



Susanne Schul

HeldenGeschlechtNarrationen

Gender, Intersektionalität und Transformation
im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen



PETER LANG
EDITION

1 Einleitung: HeldenGeschlechtNarrationen

*Für wunder sol manz immer sagen
daz sô vil beled wart erslagen
von eines wibes zorne.¹*

In der vorliegenden Untersuchung werden kulturhistorisch differente Bearbeitungen des *Nibelungen*-Stoffs vom Mittelalter bis zur Gegenwart einander vergleichend gegenübergestellt, um eine Verhältnisbestimmung von *gender* und Narration zu präzisieren.² Hierbei stehen die Fragen im Zentrum, wie sich erstens *gender*- und medienspezifische Herstellungs- und Darstellungsprozesse gegenseitig beeinflussen, welche Bedeutungen dabei zweitens intersektionale Differenzmarkierungen erhalten und welche Transformationen sich drittens im diachronen Vergleich der Bearbeitungen abzeichnen. Die Konstruktion der Geschlechterentwürfe wird im Folgenden in einem Interdependenzverhältnis zu ihrer jeweiligen medialen Darstellungsform betrachtet, da diese nicht nur gesellschaftliche Vorstellungen davon repräsentiert und reflektiert, was unter Weiblichkeit und Männlichkeit in einem bestimmten kulturhistorischen Kontext verstanden wurde, sondern diese stattdessen in einem fiktionalen Möglichkeitsraum auch selbst produziert. Da sich hierbei die Gestaltungs- und Herstellungsformen von ‚Geschlecht‘ und Narration überlagern, bietet eine Verbindung beider Ansätze eine produktive Perspektive, um die *Nibelungenlied*-Bearbeitungen vergleichend zu betrachten.³

Der Titel *HeldenGeschlechtNarrationen* ist dabei mehrdeutig angelegt, denn er eröffnet unterschiedliche Lesarten. Diese verweisen zum einen auf die Vielfältigkeit des Untersuchungsgegenstands und beziehen zum anderen die Überkreuzung der Analyseebenen ein.⁴ Bezug nehmend auf die bekannte Prologstrophe des *Nibelungenliedes*⁵ und auf das vorangestellte Zitat aus der *Klage* sollen einführend einige dieser Deutungsebenen aufgerufen

-
- 1 *Die Klage* B, 317–319 (Dass so viele Helden wegen des Hasses einer Frau erschlagen wurden, wird man für immer als etwas Unerhörtes erzählen. [Lienert, 2000]).
 - 2 Die Forschungsarbeiten, die bereits die Verbindungsfähigkeit von *gender* und Narration verfolgen, beziehen im Gegensatz zur vorliegenden Untersuchung in der Regel keine diachrone und/oder medienkomparative Perspektive ein. Vgl. hierzu bspw. Nünning/Nünning (2004), vgl. Nieberle/Strowick (2006), vgl. Seier (2007) und vgl. Liebrand (2003). Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 2.2.
 - 3 Vgl. Seier/Warth, 2005, S. 96. Vgl. Babka, 2001, S. 92. Vgl. Nünning/Nünning, 2004, S. 2f.
 - 4 Vgl. zur Annäherung an eine intersektionale Mehrebenenanalyse Degele/Winker, 2007, S. 3f. Vgl. Degele/Winker, 2009, S. 18f. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 2.1.
 - 5 *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit: / von heleden lobebaeren, von groezer arebeit, / von freude und hochgeciten, von weinen unde klagen / von küener recken striten muget ir nu wunder hoeren sagen. (Das Nibelungenlied C, 1 (Uns wird in alten Erzählungen viel Wunderbares berichtet. Von berühmten Helden, von großer Mühsal, von Freude und Festen, von Weinen und Klagen, vom Kampf tapferer Recken könnt ihr jetzt Erstaunliches hören. [Schulze, 2008])).* Unterstreichungen in der Übersetzung kennzeichnen Teile, die von der Autorin ergänzt bzw. verändert wurden.

werden. Die erste Lesart bezieht sich auf das *Heldengeschlecht*,⁶ das in der Prologstrophe der *Nibelungenlied*-Handschriften A und C als gattungsdeterminierende Bezugsgruppe heldenepischer Narration hervorgehoben wird. Es umfasst als generationenübergreifender Verband eine Reihe prädestinierter Handlungsträger (*helden lobebaeren*⁷), deren außergewöhnliche Taten berichtenswert erscheinen. Diese sind in einen narrativen Prozess eingebunden (*von küener recken striten muget ir nu wunder hoeren sagen*⁸), also in eine *Heldengeschlecht*-Narration, die dazu beiträgt, ihre Tatkraft im Kampf zu markieren und sie durch deren narrative Wiederholung in ihrer machtvollen Dominanz immer wieder hervorzubringen und zu bestätigen. Die Rezeptionserwartungen, die sich demzufolge mit *Heldengeschlecht*-Narrationen verbinden, knüpfen sich in der Regel an eine gattungsbestimmende Mentalität männlicher Gewaltfähigkeit.⁹ Diese zunächst eindeutig erscheinende Erwartungshaltung, die sich an die Gattung Heldenepos bindet, stellt jedoch sowohl der epische Text wiederholt in Frage als auch seine neuzeitlichen Bearbeitungen.¹⁰ Denn wie das einführende Zitat der *Klage* bereits verdeutlicht, sind es eben nicht die siegreich kämpfenden, männlichen Helden, die als das Außerordentliche dieser *Helden-Narration* in den Vordergrund treten, sondern *eines wibes zorne*¹¹ wird als der Auslöser einer Konfliktkonstellation in den Blick genommen, der den Untergang eben jener Helden heraufbeschwört.¹² Von dieser normabweichenden weiblichen Handlungsfähigkeit, so der epische Erzähler der *Klage*, wird in Zukunft immer wieder berichtet werden: *Für wunder sol manz immer sagen*.¹³ Mit dieser zweiten Lesart rückt für die folgende Analyse der *Nibelungenlied*-Bearbeitungen die Frage ins Zentrum, wer denn nun eigentlich die *Helden* sind, von deren außergewöhnlichen Taten die *Geschlecht(er)narration* berichtet. Der *Nibelungen*-Stoff eröffnet nämlich, wie das Zitat zeigt, in diesem Zusammenhang Spielräume für eine mehrdeutige Konstruktion von Heldenhaftigkeit. Es erfolgt somit keine einseitige Bestätigung heldenepischer Motivensembles, sondern es werden Krisensituationen entworfen, in denen typisierte Darstellungsmuster durch normabweichende Geschlechterkonstellationen im fiktionalen Experimentierraum brüchig werden. Die Überlagerung unterschiedlicher Deutungsdimensionen von *Helden*, *Geschlecht* und *Narrationen* stellen in ihrer dritten Lesart somit den Bezug zu der hier vorliegenden medienkomparativen und diachronen Analyse her und sind wiederholt auf ihre jeweilige Ausgestaltung hin zu prüfen: Denn erstens lässt sich *Heldenhaftigkeit* als hyperbolisches und normüberschreitendes Verhalten nicht nur bei männlichen, sondern auch bei weiblichen Figuren feststel-

6 Der Begriff des ‚Heldengeschlechts‘ bezieht sich auf kulturelle Vorstellungen und gesellschaftliche Normen von Verwandtschaftsbeziehungen, Gefolgschaftstreue und Kriegerethos, die eine spezifische Gruppendynamik und einen tragischen Wertekonflikt erzeugen. Vgl. Mecklenburg, 2002, S. 16.

7 *Das Nibelungenlied* C, 1,2 (*von berühmten Helden* [Schulze 2008]).

8 *Das Nibelungenlied* C, 1,4 (*von Kampf tapferer Recken könnt ihr jetzt Erstaunliches hören*. [Schulze, 2008]).

9 Vgl. Miklausch, 2006, S. 242f.

10 Vgl. Lienert, 2000, S. 135.

11 *Die Klage* B, 319.

12 Vgl. hierzu auch die 2. Strophe in den *Nibelungenlied*-Handschriften A und C bzw. die 1. Strophe in der Handschrift B, in der Kriemhild von Beginn an durch den epischen Erzähler für den zukünftigen Untergang vieler Helden verantwortlich gemacht wird, denn: *dar umbe muosen degene vil verliesen den lip*. *Das Nibelungenlied* B, 1,4 (*Ihretwegen mussten viele Ritter ihr Leben verlieren*. [Schulze/Grosse, 2010]). Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.1.1.

13 *Die Klage* B, 317.

len, zweitens bezieht sich *Geschlecht*¹⁴ als eine grundlegend relevante Differenzkategorie sowohl auf soziale und kulturhistorische Kontexte als auch auf mediale Konstruktionen und drittens umfassen *Narrationen*¹⁵ differente mediale Herstellungsprozesse, die sich auf spezifische Weise mit eben jenen Geschlechterkonstruktionen verbinden. Diese Ambivalenz der narrativen Produktionen bestimmt nicht nur die mittelalterliche Rezeption,¹⁶ sondern auch die neuzeitlichen *Nibelungenlied*-Bearbeitungen,¹⁷ die die mehrdeutigen *HeldenGeschlechtNarrationen* aufgreifen, weitererzählen und ihnen aktualisierende Bedeutungen verleihen.¹⁸

1.1 Vorhaben und Vorgehen

Ob sich ein Vergleich zweier oder mehrerer Gegenstände, in diesem Fall der unterschiedlichen *Nibelungenlied*-Bearbeitungen über die Jahrhunderte hinweg, als anregend und vor allem als aussagekräftig erweist, hängt, so Peter V. Zima, von der gezielten Auswahl und der Verortung der Vergleichsparameter in einem gemeinsamen Diskurszusammenhang ab. Auf diese Weise greift ein Vergleich erst über den Rahmen pauschalisierender, binärer Wertungsstrukturen hinaus und ermöglicht eine kritische Analyse wiederkehrender Muster und Motive oder aber ihrer Transformationen. Zima sieht hierin das kreative Potential eines Vergleichs, der dann auch „ganz verschiedene Dinge“¹⁹ zu analysieren vermag:

Wir kennen alle den Einwand: ‚Das kann man nicht vergleichen, das sind zwei ganz verschiedene Dinge‘. In solchen Fällen könnte die Antwort lauten: Gerade weil es sich um verschiedene Erscheinungen handelt, sollen sie verglichen werden, denn Identisches zu vergleichen, ist sinnlos. Ebenso sinnlos ist ein Vergleich zweier inkommensurabler Größen, die voneinander nicht abweichen können, weil sie sich nicht berühren.²⁰

-
- 14 Der Vorteil des aus dem Englischen entlehnten Begriffs *gender* liegt darin, dass er im Gegensatz zu dem deutschen Begriff ‚Geschlecht‘ weniger mehrdeutig angelegt ist, denn im deutschen Sprachgebrauch kann ‚Geschlecht‘ sowohl als Terminus für Abstammungsverhältnisse (vgl. z.B. *Heldengeschlecht*), für biologische Bedingungen und kulturelle wie soziale Dimensionen von Geschlechtsidentität herangezogen werden. Im Folgenden werden beide Begriffe synonym verwendet, so dass der deutsche Begriff mit dem englischen Begriff gleichgesetzt wird. Vgl. hierzu Kapitel 2.1 und Kapitel 2.3.
- 15 Vgl. hierzu Kapitel 2.2.
- 16 Der Begriff der Rezeption ist durch sehr unterschiedliche disziplinäre Einteilungs- und Zugangsformen gekennzeichnet und häufig verbinden sich mit ihm bereits Werturteile über ein Ge- oder Misslingen der jeweiligen Rezeption (vgl. U. Müller, 1986, S. 507). Ulrich Müller unterscheidet vier idealtypische Grundformen der Mittelalterrezeption und teilt sie in „produktive, reproduktive, wissenschaftliche und politisch-ideologische“ Rezeptionstypen ein (vgl. U. Müller, 2003, S. 408). Betrachtet man diese Idealtypen in ihrer Anwendbarkeit auf rezeptionsorientierte Text- und Medienanalysen allerdings genauer, so ist hervorzuheben, dass Mischungen und Überschneidungen der einzelnen Formen eher die Regel, als die Ausnahme sind und die Trennung zwar für eine erste Perspektivierung dienlich sein kann, aber für die Analyse oft zu kurz greift.
- 17 Vgl. U. Müller, 2003, S. 411.
- 18 Vgl. hierzu Kapitel 3 und Kapitel 4.
- 19 Zima, 2000, S. 16.
- 20 Zima, 2000, S. 16.

Die Auswahl der medialen *Nibelungenlied*-Bearbeitungen bezieht sich dementsprechend auf die von Zima aufgerufenen Kriterien komparativer Untersuchungen, nämlich darauf „verschiedene Erscheinungen“²¹ zueinander ins Verhältnis zu setzen, die aber durch bestimmte Berührungspunkte miteinander verbunden sind. Die Problematik der Auswahl liegt in diesem Zusammenhang allerdings in der Vielfalt der produktiven Bearbeitungen des *Nibelungen*-Stoffs, da besonders seit der Wiederentdeckung der drei Haupthandschriften im späten 18. Jahrhundert nicht nur ein reges Forschungs-, sondern ein mindestens ebenso reges produktives Rezeptionsinteresse einsetzt, das in unterschiedlichsten medialen Ausprägung bis in die Gegenwart zu beobachten ist.²² Die Fülle der Möglichkeiten einer vergleichenden Gegenüberstellung spiegelt sich bspw. in den mehr als dreißig Dramatisierungen des *Nibelungen*-Stoffs wider, die allein das 19. Jahrhundert verzeichnet. Die Auswahl der Bearbeitungen folgt aus diesem Grund zwei Kriterien: Zum einen mussten die neuzeitlichen Bearbeitung einen deutlichen inhaltlich-handlungsbezogenen Bezug zum mittelhochdeutschen Epos aufweisen, das den Ausgangspunkt der vorliegenden mediävistisch ausgerichteten Analyse bildet. Dieses Kriterium trifft allerdings bereits auf eine ganze Reihe der Dramatisierungen des 19. Jahrhunderts wie der filmischen und theatralen Adaptionen des 20. und 21. Jahrhunderts nicht zu, da sich diese in der Regel vor allem an der nordischen Sagenüberlieferung des *Nibelungen*-Stoffs orientieren, der im beträchtlichen Maß vom mittelhochdeutschen Epos abweicht.²³ Eine eindeutige Bezugnahme zum *Nibelungenlied* als ihrer jeweiligen ‚(Haupt-)Quelle‘ der Stoffadaption weisen demzufolge alle drei gewählten Bearbeitungen aus und eröffnen gleichzeitig einen weiten Spielraum für die produktive Auseinandersetzung mit diesem ‚Quellenbestand‘. Bei diesem Modell einer produktiven Mittelalterrezeption in Form eines Stofftransfers handelt es sich aber nicht um simple Formen der Übernahme, Aneignung und Übertragung, die sich in synchroner Hinsicht zwischen zwei unterschiedlichen Kultur- und Sprachräumen vollziehen. Sie stellen vielmehr in diachroner Hinsicht ein komplexes Geflecht und einen mehrdimensionalen Möglichkeitsraum von gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Interaktionen dar, in denen Transformationen auf unterschiedlichen Ebenen eine entscheidende Rolle spielen. Für das zweite Auswahlkriterium rückt demzufolge auch die diachrone und medienkomparative Ausrichtung der vorliegenden Untersuchung in den Vordergrund, so dass die gewählten Bearbeitungen zum einen exemplarisch für den jeweiligen kulturhistorischen Kontext stehen und zum anderen die zentralen medialen Transformationen einer ‚nibelungischen‘ Rezeptionsgeschichte repräsentieren sollten.²⁴ Dementsprechend bilden die ausgewählten Bearbeitungen sowohl eine kulturhistorische als auch eine medienspezifische Bandbreite ab. Auf diese Weise werden Peter V. Zima folgend zwar sehr „verschiedene Erscheinungen“²⁵ des *Nibelungen*-Stoffs zueinander ins Verhältnis gesetzt, die Bearbeitungen erhalten

21 Zima, 2000, S. 16.

22 Einen prägnanten Überblick über die Nibelungenrezeption von der Vormoderne bis zur Neuzeit bietet Nine Miedema in ihrer *Einführung in das „Nibelungenlied“* (vgl. Miedema, 2011, S. 115–133). Vgl. hierzu auch U. Müller, 2003, S. 407–444.

23 Vgl. z.B. Friedrich de la Motte Fouqué *Der Held des Nordens* (1810), Ernst Raupach *Der Nibelungenhort* (1834), Emanuel Geibel *Brunbild* (1862), Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* (1848–1874).

24 Vgl. Kühnel, 1991, S. 443

25 Zima, 2000, S. 16.

jedoch durch den Rückbezug auf eine gemeinsame Stofftradition und durch den ausgewählten *Genderfokus* Berührungspunkte, an denen eine komparative Verhältnisbestimmung zielgerichtet ansetzen kann.²⁶

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden die handschriftlichen Überlieferungen des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* von ca. 1180 bis 1210 eines anonymen Dichters.²⁷ Sie sind bereits als variantenreiche, produktive Rezeptionen eines ‚unfesten‘ Stoffreservoirs zu betrachten,²⁸ die in mehreren, parallel existierenden Textfassungen erscheinen und zum Teil erheblich voneinander abweichen.²⁹ In fast allen vollständigen Handschriften folgt auf das *Nibelungenlied* die ebenfalls anonyme *Klage*, die als eine kommentierende und moralisierende Rezeption und als eine ‚Fortsetzung‘ des epischen Textes betrachtet werden kann. Die Variationen der Textfassungen und die aus ihnen resultierenden differenten Darstellungsformen *genderbezogener* Relationierungen werden exemplarisch in die folgende Analyse einbezogen.³⁰ Von Beginn an ist die Rezeption des *Nibelungenliedes* also bereits durch einen produktiven Prozess des Umdeutens begleitet, in dem der Stoff durch zeit- und kulturspezifische Bearbeitungen fortgeschrieben wird, und dieser Prozess setzt sich bis in die

26 Vgl. Zima, 2000, S. 20.

27 In der vorliegenden Untersuchung werden die Haupthandschriften des *Nibelungenliedes* nach folgenden Ausgaben zitiert: Die St. Galler Handschrift B wird repräsentiert durch die Edition *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2010. Die Ausgabe entlehnt zwar einzelne Strophen (vgl. z.B. Strophe C 1) aus den anderen Handschriften, zählt diese allerdings nicht in der B-Nummerierung der Strophen mit. Aus diesem Grund weicht diese neue Ausgabe, die sich ausschließlich auf die Strophenzählung der Handschrift B bezieht, von der Zählung nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hg. von Helmut de Boor. 22., rev. und von Roswitha Wisniewski erg. Aufl. Wiesbaden 1996 (Deutsche Klassiker des Mittelalters) ab, die durch Einbezug einzelner Strophen und der Aventurettel aus der Handschrift A einen editorischen ‚Texthybriden‘ entwirft, der in dieser Form handschriftlich nicht überliefert ist. Die in die Fußnoten aufgenommenen Übersetzungen folgen bis auf wenige Ausnahmen der Übertragung ins Neuhochdeutsche von Siegfried Grosse, die durch eine relativ freie Übersetzung versucht, den mittelhochdeutschen Text in einer Prosafassung zugänglich zu machen. Die Handschrift B ist diejenige der Haupthandschriften des epischen Texts, die in der Forschung als Textbasis gilt. Deshalb bezieht sich die Untersuchung weitestgehend auf die Handschrift B, nimmt allerdings auch exemplarisch die Handschrift C in die Betrachtungen auf. Die Analysen der Handschrift C folgen der Ausgabe *Das Nibelungenlied*. Nach der Handschrift C der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg. von Ursula Schulze. Vollst. Ausg. München 2008. Für den parallelen Strophenvergleich und den Einbezug der Handschrift A wird die Ausgabe *Das Nibelungenlied*. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hg. von Michael S. Batts. Tübingen 1971 herangezogen.

28 Die Entstehung des Texts lässt sich durch die in ihm vorausgesetzten politischen Strukturen und durch Bezüge zur zeitgenössischen Dichtung auf die Jahre 1180 bis 1210 und damit auf die sogenannte ‚Blütezeit‘ der mittelhochdeutschen Literatur eingrenzen. Vgl. Bumke, 1996[c], S. 118f.

29 Vgl. Bumke, 1996[c], S. 125. Vgl. hierzu Kapitel 3.

30 Für *Die Klage* wird die der Handschrift B folgende Textgrundlage *Die Nibelungenklage*. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar von Elisabeth Lienert. Paderborn 2000 (Schöninghs mediävistische Editionen; 5) genutzt. Bei einer vergleichenden Gegenüberstellung der Textfassungen der Handschriften B und C wird die Ausgabe *Die Nibelungenklage*. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen. Hg. von Joachim Bumke. Berlin 1999 herangezogen.

Gegenwart fort.³¹ Dementsprechend werden den mittelhochdeutschen Texten drei ausgewählte neuzeitliche *Nibelungenlied*-Bearbeitungen vergleichend gegenübergestellt, die die produktiven Tendenzen der Aktualisierung ebenfalls in ihrer je eigenen Art widerspiegeln. Zum einen der dramatische Text *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen* von Friedrich Hebbel³² von 1860, zum anderen die Stummfilmadaption *Die Nibelungen* von Fritz Lang³³ von 1924 und außerdem die dramatische Bearbeitung *Die Nibelungen* von Moritz Rinke,³⁴ die in einer fernsehtheatralen Inszenierung der Wormser Nibelungen-Festspiele von 2002 unter der Regie von Dieter Wedel ausgestaltet wurde.³⁵

Das Potential eines solchen Vergleichs liegt darin, dass sowohl Kontinuitäten als auch Varianzen in einer weiten Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Gegenwart in den Blick geraten, die auf unterschiedlichen Ebenen die Transformationen hervortreten lassen. Diese können formal in unterschiedlicher Weise und strukturell auf unterschiedlichen Niveaus beschrieben und analysiert werden, so dass aus einer kulturhistorischen Perspektive heraus vielfältige Momente des Transformativen identifiziert werden können. Die vorliegende Untersuchung setzt dabei differente Darstellungsformen in dreierlei Hinsicht zueinander in Beziehung: Erstens werden die Bearbeitungen in ihrer medienspezifischen Komplexität jeweils als eigenständige Umsetzungen betrachtet, zweitens in einer komparativen Dynamik ‚dialogisch‘ aufeinander bezogen und drittens aus der Spezifik ihres historischen Kontextes heraus reflektiert.³⁶

Gerade die neuzeitlichen und medienspezifischen Umgestaltungen, die die weiblichen und männlichen Helden des *Nibelungenliedes* im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte erfahren haben, sind es, die die Rezeptionserwartungen der Gegenwart in Bezug auf die Geschlechterbilder nachhaltig prägen. Aus diesem Grund wird sich eine der zentralen Fragestellungen der Untersuchung darauf beziehen, welche Konstruktionen von ‚Geschlecht‘ das Mittelalter im Vergleich zur Neuzeit entwirft und wie sich die neuzeitlichen Geschlechterbilder vom 19. über das 20. hin zum 21. Jahrhundert wandeln. Die vergleichende Analyse umfasst dabei eine große Zeitspanne, die eine Einbindung der Bearbeitungen in ihren kulturhistori-

31 Vgl. Busch, 2006, S. 63f.

32 Friedrich Hebbel (1862): *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. In: Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Dramen*, Bd. 4. Besorgt von Richard Maria Werner. Säkular-Ausg. 1813–1913. Nachdr. d. Ausg. Berlin, Behr. Bern 1970.

33 Fritz Lang (1924): *Die Nibelungen*. Teil 1: Siegfried. Uraufführung 14.02.1924, Berlin. Teil 2: Kriemhilds Rache. Uraufführung 26.04.1924, Berlin. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Musik: Gottfried Huppertz. Analysiert wird die spanische DVD-Fassung: *Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido. La venganza de Krimilda*. Version integra. Restaurande por la ‚Friedrich Murnau Stiftung‘. Divers Home Video 2003. Sie bietet die deutsche Fassung der zweiteiligen Nibelungenfassung mit den deutschen Zwischentiteln und der Filmmusik von Gottfried Huppertz. Vgl. zur restaurierten Neufassung des Stummfilmepos von 2010, die September 2012 erstmals auf DVD von der Süddeutsche Zeitung Edition veröffentlicht wurde, ausführlich Kapitel 3.3.

34 Moritz Rinke: *Die Nibelungen*. Reinbek bei Hamburg 2002.

35 Moritz Rinke: *Die Nibelungen*. Uraufführung der Nibelungenfestspiele Worms im Sommer 2002. Regie: Dieter Wedel. Fernsehaufzeichnung des ZDF vom 17.08.2002. Regie der Fernsehbearbeitung: Volker Weickert. Dauer: 2h 21 min. Premiere der fernsehtheatralen Adaption: 29.09.2002, 22.00 Uhr im ZDF Theaterkanal.

36 Vgl. hierzu auch Mundt, 1994, S. 13. Vgl. Schulze, 2007, S. 344. Vgl. Bohnenkamp, 2005, S. 36f.

schen und medialen Kontext zur Voraussetzung für die komparative Ausrichtung macht.³⁷ Über das Konzept der *Gendernarrationen*³⁸ wendet sich die Untersuchung dabei dem Wechselverhältnis von ‚Geschlecht‘ und Narration zu, das als Überlagerung von handlungsmotivischen, strukturellen und kulturhistorischen Konstruktionen verstanden wird. Der Blick richtet sich auf Überlagerungen und eine wechselseitige Beeinflussung von narrativen und *genderbezogenen* Dar- und Herstellungsprozessen.³⁹ Während für die literarischen Texte eine sprachliche Verfasstheit im Zentrum steht, treten für die Film- und Fernsehadaptation intermediale Zusammenhänge von Sprache, Text sowie Bild- und Ton-Zeichensystemen in den Fokus. Die vorliegende Arbeit wird durch ausgewähltes Bildmaterial vervollständigt, das *Screenshots* aus Fritz Langs *Die Nibelungen* und aus der fernsehtheatralen Bearbeitung von Moritz Rinkes *Die Nibelungen* als Einzelbildeinstellungen präsentiert, um die Visualisierungsstrategien in ihren eigenständigen narrativen Strukturen ‚sichtbar‘ zu machen. Dieses Zitierverfahren von Einzelbildern reduziert zwar die Filmsequenzen der filmischen Bearbeitungen auf einige wenige *Screenshots* und verdichtet das eigentlich bewegte und audiovisuell gefasste Medienkonzept dabei allein auf seine visuelle Qualität, allerdings lässt sich auf diese Weise zumindest eine filmbildliche Annäherung an das narrative Verfahren ermöglichen und setzt seine andersgearteten Strategien der genre- und medienspezifischen *Genderkonstruktionen* in einen engen Bezug zu den textlich gefassten *Nibelungen*-Adaptionen.⁴⁰ Hierbei steht die Frage im Zentrum, mit welchen narrativen Variationen die medialen Bearbeitungen die Geschlechterentwürfe ausgestalten und welche kulturhistorischen Transformationen durch eine komparative Analyse ‚sichtbar‘ werden. Angesiedelt ist die vorliegende Untersuchung deshalb im Umfeld einer transgenerischen und intermedialen Forschungsausrichtung der Narratologie und richtet ihre Aufmerksamkeit auf die historische und mediale Gebundenheit differenter Stoffadaptionen.⁴¹ Die Bearbeitungen können dabei gesellschaftliche Geschlechterdiskurse als „Repräsentationen von kulturellen Regelsystemen“⁴² in den fiktionalen Konstruktionen ver- und bearbeiten, sie greifen allerdings auch über typisierte Geschlechternormen hinaus. Sie lassen sich demzufolge nicht auf ein Abbildungs- und Reflexionsverhältnis hin reduzieren, sondern können gesellschaftliche und kulturelle Diskurse umdeuten, abstrahieren oder konkretisieren, so dass sie eigene,

37 Vgl. hierzu Kapitel 2.3 und Kapitel 3.

38 Vgl. hierzu Kapitel 2.2.

39 Vgl. Seier/Warth, 2005, S. 103. Vgl. Peters, 2005, S. 330f.

40 Für die großzügige Übertragung der Bildrechte der *Screenshots* für diese wissenschaftliche Publikation, die eine solche medienkomparative Untersuchungsperspektive erst möglich gemacht hat, dankt die Autorin ausdrücklich zum einen der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, die über die Bildrechte von Fritz Langs *Die Nibelungen* verfügt, und zum anderen der Nibelungenfestspiele gGmbH der Stadt Worms, die die Bildrechte von Moritz Rinkes *Die Nibelungen* in der fernsehtheatralen Bearbeitung von Dieter Wedel und Volker Weickert inne hat.

41 Der Begriff des literarischen ‚Originals‘, der in den Diskussionen um Literaturverfilmungen immer wieder zur Sprache kommt und häufig mit einer Höherschätzung des ‚Ursprungstexts‘ gegenüber den medialen Bearbeitungen einhergeht, ist für die vorliegende Untersuchung unbrauchbar, denn bereits die variierenden Überlieferungen des *Nibelungenliedes* sind als produktive Rezeption eines mündlich überlieferten *Nibelungen-Stoffs* zu betrachten, so dass kein ‚Original‘ im eigentlichen Sinne auszumachen ist.

42 Bußmann/Hof, 1995, S. 16.

narrationsinhärente Normen und Strukturen hervorbringen, deren Bestimmung und Gestaltung im Folgenden von besonderem Interesse ist.⁴³

Die vorliegende Untersuchung wurde hierfür in drei Teile gegliedert, die jeweils unterschiedliche Schwerpunktsetzungen verfolgen: Das Kapitel *Genderfokus* (2) umfasst die theoretische, methodische und kulturwissenschaftliche Verortung der folgenden Analyse. Zuerst wird diese unter dem Stichwort *Genderkonstruktionen* (2.1) in die aktuellen Forschungsfragen der literatur- und medienwissenschaftlichen *Gender Studies*, ihre theoretischen Prämissen, Konzepte und Analysekategorien eingeordnet. Diese werden um die sozialwissenschaftlich dominierten Debatten zur Wechselwirkung unterschiedlicher Differenzkategorien erweitert. Hierfür erweist sich der aus der Soziologie stammende Ansatz der Intersektionalität als besonders geeignet, da er sich explizit mit der Frage der Überlagerung von Differenzmarkierungen auseinandersetzt.⁴⁴ Besonders die methodische Prämisse einer Mehrebenenanalyse, wie sie Nina Delege und Gabriele Winker vorschlagen, wird als ein Analyseinstrument für die medienkomparative Untersuchung operationalisiert.⁴⁵ Unter dem Begriff der *Gendernarrationen* (2.2) wird die methodische Vorgehensweise dieser medienkomparativen Analyse präzisiert und sie wird in die Forschungsausrichtung einer feministischen und *genderorientierten* Narratologie eingebunden. Dabei überlagern sich kulturhistorisch-theoretische und formalistisch-strukturalistische Forschungsausrichtungen, um sich der Pluralität und Historizität der medialen Vermittlungsformen der *Gendernarrationen* anzunähern. Der thematische Schwerpunkt der *Gendertransformationen* (2.3) widmet sich der kulturhistorischen Ausrichtung der Untersuchung. Die narrativen Geschlechterkonstruktionen werden in ihren kulturhistorischen Kontext eingebettet und es werden exemplarisch zeit-spezifische Geschlechterdiskurse herausgegriffen, die es erlauben, wiederkehrende Muster und Motive in ihrer fiktionalen Überformung zu erkennen und zu hinterfragen.

Das Kapitel *Gendertranspositionen* (3) wendet sich den medialen Übertragungs- und Vermittlungsformen der jeweiligen *Nibelungenlied*-Bearbeitungen zu und fragt nach den spezifischen Dar- und Herstellungsformen von narrativen Geschlechterkonstruktionen, die sich aus der medialen Gebundenheit der Stoffadaptionen ergeben. Es widmet sich den Übertragungs- und Verschiebungsvorgängen, die sich mit einem Medien- und Gattungswechsel verbinden, und ordnet die Bearbeitung in ihren jeweiligen Produktions- und Rezeptionszusammenhang ein.

Das Kapitel *Gendervarianzen* (4) umfasst die thematisch untergliederten Einzelanalysen, die sich ausgewählten Phänomenen der fiktionalen Geschlechterkonstruktionen im Vergleich ihrer narrativen Ausgestaltung zuwenden. Im Handlungsgeschehen können Geschlechterrelationen über das interaktionstheoretische Konzept des *doing gender* und *doing difference* in den Blick genommen werden, der einer performativen Ausrichtung folgend ein

43 Vgl. Mertens, 1998, S. 57.

44 Vgl. Knapp, 2005, S. 68f.

45 Vgl. Delege/Winker, 2007, S. 3f. Vgl. Delege/Winker, 2009, S. 18f. Einige medienwissenschaftliche Untersuchungen zu Formen der Überlagerung bspw. der Kategorien *race*, *class* und *gender* fragen zwar bereits nach Selbst- und Fremdpositionierungen in der Produktion und Rezeption medialer Erzeugnisse, doch steht bis jetzt ein Einbezug der Intersektionalitätsdebatte aus einer diachronen und medienkomparativen Perspektive aus, so dass die vorliegende Untersuchung hierin Neuland betritt. Vgl. zur Verknüpfung von Intersektionalität und Medienindustrie Seelinger/Knüttel (2011). Vgl. aus einer historischen Perspektive Beattie/Fenton (2011) oder Griesebner/Hehenberger (2013).

kontinuierliches (Re-)Produzieren von Geschlechternormen im Handeln der Figuren fokussiert.⁴⁶ Zum einen treten dabei normtransgressive Handlungsmuster und ihre jeweiligen Bewertungen auf Figuren- und Erzählerebene in den Fokus, zum anderen verweisen diese allerdings auch auf Vorstellungen von Regelmäßigkeit, die durch die Abweichungen erst konturiert werden.⁴⁷ Hierbei werden die medialen Geschlechterkonstellationen auf die Gestaltung und Übernahme von *gender*spezifischen Verhaltensformen, Machtverhältnissen, Gewaltfähig- und Gewalttätigkeiten hin untersucht und die (De-)Konstruktion inter- und intrageschlechtlicher Hierarchisierung vergleichend gegenübergestellt.⁴⁸

1.2 Forschungsstand

Die germanistische Forschung zum mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* umfasst eine fast unüberschaubare Fülle von Untersuchungen, die sich mit unterschiedlichsten Aspekten des Werkes auseinandersetzen.⁴⁹ Die fast zweihundertjährige Geschichte der literaturwissenschaftlichen *Nibelungen*-Forschung kann aus wissenschaftskritischer Perspektive hierbei als methodischer und motivischer ‚Spiegel‘ einer Fachhistorie gelesen werden,⁵⁰ denn die über die Zeiten hinweg jeweils maßgebenden literaturwissenschaftlichen Interessen und Methoden wurden und werden immer wieder neu an den epischen Text herangetragen und auf ihre jeweilige Tragfähigkeit hin geprüft.⁵¹ Die Dichte der Untersuchungen und die Vielzahl der Fragestellungen verdeutlichen einerseits die Komplexität und Vielfältigkeit des epischen Textes und fordern andererseits eine genaue Eingrenzung der im Folgenden zu thematisierenden Gegenstände ein. Der Forschungsbericht wird sich deshalb ganz bewusst nur auf

46 Vgl. Klaus/Röser/Wischermann, 2001, S. 8.

47 Vgl. Michaelis, 2011, S. 6.

48 Vgl. Koch, 2006, S. 77.

49 Dieser Fülle an Forschungsarbeiten versucht eine neue kommentierte Bibliographie Herr zu werden, deren Ziel die Sortierung und Ordnung dieser weitläufigen Forschungslandschaft für die Jahre 1945–2010 ist. Verzeichnet ist das gesamte wissenschaftliche Schrifttum, das in diesen 66 Jahren zu *Nibelungenlied* und *Nibelungensage* erschienen ist. Die Publikationen sind nach Jahrgängen sortiert und in bibliographischen Einträgen erfasst, werden in kurzen, zurückhaltend kritischen Referaten vorgestellt und nach diversen Kategorien verschlagwortet. Hierdurch werden kleinere oder auch große Linien deutlich und es lassen sich forschungsgeschichtliche Strömungen und Paradigmenwechsel unterscheiden. Vgl. hierzu Florian Kragl (Hg.): *Nibelungenlied und Nibelungensage*. Kommentierte Bibliographie 1945–2010. Bearb. von Elisabeth Martschini. Berlin 2012.

50 Auch nach über zwei Jahrhunderten intensiver *Nibelungenlied*-Forschung sind viele Fragen, die die mediävistischen Arbeiten zum *Nibelungenlied* beschäftigt haben, noch immer nicht abschließend geklärt. Man konnte weder endgültige Schlüsse zu einem ‚authentischen Text‘ oder einer ‚originalen Fassung‘ noch zu seinem anonymen Dichter ziehen und diese Ungewissheit macht die besondere Dynamik des Texts aus. Es bleiben somit immer Leerstellen, die sich jedoch nicht nur auf den produktiven Kontext des epischen Texts, sondern auch auf seine narrative und handlungsmotivische Konzeption beziehen lassen. Damit eröffnet das Epos immer wieder einen Aushandlungsraum für neue Fragen. Vgl. hierzu auch Jönsson, 2001, S. 11.

51 Vgl. B. Martin, 1992, S. 68f. Vgl. Schmidt, 2001, S. 140.