



SUSANNE SCHUL

## *Es gibt immer ein Opfer?*

Albert Ostermaiers Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen*  
aus einer intersektionalen Perspektive

KUBIK: Pass auf: Es gibt drei Regeln im Leben. Erstens: Es gibt immer ein Opfer. Zweitens: Sei es nicht.

WEIDE: Und drittens?

KUBIK: Drittens habe ich vergessen. Sag' du es mir, für was bist du mein Autor?

WEIDE: Drei Regeln sind eine zu viel.<sup>1</sup>

Mit diesem Regelwerk erklärt der Filmregisseur Arsenij Kubik die Zuschreibung von Opfer- und Täter-Rollen vor dem Drehbuchautor Charlie P. Weide zu seinem Leitprinzip und macht den Dreh zum *Film der Nibelungen* damit zu seinem Spielfeld. Sein Ziel ist es, die Schauspieler\*innen unauflösbar mit den Figuren des epischen Stoffes zu verschmelzen, den sie gerade in Szene setzen, und sie in jene Konflikte zu treiben, die sie darstellen sollen. In der Komödie *GOLD*<sup>2</sup> versetzen der Dramatiker

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Albert OSTERMAIER: *GOLD: Der Film der Nibelungen*. Eine Komödie, Frankfurt am Main 2016, S. 8.

<sup>2</sup> Am 15.07.2016 feiert die Komödie *GOLD. Der Film der Nibelungen* von Albert Ostermaier vor dem Nordportal des Kaiserdoms bei den Wormser Nibelungenfestspiele Premiere. Regie: Nuran David Calis, Intendant: Nico Hofmann, Bühne: Irina Schicketanz, Kostüme: Amélie von Bülow, Licht: Kevin Sock, Komposition: Vivan und Ketan Bhatti, Video: Geraldine Laprell, Dramaturgie: Thomas Laue. Mit: Uwe Ochsenknecht, Vladimir Burlakov, Josef Ostendorf, Dominic Raacke, Anna Rot, Joy Maria Bai, Alexandra Kamp, Ayse Bosse, Katja Weitzenböck, Constanze Wächter, Michaela Steiger, Dennesch Zoudé, Ismail Deniz, Sascha Göpel, Maximilian Laprell, Heiner Lauterbach. Dauer: 3 Stunden und 15 Minuten, eine Pause: <https://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele/2016/>. Für die Übertragung der Bildrechte bedanke ich mich bei Kultur und Veranstaltungen GmbH der Nibelungenstadt Worms und bei Bernward Bertram. Die Aufzeichnung der Komödie wurde dann in einer fernsehtheatralen Adaption im Auftrag von 3sat und unter der Fernsehregie von

Albert Ostermaier und der Theater-Regisseur Nuran David Calis die Wormser Nibelungenfestspiele im Jahr 2016 somit an ein Filmset. Sie nutzen das bewährte Erzählmuster des Stücks im Stück, bzw. hier des Films im Stück, um mehrdeutige Macht- und Gewaltbeziehungen zu entwerfen, die den Zuschauer\*innen einen Blick hinter die Kulissen gewähren. Hierbei wird deutlich, auf welche Weise die kommerzielle Maschinerie der Kulturindustrie ebenso wie die Sensationslust der Mediengesellschaft das künstlerische Schaffen dominieren. Ein Kamera-Team begleitet die Schauspieler\*innen unentwegt am Set und projiziert die Aufnahmen im Wechsel mit bereits vorbereiteten Trailern oder Interviews auf eine Großleinwand. Dieser Blick durch die Kamera hält alle Schwächen fest, zoomt ganz nah heran und leuchtet die intimsten Geheimnisse der Akteur\*innen aus.

Es entsteht eine mediale Gleichzeitigkeit von Produktions- und Rezeptionsprozessen des filmischen Erzählens, das den epischen Stoff in differenten Lesarten ver- und bearbeitet, und des Theaters als Livemedium, das sich gerade durch seine Unmittelbarkeit auszeichnet. Denn diese Inszenierung einer Filmproduktion findet vor einem Publikum statt und wird somit zu einem ambivalenten Schau- und Aushandlungsraum eines Gestaltungsimperativs der Medien gemacht. Zum einen gilt es, direkt zu beobachten, was auf der Bühne geschieht und zum anderen werden gleichzeitig diejenigen Strategien sichtbar gemacht, die eine massenmediale Beobachtung und Manipulation prägen, so dass sich der Blick auch hinter die Bühne richtet (vgl. Abb. 2 u. Abb. 6).<sup>3</sup> Hierbei wird

---

Peter Schönhofer überarbeitet und beim Festivalsommer von 3sat am 23.07.2016 gesendet: <https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=2800718031543708>.

<sup>3</sup> Vgl. zur Erweiterung des Erzählbegriffs hin zu einer intermedialen und historischen Narratologie u.a. Vera NÜNNING/Ansgar NÜNNING (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5), Trier 2002; Harald HAFERLAND/Matthias MEYER (Hrsg.): *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven* (Trends in Medieval Philology 19), Berlin 2010; Armin SCHULZ: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. v. Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012; Matias MARTÍNEZ (Hrsg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.

deutlich, wie sich die Darsteller\*innen die Inhalte des epischen Stoffes je nach sozialer Positionierung und Kontext unterschiedlich aneignen, sich mit unterschiedlichen Bedeutungsangeboten der *Nibelungen* auseinandersetzen und identifizieren, wobei bestimmte Inhalte herausgestellt oder ignoriert, gemocht oder abgelehnt werden. Dabei verwickeln sie sich in ein Netz von Intrigen, das dem konfliktbehafteten Geschehen des epischen Textes nachspürt und gleichzeitig auch neue Wege auslotet. Jeder am Set versucht nun den anderen auszuspielen, denn jeder hat etwas zu verlieren. Doch eigentlich folgen alle unbewusst einem Drehbuch, das die Drahtzieher im Hintergrund entwickeln – Filmregisseur, Drehbuchautor, Produzent und Klatschreporter<sup>4</sup> – und fallen ihnen zum Opfer (vgl. Abb. 1 und Abb. 3).



Abb. 1: Klatschreporter Scheume und Produzent Trauer schmieden ihre Pläne im Hintergrund.  
(*GOLD*: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Auch die Zuschauer\*innen werden in dieses Verwirrspiel einbezogen – aber Moment einmal, Zuschauer an einem Filmset, das irritiert den

---

<sup>4</sup> Im Verlauf des Drehs stellt sich nämlich heraus, dass das Drehbuch in Wahrheit vom Society Reporter Peter Scheumer stammt (vgl. OSTERMAIER: *GOLD*, S. 24f.).

egozentrischen Filmregisseur Kubik nun völlig: *Was sollen die Zuschauer hier? Habe ich gesagt, dass ich Zuschauer haben möchte? Lass die Tribünen räumen!*<sup>5</sup> Doch nachdem ihn sein Drehbuchautor darauf hingewiesen hat, dass dieser *nackte Wahnsinn*<sup>6</sup> seine eigene Idee gewesen sei, weiß Kubik diese Erzählgemeinschaft aus Darsteller\*innen und Publikum plötzlich sofort für seine inszenatorischen Zwecke zu nutzen:

KUBIK: Charlie, du bist ein Genie, ja! Charlie, ich muss dich küssen. Das ist die Lösung: Die sollen sich alle ausziehen, hörst du? Alle nackt. Ein nacktes Publikum, ja das geht. Da die Königinnen, die sich die Haut abziehen, und dort die Zuschauer nackt. Die nackte Wahrheit. Kümmere dich drum. Wenn ich wiederkomme, will ich, dass sie alle nackt sind. Die Wahrheit ist nackt. Was Lars von Trier kann, kann ich schon lange. Stell dir das Bild vor, die Kamera schwenkt langsam und dann die Zuschauertribüne voller friererender Nackter, Tattoos, Narben, Piercings, Silikon, Waschbrett- und Bierbäuche. Und alle lachen. Alle müssen lachen. Lachen Brünhild aus. Prob das mit ihnen. Tödliches Gelächter. Ja, das will ich. Gut. Was für eine geniale Idee: Zuschauer.<sup>7</sup>

Auch die Zuschauer\*innen werden somit vom Regisseur gesteuert und in die Erzählung um Ver- und Enthüllung einbezogen. Gleichzeitig werden sie dabei aber auch zu selbstverantwortlichen Akteur\*innen in einem sozialen Experiment, das Macht, Ohnmacht und die subjektiven Grenzen von Handlungsspielräumen verhandelt. Alle Hüllen sollen fallen, um die *nackte Wahrheit*<sup>8</sup> nicht nur ans Licht zu bringen, sondern sie auch medienwirksam zu präsentieren.

In der Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* geht es somit um das mehrfache Ausstellen eines *Making-of*: Zum einen steht die Überlagerung von Illusions- und Realitätseffekten in Medienkulturen im Fokus, anhand derer die Wechselwirkung von Machtverhältnissen und medialen Repräsentationen deutlich werden kann. Zum anderen geht es um das Aufdecken von narrativen Spielregeln und Bedingungen der verwendeten Medien, die ein heroisches Erzählen erst möglich machen und auf diese

---

<sup>5</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 8.

<sup>6</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 8

<sup>7</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 10.

<sup>8</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 10.

Weise beeinflussen.<sup>9</sup> In einem produktiven Prozess des Umdeutens suchen Ostermaier und Calis somit die *Nibelungen* zu aktualisieren, indem sie heldenepische Motive aufgreifen und durch zeit- und kulturspezifische Exkurse um Macht- und Differenzierungslogiken fortschreiben. Die Episoden um den Brautnachtbetrug, Königinnenstreit und Siegfriedmord dienen ihnen als Exempel dafür, wie Mechanismen der Über- und Unterordnung vor und hinter der Kamera ihre Wirkung entfalten (vgl. Abb. 2 und Abb. 4).

Jede Szene wird dabei vom Filmregisseur Kubik bis ins kleinste Detail zerlegt, um die Darsteller\*innen an ihre psychischen und physischen Grenzen zu führen: *KUBIK: Was ist Regie anderes als die Lizenz zu quälen? Und was machen sie? Sie lieben mich dafür und sterben vor Eifersucht, wenn ich die eine mehr quäle als die andere.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Otfried EHRISMANN: Siegfried. Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner, in: Hebbel-Jahrbuch (1981), S. 11–48, hier: S. 11f.; Nathanael BUSCH: Die Nibelungen auf den Bühnen der Gegenwart, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 46 (2006), S. 63–79, hier: S. 63f.; Hans-Jochen SCHIEWER: Modernisierungen und Popularisierungen. Der Nibelungenstoff vom 12. bis zum 21. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 437–461, hier: S. 453; Susanne SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen: Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen (MeLiS. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 14), Frankfurt am Main 2014, S. 123–208; Susanne SCHUL: „So hielt dies Buch mich fest. [...] Und [ich] las das Lied von Siegfried und Kriemhild“: Heroisches Erzählen im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, in: Hebbel-Jahrbuch 72 (2017), S. 32–65; hier: S. 38f.; Claudia HÄNDL: Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 792), Göttingen 2020, S. 37–64.

<sup>10</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 11.



Abb. 2: Erzählt wird ein Film im Stück und den Zuschauer\*innen wird ein Blick hinter die Kulissen der Dreharbeiten gewährt. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Dieses soziale Experiment verspricht für Kubik als filmdokumentarisches Erzählen vom Set eine doppelte Form der Authentizität: eine Authentizität der Person und eine Authentizität der Narration. Denn es geht ihm sowohl darum, die Darsteller\*innen völlig unverstellt zu zeigen, als auch darum, die Darstellung selbst als unverfälscht und wahrhaftig zu präsentieren. Wie Kubik die Rivalitäten am Set bewusst anheizt, zeigt sich deutlich, wenn er die Rollen der Königinnen gleich vierfach besetzt – *Heißt es Königinnenschmussen oder Königinnenstreit?*<sup>11</sup> –, oder wenn er für die Rolle des Siegfried, *de[m] deutschesten aller deutschen Helden*<sup>12</sup>, einen Türken auswählt und sich von den Medien für diese *Revolution*<sup>13</sup> feiern lässt. Auf diese Weise werden in der Komödie *GOLD* soziale Prozesse der Ausgrenzung und Integration, der Normalisierung und Marginalisierung von Menschen und Gruppen sichtbar gemacht.

Oft auch von lautem Klamauf überdönt oder von wiederkehrenden Kalauern überdeckt, steht doch die Frage im Zentrum, wie sich die

<sup>11</sup> OSTERMAIER, S. 60.

<sup>12</sup> OSTERMAIER, S. 18.

<sup>13</sup> OSTERMAIER, S. 19.

Akteure am Set in einem spannungsreichen Verhältnis von Opfer- und Täterschaft sowie von Selbst- und Fremdbeschreibung positionieren. Den Fokus auf ein heroisches Erzählen zu richten, das verschiedene Medien miteinander verknüpft, offeriert dabei die Möglichkeit, sich der narrativen Wahrnehmungslenkung und der differenzmarkierenden Selbstvergewisserung der Figuren aus einer intersektionalen Perspektive anzunähern.<sup>14</sup> Denn die heldenepischen Konfliktkonstellationen provozieren von Beginn an die Frage, inwieweit sich identitätsprägende Kategorien wie Geschlecht, Stand, Klasse, Alter, Ethnizität, Nationalität und Religion für die Positionsbestimmung wechselseitig beeinflussen und wie sich soziale Dimensionen wie Körper- und Raumwahrnehmung, Macht- und Gewaltfähigkeit im heroischen Erzählen an diesem Filmset kreuzen. Im Folgenden möchte ich anhand zweier Fallbeispiele – anhand von Brautnachtbetrug und Königinnestreit – diesem aktualisierenden Weitererzählen der *Nibelungen* auf die Spur kommen.

## 1. „*Nibelungen Now*“!

### Heroisches Erzählen aus einer intersektionalen Perspektive

Die literatur- und medienwissenschaftliche Analyse folgt den theoretischen Grundannahmen intersektionaler Ansätze, die davon ausgehen, dass gesellschaftliche Strukturen ebenso wie Identitätszuschreibungen grundsätzlich von mehreren Dimensionen (sozialer) Differenz geprägt sind.<sup>15</sup> Diese können, so die zentrale Prämisse, als soziale

---

<sup>14</sup> Vgl. Mareike BÖTH/Susanne SCHUL: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘. Vormoderne intersektional, in: Abenteuerliche Überkreuzungen. Vormoderne intersektional, hrsg. v. Susanne Schul/Mareike Böth/Michael Mecklenburg (Aventiuren 12), Göttingen 2017, S. 9–39, online verfügbar: [https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche\\_%C3%9Cberkreuzungen\\_Vormoderne\\_Intersektional](https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche_%C3%9Cberkreuzungen_Vormoderne_Intersektional); Mareike BÖTH: Why all the Fuss about Practice Theory? Zum Verhältnis von Geschlechter- und Praxistheorie aus Sicht einer Historikerin, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1 (Themenheft Praxeologien des Körpers) (2018), S. 13–28.

<sup>15</sup> Vgl. Nina DEGELE/Gabriele WINKER: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009; Carol HAGEMAN-WHITE: Intersektionalität als theoretische Herausforderung für die Geschlechterforschung, in: Intersektionalität zwischen Gender und Diversity: Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, hrsg. v. Sandra Smykalla

Konstruktionen aber nicht isoliert voneinander betrachtet werden, sondern es gilt sie in ihren Überschneidungen (also *intersections*) und in ihren Wechselverhältnissen zu reflektieren.<sup>16</sup> Bereits im Jahr 2008 hat die Soziologin Kathy Davis *intersectionality* als *buzzword*<sup>17</sup> bezeichnet und damit auf die Karriere des Ansatzes hingewiesen. Als *traveling theory*<sup>18</sup> ist die Forschungsrichtung, deren Genealogien vor allem im amerikanischen *Black Feminism* und *Critical Race Theory* in den frühen 1980er Jahren liegen,<sup>19</sup> inzwischen auch zum festen Bestandteil akademischer Diskurse der interdisziplinären Geschlechterforschung in Europa geworden. Den Begriff *intersection* hat die U.S.-amerikanische Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw durch das Bild der Straßenkreuzung in die Debatte eingebracht:

Nehmen wir als Beispiel eine Straßenkreuzung, an der der Verkehr aus allen vier Richtungen kommt. Wie dieser Verkehr kann auch Diskriminierung in mehreren Richtungen verlaufen. Wenn es an einer Kreuzung zu einem Unfall

---

/Dagmar Vinz, Münster 2011, S. 20–33; Katharina WALGENBACH: Intersektionalität – eine Einführung, 2012, Online-Publikation: <http://www.portal-intersektionalität.de>.

<sup>16</sup> Vgl. Katharina WALGENBACH: Gender als interdependente Kategorie, in: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, hrsg. v. Katharina Walgenbach u. a. Opladen 2012, S. 23–64, hier: S. 40. u. S. 54f.; Gudrun-Axeli KNAPP: Intersectionality. Ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? in: Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung, hrsg. v. Rita Casale/Barbara Rendtorff, Bielefeld 2008, S. 33–53.

<sup>17</sup> Kathy DAVIS: Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful, in: *Feminist Theory* 9 (2008), S. 67–85.

<sup>18</sup> Vgl. Gudrun-Axeli KNAPP: Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über „Race, Class, and Gender“, in: Im Widerstreit, hrsg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Wiesbaden 2012, S. 403–427.

<sup>19</sup> Vgl. Andrea D. BÜHRMANN: Intersectionality – ein Forschungsfeld auf dem Weg zum Paradigma? Tendenzen, Herausforderungen und Perspektiven der Forschung über Intersektionalität, in: *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 1.2 (2009), S. 28–44; Mechthild BERESWILL u. a.: Intersektionalität als Forschungspraxis, in: *Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen*, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (*Forum Frauen- und Geschlechterforschung* 43), Münster 2015, S. 8–19.

kommt, kann dieser von Verkehr aus jeder Richtung verursacht worden sein – manchmal gar von Verkehr aus allen Richtungen gleichzeitig.<sup>20</sup>

Was dieses räumliche Modell einzufangen versucht, ist eine mehrdimensionale Erfahrung von Differenz, die jedoch nicht als Addition einzelner Unterdrückungsformen verstanden werden soll, sondern in ihrer jeweiligen Spezifik untersucht werden muss. Dieses Insistieren auf das *inter* bzw. auf das Geschehen auf der Kreuzung lenkt für mich den Fokus sowohl auf ein mehrfaches Zusammenwirken von Differenzkategorien als auch auf soziale Praktiken intersektionaler Positionierung.



Abb. 3: Angewiesen von Drehbuchautor Weide und Regisseur Kubik (im Vordergrund) werden die Schauspieler\*innen vor ihren gläsernen Garderoben zur Schau gestellt. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Auf diese Weise lassen sich Piktualität und Prozesshaftigkeit als unterschiedliche methodische Blickwinkel gewinnbringend kombinieren: als

---

<sup>20</sup> Kimberlé W. CRENSHAW: Die Intersektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik, in: Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, hrsg. v. Helma Lutz u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–54, hier S. 38.

Spielarten *intersektionaler Erzählungen*<sup>21</sup> in literarischen Repräsentationen.<sup>22</sup> Im Folgenden wird die Anschlussfähigkeit des Konzepts für Literatur- und Kulturwissenschaften erprobt und Intersektionalität im Sinne eines *Sensitizing Concepts*<sup>23</sup> verwendet, das die Mehrdimensionalität sozialer Positionierung und Differenzierung zum Ausgangspunkt der Überlegungen macht.<sup>24</sup> Bei meiner literatur- und kulturwissenschaftlichen Relektüre verschieben sich allerdings die analytischen Koordinaten, so dass die sozialen Positionierungen unter geänderten Vorzeichen zu betrachten sind: nämlich als historisch bedingte und medial vermittelte

---

<sup>21</sup> Vgl. Susanne SCHUL: Abseits bekannter Pfade: Mittelalterliche Reisenarrative als intersektionale Erzählungen, in: Intersektionalität und Forschungspraxis: Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 96–114, hier: S. 100.

<sup>22</sup> Vgl. zur historischen und narratologischen Operationalisierung intersektionaler Ansätze u. a. SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen, S. 50–60; Mareike BÖTH: Verflochtene Positionierungen: Eine intersektionale Analyse frühneuzeitlicher Subjektivierungsprozesse, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 78–95, hier: S. 80–82; Katharina KNÜTTTEL/Martin SEELIGER: Intersektionalität und Kulturindustrie: Eine Einleitung, in: Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen, hrsg. v. Katharina Knüttel/Martin Seeliger, Bielefeld 2011, S. 7–24; Andreas KRAB: Einführung: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt, in: Durchkreuzte Helden. Das „Nibelungenlied“ und Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ im Licht der Intersektionalitätsforschung, hrsg. v. Nataša Bedeković, u. a., Bielefeld 2014, S. 7–47, hier: S. 27–34; Andrea GRIESEBNER/Susanne HEHENBERGER: Intersektionalität. Ein brauchbares Konzept für die Geschichtswissenschaften?, in: Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven auf alte Fragen, hrsg. v. Vera Kallenberg/Jennifer Meyer/Johanna M. Müller, Wiesbaden 2013, S. 105–124; Falko SCHNICKE: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung, in: Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, hrsg. v. Christian KLEIN/Falko SCHNICKE (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 91), Trier 2014, S. 1–33.

<sup>23</sup> Vgl. Gudrun-Axeli KNAPP: Über-Kreuzungen: zu Produktivität und Grenzen von „Intersektionalität“ als „Sensitizing Concept“, in: Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Katharina Liebsch (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 38), Münster 2013, S. 242–262.

<sup>24</sup> Vgl. BÖTH/SCHUL: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘, S. 11–15.

Konstellationen der Differenzierung. Entsprechend dem *Doing Difference*-Ansatz von Candace West und Sarah Fenstermaker gehe ich davon aus, dass die Markierung von Fremdem oder Vertrautem, von Nähe und Distanz erst durch die sozialen Praktiken der jeweiligen Akteur\*innen bzw. der jeweiligen Figuren entsteht und dass diese wiederum von den sozialen Positionierungen derselben abhängig sind.<sup>25</sup>

In den medialen Repräsentationen dienen mir die spezifischen Erfahrungen der handelnden Akteur\*innen am Set als Deutungsmuster, in denen sich Ungleichartigkeit und Ungleichwertigkeit des Wahrnehmens und Erkennens spiegeln. Um die *nackte Wahrheit*<sup>26</sup> der gegenwärtigen Film- und Theaterwelt mit all ihren Eitelkeiten und Abgründen ans Licht zu bringen, will Regisseur Kubik die Schauspieler\*innen an ihre Grenzen bringen. Er stellt sie in gläsernen Garderoben aus und analysiert sie in diesem sozialen Experiment wie Versuchstiere im Labor. Auf diese Weise werden am Set sowohl die Strategien der Selbstinszenierung offenbart, die die Schauspieler\*innen bewusst für sich einzusetzen verstehen, als auch die gewaltvollen Situationen der Herabwürdigung und sozialen Isolierung vorgeführt, in denen sie sich bewegen müssen (vgl. Abb. 3). Ausgrenzung, Spott, Konkurrenz und brutale Übergriffe sind keine Seltenheit und dieser gewaltvolle Umgang beim Dreh erfährt durch die aktuellen Anklagen von Sexismus in Hollywood und durch die *#MeToo*-Debatte um sexualisierte Gewalt eine drastische Zuspitzung. Hierbei kommt aber kein einseitiger Opferdiskurs in den Blick, ein Eindruck, der sich aufgrund der Fokussierung auf gesellschaftlich marginalisierte Positionen zuerst aufdrängen könnte. Vielmehr wird herausgearbeitet, wie vielfältig und unterschiedlich die Faktoren sind, die das komplexe Ineinandergreifen von Privilegierung und Diskriminierung beeinflussen. Auf diese Weise kommen widersprüchliche Strukturen von Flexibilisierung und

---

<sup>25</sup> Vgl. Candace WEST/Sarah FENSTERMAKER: *Doing Difference*, in: *Doing Gender, Doing Difference. Inequality, Power, and Institutional Change*, hrsg. v. Candace West/Sarah Fenstermaker, New York 2002, S. 55–80.

<sup>26</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 10.

Stabilisierung in den Blick, die die Handlungsspielräume der Figuren in dieser *Nibelungen*-Adaption bestimmen.

Aus diesen Beobachtungen heraus resultiert nun die Frage, wie ein gattungs- und medienübergreifendes heroisches Erzählen – also ein Erzählen in einem heroischen Modus sowie ein Erzählen von heroischen Handlungen – in Ostermaiers Komödie *GOLD* ausgestaltet wird. Dabei verschiebt sich sowohl auf der Bühne als auch in der fernsehtheatralen Bearbeitung die transitorische Konzeption der Aufführung hin zu den Vermittlungsformen des Mediums Film. Denn verschiedene Kameraeinstellungen, Schnitttechniken und Montage ersetzen, erweitern und lenken den Blick der Zuschauer\*innen bei den Festspielen und in den Wohnzimmern vor dem Fernseher. In der Inszenierung ist es besonders der Drehbuchautor Weide, der als Erzählinstanz dieses intermediale Changieren immer wieder zusammenführt, kommentiert und bewertet. Aber auch die anderen Schauspieler\*innen des Filmdrehs verhandeln in ihrer jeweiligen Rollen-Reflexion, wie ein heroisches Erzählen in einem Spannungsverhältnis zwischen Mittelalter und Gegenwart zu verorten ist. Die Anbindung an den epischen Text wird dabei immer wieder in sich gebrochen und durch intermediale Verweise aus der Medienkultur der Gegenwart erweitert:

TRAUER: Also: ich gab ihm [dem Film] einen Arbeitstitel und er hieß: „Nibelungen Now!“ Ihr wisst natürlich alle warum. Der Film der Nibelungen ist mein, ist unser „Apokalypse Now“! [...] Ihr werdet alle wissen wollen, warum ich Euch das erzähle? Ich habe wie Coppola alles, was ich habe, in diesen Film gesteckt, er hat mich an alle Grenzen gebracht und darüber hinaus. Wir sind in einem Dschungel und überall lauern Gefahren. Wir spielen mit unserem Leben, und wir spielen um unser Leben. Wir werden unsterblich oder blamieren uns bis auf die Knochen. Was wir hier spielen, ist Russisches Roulette. Wir haben noch einen Schuss, die Königinnenszene. Misslingt sie, bläst es uns den Schädel weg. Gelingt sie, drehen wir den Revolver um eine Kammer weiter und zielen auf das Publikum, auf dass es aus den Sesseln knallen wird. Ich glaube an uns, ich glaube an Kubik, an Charlie, an unser Team, an euch alle. Wir schaffen das!<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 48f.

Vor dem Wormser Dom soll *GOLD* entstehen – *Der Film der Nibelungen. Der Film. Nicht ein Film.*<sup>28</sup>, wie der sterbenskranke Produzent Konstantin Trauer betont, der sich damit ein Denkmal setzen will. Als Vorbilder ihres *Nibelungen*-Films verweisen Kubik und Trauer wiederholt auf bekannte Titel und Namen aus Theater und Film. Sie reichen von Michael Frayns Theater-Satire *Der nackte Wahnsinn* über *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola bis zu Andrei Arsenjewitsch Tarkowski, Rainer Werner Fassbinder und Lars von Trier. Gerade diese ausgestellte Transformation und Vielgestaltigkeit der *Nibelungen* eröffnet neue Betrachtungsweisen auf den epischen Text und damit auch auf ein neues Verständnis von Mittelalterrezeption.

## 2. *Mohammed, du bist mein Siegfried:*

### **Gewaltnarrative von Heldenhaftigkeit und Opferschaft**

Gleich zu Beginn wird der Schauspieler Mohammed Söder am Film-Set und im Ensemble eines heroischen Erzählens als deutlich ‚fremdartig‘ markiert. Hierbei zeigt sich ein spezifisches Zusammenwirken von Kultur, Ethnizität, Religion, Nationalität und Gender für den Entwurf von Heldenhaftigkeit und Opferschaft, dem ich im Folgenden nachgehen möchte. Filmregisseur Kubik, Produzent Trauer und Drehbuchautor Weide feiern ihre Idee, die Rolle des Siegfried mit einem türkischstämmigen Schauspieler zu besetzen, als die *Revolution*<sup>29</sup> des Filmprojekts:

TRAUER: Hört auf Euch zu streiten. Söder ist eine geniale Besetzung.

WEIDE: Welcher jetzt?

TRAUER: Mohammed. Die Medien werden uns feiern, das ist eine Revolution, da hat Kubik recht.

WEIDE: Eine Revolution?

KUBIK: Los jetzt, Ende der Diskussion, wir haben keine Zeit zu verlieren.

TRAUER: Nein, nur Geld.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 45.

<sup>29</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 18.

<sup>30</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 18f.

Während im Heldenepos der Einzelkämpfer Siegfried mit seinem ungestümen Auftreten am Wormser Hof bereits Irritationen und Ängste bei den Burgunden weckt, so wird die Siegfried-Figur nun mit aktuellen Gewalt- und Ausgrenzungsphantasien verknüpft. Die Identifikation des ‚Fremden‘ erfolgt zuerst über den Namen. Dann kommen weitere Merkmale hinzu, so dass ein bestimmtes Äußeres, Auftreten und Bewegung, Sprache und Kleidung zeichenhaft eingesetzt werden.<sup>31</sup> Durch diese Differenzmarkierung wird im Erzählen über das ‚Fremde‘ unterdessen auch ein Wissen über eine vermeintliche ‚Wesensart‘ erzeugt. Es findet eine Vermischung von kulturell-religiösen und somatischen Faktoren statt, die als Anzeichen auf eine ‚fremde‘ Herkunft gelesen werden. Diese Kategorien können nicht einfach auseinandergerechnet werden, sondern sind fest miteinander verflochten und erzeugen spezifische Erfahrungen.<sup>32</sup>

Mit Sonnenbrille, Goldzähnen und glänzendem Schuppenharnisch ausgestattet, steht in der Aufführung ebenfalls die körperliche Dimension des exorbitanten und fremden Heldenentwurfs im Zentrum, wenn sich Mohammed das Hemd herunterreißt und mit freiem Oberkörper tanzend und lärmend die Bühne für sich in Besitz nimmt. Hierbei spielen heldenhaft-übermütige Performanz und soziale Kontrolle eine zentrale Rolle, wenn Darsteller\*innen und Führungsriege am Set ebenso wie das Publikum eine Öffentlichkeit repräsentieren, die die Leistungsfähigkeit dieses Helden nun ein- und wertschätzt. Im heroischen Erzählen sind und machen sich die Helden von dieser Urteilsmacht abhängig. Ihre Positionierung innerhalb des sozialen Gefüges gerät dabei allerdings vor allem durch ihr eigenes normüberschreitendes Handeln oder den Umgang

---

<sup>31</sup> Vgl. Maureen Maisha EGGERS: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: *Mythen, Masken und Subjekte*, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers u. a., 2. überarb. Aufl., Münster 2009, S. 56–72, hier: S. 57.

<sup>32</sup> Vgl. Christian ULBRICHT: *Ein- und Ausgrenzungen von Migranten. Zur sozialen Konstruktion (un-)erwünschter Zuwanderung*, Bielefeld 2017, S. 17f.

mit konkurrierenden Männlichkeiten in Gefahr.<sup>33</sup> Aber auch durch die Beziehungsmuster zum ‚anderen‘ Geschlecht können die Arrangements im heroischen Erzählen ins Wanken geraten.<sup>34</sup> Dementsprechend stellt sich Mohammed in seinem aggressiven, lautstarken und dominanten Auftreten zuerst selbst zur Schau, angeheizt durch eine Balkan-Brass-Combo, die das Geschehen auf der Bühne musikalisch kommentiert. Hierbei kommt es in der Erzählung nun zur Überkreuzung zwischen der Person des Schauspielers und der fiktionalen Figur, die er darzustellen sucht, so dass in dieser spezifischen Heldenverkörperung die Grenzen zunehmend verschwimmen (vgl. auch Abb. 6).

Der dramatische Text trägt zum Changieren der Erzählebenen bei, da in der Episode, in der der Brautnachtbetrug gedreht wird, allein die Figuren-Namen und nicht diejenigen der Schauspieler\*innen im Dialog benannt werden. Gleichzeitig leiten in der fernsehtheatralen Bearbeitung der Aufführung Schnitte, Ausleuchtung und Kameraperspektive die Blicke der Zuschauenden, so dass im intermedialen Gefüge die Handlungsspielräume der Heldenkonstruktion erst geschaffen werden.<sup>35</sup> Mohammed hat allerdings auch mit seiner Verkörperung der Siegfried-Figur zu kämpfen. Er befragt den Filmregisseur hitzig und durch Sprachform und

---

<sup>33</sup> Vgl. Michael MECKLENBURG: Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhaftigkeit in filmischer Adaption des „Nibelungenliedes“, in: 10. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Heldinnen, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl (Philologica Germanica 31), Wien 2010, S. 93–119, hier: S. 93; Lydia MIKLAUTSCH: Müde Männer-Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Heldendichtung, in: 8. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die europäische Heldendichtung, hrsg. v. Alfred Ebenbauer/Johannes Keller (Philologica Germanica 26), Wien 2006, S. 241–260, hier: S. 242.

<sup>34</sup> Vgl. Ingrid BENNEWITZ: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002, S. 1–10; Ursula PETERS: Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten, in: Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid BENNEWITZ/Helmut TERVOOREN (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), Berlin 1999, S. 284–304.

<sup>35</sup> Vgl. SCHUL: HeldenGeschlechtNarrationen, S. 324–366.

Stimmelage im Ethnolekt markiert, wie er als türkischstämmiger Schauspieler dem ‚deutschen‘ Heldenbild gerecht werden soll:

SIEGFRIED: Kubik. Glaub mir, ich tu's nicht gern, gar nicht.

KUBIK: Es ist doch nur ein Drache, Mohammed.

SIEGFRIED: Das ist kein Drache, das ist eine Frau.

KUBIK: Und du bist ein Mann!

SIEGFRIED: Du hast mir gesagt, Mohammed, du bist mein Siegfried, Mohammed, du brauchst kein blondes Haar, um einen Drachen zu töten. Du bist Deutschland, Mohammed, hast du gesagt, Alter, aber, ich mach das nicht, ich vergewaltige keine Frauen, Kubik, no way.<sup>36</sup>

Mit spöttischem Bezug auf die strittige Kampagne *Du bist Deutschland* verweist die Wormser-Inszenierung auf den Einsatz pauschaler Werturteile, der fortdauernd ein ‚Wir‘ gegen ‚die Anderen‘ auszuspielen sucht.<sup>37</sup> Die Betonung von Differenz dient dazu, eine konvergente Gruppe des ‚Eigenen‘ zu imaginieren, und diese hierarchisch einzuordnen. So wird die Beschreibung von Ethnizität, also von Kultur, Herkunft, Religion, Sitten und Gebräuchen der ‚Anderen‘ wiederholt zur Normalisierung der eigenen Gruppe eingesetzt.<sup>38</sup> Aus der Perspektive einer dominanten gesellschaftlichen Position heraus wird das ‚Fremde‘ jenseits eines individuellen Glaubensbekenntnisses oder einer ethnischen bzw. nationalen Zugehörigkeit als eine ‚natürliche‘ Gruppe in binärer Abgrenzung zu weißen, christlichen oder atheistischen Deutschen bzw. Europäern konstruiert und mit kollektiven Zuschreibungen versehen. Dieses ‚Unterscheiden‘ im Sinne von homogenen und pauschalisierenden Zuschreibungen an bestimmte Gruppen begründet laut Sabine Hark und Paula Villa ein diskursives ‚Herrschen‘.<sup>39</sup> Um diese Verfahren herrschaftskritisch zu

---

<sup>36</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 19f.

<sup>37</sup> Vgl. Fatima EL TAYEB: *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld 2016, S. 18.

<sup>38</sup> Vgl. Floya ANTHIAS/Nira YUVAL-DAVIS: *Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*, London/New York 1992, S. 198.

<sup>39</sup> Vgl. Sabine HARK/Paula-Irene VILLA: *Vorwort: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay, in: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*, hrsg. v. Sabine Hark/Paula-Irene Villa, Bielefeld 2017, S. 11f.

hinterfragen, gilt es die verschiedenen Markierungen der Differenz in intersektionalen Analysen zu de-naturalisieren, d.h. dass sie allesamt als Resultate sozialer Konstruktionen beschrieben und erörtert werden. In Mohammeds Selbst-Erzählung zeigt sich dabei eine Umkehrung der Perspektiven, indem er diese Mechanismen sozialer Ausgrenzung nun aus der Sicht des ‚Anderen‘ offenlegt:

SIEGFRIED: Ich bin beschnitten. Ich bin der Moslem. Auch, wenn ich kein Türke, sondern Deutscher bin, für sie alle da am Set, im Kino, für diesen Boulevardschreiberling da, für alle bin ich Türke, weil meine Fresse Türke ist, weil mein Body Türke ist, Kubik. Weil ihre Stilaugen mich zum Moslem machen egal, was ich bin, kapiertst du?

KUBIK: Aber du bist Türke.

SIEGFRIED: Ich bin deutscher als du, merk dir das. Du bist Russland, ich bin Deutschland. Du kommst aus Sibirien, aber ich aus Lemberg. Ich bin so Deutsch, dass es wehtut. Aber selbst wenn du mir eine Perücke aufsetzt, was die da draußen sehen ist: der Moslem vergewaltigt die deutsche Frau, obwohl Brünhilde keine Deutsche ist. Das ist das Bild in deren Köpfen! Der Türke vergewaltigt nicht nur unsere Frauen, sondern klaut sich auch noch den Körper von unserem Nationalhelden. Dabei schenke ich ihm meinen Körper, Alter.

KUBIK: Du bezahlst es mit dem Tod.

SIEGFRIED: Ich will nicht sterben.

KUBIK: Siegfried stirbt.

SIEGFRIED: Aber ich bin Siegfried und ihr seid alle Hagen und rammt mir das Messer ins Kreuz.<sup>40</sup>

Mohammed weist seinen *Body* als eine Dimension sozialen Handelns aus. Damit richtet sich der Blick auf jene Prozesse der Verkörperung, mit denen intersektionale Positionierungen am und mit dem Körper sichtbar gemacht werden. Die Darstellung der Siegfried-Figur bzw. des *Nationalhelden* erweist sich für Mohammed als körperlicher Akt der Performanz. Der Körper als wird dabei zu einem *Aushandlungsort*<sup>41</sup>, der als Vermittlungsmodus zwischen Individuum und Gesellschaft bzw. zwischen Struktur und Handeln zu begreifen ist. Mohammed beschreibt diese

---

<sup>40</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 20f.

<sup>41</sup> SCHUL: *Abseits bekannter Pfade*, S. 45–51. Vgl. in ähnlicher Weise auch KRAß: *Einführung*, S. 14 u. S. 17, der den Körper als „Garant oder Medium“ sowie als „Schauplatz der Kategorien“ bezeichnet.

vermittelnde Funktion, die sein *Body* hat, indem er diesen als kulturelle Repräsentationsfläche markiert, die als *Wissensspeicher sozialer Zugehörigkeit*<sup>42</sup> dient. Hierbei findet eine Ethnisierung der Kategorie ‚Religion‘ statt, die einen Antagonismus zwischen ‚Muslim-Sein‘ und ‚Deutsch-Sein‘ postuliert. Diese Zuschreibung von nationaler Identität wird damit als eine kulturelle Konstruktion sichtbar gemacht, die von Gemeinschaften im Wahrnehmen und Erzählen erst erschaffen wird und die Menschen systematisch zu ‚Fremden‘ formt.<sup>43</sup> Diese Markierungspraxis ist Teil eines sozialen Prozesses, der Maureen Maisha Eggers folgend als *Rassifizierung*<sup>44</sup> bezeichnet werden kann. Das Konfliktpotential, das im Brautnachtbetrug des epischen Textes zwischen Gunther, Siegfried und Hagen bereits angelegt ist, wird nun in die Probensituation am Set übertragen. Hierbei wird eine Konfrontation ungleicher Männlichkeiten – eine Gegenbildkonzeption von Siegfried und Hagen – entworfen (vgl. Abb. 4):

HAGEN: Du bist Siegfried? Kubik, das ist Siegfried? Ein Türke?

SIEGFRIED: Hast du ein Problem damit?

HAGEN: Ich habe kein Problem mit Türken.

GUNTHER: Müsst ihr euch jetzt schon an die Gurgel gehen, bevor die Kamera an ist?

SIEGFRIED: Du hast also kein Problem mit Türken, Nigger. Aber mit mir? Hast du mit mir ein Problem?

GUNTHER: Mohammed, bitte. Ihr müsst doch nicht eure Rollen ...

SIEGFRIED: Hast du mit Mohammed ein Problem?

GUNTHER: Ich finde der Islam, also der Prophet ...<sup>45</sup>

Eine besondere Brisanz erhält der Brautnachtbetrug in der Inszenierung nun dadurch, dass er mit Formen direkter, sexualisierter Gewalt, mit Rassismen und der Kulturalisierung sozialer Ungleichheit verknüpft wird.

---

<sup>42</sup> Nina DEGELE: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden 2004, S. 16.

<sup>43</sup> Vgl. EL TAYEB: *Undeutsch*, S. 10.

<sup>44</sup> EGGERS: *Rassifizierte Machtdifferenz*, S. 57. Vgl. auch Mark TERKESSIDIS: *Die Banalität des Rassismus*, Bielefeld 2004, S. 98.

<sup>45</sup> OSTERMAIER, GOLD, S. 30f.

Im *Nibelungenlied* verknüpft sich die Eroberung Brünhilds mit einem list- und gewaltvollen Abhängigkeitsverhältnis, das ein Bündnis zwischen Gunther, Hagen und Siegfried provoziert. Denn Brünhilds außergewöhnliche Kräfte können nur durch den stärksten männlichen Gegner überwunden werden. Es braucht also einen Männerbund, um der überlegenen Weiblichkeit etwas entgegensetzen zu können.<sup>46</sup> Kriemhild und Brünhild werden dabei zu Objekten eines Tauschhandels gemacht, denn für eine erfolgreiche Werbung Gunthers bedarf es, wie Hagen betont, der geheimen Unterstützung durch Siegfried.<sup>47</sup> Doch im Wormser *Nibelungen*-Film soll Siegfried Brünhild an Gunters Stelle nicht mehr ‚nur‘ mit seiner Körperkraft überwinden, wie es der epische Text vorsieht, sondern sie stattdessen vergewaltigen. Diese radikale Umdeutung kreuze sich, so Mohammed, in seiner Heldenverkörperung mit der Chiffre von ‚Köln‘:

SIEGFRIED: Nein Kubik, seit Köln, nicht mit mir. Auch nicht mit Tarnkappe, Alter. Nein, du mich widert das an wie noch nie was in meinem Leben.

KUBIK: Du hältst den Deutschen einen Spiegel vor.

SIEGFRIED: Die sollen nicht sich selbst, sondern mich anschauen. Ich bin der Star. Weil ich der beste Schauspieler bin.

KUBIK: Deshalb habe ich dich ja geholt, weil nur du das kannst. Sag mir einen Deutschen, der das spielen könnte.

SIEGFRIED: Du hast recht. Ich muss dir recht geben, Kubik.

KUBIK: Und du tust es aus Liebe. Für Kriemhild.

SIEGFRIED: Aus Liebe. Weil ich brenne, ja. Weil mein Herz ein Drache ist, der stärker ist als mein Kopf. [...] Ich überlege es mir Kubik. Aber ich sag es dir, lieber wäre mir, du streichst die Szene.

KUBIK: Die Szene macht dich unsterblich.<sup>48</sup>

Die Kölner Silvesternacht 2015/2016 ist demzufolge bereits zur Signatur geworden. Sie ruft ein Ereignis auf, das auf massive sexualisierte

---

<sup>46</sup> Vgl. Elisabeth LIENERT: Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 132 (2003), S. 3–23, hier: S. 12.

<sup>47</sup> Vgl. Tilo RENZ: Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im „Nibelungenlied“, in: *Zeitschrift für Germanistik* (2006) 16, S. 8–25, hier: S. 9; Monika SCHAUSTEN: Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin. Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999), S. 27–49, hier: S. 45f.

<sup>48</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 22f.

Belästigung von Frauen in der Öffentlichkeit einer deutschen Großstadt verweist. Ausgeübt von nicht-deutschen Männern, von Migranten und Ausländern. Rechtspopulistische und antifeministische Kreise griffen den – ursprünglich feministischen – Diskurs um sexualisierte Gewalt auf und stigmatisierten muslimische Männer pauschal als Täter und Vergewaltiger ‚blonder‘, ‚deutscher‘ Frauen. Auf diese Logik der ‚Versämtlichung‘ verweist Mohammed in seiner Kritik. Diese legitimierte Ausgrenzung und Aggression gegenüber Einwander\*innen und gegen diese Vereinnahmung will er sich wehren.<sup>49</sup> Denn durch diese Verflechtungen im heroischen Erzählen erfülle die Heldenverkörperung, die Mohammed als sein ‚Opfer-Werden‘ beschreibt, in der Filmproduktion nun plötzlich alle Klischees vom feindlichen, gewalttätigen und sexuell übergriffigen Muslim und er wird zur Projektionsfläche gemacht:

KUBIK: Aber Siegfried vergewaltigt sie und nicht du, nicht du Mohammed.

SIEGFRIED: Nur weil ich Muslim bin, vergewaltige ich keine Frau, Kubik, auch wenn mich Deutsche dazu anstiften.

KUBIK: Gunther ist dein König.

SIEGFRIED: Ich bin selbst König.

KUBIK: Sie missbrauchen dich.

SIEGFRIED: Auch wenn ich das Opfer bin, und ich bin das Opfer, Kubik.<sup>50</sup>

Zwang, Ausdruck der Nichteinwilligung und Verletzung der körperlichen Integrität bezieht Mohammed in dieser Gewalthandlung nun auf sich selbst, so dass Täter- und Opfer-Rollen verschwimmen. Und er hinterfragt in seiner Rollenkritik auch die eigene Identitätskonstruktion eines in Deutschland aufgewachsenen Mannes mit türkischer Herkunftsgeschichte, da er sich durch den Erfolgsdruck als Schauspieler immer wieder auf der Grenze zwischen Selbstbestimmung und Selbstausbeutung bewegen muss. Mit dieser Verweigerungshaltung erweist sich Mohammed als handlungsmächtig und stilisiert diese Grenzüberschreitung als heroischen Akt. Er versucht die Szene für sich umzugestalten und stattdessen eine alternative List-Handlung zu entwickeln. Friedrich Hebbels

---

<sup>49</sup> Vgl. HARK/VILLA: Unterscheiden und Herrschen, S. 11f.

<sup>50</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 19f.

Drama *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen* dient als Drehbuchvorlage, die Mohammed im eigenen Weitererzählen des Brautnachtbetrugs nun als seinen intertextuellen Möglichkeitsraum aus-tariert:

HAGEN: Was schiltst du? Hilf!

SIEGFRIED: Hier nimm diesen Zaubertrank.

Zauberkünste habens angefangen und Zauberkünste müssens enden.

HAGEN: Das ist mein Text. Du hast alles übersprungen.

KUBIK: Was soll das Mohammed?

SIEGFRIED: Im „Tristan“ ist es doch auch ein Liebestrank.

KUBIK: Es gibt keinen Liebestrank im Nibelungenlied. Hier wird nur Blut getrunken. Du hast doch gesagt ...

SIEGFRIED: Ja, aber, hey, cool, es geht doch auch so, dachte ich, ich gebe ihm den Zaubertrank, und den tropft er ihr wie KO-Tropfen in den Wein, und dann schläft er mit ihr. Das ist doch auch Vergewaltigung, oder?

HAGEN: Wer macht sich jetzt in die Hosen, Gunther oder du?

GUNTHER: Du bist feige, ich fass es nicht. Aber über mich reden und groß das Maul aufreißen.

SIEGFRIED: Du bekommst doch keinen hoch, und dann soll der Türke ran, oder, der Türke, das Tier, alles ganz animalisch, bespringt die weiße Frau, und dann wird er wieder in den Urwald abgeschoben. Das mach ich nicht. Ich bin nicht eure Projektionsfläche, no way.<sup>51</sup>

Dabei erfolgt aber auch eine deutliche Hierarchisierung seiner männlichen Stimme und seiner machtvollen Subjektposition, selbst wenn sie im heroischen Erzählen unter den anderen Männlichkeiten marginalisiert erscheint. Denn die Werbungshilfe wird hier nicht, wie im epischen Text angelegt, als Form männlicher Substitution eines sich positiv und erfolgreich ergänzenden Männerbundes dargestellt. Stattdessen führt Gunthers Unfähigkeit, Brünhild selbst zu überwinden, im männlich dominierten Aushandlungsraum zu Konkurrenz und Streit.<sup>52</sup> Brünhild gerät als weibliches Opfer dieser sexualisierten Gewaltverhältnisse dabei allerdings völlig aus dem Blick. Sie ist das Objekt, über dessen

---

<sup>51</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 33f.

<sup>52</sup> Vgl. Raewyn CONNELL [Robert W.]: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, übers. v. Christian Stahl (*Geschlecht & Gesellschaft* 8), Wiesbaden <sup>3</sup>2006, S. 95.

Verfügungsgewalt die männliche Positionierung im Geschlechterverhältnis ausgehandelt wird. Verletzungsmacht und Verletzungsoffenheit werden somit auch hier als deutlich geschlechtlich codiert und als ungleich verteilt offenbart.

Ähnlich wie in den *Nibelungen*-Adaptionen von Friedrich Hebbel und Fritz Lang muss Siegfried bzw. hier nun auch Mohammed durch die vereinten Kräfte eines männlichen Intrigenverbunds zur List und zur Gewalthandlung überredet und gedrängt werden. Mohammeds Versuch, für sich einen anderen Handlungsweg zu beschreiten, wird ihm durch das Machtgefälle am Set verweigert:

SIEGFRIED: Ich will weiterspielen. Ich habe eine Idee, wie wir das anders ...

KUBIK: Stopp. Trauer wird gleich sprechen. Mohammed, komm mal zu mir!

*Er legt den Arm um ihn und zieht ihn zu sich heran und flüstert ihm etwas ins Ohr.*

SIEGFRIED: Gut ich überleg es mir.

KUBIK: Aber überleg nicht zu lange. Du bist nicht der einzige Türke, der sich für Siegfried hält.

Carmen hol mir alle zusammen, das ganze Team.<sup>53</sup>

Als der Filmregisseur Mohammed einschärft, er könne als Schauspieler auch schnell ersetzt werden, gilt es für ihn nun alle Zweifel an seiner führenden und leistungsfähigen Männlichkeit zu überwinden. Mohammed nimmt fatalistisch seine Opferrolle als Täter an. Nach diesem Schema rückt eine männliche (Schutz-)Gewalt zur Selbstbehauptung der eigenen Position in den Fokus.

SIEGFRIED: Ich spiel die Szene so, wie du es gewollt hast. Ich breche Brünhild.

Du kannst die Kamera draufhalten. Ich hab es kapiert. Ich muss. Ich muss mich opfern. Ich bin nicht nur Siegfried, ich bin Jesus. Ich bin Mohammed. Mann!<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 44f.

<sup>54</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 89.



Abb. 4: Mohammed hat vor und hinter der Kamera mit der Darstellung der Siegfried-Figur zu kämpfen; Regisseur Kubik (im Hintergrund) drängt ihn zum Äußersten, während Hagen ihn niederringt. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

Die geltenden Herrschaftsverhältnisse und Machtdifferenzen werden somit nicht herausgefordert, sondern in perfider Weise gefestigt. Dies geschieht nicht ohne Eigennutz, denn durch seine Erzählung versetzt sich Mohammed in seiner Rolle – hier in Anlehnung an das Konzept von Raewyn Connell – nun in die Position einer übergeordneten Männlichkeit. Denn nur er allein ist in der Lage, die männliche Dominanz in dem normüberschreitenden Geschlechtergefüge wiederherzustellen.<sup>55</sup> Zur Demonstration seiner Handlungsmacht vollführt er mit seinem Schwert eine Pantomime, die die Vergewaltigung im öffentlichen Schauraum vorwegnimmt. Diese Gewalttat legitimiert er allerdings emotional, denn er handle ja nur *aus Liebe*<sup>56</sup> zu Kriemhild. Auch seine Siegfried-Figur setzt somit bewusst die Frau, die er nicht liebt – nämlich Brünhild –, als Ware ein, um die Frau als Lohn zu erhalten, die er begehrt – nämlich Kriemhild. Entwickelt wird auf diese Weise ein tragisches Grenzregime, in dem die Schauspieler\*innen am Set, ähnlich wie die von ihnen

<sup>55</sup> Vgl. CONNELL: Der gemachte Mann, S. 98f.

<sup>56</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 23.

dargestellten Figuren, gleichermaßen zu Opfern und Tätern, zu Kontrahenten und Heroen gemacht werden.

### 3. *Ich will einfach vier Frauen, die sich gegenseitig hassen, aber lieben:* Gewaltnarrative im vervielfachten Königinnenstreit

Im *Nibelungenlied* führen die listige Brautwerbung und der Brautnachtbetrug zur Konstruktion falscher Hierarchien in der männlichen Gemeinschaft. Sie verursachen bei Brünhild latente Zweifel an Siegfrieds tatsächlicher Position, die im Frauenstreit eskalieren und schließlich den Siegfriedmord provozieren.<sup>57</sup> Doch während im epischen Text zuerst ein Standes- und Machtbewusstsein im Zentrum des Konflikts steht, fügen moderne Adaptionen wiederholt von Anfang an auch eine persönliche Rivalität der beiden Frauen ein, die sich in der provozierenden Gegenüberstellung ihrer jeweiligen weiblichen Rollenmuster widerspiegelt.<sup>58</sup> Der Konflikt verschärft und verschiebt sich von der auslösenden Frage nach überlegener Männlichkeit hin zu einer Rangprobe übergeordneter Weiblichkeit. Das Vortrittsrecht in das Münster soll deshalb als Form weiblicher Gewaltdemonstration über den Status der Frauen entscheiden.<sup>59</sup> Wie Albert Ostermaier dieses ambivalente Konfliktpotential in seiner Komödie in einem Zusammenwirken von Geschlecht, Alter, Klasse und Begehrensstrukturen in einen vervielfachten Königinnenstreit ausgestaltet und hierbei komplexe Unterdrückungsmechanismen am Filmset offenbart, dieser Frage gehe ich im Folgenden nach.

Um einen *Zickenkrieg durch alle Zeiten* anzuschüren, besetzt Regisseur Kubik die Rollen der Königinnen in seinem *Nibelungen*-Film gleich

---

<sup>57</sup> Vgl. SCHAUSTEN: Der Körper des Helden, S. 38f.

<sup>58</sup> Vgl. Maren JÖNSSON: ‚Ob ich ein ritter waere.‘ Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im *Nibelungenlied* (Acta Universitatis Upsaliensis 40), Uppsala 2001, S. 326f.

<sup>59</sup> Vgl. Katharina FRECHE: Von zweier vrouwen bāgen wart vil manic helt verlorn. Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion in der mittelalterlichen Nibelungendichtung (Literatur, Imagination, Realität 21), Trier 1999, S. 179f.

vierfach, je mit einer älteren und einer jüngeren Schauspielerin, und lässt sie bewusst gegeneinander anspielen:

KUBIK: Also, Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr streitet euch, wer in den Film darf.

KARINA: Wir haben doch schon in Berlin gedreht. Wozu brauchst du Schatten für uns?

KUBIK: Schauen wir uns die Berlin-Szenen zusammen an. Carmen, das Video.

LOTTE: Ich muss mich hier nicht von Kolleginnen beurteilen lassen, das habe ich nicht nötig.

SIMONE: Sie hat ein Facelift nötig und eine Entziehungskur.

NATHALIA: Ja, Kubik sollte ihr die Rolle entziehen.

SIMONE: Das wäre die richtige Rosskur.

KARINA: Was soll das hier sein Kubik?

KUBIK: Ich will ehrlich mit euch sein. Es gibt Alternativen, ich bin noch nicht entschieden. Das in Berlin, ja, das könnte von Tarkowski sein.

LOTTE: Wer ist dieser Terrakotta?

NATHALIE: Ein russischer Regisseur.

SIMONE: Er hat „Stalker“ gedreht.

NATHALIE: Und „Das Opfer“.

LOTTE: Ach, weil ich das Opfer hier bin? [...]

KUBIK: Ich habe mir das mit der Doppelbesetzung überlegt, weil ich mir vorgestellt habe, ihr wolltet da alle vier rein in den Dom, das ist nicht nur Kriemhild gegen Brünhild, das ist auch alt gegen jung, berühmt gegen usw., das ist einfach durch alle Zeiten Zickenkrieg.

NATHALIE: Das ist dieses zeitlose patriarchalische Ausbeutungsnarrativ.

SIMONE: Also du ...<sup>60</sup>

Die beiden älteren Schauspielerinnen – Karina Bergmann (Kriemhild) und Lotte Jünger (Brünhild) – haben bereits Filmszenen in Berlin gedreht, während am Wormser Set nun die beiden jüngeren Schauspielerinnen – Simone Gehel (Kriemhild) und Nathalie Aurun (Brünhild) – überraschend hinzukommen, und damit ein Wettstreit um die sozialen wie künstlerischen Positionierungen entbrennt. Auf diese Weise wird die Rangprobe gleichzeitig vor und hinter der Kamera ausgetragen und als Akt der mehrfachen gewaltvollen Auseinandersetzung vorgeführt. Die Reflexionen über das Alter auf der Bühne und im Film zeigen dabei nicht

---

<sup>60</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 66f.

nur, mit welchen stereotypen Vorstellungen wir dem Altern im Berufsleben begegnen und wie sich Bilder von Leistungsfähigkeit, Spielfreude, Kreativität und Attraktivität der Schauspieler\*innen fast unmittelbar mit dem Lebensabschnitt der ‚Jugend‘ verknüpfen, sondern auch wie sich die Sehnsucht nach Erfolg im Berufsleben mit dem Bedürfnis nach Liebe, Bindung, Sexualität, Mutterschaft und Partnerschaft im Privatleben kreuzt. Auf diese Weise geraten differente Altersbilder in den Blick, die zeigen, wie sich die Erwartungen an ein ‚altersgerechtes‘ Verhalten verhandeln, unterlaufen und erweitern lassen.<sup>61</sup>

Die bewusst provozierte Konkurrenzsituation – *das ist nicht nur Kriemhild gegen Brünhild, das ist auch alt gegen jung, berühmt gegen usw.*<sup>62</sup> – macht augenfällig, dass die Gewaltformen am Set sowohl durch manifeste und latente Ausprägungen als auch durch personale und strukturelle Dimensionen bestimmt sind, die gleichzeitig geschlechtsbezogene Codierungen erfahren.<sup>63</sup> Vor diesem Hintergrund richtet sich der Blick auf die Widersprüche, Paradoxien und Heterogenität sowie auf die Kämpfe um interdependente Geschlechterverhältnisse, die im Bühnenraum ausgetragen werden. Die Formen der Konstruktion, Ermöglichung und Regulierung von Gewalt sind dabei an die jeweilige mediale Verfasstheit und die narrativen Verfahren gebunden, die der dramatische Text und die fernsehtheatrale Bearbeitung bieten.<sup>64</sup> Auf diese

---

<sup>61</sup> Vgl. Henriette HERWIG u. a.: Film- und Bühnenkunst aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Altersforschung, in: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*, hrsg. v. Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch, Bielefeld 2016, S. 9–26, hier: S. 10f.

<sup>62</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 67.

<sup>63</sup> Vgl. Regina-Maria DACKWEILER/Reinhild SCHÄFER: Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung, in: *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, hrsg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Politik der Geschlechterverhältnisse 19), Frankfurt am Main 2002, S. 9–26, hier: S. 13; Katharina PÜHL: Zwischen Diskurs und Subjekt. Einleitung. Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen, hrsg. v. Katharina Pühl/Frauke Koher, Opladen 2003, S. 7–20, hier: S. 10.

<sup>64</sup> Vgl. Manuel BRAUN/Cornelia HERBERICHS: Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung, in: *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, hrsg. v. Manuel Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 7–38, hier: S. 19f.

Mehrfachbesetzung folgt somit – von Kubik angelegt – die Konfrontation der Altersklassen, die eine Offenlegung der intimen Geheimnisse der Schauspielerinnen mit der Sprachgewalt der Königinnen verknüpft:

KUBIK: Ich weiß nicht, Ich will einfach vier Frauen, die sich gegenseitig hassen, aber lieben. Aber wenn ein Paar von euch so viel besser ist, gut, dann muss ich mich umentscheiden. Wir werden das in mehreren Stufen probieren. Lotte und Karina haben wir ja schon im Kasten. Und jetzt spielt ihr und dann nochmals Lotte und Karina. Und dann alle vier. Und ja Carmen, gibst du ihnen mal die Texte.

KARINA: Aber das ist Mittelhochdeutsch!

KUBIK: Ja, ich will, dass ihr es im Original sprecht.

SIMONE: Das versteht doch niemand. Das muss man ja untertiteln.

LOTTE: Ich synchronisiere das nach. [...] Jáne solt dû mir's, Krimhilt, ze arge niht verstân ..., ja niht verstan, ich verstehe gar nichts.

KARINA: Hast du dich nicht vorbereitet? Wenn du besoffen bist, klingt das doch genauso, lall halt ein bisschen.

LOTTE: Du Nutte!

KARINA: Was hast du gesagt?

NATHALIE: Du kommst doch aus dem Norden.

KARINA: Sie hat Nutte zu mir gesagt.

LOTTE: Ja, Nutte.

KARINA: Wie kommst du darauf, Nutte zu mir zu sagen?

NATHALIE: Vertragt euch doch bitte.

LOTTE: Kann niht verstan.

SIMONE: Wahrscheinlich, weil du dich künstlerisch total prostituierst.

KARINA: Ich prostituere mich? Ich? Wer hat dir denn geholfen? Soll ich alles erzählen? Wirklich? Ohne mich, gäbe es hier keine zweite Kriemhild.

KUBIK: Gut so, ja, das bekommt schon die richtige Dynamik.<sup>65</sup>

Die Sprachgewalt wirkt sich hier nicht weniger verletzend als eine körperliche Attacke aus. Die vier Frauen sehen sich in ihrem Status angegriffen und reagieren auf das Infragestellen der von ihnen angenommenen Machtverhältnisse mit manifester, hier verbaler und öffentlicher Gewalttätigkeit. Der Einbezug des mittelhochdeutschen Textes hält die historische Distanz zwischen Heldenepos und gegenwärtiger Inszenierung

---

<sup>65</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 75.

präsent.<sup>66</sup> Doch diese Anbindung an das *Nibelungenlied* wird sofort wieder in sich gebrochen, wenn die Schauspielerinnen ihre Verständnisprobleme artikulieren und für das Publikum Untertitel verlangen.

Gleichzeitig wird aber der Konkurrenzkampf der Schauspielerinnen und der Streit der Königinnen in einer Montagetechnik überblendet: Denn während Kriemhild Brünhild als *kebse*<sup>67</sup> ihres Ehemannes bezeichnet und behauptet, sie sei durch ihren eigenen *übermuot*<sup>68</sup> getäuscht worden, spielt Karina (die ältere Kriemhild) auf die Alkoholsucht ihrer Kollegin an, woraufhin Lotte (die ältere Brünhild) Karina als *Nutte* beschimpft. Damit vollziehen beide einen verbalen Schlag, der ihre Weiblichkeits- und Berufsbilder radikal verletzt. Es tritt ein, wovor sich beide Schauspielerinnen fürchten, ihre Geheimnisse gelangen durch deutliche Anspielungen in den öffentlichen Raum, Lottes Suchtkrankheit und Karinas Pronodreh in ihrer Jugend. Verbale Gewalt wird zum selbstverständlichen Bestandteil dieses Kampfes. Doch die Rollen sind in diesem Schlagabtausch gedreht: Zum einen scheint Brünhild plötzlich die überlegene Stellung innezuhaben, und zum anderen wird durch den Vorwurf der ‚künstlerischen‘ Prostitution, den Simone (die jüngere Kriemhild) artikuliert, die Gegnerschaft verdoppelt – es heißt nicht nur Brünhild gegen Kriemhild, sondern auch Kriemhild gegen Kriemhild. Die sexuelle, körperliche und berufliche Integrität der Gegnerin wird im vervielfachten Frauenstreit deutlich beschädigt.<sup>69</sup>

Während sich das weibliche ‚Wettrüsten‘ im *Nibelungenlied* zunehmend auf den Vergleich der Gefolge und deren Ausstattung als Zeichen der Herrschaftsrepräsentation ausrichtet, wird es in *GOLD* durch den Wettbewerb der Rollenanteile erweitert. Das Ausschmücken, Posieren

---

<sup>66</sup> Vgl. *Das Nibelungenlied* B, 817,1. Zitiert nach: *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt u. kommentiert v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

<sup>67</sup> *Das Nibelungenlied* B, 836,4.

<sup>68</sup> *Das Nibelungenlied* B, 839,1.

<sup>69</sup> Vgl. Ingrid BENNEWITZ: „Frauen“ – Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur, in: *Das Mittelalter* 1 (1996) H. 2, S. 11–26, hier: S. 24; FRECHE: Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion, S. 180.

und die Präsentation der Körperdarstellung tritt auch hier als die ‚Waffe der Frau‘ zur weiblichen Machtdemonstration in Erscheinung und das intrageschlechtliche Kräfteressen erfolgt über die Zur-Schau-Stellung der körperlichen Attraktivität im mehrfachen medialen Repräsentationsraum zwischen Epos, Drama, Theater und Film.<sup>70</sup> Dieses intermediale Wechselspiel und die Verschränkung der Erzählebenen greift Ostermaier auch in den Regieanweisungen des Dramentextes auf:

Während Scheumer Lotte und Karina interviewt, sieht man vor dem Dom Nathalie und Simone (später auch mit Klaus und René) jene Szene proben und kopieren, die auf dem Screen über ihnen mit Lotte und Karina erscheinen. Es muss der Eindruck entstehen, als sollten sie mit der jungen Besetzung neu gedreht werden. Es läuft wie ein Stummfilm an, denn man hört nur den Ton aus Lottes Trailer. Das Nachspiel auf der Bühne ist im Vergleich zu den Videos erotischer, körperlicher, wilder. Es entsteht eine aufgeladene Dreiecksbeziehung zwischen Trailer, Bühne und Screen. Auf dem Screen immer wieder Close-Ups von Lotte und Karina. So als würden sie beobachten, was die Jungen dort probieren. Die Augen füllen sich immer mehr mit Hass.<sup>71</sup>

Es entsteht eine Polyphonie, die sich sowohl auf die Handlungsebene des Filmdrehs als auch auf die Figurenebene des epischen Stoffs bezieht und darüber hinaus eine Vielstimmigkeit intertextueller und intermedialer Verweise auf nibelungische Stoff-Rezeptionen erzeugt. Der Kampf der Generationen wird in der Aufführung nun ganz nah herangezoomt und gerade die älteren Königinnen verschaffen sich hierbei Gehör. Kubik betont:

KUBIK: Ich hoffe, das war ein gutes Warm-up, jetzt machen wir es mit Weides Drehbuch und mit Hebbel. Wenn ihr nicht das Mittelhochdeutsch, das Fremde, im Kopf habt, dieses Lied, diese Zeilen, die immer wieder durchbrechen in die Gegenwart und euch im Kopf hämmern, geht das nicht. Die Kriemhilds und Brünhilds des Lieds liegen jetzt in euch, sie liegen auf eurer Zunge versteht ihr?<sup>72</sup>

Diese Probesequenz wirkt sich im Handlungsverlauf retardierend auf das eigentliche Streitgeschehen aus, das erst daran anschließend vor dem

---

<sup>70</sup> Vgl. MECKLENBURG: *Die Waffen der Frauen?*, S. 97f.

<sup>71</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 147.

<sup>72</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 75.

Münster öffentlich ausgetragen wird. Ostermaier und Calis setzen hierbei auf eine Sprach- und Genre-Hybridität, wenn die Dialoge des Stücks wiederholt eine drastische Spannung zwischen dem ‚gehobenen‘ Ton des Drehbuchs und der ‚formlosen‘ Sprache des Drehs erzeugen. Entsprechend Ostermaiers Zeit-Diagnose, wonach unsere Gesellschaft narzisstisch gestört sei, treten die Akteur\*innen des Filmdrehs in selbstbezüglichen Opfernarrativen gegeneinander an. In langen Monologen wird der Königinnenstreit somit als eine Konfrontation differenter Weiblichkeitsentwürfe vorgeführt, deren Beziehung zueinander, Hebbels dramatischen Text aufgreifend, immer wieder zwischen Nähe, Intimität, zwischen Rivalität und Eifersucht changiert. So folgt Lotte (ältere Brünhild) in einem intensiven Wutmonolog Hebbels Dramentext und dabei überlagern sich die erlittene Schmähung durch Siegfried und Brünhilds Forderung nach Rache mit ihren persönlichen Erfahrungen von Wettbewerb und Erniedrigung, von Scham und Empörung:

LOTTE: Ich ward nicht bloß verschmäht Hagen.  
 Ich ward verschenkt, ich ward wohl verhandelt!  
 Ein Stück Vieh mit einem Ring im Gesicht  
 Ihm selbst zum Weib zu schlecht,  
 War ich der Preis, der ihm eins verschaffte!  
 Geschändet wurde ich und verraten!  
 Das ist noch mehr als Mord, Hagen,  
 Und dafür will ich Rache! Rache, Rache!<sup>73</sup>

Im Fokus stehen Schauspielerinnen, die im Zuge ihrer intensiven Verkörperung fiktiver Rollen ein irritiertes Verhältnis zu ihrem Selbst entwickeln, so dass sich die Sphären von Spiel und Realität immer wieder vermischen. In dieser Welt der Reproduktionen, der Zitate und Topoi erscheinen die Schauspieler\*innen und die Figuren, die sie verkörpern sollen, gleichermaßen als Sehnsüchtige. Sie sehnen sich aber nicht allein nach Ruhm und Erfolg, wie es der Wettstreit zuerst glauben macht, sondern sie sehnen sich nach Sichtbarkeit, Treue und Liebe. So wechselt Karina (ältere Kriemhild) plötzlich in den Modus der Selbst-Erzählung, als

---

<sup>73</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 99f.

sie für ihre Rolle der trauernden Witwe bis zur Hüfte in einem Bühnenteich steht und die Verse der Kriemhild aus Hebbels *Nibelungen* aufsagen soll (vgl. Abb. 5):

KARINA: Es ist doch so, vorbei. Ich bin alt. Eine alte Schauspielerin. Ich hab mir auch gedacht, das ist nur ein Klischee, alles nur Klischees, er will Klischees, Alt gegen Jung. Ich fühle mich doch noch jung, ich werde von Jahr zu Jahr schöner, interessant, nicht? Was hat denn die Junge, was ich nicht habe, außer vielleicht straffere Haut? Aber selbst die kann man sich straffen lassen, nicht? Und sehe ich trotz meines Alters nicht viel attraktiver aus? Aber ich tue es nicht, gib es ruhig zu, deshalb hast du mich besetzt. Weil ich vorbei bin. Weil ich alles verloren habe. Weil ich niemand mehr habe. Niemanden, außer dem hier. Dem Dreh. Euch. Einem Regisseur, der mich quält. Und über jeder Maske eine neue. Was bin ich für dich? Der alternde Star, die tragische Ex-Schönheit. Eine gebrochene Frau? Ja, ich bin gebrochen. Das Leben hat mich gebrochen. Du kannst alle Spiegel zerbrechen, aber mit deinem Spiegelbild zerbrichst du selbst, verstehst du. Lauter kleine Scherben sind unter meiner Haut. Ich spüre sie. Ich erstickte. Ein Tod am Set. Eine Heroin. Wenn ihr hier alles abbaut, wo soll ich hin? Weißt du? Ich war heute Nacht im Dom. Ich habe vor dem Altar in der Dunkelheit gekniet. Und gebetet. Ja, gebetet. Ich habe seit Jahren nicht mehr gebetet. Ich kniete in der Dunkelheit, in der Stille und betete. Für was? Nein, nicht für Rollen. Für Liebe. Dass mich jemand liebt. Mich. Nicht Karina Bergmann auf der Besetzungsliste. Nicht den Star auf dem roten Teppich. Mich. Mich, nur mich.<sup>74</sup>



Abb. 5: Karina und Kriemhild klagen an, dabei verschmelzen die Schauspielerin und ihre Rolle zunehmend miteinander. (GOLD: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

<sup>74</sup> OSTERMAIER: GOLD, S. 150f.

So verleiht Karina ihrem Bild der älteren Kriemhild eine Bitterkeit, die die eigene Einsamkeit mit Kriemhilds Verlust des Geliebten verschmelzen lässt. Die Anklage des Mordes und die Forderung nach Gerechtigkeit werden dadurch mit ihrem persönlichen Hilferuf verstrickt. Doch ihr Appell wird nicht einfach überhört, sondern stattdessen wird er vom Regisseur wieder gewaltvoll für das Spiel am Set instrumentalisiert: *KUBIK: Text. Alles Gefühl in den Text. Jetzt! Kamera* (vgl. Abb. 6).

Diese Gewaltspirale beim Dreh erhält durch die aktuellen Debatten um sexualisierte Gewalt und Übergriffe vor allem in der Film- und Theaterbranche noch eine deutliche Verschärfung. Während sich der Blick in der Komödie *GOLD* – ähnlich wie in der Debatte um *#MeToo* – zuerst einseitig auf männliche Täter- und weibliche Opferrollen verengt und strukturelle Gewalt als zentraler Bestandteil einer patriarchalen Geschlechterordnung aufgerufen wird, erweitert sich diese Perspektive in der Debatte und in der Inszenierung zunehmend: und zwar hin zu intersektionalen Momenten, hin zu einem differenzierten Bild um mehrdimensionale Gewaltverhältnisse. Gleichzeitig ruft die *#MeToo*-Debatte – bei allen gender-, klassen- oder altersbezogenen Unterschieden – aber auch zur Benennung der gemeinsamen Erfahrung von Machtausübung, Ausweglosigkeit, Scham und Furcht auf. In *GOLD* wird aus dem Bedürfnis heraus, sich selbst eine Stimme zu verleihen, eine intensive emotionale Kommunikation entfesselt und die Schauspielerinnen erweisen sich am Film-Set als zunehmend widerständig. Gleichzeitig werden sie aber auch selbst als Gewalt ausübende Akteurinnen sichtbar gemacht. Ein einseitiges Bild von Frauen als wehrlose Opfer wird damit unterlaufen, denn die Schauspielerinnen beginnen gegen die Gewaltspirale zu protestieren, sind eben nicht passiv und wehrlos, sondern aktiv. Doch inwieweit sich hierbei eine Subversion hegemonialer Geschlechterbilder oder eher

eine Reproduktion von Geschlechterstereotypen abzeichnet, diese Entwicklung lässt die Komödie offen.



Abb. 6: Karinas und Kriemhilds Schmerzen bleiben ungehört, sie werden aber zum Nutzen der Filminszenierung groß in Szene gesetzt und musikalisch gerahmt.  
(*GOLD*: Der Film der Nibelungen © Bernward Bertram)

#### 4. *Es gibt immer ein Opfer? Ein Fazit*

SCHEUMER: Du musst nichts bereuen. Wir waren Könige und sind gefallen. Wir waren Helden und unheldenhaft, wir haben geliebt und wurden verraten, wir verrieten und wurden geliebt für den Verrat. Wir waren Despoten und zugleich Sklaven unseres Wahns, alle und alles zu beherrschen. Wir haben die Frauen missbraucht, beschmutzt und in den Wahnsinn getrieben. Alles für die Macht, den Ruhm, das Geld, das Gold. Aber die Macht hat uns ohnmächtig gemacht. Wir stehen mit leeren Händen hier. Du stirbst. Der Film ist gestorben. In mir ist alles abgetötet, und Du, Kubik, bist unser aller Todesengel, du kannst noch einmal fliegen und die Flügel ausbreiten.<sup>75</sup>

Immer dichter wird die Aufführung durch parallel arrangierte Szenen, so dass die Grenzen zwischen den Erzählebenen immer mehr verschwimmen, bis am Ende die Intrigen am Set wie im Epos eskalieren. Es gibt ein Gemetzel in den Garderoben und eine Bombendrohung am Set, die den Untergang ankündigen, als wäre man an Etzels Hof. In diesem multiplen Bilderkabinett wird der Realitätsstatus der Wahrnehmung grundsätzlich

<sup>75</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 180f.

erschüttert, es bleibt unklar, ob die Schauspieler\*innen am Set weiterhin nur ‚spielen‘ oder nun tatsächlich selbst zu Opfern tödlicher Angriffe werden, da die vergegenwärtigte Erfahrung von manifester Gewalt und deren Vermittlung durch die ständige Medienpräsenz bewusst gegeneinander ausgespielt werden. Schließlich verstricken sich selbst die Ränkeschmiede, die vorher im Hintergrund agierten, in ein heroisches Erzählen, können sich der transformativen Kraft des Stoffes nicht mehr entziehen und werden selbst in Figurenrollen und damit in den unvermeidlichen Untergang gezogen: *Während der Szene verwandeln sich die drei allmählich. Es ist wie ein Traumbild, eine Halluzination. Trauer wird Etzel, Scheumer Hagen und Kubik Kriemhild.*<sup>76</sup>

Es hat sich gezeigt, wie in der Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* Interferenzen und Rivalitäten unterschiedlicher Modelle von Opferschaft ausgelotet werden. Dabei erweist sich Geschlecht nicht nur an sich als eine bedeutsame gesellschaftliche Machtkategorie, sondern ist mit und durch andere soziale Kategorien wie Klasse, Ethnizität, Religion, Sexualität und Alter ko-konstituiert. Wie sich am Set des *Nibelungen*-Films auf unterschiedlichen Erzählebenen ein Zusammenspiel ambivalenter Unterdrückungsverhältnisse entwickelt, dieser Frage galt es aus einer intersektionalen Perspektive auf die Spur zu kommen. Albert Ostermaier und Nuran David Calis geht es in ihrer aktualisierenden Adaption dabei auch um eine grundlegende Reflexion des intermedialen Erzählens – ein heroisches Erzählen zwischen Epos, Drama, Theater und Film. Auf diese Weise rücken die Machart, Narration und Perspektivierung des Erzählten selbst in den Fokus. Diese zur Schau gestellten filmsprachlichen Mittel lenken die Zuschaueraufmerksamkeit auf die Techniken eines mehrfach vermittelten Geschichtenerzählens des *Nibelungen*-Stoffs. Gleichzeitig sucht die Aufführung aber auch eine Betrachtung und Teilnahme an der real wirkenden, manchmal fremden Filmwelt herzustellen: Es entsteht ein mehrdeutiges Schaustück um Lüge, Betrug und Selbstinszenierung, um Wahrnehmungsformen, Handlungsspielräume und Deutungshoheiten. Die Episoden von Brautnachtbetrug und Königinnenstreit werden

---

<sup>76</sup> OSTERMAIER: *GOLD*, S. 168.

dabei als Knotenpunkte entwickelt, an denen mehrdeutige Markierungen von Differenz zusammenwirken und an denen sich die jeweiligen Darstellungsformen der Medien augenfällig kreuzen. Im heroischen Erzählen wechseln und verschieben Ostermaier und Calis dabei immer wieder die Referenzsysteme, so dass eine Collage aus heldenepischem Text, moderner *Nibelungen*-Rezeption, Medienkultur und Gesellschaftskritik entsteht, die sich als eigensinnige, kreative und überraschende Umdeutung festgelegten Erwartungshaltungen wiederholt entzieht.

Die intersektionale Perspektive ermöglicht es nun, diese Konstitution von Differenz und Ungleichheit als Ergebnis verwobener, oft widersprüchlicher, sozialer und narrativer Prozesse zu erfassen. Hierbei werden die Akteure am Film-Set ebenso wie die Figuren, die sie darzustellen versuchen, in mehrdeutigen Macht- und Ungleichheitsverhältnissen positioniert, die es in ihren Wechselwirkungen zu untersuchen galt. Die Akteure rufen diese Positionierungsprozesse im Sprechen über sich und ihre *Nibelungen*-Rollen aber auch selbst auf und dies bildet mithin ein wirksames Erzählmodell, so dass die Formierung von ‚eigener‘ Identität und die Konturierung eines ‚Anderen‘ im Stück verhandelt werden kann. In dieser Hinsicht erscheint das heroische Erzählen zum einen als ein Wissensspeicher angezeigt, der soziale und stoffliche Zugehörigkeiten reproduziert, zum anderen entwerfen sich die Akteure im Erzählen aus ihrem individuellen Beobachtungs- und Reflexionspunkt heraus aber auch immer wieder neu. Auf diese Weise stellt die Komödie *GOLD* die Kulturalisierung sozialer Differenz aus und sie fragt nach den Wirkungen und Machteffekten, die mit medialen Repräsentationen von Täter- und Opferschaft einhergehen. Dabei wird gleichzeitig die Glaubwürdigkeit solcher einfach gestickten Grenzziehungen destabilisiert, wie es auch Kathy Davis betont: „Mit jeder neuen Unterscheidung („Intersektion“) entstehen neue Verbindungen und bis dahin verborgene Exklusionsprozesse kommen ans Licht.“<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> DAVIS: Intersektionalität als „Buzzword“, S. 64.

## Bibliographische Hinweise

Alle Internetlinks wurden am 29.01.2022 überprüft.

### Primärtexte

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt u. kommentiert v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

OSTERMAIER, Albert: GOLD: Der Film der Nibelungen. Eine Komödie, Frankfurt am Main 2016.

### Forschungsliteratur

ANTHIAS, Floya/YUVAL-DAVIS, Nira: Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle, London/New York 1992.

BENNEWITZ, Ingrid: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), Münster 2002, S. 1–10.

BENNEWITZ, Ingrid: „Frauen“ – Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur, in: Das Mittelalter 1 (1996) H. 2, S. 11–26.

BERESWILL, Mechthild u. a.: Intersektionalität als Forschungspraxis, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 8–19.

BÖTH, Mareike: Why all the Fuss about Practice Theory? Zum Verhältnis von Geschlechter- und Praxistheorie aus Sicht einer Historikerin, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1 (Themenheft Praxeologien des Körpers) (2018), S. 13–28.

BÖTH, Mareike/SCHUL, Susanne: Abenteuerliche ‚Überkreuzungen‘. Vormoderne intersektional, in: Abenteuerliche Überkreuzungen. Vormoderne intersektional, hrsg. v. Susanne Schul/Mareike Böth/Michael Mecklenburg (Aventiuren 12), Göttingen 2017, S. 9–39; online verfügbar: [https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche\\_%C3%9Cberkreuzungen\\_Vormoderne\\_Intersektional](https://www.academia.edu/36450098/Abenteuerliche_%C3%9Cberkreuzungen_Vormoderne_Intersektional).

BÖTH, Mareike: Verflochtene Positionierungen: Eine intersektionale Analyse frühneuzeitlicher Subjektivierungsprozesse, in: Intersektionalität und Forschungspraxis – Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 78–95.

BRAUN, Manuel/HERBERICHS, Cornelia: Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, hrsg. v. Manuel Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 7–38.

BÜHRMANN, Andrea D.: Intersectionality – ein Forschungsfeld auf dem Weg zum Paradigma? Tendenzen, Herausforderungen und Perspektiven der Forschung über Intersektionalität, in: Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 1.2 (2009), S. 28–44.

- BUSCH, Nathanael: Die Nibelungen auf den Bühnen der Gegenwart, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 46 (2006), S. 63–79.
- CONNELL, Raewyn [Robert W.]: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, übers. v. Christian Stahl (Geschlecht & Gesellschaft 8), Wiesbaden 2006.
- CRENSHAW, Kimberlé W.: Die Intersektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik, in: Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, hrsg. v. Helma Lutz u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–54.
- DACKWEILER, Regina-Maria/SCHÄFER, Reinhild: Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung, in: Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt, hrsg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Politik der Geschlechterverhältnisse 19), Frankfurt am Main 2002, S. 9–26.
- DAVIS, Kathy: Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful, in: Feminist Theory 9 (2008), S. 67–85.
- DEGELE, Nina: Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln, Wiesbaden 2004.
- DEGELE, Nina/WINKER, Gabriele: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009.
- EGGERS, Maureen Maisha: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, in: Mythen, Masken und Subjekte, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers u. a., 2. überarb. Aufl., Münster 2009, S. 56–72.
- EHRISMANN, Siegfried: Studie über Heldentum, Liebe und Tod. Mittelalterliche Nibelungen, Hebbel und Wagner, in: Hebbel-Jahrbuch (1981), S. 11–48.
- EL TAYEB, Fatima: Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft, Bielefeld 2016.
- FRECHE, Katharina: Von zweier vrouwen bāgen wart vil manic helt verlorn. Untersuchungen zur Geschlechterkonstruktion in der mittelalterlichen Nibelungendichtung (Literatur, Imagination, Realität 21), Trier 1999.
- GRIESEBNER, Andrea/HEHENBERGER, Susanne: Intersektionalität. Ein brauchbares Konzept für die Geschichtswissenschaften?, in: Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven auf alte Fragen, hrsg. v. Vera Kallenberg/Jennifer Meyer/Johanna M. Müller, Wiesbaden 2013, S. 105–124.
- HAFERLAND, Harald/MEYER, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), Berlin 2010.
- HAGEMAN-WHITE, Carol: Intersektionalität als theoretische Herausforderung für die Geschlechterforschung, in: Intersektionalität zwischen Gender und Diversity: Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, hrsg. v. Sandra Smykalla/Dagmar Vinz, Münster 2011, S. 20–33.
- HÄNDL, Claudia: Die Rezeption des Nibelungenstoffs im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 792), Göttingen 2020, S. 37–64.
- HARK, Sabine/VILLA, Paula-Irene: Vorwort: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay, in: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von

- Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart, hrsg. v. Sabine Hark/Paula-Irene Villa, Bielefeld 2017.
- HERWIG, Henriette u. a.: Film- und Bühnenkunst aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Alternforschung, in: *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*, hrsg. v. Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch, Bielefeld 2016, S. 9–26.
- JÖNSSON, Maren: ‚Ob ich ein ritter waere.‘ Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied (*Acta Universitatis Upsaliensis* 40), Uppsala 2001.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: Über-Kreuzungen: zu Produktivität und Grenzen von „Intersektionalität“ als „Sensitizing Concept“, in: *Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung*, hrsg. v. Mechtild Bereswill/Katharina Liebsch (*Forum Frauen- und Geschlechterforschung* 38), Münster 2013, S. 242–262.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: *Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über „Race, Class, and Gender“*, in: *Im Widerstreit*, hrsg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Wiesbaden 2012, S. 403–427.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: *Intersectionality. Ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? in: Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*, hrsg. v. Rita Casale/Barbara Rendtorff, Bielefeld 2008, S. 33–53.
- KNÜTTEL, Katharina/SEELIGER, Martin: *Intersektionalität und Kulturindustrie: Eine Einleitung*, in: *Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*, hrsg. v. Katharina Knüttel/Martin Seeliger, Bielefeld 2011, S. 7–24.
- KRAß, Andreas: *Einführung: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt*, in: *Durchkreuzte Helden. Das „Nibelungenlied“ und Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ im Licht der Intersektionalitätsforschung*, hrsg. v. Nataša Bedeković, u. a., Bielefeld 2014, S. 7–47.
- LIENERT, Elisabeth: *Geschlecht und Gewalt im ‚Nibelungenlied‘*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 132 (2003), S. 3–23.
- MARTÍNEZ, Matías (Hrsg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.
- MECKLENBURG, Michael: *Die Waffen der Frauen? Zur Konstruktion weiblicher Heldenhaf-tigkeit in filmischer Adaption des „Nibelungenliedes“*, in: *10. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Heldinnen*, hrsg. v. Johannes Keller/Florian Kragl (*Philologica Germanica* 31), Wien 2010, S. 93–119.
- MIKLAUTSCH, Lydia: *Müde Männer-Mythen. Muster heroischer Männlichkeit in der Hel-dendichtung*, in: *8. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die europä-ische Heldendichtung*, hrsg. v. Alfred Ebenbauer/Johannes Keller (*Philologica Germa-nica* 26), Wien 2006, S. 241–260.
- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, in-terdisziplinär (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium* 5), Trier 2002.
- PETERS, Ursula: *Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Gender-forschung und Crossdressing-Geschichten*, in: *Manlichiu wíp, wíplich man. Zur*

- Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid BENNEWITZ/Helmut TERVOOREN (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 9), Berlin 1999, S. 284–304.
- PÜHL, Katharina: Zwischen Diskurs und Subjekt. Einleitung. Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen, hrsg. v. Katharina Pühl/Frauke Koher, Opladen 2003, S. 7–20.
- RENZ, Tilo: Brünhilds Kraft. Zur Logik des einen Geschlechts im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für Germanistik (2006) 16, S. 8–25.
- SCHAUSTEN, Monika: Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin. Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 118 (1999), S. 27–49.
- SCHIEWER, Hans-Jochen: Modernisierungen und Popularisierungen. Der Nibelungenstoff vom 12. bis zum 21. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 437–461.
- SCHNICKE, Falko: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung, in: Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, hrsg. v. Christian KLEIN/Falko SCHNICKE (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 91), Tier 2014, S. 1–33.
- SCHUL, Susanne: „So hielt dies Buch mich fest. [...] Und [ich] las das Lied von Siegfried und Kriemhild“: Heroisches Erzählen im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, in: Hebbel-Jahrbuch 72 (2017), S. 32–65.
- SCHUL, Susanne: Abseits bekannter Pfade: Mittelalterliche Reisenarrative als intersektionale Erzählungen, in: Intersektionalität und Forschungspraxis: Wechselseitige Herausforderungen, hrsg. v. Mechthild Bereswill/Folkert Degenring/Sabine Stange (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 43), Münster 2015, S. 96–114.
- SCHUL, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen: Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen (MeLiS. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 14), Frankfurt am Main 2014, S. 123–208.
- SCHULZ, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. v. Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012.
- TERKESSIDIS, Mark: Die Banalität des Rassismus, Bielefeld 2004.
- ULBRICHT, Christian: Ein- und Ausgrenzungen von Migrant\*innen. Zur sozialen Konstruktion (un-)erwünschter Zuwanderung, Bielefeld 2017.
- WALGENBACH, Katharina: Gender als interdependente Kategorie, in: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, hrsg. v. Katharina Walgenbach u. a. Opladen 2012, S. 23–64.
- WEST, Candace/FENSTERMAKER, Sarah: Doing Difference, in: Doing Gender, Doing Difference. Inequality, Power, and Institutional Change, hrsg. v. Candace West/Sarah Fenstermaker, New York 2002, S. 55–80.

## Internetlinks

*GOLD. Der Film der Nibelungen* von Albert Ostermaier (aufgeführt am 15.07.2016)

<https://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele/2016/>.

Fernsehtheatrale Überarbeitung des Theaterstücks *GOLD. Der Film der Nibelungen* von Albert Ostermaier, ausgestrahlt von 3sat am 23.07.2016;

<https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=2800718031543708>.

WALGENBACH, Katharina: Intersektionalität – eine Einführung, 2012: Online-Publikation:

<http://www.portal-intersektionalitaet.de>.