiert den 'Frauenschwarm' und 'Abenteurer', dessen körperliche Kraft und Emotionen stärker ausgeprägt sind als sein Verstand. Für beide Typen ist die Anerkennung durch andere Männer von großer Bedeutung.

Weibliches Handeln ist stets emotionsgeleitet dargestellt, aber je nach emotionaler Situation sind zwei Realisierungen von weiblicher Identität denkbar: positiv im Ausfüllen der Rolle der braven Gattin und liebevoll-passiven Hausfrau und Mutter bzw. Schwester, negativ in der Rolle der ungehorsamen Ehefrau, unfähigen Hausfrau und eifersüchtigen Nebenbuhlerin. Damit zeichnet *Siegfried von Xanten* ein traditionelles Frauenbild.⁴⁶ Diesem wird durch den Film gewissermaßen zeitent-hobene Geltung zugeschrieben, da es potentielle Gendervorstellungen des zeitgenössischen Filmpublikums mit denjenigen einer als 'alt' gekennzeichneten Geschichte⁴⁷ zur Deckung bringt. Darüber hinaus verbindet dieses traditionelle Frauenbild innerhalb der Handlung auf den ersten Blick so verschiedene Figuren wie die archaische Brunhild und die zarte Kriemhild. Letztere hatte es, wie eingangs erwähnt, zusätzlich in ihrer Figurenrede als 'natürliche Norm' dargestellt. Auch der aus der

-
- 46 Dieses Frauenbild entspricht beispielsweise auch der Beschreibung der Kriemhild- und Brunhild-Darstellungen in Bearbeitungen für Kinder und Jugendliche im zeitlichen Umfeld des ersten Weltkriegs: „[D]en Mädchen [...] wird [vermittelt], dass die Rolle der Frau an der Seite ihres Mannes ist. Nur eine gute und unterwürfige Hausfrau ist eine gute Frau. Dies ist am besten in der Figur der Kriemhild zu sehen. Sie wird als gehorsame, schöne junge Frau beschrieben, die gut einen Haushalt führen kann und sich den Befehlen ihres Bruders unterordnet und in die Heirat mit Siegfried zustimmt ohne diesen je gesehen zu haben. Solange sie die ihr erteilten Ratschläge befolgt, führt sie auch ein glückliches Leben. Erst mit dem Königinnenstreit und dem Verrat Siegfrieds gerät ihr Leben aus den Fugen. Kriemhild dient somit zum einen als Vorbild der Mädchen zum anderen aber auch als abschreckendes Beispiel durch ihren Verrat und dem damit zusammenhängenden Untergang aller Nibelungen.“ Bula, Veronika/Linder, Lisa-Marie/Rühle, Yvonne: Die Nibelungen – ein Stoff für Kinder? Das Nibelungenlied in der Kinder- und Jugendliteratur von 1890 bis heute. In: Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter: Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter – Schloss Drachenburg – Nibelungenhalle, hg. von Peter Glasner, Albert Kümmel-Schnur, Elmar Scheuren. Siegburg 2008, S. 189-200, hier: S. 191f. Die Ähnlichkeiten hinsichtlich des Konservatismus der Geschlechterdarstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Mitte der 1960er Jahre lässt sich m.E. als Reaktion auf gesellschaftliche Umbrüche und verstärkte Emanzipationsbewegungen verstehen.
- 47 Diese Kennzeichnung geschieht bereits durch den Beginn des Films, wenn die Erzählerstimme durch das Zitat der übersetzten Prologstrophe des *Nibelungenliedes* eine Geschichte aus lange vergangenen Zeiten ankündigt; Siegfried von Xanten, 00:20-00:40.

Handlung und dem Gegensatz zwischen weiblicher Emotionalität und männlicher Rationalität hervorgehende Geschlechterkampf wird dabei wie das traditionelle Familienbild durch den Rückgriff auf einen mittelalterlichen Erzählstoff, der als kulturelles Erbe von hoher Relevanz betrachtet werden darf, gewissermaßen mit historischer Kontinuität und Legitimität versehen. Dadurch wird der üblicherweise im ersten Teil der Nibelungen-Handlung als strahlender Held wahrgenommene Siegfried,⁴⁸ gewissermaßen das erste Opfer des Geschlechterkampfes im Film, hinsichtlich der Genderkonstitution eine problematische Figur: Denn Siegfrieds naiv-unreflektierter und emotionaler Umgang mit Brunhild und Kriemhild löst das Eifersuchtsdrama unter den Frauen ja erst aus.⁴⁹ Siegfried ist nur körperlich, nicht hinsichtlich Rationalität komplementär zu den weiblichen Figuren, im Hinblick auf Emotionalität erweist er sich sogar eher anschlussfähig. In einer rationalen und politischen Männerwelt kann er auf Dauer nicht bestehen. Ein Mann wie er liefert den Stoff für Geschichten, die man sich in der Gegenwart der Filmhandlung gerne zur Unterhaltung erzählt, wie der einführende Vortrag Volkers am Wormser Hof zeigt, ebenso wie im Kino der 1960er Jahre. Letztlich stellt Siegfried aber einen Männertypus dar, der durch den Tod der Figur, die ihn verkörpert, verabschiedet wird.⁵⁰

Für die Konzeption von *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* hält die Adaption des *Nibelungenliedes* ganz andere Möglichkeiten und Herausforderungen bereit. Der Film ist gewissermaßen eine zweifache Aneignung: Zum einen wird mittels einer als 'urdeutsch' wahrgenommene Geschichte das wesentlich von amerikanischen Pro-

48 Wobei sich im 20. Jahrhundert ein Trend zur Problematisierung insbesondere der Heldenhaftigkeit der Siegfried-Figur feststellen lässt, vgl. bspw. so verschiedene Texte wie Zauner, Georg: *Die Erinnerungen des Helden Sigfrid*. Zürich, Köln 1985, der Siegfried als eine Art pathologischen Mörder, Vergewaltiger und Aufschneider darstellt, und Hohlbein, Wolfgang: *Hagen von Tronje*. Wien 1986, worin Siegfried aus Hagens Perspektive als unheimlicher Konkurrent um Einfluss und Liebe erscheint.

49 Vgl. Voorwinden 2001 (s. Anm. 4), S. 204.

50 Ein Männlichkeitsideal wird in Reinls *Die Nibelungen* nur zeitweise bzw. ex negativo greifbar. Dies kann man zum einen mit dem dramatischen Verlauf der Nibelungen-Handlung selbst, die, vor allem im zweiten Teil, weniger Anknüpfungspunkte für zeitgenössische Vorstellungen von Männlichkeit bietet, erklären, gewichtiger dürfte allerdings die gerade hinsichtlich der männlichen Heldenfiguren problematische Rezeptions-Geschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, eventuell aber auch die Komplexität und eine gewisse Verunsicherung bezüglich idealer Männerbilder sein.

duktionen geprägte Genre des Kostüm-Sexfilms erobert,⁵¹ zum anderen aber wird der Stoff von diesem Genre derart assimiliert, dass grundlegende Transformationen der Handlung notwendig werden. Denn während in den 1950er und teilweise 1960er Jahren die Lust der Frau in pornographischen Filmen noch völlig gleichgültig war, ist der Zusammenhang von Sex und weiblicher Lust in Sexfilmen der späten Sechziger und frühen Siebziger wesentlich. So steht auch im Nibelungen-Sexfilm die sexuelle Befriedigung von Frauen im Zentrum positiv besetzter Männlichkeit. Verkörperung dieses Ideals ist die Siegfried-Figur. Daraus resultiert einerseits, dass dessen Gegenspielern, allen voran Hagen, die genretypische Gegenposition des impotenten Mannes zufällt, andererseits ist damit aber auch gesetzt, dass ein solcher Siegfried nicht mehr sterben sollte und schon gar nicht durch die Hand eines solchen Hagen penetriert und ermordet werden darf, wenn nicht zugleich das genretypische Männlichkeitsideal dekonstruiert oder zumindest relativiert werden soll. Dennoch dreht der Film die Handlung nicht einfach um und lässt Siegfried Hagen töten, sondern, wie bereits ausgeführt, hält Kriemhild zunächst Hagen von der Ermordung ihres Mannes ab und diesen wiederum, nachdem er den Attentäter endgültig besiegt hat, von seiner Rache. Zur Erklärung ist abschließend ein erneuter Blick auf die Frauenfiguren und die Paarkonzeptionen sinnvoll: Für weibliche Figuren hält der Sexfilm die Rolle der ständig verfügbaren, sexuell aktiven Frau bereit, die beispielsweise von den Wormser Hofdamen verkörpert wird, die Rolle der frigiden bzw. nicht zu befriedigenden Frau wird von Brunhild ausgefüllt. Durch sie und Kriemhild wird die Befriedigung der Frau aber auf die Befriedigung der eigenen Ehefrau hin perspektiviert, durch Kriemhild jedoch zusätzlich um den Aspekt der Liebe erweitert. Siegfried, dessen das normale Maß übersteigende Potenz und Dominanz auch immer eine Tendenz zum Bedrohlichen haben, wird durch die auf gegenseitiger Liebe basierende Ehe mit Kriemhild gezähmt. Folgerichtig

51 Parallel zur Trivialisierung antiker und mittelalterlicher Stoffe im Mainstream-Kino war die Trivialisierung der Stoffe als Sexfilm Anfang der 1970er international nicht ungewöhnlich, in Deutschland blieb sie aber eher ein Einzelfall; vgl. Adolf/Kiening 2006 (s. Anm. 20), S. 34. „Von Zorro über Robin Hood bis zu den Musketieren sollten in der folgenden Dekade [den 1970ern in Amerika] alle großen historischen oder pseudo-historischen Helden ihre ‚Sexabenteuer‘ im Kino erleben.“; Seeßlen 1990 (s. Anm. 11), S. 190.

ist auch sie es, die den Mord *und* die Rache ihres Mannes aktiv verhindert. Damit könnte der Sexfilm sogar als eine Art geschickt verpackte Ehedidaxe verstanden werden, denn ihm geht es offenbar nicht um einen Geschlechterkampf – die Hierarchien sind eindeutig, weibliche und männliche Sphäre überwiegend klar getrennt – sondern primär um das Zusammenfunktionieren der Geschlechter. Liebe und sexuelle Befriedigung sind dafür die Basis, die Rollenverteilung der Ehe die ideale Rahmenbedingung: Einerseits ist damit der Mann weiterhin aktiv und dominant, die Ausrichtung auf seine Frau lenkt die Energie jedoch in zivilisierte Bahnen, andererseits erlangen auch Frauen, als Medien seiner Potenz und Dominanz, Handlungsfähigkeit durch den Einfluss auf einen Mann, was im Falle Brunhilds mit negativen, im Falle Kriemhilds mit positiven Folgen dargestellt ist. Letzteres vermag sogar die Änderung einer tradierten Geschichte zu bewirken! Der Steigbügeldienst, den jahrhundertlang Siegfried Gunther geleistet hat, wird am Ende als *die* Aufgabe der Frau festgeschrieben. Der Rückgriff auf den mittelalterlichen Stoff suggeriert dabei in Kombination mit dem Schlusswort der Erzählerin, das den Bogen zur Gegenwart schlägt, dass dies aber schon immer so war und immer noch so ist. Aus dieser Perspektive erweist sich die eingangs zitierte 'Epochenschwelle' der Emanzipation dann doch als eher niedrig.

Bibliographie

Filme

- Edel, Uli: Die Nibelungen. Teil 1: Der Fluch des Drachen. Teil 2: Liebe und Verrat. Deutschland 2004.
- Gentilomo, Giacomo: Siegfried. Die Nibelungensaga (im Original: Sigfrido), Italien 1957.
- Hoven, Adrian: Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, Deutschland 1971.
- Lang, Fritz: Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried. Teil 2: Kriemhilds Rache. Deutschland 1924.
- Reinl, Harald: Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried von Xanten. Teil 2: Kriemhilds Rache. Deutschland 1966/67.
- Semmelroth, Wilhelm: Die Nibelungen, Deutschland 1966.

Forschungsliteratur

- Adolf, Heinrich/Kiening, Christian: *Mittelalter im Film*. Berlin, New York 2006.
- Artikel über das Nibelungen-Museum in Xanten in der *Augsburger Allgemeinen* vom 25. März 2010; <http://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Nibelungen-Museum-in-Xanten-id7531056.html> Artikel (letzter Zugriff am 26.05.15).
- Bennewitz, Ingrid: Kriemhild und Kudrun: Heldinnen-Epik statt Helden-Epik? In: 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. *Mittelhochdeutsche Heldendichtung ausserhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises* (Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietriche), hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2003, S. 9-20.
- Bula, Veronika/Linder, Lisa-Marie/Rühle, Yvonne: Die Nibelungen – ein Stoff für Kinder? Das Nibelungenlied in der Kinder- und Jugendliteratur von 1890 bis heute. In: *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult*. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter: Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter – Schloss Drachenburg – Nibelungenhalle, hg. von Peter Glasner, Albert Kümmel-Schnur, Elmar Scheuren. Siegburg 2008, S. 189-200.
- Die Nibelungen – Pop & Kitsch. Eine Ausstellung der Nibelungenmuseum-Betriebs GmbH. Worms 2006.
- Driever, Aneka: Drachenkampf Deluxe. Nibelungenfilme im Vergleich. In: *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult*. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz in Königswinter: Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter – Schloss Drachenburg – Nibelungenhalle, hg. von Peter Glasner, Albert Kümmel-Schnur, Elmar Scheuren. Siegburg 2008, S. 105-112.
- Hackfurth, Jörg: Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not. In: *Komparatistik online* (2009/1). <http://www.komparatistik-online.de/2009-1-2> (letzter Zugriff am 27.07.2015).
- Herweg, Mathias/Kepler-Tasaki, Stephan: *Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorienansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung*. In: *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarische Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, hg. von Dens., Berlin, New York, S. 1-12.
- Keller, Johannes/Kragl, Florian (Hg.): *10. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Heldinnen*. Wien 2010.
- Lienert, Elisabeth: Gender Studies, Gewalt und das ‚Nibelungenlied‘. In: *Der Mord und die Klage. Das Nibelungenlied und die Kulturen der Gewalt*, hg. von Gerold Bönnen und Volker Gallé. Worms 2007, S. 145-162.
- Mecklenburg, Michael: Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhaftigkeit in filmischen Adaptionen des ‚Nibelungenliedes‘. In: *10. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Heldinnen*, hg. von Johannes Keller und Florian Kragl. Wien 2010, S. 93-119.
- Müller, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied*. 3. Aufl. Berlin 2009.

Schmidt, Siegrid: *Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beobachtungen zur Aufarbeitung des Artus- und Parzival-Stoffes in erzählender Literatur für Jugendliche und Erwachsene mit einer Bibliographie der Adaptationen der Stoffkreise Artus, Parzival, Tristan, Gudrun und Nibelungen 1945-1981. I. Untersuchungen und Dokumentation.* Göttingen 1989.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film.* 2. Aufl. Berlin 1990.

Seeßlen, Georg: *Erotik. Ästhetik des erotischen Films.* Marburg 1996.

Teichert, Matthias: *Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert.* Heidelberg 2008.

Voorwinden, Norbert: *Brünhilds Schicksale – oder: Was machen Autoren und Regisseure im 20. Jahrhundert mit Brünhild?* In: 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick, hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2001, S. 197-214.

Weitere Literatur

Hohlbein, Wolfgang: *Hagen von Tronje.* Wien 1986.

Zauner, Georg: *Die Erinnerungen des Helden Sigfrid.* Zürich, Köln 1985.