

12

Bamberger
interdisziplinäre
Mittelalterstudien

Martin Fischer und Michaela Pözl (Hg.)

Blockbuster Mittelalter

Akten der Nachwuchstagung Bamberg, 11.–13.06.2015



Alexander Pözl



University
of Bamberg
Press

12 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hg. vom Zentrum für Mittelalterstudien der
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 12

Blockbuster Mittelalter

Akten der Nachwuchstagung Bamberg, 11.–13.06.2015

Herausgegeben von Martin Fischer und Michaela Pölzl



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther
Umschlagbild: © Alexander Pelz

© University of Bamberg Press Bamberg 2018
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1865-4622
ISBN: 978-3-86309-533-8 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-534-5 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-522955
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irbo-52295>

Inhalt

MICHAELA PÖLZL

Mittelalterrezeption im Blockbuster-Kino. Einleitung..... 11

MARTIN FISCHER

Blockbuster Mittelalter. Zusammenschau 29

I. Arbeit am Mythos ‚Mittelalter‘: Mittelalterliche Stoffe, Texte und Figuren in Blockbuster- und Eventfilmen

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA

Ritterliche Tugenden und postkolonialer Wertediskurs in *King Arthur* (2004) und *Nomad* (2005)..... 37

MIRIAM STRIEDER

Kein Ort. Nirgends? Funktionen zeitlicher und räumlicher Verortung in Fuquas *King Arthur* (2004)..... 59

VIOLA WITTMANN

Die Fremde. Zum diskursiven Potential von Nähe-/Distanz-Relationen in Fritz Langs *Nibelungen* (1924) 75

JANINA DILLIG

Unzeitgemäße Erzählungen. Minnetrank und Liebestod in den Verfilmungen der Geschichte von Tristan und Isolde..... 109

HANNA-MYRIAM HÄGER

Vom *Wigalois* zum Hollywoodkino. Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne..... 125

NADINE HUFNAGEL

Sagenhafte Held*innen? Genderdarstellung in filmischen Nibelungen-Adaptionen der 1960er und 1970er Jahre 157

MATTHIAS DÄUMER

Ein Olifantenstoß des hoffnungsvollen Scheiterns. Medien- und Fiktions-transgresse in Frank Cassentis *Chanson de Roland* (1978) 179

SUSANNE STAMM

Gelbes Mittelalter. *Die Simpsons* und der Teppich von Bayeux..... 205

II. Projektionsfläche ‚Mittelalter‘: Mittelalterrezeption in vorlagenunabhängigen filmischen Großproduktionen

TILMAN SPRECKELSEN

„Es war als hätte ich einen Weinkeller gefunden“. Tolkien und das *Kalevala*..... 219

ANDREAS WILLERSHAUSEN

Im Schleier der Verfilmung. Narrative Quellen und Ritualität in historischen Spielfilmen über das Mittelalter 233

ANNA-THERESA KÖLCZER

Tierisch traditionell. Vormoderne Einhorn-Konzepte im Zeichentrickfilm *The Last Unicorn* (1982) 267

MICHAEL SCHWARZBACH-DOBSON

Finis terrae oder vom Ende des Erzählens. Narrative Irrfahrten in *Valhalla Rising* (2009) 299

MICHAELA PÖLZL

Where men honor blood. Das narrative Potential von Genealogie in der Fantasy-Mittelalterrezeption am Beispiel der TV-Serie *Game of Thrones* 315

EVA SPANIER

Nichts als Grausamkeit im Osten? Vlad Țepeș, Elisabeth Báthory und die Darstellung Südosteuropas im Mittelalterspielfilm 345

HANNES ENDREß

Die Magie des Schwertes. Mittelalterrezeption in Comicverfilmungen 379

MARTIN FISCHER

gäyselt In mit scharpffen Ruetten. Das spätmittelalterliche Passionsspiel und Mel Gibsons *Passion Christi* (2004) 393

III. Das Blockbuster-Mittelalter im Unterricht: Didaktische Überlegungen und Konzepte

ANDREA SIEBER

Die schlechtesten Nibelungen-Filme aller Zeiten? Möglichkeiten und Grenzen einer mediävistischen Didaktisierung.....417

ANNA CHALUPA-ALBRECHT/MAXIMILIAN WICK

Mittelalterliche *materia* filmisch umfassen. Ein mediävistisches Lehrkonzept zu moderner Mittelalterrezeption.....455

DANIEL MÜNCH

Geschichtslehrer*innen und populäre Mittelalterbilder. Wie bewerten Geschichtslehrer*innen Spielfilme zum Mittelalter und hat dies Konsequenzen für ihren Unterricht?467

JANINA LILLGE

Spielfilme in der geschichtswissenschaftlichen Lehre. Chancen, Herausforderungen und Möglichkeiten489

SARAH BÖHLAU

Diener zweier Herren. Der Mittelalterdokumentarfilm zwischen Authentizitätsanspruch und Unterhaltungswunsch519

Vorwort

Das Medium Film hat von Beginn an seine Affinität zum Bereich der Mittelalter-Rezeption demonstriert, zählt doch zu den unbestreitbar wichtigsten Produktionen der gesamten Stummfilm-Ära Fritz Langs *Nibelungen*-Film aus dem Jahr 1924, der zugleich maßgebend für das gesamte Genre werden sollte. Seit den 50er- und 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich geradezu von einem Boom der filmischen Rezeption von Stoffen und Mythen des Mittelalters sprechen, der bis in die Gegenwart anhält. So bietet vielfach der fremdartige Stoff die strukturelle Vorgabe für das Verständnis völlig andersgearteter historischer Konstellationen.

Neben dem Genre Film erfreuten und erfreuen sich auch Mittelalter rezipierende TV-Serien (wie z. B. die fünf Staffeln umfassende BBC-Serie *Merlin* bzw. die US-Produktion *Game of Thrones*), Dokumentationen und Dokumentarfilme (z. B. Gabriele Wenglers *Karl der Große*) großer Beliebtheit.

Aus mediävistischer Perspektive ergeben sich in diesem Zusammenhang zahlreiche spannende Fragestellungen, so u. a. nach dem Verhältnis von mittelalterlichem ‚Original‘ und moderner Rezeption, nach der Abhängigkeit der aktuellen Präsenz mittelalterlicher Stoffe und Mythen von ihrer Attraktivität für das neue Medium (und implizit damit auch nach den ‚Auswahl-Kriterien‘ gegenüber den mittelalterlichen Stoffen), den Inszenierungsstrategien und dem vielfach zu beobachtenden ‚doppelten Blick‘ auf das Mittelalter (das ‚dunkle‘, ‚finstere‘ Mittelalter bzw. das Mittelalter als positive Frühzeit Europas), nach den Hybridformen von historisch-wissenschaftlicher Rezeption und Film im erfolgreichen Genre der Doku-Reihen oder in Verbindung mit Fantasy und Science Fiction.

Wir danken allen Referentinnen und Referenten für ihr intensives Engagement im Rahmen der Tagung sowie für ihre Bereitschaft zur Mitwirkung an diesem Band. Ebenso danken wir der Universität Bam-

berg und dem Zentrum für Mittelalterstudien der Universität Bamberg für die finanzielle und organisatorische Unterstützung der Tagung und der Drucklegung. Unser Dank gilt darüber hinaus allen, die durch ihre Hilfe zum Gelingen der Tagung sowie des vorliegenden Bandes beigetragen haben, insbesondere den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und den Hilfskräften des Lehrstuhls für Deutsche Philologie des Mittelalters und der Juniorprofessur für Germanistische Mediävistik, den Sekretariaten des Lehrstuhls und des Zentrums für Mittelalterstudien. Unser besonderer Dank gilt außerdem Alexander Pelz, der so enthusiastisch die Gestaltung des Titelbildes für diesen Band übernommen hat.

Nicht zuletzt danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der University of Bamberg Press, insbesondere der Leiterin, Frau Dipl.-Volksw. Barbara Ziegler, für die fachkundige Unterstützung.

Bamberg
am 12.12.2017

Martin Fischer
& Michaela Pölzl

Michaela Pözl

Mittelalterrezeption im Blockbuster-Kino

Einleitung

When, on a Friday night, we go to the movies, what do we want to see? Nine times out of ten [...] we want to see the movie that promises to be an event. This movie may have many different titles, but essentially it has one generic name: it's called a blockbuster.¹

Mit dem für diesen Tagungsband titelgebenden Begriff des *Blockbusters*, in seiner heutigen Bedeutung seit den Fünfzigerjahren belegt,² wird sowohl die Produzenten- als auch die Rezipientenseite der medialen Ware ‚Mittelalter‘ in den Blick genommen – weist er doch einerseits auf die Intention, ja das Versprechen der Filmemacher hin, bei maximalen Budgets, detailverliebter Ausstattung und hochkarätiger Besetzung für ein vor allem bildgewaltiges Kinoerlebnis zu sorgen. Auf der anderen Seite stehen finanzieller Erfolg, rekordverdächtige Einspielergebnisse und ein Millionenpublikum – die massenhafte Bereitschaft von Seiten der Rezipienten also, das Unterhaltungsangebot der Filmbranche auch anzunehmen. Ein Blockbuster ist dementsprechend immer beides, ein Film, der aufgrund des „großen finanziellen Aufwand[s]“³, der für seine Produktion betrieben wird, hohe Einspielergebnisse anstrebt und der dieses Ziel auch erreicht. Dem begrifflich gegenüber steht die sogenannte *Box office bomb*, eine Bezeichnung für eben jene mit einigem finanziellen Risiko einhergehenden, hochbudgetierten Filme, die ökonomisch weit hinter den in sie gesetzten Erwartungen zurückbleiben und nicht einmal die Ausgaben decken, die zu ihrer Herstellung und Vermarktung aufgewendet wurden.

1 Thomas Elsaesser, *The Blockbuster*, 2001, p. 16.

2 Ursprünglich bezeichnet er „eine Bombe, die einen ganzen Häuserblock in Schutt und Asche“ zu legen vermochte (Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 254).

3 Ebd.

Der Historienfilm verbindet sich von Anfang an mit dem *Blockbuster*-Begriff, darunter nicht wenige in Antike und Mittelalter angesiedelte Großproduktionen – kurz sei hier erinnert an Streifen wie „Ben Hur“ (1959), „El Cid“ (1961) und „Cleopatra“ (1963) – aber ebenso mit dem der *Box office bomb*. Sowohl „The Fall of the Roman Empire“ von 1964 sowie „The 13th Warrior“ von 1999 finden sich auf einer Liste der hundert finanziell desaströsesten Filmflops der Geschichte.⁴ Dieses Bild großer Erfolge wie Pleiten erweist sich trotz der massiven Umbrüche, denen das Hollywood-Kino seit den Fünfzigerjahren ausgesetzt war,⁵ als über die Jahrzehnte konstant – das Mittelalter scheint von Seiten der Major Studios unausgesetzt bis heute erfolgversprechendes Material für ihre Blockbuster-Produktionen geboten zu haben, wenn die Rechnung auch nicht immer aufging. Das beweisen Filme wie Richard Donners „Ladyhawk“ (1985), Kevin Reynolds’ „Robin Hood – Prince of Thieves“ (1991), Mel Gibsons „Braveheart“ (1995), Ridley Scotts „Kingdom of Heaven“ (2005) und „Robin Hood“ (2010) sowie zuletzt Guy Ritchies „King Arthur“ (2017). Während die Anziehungskraft des Materials ‚Mittelalter‘ auf Produzentenseite relativ leicht erklärbar scheint, bietet es doch einige Möglichkeiten für jene „attraktionsorientierte Filmgestaltung“⁶, die das Blockbusterkino grundlegend ausmacht, sind die Gründe für Annahme oder Ablehnung der Filme auf Seiten der Rezipienten deutlich weniger durchsichtig. „Nobody knows anything. Not one person in the entire motion picture field knows for a certainty what’s going to work.“⁷ Das berühmte Zitat von Drehbuchautor William Goldman über die trotz

4 Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_box_office_bombs [Stand 12.03.2018]; dass sich auf dieser Liste trotz Inflationsausgleich überdurchschnittlich viele Produktionen der letzten zehn bis zwölf Jahre befinden, hat mit den exponentiell steigenden Produktions- und Marketingkosten von Blockbusterfilmen zu tun. Die Kosten für eine große Studioproduktion belaufen sich zurzeit im Durchschnitt auf etwa 90 Millionen US-Dollar; dazu kommen noch einmal um die 80 Millionen Dollar für weltweiten Release und Marketing (vgl. Peter J. Dekom, *Movies, Money and Madness*, 2017, p. 89).

5 Für einen umfassenden Überblick über die Geschichte des Hollywoodkinos von den 1945er Jahren bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts sei verwiesen auf Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 127-245; zu den jüngsten Entwicklungen und Herausforderungen vor allem der amerikanischen Filmbranche siehe die Einleitung des inzwischen in vierter Auflage erschienen Standardwerks „The Movie Business Book“ (Jason E. Squire, *Introduction*, 2017, p. 18-28).

6 Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 224.

7 William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, 1983, p. 39.

intensivster Marktforschung undurchschaubaren Ursachen für Erfolg und Misserfolg der sogenannten *Tentpole movies* großer Produktionsfirmen gilt selbstverständlich auch für Mittelalterfilme. Zuletzt zu spüren bekommen hat dieses Phänomen die Produktionsfirma Warner Bros. Entertainment mit ihrer Neuinterpretation des Artus-Stoffes durch Regisseur Guy Ritchie. „King Arthur – Legend of the Sword“ war mit geschätzten Produktionskosten von 175 Millionen Dollar und einem weltweiten Einspielergebnis von nur knapp 149 Millionen Dollar einer der großen Verlustfilme des Jahres 2017.⁸

Neben der Mittelalterrezeption in den Entertainmentangeboten der Kinofilmindustrie findet im vorliegenden Tagungsband aber auch das Format der Mittelalterserie Beachtung, das in jüngerer Zeit in großer Zahl von Fernsehanstalten und Video-on-Demand-Diensten (VoD) wie beispielsweise Netflix in Auftrag gegeben, aufwändig produziert und zum Teil vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen wird. Die Produktions- und Marketingkosten der einzelnen Staffeln kommen hier denen des Blockbuster-Kinos inzwischen schon sehr nahe. Die seit 2011 ausgestrahlte Mittelalter-Fantasy-Serie „Game of Thrones“ verspricht ihren Zuschauern mit einem Budget von 6 bis 15 Millionen US-Dollar pro Episode Fernsehunterhaltung auf Kinoniveau und wird mit Rekorde brechenden Einschaltquoten belohnt.⁹ In eine ähnliche Kerbe schlagen beispielsweise die historische Coming of Age-Abenteuer-Serie „Marco Polo“ (2014) mit Produktionskosten von insgesamt 90 Millionen US-Dollar pro Staffel,¹⁰ die Serie „Camelot“ (2011) mit einem Budget von 7 Millionen US-Dollar pro Folge,¹¹ oder die seit 2013 ausgestrahlte Serie „Vikings“, deren erste Staffel mit einem Budget von immerhin 40 Millionen US-Dollar in Produktion ging.¹²

TV-Serien, die von vorneherein für den Home Entertainment-Bereich konzipiert sind, deren Handlungsstränge sich in vielen Episoden entfalten können und oft über Jahre hinweg geschrieben und weiterent-

8 Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=kingarthur2016.htm> [Stand 12.03.18]

9 Zu jüngsten Entwicklungen der Produktionskosten von Fernsehserien vgl. Maureen Ryan/Cynthia Littleton, TV Series Budgets Hit the Breaking Point as Costs Skyrocket in Peak TV Era, 2017, o. Sz.

10 Vgl. Eike Kühl, Marco Polo, 2014, o. Sz.

11 Vgl. Radu Alexander, 10 Most Expensive TV Shows Of All Time, 2014, o. Sz.

12 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Vikings_\(2013_TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vikings_(2013_TV_series)) [12.03.2018]

wickelt werden, unterliegen selbstverständlich sowohl hinsichtlich ihrer Produktionsbedingungen als auch der Wahl und Präsentation der Inhalte anderen Regeln, als das bei zwei- bis dreistündigen Kinofilmen der Fall ist. Nichtsdestotrotz sind die Serien-Flaggschiffe der Rundfunkanstalten und VoD-Dienste nicht nur was die Budgets angeht, sondern auch hinsichtlich ihrer Publikumsreichweite durchaus mit dem Blockbuster-Kino vergleichbar. Das gilt für Zuschauerzahlen wie für die globale Verbreitung gleichermaßen. Die besprochenen Filme und Serien erreichen weltweit ein Millionenpublikum, selbst dann noch, wenn sie aus Sicht der Produzenten nicht die erhofften Gewinne einfahren. Dementsprechend prägen, transportieren und perpetuieren sie „wie kaum ein anderes Medium“¹³ das Mittelalterbild ihrer Rezipienten und stellen damit ein Phänomen dar, dessen gezielte Untersuchung lohnenswert scheint.¹⁴ Diesem Umstand möchte der vorliegende Sammelband Rechnung tragen und vereint die Beiträge einer gleichnamigen interdisziplinären Nachwuchstagung, die vom 11. bis 13. Juni 2015 in Bamberg stattfand. Ihre Leitfragen lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Welche Mittelalterbilder prägen speziell das Blockbuster-Kino und wie wird in diesen Filmen mit mittelalterlichen Texten und historischen Quellen umgegangen? Gibt es Stoffe, die besonders häufig bearbeitet werden; als wie massentauglich erweisen sie sich und welche Gründe können für Annahme oder Ablehnung der Filme durch das Publikum ausgemacht werden?
- Der amerikanische Mittelalterfilm gilt gemeinhin als Projektionsfläche zeitgenössischer Problemkonstellationen. Welche Themen werden vor der Kulisse des Blockbuster-Mittelalters verhandelt und warum?
- Welchen Einfluss hat das Blockbuster-Mittelalter auf die Darstellung der Epoche in anderen filmischen Zusammenhängen? Lassen sich in

13 Simona Slanicka/Mischa Meier, Einleitung, 2007, S. 7.

14 Die Diskussion über den künstlerischen Wert des Blockbuster-Kinos als Kondensat des Mainstreams und seine "hundertprozentige Ausrichtung am Publikumsgeschmack" (Anja Peltzer, Identität und Spektakel, 2011, S. 80), wird hier bewusst ausgespart; in diesem Zusammenhang sei verwiesen auf Kaspar Maases Aufsatz zur "Ästhetische[n] Würde des Kassenerfolgs", dem er als "Möglichkeit ästhetischer Erfahrung im Alltag von Massen" durchaus seine Berechtigung zuspricht (2006, S. 17-30, hier S. 20).

Produktionen abseits des Mainstream-Kinos Unterschiede im Umgang mit dem Mittelalter ausmachen?

- Wie kann die Mittelalterrezeption im Blockbuster-Kino in Literatur- und Geschichtsunterricht fruchtbar gemacht werden?

Es wurde versucht, die Beiträge ausgehend von den gesammelten Fragen thematisch zusammenzufassen. Dadurch ergeben sich die folgenden drei Blöcke:

1. Arbeit am Mythos ‚Mittelalter‘: Mittelalterliche Stoffe, Texte und Figuren in Blockbuster- und Eventfilmen
2. Projektionsfläche ‚Mittelalter‘: Mittelalterrezeption in vorlagenunabhängigen filmischen Großproduktionen
3. Das Blockbuster-Mittelalter im Unterricht: Didaktische Überlegungen und Konzepte

Das Mittelalter im Film – Erscheinungsformen, Darstellung, Funktion

Wer einen kurzen Blick auf das Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes und die in den Beiträgen untersuchten Filme wirft, wird schnell feststellen, dass sich neben den zu erwartenden Historienfilmen auch Produktionen aus vielleicht überraschenderen Bereichen, wie dem der Fantasy, der Sitcom, des Sexfilms, der Literaturverfilmung und des Zeichentricks finden lassen – um nur eine Auswahl zu nennen. Aus dieser Beobachtung ergeben sich zwei Schlussfolgerungen, die bereits häufig in der Beschäftigung mit dem Mittelalterfilm gezogen wurden. Mittelalterrezeption beschränkt sich nicht auf eine spezifische filmische Gattung und der Mittelalterfilm an sich „stellt kein eigenes filmisches Genre dar“¹⁵:

Vielmehr präsentiert er mittelalterliche Stoffe in den vorgefundenen Gattungen des biographischen Films, des Abenteuerfilms, des historischen Monumental- und Kostümfilm, des Western, der Satire und Parodie, des Comics und der Fantasy. Folglich gehorcht der Mittelalterfilm nicht eventuellen epochenspezifischen Gesetzen, sondern den durch die Gattung vorgegebenen.¹⁶

15 Hedwig Röckelein, *Mittelalter-Projektionen*, 2007, S. 41.

16 Ebd.

Für eine wissenschaftliche Beschäftigung ergibt sich dadurch natürlich das Problem, den ‚Mittelalterfilm‘ definitorisch fassbar zu machen – was mehrere Lösungsvorschläge hervorgebracht hat, die hier in gebotener Kürze referiert werden sollen.¹⁷

Dem zeitbasierten Ansatz folgend werden solche Filme als ‚Mittelalterfilme‘ klassifiziert, deren Handlung sich zeitlich ungefähr in der Spanne 500 bis 1500 n. Chr. verorten lässt. Dass diese Definition wenig brauchbar ist, liegt auf der Hand, schließt sie doch einen großen Teil von mittelalterbezogenen Produktionen aus, die entweder außerhalb dieses Zeitfensters oder aber überhaupt außerhalb jeder historischen Zeit angesiedelt sind (wie beispielsweise die auf J. R. R. Tolkiens *Mittelerde*-Erzählungen basierenden Fantasyfilme von Peter Jackson).

Der rezeptionsbasierte Ansatz klassifiziert alles als ‚mittelalterlich‘, was von Produzenten und Publikum als solches eingestuft wird. Dieser Ansatz lässt allerdings die Frage offen, welche Eigenschaften ein solches Erkennen auslösen. Mit Hedwig Röckelein ließe sich argumentieren, dass sich die „Bildsprache“¹⁸ des Mittelalterfilms auf den geringen „Zeichensatz“¹⁹ Burgzinne, Rüstung und Schwert reduzieren lässt²⁰ – kombiniert mit ‚Dreck‘ und ‚Gewalt‘, den beiden von Thomas Scharff konstatierten wichtigsten Mittelalterchiffren²¹. Ein Film, der diese Elemente enthält, wird von einem am Blockbusterkino geschulten Publikum ohne Zweifel als im Mittelalter angesiedelt eingestuft werden, ob diese Annahme nun zusätzlich durch die Einblendung einer entsprechenden Jahreszahl unterstützt wird oder nicht. Dieser Ansatz ist allerdings nicht unbedingt auf Mittelalter-Zitate und -Motive in Filmen anwendbar, die sich der beschriebenen Bildsprache nicht oder nicht so deutlich bedienen (wie beispielsweise Quentin Tarantinos *„Django Unchained“* oder George Lucas’ *„Star Wars“*-Franchise), und es bleibt dementsprechend fraglich, ob die Mittelalteranleihen in diesen Fällen vom Publikum erkannt werden.

Der inhaltsbasierte Ansatz kategorisiert unabhängig von der zeitlichen oder gattungsbezogenen Verortung alles als Mittelalterfilm, das ei-

17 Vgl. dazu v.a. Bettina Bildhauer/Anke Bernau, *Introduction*, 2011, p. 1-4.

18 Hedwig Röckelein, *Mittelalter-Projektionen*, 2007, S. 57.

19 Ebda.

20 Vgl. ebda.

21 Vgl. Thomas Scharff, *Wann wird es richtig mittelalterlich*, 2007, S. 73-77.

nen thematischen, historischen oder stofflichen Bezug zum Mittelalter aufweist. Mit Richard Burt, der hier bewusst einen breiten definitivischen Rahmen gesetzt sehen will, inkludiert das Filme „[...] set in the Middle Ages as well as films with contemporary settings that allude to the Middle Ages or are anchored in them“²².

Einen vierten Vorschlag machen Bettina Bildhauer und Anke Bernau in ihrer „Medieval film“-Einführung²³, indem sie „[the] uncertain temporality [of medieval films]“²⁴ zum zentralen Charakteristikum des Mittelalterfilms erheben:

[M]edieval films reflect on the fact that they make present a past that was never filmable and offer alternatives to chronological conceptions of time. Both in their plots and in their filmic techniques they frequently show, for instance, anachronisms, time stoppages, time travel and cyclical time.²⁵

Dieser spielerische, nicht chronologische Umgang mit der Zeit sei es, was den Mittelalterfilm von anderen Genres abhebe. Bildhauer/Bernau bauen mit ihrem Ansatz auf den Überlegungen Arthur Lindleys auf, der im Vergleich von Mittelalter- zu zeitlich später spielenden Historienfilmen in erstgenannten die Tendenz erkennt, nicht die verhandelte Vergangenheit zum Gegenstand der Erzählung zu machen.

[T]he medieval films [are] not working from the assumption that the past was of inherit interest or historically connected to the present. [...] [T]he subject is always ourselves. The past is signifier, not signified.²⁶

Darin bestehe ein Unterschied zu Filmen, die sich mit der jüngeren Vergangenheit beschäftigten und in denen es oft sehr wohl darum gehe, eine spezielle historische Konstellation möglichst genau zu erfassen und in eine Entwicklungslinie mit dem Heute zu stellen. Das Mittelalterbild in Filmen hingegen sei immer eine Projektionsfläche moderner Sehnsüchte und Ängste, Zeit einer heute verlorenen Unschuld, Spiritualität oder moralischen Strenge, stabiler Geschlechterrollen und unhinterfragten Heroentums.²⁷ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Jürgen Küh-

22 Richard Burt, *Getting Schmedieval*, 2007, p. 219.

23 *Medieval film*. Ed. by Anke Bernau, Bettina Bildhauer. Paperback edition. Manchester, New York 2011.

24 Bettina Bildhauer/Anke Bernau, *Introduction*, 2011, p. 2.

25 *Ebda*, p. 1.

26 Arthur Lindley, *The ahistoricism of medieval film*, 1998, o. Sz.

27 *Ebda*.

nel, wenn er konstatiert, dass „für die produktive Mittelalterrezeption“²⁸ allgemein und mit wenigen Ausnahmen „das Mittelalter an sich nicht von Interesse“²⁹ sei.

Dieser Befund lässt sich anhand zahlreicher Einzeluntersuchungen von Hollywoodfilmen bestätigen, wenn diese auch nicht immer Lindleys negative Bewertung der Verfahren einer produktiven Mittelalterrezeption im Film teilen. So kommt zum Beispiel Ingrid Bennewitz in ihrer Analyse des Tarantino-Films „Django Unchained“ zu dem Ergebnis, diese „filmische Umsetzung des Nibelungen-Mythos“³⁰ und des Schemas der gefährlichen Brautwerbung zeige

mit Nachdruck, wie – mit oder ohne wissentliches Zutun des Autors/ Regisseurs – ein mittelalterlicher Mythos die strukturelle Vorgabe für das Verständnis einer völlig anderen historischen Konstellation liefert und gerade durch seine Fremdartigkeit und zeitliche Distanz zu ihrer Interpretation beitragen kann.³¹

Begründet sieht Lindley den ahistorischen Umgang mit dem Mittelalter im Film zum einen in unserer Vorstellung, die historische Zeiteinteilung sei unvereinbar in Vormoderne und Moderne gesplittet, zum anderen darin, dass sich das kollektive Gedächtnis nicht so weit in die Vergangenheit erstreckt.³² Interessant wäre in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit dem Antikenfilm, der bei einer ähnlichen historischen Ausgangslage diesbezüglich doch eine leicht andere Stellung einzunehmen scheint. Mit Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass dieser Befund für das Blockbusterkino größere Gültigkeit besitzt als beispielsweise für den europäischen Independent-Film, dessen „größere kulturelle Nähe“³³ sich durchaus in den Filmen niederschlägt und zu Unterschieden hinsichtlich „Wahl und Behandlung der Stoffe“³⁴ führt.

Abgesehen von Lindleys international wenig differenzierendem Blick ist es vor allem die mit seinen Beobachtungen einhergehende negative Bewertung des filmischen Umgangs mit dem Mittelalter, die auf Kritik ge-

28 Jürgen Kühnel, *Produktive Mittelalterrezeption*, 1991, S. 438.

29 Ebda.

30 Ingrid Bennewitz, *Siegfried Unchained*, 2013, S. 144.

31 Ebda.

32 Vgl. Arthur Lindley, *The ahistoricism of medieval film*, 1998, o. Sz.

33 Christian Kiening, *Mittelalter im Film*, 2006, S. 13.

34 Ebda, S. 12.

stoßen ist,³⁵ kann es in der wissenschaftlichen Beschäftigung doch nicht (nur) darum gehen, die Filme auf ihren Willen zur historische Akkuratheit hin zu beurteilen. Von Interesse sind Motiv und Art der „Funktionalisierungen von Geschichte im Film“³⁶, wobei die „historische[] Zeit (bzw. d[as] Wissen[]) über diese Zeit in den historischen Quellen“³⁷ nur eine der Ebenen ist, auf denen eine Analyse stattfinden kann; Dreh- und Rezeptionszeit müssen dabei ebenso Beachtung finden.³⁸ Dass alle Historienfilme durch Verfahren der Selektion, Compilation, Aktualisierung usw. immer ein hochgradig subjektives Fenster zur Vergangenheit bilden, ist dabei selbstverständlich.

„Ultimately movies are products“³⁹: Der kontemporäre Event- und Blockbuster-Film

Es wurde bereits festgestellt, dass der hohe finanzielle Aufwand als eines der Hauptkriterien zur Identifikation einer Blockbuster-Produktion herangezogen werden kann. Ausgaben in der Höhe von 200 Millionen US-Dollar für Herstellung und Marketing eines einzigen Films sind dabei schon seit einigen Jahren keine Seltenheit mehr. Das macht die Blockbuster-Industrie zu einer Ausnahmerecheinung nicht nur des Filmgeschäfts, sondern hebt sie auch von allen anderen Wirtschaftszweigen ab. So urteilt jedenfalls Jason Squire, langjähriger Herausgeber des ‚Movie Business Book‘:

Like any business, the motion picture business exists to make money. But there the comparison ends. In what other business is a single product fully created at an investment of tens of millions of dollars, with no real assurance that the public will buy it?⁴⁰

Dementsprechend hoch ist das Risiko, das selbst die Major Studios auf sich nehmen, wenn sie ein solches Großprojekt planen. Der Versuch, dieses Risiko möglichst zu minimieren, beeinflusst alle Schritte der Produktion, von der Auswahl des Drehbuchs über die Besetzung der Rollen bis hin zu den Vermarktungsstrategien. Bevorzugt umgesetzt werden

35 Vgl. u.a. Bettina Bildhauer/Anke Bernau, Introduction, 2011, p. 3f.

36 Simona Slanicka/Mischa Meier, Einleitung, 2007, S. 7.

37 Hedwig Röckelein, Mittelalter-Projektionen, 2007, S. 55.

38 Vgl. ebda.

39 Richard Lederer, New Rules of the Game, 2004, p. 162.

40 Jason Squire, Introduction, 2017, p. 23.

beispielsweise Remakes und Sequels von bereits erfolgreichen Vorgängerfilmen, „since the audience has approved of the prior, successful picture“⁴¹, womit die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, die gewünschten Massen ins Kino zu locken. Dasselbe gilt für Verfilmungen von Stoffen, die sich innerhalb eines anderen Mediums bereits einen größeren Rezipientenkreis erworben haben und in Form von Romanen, Computerspielen oder historischen Erzählungen als Vorlagen zur Verfügung stehen.

Durch Zweitverwertung des Produkts in Form von Film-DVDs und Blu-Rays, Lizenzvergabe an Fernsehanstalten, Produktplatzierung und Soundtrack, über Fanartikel und Merchandise, bis hin zu Computerspielen und Themenparks wird versucht, neben dem Kinobesuch möglichst viele weitere Absatzmöglichkeiten zu kreieren. Der weitaus größte Teil der Gewinne wird nicht an den Kinokassen selbst, sondern durch Nebenmärkte erwirtschaftet – Schätzungen zufolge requirieren sich bei Blockbuster-Produktionen daraus bis zu 75% der Gesamteinnahmen und mehr.⁴²

Sind diese Grundvoraussetzungen erfüllt, so sei laut Alan Horn, Vorstandsvorsitzender bei den Walt Disney Studios, die Entscheidung darüber, ob ein geplanter Kinofilm tatsächlich umgesetzt wird oder nicht, von zwei Fragen abhängig:

When looking at a film for production, there are two key criteria we need to anticipate the audience's answer to: Do I have to see it now, and do I have to see it on the big screen?⁴³

Würden beide Fragen mit ‚Nein‘ beantwortet, gäbe es für das Publikum keinen Grund, ins Kino zu gehen, da ein Film dann, ohne Abstriche machen zu müssen, auch nach seinem Home Entertainment Release in den eigenen vier Wänden genossen werden könne. Von Seiten der Produktionsfirmen besteht aber ein großes Interesse daran, das Publikum in die Kinos zu ziehen, da der finanzielle Erfolg eines Filmes eng mit seinem Erfolg an den Kinokassen zusammenhängt. Dabei spielt nicht nur das Einspielergebnis an sich eine Rolle, sondern auch die Erschaf-

41 Stephen Kravit, *Business Affairs*, 2017, p. 161.

42 Vgl. Anja Peltzer, *Identität und Spektakel*, 2011, S. 84; hier findet sich auch eine detaillierte Aufschlüsselung der Einnahmen der Major Studios aus den verschiedenen Nebenmärkten im Jahr 2003.

43 Alan Horn, *A Chairman's Perspective*, 2016, p. 123.

fung einer Marke, die sich in der oben beschriebenen Zweitverwertung des Produkts niederschlägt. Die positive Resonanz des Publikums an den Kinokassen ist dabei immer Grundvoraussetzung für den Absatz an den Nebenmärkten.

Nur über den erfolgreichen Kinofilm entsteht der kulturelle Wert des Images, welches in Form von Merchandise-Artikeln gekauft werden soll. [...] Das Kino funktioniert ganz offensichtlich nicht nur als Geld-, sondern auch als kulturelle Wertmaschine.⁴⁴

Die beschriebenen Prozesse und Strategien haben selbstverständlich auch Auswirkungen auf Ästhetik und Inhalte des Blockbuster-Kinos, das als globales Produkt unabhängig vom kulturellen Hintergrund seines Publikums gekauft und dementsprechend auch verstanden werden soll.⁴⁵

In North America, the audience is no longer reliable and must be seduced, at huge marketing costs, to go out to the movies on opening weekend. In China, becoming the highest-grossing movie market, the business is increasing at historic rates with a reliable audience from a growing middle class.⁴⁶

Jede Großproduktion muss also nicht nur für das amerikanische und europäische, sondern genauso für das chinesische, russische, koreanische oder lateinamerikanische Publikum funktionieren, um ökonomisch erfolgreich zu sein.⁴⁷ Überlegungen, welche Eigenschaften des Blockbuster-Kinos es in die Lage versetzt, diese kulturunabhängige Attraktivität zu gewährleisten, gibt es viele.⁴⁸ Im Folgenden sei eine Auswahl der wichtigsten Faktoren knapp referiert.

„[C]inema as a rollercoaster ride“⁴⁹: Robert Blanchet erklärt in seiner Monographie über den kontemporären Blockbuster-Film eine „Ästhetik der Attraktionen“, gekennzeichnet durch „Effektlastigkeit, Immersivität und narrativer Zurückhaltung“⁵⁰, zu dessen hervorstechendsten Wesensmerkmal. Das Blockbuster-Kino, immer vorangetrieben durch die Konkurrenz mit den Angeboten des Home Entertainment Sektors,⁵¹

44 Anja Peltzer, *Identität und Spektakel*, 2011, S. 85.

45 Zu „Hollywood als Produktionsort des Globalen“ vgl. ebda, S. 70-86.

46 Jason E. Squire, *Introduction*, 2017, p. 20.

47 Vgl. Kevin Feige, *Marvel Studios*, 2017, p. 130.

48 Einen Überblick bietet Anja Peltzer, *Identität und Spektakel*, 2011, S. 86-93.

49 Conrad Schoeffter, *Scanning The Horizon*, 1998, p. 115.

50 Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 224.

51 Vgl. Conrad Schoeffter: *Scanning The Horizon*, p. 115.

nutzt den Vorteil der großen Leinwände, des Surround Sounds, der 3D-Effekte und unterhält sein Publikum mit technologisch aufwändig hergestellten Bildern von einstürzenden Bauwerken, Explosionen, auseinanderbrechenden Schiffen, Naturkatastrophen wie Tornados und Flutwellen und beteiligt den Zuseher selbst an den Geschehnissen auf der Leinwand, indem es ihn Pfeil- und Kugelhagel, Achterbahnfahrten, Blutfontänen oder herabfallende Trümmerteile aus Figurenperspektive erleben lässt. Urs Stäheli sieht genau darin die weltweite Anschlussfähigkeit des Blockbuster-Kinos begründet. Er spricht in diesem Zusammenhang von Spezialeffekten als jenem Bildinventar, das „offensichtlich die photomimetische Repräsentationslogik verlässt und stattdessen künstlich erzeugt wird und dennoch [als] ‚realistisch‘“⁵² wahrgenommen wird, „z.B. die Erzeugung virtueller Landschaften, die Kreation noch nie gesehener Monster oder das Außerkraftsetzen der Gesetze der Schwerkraft“⁵³. Die Wirkung der Spezialeffekte auf den Zuschauer könne sich losgelöst „von Raum und Zeit [entfalten], da sie keiner kulturellen Narrative bedürfen um verstanden zu werden“⁵⁴.

Im Mittelpunkt des Monumentalfilms stehe dementsprechend, wie Blanchet in Anlehnung an John Belton⁵⁵ formuliert, der „spektakuläre Exzeß“⁵⁶. An ihm habe „sich die spezifische Form des Narrativs“⁵⁷ auszurichten „und nicht umgekehrt“⁵⁸. Nichtsdestotrotz ist das Blockbuster-Kino als reine Aneinanderreihung spektakulärer Bilder nicht erschöpfend erfasst. Es präsentiert sich immer als „eine Kombination aus Schauwerten *und* leicht verständlichen Geschichten [...] mit universalem[m] moralischen und emotionalen Appeal“⁵⁹.

Ironie und Doppelkodierung: Seit den Neunzigerjahren habe laut Blanchet außerdem das aus dem Inventar postmoderner Kunst stam-

52 Urs Stäheli, *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen*, 2002, S. 213. Stäheli sieht hier auch eine Verbindung zu den frühesten Formen des Kinos, das dem Bereich der Jahrmarktsattraktionen zugehörte (vgl. ebda, S. 192-194).

53 Ebda, S. 196.

54 Anja Peltzer, *Identität und Spektakel*, 2011, S. 90.

55 John Belton, *Widescreen Cinema*, 1992, p. 194f.

56 Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 221; ähnlich Michaela Ott, u.a. *Hollywood*, 2005, S. 7.

57 Robert Blanchet, *Blockbuster*, 2003, S. 221.

58 Ebda.

59 Ebda, S. 244. Kursivierung aus dem Original übernommen.

mende Verfahren der Doppelcodierung⁶⁰ „auch [in] die Populär- und Massenkultur“⁶¹ Einzug gehalten, das gleichzeitig „eine[n] naiv affirmative[n] als auch eine[n] ironisch distanzierte[n]“⁶² Zugang zu ihren Inhalten erlaubt.

Auf der Ebene der Diegesis und ‚naiv‘ betrachtet haben wir es [...] mit einem gewöhnlichen Geplänkel zwischen den fiktionalen Charakteren des Films zu tun. Gleichzeitig sind diese Aussagen aber so konstruiert, dass sie auch eine Aussage über den Film als solchen, seinen produktionstechnischen Hintergrund, seine ästhetischen Mittel, seinen filmhistorischen Kontext, seine populärkulturelle Stellung etc. interpretiert werden können.⁶³

Auf diese Weise wird neben dem Effekt-Feuerwerk ein zusätzlicher Unterhaltungsfaktor für das kundige Publikum erzeugt, der häufig als ironischer Metakommentar beim Einsatz von Genreklischees genutzt wird, ohne dass ein weniger versierter Zuseher dabei auf der Strecke bleibt. Das Verfahren findet seine Anwendung durchaus auch in Mittelalter-Blockbustern wie exemplarisch an Guy Ritchies „King Arthur – Legend of the Sword“ gezeigt werden soll. In einer Szene beratschlagt der fernab des Hofes in einem Bordell aufgewachsene Arthur mit einer kleinen Gruppe rebellischer Gefolgsleute, wie seinem thronräuberischen Onkel Vortigern beizukommen sein könnte. Auf den Vorschlag eines der Männer hin, sich mit einigen der verbliebenen Barone zusammenzutun und gegen den Usurpator in den Krieg zu ziehen, antizipiert Arthur Wort für Wort, wie ein geheimes Treffen mit den Baronen ablaufen und welchen Ausgang es nehmen würde. Seine Vorwegnahme des Gesprächs wechselt immer wieder mit Ausschnitten aus dem antizipierten Treffen mit den Baronen, die genauso reagieren, wie er es voraussieht.

Arthur: Ich will euch mal kurz erklären wie ich mir vorstelle, wie das laufen wird. Zuerst sagen sie uns:

Baron 1: Falls ihr beabsichtigt das Volk dieses Landes gegen den regierenden König aufzubringen, bedarf es einer realistischen Strategie. Und Strategie bedarf der Führung.

Arthur: Und dann plustern sie sich auf wie gebildet sie sind und sich auskennen...

60 Der Begriff stammt ursprünglich aus Charles Jencks' „Sprache der postmodernen Architektur“ (1988), S. 88.

61 Robert Blanchet, Blockbuster, 2003, S. 228.

62 Ebda, S. 229.

63 Ebda, S. 234.

Baron 1: ...in Kriegshandwerk, Diplomatie und Rittertum...

Arthur: ...und wie unterqualifiziert ich bin.

Baron2: Wuchs dieser Mann nicht in einem Bordell auf, fernab jedweder Bildung?

Arthur: Dann werden sie unverschämt.

Baron 2: Wie wird man uns dann nennen Bedivere? Die Ritter des Bordello?

Baron 3: Oder die Hurenritter?⁶⁴

Letztlich findet das beschriebene Treffen gar nicht statt, weil sich aus dem von Arthur fingierten Dialog ergibt, dass der Einsatz von Guerilla-taktiken ohnedies zielführender ist als eine offene Rebellion.

Die beschriebene Sequenz kann man auf zweierlei Arten lesen. Der auf der Straße aufgewachsene Arthur ist mit adeligem Standesdünkel soweit vertraut, dass er weiß, wie die Barone reagieren und dass sie sich ihm (obwohl er das magische Schwert Excalibur aus dem Stein gezogen hat) nicht anschließen werden. Diese Lesart ist jedem Zuschauer verständlich, selbst wenn er noch nie einen Mittelalter-Fantasyfilm gesehen haben sollte. Genauso aber kann die Szene auch als Kommentar zur Generizität des sich anbahnenden Konflikts vom Underdog, dem im Kontext gestörter Herkunft sein originäres Anrecht auf Führerschaft abgesprochen wird, verstanden werden. Indem Arthur den Konflikt antizipiert, obwohl intradiegetisch ein singuläres Ereignis vorliegt, gibt er zu erkennen, dass er weiß, wie eine solche Filmszene normalerweise abzu- laufen hat, überspringt den Schritt und wendet sich gleich einer erfolg- versprechenderen Alternative zu.

Medial vermarktbar Themen: Rund um den qua Trailer, Events und Werbung von den Produktionsfirmen selbst herbeigeführten Medien- hype eines Blockbuster-Releases lancieren Vertreter anderer Medienspar- ten, so sich Anknüpfungspunkte bieten, gerne eigene Beiträge zum The- ma eines Films. Für die Studios bedeutet das kostenlose Werbung und eine erhöhte Sichtbarkeit Ihrer Produktionen.⁶⁵ Mittelalterfilme, wie Historienfilme generell, bieten insofern einen vermarktungsstrategi- schen Vorteil, als sie Doku-Formate aller Art bedienen, die sich (ausge- hend vom fikionalisierten filmischen Produkt) gerne mit der Frage be- schäftigen, wie ein bestimmtes historisches Ereignis oder eine Epoche

64 Guy Ritchie (Regie): King Arthur – Legend of the Sword. Warner Bros. (USA/GB/AUS) 2017, Timecode: 01:01:47-01:02:28.

65 Vgl. Robert Blanchet, Blockbuster, 2003, S. 185f.

„in Wirklichkeit“ verlaufen ist. Selbst der von Sat. 1 und ORF produzierte Fernsehfilm „Die Wanderhure“ (2010) führte beispielsweise zur Veröffentlichung mehrerer Dokumentationen, die sich der Frage widmeten, „wie [...] das eigentlich damals im Mittelalter mit Liebe und Sexualität wirklich“⁶⁶ war. Wie stark sich dabei das Format des Mittelalter-Dokumentarfilms zuweilen an den Genrekonventionen des Blockbuster-Mittelalters orientiert, zeigt Sarah Böhlaus Beitrag im vorliegenden Band.

Der zu Beginn des Abschnitts formulierten Prämisse folgend, dass Filme Produkte sind, wird auch das Mittelalter im Film zu einer Ware, die nach wie vor Potential für eine gewinnbringende Vermarktung zu bergen scheint. Eine Vermutung über den Grund dafür wurde eingangs bereits formuliert. Von der (Re-)Konstruktion historischer Schauplätze über die Inszenierung von Turnieren, Massenschlachten und Zweikämpfen bis hin zur Darstellung übernatürlicher Phänomene wie Magie, Zauberei und Fabelwesen bietet das konventionell im Film dargestellte Mittelalter dem Blockbuster-Kino im wahrsten Sinne des Wortes einen *Schauplatz*, der seiner attraktionsorientierten Ästhetik entgegenkommt. Das anhaltende Interesse des Publikums vor allem am Mittelalter-Fantasyfilm dokumentieren Ranking-Listen der (gemessen an ihren Einspielergebnissen) hundert monetär erfolgreichsten Filme aller Zeiten. Unter diesen ‚Top 100 Films of All-Time‘ findet sich beispielsweise der von Regisseur Peter Jackson inzwischen in sechs Teilen verfilmte *Mittelerde-Zyklus* nach der Vorlage von J. R. R. Tolkien, neben drei von vier Teilen des DreamWorks-Animationsfranchises ‚Shrek‘ und dem zweiten Teil der „Chroniken von Narnia“: „The Lion, the Witch and the Wardrobe“ (2005). Ausgehend von den Regeln des Marktes lässt das für die Zukunft noch so manchen weiteren Mittelalterfilm Marke Hollywood erwarten.

66 So beispielsweise der 2012 unter dem Titel „Liebe im Mittelalter“ produzierte Kurzfilm für das Wissensmagazin „Galileo“ auf ProSieben (<https://www.prosieben.de/tv/galileo/videos/2012312-liebe-im-mittelalter-clip> [Stand 14.03.18]).

Bibliographie

Filme

Ritchie, Guy (Regie): King Arthur – Legend of the Sword. Warner Bros. (USA/GB/AUS) 2017.

Forschungsliteratur

Belton, John: Widescreen Cinema. Cambridge/London 1992.

Bennewitz, Ingrid: Siegfried Unchained, oder: Die gefährliche Brautwerbung des Quentin Tarantino. In: Nie gelungen Lied. Der Nibelungen Nôt. Zusammengestellt v. Detlef Goller, Nora Gomringer. die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 58. Bd. 252 (2013) S. 140-144.

Bildhauer, Bettina/Bernau, Anke: Introduction. The a-chronology of medieval film. In: Medieval film. Ed. by Anke Bernau, Bettina Bildhauer. Paperback edition. Manchester, New York 2011, p. 1-19.

Blanchet, Robert: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos. Marburg 2003.

Burt, Richard: Getting Schmedieval: Of Manuscripts and Film Prologues, Paratexts, and Parodies. In: Exemplaria 19 (2007) p. 219-242.

Dekom, Peter J.: Movies, Money and Madness. In: Jason E. Squire (Ed.), The Movie Business Book. Fourth Edition. New York 2017, p. 89-100.

Elsaesser, Thomas: The Blockbuster. Everything Connects, but Not Everything Goes. In: Jon Lewis (Ed.), The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties. New York 2001, p. 11-22.

Feige, Kevin: Marvel Studios, In: Jason E. Squire (Ed.), The Movie Business Book. Fourth Edition. New York 2017, p. 124-130.

Goldman, William: Adventures in the Screen Trade. A Personal View of Hollywood and Screenwriting. New York 1983.

Horn, Alan: A Chairman's Perspective. In: Jason E. Squire (Ed.), The Movie Business Book. Fourth Edition. New York 2017, p. 118-123.

Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. In: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, S. 85-98.

Kiening, Christian: Mittelalter im Film. In: Mittelalter im Film. Hg. v. Christian Kiening, Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (=Trends in Medieval Philology. 6.) S. 3-101.

Kravit, Stephen: Business Affairs. In: Jason E. Squire (Ed.), The Movie Business Book. Fourth Edition. New York 2017, p. 152-161.

Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalterrezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption

- an der Universität Lausanne 1989. Hg. v. Ulrich Müller [u.a.]. Göppingen 1991. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 550.) S. 433-467.
- Lederer, Richard: *New Rules of the Game*. In: Squire, Jason E. (Ed.): *The Movie Business Book*. New York/London 2004, p. 160-166.
- Maase, Kaspar: Die ästhetische Würde des Kassenerfolgs. Zum Verhältnis zwischen Mainstream-Diskurs und Massenpublikum. In: Irmbert Schenk [u.a.] (Hgg.), *Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino*. Berlin 2006, S. 17-30.
- Medieval film. Ed. by Anke Bernau, Bettina Bildhauer. Paperback edition. Manchester, New York 2011.
- Ott, Michaela: u.a. *Hollywood. Phantasma / Symbolische Ordnung in Zeiten des Blockbuster-Films*. München 2005. (=edition text+kritik.)
- Peltzer, Anja: *Identität und Spektakel. Der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter*. Konstanz 2011.
- Röckelein, Hedwig: *Mittelalter-Projektionen*. In: *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 41-62.
- Scharff, Thomas: *Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*. In: *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 63-83.
- Schoeffter, Conrad: *Scanning The Horizon: A Film is a Film is a Film*. In: Thomas Elsaesser, Kay Hoffmann (Ed.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam 1998, p. 105-117.
- Slanicka, Simona/Meier, Mischa: *Einleitung*. In: *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 7-16.
- Squire, Jason E.: *Introduction*. In: Jason E. Squire (Ed.), *The Movie Business Book*. Fourth Edition. New York 2017, p. 18-28.
- Stäheli, Urs: *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen*. In: Gregor Scherwing/Carsten Zelle (Hgg.), *Ästhetische Positionen nach Adorno*. München 2002, S. 191-213.
- The Movie Business Book*. Edited by Jason E. Squire. Fourth Edition. New York 2017.

Internetquellen

- Alexander, Radu: *10 Most Expensive TV Shows Of All Time*. Online Publikation 2014. URL: <http://whatculture.com/tv/10-expensive-tv-shows-time.php/9> [14.03.18]
- Kühl, Eike: *„Marco Polo“: Willkommen im Mainstream*. Online Publikation 2014. URL: <http://blog.zeit.de/netzfilmblog/2014/12/15/marco-polo-netflix-kritik-mainstream/> [Stand 14.03.18]

Lindley, Arthur: The ahistoricism of medieval film. Online Publikation 1998. URL: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fir598/ALfr3a.htm> [14.03.18]

Ryan, Maureen/Littleton, Cynthia: TV Series Budgets Hit the Breaking Point as Costs Skyrocket in Peak TV Era. Online Publikation 2017. URL: <http://variety.com/2017/tv/news/tv-series-budgets-costs-rising-peak-tv-1202570158/> [Stand 14.03.18]

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vikings_\(2013_TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vikings_(2013_TV_series)) [12.03.2018]

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_box_office_bombs [Stand 12.03.2018]

<https://www.prosieben.de/tv/galileo/videos/2012312-liebe-im-mittelalter-clip> [Stand 14.03.18]

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=kingarthur2016.htm> [Stand 12.03.18]

<http://www.filmsite.org/boxoffice2.html> [Stand 14.03.18]

Martin Fischer

Blockbuster Mittelalter

Zusammenschau

Unter den verfilmten Stoffen mit direktem Mittelalterbezug erweisen sich nach wie vor Artus- und Nibelungensage als besonders beliebt. Diesem Umstand trägt auch der vorliegende Tagungsband Rechnung. Christoph Houswitchka bespricht anhand von Antoine Fuquas „King Arthur“ (2004) und des Historienfilms „Nomad – The Warrior“ (2005) die so typische Deutungsoffenheit filmischer Großproduktionen, die oft verschiedenste, auch gegensätzliche Interpretationen zulassen und aufgrund des angestrebten internationalen Absatzmarktes auch zulassen sollen. Die Andersartigkeit des Mittelalters kommt als Projektionsfläche diesem Bedürfnis besonders entgegen, wie er am Beispiel der Inanspruchnahme eines ritterlichen Wertekanons durch die Filmschaffenden zeigt.

Miriam Strieder bespricht Strategien einer improvisierten Geschichtlichkeit ebenfalls in Fuquas „King Arthur“ (2004), die insbesondere die zeitliche und räumliche Verortung der Handlung umfassen. Sie zeigt mit ihrer Untersuchung, dass diese Verortung der zu Grunde liegenden, ideologischen Botschaft von Freiheit, Treue, Loyalität etc. des Einzelnen dient und sich dadurch – bewusst oder unbewusst – wieder dem doch umgangenen, romantisierten Ideal annähert.

Janina Dillig analysiert in ihrem Aufsatz anhand von drei ausgewählten Verfilmungen der Geschichte Tristans und Isoldes [„L'éternel retour“ (1943), „Feuer und Schwert“ (1981) und „Tristan und Isolde“ (2006)] die jeweilige Inszenierung der Kernelemente des Stoffes und untersucht, weshalb sich die im Mittelalter so beliebte Geschichte inzwischen mehrfach als nicht Blockbuster-tauglich erwiesen hat. Die der Tristanliebe zugrundeliegende historische Problemkonstellation scheint nicht in das 20. bzw. 21. Jahrhundert transferierbar, wie die sich bis zur vollstän-

digen Streichung von Minnetrank und Liebestod steigernde Bedeutungslosigkeit dieser beiden Elemente nahelegt.

Mit den erzählerischen Möglichkeitsräumen der (post-)modernen Artusverfilmungen beschäftigt sich der Beitrag von Hanna-Myriam Häger. Neben Antoine Fuquas „King Arthur“ diskutiert sie Richard Thorpes „Die Ritter der Tafelrunde“ sowie die britische TV-Serie „Merlin – Die neuen Abenteuer“ und kommt zum Ergebnis, dass die Gestaltungsmöglichkeiten in den untersuchten Produktionen eher begrenzt sind, da ein stets konstantes Figuren- und Motivrepertoire im Zentrum der Erzählungen stehe. Eine Ausnahme stelle Häger zufolge dabei die TV-Serie „Merlin“ dar, die das im arthurischen Erzählstoff verankerte Aventüreprinzip nutze, um eine beliebig erweiterbare Anzahl von Einzelabenteuern zu generieren.

Der filmischen Rezeption des Nibelungenliedes widmen sich die Beiträge von Viola Wittmann und Nadine Hufnagel. Während Wittmann das diskursive Potential der Nähe- und Distanz-Relationen in Fritz Langs „Nibelungen“ (1924), der ‚Mutter aller Blockbuster‘, diskutiert und zeigen kann, wie bei Fritz Lang die Darstellung der Andersheit von Figuren genutzt wird, um die fatalen Konsequenzen einer totalen Abkehr von allen zwischenmenschlichen Nähe-Relationen aufzuzeigen, geht Hufnagel der Frage nach den *gender*-Darstellungen in den filmischen Adaptionen des Nibelungenstoffs in den 1960er und 1970er Jahren nach. Neben der Verfilmung des Nibelungen-Stoffs durch Harald Reinl (1966/1967) schließt sie auch den Sexfilm „Siegfried & das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen“ in ihre Untersuchung mit ein. Im Fokus steht dabei insbesondere die Interdependenz der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in den ausgewählten Filmen auch im Hinblick auf ihre Produktionszeit, die jeweils kurz vor und nach der Epochenschwelle der feministischen Emanzipationsbewegung angesiedelt werden kann.

Mit dem französischen Kino der 70er Jahre und in bewusster Abgrenzung zum amerikanischen Hollywoodkino setzt sich Matthias Däumer in seiner Untersuchung von Frank Cassentis „Chanson de Roland“ (1978) auseinander – unter Berücksichtigung von Éric Rohmers „Perceval le Gallois“ (1978) und Robert Bressons „Lancelot du Lac“ (1974). Däumer interpretiert dabei in Cassentis Film, der nicht gerade zu den Blockbuster-Produktionen gezählt werden kann und seine heutige Be-

kanntheit wohl vor allem dem Darsteller Klaus Kinski zu verdanken hat, die Verwirrungen und Auflösungen politischer, medialer und fiktionaler Grenzen als (Mittelalter-)Filmprogrammatisierung.

Im letzten Beitrag des ersten thematischen Blocks des vorliegenden Tagungsbandes nimmt Susanne Stamm das Thema ‚Mittelalterliche Stoffe in Film- und TV-Produktionen‘ beim Wort und vergleicht den Teppich von Bayeux mit seiner Darstellung innerhalb des ihn aufgreifenden Vorspanns der US-Serie *The Simpsons*.

Der anschließende Beitrag von Tilman Spreckelsen, der sich mit den Gemeinsamkeiten von J. R. R. Tolkiens Mittelalter-Darstellung und dem finnischen Nationalepos „Kalevala“ beschäftigt, steht zu Beginn des zweiten Teils, der sich um das Mittelalter als Projektionsfläche in vorlagenunabhängigen filmischen Großproduktionen dreht. Spreckelsens Analyse zeigt, dass und wie sich Tolkiens Kenntnis des finnischen Epos’ in dessen Werk niedergeschlagen hat.

Andreas Willershausen untersucht aus dem Blickwinkel der Geschichtswissenschaft die Dramatisierungen von spezifisch mittelalterlichen Formen der Konfliktlösung in Form symbolischer Kommunikation bzw. Ritualität in Abgleich mit narrativen mittelalterlichen Quellen anhand einschlägiger Szenen aus Andrew Adamsons *Die Chroniken von Narnia: Prinz Kaspian von Narnia* (2008) und Sönke Wortmanns *Die Päpstin* (2008).

Anna-Theresa Kölzler analysiert die Einhorn-Darstellung in „The Last Unicorn“ von 1982 und zeigt, wie dort Einhorn-Vorstellungen der Vormoderne (wie beispielsweise bei Konrad von Megenberg überliefert) adaptiert und zu einem völlig neuen Einhorn-Konzept kompiliert werden.

Um erzählstrategische Fragen geht es in den Beiträgen von Michael Schwarzbach-Dobson und Michaela Pölzl. Während Schwarzbach-Dobson narrative Irrfahrten in Nicolas Winding Refns „Valhalla Rising“ (2009) behandelt und aufzuzeigen versucht, dass in Refns Produktion zwar typische Erzählverfahren des Mittelalterfilms genutzt, sie dabei aber in ihr Gegenteil verkehrt und zurückgewiesen werden, analysiert Pölzl das narrative Potential von Genealogie in der US-amerikanischen Fernsehserie „Game of Thrones“ und demonstriert, wie die historische Problemkonstellation ‚Herkommen‘ in der zeitgenössischen Fantasy-Literatur genutzt werden kann, um Konflikte und Handlung zu generieren.

Der Frage nach der Darstellung Südosteuropas im Mittelalterspielfilm geht Eva Spanier nach. Sie zeigt, dass in diesem Zusammenhang fast ausschließlich der rumänische Fürst Vlad Țepeș, dessen historische Rolle in der westlichen Rezeption weitestgehend hinter der Fiktionalisierung seiner Person als Graf Dracula zurücktritt, und die ungarische Gräfin Elisabeth Báthory, die als grausame „Blutgräfin“ inszeniert wird, im Zentrum stehen.

Der Aufsatz von Hannes Endreß vergleicht u.a. den arthurischen Sagenkreis mit den TV-Comicreihen „Transformers“ (1984) und „He-Man and the Masters of the Universe“ (1983) und diskutiert in diesem Zusammenhang den Stellenwert des Schwertes zur Kennzeichnung von Herrschaft und Führungsanspruch im Comicfilm.

Abgeschlossen wird der Block zur Mittelalterrezeption in vorlagenunabhängigen filmischen Großproduktionen mit dem Beitrag von Martin Fischer, der die Inszenierung von Gewalt in spätmittelalterlichen Passionsspielen mit der Darstellung in Mel Gibsons *Passion Christi* (2004) vergleicht und zeigen kann, dass Gibsons extensive Gewalt-Inszenierung gegen Jesus deutlich in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele steht.

Die folgenden Beiträge von Andrea Sieber, Anna Chalupa-Albrecht, Maximilian Wick, Daniel Münch und Janina Lillge diskutieren aus verschiedenen Blickwinkeln die Frage nach dem gewinnbringenden Einsatz und dem Mehrwert von Mittelalterfilmen in der schulischen wie universitären Lehre. So zeigt Andrea Sieber anhand von drei ausgewählten Nibelungen-Filmen (einem Erotikfilm, einer Persiflage und einem Fernsehkrimi-Abenteuer), wie gerade qualitativ geringwertig einzustufende Filme im Unterricht sinnvoll nutzbar gemacht werden können.

Der Aufsatz von Anna Chalupa-Albrecht und Maximilian Wick entwickelt ein mediävistisches Lehrkonzept, das den Studierenden den Zugang zur mittelalterlichen Literatur erleichtern soll, indem ihnen die Regeln der Literaturadaption auf Basis der lateinischen Dichtungslehre vermittelt und sie so in die Lage des Literaturschaffenden versetzt werden. Davon ausgehend können auch zeitgenössische Film- und Fernsehadaptation mittelalterlicher Stoffe analysiert werden, wie hier beispielhaft an der TV-Serie „Camelot“ (2011) und Fuquas „King Arthur“ (2004) illustriert wird.

Daniel Münch präsentiert in seinem Beitrag eine empirische Untersuchung zur Frage nach dem Umgang von Lehrkräften mit populären Mittelalterbildern, die Schülerinnen und Schülern insbesondere aus dem Blockbuster-Kino kennen, und zeigt, dass im schulischen Geschichtsunterricht populäre Mittelalter-Klischees eher gemieden anstatt gemeinsam dekonstruiert werden.

Janina Lillge bespricht in ihrem Aufsatz Möglichkeiten und Chancen eines Einsatzes von Spielfilmen in der geschichtswissenschaftlichen Lehre sowie die damit verbundenen Herausforderungen, die von ihr selbst im akademischen Unterricht erprobt und mit den Studierenden diskutiert wurden.

Abschließend skizziert Sarah Böhlau die Gratwanderung, die der Mittelalter-Dokumentarfilm häufig zu bewältigen hat, zwischen dessen Anspruch auf möglichst große historische Authentizität und der am Blockbuster-Kino geschulten Erwartungshaltung der Rezipienten.

I. Arbeit am Mythos ‚Mittelalter‘:
Mittelalterliche Stoffe, Texte und Figuren in
Blockbuster- und Eventfilmen

Christoph Houswitschka (Bamberg)

Ritterliche Tugenden und postkolonialer Wertediskurs in *King Arthur* (2004) und *Nomad* (2005)

Das Mittelalter begleitet uns so hartnäckig als eine Zeit, die nicht nur erforscht wurde, sondern unsere eigene Kultur inspiriert hat, dass viele von Mediävalismus sprechen, wenn es um die Erforschung der Mittelalterrezeption geht. Einige bezweifeln, dass sich das Mittelalter erforschen lässt und sehen daher selbst in jeder wissenschaftlichen Beschäftigung damit Mittelalterrezeption. Das geht soweit, dass selbst Mediävistik von einigen als Mediävalismus gesehen wird. Danach gibt es immer nur das Mittelalter der Zeit, die es erfindet. Der Begriff „Mediävalismus“ wird der Tatsache gerecht, dass das Mittelalter eben nicht nur im Viktorianismus oder gar bei den Nationalsozialisten bemüht wurde, um der eigenen Weltsicht eine lange Tradition und tief in der Geschichte verwurzelte Legitimation zu verleihen, sondern auch in unseren offenen und demokratischen Gesellschaften, die sich nicht mehr der Moderne widersetzen, wenn sie sich auf das Mittelalter berufen, sondern es in den viestimmigen Chor kultureller Identitäten integrieren.

Natürlich wird man jene Auffassung als Mediävist ablehnen, die besagt, dass auch jede Forschung zum Mittelalter letztlich nur ein zeitgemäßes Bild des Mittelalters konstruiert. Die Alterität des Mittelalters, dessen Andersartigkeit, können wir zwar nie ganz überwinden, doch gibt es durchaus bewährte Methoden, diese vergangene Welt zu erforschen. Für Unterhaltungsprodukte der Kultur hingegen trifft dieser Vorbehalt sicher ohne Einschränkung zu, so z.B. für Geschichtsromane, die im Mittelalter situiert sind, oder Mittelalterfilme.

Zeitgenössische Erzählungen, die im Mittelalter ihren Ort finden, können daher kaum ohne sehr spezifische Interpretationen des Vergangenen auskommen. Diese werden mehr mit der Gegenwart als der Vergangenheit zu tun haben. Die Andersartigkeit des Mittelalters bleibt gerade in literarischen oder filmischen Interpretationen uneinholbar und

würde der Geschichte, die für ein breites Publikum zugänglich sein soll, im Wege stehen. Diese Alterität erzeugt zwar Neugierde und ist nicht ohne Merkmale des Fantastischen oder Exotischen, sie darf jedoch die Geschichte, die Charaktere und ihre Handlungsweisen nicht unzugänglich machen. Leser oder Zuschauer möchten sich mit den erfundenen Figuren dieser Geschichten aus dem Mittelalter identifizieren. Dies geht am besten, wenn die Werte, die ihre Handlungen motivieren, unseren eigenen nicht allzu fremd sind. Je nachdem, wie dies gemacht wird, kann das Mittelalter im Film dann schnell zum Kostümfest geraten. Da sich Werte und Haltungen stets wandeln, kann dies auch nachträglich geschehen. So ist eine Hollywoodverfilmung über König Arthur aus den fünfziger Jahren, *The Knight of the Round Table* (1953) von Richard Thorpe, heute vor allem Kostümfest, wo sie zu ihrer Zeit den amerikanischen Zuschauern viel über ihre Werte vermittelte und daher die Handlung motiviert erschien. Das Identifizierungspotential der Verfilmung reichte, um den Zuschauern das Gefühl zu geben, glaubwürdige „mittelalterliche“ Charaktere auf der Leinwand zu sehen, trotz aller Andersartigkeit.

Der formelhafte Charakter und die Alterität mediävalistischer Projektionen erlaubt es Erzählungen über das Mittelalter, Charaktere idealer darzustellen, als wir dies bei zeitgenössischen Figuren akzeptieren würden. Das Mittelalter kennt Helden; uns sind sie verdächtig geworden. Das Pathos und der Ehrenkodex einer Kriegergesellschaft erlauben auch gesellschaftliche Werte idealisierend als Tugenden aufzuwerten, denen absoluter Vorbildcharakter zugestanden wird. Die Dualität von materielle Welt und ihrer symbolischen Bedeutung, das Ideal einer geschlossenen Weltordnung mit klaren hierarchischen Bezügen oder im Gegenteil das Fehlen jener anonymen systemischen Ausdifferenzierung und Spezialisierung moderner Gesellschaften, macht aus dem Helden eine Legende, in dessen Verantwortung die Heilung oder Erlösung einer ganzen Welt liegt. All dies sind narrative Potentiale, die sich in einer zeitgenössischen Geschichte gewöhnlich viel schwieriger verwirklichen ließen. Geschichten aus dem Mittelalter verleihen dem Zufälligen Bedeutung und dem Anonymen ein Gesicht.

Im Film kommt noch etwas hinzu, dass die großen expressionistischen Filmkünstler in den Zwanzigern begriffen hatten: Das Fantastische erhält im Film die Oberfläche des Wirklichen und umgekehrt kann

das Abbild der Welt sich jederzeit als Trugbild erweisen. Der Film stürzt den Realismus des 19. Jahrhunderts in eine Krise. Wie Science Fiction-Verfilmungen beziehen sich Mittelalterfilme auf eine Wirklichkeit, von der uns die Zeit trennt und nicht das Unheimliche des Fantastischen. So mischt sich der Anspruch des Wirklichen mit dem Symbolischen der Bilder zum greifbaren Konzept einer Idee von der sozialen Wirklichkeit außerhalb des Kinos.

Aufgrund ihrer Tugenden definieren heldenhafte Figuren in Mittelalterfilmen Räume, die auch in der Gegenwart erkennbar bleiben. In den beiden im Folgenden zu besprechenden Filmen geht es um Helden, die nationale Räume nach der Befreiung von Fremdherrschaft definieren. Dies ist aber in beiden Filmen problematisch, da wir in einer Zeit leben, in der vor allem der Film transnational geworden ist und auch Nationen sich nur mehr schwer (in der Terminologie der Raumsociologie) als geschlossene Behälter, also souveräne Räume definieren lassen. Während in *King Arthur* (2004) Britannien nach dem römischen Rückzug und einem Sieg über die Sachsen als kosmopolitischer Raum in Europa entworfen wird, gründet Mansur, die nationale Erlöserfigur in *Nomad* (2005), nach der Vertreibung der Dsungaren die kasachische Nation. Nicht nur räumlich, sondern auch historisch trifft der Begriff „Mittelalter“ für die beiden Filme nicht ohne Einschränkungen zu und strapaziert das Konzept des Mittelalterfilms zeitlich und räumlich. Der erste Film spielt im Britannien des 5. Jahrhunderts, also in spätantiker Zeit und der zweite Film im Kasachstan des 18. Jahrhundert, also in Zentralasien zu einer Zeit, in der in Europa bereits die Aufklärung begonnen hatte. Dennoch zeichnen sich beide Filme durch eine unhistorische Mediävalisierung ihrer Welten aus. Die Kriegstechnik in Arthurs Reich war der literarischen Tradition folgend immer schon im 13.-15. Jahrhundert zu suchen. Der Film *King Arthur* aus dem Jahr 2004 versucht der Zeit des vermeintlich historischen Arthur, eines Kriegsherren aus der Zeit des Untergangs des Römischen Reiches gerechter zu werden, ohne diese Genreerwartungen ganz aufzugeben. Umgekehrt vermeidet *Nomad: The Warrior*, der die Geschichte des Entstehens eines kasachischen Nationalbewusstseins erzählt, beinahe alles, um den Eindruck zu erwecken, im 18. Jahrhundert zu spielen. Kanonen sieht man erst am Ende des Filmes. In beiden Fällen ist das Mittelalter ein Ort der Alterität, der uns

von der Gegenwart weit genug entfernt, um ganz spezifische Werte erkennbar zu machen, die in unsere Zeit gehören, aber abgetrennt von der Moderne behandelt werden sollen.

Beide Filme, *King Arthur* und *Nomad* zeichnen sich dadurch aus, dass sie nationale Geschichte aus postkolonialer Sicht in sehr unterschiedlicher Weise erzählen. In beiden Filmen retten die Helden Menschen aus unmittelbarer Bedrohung durch gewalttätige Fremdherrschaft. Im Falle von *Nomad* sind dies Reitervölker aus dem Osten, im Falle von *King Arthur* dekadente Römer und kriegerische Sachsen. In beiden Filmen gibt es auf der einen Seite einen jungen Erlöser und Helden und auf der anderen einen Lehrer oder weisen Mann, der es in seiner Weit-sicht und Klugheit versteht, den Weg in eine neue Zeit zu bereiten.

Auf der Grundlage von Cohens Studie zum postkolonialen Mittelalter schlagen Finke und Schichtman vor, dass das Postkoloniale im Mittelalterfilm das Subalterne aufdeckt, um Geschichte und Kultur alternativ zu erzählen („to recover history and culture from below“) und hegemonialer Normalität des mittelalterlichen Geschichtsbildes zu widerstehen. Dies verweise nicht auf die „uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples“, sondern stattdessen auf Hybridität und Prozesse kultureller Übersetzung (Finke/Schichtmann 2010, 200f.). Während Finke und Schichtman vor allem die Darstellung von Kreuzzügen als das orientale Andere untersuchen, bezieht sich Antoine Fuquas Postkolonialismus auf englischen Nationalismus und römischen Imperialismus. Arthur ergreift die Seite des „oppressed, blue-faced but red-blooded Celtic fringe of Braveheart“ (Haydock 2008: 182). Die Einwohner Britanniens werden als Hybride dargestellt, die eine gemeinsame koloniale Geschichte teilen (vgl. Jewers 2007: 99).

Arthur, so meine Interpretation, schafft einen postkolonialen, kosmopolitischen Raum, in dem die Anerkennung der Rechte der Schwächeren vor imperialer Machtpolitik und fundamentalistischer Religiosität geschützt wird.¹ Der Held des kasachischen Filmes stellt die Identität

1 Haydock nennt daher Arthur ‚postkolonial‘. Guinevere erkennt dies, nicht zuletzt weil sie selbst kolonisiert wurde: „The ethnic components of Arthur's identity are parsed, she [Guinevere] detests his Roman side and appeals both sexually and politically to his Celtic side. Arthur's hybridity limes the structure of what Jeffrey Jerome Cohen has

seines Volkes über die Partikularinteressen der rivalisierenden kasachischen Sippen. Die nationalistische Geschichte bescherte dem Film eine überaus großzügige Finanzierung durch das kasachische Parlament und das Interesse Nursultan Äbischuly Nasarbajew, dem kasachischen Präsidenten. Beide Filme reagieren auf die Auflösung kultureller und nationalstaatlicher Grenzen in einer globalisierten Welt und sind ost-westliche Grenzgänger, der eine zwischen Europa und den USA, der andere zwischen dem Westen und den neuen Nationalstaaten in Osteuropa. Beide Filme sind für jeweils sehr unterschiedliche Kinobesucher entworfen.

Der britische Kulturwissenschaftler Stuart Hall (1980) befasste sich mit der Möglichkeit, Fernsehfilme für verschiedene Zielgruppen zu produzieren. Im Gegensatz zu einem passiven Rezeptionsmodell zeigte Hall in seinem wegweisenden Aufsatz „Decoding/Encoding“, dass Zuschauer in ideologisch und semiotisch jeweils unterschiedlich markierten Räumen aktiv spezifische Praktiken entwickeln, um zum Teil in Konkurrenz stehende Bedeutungen zu verhandeln. Diese Bedeutungen oder Interpretationen definieren letztlich unterschiedliche Zuschauergruppen. Halls Ansatz wurde von vielen anderen aufgenommen (John Fiske, Tony Bennett, Janice Radway, Ien Ang, Martin Allot). Dieser Ansatz definiert Rezeption als subjektive Erfahrungen, die Zuschauer und Leser in unterschiedlichen Räumen durch spezifische soziale, politische oder nationale Positionen konstruieren (vgl. Machor/Goldstein 2001: 205).

Hall unterscheidet zwischen dominanten, verhandelten oder oppositionellen Reaktionen oder eine Kombination aller drei Muster (Hall 1980). Das Rezeptionserlebnis ist in jedem Fall von den besonderen interpretativen Formationen abhängig, die in den Zuschauern bzw. Lesern selbst angelegt sind. Rezeption ist also ein aktiver Prozess der „Bearbeitung“, der durch die jeweilige Kultur innerhalb bestimmter lokaler historischer oder politischer Kontexte aktiviert wird (vgl. Machor 2001: 205). Mit anderen Worten: nicht jeder schaut sich einen Mittelalterfilm wie *King Arthur* oder *Nomad* gleich an. Wie man ihn anschaut ist auch nicht allein eine individuelle Angelegenheit, sondern von Gruppenzugehörigkeiten abhängig wie ethnische Zugehörigkeit oder Nationalität.

dubbed ‚the post-colonial Middle Ages‘ quite distinctly.“ (Haydock 2008: 165) Vgl. auch Cohen 2001: 181.

Lassen Sie mich die beiden Filme vorstellen, bevor ich ihre jeweiligen Rezeptionsformen analysiere. Antoine Fuquas *King Arthur* aus dem Jahre 2004 wird oft mit John Bormans *Excalibur* (1980) verglichen, wobei er stets schlechter abschneidet. Auch an John Sturges' *The Magnificent Seven* (1960) erinnerte der Film oder an Randall Wallaces *Braveheart* (1995) (vgl. Haydock 2008: 167-174). Freilich sind diese Filme in vielerlei Hinsicht nicht vergleichbar, aber es gibt ein Repertoire bekannter Szenen und Motive. Die Unterschiede sind aber gerade im Vergleich zu Bormans Film deutlich. Borman geht es um die Verbindung von Thomas Malorys arthurischer Geschichte, dem *Morte Darthur*, mit dem Mythos vom Fischerkönig. Der Film ist eine Auseinandersetzung mit apokalyptischen Visionen des Zerfalls der englischen Gesellschaft und bezieht sich damit auf die achtziger Jahre und die Auswirkungen der Regierung von Margaret Thatcher. Borman mutet dem Zuschauer einiges an Kenntnissen zu, Antoine Fuqua hat dergleichen Ambitionen nicht. Sein Arthur und dessen Gefolgsleute sind Zeitgenossen. Sie haben das Charisma von Leder tragenden *Heavy Metall* Stars, wenn sie nicht gerade in blutige Kämpfe verwickelt werden. In dem mehr als zwei Stunden dauernden Film verzichtet Fuqua zunächst vollkommen auf den höfischen Arthur, den wir aus der Literatur des Mittelalters kennen und historisiert den Kriegsherrn der Völkerwanderungszeit anhand jener Studien, die den historischen Arthur zu rekonstruieren versuchen, auch wenn die seriöseren unter ihnen immer zu dem Schluss kommen müssen, dass wir zwar beschreiben können, welcher Typus Arthur als historischer Charakter gewesen sein könnte, nicht aber annehmen dürfen, dessen Historizität belegen zu können.

Dem Drehbuch könnte folglich ein Werk wie Rodney Castledens *King Arthur. The Truth Behind the Legend* (2000), zugrunde gelegen haben. Castleden gelingt es aufgrund von Textquellen, vor allem aber archäologischen Funden, eine imaginierte arthurische Lebenswelt zu rekonstruieren, in der ein Kriegsfürst erfolgreich der sächsischen Expansion für einige Zeit zu trotzen vermochte:

We could ignore all the positive evidence in favour of an historical Arthur, forget him altogether, forget his name, even, and we would discover when we looked at the course of events in the fifth and sixth centuries that there was an Arthur-shaped gap between 500 and 540. There was a time when the progress of Saxon colonization in Britain not only slowed but halted, a

time when the Saxons were held back by some Churchillian figure rallying, inspiring and masterminding the British resistance to the invaders.² (Castleden 2000: 220)

Der Film verlegt die Anfänge der Geschichte von König Arthur nach Sarmatien, also nach Osteuropa, wie wir von einer allwissenden Bildüberschrift erfahren, die uns darüber informiert, dass dem Film, „new archaeological evidence“ (*King Arthur*, 0:00:20-0:00:35) zugrunde liege. Der junge Arthur wird von Römern zusammen mit anderen Söhnen als Geisel nach Rom gebracht, um dort römisch erzogen zu werden. Als militärischer Führer dient Arthur alias Artorius mit Lancelot, Galahad, Bors und Gawain in Britannien, um dort ihre Dienstzeit für die römische Weltmacht abzuleisten. Indem der Film die Herkunft Arthurs nach Osteuropa verlegt, markiert er eine argumentative Struktur, die von großer Bedeutung für den ideologischen Grundton des Filmes ist. Die Aufteilung in ein Zentrum der Macht (Rom) und die Peripherie des Weltreiches, die mit Sarmaten und den Ureinwohnern Britanniens im äußersten Westen und Osten des Reiches lokalisiert ist, bereitet eine postkoloniale Interpretation des Stoffes vor. Die Unterscheidung zwischen ‚center‘ und ‚margin‘ macht deutlich, dass es um den imperialen Anspruch der römischen Weltmacht geht, deren Grenzen im Film denen Europas entspricht. Im Laufe des Filmes zeigt sich, dass der Einfluss des Zentrums, sei es nun die militärische Macht Roms oder die der Kirche, korrupt ist. Die zerstörerische Wirkung religiösen Eifertums und

2 Castleden untersucht, wo die Schlacht von Camlann gelegen haben könnte, die die keltische Herrschaft endgültig beendete. Wie Sir John Rhys 100 Jahre vor ihm kommt Castleden zu dem Schluss, dass Camlann von drei möglichen Orten in Wales' Nord-Westen liege und dass Mordred mit Maelgwn identisch sei (vgl. Castleden 2000: 187-189). Für Geoffrey of Monmouths vorsichtige Formulierung, Arthur sei tödlich verwundet worden, findet er in seiner Interpretation Anhaltspunkte, die es wahrscheinlich machen, dass Arthur nach der Schlacht schwer verwundet von der Macht zurücktrat, ins Kloster ging (vgl. ebd., 190-191; 208-210) und schließlich fern der Heimat auf dem Friedhof zu Whithorn beigesetzt wurde (vgl. ebd., 203-205; 211-212), dem wahrscheinlichsten Kandidaten für Avalon (vgl. ebd., 199). Diese Interpretation ergänzt Castleden mit den Ergebnissen des ersten Teils seines Buches, die die Existenz des historischen Arthur belegen sollen. Castledens Argumentation sucht sich also nicht, wie der etwas reißerische Untertitel des Buches, "die Wahrheit hinter der Legende", glauben machen könnte, auf eine abgesicherte historische Person festzulegen. Im Gegensatz zu Büchern wie z.B. P.F.J. Turners *The Real King Arthur: A History of Post-Roman Britannia* (1993) beschränkt sich Castledens Studie auf das nach wissenschaftlichen Standards Wahrscheinliche und Begründbare.

imperialistischer Dekadenz bietet keinen Schutz vor der sächsischen Invasionsgefahr. Die Peripherie, die jene Werte repräsentiert, die die Weltmacht einst erstarken ließ, steht für die Ablehnung menschenverachtender Politik. Obwohl ihnen die Entlassung aus dem Dienst versprochen wurde, sollen die Ritter sich ein weiteres Mal auf den Weg machen, um nördlich am Hadrian's Wall eine römische Familie zu retten, deren Sohn das Patenkind des Papstes ist. Ein Zusammenstoß mit den Pikten oder Woads und den Sachsen auf Leben und Tod ist unvermeidlich, eine Darstellung von Arthur, die sonst nur noch in *King Arthur, The Young Warlord* vorkommt (vgl. Harty 1999: 23).

Arthur wird zum Interventionisten wider Willen, der als Vorbild die Tugenden personifiziert, auf denen Britannien nach der römischen Kolonisierung neu zu gründen ist. Seiner allmählichen inneren Loslösung vom Reich kommt eine Schlüsselbedeutung zu, denn sie ermöglicht ihm, im Moment, da er seine Freiheit zurückerlangt, autonom für sich, vor allem aber für diejenigen zu entscheiden, für die er Verantwortung übernimmt. Mit seinen Gefolgsleuten kämpft er nun nicht mehr für Rom, sondern zusammen mit den Ureinwohnern, den „Woads“, für ein unabhängiges Britannien gegen die Sachsen, die sich wie eine gefühllose Tötungsmaschine durchs Land bewegen und in ihrem Rassismus unverkennbar Ähnlichkeit mit SS-Truppen aufweisen. Im Showdown kommt es zu einer Entscheidungsschlacht, in der sich einige der treuen Gefolgsleute Arthurs opfern, darunter allen voran Lancelot, der die amazonenhafte Woad-Kriegerin Guinevere (Keira Knightley) vor den Mordinstinkten des Sohnes eines sächsischen Kriegsherrn (Till Schweiger) rettet.

Die Erzählhandlung stellt Gut und Böse einmal klar getrennt und einmal wenig trennbar dar. Die Sachsen, deren Führer (Stellan Skarsgard) mit leidenschaftsloser, fast desinteressierter Stimme, „Burn every village, kill everyone!“ (*King Arthur*, 0:39:50-0:39:55) befiehlt, vertreten das Böse, doch die Übergriffe der katholischen Kirche und der römischen Besatzer können nicht weniger grausam sein, auch wenn sie anders motiviert sind. Während Artorius und seine Gefolgschaft das Gute personifizieren, werden die Woads zunächst als grausame Krieger dargestellt. Als Arthur jedoch Guinevere aus dem Kerker missionierender Mönche befreit, signalisiert diese ethische Grundsatzentscheidung die Bündnisfähigkeit der Sarmaten. Die hybriden Identitäten der kolonisier-

ten Randvölker des Imperiums beginnen für den zerfallenden römischen Machtanspruch subversiv zu wirken. Merlin, der Führer der Woads, bietet im Angesicht der sächsischen Bedrohung Artorius und seiner Gefolgschaft ein Bündnis an, das in einer postkolonialen Situation zur Konstruktion einer neuen Nation führt. In der gemeinsamen Abwehr äußerer Feinde nehmen Arthur und seine Gefolgschaft eine neue Identität an. Sie erkennen an, dass Britannien ihre Heimat geworden ist und gewinnen Macht, indem sie die Loyalitäten der römischen Kolonisierung abstreifen. Der Drehbuchautor von *King Arthur*, David Franzoni, der sich vor allem von amerikanischen Interventionskriegen inspirieren ließ (vgl. Matthews 2004: 166 u. 118), hat, wie später zu zeigen sein wird, einige Schlüsselkonzepte postkolonialer Studien verwendet, um der Geschichte einen zeitgenössischen Kontext zu verleihen.

Die Handlung des zweiten Films entfaltet sich in den weiten kasachischen Steppen des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 2001 stimmte das kasachische Parlament in einer kontroversen Entscheidung zu, einen \$1,5 Millionen Zuschuss zu einem Film über kasachische Nomaden zu bewilligen. Der Film wurde in Studios in Kasachstan, China und Russland gedreht. Ein bekannter Autor, Rustam Ibragimbekov aus dem heutigen Aserbaidschan (*1939), schrieb das Drehbuch. Der Film wurde von dem tschechischen Regisseur Ivan Passer (*Cutter's Way*, 1981) begonnen und von dem Russen Sergei Bodrov (*Mongol*) abgeschlossen. Einige Kritiker verglichen den Film mit einem Western im Stil von John Ford. Er thematisiert aber den Machtkampf in einer feudalen Gesellschaft kasachischer Stämme oder Sippen, deren Wertesystem aufgrund der ökonomischen und sozialen Verhältnisse ganz klar nicht mit irgendeiner Gesellschaft nach der Aufklärung vergleichbar ist.

Die Grundstruktur der Personenkonstellation ist ähnlich wie in *King Arthur*. Ein kriegerischer Held mit außergewöhnlichen Fähigkeiten wird von einem Lehrer vorbereitet, eine Erlöserrolle in der nationalen Rettung und Befreiung des Landes einzunehmen. Die Rolle der Römer in *King Arthur* fällt in *Nomad* den Dsungaren zu, die Kasachstan seit langer Zeit besetzt halten und ausbeuten. Wie in *King Arthur* besteht die entscheidende Leistung der unterdrückten Kasachen darin – in der Terminologie von Homi Bhabha – vor der Eigenbehauptung zunächst einmal ihre eigene Verkleidung zu erkennen. Mimikry ist der Wunsch des

Kolonisierten so zu werden wie der Kolonisator, der jedoch stets die falschen Objekte der Identifizierung anbietet und so immer anders bleiben wird, während die Kolonisierten nur in der Anerkennung ihrer eigenen Hybridität schließlich die Fähigkeit entwickeln, gegen die Erwartungen der Kolonisatoren selbst Macht zu gewinnen.³ Wie Arthur so wendet sich auch Mansur gegen die Kolonialherrschaft, weil die Kolonisierten die Mimikryidentität der Kolonisatoren teilweise angenommen haben. Die Kasachen sind von den Dsungaren oft nicht mehr unterscheidbar, ohne je als diese anerkannt zu werden. Verräter arbeiten mit den dsungarischen Herrschern zusammen. Wie in *King Arthur* beginnt die Subversion der alten Ordnung mit der nationalen Definition des Raumes, in dem eine neue Ordnung entstehen soll.

In beiden Filmen ist dies ein Prozess, in dem sich die Aneignung des kolonisierten Raumes vollzieht. Das Drehbuch des Aserbeidschanners Rustam Ibragimbekov verwendet Aspekte einer historischen Figur, Ablai Khan (1711-23. Mai 1781), dem es im 18. Jahrhundert gelang, aufgrund seiner militärischen Begabungen die Grenzen Kasachstans zu definieren. Oraz, der kasachische Merlin, prophezeit die Geburt eines Kindes, dem es gelingen würde, die verfeindeten Stämme der Kasachen zusammenzuführen und das Volk der Kasachen zu vereinen. Mit dieser Besonderheit gelingt es dem Film, die Erlöserthematik stärker herauszuarbeiten. Wie Herodes befiehlt der Herrscher der Dsungaren Galdan die Ermordung der Söhne kasachischer Sultane, um die Herrschaft zu sichern.

Wie in *King Arthur* so spielt auch in *Nomad* die Gefolgschaft des Erlöserhelden eine wichtige Rolle auf dessen Weg zur Selbsterkenntnis

3 „[The] insistence that power must be thought in the hybridity of race and sexuality; that nation must be reconceived liminally as the dynastic-in-the-democratic, race-difference doubling and splitting the teleology of class-consciousness: it is through these iterative interrogations and historical initiations that the cultural location of modernity shifts to the postcolonial site.“ (Bhabha 1994: 360) Nach Bhabha ist Hybridität „the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal [...]. Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power.“ (Ebd., 159)

und zur freiwilligen Annahme seiner schwierigen Aufgabe. Mansurs bester Jugendfreund ist Erali (Hernandez). Den Zwist unter den Kasachen im Lande überwinden die beiden Freunde symbolisch durch das Opfer eines Zweikampfes, den sie ohne Kenntnis ihrer Identität mit Masken auf dem Gesicht bestehen. Der tödliche Kampf findet seine verhängnisvolle Entsprechung in der rivalisierenden Liebe zur selben Frau, Gaukhar. Die Maske der beiden steht für die durch die koloniale Herrschaft der Dsungaren erzwungene Maskierung als Kasache, in Bhabhas Terminologie für die Mimikry der kolonisierten Kasachen. Die beiden kasachischen Krieger sind nicht sie selbst und daher tötet einer den anderen. Der Zweikampf steht für das Dilemma der Fremdherrschaft im ganzen Land. Die rivalisierende Liebe zu Gaukhar symbolisiert die verbotene Liebe zu Kasachstan. Die ideologische Bedeutung dieser Liebe besteht in der Überwindung der Selbstentfremdung der Kasachen von sich selbst in der kolonialen Fremdherrschaft. Das Verhältnis der Kasachen zu den Dsungaren geht über eine Feindschaft zwischen kolonialen Herrschern und Beherrschten hinaus. Die Kasachen sind eine Nachahmung der Fremdherrscher geworden, niemals perfekt, immer markiert durch ein verfremdendes Element der eigenen Identität. Sie sind verzerrte Spiegelungen der Dsungaren. Daher ist auch ein Verräter am Hof des kasachischen Sultans, des Vaters Mansurs. Diese Doppelung der Identität durch die Fremdherrschaft wird durch den Zweikampf überwunden, der das Dilemma der Kasachen und dessen Überwindung symbolisch repräsentiert, ohne es auszusprechen.

Mansur und sein Freund Erali sind Verkörperungen kasachischer Tugenden, aber auch der Tatsache, dass die Kasachen sich selbst behindern auf dem Weg zur erhofften Einheit und Freiheit. Die Dsungaren zwingen Sie im übertragenen wie im buchstäblichen Sinn Masken (kolonialen Mimikrys) zu tragen, so dass sie sich im Kampf nicht erkennen können. Die Absicht der Dsungaren, Mansur gegen seinen besten Freund in einen vernichtenden Zweikampf antreten zu lassen, löst das Schicksal der Kasachen, in einer kolonialen Doppelung ihrer Identität zu leben, auf. Dem Zweikampf mit dem besten Freund geht der mit dem Mörder von Mansurs Mutter voran, in dem der Tod der Mutter gerächt wird. Der Versöhnung mit dem eigenen Schicksal muss der Opfertod des besten Freundes folgen, der Mansur trotz Maske am Schwert

schlag erkennt, wie er sterbend eingesteht. Das macht seinen Tod zum Opfertod, der Mansur erst zu seiner Bestimmung führt, der Erlöser der Kasachen zu werden. Nach der Tötung seines kolonialen Alter Ego, kann er die Liebe zu Gaukhar gestehen, d.h. die Liebe zu Kasachstan erfüllen.

Die Rivalität der beiden Freunde um dieselbe Frau, der sie ihre Liebe aus Freundschaft zueinander nicht gestehen können, solange sie beide leben, ist mit dem Tod des Freundes beseitigt. Der innere Streit um die eigene Identität, wer sie sind und letztlich was Kasachstan ist, beendet der symbolische Zweikampf. Die Handlung ist in anderen Worten mit großer Sensibilität für den Freiheitskampf kolonisierter Völker geschrieben, die eben weitaus mehr tun müssen, als militärische Siege zu erringen. Der Kolonisierte ist metaphorisch gesehen ein Nomade im Hinblick auf seine Identität. Ozars Kommentar fasst den Sinn des tödlichen Kampfes zusammen: Das Opfer des Einen wird das Leben und die Hoffnung des Anderen. Die Liebe zu Gaukhar kann nicht erfüllt werden, solange die eigene Identität immer neu verhandelt werden muss. Der Riss der durch das eigene Selbst geht, teilt die Kasachen und macht es ihnen unmöglich, sich zur kasachischen Identität zu bekennen. Diesen Vorgang beschreibt Bhabha folgendermaßen:

The process of translation is the opening up of another contentious political and cultural site at the heart of colonial representation. Here the word of divine authority is deeply flawed by the assertion of the indigenous sign, and in the very practice of domination the language of the master becomes hybrid – neither the one thing nor the other. The incalculable colonized subject – half an acquiescent, half oppositional, half untrustworthy – produces an unresolvable problem of cultural difference for the very address of colonial cultural authority. (Bhabha 1994: 49)

Die symbolische Bedeutung des Zweikampfs im Lager des Dsungarenherrschers ist es, über die Definition kultureller Differenz die koloniale Autorität abzuweisen.

Der Gegensatz zwischen der eigenen kasachischen Identität und der Hybridisierung durch die Fremdherrschaft treibt die Subversion der Dsungarenherrschaft ebenso voran wie sie deren Überwindung in der Definition einer eigenen kasachischen Nation zunächst verhindert. Der Umstand, dass die Nation, also die Erfüllung der Liebe zu Gaukhar, hier als Vollendung dieser Einheit mit der eigenen Identität verstanden wird, ist ein ideologisches Konstrukt. Die vermeintliche Umkehr zu einer essentialistisch zu verstehenden ursprünglichen kasachischen Identität, die

sich in der Liebe der beiden erfüllt, ist verbunden mit dem Namen Dschingis Khans, der ein Vorfahre Mansurs, des Retters der Kasachen sein soll. Die Möglichkeit dieser Umkehr ist letztendlich eine nationalistische Lüge, die im doppelten Zweikampf mit den Feinden und mit dem Freund konstruiert wird. Dekolonisierung führt nicht zu einer als ursprünglich fingierten Identität. Der Zweikampf opfert den Freund, die Personifikation des kolonisierten Anderen, um die Fiktion der Wiederherstellung eines nationalen Ursprungs zu reifizieren.

Die letzte Entscheidungsschlacht mit den Dsungaren, in der Mansur erstmals alle kasachischen Truppen vereint, wird als Kampf der Kolonisierten gegen einen überlegenen Gegner erzählt. Man sieht einen Europäer, der eine Artilleriebatterie befehligt, die die kasachische Festung beschießt. Dennoch siegen die Kasachen durch eine Kriegslist. Dem besiegten Dsungarenfürsten wird am Ende des Films ein Globus geschickt, auf dem das Territorium des neuen Landes Kasachstan verzeichnet ist. Der Kampf um Unabhängigkeit ist auch ein Kampf um Modernisierung. Moderne Wissenschaft und Technologie werden erst am Ende des Filmes gezeigt. Der legendäre Befreiungskampf der Kasachen wird durch die Alterität des mittelalterlichen *setting* als symbolische Auseinandersetzung mit der hybriden Identität der Kolonisierten verstanden. Die Kasachen können sich gegen die Dsungaren nur behaupten, wenn sie sich modernisieren. Der Einbruch der Insignien moderner Wissenschaft und Technologie am Ende des Filmes weist dem mittelalterlichen Schauplatz eine begrenzte Gültigkeit als Repräsentationsform des kolonialen Verhältnisses zwischen Dsungaren und Kasachen zu. Den Kanonen der Kolonisatoren stellen die Kasachen die Macht der Wissenschaft als nationales Projekt entgegen.

Spätestens am Ende des Filmes wird deutlich, wer die Dsungaren des Jahres 2005 sind. Die Kasachen müssen sich nach dem Untergang der Sowjetunion aus langer russischer Kolonisierung befreien. Dies ist ein komplexer, langwieriger Vorgang, den die symbolische Geschichte des Freiheitskampfes der Kasachen aus dem 18. Jahrhundert in *Nomad* erzählt. Vor diesem Hintergrund ist es besonders interessant, dass die beiden Regisseure des Filmes tschechischer und russischer Nationalität sind und der Drehbuchautor ebenfalls ein Russe.

Nomad und *King Arthur* benutzen das Mittelalter, um die komplexen Widersprüche darzustellen, in deren Spannungen Kolonisierte sowohl gegenüber der kolonialen Herrschaft loyal sind als auch subversive Kraft zum Widerstand entwickeln. Während jedoch *Nomad* ein nationalistischer Film ist, der nationale Identität durch die Konstruktion von Differenzen konstruiert, legt *King Arthur* einer grundsätzlich vergleichbaren Geschichte eine ideologisch entgegengesetzte Deutung zugrunde. Die Mimikry der Kolonisierten wird nicht durch einen Opfertod aufgelöst, so dass die Fiktion homogener Identität konstruierbar wird, sondern in einer vergleichbaren Schlüsselszene die Fiktion der Stärke konstruiert, die der Diversität von Identität(en) erwächst. Am Ende von *King Arthur* schlagen nicht die mit sich selbst identischen Kasachen ihre Unterdrücker, sondern die Allianz zwischen Woads und Sarmaten führt nicht trotz, sondern wegen ihrer größtmöglichen Unterschiedlichkeit zur Vernichtung der rassistischen Sachsen und der Selbstbehauptung gegenüber den römischen Kolonisatoren. Während Autoren der europäischen Aufklärung wie Voltaire, Gibbon und Forster die Sarmaten für ein weniger zivilisiertes und sogar barbarisches Volk Osteuropas hielten (vgl. Wolff 1994: 91-93, 298), wird es in *King Arthur* zu einem kolonisierten Volk, das sich mit anderen vermeintlich zivilisationsfernen Völkern an der Peripherie des römischen Empires zusammenschließt, um sich zu befreien. Die Sarmaten und die Woads stehen für die Hybridität unterschiedlicher kolonisierter Ethnien, die eine neue, anti-imperiale Wertordnung und damit das Fundament eines postkolonialen Europa bilden. Auch wird der einstmalige Vorbildcharakter römischer Werte für Arthur nie in Abrede gestellt. Die Identifizierung mit den Werten der Kolonisatoren wird im Unterschied zu *Nomad* nicht als Verrat gesehen. Dass dabei nicht nur ethnische, sondern auch Genderdifferenzen berücksichtigt werden, zeigt die ideologisch konsequente Gestaltung des Drehbuchs. Guinevere ist eine kämpferische Amazone, die sich nicht dazu eignet die Selbstidentität Arthurs als Erlöser des Landes zu symbolisieren. Die Eheschließung beider am Ende der Kämpfe steht für die Anerkennung von Differenz als Grundlage der Identitätsbestimmung in einer kreolisierten Gesellschaft, die potentielle Hegemoniebestrebungen einzelner Gruppen unterläuft.

Vergleicht man die Darstellung der Hochzeit des vielleicht berühmtesten Königspaars in der mittelalterlichen Ritterliteratur in *King Arthur* mit der in John Bormans *Excalibur* von 1982, dann wird zweierlei deutlich. Die Eheschließung symbolisiert nicht in Anspielung auf die politische Theologie der zwei Körper des Königs die Vermählung des Königs mit dem Land bzw. seinen Friedensschluss mit den mächtigen Magnaten seines Reiches (vgl. Kantorowicz 1957: 221), sondern die Vermischung zweier Randkulturen des römischen Reiches, der Sarmaten und der Woads. Dass die Sarmaten, angeführt durch Arthur, aufgrund der kolonialen Politik der Römer nach Britannien kamen, ja in dessen Diensten die Woads bekämpften, wird in der Hochzeit als Versöhnungsfest einer Epoche zugewiesen, die überwunden scheint. Arthur bekennt sich dazu in Britannien eine neue Heimat gefunden zu haben. Politik wird hier nicht auf der Grundlage ethnischer Identität gemacht, sondern auf der Grundlage der Identifizierung mit einer ethischen Identität eigener Wahl.

Mit anderen Worten, das eigene, wertebezogene Zugehörigkeitsgefühl entscheidet über die Verfasstheit der neuen Gemeinschaft, die im Vermählungsakt von Arthur und Guenevere zusammentritt. Dies verträgt sich nicht mit einer nationalistischen und spezifisch ethnischen Botschaft des Filmes. Arthur und Guinevere sind europäische Kosmopoliten, die ihre individuelle Entscheidungsfreiheit, ihre Zugehörigkeit jeweils frei zu wählen, zusammenführt. Als Randvölker des Empire definieren sie das neue Zentrum. Die imperialen Eroberungsprojekte der Römer und Sachsen scheitern an dieser Allianz, die ihre Stärke mit gemeinsamen Werten begründen, denen sie sich verpflichtet sehen. Sie sind frei von willkürlicher, rassistischer Gewalt (Sachseninvasion), streben keine imperiale Überdehnung an (römische Herrschaft) oder fundamentalistische Missionstätigkeit (katholische Mönche).

Von den drei Mächten, die Britannien heimsuchen, erweist sich keine als legitimiert, ihren Herrschaftsanspruch durchzusetzen. Arthur und seine Gefolgsleute schlagen die Mächtigen auch militärisch, weil sie aufgrund ihrer Werte ethisch überlegen sind. Merlin führt die Woads in eine zukunftsweisende Allianz mit Arthur, weil er und seine Gefolgsleute im Geiste der Menschlichkeit zugunsten Gefolterter intervenieren, obwohl sie sich damit in Gegensatz zu ihren römischen Herren bringen und obwohl sie keinen Nutzen aus dieser Intervention ziehen können.

Dass mit den Gefangenen Guinevere, eine Anführerin der Woads, befreit wird, wissen Arthur und seine Gefolgsleute zum Zeitpunkt des Eingreifens nicht. Sie intervenieren nicht zu ihrem Vorteil, sondern aufgrund von Werten, die Ihnen moralische Überlegenheit geben. Im Gegensatz zu ihnen stehen fanatische Mönche, die Ungläubige grausam zu Tode foltern und korrupte römische Beamte, die nur ihren eigenen Vorteil suchen.

Szenen wie die eben besprochene haben amerikanische Kinobesucher entsprechender politischer Provenienz ein Jahr nach dem Einmarsch im Irak dazu veranlasst, anzunehmen, dass Fuqua hier die Intervention zum Schutz von Menschen nicht nur legitimiere, sondern auch die US-Invasion rechtfertige. Diese Deutung mag aus republikanischer Sicht einige Plausibilität haben, konnte aus der Sicht vieler Europäer aber nicht nur wegen der Kritik an der US-Intervention kaum so gesehen werden. Aus „amerikanischer“ Sicht entspricht Arthurs Einschreiten der Begründung für die Intervention durch die Bush-Regierung; aus europäischer Sicht ist es aber viel wichtiger, dass Arthur dies gegen den Widerstand der Vertreter des römischen Reiches und der römischen Kirche tut, die für das Zentrum der Macht stehen. Fuqua's Arthur ist ein postkolonial gestalteter Kriegsherr, der nicht die Ziele einer zentralen Macht vertreten kann, um glaubwürdig zu bleiben. Aus der Sicht von US-Rezensenten aber ist Arthur ein amerikanischer Held, der trotz der Korruption ihrer Institutionen die gerechte Sache der römischen Macht vertritt.

Die unterschiedlichen Reaktionen auf den Film zeigen, dass das Identifikationspotential des Films so strukturiert ist, dass sich Kinogänger höchst gegensätzlicher politischer Standpunkte für eine jeweils ganz bestimmte Deutung entscheiden können. Dies ist sicher kein Zufall und zeigt, dass der Mittelalterfilm dazu einlädt, gegensätzliche und dennoch spezifische Interpretationen zu entwickeln, die sogar im Widerspruch zueinander stehen können.

Die Heteroglossie des Films hängt entscheidend davon ab, (1) welche Haltung man gegenüber der römischen Herrschaft in Britannien hat und (2) wie man die Zugehörigkeit Arthurs und seiner Gefolgsleute definiert. Ist Rom ein benevolenter Kolonialherr, der den Menschen Freiheit bringt oder ein machthungriges Empire, dessen Herrschaftsan-

spruch korrupt und ungerecht ist? Die Handlung des Films unterstützt jeweils beide Lesarten, die durch den Wandel der römischen Kolonialherrschaft zusammengefasst werden, den Arthur vom Kind zum Ritter und militärischen Führer selbst erfährt. Die idealistischen Werte Roms, die Arthur durch seinen römischen Ziehvater in seiner Kindheit vermittelt wurden, gibt es nicht mehr.

In einer im Hinblick auf die Motivation Arthurs wichtigen Schlüsselzene zu Beginn des Filmes, die allerdings nur im *Director's Cut* zu finden ist, sieht der junge Arthur einige Soldaten des Reiches vorbeiziehen. Der Mönch Pelagius erklärt wie ein Vater die Werte des Reiches und die Verantwortung seiner Soldaten. Eines Tages könne auch Arthur ein militärischer Anführer werden. Mit dem Titel eines Commander käme

a sacred responsibility, to protect, to defend, to value their lives about your own, and should they perish in battle to live your life gloriously in honour of their memory.

[Arthur:] And what of their free will?

[Pelagius:] It has always fallen to a few to sacrifice for the good of many. The world is not a perfect place, but perhaps people like you, Arthur, and me and them can make it so. (*King Arthur*, Scene 2, 05:12-05:38)

Solche Worte lassen sich in der politischen Rhetorik jeden Imperiums finden. Arthur glaubt bis zum Schluss an den freien Willen des Menschen. Erst als Rom aufhört dafür zu stehen und er erkennt, dass das Rom, das er als junger Soldat verließ, diese Ideale nicht mehr schützt, wendet er sich ab und stellt die Frage nach seiner Zugehörigkeit und seinen Loyalitäten neu. Die Rezeption dieser Dialoge hängt davon ab, ob man imperialen Projekten gegenüber kritisch eingestellt ist oder nicht. Konnte das römische Reich jemals für diese Werte stehen oder war es nicht immer machthungrig wie wir von Lancelots Erzählerstimme zu Beginn des Filmes erfahren:

By 300 AD, the Roman Empire/ extended from Arabia to Britain./ But they wanted more./ More land./ More peoples loyal and subservient to Rome. (*King Arthur*, Scene 1, 00:38-00:53)

Die Erzählerstimme aus dem *Off* lässt uns schon in Zusammenhang mit den Kriegen in Sarmatien wissen, dass Roms Machthunger zu einer verhängnisvollen militärischen Überdehnung führte, ein Vorgang den der britische Historiker Paul Kennedy vor einigen Jahren als das Ende aller imperialen Anstrengungen beschrieb (vgl. Kennedy 1987).

Im Zentrum aller Hoffnungen Arthurs und seiner Gefolgsleute steht zunächst die Aussicht nach 15 Jahren Militärdienst nach Sarmatien zurückkehren zu dürfen. Als Bors' Frau „We will go home across the mountains“ (*King Arthur*, 0:27:22-0:28:25) im Stil eines irischen Liedes singt, empfinden alle Krieger großes Heimweh und man glaubt die Melancholie der Freiheitslieder in einem irischen Pub zu erleben. Das Rückkehrmotiv der von ihrer Kultur entfremdeten Bewohner der Kolonien, die weder Sarmaten noch Römer sind, wird hier verwendet, um letztlich den Schluss vorzubereiten, dass es keine Heimkehr geben kann. Die Werte des Kolonisatoren, an die er glauben will, immer erstrebend, die Heimat als den eigenen verlorenen Ursprung betrauernd, ist der Kolonisierte subversiv in seiner Fähigkeit einen dritten Raum zu definieren.

Dies geschieht als Arthur und seine Gefolgsleute gezwungen werden, ihre Entlassung aus dem Militärdienst aufzuschieben und im Norden, am Hadrian's Wall, eine römische Familie zu retten, die von den heranrückenden Sachsen bedroht wird. Deren *pater familias* Marius hat die Ideale Roms verraten, sein Sohn Alecto jedoch wird als idealistischer junger Römer dargestellt, der die Korruptheit des Vater verachtet. Marius will die Einwohner seiner Siedlung zwingen trotz der herannahenden Sachsen zu bleiben. Diese berichten Arthur, wie sie von Marius unter dem Vorwand ausgebeutet wurden, Marius spreche im Namen Gottes: „Is it true that Marius is a spokesman for God/ and that it's a sin to defy him?“ Arthur erzürnt die Versklavung der Briten und er bricht offen mit seiner Loyalität zu Rom: „I tell you, now, Marius is not of God. And you, all of you, were free from your first breath!“ (*King Arthur*, 0:46:08-0:46:27) Es ist dieser Verrat an den römischen Werten seiner Kindheit, die Enttäuschung über Rom, die Arthur schließlich auch die Frage nach seiner Zugehörigkeit neu beantworten lässt. So erinnert Guinevere auch Arthur, dass die Sarmaten „Britons with a Roman father“ seien und verkündet „Rome is dead“. (*King Arthur*, 01:26:12-01:26:21)

Die Geschehnisse im Norden Britanniens zwingen Arthur Schritt für Schritt seine frühere hybride und koloniale Identität als Sarmate und Römer anzuerkennen und in etwas Neues zu verwandeln. In einem Gespräch mit Merlin werden neue Zugehörigkeiten jenseits ethnischer oder nationaler Loyalitäten ausgehandelt, ganz den liberalen Vorstellun-

gen der Ethik von Identitätskonstruktionen folgend, die Anthony Appiah in *Ethics of Identity* (2004) dargelegt hat. *King Arthur* ist so zeitgenössisch, dass es manchmal kaum mehr gelingt, die fiktionale Alterität des fünften Jahrhunderts angemessen zu repräsentieren. Die Unterhaltung zwischen Merlin und Arthur über die postkoloniale Konstruktion ihrer Zugehörigkeiten klingt wie aus einem Lehrbuch. Arthur weist Merlins Angebote, in Britannien zu bleiben, ab: „It's a natural state of any man to want to live free in their own country.“ Doch Merlin fragt Arthur, wohin er gehöre: „Where do you belong, Arthur?“ Er fragt Arthur, ob er sich nicht mit Britannien verbunden fühle, schließlich habe Arthurs Ziehvater eine Frau aus Britannien geheiratet. Doch Arthur will am Aufbau einer neuen Welt zunächst nicht beteiligt sein: „Your world, Merlin, not mine. I shall be in Rome“, stellt er fest. Arthur erinnert sich an den Tod seiner Mutter, der von den Woads herbeigeführt wurde und scheint auf Rache zu sinnen. Sein Schwert Excalibur habe er nach dem Mord an seiner Mutter aus dem Felsen gezogen. Doch Merlin erinnert ihn: „That sword you carry is made of iron from this earth, forged in the fires of Britain. It was love of your mother that freed the sword, not hatred of me.“ (*King Arthur*, 01:06:21-01:08:55)

Die Heimat, in die Arthur und seine sarmatischen Krieger zurückkehren wollen, gibt es nicht mehr, schon deshalb weil sie selbst keine Sarmaten mehr sind. Auf Arthur und Merlin trifft vielmehr zu, was Bhabha als Hybridität bezeichnet. Die Woads und die Gefolgschaft Arthurs leben in einem dritten Raum, dem „cutting edge of translation and negotiation“ (Bhabha 1994: 38). Dieser dritte Raum, die Allianz zwischen Woads und Sarmaten zeichnet sich durch die Ablehnung essenzieller Definitionen von Identität aus und jeder Form von kultureller Hegemonie einer Gruppe, die sich auf einen Ursprungsmythos beruft. Stattdessen schaffen Woads und Sarmaten einen neuen, dritten Raum der Hybridität:

For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'Third Space', which enables other positions to emerge. (Rutherford 1990: 211)

Dieser dritte Raum bietet neue Möglichkeiten, die sich in der Allianz zwischen Woads und Sarmaten abzeichnet und die Gründung eines neuen Britanniens ankündigt. Damit personifizieren sie das Gegenprogramm

zu den Sachsen, denen ethische Homogenität in einer rassistischen Form oberstes Gebot bei ihrem Kontakt mit den britannischen Einwohnern ist: „We don't mix with these people,“ erklärt der Anführer der Sachsen, als Erklärung, warum Vergewaltigung ihrer weiblichen Opfer verboten und nicht durch das Recht auf Beute gedeckt ist: „What kind of offspring do you think that would yield. Weak people. Half people. I will not have our Saxon blood watered down by mixing with them.“ (*King Arthur*, 0:34:26-0:34:45) Die Rassenlehre der Nazis kann hier in diesem Dialog nicht überhört werden.

Sowohl *King Arthur* als auch *Nomad* behandeln die Konflikte, die vormals kolonisierte Völker im Prozess der Loslösung von ihren Unterdrückern bzw. Kolonisatoren bewältigen müssen. In beiden Mittelalterfilmen haben die Kolonisierten einen Loyalitätskonflikt auszutragen. In *King Arthur* wird er explizit thematisiert. Arthur glaubt an die römischen Ideale seiner Jugend, gerät aber zur römischen Kolonialpolitik in Britannien in Gegensatz. Mansur und sein Freund Erali verkörpern die gleiche Selbstentfremdung des Kolonisierten von sich selbst. Dieser Konflikt wird aber nur implizit thematisiert und durch den maskierten Zweikampf, in dem Erali durch das Schwert seines Freundes den Tod findet, symbolisch gelöst. Diese Lösung führt jedoch zurück zu einem essentialistischen Verständnis kasachischen Nationalismus. Im Gegensatz dazu verzichten Woads und Sarmaten auf den Versuch einer Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Identität. Sie erkennen, dass dies nicht mehr möglich ist und nutzen den römischen Rückzug um eine neue Welt aufzubauen, die nicht exklusiv definiert ist, wie das neue Kasachstan, sondern inklusiv. Der Kampf gilt allein den rassistischen Sachsen. Während *Nomad* eine nationalistische Wiedergeburt rekonstruiert, formt sich an der Peripherie des römischen Empire eine Gesellschaft, die die idealistischen Werte der römischen Kolonisatoren fortführt, ohne deren korrumpierende Machtausdehnung anzustreben. Die Zugehörigkeit der Menschen im neuen Britannien baut auf der Unterschiedlichkeit von Identitäten auf. Damit repräsentiert Britannien das kosmopolitische Ideal eines transnationalen und postkolonialen Europas, dessen ideologisches Zentrum aus den ehemaligen Imperien an die Ränder wandert. Aus der Sicht der Befürworter militärischer Interventionen können Arthurs Kriegszüge aber auch als Tat eines Römers verstanden werden,

der die Rechte von Menschen schützt, die Opfer von Gewalt und Willkür werden. Ebenso ist es möglich, Mansurs Befreiung der Kasachen aus westlicher Sicht als Sieg über Kolonisatoren zu verstehen.

Die Polyvalenz der beiden Filmhandlungen entspricht der Internationalität der Filmproduktion, die sich nicht auf einen Markt beschränken kann. Die symbolische Heteroglossie der Repräsentation von mittelalterlicher Alterität im Film entspricht offensichtlich in besonderer Weise den Bedürfnissen der internationalen Filmproduktion. Tugenden wie Mut, ethisch begründete Wahlfreiheit, Schutz von Entrechteten und Loyalität repräsentieren in beiden Mittelalterfilmen ein ritterliches Ideal, mit Hilfe dessen zeitgenössische Wertediskurse verhandelt werden, wie am Beispiel des postkolonialen Wertediskurses gezeigt wurde.

Bibliographie

Filme

Excalibur, dir. John Boorman, with Nichol Williamson. U.S.: Orion, 1981.

King Arthur, dir. Antoine Fuqua, with Clive Owen. U.S.: Touchstone Pictures, 2004.

Nomad, dir. Sergey Bodrov, Ivan Passer, with Jay Hernandez. U.S.: Ibrus, Kazakhfilm Studios, 2005.

Forschungsliteratur

Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Castleden, Rodney. *King Arthur. The Truth Behind the Legend*. London and New York: Routledge, 2000.

Cohen, Jeffrey Jerome, Ed. *The Postcolonial Middle Ages*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2001.

Finke, Laurie A. and Martin B. Schichtman. *Cinematic Illuminations. The Middle Ages on Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

Hall, Stuart. „Encoding/Decoding.“ In: *Culture, Media, Language*. Ed. by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis. London: Hutchinson, 1980, p. 117-127.

Harty, Kevin J. *King Arthur on Film: New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.

Haydock, Nickolas. "Digital Divagations in a Hyperreal Camelot: Antoine Fuqua's *King Arthur*." In: *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Ed. by Nickolas Haydock. Jefferson: MacFarland, 2008, p. 165-186.

- Jewers, Caroline. „Mission Historical, or ‚[T]here were a hell of a lot of knights‘: Ethnicity and Alterity in Jerry Bruckheimer’s King Arthur.“ In: *Race, Class, and Gender in ‚Medieval‘ Cinema*. Ed. by Lynn T. Ramey und Tison Pugh. New York: Palgrave MacMillan, 2007, p. 91-106.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, N.J.: University Press, 1957.
- Kennedy, Paul M. *The Rise and Fall of the Great Powers: Economic Change and Military Conflict from 1500-2000*. New York: Random House, 1987.
- Lindley, Arthur. „Once, Present and Future Kings: Kingdom of Heaven and the Multitemporality of Medieval Film.“ In: *Race, Class, and Gender in ‚Medieval‘ Cinema. The New Middle Ages*. Ed. by Lynn T. Ramey and Tison Pugh. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, p. 15-29.
- Machor, James L. und Philip Goldstein, Ed. *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York und London: Routledge, 2001.
- Matthews, John. „Interview with screenwriter David Franzoni.“ In: „The Round Table: The 2004 Movie King Arthur“, *Arthuriana* 14.3 (Fall 2004): p. 115-20.
- Rutherford, Jonathan, Ed. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Wolff, Larry. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Miriam Strieder (Innsbruck)

Kein Ort. Nirgends?

Funktionen zeitlicher und räumlicher Verortung in Fuquas
King Arthur (2004)

Einführung

King Arthur bemüht sich in vielerlei Hinsicht, trotz seiner Klassifizierung als Fantasy- und Abenteuerfilm, um den Anstrich eines Historienfilms und damit, wenn schon nicht um geschichtliche Richtigkeit, so zumindest um eine historische Relevanz. Verschiedene Strategien dieser improvisierten Geschichtlichkeit, die besonders zeitliche und räumliche Verortung umfassen und auf unterschiedlichen Ebenen eingesetzt werden, sollen im Folgenden ausgeleuchtet und auf ihre Funktionen und Wirkung hin befragt werden.

1. Artus, der Filmheld

Das Mittelalter ist als Stoff für das Kino seit jeher beliebt und auch der nun schon seit etlichen Jahren andauernde Mittelalter-Boom in der Populärkultur leistet dem Vorschub.¹ Die Wahl der einzelnen Stoffe lässt sich mit der Annahme von Bauer und Liptay in den meisten Fällen plausibel begründen: „Im Mittelpunkt der kollektiven Aufmerksamkeit stehen Schwellenepochen, Kippmomente und Zäsuren – an ihnen entzündet sich die Phantasie der Filmemacher und Zuschauer.“² Hinzu kommt, dass Einzelschicksale, auf die diese Umbrüche zumeist reduziert sind, für das Publikum ein größeres Interesse haben als große Zusammenhänge, die, wenn überhaupt, nur am Rande dargestellt werden.

1 Zur Schwierigkeit, den Mittelalterfilm, wenn es ihn in dieser Form überhaupt gibt, zu definieren vgl. Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Wien 2007, S. 63-83, hier S. 67-70.

2 Bauer, Matthias; Liptay, Fabienne: Einleitung. In: *Filmgenres. Historien- und Kostümfilm*. Stuttgart 2013, S. 9-31, hier S. 14.

Die Verfilmungen des Stoffs rund um Artus reichen von klamaukartigen Parodien, die inzwischen Kultstatus erlangt haben (*Monty Python und der Heilige Gral*, ebenso bekannt unter *Die Ritter der Kokosnuss* 1975), über Romanverfilmungen für das Fernsehen von Fantasy-Bestsellern (Marion Zimmer Bradleys *Die Nebel von Avalon* 2001) bis hin zu tragischen Abenteuer-Romanzen (*Der erste Ritter* 1995). Die Liste ließe sich hier beliebig fortsetzen und ein Ende der Artusverfilmungen scheint nicht in Sicht zu sein. So unterschiedlich die Aufarbeitung des Stoffes gestaltet wird, so verschiedenartig sind die Brennpunkte der Handlung: Oft steht Merlin als zauberkundiger Ratgeber mit Außenseiterrolle im Fokus des Films, aber auch die Dreiecksbeziehung Lancelot – Königin – Artus bietet sich als Thema an. Malorys Vorlage ist im kollektiven Gedächtnis ungemein präsent und Abweichungen von dieser werden vom Publikum nur ungern toleriert.

Der Artusstoff und seine Elemente, darunter besonders der Gral, spielen auch innerhalb weiterer Filme eine mehr oder minder große Rolle (z.B. *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* von 1989 oder die Verfilmung von Dan Browns Thriller *Sakrileg* aus dem Jahr 2006). Seit ungefähr zehn Jahren scheint sich in den größeren Produktionen, die mit recht hohem Budget arbeiten und ein weites Publikum erreichen, der Trend hin zu Verfilmungen zu zeigen, die ihren Fokus auf die Magie der Artuswelt legen. Merlin ist eine gern gewählte Hauptfigur und seine Geschichte und Verflechtungen mit Artus und Camelot werden häufig ausgeschmückt und ergänzt (*Merlin 2 – Der letzte Zauberer* von 2006 als eine Fortsetzung des Fernsehfilms *Merlin* von 1998 oder *Merlin – Die neuen Abenteuer* von 2008 sowie *Die letzte Legion* von 2007). Fuquas *King Arthur* (2004) reiht sich insofern in diese Liste ein, als dass er bekannte Muster variiert und einen Wahrheitsanspruch erhebt, der ihn in die Nähe von Dokumentationen rücken soll, die seit ungefähr zehn Jahren vermehrt produziert wurden (unter anderem BBC 4 *The Making of King Arthur* (2010), die zu *King Arthur* erstellte Begleitdokumentation *Quest for King Arthur* des History Channels oder *King Arthur – The Truth behind the Legend*, ebenfalls 2004 für den US-amerikanischen Markt produziert.

2. *King Arthur*

Fuquas *King Arthur* mit einer Gesamtlänge von 126 Minuten in der Kinofassung und einer Altersfreigabe von 12 Jahren (ebenfalls Kinofassung) erhebt im Stil einer Dokumentation den Anspruch, die Wahrheit über den legendären König Artus zu enthüllen. Der sagenhafte König gehe auf eine historische Person zurück, Lucius Artorius Castus, der im 4. nachchristlichen Jahrhundert Heerführer einer kleinen Elitegruppe sarmatischer Reiter ist, die als Tribut an Rom je 15 Jahre Dienst am Hadrianswall leisten müssen bevor sie in ihre Heimat zurückkehren können. Diese Frist ist nun fast abgelaufen, aber bevor die Ritter nach Sarmatien zurückkehren können und Arthur nach Rom reisen kann, müssen sie zusammen einen letzten Auftrag erfüllen. Sie sollen eine römische Familie, die nördlich des schützenden Walls im piktischen Gebiet lebt, nach Süden begleiten, da eine Invasion der Sachsen von Norden her droht. An der römischen Villa angekommen, werden die Ritter Zeuge von Zwangsarbeit und Folter im Namen des Christentums. Arthur befreit die piktischen Gefangenen und besteht darauf, alle Menschen der Siedlung mit nach Süden zu nehmen, da sie ansonsten den heranrückenden Horden der Sachsen zum Opfer fallen würden. Unter den befreiten Gefangenen befindet sich auch Guinevere, Tochter von Merlin, dem schamanischen Anführer der Pikten. Auf dem Weg nach Süden kommt es nicht nur zu einer ersten kriegerischen Auseinandersetzung mit den Sachsen, sondern Arthur und Guinevere kommen sich näher, aber auch Lancelot hat Interesse an der jungen Frau. Im Fort am Hadrianswall angekommen, beschließt Arthur sich der sächsischen Invasion entgegenzustellen und die Ritter, auch wenn sie ihre Freiheit nun erlangt haben, schließen sich ihm nach einigem Zögern an. Zusammen mit den Pikten kämpfen nun sarmatische Reiter und romanisierte Bevölkerung gegen die Sachsen und tragen den Sieg davon. In der Schlacht fällt Lancelot; Guinevere und Arthur heiraten in der letzten Szene des Films. Das alternative Ende des Films sieht keine Hochzeit vor, sondern nur die Trauer um die Gefallenen.

3. Filmanalyse

Die Schwierigkeit des Mittelalterfilms, sich von seiner Darstellungsweise, die zwangsläufig ein Konstrukt der Epoche darstellt³, zu lösen, und eine historische Wahrheit für sich zu beanspruchen, haben Driver und Ray herausgearbeitet:

Because medieval film tends to adopt an interpretive and often moralistic approach to telling stories about the past [], medieval film has, understandably, more difficulty achieving authenticity than medieval literature [].⁴

Diese Problematik wird durch das Thema des Films natürlich verschärft und um dieser Tendenz entgegenzusteuern werden verschiedene Strategien eingesetzt. So beginnt *King Arthur* mit einer geschichtlichen Einordnung, die zu einer aufwendigen historischen Dokumentation passen würde: „Historians agree that the classical 15th century tale of King Arthur and his Knights rose from a real hero who lived a thousand years earlier in a period often called the Dark Ages.“⁵ Der klassische Text aus dem 15. Jahrhundert soll als Malorys *Mort d'Arthur* gedacht werden, wer die Historiker sind, bleibt offen. Der ‚crawl‘ wird fortgeführt: „Recently discovered archeological evidence sheds light on his true identity.“⁶ Ab dann übernimmt ein Erzähler das Wort und berichtet von der Vergangenheit des römischen Imperiums, das um 300 nach Christus von Britannien bis nach Arabien reichte und in seiner Gier nach Land und Menschen in kriegerische Auseinandersetzungen mit den mächtigen Sarmaten geriet. In einer vier Tage andauernden Schlacht wurden die Sarmaten besiegt, nur die überlebende Kavallerie, die im Film conse-

3 Hedwig Röckelein verweist in ihrem Aufsatz auf den „Realienfetischismus“, der im Mittelalterfilm betrieben wird, ohne dabei je auch nur ein befriedigendes Resultat erzielen zu können, denn „[d]ie filmische Darstellung muss sich damit abfinden, dass sich der Schauspieler des 20. und 21. Jahrhunderts in einem modernen Körper bewegt, dass sein Habitus, seine Mimik und seine Gestik nicht historisch sein können. Weder die Gefühle mittelalterlicher Menschen noch ihr Aussehen und ihr Körper-selbstbild lassen sich zuverlässig rekonstruieren.“ Röckelein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Wien 2007, S. 41-62, hier S. 61.

4 Driver, Martha W.; Ray, Sid: Preface: Hollywood Knights, in: Driver, Martha W.; Ray, Sid (Edd.), *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson 2004, p. 5-18, hier p. 10.

5 Antoine Fuqua (Regie): *King Arthur, Director's Cut*. USA 2004. TC: 00:00:21 – 00:00:36.
6 Ebd.

quent als ‚knights‘ bezeichnet wird, wird verschont und sie und ihre Nachfahren zum Dienst in der römischen Armee gezwungen. Bereits hier wird Rom eingeschwärzt, aber diese Tendenzen werden erklärt, als sich der bisher anonyme Erzähler aus dem Off als Lancelot entpuppt, der im Film einer der sarmatischen Ritter ist, darüber hinaus aber als Figur innerhalb der Artuserzählungen bekannt ist. Nach dieser generellen Einführung in die historischen Umstände wird Arthur vorgestellt: Er wurde von Pelagius erzogen, der die Lehre von der Erbsünde ablehnte und die freie Entscheidung zwischen einem sündigen und einem gottgefälligen Leben postulierte. Dementsprechend ist der freie Wille ein wiederkehrendes Motiv, auf das sich Arthur und seine ‚knights‘ berufen. Arthur wird gleichgesetzt mit dem römischen Befehlshaber Lucius Artorius Castus, dessen römischer Vater in Britannien stationiert war und dessen Mutter aus der einheimischen Bevölkerung stammte.

Die Welt, die Arthur, Gawein, Lancelot, Tristram, Bors, Dagonet und Galahad bewohnen, kennt einen mächtigen Heiligen Stuhl in Rom, aber der römische Kaiser wird nicht thematisiert. Im Gegenteil zeigt sich das noch junge Christentum schon als korrumpiert und verdorben: Foltermethoden erinnern an viel spätere Epochen. All das wird benutzt, um Rom, das bei Arthur durch Pelagius in hoher Achtung steht, weiter einzuschwärzen und zu verdeutlichen, dass Arthurs Ideale die eines einzigen Mannes sind und nicht von der breiten Gesellschaft geteilt werden.

Der Film zeigt drei Bevölkerungsgruppen: Die römischen Truppen befinden sich auf dem Rückzug und nur wenige Togen oder Rüstungen sind zu sehen. Die Pikten, in der englischen Fassung als ‚Woads‘ bezeichnet, bilden die Bevölkerungsgruppe, die zuerst in Britannien siedelte. Sie sind konsequent in blauem Waid dargestellt und müssen sich einer Invasion der Sachsen stellen, die nördlich des Hadrianswalls gelandet sind und plündernd und das Land verwüstend nach Süden ziehen. Die Invasoren sind bewaffnet mit Speeren und Rundschilden und bekleidet mit schweren Tierpelzen. Die sarmantischen Reiter scheinen Versatzstücke aus römischen und mittelalterlichen Rüstungen zu tragen, sodass weder klassische Ritter noch ein ritterlicher Zweikampf, ohne den fast keine Artus-Verfilmung auskommt, auftauchen. Armbrüste, gefährliche Waffen der Sachsen, und Bliden, auf Anregung von Merlin

gebaut und aus Wolframs *Willehalm* bekannt, werden im finalen Kampf eingesetzt und bilden zwei der häufig vorkommenden Anachronismen.

Das Making-Of der DVD-Version verrät einiges mehr über die historischen Hintergründe, die in den Film eingeflossen sind: John Matthews, populärer Autor diverser Bücher über den Gral und Artus, hat als historischer Berater fungiert. Er weist darauf hin, dass die Produktion großen Wert darauf legt, eine historische Wahrheit darzustellen.⁷ Dies wird auch im Making-Of betont: Der Zuschauer wird mit einer „quest for factual origins“ konfrontiert, die es sich nicht nehmen ließ, den Hadrinswall in Irland nachzubauen und dabei die genaue Steingröße auszumessen, Einflüsse aus der römischen und keltischen Architektur, oder das was man dafür hält, zu übernehmen, eine Sprache für die Pikten zu erfinden und auch die Sachsen mit eigenen Schlachtrufen zu versehen. Hier geht eine Entmythisierung vor sich,⁸ die mit den höfischen Romanen des Mittelalters nichts zu tun haben will, den sagenbehafteten Chronisten oder Malorys Text. Dabei ist es allerdings vermutlich unvermeidbar, dass neue Mythen in den ‚dark ages‘ geboren werden. Dazu bemerkt auch Kiening in seiner kursorischen Analyse des Films: „Doch im Zentrum [des Films] steht ein Modell kultureller und ethnischer Symbiose, das als Basis späterer Geschichte begriffen werden soll [...]“, und weiter:

Der Film erzählt also [durch den Tod des Erzählers Lancelot] von einem ‚unmöglichen‘ Standpunkt her, in dem sich Geschichte doch schon wieder in Imagination verwandelt hat. Er bietet eine Ursprungsgeschichte, die wie alle Ursprungsgeschichten mythische Züge trägt.⁹

Trotz dieses offensichtlichen Anspruchs des Films als Spielfilm-Dokumentation kann sich *King Arthur* nicht den Kriterien eines Historienfilms entziehen. Bauer und Liptay bemerken dazu in ihrer allgemeinen Einführung:

7 Vgl. seinen Beitrag: Matthews, John: The Round Table. The 2004 Movie King Arthur. A Knightly Endeavor: The Making of Jerry Bruckheimer's King Arthur, in: *Arthuriana* 14.3 (2004), p. 112-115.

8 Vgl. Aronstein, Susan: Hollywood Knights. Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia. Palgrave, New York 2005, p. 205-213, hier p. 206.

9 Kiening, Christian: Mittelalter im Film, in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film*. Berlin 2006, S. 3-101, hier S. 60f.

Dem Genre werden [...] alle Filme zugerechnet, die eine Vergangenheit vergegenwärtigen, welche nicht der Zeitgeschichte angehört und nur noch über Medien der Gedächtnisbildung zugänglich ist.¹⁰

Dabei kommt gerade der Ausstattung, die mit viel Liebe zum Detail umgesetzt wurde, eine nicht zu unterschätzende Rolle zu:

Die zumeist prächtige Ausstattung ist der Schlüsselreiz, von dem die Wirkung eines jeden Historien- und Kostümfilms ausgeht – vor allem die Suggestion, eine Vergangenheit so zu vergegenwärtigen, dass die belebte Szenerie plastisch und anschaulich wird [...].¹¹

Der Effekt dieser Ausstattung, die im Fall von *King Arthur* einen historischen Anspruch erhebt, ist aber zumeist ein ganz anderer:

Indem sie [die Historien- und Kostümfilme] dem Zuschauer das Gefühl vermitteln können, für die Dauer der Spielhandlung in die Vergangenheit einzutauchen, bieten sie ihm eine Projektionsfläche für Gedanken und Empfindungen. Demnach entspricht ihrer Produktionsästhetik, in der sich alles um Vergegenwärtigung von Vergangenheit dreht, ein Rezeptionsmodus der Partizipation und Identifikation.¹²

King Arthur spielt mit der „manchmal durchaus begründete Vermutung, dass ein Geschehen vielleicht ganz anders abgelaufen sein könnte, als es überliefert wurde“ und „setzt (abenteuerliche) Vorstellungen frei, die auszumalen ein ungeheures Vergnügen bereiten kann“¹³. Der Stoff um Artus und die Tafelrunde lädt ohnehin schon seit Jahrhunderten zu Bearbeitungen, Fortsetzungen und Neuschöpfungen ein und so ist es nicht verwunderlich, dass

keinesfalls (nur) die historischen Fakten [ausschlagend ... sind], sofern sie denn überhaupt überliefert sind; vielmehr geht es darum, stimmige Bilder im Hinblick auf eine bestimmte Aussage zu komponieren.¹⁴

Die also vordergründig betriebene Recherche, um einer wie auch immer gearteten, historischen Wahrheit gerecht zu werden, scheint sich bei einem genaueren Blick doch nur wieder den Konventionen des Filmgenres unterzuordnen. Im Umkehrschluss bedeutet das aber nicht, dass *King Arthur* ohne sein Setting in den ‚dark ages‘ funktionieren würde. Burgoyne stellt dazu fest:

10 Bauer; Liptay, S. 9.

11 Ebd., S. 13.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd., S. 24.

14 Ebd., S. 19.

Unlike the costume drama or the romance set in the past, history provides the referential content of the historical film. The events of the past constitute the mainspring of the historical film, rather than the past simply serving as a scenic backdrop or a nostalgic setting.¹⁵

Im Gegensatz zu vielen der oben erwähnten Artusverfilmungen ist das historische Setting in *King Arthur* nicht einfach nur Teil einer Kulisse, sondern macht einen wesentlichen Plotpunkt aus, obwohl der Umgang mit historischen Fakten innerhalb des Films als eher großzügig zu bezeichnen ist.

4. Funktionsanalyse

Ein weniger romantisiert-mittelalterlicher Artus-Film¹⁶ lässt sich vermutlich auch drehen ohne einen historischen Berater zu beschäftigen, den Hadrianswall möglichst originalgetreu nachzubauen oder eine schier obsessive Liebe zum (historischen) Detail an den Tag zu legen. Damit hätte sich wahrscheinlich auch das Budget von 120 Millionen Dollar verkleinern lassen. Den Zuschauern wird eine historische Wahrheit präsentiert, ein angeblich glaubhafterer Arthur vor und jenseits der Mythen, Sagen, Legenden und der andauernden Rezeption vom Frühmittelalter bis zu *Der erste Ritter* (1995). *King Arthur* verschreibt sich dem naiv anmutenden Glauben an eine Suche nach den Ursprüngen des Stoffes und suggeriert damit trotz seiner Klassifizierung als Abenteuerfilm die Glaubhaftigkeit einer historischen Dokumentation, die schon im ‚opening crawl‘ evoziert wird und an die *veri similia* erinnert¹⁷. Vermutlich unbewusst beruft *King Arthur* sich damit doch wieder auf die mittelalterliche Tradition der Quellenfiktion.

All diese sorgfältige Recherche und Liebe zum Detail soll eine Identifizierungsmöglichkeit für die Zuschauer bieten – der Annahme folgend, dass es wohl leichter sein müsse, sich auf eine tatsächliche, historische

15 Burgoyne, Robert: *The Hollywood Historical Film*. Oxford 2008, p. 4.

16 *King Arthur* erzählt nur sekundär die Liebesgeschichte, die zum Beispiel in *First Knight* einen der Hauptplotpunkte ausmacht. Die Darstellung des Mittelalters in Fuchas Umsetzung erinnert vielmehr an das frühe und ‚dunkle‘ Mittelalter anstatt das Hochmittelalter, das die allgemeine Vorstellung mit glanzvollen Rittern, edlen Damen und Troubadouren prägt.

17 ‚Verisimile‘ ist hier ganz im Wortsinne als *das dem Wahren Ähnliche* zu verstehen und hat besonders in der Fiktionsdebatte zusammen mit der *Mimesis* eine lange Tradition.

Gestalt in verifizierbaren realhistorischen Umständen einzulassen anstatt auf eine quasi-märchenhafte Erzählung. Der Versuch, den britischen (und vielleicht auch US-amerikanischen) Kinogängern einen realen Helden zu geben, ist gescheitert.¹⁸ Die Kritik der Zuschauer zielt besonders darauf, dass man Malory regelrecht sabotiert und dem Text, der oftmals als Nationalepos angesehen wird, Gewalt angetan habe.¹⁹ Märchenhafte Ritterromane bieten ganz offensichtlich mehr Identifizierungspotential, weil sie den Kinogängern vertrauter sind als ein spätrömischer Kriegerkönig, der weit von der glänzenden Welt Camelots entfernt ist. Bauer und Liptay gehen in ihrer Einführung davon aus,

[] dass die historische Darstellung auch einen Kommentar zur zeitgenössischen Geschichte liefern kann, so dass die sozialen, politischen und ästhetischen Rahmenbedingungen der Produktion für die Aussage der Filme mitunter ebenso relevant sind wie die in ihnen unmittelbar dargestellte Historie.²⁰

Ganz im Sinne dieser Aussage untersucht Aronstein eine andere Identifizierungsmöglichkeit von *King Arthur*. Sie analysiert den Film vor dem Hintergrund des Kriegs im Irak (2003 bis 2011). Dabei stellt sie folgendes fest: *King Arthur*

was a movie at war with itself, vacillating between a critique of the ideological agendas that have, from the nineteenth century on, traditionally appropriated American Arthurian myth and a mythological endorsement of the very ideologies it critiques [],²¹

In der Tat versucht *King Arthur* nicht das amerikanische Selbstverständnis zu stützen, sondern zeigt Arthur am Ende trauernd vor dem Scheiterhaufen Lancelots. Man hat aber bemerkt, dass sich mit einem melancholischen Ende des Films kein Kassenschlager produzieren lässt. Also wurde epilogartig eine letzte Szene angefügt, die märchenhaft ein Happy End inszeniert: Arthur heiratet Guinevere, die römische und piktesche Bevölkerung vereint sich im Kampf gegen die Sachsen und Arthur wird zum König aller Briten. Was dazu die „historians“ des Prologs sagen würden, lässt der Film allerdings offen. Aronstein nimmt an, dass

18 Einspielergebnis USA: 51,6 Millionen Dollar laut Rotten Tomatoes: http://www.rottentomatoes.com/m/1133964-king_arthur/ (letzter Zugriff 10.09.2016).

19 <http://www.rogerebert.com/reviews/king-arthur-2004/> (letzter Zugriff 31.01.2017).

20 Bauer; Liptay, S. 12.

21 Aronstein, p. 212.

King Arthur ohne dieses Ende ein anderer und effektiverer Film gewesen wäre, denn „a somber note [...] casts questions on the motives and profits of war and points to the rhetoric with which we frame, justify, and even glorify the death and loss that war brings“²².

Shippey geht in eine ähnlich Richtung, wenn er nicht nur einen amüsiert-kritischen Blick auf die historischen Tatsachen wirft²³, sondern auch andere Filme wie *Uncommon Valor* (1983), *Missing in Action* (1984) oder *First Knight* (1995) betrachtet und dabei Ähnlichkeiten zwischen der Realpolitik und Hollywoods „liberation-narration“ feststellt. *Rambo* schafft es laut Shippey sogar in die US-Außenpolitik: „[President Reagan] referred to Rambo as a role-model in the connection with the release of US hostages in Beirut 1985 [].“²⁴ Sein Fazit in Bezug auf Nacherzählungen im Hollywood-Stil ist nicht nur vernichtend, sondern auch eine klare Warnung: „Too many Hollywood rewritings of history are not only silly, they are dangerously silly.“²⁵ Das Diktat der Werte, dem sich eine Verfilmung des Artus-Stoffs wohl nicht entziehen kann, findet er besorgniserregend und von ganz unterschiedlichen Gruppen verwertbar: „Osama bin-Laden would surely agree with Arthur’s reply to Guinevere. [Deeds in themselves are meaningless unless they’re for some higher purpose.]“²⁶

5. Wirkung und Rezeption von *King Arthur*

Burgoyne geht davon aus, dass

[t]he history film has played an exceptionally powerful role in shaping our culture’s understanding of the past, an influence that derives not simply from the cinema’s unequalled ability to re-create the past in a sensual, mimetic form but also from its striking tendency to arouse critical and popular controversy that resonates throughout the public sphere.²⁷

22 Ebd., p. 211.

23 Shippey, Tom: Fuqua’s *King Arthur*. More Myth-Making in America, in: *Exemplaria* 19.2 (2007) p. 310-326, hier p. 311-313.

24 Ebd., p. 323.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Burgoyne, p. 1

Der Stoff um den legendären König Artus hat die Fantasie der Filmemacher jahrzehntelang beschäftigt, und somit ist Wissen um Artus, Merlin, die Tafelrunde und alle weiteren Elemente fest im kollektiven Gedächtnis verankert. Veränderungen an den einzelnen Bestandteilen des Films werden vom Zuschauer nur sehr widerwillig angenommen und sind oft Anlass für harsche Kritik. Burgoyne geht weiterhin davon aus, dass „[f]or many societies, the historical film now serves as the dominant source of popular knowledge about the historical past [...]“²⁸. Diese Überlegung lässt sich leicht auf Wissen um den Artusstoff übertragen, der zwar weit davon entfernt ist, in irgendeiner Weise historisch verbürgt zu sein, aber trotzdem hat sich Malorys Fassung als Kanon etabliert. Wird dieser in seinen Grundzügen verändert, wird dies zum Kritikpunkt: Ein Kritiker schreibt über *King Arthur*: „King Arthur is a deep seated British legend and it is insulting that the story should be twisted in this way. If this was done to a minority group there'd be uproar.“²⁹

Sullivan setzt sich mit den Reaktionen in den nationalen Zeitungen auseinander und stellt fest, dass die Kritiker das Ende von *King Arthur* aufnehmen und es politisch ausdeuten: Die französische Zeitung *Voix du Nord* versteht den Film als „[] Hymne an die Freiheit“³⁰. Sullivan fährt mit der Analyse der Besprechungen fort:

[] a number of reviewers saw in the movie a glorification of specifically American political values, especially those that the administration of George W. Bush has come to symbolize for the international community in the wake of 9/11 and the American intervention in Iraq.³¹

Interessanterweise handelt es sich dabei um französische, mexikanische, niederländische und deutsche Kritiker. Eine Differenzierung in Bezug auf die politische Aussage ist innerhalb des Gemeinschaftsprojekts *King Arthur* nur dann zu leisten, wenn man Produzent, Regisseur und Drehbuchautor getrennt sprechen lässt: Bruckheimer als ein „staunch Republican“ versteht die Ritter der Tafelrunde im Sinne von „Special

28 Ebd., p. 22.

29 Richard-1490 auf <http://www.imdb.com/title/tt0349683/reviews> (letzter Zugriff am 10.09.2015).

30 Sullivan, Joseph M.: Cinema Arthuriana without Malory?: The International Reception of Fuqua, Franzoni, and Bruckheimer's ‚King Arthur‘ (2004), in: *Arthuriana* 17.2 (2007) p. 85-105, hier p. 96.

31 Ebd.

Forces, wherever they are now, fighting for another country. It's heroism, camaraderie, brotherhood. They are fighting for what they believe in, for the moral high ground – all the kinds of themes I love³² und bringt diese Einstellung mit der letzten Szene im Film deutlich zum Ausdruck. Fuquas Auffassung weicht grundlegend davon ab: Er wollte den Film mit den exzessiven Gewaltdarstellungen als Anti-Kriegsfilm verstanden wissen³³ und Franzoni als Drehbuchautor hatte *King Arthur* als Kritik am Vietnam-Krieg gedacht, ohne eine direkte Verbindung zum Irak-Krieg zu ziehen. Bruckheimers Version untermauert offen nur, was Driver und Ray über den Mittelalterfilm ohnehin annehmen:

He [the male hero of medieval film] reinforces ideas that the filmmaker feels worth upholding – class distinctions, heterosexuality, patriarchy, imperialism, eurocentrism, free trade, globalization, nationalism – or, more rarely, alternatives to them.³⁴

Im Fall von *King Arthur* treten zu Heldentum, Kameradschaft und Brüderlichkeit sowohl Heterosexualität, patriarchalische Werte und Nationalismus hinzu als auch der vergleichsweise vorsichtige Versuch, Kritik zu üben an einem exkludierenden Weltbild. Das freilich lässt sich auch nicht auf jede der dargestellten Ethnien übertragen – auch hier gibt es gute und böse Völker und Invasoren.

Fuquas (und nicht so sehr Bruckheimers) Kritik an der amerikanischen Politik und dem Selbstverständnis der Nation, die sich *als city upon the hill* versteht, wird letztlich also doch ausgehebelt und die Frage wird nur umso deutlicher, welche Funktion die improvisierte Geschichtlichkeit, die *King Arthur* an den Tag legt, zu erfüllen hat. Eine objektive Zeichnung der Figuren zumindest bleibt dabei auf der Strecke, auch wenn der Film das durchaus hätte leisten können: *King Arthur* verteilt die Rollen der Guten und der Bösen eindeutig und ohne Einschränkung oder Abstufung: Die Sachsen, Invasoren ohne Grund und Moral, wüten mordlustig und ohne Gnade im Land, während die Pikten zu tapferen Guerilla-Freiheitskriegern stilisiert werden. Die Römer spalten sich zwischen den verblendeten Christen um Marius Honorius und die Idealisten um Arthur. Letztlich werden die Werte von Treue, Freiheit, Loyalität,

32 Ebd., p. 97.

33 Ebd., p. 98.

34 Driver; Ray, p. 10.

Patriotismus und Pflichtbewusstsein betont, die dazu dienen können, jeden Krieg zu motivieren. Arthur und seine Ritter können zwar nicht den Glanz der hochmittelalterlichen Ritter für sich beanspruchen, aber doch zumindest die Tugenden, mit denen sich die Zuschauer als die ‚richtigen‘ identifizieren können. Auch in diesem Punkt ist *King Arthur* ganz genrekonform: „Ihr Blick [der der Historien- und Kostümfilm] ist keineswegs neutral, sondern [] darauf gerichtet, Sympathie und Antipathie zu verteilen.“³⁵

Wenn Arthur am Ende über den Verlust bitter klagt und sich ein Feld voller Toter und Verletzter vor dem Zuschauer auftut, dann wäre das eine klare Aussage gewesen. Aber ein romantisches Hollywood-Ende generiert trotz aufwendiger Schlachten nur einen zahmen Film³⁶, der Amerikas Selbstverständnis untermauert und all die Ideologien, an die eine Absage erteilt werden sollte, kommen durch die Hintertür auch in die ‚dark ages‘.

6. Schlussüberlegungen

Der Anreiz einer Verfilmung des Artus-Stoffs, die eine historische Wahrheit postuliert, liegt offensichtlich darin, etwas zu entzaubern, das nicht entzaubert werden kann. Auch wenn mittlerweile angenommen wird, dass es einen Artus, so wie er in den höfischen Romanen dargestellt wird, niemals gab und auch die Existenz eines spätrömischen oder britannischen Feldherrn, der sich der Invasion der Sachsen erfolgreich entgegenstellt, mehr als problematisch zu beweisen ist, haben Filme, die auf eine ‚wahre Geschichte‘ zurückgreifen, einen ganz besonderen Reiz. Vankin und Wahlen begründen das, lakonisch und mit einem Augenzwinkern, wie folgt:

Beyond the obvious allure of a true story, Hollywood has other reasons to make movies that are ‘torn from today’s headlines’ or exhumed from yesterday’s peculiar-smelling vaults, as it were:

- True stories are often easier to sell to producers, who are just as easily enthralled by real events as the rest of us.

35 Ebd., p. 17.

36 Vgl. Aronstein, p. 211.

- Money rules in Hollywood, but once a producer has become absurdly rich, the next prize to claim is prestige. True stories carry a sense of historical gravitas that allow Spielbergs and Bruckheimers of the world to say to themselves, ‚I’m not just selling popcorn and bonbons to thirteen-year-olds. I am confronting important issues – while selling popcorn and bonbons to thirteen-year-olds.‘
- Fact-based or related stories can afford producers a potent defense against would-be competitors. Just as alpha males in the animal kingdom establish their territories using nonverbal cues, producers who option a nonfiction book or magazine article send an unmistakably pungent signal to prospective rivals: ‚I’ve locked up the rights, so don’t even think about muscling in on my run! [...]‘³⁷

Driver dagegen ist nicht so sehr mit den materiellen Dingen befasst, die eine Verfilmung einer wie auch immer gearteten, ‚wahren‘ Geschichte mit sich bringt, sondern macht auf eine andere, wesentlich wichtigere Frage aufmerksam: „Film, in fact, is an important scholarly medium, revealing not only historical aspects about the Middle Ages but perceptions of the Middle Ages in various times and places, and also in popular culture [...].“³⁸ Was sind also diese Wahrnehmungen des Mittelalters in *King Arthur*? Zumindest sind es nicht mehr die Hochglanzeindrücke, die das Mittelalterbild prägen. In Fuquas Film geht es rauer, düsterer und nicht mehr märchenhaft zu. Diverse geschichtliche Fehlleistungen geben sicherlich bei Historikern Anlass zur Besorgnis, aber generell ist zumindest die Spätantike und das Frühmittelalter nicht mehr eine sterile und klinische Epoche, die damit für den Zuschauer zur leicht verdaulichen Farce wird.

Gleichzeitig lässt sich auch fragen: Was also verrät ein König Artus, der Anspruch auf die Wirklichkeit und Geschichtlichkeit erhebt, über die Zeit, in der er erdacht und produziert wurde? Die offensichtlichste Antwort auf diese Frage ist, dass es eine Sehnsucht nach den Fakten gibt, nach gesichertem Wissen, das jenseits von Spekulationen und ungesicherten Vermutungen eine Realität schafft, an der es nichts mehr zu rütteln gibt. Gegenläufig dazu sind allerdings die oben genannten Strömungen, die gerade die Magie, das Unsichere und das Unsichtbare, das

37 Vankin, Jonathan; Whalen, John: Based on a true Story but with more Car Crashes. Fact and Fantasy in 100 Favorite Movies. Chicago 2005, p. XVI-XVII.

38 Driver, Martha W.: What’s Accuracy Got to Do with It? Historicity and Authenticity in Medieval Film, in: Driver, Martha W.; Ray, Sid (Edd.), *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson 2004, p. 19-22, hier p. 21.

nicht mit dem Verstand Erfassbare in den Mittelpunkt ihrer Verfilmungen stellen und damit auch leidlich erfolgreich sind. Das junge 21. Jahrhundert scheint gefangen zu sein zwischen der Sehnsucht nach einer Welt, in der sich nicht alles nach rationalen Gesichtspunkten erklären lässt, und einem tiefen Misstrauen gegenüber dem faktisch nicht Gesicherten.

Die Kritik an *King Arthur* zielt allerdings zumeist auf den tapferen Versuch, dem legendären König Artus eine faktenbezogene Basis zu schaffen, die nichts mit Hochglanzschlössern zu tun hat. Die Sehnsucht nach einer geheimnisvollen Welt mit Magie, Mythen und dem Unerklärlichen überwiegt also in einer Zeit, in der Fakten und Wissen unsere Umwelt zu entzaubern drohen. Eine, wenn schon nicht die eine, Wahrheit über König Artus stellt sich nicht nur von ihrer Belegbarkeit her als problematisch dar, sondern wird auch vom Publikum nicht unbedingt gewünscht. Stattdessen erscheint eine Verfilmung anhand der Inhalte, die dank Malory, Chrétien und anderen ins kollektive Gedächtnis übergegangen sind, erfolversprechender, selbst wenn diese sich auch nicht den politischen Implikationen entziehen könnte.

Bibliographie

Filme

Fuqua, Antoine (Regie): *King Arthur, Director's Cut*. Drehbuch: David Franzoni. USA: Touchstone Pictures 2004. Fassung: DVD. Buena Vista Home Entertainment 2005. 136 Minuten.

Forschungsliteratur

Aronstein, Susan: *Hollywood Knights. Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia*. Palgrave, New York 2005.

Bauer, Matthias; Liptay, Fabienne: Einleitung, in: *Filmgenres. Historien- und Kostümfilm*. Stuttgart 2013, S. 9 – 31.

Burgoyne, Robert: *The Hollywood Historical Film*. Blackwell, Oxford 2008.

Driver, Martha W.: What's Accuracy Got to Do with It? Historicity and Authenticity in Medieval Film, in: Driver, Martha W.; Ray, Sid (Edd.), *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson 2004, p. 19-22.

Driver, Martha W.; Ray, Sid: Preface: *Hollywood Knights*, in: Driver, Martha W.; Ray, Sid (Edd.), *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson 2004, p. 5-18.

- Matthews, John: The Round Table. The 2004 Movie *King Arthur*. A Knightly Endeavor: The Making of Jerry Bruckheimer's *King Arthur*, in: *Arthuriana* 14.3 (2004) p. 112-115.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film, in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film*. Berlin 2006, S. 3-101.
- Röckelein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Wien 2007, S. 41-62.
- Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Wien 2007, S. 63-83.
- Shippey, Tom: Fuqua's *King Arthur*. More Myth-Making in America, in: *Exemplaria* 19.2 (2007) p. 310-326.
- Sullivan, Joseph M.: Cinema Arthuriana without Malory?: The International Reception of Fuqua, Franzoni, and Bruckheimer's ‚King Arthur‘ (2004), in: *Arthuriana* 17.2 (2007) p. 85-105.
- Vankin, Jonathan; Whalen, John: *Based on a true Story but with more Car Crashes. Fact and Fantasy in 100 Favorite Movies*. Chicago 2005, p. XVI-XVII.

Internetquellen

- King Arthur* auf Rotten Tomatoes: http://www.rottentomatoes.com/m/1133964-king_arthur (letzter Zugriff 10.09.2016)
- King Arthur* in der Internet Movie Database: http://www.imdb.com/title/tt0349683/?ref_=tmd_ph_tt1 (letzter Zugriff am 10.09.2015)
- King Arthur* auf rogerebert.com: <http://www.rogerebert.com/reviews/king-arthur-2004> (letzter Zugriff 31.01.2017).

Viola Wittmann (Bayreuth)

Die Fremde

Zum diskursiven Potential von Nähe-/Distanz-Relationen in Fritz Langs *Nibelungen* (1924)

I

Wohl jede Auseinandersetzung mit Fritz Langs zweiteiligem Stummfilm-Klassiker *Die Nibelungen* aus dem Jahr 1924 sieht sich vor ein grundsätzliches Problem gestellt:

Wer heute den Film sich anschaut, entdeckt zuerst wie der Architekturhistoriker Dieter Bartzko die »zum Teil direkt aus Langs Filmen übernommene Lichtsymbolik im Dritten Reich« [...], sieht die in festen Blöcken einerschreitenden Statistenheere als Dekor der Masse zu den NSDAP-Parteitag aufmarschieren, weiß die Gips-Architektur der Nibelungen-Burg zur steinernen Realität geworden in den Fügbarkeit heischenden Bauten eines Albert Speer. Als habe der Film sich bereitwillig den Faschisten geöffnet, neun Jahre vor der Machtübernahme, so müssen *Die Nibelungen* heute erscheinen.¹

Deutlich wird in dieser Einschätzung Michael Essers, wie sehr unsere heutige Perspektive auf diese Verfilmung durch die historische Erfahrung der deutschen Nachkriegsgesellschaft geprägt ist. Insbesondere die Wahrnehmung und Deutung seiner Bildersprache ist davon betroffen, die – auch in weiten Teilen der Forschung, gestützt nicht zuletzt auf Siegfried Kracauers gewichtige Studie ‚Das Ornament der Masse‘ – mehr oder minder umstandslos auf die Inszenierungspraktiken der NS-Propaganda zurückgerechnet wird: Im Zusammenspiel von Monumentalarchitektur, Massenszenen und Menschendarstellung des Films glaubt man sehr eindeutig eine präfaschistische, ‚das Deutsche‘ bereits aggressiv überhöhende Grundhaltung erkennen zu können, welche sich auch durch die spätere propagandistische Indienstnahme vor allem des ersten Teils durch die Reichsfilmstelle NS zu bestätigen scheint: „Zwischen den Film, der 1924 aufgeführt wird, und die Gegenwart schiebt sich die

1 Esser, Michael: Zombies im Zauberwald. Die Nibelungen von Fritz Lang. In: Bock, Hans-Michael/Töteberg, Michael [Hgg.]: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Frankfurt/Main 1992, S. 142-144, hier S. 142.

Rezeption des Films und seines Stoffes durch die Faschisten.“² Zur dadurch entstehenden intentionalen Vereindeutigung eigentümlich quer stehen aber nicht nur tatsächlich zeitgenössische Einschätzungen aus den Jahren 1924/25, wie bspw. die von Außenminister Gustav Stresemann, der bei der Premiere im Ufa-Palast ausgehend von der Überlegung, „daß der Film [im Allgemeinen, VW] ein ausgezeichnetes Verständigungsmittel zwischen den Nationen sein kann, ein ausgezeichnetes Werkzeug in der Arbeit zur Versöhnung der Völker“, seiner Hoffnung Ausdruck gab, Langs *Nibelungen* mögen zum notwendigen Brückenschlag „von Nation zu Nation“³ beitragen. Ebenso anführen lassen sich auch Selbstaussagen des Regisseurs, der seinen Film als Bestandteil eines auf geistigem Gebiet lohnenswerten, internationalen Tauschhandels sehen wollte:

Der materielle Tauschhandel zwischen den Völkern beruht ja auf dem Grundsatz, vom Eigenen zu bringen, das dem Anderen fehlt und von ihm wiederum zu erwerben, was einem selber mangelt. Auf geistigem Gebiet scheint dieser Grundsatz noch viel zu wenig befolgt zu werden. Aber der Versuch, ihm Geltung zu verschaffen, schien lohnend und notwendig. Mit den Nibelungen ist es gewagt.⁴

2 Ebd.

3 Stresemann, Gustav: Rede anlässlich einer Film-Uraufführung in Berlin vom 14. Februar 1924 (Vermächtnis I, S. 542), zitiert nach: http://www.geschichte.uni-mainz.de/neuestegeschichte/Dateien/Stresemann-Reden_1924.pdf. – Es handelt sich bei dem Redebeitrag Stresemanns tatsächlich um eine eher kurze Replik, die auf Ansprachen (vornehmlich) ausländischer Pressevertreter Bezug nimmt. Stresemann hebt gleichwohl besonders die positive Aufnahme dieses „absolut deutsch[en]“ Films durch die ausländischen Vertreter hervor, Ausdruck auch der nationalliberalen Haltung eines Politikers, der in internationaler Zusammenarbeit wie sie die Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund verhieß und der Verfechtung nationaler Interessen, insbesondere auf wirtschaftlichem Gebiet, keinen Widerspruch sah.

4 Lang, Fritz: Worauf es beim Nibelungen-Film ankam, abgedruckt in: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich [Hgg.]: Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis. Berlin 1990, S. 170-174, hier S. 172f. – Freilich darf hier ebenso wenig übersehen werden, in welchen allgemeineren Kontext Lang diese Aussage einbindet; wie die dem oben angeführten Zitat vorausgehenden Worte zeigen, ist Denken in Kategorien des Nationalen dem frühen 20. Jahrhundert eine sehr selbstverständliche Geisteshaltung: „Es kann meines Erachtens nicht die Aufgabe des deutschen Films sein, mit der äußeren Monumentalität des amerikanischen Kostümfilms in Konkurrenz zu treten. [...] Auch halte ich es vom Standpunkt des Erfolges aus für ungeschickt, fremden Völkern das anzubieten, was sie selbst in viel reicheren Maß besitzen. Wir wollen ihnen das bringen, was sie *nicht* haben: Das Unnachahmliche, was einmalig und einzig ist und im Gegensatz zum nivellierend-internationalen unübertragbar national ist.“ (ebd., S. 172;

Sicherlich lassen sich nicht sämtliche Beobachtungen zu Fritz Langs *Nibelungen* und der darin entfalteten Ästhetik, die zu einer ideologiekritischen Einschätzung des Films führen, unter Verweis auf Absichtsbelegungen des Regisseurs u.ä. beiseite wischen; ob bspw. der Rassismus-Vorwurf schon allein dadurch zu entkräften ist, dass die Zeitgenossen in der Darstellung der Hunnen nichts Rassistentes erkennen konnten, bliebe eigens zu diskutieren.⁵ Dennoch steht zu erwarten, dass sich in historisierender Film-Lektüre, im Verfahren sozio-kultureller Kontextualisierung, einige Referenzpunkte aus dem sozialen wie kulturellen Umfeld der jungen Weimarer Republik zutage fördern lassen, die einen anderen Blick freigeben auf so manche, mitunter vorschnell als präfaschistisch identifizierte Erzählelemente: Die historisch nachgeordnete Entwicklung hin zu Faschismus und Krieg zunächst einmal außer Acht lassend, stellen meine folgenden Ausführungen den Versuch dar, Fritz Langs *Nibelungen* als Zeugnis nicht der Zwischenkriegszeit, sondern der jungen Weimarer Republik zu begreifen, und davon ausgehend der Frage nachzugehen, was die Darstellung von Fremdheit in dieser Verfilmung inhaltlich wie narrativ austrägt.⁶

Die Behauptung, dass sich in den Bilderfluten von Fritz Langs immerhin fünfstündiger Monumentalverfilmung des Nibelungenstoffs⁷

Herv. i. O.). Zum Klima der 1920er Jahre, besonders in Hinblick auf Auffassung und Stellenwert nationalistisch eingefärbter Denkmuster, ausführlich auch von See, Klaus: ‚Dem deutschen Volk zu Eigen‘. Fritz Langs Nibelungenfilm von 1924. In: Ders. [Hg.]: Texte und Thesen. Streitfragen der deutschen und skandinavischen Geschichte. Heidelberg 2003, S. 115-132.

- 5 Diesen Einwand bringt Klaus von See vor, vgl. von See, Klaus: Dem deutschen Volk (wie Anm. 4), S. 118. Die Argumentation zielt dort freilich in erster Linie auf die Notwendigkeit zur Historisierung auch der Kategorien, in denen Wahrnehmung beschreibbar wird: Unser Rassismus-Begriff ist historisch bedingt ein anderer als der damalige; zu fragen ist daher wiederum, ob jede Darstellung von Unterschieden zwischen den Völkern zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum notwendig bereits völkische Züge trägt.
- 6 Dieser Ansatz ist selbstredend nicht grundstürzend neu, auch Klaus von See formuliert eine ähnlich lautende Forderung, wenn er die späteren Leni-Riefenstahl-Filme als Deutungshintergrund ablehnt und anregt, Lang zu interpretieren „aus dem geistig-kulturellen Klima seiner eigenen Zeit, also der Jahre nach dem Versailler Diktat und der frühen Weimarer Republik.“ (von See: Dem deutschen Volk, wie Anm. 4, S. 120).
- 7 Alle i.F. ausgewiesenen Filmzitate (Szenenangaben wie Bildmaterial) beziehen sich auf Fritz Lang: *Die Nibelungen*. Restaurierte Fassung mit rekonstruierter Originalmusik, Teil 1: *Siegfried*, Teil 2: *Kriemhilds Rache*. Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung 2012 (Lizenzausgabe für die Süddeutsche Zeitung Cinemathek).

ein mit Fremde verbundenes diskursives Potential erkennen lässt, gründet vor allem auf dem für die folgenden Überlegungen veranschlagten Fremdheitsbegriff selbst. Im Anschluss an eine breite, in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen geführten Debatte wird hier von Fremde in einem Sinne zu sprechen sein, der den Begriff nicht bedeutungsverengend zur Bezeichnung unterschiedlicher ‚Völkerschaften‘ bzw. Ethnien heranzieht und ihn insofern von vornherein inhaltlich auf die Merkmale Herkunft und kulturelle Gruppenzugehörigkeit eingrenzt. Fremdheit kann vielmehr aufgefasst werden als ein Ergebnis von Wahrnehmungsprozessen, die zur Einordnung eines Gegenübers, das zunächst einmal lediglich ein Anderer ist, führen; sie bestimmt sich insofern in erster Linie anhand der Anknüpfungspunkte für die Herstellung von Beziehungsverhältnissen, die es Menschen ermöglichen, in sozialer Gemeinschaft miteinander zu leben.⁸ In solchem Verständnis bildet Fremdheit gleichsam einen Pol aus auf einer breiten Skala von Gradationen der Alterität, die „Fremdverstehen aufgrund von Identitätsunterstellung fundiert“ – ‚Fremde‘ ist in einem solchen Verständnis hingegen eher als Alienität, folglich grundlegend als Differenzkategorie entworfen, als Begrifflichkeit, die dazu dient, auf Wahrnehmungsebene fassbare Unterschiede skalierend einordnen zu können.⁹ Ein derartiges, relational angelegtes Verständnis löst den Begriff aus dem starren Korsett der Setzung, die lediglich den einen Bezugsparameter ethnischer Zugehö-

-
- 8 Hier kann nicht der Ort sein, die angesprochene Debatte in all ihren Verästelungen angemessen wiederzugeben; einen konzisen Überblick zu wesentlichen Positionen, Differenzen und Synthesemöglichkeiten bietet Groth, Sibylle: *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg 2003, S. 35-39; darüber hinaus einschlägig Nassehi, Armin: *Der Fremde als Vertrauter. Soziologische Beobachtungen zur Konstruktion von Identitäten und Differenzen*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 47 (1995), Heft 3, S. 443-463; Roth, Klaus: *Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer Sicht*. In: Heuberger, Valeria/Suppan, Arnold/Vyslonzil, Elisabeth [Hgg.]: *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*. Frankfurt/Main 1998, S. 21-43; Münkler, Herfried/Ladwig, Bernd: *Dimensionen der Fremdheit*. In: Münkler, Herfried [Hg.]: *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin 1997, S. 11-44 sowie Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois [Hgg.]: *Hermeneutik der Fremde*. München 1990.
- 9 Zur konzeptionellen Unterscheidung zwischen Alterität und Alienität vgl. Knoblauch, Hubert/Schnettler, Bernd: ‚Postsozialität‘, Alterität und Alienität. In: Schetsche, Michael [Hg.]: *Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens*. Würzburg 2004, S. 23-41, hier S. 23.

rigkeit zulässt, und rückt stattdessen die Effekte in den Vordergrund der Betrachtung, die mit der Wahrnehmung und Darstellung von Unterschieden verbunden sind – großen und kleinen, die noch dazu auf ganz unterschiedliche Faktoren bezogen werden können.¹⁰ In den Blick kommt somit eine grundsätzliche Überlegung:

Jedoch muß das Andere nicht auch gleich das Fremde sein. So können Objekte und Personen trotz ihrer Andersheit als nicht fremd wahrgenommen oder bezeichnet werden. Dabei kann es sich um sichtbare oder wahrnehmbare Merkmale naturhaft-körperlicher [Art], aber auch um kulturelle Differenzen handeln. Diese werden dann allein als Unterschied zwischen dem Ich und dem jeweils anderen Ich [...] aufgefaßt. Es gibt also durchaus Differenzen zwischen den Geschlechtern, den Generationen oder unterschiedlichen sozialen Gruppen, ohne daß diese als Merkmale von Fremdheit begriffen werden. Andere Merkmale wiederum können als deutliche Zeichen von Fremdheit wahrgenommen werden. Fremdheit folgt also nicht notwendigerweise aus der Andersheit, sondern entsteht erst aus ihrer Interpretation heraus.¹¹

Insofern löst sich im Blick auf relationale Konstruktionen auch die monolithische Geschlossenheit des Eigenen auf;

die wechselseitige Grenzziehung [ist] dynamisch, fließend und Wandlungen unterworfen. Erst über die Bezeichnung einer Person, Sache oder Situation als fremd wird das jeweils Eigene konturiert [...]. Der Gegensatz zu Fremdheit ist nach [der von Armin Nassehi entworfenen] Unterscheidung keine differenzlose Vertrautheit, sondern bildet den Antagonismus zwischen Freund und Feind. [...] Die Kategorie ‚Fremde‘ ist eine relationale Größe, denn sie drückt ein Verhältnis oder eine Beziehung aus. Die Bezeichnung [...] stellt ein komplexes, kontextabhängiges Beziehungsge-

-
- 10 Damit wird auch die Attraktivität des hier veranschlagten Fremdheitsbegriffs für die Stummfilm-Analyse deutlich: Mit dem Begriff der Relation steht ein Terminus zur Verfügung, mit dem die performanzorientierte Betrachtung der Bildebene des Films und die analytische Frage nach Deutung und Bedeutung von Fremdheit enggeführt werden können. Relationen realisieren sich freilich auf beiden Ebenen in je unterschiedlicher Weise, die ‚doppelte‘ Begriffsbelegung ermöglicht es jedoch, den Konnex herzustellen.
- 11 Groth: Bilder vom Fremden (wie Anm. 8), S. 36. – Methodisch-theoretische Fundierung und Reflexion erfährt dieser Gedankengang unter dem Signum der Intersektionalitätsforschung; vgl. hierzu auch den hervorragend die Komplexität des Ansatzes wie auch seine Historisierbarkeit und Anwendungsmöglichkeiten in Bezug auf Literatur- und Filmanalyse aufbereitenden Aufsatz von Kraß, Andreas: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt. In: Bedeković, Nataša/Kraß, Andreas/Lembke, Astrid [Hgg.]: *Durchkreuzte Helden. Das Nibelungenlied und Fritz Langs Film Die Nibelungen im Licht der Intersektionalitätsforschung*. Bielefeld 2014, S. 7-47.

flecht dar zwischen dem, was als jeweils Eigenes betrachtet, und dem, was als diesem nicht zugehörig angesehen wird.¹²

Für meine Betrachtungen zu Fritz Langs *Nibelungenverfilmung* lassen sich aus diesen Überlegungen zwei, untereinander verschränkte Fragekomplexe gewinnen: Zum einen die ganz grundsätzliche und nur scheinbar banale Frage ‚wer ist wann wo fremd‘, bzw.: ist das Andere immer auch das Fremde? Dem beigeordnet, und sich aus dem Skalierungsgedanken notwendig ergebend, ist aber auch der Perspektivbildung auf Andersartigkeit bzw. Fremdheit weiter nachzugehen: Wonach bemisst sich Fremde, wie lässt sich der Standpunkt gewinnen, von dem aus Fremdheit gesichert zu identifizieren ist? Was transportiert die Identifikation von Fremd- oder Andersheit – und schließlich: was ist der Gewinn dabei?

II

Fritz Lang versieht seine *Nibelungen* mit einer erzählerischen Konzeption, welche „vier in sich abgeschlossene, einander fast feindliche Welten, streng zu unterscheiden“ vorsieht. Die erste wird mit Mimes Schmiede vorgestellt, die zweite durch Worms repräsentiert, die dritte ‚Welt‘ liegt mit Isenstein vor, die vierte schließlich bildet der Herrschaftsbereich Etzels im Hunnenland aus: „Durch diese vier Welten schritten die gleichen Menschen, nicht alle den vollen Weg, auf vielfach sich kreuzenden Pfaden.“¹³

An diesen konzeptionellen Grundgedanken schließen sich meine folgenden Überlegungen in zweierlei Hinsicht an – das Argument der Abgeschlossenheit möchte ich zuerst mit Blick auf die narrative Verfasstheit des Erzählganzen nutzen, bevor der Frage nach der Gleichheit dieser dem Blick dargebotenen Menschen weiter nachgegangen werden soll. Es scheint durchaus opportun, den Beginn des Films, in der mythischen Welt Mimes spielend, als Exposition der späterhin bedeutsam werdenden Konflikte und Sujets aufzufassen; zudem liefert gerade die Eingangssequenz einige wesentliche Anhaltspunkte für die hier zu ver-

12 Groth: *Bilder vom Fremden* (wie Anm. 8), S. 37.

13 Vgl. Lang: *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*, (wie Anm. 4); zur Konzeption der ‚vier Welten‘ insbesondere S. 171f., dort auch oben angeführte Zitate.

folgende Fragestellung.¹⁴ Die eingangs vorgestellten Figuren unterscheiden sich bereits auf den ersten Blick recht deutlich voneinander, die Differenz zwischen ihnen wird dabei in erster Linie als Differenz der Körper sichtbar gemacht: Man sieht einerseits die Schmiedegesellen und Mime selbst, allesamt verwachsene, von Narben übersäte Figuren, die sich auf Stecken gestützt und an Wänden entlangtastend kraftlos dahinschleppen; im Kontrast dazu steht der jugendliche, fröhlich auf Kraft und Geschmeidigkeit seines Körpers vertrauende Siegfried. Anne Waldschmidt ordnet die Wirkung dieser Körperinszenierung eindeutig perspektivierend ein:

Film-Siegfried im Zauberwald, mit einem Fellschurz bekleidet, auf dem weißen Zelter reitend und von schrägeinfallenden Lichtbahnen beschienen, wird zur Ikone eines völkischen Idealtyps [...]. Mit einer modernen, artifiziellen Lichtdramaturgie erhebt Lang ihn zur Lichtgestalt, zum säkularisierten Messias und nordischen Heilbringer [...] im Gestus des Bamberger Reiters,

was ihn letztlich zum „Inbegriff des nordisch-männlich-heldischen, echt-deutschen Wesens“¹⁵ mache.

-
- 14 Diese Annahme lässt sich auch mit allgemeineren Überlegungen zur Kinesik des Stummfilms stützen: „Jedes Zeichensystem, so auch das kinesische, wird stets intradiegetisch im Sinn einer *Grundordnung* in jedem Film eingeführt. Davon abweichende Zeichen werden dann vor der Folie der Grundordnung als andersartige Zeichen rekonstruierbar und können in ihren Semantiken erfasst und beschrieben werden. Es handelt sich zudem beim Film, wie bei allen anderen künstlerischen Produkten auch, um eine Wirklichkeitskonstruktion, also um ein System aus konstruierten, kohärent interpretierbaren Daten. Das bedeutet, dass die kinesischen Zeichen *a priori* bedeutungstragend sind und in einem Kontext, dem Gesamtfilm, verortet werden können.“ (Gräf, Dennis: Kinesik im Stummfilm. In: Zeitschrift für Semiotik 30/2008 [Zeichensysteme im Film], Heft 3-4, S. 237-267; Herv. i. O.)
- 15 Waldschmidt, Anne: Sendboten deutschen Wesens. Fritz Lang, Thea von Harbou und ‚Die Nibelungen‘. In: Das Ufa-Buch (wie Anm. 1), S. 138-141; hier S. 140f. Die nähere Bestimmung der auf Bildtraditionen des 19. Jh.s aufruhenden Ikonographie der mittelalterlichen Reiterstatue stammt aus der Feder Hermann Glasers, der weiterhin ausführt: „Seine [i.e.: des Bamberger Reiters] Gläubigkeit war säkularisierbar, mehr auf das Schwert als auf Gott beziehbar; er war Mann durch und durch; aber man konnte annehmen, daß ihn eine keusche Frouwe in der Kemenate erwartete. Siegfried war in ihm wiedergeboren.“ (ebd., S. 141) Wenngleich hier Quellennachweis und damit Kontext der Aussage des auf die NS-Zeit spezialisierten Kulturhistorikers fehlen, wird doch ein eigentlich über Waldschmidt hinausweisender Bezugspunkt der Argumentation deutlich: Glaser betont ja gerade die historisch-gesellschaftlichem Wandel unterlegene Bedeutung von Bildzeugnissen. Die Eindeutigkeit, mit der Waldschmidt und

Vielleicht lässt sich jedoch die unversehrte Körperlichkeit Siegfrieds auch in einen anderen Wahrnehmungshorizont einordnen, der weniger eindeutig vom Primat artifizieller, intentional besetzter Bildwirkungen ausgeht. Sechs Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, in der Wahrnehmung einer von Kriegsinvalidität allenthalben geprägten Gesellschaft¹⁶, mag die von Siegfried repräsentierte Ungezwungenheit im Umgang mit einem jugendlichen, gesunden und kräftigen Körper eventuell nichts weiter sein als eben dies: ein Bild anstrengungsloser Zuversicht und Tatkraft, das den Müden und von Gebrechen Gezeichneten kontrastierend gegenüber gestellt ist.



Sequenz 1: Siegfried und die Schmiedegesellen (*Siegfried*, 1. Gesang, 00:06:50-00:09:37 & 00:11:57-00:12:50)

Diese so unterschiedlich gezeichneten Figuren, bei Siegfrieds Aufbruch bereits im Auseinanderstreben begriffen, werden dann aber nochmals in einem Bild zusammengeführt, das sie wiederum miteinander vereint: Einer der Schmiedegesellen erzählt vom fernab gelegenen Worms; Mime, Siegfried und die übrigen gruppieren sich um ihn herum, so dass

Glaser hier den Referenzpunkt der Siegfried-Darstellung meinen identifizieren zu können, muss daher überraschen.

- 16 Bereits die im Sanitätsbericht des Deutschen Heeres genannte Zahl von 703.000 als ‚dienstunbrauchbar‘ Entlassenen lässt das Ausmaß dieser Prägung erahnen. Der Medizinhistoriker Wolfgang U. Eckert merkt dazu jedoch an: „Es gibt gute Gründe, diese offiziellen Zahlen als geschönt anzuzweifeln. Andere Hochrechnungen gehen von etwa 2,7 Millionen dauerhaft kriegsbeschädigter Soldaten aus, was etwa 11% der insgesamt 24,3 Millionen verletzter und schwerverletzter Soldaten entsprechen würde. Hinzu traten etwa 533.000 versorgungspflichtige Kriegswitwen und etwa 1,2 Millionen Kriegswaisen. Entstanden war so aus dem Krieg ein unermessliches Elend und Leid weit über den Kreis der unmittelbar Betroffenen hinaus, das die soziale Landschaft der Weimarer Republik hindurch bis in die NS-Diktatur prägen sollte.“ (Eckert, Wolfgang U.: *Kriegskrüppel. Der Erste Weltkrieg und seine traumatischen Folgen*. SWR2 – Aula vom 17.08. 2014, S. 4; Manuskript einsehbar unter: <http://www.swr.de/-/id=13725020/property=download/mid=660374/18f75wl/swr2-wissen-20140817.pdf>. Die Zitation erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors). Der Allgegenwart der Kriegsversehrten im alltäglichen Leben entspricht auch ihre wachsende Bedeutung als Gegenstand politischer Agitation; insbesondere der in semantischer Hinsicht geführte Kampf um eine adäquate Bezeichnung für die Kriegsinvaliden zeigt dabei recht deutlich, dass es hierbei stets auch um die Restituierung eines gefährdeten Männerbildes geht (vgl. Eckert: *Kriegskrüppel*, S. 5-8; ausführlicher zur Thematik insgesamt auch Ders.: *Medizin und Krieg. Deutschland 1914-1924*. Paderborn 2014).

die gemeinsame Rezeption der Erzählung all diese so sehr Verschiedenen zu einer Gruppe von Männern verschmelzen lässt, die andächtig und sehnsuchtsvoll die sagenhafte Schönheit Kriemhilds imaginieren. Gleichzeitig transportiert die Erzählung des Gesellen den Eindruck einer von der mythischen Waldumgebung in jedweder Hinsicht abgesetzten Welt: Worms wird anhand des Einzugs der Burgunden in die Kirche als strukturierter, klar gegliederter Raum vorgestellt, in dessen Ordnungsgefüge Männer und Frauen, Untergebene und Herrschaft ihren jeweils genau bezeichneten Platz einnehmen. Diese vollkommen andere Welt ist für die Schmiedegesellen freilich unerreichbarer Sehnsuchtsort, während der Königssohn Siegfried ohne Zeit zu verlieren dorthin aufbrechen kann – die der Schmiede zugeordneten Figuren verharren in sinnierender Haltung am Boden kauern, Siegfried jedoch löst sich in dynamischer Bewegung aus der Gruppe heraus und sattelt freudestrahlend sein weißes Pferd.¹⁷ Es werden also hier bereits eine ganze Menge unterschiedlicher Faktoren angesprochen und durchgespielt, die – aufgrund der in der Figurenzeichnung je distinkten Kombination – einen jeweils unterschiedlichen Umgang mit der vorgestellten Andersheit zu lassen oder auch ausschließen; Relationen entstehen hier zwar auf unterschiedliche Weise, mit unterschiedlicher Reichweite, Tragfähigkeit und Dauer, Differenz zwischen Figuren wird jedoch nicht als grundlegend trennendes Faktum markiert, das unüberwindliche Hürde bedeuten muss.¹⁸

17 Mit der Imagination Kriemhilds endet die hier inserierte Erzählung durch den Schmiedegesellen, welche mit einem Blick auf das hoch oben thronende Worms begonnen hatte. Noch eine weitere Filmminute wird der Darstellung entrückter Tagträumerei durch die Männergruppe gewidmet, bevor Mime den Königssohn gleichsam wachrüttelt.

18 Zu beachten bleibt, dass Siegfrieds Begehren, den Weg nach Worms gewiesen zu bekommen, sofort Feindseligkeiten auslöst – der Königssohn spielt nun seine körperliche Überlegenheit aus, und weist so die spottenden Schmiedegesellen in ihre Schranken. Die über Erzählung initiierte Gruppenbildung, die auf das Gemeinsame der Geschlechtszugehörigkeit verwiesen hatte, erweist sich insofern als brüchig – wohl kaum zufällig just in dem Moment, in dem die körperliche Seite von Männlichkeit zum Vorschein kommt. Siegfrieds herrischer Umgang mit den Schmiedegesellen und seine als Drohung vorgetragene Forderung tun ein Übriges, um den Wechsel des Bezugspunktes zu unterstreichen: Als Männer träumen sie gemeinsam von der Schönheit in Burgund, sie zu erringen bleibt allein dem die Knechte verscheuchenden Königssohn vorbehalten.

Anders wird dies nun in den darauffolgenden Sequenzen gestaltet. Auf seinem Weg nach Worms trifft Siegfried auf Alberich. Dieses Zusammentreffen steht von Beginn an im Zeichen agonaler Konfrontation; der Albenkönig, mit Hilfe der Tarnkappe unsichtbar, überfällt aus dem Hinterhalt heraus den ahnungslos die Grenzen seines Reiches überschreitenden Siegfried. Selbst als er nach dem Verlust der Kappe von Siegfried überwunden wird und ihm Frieden zusichert im Tausch für sein Leben, ist kein Endpunkt des Konflikts erreicht. Ein weiteres Mal versucht er, einen mit List und Heimtücke provozierten Kampf auf Leben und Tod für sich zu entscheiden. Sterbend verflucht er den Sieger. Die Begegnung mit dem Albenkönig, selbst aus Stein geschaffen, im Sterben zu Stein werdend und somit als nicht-menschliches Wesen dem Menschen Siegfried kontrastiv-gegensätzlich gegenübergestellt, veranschaulicht somit bereits ganz zu Beginn des Films den bedrohlichen Verlauf einer Begegnung zwischen Figuren, denen jegliche Gemeinsamkeit fehlt.¹⁹



7/ Sequenz 2: Alberich vs. Siegfried (*Siegfried*, 2. Gesang, 00:25:30-00:35:20)

Insofern veranschaulicht diese Szene, im Gegensatz zur vorangegangenen, das letal endende, nicht bezähmbare Agon einander fremder Gestalten: Der Fluch des Alberich verdeutlicht das Fortwirken solch tödlicher Aggression über ihr eigentliches Ende hinaus, wodurch bereits recht früh eine schauerliche Perspektivität des Todes in den Erzählzusammenhang inseriert wird.

Die in den ersten Gesängen des *Siegfried*-Filmteils entfaltete Bandbreite des Erzählens von Unterschieden ist damit zwar noch lange nicht ausgeschöpft. In der Gegenüberstellung der beiden soeben behandelten Sequenzen tritt aber eine recht deutlich erkennbare Perspektivbildung hervor auf den Unterschied zwischen der Wahrnehmung von Andersartigkeit, die nicht nur überbrückt werden kann, sondern für sich genom-

19 Die Möglichkeit, Alberich und Siegfried im Hinblick auf ihre ständische Zugehörigkeit eine Gemeinsamkeit zuzusprechen, wird bezeichnenderweise ausgespart: Zu keinem Zeitpunkt wird hier Siegfried als Königsson erkennbar gemacht, eher gegenteilig scheint mir die gesamte Szene darauf angelegt, die Figuren in möglichst kontrastiver Bildgestaltung einander gegenüberzustellen.

men sogar eine gewissermaßen ‚ordnungsgenerierende‘ Funktion zugewiesen bekommt, und einem Konstrukt umfassender Fremdheit, welche mit Heimitücke, List und einem blutrünstigen, durch nichts stillzustellenden Agon verknüpft wird. Im Anschluss an die eingangs formulierten Überlegungen lässt sich dies gleichsam als Exposition zweier ‚Pole‘ begreifen; im weiteren Erzählverlauf können diese, so meine These, in inhaltlicher Ausgestaltung weiterverfolgt werden – wobei dann auch zunehmend die oben angesprochene Skalierung eine Rolle spielt, die den einen Pol vom anderen scheidet. Zentral herangezogen in dem hierbei sichtbar werdenden Prozess des Ausspekulierens von Bedeutung wird die Kategorie *gender*. Die Attraktivität der Geschlechtsrolle besteht dabei zweifellos darin, dass sich mit ihr eine ganze Reihe an weiteren, sie genauer beschreibenden Faktoren verbinden lassen, welche Erkennbarkeit und Positionierung einer Figur allererst gewährleisten. Eben dies hatte sich mit der Vorstellung Kriemhilds in der Schmiedegesellen-Erzählung ebenfalls vollzogen: Sie wurde als Tochter und Schwester erkennbar, als Mitglied der königlichen Familie, als gläubige Katholikin. Dieses Bündel erst macht ihre Frauenrolle aus – und in dieser tritt sie bei der Ankunft Siegfrieds in Worms auch in Erscheinung, wo allein der Auftritt der wunderschönen, demütig-züchtigen Königstochter den gerade zwischen den Männern ausgebrochenen Konflikt befrieden kann.



7\ Sequenz 3: Siegfrieds Ankunft in Worms (*Siegfried*, 2. Gesang, 00:45:20-00:46:30)

Das tumultartige, kriegerische Chaos, das sich aus der anfangs friedlichen Szene entwickelt hatte, in der ausschließlich Männer den Wormser Thronsaal bevölkern und miteinander kommunizieren, löst sich unmittelbar in dem Moment wieder in friedliche Ordnung auf, in dem Kriemhild den Saal betritt: Auf sie hin ordnen sich alle Blicke und Bewegungen; indem sie aber als den Einzug der Frauen anführende Figur inszeniert wird, zeigen sich zugleich Bedeutung wie Bandbreite des Weiblichen, auf das hier reagiert wird – mit dem Eintritt der Frauen kehrt Ru-

he ein, ein Idealbild heteronormativen Friedens.²⁰ Andersartigkeit erscheint hier als funktionale Größe, die aber, auch das ganz offensichtlich, nicht nur Ordnung stiftet sondern darüber hinaus Anlass gibt zu passionierter Liebe zwischen den Geschlechtern.

Lediglich grob skizzierend sind dem nun noch ein paar wenige weitere Beobachtungen aus dem ersten Filmteil hinzuzufügen, um den Argumentationsgang nachvollziehbar gestalten zu können. Ganz anders nämlich als bei Kriemhild stellt sich die Ausgestaltung der *gender*-Rolle bei Brünhild dar. Sie wird primär als Kämpferin, als die ebenso sportive wie autonome Herrin von Isenland eingeführt.



Sequenz 4: Brünhild, Herrscherin von Isenland (*Siegfried*, 3. Gesang, 00:52:30-00:53:35)

Dass diese sehr körperbetonte, Ungebundenheit und Freiheit demonstrativ in den Vordergrund stellende Figurenzeichnung in der zeitgenössischen Wahrnehmung der jungen Weimarer Republik, in der die Vorstellung von der ‚Neuen Frau‘ gerade in das Zentrum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen einrückt, insofern unverkennbar eine spezifische und noch nicht einmal pejorativ abgewertete Ausprägung von Weiblichkeit transportiert, darf wohl angenommen werden.²¹ Freilich

20 Bei genauem Blick zeigen sich freilich dennoch Unterschiede im Detail: Siegfrieds Blick ist allein auf die strahlende Schönheit der jungen Frau gerichtet; die Wormser Könige weichen wohl eher vor dem Anblick der gemeinsam eintretenden Frauen der Familie, Schwester und Mutter, zurück; Hagen steht zudem vor den Königinnen. Die Mehrzahl der Kämpfenden scheint jedoch überhaupt auf die Tatsache zu reagieren, dass hier Frauen in geordneter Formation eintreten – die überdies Wein und Kreuze mit sich tragen. Eine Gasse für sie öffnet sich umgehend, die gerade noch wild kämpfenden Männer treten geordnet zurück ins Spalier.

21 Einen kursorischen Überblick über die Körperdiskurse der 20er Jahre im Spannungsfeld von Technik, Krieg und Medien bietet der Einleitungsaufsatz von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918-1933*. Bielefeld 2005, S. 13-29. Hervorgehoben wird dort insbesondere die „neue Bestimmung körperlicher Gesundheit [anhand von] Kategorien wie Energie, Effizienz, Leistung und Wachheit“ (ebd., S. 15), welche dann auch für die Herausbildung des Typus der ‚Neuen Frau‘ entsprechend eine tragende Rolle spielen. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Jost Lehne zur ‚Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre‘ im nämlichen Band,

wird nicht zuletzt durch die Inanspruchnahme und Kombination wesentlicher Attribute dieser Frauendarstellung – das kurzgehaltene Haar, der trainierte Körper und das deutlich selbstbewusste Auftreten – das Bild eben jener „moderne[n] Jagdgöttinnen“ gezeichnet, deren „schlanke[r] Dianentyp“²² in besonderer Weise für die Abgrenzung „gegenüber dem eher ruhigen und passiven Weiblichkeitsideal des 19. Jahrhunderts“²³ aufgebaut wurde. Insofern ist Brünhilds *gender*-Rolle bereits auf der Bildebene klar kontrastiv zu derjenigen Kriemhilds angelegt; in der auf Gegenbildlichkeit angelegten Darstellung wird jedoch deutlich, dass hier gerade die sozial inklusiv wirksamen Bestandteile fehlen – zwar ist auch Brünhild begehrenswert schön, diesem Begehren begegnet sie aber mit aggressiver Abwehr.²⁴ Besonders bei ihrer Ankunft in Worms zeigt sich die Zurückweisung der ihr zgedachten, von ihr aber als Zumutung begriffenen Aspekte einer weiblichen Handlungsrolle: Noch auf dem Schiff kontert sie Gunthers schüchterne Annäherungsversuche mit jähem Angriff, in den Mauern von Worms mag sie weder Utes Umarmung, Angebot familialer Einbindung, noch den Segen des Priesters, der die Aufnahme der zukünftigen Königin in die christliche Gemein-

S. 264-278. Lehne macht v.a. auf das veränderte Körperschema aufmerksam: „In der Funktion als leistungsfähiges Mittel zum Zweck näherte sich die Vorstellung einer idealen Körperbeschaffenheit dem Bild des männlichen Körpers an. Das Girl wirkte jungenhafter, athletischer, hatte weniger ausgeprägter Rundungen, lange Beine, schmale Hüften, nicht zu große Brüste, einen geraden Oberkörper etc.“ (ebd., S. 275). Den Prozess der bildlichen Festschreibung des Phänotyps, der diesem „im 19. Jahrhundert noch rein theoretischen Konzept[.] einer ‚Neuen Frau‘ zugehörig sein sollte, zeichnet Gesa Kessemeier nach und verortet seinen Beginn zu Anfang der 1920er Jahre, vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund 2000, S. 32-37; Zitat S. 32.

22 Kessemeier: Körperbilder (wie Anm. 21), S. 34.

23 Kessemeier: Körperbilder (wie Anm. 21), S. 44.

24 Dieses kontrastive Gegeneinanderführen zweier differenter Konzepte von Fraulichkeit ist demnach als rekursive Zitation gesellschaftlich virulenter Diskurse zu verstehen. Die Vielfalt, die sich hierbei ausbildet, zeigt Peter Hoeres im Kapitel ‚Lebensweisen‘ seiner Studie ‚Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne.‘ Berlin 2008, S. 111-116 auf; u.a. weist er auch auf den „Feminismus der konservativ verstandenen Differenz“ hin, der vom Bund deutscher Frauenvereine propagiert wurde und Weiblichkeit vornehmlich als „positive Andersartigkeit und als Mütterlichkeit“ (ebd., S. 115) verstanden wissen wollte. Dies macht v.a. deutlich, als wie wenig eindeutig gefestigt Frauenbilder und -rollen in der Gesellschaft der jungen Weimarer Republik angesehen werden müssen, wodurch sie grundlegend offen bleiben für Zuschreibungen und Semantisierungen in der künstlerischen Auseinandersetzung.

schaft bei Hofe signalisieren soll, akzeptieren und weist beide in brüskierend zurückweichender Bewegung von sich.



Sequenz 5: Brünhilds Ankunft in Worms (*Siegfried*, 4. Gesang, 01:08:19-01:11:50)

Lang wählt als Hintergrund dieser Szene bezeichnenderweise das weite Panorama der wohlgeordneten Hofumgebung von Worms, und macht so allein anhand des Szenenarrangements einen deutlichen Kontrast auf zur Ankunft Siegfrieds, bei der eben die Frauenrolle, die hier so gründlich von einer Frau negiert und verworfen wird, Chaos in Ordnung, und Distanz in Nähe auflöste: Hier ist die gegenläufige Bewegung ins Zentrum der Darstellung gerückt, die körperliche Distanznahme der Figur drückt zugleich die Distanzierung von der ihr zugeordneten Rolle aus, wie sie auch Relationen zu anderen grundsätzlich negiert – die irritierten Blicke, die die Umstehenden miteinander wechseln, deuten freilich nur an, wie grundstürzend solche Negation funktionaler Andersheit im Gefüge des Wormser Hofes wirken muss. Lediglich einmal wird sich Brünhild, allerdings mit betrügerischen, hinterhältigen Absichten, eines eine Nähe-Relation implizierenden Aspekts ihrer *gender*-Rolle bedienen. Als sie nach dem Königinnenstreit Gunther das Skandalon ihrer Entjungferung durch Siegfried eröffnet, wird sie in einer Pose gezeigt, welche die intime Nähe zwischen den Ehepartnern nicht zuletzt durch den Körperkontakt unterstreicht – Brünhild flüstert Gunther, vertraulich von hinten an ihn gelehnt, ins Ohr –, woraufhin dieser unmittelbar und sofort, als Ehemann be- und getroffen, den Xantener als das bedrohliche, radikal Andere markiert und zur Jagd auf den „tollen Hund, einen reißenden Wolf“ bläst.²⁵

Astrid Lembke kommt in ihrer intersektionell arbeitenden Studie zum ersten Teil der Fritz-Lang-Verfilmung zu dem – durchaus überzeugenden – Schluss, dass dort die Überkreuzung der beiden Kategorien *gender* und Stand in Bezug auf die beiden Heroen-Gestalten Brünhild

²⁵ Vgl. dazu die Mordrat-Szene in *Siegfried*, 5. Gesang; 01:45:44-01:48:23. Der Zwischentitel, dem das obige Zitat entstammt, findet sich bei 01:47:56.

und Siegfried klar unterschiedliche „psychologische Disposition[en]“²⁶ hervortreibt, welche in letzter Konsequenz mit Liebesfähigkeit in Zusammenhang gebracht werden. Für den zweiten Teil weist Lembke jedoch lediglich allgemein auf den bereits anhand der Farbcodierung der Figuren kaum zu übersehenden Umstand hin, dass Kriemhild die „destruktive[n] Energien“ Brünhilds übernimmt und in deren Rolle schlüpft, „indem sie sich ihre maßlose Wertschätzung der Vergangenheit und Verneinung alles Zukünftigen zu eigen macht“²⁷. Auch wenn Kriemhild letztlich ebenfalls zu einer deutlich in negatives Licht getauchten „charismatischen Führerfigur“²⁸ á la Brünhild avanciere, sieht Lembke ihr dennoch insgesamt nicht in gleicher Weise einen „zweifelhaften Charakter[.]“²⁹ bescheinigt, da sie ja bis zum Schluss aus Liebe handle. Diese Sichtweise überspielt freilich relativ leichtfüßig die Tatsache, dass es gerade dieses ‚Handeln aus Liebe‘ ist, welches im Falle Kriemhilds charismatische Führerschaft allererst hervortreibt. Genau besehen ist damit sogar eine massive Einengung des zuvor anhand dieser Figur in Facettenreichtum aufgefächerten Bildes von Weiblichkeit verbunden, oder anders herum ausgedrückt: die Kriemhild-Figur des zweiten Teils bringt die fatalen Konsequenzen der Verabsolutierung eines einzigen, und noch dazu exklusiv gedachten *gender*-Rollenaspekts – nämlich dem der Liebenden – zur Anschauung; wie sich zeigen lässt, ruht die von Lembke zutreffend beschriebene Umarbeitung der Figur ganz wesentlich auf dem sukzessiven Zurückdrängen der ihrer *gender*-Rolle ursprünglich eingeschriebenen Vielfalt auf.

26 Lembke, Astrid: Umstrittene Souveränität. Herrschaft, Geschlecht und Stand im *Nibelungenlied* sowie in Thea von Harbous *Nibelungenbuch* und in Fritz Langs Film *Die Nibelungen*. In: *Durchkreuzte Helden* (wie Anm. 11), S. 51-73, hier S. 68; im Folgenden dort auch die *conclusio* des Gedankens: „Ihnen beiden wird nicht in erster Linie die Überkreuzung von ‚Geschlecht‘ und ‚Stand‘ zum Verhängnis. An die Stelle der Zugehörigkeit zu einem Stand oder, genauer gesagt, zu einem Herrschaftstypus, tritt in den beiden Werken der Weimarer Republik die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einer »community of lovers«.“

27 Lembke: Souveränität (wie Anm. 26), S. 70.

28 Ebd.

29 Lembke: Souveränität (wie Anm. 26), S. 69; Lembkes Argumentation zufolge ist es v.a. die ablehnende Haltung Brünhilds gegenüber dem männlichen Begehren, das diesbezüglich Signalcharakter entfalte. Zur ‚Zukunftslosigkeit heroischen Charismas‘, welche Lembke v.a. im zweiten Filmteil narrativiert sieht, vgl. ebd. S. 69-73.

Die angesprochene Verabsolutierung setzt bereits in Worms ein: Die trauernde Kriemhild übt ostentativ Mildtätigkeit gegenüber den sie umlagernden Armen – die Zuwendung steht jedoch, wie die Zwischentitel verdeutlichen, nicht für christliche Barmherzigkeit, sondern geschieht einzig im Andenken an Siegfrieds Tod; gegenüber Ute, Gunther und den Brüdern agiert sie stets abweisend, mit distanzierenden Gesten beständig auf deren toten Blutsbruder, und die ihr widerfahrenden ‚Kränkungen im Hause meiner Sippen‘ verweisend.³⁰ Anhand eines sehr breit auserzählten Verlusts der familialen Komponenten in der *gender*-Rolle Kriemhilds werden dabei auch die Auswirkungen auf das sie umgebende Hofgefüge kenntlich, in der visuellen Darstellung in erster Linie anhand relationaler Zuordnungen verdeutlicht, die sich in Gestik und Figurengruppierung ausdrücken. Ihren Ausgang nimmt diese Entwicklung in der Bahrproben-Szene, in deren Verlauf die in Worms herrschenden Verhältnisse nachgerade neu geordnet werden: Die um Siegfrieds Leiche in wahlloser Verteilung herumstehende Gruppe Hofangehöriger sortiert sich im Szenenfortgang in zwei Lager; die Partei der Männer gruppiert sich um Hagen und Gunther, der sich der von der Schwester vorgebrachten Bitte um Gerechtigkeit verschließt und sich als dem Schwur- und Waffenbündnis verpflichteter König schützend vor den Gefolgsmann stellt; Kriemhild hingegen steht einer – mit Ausnahme des Priesters – rein weiblich besetzten Figurengruppe vor, deren Hilf- und Machtlosigkeit umso mehr dadurch unterstrichen wird, dass von den auf der anderen Seite des Raumes positionierten Figuren her jegliche, bestehende Verbindungen performativ bestätigende Relationierung dezidiert unterbleibt.³¹

30 Vgl. dazu allgemein *Siegfried*, 7. Gesang, sowie *Kriemhilds Rache*, 1. Gesang.

31 Verschränkte Arme und zu Schlitzen verengte Augen transportieren hier, neben dem Arrangement der Körper zueinander im Raum, den Beziehungsaspekt – sichtbar als Abbruch von Beziehungen, mindestens aber des vertrauensvollen Umgangs und der Kommunikation zwischen den Figuren. Den Höhepunkt bildet sicherlich die per Zwischentitel ostentativ gemachte Aussage Giselhers aus: „Treue um Treue, Kriemhild! Seine Tat ist die unsere! Sein Los ist das unsere! Unsere Brust ist sein Schild!“, danach ist die Trennung des Hofes in zwei Lager vollzogen (vgl. die gesamte Szene *Siegfried*, 7. Gesang; 02:20:14-02:23:34, Zwischentitel bei 02:22:40).



Sequenz 6: Bahrprobe (*Siegfried*, 7. Gesang, 02:13:20-02:17:40)

In der Folge zerfällt der Hof dann auch in zwei einander anklagend gegenüberstehende Teilbereiche; zu Beginn des zweiten Filmteils entsteht sogar der Eindruck zweier voneinander räumlich wie personell abgegrenzter Hofgesellschaften. Ebenso deutlich wie nachhaltig ist das Zusammenspiel der *gender*-Rollenaspekte, das bisher als Begründung für und Ausweis der funktionalen Andersartigkeit im von Männern und Frauen bevölkerten Worms gedient hatte, gestört. Den Höhepunkt der Inszenierung dieses Zerwürfnisses bildet Kriemhilds Abschied von Worms aus, bei dem in klimatischer Steigerung die aktive Negation Nähe-Relationen implizierender *gender*-Rollenaspekte seitens Kriemhild beobachtet werden kann. Vor allem im Rückblick auf Brünhilds Einzug wird das deutlich; beide Szenen können nicht nur wegen der gemeinsamen Thematik, sondern auch aufgrund der in ihnen verwendeten Bildersprache als aufeinander verweisende Sequenzen gelesen werden: Kriemhild verweigert, die Augen in feindlichem Ausdruck zum Sehschlitz verengt, Gunther den Abschiedsgruß, entzieht Gernot ihre Hand und weist die inständigen Bitten um versöhnliche Gesten sowohl des Priesters als auch der alten und gebrechlich gewordenen Mutter zurück, der sie sogar mit einer brüskten Wendung die letzte Umarmung verwehrt. Den Spielmann Volker – eingangs des ersten Filmteils noch großzügig beschenkter Gefolgsmann – lässt Kriemhild achtlos stehen. Als Kulminationspunkt kann schließlich die diese Sequenz abschließende Szene gefasst werden. Mit einem Blick zurück auf das verschneite Worms, auf dessen Zinnen Ute und Volker dem Zug ins Hunnenland sehnsuchtsvoll nachblicken, beantwortet sie schließlich Rüdigers irritierte Frage, ob sie den Ihren nicht doch noch von Ferne ein letztes Mal winken wolle, mit einem entschlossenen, endgültigen Nein.



Sequenz 7: Kriemhilds Abschied aus Worms (*Kriemhilds Rache*, 2. Gesang, 00:23:36-00:28:30)

Kriemhild erteilt demzufolge im Verlauf der Abschiedsszene allen Appellen, die auf die Aktualisierung von *gender*-Rollenaspekten jenseits des

der Liebenden gerichtet werden, eine klare Absage. Dieser jedoch wird durch die Figur selbst als einzig bedeutsamer Aspekt weiterhin zentral gesetzt, wie in der dem Abschied vorangegangenen Sequenz verdeutlicht wurde: Kriemhild verabschiedet sich nicht nur von Siegfrieds Sarkophag mit dem Versprechen, wiederzukommen, sie besucht auch die Quelle, an der er starb und gräbt mit bloßen Händen ein Häuflein der mit seinem Blut getränkten Erde aus – die sie mit großer Gefühlsbewegung an ihrem Herzen birgt.³² Nähe- und Distanznahme werden hier als Positionierung der Figur im Hinblick auf ihre Rolle erkennbar; davon betroffen sind eben diejenigen Aspekte der Figur, die ihre *gender*-Rolle genauerhin beschreiben, die Abkehr von ihnen wird jedoch in erster Linie erkennbar als völlige Abkehr von der sozialen und damit zwischenmenschlichen Gemeinschaft, der Kriemhild bis dato zugehörig gewesen ist.

Ab hier spielt die Handlung abermals in einem gänzlich andersartig konturierten Handlungsraum. Der Wechsel hinüber in jene von Fritz Lang als ‚vierte Welt‘ des Films konzipierte Machtsphäre König Etzels geht einher mit großangelegten ‚Landschaftsaufnahmen‘ und Bildern äußerst betriebsam durcheinander wuselnder Menschenmengen, die den mit dem Jahreszeitenwechsel markierten atmosphärischen Unterschied zusätzlich unterstreichen: Bei Kriemhilds Ankunft wird es Frühling im Lande der Hunnen, alles scheint auf einen freudigen Neubeginn hin ausgerichtet.³³ Ohne Zweifel setzt die Darstellung von Kriemhilds zukünftigen Untertanen immer wieder erkennbar einen Unterschied zu den Wormsers ins Bild, der auch als Inszenierung von Rasse oder zumindest ethnischer Zugehörigkeit als Unterscheidungsmerkmal gelesen werden kann – insbesondere anhand von Kleidung (bzw. deren Abwesenheit), Haartracht und der Tatsache, dass die Hunnen zumeist in grö-

32 Vgl. hierzu die Szene im Wald: *Kriemhilds Rache*, 2. Gesang; 00:20:15-00:22:50.

33 Dieser Umstand wird sogar eigens durch einen entsprechenden Zwischentitel hervorgehoben (*Kriemhilds Rache*, 2. Gesang; 00:29:46). – Bekanntlich handelt es sich bei Langs Nibelungenverfilmung um eine reine Studioproduktion (dazu instruktiv die Ausführungen bei Kettelhut, Erich: *Tonnenweise Drachenblut und ein tändelndes Lindenblatt*. Aus den Erinnerungen des Filmarchitekten Erich Kettelhut. In: Ufa-Buch, wie Anm. 1, S. 146-147). Der immense Aufwand, der für derlei großangelegte Panoramen aufzubringen war, verweist insofern durchaus auch auf deren erzählerischen Stellenwert.

ßeren Gruppen gezeigt werden, die eher regellosen Umgang miteinander zu pflegen scheinen, werden solche Differenzmarkierungen deutlich; vorrangig zielen sie jedoch auf eine kontrastierende Konturbildung der ‚vierten Welt‘ im Vergleich zur zweiten.³⁴ Auch nehme man für den Moment die Auskunft des Regisseurs ernst, es sei ihm insbesondere in den Massenszenen des zweiten Teiles darum gegangen, aus den Komparsen „Menschendarsteller zu machen und sie, mich und das Publikum von dem Anblick einer Menschenherde zu befreien, die auf Kommando einen oder beide Arme hebt, [...] ‚Hoch!‘ oder ‚Nieder!‘ brüllt und in den wenigsten Fällen eine Ahnung hat, warum sie das tut“³⁵, und sich stattdessen zum Ziel setzt „die Masse wiederum in Menschen aufzulösen und jedem einzelnen seine Aufgabe zu stellen“³⁶. Ich möchte daher auch den Umstand, dass in Etzels Land stets eine Vielzahl an Hunnen die Szenerie bevölkern, nicht präsumtiv mit einer abwertenden Perspektivbildung auf ‚das kulturell Fremde‘ in Zusammenhang bringen³⁷, sondern weiterhin nach dem Spektrum an Valenzen fragen, wel-

-
- 34 Ähnlich von See: Dem deutschen Volk (wie Anm. 4), S. 120; dort auch der Hinweis darauf, dass die oftmals inkriminierte ‚Masse Mensch‘ bei Lang doch meistenteils relativ klein ausfällt.
- 35 Fritz Lang: Aufgelöste Massen (De Film Gids / Der Film-Führer, 2. Aprilheft 1924), abgedruckt in: Stimme von Metropolis (wie Anm. 4), S. 174-176, hier S. 175. Lang, der durchaus auch die für heutiges Empfinden befremdliche Terminologie des ‚Menschenmaterials‘ verwendet, kommt am Ende seiner Ausführungen zum individualisierenden Spiel der Komparserie gar zu folgendem Urteil: „Und nur durch diese Auflösung der Masse zu Einzelwesen bekommen wir das, was wir im Film am nötigsten brauchen: beseelte Lebendigkeit.“ (ebd., S. 176).
- 36 Lang: Worauf es beim Nibelungen-Film ankam (wie Anm. 4), S. 172. Tatsächlich werden, lässt man diese Perspektive zu, bereits in den ersten im Hunnenland spielenden Szenen einzelne Figuren sichtbar, die je spezifische Momente im ersten Aufeinandertreffen zwischen Hunnen und der Burgunderin veranschaulichen.
- 37 Vgl. hierzu v.a. die Eingangssequenz der Hunnenland-Darstellung (*Kriemhilds Rache*, 2. Gesang; 00:31:00-00:34:12). Fragwürdig wird die Einordnung der Lang’schen Hunnen-Darstellung als rassistisch-völkisch gefärbte Denunziation eines fremden Volkes ohnehin, richtet man einen differenzierenden Blick auch auf die Darstellung der Menschen in Worms. Der Kontrast zwischen dem in dekadenter Langeweile erstarrten Worms (deutlich v.a. zu Beginn, vgl. *Siegfried*, 2. Gesang), mit seinen ornamental aus Menschen gestalteten Kulissen, wo überdies Königinnen über aus reglos im Wasser verharrenden Untertanen gebildete Brücken schreiten (*Siegfried*, 4. Gesang) und dem vor Leben schier überquellen Hof Etzels könnte kaum größer sein (vgl. hierzu allerdings die kritischen Einwände bei von See: Dem deutschen Volk, wie Anm. 4, S. 119f). Eventuell – und dies mit aller Vorsicht gesprochen – lässt sich der Gegensatz auch als Illustration von Klassenunterschieden lesen, die auch die Alltagsrealität der

che anhand der Darstellung von Anderen und Anderem in diesem zweiten Filmteil narrativiert werden. Auch für die weiteren Betrachtungen bietet sich hierzu die Konzentration auf den Konnex zwischen der Ausgestaltung von *gender*-Rollen an und der Herstellung von tragfähigen Verbindungen zwischen Menschen, die sich in relationalen Beziehungen der Nähe ausdrücken und so zu Gesellschaftlichkeit und Ordnung, zu Formen des Miteinanders führen.

Dieser Zusammenhang hatte sich bereits im Vorhergehenden als sinntragendes Narrativ herauszuschälen begonnen; ebenso bleibt im Folgenden weiterhin die Interaktion zwischen den Geschlechtern aufschlussreich, vor allem diejenige zwischen den Hauptfiguren: Lang inszeniert mit großer Akribie, wie König Etzel, der furchterregend-grimmige, mächtige und vor allem im Vergleich zur Wormser Personage sehr andersartig gezeichnete Herr der Welt³⁸, vor der seinen Thronsaal betretenden Kriemhild schlicht und ergreifend die Fassung verliert, wie er – hingerissen und überwältigt von ihrer Schönheit – ihr alles zu Füßen legt, wie er seine Gewalttätigkeit, seinen Reichtum in ihre Hände gibt und sie als Frau an seinem Hof willkommen heißt.³⁹

1920er Jahre prägen; berücksichtigt man den Status des Stummfilms als aufsteigendes Massenmedium der Moderne, so relativiert sich vielleicht auch der pejorative Impetus, der mit Bildern von zwar armen, aber arbeitenden und vor allem friedlich-freudvollen Menschenansammlungen verbunden ist. Einen bezüglich Publikumszusammensetzung, Nutzung und Verbreitung des frühen Kinos aufschlussreichen Überblick bieten Schrader, Bärbel/Schebera, Jürgen: Die ‚goldenen‘ Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Wien/Köln/Graz 1987, S. 89-117 (Kapitel: Die dämonische Leinwand. Vom Stummfilm zum Tonfilm), bes. S. 89f.

- 38 Ausgestellt wurde diese kontrastive Andersartigkeit bereits bei der Figureneinführung: Im Zusammenhang mit Rüdigers Werbung in Worms erscheint Etzel erstmals, bezeichnenderweise in ikonographischer Anlehnung an mittelalterliche Herrscherdarstellungen, auf seinem Thron sitzend mit allen Insignien seiner Macht, umrahmt von mythischen Tierornamenten, welche sich klar abheben von den in Worms gebräuchlichen geometrischen Mustern (*Kriemhilds Rache*, 1. Gesang; 00:04:36-00:04:50).
- 39 Vgl. dazu die gesamte Szene, anzusetzen vom Eintritt Kriemhilds bis hin zum Schwur Etzels am Ende des 2. Gesangs, den sie quittiert, indem sie ihre Hände nun in die seinen legt (*Kriemhilds Rache*, 2. Gesang; 00:34:17-00:39:45). Die Überwältigung Etzels zeichnet sich von Beginn an im hingebungsvoll auf die eintretende Frau gerichteten Blick ab: Ab dem Zeitpunkt, als er mit herrischer Geste alle Untergebenen hinausgescheucht hat, wendet er die Augen nicht mehr von ihr; sein Dank an den allein noch anwesenden Rüdiger, dem er ein Königreich anbietet „für diese Frau“ (00:37:20) zeigt ebenso wie die Bedeckung des Bodens mit seinem Königsmantel einen fast beiläufig zu nennenden Rückgriff auf die eigene Machtvollkommenheit, während dessen aber die Aufmerksamkeit des Hunnenherrschers einzig auf die Eine, die begehrte,



Sequenz 8: König Etzel begrüßt Kriemhild, seine Königin (*Kriemhilds Rache*, 2. Gesang, 00:32:55-00:38:10)

Interessanter noch als die Tatsache, dass die dabei vollzogene Unterwerfung des Mannes unter die Frau unmittelbar darauf als empfindliche Störung gewohnter Abläufe der hunnischen Welt deutlich gemacht wird – der König liegt nämlich vor Rom tatenlos in seinem Zelt, während draußen bereits Spottverse auf ihn, der allein an seine blonde Frau, nicht aber ans Krieg führen denkt, gesungen werden – interessanter ist im weiteren Verlauf, dass nun die zuvor an Kriemhild angelagerten *gender*-Rollenaspekte weitestgehend wieder aufgegriffen, nun aber im Hinblick auf die männliche Handlungsrolle des Hunnenkönigs ausspekuliert werden. Etzel wird im Folgenden sehr deutlich nicht nur als Herrscher gezeigt, er ist Bruder, Liebender, Ehemann – und vor allem ist er Vater. Ein begeisterter Vater. Seine Freude über die Geburt des Sohnes wird als überschäumendes Gefühl inszeniert – wobei zugleich klar wird, wie sehr die Vaterrolle alle Facetten seines Seins tangiert.⁴⁰ Die Geburtsnachricht lässt den Zorn des Herrschers über den unbotmäßigen Spott seiner Gefolgschaft verrauchen, auf dem Weg zurück nach Etzelburg beschenkt er Ringelreihen tanzende Kinder großzügig mit Gold, Bruder und Gefolge werden zusammengerufen, der Mutter seines Kindes aber nähert er sich auf Knien, um den Säugling schließlich überglücklich zu Herzen und zu küssen.

sich noch entziehende Schöne gerichtet bleibt. Der mit Emphase vorgebrachte Schwur Etzels schließlich löst die geschlossene Körperhaltung Kriemhilds auf, sie reicht ihm die Hände: Der in sehnsuchtvoller Distanz gehaltene Mann darf nun die Frau berühren; zugleich beugt der König Etzel das gekrönte Haupt vor seiner Königin.

40 Zum Folgenden vgl. die Sequenz von 00:44:29-00:52:48 (*Kriemhilds Rache*, 3. Gesang). Der erzählende Blick der Kamera richtet sich dabei abwechselnd auf Etzel, der sein Lager abbricht und eilends heimkehrt, und die Wöchnerin Kriemhild; den Abschluss bildet die Zusammenkunft der Eheleute, bei der Etzel der Mutter seines neugeborenen Kindes einen Wunsch gewährt.



Sequenz 9: Etzel als übergelücklicher Kindsvater (*Kriemhilds Rache*, 3. Gesang, 00:43:10-00:44:00 & 00:47:20-00:50:30)

Wie wenig fremd – im Sinne einer unüberbrückbaren Gegensätzlichkeit, die auf vollständiger Abwesenheit von Gemeinsamkeiten aufruhet – dieser Angehörige eines anderen Volkes ist, wird also nicht nur anhand des an die Vaterrolle angelagerten Gefühls deutlich, welches die Handlungen der Figur unmittelbar verständlich und nachvollziehbar werden lässt. Auch innerhalb der im Film etablierten Logik ist Etzel als eine Figur gezeichnet, die aufgrund der Vielfalt ihrer Rollen Aspekte im Zusammenhang einer Gemeinschaft, der hunnischen nämlich, agiert – lebensbejahend, freudig, überschwänglich. In hartem Kontrast dazu Kriemhild, im Szenenverlauf in Parallelmontage zur Darstellung Etzels präsentiert: Aus dem Wochenbett noch mit sehnsuchtsvoll nach dem Kind ausgestrecktem Arm aufgestanden, fällt ihr Blick auf die Kiste, in der die von Siegfrieds Blut durchtränkte Erde ruht. Kiste und darin ruhende Erde bleiben fortan als Inszenierungselemente erhalten, um Kriemhilds eingeebte Perspektive auf den einzig für sie relevanten Bezugspunkt, ihren toten Gatten Siegfried, präsent zu halten – zunächst wird freilich durch die enge körperliche Verbindung, die die Figur mit der Kiste eingeht, vor allem ihre neuerliche, aktive Abkehr von einem *gender*-Rollenaspekt deutlich, nämlich dem der Mutter. Statt des lebendigen Kindes wiegt sie die den Toten symbolisierende Erde – als Etzel freudestrahlend Mutter und Sohn entgegeneilt, wird er von einer in friedhofsähnlicher Umgebung thronenden Frau mit starrem Blick empfangen.



Sequenz 10: Kriemhild als Mutter: Vom Kindbett bis zum Empfang Etzels (*Kriemhilds Rache*, 3. Gesang, 00:44:01-00:47:17 & 00:48:54-00:49:30)

Diese relativ kurze, aber ungemein eindrücklich gestaltete Szenenfolge schließt insofern recht deutlich erkennbar an die zuvor entfaltete Thematik der Liebesfähigkeit an; freilich wurde diese vor allem im ersten Filmteil, im Zusammenhang mit der Liebesgeschichte zwischen Siegfried und Kriemhild entwickelt. Nun aber wird Liebesfähigkeit in vor Le-

bensfreude strotzenden Bildern der facettenreich ausgestalteten Figur des Hunnenkönig zugeschrieben – während Kriemhild in eine unmittelbar wahrnehmbare Verbindung zum Tod gebracht wird, die sich überdies als unauflösliche Verbindung zu einem Toten darstellt. Bereits bei der Werbung Rüdigers um Kriemhild in Worms hatte sie selbst den hier infrage stehenden Konnex in eindeutiger Weise in Worte gefasst: „Ihr werbt um eine Tote, Rüdiger!“⁴¹ Diese Selbstaussage der Figur wird nun auf der Bildebene abermals aufgegriffen – um im Folgenden noch weiter zur Markierung einer unüberwindlichen Distanz, letztlich sogar zur maximal denkbaren Differenz zwischen Figuren ausgebaut zu werden. So wie nämlich Kriemhild durch ihre Selbstaussagen, durch die Kiste, welche sie stets umklammert hält, und schließlich eine Vielzahl an ikonographischen Zeichen mit dem Abbruch zwischenmenschlicher Beziehungen und dem Tod als Endpunkt allen Handelns verbunden wird, werden andere Figuren mit dem Bestreben der Aufrechterhaltung von Bindungen konnektiert, mit Nähe-Relationen, welchen den Zusammenhang zwischen lebendigen Menschen ausdrücken. Damit tritt immer deutlicher die eigene Selbstverortung als Differenzmarker in Erscheinung: Die Wahl zwischen Tod und Leben als Orientierungspunkt des Handelns unterscheidet die Figuren voneinander, entscheidet über ihre Interaktionsmöglichkeiten – und bleibt weiterhin sichtbar in den relationalen Anordnungen zwischen Nähe und Distanz, die sie zu anderen Figuren einnehmen. Neben Etzel lässt sich dies vor allem auch an Rüdiger verfolgen, der ebenfalls in seiner *gender*-Rolle als Vater in Erscheinung tritt: Nachdem die Kampfhandlungen bereits unwiderruflich ausgebrochen sind, wird der Markgraf von Bechlarn in einen Konflikt getrieben, der mit dem im mittelalterlichen *Nibelungenlied* entfalteten nur mehr am Rande zu tun hat: Bei Lang steht sein moralisches Dilemma im Zentrum, gegen sein eigenes Kind kämpfen zu sollen – gegen Giselher nämlich, der als Schwiegersohn in diese Position aufgerückt ist.⁴² In ei-

41 *Kriemhilds Rache*, 1. Gesang: 00:15:21. Der vollständige Zwischentitel an dieser Stelle lautet: „Ihr werbt um eine Tote, Rüdiger! Der meinen Gatten mordete, der prahlt mit dem grünfunkelnden Schwert, das er dem Toten raubte“; Schwert und Kiste werden somit bereits früh als Symbole eingeführt, die für den Toten selbst einstehen.

42 Bei einer Unterredung zwischen Rüdiger und Dietrich wird dies unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Der eingelebete Zwischentitel lautet: „In Giselher stirbt mir das eigene Kind!“ (*Kriemhilds Rache*, 6. Gesang: 01:36:00).

ner dramatischen Szene bittet er Etzel, der seinerseits vollständig isoliert, stumpf vor sich hinstarrend auf seinem Thron sitzt: „Herr! Zwingt mich nicht, mein eigenes Kind zu töten!“ – woraufhin ihm der Herrscher der Hunnen nur wortlos die Leiche seines Sohnes Ortlieb zeigt, die er umklammert hält.⁴³ Das Zurückprallen des Markgrafen vor Etzel, das die Szene abschließt, fügt sich zu den bereits mehrfach im Erzählverlauf des Films als Gestaltungsmittel herangezogenen Gesten des Zurückweichens, nun allerdings ist der Auslöser ein anderer: Rüdiger tauzelt zurück vor dem im Schmerz erstarrten Etzel, vor einer Haltung, die in performativer Unterstreichung verabsolutierend die eigene *gender*-Rolle als Vater herausstellt, den erlittenen Verlust markiert – und aus diesem Verlust eine Forderung für sein Gegenüber ableitet, die dessen Rückgriff auf dieselbe *gender*-Rolle als ungültig desavouiert.⁴⁴ Geltung und gesellschaftliche Wirksamkeit der zuvor positiv entfalteten Valenzen der *gender*-Rolle werden in einer solchen Haltung freilich vollständig ausgelöscht; Rüdigers Straucheln und entsetztes Zurückweichen drückt insofern ein Befremden aus, das sich auf eben jene Negation der Bedeutung der *gender*-Rolle ‚Vater‘ für menschliche Gemeinschaften beziehen lässt. Ganz ähnlich wie bei Kriemhild selbst bleibt nun also auch bei Et-

43 Die vollständige Szene findet sich im 6. Gesang von *Kriemhilds Rache*, 01:41:25-01:42:49; der zitierte Zwischentitel bei 01:42:11. Die Dramatik entsteht nicht zuletzt durch den Kontrast zwischen der Bewegung Rüdigers, welche emotionale Betroffenheit ebenso wie die Zerrissenheit der Figur zeigt, und dem völlig erstarrten Etzel, dessen Regungslosigkeit wohl auch wegen seines stets am Markgrafen vorbei gerichteten Blicks als Mangel an Empathie gedeutet werden darf. – Im Übrigen kann wohl auch der verstärkte Einsatz von Zwischentiteln, die zudem inhaltlich immer wieder dasselbe Thema aufgreifen und intensivieren, hier als Argument herangezogen werden. „Inserts [sind] als Übersetzung anzusehen und fokussieren als solche zentrale und relevante Bereiche der Figurenrede: Nicht alles Gesagte wird über ein Insert vermittelt, so dass die übersetzten Informationen explizit als relevant gesetzt werden. Im Hinblick auf die Kinesik ergibt sich daraus ein Verweissystem, weil kinesische Zeichen durch die Fokussierung bestimmter Aussagen näher bestimmt und in einen engeren Kontext eingebettet werden können.“ (Gräf: Kinesik, wie Anm. 14, S. 240).

44 Anders argumentiert hier Lembke: Souveränität (wie Anm. 26), S. 72, die v.a. eine desaströse Rückwärtsgewandtheit der Protagonisten am Werke sieht: „Diese Sehnsucht nach dem, was schon lange verloren ist, erweist sich als ansteckend. [...] Der Terror, den ein totalitäres Charisma produziert, wirkt sowohl kontagiös als auch entdifferenzierend.“ Weder ‚Geschlecht‘ noch ‚Stand‘ seien gegen Ende noch maßgebliche Kategorien im um sich greifenden Vernichtungswillen; diese Lesart beruht jedoch m.E. nicht zuletzt darauf, dass insbesondere die *gender*-Rolle bei Lembke nicht weiter bindendifferenziert betrachtet wird.

zel lediglich ein Referenzpunkt des Handelns erhalten, der beide Figuren in maximal denkbare Distanz zu den Lebenden rückt und sie als das radikal Andere denen gegenübergestellt, die einander als Menschen in unterschiedlichen, aber tragfähigen und auf das Leben hin ausgerichteten Nähe-Relationen verbunden sind – bei ihm ist es das tote Kind, bei ihr die Kiste mit der heiligen Erde darin.⁴⁵

Die weitreichenden Konsequenzen einer derartigen Einengung des Blickwinkels werden indes wiederum vor allem in Bezug auf Kriemhild narrativiert. Deutlich wird hierbei auch die gefährliche Sogwirkung, die mit solcher Negation der Bedeutung zwischenmenschlicher Nähe-Relationen einhergeht: Von ihrem hunnischen Gefolge wendet sich Kriemhild bereits vor der Ankunft der Gäste mehrfach ab, ihren Leuten kehrt sie ostentativ den Rücken zu, während sie die Kiste umklammert hält – die ihrer Königin treu ergebene Hunnen werden so zu Erfüllungshelfen einer Rächerin, die selbst schon lange keinen Blick mehr für sie hat.⁴⁶ Aber nicht nur ihre Körperhaltung in der Interaktion mit Anderen drückt durchgehend Distanzierung und Abgeschiedenheit aus, auch in bildkompositorischer Hinsicht rückt die Figur in immer weitere Ferne,

45 Vgl. dazu auch die Unterredung zwischen Kriemhild und Rüdiger, bei der die hunnische Königin dem Markgrafen die Einlösung seines Schwurs abverlangt (*Kriemhilds Rache*, 6. Gesang; 01:38:35-01:41:25). Neben Kriemhilds geschwisterlicher Bindung an die Brüder führt Rüdiger hier seine eigene Position gegenüber Giselher ins Feld. Die Erzählung von Giselhers Verlobung mit Rüdigers einziger Tochter wird dabei nochmals szenisch inseriert, sodann aber von der Figur mit einer bezeichnenden Geste untermalt: Der Markgraf lässt seine Arme und Hände in unauflöslicher Verschränkung ineinander gleiten – Kriemhild wendet sich erst von diesem Gestus dezidiert ab, eine geschlossene, abgewandte Körperhaltung einnehmend, bevor sie schließlich, in ebenso unvermittelter wie weitausholender Armbewegung, den Markgrafen und seinen Appell beiseite wischt: „Blut schreit nach Blut, Rüdiger!“ – Wie Dennis Gräf bemerkt, „[muss der Film,] [u]m die Differenz der unterschiedlichen Figurentypen transportieren zu können, [...] jeweils entsprechende Klassen von Zeichen etablieren, die den Rezipienten eine Differenzierung ermöglichen“; besonders markante Bewegungsmuster wie der starre Blick am Gegenüber vorbei u.ä. dienen der visuellen Unterscheidbarkeit von moralischen, psychischen und ethischen Differenzierungen zwischen Figuren bzw. -typen im Stummfilm, vgl. Gräf: Kinesik (wie Anm. 14), hier S. 251.

46 Besonders eindrücklich zu verfolgen ist dies im Filmabschnitt 00:54:06-00:57:51 (*Kriemhilds Rache*, 4. Gesang). Ein Hunne kniet vor Kriemhild und berichtet ihr, in gestikulierender Untermalung seiner wortreichen Schilderung freudiger Ereignisse, von der Verlobung zwischen Giselher und Dietlind. Starren Blicks hört Kriemhild zu; ihre Hinwendung gilt allein der Kiste, während die Hunnen in weitem Abstand zu ihr verharren.

weg von den anderen, ihr eigentlich lebensweltlich zugeordneten Figuren. Die Hunnen treibt sie erst vom Fuß der Treppe, dann von ihrem oberen Ende aus in die Schlacht, schließlich beobachtet sie das Geschehen eine Weile nur noch von der obersten Turmspitze herab, lediglich als Zeugin involviert. Gerade der Umstand, dass Kriemhild diese weit abgeschiedene Beobachterposition auch wieder aufgibt, scheint mir die Interpretation solcher Inszenierung als im Raum-Körper-Arrangement verdichtete Darstellung der Entfernung dieser Figur von jeglichen zwischenmenschlichen Bindungen zu bestätigen. Die Turmschau Kriemhilds findet nämlich ihr jähes Ende, als Gernot ihr die Leiche Giselhers zeigt und dabei selbst getötet wird – ein letztes Mal zeigt Kriemhild nun Gemütsbewegung, der Tod dieser beiden lässt sie vom Turm herab- und auf den Kampfplatz zustürzen.⁴⁷ Und selbst als sie die Hunnen zur Fortführung des Kampfes antreibt, wird erkennbar, dass Kriemhild in keiner Relation zu denen steht, die sie als Herrscherin, und damit als eine der Ihrigen, anerkennen: „Rächt eure Toten, Hunnen – und das Königskind!“⁴⁸

47 Vgl. hierzu die entsprechende Szene: *Kriemhilds Rache*, 7. Gesang; 01:48:05-01:48:59. Im Gegensatz dazu steht die auffallende Achtlosigkeit für die hunnischen Toten, die Kriemhild in mehreren Szenen an den Tag legt. Besonders deutlich ist das in der Szene mit Rüdiger zu erkennen; sie befiehlt hier noch am Fuße des Treppenaufgangs stehend, vor ihr liegt bereits ein hunnischer, von ihr mit keinem Blick gewürdigter Toter; Rüdiger hingegen betrachtet ihn lange und mit Anteilnahme, bevor er das Gespräch mit der Königin sucht. Ebenso wird unmittelbar vorher aufseiten der Burgunden die Fürsorge für Tote und Verwundete ins Bild gesetzt, was Differenzwahrnehmungen in dieser Hinsicht m.E. entschieden begünstigt. Vgl. dazu *Kriemhilds Rache*, 6. Gesang; 01:38:33-01:39:05.

48 Zwischentitel bei 01:30:17 (*Kriemhilds Rache*, 6. Gesang). Es handelt sich dabei um eine wiederholt vorgebrachte Aufforderung, der hier lediglich das Argument ‚Rache für Ortlieb‘ neu hinzugefügt wird; selbst der aber ist in der hier gebrauchten Formulierung eben das Kind des Königs, Kriemhild selbst bleibt vollständig außen vor, unbetieilt und nicht inkludiert in die Zusammenhänge. – Zu dieser Beobachtung einer sukzessive vordergründigen Betonung der Abkehrbewegungen Kriemhilds passt auch die Darstellung ihres Verhaltens gegenüber den eigenen Leuten. In der Szene, in der Kriemhild die Hunnen mit Gold ködert, ihr den Kopf des Tronjers zu bringen – hier wird ihr eingangs zum vierten Gesang gegebenes Belohnungsversprechen wörtlich wiederholt, die Untergebenheitsadresse der Hunnen nochmals unterstreichend – weisen Kriemhilds Worte zur Einschränkung ihres Auftrags zwar vordergründig auf eine zwischenmenschliche Verbindung zwischen ihr und den Gästen hin: „Doch den Söhnen meiner Mutter tut kein Leid!“ (*Kriemhilds Rache*, 4. Gesang; 01:05:46). Freilich wird gerade in solcher Formulierung eine grundlegende Distanzierung von der eigentlich aktualisierten Nähe-Relation zu den Brüdern erkennbar – artikuliert wird ja

In Anbetracht dieser hier in Wort und Bild recht deutlich herausgestellten Distanz besteht vielleicht auch der einzige Vorwurf, den man den Hunnen machen kann, darin, dass sie sich so bereitwillig instrumentalisieren lassen – angesichts des Ausmaßes an Leid und Zerstörung, das daraus resultiert, allerdings sicherlich auch kein geringer. Gerade gegen Ende des Films scheint insgesamt nochmals großes Gewicht gelegt zu werden auf die Umschlagsmomente, in denen Figuren zu Erfüllungshelfern werden für die entmenslichte Raserei eines Einzelnen, oder vielleicht besser: eines Ver-Einzelten, der oder die sich bereits als außerhalb jeglicher, menschliche Gesellschaft kennzeichnenden Relationen stehend verortet hat. Die Hunnen, die ‚ihrer‘ Königin bedingungslos und blind für deren Beweggründe folgen, stehen insofern sicherlich auch für eine gewisse ‚Verführbarkeit der Masse‘; dies mit ihrer ‚Volkszugehörigkeit‘ in einen kausalen Zusammenhang bringen zu wollen, scheint mir jedoch kaum plausibel.⁴⁹ Vielmehr entsteht – vor allem im Hinblick auf die letzten Erzählsequenzen des Films – der Eindruck, dass hier mithilfe einer kontrastierenden Darstellung von Gemeinschafts- und Subjektbezug im Handeln der Figuren nochmals eine andere Perspektivbildung auf das Geschehen angeregt wird: Der Kontrast zwischen Figuren und Figurengruppen, die radikale Standpunkte anderer als ihre übernehmen und sich so ihrer je eigenen Nähe-Relationen zu Lebendigen entäußern, und solchen, die derartige Zumutungen zurückweisen, die auf dem Wert der Nähe-Relation beharren, werden in den letzten beiden Gesängen des Films überaus nachdrücklich herausgearbeitet. Freilich wird dabei, vor allem in den letzten Szenen, eine Logik des Zusammenhalts der Zurschaustellung von negierten Nähe-Relationen und ihren Konsequenzen beiseite gestellt, die kaum mehr mit der aspektreichen Vielfalt der Kategorie *gender* in Zusammenhang steht: Die Vorgänge im Inneren des in Flammen stehenden Palastes illustrieren in erster

die Bindung zwischen Mutter und Söhnen, die eigene familiale Einbindung hingegen bleibt suspendiert.

- 49 Verschiedentlich wird die Verbindungslinie dahingehend gezogen, dass hier eine gesichtslose Masse verarmter, kulturloser Hunnen in ihrer Goldgier willfährig Kriemhilds Racheplänen zuträglich dargestellt werde. Eine anders perspektivierende Diskussion des Rasse-Aspektes liefert Beatrice Michaelis: In/Kommensurabilität. Artikulationen von ‚Rasse‘ im mittelalterlichen *Nibelungenlied* und in Fritz Langs Film *Die Nibelungen*. In: *Durchkreuzte Helden* (wie Anm. 11), S. 147-163.

Linie unhintergehbare Bindungen, die ihren Urgrund in der männerbündisch konzipierten gemeinsamen Zugehörigkeit zum Königshof von Worms haben; immer wieder wird dies auch in Bildern verdeutlicht, die die Figuren in engem Körperkontakt zueinander zeigen.⁵⁰

Die solcherart narrativierte Thematik der unverbrüchlichen Treue hat gleichwohl auch in der von den Nibelungen repräsentierten Spielart einen Zug ins Fatalistische; zumindest scheint die Todeserwartung, die Gunther beim Anblick des fiedelnden Volker auf Etzels Thron mimisch wie verbal zum Ausdruck bringt, kaum dazu geeignet, die späterhin vielbeschworene ‚Nibelungentreue‘ als umfassend positives Gegenkonzept zu etablieren. Im Vordergrund steht hier die Notgemeinschaft derer, die nach der Aufkündigung jeglicher Beziehungen, die anders als über den Kampfverband legitimiert sind, nun bis zum Ende zusammenstehen.⁵¹

50 Die eindrucklichsten Szenen in dieser Hinsicht finden sich zum einen gleich eingangs der Saalbrand-Episode (mit vielfältigen gegenseitigen Hilfeleistungen der Nibelungen untereinander, vgl. *Kriemhilds Rache*, 7. Gesang; 01:51:50-01:53:16), zum anderen zu nennen wäre die Szene in Filmmminute 01:56:00-01:57:00. Hagen, der zuvor den verletzten Gunther umsorgt hat, will sich zu dessen endgültiger Rettung Kriemhild ausliefern, wird jedoch von seinem König zurückgehalten – der sogleich die Nibelungen vor die Wahl stellt, ob sie ihr Leben mit dem Tod Hagens erkaufen wollen. Die im Szenenabschluss aufs Neue beschworene Treue zeigt, nicht zuletzt durch den Bildschnitt auf das brennende Dach des Palastes, die Perspektive dieses Bundes mit unumwundener Deutlichkeit. – Der Geltungshorizont ‚Männerbund‘ wird bereits im ersten Filmteil eingeführt, und bezieht sich zudem zunächst allein auf Siegfried, Gunther und Hagen (*Siegfried*, 4. Gesang). Vgl. zu den kulturellen und geistesgeschichtlichen Hintergründen ausführlich von See, Klaus: Politische Männerbund-Ideologie von der Wilhelminischen Zeit bis zum Nationalsozialismus. In: Völger, Gisela/von Welck, Karin (Hgg.): Männerbünde – Männerbande. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 1. Köln 1990, S. 93-102.

51 Immerhin kommt ja auch die Einschränkung, die Nibelungen allein als Kampfverband zu betrachten, erst nach dem Tod der königlichen Brüder Gernot und Giselher zum Tragen. Zuvor macht gerade der Kampfeintritt Rüdigers nochmals das Skandalon deutlich, das mit dessen Negation der Nähe-Relation, welche ihn an seinen Schwiegersonn bindet, eigentlich verbunden ist. Dass sich der Markgraf nur aufgrund des älteren Schwurs, der ihn an Kriemhild bindet, von den Verwandten lossagt, macht die Sache nicht besser: Sein Schmerz, nachdem er versehentlich Giselher getötet hat, zeigt Handeln gegen eigene Überzeugung, zumindest aber entgegen der eigenen Interessen an. Ein ähnliches Entsetzen zeichnet sich im Übrigen auch auf den Zügen Kriemhilds ab, im Angesicht ihrer beiden toten Brüder. Ab diesem Zeitpunkt erst stehen sich zwei Kampfparteien gegenüber, die keine andere Begründung für Zusammenhalt mehr kennen als die über Waffentreue herzustellende (vgl. hierzu den Filmabschnitt *Kriemhilds Rache*, 7. Gesang; 01:43:22-01:50:22).

Dennoch zeigt sich in diesem Zusammenstehen auch ein Insistieren auf der Bindung selbst, auf dem prinzipiellen Wert zwischenmenschlicher Relationierung. Im Hinblick auf diese Frage enthalten die letzten Einstellungen noch so manche Zuspitzung. So werden vor dem abschließenden Fanal nochmals die beiden Figuren zusammengeführt, deren Abkehr von relational angelegten Beziehungen besonders hervorgehoben wurde: Etzel umarmt Kriemhild irren Blicks, und tut seine Begeisterung über die Todesorgie im Palast mit den Worten kund: „Hab Dank, Kriemhild! Warst Du auch nie in Liebe eins mit mir, so wurden wir doch endlich eins im Haß!“⁵² Doch selbst diese Bekundung von Gemeinsamkeit wird durch die Königin zurückgewiesen, da nicht Hass, sondern Liebe ihr Herz erfülle. Etzels Reaktion besteht in frustriertem Zurückweichen, während sich ungläubiges Staunen über die im wahren Sinne des Wortes Unnahbare auf seinen Zügen breit macht. Schließlich ist es Hildebrand, der, vor Entsetzen bebend, Kriemhild ihre Menschlichkeit abspricht – sein Anwurf bringt damit auf einen Nenner, was sich zuvor in einer ganzen Reihe an Szenen abzuzeichnen begann, nämlich dass die vorrangig an Kriemhild vorgeführte Abkehr von allen, durch Nähe-Relationen zur Anschauung gebrachten zwischenmenschlichen Beziehungen letztlich eine sukzessive Abkehr vom Menschsein an sich bedeutet.



Sequenz 11: Hildebrands sich steigerndes Entsetzen (*Kriemhilds Rache*, 7. Gesang, 01:53:00-02:03:26)

Gestützt wird eine solche Lesart wohl auch durch die darauffolgenden Einstellungen. Kriemhilds Antwort bestätigt nicht nur Hildebrands Vorwurf, sie sei kein Mensch; ostentativ bekennt sie: „Nein! Ich starb, als Siegfried starb...“⁵³ und betont so nur ein weiteres Mal, dass sie bereits vor langer Zeit sämtliche Brücken zu den Lebenden abgebrochen hat, sich selbst sogar als grundlegend dem Leben nicht zugehörig begreift. Die in solcher Selbstverortung zutage tretende Spannung trägt entspre-

52 *Kriemhilds Rache*, 7. Gesang; 01:54:35, Zwischentitel.

53 Zwischentitel bei 02:01:30 (*Kriemhilds Rache*; 7. Gesang); die Szene mit Hildebrand beginnt bereits 01:57:40 und endet mit dem Entschluss Dietrichs, anstelle Etzels in den Saal zu gehen bei 02:03:19.

chend auch die letzte Sequenz des Films: Das Schwert Siegfrieds nimmt sie von Dietrich mit tränenumflortem Blick entgegen und drückt es in einer umarmenden Bewegung an sich, bevor die Konfrontation mit Hagen erst zum Tod Gunthers, und dann zu dem des Tronjers führt. Hildebrand steht beständig daneben, bebend in heftiger Gemütsbewegung, aber handlungsunfähig, erst Hagens Ermordung reißt ihn aus diesem Zustand ohnmächtiger Fassungslosigkeit heraus. Die Figur, die den Vorwurf mangelnder Menschlichkeit lautbar gemacht hatte, tötet nun in jähem Entschluss eben die ‚entmenschlichte‘, dem Leben abgewandte Frau. Kriemhilds letzte Regung besteht in inniger Hinwendung an die blutdurchtränkte Erde, die sie zart küsst und so noch im Sterben die einzige für sie mit Geltung behaftete Verbundenheit zeigt: Sie gilt eben dieser Erde, ihrerseits allerdings lediglich Symbol für die Nähe-Relation zu einem Menschen, und ist insofern abermals einzig auf den Tod ausgerichtet.

III

Wie ich hoffe haben meine Ausführungen hinreichend deutlich machen können, worauf meines Erachtens die in Langs *Nibelungen* in epischer Breite geführte Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Nähe- und Distanz-Relationen recht eigentlich hinzielt: Auf eine im Wesentlichen dialogische Entfaltung von Menschlichkeit als Haltung, die entlang der Darstellung von Andersartigkeit narrativiert wird. Die Thematik als solche darf dabei gewissermaßen als genuin dem Repertoire des frühen Stummfilms zugehörig angesehen werden; insbesondere das Paradigma ‚Nicht-Mensch‘ entfaltet einen vielgestaltigen Raum der Auseinandersetzung über Konturen wie Inhalt und Wesen von ‚Menschlichkeit‘ im gesamtgesellschaftlichen Diskurs der 1920er Jahre.⁵⁴ Selbstredend handelt

54 Vgl. hierzu Gräf: Kinesik (wie Anm. 14), S. 250-257. Als Beispiele werden dort u.a. angeführt Ernst Lubitsch: *Die Puppe* (1919) und Stellan Rye/Paul Wegener: *Der Student von Prag* (1913), die jeweils auf eigene Weise das infrage stehende Problem angehen: Während der ältere Film mit dem Motiv des Doppelgängers vorrangig die Frage menschlich-psychischer Identität verhandelt, greift der jüngere bereits weiter aus, indem hier ein Gegensatz zwischen ‚Mensch‘ und ‚Maschine‘ inszeniert wird – diese vorgeblich trennscharfe Opposition stellt sich jedoch als Fiktion heraus; die dahinterstehende Frage danach, woran der Mensch als Mensch erkennbar sei, wird so bestän-

es sich auch dabei um einen spezifisch historisch konturierten Begriff von ‚Menschlichkeit‘, der nicht umstandslos mit dem heutigen gleichzusetzen ist⁵⁵ – der sogar in mancherlei Hinsicht klar abzusetzen ist von dem Begriffsverständnis, welches sich nach 1945 in Europa, und namentlich in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit herauszubilden begonnen hat. Klaus von See, der die Ikonographie von Fritz Langs *Nibelungen*-Film vor dem Hintergrund einer um 1900 grassierenden ‚Mittelalter-Mode‘ ausleuchtet, weist daher auch mit vollem Recht darauf hin, dass sich in dessen kulturellem Umfeld in vielem „ein fließender Übergang zur NS-Ideologie [zeige], aber es liegt in solcher Entwicklung keine Zwangsläufigkeit“⁵⁶. Vor solchem Hintergrund gilt es wohl erst recht, die Diskursivität künstlerischer Formen ernst zu nehmen, und ihr in verschiedene Richtungen weisendes Potential nicht vorschnell, im Lichte nachgeordneter geschichtlicher Ereignisse, zu beschneiden. Wie gezeigt, kommt in Fritz Langs *Nibelungen* besonders die Andersheit von Figuren zum Vorschein, wird an ihr ein Thema entfaltet und diskursiviert: Unter dem gezielten Einsatz einer Vielzahl an darstellerischen Mitteln werden sowohl deren funktionale Komponenten für das geord-

dig an den Rezipienten zurückgespielt. Auch andere Werke aus Fritz Langs umfangreichem Filmschaffen lassen sich hinsichtlich des hier sichtbar werdenden übergeordneten thematischen Zusammenhangs sinnvoll in diese Reihe einordnen, mindestens aber für *Metropolis* (1926) trifft das mit Sicherheit zu.

- 55 Vgl. dazu bspw. auch entsprechende Einlassungen des *Nibelungen*-Regisseurs selbst; durchsetzt von Pathosformeln und stets auf ‚Wesenhaftes‘ zielend, zeigt sich hier ein Begriff von Menschlichkeit, der in seiner Zeitenthobenheit eigentümlich entrückt wirkt: „Die Unterschiede, die aus den Jahrhunderten entstanden sind, verschwinden zu nichts, wenn Wesen aus Fleisch und Blut [...] vor die Urbegriffe alles Gefühls gestellt werden: Liebe und Haß [...] sind dieselben heute wie zu allen Zeiten, und der Mensch reagiert auf sie genau so [...]; höchstens daß sich die Form, in der er reagiert, ein wenig geändert hat: [...] Menschen in Gewändern, die vom Naumburger Dom herabgeholt erscheinen, schreiten anders, umarmen sich anders, als Menschen im Frack oder Tea-gown.“ Alles in allem kommt Lang zu dem Schluss, „daß es keine Menschen von heute oder von damals gibt. Es gibt nur Menschen.“ (Fritz Lang: *Stilwille im Film*. In: *Jugend*, Heft Nr. 3 vom 1. Februar 1924, abgedruckt in: *Stimme von Metropolis*, wie Anm. 4, S. 161-164; hier S. 163f.).
- 56 von See: *Dem deutschen Volk* (wie Anm. 4), S. 131. Von See bemerkt weiter, es bestehe daher auch keinerlei Notwendigkeit, Langs *Nibelungen*-Film „sogleich auf seine ‚präfaschistischen‘ Züge hin abzuklopfen“, da er es schlicht nicht sei (ebd.). Ebenso positionieren sich auch Esser: *Zombies* (wie Anm. 1) und Lembke: *Souveränität* (wie Anm. 26) mit je unterschiedlich akzentuierten Argumenten gegen eine derartige Einordnung des Films.

nete, gelingende Zusammenleben menschlicher Gemeinschaften vorgeführt, als auch das bedrohliche Moment von übersteigerter, ins Extrem getriebener Differenz gezeigt, die keine Gemeinsamkeit mehr zulässt, die keine Relationierung mehr anerkennt. Die *gender*-Rollen der beteiligten Figuren dienen hierfür als bevorzugtes Vehikel, denn anhand ihrer können die jeweils im Zentrum der Darstellung stehenden zwischenmenschlichen Beziehungen mit zusätzlichem Sinn, mit Gefühl, und somit letztlich mit Bedeutung aufgeladen werden. ‚Menschlichkeit‘ ist insofern auch eine Haltung; denn der Entschluss, die Bedeutung zwischenmenschlicher Nähe-Relationen *per se* anzuerkennen ist eben nicht selbstverständlich. Die Abkehr von ihnen ist eine Differenzmarkierung mit letztlich gleichmacherischem Impetus, setzt sie doch den Unterschied zwischen ‚Ich‘ und ‚Alle anderen‘ absolut und negiert so all diejenigen Unterscheidungen, die das Zusammen-Leben erst ermöglichen. Eine solche Positionierung aber beinhaltet, ikonographisch durchgängig präsent gehalten im immer wieder aufflackernden Totenkopf, den Nukleus des „Terror[s], den ein totalitäres Charisma produziert“⁵⁷ – und erscheint so letztlich auch als Inbegriff der Fremde in Fritz Langs Nibelungen-Verfilmung.

Bibliographie

Filme

Fritz Lang (Regie): *Die Nibelungen*. Restaurierte Fassung mit rekonstruierter Originalmusik, Teil 1: *Siegfried*, Teil 2: *Kriemhilds Rache*. Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung 2012 (Lizenzausgabe für die Süddeutsche Zeitung Cinemathek).

Forschungsliteratur

Cowan, Michael/Sicks, Kai Marcel: Technik, Krieg und Medien. Zur Imagination von Idealkörpern in den zwanziger Jahren. In: Dies. [Hgg.]: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918-1933*. Bielefeld 2005, S. 13-29.

Eckert, Wolfgang U.: *Kriegskrüppel. Der Erste Weltkrieg und seine traumatischen Folgen*. SWR2 – Aula vom 17.08.2014, S. 4; Manuskript einsehbar unter: <http://www.swr.de/-/id=13725020/property=download/nid=660374/18f75wl/swr2-wissen-20140817.pdf> (letzter Zugriff: 01.11.15).

Eckert, Wolfgang U.: *Medizin und Krieg. Deutschland 1914-1924*. Paderborn 2014.

57 Lembke: *Souveränität* (wie Anm. 26), S. 72.

- Esser, Michael: Zombies im Zauberwald. Die Nibelungen von Fritz Lang. In: Bock, Hans Michael/Töteberg, Michael [Hgg.]: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Frankfurt/Main 1992, S. 142-144.
- Gräf, Dennis: Kinesik im Stummfilm. In: Zeitschrift für Semiotik 30/2008 [Zeichensysteme im Film], Heft 3-4, S. 237-267.
- Groth, Sibylle: Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg 2003.
- Hores, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin 2008.
- Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund 2000, S. 32-44.
- Knoblach, Hubert/Schnetler, Berni: ‚Postsozialität‘, Alterität und Alienität. In: Schetsche, Michael [Hg.]: Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens. Würzburg 2004, S. 23-41.
- Kraß, Andreas: Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt. In: Bedeković, Nataša/Kraß, Andreas/Lembke, Astrid [Hgg.]: Durchkreuzte Helden. Das *Nibelungenlied* und Fritz Langs Film *Die Nibelungen* im Licht der Intersektionalitätsforschung. Bielefeld 2014, S. 7-47.
- Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois (Hgg.): Hermeneutik der Fremde. München 1990.
- Lang, Fritz: Aufgelöste Massen (De Film Gids / Der Film-Führer, 2. Aprilheft 1924), abgedruckt in: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich [Hgg.]: Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis. Berlin 1990, S. 174-176.
- Lang, Fritz: Stilwille im Film. In: Jugend, Heft Nr. 3 vom 1. Februar 1924, abgedruckt in: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich [Hgg.]: Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis. Berlin 1990, S. 161-164.
- Lang, Fritz: Worauf es beim Nibelungen-Film ankam, abgedruckt in: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich [Hgg.]: Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis. Berlin 1990, S. 170-174.
- Lehne, Jost: Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre. In: Cowan, Michael/Sicks, Kai Marcel [Hgg.]: Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918-1933. Bielefeld 2005, S. 264-278.
- Lembke, Astrid: Umstrittene Souveränität. Herrschaft, Geschlecht und Stand im *Nibelungenlied* sowie in Thea von Harbous *Nibelungenbuch* und in Fritz Langs Film *Die Nibelungen*. In: Bedeković, Nataša/Kraß, Andreas/Lembke, Astrid [Hg.]: Durchkreuzte Helden. Das *Nibelungenlied* und Fritz Langs Film *Die Nibelungen* im Licht der Intersektionalitätsforschung. Bielefeld 2014, S. 51-73.
- Michaelis, Beatrice: In/Kommensurabilität. Artikulationen von ‚Rasse‘ im mittelalterlichen *Nibelungenlied* und in Fritz Langs Film *Die Nibelungen*. In: Bedeković, Nataša/Kraß, Andreas/Lembke, Astrid [Hg.]: Durchkreuzte Helden. Das *Nibelungenlied* und Fritz Langs Film *Die Nibelungen* im Licht der Intersektionalitätsforschung. Bielefeld 2014, S. 147-163.

- Münkler, Herfried/Ladwig, Bernd: Dimensionen der Fremdheit. In: Münkler, Herfried [Hg.]: Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Berlin 1997, S. 11-44.
- Nassehi, Armin: Der Fremde als Vertrauter. Soziologische Beobachtungen zur Konstruktion von Identitäten und Differenzen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 47 (1995), Heft 3, S. 443-463.
- Roth, Klaus: Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer Sicht. In: Heuberger, Valeria/Suppan, Arnold/Vyslonzil, Elisabeth [Hgg.]: Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Frankfurt/Main 1998, S. 21-43.
- Schrader, Bärbel/Schebera, Jürgen: Die ‚goldenen‘ Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Wien/Köln/Graz 1987.
- Stresemann, Gustav: Rede anlässlich einer Film-Uraufführung in Berlin vom 14. Februar 1924 (Vermächtnis I, S. 542), zitiert nach: http://www.geschichte.uni-mainz.de/neuestegeschichte/Dateien/Stresemann-Reden_1924.pdf (letzter Zugriff: 03.11.15).
- von See, Klaus: ‚Dem deutschen Volk zu Eigen‘. Fritz Langs Nibelungenfilm von 1924. In: Ders. [Hg.]: Texte und Thesen. Streitfragen der deutschen und skandinavischen Geschichte. Heidelberg 2003, S. 115-132.
- von See, Klaus: Politische Männerbund-Ideologie von der Wilhelminischen Zeit bis zum Nationalsozialismus. In: Völger, Gisela/von Welck, Karin [Hgg.]: Männerbünde – Männerbände. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 1. Köln 1990, S. 93-102.
- Waldschmidt, Anne: Sendboten deutschen Wesens. Fritz Lang, Thea von Harbou und ‚Die Nibelungen‘. In: Bock, Hans-Michael/Töteberg, Michael: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Frankfurt/Main 1992, S. 138-141.

Janina Dillig (Bamberg)

Unzeitgemäße Erzählungen

Minnetrunk und Liebestod in den Verfilmungen der Geschichte von Tristan und Isolde

Der Fokus dieses Bandes liegt auf mittelalterlichen Erzählstoffen, die im Medium des Films eine Basis für echte ‚Blockbuster‘ bilden. So bieten etwa Artus- oder Nibelungenstoff die Grundlage für aufwendig inszenierte Filme, die große Gewinneinkünfte ermöglicht haben. Allerdings gilt diese Verbindung von maximalen Budgets und finanziellen Erfolgen nicht für alle mittelalterlichen Erzählstoffe im Medium des Films – gerade in der filmischen Rezeption des Tristanstoffes lassen sich keine ‚Blockbuster‘ im eigentlichen Sinne finden. Überhaupt kann kaum eine Adaption des Tristanstoffes im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert mit dem Erfolg mithalten, den der Tristanstoff in der mittelalterlichen Erzählkultur oder noch im Medium des Musiktheaters im 19. Jahrhundert hatte. Als Ursachen dieses Phänomens lassen sich sicherlich mehrere Faktoren erschließen; im Rahmen dieses Beitrages aber geht es um Kernmotive des Tristanstoffes, die sich gerade in dessen filmischer Rezeption bei genauerer Betrachtung als Elemente des Stoffes selbst festmachen lassen, durch die Erzählungen von Tristan und Isolde zu ‚unzeitgemäßen Erzählungen‘ in der Gegenwart werden. Aufzeigen lässt sich dies anhand dreier Filme, die zusammen einen Querschnitt durch die filmische Tristanrezeption darstellen: Zum ersten geht es um den französischen Tristanfilm von Jean Delannoy *L'éternel retour* aus dem Jahre 1943. Dieser ist sicherlich der einzige Tristanfilm, dem aufgrund seines Erfolges in den 1940ern eine Charakterisierung als ‚Blockbuster‘ zugesprochen werden könnte, wenn er nicht chronologisch dem Begriff selbst voraus ginge.¹ Der zweite behandelte Film ist die deutsch/österreichisch/irische Literaturverfilmung *Feuer und Schwert* von Veith von

1 *L'éternel retour*. Regie: Jean Delannoy, Frankreich 1943.

Fürstenberg (1981)² und schließlich geht es zum dritten um die Hollywoodproduktion *Tristan & Isolde* aus dem Jahre 2006.³

Alle drei Filme enthalten intertextuelle Bezüge zu den mittelalterlichen Quellen des Tristanstoffes, der sich allerdings nicht durch inhaltliche Homogenität auszeichnet. Einige Kernmotive lassen sich aber sehr wohl benennen, wie dies beispielsweise Dagmar Mikasch-Köthner getan hat: Minnetrank, Ehebruch und Liebestod.⁴ Insbesondere das Motiv des Minnetranks gilt als wichtigstes Charakteristikum des mittelalterlichen Stoffes:

Eine wesentliche Errungenschaft der ‚Estoire‘-Stufe ist das Minnetrankmotiv, das zum Grundbestand des Mythos von Tristan und Isolde gehört. Während in vielen Kulturen Liebeszauber zur Beeinflussung einzelner Personen bekannt sind, bedeutet die Konzeption eines Minnetranks, der einen Mann und eine Frau gemeinsam in den Bann schlägt, etwas grundsätzlich Neues.⁵

Christopher Young geht sogar so weit, den Minnetrank als „eine[n] der narrativen Wendepunkte par excellence in der Weltliteratur“⁶ zu bezeichnen, der spätestens seit Richard Wagners Adaption die Voraussetzung für den „metaphysischen Liebestod“⁷ von Tristan und Isolde bilde. Sowohl Minnetrank als auch Liebestod aber werden in der filmischen Rezeption des 20. und 21. Jahrhunderts zwar aufgegriffen, erfahren aber mindestens eine neue Kontextualisierung. Es scheint, dass durch die mediale Transformation auf das Medium des 20. Jahrhunderts schlechthin und die Ausrichtung auf moderne Rezipienten Kernmotive des Tristanstoffes umgedeutet werden müssen.

2 Feuer und Schwert. Regie: Veith von Fürstenberg, Deutschland/Irland/Österreich 1981.

3 Tristan & Isolde. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006.

4 Vgl. Mikasch-Köthner 1991, S. 12.

5 Tomasek 2007, S. 271f.

6 Young 2002, S. 257.

7 Young 2002, S. 257.

L'éternel retour (1943)

Schon einer der älteren Tristanadaptionen der Filmgeschichte verleiht dem mittelalterlichen Stoff moderne Konnotationen. Der Film *L'éternel retour* entstand während des Vichy-Regimes in Frankreich und war auch im nationalsozialistisch regierten Deutschland unter dem Titel *Der ewige Bann* erfolgreich. Obwohl das Drehbuch von Jean Cocteau die Tristanhandlung in ein modernes *setting* überführt, orientiert sich die filmische Adaption eng an den mittelalterlichen Quellen des Tristanstoffes, so dass sich die Filmadaption im Sinne Rüdiger Krohns als eine primäre Form der Mittelalterrezeption verstehen lässt.⁸ Möglich ist dies, indem etwa schon vor der Eheschließung Markes mit der Isoldenfigur Nathalie der regieführende Jean Delannoy narrativ und bildlich für den Zuschauer deutlich macht, dass die Tristanfigur Patrice ihr eigentlicher Liebhaber sein sollte. So erwirbt sich Patrice ein narratologisch nachvollziehbares Recht auf Nathalie zwar nicht durch einen Drachenkampf, kann sie aber in einem gewalttätigen Thekenstreit vor einem brutalen Verehrer bewahren und schützt sie letztendlich, indem er sie mit seinem Onkel verheiratet. Auch die bildliche Inszenierung der beiden Protagonisten hat Ähnlichkeiten zur Parallelisierung der Körper von Tristan und Isolde bei Gottfried von Straßburg in der Szene am irischen Hofe nach dem Drachenkampf: Bei Gottfried werden Tristan und Isolde durch den Erzähler als ebenbürtig und einander reflektierend geschildert und so durch körperliche Merkmale aufeinander bezogen.⁹ Delannoy nutzt für dieselbe Aussage das filmische Element des *castings*: sowohl der Schauspieler Jean Marais, der Patrice verkörpert, als auch Madeleine Sologne, die Nathalie spielt, sind blond und haben ein jugendliches Aussehen. Dieses Erscheinungsbild wird mit allen anderen Figuren kontrastiert; insbesondere dem bereits ergrauten Marke.

Diese Bildsprache aber hat dem Film auch die meiste Kritik eingehandelt, denn die Inszenierung der Protagonisten transportiert zugleich durch das nordische Aussehen der Protagonisten auch die arische Rassenideologie mit. Auf der Bildebene wirkt *L'éternel retour* deshalb wie ein Paradebeispiel der NS-Filmpolitik während des Vichy-Regimes in Frank-

8 Vgl. Krohn 1986, S. 205ff und Mecklenburg/Sieber 2007, S. 97.

9 Vgl. z. B. Kellermann 2002.

reich. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Inszenierung des Antagonisten Achille, der vom kleinwüchsigen Schauspieler Piéral dargestellt wird. Gerade in England war der Film wegen dieser ideologisch aufgeladenen Besetzung heftiger Kritik ausgesetzt. Doch trifft diese Kritik nicht vollständig zu, denn die eindruckliche Ausdruckskraft der Bildsprache basiert in vielen Szenen gerade auf dem Element der Alterität und der Marginalisierung der körperlichen Gestalt des Gegenspielers Achille, der die Bedrohung der Liebenden verkörpert.

Bei genauerem Hinsehen rücken auf anderen Ebenen in *L'éternel retour* sogar statt einer deutsch-nationalsozialistischen Aussage die national-französischen und regimekritischen Anspielungen ins Blickfeld. So unterlässt Delannoy jegliche Anspielung auf die im deutschen Sprachraum wie keine andere verbreitete Tristanrezeption durch Richard Wagner, indem keinerlei Elemente aus dessen Tristanoper genutzt werden. Auch werden Anspielungen auf den sicherlich bekanntesten deutschsprachigen Tristantext von Gottfried von Straßburg knapp gehalten. Beispielsweise ziehen sich die Liebenden während ihres Exils nicht in eine Minnegrotte zurück, sondern leben in einer einsamen Hütte, die an das Waldleben der Liebenden erinnert, wie sie die französischsprachige Tradition seit Beroul kennt. Möglich ist diese Zurückhaltung mit deutsch-nationalen Elementen im Frankreich des Jahres 1943, weil die Filmproduktion der Nationalsozialisten zwar Propagandafilme förderte, es aber selbst in Deutschland nie zu einer „vollständigen Verschränkung von Erzählkino, Kulturpolitik und nationalsozialistischer Ideologie“¹⁰ kam.

Deshalb sind sogar regimekritische Andeutungen möglich, wie bereits der Titel verdeutlicht. Nicht von ungefähr wurde *L'éternel retour* im Deutschen mit *Der ewige Bann* übersetzt. In der deutschen Übersetzung betont der Titel die ewige Dauer des Minnetranks, die wir auch aus den mittelhochdeutschen Quellen kennen. So überdauert die Wirkung des Minnetranks etwa bei Eilhart von Oberg selbst den Tod der Liebenden:

man legt sie bayde in ain grab.
man sagt dar ab,
und ward mir gesagt alsuß war,
der kunig ainen rosenbusch dar

10 Weber 2013, S. 90.

ließ setzen uff daß wib
 und ainen stock uff Tristrandß lib
 von ainem winreben.
 die wöchsen ze samen eben,
 daß man sie mit kainen dingen
 mocht von ain ander bringen
 – für wär hort ich daß sprechen –
 wenn wölt sü dan ab brechen:
 daß macht deß tranckß krafft so.
 (Eilhart von Oberg: Tristrant, Hs. H, v. 9509-9521)

Durch den deutschsprachigen Titel *Der ewige Bann* wird die Trankwirkung als linear beschrieben; der französische Titel *L'éternel retour* aber stellt ein Zitat Friedrich Nietzsches dar und benennt dessen Konzept der ewigen Wiederkehr, in dem es gerade nicht um Linearität geht, sondern in dem die Menschheitsgeschichte als zirkulär verstanden wird. Zwar wird die Philosophie Nietzsches in der NS-Propaganda gerne genutzt, aber der Begriff der ‚ewigen Wiederkehr‘ findet sich in den 1930er und 1940er Jahren auch in einem gänzlich anderen und dezidiert regimekritischen Zusammenhang: Der deutsche Jurist Heinrich Rommen, der schon zu Beginn der NS-Herrschaft von der Gestapo überwacht wurde, spricht etwa von einer ewigen Wiederkehr des Naturrechts und begründet unter diesem Titel eine viel diskutierte christliche Naturrechtslehre, die dezidiert der nationalsozialistischen Rechtsauffassung entgegensteht und einen Bestand von totalitären Systemen aufgrund der Zirkularität von Geschichte als unmöglich klassifiziert.¹¹ Ewige Wiederkehr steht im Sinne Rommens für die Temporalität von Regimen wie dem Vichy-Regime und die zirkuläre Beständigkeit eines menschenfreundlichen Naturrechts, denn diesem wird durch sein längere Historizität eine größere Beständigkeit zugesprochen. Der französische Titel erlaubt in diesem Sinne mehrere Deutungsebenen.

Eine ähnliche Pluralität der Interpretationsebenen findet sich in *L'éternel retour* aber nicht nur aufgrund des historischen Kontextes des Films, sondern auch in Bezug auf Kernmotive wie dem Minnetrank. Zwar wird der Trank entsprechend seiner Bedeutung in Szene gesetzt, aber durch ein romantisches *setting* zusätzlich motiviert. Schon vor der Trankeinnahme retten sich Patrice und Nathalie vor einem Sturm in das weitgehend verlassene Märchenschloss Markes und wärmen sich vor dem

11 Vgl. Rommen 1947.

offenen Feuer. Patrice reicht der schönen Nathalie Wein, der vom Gegenspieler Achille heimlich vergiftet wurde. Das Gift aber ist für einen modernen Rezipienten nur noch zusätzliche Motivation und Rechtfertigung für die Protagonisten. Bereits die Konventionen der Bildsprache des westlichen Films allein erlauben es, die darauf folgende Liebeshandlung narrativ zu erklären. Verstärkt wird dies, indem bereits anhand des Blicks Nathalies vor der Trankeinnahme Erotik inszeniert wird.

Konsequenz dieser doppelten Motivation der Liebeshandlung ist eine Reduzierung der Bedeutung des Motivs des Minnetranks. Indem die Ehebruchsliebe zusätzlich über die Bildsprache erotisch und romantisch erklärt wird, revidiert sich die Stellung des Minnetranks als zentraler Wendepunkt der Handlung. Diese aber ist für die mittelalterlichen Vorlagen grundlegend. Selbst bei Gottfried von Straßburg, dem viele moderne Interpreten gerne auch eine Andeutung der *minne* zwischen Tristan und Isolde vor dem Minnetrank unterstellen,¹² wird die Wirkung des Trankes mit Vokabeln des Krieges beschrieben, was die Zwanghaftigkeit des Trankes unterstreicht:

Nu daz diu maget unde der man,
 Ísôt unde Tristan,
 den tranc getrunken beide, sâ
 was ouch der werlde unmuoze dâ,
 Minne, aller herzen lágærin,
 und sleich z'ir beider herzen in.
 ê sí's ie wurden gewar,
 dô stiez s'ir sigevanen dar
 und zôch si beide in ir gewalt. (G v. 11707-11715)

In den mittelalterlichen Bearbeitungen des Tristanstoffes ist dieses Motiv der Gewalt des Trankes konsequent enthalten; der Trank begründet stets die *minne* als eine Macht, die von außen auf die Liebenden wirkt. Auch eine nachträgliche Bejahung der Trankwirkung durch Tristan, wie sie bei Gottfried erzählt wird, ändert dies nicht. Delannoy dagegen hebt diese äußere Macht teilweise auf und erlaubt parallel das moderne Erklärungsmuster einer romantischen Liebe zwischen Nathalie und Patrice als zusätzliche Motivation für den Ehebruch.

12 Vgl. z. B. Mikasch-Köthner 1991, S. 53.

Feuer und Schwert (1981)

Eine ähnliche doppelte Motivation des Minnetranks findet sich auch in der Filmadaption von Veith von Fürstenberg. Die Literaturverfilmung von 1981 stellt gewissermaßen das Gegenteil eines Blockbusters dar. Drehbuch, Produktion und Regie wurden von Veith von Fürstenberg übernommen und auch wenn die Hauptrolle des Tristan mit einem heutigen Oscarpreisträger besetzt ist, so war Christoph Waltz im Jahre 1981 noch weitgehend unbekannt, ebenso wie die Isolde verkörpernde Laienschauspielerin Antonia Preser. *Feuer und Schwert* aber stellt die Tristanverfilmung dar, die bis heute als die „most faithful film version of the medieval legend of Tristan and Isolde“¹³ gelten darf.

Kennzeichen dieser Adaption ist ihre Schlichtheit, die Bildsprache „verweigert sich den Ansprüchen des Gefühlskinos“¹⁴. Die Szenen werden nur knapp und sparsam ins Bild gesetzt; die Wände sind oft kahl und auch die Kostüme sind schlicht und die Schauspieler zeigen wenig Mimik. Mit dieser bildgestalterischen Zurückhaltung rezipiert Veith von Fürstenberg nicht mittelalterliche Quellen, sondern bezieht sich auf Thomas Mann, der in einem ersten Entwurf für ein Drehbuch eine Tristanverfilmung aus den 1920ern bemerkte, ein Tristanfilm dürfe „mit kaum überbietbaren Monstre-Veranstaltungen wie Ilias oder Nibelungen [meint: Fritz Lang 1924, J.D.] nicht erst zu konkurrieren versuchen.“¹⁵ In Folge dieser Aussage wird die Bildsprache bei Veith von Fürstenberg zurückgenommen, um das Geschehen selbst in den Mittelpunkt zu rücken.

Die Handlung aber folgt ihren mittelalterlichen Quellen fast sklavisch, einzig die Elternvorgeschichte aus Gottfrieds Epos wird weggelassen. Ab dem Moroltkampf scheut Veith von Fürstenberg keine Nebenhandlungen und gerade die hohe Anzahl an namentlich genannten Baronen am Markehof kann beim unbedarften Zuschauer für Verwirrung sorgen. Im Gesamten ist der Film dadurch ohne Hintergrundwissen schwer verständlich und komplex, zeugt aber von einer breiten mittelalterlichen Quellenbasis.

13 Harty 1999, S. 97.

14 Keppler-Tasaki 2009, S. 471.

15 Mann, in Keppler-Tasaki 2009, S. 472.

Wie schon in *L'éternel retour* weist die Adaption von Veith von Fürstenberg eine Leerstelle auf, die gerade in einer deutschen Produktion ins Auge springt: es fehlen eindeutige Bezüge zu Richard Wagners Tristanoper, dem sicher einflussreichsten Tristanwerk der Moderne.¹⁶ Stefan Keppler-Tasaki hat gezeigt, dass gerade die von Veith von Fürstenberg bewusst gewählte Distanz zur Wagnerschen Tristanrezeption einen Bezug zu Wagner herstellt, indem dadurch zentrale Wagnermotive aus der Adaption ausgegrenzt werden.¹⁷ Gestützt wird diese These dadurch, dass der DVD-Version des Films das Drehbuch der Wagneroper beigelegt wurde. Veith von Fürstenberg hat sich offensichtlich intensiv mit Wagner auseinandergesetzt. In der Konsequenz stellt der Wegfall der Wagnerschen Tristanelemente eine Abgrenzung von der sonst in der deutschsprachigen Tristanrezeption üblichen Mystifizierung der Tristanminne und der Schwerpunktsetzung auf eine gesamtgesellschaftliche Tragik dar.

Die Distanzierung vom Status des Tristanstoffes als Mythos führt auch zu einer Reduzierung der Bedeutung der anderweltlichen Elemente der Handlung. Obwohl der Minnetrank von seiner Herstellung bis zu seiner Einnahme im Mittelpunkt der Handlung steht, wird seine Wirkungsmacht durch eine doppelte Motivation der Tristanminne reduziert. Die zweite Motivation der Liebe durch romantische Motive und Erklärungsmuster ist bei Veith von Fürstenberg aber noch auffälliger als bei Delannoy. Schon lange vor der Einnahme des Tranks wird eine persönliche und vertraute Beziehung zwischen Tristan und Isolde aufgebaut, indem es Isolde selbst ist, die den gestrandeten Tristan findet und ihn nach dem Moroltkampf heilt. Zusätzlich wird die Beziehung der beiden durch intime Zukunftsgespräche und eine stark erotisch aufgeladene Badeszene vertieft.

Nimmt man diese Entmachtung des Tranks für die Motivation der Ehebruchsliebe bei Veith von Fürstenberg und Jean Delannoy gemeinsam in den Blick, drängt sich der Eindruck auf, dass in einer filmischen Adaption eine Rechtfertigung der Ehebruchsminne durch einen magischen Trank nicht ausreicht; stattdessen wird in der Tristanrezeption im

16 Vgl. zur Bedeutung Wagners in der Tristanrezeption z.B. Wapnewski 1979, S. 7.

17 Vgl. Keppler-Tasaki 2014, S. 107ff.

Film – oft primär über die Bildsprache – eine romantische Basis der Ehebruchsliebe aufgebaut.

Allerdings gilt dies in Bezug auf Liebestränke nicht nur für die Tristanrezeption. Die Idee einer unabänderlichen Liebe, die nicht auf Emotionen beruht, sondern auf Magie und Zwang widerspricht jeder Vorstellung von moderner romantischer Liebe, die trotz aller Hindernisse am Ende zum Glück (bevorzugt in der Ehe) führt. Selbst in einem magischen Universum wie etwa dem der Harry-Potter-Welt ist der mächtigste Liebestrank zumindest durch seinen Geruch an Emotionen gebunden – ganz im Gegensatz zur mittelalterlichen Tristantradition. So identifiziert Hermione den mächtigsten Liebestrank, Amortentia, in der Welt J. K. Rowlings:

„Quite right! You recognized it, I suppose by its distinctive Mother-of-pearl sheen?“

„And the steam rising in characteristic spirals,“ said Hermione enthusiastically, „and it’s supposed to smell differently to each of us, according to what attracts us, and I can smell freshly mown grass and new parchment and—“¹⁸

Auch ist der Liebestrank in den Büchern um Harry Potter nicht die Grundlage einer ‚wahren‘ Liebe, die im Sinne Gottfrieds regelrecht religiöse Bedeutung für *edele Herzen* hat, sondern wird zu einem Katalysator für das Böse. Voldemort, das personifizierte Böse innerhalb des Harry Potter-Franchise, existiert nur, weil seine Mutter Merope Gaunt sich seinen Vater durch einen solchen Trank gefügig macht, statt ihn durch ‚echte‘ Liebe für sich zu gewinnen. Diese Elternvorgeschichte Voldemorts steht in einem starken Kontrast zur Liebesgeschichte von James und Lily Potter, den Eltern Harry Potters, die bereits im ersten Schuljahr in Hogwarts beginnt. Liebestränke sowie ihre Macht und ‚echte‘ Liebe werden bei Rowling so regelrecht zu einem Gegensatz stilisiert. Blickt man auf dieses negative Verständnis von Liebestränken, verwundert es nicht, dass in der Tristanrezeption der jüngeren Gegenwart neben dem Trank zusätzliche Begründungen und Rechtfertigungen für die Ehebruchsliebe von Tristan und Isolde gefunden werden müssen – womit aber ein grundlegendes Motiv des mittelalterlichen Tristanstoffes abgeändert bzw. aufgehoben wird.

18 Rowling 2005, S. 176.

Tristan & Isolde (2006)

Ganz besonders deutlich wird dies, wenn der Tristanstoff im 21. Jahrhundert außerhalb des europäischen Kontextes rezipiert wird. Der 2006 entstandene US-Film *Tristan & Isolde* überträgt den „europäischen Mythos“¹⁹ um Tristan und Isolde in eine Hollywood-Produktion, die Minnetrank und Liebestod vollständig weglässt und die Geschichte eines Ehebruchs auf eine Art und Weise erzählt, die in Deutschland als jugendfrei klassifiziert werden kann. *Tristan & Isolde* gilt nur als literarische Adaption des mittelalterlichen Tristanstoffes, weil Namen und Marketing den Film als solches kennzeichnen und weil der Regisseur Kevin Reynolds und sein Drehbuchautor Dean Georgaris statt Handlungsnähe auf Nähe zu historischen Quellen der Tristansage setzen. Beispielsweise wird der Begräbnisort Tristans als Burg Do'r benannt, die sich in der Nähe des sog. Tristansteins in Cornwall befunden haben soll. Der Tristanstein, dessen Inschrift einer der ältesten Namenszeugnisse für den Namen Tristan (bzw. Drustan) darstellt, gilt heute als eines der ersten materiellen Zeugnisse für den Tristanstoff selbst.²⁰

Trotz dieses Versuchs einer Historisierung der Handlung mit Bezug zum mittelalterlichen Tristanstoff aber spielte der Film in den Kinos gerade einmal rund 15 Millionen Dollar ein und stellt im Verhältnis zum Aufwand für die Produktion eine finanzielle Katastrophe dar.²¹ Dies verwundert, wenn man bedenkt, dass Regisseur Kevin Reynolds als regelrechter Garant für erfolgreiche Historienfilme gilt, weshalb er auch von Erfolgsproduzenten Ridley Scott für das Projekt ausgewählt wurde:

He's a great filmmaker, and I just thought he does well with period stuff. You know, not just a romp like *Robin Hood* [*Prince of Thieves*], which was a pretty big one, a pretty successful one, but I also liked his version of *The Count of Monte Cristo*.²²

Der geringe Erfolg der Verfilmung von 2006 aber hat vermutlich weniger mit der mangelnden Nähe des Films zu den mittelalterlichen literarischen Quellen zu tun, als mit der Tatsache, dass der Tristanstoff an

19 Tomasek 2007, S. 249.

20 Vgl. Stein 2001, S. 14.

21 Box Office Mojo: *Tristan & Isolde* (2006). Einsehbar unter: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tristanandisolde.htm> [Stand 07.04.2016].

22 Vgl. Scott, zitiert nach: Ginters 2009, FN 19.

sich in einer US-amerikanischen Rezeption „als potenziell subversiver Mythos auf markante ideologische Rezeptionsblockaden“²³ trifft, wie bereits Stefan Keppler-Tasaki feststellt. Er macht auch deutlich, dass es die Motive von Trank und Ehebruch sind, die diese Blockaden auslösen. So verstößt eine Ehebruchsliebe immer gegen die Normen eines jeden gesellschaftlichen Kollektivs und ist damit im Kern gesellschaftsfeindlich. US-amerikanische Grundwerte wie Familie und Zusammenhalt des Kollektivs lassen sich deshalb nur schwer mit dem Tristanstoff vereinbaren. In der Folge verändern Dean Georganis und Kevin Reynolds in ihrer Adaption den Tristanstoff auch so weit, dass aus dem Tristanstoff eine „klassische Gründungserzählung entsteht, [welche die] Geschichtsmächtigkeit von Individuen sowie das Wünschenswerte und die Machbarkeit einer Nation und eines Staates [bestätigt]“²⁴.

Im Kern wird die Liebe von Tristan und Isolde in der jüngsten hier behandelten filmischen Adaption zu einer Liebe, die die Einheit des Reiches von König Marke gefährdet. Isolde als Tochter des irischen Königs – gespielt von Sophia Myles – ist der einzige Garant für Frieden zwischen den einst verfeindeten Ländern und ihre Liebe zu Tristan bedroht dieses Friedensabkommen. Am Ende des Films entsteht die Tragik der Liebenden dadurch, dass Tristan – gespielt von James Franco – sich gegen Isolde und für den Kampf für das Reich Markes entscheidet. Der Film zieht schließlich folgendes Fazit: „Their love did not bring down a kingdom. Legend says that Marke defeated the Irish, rebuilt castle d’or, and reigned in peace until the end of his days.“²⁵ Weil Tristan im Zuge des Kampfes für Markes Reich den Heldentod stirbt, kann er zum US-amerikanischen *cultural hero* werden.

Das Motiv des Ehebruchs tritt bei Reynolds infolgedessen hinter den Gründungsmythos des Reiches von König Marke zurück und auch der Minnetrank ist nicht mehr zur Motivation der Liebe von Tristan und Isolde notwendig. Stattdessen entsteht die Liebe zwischen den beiden schon während Tristans erstem Irlandaufenthalt, als er von Isolde geheilt wird. Die dabei entstehende romantische Liebe wird als ideal und über-

23 Keppler-Tasaki 2009, S. 468.

24 Keppler-Tasaki 2009, S. 476.

25 Tristan & Isolde. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006. TC: 1:52:51.

zeitlich durch das zweimalige Zitat von John Donnes *The Good-Morrow* charakterisiert:

My face in thine eye, thine in mine appears,
And true plain hearts do in the faces rest;
Where can we find two better hemispheres,
Without sharp north, without declining west?
Whatever dies, was not mixed equally;
If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none do slacken, none can die.²⁶

Ganz offensichtlich braucht es neben dieser Verklärung keine zusätzliche Motivation der romantischen Liebe zwischen Tristan und Isolde, um dem Zuschauer des 21. Jahrhunderts den Ehebruch zu vermitteln. Der Trank kann infolgedessen vollständig weggelassen werden.

Diese Eliminierung des zentralen Trank-Motivs steht bei Reynolds aber nicht allein. Indem Tristan sich für das Reich Markes opfert, erhält die Liebe der beiden bereits eine ausreichende Tragik, so dass auf den Tod Tristans kein Liebestod Isoldes folgen muss. Dieser Wegfall des Liebestodes am Ende der Erzählung lässt sich ähnlich wie die in der Filmgeschichte fortschreitende Entmachtung des Tranks bis zu seiner vollständigen Aussetzung auch in den älteren Tristanadaptionen aufzeigen. Zwar erlaubt sich nur Reynolds eine völlige Aussparung des Liebestodes, doch auch schon in der Literaturverfilmung von Veith von Fürstenberg erhält der Liebestod völlig andere Konnotationen als in der mittelalterlichen Überlieferung. Das zeigt sich, wenn man die Schlusszene bei Veith von Fürstenberg mit den Todesszenen mittelalterlicher Quellen vergleicht. Bei Eilhart von Oberg, der ältesten bekannten deutschsprachigen Tristanbearbeitung, ist der Tod der heimlichen Liebhaber Tristan und Isolde öffentlich. Auch in den beiden Fortsetzungen Gottfrieds durch Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg kommt es zu öffentlichen Szenen, in denen König Marke und Tristans Diener Kurvenal die Liebe der beiden preisen und dadurch eine regelrechte Versöhnung zwischen Ehebruchsliebe und Gesellschaft angestrebt wird. In der spätmittelalterlichen alttschechischen Tristanbearbeitung wird aus dieser öffentlichen Klage sogar eine aufwendige Begräbniszeremonie, der mehrere Bischöfe und Könige durch ihre Anwesenheit Würde ver-

²⁶ Zitiert nach: Donne, John: *The Good Morrow*. Auf: *The Poetry foundation*. Einsehbar unter: <http://www.poetryfoundation.org/poem/173360> [Stand 07.04.2015].

leihen. Die Tragik der Liebe von Tristan und Isolde wird so am Ende durch öffentlich inszenierte Trauer für den Rezipienten verdeutlicht.

Von dieser aufwendigen Inszenierung des Todes sieht Veith von Fürstenberg ab. Statt einer Versöhnung der toten Liebenden mit der Gesellschaft durch öffentliche Trauer in einer Kirche sterben Tristan und Isolde in einem einsamen Zelt, das an der Küste – regelrecht am Ende der Welt – aufgebaut ist. Einzige Gäste des Begräbnisses sind der treue Diener Tristans und die Magd, die zuvor von Tristan zu einer zweiten Isolde erklärt worden war – niemand von gesellschaftlicher Bedeutung nimmt am Schicksal der Liebenden Anteil.

Stefan Keppler-Tasaki interpretiert dieses Ende als Ausdruck einer „Katastrophenphilosophie“ der 1980er Jahre, die mit dem Ende des Kommunismus zugleich ein Ende der Geschichte sieht.²⁷ Meiner Meinung nach aber ist diese Uminterpretation der Todesszene nicht nur auf zeitgenössische Denkstrukturen der 1980er zurückzuführen, sondern auf eine Alterität des öffentlichen Todes der Liebenden. Ihr Tod und damit der Beweis ihrer Liebe wird im späten 20. Jahrhundert stattdessen zu einem privaten Moment, aus dem die Öffentlichkeit ausgeschlossen ist; ähnlich wie die Liebe selbst bereits mehr auf innere Emotionen statt auf eine äußere Gewalt durch den Trank zurückgeführt wird. Die Liebe von Tristan und Isolde wird damit zu einem persönlichen Schicksal, so dass öffentlicher Tod und Trank als unnötig empfunden werden. Diese Kernelemente des Tristanstoffes werden so zu einem alteritären Unzeitgemäßen und dürfen zwar in einigen Filmadaptionen der Gegenwart auf symbolischer Ebene erhalten bleiben; die eigentliche Handlungsmotivation aber wird auf Emotionen aufgebaut, die der moderne Rezipient als ‚echt‘ identifiziert. Die Uminterpretation des Tristanstoffes ohne seine Kernelemente aber scheint dem modernen Rezipienten dann keinen fesselnden Stoff zu bieten. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sich der Tristanstoff nicht für die moderne Massenunterhaltung eignet und seine filmischen Adaptionen nicht zu den ‚Blockbustern‘ der Mittelalterrezeption gehören.

27 Vgl. Keppler-Tasaki 2009, S. 475.

Bibliographie

Primärliteratur

Eilhart von Oberg: *Tristrant*. Edition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index. Hg. Danielle Buschinger, Göppingen 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 202).

Gottfried von Straßburg/Thomas d'Angleterre: *Tristan und Isold*. Hg. Walter Haug/Manfred Günther Scholz. 2 Bde. Berlin 2011.

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London 2005.

Filme

L'éternel retour. Regie: Jean Delannoy, Frankreich 1943.

Feuer und Schwert. Regie: Veith von Fürstenberg, Deutschland/Irland/Österreich 1981.

Tristan & Isolde. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006.

Forschungsliteratur

Box Office Mojo: *Tristan & Isolde* (2006). Einsehbar unter: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tristanandisolde.htm> [Stand 07.04.2016].

Ginters, Laura 2009: *A Continuous Return*. *Tristan and Isolde, Wagner, Hollywood and Bill Viola*. Einsehbar unter: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/26/early-europe/tristan-isolde-wagner-hollywood-viola.html#fn19> [Stand 07.04.2016].

Harty, Kevin J.: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European and Asian Films about Medieval Europe*. Jefferson, NC/London 1999.

Kellermann, Karina: *und vunden vür ir herren da einen zestucketen man*. Körper, Kampf und Kunstwerk im „Tristan“, in: Christoph Huber/Victor Millet (Hgg.): *Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostella. 5. bis 8. August 2000, Tübingen 2002, S. 131–152.

Keppeler-Tasaki, Stefan: *Crisis Discourse and Art Theory: Richard Wagner's Legacy in Film by Veith von Fürstenberg and Kevin Reynolds*. In: Andrew James Johnston u.a. (Hgg.): *The Medieval Motion Picture. The Politics of Adaptation*. New York, NY 2014, S. 107-128.

Keppeler-Tasaki, Stefan: *Internationalisierung und Hybridität. Komparatistische Perspektiven auf die Tristan-Rezeption des 19. bis 21. Jahrhunderts*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59/4 (2009), S. 459-482.

Krohn, Rüdiger: „So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.“ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: Rüdiger Krohn (Hg.): *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Bd. I. Göppingen 1986 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 360), S. 187-214.

- Mecklenburg, Michael/ Sieber, Andrea: Mythenrecycling oder kollektives Träumen? Überlegungen zur Mittelalterrezeption im Film. In: Volker Mertens/ Carmen Stange (Hgg.): Bilder vom Mittelalter. Eine Berliner Ringvorlesung. Göttingen 2007, S. 95-136.
- Mikasch-Köthner, Dagmar: Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Strassburg, Stuttgart 1991 (=Bd. 7).
- The Poetry foundation. Einsehbar unter: <http://www.poetryfoundation.org/poem/173360> [Stand 07.04.2016].
- Rommen, Heinrich: Die ewige Wiederkehr des Naturrechts. 2., erweiterte Auflage. Leipzig 1947.
- Stein, Peter K.: Tristan-Studien. Hg. v. Ingrid Bennewitz/Beatrix Koll, Stuttgart 2001.
- Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007 (= Bd. 17665).
- Wapnewski, Peter: Der Merker und der Mittler. Richard Wagner und sein Mittelalter. In: Jürgen Kühnel u.a. (Hgg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘. Kümmerle 1979 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286), S. 7-38.
- Weber, Nicola Valeska: Überblendungen: Das Mittelalter im Kulturfilm des Nationalsozialismus. In: Maike Steinkamp, Brune Reudenbach (Hg.): Mittelalterbilder im Nationalsozialismus. Berlin 2013 (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 9), S. 89-102.
- Young, Christopher: Der Minnetrank als Literarisierungsprozess bei Gottfried von Straßburg. In: Christoph Huber/Victor Millet (Hgg.): Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostella. 5. bis 8. August 2000, Tübingen 2002, S. 257–279.

Hanna-Myriam Häger (Freiburg im Breisgau)

Vom *Wigalois* zum Hollywoodkino

Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne

1. Einführendes

Der vorliegende Aufsatz befasst sich trans- und intermedial mit den Möglichkeitsräumen im mittelalterlichen Artusroman und (post-)modernen Artusfilm.¹ Indem mittels des Vergleichs zwischen Text und Film die Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten arthurischen Erzählens ausgelotet werden, wird insbesondere der Wirt'sche Roman einer neuen Lesart unterzogen.

Ausgangspunkt ist die nun schon lange währende, bereits vielfach diskutierte, aber wie mir scheint immer noch aktuelle und Potential besitzende Debatte zur Fiktionalität vormoderner Literatur. Walter Haug hatte mit seinem Strukturmodell im Chrétien'schen *Erec et Enide* in den 1980er-Jahren die Entdeckung der Fiktionalität in den volkssprachlichen Literaturen des europäischen Mittelalters postuliert und im Artusroman einen im Sinne autonomieästhetischer Kunst des 18. Jahrhunderts geschaffenen freien, eigenzwecklichen Sinnentwurf gesehen. Haug konturiert, dass es nicht allein die Entdeckung der Fiktionalität sei, sondern das neu entstandene Bewusstsein eines spielerischen Umgangs mit dieser, das den neuen Gattungstyp konstituiert, da man sich „ihrer literarischen Möglichkeiten und auch ihrer Problematik in hohem Grade bewusst geworden“² sei. Das entscheidend Neue läge im Akt des freien Verfügens und in einer experimentell durchzuspielenden Sinnsuche.

1 Die folgenden Ausführungen sind Teil meiner im November 2016 an der Universität Trier eingereichten Dissertationsschrift und stellen einen kleinen exemplarischen Zusammenschnitt meiner Forschungsarbeit vor. Darüber begründet sich in gleicher Weise die Auswahl des in diesem Beitrag ausgewerteten Film-, Serien- und Textmaterials, welches hier lediglich beispielhaft herausgegriffen worden ist, um einen Eindruck vermitteln zu können. Zu einer Begründung für den Vergleich von mittelalterlichem Artusroman und (post-)modernem Artusfilm und zum Zusammenhang dieser Erzähltradition siehe Häger: Fiktionalität, [erscheint voraussichtlich 2018].

2 Haug: Literaturtheorie I, 1992, S. 91.

Zum unbezweifelbaren Indiz für den fiktionalen Charakter des neuen Romantyps erklärt Haug die innerliterarische Handlungsstruktur des Doppelwegs, die den freien Entwurf einer literarischen Welt trägt. Als dichterischer Gestaltungsraum vermittele der Artusroman die Sinnsuche nicht über etwas geschichtlich Gegebenes, sondern über den experimentellen Strukturentwurf, der über ein ständiges Ausloten der eigenen Möglichkeiten den Typus mitreflektiert und weiterentwickelt. Erst die fiktionale Freiheit ermögliche das Experimentieren mit den eigenen Bedingungen und realisiere den literarischen Sinn.³

Haug's Postulat von der Entdeckung der Fiktionalität hat eine kontroverse Diskussion und eine Anzahl kaum noch zu überblickender und nicht selten widersprüchlicher Untersuchungen nach sich gezogen. Sie allesamt hier darzulegen, würde den Rahmen des Beitrags sprengen. Grob zusammengefasst sind es vier Perspektiven, unter denen sich die Forschungsarbeiten subsumieren lassen: Fiktionalität als ontologische Kategorie von Lüge und Wahrheit,⁴ das Ermitteln spezifischer Fiktions-signale (Erzählreflexion, verdoppelte Kommunikationssituation, mediale Bedingungen),⁵ Fiktionalität als pragmatische Kategorie im Sinne eines be-/gewussten Fiktionsvertrags⁶ sowie das Wunderbare und Phantastische als Ausdruck kunstvoller Ausgestaltung eigener Art, welche die Unterscheidung zwischen frühem und spätem Artusroman generiert

- 3 Vgl. Haug: *Literaturtheorie I*, 1992, S. 91f., S. 100-107, S. 126-131 und S. 166-178.; Ders.: *Literatur*, 1989, S. 12-15 und S. 22-25; Ders.: *Brechungen*, 1995, S. 224; Ders.: *Spiel*, 1999, bes. S. 103-105; Ders.: *Wahrheit*, 2003, S. 123-128 und S. 137-139; Ders.: *Geschichte*, 2002, bes. S. 124-127. Walter Haug hält bis zuletzt an seinem Entwurf des die Fiktionalität bestimmenden Strukturmodells fest, so auch noch in Ders.: *Literaturtheorie II*, 2009, bes. S. 222-227.
- 4 Siehe dazu u.a. Knapp: *Historie I*, 1997, bes. S. 9-74 und S. 133f.; Ders.: *Erzählen II*, 2002, bes. S. 151-154; von Moos: *Poeta*, 1976; Grünkorn: *Fiktionalität*, 1994, bes. S. 43, S. 101, S. 150-152 und S. 180-187; Burrichter: *Wahrheit*, 1996, bes. S. 15-22, S. 41-48 und S. 58-60.
- 5 So u.a. Kern: *Leugnen*, 1993, bes. S. 13, S. 17, S. 21 und S. 27; Ridder: *Fiktionalität I*, 2001, bes. S. 542-544, S. 552-554 und S. 559f.; Strasser: *Fiktion*, 1993, bes. S. 64 und S. 69; Haug: *Literaturtheorie I*, 1992, S. 126-131 und S. 166-178; Ernst: *Formen*, 1999, bes. S. 185-187; Kellner: *mære*, 2009, bes. S. 178 und S. 202f.; Schaefer: *Individualität*, 1996, bes. S. 58f., S. 64 und S. 66; Ridder: *Fiktionalität II*, 2002, bes. S. 31, S. 34 und S. 38f.; Haug: *Mündlichkeit*, 1999, bes. S. 386-388 und S. 393-396.
- 6 Vgl. u.a. Meincke: *Selbstreflexion*, 2007, S. 317f.; Warning: *Diskurs*, 1983; Chinca: *Welten*, 2003, bes. S. 311-313; Green: *Erkennen*, 1996, S. 32; Green: *Fiktionalität*, 2002, S. 32-37; Müller: *Spiele*, 2004, bes. S. 283f.; Warning: *Fiktion*, 2009, bes. S. 33-36.

und die sich im späten Artusroman über die freie Verfügbarkeit bis dahin etablierter Gattungs- und Typkonstanten realisiert sieht.⁷

Völlig zutreffend bedarf es spezieller Merkmale, die allerdings historisch und kulturell determiniert und damit zugleich einem stetigen Wandel unterworfen sind,⁸ um einen bestimmten Erzählmodus einstellen zu können, gleichzeitig und richtigerweise müssen diese Merkmale und Lesarten aber wiederum über gesellschaftliche Übereinkünfte und Vorgaben eingeübt werden. Textlich-taxonomische und pragmatische Ebene stehen m.E. folglich in einem interdependenten Verhältnis zueinander und bedingen sich gegenseitig. In der germanistischen Mediävistik wurden die beiden Perspektiven indes bislang noch nicht zusammengedacht oder als zusammengehörend analysiert. Hier setzt das Arbeitskonzept meiner Studie an, das sowohl textliche Eigenschaften als auch pragmatische Marker in den Blick nimmt.⁹

Dazu frage ich taxonomisch zuerst einmal ganz einfach und grundlegend nach den jeweiligen Möglichkeiten arthurischen Erzählens, wofür zunächst das Theorem von der ‚möglichen Welt‘ als Ausgangspunkt fungiert, welches das Erzählte als eigene Welt begreift, die sich über das Erzählen selbst manifestiert. Da hinsichtlich der Rezeptionsebene für die Vormoderne aufgrund fehlender Belege nun das Problem besteht, keinerlei Aussagen über die Verständnisformen und Wahrnehmung der damaligen Rezipientenschaft treffen zu können, schließt das Analysewerkzeug des Weiteren pragmatisch an den *spatial turn* an und nimmt arthurisches Erzählen unter räumlichen Ordnungsmustern in den

7 Dazu u.a. Wyss: Vergnügen, 2003, bes. S. 138; Haug: Wende, 2003, S. 163 und S. 165; Wolfzettel: Problem, 2003, bes. S. 17; Knapp: Herr Gawein, 2003, bes. S. 205 und S. 208; Ders.: Historie II, 2005, bes. S. 15-35, S. 186, S. 191-210 und S. 255; Fichte: Das Wunderbare, 2003, S. 343f.; Meyer: Verfügbarkeit, 1994; Cormeau: Wigalois, 1977; Przybilski/Ruge: Welt, 2013, bes. S. 4; Przybilski: Möglichkeitsräume, 2013, S. 123f. und S. 127f.

8 Darauf hat für die Literatur des Mittelalters auch Reuvekamp-Felber: Situation, 2013, S. 431 und S. 434–437 in seiner Bestandsaufnahme der mediävistischen Fiktionalitätsforschung bereits hingewiesen. Er listet etliche Fiktionssignale für die höfische Literatur (S. 437).

9 Ich knüpfe hier grundlegend an den semio-pragmatischen Ansatz Roger Odins aus der Filmwissenschaft an; vgl. Odin: Film, 1998. (Der Text wurde erstmals 1984 in französischer Sprache publiziert. Deutsche Erstveröffentlichung des französischen Originals in: Christa Blümlinger (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1990, S. 125–146.)

Blick. Dabei geht es nicht um Raumrepräsentationen in den diversen Diegesen, vielmehr werden Text und Film selbst als dynamische Räume begriffen, in denen kulturelle Gegeben- und Eigenheiten geformt und ausgehandelt, gesellschaftliche Regeln und Ordnungsmuster diskutiert und ausagiert sowie Wissensbestände gespeichert und erweitert werden, sind doch in Erzählungen grundsätzlich gesellschaftliche Vorstellungen, Verständnishorizonte, Erzählerwartungen, Werte und Normen eingeschrieben. Deshalb nutzt der vorliegende Aufsatz als Untersuchungsparameter den Terminus des ‚Möglichkeitsraums‘. Der Begriff erfährt über den sowohl Artusroman wie Artusfilm konstituierenden Parameter ‚Artus‘ seine Zuspitzung als ‚arthurischer Möglichkeitsraum‘.¹⁰

Im folgenden Abschnitt wird auf die Analysekategorie noch ausführlicher eingegangen. Das dort beschriebene theoretische Modell wird sodann am Beispiel der Hollywoodfilme *Die Ritter der Tafelrunde* aus dem Jahr 1953 und *King Arthur* aus 2004 sowie der von 2008 bis 2012 auf BBC-One ausgestrahlten Serie *Merlin – Die neuen Abenteuer* veranschaulicht, indem sie auf der Figuren- und Handlungsebene mit dem *Wigalois* Wirnts von Grafenberg in einen Vergleich gesetzt werden.

2. Der arthurische Möglichkeitsraum

Mit dem *spatial turn* in den Kultur- und Geisteswissenschaften ist ‚Raum‘ fokussiert in den Blickpunkt gerückt. Darin hat man sich von der Vorstellung des Raumes als eines statischen, containerartigen Modells gelöst und begreift ihn als dynamische, stets in soziales Handeln eingebet-

10 Jüngst ist Braun: Glaube, 2015, bes. S. 106-111 einen ähnlichen Weg gegangen, der die mediävistische Fiktionalitätsdiskussion in einer Pattsituation sieht und das Konzept für die Literatur der Vormoderne für unzulänglich hält bzw. nach fruchtbringenderen Alternativen sucht. Er legt den Fokus stattdessen auf den Umgang mit den Erzählgehalten – also vielmehr auf das ‚Wie‘ –, den er über das Theorem vom ‚Glauben der anderen‘ des Philosophen Robert Pfaller herleitet und exemplarisch auf ‚Alpharts Tod‘ und Ulrichs von Lichtenstein ‚Frauendienst‘ appliziert (hier ebenfalls eine kurze kritische Diskussion der bisherigen Fiktionalitätsdebatte (vgl. S. 91–99)). Zudem wird vielerorts das Übertragen heutiger Fiktionsbegrifflichkeiten und -verständnisformen auf die Literatur des Mittelalters kritisiert; so u.a. bei Meincke: Selbstreflexion, 2007, bes. S. 317 und S. 350f.; Heinze: Entdeckung, 1990, bes. S. 62f. und S. 80; Warning: Fiktion, 2009, S. 32f.; Kellner: *mære*, 2009, S. 176f.; Kablitz: Fiktion, 2009, S. 340.

tete und durch solches erst hervorgebrachte Größe.¹¹ Auch in den Literaturwissenschaften hat der Raum zunehmend an Aufmerksamkeit gewonnen, denn, um mit den Worten Wolfgang Hallets und Birgit Neumanns zu sprechen,

[...] erlauben [e]rzählte Räume [...] Einblicke in zweierlei: Als Repräsentation von Raum bieten sie erstens Zugang zu kulturell vorherrschenden Raumordnungen. Als Konstruktion kultureller Ordnungen erlauben sie zweitens Aussagen über die kulturpoietische Kraft der in der Literatur inszenierten Raummodelle [...].¹²

Literarische Texte stellen demnach nicht nur räumliche Ordnungsmuster dar, sondern tragen gerade zu ihrer Konstituierung bei. Handlungen, Orte, Landschaften und agierende Figuren wie Aggregate sind darin nicht einfach nur beschrieben und abgebildet, sondern zugleich semantisch aufgeladen und prägen so nicht nur den Raum des Textes, sondern entwickeln sich in ihm selbst zu kulturell und historisch determinierten Bedeutungsträgern. Eine raumorientierte Literaturwissenschaft birgt also das Potential, jene Zeichensysteme, Motive, Symbole und Praktiken einer solch semantischen Aufladung zu entschlüsseln, und kann für die Textdeutung genutzt werden. Gerade in Hinblick auf die Literatur der Vormoderne, der es an Belegen für die Literaturrezeption und -interpretation erheblich mangelt, können über literarisch-kulturelle Räume und Raumepestemologien mögliche Schlussfolgerungen über den Text hinaus (also pragmatisch verstanden) gezogen werden.

Der Begriff des ‚Möglichkeitsraums‘ begegnet in dieser Begriffsform erstmals in der psychoanalytischen Spieltheorie Donald Woods Winnicotts aus den 1970er-Jahren. Dort meint der *potential space* (neben ‚Möglichkeitsraum‘ wird im Deutschen auch die Bezeichnung ‚Übergangsraum‘ verwendet) einen Bereich, in dem das Individuum auf die auf ihn einwirkenden Umwelteinflüsse reagiert. Der Möglichkeitsraum wird dabei zur spielerischen Erprobung umweltbedingter Lebenserfahrung genutzt, mit der das Individuum seine Persönlichkeit und Eigenständigkeit (weiter)entwickelt. Der Raum ist als Zwischeninstanz von Individuum und seiner Umgebung lediglich von ersterem betret- und bestimm-

11 Vgl. Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, 2009, S. 292 sowie Füssel/Rüther: *Einleitung*, 2004, S. 12.

12 Hallet/Neumann: *Raum II*, 2009, S. 16.

bar und damit zugleich ein höchst variabler Bereich zahlreicher, individuell geprägter Ausagerungsmöglichkeiten.¹³

Winnicotts Konzept lässt an den innerhalb kulturwissenschaftlich-postkolonialer Theoriebildung entwickelten *third space* denken. Anhand der Kategorie des sogenannten ‚dritten Raumes‘ stellt sie grundsätzlich das starre Binaritäts- und Dualismusdenken kolonial-eurozentristisch determinierter Machtverhältnisse sowie damit zugleich eine auf Homogenisierung und Vereinheitlichung beruhende Identität von Kultur in Frage – denn sämtliche kulturellen Aussagen und Systeme werden im *third space* sowohl historisch als auch stets aufs Neue diskursivisch ver- und ausgehandelt und mit neuen Bedeutungs- und Interpretationsmöglichkeiten versehen. Am ‚dritten Raum‘ zeigt sich dementsprechend, dass Kultur nicht auf Diversität beruht, sondern eine permanente Hybridisierung artikuliert und in die Gesellschaft einschreibt.¹⁴ In ähnlicher Weise versteht die neuere Geschichts- und Sozialwissenschaft soziale Verräumlichung nicht als territorial fest verankertes, stabiles und homogenes Entitätengebilde, sondern als vielschichtigen Prozess, in dem mit Maßstäben des Spiels kulturelle und soziale Beziehungen zwischen den Akteursgruppen laufend ausgehandelt und hybridisiert werden.¹⁵ Alle Theoreme scheinen sich mir im fortwährenden spielerischen Aushandeln von gesellschaftlichen und kulturellen Umwelteinflüssen zu bündeln, für das ein eigengesetzlich funktionierender ‚Möglichkeitsraum‘ solcher Prozesse bereitgestellt wird. Gegebenes kann darin permanent ausagiert und weiter verhandelt, und neue Diskurse können hervorgebracht werden.¹⁶ Hier lässt sich ebenfalls an die literaturwissenschaftliche Diskussion anknüpfen.

13 Vgl. dazu grundlegend Winnicott: *Playing*, 1971. Siehe ebenfalls die Beiträge in Kögler (Hg.): *Möglichkeitsräume*, 2009.

14 Ich beziehe mich hier grundlegend auf Bhabha: *Location*, 1994. Zum *third space* und seinen Differenzierungen siehe auch do Mar Castro Varela u.a.: *Raum*, 2010, bes. S. 179f. sowie Bergermann: *Drittraum*, 2012. Zur postkolonialen Theoriebildung siehe auch grundlegend do Mar Castro Varela/Dhawani: *Theorie*, 2015 (darin ebenfalls zum dritten Raum Bhabhas, S. 247-250).

15 Vgl. dazu Schroer: *Soziologie*, 2009 sowie Middell: *Spatial Turn*, 2009. Siehe grundlegend zum Raum in der Sozialwissenschaft Löw: *Raumsoziologie*, 2001.

16 So ähnlich zum Möglichkeitsraum sowie aus mediävistischer Perspektive auch Przybiski: *Möglichkeitsräume*, S. 123f.

In der Literaturwissenschaft gilt der fiktionale Text vielerorts per se als Entwurf von möglichen Welten; als Generierung von Weltbildern und Wissen, die eben nicht nur ein Weltbild, sondern eine Vielheit von auf Eigengesetzlichkeit beruhenden Welten erzeugen, z.B. in Form von imaginativen Gegenwelten, alternativen Sinnentwürfen oder kulturkritischen Metadiskursen. Neuere und nicht unerheblich durch den *spatial turn* beeinflusste Arbeiten betonen, Literatur nicht nur als einfache Abbildung oder bloßen Speicher von Wissensordnungen und Normen zu bewerten, sondern sie, wie Ansgar Nünning es in einem seiner innovativ perspektivierten und gedankenreichen Aufsätze formuliert hat, „somit [...] als ein[en] narrativ-fiktionale[n] Explorationsraum von neuen oder verdrängten Wissensformen sowie als aktives und eigenständiges Medium der Generierung von Weltbildern, Werten und Wissen“¹⁷ zu verstehen.¹⁸ Die Erörterungen fokussieren also folglich nicht Raumrepräsentationen in Text und Film, sondern begreifen mittelalterliches und (post-)modernes Erzählmedium selbst als Räume – eben als pragmatisch gedachte Möglichkeitsräume kultureller Ver- und Aushandlungen sowie Epistemologien.

Neben der dynamischen Auseinandersetzung mit vorgegebenen Ordnungsmustern und der spielerischen Erprobung neuer Kultur- und Wissensräume im literarischen Narrativ akzentuiert die vorliegende Studie den Möglichkeitsraum noch in einem zweiten Sinne. Sie fasst den zu analysierenden Artusroman und die zu analysierenden Artusfilme grundsätzlich als ‚Möglichkeitsraum‘ medialer Gestaltung und fragt ganz buchstäblich nach den Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten arthurischer Darstellung in den beiden Medienformen. Was also ist im Roman und was im Film möglich bzw. nicht möglich? Mit dem gemein-

17 Nünning: *Welten*, 2009, S. 74 [Unterstreichung HMH].

18 Siehe dazu neben Nünning: *Welten*, 2009, auch die Beiträge in Hallet/Neumann (Hgg.): *Raum I*, 2009, in Böhme (Hg.): *Topographien*, 2005, sowie in Lechtermann u.a. (Hgg.): *Möglichkeitsräume*, 2007. Interessanterweise sprechen von der Wortverbindung ‚Möglichkeitsraum‘ lediglich die psychoanalytisch orientierten Arbeiten nach Winnicott. Bei Cassirer: *Raum*, 2006, z.B. heißt es, der ästhetische Raum ist „Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen“ (S. 499), Nünning: *Formen*, 2009, bezeichnet literarische Welten als „typologische] Vielfalt möglicher Räume“ (S. 34) und obwohl der Sammelband von Christina Lechtermann u.a. den Begriff zum Titel hat, ist darin eine Definition desselben nirgends zu finden. Das Verständnis des ‚Möglichkeitsraums‘ ist in den erläuterten Ausführungen selbstredend deutlich zu sehen, scheinbar eben nur nicht auf den hier konzeptualisierten Begriff gebracht.

samen Untersuchungsparameter ‚Artus‘ wird der Möglichkeitsraum gleichfalls auf die ‚arthurische Un-/Möglichkeit‘ hin zugespitzt.

Diese zweite Sinnebene des Möglichkeitsraums rechtfertigt sich ferner mit der neueren Annahme der Skalierung bzw. Graduierung von Fiktionalität in der mediävistischen wie filmwissenschaftlichen Forschungsdiskussion.¹⁹ Innerhalb verschiedener Diskurse bzw. Räume gelten differierende Bedingungen des Sagbaren und spezifischer Verständnisformen. Explizit grenze ich mich auch in diesem Punkt von der Verwendung des Fiktionalitätsbegriffes ab. Ich verstehe die Skalierung nicht in einer Art Abstufungsverhältnis wie die bisherigen Forschungsansichten – der Artusroman etwa sei fiktionaler als die Heldenepik –, sondern in einem diskursiv-räumlichen Verständnis verschiedener Ausagemöglichkeiten, denn Fiktionalität, hierin pflichte ich Andreas Kablitz bei, lässt sich im Gegensatz zur Fiktion nicht skalieren.²⁰

3. Figuren im arthurischen Möglichkeitsraum von Mittelalter und Moderne

Um die zur Verfügung stehenden medien-spezifischen Gestaltungsweisen für die Analyse- und Interpretationsarbeit umfassend nutzbar zu machen, wird die Figurenebene von Text und Film/Serie sowohl in Hinblick auf *Story* als auch *Discourse* untersucht. Ein solches Vorgehen bietet sich an, da beide ‚Erzählebenen‘ und Termini in Literatur- wie Filmwissenschaft gleichermaßen etabliert sind und der Film häufig per se mit der Form der ‚Erzählung‘ gleichgesetzt wird.²¹

19 Für die Mediävistik vgl. Müller: Spiele, 2004, S. 302, Glauch: Fiktionalität I, 2014, S. 98 und S. 120-125, Dies.: Fiktionalität II, 2014, S. 391 und S. 407, Dies.: Schwelle, 2009, bes. S. 185-197 und S. 329f. sowie Neudeck: Erzählen, 2003; für die Filmwissenschaft Odin: Film, 1998, Kessler: Fakt, 1998, bes. S. 70-75, Tröhler: Authentizität, 2004, bes. S. 157 sowie Boillat: fiction, 2001.

20 Vgl. Kablitz: Fiktion, 2009, S. 340.

21 Grundlegend für die Bezeichnungen *story* und *discourse* in der Filmwissenschaft sind die Arbeiten Seymour Chatmans (siehe Chatman: Story, 1978 sowie Ders.: Terms 1993). Zur Ähnlichkeit zwischen Film und Erzählung vgl. Bazin: Film, 2009, S. 186-188 sowie Metz: Semiologie, 1972, S. 38, S. 42-45, S. 70 und S. 119.

3.1 Figurenebene

a) Figuren in Film und Fernsehserie

Zunächst untersucht der Aufsatz auf der *Story*-Ebene, welche Figuren das arthurische Film-Narrativ überhaupt und maßgeblich konstituieren. In *Die Ritter der Tafelrunde* sind dies Arthur, Guinevere, Lancelot, Merlin, Morgana und Mordred. Die Hauptcharaktere von *King Arthur* bestehen aus Arthur (bzw. Artorius), Guinevere, Lancelot und Merlin. In der Serie stehen Arthur, Guinevere, Lancelot (hier allerdings mehr als Nebenfigur), Merlin, Morgana, Mordred und in den ersten drei Staffeln auch Uther im Mittelpunkt der Handlung.²² Schon auf den ersten Blick ist also erkennbar, dass der filmische Möglichkeitsraum ein immer gleiches und wiederkehrendes Figureninventar umfasst.

Eine nächste Frage betrifft die Rollen dieses Figureninventars. In der frühen Filminszenierung aus den 1950er-Jahren sind Arthur und Guinevere das englische Königspaar, Lancelot ist ein Ritter im Dienst und bester Freund des Königs und Merlin Arthurs Berater am Hofe. Morgana ist die Stiefschwester des Königs und mit Mordred verheiratet, der damit zugleich Ansprüche auf den Königsthron erhebt. Arthur bzw. Artorius in *King Arthur*, halb Römer, halb Britannier, kämpft im Auftrag Roms als Feldherr am Hadrianswall. Guinevere gehört zum Volk der Pikten und ist im Umgang mit Pfeil und Bogen geübt. Lancelot kämpft als sarmatischer Söldner und bester Freund an Arthurs Seite. Die Pikten werden angeführt von dem Weisen Merlin. In *Merlin – Die neuen Abenteuer* wiederum ist Arthur zunächst Königssohn, später König von Camelot und Guinevere die Zofe Morganas und spätere Königin. Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Lancelot wird im Laufe der Handlung zunächst zum Ritter geschlagen und später zu einem Freund des Königs. Merlin ist der persönliche Diener Arthurs und der im Land verbotenen Zauberei mächtig, die er deshalb nur im Geheimen anwendet, oftmals um Arthur aus einer bedrohlichen Lage zu befreien. Auch Morgana, die Halbschwester von Arthur, entdeckt im Verlauf der Serie ihre magischen Fähigkeiten. Mordred ist ein Druidenjunge und ebenfalls der Magie kundig.

22 Die Namen sind der besseren Lesbarkeit halber vereinheitlicht worden.

Es zeigt sich also, dass die Gruppe fester Figuren je nach Inszenierung verschiedene Möglichkeiten von Rollenbesetzungen und Personenkonstellationen durchspielen kann, trotz ihrer Namensgebundenheit und steten Wiederkehr im modernen arthurischen Möglichkeitsraum.

Höchst interessant ist neben dem transmedialen der intermediale Vergleich auf der *Discourse*-Ebene; also wie kommen die Figuren im filmischen Möglichkeitsraum vor? Qua Medium Film, in dem wir das Erzählte sehen, ist uns das Aussehen des arthurischen Personals fest vorgegeben, im Gegensatz zum Roman, der anhand von mit Worten geschaffenen Beschreibungen den erzählten Figuren erst Gestalt verleihen muss. Wir können z. B. sehen, dass der Arthur in *Merlin – Die neuen Abenteuer* blond und noch recht jung ist. Überdies tragen die Figuren in den hier ausgewerteten Inszenierungen spezifische Kleidung und Accessoires, die sie als Vertreter einer anderen Zeit als der unsrigen ausweisen. Die Ausstattung mit Rüstung, Schwert, Rock, Kitteln, Hauben, prächtigen Gewändern, Roben und Schmuck machen die Handelnden zu Rittern, Königen, Dienstmägden und Königinnen; Ausstattung also, die für uns zunächst auf die Zeit des Mittelalters hinweist. Dennoch zeigen sich bereits innerhalb der Filme deutliche Modernisierungstendenzen bzw. Anachronismen, die auf das anzusprechende Publikum und dessen Geschmack reagieren und die die Figuren ihrer eigentlichen Funktion, nämlich zu historisieren, berauben.

So zeigt *Die Ritter der Tafelrunde* bspw. eine Guinevere mit stets langem Kleid an Beinen wie Armen. Zumeist trägt sie darüber einen vorn an der Brust verschnürten Mantel, eine Robe oder einen Seidenschal, der das Dekolleté des Kleides bedeckt – insbesondere außerhalb der Burg. Dazu zieren Krone und Schleier ihr Haupt, worunter das lange Haar zwar zurückgekämmt, aber offen auf ihren Rücken fällt. Der Film kreiert die Figur als sittsame, bedächtige und beinahe unselbstständig wirkende Frau, gänzlich in die Motivik und Stimmung des Films von mittelalterlich-höfischer Lebensart eingefügt und nicht unerheblich durch seine Entstehungszeit beeinflusst: kaum sexualisiert, wenig emanzipiert, höchst konservativ.²³ Als Arthurs Ehefrau fungiert

23 Zum konservativen Gestus des Films vgl. auch Olton: *Legends*, 2000 hier in Zusammenhang mit der Lancelot-Guinevere-Liebe (S. 155).

Guinevere vielmehr als Zierde und Beiwerk an seiner Seite, ihr Handlungsraum ist auf den Hof und dessen Gemeinschaft beschränkt.

Eine gänzlich andere und hoch modernisierte Zeichnung der Guinevere zeigt Antoine Fuquas *King Arthur*. Zunächst in Lumpen gehüllt, wird sie nach ihrer Befreiung aus dem Verließ in eine lange römische Tunika eingekleidet, die ihre Arme entblößt. Schon hier zeigt sich Guineveres geübtes Geschick im Umgang mit Pfeil und Bogen. In der Schlacht gegen die Sachsen am Schluss des Films trägt sie ein piktesches Kriegerinnen-Outfit aus Leder. Neben einer Hose bedeckt die Bekleidung aus dünnen Streifen nahezu nur die Brüste der jungen Frau. Ihr Bauch, Dekolleté und ihre Arme sind nackt. In Händen hält sie Pfeil und Bogen sowie eine Stichwaffe. Die jüngere Inszenierung zeigt also deutlich mehr Haut und zielt auf eine klare Sexualisierung der Frau. Ferner wird die Selbstständigkeit Guineveres betont. Nicht nur ihr Äußeres suggeriert dies, auch ihr Verhalten zeichnet sich durch Emanzipation aus.²⁴

Ähnlich und dennoch anders gelagert ist Guinevere aus *Merlin – Die neuen Abenteuer* inszeniert. Nicht nur, dass sie die Rolle einer Zofe innehat, darüber hinaus ist die Rolle mit einer dunkelhäutigen Schauspielerin besetzt.

Der arthurische Möglichkeitsraum konstituiert sich also im Film zwar in einer zeitlichen Vergangenheit, enthält aber mannigfache Bezüge zur aktuellen Welt und ist vielmehr als ein Verhandlungs- und Projektionsraum moderner – hier anglo-amerikanischer – Werte, Wünsche und Normen zu beschreiben, was einmal mehr die inzwischen an wiederholter Stelle festgestellten Ergebnisse innerhalb filmischer Mittelalterrezeptionsforschung unterstreicht.²⁵ Entsprechend sind es eben auch

24 Siehe dazu und zu einer ausführlichen wie differenzierten Beschreibung der Figur auch Blanton: Agency, 2005 (Sie gibt ebenfalls an: „This Guinevere is more about contemporary fantasies of ‚girl power‘ than about historical truth“ (S. 97). Und hier ebenso ein Vergleich mit der sanften und passiven Guinevere aus *Die Ritter der Tafelrunde* (S. 98)).

25 So u.a. Kiening: Mittelalter, 2006, S. 13f., S. 61 und S. 69; Mecklenburg/Sieber: Mythenrecycling, 2007, S. 97-99; Seeßlen: Filmwissen, 2011, bes. S. 38 und S. 268; Harty: Lights, 1999, S. 6.

keine historischen Figuren, die dargestellt werden, sondern Figuren der (Post-)Moderne, denen ihre (moderne) Welt unumstößlich anhaftet.²⁶

b) *Figuren im ‚Wigalois‘*

Vergleicht man nun das Figureninventar des Artusfilms mit dem des Artusromans *Wigalois*, fällt auf, dass trotz des beide Narrative begründenden Parameters ‚Artus‘ nur Artus und Ginover dort ebenfalls vorkommen, die anderen Figuren hingegen nicht, was vor allem für den Text Relevanz besitzt, der die in der Gattungsbezeichnung aufgeführte Figur und das mit ihr auch schon teilweise in der Vormoderne verknüpfte Personal nicht als zentrale Akteure der Handlung setzt. Das am Artushof situierte Königspaar handelt nur wenig und spielt für die eigentliche Heldengeschichte so gut wie keine Rolle. In den fest besetzten Rollen von König und Königin bestreiten sie vorwiegend den Anfang des Romans mit den sie umgebenden gattungstypischen Motivkomplexen vom Warten auf Abenteuer, der Blanko-Bitte und Ginover als Auslöserin der Abenteuer. Das Aussehen der beiden Figuren wird mit kaum einem Wort erwähnt. Artus ist wie stets der König der *milte*, *richheit* und *tugent*, Ginover die *edel*, *riche* und *schæne* Königin.

Neben dem Paar konstituiert im Wesentlichen der junge Ritter Wigalois den Roman. Über ihn erfährt man jedoch lediglich, dass er einen *schænen lîp* (V. 1245) hat und das Symbol des goldenen Rades (V. 1829) trägt.²⁷ Der Held zeichnet sich vielmehr durch seine Handlungen aus. Dennoch ist eines auf Anhieb ersichtlich: Dargestellt werden Figuren aus der eigenen, aktuellen Zeit, wie im Folgenden an den Figurenbeschreibungen gezeigt werden wird, die sich in auffälliger Weise lang und ausführlich bei Florie, der Mutter von Wigalois, und der zu gewinnenden Königstochter Larie, die Wigalois nach bestandener Korntin-Aventüre heiratet, finden. Innerhalb dieser Schilderungen werden insbesondere die von den Frauen getragenen Kleidungsstücke beschrieben,

26 Für die männlichen Helden im arthurischen Film hat dies Jacqueline Jenkins nachgewiesen. Sie stellt ebenfalls die charakteristisch amerikanische Typendarstellung sowie die Figur des Lancelot (in *Der erste Ritter* und *Dragonheart*) als Paradebeispiel des American Dream heraus, vgl. Jenkins: *Knights*, 1999. Zur Verhandlung der Frauenrolle im Mittelalterfilm vgl. auch Seeßlen: *Filmwissen*, 2011, S. 274f.

27 Zitiert wird im Folgenden nach Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*, Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin 2005.

die mit den teuersten Stoffen, edelsten Steinen und prächtigsten Verzierungen ausgestattet sind. Daneben streicht der Text die vorbildliche Schönheit der weiblichen Körper heraus, indem er etwa die Schönheit der Haare, die Makellosigkeit der Haut und der Gesichtszüge ausmalt. Dabei sind es immer wieder dieselben Attribute, mit denen die Körperteile belegt werden: *eben, lûter, klâr, rôsenvar, rôt, wîz, goltvar*. Nicht selten finden sich auch Klassifizierungen wie *als si wæren erwûnschet dar* (V. 885), *geschaffen alsô wol* (V. 890), oder *sô wol gestalt* (V. 3764), *âne wandel* (V. 8949) oder *des wunsches âmie* (V. 9192). Sowohl Florie als auch Larie werden als die schönsten Frauen, die man je gesehen habe, bezeichnet: *diu schœnest die er ie gesach; / des prîses ir diu werlt jach* (V. 727f.), *daz was gar ûz dem strîte / sine wær diu schœnest under in* (V. 7429f.) sowie *der schæne muose er prîses jehen / swer ir lîp ie gesach* (V. 8943f.).

Die Beschreibungen zeichnen sich demnach durch Unbestimmtheit aus und sind weniger individuell personenhaft, sondern bestehen vielmehr aus festen Topoi, die Idealfiguren stilisieren. M.E. sieht sich hier, gerade wenn man die Kategorie des Möglichkeitsraums als Ort der Generierung von kulturellen Werten und historischem Wissen heranzieht, das (Selbst-)Verständnis einer höfischen Elite des Mittelalters narrativ verwirklicht, indem die wirkmächtig arthurische Möglichkeit der toposhaften Offenheit die Bedürfnisse des damaligen Publikums artikuliert und aufnimmt und Identifizierungs- bzw. Ausagierungsangebote bereitstellt. Gänzlich bewusst ist dem Dichter denn auch der Konstruktcharakter seiner Schilderungen, wener innerhalb der Frauendeskriptionen angibt:

ichn gesach ir [Florie, HMH] nie deheine –
 geworht âne zungen –
 diu sô wol bedrungen
 mit gezierde wære
 als an disem mære (V. 787–791)

und im Falle Laries kundtut: *alsus hât gemeistert dar / nâch dem wunsche ditze werc / mit worten Wirnt von Grâvenberc* (V. 10574-10576). Deutlich spricht der Dichter die Gemachtheit seines Kunstwerks an, welches sich darüber hinaus auf einer doppelten Sinnebene verstehen lässt. Zum einen sind es die Figuren, die sich mit den versehenen Beschreibungen als Kunstwerk ausweisen und die freie Gestaltung des Grafenbergers implizieren. Andererseits ist mit dem Begriff des *mære* die künstlerische Komposition des Gesamtwerks angesprochen, womit das nach Wunsch

gedichtete *werc* im zweiten Zitat nicht nur die Figur Laries als künstliches Gebilde meint, sondern gleichsam auf die Erzählung als bewusst Erschaffenes übertragen werden kann.

Als Schnittmenge von Text und (Film-)Bild zeigen denn auch die *Wigalois*-Handschriften, dass es „vielmehr um das spezifische Verständnis von *hövescheit* [...]“²⁸ geht, wie James Hamilton Brown es in seinem Aufsatz zur Ekphrasis und den Visualisierungsstrategien in den illustrierten Handschriften des *Wigalois* dargelegt hat. „Die höchst visuellen Momente im Text“, wie Brown resümiert,

[...] sind gerade die Stellen, die den kontemporären Geschmack, die Ideale des Lesepublikums und Auftraggebers und das zeitgenössische Verständnis von einer höfischen Identität deutlich machen und vor Augen führen.²⁹

Dargestellt werden demzufolge stilisierte und für die damalige Zeit überaus gegenwartsnahe Figuren.

Es geht im Artusroman also weniger um das Schicksal namengebundener Charaktere, sondern vielmehr um eine offene und schwerpunktmäßig handlungsorientierte Heldengeschichte, die nahezu unbegrenzte Narrationsmöglichkeiten eröffnet, wie ich nun auf der Handlungsebene als zweitem Teil meiner Erörterungen darlegen möchte.

3.2 Handlungsebene

a) Handlungsmuster in Film und Fernsehserie

In welchen Handlungsrahmen ist das arthurische Personal der Filme und der Serie eingebunden? Auch hier zeigen sich spezifische Muster und Motivformen, die stetig wiederholt werden. Zum einen wäre da die Bedrohung gegenüber dem Königreich und Arthurs Leben selbst. Die Gefahren können von außen hereinbrechen – in *Die Ritter der Tafelrunde* ist es der Einfall der Pikten im Norden, in *King Arthur* der Einfall der Sachsen, in *Merlin – Die neuen Abenteuer* Angriffe anderer Lords auf Camelot und übernatürliche Herausforderungen – oder von innen heraus entstehen, wenn Morgana und Mordred Anspruch auf den Thron erhe-

28 Brown: Ekphrasis, 2007, S. 36.

29 Brown: Ekphrasis, 2007, S. 48.

ben und ein Netz von Intrigen spannen, um dem König nach dem Leben zu trachten. In allen drei filmischen Möglichkeitsräumen können gegen die Gefahren ähnlich gelagerte Ziele, Werte und Wünsche ausgeglichen werden, die von der Figur Arthurs als gerechtem und selbstlosem Friedensherrscher ausgehen und ein beständiges Artusbild der (Post-)Moderne sowie mit diesem verbundene Prinzipien arthurischer Königsherrschaft transportieren.

Ein geeintes und friedvolles England ist Arthurs größter Wunsch in *Die Ritter der Tafelrunde*. Sie seien nicht viele Völker, sondern ein Volk, wie Arthur den Lords noch vor seiner Krönung zu Bedenken gibt, um das Morden und den Hader zwischen den Fürsten zu beenden: „Solange der eine den anderen hält, solange hält der andere ihn. So ist es auch mit England, sofern der Nachbar zum Nachbarn hält, wird unsere Welt für alle Zeit bestehen.“³⁰ Einen Krieg gegen sein eigenes Volk will Arthur auch zum Schluss des Films noch einmal verhindern, als Mordred ihn aufgrund der Gnade gegenüber Lancelot und Guinevere erneut herausfordert, denn wenn er gegen einen Teil seines Volkes zu Feld ziehen müsse, sei jeder Streich, der es träfe, ebenso tödlich für ihn. In *King Arthur* wiederum besteht Arthurs höchstes Ziel in der Freiheit.³¹ Als Führer eines Söldnerheeres erlebt der Mann hautnah das römische Regime der Unfreiheit, das während seiner Eroberungszüge das Leben sarmatischer Männer verschont hat und im Gegenzug von ihnen über Generationen hinweg die Verpflichtung zum Heeresdienst fordert. Der halbbrömische Arthur behandelt seine Ritter dennoch stets wie seinesgleichen, sie sind seine Freunde und er setzt sich für ihre Freiheit ein, indem er sich schließlich vollständig gegen Rom wendet. In der letzten Schlacht am Mons Badonicus gegen die Sachsen spricht er seinen Männern noch einmal Mut zu:

Ritter, die Freiheit, die ihr innehabt, ist euer angestammtes Recht. Die Heimat, nach der wir streben, liegt jedoch nicht in einem fernen Land, sie wohnt in uns und in unseren Taten an diesem Tag. Ist es uns bestimmt, unterzugehen, dann sei es nun mal so, aber die Geschichte soll vermerken, dass hier freie Männer gehandelt haben, aus freiem Entschluss.³²

30 *Die Ritter der Tafelrunde*, USA/UK 1953, Produktion: Pandro S. Berman, Regie: Richard Thorpe, 00:21:17.

31 Vgl. dazu auch Seeßlen: *Filmwissen*, 2011, S. 282.

32 *King Arthur, Director's Cut*, UK/Irland/USA 2004, Produktion: Jerry Bruckheimer, Regie: Antoine Fuqua, 01:42:20.

Gerechtigkeit walten zu lassen, den Menschen zu helfen und für den Frieden im Land einzutreten, setzt sich auch Arthur in der BBC-Serie zum Ziel. Als sein Vater bspw. die Steuern erhöht, wirft ihm Arthur sein ungerechtes Verhalten vor: Er müsse Barmherzigkeit und Mildtätigkeit gegenüber dem Volk zeigen, schließlich gäbe es Camelot ohne dieses nicht.³³ Auch er stellt sein eigenes Leben über das seiner Männer, Freunde und Untertanen.

Die Vereinigung des Reiches und Zusammenführung der Völker, Frieden und Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit, eine neue Ordnung sind die gemeinsamen Prämissen des filmischen Möglichkeitsraums. Es sind abermals moderne Werte und Normen, die hier herausgestellt werden und die Darstellung des ‚Wie‘ der Figuren auch auf der Handlungsebene fortführen – nicht zuletzt wiederum entscheidend geprägt durch das anglo-amerikanische Hollywood-Blockbuster-Kino.³⁴ In Analogie zur Figurenzeichnung des berühmten Königs markiert die arthurische Welt einen idealisierten und glorifizierten Raum, der schlussfolgernd als Ausagerungs- und Verhandlungsort wie Projektions- und Identifikationsraum für gegenwärtige Wünsche und Vorstellungen genutzt wird. Die damit ausgewiesene Artifizialität des arthurischen Weltentwurfs stellt dafür die Möglichkeiten bereit.

Das Schwert Excalibur und die Tafelrunde sind weitere immer wiederkehrende Motive, die das ‚Politikum‘ Artuswelt um ähnliche Grundsätze erweitern, denn der sagenumwobene Gegenstand wird oftmals als Schwert der Macht oder der Gerechtigkeit bezeichnet, und der Tafelrunde liegen mehrfach das Gleichheitsprinzip und die Chancengleichheit zugrunde.

Zum anderen kommt keine der hier besprochenen Filminszenierungen ohne die Problematik der Dreiecksbeziehung zwischen Arthur, Guinevere und Lancelot aus, wobei sie sowohl in *King Arthur* als auch in *Merlin – Die neuen Abenteuer* keine handlungstragende Funktion besitzt –

33 Vgl. *Merlin – Die neuen Abenteuer*, UK 2008–2012, Produktion: Shine Limited, Idee: Julian Jones, Jake Michie, Johnny Capps und Julian Murphy, Staffel 2, Episode 6, 00:16:45–00:17:50.

34 Siehe dazu ebenfalls Kiening: *Mittelalter*, 2006, S. 61 und S. 69, der insbesondere im amerikanischen Mittelalterfilm politische Grundsätze, wie sie hier angeklungen sind, verhandelt sieht, sowie ausführlich die Forschungsarbeit von Aronstein: *Knights*, 2005; so ähnlich ebenfalls Rider u.a.: *Legend*, 1991, S. 43f.

sehr wohl aber in *Die Ritter der Tafelrunde*, in dem Guinevere Arthur als Ehefrau versprochen ist. Vor der Heirat wird Lancelot, nicht um das Arrangement und Guineveres Identität wissend, ihr Kämpfe, da er sie aus den Händen eines fremden Ritters befreit. Am Tag der Trauung und Krönung erkennen sich beide erstaunt und zugleich sichtlich bedrückt wieder, als Lancelot seinem Freund und König im Kniefall den Treueschwur leistet. Am Hof wächst die Zuneigung zwischen ihm und der Königin nicht unbemerkt heran. Um seinen Schwur nicht zu brechen und seinen Freund nicht zu hintergehen, verlässt Lancelot Camelot und heiratet Elaine. Sie stirbt nach der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes und Lancelot kehrt an den Hof zurück. Dort kommt es zu einem Kuss zwischen ihm und Guinevere. Die Situation eskaliert, als Arthur die beiden aufgrund der Intrigen Mordreds und Morganas auf frischer Tat ertappt. Lancelot wird verbannt, Guinevere als Nonne in ein Kloster verwiesen und Arthur, aufs Äußerste enttäuscht, muss in die letzte Schlacht gegen Mordred ziehen.

In Antoine Fuquas Inszenierung begegnen Arthur und Lancelot Guinevere zum ersten Mal, als sie sie während ihrer Mission, den Jungen Alecto, ein Patenkind des Papstes, zurück hinter den Hadrianswall zu bringen, aus einem unter der Erde liegenden Kerker befreien, in dem sie von Alectos Vater gefangen gehalten wird. Sie nehmen die Frau mit sich. Lancelot fühlt sich recht schnell zu ihr hingezogen: Auf dem nächtlichen Rastplatz der Gruppe bemerkt Lancelot die nur mit einem Tuch bekleidete Guinevere; sie bekommt in einem nur mit einem Schleier verhangenen Wagen von einer Frau sanft den Rücken gewaschen, ihr Mund ist leicht geöffnet. Lancelot kann seinen Blick nicht von der Schönen abwenden. Sie entdeckt den Ritter und schaut nicht etwa verstört weg, sondern sieht ihm selbstsicher in die Augen. Lancelot dagegen wendet ertappt seine Augen ab, sieht Guinevere noch einmal an und geht dann schließlich fort. Die Situation ist demzufolge deutlich erotisch aufgeladen. Es folgt eine Schlacht gegen die Sachsen, in der einer der Ritter, Dagonet, stirbt. Nach dem Begräbnis des Freundes geht Arthur betrübt allein davon; Guinevere geht ihm nach, tröstet ihn und ein Kuss der beiden deutet sich an, während Lancelot zurückbleibt und die beiden ein wenig eifersüchtig beobachtet. Erst in der darauf folgenden Nacht kommen sich Arthur und Guinevere das erste Mal körperlich nah.

Die Figur des Lancelot spielt in der Serie *Merlin – Die neuen Abenteuer* das erste Mal in der fünften Episode der ersten Staffel eine Rolle. Auf dem Weg nach Camelot rettet er Merlin vor einem Greifen und schließt Freundschaft mit dem jungen Zauberer, der ihn bei seinem Traum vom Ritterstand unterstützt, indem er ihn bei Hofe einführt und durch eine magische Urkundenfälschung in den notwendigen Adelsstand erhebt. Lancelot erweist sich als einer der Besten im ritterlichen Zweikampf – er besiegt Arthur – und wird zum Ritter geschlagen. Die Schwindelei fliegt jedoch auf und Lancelot wird in den Kerker geworfen, aber begnadigt, nachdem er mit Merlins Hilfe einen Camelot bedrohenden Greifen tötet. Schon hier wird angedeutet, dass Guinevere und Lancelot einander zugeneigt sind, doch verlässt der Ritter den Hof am Ende der Episode aus Reue über seine Unehrllichkeit. In den folgenden Episoden entwickeln sich allmählich erste Gefühle zwischen Arthur und Guinevere, die jedoch wegen des Standesunterschieds unausgesprochen bleiben. In der vierten Episode der zweiten Staffel wird Guinevere von einem Raubritter namens Hengist gefangen genommen. Dort begegnet ihr Lancelot wieder, der in von Hengist inszenierten Schaukämpfen zwischen seinen Gefangenen brutale Zweikämpfe bestreiten muss. Während der gemeinsamen Gefangenschaft kommen sich die beiden näher, bevor sie von Arthur und Merlin gerettet werden. Als Lancelot auf dem Rückweg jedoch feststellt, dass der Königssohn nur Guineveres wegen gekommen ist, tritt er als Werber freiwillig zurück und verlässt die Gruppe.

Interessant ist, dass die Problematik aller hier beschriebenen Dreiecksverhältnisse nur mit dem Tod aufgelöst werden kann. In *Die Ritter der Tafelrunde* stirbt Arthur in der letzten Schlacht gegen Mordred auf dem Kampffeld und mit ihm sein Reich. Die Gefahr des Dreiecksverhältnisses in *King Arthur* wird mit dem Tod Lancelots in der Schlacht gegen die Sachsen gebannt, bevor sie zur Eskalation führen kann, und endet mit der Heirat von Arthur und Guinevere. In der vierten Staffel der BBC-Serie opfert Lancelot auf der Insel der Seligen für die Rettung Camelots sein Leben.

Der arthurische Möglichkeitsraum des Films und damit der Moderne konstituiert sich, wie an den Beispielen zu sehen war, über das Durchspielen immer wiederkehrender Themenkomplexe um das mythisch-historische Konglomerat ‚Artus‘, das immer wieder gleiche

Grundproblematiken und grundlegende Figurenbesetzungen beinhaltet, die sich zwar in ähnelnden, aber je spezifisch gelagerten Handlungsformationen und Personenkonstellationen entfalten.³⁵

b) *Handlungen im ‚Wigalois‘*

Im *Wigalois* stellt sich das Handlungsgeschehen nun gänzlich anders dar, denn es geht um die Heldengeschichte des jungen Ritters Wigalois. Wie bereits erwähnt, sind darin auch Artus und Ginover eingebunden, jedoch innerhalb einer differierenden Funktionalisierung. Mit der arthurischen Möglichkeit des Durchspielens der den beiden anhaftenden Motivkomplexe, also Erzähl-Costume, rash-boon-Motiv und Abenteuer-Auslöserin,³⁶ ist ihr Ausgestaltungspotential erschöpft, und sie stellen m.E. viel deutlicher den Marker eines spezifischen Narrativs dar, nämlich den der Geschichte um einen Einzelhelden – im vorliegenden Fall eben Wigalois –, und umgeben diese wie eine Art arthurischen Rahmen, wie ich ihn nennen möchte.

Wigalois zeichnet sich im Wesentlichen durch seine Handlungen und Heldentaten aus, und am Beginn seiner Abenteuerfahrt tut er denn auch kund, dass er Ruhm und Anerkennung erwerben und sich dadurch einen Namen machen will: *ich wil verdienen der besten grooz / und daz man mich erkennen muoz* (V. 1355f.). Sein Weg ist dreistufig organisiert: In einer Folge einzelner Episoden von ritterlichen Zweikämpfen gegen überwiegend höfische Gegner, die in einer Art Verbesserungskurve zum ‚richtigen‘ Verhalten angelegt sind und sich allesamt durch die Angstlosigkeit des Helden auszeichnen, muss sich Wigalois für die darauffolgende Korntin-Abenteuer (V. 1884-3639) beweisen, mit der er schließlich Frau und Land zu erobern wünscht: *daz ich die vreise sol bestân / dâ mit man iuch erwerben mac* (V. 4232f.).

35 Dass auch *King Arthur* zahlreiche der charakteristischen Artusmotiven und Figurenrollen durchspielt (Bedrohungen durch die Sachsen und Pikten, Excalibur, die Tafelrunde, die Dreiecksbeziehung, die Figur Merlins) ist umso erstaunlicher, intendiert der Film doch eine (fiktiv-)historische Rekonstruktion vom Leben des berühmten Mannes, und zeigt einmal mehr die feste Verankerung dieser Artusspezifika im arthurischen Möglichkeitsraum der (Post-)Moderne.

36 Zu diesen Traditionen siehe u.a. Ebenbauer/Wyss: Entwurf, 1986; Przybilski/Ruge: Welt, 2013 sowie Strohschneider: Abenteuer-Erzählen, 2006 (hier zur Erzähl-Costume); Seelbach: Kontingenz, 2007 (hier zum Motiv der Blanko-Bitte); Dimpel: Räume, 2011 (hier zu Ginover als Abenteuer-Auslöserin, S. 16f.).

Neben der Angstlosigkeit des Helden, die sich besonders deutlich im Kampf um das schöne Hündchen zeigt, denn *des wart der riter harte vrô, / wan sîn muot der stuont alsô / ern vorhte deheines mannes drô* (V. 2277-2279), fällt vor allem Wigalois' Mühelosigkeit, seine Gegner zu besiegen, ins Auge. Diese konvergiert wiederum mit der Gesamtatmosphäre der Bewährungsepisoden, die nicht zuletzt durch die Schnelligkeit, mit der Wigalois die Herausforderungen erfolgreich besteht, und damit einhergehenden vergleichsweise kurz gehaltenen Abenteuersequenzen bedingt ist.

Die große Korntin-Aventüre beinhaltet Herausforderungen unterschiedlicher Art: ritterliche Zweikämpfe, Kämpfe gegen übernatürliche Wesen und Bedrohungen durch verzauberte Gegenstände und Landschaften. Interessanterweise besteht Wigalois die ritterlichen Zweikämpfe überwiegend ohne Hilfe erfolgreich, für die übernatürlichen Gefahren hingegen sind magisch-göttliche Gegenstände oder Gottes Hilfe selbst von Nöten. Im Gegensatz zu den Bewährungsaventüren zeichnet sich die Korntin-Episode dazu durch eine unheimliche, gefährvolle Atmosphäre und Angst des Helden aus. Dies bewirken nicht zuletzt die ausführlichen und spezifisch gestimmten Beschreibungen des Landes Korntin und der darin agierenden Gegner.

Bevor Wigalois das Land überhaupt erst betritt, wird es durch seine gestimmte Charakterisierung schon von außen zu einem unheilvollen Ort. Es ist rundherum durch einen Sumpf und einen See verschlossen; nur an zwei Stellen kann man hineingelangen, wozu darüber hinaus die Führung durch ein wunderbares Tier notwendig ist. Jede Nacht brennt dort von Neuem ein leuchtendes Feuer, welches die Bewohner Roimunts – und so auch Wigalois vor seinem Auszug – von der Burgmauer aus sehen können. Mysteriöserweise

man hoeret dâ niwan wê! wê!
 schrien die langen naht;
 des tages ist ez âne braht
 und alles schalles læere. (V. 4309–4312)

Durch das Seh- und Hörbare umgibt Korntin sogleich eine gefährvolle Atmosphäre; durch die merkwürdigen Vorgänge darin wird es zusätzlich mit einer rätselhaften Aura belegt.

Die darin lauernenden Gefahren veranschaulicht unter anderem die Darstellung des Drachen Pftan, vor dem Wigalois sich zu fürchten beginnt, noch bevor er ihn gesehen hat. Er entdeckt zunächst seine riesigen Fußabdrücke, die ihm bereits gehörige Angst einflößen (*sîn sorge was vil manicvalt*, V. 4990) und ihn dazu veranlassen, die Blüte des Paradiesbaums und Laries Wunderbrot zu gebrauchen, und als er sich dem Ungetüm nähert

dâ hôte er mangan grôzen val
 von den starken esten;
 die boume begunden bresten
 dâ der wurm hin sleif;
 swaz er mit dem zagele begreif,
 daz brach er allez nâch im nider;
 siner sterke was niht wider. (V. 5005–5011)

Anhand anders gelagerter und ausführlicher Beschreibungen hebt sich die Korntin-Episode von der Bewährungsprobe des Helden ab.³⁷ Sie evokiert eine spezifische Erzählstimmung, die ähnlich musikalischer Untermalung im Film funktioniert (nicht zuletzt durch das Beschreiben von Geräuschen bedingt): Sie verstärkt und ergänzt die *Story* auch auf der Ebene des *Discourse* und fördert eine entsprechend empathisch geleitete Partizipation beim Hörer/Leser.³⁸

Insgesamt – so meine ich – besteht der arthurische Möglichkeitsraum des Artusromans aus der Geschichte eines Helden, in der das Erzählen zu sich selbst kommt und nahezu unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet bzw., um mit den Worten Martin Przybilskis zu sprechen, „als literarische Maßlosigkeit *per se*“³⁹ gelten kann. Im vorliegenden Beispiel u. a. erkennbar am Erzeugen einer ‚passenden‘ Narrativ-Atmosphäre (Bewährungsepisoden: wenige Beschreibungen und entsprechende Mühelosigkeit des Helden; Korntin-Aventüre: atmosphärisch gefahrvoll und entsprechend stark gestimmte Räume) und an einer eigenen ‚wigaloisischen‘ Erzähllogik, die sich u.a. im Unterschied zwischen der Bewältigung von ritterlichem Zweikampf und übernatürlichen Herausforderungen realisiert. Die den Roman abschließende Namur-Episode (V. 9771-

37 So ähnlich auch bei Schulz: *Das Nicht-Höfische*, 2001, bes. S. 400f.

38 Vgl. dazu ebenfalls Gerok-Reiter: *Waldweib*, 2009, bes. S. 165f., die dies an der Ruel-Episode ausmacht.

39 Przybilski: *Möglichkeitsräume*, 2013, S. 127.

11237) lässt sich dann als konsequenter Teil der komplexen Biographie des arthurischen Helden, einer Idealbiographie höfischen Rittertums, verstehen, steht doch am Ende die Königsherrschaft des Helden, zu der Artus jeglichen Rat und Schutz bereitstellt, und Wigalois quasi Artus ebenbürtig wird.⁴⁰ So pflichte ich jüngeren Ansichten bei, die den dritten Teil des Wirnt'schen Romans, entgegen vornehmlich älterer Perspektiven der Mediävistikforschung,⁴¹ eben auch nicht als vom bisherigen Heldenweg völlig abgesonderte Sequenz bewerten.⁴² Nachgerade die in diesem Zusammenhang wiederholt zitierte Textstelle *hie enist niht âventiure / die sol er suochen anderswa* (V. 10182f.) scheint mir dies trotz zahlreicher Gegenmeinungen zu bestätigen. Sei mit den Worten der für den Artusroman charakteristische Bereich der *âventiure* verlassen und die Wirklichkeit bzw. Ebene der Realität und damit eine neue Gattung, nämlich die der Chanson de Geste, betreten,⁴³ hebeln die folgenden zwei Verse die vormalige Verneinung der Aventüre doch aus, indem der bevorstehende Feldzug mit Wigalois' Handlungsgeschick in Korntin gleichgesetzt wird:

ich weiz wol, – im gelinge et dâ
als im tet ze Korntin, –
 sol ich leben, ich tuon im schîn
 daz er mîn lant und mich verbirt. (V. 10182–10187)⁴⁴

Die Möglichkeit, auch diese Herausforderung erfolgreich zu bestehen, ist hier angeschnitten und fügt sich überdies in den Kontext des Erzählten ein. Schließlich ist es ein abtrünniger Vasall, der die Worte von sich gibt, welche als logische Konsequenz arthurischen Erzählens, dass Wigalois als Held der Geschichte ohnehin den Sieg davon tragen wird, des-

40 Siehe dazu auch Dietl: Artuswelt, 2002, bes. S. 80f. Zur Idealität als Herrscherfigur vgl. ebenfalls Beifuss: Wigalois, 2010, S. 161-171, obwohl ich ihm nicht zustimme, wenn er die Darstellungsweise ausschließlich auf die realen Umstände der Zeit bezogen sieht.

41 So u.a. Schröder: Roman, 1986, bes. S. 241-252 und Wennerhold: Artusromane, 2005, S. 108f.

42 So u.a. Classen: Gewaltverbrechen, 2007, S. 450-453 sowie Bockwyt: Artusritter, 2009 (hier mit Schwerpunkt auf der Gattungstradition).

43 Vgl. Schröder: Roman, 1986, S. 241-252; Beifuss: Wigalois, 2010; Schiewer: Prädestination, 1993, bes. S. 154-156; Lienert: Pragmatik, 1997, bes. S. 273.

44 Unterstreichung HMH.

sen letzte verzweifelte Bemühung ausdrücken, sein Schicksal doch noch abzuwenden.

4. Fazit

Der arthurische Möglichkeitsraum des Films konstituiert sich, wie gezeigt worden ist, über das Durchspielen fest mit der Artuswelt verbundener Motivkomplexe (Bedrohungen von außen und innen, Excalibur, die Tafelrunde, Arthur-Guinevere-Lancelot-Dreieck),⁴⁵ zu denen ein immer gleiches Inventar an Figuren gehört (Arthur, Guinevere, Lancelot, Merlin, Morgana, Mordred). Dadurch sind seine Gestaltungsmöglichkeiten im Vergleich mit dem vormodernen Artusroman als gleichsam begrenzter einzustufen. Ausnahme ist in diesem Zusammenhang *Merlin – Die neuen Abenteuer*. Die Serie füllt den gängigen arthurischen Motivkomplex mit verschiedenartigen Einzelherausforderungen, die Arthur und Merlin innerhalb einer Episode erfolgreich meistern und selbige damit abgeschlossen ist. Größtenteils sind die einzelnen Folgen unabhängig voneinander verstehbar. So generiert m. E. das Prinzip des Abenteurers das Erzählen selbst, da es durch wiederholte Konfliktfälle immer wieder neue Erzählmöglichkeiten bereitstellt. Die Beobachtung Barbara D. Millers, Merlin „is ever a narrative organizer and a quest catalyst“⁴⁶, ergänzt und bestätigt die hier aufgestellte These auf der Figurenebene. Das Abenteuerprinzip ist überdies Grund für die umfangreiche Gesamtlänge der Serie, die noch um beliebig viele weitere Abenteuerfolgen hätte ergänzt werden können. Vom Standpunkt der möglichen Welt aus gesehen bedeutet dies im Umkehrschluss, dass die Artuswelt eine Welt des Abenteurers per se ist.

Die arthurische Heldengeschichte des *Wigalois* ist in Analogie dazu ebenso unbegrenzt mit Episoden auffüllbar, wie im Werk Wirnts von Grafenberg vor allem an der Ruel-Szene zu sehen ist, die Werner Schröder in Hinblick darauf völlig zu Recht als „so überflüssig wie ein[en]

45 Hier nicht genannt, aber dennoch feste Bestandteile sind ebenfalls der Heilige Gral und Arthurs Geburt. Es sind also deutlich mehr als vier Motivkomplexe, von denen Kevin J. Harty ausgeht (Harty: *Lights*, 1999, S. 6), die als nachgerade unumstößliche Bestandteile den arthurischen Möglichkeitsraum der (Post-)Moderne konstituieren.

46 Miller: *Cinemagicians*, 1999, S. 161.

Kropf⁴⁷ bewerten kann, und der Artusroman entsprechend auf unbegrenzte Wiederholbarkeit hin angelegt, da es in der Gattung um die Konstituierung einer Einzelheldengeschichte geht. Dies belegen nicht zuletzt die Geschichten von Erec, Iwein, Parzival, Lanzelet usw., die alleamt als Einzelhelden die Protagonisten der arthurischen Abenteuerwelt und so in gleicher Weise ‚quest catalysts‘ sind. Mit diesem Heldenschema und dem Aventureprinzip hat die Gattung Artusroman das Erzählen schlechthin in sich verankert. Zusammen mit der pragmatischen Ebene, auf der er sich als Aushandlungs- und Projektionsraum vormoderner Werte, Vorstellungen und Wünsche im Sinne einer (selbst-)stilisierten höfischen Vollkommenheit sowie emotionalisierter Stimmungsraum darstellt, könnte man durchaus den Schluss ziehen, auch schon im Mittelalter habe es ein Bewusstsein von Fiktionalität ähnlich dem unseren gegeben. Davon ausgehend möchte ich mit der Frage schließen, ob Wigalois und die anderen arthurischen Helden des Mittelalters nicht als die ersten Superhelden unserer Zeit gesehen werden können.

Bibliographie

Filme

Die Ritter der Tafelrunde, USA/UK 1953, Produktion: Pandro S. Berman, Regie: Richard Thorpe.

King Arthur, Director's Cut, UK/Irland/USA 2004, Produktion: Jerry Bruckheimer, Regie: Antoine Fuqua.

Merlin – Die neuen Abenteuer, UK 2008–2012, Produktion: Shine Limited, Idee: Julian Jones, Jake Michie, Johnny Capps und Julian Murphy.

Primärliteratur

Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin 2005.

Forschungsliteratur

Aronstein, Susan: Hollywood Knights. Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia, New York/Hampshire 2005.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg ³2009.

47 Schröder: Roman, 1986, S. 258.

- Bazin, André: Was ist Film?, hg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Dems. und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung v. François Truffaut, Berlin ²2009.
- Bergermann, Ulrike: Drittraum, in: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie, unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling, Darmstadt 2012, S. 86f.
- Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, London 1994.
- Beiffuss, Helmut: Wirnts von Gravenberc *Wigalois*. Ein Artusroman konzipiert als dichterische Auseinandersetzung mit den politischen Wirren seiner Zeit, in: AB&G 66 (2010), S. 137-174.
- Blanton, Virginia: 'Don't worry, I won't let them rape you': Guinevere's Agency in Jerry Bruckheimer's *King Arthur*, in: *Arthuriana* 15 (2005) 3, S. 91-111.
- Bockwyt, Rabea: Ein Artusritter im Krieg: Überlegungen zur Nâmur-Episode im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Grafenberg aus intertextueller Perspektive, in: *Neophilologus* 94, (2009) 1, S. 93-108.
- Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart 2005.
- Boillat, Alain: La fiction au cinéma, Paris u.a. 2001.
- Braun, Manuel: Der Glaube an Heroen und Minnende als ‚Glaube der anderen‘. Zugleich ein Beitrag zur mediävistischen Fiktionalitätsdiskussion, in: Silvan Wagner (Hg.): Interpassives Mittelalter? Interpassivität in mediävistischer Diskussion, Frankfurt a. M. 2015 (=Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft. 34), S. 83-111.
- Brown, James Hamilton: „Gemeistert dar mit Worten“: Ekphrasis und Visualisierungsstrategien in den illustrierten ‚Wigalois‘-Handschriften, in: Kathryn Starkey/Horst Wenzel (Hgg.): Imagination und Deixis: Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007, S. 33-49.
- Burrichter, Brigitte: Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts, München 1996 (=Beihefte zu *Poetica*. H. 21).
- Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1800), S. 485-500.
- Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London ²1993.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca u.a. 1978.
- Chinca, Mark: Mögliche Welten. Alternatives Erzählen und Fiktionalität im Tristanroman Gottfrieds von Straßburg, in: *Poetica* 35 (2003), S. 307-333.
- Classen, Albrecht: Gewaltverbrechen als Thema des spätharthurischen Romans. Sozialkritisches in Wirnts von Grafenberg ‚Wigalois‘, in: *Études Germaniques* 62 (2007) 2, S. 429-455.

- Cormeau, Christoph: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventurierromans, München 1977 (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 57).
- Dietl, Cora: Fitkive Artuswelt und Herrscherideal als Produkte von Struktur und Strukturbruch im Wigalois des Wirnt von Grafenberg, in: Christoph Parry (Hg.): Text und Welt, Vaasa u.a. 2002 (=Saxa. Sonderheft 8), S. 73-81.
- Dimpel, Friedrich Michael: Fort mit dem Zaubergürtel: Entzauberte Räume im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg, in: Sonja Glauch u.a. (Hgg.): Projektion – Reflexion – Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin u.a. 2011, S. 13-37.
- Ebenbauer, Alfred/Wyss, Ulrich: Der mythologische Entwurf der höfischen Gesellschaft im Artusroman, in: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hgg.): Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983), Düsseldorf 1986 (=Studia humaniora. 6), S. 513-539.
- Ernst, Ulrich: Formen analytischen Erzählens im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, unter Mitw. v. Peter Ihring, Tübingen 1999, S. 165-198.
- Fichte, Joerg O.: Das Wunderbare und seine Funktionalisierung in den mittellengischen Gawainromanzen, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven, Tübingen 2003, S. 341-361.
- Füssel, Marian/Rüther, Stefanie: Einleitung, in: Christoph Dartmann u.a. (Hgg.): Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2004 (=Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. 5), S. 9-18.
- Gerok-Reiter, Annette: Waldweib, Wirnt und Wigalois. Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im parataktischen Erzählen, in: Henrike Lähnemann/Sandra Linden (Hgg.): Dichtung und Didaxe: Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin u.a. 2009, S. 155-172.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited, in: Poetica 46, (2014) 1-2, S. 85-139. [Fiktionalität I]
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter, in: Tobias Klauk/Tillmann Köppe (Hgg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014 (=Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie. 4), S. 385-418. [Fiktionalität II]
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (=Studien zur historischen Poetik. 1).
- Green, Dennis Howard: Was verstehen wir unter Fiktionalität um 1200?, in: LwJb 43 (2002), S. 25-37.
- Green, Dennis Howard: Zum Erkennen und Verkennen von Ironie- und Fiktionssignalen in der höfischen Literatur, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil (Hgg.): Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur: Kolloquium Reissensburg, 4.-7. Januar 1996, Tübingen 1998, S. 35-56.

- Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, Berlin 1994 (=Philologische Studien und Quellen. 129).
- Häger, Hanna-Myriam: Fiktionalität trans- und intermedial – Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne, [erscheint voraus. 2018].
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009. [Raum I]
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S. 11-32. [Raum II]
- Harty, Kevin J.: Lights! Camelot! Action! – King Arthur on Film, in: Kevin Harty (Ed.): King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema, Jefferson N.C./London 1999, S. 6-37.
- Haug, Walter: Literaturtheorie und Fiktionalitätsbewußtsein bei Chrétien de Troyes, Thomas von England und Gottfried von Straßburg, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. FS Jan-Dirk Müller, München 2009, S. 219-234. [Literaturtheorie II]
- Haug, Walter: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003.
- Haug, Walter: Die komische Wende des Wunderbaren: arthurische Grotesken, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven, Tübingen 2003, S. 159-174.
- Haug, Walter: Geschichte, Fiktion und Wahrheit. Zu den literarischen Spielformen zwischen Faktizität und Phantasie, in: Fritz Peter Knapp/Manuela Niesner (Hgg.): Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter, Berlin 2002 (=Schriften zur Literaturwissenschaft. 19), S. 115-131.
- Haug, Walter: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität, in: Joachim Heinzle (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt a. M./Leipzig 1999 (=insel taschenbuch. 2513), S. 376-397.
- Haug, Walter: Das Spiel mit der arthurischen Struktur in der Komödie von *Yvain / Iwein*, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, unter Mitw. v. Peter Ihring, Tübingen 1999, S. 99-118.
- Haug, Walter: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt ²1992. [Literaturtheorie I]
- Haug, Walter: Literatur und Leben im Mittelalter. Eine neue Theorie zur Entstehung und Entwicklung des höfischen Romans, in: Der Deutschunterricht I (1989) Mediävistik, S. 12-26.
- Heinzle, Joachim: Die Entdeckung der Fiktionalität. Zu Walter Haugs ›Literaturtheorie im deutschen Mittelalter‹, in: PBB 112 (1990), S. 55-80.

- Jenkins, Jacqueline: First Knights and Common Men: Masculinity in American Arthurian Film, in: Kevin J. Harty (Ed.): King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema, Jefferson N.C./London 1999, S. 80-95.
- Kablitz, Andreas: Fiktion und Bedeutung. Dantes Vita nova und die Tradition der volkssprachlichen Minnelyrik, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. FS Jan-Dirk Müller, München 2009, S. 339-362.
- Kellner, Beate: *ein mære wil i'u niuwen*. Spielräume der Fiktionalität in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. FS Jan-Dirk Müller, München 2009, S. 175-203.
- Kern, Peter: Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman, in: Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.-15. Februar 1992, unter Mitarbeit v. Matthias Meyer u. Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1993, S. 11-28.
- Kessler, Frank: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder, in: Montage AV 7 (1998) 2, S. 63-78.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film, in: Christian Kiening/Heinrich Adolf (Hgg.): Mittelalter im Film, Berlin 2006 (=Trends in medieval philology. 6), S. 3-102.
- Knapp, Fritz Peter: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II). Zehn neue Studien und ein Nachwort, Heidelberg 2005 (=Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 35). [Historie II]
- Knapp, Fritz Peter: Herr Gawein lacht. Märchenkomik in den Verserzählungen ‚Das Maultier ohne Zaum‘ von Paien de Maisières und ‚Das Sommermärchen‘ von Christoph Martin Wieland, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven, Tübingen 2003, S. 193-208.
- Knapp, Fritz Peter: Historiographisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter. Ein Nachwort in eigener Sache, in: Fritz Peter Knapp/Manuela Niesner (Hgg.): Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter, Berlin 2002 (=Schriften zur Literaturwissenschaft. 19), S. 147-159. [Erzählen II]
- Knapp, Fritz Peter: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort, Heidelberg 1997. [Historie I]
- Kögler, Michael (Hg.): Möglichkeitsräume in der analytischen Psychotherapie. Winnicotts Konzept des Spielerischen, Gießen 2009.
- Lechtermann, Christina u.a. (Hgg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, Berlin 2007 (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. 10).
- Lienert, Elisabeth: Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg ‚Wigalois‘, in: Archiv 234 (1997), S. 263-275.
- Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a. M. 2001 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1506).

- do Mar Castro Varela, Mariá u.a.: Postkolonialer Raum: Grenzdenken und Thirdspace, in: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling, Stuttgart/Weimar 2010, S. 177-191.
- do Mar Castro Varela, Mariá/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld ²2015 (=Cultural Studies. 36).
- Mecklenburg, Michael/Sieber, Andrea: Mythenrecycling oder kollektives Träumen? Überlegungen zur Mittelalterrezeption im Film, in: Volker Mertens/Carmen Stange (Hgg.): Bilder vom Mittelalter: Eine Berliner Ringvorlesung, Göttingen 2007 (=Aventiuren. Sonderband), S. 95-136.
- Meincke, Anne Sophie: Narrative Selbstreflexion als poetologischer Diskurs. Fiktionalitätsbewußtsein im ‚Reinfried von Braunschweig‘?, in: ZfdA 136 (2007) 1, S. 312-351.
- Metz, Christian: Semiologie des Films, übers. v. Renate Koch, München 1972.
- Meyer, Matthias: Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1994 (=Germanisch-Romanische Monatsschrift: Beiheft 12).
- Middell, Matthias: Der Spatial Turn und das Interesse an der Globalisierung in der Geschichtswissenschaft, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hgg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld ²2009, S. 103-123.
- Miller, Barbara D.: „Cinemagicians“: Movie Merlins of the 1980s and 1990s, in: Kevin J. Harty (Ed.): King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema, Jefferson N.C./London 1999, S. 141-166.
- von Moos, Peter: *Poeta* und *historicus* im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan, in: PBB 98 (1976), S. 93-130.
- Müller, Jan-Dirk: Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, in: Poetica 36 (2004), S. 281-311.
- Neudeck, Otto: Erzählen von Kaiser Otto. Zur Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur, Köln u.a. 2003 (=Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und früher Neuzeit. 18).
- Nünning, Ansgar: Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung: Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft, in: GRM 59 (2009) 4, S. 65-80.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S. 33-52.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, übers. v. Robert Riesinger, in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998 (=Texte zum Dokumentarfilm. 3), S. 286-303.
- Olton, Bert: Arthurian Legends on Film and Television, Jefferson N.C./London 2000.

- Przybilski, Martin: Möglichkeitsräume in Strickers ‚Daniel von dem blühenden Tal‘, in: Martin Przybilski/Nikolaus Ruge (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven, Wiesbaden 2013 (=Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften. 9), S. 119-132.
- Przybilski, Martin/Ruge, Nikolaus: Die erzählte Welt als Entwurf von Möglichkeiten: Fiktionalität im mittelhochdeutschen höfischen Roman des 13. Jahrhunderts, in: Brigitte Burrichter u.a. (Hgg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung, Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich. 9), S. 3-16.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: ZfdPh 132, 3 (2013), S. 417-444.
- Ridder, Klaus: Fiktionalität und Medialität. Der höfische Roman zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Poetica 34 (2002), S. 29-40. [Fiktionalität II]
- Ridder, Klaus: Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts, in: DVjs 75 (2001), S. 539-560. [Fiktionalität I]
- Rider, Jeff u.a.: The Arthurian Legend in French Cinema. Lancelot du Lac and Perceval le Gallois, in: Kevin J. Harty (Ed.): Cinema Arthuriana. Essays on Arthurian Film, New York/London 1991 (=Garland reference library of the humanities. 1426), S. 41-56.
- Schaefer, Ursula: Individualität und Fiktionalität. Zu einem mediengeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wandel im 12. Jahrhundert, in: Werner Röcke/Ursula Schaefer (Hgg.): Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel, Tübingen 1996 (=ScriptOralia. 71), S. 50-70.
- Schiewer, Hans-Jochen: Prädestination und Fiktionalität in Wirmts ›Wigalois‹, in: Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.-15. Februar 1992, unter Mitarbeit v. Matthias Meyer u. Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1993, S. 146-159.
- Schroer, Markus: Soziologie, in: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften, Frankfurt a. M. 2009 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1891), S. 354-369.
- Schröder, Werner: Der synkretistische Roman des Wirmt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*, in: Euphorion 80 (1986), S. 235-277.
- Schulz, Armin: Das Nicht-Höfische als Dämonisches: die Gegenwelt Korntin im ‚Wigalois‘, in: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hgg.): Artusroman und Mythos, Berlin u.a. 2011 (=Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. 8), S. 391-407.
- Seelbach, Sabine: Kontingenz. Zur produktiven Aufnahme literarischer Erfahrung im ‚Wigalois‘ Wirmts von Grafenberg, in: ZfdA 136 (2007) 1, S. 162-177.
- Seeßlen, Georg: Filmwissen: Abenteuer. Grundlagen des populären Films, Marburg 2011.
- Strasser, Ingrid: Fiktion und ihre Vermittlung in Hartmanns ›Erec‹-Roman, in: Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.-15. Fe-

- bruar 1992, unter Mitarbeit v. Matthias Meyer u. Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1993, S. 63-83.
- Strohschneider, Peter: *âventiure-Erzählen und âventiure-Handeln*. Eine Modellskizze, in: Gerd Dicke u.a. (Hgg.): *Im Wortfeld des Textes: Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin 2006 (=Trends in medieval philology. 10), S. 377-383.
- Tröhler, Margrit: *Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, in: *Montage AV 13 (2004) 2*, S. 149-169.
- Warning, Rainer: *Fiktion und Transgression*, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hgg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. FS Jan-Dirk Müller, München 2009, S. 31-55.
- Warning, Rainer: *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hgg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (=Poetik und Hermeneutik. 10), S. 183-206.
- Wennerhold, Markus: *Späte mittelhochdeutsche Artusromane: ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘*. Bilanz der Forschung 1960-2000, Würzburg 2005 (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie. 27).
- Winnicott, Donald Woods: *Playing and Reality*, London 1971.
- Wolfzettel, Friedrich: *Das Problem des Phantastischen im Mittelalter. Überlegungen zu Francis Dubost*, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*, Tübingen 2003, S. 3-21.
- Wyss, Ulrich: *Über Vergnügen und Missvergnügen an Erzählungen vom Wunderbaren*, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*, Tübingen 2003, S. 129-157.

Nadine Hufnagel (Bayreuth)

Sagenhafte Held*innen?

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

Nibelungenfilme um 1970 und Gender

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Analyse der Filme

Anlage der Figuren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doppelhochzeit, Königinnenstreit und Ende

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

Filme

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

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

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

Weitere Literatur

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

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

Matthias Däumer (Wien)

Ein Olifantenstoß des hoffnungsvollen Scheiterns Medien- und Fiktionstransgressio in Frank Cassentis *Chanson de Roland* (1978)

1. Bresson und Rohmer: zwei mediävale Wege aus der cinepolitischen Krise

Zwischen dem französischen Kino und der mittelalterlichen Literatur herrscht eine merkwürdige Verbindung: In den bekannten großen Phasen der französischen Filmgeschichte sind mittelalterliche Stoffe lediglich in motivischen Anleihen vertreten; in den Krisenjahren der mittleren 1970er jedoch kommen uns mediävale Stoffe gleich mehrmals in abendfüllender Länge entgegen. Bezüglich der arthurischen Stoffe geschieht dies in Form einer gezielten »Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Überlieferung«,¹ weitaus stärker als bspw. bei den zuvor das filmische Mittelalterbild prägenden US-amerikanischen Blockbustern. Dies lag hauptsächlich an der jüngeren polit-ästhetischen Entwicklung des französischen Kinos, die nach einer Phase der Ernüchterung den Rückgriff auf »traditionelle« Stoffe und die Möglichkeit einer neuen filmischen Geschichtsschreibung als Rettungsanker in Aussicht stellte.²

Mitte der 1970er Jahren hatten sich auch noch die letzten Wogen der *Nouvelle Vague*³ geglättet und ihre Techniken wie Ästhetik waren im internationalen Mainstream aufgegangen. Vor allem die Kulmination des Zusammenwirkens von Film und links-revolutionärer Politik in den Studentenrevolten im Mai 1968 rund um die selbsternannte Gruppe der

1 Christian Kiening, »Mittelalter im Film (Vorwort)«, in: Ders. (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin/New York 2006, S. 4-101, hier: S. 61. Vgl. Jeff Rider, »The Arthurian Legend in French Cinema. Robert Bresson's *Lancelot du Lac* and Eric Rohmer's *Perceval le Gallois*«, in: Kevin J. Harty (Ed.), *Cinema Arthuriana. Essays on Arthurian Film*, New York 1991, p. 142-162.

2 Vgl. Alison Smith, »The representation of history«, in: Alison Smith, *French Cinema in the 1970s. The Echoes of May*, Manchester 2005, p. 171-206.

3 Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die zweite Phase der *Nouvelle Vague* in den späten 1950ern/60ern, nicht die erste Phase zu Zeiten des französischen Stummfilms.

Etats-Généraux du Cinéma (EG) führte auf längere Sicht zu keiner einheitlichen Bewegung, sondern zu einem allmählichen Auseinanderdriften der Rezipierendenkreise. Zwar etablierte sich in den frühen 1970ern die *Partie Communiste Française* (PCF) als Teil der Realpolitik; die vom ›Neuen Französischen Film‹ mitgestaltete Revolution blieb jedoch aus.⁴ Stattdessen gingen die Regisseure aufbauend auf der durch die *auteur*-Theorie erkämpften Autonomie Wege der Vereinzelung.⁵

Der erste große Erfolg einer Verfilmung mittelalterlicher Stoffe in dieser Krisenphase war 1974 Robert Bressons *Lancelot du Lac*.⁶ Aufgrund der Verwendung von Laienschauspielern, des emotionslosen Darstellungsstils, der gewollt lächerlichen Splatter-Effekte am Anfang und am Ende des Films und der radikalen Ersetzung des ›Ritters in schillernder Rüstung‹ durch den ›Gottverlassenen in schepperndem Blech‹ wird der Stoff konsequent jeglicher ›Märchenhaftigkeit‹ und der Zuschauer jeglicher Möglichkeit zu emotionaler Involvierung beraubt. Der »diskontinuierliche Charakter der Montage«,⁷ der Bild und Ton auseinanderfallen lässt und das Geschehen in metonymische Details zerlegt, aber vor allem die Zeichnung einer arthurischen Welt, die nach der gescheiterten Gralssuche jeglichen Sinn verloren hat, lässt den Film auch von den zersplitterten Idealen und der politischen Ernüchterung der 1970er sprechen.⁸

Betrachtet man die enorme Verfremdung, die Bresson mit seiner Zeichnung der arthurischen Welt erzeugt, muss man feststellen, dass sich

4 Vgl. für diese politische Entwicklung des Films in den späten 1960ern das Vorwort zu Smith 2005, p. 1-15.

5 Daniel Cohn-Bendit beschreibt rückblickend das Auseinanderdriften von politischen wie film-ästhetischen Zielen und den wachsenden Zynismus der Filmemacher gegen die einst etablierten Ideologie, wobei es vor allem die Kommerzialisierung des Filmmarkts gewesen sei, die den Idealen den Garaus machte; vgl. Daniel Cohn-Bendit, *Le Grand Bazar*, Paris 1975, v.a. p. 83-88.

6 *Lancelot du Lac*, Regie: Robert Bresson, Drehbuch: Robert Bresson, MARA-Films (F/I) 1974.

7 Kiening 2006, S. 65-69.

8 Letzteres sehe ich anders als Kiening 2006, S. 64: »*Lancelot du Lac* [zielt] im Ganzen nicht wie die amerikanischen Filme auf die Dimension des Politischen. Vielmehr zeigt er eine Gesellschaft, die weder das Ziel findet, das über ihre eigenen Machtkonstellationen hinauswiese, noch die Macht integrieren kann, die ihr selbst erhalten ist«. Mir fällt es schwer, in dieser nicht-integrierbaren Macht etwas anderes als die erhoffte, doch gescheiterte Links-Revolution zu sehen und damit das von Kiening als unpolitisch Interpretierte als Ausdruck einer hoch-politischen Desillusionierung zu lesen.

Éric Rohmer 1978 dem Chrétien'schen *Perceval*-Fragment *nicht* grundlegend anders zuwandte.⁹ Rohmers *Perceval le Gallois*¹⁰ steht in Vielem für das genaue Gegenteil all dessen, wofür das französische Kino seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bekannt war, und ebenfalls für das Gegenteil all dessen, was das französische Kino seit Mai 1968 zu bewegen gedachte. Wo ehemals mit Freude Außenaufnahmen ohne künstliche Lichtverstärkung gefeiert wurden, dominiert in diesem Studiofilm eine überstilisierte und sterile Bühnenlandschaft. Was Rohmer mit Bresson verbindet, ist der gekünstelte, unpsychologische Darstellungs- (Bresson) bzw. textgetreuer Deklamationsstil (Rohmer). In der viel diskutierten Schlusspassage von Rohmers Film wird der Protagonist als Jesus eines Passionsspiels gezeigt; hier wird der »ästhetische Spalt zwischen Darstellung und Dargestelltem«, den der vorherige »Theaterfilm« erzeugte, »für die Dauer des liturgischen Spiels geschlossen«.¹¹ Differierend zu Bressons eher Brecht'schen Verfremdung, welche die Rezeptions-Distanz in Bahnen einer politisch-mündigen Reflektion lenkt, steuert Rohmer mit der gläubigen Revidierung der semiotischen Diffusion auf eine quasi-religiöse Verklärung zu, die den Kinobesucher in die Rolle des Andächtigen drängt. Mit dieser Verklärung erschafft Rohmer eine zukunftsweisende Konstellation, da sie in Vielem auf die nächste Erfolgswelle des französischen Kinos vorausdeutet, das ab den 1980er Jahren einsetzende *Cinéma du Look*.¹² Dieses zeichnet sich bspw. bei seinem bekanntesten Vertreter Luc Besson durch ästhetisch überzeichnete, künstliche Welten aus, durch die junge Protagonisten desorientiert und entfremdet wandeln:¹³ Rohmers steriles Bühnenmittelalter und der irrende Weg seines Protagonisten (aber eigentlich auch schon Chrétiens

9 Diese Betonung u.a. gegen die Betrachtungen von William F. Woods, »French Arthuriana«, in: William F. Woods, *The Medieval Filmscape. Reflections of Fear and Desire in a Cinematic Mirror*, Jefferson (North Carolina), 2014, p. 95-115.

10 *Perceval le Gallois*, Regie: Éric Rohmer, Drehbuch: Éric Rohmer, Les Films du Losange/FR3 Cinéma, (F) 1978.

11 Bruno Quast, »Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*«, in: Christian Kiening (Hg.): *Mittelalter im Film*, Berlin/New York 2006, S. 319-322, hier: S. 331.

12 Guy Austin, *Contemporary French Cinema. An Introduction*, Manchester 1999, p. 119f. und p. 126-128.

13 Diese Konstellation trifft auf Bessons frühe Filme zu (*Le Dernier Combat* von 1982; *Subway* von 1985). Aber auch die späteren internationalen Erfolgswerke wie *Le Cinquième Élément* (1997) oder Bessons Mittelalterfilm *The Messenger* (= *Johanna von Orleans*, 1999) können als Variation dieser Grundformel gesehen werden.

Perceval und seine Entfremdung von der arthurischen Welt) stellen Präfigurationen dieser neuen Welle der Alienierten dar, die ebenfalls häufig in die Perceval'sche Situation des ›zu erlösenden Erlösers‹ geraten.

Rohmer ist 1978 mit dieser Hinwendung zu mittelalterlichen Stoffen nicht allein. Im selben Jahr erscheint Frank Cassenti *La Chanson de Roland*.¹⁴ Cassenti war Teil einer neuen Generation von Filmemachern, die nie der *Novelle Vague* angehörig waren und deshalb auch nicht den Zwang verspüren mussten, sich ›neu zu definieren‹, stattdessen aber die Freiheit wahrnahmen, mit einem Auge auch auf den *Neuen Deutschen Film* zu sehen.¹⁵ Dabei begriff sich Cassenti, laut Selbstaussagen, als ein Regisseur, der mit dem Filmen in einer Krise des französischen Kinos begann und diese Krise wiederum zum Thema seines Films machte.¹⁶

La Chanson de Roland wartet mit einer gänzlich anderen Ästhetik auf als Bressons oder Rohmers Mittelalterfilme, keinesfalls bedacht auf die Behauptung einer filmischen Kunst-Autonomie, sondern vielmehr auf der Suche nach den Wechselwirkungen, die Gesellschaft und Kino in den späten 1970er Jahre haben konnte. Cassenti ist nicht von dem Drang einer Entzauberung des mittelalterlichen Stoffs geleitet – und weniger noch an seiner quasi-religiösen Verklärung. Vielmehr strebt er eine Neu-Einordnung des Stoffs in die Diskurse der Gegenwart an, nicht zuletzt motiviert vom Foucault'schen Ideal einer Geschichtsschreibung der Vergessenen.¹⁷ In einem Interview von 1978 erklärt Cassenti selbst, dass er das Mittelalter als eine ›Schlüsselepoche‹ wahrnehme, die es als

- 14 *La Chanson de Roland*, Regie: Frank Cassenti, Drehbuch: Frank Cassenti/Michèle-Anne Mercier/Thierry Joly, Aviva Film/France 3 Cinéma, (F) 1978. Der Film wird (in Abgrenzung zur parallel betrachteten altfranzösischen *Chanson de Roland*) mit der Sigle ›ROLAND‹ gekennzeichnet. Die französische und die deutsche Schnittfassung differieren. Im Regelfall erfolgen Stellenangaben nach der deutschen Fassung; bei direkten Zitaten sind die abweichenden Zeiten zwischen französischem Original und der Synchronisation angegeben.
- 15 Für *Chanson de Roland* ließen sich bspw. gewisse Parallelen (aber auch Unterschiede) mit Rainer Werner Fassbinders *Niklashauser Fart* (1970) zeigen; siehe Anm. 48.
- 16 Vgl. Hubert Desrues, »La Chanson de Roland. Entretien avec Frank Cassenti«, in: *Image et son. Revue de cinéma* 328 (1978), p. 19.
- 17 Die filmischen Geschichts-Aufarbeitungen der 1970er Jahre widmen sich generell häufig den Vergessenen und einer Neu-Gestaltung der autoritären Geschichtsschreibung. Den wohl größten Einfluss hatte auf dieses Vorhaben ein 1974 in *Cahier du Cinéma* erschienenes Interview Michel Foucaults zum ›Mode rétro‹, dessen Rezeption auch für Cassentis Konzept ausschlaggebend gewesen sein dürfte; vgl. Michel Foucault, ›Le Mode rétro‹, in: *Cahier du cinéma* 250 (1974) p. 5-15.

›Weit-Entferntes‹ erlaube, die Gegenwart zu verstehen.¹⁸ Cassentis Grund, einen mittelalterlichen Stoff zu wählen, ist eine ›subjektive Rekonstruktion der Geschichte, die in unserer Gegenwart wiederhallt‹.¹⁹ Angesichts dieses Interesses am Zeitecho (zum Zweck eines historischen Auslotens sozialer Effekte) verwundert es nicht, dass Cassenti sich keinem arthurischen Stoff, sondern *der* literarischen Säule des französischen Nationalbewusstseins zuwendet, der altfranzösischen *Chanson de Roland*,²⁰ verschriftlicht um 1100.²¹

Cassentis Film erzählt auf zwei Zeitebenen. Einerseits geht es um eine Pilgergruppe, die im 12. Jahrhundert nach St. Jaques de Compostela reist. Die Pilger begegnen auf ihrem Weg den Gepflogenheiten des städtischen Lebens und des Landadels, vor allem aber aufständischen Bauern, mit denen sie große Sympathie haben. Als die überlebenden Frauen eines von Adligen zerstörten Widerständler-Dorfs sich dem Zug anschließen, werden die Pilger gegen ihren Willen politisiert und von einem Trupp Adliger angegriffen. Die Bauernfrauen sterben alle, auch einige der Pilger, unter ihnen ihr Anführer. Der Rest der Gruppe zieht (bis auf eine Ausnahme) weiter. Alle Aufzeichnungen über die Pilger oder den Bauernausstand werden bei diesem Angriff vernichtet.

In diese Ebene des 12. Jahrhunderts eingebettet liegt der Plot des *Rolandslieds*, der (historisch) im 8. Jahrhundert spielt, genauer: während Charlemagnes Spanienfeldzug im Jahr 778. Die Pilger führen das Lied an mehreren Stationen ihres Wegs auf. Die Beschreibung der Belagerung des heidnischen Saragossas wird paratextuell in einem Prolog abgehandelt (CHANSON, V. 1-21; ROLAND, Min. 0:00-0:50). In der Stadt St. Julien spielen die Pilger auf einem Marktplatz die Szene, in der Ga-

18 Hubert Desrues, »La Chanson de Roland«, in: *Image et son. Revue de cinéma* 331 (1978) p. 101f.; vgl. Lynn Ramey, »›La geste que Turolodus declinet‹. History and Authorship in Frank Cassenti's *Chanson de Roland*«, in: Nickolas Haydock/E. L. Risden (Edd.), *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Descriptions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, Jefferson (North Carolina) 2009, p. 147-160, hier: p. 147f.

19 Vgl. Jean Pierre Bertin-Maghit, »Trois cinéastes en quête de l'histoire. Entretien avec René Allio, Frank Cassenti et Bertrand Tavernier«, in: *Image et son. Revue de cinéma* 352 (1980) p. 108-117; vgl. Ramey 2009, p. 148.

20 Im Folgenden verwendete Ausgabe: *Das altfranzösische Rolandslied*, übers. und komm. von Wolf Steinsiek, Stuttgart 1999. Die afzr. Verse werden im Folgenden mit der Sigle ›CHANSON‹ gekennzeichnet.

21 Für die Datierung vgl. Egbert Kaiser, »Nachwort«, in: *Das altfranzösische Rolandslied*, übers. und komm. von Wolf Steinsiek, Stuttgart 1999, S. 391-434, hier: S. 402.

nelon die Aufgabe aufgenötigt wird, als Bote zum Heidenkönig Marsilie zu reiten, und in der der bedeutsame Botenhandschuh fällt (CHANSON, V. 244-341; ROLAND, Min. 15:40-23:45). Beim nächsten Halt performen die Pilger vor einem adligen Publikum die Sequenz, in der Ganelon die Heiden von Rolands Stellenwert überzeugt, und es einrichtet, dass dieser die Nachhut zugesprochen bekommt (CHANSON, V. 501-770; ROLAND, Min. 33:30-36:50). Der vorletzte Aufführungsort ist das niedergebrannte Bauerndorf. Dort stellen die Pilger für die überlebenden Widerständler in zwei Etappen die ersten Überfälle des Heidenheers auf die fränkische Nachhut dar (CHANSON, V. 848-1690; ROLAND, Min. 50:25-55:25 und 61:05-67:50). Die letzte Sequenz findet dann ohne Publikum statt: Die Pilger erzählen sich in dem Bewusstsein, dass sie auf den Überfall durch die adligen Häscher warten, gegenseitig vom Olifantenstoß und dem tränenreichen Ende Oliviers und Rolands. In Überkreuzung der Erzählebenen erfolgt dann auch in der Realität des 12. Jahrhunderts der Überfall (CHANSON, V. 1691-2396; ROLAND, Min. 80:30-88:25).

2. Turolde und der Kleriker: zwei Medien (ohne Konflikt)

Aus medienhistorischer Sicht ist es auffällig, dass sich Cassenti mit dem Personal seines Films am Diskurs über die Entstehung des altfranzösischen *Rolandslieds* beteiligt: Der Anführer der Pilgergruppe und Darsteller sowohl Charlemagnes wie auch des Heidenkönigs Marsilie ist Turolde, der Name, der im letzten Vers den textuellen Status des altfranzösischen *Rolandslieds* bestimmt: »*la geste que Tuoldus declinet*« (CHANSON, V. 4002). Vor allem das »*declinet*« hat in der Forschung zu vielen Diskussionen geführt: Es könnte u.a. »übersetzen«, »in Verse bringen«, »erzählen«, »vollenden« oder »vortragen« bedeuten und mit jeder dieser Bedeutungen wechselt das mediale Register.²² Cassenti positioniert seinen Turolde zwischen diesen, denn er zeigt ihn als Regisseur und Darsteller der Aufführungen und ordnet ihn somit der Performativität zu. Die zweite mediale Figur neben Turolde ist der mitreisende junge Kleriker, Darsteller des Olivier, der den Zug begleitend das Geschehen aufschreibt; je-

22 Vgl. Kaiser 1999, S. 403.

doch: nicht das Geschehen des *Rolandslieds*,²³ sondern die Erfahrungen der Pilger: Die Schrift bezieht sich also nicht auf die *geste*, sondern ist ein Unterfangen der Gegenwartserfassung.



Abb. 1: Turol, der Performer (15:50), und der schreibende Kleriker (6:20)

Mit diesen medialen Figuren positioniert sich Cassenti auch in einem Forschungsstreit zwischen der so genannten ›individualistischen‹ und der ›traditionalistischen‹ Entstehungsthese zum *Rolandslied*. Der bekannteste Vertreter der individualistischen These war Joseph Bédier, der Anfang des 20. Jahrhunderts davon ausging, dass »die Wiege des altfranzösischen Epos in den Klöstern und Skriptorien entlang der Pilgerstraßen«²⁴ läge. Grund dieser Annahme war, dass in beinahe sämtlichen auch späteren Epen, die in Spanien spielen, Anspielungen auf den Jakobsweg zu finden sind. Der Text sei durch ein Zusammenwirken der reisenden *jongleurs* und der schriftgelehrten *clerics* entstanden, unter denen es eine Dichterpersönlichkeit gab, eben Turol, der – das romantische Originalgenie lässt grüßen – aus der performativ verbreiteten Erzählung das schriftliche Werk schuf. Der andere Pol der Entstehungs-

23 Lynn Ramey behauptet mehrmals, dass der Kleriker die Geschichte der Pilger *und* das *Rolandslied* schreibe; vgl. Ramey 2009, p. 149 et passim. Ich kann in dem Film keine Indikatoren dafür sehen: Der Kleriker wird durchweg als dokumentarischer und gegenwartsbezogener Schriftsteller gezeigt. Dies stellt einen gezielten Bruch mit einer Genrekonvention dar, denn häufig werden die auf uns kommenden Artefakte zum Teil der Darstellung, um entgegen der Flüchtigkeit des Geschichtlichen die Sicherheit einer Tradierungskette zu suggerieren. Doch gerade um dieses Sicherheitsbedürfnis zu brechen und der vermeintlich steten Schrift das Monumentale zu nehmen, wird am Ende von Cassentis Film die schriftliche Quelle (bis auf ein Blatt) vernichtet. Ebenso scheitert das von Turol und dem Kleriker beschlossene Vorhaben, ihre medialen Kenntnisse zusammenzutun und das *Rolandslied* und die Sagen der gesamten Menschheit zu verschriftlichen (ROLAND 77:00-78:10).

24 Kaiser 1999, S. 408.

theorien wird gemeinhin mit dem Namen Gaston Paris verbunden, der Ende des 19. Jahrhunderts von einer langen oralen Tradition ausging, die im 11. Jahrhundert den Sammlereifer nicht weiter bestimmter Schriftgelehrter weckte.²⁵ Unschwer ist zu erkennen, dass Paris stark geprägt war von Johann Gottfried Herder und dem Sammeleifer der Brüder Grimm.

Cassenti nun wählt einen Zwischenweg: Zwar hält er sich an Bédiers ›Pilgerstraßentheorie‹, wählt als Setting den Jakobsweg und stilisiert Turrol als geniales Zentrum der Gruppe, jedoch eben nicht als Dichter, sondern als Regisseur. Die Skripturalität ignoriert Cassenti nicht, sondern setzt sie in Form des jungen Klerikers ein, jedoch losgelöst vom *Rolandslied*.



Abb. 2: Der Kleriker verschriftlicht die Biographie des Badenden (Gegenschnitt, 25:00-25:05)

Cassenti stellt also keinen Medien-*Konflikt* dar, sondern weist den nebeneinander existierenden Medialitäten klare Funktionen zu: Skripturalität als das aktuelle Medium des 12. Jahrhunderts, das eine dokumentarische Funktion und damit einen starken Gegenwartsbezug innehat; Performativität hingegen als Vergegenwärtigung des Kollektiv-Mythischen und Trost für die leidenden Pilger. Mit dieser Aufwertung der Performativität als System der Sinngenerierung schließt sich Cassenti dem bis heute einflussreichen *Essai de poétique médiévale* an, den Paul Zumthor 1972, also rund fünf Jahre vor Beginn von Cassentis Dreharbeiten, veröffentlicht hatte.²⁶

25 Vgl. ebd., S. 408-411.

26 Vgl. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

3. Thierry und Ganelon: Verschränkung der Zeiten

Cassenti legt großen Wert auf die Inszenierung der Übergänge von der Handlungsebene des 12. auf die des 8. Jahrhunderts. Seine erste Maßnahme diesbezüglich ist eine starke filmische Differenzierung der beiden Ebenen. Die Geschichte der Pilgergruppe wird häufig mit einer mobilen Kamera gefilmt, die den Zuschauer auf Augenhöhe mit den Figuren setzt. Gerade bei den Aufführungen führt dies dazu, dass man als Film-Publikum mit der Perspektive des historischen *Rolandslied*-Publikums verschmilzt. Die Farbpalette dieser Aufnahmen ist eine realistische, die Atmosphäre ebenso: Oft ist es regnerisch, der Boden schlammig, die Akteure verdreckt.

Dem steht die *Rolandslied*-Ebene entgegen: Dort herrscht eine künstliche Atmosphäre, es dominiert eine statische oder aber auf geraden Linien bewegte Kamera und lange Einstellungen. Die Farbgebung ist künstlich: Die rein gewaschenen Gesichter der Darsteller werden oft von Schattenspielen überrannt oder in rotes oder blaues Kunstlicht getaucht. Und möge es im 12. Jahrhundert noch so sehr regnen – im 8. Jahrhundert herrscht stets ein monoton blauer Himmel.²⁷ Die *Rolandslied*-Ebene ist also ein künstlich-stilisiertes Bresson/Rohmer-Mittelalter, das die Rezipierenden willentlich distanziert, während der stilistisch entgegengesetzte Pilgerrahmen die Nähe der historischen Involvierung für sich in Anspruch nimmt.

Die sechs Übergänge zwischen diesen Gegensätzen stellen gewissermaßen eine Deklination der Möglichkeiten verschränkten filmischen Erzählens dar. Es beginnt mit einem Cut, der ein Voice-Over zu Marsilie über das Gesicht des Leprakranken des 12. Jahrhunderts legt (ROLAND, Min. 4:25). Beim zweiten Übergang (ROLAND, Min. 15:40-17:50) sehen wir Tuold als Erzähler vor dem städtischen Publikum, ein Mitspieler simuliert das Geräusch von Pferdegalopp. Plötzlich galoppiert wirklich ein Pferd vorbei, die Szene wandelt sich und Tuolds Stimme bleibt als Voice-Over über der nun einsetzenden *Rolandslied*-Sequenz (durch die entgegen der Ebenenlogik der Leprakranke wandelt).²⁸

27 Zur filmischen Scheidung der Ebenen vgl. auch Ramey 2009, p. 150f.

28 Zu dieser alogischen Verschränkung, ebenso wie zu dem ersten Cut, der den Leprakranken auf eine Erzählung von Marsilie blendet, siehe das fünfte Kapitel dieses Beitrags, v.a. Abb. 6.

Der dritte Übergang (ROLAND, Min. 32:25-34:10) nutzt hingegen nicht den Erzähler als Schnittpunkt der Überblendung, sondern das Verschmelzen von Darsteller und Figur: Thierry, ein ehemaliger Kirchenbauer, sitzt am Tisch snobistischer Landadliger, die gegenüber den Pilgern ihrer Verachtung für die Bauern Ausdruck verleihen. Thierry prangert mit verstörtem Blick den Adel und die Kirche an, Turolld flüstert ihm etwas ins Ohr – die Rezipierenden erfahren nicht was –, Thierry erhebt sich mit einem Gesichtsausdruck der Ungläubigkeit oder des Missfallens. Hier bewegt er sich aber nur noch teilweise als pilgernder Kirchenbauer, sondern ebenfalls schon in seiner Rolle als Ganelon. Die Wand, an der er entlang geht, hat eine Fensteröffnung, durch welche die an ihm vorbeifilmende Kamera nun den heidnischen Boten und Ganelon erfasst, die im Folgenden den Verrat Rolands planen werden. Hier vermischen sich die Motivationen der beiden Ebenen, verschränken Thierrys Missfallen an den Adligen mit Ganelons Missfallen an Rolands Stellung in Charlemagnes Heer.

Der Austritt aus dieser *Rolandslied*-Passage (ROLAND, Min. 36:30-37:30) geschieht ebenfalls über Thierry/Ganelon. Während Roland die Nachhut zugesprochen wird, bewegen sich Charlemagne und seine Pairs durch ein Kirchenschiff. Als es klar wird, dass Ganelons Intrige gefruchtet hat und Roland die Nachhut übernehmen wird, bleibt die Gruppe stehen. Roland wiederholt das soeben Gesprochene, als warte er auf einen ausbleibenden Einsatz, dann schaut ihn Ganelon mit einer ähnlichen Mischung aus Unglauben und Missgunst an wie in der Eintrittspassage. Dann entfernt er sich von der Gruppe, bricht an einer Wand zusammen und zerreißt sein Oberkleid. In der nächsten Einstellung nähern sich ihm die Figuren abermals – doch nicht in der Kirche, sondern im Haus der Landadligen. Der Regisseur Turolld erläutert den Umstehenden, dass es Thierry immer so ergehe: Er könne Ganelons Verrat nicht spielen, ohne dabei einen Anfall zu erleiden.²⁹

Medienreflektorisch wie ideologisch signifikant ist dann noch der letzte Übergang (ROLAND, Min. 78:10-80:30). Er entwickelt sich aus einem kollektiven Sprechen der *Rolandslied*-Verse, also aus einem Vorgang, der Gaston Paris' Entstehungsthese mit einem durchaus gegenwartspoli-

29 Auf die anderen Übergänge, die bei den Aufführungen vor den Bauernfrauen stattfinden, komme ich gesondert im vierten Kapitel dieses Beitrags zu sprechen.

tisch zu verstehenden Kollektivanspruch auf die literarische Vergangenheit verbindet: Jeder Pilger-Darsteller spricht, schon in Maske, einen Vers, hängt ihn an den des Vorredners an. Als der ältere Mönch den erzählerischen Faden aufnimmt, wandelt sich das Ganze zu einer Predigt, vorerst für die Pilger des 12. Jahrhunderts. Dann schiebt sich der schon bei den Anfangstiteln (ROLAND, Min. 0:50-1:50) als Hintergrund dienende Teppich von Bayeux ins Bild bzw. eine ungelenke Nachahmung desselben, die nach der Handlungslogik die Theatertruppe angefertigt hat. Mit Auftauchen der Teppich-Nachahmung erstrahlt plötzlich wieder der monoton blaue Himmel der *Rolandslied*-Ebene und die Predigt wird als Rede des Erzbischofs Turpin auf dem Feld von Roncevaux fortgesetzt.



Abb. 3: Der Mönch vor dem Teppich von Bayeux (79:35) und Turpin auf dem Feld von Roncevaux (80:00)

Ausgehend vom erzählenden Kollektiv der Pilgergruppe taucht die letzte *Rolandslied*-Sequenz als Effekt eines halb theatralen, halb liturgischen Rituals auf, das die Zeitebenen vollends parallelisiert: Im 8. Jahrhundert wird nun das Christenheer von den Heiden, im 12. Jahrhundert die Pilger von den adligen Häschern überfallen. Dabei ist der Teppich von Bayeux als Übergangssymbol besonders signifikant, stellt er rückblickend aus dem Zeitalter des Films ohnehin ein Kuriosum dar.



Abb. 4: Der Mittelalter-Blockbuster von Bayeux

Der Teppich scheint bis hin zur Perforation (verbildlicht in den das Geschehen begleitenden Illustrationen am unteren und oberen Rand) den Filmstreifen vorwegzunehmen. Als Medien-

analogon fand der Teppich im Mittelalterfilm schon mehrfach Verwendung.³⁰ Bei Cassenti ist er in der Titelsequenz ein parafilmsches Symbol.³¹ In der Übergangssequenz ist er jedoch mehr: Als präfilmsches Signal markiert er, wie stark Cassenti auch die *Rolandslied*-Performance seiner Pilger als Verweis auf den Film seiner Gegenwart verstanden wissen will. Sowohl der Teppich selbst als auch die theatrale Darstellung werden als mediale Zustände markiert, die ein kinematisches Bedürfnis³² befriedigen, das schon weit vor der Erfindung des technischen Mediums Film bestand. In Cassentis Film fällt dieses Bedürfnis mit einer überhistorischen politischen Haltung in eins, deren systematische Verbundenheit durch die Übergangssequenzen Ausdruck verliehen wird.

Diese Übergänge setzen also mit zunehmender Kunstfertigkeit und steigender medialer Selbstreflexion die *Rolandslied*-Ebene mit der Pilger-Ebene in ein Spiegelverhältnis, welches wiederum auf die aktuelle Medialität des Films verweist. So weitet sich das bloße Übergangsmoment zum liminalen Phänomen einer künstlerischen Entfaltung auf allen Zeitebenen – auch (oder aber vor allem) der gegenwärtigen.

Es wäre ein Fehler, dies als filmspezifische Fingerübung des Regisseurs abzutun. Hinsichtlich der Zeitenverschränkung kann man ebenso von einer Umsetzung der mittelalterlichen Vorlage ausgehen. Das betrifft nicht nur zeitlose Ideologieverschränkungen, sondern auch die altfranzösische Grammatik des *Rolandslieds*: Von der ersten Laisse an kann man einen Wechsel der grammatischen Zeiten vom Präteritum zum Präsens beobachten; die Tempus-Wechsel sind aber nicht Teil einer sinngenerierenden Strategie, sondern grammatikalischer Ausdruck einer dauerhaften Latenz: Das Geschehen kann jederzeit aus der distan-

30 Kiening findet den Teppich in Anthony Manns *El Cid* (1961), Kevin Reynolds *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) und eben Cassentis *Chanson de Roland*, dort aber nur die Verwendung in der Titelsequenz; vgl. Kiening 2006, S. 94. Seit der Tagung, auf der der vorliegende Band basiert, lässt sich den filmischen Teppich-Knüpfern noch Mat Groening hinzuzählen; vgl. den Beitrag von Susanne Stamm in diesem Band.

31 Dazu Kiening 2006, S. 94: »[Der Teppich von Bayeux] dient [...] bei Cassenti, wo eingangs die Titel vor dem Hintergrund des Films ablaufen, als parafilmsches Mittel: Die selbst präfilmsche Bilderzählung stellt die Brücke dar zwischen Ereignis und Erzählung, Spiel und Imagination, unbewegtem und bewegtem Bild«.

32 Vgl. »Kinematisches Bedürfnis und WAHRnehmung«, in: Matthias Däumer: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane, Bielefeld 2013, S. 228-240.

zierenden Vergangenheit heraus ›re-präsentiert‹, also ›wiedervergegenwärtigt‹ werden.³³

Andererseits kennt das *Rolandslied* die montageartige Verschränkung vergangener Ereignisse mit dem gegenwärtigen Plot: Gerade bei motivierenden Handlungen, wie dem vorausgegangenen Mord an zwei christlichen Boten (CHANSON, V. 180-213) oder dem Reichsversprechen Rolands an Charlemagne (CHANSON, V. 383-391), wird die vergangene Szene übergangslos in das aktuelle Geschehen montiert. Das wirkt schon im Altfranzösischen recht ›filmisch‹ und zeigt, dass Cassentis Rezeptionshaltung weniger eine ›Neu-Formulierung‹ oder ›Aktualisierung‹ des mittelalterlichen Texts ist, als vielmehr eine mediale Translation der epischen Erzählweisen in eine filmische Bildergrammatik.

4. Klaus und Roland: zwischen temporalen, medialen und politischen Fronten

Cassentis Film zählt beileibe nicht zu den ›Blockbustern‹ des Mittelalter-Kinos. Dass man sich überhaupt noch an ihn erinnert und dass ihm auch in Deutschland ein wenig Interesse entgegenkam, lag daran, dass sich Klaus Kinski bereit erklärte, den bezeichnenderweise gleich schon ›Klaus‹ genannten Protagonisten des Films zu spielen, der wiederum der Darsteller des Roland ist.

Kinskis Rolleninterpretation bringt die größten diskursiven Verschiebungen mit sich. Am Anfang des Films stößt er neu zur Gruppe und wird als deutscher Reisender eingeführt. Er begegnet als erstes einem ehemaligen Darsteller des Roland, der an Lepra erkrankt ist (ROLAND, Min. 4:25-6:25). Klaus gibt dem Leprakranken Brot, wobei sich ihre Hände berühren. Mit diesem Bild beginnt eine sich im Verlauf immer weiter explizierende Wertung des *Rolandslieds*, die Klaus später verbaliisiert: »C'est la chanson de la mort«, »Es [das *Rolandslied*] ist das Lied vom Sterben« (ROLAND, Min. 63:53/59:30). Während also die anderen Pilger die Taten Rolands zur Erbauung spielen, sind sie dem Hauptdarsteller von Anfang an ein theatraler Weg in den Tod.

33 Dieser Effekt ist übrigens nicht ausschließlich im *Rolandslied* zu finden; man begegnet ihm ebenfalls, wenn auch nicht ganz so häufig, in Chrétien's Romanen.



Abb. 5: Kinski als Roland (Illustration von Nina Hable)

Nicht nur in diesem Punkt bewegt sich Klaus gegen den Strich: Anfangs selbst nicht schriftkundig, entwickelt er eine Abneigung gegen das Rollenspiel und damit einhergehend ein immer stärkeres Interesse an den Schriften, die der Kleriker über die Taten der Pilger anfertigt. Besonders deutlich wird die Bedeutung von Klaus' Medienwechsel bezüglich der Bauernaufstände.

In den Szenen, die in dem gebranntschätzten Bauerndorf spielen, überschneidet Cassenti zwei politische Diskurse: Einerseits stellt er die Ausbeutung der Bauern durch den Adel dar, andererseits unterlegt er dies mit Verbildlichungen der Emanzipationsbewegung seiner Zeit (ROLAND, Min. 45:30-49:50). In dem Dorf leben nur zwei Männer, doch viele Frauen unter ihrer Anführerin Anna. Als die Pilger ankommen, treffen sie auf eine Geburtsszene, in der Cassenti ausschließlich Frauen filmt und die Überlebenden so mit einer quasi-mythischen Weiblichkeit überkreuzt. Beim Übergang in die folgende Lied-Sequenz wird dies dadurch verstärkt, dass die Kamera für eine Einstellung auf einer pseudo-mittelalterlichen Marien- oder Annen-Darstellung verweilt (ROLAND, Min. 50:15).

Die Rolle der Anna ist mit Dominique Sanda mit einer internationalen Größe besetzt³⁴ und man bezieht sie schon aufgrund des Castings gleich auf Kinski.



Abb. 6: Klaus und Anna – Politik statt Liebeshandlung (Gegenschnitt, 58:15-60:50)

Es kommt zwar zu keiner Liebeshandlung à la Hollywood, so doch zu einem intimen und programmatischen Dialog zwischen Anna und Klaus (ROLAND, Min. 58:15-60:50). Dieser kulminiert in Klaus' Hingabe, nicht an Anna als Individuum, sondern an die Gruppen, die sie vertritt: »J'aimerais chanter votre chanson«, »Ich würde gerne euer Lied singen« (ROLAND, Min. 64:26/60:05). Er wendet sich, bewegt von der Erfahrung der Bauernaufstände wie der Erfahrung des Mythisch-Weiblichen, ab vom »Lied des Sterbens« und wechselt zu einem politisch engagierten Kampf gegen standes- wie genderbedingte Ungerechtigkeiten. Cassentis Titel *La Chanson de Roland* bezieht sich ab diesem Gespräch also nicht mehr primär auf das *Rolandslied*, sondern auf das Lied des Widerstands, das der Darsteller des Roland zu singen gedenkt. Anna entzeitigt Klaus gegenüber diesen Widerstand: »Je ne sais pas où va nous mener cette route. Je ne sais pas non plus combien de siècles il faudra pour arriver jusqu'au bout. Chaque échec sera une victoire«, »Ich weiß nicht, wohin uns dieser Weg führt und ich weiß nicht, wie viele Jahrhunderte wir brauchen, um ihn zu gehen. Jedes Scheitern wird uns weiter führen.« (ROLAND, Min. 64:59-65:08/60:35-60:45)

Generell stoßen die Frauen bei den Pilgern auf kein großes Engagement. Als die Gruppe erfährt, dass sie aufgrund ihrer Solidarität mit den

34 Im Jahr zuvor hatte Sanda sowohl in Bertoluccis *Novecento* (Italien) wie in der Zelazny-Verfilmung *Demnation Alley* (USA) gespielt. Dem deutschen Publikum war sie wohl vor allem als Hermine aus Fed Haines *Steppenwolf*-Verfilmung von 1973 bekannt.

Bauernfrauen von den adligen Häschern verfolgt wird, entsteht eine Panik, während der der mitgeführte Schrein in einen Fluss fällt. Der alte Mönch (und Darsteller des Erzbischofs Turpin) wertet dies als böses Omen. Die Widerständler sollen zur Sühne mit nach Compostela ziehen und ihre politischen Ambitionen büßen. Anna und ihre Gefolgsleute lassen jedoch nicht ab von ihrem Weg in die Städte, in denen ihnen die neu entstandenen Manufakturen einen Ausbruch aus der Leibeigenschaft und politische Mündigkeit versprechen.³⁵ Sie trennen sich von den Pilgern und werden in einer kurzen und gänzlich undramatischen Passage von den Adligen niedergemetzelt. In ihrer Nüchternheit kontrastiert diese Todesszene des 12. Jahrhunderts bewusst das opernhafte Sterben der *Roland*-Handlung (ROLAND, Min. 68:00-73:05).

Als Klaus die Nachricht von ihrem Tod erreicht, lässt er den jungen Kleriker zu sich kommen. Dieser fühlt ähnlich wie Klaus und bringt seine Verzweiflung auf die lakonische Aussage, dass der Hass unüberwindbar sei und die Menschen im Kreise gingen (ROLAND, Min. 73:50). Klaus sieht aus diesem Kreis nur einen Ausweg: Der Kleriker soll ihn Schreiben und Lesen lehren. Die Skripturalität ist Klaus (als das aktuelle Medium des 12. Jahrhunderts) die einzige Möglichkeit, von einem performativen Re-Präsentieren in ein wirklich gegenwärtiges Wirken auszuberechnen und das Lied der Bauernfrauen zu singen. Er weiß wie Anna, dass dies kein Lied vom Erfolg sein wird, doch ebenso ist er sich gewiss, dass das unumgängliche Scheitern sich in der Schrift tradieren und so zu einem wiederkehrenden ›Erfolg im Scheitern‹ führen wird.

Sehr deutlich wird diese ideologische Ladung der Schrift in der Landadel-Sequenz (ROLAND, Min. 28:05-32:40). Man präsentiert dem Herrn des Hauses eine Gabel; er hält dieses Instrument zwar für unnötig, doch sieht das Potenzial, sich über dessen Nutzung von den Bauern abzugrenzen. Man präsentiert ihm daraufhin eine Lupe zum besseren Lesen.

35 In dieser Hinsicht ist Cassentis Ideologie übrigens durchaus nicht rein kommunistisch und es wäre verfehlt, den Regisseur als Parteideologen der *Partie Communiste Française* zu behandeln (siehe Anm. 52): Durch das Bestreben der Bauernfrauen, in die städtischen Manufakturen zu kommen, wie auch in der Sequenz bei den Landadligen (ROLAND, Min. 30:40-32:45), in der diese ihrer Angst vor dem Machtzuwachs der unteren Schichten durch die zunehmende Ökonomisierung Ausdruck verleihen, zeigt Cassenti ein klassenkämpferisches Potenzial des Frühkapitalismus und des erwachenden Bürgertums auf.

Verächtlich fragt der Adlige zurück: »Lire? Mais qui est-ce qui sait lire aujourd'hui?« (ROLAND, Min. 31:20), »Lesen? Aber wer liest denn heutzutage?« (ROLAND, Min. 30:30). Die Reaktion überrascht. Es wäre ja durchaus denkbar gewesen, die Nutzung des neuen Mediums ebenso wie die Gabel als distinguierendes Requisit einzusetzen. Doch Cassenti Adel hält nichts von Manuskripten, im Gegensatz zu der Bäuerin Anna, die als engagierte Leserin stilisiert wird (ROLAND, Min. 58:15-59:13). Dass dies freilich nichts mit dem Schrift-Status im 12., aber sehr viel mit dem Film-Status im 20. Jahrhundert zu tun hat, zeigt sich dann auch an der zweiten Kritik, die der Landadlige an der Lupe äußert: Man könne sie ja gar nicht benutzen – die Schriftzeichen würden durch sie zu sehr in Bewegung versetzt.

›Schrift‹ ist also bei Cassenti sowohl hinsichtlich ihres dokumentarischen als auch hinsichtlich ihres tradierenden Charakters ein per se ›linkes‹ Medium. Darin entspricht es dem Film der 1970er Jahre – oder vielmehr: einer speziellen Art von Film. Denn auch der profilmische Charakter der Performances wird ja bspw. über das Signal des Teppichs von Bayeux hervorgehoben. Es werden in ›Schrift‹ und ›Performance‹ also zwei ideologisch konnotierte Arten des Film symbolisiert: die Schrift als historisch-dokumentarischer, die Performance als mythen-generierender Film.

Diese ahistorisch-ideologische Überkreuzung von Medien und politischem Engagement steht dann auch am Ende des Films: Beim Überfall der Adligen auf den Pilgerzug wird Turolde getötet. Klaus, den man eben noch als Roland von Pfeilen durchbohrt hat wanken sehen, bettet ihn an seine Brust und spricht ihm die literarische Sterbepassage und die Seelen-Aufnahme durch die Engel zu, die seinem Roland verwehrt bleibt (CHANSON, V. 2355-2396; ROLAND, Min. 88:25-91:00). Mit dem epischen Helden stirbt statt dem Darsteller der Regisseur der Epen-Verwirklichung – seine Rolle wurde Klaus von Turolde ›weggestorben‹. Er ist nun von der mythen-generierenden Performativität befreit.

Dem anderen Medium, der dokumentarischen Schrift, geht es aber kaum besser: Zwar stirbt der junge Kleriker nicht, jedoch benutzt er seine Pergament-Mappe, um sich gegen einen Schwertstreich zu verteidigen. Nur ein Blatt bleibt von dem Manuskript erhalten und so erfüllt sich am Ende, was schon der Prolog ankündigte: dass alle historischen

Dokumente von den Pilgern verschollen seien. Das übriggebliebene Blatt schenkt der Kleriker Klaus und erinnert ihn noch einmal an die Grundlagen des Lesens. Dann zieht Klaus in die andere Richtung. Mit dieser Trennung von den Pilgern löst sich auch die anfängliche Parallelisierung von *geste* und Pilgerschaft, die dem Film mittlerweile weitaus mehr geworden ist, als eine Verbildlichung der Entstehungstheorie nach Joseph Bédier: Klaus' Abkehr löst die Verquickung von ›Kunst‹ und ›Religion‹, stellt somit die Abkehr von einer mythengenerierenden ›Kunstreligion‹ hin zum politischen Engagement dar, einem Engagement jedoch, das in der Verweigerung resultiert, das *Rolandslied* als National-epos zu singen, respektive die künstliche Größe ›Nation‹ als solche anzuerkennen:³⁶ Das Voice-Over des Klerikers berichtet abschließend, dass er aus Gerichtsakten erfahren habe, dass Klaus Jahre nach ihrer Begegnung exkommuniziert und erhängt worden sei, weil er in flandrischen Städten den Widerstand aufwiegelte. »Au moment de mourir,« – so der letzte Satz des Epilogs – »il chantait que la violence et l'injustice sont les armes des maîtres, mais que pour ceux qui se révoltent, même les échecs sont des victoires«, »Im Augenblick seines Todes sang er ein Lied darüber, dass Gewalt und Ungleichheit die Waffen der Herren sind und dass für die, die sich dagegen erheben, selbst ein Scheitern noch Sieg bedeutet« (ROLAND, Min. 101:47-101:57/93:00-93:40). In einer Zukunft, auf die der Film nur noch zu verweisen versteht, ist aus der *Chanson de Roland* so endgültig die ›Chanson de Klaus‹ geworden.

5. Charlemagne, Marsilie und der Tod: Verwischung der Oppositionen

»Am stärksten ist das Eindringen des Gegenwärtigen in den historischen Film durch die Schauspieler. Ihre Körper sind medial geformte, aus anderen Zusammenhängen bekannt, immer in Spannung stehend

36 Impliziert wird hier, dass ein Nationalepos nur ein solches sein kann, wenn die Geschichte der Vergessenen vergessen bleibt. Die anti-nationalistische Intention dieser Freilegung einer Geschichte der Vergessenen (wenn auch einer fiktiven Geschichte), kombiniert den Foucault'schen Impetus (siehe Anm. 17) mit Dekonstruktionen der imaginierten Nation, die sich ab den 1980er Jahren um Benedict Andersons Thesen formieren; vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

zu den historischen Hüllen, in die sie schlüpfen«. ³⁷ In diesem Sinne ist die Symbolgestalt des medial-politischen Wandels mit Klaus Kinski sicherlich nicht zufällig mit einem Deutschen besetzt. Die Namensübereinstimmung von Darsteller und Rolle macht den Verweis auf die extradiegetische Realität explizit. Diese Besetzungsstrategie ist bereits der Programmatik zuzurechnen, die hinter der gezielten Umdeutung der Roland/Ganelon-Beziehung des Originaltexts steht.

Die Sympathie lenkung ist bei Cassenti konträr zu der des *Rolandslieds* angelegt. Im Lied wendet Ganelon eine List an, um Marsilie davon zu überzeugen, dass die Franken nur noch aufgrund von Rolands kriegerischem Antrieb kämpfen würden (CHANSON, V. 543-557). Zwar hat auch der altfranzösische Roland seine Fehler, vor allem seine Überheblichkeit und seinen maßlosen Stolz; die Kriegstreiberei wird ihm jedoch von Ganelon als Wesenszug angedichtet. Dies ist im Film anders: Schon gleich die Eröffnungssequenz überträgt den Botenmord, den eigentlich der Heidenkönig vor Beginn des *Rolandslied*-Plots begangen hatte, auf Roland, auf dessen Befehl hin ein heidnischer Bote grundlos erschossen wird (ROLAND, Min. 1:50-4:20). Der Roland Cassentis' ist also durchaus ein Kriegstreiber und Kinski spielt ihn (im Gegensatz zu seinem Klaus) heroisch-brutal und unmenschlich. Die Kamera unterstützt ihn dabei mit allen Mitteln: Als Roland wird Kinskis Gesicht bei allen Innenaufnahmen von Schatten geradezu zerschnitten und die Beleuchtung taucht ihn vorwiegend in düstere, künstliche Farben. Ganelon hingegen präsentiert sich meist im klaren Licht, will auch wirklich Frieden und ist bereit, in dessen Namen den Verrat zu üben. Er entspricht – um sich wieder auf die Gegenwart der 1970er zu beziehen – dem konservativ geprägten Klischee des ›pazifistischen Vaterlandverrätters‹. Kinskis Stil wiederum könnte als gewollt unpsychologisch, ›episch‹ oder aber eben ›mittelalterlich‹ begriffen werden; ³⁸ doch der Geist des barbarischen deutschen Wesens hing noch zu stark in der Nachkriegs-Luft, sodass Kinskis (bzw. Klaus') Darstellung des Roland schon direkt nach Erschei-

37 Kiening 2006, S. 82.

38 Diese Einschätzung würde bspw. bei Mads Mikkelsens Darstellungsstil in *Valhalla Rising* zutreffen; vgl. den Beitrag von Michael Schwarzbach in diesem Band; ebenso vgl. Matthias Däumer, »Und im Hintergrund lauert die Ratio. Der enttarnte Mythos in Nicolas Winding Refns *Valhalla Rising*«, in: Vincent Fröhlich/Annette Simonis (Hgg.), *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*, Heidelberg 2015, S. 233-261, zu Mikkelsens Darstellungsstil v.a. S. 252-257.

nen das Prädikat ›faschistisch‹ zugeschrieben bekam.³⁹ Nun ist der ›Faschist‹ aber ausgerechnet der sich für die Franken aufopfernde Roland, was Rezipierende mit französischem Nationalbewusstsein schon ganz gehörig verunsichert haben sollte.

Doch die Roland/Ganelon-Opposition ist nicht die einzige Verwischung, mittels der Cassenti ideologisch neu gewichtet. Die Todfeinde Charlemagne und Marsilie werden vom selben Darsteller verkörpert, was strukturell dem Dopplungsverfahren entspricht, mit dem der mittelalterliche Text hinsichtlich der politischen Ordnung, vergleichbaren Ehrvorstellungen oder paralleler Szenenabfolgen die Christen/Heiden-Opposition unterwandert. Bei Cassenti jedoch werden nicht nur zwei, sondern durch die Mehrfachbesetzung Jean-Pierre Kalfons gleich vier Parteien in Entsprechung gesetzt:



Abb. 7: Jean-Pierre Kalfon als Turolf (l., 79:15), Marsilie (l.o., 50:25), Leprakranker (r.o., 4:25) und Charlemagne (u., 35:10)

39 Vgl. Desrués, »Entretien« 1978, p. 18; Bertin-Maghit 1980, p. 112; affirmativ auch Ramey 2009, p. 158.

Filmisch wird die ›Viereinigkei‹ von Heide, Christ, Künstler und Leprakranken zusätzlich durch Ausstattungselemente betont (wie die Augenklappe von Marsilie und dem Leprakranken sowie das korrespondierende Augendetail an Charlemagnes Thron). Diese Verwischung der traditionellen (Heide/Christ) und existentiellen Opposition (Kreativität/Tod) stehen dem entgegen, was ein ›offensichtliches‹ Engagement⁴⁰ über eine Mittelalterrezeption anböte, nämlich die Aktualisierung und Politisierung (respektive Funktionalisierung) des Stoffs. Cassenti geht den gegenläufigen Weg: Er lenkt den spezifischen, religiös-politischen Konflikt des Originals, aber über Kinski ebenso den der Gegenwart (deutsch vs. französisch) auf das Allgemeine der Religion *an sich*, des Nationalismus *an sich* und des kriegerischen Konflikts *an sich*. In der Welt der mythen-generierenden Performance laufen diese auf nur einen Fluchtpunkt zu: das vergebliche Ineinander von mythengenerierender Kreativität (Tuold) und dem Tod (in Gestalt des geisterhaft die binnen-ontologische Grenze durchbrechenden Leprakranken). Aus dieser Vergeblichkeit führt nur ein Weg: der von Klaus vorgeführte Medienwechsel, weg von der Performance hin zur Schrift, weg vom mythengenerierenden hin zum engagierten Film.

6. Olifant, oder: der Wille zum lauten Scheitern

Interviewerin: »Was haben Sie konkret erkannt?«

Klaus Kinski: »Dass man so nicht weiterleben kann. Was auch schon andere erkannt haben, schon seit langer Zeit, schon seit Jahrhunderten.«⁴¹

Die von Siegfried Kracauer – freilich unter fraglichen medialen Aprioris und bezüglich eines sehr verkürzten Bilds der mittelalterlichen Kultur⁴² – aufgezeigte Problematik, dass der historische Film, »zwangsläu-

40 Ich lasse hier Filme mit vorgeblich rein ›historischem‹ Anspruch willentlich außer Acht (›Mittelalterfilme sind immer auch Gegenwartsfilme‹; Kiening 2006, S. 82); doch freilich läuft Cassentis Ansatz auch zu diesen (vermeintlich) ›unpolitischen‹ Filmen konträr; vgl. hierzu bspw. die Beiträge zu *King Arthur* (2004) im vorliegenden Band.

41 Kinski-Interview aus dem Jahre 1971: https://www.youtube.com/watch?v=R9xk6C_nZZ8, Min. 3:14-3:21 (13.04.2018).

42 Zu dieser Kritik vgl. Kiening 2006, S. 7f. Kiening verweist hier auf die – nach Wenzel/Lechtermann – ›kinästhetische‹ Wahrnehmung, welche mittelalterliche Texte ansteuern. Zusätzlich zu Kienings Kritik scheint mir Kracauers Behauptung, dass ›Schicksalsgläubigkeit‹ oder ›Unkenntnisse des Naturgeschehens‹ zu einer dem Film

fig in die Nähe des Theaters gerät oder wie lebendig gewordene Malerei wirkt«,⁴³ scheint bei Bresson und Rohmer ebenso wie in den *Rolandslied*-Passagen Cassentis übererfüllt – jedoch nicht ›zwangsläufig‹, sondern aufgrund der jeweiligen ästhetischen Ziele. Die Darstellung des literarischen Stoffs hat einen Willen zur Distanz, erzeugt eine statische Kunstwelt, welche die mittelalterliche Alterität in eine ästhetische Differenzenerfahrung übersetzt. Cassenti jedoch mindert mittels der rahmenden Pilgerhandlung die Differenz, stellt dem unmenschlichen Epos das Allzumenschliche der Pilger entgegen. Dadurch, dass er seine Figuren im 12. das 8. Jahrhundert rekonstruieren lässt, wird seine eigene filmische Rekonstruktion als solche ausgestellt. Das dem Mittelalterfilm sonst implizite »Oszillieren zwischen Präsenzeffekten und Repräsentationsstrategien«⁴⁴ wird als Handlungsgrundlage expliziert. Damit wird in *Chanson de Roland* eine ästhetische Erfahrung generiert, die zwischen der von Christian Kiening aufgestellten Trias von Illusionserfahrung (Eintauchen in Vergangenheit), Geschichtserfahrung (Rekonstruktion von Vergangenheit) und Differenzenerfahrung (Beobachtung von Vergangenheit) liegt.⁴⁵

Ebenso bezieht Cassenti die Zwischenposition, wenn es um das Verweisverhältnis von Mittelalter und Moderne geht: Aufgrund der Rahmenstruktur wäre *Chanson de Roland* den Filmen zuzurechnen, welche die »Zeiten [...] diegetisch in Form einer Binnen- und einer Rahmenhandlung, zwischen denen die Figuren konkret oder imaginativ wechseln, aufeinander [beziehen] und zugleich [trennen]«.⁴⁶ Jedoch sind die intradiegetischen Bezüge keine zur Moderne, sondern zwischen dem Frühen und dem Hohen Mittelalter. Ebenso wird dadurch, dass anstatt der für diese Bezugskategorie typischen Zeitreise ein performativ ver-

fremden ›Statik‹ führe, nur eine weitere der Vielzahl von Funktionalisierungen zu sein, die das Mittelalter als *ex negativo*-Bildarsenal erfahren muss(te). Konstruktiver scheint es auch hier, von einem »kinematischen Bedürfnis« auszugehen, das nicht vom Film ausgelöst wurde, sondern dessen lediglich aktuellste Befriedigung das technische Medium ›Film‹ darstellt; zum »kinematischen Bedürfnis« vgl. Däumer 2013, S. 228-240.

43 Siegfried Kracauer, »Der historische Film« [orig.: 1940], in: Ders., Kino. Essays, Studien. Glossen zum Film, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1974, S. 43-45, hier: S. 43.

44 Kiening 2006, S. 8.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. ebd., S. 72; für die Behandlung dieser ersten Kategorie: ebd., S. 73-75.

wirklicher Sprung zwischen Epos und Geschichte gezeigt wird, keine Trennung und Kontrastierung, sondern eine diskursive Verschränkung suggeriert. Obwohl diese über das Ineinander von Darsteller und Rolle und die intensive Nutzung der liminalen Übergänge an Kienings zweite Kategorie der ›Vermischung‹ erinnert,⁴⁷ geht sie darin nicht auf, weil die binnen-ontologischen Grenzen (mit Ausnahme vom Leprakranken) doch gewahrt bleiben.⁴⁸ Bliebe also noch Kienings dritte Kategorie der impliziten Moderneverweise ansonsten ›historisch‹ gehaltener Filme,⁴⁹ doch in diese kann man *Chanson de Roland* schon aufgrund der ostentativen Repräsentationsreflexionen nicht pressen.

Mit diesem Wandeln zwischen allen üblichen Methoden der filmischen Mittelalterpräsentation befreit Cassenti seine Darstellung von jeglichem Glitzerstaub des Historismus oder des Exotismus⁵⁰ und erzählt von einer entzeitigten Ideologie, die auf allen Ebenen, dem 8., 12. und 20. Jahrhundert, politisch ›tönt‹, vom Zuschauer reflektiert sein will – und dennoch scheitern muss.

Dieser ›Wille zum lauten Scheitern‹ verdichtet sich im zentralen Dingsymbol des *Rolandslieds*, dem Olifanten. Rolands Horn diente geschichtlich schon mehrmals als Symbol für den vergeblichen Ruf nach einem stärkeren Verbündeten.⁵¹ Es ist der Katalysator, der aus dem Natio-

47 Vgl. ebd., S. 75-82.

48 In dieser Hinsicht unterscheidet sich Cassentis Film von den Vermischungen, die Rainer Werner Fassbinder in *Die Niklashauser Fart* (1970) vornimmt, auch wenn dieser ›Neue Deutsche Film‹ ansonsten als interfilmische Bezugsgröße Cassentis angenommen werden darf – nicht zuletzt aufgrund der ideologischen Verschränkung von mittelalterlichen Widerstands- mit der 68er-Bewegung.

49 Vgl. Kiening 2006, S. 82-86.

50 Generell ist es gefährlich, Verfilmungen von mittelalterlichen Stoffen eine ›exotistische‹ Haltung zuzuschreiben. ›Exotismus‹ ebnet als analytische Folie alle gegenwarts-ideologischen Aspekte ein, was mir ein willentlich eingeschlagener Weg zur politischen Erblindung zu sein scheint.

51 So schrieb bspw. der britische Propaganda-Dichter John Masefield 1916 über die desaströse Invasion und Belagerung der türkischen Halbinsel Gallipoli und das vergebliche Warten auf amerikanische Unterstützung: »Surely [...], our unseen dead were on that field, blowing the horn of Roland, the unheard, unheeded horn, the horn of heroes in the dolorous pass, asking for the little that heroes ask, but asking in vain«. Zitiert nach: Nickolas Haydock, »Introduction. ›The Unseen Cross Upon the Breast‹. Medievalism, Orientalism and Discontent«, in: Nickolas Haydock/E. L. Risden (Edd.), *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Descriptions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, Jefferson (North Carolina) 2009, p. 1-30, hier: p. 19; vgl. ebd. für weitere Beispiele.

nalepos einen Mythos vom Scheitern generiert: Cassentis Hornstöße kennen in den jeweiligen Gegenwart keine Verbündete, sondern immer nur die Vergeblichkeit: Das fränkische Heer kommt zu spät, die Adligen schlagen den Bauernaufstand nieder – und die *Partie Communiste Française* verliert die *Élections générales*.⁵² Cassentis Widerstand muss in der jeweiligen historischen Realität scheitern. Doch eben dieses Scheitern ist das Signal – nicht für die *zeitgenössischen* Verbündeten, sondern für die kommenden Erben. Schrift und Film sind das jeweilige Horn, das technische Medium einer subversiven Geschichtsschreibung der Vergessenen; sie erzeugen das Narrativ vom Scheitern, das als Nachhall über die Zeiten hinweg klingt – hinein in eine Utopie, in der die Kette der Niederlagen brechen wird. Kein Wunder also, dass Cassentis Roland im Gegensatz zum mittelalterlichen nicht am Olifantenstoß, sondern – ganz Märtyrer – durch die beinahe schon lächerlich gegenwärtig wirkenden Pfeile der (politischen) Gegner stirbt.⁵³

52 Cassenti war Mitglied der P.C.F. (vgl. Smith 2005, S. 198). Bei den 1978er Wahlen erlitt diese einen enormen Einbruch. Cassentis Film wurde daraufhin von der Presse als eine Glorifizierung des kommunistischen ›Sieg im Scheitern‹ betrachtet. Auch wenn der Regisseur sich später gegen diese Zuschreibung wandte (vgl. Ramey 2009, p. 157-159), scheint mir die Wahlniederlage als konkret-historisches Scheitern einer übergeordneten Idee dennoch passend.

53 Und was hören wir 2018 noch im Olifanten-Klang? Wie Cassentis Film selbst wirkt seine Utopie in dieser kommunistisch-marxistischen Prägung museal. Dennoch kann uns als Mediävisten der Umgang Cassentis mit dem mittelalterlichen Stoff eine rezeptions-methodische Leitlinie sein: die von einer Behandlung des Mittelalters als einem konstant fortwirkenden und kontinuierlich umgestalteten Bildarsenal, in dem es (vor allem in deutschsprachigen Nationen) noch viele ideologische Zeitbomben zu entschärfen und dessen (Neu-)Formung es als politisch engagiertes Fach mitzugestalten gilt.

Bibliographie

Filme

- Perceval le Gallois, Regie: Éric Rohmer, Drehbuch: Éric Rohmer, Les Films du Losange/FR3 Cinéma, (F) 1978.
- La Chanson de Roland, Regie: Frank Cassenti, Drehbuch: Frank Cassenti/Michèle-Anne Mercier/Thierry Joly, Aviva Film/France 3 Cinéma, (F) 1978.
- Lancelot du Lac, Regie: Robert Bresson, Drehbuch: Robert Bresson, MARA-Films (F/I) 1974.

Quellen

- [Kinski, Klaus] Interview aus dem Jahre 1971: https://www.youtube.com/watch?v=R9xk6-C_nZZ8 (13.04.2018).

Forschungsliteratur

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.
- Austin, Guy: *Contemporary French Cinema. An Introduction*, Manchester 1999.
- Bertin-Maghit, Jean Pierre: »Trois cinéastes en quête de l'histoire. Entretien avec René Alio, Frank Cassenti et Bertrand Tavernier«, in: *Image et son. Revue de cinéma* 352 (1980) p. 108-117.
- Cohn-Bendit, Daniel: *Le Grand Bazar*, Paris 1975.
- Däumer, Matthias: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*, Bielefeld 2013.
- Däumer, Matthias »Und im Hintergrund lauert die Ratio. Der enttarnte Mythos in Nicolas Winding Refns *Valhalla Rising*«, in: Vincent Fröhlich/Annette Simonis (Hgg.), *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*, Heidelberg 2015, S. 233-261.
- Desrues, Hubert: »La Chanson de Roland. Entretien avec Frank Cassenti«, in: *Image et son. Revue de cinéma* 328 (1978) p. 15-19.
- Foucault, Michel: »Le Mode rétro«, in *Cahier du cinéma* 250 (1974), p. 5-15.
- Haydock, Nickolas: »Introduction. »The Unseen Cross Upon the Breast«. Medievalism, Orientalism and Discontent«, in: Nickolas Haydock/E. L. Ridsen (Edd.), *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Descriptions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, Jefferson (North Carolina) 2009, p. 1-30.
- Kaiser, Egbert: »Nachwort«, in: *Das altfranzösische Rolandslied, übers. und komm. von Wolf Steinsiek*, Stuttgart 1999, S. 391-434.
- Kiening, Christian: »Mittelalter im Film (Vorwort)«, in: Ders. (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin/New York 2006, S. 4-101.
- Kracauer, Siegfried: »Der historische Film« [orig.: 1940], in: Ders., *Kino. Essays, Studien. Glossen zum Film*, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1974, S. 43-45.

- Quast, Bruno: »Éric Rohmer, Perceval le Gallois«, in: Christian Kiening (Hg.): *Mittelalter im Film*, Berlin/New York 2006, S. 319-322.
- Ramey, Lynn: »La geste que Tuoldus declinet«. *History and Authorship in Frank Cassenti's Chanson de Roland*, in: Nickolas Haydock/E. L. Ridsen (Edd.), *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Descriptions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, Jefferson (North Carolina) 2009, p. 147-160
- Rider, Jeff: »The Arthurian Legend in French Cinema. Robert Bresson's *Lancelot du Lac* and Eric Rohmer's *Perceval le Gallois*«, in: Kevin J. Harty (Ed.), *Cinema Arthuriana. Essays on Arthurian Film*, New York 1991, p. 142-162.
- Smith, Alison: *French Cinema in the 1970s. The Echoes of May*, Manchester 2005.
- Woods, William F.: *The Medieval Filmscape. Reflections of Fear and Desire in a Cinematic Mirror*, Jefferson (North Carolina), 2014.
- Zumthor, Paul: *Essai de poésie médiévale*, Paris 1972.

Susanne Stamm (Bamberg)

Gelbes Mittelalter

Die Simpsons und der Teppich von Bayeux

Gelbes Mittelalter? Wie mag dieser Titel zu verstehen sein? Hintergrund dieser Formulierung ist der Gegenstand der vorliegenden Analyse: „Gelb“ referiert hier auf die Fernsehserie *Die Simpsons*, deren Figuren alle von gelber Hautfarbe sind. Als eine Serie, die in einer fiktiven Kleinstadt der USA spielt und deutlich im 20./21. Jahrhundert angesiedelt ist, mag der Bezug zum Mittelalter erstaunen. Im Falle der *Simpsons* kommt dieser durch eine Anleihe an den Teppich von Bayeux zustande, derer sich die Serie innerhalb eines ihrer berühmten ‚Couch Gags‘ bedient. Dabei handelt es sich um das in jeder Episode anders gestaltete Ende des ansonsten gleichbleibenden Vorspanns der Serie, das sich meist um ein Problem mit der besagten Couch dreht. In jedem Intro trifft sich die Familie Simpson vor ihrer Garage und eilt ins Haus, um sich auf die Couch und vor ihren Fernsehapparat zu setzen. Doch häufig ist diese entweder schon besetzt, aus verschiedenen Gründen nicht zu erreichen, fällt plötzlich auseinander, verwandelt sich in ein Monster oder weiß mit einer anderen Überraschung aufzuwarten. Thematisch hat der Couch Gag meist nichts mit der aktuellen Episode zu tun. Der einzige Teil, der mit der jeweiligen Folge in Verbindung steht, ist ihr Titel, der am Ende des Couch Gags eingeblendet wird.

Ziel der vorliegenden Abhandlung ist ein Vergleich der Darstellungen des Teppichs von Bayeux mit dem ihn aufgreifenden Couch Gag. Dadurch soll herausgearbeitet werden, wie genau und mit welchem historischem Fachwissen die Macher der *Simpsons* bei seiner Gestaltung vorgegangen sind. Dazu soll zunächst näher auf den Teppich von Bayeux eingegangen und davon ausgehend die optische wie inhaltliche Umsetzung in der Serie analysiert werden.

Matt Groening, der Erfinder der Simpsons, sagte einst über seine Sendung:

On ‚The Simpsons‘, I will say that we definitely like to comment on what’s going on in the world, and we try to be funny. If we can figure out a way of being funny about it, then we’ve gone part of the way of accomplishing our task.¹

„What’s going on in the world“, bezieht sich hierbei nicht nur auf die Gegenwart, sondern auch auf die Vergangenheit – so zum Beispiel auf den Teppich von Bayeux. „Der Teppich von Bayeux, der auf einer Länge von ca. 68 Metern die Geschehnisse des *Battle of Hastings* im Jahre 1066 bildlich schildert“², ist ein in der Forschung in enormem Ausmaß besprochenes Kunstobjekt. Ein Grund hierfür ist neben seiner geschichtlichen Bedeutsamkeit die Tatsache, dass eine solch umfangreiche Darstellung historischer Ereignisse aus dem Mittelalter äußerst selten ist. Als weiterer Grund für das hohe Interesse an diesem Werk kann die Art und Weise gelten, in der der Teppich von Bayeux Zeugnis von den Geschehnissen der Schlacht von Hastings ablegt. Über die kontinuierende Darstellungsweise des Teppichs schreibt Ulrich Kuder:

Man hat den Teppich von Bayeux oft und unter gewissen Gesichtspunkten zu Recht mit einem Film oder mit einem Comic strip verglichen. Da diese Medien nicht selten Ortswechsel, Zeitsprünge und Rückblenden übergangslos aufeinander folgen lassen, blieb bei diesen Vergleichen das Prinzip des Teppichs, das Auge sukzessiv durch Raum und Zeit zu leiten, unbeachtet.³

Auch die Äußerung von Eckart Sackmann hebt die kontinuierende Darstellungsweise des Teppichs von Bayeux hervor:

Kontinuierend heißt, die Szenen der sequentiellen Darstellung werden streifenförmig und ohne trennende Elemente aneinandergereiht. Solcherart ist das Beispiel aus dem Totenbuch des Hunefer. Andere Beispiele finden sich auf einem phönizischer Silberteller, der Trajanssäule, der Josua-Rolle, den Emakimono und dem Teppich von Bayeux [...].⁴

-
- 1 <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/m/mattgroeni593686.html> (zuletzt aufgerufen am 06.11.2016).
 - 2 Vgl. Kuder, Ulrich: Der Teppich von Bayeux. Oder: Wer hatte die Fäden in der Hand? Frankfurt a.M. 1994, S. 5.
 - 3 Ebda, S. 23.
 - 4 Vgl. Sackmann, Eckart: Comics im Mittelalter. Online verfügbar unter http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/sackmann/06nov_sackmann1.html (zuletzt aufgerufen am 04.10.2015).

Im Teppich von Bayeux werden allerdings Bäume oder auch Personen zur Szenentrennung verwendet, aber so, dass sie sowohl Teil der aktuellen als auch Teil der darauffolgenden Szene sind.⁵ Auch weicht der Teppich von der für die Zeit typischen chronologisch fortschreitenden Erzählweise ab. Demnach gibt es zwar eine fortlaufende Haupterzählung, aber auch häufig Rückblenden bzw. -bezüge.⁶ Des Weiteren werden einzelne Szenen durch Schriftzüge – meist über der Bildabfolge stehend – voneinander getrennt.⁷ Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Annahme, dass die Bilder vor den Schriftzügen vorhanden gewesen sein müssen, denn die Schriftzüge passen sich den Bildern an, i. e. dass sie teilweise von den Bildern unterbrochen werden.⁸ Demnach wurde dort, wo der Platz aufgrund der Bilder nicht mehr für die vollständige Beschriftung ausreichte, gekürzt. So steht z. B. in einigen Fällen bei Namensnennungen aufgrund von Platzmangel nur noch der Vorname.⁹ All dies lässt es nicht zu, dass von „einer schematischen Folge gesprochen werden kann“¹⁰. Darüber hinaus sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Schriftzüge möglicherweise nach einzelnen (Bild-)Szenen eingefügt wurden.¹¹ Eine weitere Auffälligkeit stellt die an den Bildern entlanglaufende Bordüre dar. So wird der Blick des Betrachters u. a. durch die in den Bordüren auftretende Tiere gelenkt.¹² Die Tiere treten meist in Paaren auf, wobei eines nach rechts und das andere nach links blickt. Ghattas deutet dies folgendermaßen:

Die Betrachtenden werden von den Blicken und Bewegungsimpulsen der Figuren gleichsam ‚abgeholt‘ und von Szene zu Szene geleitet. Die Köpfe

5 Vgl. Kuder 1994, S. 14.

6 Vgl. Pochat, Götz: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, in: Pochat, Götz (Hrsg.): *Ars Viva*, Bd. 3, Wien 1996, S. 179-180.

7 Vgl. Kuder 1994, S. 27.

8 Vgl. ebda.

9 Vgl. ebda.

10 Pochat 1996, S. 179.

11 Vgl. Kuder 1994, S. 32.

12 Vgl. Ghattas, Kai Christian: Rhythmus der Bilder. Narrative Strategien in Text- und Bildzeugnissen des 11. bis 13. Jahrhunderts, in: Ernst, Ulrich u.a. (Hrsg.): *Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst*, Bd. 26, Köln 2009, S. 135.

der Tiere sind dabei häufig so angeordnet, dass auch sie auf zentrale Momente der Handlung deuten und diese kommentieren [...].¹³

Auch hier wird wieder die Ähnlichkeit zum Comic deutlich, denn auch dieser fokussiert nur zentrale Handlungsmomente. Auch Lucien Musset unterstreicht die Ähnlichkeit des Teppichs mit einem *comic strip*:

The Tapestry does have something in common with the modern comic strip, although its demarcation of scenes is less clear-cut. Both share a tendency towards over-simplification (every episode is focused on two or three heroes) and a taste for expressive, even excessive, gesture. While the Tapestry's captions are not exactly the same as ‚word balloons‘ – for they do not purport to give the actual words or reactions of the characters – they do much the same job. And, like the comic strip, the Tapestry has little time for background, perspective, or subtle nuance [...].¹⁴

Um dies vollständig verstehen zu können, muss an dieser Stelle eine kurze Definition des *comic strips* gegeben werden. Dabei handelt es sich um eine

[...] aus Bildstreifen bestehende Fortsetzungsgeschichte abenteuerlichen, grotesken oder utopischen Inhalts, deren einzelne Bilder von kurzen Texten begleitet sind [...].¹⁵

So stellt der Teppich die wiedergegebenen Ereignisse in einer äußerst knappen Reihenfolge dar. Doch dies entspricht auch den in der Realität eng aufeinanderfolgenden Geschehnissen, zum Beispiel die Krönung Harolds bereits einen Tag nach dem Tode König Edwards am 6. Januar.¹⁶ Des Weiteren muss berücksichtigt werden, dass der Teppich nur ausgewählte Szenen darstellt, also keine vollständige, lückenlose Wiedergabe der Geschehnisse geboten wird. Stephen D. White schenkt dieser Tatsache in seinen Ausführungen mit folgenden Worten Beachtung:

By aligning selected scenes on it with decontextualized passages from the written sources they trust and ignoring many other scenes in the main frieze, most of the border imagery, and numerous alternative textual accounts, historians of national politics have constructed in several

13 Ghattas 2009, S. 135-136.

14 Musset, Lucien: The Bayeux Tapestry, The Boydell Press, Woodbridge 2011, S. 26.

15 <http://www.duden.de/rechtschreibung/Comicstrip> (zuletzt aufgerufen am 06.11.2016).

16 Vgl. Kuder 1994, S. 23.

different ways what is known [...] as ‘the chain of events’ that supposedly let to Duke William of Normandy’s invasion of England [...].¹⁷

Trotz des regen Forschungsinteresses sind gewisse, den Teppich betreffende Details bis heute nicht geklärt. Dazu zählen etwa die Bestimmung der Gesamtlänge¹⁸ und die Frage nach der Intention der Ausgestaltung der Schriftzüge. So urteilt Ulrich Kuder, es bestehe

[...] eine Schriftüberladenheit, die fragen lässt, ob dieses ausgedehnte Maß an Beschriftung bereits bei der ursprünglichen Konzeption der Bildszenen vom Entwerfer vorgesehen war [...].¹⁹

Doch wie genau ist der Teppich zu *lesen*? Nach White haben Historiker wie Freeman, Stenton und Bouet drei Lesarten des Teppichs angewandt:

[They] [...] have read the Bayeux Embroidery as telling either [...] a version of the Norman Story establishing William I’s legitimacy as King Edward’s chosen heir and treating Harold as a perjurer and usurper, or [...] a version of the English Story showing that Harold II was the king’s designated successor and William I a foreign invader, or [...] a version combining both of these stories so as to show to Norman viewers that William I was King Edward’s legitimate successor and to English viewers and conceivably to Norman viewers as well that Harold II was Edward’s legitimate successor too.²⁰

Dennoch können diese drei Lesarten erst gerechtfertigt werden, wenn man die Verflechtung von Gönner, Zeichner, Darstellung und Leserschaft miteinbezieht. Zwar existieren zahlreiche Ausführungen zum Mäzen des Teppichs; dies soll aber nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrags sein. Vielmehr interessiert die Adaption des Teppichs in modernen (filmischen) Kontexten. So gibt es zum Beispiel ein Buch von Lemauresquier und Pivard, das den Titel *The story of a conquest: The Bayeux Tapestry narrated to children* trägt. In dessen Klappentext heißt es:

„The Bayeux Tapestry“ is one of the world’s unique masterpieces and attracts a great number of enthusiastic visitors. It can be considered to be one of the very first comic stripes that history has ever known [...].²¹

17 White, Stephen D.: Is the Bayeux Embroidery a Record of Events?, in: Carson Pastan, Elizabeth u.a. (Hrsg.): *The Bayeux Tapestry and Its Contexts. A Reassessment*. Woodbridge 2014, S. 33.

18 Vgl. Kuder 1994, S. 44.

19 Kuder 1994, S. 27-28.

20 White 2014, S. 49.

21 <http://www.abebooks.co.uk/9782915762150/Story-Conquest-Bayeux-Tapestry-Narrated-2915762155/plp> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2015).

Auch hier findet sich also wieder die Deutung des Teppichs als Comic. Die stete Engführung des berühmten historischen Artefakts mit der Kunstform ‚Comic‘ hat auch innerhalb des Mediums immer wieder zu Auseinandersetzungen mit ihm geführt – so zum Beispiel in der US-amerikanischen Comicserie *Die Simpsons*, die ihn als Vorlage für die optische und inhaltliche Gestaltung des Couch Gags von Episode 10 der 19. Staffel der Serie verwendet (Erstausstrahlung am 06.01.2008).²² Dies geschieht in Form von acht nicht animierten Bildszenen, die – wie bei einem Diafilm – nacheinander als Standbilder gezeigt werden.

So sieht man zu Beginn des Couch Gags jeweils die als Königsfamilien dargestellten Familien von Ned Flanders (Bild 1), dem Nachbarn der Simpsons, und Homer Simpson (Bild 2) in zwei spartanisch dargestellten Burgen. Einen auffälligen Kontrast zwischen Bild 1 und 2 bildet die berühmte Couch der Simpsons, die trotz des mittelalterlichen Settings in der Burg der Simpsons steht. Auf Bild 3 wird Ned Flanders zu Pferd mit erhobenem Schwert gezeigt, hinter ihm transportieren drei Soldaten die Couch ab. Der ‚Thron‘ wird also gestohlen – ein Umstand, der auf Bild 4 große Trauer bei Familie Simpson auslöst. Bild 5 zeigt Ned Flanders zurück in seiner Burg, auf der gestohlenen Couch sitzend – ein Zepter in der linken Hand – und damit quasi die illegitime Thronbesteigung. Die Simpsons setzen daraufhin in Bild 6 auf Schiffen zur Burg der Familie Flanders über, um ihre Couch zurückzuerobern. Eines der Segel trägt als Wappen das Gesicht von Abe Simpson – den Großvater der Familie. Bild 7 zeigt die unvermeidliche Schlacht zwischen den beiden Familien, in welcher auch die Damen vor Waffengebrauch nicht zurückschrecken. Zu guter Letzt geht die Familie Simpson als Sieger hervor. In Bild 8 sitzen sie wieder auf ihrer Couch, den viergeteilten Usurpator Ned Flanders zu ihren Füßen (Bild 8).

Innerhalb dieses Couch Gags spielt das Schwert eine wichtige Rolle. Zu sehen ist es nur auf Bild 3 und Bild 7 und wird damit nicht an beliebigen Stellen eingesetzt, sondern spielt gezielt auf zwei historisch wichtige Ereignisse an. Zum einen tritt das Schwert in der Sequenz auf, die die illegitime Thronbesteigung Harolds symbolisiert, zum anderen in

22 Vgl. <https://www.fernsehserien.de/die-simpsons/folgen/hello-mr-president-100630> (zuletzt aufgerufen am 19.03.2017).

der entscheidenden Schlacht um die Couch, die an den Battle of Hastings angelehnt ist.

Vergleicht man die im Couch Gag dargestellten Szenen mit den entsprechenden Gegenstücken auf dem Teppich, fallen detaillierte Übereinstimmungen auf. Um diese herausarbeiten zu können, ist eine kurze Zusammenfassung der auf dem Teppich dargestellten Geschehnisse notwendig: Nach dem Tod Eduards des Bekenners 1066 gab es keinen direkten Thronfolger, da die Ehe Eduards kinderlos blieb. Neben dem Stiefneffen Eduards und Haralds III. von Norwegen beanspruchten auch der Normannenherzog Wilhelm II. und Harald Godwinson die Herrschaft. Letzterer wurde, obwohl sich Eduard Wilhelm als Nachfolger wünschte, 1066 zum englischen König ernannt. Zwei der drei bereits genannten Kontrahenten blieben aber nicht untätig. So griff König Harald III. von Norwegen im September 1066 Nordengland an. Dieser Angriff wurde jedoch von dem Heer Harald Godwinsons erfolgreich niedergeschlagen. Im gleichen Jahr kämpfte auch Wilhelm II. gegen Harald.²³ Die entscheidende Schlacht fand am 14. Oktober 1066 bei Hastings statt. Nach Haralds Niederlage und dessen Tod wurde Wilhelm 1066 zum englischen König gekrönt.

Die Darstellung der Schlacht auf dem Teppich von Bayeux zeigt große Verluste auf Seiten der Engländer, bis heute ist jedoch umstritten, welche Figur in dieser Bildszene genau Harald darstellt. Die im Couch Gag gezeigten Szenen legen eine Deutung Neds als Harald und Homers als Wilhelm nahe. Dies wird besonders in den letzten beiden Sequenzen deutlich, denn hier kämpfen Ned und seine Söhne gegen Homer und dessen Familie. Die Familienangehörigen verkörpern hier die Heere der beiden Herrscher. Lediglich zwei Soldaten die erschossen am Boden liegen, verweisen auf die Verluste der Engländer. Aber auch wenn die Darstellung der Geschehnisse innerhalb des Couch Gags sehr reduziert ist, lassen sie sich eindeutig den Szenen des Teppichs zuordnen, wenn gleich nicht von Beginn an offensichtlich ist, wen Ned Flanders und Homer Simpson jeweils darstellen. Vom Schluss ausgehend erschließen sich jedoch auch die restlichen Szenen. In den zwei Eingangsszenen werden die Königreiche Haralds und Wilhelms dargestellt. Dem Betrachter werden sowohl Ned Flanders als auch Homer Simpson in ihren

23 Vgl. Musset 2011, S. 79f.

Burgen gezeigt. Wie im Teppich von Bayeux werden auch hier Unterschiede in der Ausgestaltung der Kulissen gemacht. Auf dem Teppich unterscheidet sich die normannische von der englischen Burg, sie ist massiver und farbenprächtiger gestaltet. Innerhalb des Couch Gags ist die Burg von Ned Flanders weitaus kantiger gestaltet als die der Simpsons, die mit mehr runden Formen und Bögen gestaltet ist. Interessant ist in den ersten beiden Szenen auch die Zweisprachigkeit der ‚Inschriften‘ über den Burgen: *Realm of: Les Flanders* (Bild 1) und *Realm of: Les Simpsons* (Bild 2). Auf der einen Seite wird mit *realm* die englische Bezeichnung für „Königreich“ eingeführt, auf der anderen Seite erfolgt die Benennung der Herrscher jeweils auf Französisch. Verwunderlich ist dies, da die Serie aus den USA stammt und man dementsprechend rein englische Beschriftungen erwarten würde.

Ein weiteres Detail, das der Couch Gag von seiner mittelalterlichen Vorlage übernimmt, ist die Bordüre. Wie bereits erwähnt, werden die Szenen auf dem Teppich von Bordüren umrahmt, in denen überwiegend Tiere bzw. Tierpaare auftreten. Diese Tiere kommentieren die Ereignisse der (Haupt-)Bildszenen. So treten zum Beispiel immer Löwen auf, wenn König Edward auf den Hauptbildern zu sehen ist.²⁴ Das Verhältnis der in der Bordüre dargestellten Begebenheiten zu den Hauptszenen beschreibt Owen-Crocker treffend mit den Worten:

The borders sometimes offer a commentary with a different voice from that of the main frieze; sometimes ironic, but often reflecting simple human emotions like enjoyment, shock and fear, contrasting with the courage, ambition and hubris of the aristocratic ‚heroic‘ dramatic personae of the main register. Birds in the lower border imitate the reverent attitude of Harold and his companion [...].²⁵

Auch im Couch Gag begleitet eine Bordüre, in der Tiere auftreten, die Szenen. Der Unterschied zum Teppich ist hier, dass nur drei verschiedene Tiere bzw. Fabelwesen dargestellt werden. Auch ist nicht klar, ob diese Wesen tatsächlich wie die des Teppichs eine kommentierende Funktion haben, denn die drei Tierarten treten sowohl parallel zur Präsenz Neds als auch Homers auf, sind also nicht an das Erscheinen be-

24 Vgl. Owen-Crocker, Gale R.: The Bayeux ‚Tapestry‘: invisible seams and visible boundaries, in: Gale, R. Owen-Crocker: The Bayeux Tapestry. Collected Papers, Ashgate Variorum 2012, II, S. 15.

25 Owen-Crocker 2012, II, S. 15f.

stimmter Figuren gebunden. Es ist dementsprechend eher davon auszugehen, dass der Bordüre hier weniger eine inhaltliche als eine gestalterische Funktion zukommt, indem sie die Rezipienten bei der Wiedererkennung des Teppichs unterstützt.

Wiedererkennung gewährleistet auch die Übernahme von Farben und Mustern, zum Beispiel der Schiffe. Es wird sogar die Reihenfolge der einzelnen Farben beibehalten.

Ein Element, welches im Teppich von Bayeux keine Entsprechung findet, aber dennoch von großer Bedeutung innerhalb des Couch Gags ist, stellt natürlich die Couch selbst dar. Sie symbolisiert den Thron Englands. So sitzt zu Beginn Homer Simpson als William, der eigentlich auf den Wunsch Eduards König von England werden sollte, auf der Couch. Der Diebstahl der Couch stellt die unrechtmäßige Thronbesteigung Harolds dar. Entrüstet setzt Homer nach England über. Dort kommt es dann zur entscheidenden Schlacht, die für Homer die Wende bringt und ihn am Ende als König aus der Auseinandersetzung hervorgehen lässt – erkennbar daran, dass die Familie Simpson zu guter Letzt wieder auf ‚ihrer‘ Couch sitzt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der behandelte Couch Gag fundierte historische Kenntnisse auf Seiten seiner Macher beweist. Man muss davon ausgehen, dass diese sich bis ins Detail in alle die den Teppich von Bayeux betreffenden Bereiche eingearbeitet haben, anders wäre eine derart detailgetreue Adaption nicht möglich. Diese detaillierte Einarbeitung betrifft sowohl die bildliche und szenische Darstellung, den historischen Hintergrund wie die Text- bzw. Schrifteinschübe. Damit reiht sich die Verwendung des Teppichs von Bayeux im Vorspann der *Simpsons* ein in eine lange Tradition von Couch Gags, die häufig detaillierte Kenntnisse aus den unterschiedlichsten Wissensbereichen erkennen lassen. Da diese den einzelnen Folgen vorausgehenden ‚Kurzgeschichten‘ keinerlei inhaltlichen Bezug zu den nachfolgenden Episoden haben (von den Halloween-Folgen einmal abgesehen), stellt sich die Frage, welchen Zweck sie eigentlich erfüllen. Einem Couch Gag, wie dem in diesen Ausführungen untersuchten, eine reine Unterhaltungsfunktion zu unterstellen, muss zu kurz greifen, wenn man bedenkt, welche detaillierten Kenntnisse des Teppichs und seines historischen Hinter-

grunds von Seiten des Publikums von Nöten sind, um ihn vollständig interpretieren zu können. Dabei bietet er dem unbedarften Zuseher durchaus auch eine Verstehensmöglichkeit, indem er die innerhalb des Serienkosmos legendäre Hassliebe und Rivalität der beiden Nachbarn Homer Simpson und Ned Flanders aufgreift und sie diese einmal mehr in einem scheinbar willkürlich gewählten mittelalterlichen Setting ausfechten lässt. Den hinsichtlich der Hintersinnigkeit der Serie etwas erfahreneren *Simpsons*-Fans allerdings wird, auch ohne entsprechende Kenntnisse des Teppichs, klar sein, dass mehr hinter der ‚mittelalterlichen‘ Gestaltung des Couch Gags stecken könnte und mag den passivierten Rezipienten so Anstoß bieten, sich dahingehend kundig zu machen. In diesem Fall könnte die Intention der Serienmacher dann doch über das reine Kommentieren „on what’s going on“²⁶ hinausgehen.

Bibliographie

Serie

Die Simpsons. Season 19. Episode 10: E. Pluribus Wiggum. FOX. USA. First aired 06.01.2008.

Forschungsliteratur

Bouet, Pierre/ Neveux, François (Hgg.): *The Bayeux Tapestry: Embroidering the Facts of History*, Caen 2004, S. 37-205.

Carson Pastan, Elizabeth u.a. (Hgg.): *The Bayeux Tapestry and Its Contexts. A Reassessment*. Woodbridge 2014.

Ghattas, Kai Christian: *Rhythmus der Bilder. Narrative Strategien in Text- und Bildzeugnissen des 11. Bis 13. Jahrhunderts*. Köln (u.a.) 2009 (= *pictura et poesis* Bd. 26), S. 132-140.

Kuder, Ulrich: *Der Teppich von Bayeux. Oder: Wer hatte die Fäden in der Hand?*. Frankfurt a. Main 1994.

Musset, Lucien: *The Bayeux Tapestry*, The Boydell Press, Woodbridge 2011.

Owen-Crocker, Gale R.: *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Ashgate Variorum 2012, II, S. 1-20.

Pochat, Götz: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*. Wien (u.a.), 1996, S. 179-184.

26 Siehe Anm. 1.

Internetquellen

http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/sackmann/06nov_sackmann1.html
(zuletzt aufgerufen am 04.10.2015).

<http://de.urbandictionary.com/define.php?term=couch+gag> (zuletzt aufgerufen am 05.10.15).

<http://www.abebooks.co.uk/9782915762150/Story-Conquest-Bayeux-Tapestry-Narrated-2915762155/plp> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2015).

http://www.brainyquote.com/search_results.html?q=On+the+simpsons&pg=2 (zuletzt aufgerufen am 04.10.2015).

II. Projektionsfläche ‚Mittelalter‘:
Mittelalterrezeption in vorlagenunabhängigen
filmischen Großproduktionen

Tilman Spreckelsen (Frankfurt/Main)

„Es war als hätte ich einen Weinkeller gefunden“ Tolkien und das „Kalevala“

Ein junger Krieger trifft ein Mädchen. Sie mögen sich und schlafen miteinander. Als sie dann erkennen, dass sie Bruder und Schwester sind, springt das Mädchen in einen reißenden Fluss und ertrinkt. Der Krieger hält Zwiesprache mit seinem Schwert, das ihm zum Selbstmord rät. Dann stürzt er sich in die Klinge.

So steht es in der tragischen Geschichte von den Kindern eines gewissen Húrin, die der englische Schriftsteller John Ronald Reuel Tolkien in einer Urfassung wohl am Ende des Ersten Weltkriegs niederschrieb – der Autor war damals Mitte Zwanzig. Um sie soll es im Folgenden gehen, sowie um Tolkien und eine wichtige Quelle für sein Werk, nämlich das finnische Epos „Kalevala“.

Die Geschichte der Kinder Húrins ist eines der frühesten Zeugnisse von Tolkiens Beschäftigung mit der fiktiven Welt „Mittelerde“, die Jahrzehnte später Schauplatz seiner berühmtesten Romane sein sollte: „Der Hobbit“, dessen Adaption in drei Filmen vor einiger Zeit im Kino zu sehen war, und natürlich „Der Herr der Ringe“. Verglichen mit diesen enorm erfolgreichen Romanen – allein der „Herr der Ringe“ wurde weltweit in 150 Millionen Exemplaren verkauft – sind „Die Kinder Húrins“ indes weit weniger populär. Zudem hat ihr Autor sie nicht selbst publiziert, so dass dieser Stoff erst durch diverse Nachlasseditionen von Tolkiens Sohn Christopher auf uns gekommen ist¹, so wie andere Erzählungen aus diesen Jahren auch. Tolkien hat diese Geschichte in einem Brief von

1 J. R. R. Tolkien: „Die Kinder Húrins“. Herausgegeben von Christopher Tolkien. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz und Helmut W. Pesch. Stuttgart 2007. Im Folgenden zitiert als „Kinder“.

1951, also viele Jahre später, an Milton Waldman vom Verlag Collins so charakterisiert:

Es gab eine Zeit (seitdem bin ich längst kleinlauter geworden), da hatte ich vor, eine Sammlung von mehr oder weniger zusammenhängenden Sagen zu schaffen, die von den großen, kosmogonischen, bis hin zum romantischen Märchen reichen sollte – die größeren auf den kleineren aufruhend, die kleineren um den Glanz des weiten Hintergrundes bereichert. Ich wollte manche der großen Geschichten ganz ausführen, für viele andere aber nur ihren Platz im Zusammenhang bestimmen und es bei Skizzen belassen.²

Dieses Briefzitat ist ausgesprochen erhellend. „Die größeren [Sagen, TS] auf den kleineren aufruhend“ – das beschreibt sehr gut, welche Funktion im „Herrn der Ringe“ diese Geschichten aus einer viele Jahrtausende zurückliegenden Zeit besitzen, auf die fortwährend angespielt wird und die man entweder überliest, weil es ja meist bei den Anspielungen bleibt, oder sich durch Notizen, die man beim Lesen anfertigt, vergegenwärtigt: „Beren und Luthien“, „Der Fall von Gondolin“, die Geschichte vom elysischen Land „Valinor“ und dergleichen mehr. Innerhalb der Handlung des „Herrn der Ringe“ wirken sie wie Eisberge im Polarmeer: Sie sind zwar da und auch weithin sichtbar, aber der größte Teil ihrer Substanz ist verborgen. Erst Jahre nach Tolkiens Tod konnte man sich ein genaueres Bild von ihnen machen, und wie die letzte Zeit gezeigt hat, ist der Tolkien-Nachlass noch längst nicht erschöpft – etwa im Fall der Dichtungen „Die Legende von Sigurd und Gudrun“ und „König Arthurs Untergang“, die 2009 und 2013 ziemlich unverhofft ans Licht gekommen sind.³

Das gilt auch für „Die Kinder Húrans“. Eine erste Fassung der Geschichte ist in den sogenannten „Verschollenen Geschichten“ enthalten, deren Niederschrift Tolkien nach Aussagen von Christopher Tolkien in den frühen Zwanziger Jahren aufgab. Anschließend schuf er eine zweite Fassung, die Fragment geblieben ist und als Langgedicht im Metrum des „Beowulf“ verfasst wurde – Tolkiens Begeisterung für den „Beowulf“ ist bekannt, ebenso seine Versuche, dessen Versmaß für eigene Dich-

2 J. R. R. Tolkien: „Briefe“. Herausgegeben von Humphrey Carpenter. Aus dem Englischen von Wolfgang Krege. Stuttgart 1991, S. 192. Im Folgenden zitiert als „Briefe“.

3 Erschienen 2009 („Sigurd and Gudrun“) bzw. 2013 („The Fall of Arthur“) im Verlag HarperCollins, herausgegeben von Christopher Tolkien.

tungen zu verwenden. Ende der Zwanziger Jahre schrieb Tolkien nun die Geschichte der „Kinder Húrans“ in einer weiteren, eher nüchternen Fassung auf, die später als Ausgangspunkt für die entsprechende Passage im „Silmarillion“ diente, dem Werk, das chronikal von den Ereignissen vor der Handlung des „Herrn der Ringe“ erzählt. Erst nach der Publikation seines Hauptwerks kam Tolkien in den späten Fünfziger Jahren auf die alten Stoffe zurück und stellte vor allem von den „Kindern Húrans“ eine neue Fassung her, die leider wiederum Fragment blieb.

Immerhin lässt sich, hält man nun all diese Fassungen nebeneinander, daraus der Inhalt einigermaßen kohärent wiedergeben: Der Krieger Húrin wird von seinem Gegner, dem dunklen Herrscher Morgoth, gefangen genommen und verflucht: Er wird von nun an alles auf der Welt genau so sehen, wie Morgoth es sieht, ohne aber eingreifen zu können. So sieht Húrin, wie sein kleiner Sohn Turin von dessen Mutter getrennt wird, später verblendet seinen besten Freund tötet und sich nach vielen Abenteuern von dem Drachen Glaurung betrügen lässt. Nach weiteren persönlichen Katastrophen, bei denen durch Turins Schuld Verbündete und Verwandte von ihm zu Tode kommen, nimmt Turin programmatisch den Namen „Turambar“ an, das bedeutet: „Meister des Schicksals“. Es wäre eine spannende Frage, ob er das tut, um endlich seinem leidvoll erfahrenen Unglücksschicksal zu entkommen, in dem er fremdbestimmt ein Unheil nach dem anderen verursacht, oder ob er all dies gar nicht erkennt und sich tatsächlich bereits für den „Meister seines Schicksals“ hält, statt dies – wie in der anderen Lesart – durch den neuen Namen erst werden zu wollen.

Auch Turins Schwester Nienor begegnet dem Drachen Glaurung. Weil sie den Fehler begeht, ihm in die Augen zu schauen – das sollte man niemals, lernen wir hier ebenso wie in Tolkiens „Hobbit“ –, kann er ihren Geist so gründlich verwirren, dass sie nicht mehr weiß, wer sie ist und woher sie stammt. Als nächstes trifft sie auf Turin, den selbsternannten Meister seines Schicksals. Die beiden verlieben sich und heiraten. Als Turin dann ein letztes Mal mit dem Drachen kämpft und ihm wie Siegfried das Schwert aus einer Erdspalte heraus von unten in den Bauch stößt, offenbart ihm der sterbende Glaurung, dass er mit seiner eigenen Schwester zusammenlebt. Diese – auch von ihr ist der Bann genommen – wirft sich entsetzt in die nächste Schlucht. Und ihr Bruder

zieht sein Schwert mit Namen Gurthang, das einst seinem Freund Beleg gehörte, den er verblendet getötet hatte. Im folgenden Dialog zwischen Krieger und Schwert spricht zunächst Turin:

Sei begrüßt, Gurthang, Todeseisen! Du allein bist mir jetzt noch geblieben. Vor keinem Blut schreckst du zurück. Ist also auch Turin Turambar dir genehm? Wirst du mir ein rasches Ende bereiten?

Das Schwert antwortet ihm mit ‚kalter Stimme‘:

Ja, ich werde dein Blut trinken, damit ich das Blut Belegs, meines Herrn, vergessen mag und das Blut Brandirs, des zu Unrecht Erschlagenen. Ich werde dich rasch töten.⁴

Das tut das Schwert dann auch.

Wer sich fragt, welche monströse Phantasie beim Ersinnen dieser Geschichte am Werk war, wird bei Tolkien selbst jedenfalls nicht fündig. Denn wesentliche Teile der Handlung finden sich bereits im finnischen Nationalepos „Kalevala“, gut achtzig Jahre bevor Tolkien „Die Kinder Húrins“ konzipierte. Das „Kalevala“ wurde zuerst 1835 und – deutlich erweitert – 1849 publiziert, auf der Grundlage von Liedern, die der finnische Arzt und Philologe Elias Lönnrot auf seinen Reisen in abgelegenen karelischen Dörfern gehört und notiert hatte. Das Epos schildert in fünfzig Gesängen die Abenteuer dreier Helden von der Erschaffung der Welt aus Enteneiern bis zur Christianisierung des mythischen Landes Kalevala.⁵

Lönnrot glaubte zunächst, dass er es bei den gesammelten Liedern mit Bruchstücken einer verlorengegangenen, uralten Dichtung zu tun habe und dass es seine Aufgabe sei, dem finnischen Volk eine Art Odyssee oder Nibelungenlied zu beschenken: ein Epos, das von der Erschaffung der Welt berichtet, vom weisen alten Väinämöinen, vom Schmied Ilmarinen, und vom leichtfüßigen Don Juan Lemminkäinen, den seine Mutter in Einzelteilen aus dem Totenfluss zieht, zusammensetzt und wiederbelebt. Allerdings erkannte Lönnrot bald, dass seine Vorstellung, aus den gesammelten Liedern wie aus den Scherben einer Vase ein fragmentiertes Original wiederherzustellen, in die Irre ging und dass es dieses eine Original wahrscheinlich nie gegeben hatte – eher eine Art Sa-

4 Kinder, S. 275.

5 Einen guten Zugang zum „Kalevala“ vermittelt die moderne Übersetzung von Gisbert Jänicke, erschienen 2004 im Verlag Jung und Jung. Im Folgenden zitiert als „Jänicke“.

genkreis mit wiederkehrenden Figuren, aber doch unabhängigen Dichtungen, die zudem aus sehr unterschiedlichen Epochen vom Mittelalter bis ungefähr Lönnrots Gegenwart stammten.

Insgesamt elf Reisen unternahm Lönnrot zwischen 1828 und 1844, besuchte auf schlechten Wegen zahlreiche Ortschaften zwischen Lappland und dem Ladogasee, den Rucksack aus geflochtener Birkenrinde immer dabei. Er ließ sich über Seen rudern und stapfte durch den Morast, er saß zu den Füßen von Sängern, die sich oft mit der Kantele begleiteten, einem Zupfinstrument mit silberhellem Klang. Lönnrot, so hat man berechnet, legte dabei zu Fuß eine Strecke zurück, die etwa der Entfernung zwischen Finnland und dem Südpol entspricht.

Die allermeisten Bruchstücke zu seinem Werk sammelte Lönnrot jenseits der Grenze, in Weißmeer-Karelien. Manche der Dörfer, die er damals besuchte, sind heute verfallen oder liegen im Sperrgebiet unmittelbar an der Grenze. Andere werden von einer finnischen Organisation namens „Juminkeko“ unterstützt, die das karelische Erbe bewahren will. Ihre Mitarbeiter schulen die Bewohner der Sängerdörfer in alten Handwerkstechniken, organisieren Sängertreffen oder helfen, wenn Touristen auf Lönnrots Spuren reisen wollen.

Doch auch das „Kalevala“ hat Spuren hinterlassen, und zwar unübersehbare. Wer durch Helsinki läuft, trifft bisweilen auf Baufahrzeuge der Firma „Lemminkäinen“, und es ist ein eigentümliches Erlebnis, den Namen des leichtfüßigen „Kalevala“-Schwerenöters ausgerechnet auf einer Dampfwalze zu lesen. Bis vor kurzem hießen viele Bankfilialen des Landes noch „Sampo“ – nach der Wundermühle, die im „Kalevala“ der Schmied Ilmarinen baut und die selbständig und ohne vorherige Befüllung Mehl und sogar Gold von sich gibt. Auch die finstere Louhi, die Hexe aus dem Nordland Pohjola, ist nicht weit. Eine mit Fratzen verzierte Fassade in der Innenstadt trägt die Aufschrift Pohjola, Bären schauen drohend auf die Passanten herunter, geschaffen von Auguste Rodins Schülerin Hilda Flodin im Jahr 1901 – es handelt sich um das Gebäude einer Versicherung, die nach jenem Nordland benannt wurde. Ein paar Straßen weiter sitzt Lönnrot ganz friedlich auf einem monumentalen Sockel. Denn der Autor lehrte von 1854 bis 1862 in Helsinki an der Universität finnische Sprache und Literatur und erlebte, wie sein Epos europaweit Furore machte. Sein Echo ist nicht nur in Finnland vernehmlich,

wo etwa Jean Sibelius immer wieder Teile der Dichtung musikalisch umsetzte, sondern auch beispielsweise im Kosmos von Entenhausen. Der Disney-Zeichner Don Rosa veröffentlichte 1999 den Comic „Die Jagd nach der Goldmühle“, der zahlreiche Motive aus der Sampo-Episode des „Kalevala“ aufnimmt und Dagobert Duck unter anderem das gut getroffene Gebäude des Finnischen Literaturinstituts in Helsinki besuchen lässt.⁶

Und schließlich hängen im finnischen Nationalmuseum einige Bilder, entstanden in den Jahrzehnten um 1900, die „Kalevala“-Szenen darstellen: Der alte Väinämöinen, dem das zur Meeresjungfrau gewordene Mädchen Aino entgleitet, Lemminkäinens Mutter, die ihren toten Sohn aus Einzelteilen zusammenfügt und wieder ins Leben bringt, und vor allem der Knabe Kullervo, der gerade gemerkt hat, welch böses Spiel Ilmarinens Frau mit ihm spielte, als sie ihm einen Stein ins Brot buk. Der zornige Junge, den der Maler Akseli Gallen-Kallela 1899 schuf, wurde von den Zeitgenossen mit einigem Recht als Aufruf zur Rebellion gegen die russischen Besatzer gedeutet, und so gesehen machte das Epos sogar Politik – 1917 wurde Finnland unabhängig.

Wer aber ist dieser Knabe Kullervo? Seine Geschichte⁷ ist eine nur lose mit dem übrigen Werk verbundene Episode. Sein Vater Kalervo wurde von dessen Bruder Untamo überfallen und gilt als tot, seine Mutter auf Untamos Hof entführt. Dort bringt sie Kullervo zur Welt, der durch große Wildheit und Aggressivität jeden verstört, in dessen Nähe er kommt. Er wird als Sklave zum Schmied Ilmarinen abgeschoben, dort kommt es zu der Szene mit dem in Stein eingebackenen Brot, wofür sich Kullervo fürchterlich rächt. Später trifft er im Wald auf seine Schwester, ohne dass sich die Geschwister erkennen. Sie übernachten am Flussufer in Kulervos Schlitten, sie schlafen miteinander, und die Folgen sind dieselben wie später in Tolkiens „Die Kinder Húrin“: Als sie erfahren, wer sie sind, springt die Schwester in den Fluss, und Kullervo befolgt den Rat seines Schwertes, sich umzubringen:

Kullervo, Kalerwos Sohn, zog sein scharfes Schwert,
er besah es, wendete es, befragte es, erkundigte sich.

6 „Disneys Hall of Fame“, Bd. 18, Köln 2011, S. 121 bis 160.

7 Jänicke, S. 304 bis 348.

Er fragte das Schwert nach seiner Meinung, ob es Lust habe,
schuldiges Fleisch zu fressen, frevlerisches Blut zu saufen.

Das Schwert verstand, was er im Sinn hatte, was er meinte.
Es antwortete ihm: Warum sollte ich nicht bereit sein,
schuldiges Fleisch zu fressen, frevlerisches Blut zu saufen?
Ich freß ja auch unschuldiges Fleisch, sauf unschuldiges Blut!

Kullerwo, Kalerwos Sohn, der blaubestumpfte Teufel,
stieß den Schwertknauf in den Boden, drückte ihn fest in die Erde,
richtete die Spitze auf seine Brust, stürzte sich in das Schwert.
So machte er seinem Leben ein Ende, so fand er den Tod.⁸

Die Parallelen zu den „Kindern Húrius“ sind augenfällig: Sie reichen vom Sohn eines im Kampf besiegtens Vaters, der zum unkontrollierbaren Rabauken wird, vom Inzest mit der Schwester über deren Freitod durch einen Sprung in den Fluss bis zu seinem Tod durch das eigene Schwert.

In „Die Kinder Húrius“ erwähnt Tolkien seine Vorlage für diese Szene zwar mit keinem Wort, von einer unbewussten Übernahme des Motivs oder gar von einem Plagiat kann aber keine Rede sein. Denn dass seine Bekanntschaft mit der finnischen Sprache einen Anstoß gab für Tolkiens literarisches Schreiben und letztlich für die Erfindung von Mittelerte, hat Tolkien gern berichtet. So heißt es in einem Brief vom 7. Juni 1955 an den befreundeten Autor und „Herr der Ringe“-Kritiker W. H. Auden (1907 bis 1973) über die Schreibkrise in den Jahren nach 1910, dass erst mit dem Finnischen für ihn „der Knoten geplatzt“ sei:

Am wichtigsten war vielleicht, nach dem Gotischen, die Entdeckung einer finnischen Grammatik in der Bibliothek des Exeter College, als ich mich eigentlich auf das erste Examen in Altphilologie vorbereiten sollte. Es war, als hätte ich einen Keller voller Flaschen eines erstaunlichen Weines gefunden, von einer Sorte und einem Aroma, wie man sie noch nie gekostet hat. Ich war ganz berauscht davon.⁹

Es blieb nicht bei der Begegnung nur mit der Grammatik. „Etwas in der Atmosphäre des Kalevala zog mich ungemein an“, schreibt Tolkien weiter in besagtem Brief an Auden. Den Anfang seines „Legendariums“, der Sammlung seiner frühen auf Mittelerte bezogenen Texte, bildete dann auch 1912 oder 1913, schreibt Tolkien, „ein Versuch, etwas aus

8 Jänicke, S. 347.

9 Briefe, S. 282.

dem Kalevala, besonders die Erzählung von Kullervo, dem Unglücklichen, in meine eigene Form umzuschreiben“.¹⁰

Diese Kullervo-Nachdichtung ist nun – neben Tolkiens „Die Kinder Húriens“ und Elias Lönnrots „Kullervo“-Episode aus dem „Kalevala“ – das dritte Element in der Trias jener Inzest-Geschichten, die einander wechselseitig beleuchten und um die es hier geht.

Dieser Zusammenhang war in der Forschung schon länger bekannt – allerdings nur im Prinzip, weil die entscheidenden Texte Tolkiens zu diesem Thema fast hundert Jahre lang unpubliziert geblieben waren. Erst mit der kommentierten Edition, die 2010 von der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Verlyn Flieger im siebten Band des Periodikums „Tolkien Studies“ vorgelegt wurde, konnte man sich ein Bild davon machen.¹¹ Flieger edierte Tolkiens hoch interessante „Kullervo“-Nacherzählung und außerdem noch zwei nur wenig unterschiedliche und fragmentarisch überlieferte Fassungen eines Vortrags des Autors aus dieser Zeit. Die erste Fassung hielt Tolkien Ende 1914 in Oxford und noch einmal Anfang 1915 in Exeter. Die zweite Fassung entstand offenbar um 1920.

Tolkiens erste Lektüre des „Kalevala“ fand demnach gegen Ende seiner Schulzeit im ersten Halbjahr 1911 statt. In seinem Vortrag erinnert er sich an diese Begegnung. Er spricht von den fremdartigen Gestalten, die in der „Kalevala“-Welt heimisch sind, den „skandalösen Helden“ und „unsentimentalen Liebenden“¹² und jenem Rest an grotesken Elementen, der in der übrigen europäischen Literatur seit Jahrhunderten ausgemerzt worden sei. In der Beschäftigung mit dem „Kalevala“, sagt Tolkien, „nehmen wir uns eine Auszeit von der fortschrittlichen Entwicklung dreier Jahrtausende und werden nun auf wüste Weise unhellenisch und barbarisch sein“¹³. Im Finnischen des „Kalevala“ aber erkenne er einen solchen Wohlklang durch die Vokalharmonie und die Sanftheit der Konsonanten schon in der Alltagssprache, dass weniger Raum

10 Briefe, S. 283.

11 J. R. R. Tolkien: „The Story of Kullervo' and Essays on Kalevala“. Herausgegeben von Verlyn Flieger, in: „Tolkien Studies 7“, West Virginia University Press 2010, S. 211-278, im Folgenden zitiert als „Flieger“. Eine Einzelpublikation erschien 2015 bei HarperCollins.

12 Vgl. Flieger, S. 247.

13 Vgl. Flieger, S. 248.

sei für lyrische Überhöhung. Möglicherweise ist diese Einschätzung Tolkiens ein wichtiger Hinweis, warum er die Kunstsprache Quenya, in seinem Mittelerde-Werk das feierliche Idiom der Elben, nach dem Vorbild des Finnischen schuf.

Es ist bemerkenswert, wie genau Tolkien das „Kalevala“ gelesen und analysiert hat: Er erkennt die starke Rolle, die Familienstrukturen für den Handlungsverlauf des „Kalevala“ einnehmen, insbesondere die Dominanz der Frauen gegenüber ihren Ehemännern und Kindern. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Ausführungen bildet der Animismus im Epos, die vielfach belebte Natur, die mit den Menschen in Kontakt tritt und durch Sprache gebändigt werden kann. Sogar die Dinge reden, wovon Tolkien gern verweist, und tatsächlich wird man einen Dialog mit dem Eisen, dem Feuer oder buchstäblich mit dem Bier nur schwer in anderen literarischen Werken finden.

Hier ist ein wichtiger Berührungspunkt zwischen dem „Kalevala“ und Tolkiens „Mittelerde“-Konzept: in der beherrschenden Rolle, die beide, der „Herr der Ringe“-Dichter und der „Kalevala“-Kompilator, der Sprache in ihrem Werk zuweisen. Im finnischen Epos vollbringen die Helden rein gar nichts, wenn sie nicht die richtigen Sprüche dafür auf sagen können – Beschwörungen, für die sie zur Not auch ins Totenreich gehen oder in den gewaltigen Magen-Darm-Trakt eines Riesen. Umgekehrt gilt: Wer den benötigten Spruch kennt, der muss seine Hände gar nicht erst rühren – alles fliegt ihm zu. Auch in Mittelerde lässt sich mit Sprache viel vollbringen.

In seinem Vortrag geht Tolkien mehrfach auf die Kullervo-Episode ein, an deren Nacherzählung er damals arbeitete und die leider unvollendet blieb. Dabei hielt er sich insgesamt an das Handlungsschema im „Kalevala“. Doch die Änderungen, die er für seine Version unternahm, lassen bereits den späteren Erzähler des „Hobbit“ erkennen. Am auffälligsten ist die Konsequenz, mit der er den Animismus des „Kalevala“ weiter herausstellte, indem er Dingen, aber auch Tieren und Menschen, die in der Vorlage namenlos geblieben waren, spezifische Namen verlieh – so wird ein Hund hier „Musti“ getauft, Kullervos Messer heißt Sikki, und Tolkien ersetzt überdies im Lauf seiner Dichtung die aus dem „Kalevala“ übernommenen Namen durch eigene.

Weitere Eingriffe in den Handlungsverlauf betreffen etwa Wunder wie Kullervos dreimalige Errettung aus Todesnöten, die im „Kalevala“ unerklärt bleiben, für die Tolkien aber die Zauberkraft des gestaltwandlerischen Hunds Musti erfindet. Am wichtigsten ist, dass er die behauptete Magie der Worte im „Kalevala“ übernimmt und ausbaut. Während sich im finnischen Epos Kullervo und seine namenlose Schwester gar nicht kennen und sich zum ersten Mal in der Nacht des Inzests begegnen, wachsen in Tolkiens Dichtung Kullervo und Wanona („die Weinende“ übersetzt Tolkien) miteinander in großer Vertrautheit auf. Dass sie dennoch miteinander schlafen, liegt an einem Fluch, der später beide blind für die Identität des anderen werden lässt. Exakt auf diese Weise wird später in „Die Kinder Húrins“ der Beischlaf von Turin und seiner Schwester Nienor („Trauer“) motiviert.

Kullervos Ende in den Worten Tolkiens lässt sich leider nicht zum Vergleich mit den beiden anderen Texten heranziehen, denn der Schluss dieser Erzählung liegt ausschließlich in einem Entwurf vor, der eher eine Art Zusammenfassung ist. Demnach will sich Tolkiens Kullervo zunächst ebenfalls ertränken, stellt dann aber fest, dass er nicht wert sei, sich in denselben Fluss zu werfen wie seine Schwester.

„Er nimmt sein Schwert“, heißt es weiter, „und fragt es, ob es ihn töten werde. Das Schwert sagt, da es doch soviel Vergnügen am Tod von Untamo“ – dem Mörder von Kullervos Vater – „gehabt hätte, wie viel größer werde erst seine Freude am Tod des noch bösartigeren Kullervo sein!“¹⁴ Und dann kommt alles, wie es kommen muss.

Der Einfluss, den das „Kalevala“ namentlich mit seiner „Kullervo“-Episode auf Tolkien genommen hat, ist also bestens dokumentiert: Erstens im Frühwerk durch die eigenwillige „Kullervo“-Nachdichtung und zweitens in den „Kindern Húrins“, an denen Tolkien in verschiedenen Phasen seines Lebens immer wieder in verschiedenen Fassungen gearbeitet hat.

Ich möchte aber abschließend noch einen weiteren Ertrag der „Kalevala“-Lektüre im Werk Tolkiens ansprechen – einen Einfluss, den ich für den literarisch wichtigsten halte. Zuvor war kurz von Väinämöinen die Rede, der zentralen Gestalt des „Kalevala“. Mit ihm fängt das Epos

14 Vgl. Flieger, S. 235.

an, mit ihm endet es auch. Er ist der Sohn des Wolkenmädchens Ilmar, und er wird auf unklare Weise gezeugt, noch bevor die Welt erschaffen wurde. Zudem dauert Ilmatars Schwangerschaft volle 700 Jahre, man könnte also sagen, dass Väinämöinen schon als alter Mann auf die Welt kommt – und genau das ist dann seine Rolle im „Kalevala“.

Er ist der Zauberer, den alle nur als alten Mann kennen, er ist zweitens der Herr über alle Sprüche, die im Kosmos des „Kalevala“ nahezu unbegrenzte Macht bedeuten, und drittens gerät er trotzdem gegenüber seinen jungen Gefährten Ilmarinen und Lemminkäinen fortwährend ins Hintertreffen: Trotz – vielleicht sogar: wegen – seiner Weisheit kommt er nie ans Ziel, wenn er um eine Frau wirbt. So geht das Mädchen Aino lieber ins Wasser, als sich mit ihm zusammenzutun, und Väinämöinens Unvermögen zeigt sich dann, als er die in einen Fisch verwandelte Aino zwar in sein Boot zieht, sie aber nicht erkennt und wieder über Bord wirft. Am Ende des „Kalevala“ tritt er übrigens ab: Er steigt in ein Boot und segelt davon, auf Nimmerwiedersehen. Die Ähnlichkeit zur Ausfahrt am Ende von „Der Herr der Ringe“ fällt sofort ins Auge.

Was Väinämöinens Rolle als Magier angeht, entspricht ihm in Tolkiens „Hobbit“ und im „Herrn der Ringe“ der alte Zauberer Gandalf, der zwar – wie Väinämöinen – sich seiner Haut auch mit physischer Kraft wehren kann, aber die größte Wirkung erzielt, indem er Beschwörungen spricht und der unter den jungen Hobbits und Kriegerern als wie aus einer anderen Zeit gefallen wirkt – was er ja auch ist.

In einem wichtigen Punkt aber ist Tolkiens Gandalf weiter als Väinämöinen: Während der erst nach einigen Enttäuschungen resigniert und sich mit programmatischen, in Finnland vielzitierten Worten aus dem Bewerberreigen um junge Frauen zurückzieht,¹⁵ nimmt Gandalf in Tolkiens Romanen schon von Anbeginn diese Haltung ein.

Interessant ist an dieser Stelle der Blick auf die filmischen Adaptionen Peter Jacksons, die zwischen 2001 und 2003 beziehungsweise 2012 und 2014 ins Kino gekommen sind. Tolkien-Leser neigen bekanntlich dazu, die Romane „Der Hobbit“ sowie „Der Herr der Ringe“ nahezu auswendig zu kennen und verstört auf Adaptionen bis hin zu Übersetzungen zu reagieren, die vom Gewohnten abweichen. Tatsächlich ist,

15 Vgl. Jänicke, S. 178.

was den „Herrn der Ringe“ angeht, die weitgehende Treue des Films zum Inhalt der Vorlage hervorgehoben worden und ebenso die Freiheiten, die sich Jackson dabei nahm, den weit kürzeren „Hobbit“-Roman auf ebenfalls drei mehr als abendfüllende Spielfilme aufzublähen. Schmerzlich wurde in der Gemeinde registriert, dass eine Waldelbin namens Tauriel dazu erfunden wurde, um als Teil einer Dreiecks-Liebesgeschichte zwischen dem Elben Legolas und dem Zwerg Kili zu stehen.

In unserem Zusammenhang wesentlich interessanter sind die Film-szenen, die den Zauberer Gandalf und die Elbenkönigin Galadriel zeigen. Besonders nach der Publikation des dritten Teils der Verfilmung, „Die Schlacht der fünf Heere“, kam es in Internetforen zu einer erregten Debatte über den Charakter der offensichtlichen Verbundenheit zwischen den beiden. Einig war man sich rasch, dass von einer Liebesbeziehung zwischen Zauberer und Elbenkönigin in den Büchern nichts zu finden sei. Dass es sich im Film anderes verhalte, wurde vor allem an einer zentralen Szene festgemacht. Kurz zum Kontext: Gandalf war im zweiten Teil des „Hobbit“-Films in Dol Guldur, der Festung des Nekromanten, bei Erkundigungen dort überwältigt und festgesetzt worden. In Teil drei erscheinen nun die Elbin Galadriel, der Halbelbe Elrond und der Zauberer Saruman, kämpfen mit den Nazgul und befreien Gandalf.¹⁶

Natürlich kann man sich darüber streiten, was uns diese Bilder erzählen. Auffällig ist aber, wie in dieser Szene im dritten Teil des „Hobbit“, inmitten allerlei apokalyptischer Spezialeffekte, in einer Szene also, in der buchstäblich die Hölle los ist und die Protagonisten erkennen müssen, dass die Wiederkehr des Leibhaftigen – Sauron – bevor steht, es zu einem Moment unerhörter Intimität zwischen Gandalf und Galadriel kommt. Sie haben eben gesehen, welche Blicke zwischen den beiden gewechselt werden, wie die Hände aneinander festhalten, vor allem aber, wie Galadriel ihren Mund an Gandalfs Ohr bringt und ihm etwas zuflüstert, was nur für ihn bestimmt ist, nicht für uns Zuschauer, die wir doch sonst praktisch alles mitbekommen.

Es ist reizvoll, diese Geste auch außerhalb dieses Films zu lesen, als Zitat eines der berühmtesten Arthouse-Liebesfilme der letzten zwanzig Jahre. Die Rede ist von Sofia Coppolas „Lost in Translation“ aus dem

16 Peter Jackson, „Die Schlacht der fünf Heere“, DVD, 2014, 0:26:25-0:30:03.

Jahr 2003, in dem Bill Murray und Scarlett Johansson zwei amerikanische Touristen in Japan spielen, die sich in einem Luxushotel in Tokio begegnen. Es kommt zu einer zögerlichen Annäherung zwischen dem viele Jahre älteren Hollywoodstar und der jungen Frau, die ihren Mann, einen Fotografen, auf dieser Reise begleitet. Am Ende des Films schließlich steht eine Szene, zu der die Regisseurin und Drehbuchautorin oft befragt wurde und keine richtige Auskunft geben wollte.¹⁷

Die Frage an Sofia Coppola ist die selbe, die man auch zehn Jahre nach „Lost in Translation“ an Peter Jackson richten könnte: Was flüstert er ihr da eigentlich ins Ohr? Beziehungsweise: Was flüstert sie ihm zu? Die Antwort bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen.

Bibliographie

Filme

Coppola, Sofia (Regie): „Lost in Translation“, DVD, 2003.

Jackson, Peter (Regie): „Der Hobbit: Die Schlacht der fünf Heere“, DVD, 2014.

Literatur

„Disneys Hall of Fame“, Bd. 18, Köln 2011.

Kalewala. Das finnische Epos. Deutsche Übersetzung von Gisbert Jänicke. Salzburg, Wien 2004.

Tolkien, J. R. R.: Briefe. Herausgegeben von Humphrey Carpenter. Aus dem Englischen von Wolfgang Krege. Stuttgart 1991.

Tolkien, J. R. R.: Die Kinder Húrins. Herausgegeben von Christopher Tolkien. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz und Helmut W. Pesch. Stuttgart 2007.

Tolkien, J. R. R.: The legend of Sigurd and Gudrún. Herausgegeben von Christopher Tolkien. London 2009.

Tolkien, J. R. R.: ‚The Story of Kullervo‘ and Essays on Kalevala. Herausgegeben von Verlyn Flieger, in: „Tolkien Studies 7“, West Virginia University Press 2010, S. 211 bis 278. Eine Einzelpublikation erschien 2015 bei HarperCollins.

Tolkien, J. R. R.: The Fall of Arthur. Herausgegeben von Christopher Tolkien. London 2013.

17 Sofia Coppola, „Lost in Translation“, DVD, 2003, 1:29:18-1:31:09.

Andreas Willershausen (Gießen)

Im Schleier der Verfilmung

Narrative Quellen und Ritualität in historischen Spielfilmen über das Mittelalter

Die Kapitulationsverhandlungen zwischen Sultan Saladin und Balian von Ibelin,¹ der Tod der Päpstin bei der Geburt ihres Kindes auf einer Prozession durch die Gassen Roms,² das Hilfesuch Friedrich Barbarossas an Heinrich den Löwen vor Chiavenna:³ Einige der spannendsten Szenen in Blockbustern über mittelalterliche Geschichte haben eine eindeutige Grundlage: Sie basieren auf narrativen Quellen. Historiker wie Literaturwissenschaftler laden sie förmlich zu literaturwissenschaftlichen, historiographischen wie geschichtsdidaktischen Vergleichen ein. Natürlich müssen dabei rezeptionsgeschichtliche Eigenheiten berücksichtigt werden. So greifen Filme in aller Regel nur mittelbar auf zeitgenössische Quellen zurück und beziehen ihre Informationen unsystematisch aus Übersetzungen, der Sekundärliteratur oder Romanvorlagen.⁴ Weitere Verformungen⁵ der originalen Narrative durch die gezielte Aus-

1 Vgl. aus arabischer Perspektive Beha Ad-Din, in: Gabrieli, Francesco (Hg.), Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht, Zürich/München 1973, S. 189f. Als einflussreiche Sekundärquelle gilt: Runciman, Steven, Geschichte der Kreuzzüge (Bd. 2: Das Königreich Jerusalem und der Fränkische Osten 1100-1187), München 1958, S. 450f.

2 Als rascher Überblick immer noch empfehlenswert: Schimmelpfennig, Bernd, Art. „Johanna, sog. Päpstin“, in: LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 527.

3 Vgl. Ehlers, Joachim, Heinrich der Löwe: Eine Biographie, München 2008, S. 220-227 sowie aus interdisziplinärer Sicht: Werthschulte, Leila, Heinrich der Löwe in Geschichte und Sage, Heidelberg 2007, bes. S. 74ff., 255ff.

4 Vgl. zur Rolle des historischen Romans in der Geschichtskultur kursorisch: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia, Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel, in: Dies. (Hgg.), History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 21-26; Prange, Peter, Zehn Thesen zum historischen Roman, in: ebd., S. 61-64 sowie als jüngerer Beitrag der Geschichtsdidaktik: Rox-Helmer, Monika, Fiktionale Texte im Geschichtsunterricht, in: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hgg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwabach/Ts. 2009, S. 98-112.

5 Der Begriff adaptiert nach dem Konzept der historischen Memorik Johannes Friedes zur Analyse der „Verformung von Erinnerung“ sowie die dadurch resultierende Be-

wahl abweichender Lesarten, die dramaturgischen wie fiktionalen Erfordernisse der jeweiligen Filmhandlung bzw. durch aktuelle zeitgeschichtliche Einflüsse sind als selbstverständlich anzusehen. So wird beispielsweise der erstmals in Quellen des Jahres 1250 beschriebene Tod der Päpstin nach ihrem ‚Coming Out‘ als Frau und Mutter durch das Zutodeschleifen am Schweif eines Pferdes dem Leser oder Zuschauer durch die Auswahl einer anderen Lesart ebenso erspart,⁶ wie etwa der durch Arnold von Lübeck kolportierte Kniefall Barbarossas⁷ vor Heinrich dem Löwen in dem gleichnamigen italienischen Spielfilm mit Rutger Hauer aus dem Jahre 2009⁸.

In diesem Beitrag sollen Dramatisierungen von spezifisch mittelalterlicher Formen der Konfliktlösung in Form symbolischer Kommunikation bzw. Ritualität⁹ in Manifestationen der Geschichtskultur themati-

einflussung der Historiographie. Vgl. Fried, Johannes, *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München 2004, S. 53 („Verformungskräfte“), 358-362, 370; Ders., *Canossa. Entlarvung einer Legende. Eine Streitschrift*, Berlin 2012, S. 20-24. Vgl. konstruktiv-kritisch: Müllerburg, Marcel, *Risse im Schleier der Erinnerung. Zur Kritik der historischen Memorik*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 58 (2010) S. 201–222, wohlwollend: Depkat, Volker, Rezension zu: Fried, Johannes, *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München 2004, in: *H-Soz-Kult*, 11.02.2005, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-4990>> (abgerufen am 20. 11.2015).

6 Vgl. zum Überblick Groll, Karin, Art. „Johanna, angebliche Päpstin“, in: *BBKL*, Bd. 3 (1992) Sp. 191f. sowie zu den wichtigsten Quellen zum Tod der Päpstin, Jean de Mailly (1250) und Martin von Troppau (1277): Herbers, Klaus; Kerner, Max, *Die Päpstin Johanna. Biographie einer Legende*. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 63ff., 69ff. sowie Gössmann, Elisabeth, „Die Päpstin Johanna“. *Der Skandal eines weiblichen Papstes. Eine Rezeptionsgeschichte*, München⁵2000, S. 24ff.

7 Vgl. Ehlers, Heinrich der Löwe, S. 224.

8 Vgl. Martinelli, Renzo (Regie): *Barbarossa* (auch Originaltitel), Italien 2009 (BluRay Version), Kapitel 14, Timecode 1.39.08-1.41.41.

9 Ein kommentierter Forschungsüberblick zur symbolischen Kommunikation würde die Länge des vorliegenden Aufsatzes bei weitem übertreffen. Vgl. Keller, Hagen; Althoff, Gerd, *Die Zeit der späten Karolinger und der Ottonen. Krisen und Konsolidierungen 888-1024* (Gebhardt: *Handbuch der deutschen Geschichte*, Bd. 3), Stuttgart 2008, S. 358-64 sowie Althoff, Gerd, Art. „Zeremoniell und Ritual“, in: *Enzyklopädie des Mittelalters*. Melville, Gert und Staub, Martial (Hgg.), Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 248–256; Althoff, Gerd; Stollberg-Rillinger, Barbara, *Rituale der Macht in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: Michaels, Axel; Althoff, Gerd (Hgg.), *Die neue Kraft der Rituale* (Sammelband der Vorträge des Studium Generale der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Wintersemester 2005/2006), Heidelberg 2007, S. 141-178. Bekannte Kritik des Konzeptes, welche v.a. quellentechnische und gesellschaftliche Einwände berührt, stellen dar: Vollrath, Hanna, *Haben Rituale Macht?* Anmerkungen zu

siert werden.¹⁰ Dies geschieht am Beispiel einer ausgewählten Szene in der Verfilmung des zweiten Bandes der „Chroniken von Narnia: Prinz Kaspian von Narnia“,¹¹ bei welchem auch die Romanvorlage als intermediärer Faktor mitberücksichtigt wird. Anhand eines zweiten Beispiels, der literarischen Thematisierung einer Episode aus der Vita Sergius‘ II. aus dem Liber Pontificalis in Donna Woolfork Cross‘ Roman „Pope Joan“ (dt. „Die Päpstin“)¹² wird auf narrative Unterschiede und Gemeinsamkeit der Vita und Romanadaption hingewiesen sowie deren performative Weiterentwicklung in Sönke Wortmanns Filmversion aus dem Jahre 2009 untersucht.¹³ Punktuell können dabei die verwendeten Mechanismen derartiger Verformungen bzw. Verschleierungen mittelalterlicher Quellen bzw. deren verschlungenen Rezeptionswege¹⁴ thematisiert werden.

Den Auftakt der Untersuchung bildet die Verfilmung eines berühmten Werkes der britischen Kinderliteratur, nämlich der in publikationstechnischer wie filmchronologischer Reihenfolge zweite Teil der Reihe der „Chroniken von Narnia“ von Clive Staples Lewis¹⁵ namens „Prinz Kaspian“.¹⁶ Trotz mannigfaltiger literarischer wie moralischer Detailkri-

dem Buch von Gerd Althoff: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, in: Historische Zeitschrift 284 (2007) S. 385-400 sowie Patzold, Steffen, Konflikte als Thema in der modernen Mediävistik, in: Goetz, Hans-Werner (Hg.), Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung, Darmstadt 1999, S. 198-205 dar.

- 10 Zum Begriff vgl. Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen, Einführung, in: Dies (Hgg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach am Taunus 2009, S. 7-13.
- 11 Roman „Prinz Kaspian von Narnia“, in: Lewis, C. S.: Die Chroniken von Narnia: Gesamtausgabe, Wien 2001, S. 216-286. Film: Adamson, Andrew (Regie): Die Chroniken von Narnia: Prinz Kaspian von Narnia (Orig. The Chronicles of Narnia: Prince Caspian) USA u.a. 2008, BluRay Fassung.
- 12 Cross, Donna W., Pope Joan. A novel, New York ¹⁰1996.
- 13 Wortmann, Sönke (Regie): Die Päpstin, Deutschland 2008, DVD Version.
- 14 Siehe Anm. 6.
- 15 Über den Autor, dessen prinzipiellen akademischen Werdegang und wesentliche Werke vgl. im Folgenden: Bennett, J. A. W., Art. „Lewis, Clive Staples (1898–1963)“, rev. Emma Plaskitt, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/34512>>, (accessed 26 Oct 2015).
- 16 Benutzt wurde für inhaltliche Aspekte: Lewis, C. S., Die Chroniken von Narnia: Gesamtausgabe, Wien 2001, S. 216-286. Für eine ausführliche, bereits interpretierende Inhaltsangabe vgl. Russell, David L., Art. „C. S. Lewis (29 November 1898-22 November 1963)“, in: British Children’s Writers, 1914-1960. Hettinga, Donald R.; Schmidt,

tik der Reihe bereits durch zeitgenössische Kollegen wie J. R. R. Tolkien, späterer Autoren wie Neil Gaiman oder Philip Pullman,¹⁷ gelten die „Chroniken von Narnia“ als bleibendste literarische Errungenschaft ihres Autors,¹⁸ wozu nicht zuletzt auch die mittlerweile zahlreichen Adaptionen von Fernsehen und Film sowie Computerspiel beitragen.¹⁹ Grundlage der Diskussion stellt die Tatsache dar, dass es sich in den literarischen, zeichnerischen sowie filmischen Darstellungen Narnias um eine zweifellos dem Mittelalter nachempfundenen Welt handelt,²⁰ welche freilich um Zutaten des Märchens bzw. der antiken Mythologie erweitert worden ist.²¹ Die angloamerikanische wie die deutsche Literaturwissenschaft hat eine starke Übernahme von Motiven und Erzählprinzipien der mittelalterlichen Dichtkunst festgestellt²² und beharrt darauf, dass „Prince Caspian is written in the spirit of traditional medieval romance“²³. Schließlich hat der Autor selbst das in seiner Romanreihe vorherrschende Handlungsprinzip der „chivalry“ benannt. Joseph Michael

Gary D. (Ed.), *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 160. Detroit: Gale 1996, p. 134-149: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=KYTMWN810999482&v=2.1&u=giessen&it=r&p=DLBC&sw=w&asid=b9058d69d62ef87e00c2502a4bffc6ca> (accessed 26 Oct 2015).

- 17 Vgl. umfassend: Weldy, Lance, Introduction, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. *The Chronicles of Narnia*, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 1-5.
- 18 Vgl. Russel, C. S. Lewis, p. 139.
- 19 Am einflussreichsten sind die siebenteilige BBC-TV Adaption auf Videotechnik der Jahre 1988-1990 sowie die drei Spielfilme der Jahre 2005-2010 von Walden Media zu nennen.
- 20 „The Chronicles consist of seven books all dealing with the mythical land of Narnia, heavily imbued with medieval romance elements and rich in Christian allegory and symbolism“ (Russel, C. S. Lewis, p. 140). Vgl. Wicher, Andrezej, *Medieval Echoes in CS Lewis's The Chronicles of Narnia with a Special Emphasis on The Voyage of the Dawn Treader*, in: Kaylor, Noel Harold; Nokes, Richard Scott; Szarmach, Paul (Edd.), C. S. Lewis's *Chronicles*. Global perspectives on medieval english literature, language, and culture, Kalamazoo, Michigan 2007, p. 3-20.
- 21 Vgl. Schütze, Marli, *Neue Wege nach Narnia und Mitteleuropa. Handlungskonstituenten in der Fantasy-Literatur von C. S. Lewis u. J. R. R. Tolkien* (Europäische Hochschulschriften), Frankfurt 1986, S. 14f., 23-26, 32-38 (allgemein, zur Morphologie des Märchens, S. 56-63, zu märchenhaften Handlungselementen in Abgrenzung zu Motiven einer mittelalterlichen „Romanze“).
- 22 Sommers, Joseph Michael, C. S. Lewis's manifold Mythopoetics: Toward a reconsideration of eschatological time in the construction of the *Chronicles of Narnia*, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. *The Chronicles of Narnia*, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 102ff.; Schütze, *Neue Wege nach Narnia*, S. 43-53 (allgemein), 60-63 (über romanzentypische Allomotive in den „Chroniken“).
- 23 Vgl. Sommers, C. S. Lewis's manifold Mythopoetics, p. 122.

Sommers geht davon aus, dass es Lewis wichtig war, mit Narnia eine zwar mit seiner damaligen Gegenwart verbundene, aber sich deutlich von ihr unterscheidende und insgesamt moralisch überlegene „Alternativwelt“ zu erschaffen.²⁴ Mit dem vieldiskutierten Erzählprinzip, dem Transfer verschiedener Gruppen von Kindern aus der Entstehungszeit der Werke, nämlich dem Zweiten Weltkrieg²⁵, in ein nunmehr fiktives Konfliktszenario in einer Parallelwelt²⁶ wollte der Veteran des Ersten Weltkrieges Lewis²⁷ am Beispiel des in den Romanen evozierten Codes der Ritterlichkeit seiner Welt eine Alternative zu dem zügellosen Prinzip totaler Kriegführung aufzeigen.²⁸ In „Prinz Kaspian“ also haben es die von der göttlichen Entität des Fantasyreiches Narnia, dem in Lewis' Gesamtkonzept als Christus-Repräsentation fungierenden Löwen Aslan,²⁹ für militärisch-moralische Konfliktinterventionen auserkorenen Geschwister Pevensie mit einer gänzlich veränderten Zeitebene zu tun: Inzwischen haben die menschlichen Telmarer die Macht übernommen, während die in „Der König von Narnia“ noch meist sprachbegabten Tiere ein unterdrücktes Schattendasein fristen müssen. Als der zur Thronfolge bestimmte Prinz Kaspian von seinem Onkel Miraz – in hamlet'scher Tradition ein Brudermörder mit dem Zeug zum Usurpator – nach der Geburt eines zum neuen Erbprinzen auserkorenen Cousins getötet werden soll, kommt es zu Kaspians Flucht. Diese mündet in eine Al-

-
- 24 Vgl. ebd. mit dem Kapitel: Further Reading, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 201. So betont Frank P. Rigas, dass es Lewis' Ziel gewesen sei, „to add a richness to our ordinary world“. Vgl. ebd.
- 25 Zur historisch-gesellschaftlichen Kontextualisierung der Romanreihe sowie zur Biographie ihres Autors vgl. Norris, Nanette, War and the Liminal Space: Situating The Lion, the Witch and the Wardrobe in the Twentieth Century Narrative of Trauma and Survival, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 75ff.
- 26 Vgl. Wicher, Medieval Echoes, p. 3.
- 27 Lewis wurde am 15. April 1918 in der Schlacht von Arras schwer verwundet. Vgl. Bennett, Art. „Lewis, Clive Staples (1898–1963)“.
- 28 Siehe Anm. 21.
- 29 Die bereits von J. R. R. Tolkien ausgelöste und bis heute währende Debatte, inwiefern es sich bei entscheidenden Figuren und Teilaspekten Narnias um christliche Allegorierungen handelt, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Während Lewis diesen Sachverhalt bekanntlich stets bestritt und beispielsweise den Löwen Aslan als Analogie begriff, war die Literaturwissenschaft ihm bislang nur eingeschränkt zu folgen bereit. Vgl. Weldy, Introduction, p. 7f.

lianzen mit den noch sprachbegabten Tieren und Fabelwesen Narnias. Aufgrund des Mangels überlegener bzw. übernatürlicher Helfershelfer wird in ein Zauberhorn gestoßen und es kommt zur erneuten Teleportation der Pevensie-Kinder und früheren Hochkönige bzw. Könige Narnias. Die Gegenhandlung³⁰ der Helden mündet in den folgenden zweieinhalb Stunden Film in gigantische Materialschlachten gegen die Schergen Miraz'. Während des erzwungenen Hiatus in einem unterirdischen Höhlensystem wird von den Helden folgender Plan besprochen: Auf der einen Seite soll der Löwe und spirituelle Weltenherrscher Aslan³¹ durch einen Expeditionstrupp bestehend aus Susan und Lucy zu Hilfe gerufen werden. In der Zwischenzeit schlägt Prinz Kaspian durch Rückgriff auf Telmarische Traditionen eine weitere Maßnahme vor. Diese ist zumindest im Kontext der Handlung als Mischung aus einem Ablenkungsmanöver und zweifelhafter Konfliktlösungsstrategie zu verstehen: Der Vorschlag jedenfalls wird in einer leicht ironisch gebrochenen Szene durch den sich als Herold betätigenden Edmund dem Schurken Miraz in Anwesenheit seiner Unterfeldherren durch das Verlesen eines Schreibens übermittelt. Dieses erinnert auch in seiner im Vergleich zum Roman stark verkürzten Fassung noch entfernt an ein mittelalterliches Königsmandat bzw. Patent³²:

Ich, Peter, von Aslans Gnaden

durch Wahl, Verordnung und Sieg Hoch-König von Narnia, Herr von Cair Paravel und Kaiser der Einsamen Inseln, fordere hiermit, um abscheuliches Blutvergießen zu vermeiden, den Thronräuber Miraz zum Zweikampf auf dem Schlachtfeld heraus. Der Kampf ist auf Leben und Tod. Der Verlierer kapituliert.

[Unterschrift:] Peter³³

Ein Zweikampf soll also ausgefochten werden und zwar zwischen Peter, dem rechtmäßigen Hochkönig von Narnia, und dem von ihm für einen Usurpator gehaltenen Lord Miraz. Zur Bewertung von dessen Funktion innerhalb der filmisch-mittelalterlichen Realität ist es zunächst erforder-

30 Vgl. Schütze, *Neue Wege nach Narnia*, S. 36 (zum Handlungselement der Gegenhandlung im Kontext des Märchens), 219ff. (zur Gegenhandlung in „Prinz Kaspian“).

31 Wicher beschreibt Aslan als „god-like figure who controls, albeit not very strictly, the world of Narnia“ (Wicher, *Medieval Echoes*, p. 4.)

32 Vgl. Bresslau, Harry, *Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, Bd. 1, Berlin³1958, S. 62-66.

33 Adamson (Regie): *Prinz Kaspian von Narnia*, Kapitel 15, Timecode 1.35.47.

lich, das Schreiben Peters mit seiner Zweikampfaufforderung innerhalb der klassischen Entwicklungslinien der Forschung einzuordnen. War diese ursprünglich rechts- und kulturgeschichtlichen geprägt und bemühte sich um eindeutige Differenzierungen der verschiedensten Praktiken,³⁴ so verfolgt eine inzwischen stärker ritualgeschichtliche Forschung³⁵ etwa einen „akteursspezifischen Ansatz“³⁶. Weitgehender Konsens besteht darin, Zweikämpfe entwicklungsgeschichtlich als zunächst individualisierte Form der außergerichtlichen Auseinandersetzung mittels eines Stellvertreterkampfes zur Wiederherstellung strittiger Verhältnisse zu betrachten. Diesem habe das Motiv der Vermeidung von Sippenfeuden zugrundegelegen. Die „[f]reie, außergerichtliche Vereinbarung, [das] beiderseitige[...] Innehalten gewisser Regeln, Aussetzen eines Kampfpreises [...], die archaische Einheit von Macht und subjektivem

-
- 34 Unterschieden wurde zwischen frühmittelalterlichen Zweikämpfen zur personalisierten Konfliktlösung sowie den unterschiedlichsten Formen des gerichtlichen Zweikampfes mit festem Regelwerk und unter (schieds-)richterlicher Aufsicht. Vgl. im Folgenden Friedrich, Udo, Die "symbolische" Ordnung des Zweikampfes im Mittelalter, in: Braun, Michael; Herberichs, Cornelia (Hgg.), Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, München 2005, S. 123-158; Holzhauer, Heinz, Der gerichtliche Zweikampf. Ein Institut des Germanischen Rechts in rechtsethnologischer Sicht, in: Holzauer, Heinz; Saar, Stefan Christoph; Roth, Andreas (Hgg.), Beiträge zur Rechtsgeschichte, Berlin 2000, S. 94-111; Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: LexMa, Bd. 9 (1998) Sp. 723-724; Becker, Hans-Jürgen, Art. "Gottesurteil", in: LexMa, Bd. 4 (1989) Sp. 1594-1595. Der Endpunkt stellt die Entwicklung „[des] frühneuzeitliche Duell[s] zum außergerichtlichen Ehrenkampf dar, welcher an der Stelle jedoch unberücksichtigt bleiben kann“. Schwerhoff, Gerd, Rezension über: Neumann, Sarah, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache, Ostfildern: Jan Thorbecke, 2010, in: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 2012, 1, S. 75-76: <http://recensio.net/r/7f9c2f84551e6da714750cd5c468d2cc> (abgerufen am 9.10.2015) (Zitat); Jaser, Christian; Israel, Uwe, Einleitung. „Ritualisierte Zweikämpfe“ und ihre Akteure, in: Dies. Uwe (Hgg.), Zweikämpfer. Fechtmeister – Kämpen – Samurai. Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 19 (2014) H. 2, S. 241-248.
- 35 Vgl. <gepris.dfg.de/gepris/projekt/12508351> sowie <tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/philosophische_fakultaet/ig/mg/zweikampf_projekt/index_html> (abgerufen am 9.10.2015).
- 36 Diesem liegen Fragefelder einer „sozial- und rechtsspezifische Perspektive“ im Hinblick auf die Stellung der Zweikämpfer, eine „kulturgeschichtliche Perspektive“ nach „Habitus und Selbstverständnis“ der Austragenden sowie eine „funktionale Perspektive“ der Protagonisten eines Zweikampf während des Ablaufs eines Duells zugrunde. Vgl. die Einleitung des aus den Tagungen hervorgehenden Sammelbandes Jaser; Israel, Einleitung, S. 246f.

„Rechts‘-Bewußtsein“ wird von Cram als „Kampf-Wette“ bezeichnet.³⁷ Sowohl im Früh- als auch im Spätmittelalter lag ihr die Vorstellung einer spielhaft-agonalen Beschaffenheit des Krieges zugrunde.³⁸ Der gerichtliche Zweikampf wird dagegen entwicklungsgeschichtlich davon unabhängig verstanden: Trotz seines „leiblichen Rechtsverständis[ses], [...] das dem Stärkeren auch die stärkere Rechtsposition zuerkannte“³⁹, betont die Forschung ausdrücklich die rationalen Elemente dieser Rechtsform.⁴⁰ Differenziert werden hierbei beweisführende von rechtsfindenden Elementen. So konnte das *duellum* nach einer Kampfklage zum eigentlichen Prozessmittel werden⁴¹ oder in Ermangelung standesgemäßer Eideshelfern als Alternative zu einem Reinigungsseid durchgeführt werden. Jüngere Funktionsanalysen gerichtlicher Zweikämpfe heben zudem deren Einbindung in bestenfalls unblutige Kompositionsverfahren hervor.⁴² Da sich die praktische Durchführung gerichtlicher Zweikämpfe in den Quellen selten rekonstruieren lässt,⁴³ gewinnt die Beschreibung ritualisierter Handlungen im Umfeld von Zweikämpfen in der höfischen Dichtung einen zunehmend großen Quellenwert.⁴⁴

Dem außergerichtlichen wie gerichtlichen Zweikampf konnte die Vorstellung als Kampfodal d.h. „blutiges Gottesurteil“⁴⁵ zugrunde liegen.⁴⁶ Unter religiösem Vorzeichen⁴⁷ entwickelte das *duellum* eine durchaus eigene Ritualität sowie ganz regionalspezifische Ausprägungen.⁴⁸

37 Cram, Kurt-Georg, *Iudicium belli. Zum Rechtscharakter des Krieges im deutschen Mittelalter*, Berlin 1955, S. 11f. (Zitat). Vgl. Goetz, Walter, Über Fürstenzweikämpfe im Spätmittelalter, in: AKG 49 (1967) S. 139.

38 Vgl. ebd., S. 139.

39 Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: HRG, Bd. 5 (1998) Sp. 1837.

40 Vgl. Neumann, Sarah, *Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache*. (Mittelalter-Forschungen 31). Ostfildern 2010, S. 88-91.

41 Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: HRG, Bd. 5 (1998) Sp. 1838.

42 Vgl. Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, LexMa, Bd. 9 (1998) Sp. 723-7724; Dinzelbacher, Peter, *Das fremde Mittelalter: Gottesurteil und Tierprozess*, Essen 2006, S. 32.

43 Vgl. Schwerhoff, Rezension, S. 76.

44 Vgl. ebd.; Friedrich, Die "symbolische" Ordnung des Zweikampfes, S. 128-135.

45 Zum Gottesurteil mitsamt seiner Definition als „berufenes G.“ bzw. „erbetenes Wunder“ vgl. Schild, Wolfgang, Art. „Gottesurteil“, in: HRG, Bd. 2 (2012) Sp. 481-491.

46 Goetz geht von einer Verschränkung des Prinzips der Kampfvette und des Gottesurteils aus. Vgl. Goetz, Über Fürstenzweikämpfe, S. 148.

47 Vgl. Schild, Art. „Gottesurteil“, Sp. 482.

48 Vgl. Schild, Art. „Zweikampf“, Sp. 1839f. Vgl. Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: LexMa, Bd. 9 (1998) Sp. 723-72.

Nachdem Zweikämpfe gleichwohl bereits frühzeitig sowohl religiöser als auch weltlicher Kritik ausgesetzt gewesen waren und entsprechend geächtet wurden,⁴⁹ hatte das Zweikampfverbot auf dem IV. Laterankonzil (1215)⁵⁰ auch eine zunehmenden Ächtung des Duells durch weltliche Herrscher zur Folge. Das brachte jedoch keineswegs das dauerhafte Ende dieser Praxis mit sich.⁵¹

Von Gerichtskampf und Gottesurteil unabhängig zu sehen sind spontane wie mittelfristig vereinbarte Zweikämpfe durch Nieder- oder Hochadelige im Vorfeld von Schlachten oder übergeordneten kriegerischen Auseinandersetzungen,⁵² aber auch die spätmittelalterliche Rückbesinnung hoch- und kronadeliger Kreise auf das Konzept der Kampfsage. So sind gerade vereinbarte Zweikämpfe zwischen Königen bzw. Prätendenten um dasselbe Königreich bestens erforscht.⁵³ Nachdem in Früh- und beginnendem Hochmittelalter Aufforderungen zum Zweikampf zumeist von den Herausgeforderten aus grundsätzlichen Erwägungen zurückgewiesen wurden,⁵⁴ brachte es erst die Verinnerlichung des Ritterideals durch hoch- und spätmittelalterliche Herrscher und Fürsten mit sich, dass eine ganze Reihe Könige und Fürsten zu der Idee der Kampfwette zur ritterlichen, ritualisierten Entscheidung eines Rechtsstreites und/oder Krieges griffen.⁵⁵ Als Ideengeber⁵⁶ gelten die Kampf-

49 Vgl. die Rezensionen von Schwerhoff, S. 76 und Jaser, Christian, Rezension zu: Neumann, Sarah, *Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache*. Ostfildern 2010, in: *H-Soz-Kult*, 11.01.2012, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-15370>> (abgerufen am 9.10.2015).

50 Vgl. zusammenfassend: Neumann, *Der gerichtliche Zweikampf*, S. 66-75.

51 Vgl. anhand italienischer Beispiele Schwerhoff, Rezension, S. 76 sowie den Tagungsbericht von Hendrik Hellersberg zu „Der mittelalterliche und frühneuzeitliche Zweikampf in kulturgeschichtlicher Perspektive“ abrufbar unter <dszv.it/docs/p4251.pdf>. Der Zweikampf kann „mit geringer zeitlicher und räumlicher Varianz als gesamteuropäisches Element des mittelalterlichen Rechts“ begriffen werden. Vgl. Neumann, *Der gerichtliche Zweikampf*, S. 11.

52 Vgl. exemplarisch Prietzel, *Der Krieg im Mittelalter*, Darmstadt 2006, S. 39ff., 59ff., 61f., 73f., 266f.

53 Vgl. Goez, *Über Fürstenzweikämpfe*; Borst, Arno, *Lebensformen im Mittelalter*, München 2001 [RP 1973], S. 496-501.

54 Vgl. Cram, *Iudicium belli*, S. 183f. mit einigen Beispielen.

55 Vgl. Goez, *Über Fürstenzweikämpfe*, S. 148-151; Friedrich, *Die "symbolische" Ordnung des Zweikampfes*, S. 135-138.

56 Vgl. Goez, *Über Fürstenzweikämpfe*, S. 146f. mit weiteren literarischen Beispielen.

wette Goliaths gegen das Volk Israel im Buch Samuel⁵⁷ bzw. die entsprechenden Vereinbarungen eines Stellvertreterkampfes in der Ilias⁵⁸ bzw. „um Land und Hand der schönen Lavinia“ in Vergils Aeneis bzw. in ihrer Bearbeitung im Aeneasroman Heinrichs von Veldeke.⁵⁹

Um den Zweikampf in „Prinz Kaspian“ entsprechend einordnen zu können, erscheint es hilfreich, das sowohl im Roman wie seiner Verfilmung als Mittel der Kampfansage gebrauchte, von Edmund verlesene und eingangs zitierte Schreiben „Großkönig“ Peters zu analysieren. Im Film lässt sich aus diesem eindeutig eine Vorstellung des Zweikampfes als „Kampfwette“ eines sich freilich als Herrscher von Aslans bzw. Gottes Gnaden wählenden Herrschers gegenüber einem illegitimen Herausforderer interpretieren. Zwar muss eingeräumt werden, dass Peter im Grunde als Stellvertreterkämpfer des ihm nach der Eigenlogik der Geschichte eigentlich subordinierten und zudem als Prinz (!) titulierten Kaspian agiert. Das Fehlen einer übergeordneten richterlichen Instanz sowie die Rhetorik der Herausforderung („um abscheuliches Blutvergießen zu vermeiden“⁶⁰) lässt jedoch eher eine Definition der Herausforderung als Kampfwette zu.⁶¹ Um zu einem differenzierteren Urteil über die dem filmischen Zweikampf von „Prinz Kaspian“ implizit zugrunde-

57 Vgl. 1. Sam 17,1-58, bes. 8. Dass sich David gleichsam als Streiter Gottes sieht, ändert nichts an dem ursprünglich von Goliath vorgeschlagenem Prinzip. Vgl. ebd., 17,45.

58 In der Ilias ist das Motiv der Kampfvermeidung bzw. der Reduktion der waffengebundenen Entscheidungsmöglichkeit auf den Urheber des Zwistes Alexandros/Paris bzw. den Geschädigten Menelaos zu erkennen. Vgl. Homer, Ilias, hg. von Hampe, Roland, Stuttgart 1979, S. 52, V. 86-102.

59 Die Aufforderung zum Zweikampf kann bei Vergil als personalisierte Entscheidungsfindung zweier Heerführer mit Lavinia als Hauptpreis verstanden werden, wobei bei Turnus als weiteres Motiv sein Wunsch nach der Vermeidung von Schande mitklingt. Vgl. P. Vergilius Maro, Aeneis. Epos in zwölf Gesängen, hg. von Plankl, Wilhelm, Stuttgart 1989, S. 323, V. 11-16, S. 329, V. 177-195. Veldekes Aeneasroman entspricht dieser Deutungsmöglichkeit vollständig. Durch das Schildern der Maßnahmen im Vorfeld der Schlacht – das Stellen von Geiseln zur Vermeidung des Wiederauflebens des Kampfes nach dem Tod eines der Duellisten – wird die Funktion des Zweikampfes als Fehdeersatz deutlich. Vgl. Eneasroman: Mittelhochdt. /Neuhochdt. (Reclams Universal-Bibliothek), hg. von Kartschoke, Dieter, Stuttgart 1986, V. 12156-12167, ebd., V. 12188-12196.

60 Siehe Anm. 30.

61 Nach Goetz entspricht die Kampfwette einem auf die Person der Anführer reduzierten "Kriegsersatz" und kann als anthropologische Grundkonstante begriffen werden. Goetz geht von einer Verschränkung der Prinzipien der Kampfwette und des Gottesurteils aus. Vgl. Über Fürstenzweikämpfe, S. 139.

liegenden Zweikampfvorstellungen zu gelangen, empfiehlt es sich als Vergleich das deutlich längere Herausforderungsschreiben Peters in der Romanvorlage heranzuziehen:

Peter, durch die Gnade Aslans, durch Wahl, durch Gesetz und Sieg großer König über alle Könige in Narnia, Kaiser der Einsamen Eilande und Herr von Feeneden, Ritter des höchsten Löwenordens, grüßt Miraz, den Sohn Kaspian des Achten, ehemals Statthalter von Narnia, der sich jetzt König von Narnia nennt.

Um *Blutvergießen zu vermeiden und andere Schäden zu verhindern*, die aus den Streitigkeiten erwachsen können, welche in unserem Reich Narnia ausgebrochen sind, ist es uns eine Ehre, *unsere königliche Person zugunsten unseres vertrauten und geliebten Kaspian in offenem Kampf einzusetzen*. Wir wollen am Körper Eurer Lordschaft beweisen, dass besagter Kaspian der gesetzmäßige König in Narnia unter uns ist, sowohl durch unsere Gnade als auch *durch die Gesetze der Telmarer*, und dass Eure Lordschaft zweifach des Verrates schuldig ist. Zum einen habt Ihr das Land Narnia besagtem Kaspian vorenthalten und zum anderen die abscheuliche, blutige und widernatürliche Ermordung Eures gütigen Herrn und Bruders, König Kaspian, des Neunten dieses Namens, auf Euch geladen. Aus diesem Grunde fordern wir von ganzem Herzen Eure Lordschaft zu dem angekündigten Kampf und Duell heraus. Wir senden dieses Schreiben durch die Hand unseres geliebten und königlichen Bruders Edmund, ehemals König in Narnia unter uns Herzog des Laternendickichts, Graf der westlichen Mark, Ritter des Großen Ordens vom Steinernen Tisch, dem wir Vollmacht erteilt haben, alle Bedingungen des besagten Kampfes mit Eurer Lordschaft zu regeln. Geschrieben in unserem Quartier in Aslans Hügel am 12. Tag des Brachmonds im ersten Jahr der Regierung Kaspian des Zehnten von Narnia.⁶²

Neben dem bereits bekannten humanitären Motiv der Kampfwette enthält das Schreiben im Roman eine stärkere leibliche Rechtsvorstellung. Auch wird der beabsichtigte Waffengang zur Beweisfindung unternommen. Mit den „Gesetze[n] der Telmarer“ wird sogar der geeignete rechtliche Rahmen evoziert. Daraus kann gefolgert werden, dass Lewis zumindest unterbewusst eher die Vorstellung eines Gerichtskampfs zugrunde gelegt hatte, selbst wenn, wie noch auszuführen sein wird, seine Charaktere das *duellum* eher als Verzögerungstaktik begreifen. Die Ebene des Gottesurteils wird dagegen nicht berührt. Lewis ging es eher darum, im Sinne einer kindlichen Religionsdidaxe christliche Werte anhand der Identifikation mit in unserer Lebenswelt verorteten, und daher besser für eine Anteilnahme eignenden Charakteren zu vermitteln.⁶³ In „Prinz Kaspian“ schwebte Lewis das Erzählen einer „restoration of the

62 Lewis, Die Chroniken von Narnia, S. 270f.

63 Vgl. Further Reading, in: C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, S. 201.

true religion after corruption“⁶⁴ vor. Dies freilich geschieht nach dem Willen seines Autors dort mit anderen Mitteln als das Eingreifen der göttlichen Sphäre in Form eines Kampfordals. Die innere Entwicklung seiner kindlichen bzw. jugendlichen Protagonisten kann dabei als mindestens ebenso konstitutiv für die Problemlösung angesehen werden wie die weltlichen Gegenhandlungen. Vielmehr müssen die parallel zum Zweikampf als Boten entsandten Lucy und Susan innere Glaubensstärke beweisen („the necessity of surrendering to trust“⁶⁵) und dadurch Aslan erkennen, welcher nun als Retter fungieren kann.⁶⁶

Als deutlichen Unterschied zwischen fiktionaler Darstellung und der hier als Untersuchungsrastrer angelegten mittelalterlichen Vergleichsmatrix lässt sich die bekannte Tatsache anführen, dass es in keinem einzigen Fall zu einer realen Umsetzung eines derartigen Unterfangens kam.⁶⁷ Als Gründe der Ablehnung eines solchen Verfahrens können gerade in Früh- und Hochmittelalter Meinungsverschiedenheiten über das Rechtsverständnis und die Modalitäten des Kampfes ebenso benannt werden wie die empfundene Unrechtmäßigkeit bzw. die mangelnde Ebenbürtigkeit des Herausforderers.⁶⁸ Als größeres Kampfhemmnis bei Fürstenzweikämpfen haben Historiker die transpersonale Differenzierung zwischen Reichsoberhaupt und Reich bzw. König und Königtum ausgemacht, welche sich etwa auf französischer Seite zur Staatsräson entwickelte. So wurde spätestens auf Betreiben gelehrter Räte oder Stände der populären Idee eines Fürstenzweikampfes trotz aller ernst gemeinter Ritualität oder realhistorischen Trainings notfalls ein jähes Ende gesetzt. In solchen Fällen war es bekanntlich mitunter die anschließende Vermeidung des Duells, welche ritual-technische Kreativität beanspruchte.⁶⁹ Auf einer pragmatischen Ebene ist anzunehmen, dass eher der nicht standesgemäße Miraz zur Kampfansage gegriffen hätte, welche dann konsequenterweise von Kaspian oder Peter hätte abgelehnt

64 Clayton, Aaron, *The lion, the witch, and the Wii: Lewis's theology in the Narnia video game*, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), *C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia*, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 132.

65 Vgl. Russel, C. S. Lewis, p. 141.

66 Lewis, *Die Chroniken von Narnia*, S. 259f., 276ff.

67 Vgl. *passim* Goez, *Über Fürstenzweikämpfe*, S. 152ff. sowie 160-163.

68 Vgl. *ebda.*, S. 154f.; Neumann, *Der gerichtliche Zweikampf*, S. 167.

69 Vgl. Goez, *Über Fürstenzweikämpfe*, S. 159f. mit (pointierter) Borst, *Lebensformen*, S. 501.

werden müssen. Auch hätte der sich in einer taktisch überlegenen Position befindliche Miraz kaum unter diesen Umständen einer solchen Herausforderung zugestimmt. Zusammenfassend wären nach der Logik (spät-)mittelalterlicher Konfliktpraxis nämlich Faktoren gegeben, dass in Prinz Kaspian ein solcher Zweikampf also gar nicht erst hätte stattfinden dürfen. Hier überrascht der Film jedoch: Das Duell findet statt und dauert aufgrund einer etwas langatmigen, wenn auch nicht unglaublichen Kampfchoreographie ganze 10 Minuten.⁷⁰ Erst dann erscheint ein Ende durch die zunächst noch nicht letale Niederlage Miraz' absehbar. Das Zustandekommen des Zweikampfes könnte unter Zuhilfenahme eines ritualgeschichtlichen Ansatzes erklärt werden.⁷¹ Dieser geht bekanntlich von verbindlichen und verpflichtenden „Spielregeln der Politik im Mittelalter“ aus.⁷² Kaspian argumentiert im Film damit, dass es für Miraz „als König [...] seine Pflicht [sei], den Traditionen seines Volkes zu entsprechen“ bzw. damit dass diese Maßnahmen „[uns], wenn es funktioniert, [...] etwas Zeit bringen.“⁷³ Kaspian geht also von der zumindest kurzfristigen Wirksamkeit und Verpflichtung des Rituals der Kampfansage aus.⁷⁴ Bauen kann er dabei auf die beinahe auf demonstrative Weise vorgebrachte Erwartungshaltung der übelwollenden und ihrem Anführer nur das schlechteste wünschenden Telmarischen Entourage. Miraz bleibt jedenfalls sowohl in der Romanvorlage wie im Film nichts anderes übrig, als die Kampfansage zu akzeptieren, möchte er nicht sein Gesicht verlieren. Tatsächlich betont die Ritualforschung seit Jahren die Verbindlichkeit von performativ-non verbaler wie schriftlicher Ritualität. Die Voraussetzung hierfür stellt laut Althoff bekanntlich die von allen Seiten gleichermaßen anerkannte Eindeutigkeit oder zumindest im ei-

70 Insgesamt dauert die Zweikampfsequenz mit Präliminarien und einer Parallelmontage der Abenteuer Susans und Lucys bis zum Tod Miraz' knapp 13 Minuten. Vgl. Adamson (Regie): Prinz Kaspian von Narnia, Kapitel 16, Timecode 1.39.12-1.51.52.

71 Dass dieser Regisseur und Drehbuchautor Andrew Adamson bekannt gewesen sein könnte, wird hier nicht behauptet und ist nicht anzunehmen.

72 Begriff entlehnt von: Althoff, Gerd, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Friede und Fehde*, Darmstadt 1997.

73 Vgl. Adamson (Regie): Prinz Kaspian von Narnia, Kapitel 15, Timecode 1.35.47.

74 Vgl. Althoff, Art. „Zeremoniell“, S. 254f.

genem Sinne Interpretierbarkeit der Symbolhandlung dar.⁷⁵ Genau davon konnte Kaspian als sozialisierter Telmarer jedenfalls ausgehen.

Mit seiner Bewertung der Ritualität ist der Charakter des Kaspian in der Verfilmung den Helden der Romanvorlage also forschungsgeschichtlich um einiges voraus. Auf die kritische Nachfrage eines Dachses im Roman nämlich, „[a]ber Sire, [...] wird er eine Herausforderung von Euch annehmen? Er weiß, dass er das stärkere Heer hat“, muss Peter, von welchem der Vorschlag in der Romanvorlage ursprünglich stammt, auf etwas lapidare Weise einräumen:

Möglicherweise wird er es nicht tun[.] [A]ber es ist immerhin nicht ausgeschlossen. Tut er es nicht, so können wir einen großen Teil des Tages dazu benutzen, Herolde hin- und her zu schicken und anderes mehr. Inzwischen unternimmt vielleicht Aslan etwas. Auf alle Fälle kann ich in dieser Zeit das Heer besichtigen und das Lager befestigen.⁷⁶

Der Autor C. S. Lewis verfolgt hier also einen sehr viel weniger romantischen, geradezu realpolitischen Ansatz. Näher als die mittelalterliche Kriegsgeschichte lagen dem Autor und Lehrstuhlinhaber für Englische Literatur des Mittelalters und der Renaissance in Cambridge⁷⁷ Lewis, daher zweifellos seine „deep knowledge of the medieval romance tradition“⁷⁸. Vorstellbar ist eine Orientierung an der Kampfwette zwischen Menelaos und Alexandros (Paris) in der Ilias.⁷⁹ Bei letzterem Kampf hat nach der Entführung Alexandros vom Schlachtfeld ein von Athene provozierter und in dem Fall nicht auf den Verlierer, sondern auf den im Grunde siegreichen Menelaos gelenkter Pfeil die sofortige Wiederaufnahme des Konfliktes zur Folge.⁸⁰ Auch für die Verfilmung kann das Ende der Szene rasch benannt werden: Nach der Ermordung Miraz' durch seine eigenen Gefolgsleute mit einem Narnianischen Pfeil ergibt

75 Vgl. Althoff, Gerd, Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt ²2013, S. 27 mit Vollrath, Haben Rituale Macht, S. 385-400.

76 Lewis, Die Chroniken von Narnia, S. 270.

77 Nach bisherigen Lehrtätigkeiten in Oxford wechselte Lewis im Jahre 1944 zunächst widerwillig nach Cambridge, wo er am Magdalene College und University College lehren sollte. Vgl. Bennett, Art. „Lewis, Clive Staples (1898–1963)“.

78 Hierunter versteht Russel die Erfüllung bestimmter Aventüren mit konkreten „goals“, ein mittelalterliches Figurentableau, Handlungsträger wie „magic swords, potions, transformations, heroic battles, and temptations ebenso wie die Existenz einer festen Weltordnung. Vgl. Russel, C. S. Lewis, p. 140f.

79 Wie oben, Anm. 54 und 55.

80 Vgl. Homer, Ilias, S. 66-70, V. 88-225.

sich für die verbliebenen Schurken der Vorwand, sich nicht mehr an die Kampfwette gebunden fühlen zu müssen. Die Materialschlacht dauert infolgedessen noch eine gute halbe Stunde bis zum finalen Eingriff durch den Löwen Aslan. Der bezeichnenderweise weder im Roman noch Film als Gottesurteil und damit religiös konnotierte Zweikampf erweist sich also wie bereits von Kaspian bzw. Peter zwischen den Zeilen gemutmaßt, lediglich als retardierendes Moment und beinahe als überflüssig – selbst nach den erkennbaren literarischen Gesetzmäßigkeiten der Romanvorlage.⁸¹ Auch die Tatsache, dass die Kampfwette zumindest von Seiten des Gegners trotz der mangelhaften Aufrichtigkeit von Miraz' Führungsriege in beiden Seiten keineswegs als symbolische, sondern durchaus als ernsthaft begriffene Handlungsstimulation aufgefasst wird, ist auffällig. Gleichwohl lässt das demonstrativ inszenierte Arrangement der Herausforderung sowohl durch den sich als Herold betätigenden Edmund als auch durch die Akzeptanz der Telmarischen Unterführer eine Interpretation der Kampfansage als symbolische Kommunikation zu. Die Statusveränderung⁸² im Hinblick auf das Verhalten Miraz', welcher als einziger in der Szene zu einer spontanen Reaktion gezwungen ist, lässt eine eindeutige Bewertung zu. Rituale haben in Narnia also eine gewisse präliminare Macht, sind aber letztlich nicht zielführend. Gerade das Beispiel einer Literaturverfilmung kann die Einschätzung der Forschung untermauern, dass reale Könige und Fürsten des Mittelalters offensichtlich wussten, was sie taten, wenn sie Zweikämpfe lieber vorschlugen als ausfochten.

81 Nach Schütze stellt der Zweikampf zwar eine Gegenhandlung der Handlung mit dem positiven Ergebnis der Schädigung eines der Antagonisten dar. Ein Sieg und die Behebung des „Mangels an rechtmäßiger Thronfolge“ Prinz Kaspians findet jedoch erst nach der anschließenden Feldschlacht respektive des Eingriffs übernatürlicher Helfer statt. Vgl. Schütze, *Neue Wege nach Narnia*, S. 73 (Zitat), 221f.

82 Zur Bedeutung des Prinzips der Statusveränderung bei der Unterscheidung zwischen Ritual und Zeremoniell im Rahmen der symbolischen Kommunikation vgl. Althoff; Stollberg-Rillinger, *Rituale der Macht*, S. 144.

Ritualität und Öffentlichkeit in den Filmen „Papst Johanna“ bzw. „Die Päpstin“

Im zweiten Beispiel wird der Aspekt der Öffentlichkeit ebenfalls thematisiert, welcher symbolischen Handlungen und Demonstrationen bzw. Inszenierungen erst die rechte Verbindlichkeit verleiht. Hierbei wird von mir eine Schlüsselszene des Liber Pontificalis mit ihrer Thematisierung in Donna W. Cross' One-Hit-Wonder „Die Päpstin“ analysiert und anschließend kritisch mit der Romanverfilmung von Sönke Wortmann aus dem Jahre 2009 verglichen.

Dank gründlicher Untersuchungen Ignaz von Döllingers,⁸³ Elisabeth Gössmanns⁸⁴ und zuletzt Klaus Herbers' kann es als sicher gelten, dass die „sonderliche[...] Sage“ der Päpstin⁸⁵ zunächst lokalrömischen Gerüchten entsprang und anschließend auf schwer nachvollziehbaren Wegen Einzug in diversen Chroniken des 13. Jahrhunderts fand.⁸⁶ Am einflussreichsten ist bekanntlich der Bericht des polnischen Dominikanermönchs Martin von Troppau geworden, welcher den Pontifikat der Päpstin erstmals in die Mitte des neunten Jahrhunderts nach den Pontifikaten Sergius II. (844-847)⁸⁷ und Leos IV. (847-855)⁸⁸ in das Jahr 855 verlegt, ihr eine englische Herkunft sowie einen Geburtsort am Oberrhein attestiert.⁸⁹ Die bei Troppau gleichsam zu einem kleinen ‚Roman‘ komponierten Elemente führt auch die in späteren Romanen und Verfilmungen so wichtige Bildungsbiographie der Päpstin ein, ebenso wie ihren Aufstieg in der römischen klerikalen Hierarchie. Historikern und Theologen zufolge tragen diese Elemente zwar zur Klärung der inzwi-

83 Döllinger, Johann Joseph Ignaz von, *Papstfabeln des Mittelalters*. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte, Stuttgart 1980.

84 Vgl. Gössmann, „Die Päpstin Johanna“, S. 18 (Allgemein zur Historizität der Päpstin), 24-55 (Diskussion mittelalterlicher Quellenzeugnisse).

85 Seppelt, Franz Xaver, *Geschichte der Päpste*, Bd. 2 (Von Gregor dem Großen bis zur Mitte des elften Jahrhunderts), München 1955, S. 238-240 (Zitat).

86 Denkbar ist das Aufgreifen einer römischen Volkssage um eine antike, vielleicht dem Mithraskult nahestehende Statue sowie die „Erinnerung an die Herrschaft der Theodora und Marozia im 10. Jahrhundert [...] oder eine Satire auf Johann VIII. und seine Weichheit“, (Groll, Art. „Johanna“, Sp. 191f.)

87 Zu Sergius II. vgl. Schwaiger, Georg, Art. „Sergius II., Papst (844-847)“, in: *LexMa*, Bd. 7 (1995) Sp. 1787.

88 Vgl. Herbers, Klaus, Art. „Leo IV., Papst (847-855)“, in: *LexMa*, Bd. 5 (1991) Sp. 1878.

89 Vgl. Herbers; Kerner, *Die Päpstin Johanna*, S. 70-78; Gössmann, „Die Päpstin Johanna“, S. 33-39.

schen vielleicht leidig gewordenen Frage der Faktizität der Päpstin bei, verschaffen ihr jedoch alleine durch deren Platzierung ins 9. Jahrhundert „viele Anknüpfungspunkte“ für einen glaubhaften ereignis- und strukturgeschichtlichen Rahmen.⁹⁰

Das Papsttum zu Beginn des 9. Jahrhunderts

Die für uns relevante Mitte des 9. Jahrhunderts ist von einem sukzessiven Aufstieg der Päpste als Herren der Stadt Rom geprägt. Elementar zum Verständnis der päpstlichen Einflussmöglichkeiten ist deren früh geknüpftes Verhältnis zur Königsdynastie der Karolinger.⁹¹ Verträge wie die Pippinische Schenkung, „die dem Papst Besitzzusagen im Bereich der ehemals byzantinischen,⁹² jetzt von Langobarden eroberten Gebiete macht[e]“⁹³, über welche die Bischöfe von Rom bislang allenfalls „kirchlichen Einfluss ausgeübt hatten“⁹⁴, halfen zumindest mittelfristig bei der Konsolidierung des päpstlichen Herrschaftsgebietes. Das Hludowicianum von 817, welches zudem die freie Papstwahl garantierte,⁹⁵ verstetigte zunächst diese Entwicklung. Auch auf dem Gebiet des „Dogmas und der Jurisdiktion“ konnten einzelne Päpste nach der Phase einer deutlichen Dominanz unter Karl dem Großen selbst in theologischen

90 Vgl. Herbers; Kerner, Die Päpstin Johanna, S. 62, 77f.

91 Der maßgebliche Kenner der Papstgeschichte im 9. Jahrhundert differenziert chronologisch wie politikgeschichtlich zwischen der „Zeit bis zur Kaiserkrönung Karls des Großen“, der „hochkarolingischen Zeit unter Karl dem Großen und Ludwig dem Frommen und schließlich die spätkarolingische Zeit nach dem Vertrag von Verdun 743“ (Herbers, Klaus, Geschichte des Papsttums im Mittelalter, Darmstadt 2012, S. 65). Vgl. zur Gesamtentwicklung ebd., S. 68ff. sowie Schimmelpfennig, Bernd, Das Papsttum: Von der Antike bis zur Renaissance, Darmstadt 2009, S. 96-99, 100-107.

92 Bis zum 8. Jahrhundert waren viele dieser Territorien unter Verwaltung der Päpste gewesen. Vgl. Herbers, Geschichte des Papsttums, S. 66; Ders., Art. „Leo IV.“, S. 201.

93 Vgl. im Folgenden Frenz, Thomas, Das Papsttum im Mittelalter, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 18ff.

94 Herbers, Geschichte des Papsttums, S. 71f.

95 Vgl. zur Bedeutung dieses „Kaiserpaktes“ Herbers, Geschichte des Papsttums, S. 80f.; Riché, Pierre, Das Christentum im karolingischen Reich (Mitte 8. bis Ende 9. Jahrhundert), in: Dragon, Gilbert; Riché, Pierre; Vauchez, André; Boshof, Egon (Hgg.), Die Geschichte des Christentums. Religion, Politik, Kultur. Bd. 4: Bischöfe, Mönche und Kaiser (642-1054). Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 711.

Dingen⁹⁶ Primatsansprüche geltend machen.⁹⁷ Kehrseite der Medaille war die spätestens seit der Kaiserkrönung Karls im Jahre 800 unübersehbare „wechselseitig bedingende Beziehung“⁹⁸ von Papst- und Kaisertum, bei denen sich das Papsttum normative Belehrungen sowie eine Reduzierung des eigenen Kompetenzbereiches gefallen lassen musste.⁹⁹ So kann erst seit dem Pontifikat Leos IV. (847–855) von einer gewissen Unabhängigkeit des Papsttums gesprochen werden.¹⁰⁰ Päpste wie Nikolaus I. (858–867) oder Johannes VIII. (872–882) galten zusätzlich als moralische Instanz, welche von den karolingischen Königen als Vermittler bei Erbstreitigkeiten gefragt waren oder „energisch“ in kirchenrechtliche Konflikte wie etwa die von Lothar II. von Lothringen gewünschte Annulierung seiner Ehe eingriffen.¹⁰¹ Auch in verwaltungstechnischer Hinsicht wurde seit dem Pontifikat Johannes VIII. „Rom [...] jetzt eindeutig vom Papst regiert“¹⁰². Dem päpstlichen geographischen Einflussbereich potentiell restriktiv standen dagegen das von den Karolingern kontrollierte ehemals langobardische Pavia, der Verwaltungsdistrikt Ravenna, die Fürstentümer Spoleto und Benevent sowie die Pentapolis gegenüber. Nach einer Phase päpstlicher Emanzipation von den Karolingern in den fränkischen Krisenjahren 817–824 wurde im Zuge der *Constitutio Romana* Lothars I. (824)¹⁰³ im Bedarfsfalls die römische Klerus- und Zivilverwaltung unter fränkische Verwaltung gestellt.¹⁰⁴ Kaiserliche Missi übten in flexibler Vernetzung mit dem suburbikaren Episkopalklerus sowie weiterer geistlicher und weltlicher römischer Funktionsträger mitunter einen beträchtlichen Einfluss auf die päpstliche Politik und das Papsttum aus.¹⁰⁵ Auch wurde als Voraussetzung für eine Papstkrönung

96 Frenz nennt hierbei das Konzil von Frankfurt (793) zur Revision der ökumenischen Synode von Nizäa (787) mit seinen Regelungen zur Bilderverehrung als Beispiel. Vgl. Frenz, *Das Papsttum*, S. 19.

97 Vgl. Herbers, *Geschichte des Papsttums*, S. 85f.

98 Frenz, *Das Papsttum*, S. 18.

99 Vgl. Riché, *Das Christentum*, S. 688.

100 Vgl. ebd., S. 713.

101 Vgl. Riché, *Das Christentum*, S. 714–717.

102 Vgl. Schimmelpfennig, *Das Papsttum*, S. 117.

103 Dieser war eine Ermordung fränkischer Parteigänger zuvorgegangen, welche aus karolingischer Sicht eine Folge zu großer Eigenständigkeit des Papstes bei seiner weltlichen Herrschaft darstellte. Vgl. Herbers, *Geschichte des Papsttums*, S. 80f.

104 Vgl. Riché, *Das Christentum*, S. 713.

105 Vgl. Herbers, *Geschichte des Papsttums*, S. 85.

eindeutig der Schwur eines Treueides gegenüber dem Kaiser oder dessen Stellvertretern vorgeschrieben.¹⁰⁶ Eine besondere Abhängigkeit des Papsttums von den fränkischen Kaisern und Regionalkönigen wird in Phasen militärischer Bedrohung der Stadt, etwa durch die Sarazenen, deutlich – aber auch in Zeiten von Sedisvakanz und Pontifikatswechseln.¹⁰⁷ Bei letzteren sind bis zur Jahrhundertmitte mehrfache Konspirationen stadtrömischer Adelsfraktionen mit fränkischen Missi und anderen regionalen, hochadeligen wie episkopalen Parteigängern der Karolinger bezeugt, etwa um einen Außenseiterkandidaten auf den Papstthron zu bringen. Gut erforscht in diesem Zusammenhang ist die zwielichtige Rolle des zeitweise aus Rom vertriebenen und gebannten Kardinalpriesters von San Marcello, Anastasius.¹⁰⁸ Dieser war aufgrund seiner dauerhaften Opposition zu Papst Leo IV. mehrfach gebannt und laiiert worden.¹⁰⁹ Schließlich bemühte er sich mittels kaiserlich-fränkischer Unterstützung darum, ein Gegenpontifikat zu Benedikt III. im Jahre 855 zu errichten. Ein Jahrzehnt später versuchte der inzwischen als Bibliothekar Hadrians II. rehabilitierte Anastasius, seine verhängnisvolle Rolle im Jahre 855 durch eine Manipulation des Liber Pontificalis zu bereinigen.¹¹⁰ Dies trug zusätzlich zur späteren Gerüchtebildung bei, dass hier der Pontifikat der Pöpstin Johanna¹¹¹ vertuscht werden sollte, den die Befürworter ihrer Faktizität meist in diesem Jahr ansetzen. Möchte man aber nun nicht gerade Benedikt III. zur Frau machen, besteht freilich kein Grund zu dieser Vermutung.

106 Vgl. Riché, *Das Christentum*, S. 711.

107 Vgl. ebd., S. 711-714; Herbers, *Geschichte des Papsttums*, S. 79-85; Schimmelpfennig, *Das Papsttum*, S. 105-107.

108 Zu Anastasius vgl. im Folgenden Wolter, Heinz, Art. „Anastasius Bibliothecarius, lat Schriftsteller, Gegenpapst“, in: *LexMa*, Bd. 1 (1980) Sp. 573f.; Herbers; Kerner, *Die Pöpstin Johanna*, S. 49-54.

109 Zu den Auseinandersetzungen der Jahre 848-853 vgl. Herbers, Klaus, Leo IV. und das Papsttum in der Mitte des 9. Jahrhunderts. Möglichkeiten und Grenzen päpstlicher Herrschaft in der späten Karolingerzeit (Pöpste und Papsttum, Bd. 27), Stuttgart 1996, S. 214-224.

110 Herbers; Kerner, *Die Pöpstin Johanna*, S. 44, 48f.

111 Vgl. für einen Quellen- und Literaturüberblick: RI I,4,2 n. F335, in: *Regesta Imperii Online*, URI: http://www.regesta-imperii.de/id/0855-00-00_1_0_1_4_2_335_F335 (abgerufen am 18.09.2015); Herbers; Kerner, *Die Pöpstin Johanna*, S. 54ff.; Groll, Art. „Johanna“, Sp. 190f.; Herbers, Klaus, *Die Pöpstin Johanna*, in: *Historisches Jahrbuch*, Bd. 108 (1988) S. 174-194.

Zum Verständnis der zu besprechenden Szene(n) in Roman und Film erscheint bedeutsam, dass bei einer strittigen Papstwahl die noch durch kein Wahldekret austarierten Faktoren „Klerus und Volk“ ein zusätzliches Gewicht entfalten konnten.¹¹² War ein Papst gewählt, schrieb die *Constitutio romana* Kaiser Lothars I. von 824 in Anlehnung an byzantinische Gepflogenheiten, die Wahlanzeige und den Treueid des Elekten zumindest in Gegenwart des kaiserlichen Missus vor.¹¹³ Zunächst ist auf unsere Quellengrundlage einzugehen. Gleich zu Beginn seines Pontifikats geriet Sergius II. in Konflikt mit dem römischen Kaiser Lothar bzw. seinem seit dem Jahre 840 als Stellvertreter und italienischen Titularkönig von Pavia aus betätigenden Sohn Ludwig.¹¹⁴ Unsere beste Quelle für dieses Ereignis stellt der Liber Pontificalis dar.¹¹⁵ Dessen quellenkundliche Bedeutung als „quasi-öffentliche Geschichtsschreibung des Papsttums“ kann an dieser Stelle nicht detaillierter ausgeführt werden.¹¹⁶ Als Ursache des Konflikts kann das fehlende Leisten eines Treueides des neuen Papstes gegenüber kaiserlichen Stellvertretern benannt werden, zu welchem er, wie ausgeführt, eigentlich verpflichtet gewesen wäre.¹¹⁷ Die Darstellung der Auseinandersetzung im Liber beginnt unvermittelt mit dem Entschluss Kaiser Lothars, seinen erwähnten Sohn Ludwig zusammen mit Bischof Drogo von Metz mit einem Heer nach Rom zur Aufrichtung der kaiserlichen Autorität zu entsenden.¹¹⁸ Bereits

112 Vgl. Schwaiger, Georg, Art. „Papstwahl“, in: LexMa, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 6, cols 1691-1693, in Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online (abgerufen am 19.11.2015).

113 Siehe oben, Anm. 100.

114 Im Jahre 850 erfolgte die Kaiserkrönung Ludwigs durch Papst Leo IV. Vgl. Zielinski, Heinrich, Art. „Ludwig II., König von Italien“, in LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 2177; Herbers, Leo IV., S. 207, 210f.

115 Vgl. Duchesne, Louis, Le Liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. Sér. 2, T. 3, 1–2), Paris 1892 [RP Paris 1955]), S. 87ff.

116 Bis Ende des 9. Jahrhunderts wurde der Liber zeitnah von wechselnden Autoren verfasst. Er kann als eine nur teilweise von hagiographischen Einfärbungen durchzogene, institutionelle Tatengeschichte einzelner römischer Bischöfe verstanden werden. Vgl. Zimmermann, Hermann, Art. „Liber Pontificalis“, in: LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 1946f.; Herbers, Klaus, Zu Mirakeln im Liber Pontificalis des 9. Jahrhunderts, in: Heinzelmann, Martin; Herbers, Klaus; Bauer, Dieter R. (Hgg.), Mirakel im Mittelalter, Stuttgart 2002, S. 115-120.

117 Vgl. Schwaiger, Art. „Sergius II.“, Sp. 1787; Seppelt, Das Papsttum, S. 221.

118 Was das Motiv für die kaiserliche Intervention gewesen sein könnte, darüber lässt die Quelle ihren Leser im Unklaren. Vgl. Liber Pontificalis, S. 87.

auf dem Anmarsch über Territorium und Stadt von Bologna verübt das fränkische Heer zahlreiche Morde und Grausamkeiten an der Bevölkerung. Bei seinem Weitermarsch werden die Franken jedoch aus heiterem Himmel von einem Gewitter- und Hagelsturm heimgesucht. Dabei werden einige der vorrangigsten Berater Drogos vom Blitz erschlagen. Obwohl sie von großer Furcht erfüllt sind, legen die Franken ihre kriegerische Gesinnung keineswegs ab, sondern marschieren trotzigen Willens weiterhin auf Rom. Der Papst lässt den Titularkönig und sein Gefolge neun Meilen vor der Stadt von seinen hochrangigsten Beamten und Funktionsträgern begrüßen und anschließend in die Stadt einholen. Dort erhält Ludwig einen eindrucksvollen, ideellen wie religiösen Introitus von der stadtrömischen Miliz und Vertretern aller *Scolae*,¹¹⁹ wie er zu dieser Zeit eigentlich einem Kaiser zustand.¹²⁰ Nicht wenig erfreut kommt Ludwig darauf vor Sankt Peter an und wird auf den Stufen der apostolischen Säulenhalle vom segenspendenden Papst mitsamt seinem Klerus erwartet.¹²¹

Nach einer Umarmung Ludwigs und Sergius' gehen Papst und Kaiser sodann durch das Atrium von Sankt Peter, steigen die Treppen hinauf und gelangen bis zur silbernen Pforte der Kirche. Daraufhin wird urplötzlich einer der fränkischen Soldaten von einem Dämon ergriffen und heftig durchgeschüttelt. Sogleich ordnet Sergius das Schließen sämtlicher Pforten von Sankt Peter an und ermahnt Ludwig im Namen des heiligen Geistes, dass er nur im Falle aufrichtiger Gesinnung eintreten dürfe, da ihm sonst die Pforten St. Peters verschlossen blieben.

*Si pura mente et sincera voluntate et pro salute reipublice ac totius urbis huiusque ecclesiae huc advenisti, has mea ingredere ianuas iussione. Sin aliter, nec per me, nec per meam concessionem istae tibi portae aperientur.*¹²²

119 Dabei handelte es sich um Vertreter von Bildungseinrichtungen überregionaler Herkunft, welche den „westliche[n] orbis christianus“ repräsentierten. Vgl. Herbers, Die Geschichte des Papsttums, S. 74. (Zitat)

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. im Folgenden inklusive aller Zitate: Liber Pontificalis, S. 88. Zur Zusammensetzung des Klerus vgl. Schimmelpfennig, Bernd, Art. „Kirchliche Organisationsformen. Papsttum, Kurie, Kardinalat“, in: Enzyklopädie des Mittelalters. Melville, Gert; Staub, Martial (Hgg.), Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 87f.

122 Liber Pontificalis, S. 88.

Nach der entsprechenden Beteuerung Ludwigs werden ihm auf abermalige Anweisung, nämlich mit einer Geste gegenübergestellter Hände¹²³ die Pforten zu Sankt Peter wieder aufgetan, und alle betreten das Innere der Kirche, um eine feierliche Messe zu feiern. Am darauffolgenden Sonntag wird Ludwig zum König der Lombarden gekrönt.¹²⁴

Die Interpretation unserer in der Regel als zwar parteiisch, aber gut informiert geltenden Quelle fällt vor dem eingangs beschriebenen historischen Hintergrund nicht schwer: Kontrafaktisch erweist sich das Papsttum dank des Eingriffs der göttlichen Sphäre, des beherzten menschlichen Handelns sowie vielleicht auch seiner zeremoniellen Überlegenheit als Sieger gegenüber der rohen fränkischen Gewalt. Während die eigentlich notwendige Approbation des Papstes keine Erwähnung mehr findet, wird vielmehr die Abhängigkeit des Königs und seines Gefolges von päpstlichem Wohlwollen bzw. seiner Krönung unterstrichen, was beinahe einer Idoneitätsprüfung¹²⁵ gleich kommt. So mochten zwar in Phasen der größten Schwäche des karolingischen Kaisertums Ende des 9. Jahrhunderts Kaiser wie Karl der Kahle oder Karl III. der Dicke das *regnum italiae* mitsamt Option auf das Kaisertum erlangt haben,¹²⁶ sicher aber noch nicht zur Zeit der militärischen Schutzlosigkeit des Heiligen Stuhl, sowie dessen Abhängigkeit von der freilich alles andere als kontinuierlichen fränkischen Militärpräsenz im Patrimonium Petri zur Zeit Ludwigs II.¹²⁷ Stattdessen geht die Forschung im Jahre 844 von einem Einlenken Sergius' nach einer tagelangen Debatte und seiner Huldigung gegenüber Ludwig aus. Obwohl anschließend keineswegs allen kirchenpolitischen Wünschen der Franken

123 [O]bpositis manibus (vgl. ebd., S. 88). Es muss offen bleiben, ob darunter eine einladende Geste an den Titularkönig oder eine Geste des Ausbreitens der Arme korrelierend zum Öffnen der Pforte zu verstehen ist.

124 Vgl. Herbers, Geschichte des Papsttums, S. 84.

125 Zur Hoch- und Spätmittelalterlichen Entwicklung des päpstlichen Anspruches der Eignungsprüfung des zu wählenden Kaisers vgl. Miethke, Jürgen, Der Kampf Ludwigs des Bayern mit Papst und avignonesischer Kurie in seiner Bedeutung für die deutsche Geschichte, in: Nehlsen, Hermann; Hermann, Hans-Georg (Hgg.), Kaiser Ludwig der Bayer. Konflikte, Weichenstellungen und Wahrnehmung seiner Herrschaft (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte. Neue Folge 22), Paderborn 2002, S. 40-49.

126 Vgl. Herbers, Die Geschichte des Papsttums, S. 84; Frenz, Das Papsttum, S. 19.

127 Vgl. Herbers, Geschichte des Papsttums, S. 83; Schimmelpfennig, Das Papsttum, S. 117.

entsprochen wurde,¹²⁸ wirkte sich die Erneuerung des Verhältnisses zwischen Papst- und Kaisertum dennoch positiv bis zum Pontifikat von Sergius' Nachfolger Leo aus.¹²⁹

Die Päpstin in Roman und Film

An dieser Stelle ist die Bearbeitung der Vita Sergius II. durch Donna W. Cross¹³⁰ sowie anschließend die Verfilmung derselben Szene durch Sönke Wortmann als Vergleich heranzuziehen. Wichtig erscheint es zu betonen, dass im Roman unhistorischerweise Kaiser Lothar selbst an der Spitze einer Armee St. Peter bedroht. Auch wird von Anfang an auf das der Quelle inhärente Plotelement des „Wunders“ zurückgegriffen, wenn auch auf semantisch invertierte Weise. Die Romanvorlage distanziert sich nämlich von einer Interpretation der Konfliktlösung als direktem Eingriff der göttlichen Sphäre, wenngleich ihren Charakteren immerhin die Vorstellung dieser Möglichkeit zu Eigen ist. Stattdessen deutet die Autorin die Szene im Hinblick auf ihr performatives, das Wunder Gottes verdeutlichende Element merklich um. Dies geschieht durch das Entfernen des besessenen Soldaten sowie durch die Konzentration der Autorin auf ein sekundäres Motiv der Vita, nämlich das Verschließen der Pforten Sankt Peters, welche in der Quellenvorlage freilich auf Geheiß des Papstes verschlossen und nach dem Einlenken Ludwigs wieder geöffnet werden. Bei Cross wird nun genau diese menschliche Handlung in der Vita als Zeichen der göttlichen Intervention konnotiert. Dies geschieht freilich auf semantisch invertierte Weise, da die Aktion durch die Protagonistin von Anfang an als Täuschungsmanöver geplant ist:

128 Vgl. Herbers, Leo IV., S. 208f.

129 Dies kann Herbers anhand von Respekterweisen gegenüber dem Kaisertum beim Amtsantritt Leos IV. im Jahre 847 nachweisen. Vgl. Herbers, Leo IV., S. 208f.; Herbers, Art. „Leo IV.“, Sp. 1878.

130 Die Vorlagen Donna Cross' beim Verfassen ihres Roman in Bezug auf die besprochene Szene sind nicht bekannt. Ob es sich hierbei um kundige Sekundärliteratur gehandelt haben könnte oder Cross direkt auf den Liber Pontificalis zugriff, kann bestenfalls gemutmaßt werden. Vgl. Cross, Pope Joan, S. 278ff.

„What difference does it make?“ Sergius said hopelessly. „We cannot prevail against Lothar’s forces; it would take a miracle.“ „Then,“ Joan says staunchly, „we will make a miracle.“¹³¹

Rein werkimmanent bezieht sich die Szene auf die in der ersten Hälfte des Romans etablierten, naturwissenschaftlichen Neigungen Johannas. So überrascht im Roman ihr Dienstherr und späterer Liebhaber Graf Gerold die wissbegierige Johanna mit einer selbsterbauten, automatischen Tür eines Grubenhauses, welche dieser ihr zunächst scherzhaft als Zauberei zu präsentieren versucht. Unsere spätere Szene ist quasi die Inversion des erwähnten Ereignisses nur diesmal mit Johanna als Urheberin des Blendwerks.¹³²

Wunder sind in der literarischen Welt des 9. Jahrhunderts von Donna W. Cross also menschengemacht, werden anders als von Herbers am Beispiel des Liber Pontificalis ausgemacht, also nicht von Gott an der Person des Papstes bewirkt bzw. von diesem berufen. Die zentrale Konfrontation beginnt mit dem scheinbar automatischen Schließen der Pforten von Sankt Peter, dem Zurückweichen Kaiser Lothars sowie einem für die Autorin notwendigen, aber nicht quellengetreuen performativen Akt des Papstes:

*Now. Joan willed Sergius to act. As if he had heard her unspoken command, he drew himself up, extending his arms dramatically. Gone was the weak and sickly man of a few days ago; in his white *camelaucum* and golden robes, he looked imposing, magisterial. He spoke in Frankish to be sure Lothar’s soldiers would understand. „Behold the hand of God“, he intoned solemnly, „which has barred the holiest of His altars against you.“ Lothar’s men cried out fearfully. The Emperor stood his ground, wary and suspicious. Now Sergius switched to Latin: „Si pura mente et pro salute Reipublicae (sic) huc advenisti... If you are come with a pure mind and goodwill toward the republic, enter, and welcome; if not, then no earthly power will open these doors to you.“¹³³*

Während das Bemühen der Autorin um relative Quellennähe bei ihrem partiellen Zitat des Libers sowie ihrer sinngemäßen Paraphrase der päpstlichen Ansprache aner kennenswert erscheint, so muss dennoch

131 Cross, Pope Joan, S. 278ff. Der Text der überarbeiteten Ausgabe von 2009 ist mit dem Original an dieser Stelle textidentisch. Herangezogen wurde die elektronische Kindle Fassung, welche dieselben Seitenzahlen aufweist.

132 Vgl. Cross, Pope Joan, S. 130ff. mit der vereinfachten aber inhaltlich entsprechenden Verfilmung von Wortmann (Regie): Pöpstin, Kapitel 10, Timecode 0.41.47-1.42.24.

133 Cross, Pope Joan, S. 280.

festgehalten werden, dass in der Vita Sergius‘ sich das Eingreifen der göttlichen Sphäre durch die Besitzergreifung eines nicht genannten fränkischen Soldaten durch den Dämon zeigt, während der Befehl Sergius‘ zum Schließen der Pforte Sankt Peters als einfache Anweisung an die eigene Dienerschaft zu interpretieren ist.¹³⁴ Gleichwohl ist das vorgetäuschte Wunder in der Vorstellungswelt des Romans als erbetenes Wunder zu verstehen¹³⁵, während der Liber bei der Schilderung der Besessenheit von einem unberufenen Eingreifen Gottes offenbar zur exemplarischen Reinigung der von der gesamten fränkischen Streitmacht begangenen Gräueltaten ausgeht.¹³⁶

An dieser Stelle soll Sönke Wortmanns Literaturverfilmung aus dem Jahre 2009 zu einem Vergleich herangezogen werden. Die langwierige wie konfliktträchtige, über 10 Jahre lange Produktionsgeschichte des Films inklusive der Ursachen des Regiewechsels von Volker Schlöndorff auf Sönke Wortmann¹³⁷ sowie die ursprünglichen Besetzungspläne mit Franka Potente oder Natalie Portmann kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.¹³⁸ Die Hauptrolle spielte nach dem Regisseurswechsel schließlich Johanna Wokalek, deren filmische Physiognomie als Päpstin

134 *Tunc almificus praesul, claudi faciens omnes ianuas beati Petri, atque serrari praecipit* (Liber Pontificalis, S. 88).

135 Vgl. zum Begriff Schild, Art. „Gottesurteil“, Sp. 481.

136 Ein Exorzismus, d.h. ein Heilungswunder am besessenen Soldaten erfolgt jedoch nicht. Vgl. Angenendt, Arnoldt, Art. „Wunder, II. Christlicher Westen“, in: *LexMa*, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 9, cols 351-353, in *Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online* (abgerufen am 19.11.2015).

137 Infolge der seinerzeit ausgiebig in den Printmedien kolportierten Auseinandersetzung Schlöndorffs mit der Produktionsfirma Constantin über das Konzept des sog. „Amphibienfilmes“ für TV und Kino gleichzeitig, welches auch für die „Päpstin“ vorgesehen war, wurde die Regie schließlich Sönke Wortmann übergeben. Vgl. die *Berliner Zeitung* vom 25. Juli 2007 <http://mobil.berliner-zeitung.de/home/volker-schloendorff-darf-die-paepstin-nicht-verfilmen--weil-er-die-vermischung-von-film-und-fernsehen-kritisiert-auswertungskaskaden,23785270,10492884.html> (abgerufen am 5.11.2015). Wortmann überarbeitete das seiner Ansicht nach „überfrachtet[e]“ Drehbuch Schlöndorffs. Vgl. das versöhnliche Gespräch der beiden Filmemacher in der *SZ* vom 17. Mai 2010 <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schloendorff-wortmann-paepstin-selbstmoerderische-haltung-1.42902> (abgerufen am 5.11.2015).

138 Der Film wurde mit einem Einspielergebnis von weltweit 27,412,220 Dollar bei einem Budget von 22 Millionen Dollar nur ein durchschnittlicher Erfolg, wobei mit gut 25 Millionen Dollar der Löwenanteil der Einnahmen aus Deutschland kam. Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0458455/business> (abgerufen am 5.11.2015).

an die damals populäre Niedersächsische Landesbischöfin und kurzzeitige EKD-Ratsvorsitzenden Margot Käßmann erinnert.

Vorweggenommen werden kann, dass die Filmfassung der Konfliktlösung durchaus eigene Akzente setzt und die Szene aufgrund ihrer visuellen Erfordernisse neu strukturiert, ohne aber das auf die Durchsetzungskraft des weiblichen Erfindergeist Johanna reduzierte „Thema“¹³⁹ der Szene zu verändern. Da derselbe Überraschungseffekt angestrebt und das ‚Wunder‘ als menschengemacht interpretiert wird, fügt der Film in einer Parallelmontage während des Marsches Kaiser Lothars auf Rom eine Szene der auf dem Boden einer Kirche liegenden und meditierenden Johanna ein. Nach einem plötzlichen Geistesblitz ruft sie den Kleriker Arighis herbei und gebietet ihm: „Die fähigsten Baumeister der ganzen Stadt... Können Sie sie versammeln? Sofort?“¹⁴⁰ In der nachfolgenden Konfrontation vor den Pforten St. Peters appelliert Sergius an den vor ihm mit seiner Streitmacht posierenden Lothar mit folgenden Worten: „Kaiser Lothar. Vor diesem heiligen Schrein, dem Tabernakel unseres Herrn Jesus Christus und mir seinem Stellvertreter auf Erden: Kniet nieder zum Zeichen Eurer Ehrerbietung.“¹⁴¹ Drehbuchautor und Regisseur Wortmann etablieren also von Anfang an nicht nur die visuellen, sondern auch rituellen „Spielregeln“¹⁴² des Nachfolgenden. Der Papst fährt fort: „Kaiser Lothar: Vor diesem heiligen Schrein, dem Tabernakel unseres Herrn Jesus Christus und mir seinem Stellvertreter auf Erden. Kniet nieder zum Zeichen Eurer Ehrerbietung.“¹⁴³ Während Cross bei ihrer Darstellung der Konfrontation die Ebene des Wunders eher implizit andeutet,¹⁴⁴ wird bei Wortmann das Wunder scheinbar aktiv durch das Flehen des Papstes mit ausgestreckten Armen herbeigerufen („Herr,

139 Begriff übernommen von Hickethier, welcher im Thema unterhalb von Fabel und Story die übergeordnetste Einheit einer Filmanalyse sieht. Vgl. Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart⁵2012, S. 110ff.

140 Vgl. Wortmann (Regie): Pöpstin, Kapitel 22, Timecode 1.37.10.

141 Ebd., Kapitel 22, Timecode 1.42.00. Ein Pöpst fühlte sich im 9. Jahrhundert jedoch noch keineswegs als Stellvertreter Jesu Christi. Vgl. Schimmelpfennig, Das Pöpsttum, S. 203; Denzler, Georg, Das Pöpsttum: Geschichte und Gegenwart, München³1997, S. 52.

142 Siehe oben, Anm. 68.

143 Wortmann (Regie): Pöpstin, Kapitel 23, Timecode 1.38.44.

144 Vgl. Cross, Pope Joan, S. 278ff.

gib uns ein Zeichen.“¹⁴⁵). Auf ein zunächst geschicktes Kontern des Kaisers mit Verweis auf seine Streitmacht (“Ist was Ihr seht noch nicht Zeichen genug?“) lässt Wortmann sogleich das vermeintliche Mirakel geschehen. Die darauffolgende Rede Sergius‘ hat mit der Metapher des Türöffnens bzw. der notwendigen *pura mente* des St. Peter betretenden Herrschers nur noch wenig zu tun, sondern ist als deutliche Verformung der Originalquelle zu interpretieren:

Sieh die Hand Gottes, die euch den Weg versperrt zum heiligsten aller Altäre. Gott selbst hat dir ein Zeichen gegeben, Lothar. Wenn du ihn respektierst, seine Macht und die seines Stellvertreters auf Erden anerkannt, bist du in Rom willkommen. Doch solltest du es wagen, dein Schwert zu ziehen, hier am Grabe des Apostels, so wird der Zorn Gottes dich zerschmettern und desgleichen deine Soldaten.¹⁴⁶

Auf diese, optisch von der Symbolik der sich automatisch verschließenden Türen unterstrichenen Ansprache Sergius‘ bleibt Lothar nichts mehr anderes übrig, als sich ebenfalls niederzuknien. Die Szene bricht daraufhin ab und folgt der Liebesgeschichte Johannes und Graf Gerolds. Bemerkenswert an der Variante Wortmanns des durch das direkte Anrufen des Pontifex herbeigeführten, vorgespilten Eingreifen Gottes erscheint ihre möglicherweise eher zufällige als intendierte Werkgetreue zwar nicht der *Vita Sergius‘* sondern des *Liber Pontificalis* insgesamt. Dieser schreibt immerhin zahlreichen anderen Päpsten thaumaturgische Fähigkeiten zu, darunter vor allem seinen Nachfolgern Leo IV. und Stephan V. Alle genannten Päpste führen Wunder durch ihre Betätigung als „oberste Beter“ herbei.¹⁴⁷ Auf diese Weise konnte der einflussreiche Papst Leo IV.¹⁴⁸ eine Feuersbrunst im Sachsenviertel auf der rechten Tiberseite eindämmen,¹⁴⁹ eine Entscheidung in einer Schlacht gegen die Sarazenen durch das Vernichten der arabischen Flotte in einem Sturm herbeiführen,¹⁵⁰ aber auch einen Basilisken bei einer Prozession in der Nähe von S. Maria Maggiore vertreiben, was jeweils auch dem „virtus“ des Papstes zuzuschreiben sei.¹⁵¹ Stephan V. bekämpfte er-

145 Vgl. Wortmann (Regie): *Päpstin*, Kapitel 23, Timecode 1.38.25.

146 Ebd., Timecode 1.40.18.

147 Vgl. Herbers, *Zu Mirakeln im Liber Pontificalis*, S. 130f.

148 Vgl. im Folgenden ebd., S. 124f.

149 Vgl. *Liber Pontificalis*, S. 111.

150 Ebd., S. 118.

151 Vgl. ebd., S. 110f.

folgreich einen Schwarm Heuschrecken durch Weihwasser.¹⁵² Dies erreichten die genannten Päpste jeweils nach vorhergehender Predigt bzw. Oration sowie durch gestisch-symbolische Kommunikation, etwa durch einen Kniefall oder die zum Himmel ausgestreckten Handflächen. Mit seiner Inszenierung unterstreicht Wortmann eine im Liber Pontificalis nur angedeutete Geste und setzt sie in einen neuen, stimmigen Kontext. Stellte doch Herbers am Beispiel Leos IV. fest, dass dieser die Vertreibung des Basilisken bzw. das Wunder ebenfalls durch das Richten der Handflächen nach oben, wenn auch durch eine symbolisch durch Tränen unterstrichene Oration bewirkt habe.¹⁵³

Da Donna Cross und Sönke Wortmann auf einem vorgetäuschten Wunder bestehen, musste das performative Element also, wie erwähnt, auf jeweils andere Weise ins Spiel kommen. Das war dem Filmemacher noch bewusster als der Schriftstellerin. Durch das Casting des durchaus breitbildfüllenden John Goodman, dessen Habitus und Korpulenz immerhin einer Handschriftenvariante des Liber Pontificalis entsprechen,¹⁵⁴ sowie durch die effektive, wenn auch etwas schmierenkomödiantische Schauspielführung unterstreicht Wortmann keineswegs quellenfern und mit zusätzlicher innerer Stringenz genau die Intentionen seiner Romanvorlage. Als Kontrast ist freilich noch eine bemerkenswerte Folgszene in Betracht zu ziehen,¹⁵⁵ bei welcher Lothar, der offenbar im Anschluss an seine Blamage über die Täuschung Johannas informiert worden war, seinen römischen Kollaborateur Anastasius rügt, diese Inszenierung nicht rechtzeitig verhindert zu haben. Auf Johanna gemünzt lamentiert der Kaiser: „Statt sich meiner Macht zu beugen, erschreckt er mit diesem Türenzauber meine Soldaten!“¹⁵⁶ Rituale haben also in der Realität des Filmes in völliger Übereinstimmung mit Gerd Althoff, wenn sie funktionieren und ihr geeignetes Publikum finden, ein großes Maß an gesellschaftlicher Verbindlichkeit. Vielleicht standen

152 Herbers, Zu Mirakeln im Liber Pontificalis, S. 124f.

153 Vgl. ebd., S. 125.

154 Herbers, Klaus, Zu frühmittelalterlichen Personenbeschreibungen im Liber Pontificalis und in römischen hagiographischen Texten, in: Laudage, Johannes (Hg.), Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 178, 180 mit der sehr viel konventionelleren Charakterbeschreibung auf ebd., S. 165.

155 Vgl. im Folgenden Wortmann (Regie): Pöpstin, Kapitel 23, Timecode 1.45.29-1.47.37.

156 Vgl. Wortmann (Regie): Pöpstin, Kapitel 23, Timecode 1.46.08.

bei Wortmann aber auch der im Jahre 2014 milliardenteuer pensionierte George Lucas und sein Jedi-Diktum Pate: „Die Macht kann großen Einfluss haben auf die geistig Schwachen.“¹⁵⁷

Bibliographie

Primärtexte

- Cross, Donna W., Pope Joan. A novel, New York ¹⁰1996.
- Duchesne, Louis, Le Liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. Sér. 2, T. 3, 1–2), Paris 1892 [RP Paris 1955].
- Eneasroman: Mittelhochdt. /Neuhochdt. (Reclams Universal-Bibliothek), hg. von Kartschoke, Dieter, Stuttgart 1986.
- Homer, Ilias, hg. von Hampe, Roland, Stuttgart 1979.
- Lewis, C. S.: Die Chroniken von Narnia: Gesamtausgabe, Wien 2001.
- P. Vergilius Maro, Aeneis. Epos in zwölf Gesängen, hg. von Plankl, Wilhelm, Stuttgart 1989.

Filme

- Adamson, Andrew (Regie): Die Chroniken von Narnia: Prinz Kaspian von Narnia (Orig. The Chronicles of Narnia: Prince Caspian) USA u.a. 2008, BluRay Fassung.
- Lucas, George (Regie): Krieg der Sterne (engl. „Star Wars“) (USA, 1977) BluRay-Fassung.
- Martinelli, Renzo (Regie): Barbarossa (auch Originaltitel), Italien 2009 (BluRay Version).
- Wortmann, Sönke (Regie): Die Päpstin, Deutschland 2008, DVD Version.

Forschungsliteratur

- Althoff, Gerd, Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Friede und Fehde, Darmstadt 1997.
- Althoff, Gerd, Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt ²2013.
- Althoff, Gerd; Stollberg-Rillinger, Barbara, Rituale der Macht in Mittelalter und früher Neuzeit, in: Michaels, Axel; Althoff, Gerd (Hgg.), Die neue Kraft der Rituale (Sammelband der Vorträge des Studium Generale der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Wintersemester 2005/2006), Heidelberg 2007, S. 141-178.
- Althoff, Gerd, Art. „Zeremoniell und Ritual“, in: Enzyklopädie des Mittelalters. Melville, Gert; Staub, Martial (Hgg.), Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 248–256.

157 Lucas, George (Regie): Krieg der Sterne (engl. „Star Wars“) (USA, 1977) BluRay-Fassung, Kapitel 19, Timecode 00.44.23.

- Angenendt, Arnoldt, Art. „Wunder, II. Christlicher Westen“, in: LexMa, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 9, cols 351-353, in Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online (abgerufen am 19.11.2015).
- Becker, Hans-Jürgen, Art. "Gottesurteil", in: LexMa, Bd. 4 (1989) Sp. 1594-1595.
- Beha Ad-Din, in: Gabrieli, Francesco (Hg.), Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht, Zürich/München 1973.
- Bennett, J. A. W., Art. „Lewis, Clive Staples (1898–1963)“, rev. Emma Plaskitt, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/34512>> (accessed 26 Oct 2015).
- Borst, Arno, Lebensformen im Mittelalter, München 2001 [RP 1973].
- Bresslau, Harry, Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien, Bd. 1, Berlin ³1958.
- Clayton, Aaron, The lion, the witch, and the Wii: Lewis's theology in the Narnia video game, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 126-144.
- Cram, Kurt-Georg, Iudicium belli. Zum Rechtscharakter des Krieges im deutschen Mittelalter, Berlin 1955.
- Denzler, Georg, Das Papsttum: Geschichte und Gegenwart, München ³1997.
- Depkat, Volker, Rezension zu: Fried, Johannes, Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik. München 2004, in: H-Soz-Kult, 11.02.2005, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-4990>> (abgerufen am 20.11.2015).
- Die Geschichte des Christentums (dt. Ausgabe), Bd. 4: Bischöfe, Mönche und Kaiser, 642-1054, Dragon, Gilbert; Riché, Pierre; Vauchez, André; Boshof, Egon (Hgg.), Freiburg/Basel/Wien 1994.
- Dinzelbacher, Peter, Das fremde Mittelalter: Gottesurteil und Tierprozess, Essen 2006.
- Döllinger, Johann Joseph Ignaz von, Papstfabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte, Stuttgart 1980.
- Ehlers, Joachim, Heinrich der Löwe: Eine Biographie, München 2008.
- Frenz, Thomas, Das Papsttum im Mittelalter, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Fried, Johannes, Canossa. Entlarvung einer Legende. Eine Streitschrift, Berlin 2012.
- Fried, Johannes, Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik. München 2004.
- Friedrich, Udo, Die "symbolische" Ordnung des Zweikampfes im Mittelalter, in: Braun, Michael; Herberichs, Cornelia (Hgg.), Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, München 2005, S. 123-158.
- Further Reading, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 199-207.

- Goez, Walter, Über Fürstzenweikämpfe im Spätmittelalter, in: AKG 49 (1967) S. 135-163.
- Gössmann, Elisabeth, „Die Päpstin Johanna“. Der Skandal eines weiblichen Papstes. Eine Rezeptionsgeschichte, München ⁵2000.
- Groll, Karin, Art. „Johanna, angebliche Päpstin“, in: BBKL, Bd. 3 (1992) Sp. 190-192.
- Herbers, Klaus; Kerner, Max, Die Päpstin Johanna. Biographie einer Legende. Köln/Weimar/Wien 2010.
- Herbers, Klaus, Die Päpstin Johanna, in: Historisches Jahrbuch, Bd. 108 (1988) S. 174-194.
- Herbers, Klaus, Art. „Leo IV., Papst (847-855)“, in: LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 1878.
- Herbers, Klaus, Leo IV. und das Papsttum in der Mitte des 9. Jahrhunderts. Möglichkeiten und Grenzen päpstlicher Herrschaft in der späten Karolingerzeit (Päpste und Papsttum, Bd. 27), Stuttgart 1996.
- Herbers, Klaus, Zu Mirakeln im Liber Pontificalis des 9. Jahrhunderts, in: Heinzemann, Martin; Herbers, Klaus; Bauer, Dieter R. (Hgg.), Mirakel im Mittelalter, Stuttgart 2002, S. 114-134.
- Herbers, Klaus, Zu frühmittelalterlichen Personenbeschreibungen im Liber Pontificalis und in römischen hagiographischen Texten, in: Laudage, Johannes (Hg.), Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 165-192.
- Herbers, Klaus, Geschichte des Papsttums im Mittelalter, Darmstadt 2012.
- Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart ⁵2012.
- Holzauer, Heinz, Der gerichtliche Zweikampf. Ein Institut des Germanischen Rechts in rechtsethnologischer Sicht, in: Holzauer, Heinz; Saar, Christoph Stefan; Roth, Andreas (Hgg.), Beiträge zur Rechtsgeschichte, Berlin 2000, S. 94-111.
- Jaser, Christian, Rezension zu: Neumann, Sarah, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache. Ostfildern 2010, in: H-Soz-Kult, 11.01.2012, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-15370>> (abgerufen am 9.10.2015).
- Jaser, Christian; Israel, Uwe, Einleitung. „Ritualisierte Zweikämpfe“ und ihre Akteure, in: Jaser, Christian; Israel, Uwe (Hgg.), Zweikämpfer. Fechtmeister – Kämpfen – Samurai. Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 19 (2014) H. 2, S. 241-248.
- Keller, Hagen; Althoff, Gerd, Die Zeit der späten Karolinger und der Ottonen. Krisen und Konsolidierungen 888-1024 (Gebhardt: Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 3), Stuttgart 2008.
- Korte, Barbara; Paetschek, Sylvia, Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel, in: Dies. (Hgg.), History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 9-60.

- Miethke, Jürgen, Der Kampf Ludwigs des Bayern mit Papst und avignonesischer Kurie in seiner Bedeutung für die deutsche Geschichte, in: Nehlsen, Hermann; Hermann, Hans-Georg (Hgg.), Kaiser Ludwig der Bayer. Konflikte, Weichenstellungen und Wahrnehmung seiner Herrschaft (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte. Neue Folge 22), Paderborn 2002, S. 39-74.
- Müllerburg, Marcel, Risse im Schleier der Erinnerung. Zur Kritik der historischen Memorik, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 58 (2010) S. 201–222.
- Neumann, Sarah, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache. (Mittelalter-Forschungen 31). Ostfildern 2010.
- Norris, Nanette, War and the Liminal Space: Situating The Lion, the Witch and the Wardrobe in the Twentieth Century Narrative of Trauma and Survival, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 71-89.
- Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen, Einführung, in: Dies (Hgg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach/Ts. 2009, S. 7-13.
- Patzold, Steffen, Konflikte als Thema in der modernen Mediävistik, in: Goetz, Hans-Werner (Hg.), Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung, Darmstadt 1999, S. 198-205.
- Prange, Peter, Zehn Thesen zum historischen Roman, in: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia (Hgg.), History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 61-64.
- Prietzl, Malte, Der Krieg im Mittelalter. Darmstadt 2006.
- Riché, Pierre, Das Christentum im karolingischen Reich (Mitte 8. bis Ende 9. Jahrhundert), in: Dragon, Gilbert; Riché, Pierre; Vauchez, André; Boshof, Egon (Hgg.), Die Geschichte des Christentums. Religion, Politik, Kultur. Bd. 4: Bischöfe, Mönche und Kaiser (642-1054). Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 686-777.
- Rox-Helmer, Monika, Fiktionale Texte im Geschichtsunterricht, in: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hgg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach/Ts. 2009, S. 98-112.
- Runciman, Steven, Geschichte der Kreuzzüge (Bd. 2: Das Königreich Jerusalem und der Fränkische Osten 1100-1187), München 1958.
- Russell, David L., Art. „C. S. Lewis (29 November 1898-22 November 1963)“, in: British Children's Writers, 1914-1960. Hettinga, Donald R.; Schmidt, Gary D. (Edd.), Dictionary of Literary Biography, Vol. 160. Detroit: Gale 1996, p. 134-149. <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=KYTMWN810999482&v=2.1&u=giessen&it=r&p=DLBC&sw=w&asid=b9058d69d62ef87e00c2502a4bffc6ca>> (accessed 26 Oct 2015).
- Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: LexMa, Bd. 9 (1998) Sp. 723f.
- Schild, Wolfgang, Art. „Zweikampf“, in: HRG, Bd. 5 (1998) Sp. 1835-1847.
- Schild, Wolfgang, Art. „Gottesurteil“, in: HRG, Bd. 2 (2012) Sp. 481-491.
- Schimmelpfennig, Bernd, Art. „Johanna, sog. Päpstin“, in: LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 527.

- Schimmelpfennig, Bernd, Art. „Kirchliche Organisationsformen. Papsttum, Kurie, Kardinalat“, in: Enzyklopädie des Mittelalters, Melville, Gert; Staub, Martial (Hgg.), Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 82-93.
- Schimmelpfennig, Bernd, Das Papsttum: Von der Antike bis zur Renaissance, Darmstadt 2009.
- Schütze, Marli, Neue Wege nach Narnia und Mittelelerde. Handlungskonstituenten in der Fantasy-Literatur von C. S. Lewis u. J. R. R. Tolkien (Europäische Hochschulschriften), Frankfurt 1986.
- Schwaiger, Georg, Art. „Sergius II., Papst (844-847)“, in: LexMa, Bd. 7 (1995) Sp. 1787.
- Schwaiger, Georg, Art. „Papstwahl“, in: LexMa, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 6, cols 1691-1693, in Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters Online) (abgerufen am 19.11.2015).
- Schwerhoff, Gerd, Rezension über: Neumann, Sarah, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache, Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2010, in: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 2012, 1, S. 75-76 <<http://recensio.net/r/7f9c2f84551e6da714750cd5c468d2cc>> (abgerufen am 9.10.2015).
- Seppelt, Franz Xaver, Geschichte der Päpste, Bd. 2 (Von Gregor dem Großen bis zur Mitte des elften Jahrhunderts), München 1955.
- Sommers, Joseph Michael, C. S. Lewis's manifold Mythopoetics: Toward a reconsideration of eschatological time in the construction of the Chronicles of Narnia, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 90-112.
- Vollrath, Hanna, Haben Rituale Macht? Anmerkungen zu dem Buch von Gerd Althoff: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, in: Historische Zeitschrift 284 (2007) S. 385-400.
- Weldy, Lance, Introduction, in: Weldy, Lance; Abate, Michelle Ann (Edd.), C. S. Lewis. The Chronicles of Narnia, pub. by New Casebooks, New York 2012, p. 1-14.
- Werthschulte, Leila, Heinrich der Löwe in Geschichte und Sage, Heidelberg 2007.
- Wicher, Andrezej, Medieval Echoes in CS Lewis's *The Chronicles of Narnia* with a Special Emphasis on *The Voyage of the Dawn Treader*, in: Kaylor, Noel Harold; Nokes, Richard Scott; Szarmach, Paul (Edd.), C. S. Lewis's Chronicles. Global perspectives on medieval english literature, language, and culture, Kalamazoo, Michigan 2007, p. 3-20.
- Wolter, Heinz, Art. „Anastasius Bibliothecarius, lat Schriftsteller, Gegenpapst“, in: LexMa, Bd. 1 (1980) Sp. 573f.
- Zielinski, Heinrich, Art. „Ludwig II., König von Italien“, in LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 2177.
- Zimmermann, Hermann, Art. „Liber Pontificalis“, in: LexMa, Bd. 5 (1991) Sp. 1946f.

Internetquellen

DFG GEPRIS: <gepris.dfg.de/gepris/projekt/12508351> (Stand 9.10.2015)

TU Dresden : <tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/philosophische_fakultaet/ig/mg/zweikampf_projekt/index_html> (Stand 9.10.2015)

Deutsches Studienzentrum Venedig: <www.dszv.it/docs/p4251.pdf> (Stand 27.07.2017)

Regesta Imperii: <http://www.regesta-imperii.de/id/0855-00-00_1_0_1_4_2_335_F335> (Stand 18.09.2015)

Berliner Zeitung: <<http://mobil.berliner-zeitung.de/home/volker-schloendorff-darf-die-paepstin-nicht-verfilmen-weil-er-die-vermischung-von-film-und-fernsehen-kritisiert-auswertungskaskaden,23785270,10492884.html>> (Stand 5.11.2015)

Süddeutsche Zeitung: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/schloendorff-wortmann-paepstin-selbstmoerderische-haltung-1.42902>> (Stand 5.11.2015)

IMDb (Internet Movie Database): <<http://www.imdb.com/title/tt0458455/business>> (Stand 5.11.2015)

Anna-Theresa Kölczer (Kassel)

Tierisch traditionell

Vormoderne Einhorn-Konzepte im Zeichentrickfilm THE LAST UNICORN (1982)

Für die europäischen Geistes- und Kulturwissenschaften als auch für die wissenschaftsgeschichtlich-interessierten Naturwissenschaften ist das Einhorn immer schon eine nicht versiegen wollende Quelle für zahlreiche Publikationen gewesen und fasziniert die Disziplinen nach wie vor mit seiner Liminalität zwischen historisch-belegbarem und allegorisch-mythologisiertem Tier.¹ Die mediävistische Literatur- und Kunstwissenschaft liefert mit der materialsatten Monographie J. W. Einhorn² weiterhin einen der grundlegendsten Beiträge zur Rezeptionsgeschichte eines der wohl ältesten Symboltiere des westlichen Abendlandes und gilt längst auch disziplinübergreifend als das Standardwerk für die Einhorn-Forschung. Durch eine sich wiederholende Belebung des Einhorn-Motivs in modernen literarischen und filmischen Erzählwelten ist die Rezeptionsgeschichte allerdings noch lange nicht gesamtheitlich erschlossen. Besonders für die interdisziplinär interessierte Mediävistik ergeben sich durch moderne Einhorn-Darstellungen fortwährend neue Untersuchungsperspektiven. So zeigen beispielsweise die Illustrationen des russischen Künstlers Gennadij Spirin zu Otfried Preußlers *Das Märchen vom Einhorn*³ ihren tierlichen Protagonisten mit gespaltenen Hufen und Löwenschweif unter Berücksichtigung der mittelalterlichen Einhorn-Beschreibungen gestaltet oder verweist die Beziehung zwischen Prinzessin

1 Vgl. bspw. R. R. Beer: Einhorn 1972; G. Kaminski-Menssen: Ikonographie und Ikonologie 1995; J. Hörisch: Wandel des Einhorns 1999; W. Hagenmaier: Spurensuche 2005; J. H. Reichholf: Fabeltiere 2012, S. 173-221.

2 Vgl. J. W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis* 1998.

3 Vgl. O. Preußler: *Das Märchen vom Einhorn* 2010. Während die Illustrationen von G. Spirin in den Auflagen von 1988 und 2010 einen ‚mittelalterlichen Einhorn-Typ‘ zeigen, zeichnet die Erstauflage von 1975 mit den Illustrationen von H. Lentz wiederum das ‚moderne Einhorn‘ mit Pferdeschweif nach (alle Ausgaben ohne Seitenangaben).

Lily und den Einhörnern in Ridley Scotts Fantasyfilm LEGENDE⁴ von 1985 augenscheinlich auf das in mittelalterlichen Naturkunden überlieferte Verhältnis zwischen Einhorn und Jungfrau. Das bekannteste Film-Einhorn der Gegenwart ist sicher jenes, das in diesem Beitrag in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt und ebenso wie die Einhörner bei Spirin und Scott bisher von der germanistisch-mediävistischen Rezeptionsforschung in Bezug auf seine kulturhistorische Verweiskraft ungeprüft geblieben ist. Das ‚letzte‘ Einhorn des gleichnamigen Zeichentrickfilms⁵ galoppierte 1982 unter der Regie von Arthur Rankin jr. und Jules Bass erstmals über die amerikanischen Kinoleinwände, in Deutschland zeigten die Kinos den Film im darauf folgenden Jahr. THE LAST UNICORN erzählt die Geschichte eines Einhorns, das sich mit dem Zauberer Schmendrick und der Vagabundin Molly Grue auf die Suche nach seinen verloren geglaubten ‚Artgenossen‘ begibt, um als „[...] letzte Verkörperung der Phantasie [...] der Menschheit die Phantasie zurück[zuge]ben [...]“⁶. Auf seiner Reise durch eine endzeitlich gestaltete Erzählwelt kämpft das Einhorn gegen die schwarzmagische Hexe Mommy Fortuna, den fanatischen König Haggard und seinen satanischen Roten Stier und wird dabei zum Ersten seiner Art, das Angst und Leid, aber auch Freundschaft und in seiner menschlichen Form als Lady Amalthea letztlich Liebe erfährt.

Durch die romantisierende Erzählhandlung und einer Überzahl an phantastischen Figuren, aber besonders durch die harmonische Bild- und Musikgestaltung bricht der Film THE LAST UNICORN mit bekannten ‚Mittelalterfilmen‘⁷ und lässt sich zunächst eindeutig nur dem Genre des Fantasy- und Märchenfilms⁸ zuordnen. Dass er sich aber durchaus an die mittelalterliche Kultur anlehnt und damit als ‚phantastischer Mär-

4 Vgl. LEGENDE (1985).

5 Zu THE LAST UNICORN (1982) vgl. allgemein N. Stresau: Fantasy Film 1984; A. Friedrich: Das letzte Einhorn 2007, S. 173; IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0084237/> (Letzter Zugriff 13.03.17).

6 N. Stresau: Fantasy Film 1984, S. 202.

7 Dazu allgemein C. Kiening/ H. Adolf (Hg.): Mittelalter im Film 2006. C. Kiening gibt in der Einleitung zum Sammelband zu bedenken, dass die vielen Filme, die mittelalterliche Stoffe und Themen aufgreifen, kein einheitliches Epochenbild zeigen und so gefragt werden muss, ob überhaupt von ‚dem Mittelalterfilm‘ gesprochen werden kann. Vgl. C. Kiening: Einleitung 2006, S. 4.

8 Vgl. dazu allgemein A. Friedrich (Hg.): Fantasy- und Märchenfilm 2003.

chenfilm mit einem mittelalterlichen Setting' kategorisiert werden kann, zeigen sowohl die Figurenkostüme und Architektur als auch die zahlreichen Rückgriffe auf Motive und Stoffe der höfischen Literatur: Ritterliche Aventiuren, Minnesang und Frauenlob sowie der englische Balladenzyklus um Robin Hood werden thematisiert, die Literaturgattung der *Chanson de geste* und Bezüge zur mittelalterlichen Lebenswirklichkeit wie etwa zur höfischen Fest- oder Rechtskultur lassen sich aber insbesondere in der Romanvorlage zu *THE LAST UNICORN* finden. Denn so handelt es sich bei der amerikanisch-japanisch-britischen Koproduktion um die Filmadaption eines ursprünglich literarischen Stoffes. Bereits 1968 war das moderne Kunstmärchen unter dem gleichen Titel aus der Feder des US-amerikanischen Schriftstellers Peter S. Beagle veröffentlicht worden, erreichte den ‚Klassiker‘-Status⁹ allerdings erst mit der Roman-Verfilmung. Beagle selbst blieb am Projekt zur Verfilmung seines Einhorn-Stoffes beteiligt und verfasste das Drehbuch. Er war bereits vorher als Drehbuchautor tätig gewesen und schrieb unter anderem das Skript zur Zeichentrickverfilmung des ersten Teils der *The Lord of the Rings*-Trilogie (1954/55) J. R. R. Tolkiens.¹⁰ Für die filmische Umsetzung seines eigenen Romans musste auch Beagle auf ganze Erzählstränge, einzelne Figuren und damit auf implizite Andeutungen auf die mittelalterliche Kultur der ursprünglichen Textversion verzichten, blieb aber mit den Figuren sprachlich nah am anfänglich Geschriebenen, sodass er sie teilweise ganze Dialoge fast wortgetreu aus dem Roman wiedergeben lässt. In der Filmanalyse wird dabei deutlich, dass der Autor offensichtlich die Hinzunahme des Romans für das Verständnis bestimmter Erzählinhalte des Films forcierte, da dieser aufgrund von Straffungen für die Filmadaption oft Leerstellen lässt, die ohne eine Kenntnis der Textgrundlage nicht ausreichend interpretiert werden können bzw. miss- oder unverständlich bleiben. Daher wird der Roman bei

9 Vgl. T. J. Morgan: Peter S. Beagle 2002, S. 201f. Hier werden *The Last Unicorn* und andere fantastische Geschichten Beagles neben Texten wie *The Hobbit* (J. R. R. Tolkien, 1937), *The Little Prince* (A. de Saint-Exupéry, 1943) und *Fahrenheit 451* (R. Bradbury, 1953) als ‚Klassiker‘ aufgelistet.

10 Vgl. *THE LORD OF THE RINGS* (1978). Der Fernsehfilm zum ersten Teilband *The Fellowship of the Ring* brachte niedrige Einspielergebnisse, sodass die Produktion nach dem ersten Teil eingestellt wurde. Dazu A. Platthaus: *Der Herr der Ringe* 2007, S. 153; H. Harzheim: *The Lord of the Rings* 2004.

der vorliegenden Untersuchung hinzugezogen. Doch ist dieser Beitrag nicht an einer ganzheitlichen Erfassung der Mittelalter-Rezeption in *THE LAST UNICORN* interessiert, sondern daran aufzuzeigen, wie der Film vormoderne Einhorn-Konzepte in seinen Figuren, Bildern, Handlungen und Erzählweisen reproduziert. Wie ‚tierisch traditionell‘ also ist *THE LAST UNICORN* tatsächlich? Steht beispielsweise das Einhorn selbst als Konstrukt bereits in der Tradition vormoderner textlicher und bildlicher Einhorn-Darstellungen, Motive und Mythologisierungen oder lassen sich andere ‚Zitate‘ historischer Einhorn-Diskurse im Film nachvollziehen? Wenn ja, wie kann sich dann möglicherweise der Rezeptionsprozess der Zuschauer_innen gestalten? Ist zu vermuten, dass diese Rekurse aktiv wahrgenommen werden und schlägt *THE LAST UNICORN* letztlich damit „[...] eine ästhetische Brücke zu der fremden Lebenswelt“¹¹ des Mittelalters? Oder sind Rückgriffe auf antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Einhorn-Konzepte weniger Teil einer historischen Vermittlung als viel mehr Gegenstand einer ästhetischen Gestaltung der filmischen Welt?

Der Beitrag teilt sich in zwei Argumentationsstränge und zeigt zunächst aus einer diachronen Perspektive die umfangreich diskutierten Einhorn-Darstellungen aus Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit, um in einem zweiten Schritt das Filmmaterial auf dieser gemeinsamen Grundlage auszuwerten.

„There has never been a time without unicorns“¹²: Naturkundliche und allegorische Einhörner in der Vormoderne

„There has never been a time without unicorns. We live forever!“¹³ erklärt das Einhorn zu Beginn des Films pathetisch. Die Forschung zumindest zeigt, dass naturkundliche Beschreibungen von einhörnigen Tieren spätestens seit der Antike existieren und nennt die Belegstellen der Indien-Reiseberichte der griechischen Gelehrten Ktesias und Megasthenes aus dem 5./ 4. Jahrhundert v. Chr. weiterhin als maßgeblich prä-

11 H. R. Jauß: *Alterität* 1977, S. 13.

12 *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:05:59.

13 Ebd.

gend für das Einhorn-Bild des Mittelalters.¹⁴ Während Ktesias den weißen Wildesel mit einem mehrfarbigem Horn erwähnt¹⁵, beschreibt Megasthenes ein Kompositwesen aus unterschiedlichen Tierattributen¹⁶. Beide Berichte finden sich in unterschiedlicher Gewichtung in den umfangreichen Wissenskompendien der großen Universalgelehrten der Antike wieder.¹⁷ Plinius d. Ä. beispielsweise tradiert in seiner *Naturalis Historia* (1. Jhd. n. Chr.) den Bericht des Megasthenes:

[...] asperimam autem feram monocerotem, reliquo corpore equo similem, capite cervo, pedibus elephanto, cauda apro, mugitu gravi, uno cornu nigro media fronte cubitorum duum eminente. hanc feram vivam negant capi.¹⁸

Plinius nennt das Einhorn in seiner Naturgeschichte im Zusammenhang mit den Festspielen des römischen Feldherren Pompeius des Großen und zählt es neben natürlichen Wildtieren wie dem Rhinoceros oder dem Luchs, aber auch neben solchen phantastischen wie dem Mantikor und dem Basilisken auf¹⁹. Er fasst das einhörnige Kompositwesen aus Pferd, Hirsch, Elefant und Eber mit diesen Raubtieren zusammen und erklärt es zum Wildesten unter den Tieren Indiens. Mit der zusätzlichen Nennung seiner brüllenden Stimme entwirft er ein Bild des unkontrollierbaren Monströsen.

-
- 14 Vgl. dazu u. a. R. R. Beer: Einhorn 1972, S. 11-15; J. W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis* 1998, S. 55-59. Zu alternativen Ursprungsideen des Einhorn-Mythos vgl. ebd., S. 29-51 u. S. 46-52 sowie J. Hörisch: *Wandel des Einhorns* 1999, S. 206f.; W. Münke: *Mythologie der chinesischen Antike* 1998, S. 55f.; H. Schöpf: *Fabeltiere* 1992, S. 65.
- 15 Vgl. Ktes.Indica, F45q., S. 202f. Der Bericht ist als Fragment durch Aelians *De natura animalium* (2. Jhd. n. Chr.) überliefert. Vgl. Ael.NA IV. 52, S. 273-277.
- 16 Vgl. Megas.Indica, Fragm.XV.B., S. 104f. Auch dieser Bericht wird fragmentarisch durch Aelians *De natura animalium* überliefert. Vgl. Ael.NA XVI.20, S. 289-291. Allgemein wird in der Forschung angenommen, Megasthenes beschreibe hier das indische Nashorn. J. W. Einhorn weist aber zu Recht darauf hin, dass Megasthenes und auch Aelian zusätzlich ein Kapitel zum Nashorn stellen. Vgl. J. W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis* 1998, S. 56f.
- 17 Zu den antiken Quellen allgemein vgl. U. Friedrich: *Naturgeschichte* 1995, S. 15-25; J. W. Einhorn, *Spiritualis Unicornis* 1998, S. 55-59.
- 18 Plin.NH VIII.76, S. 64 („[...] als wildestes Tier [jagen die Orsäer in Indien] aber das Einhorn, das sonst am Körper dem Pferde, am Kopf aber dem Hirsch, an den Beinen dem Elefanten, am Schwanz dem Eber ähnlich ist, dumpf brüllt, während ein zwei Ellen langes schwarzes Horn mitten auf der Stirne hervorragt. Lebend soll sich dieses Wild nicht fangen lassen.“ Neuhochdeutsche Übersetzung nach R. König in Plin.NH VIII.76, S. 65).
- 19 Vgl. Plin.NH VIII.70-76, S. 62-66.

Im Kontrast dazu steht die Einhorn-Beschreibung des frühmittelhochdeutschen *Millstätter Physiologus*:²⁰

Ouch ist ein tier, heizzet Einhorn, von dem zellet Physiologus, / daz ez in siner ahte habe susgetan geslehte. / Ez ist ein tier luzzil gelich dem Chizze. / ez ist chuonezorn und hat niwan ein horn / an dem houbet den oren nahen: ane disen list chan ez nieman gevahen. / Man nimet eine maget unde leitet si an die stat, / da der Einhurne emzliche wiset nach der sinen spise. / die maget reine laet man da sizzen eine. / So si gesihet der Einhurne, so springet er ir an ir barm / unde slaeffet danne: so wirt er gevangen.²¹

Indem sich die Erzählinstanz auf die Autorität eines unbekanntenen *Physiologus*²² als naturkundigem Experten beruft, klassifiziert sie das Einhorn als kleines, ziegenartiges Tier und bricht damit das Konzept des monströsen Wildtieres bei Plinius auf. Die zuvor genannten Wildtiere werden aus dem Körperkonzept des Einhorns entfernt und durch ein domestiziertes Tier der historischen Alltagswelt ersetzt – die Ziege wird zum Referenztier der Einhorn-Beschreibung. Damit wird eine logische Voraussetzung für die beschriebene Fangmethode ermöglicht, die das Kompositwesen der antiken Gelehrtentradition einerseits durch seine Körpermaße davon ausschließt, das Einhorn des *Physiologus* andererseits aber weiterhin zwischen Kraft und Sanftheit changieren lässt.

Durch die *Etymologiae* (7. Jhd. n. Chr.) des Isidor von Sevilla wird das Einhorn-Wissen der Antike erstmals gebündelt den Rezipierenden im Mittelalter zur Verfügung gestellt und, wie das *Physiologus*-Beispiel zeigt, heilsgeschichtlich interpretiert.²³ Damit verlagert sich das Interesse vom Exzerpieren der Naturgeschichten hin zur symbolischen Ausdeutung der beschriebenen tierlichen Proprietäten für die Bibelexegese.²⁴

20 Zum Einhorn in der *Physiologus*-Tradition vgl. J. W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis* 1998, S. 63-78. Zum *Physiologus* allgemein vgl. N. Henkel: *Physiologus im Mittelalter* 1976.

21 MPhy, Strophe 26-29, 2, S. 72.

22 MPhy, Strophe 26, 1, S. 72.

23 Zur Überlieferungslage der antiken Naturtexte im Mittelalter vgl. B. K. Vollmann: *Thomas von Cantimpré* 2011, S. 16f.

24 Zu den enzyklopädisch-angelegten Naturbüchern des Mittelalters vgl. C. Meier: *Enzyklopädik* 1984.

Ebenfalls als Teil einer christlich-exegetischen Glaubenspraxis²⁵ entstehen bereits im 12. und 13. Jahrhundert die moral-didaktisch angelegten Bestiarien. Die Handschriftenzahlen demonstrieren eine hohe Popularität dieser lateinischen und volkssprachigen Tierkunden im englisch- und französischsprachigen Raum²⁶ und zeigen im Kontext von enzyklopädisch-naturkundlichem Wissen und typologischer Weltdeutung heimisch-vertraute Tiere neben exotisch-phantastischen. Für diese Textgattung sind die meist repräsentativ illuminierten Handschriften obligatorisch, die im Falle der Illustrationen zu den Einhorn-Kapiteln in einer auffälligen Übereinstimmung die bereits oben erwähnte Szene des Einhorn-Fanges mit (junger) Frau zeigen.²⁷ Dabei werden die Einhörner meist mit dem Kopf im Schoß der Frauen liegend immer hinterrücks von Jägern mit einer Lanze durchbohrt.²⁸ Trotz dieses homogenen Bildarrangements sind die dargestellten Einhörner in ihrem Aussehen umso heterogener. Durch die wenigen Angaben in den Naturbeschreibungen auf eigene Interpretationen angewiesen, zeigen die Zeichner in ihren Miniaturen vielgestaltige Kompositwesen zwischen hund- oder wolfartig mit Löwenschwanz, und reh-, schaf- oder ziegenartig mit zugehörigem Stummelschwanz, Fellwolle und Bart²⁹. Dabei scheinen sich die Miniaturen einerseits in den Zuschreibungen des wilden, unzähmbaren Tieres auf eine Lesart des Raubtierhaften zu konzentrieren, während für andere Exemplare die direkte Nennung der Ziege in den Mittelpunkt der Kapitelbebilderung zu rücken scheint. In den Naturbüchern des 14. Jahrhunderts dagegen werden offenbar die Referenztiere Pferd, Ziege und Reh für die Einhorn-Darstellungen favorisiert³⁰. Wie bereits am Beispiel

25 Vgl. dazu F. Ohly: *Typologische Figuren* 1978.

26 Vgl. D. Hassig: *Medieval Bestiaries* 1995, S. 1.

27 Vgl. zum Text-Bild-Verhältnis in den Bestiarien C. Lund: *Bild und Text* 1997.

28 Vgl. dazu die Einhorn-Miniaturen in J. W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis* 1998, S. 189, S. 197, S. 199, S. 455. Ebenso die ausführliche Auflistung und Beschreibung des Bildmotivs in der Handschriften-Illustration, vgl. dazu ebd., S. 451-464.

29 Vgl. dazu bspw. die Miniaturen der Einhorn-Kapitel in folgenden Handschriften: Bibliothèque Municipale de Douai, MS 711, fol. 4r; Bibliothèque Nationale de France, lat. 3630, fol. 76v; Bodleian Library, MS. Ashmole 1511, fol. 14v; Bodleian Library, MS. Bodley 602, fol. 14r; Bodleian Library, MS. Bodley 764, fol. 10v; Bibliothèque Nationale de France, fr. 15213, fol. 74v. Gesammelt sind die verschiedenen Einhorn-Typen anzusehen unter <http://bestiary.ca/beasts/beastgallery140.htm> (Letzter Zugriff 13.03.17).

30 Vgl. dazu bspw. die Handschriften-Illustrationen zu Konrads von Megenberg *pûch von den naturleichen dingen* (allg. *Buch der Natur*, 1349/50): Pferdeartiges Einhorn in Cod.

des monströsen Kompositwesens des Plinius gezeigt, ist die Auslegung hin zum raubtierhaften Einhorn für manche Kompilatoren und Illustratoren denkbar problematisch und kollidiert mit der allegorisch-heilsgeschichtlichen Deutung des Einhorns der *Physiologus*-Tradition.

Konrad von Megenberg folgt in seinem *puoch von den naturleichen dingen* (allg. *Buch der Natur*, 1349/1350)³¹ der Einhorn-Allegorese des *Physiologus* und gibt ausgehend von der besonderen Fangmethode wieder:

Daz tier bedäut vnfern herren Ihesum Christum, der waz zornick vnd grimm, ê er menſch würd, wider die hochvart der engel vnd wider die vngedorſam der läut auf erden. Den vieng die hochgelobt mait mit ir chäuſchen rainichait, Maria, in der wußten diſer chranchen werlt, do er von dem himel her ab ſprang in ir chäuſch rain ſchozz. Da nach wart er gevangen von den gar ſcharpfen iägern, von den iuden, vnd wart läfterleich getöt von in. Dar nach erſtünd er von dem tod vnd für ze himel in den palajt dez himelijchen chünges [...]³².

In einer christologisch-mariologischen Deutungsweise übernimmt Konrad die Interpretation der Einhorn-Jungfrau-Beziehung und legt dieses ‚Naturereignis‘ exegetisch auf das biblische Wunder der Jungfrauengeburt aus. Die keusche Jungfrau wird hier zum Sinnträger für die nach der römisch-katholischen Kirche durch die unbefleckte Empfängnis reine Gottesmutter Maria, das wilde Einhorn zum Sinnträger Jesus Christus. In der Allegorie der Einhornjagd wird die christologische und ekklesiologische Ausdeutung des ursprünglichen Naturberichts für das Spätmittelalter zum ikonographischen Bildtypus Mariä Verkündigung. Kircheninventar wie Altäre oder Wandbehänge zeigen die Verfolgung des Einhorns durch den Verkündigungengel Gabriel, der mit Horn und Hun-

Pal. germ. 300, fol. 115r, Universitätsbibliothek Heidelberg, einzusehen als Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300/0248?sid=ca5a2cc5a30fc4671d36d8a197a43096> (Letzter Zugriff 13.03.17) oder in Cod. Pal. Germ. 311, fol. 108r, Universitätsbibliothek Heidelberg, einzusehen als Digitalisat unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg311/0226?sid=ca5a2cc5a30fc4671d36d8a197a43096> (Letzter Zugriff 13.03.17). Rehartiges Einhorn in Ms. Carm. 1 (Ausst. 47), fol. 111r, Universitätsbibliothek Frankfurt, einzusehen als Digitalisat unter <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/content/pageview/1971811> (Letzter Zugriff 13.03.17).

31 Vgl. zu Konrad von Megenberg und dem *Buch der Natur* immer G. Hayer: Text- und Überlieferungsgeschichte 1998; C. Märkl et. al. (Hg.): Konrad von Megenberg 2006; E. Feistner (Hg.): Ein spätmittelalterlicher 'Enzyklopädist' 2011.

32 KvM, III.A.67 „Von dem ainhuren“, S. 187,21-188,4. Die Kursivierung im Zitat ist aus der Textedition von R. Luff u. G. Steer (2003) übernommen.

demeute als Jagender gekennzeichnet das Einhorn in den schützenden Schoß der im ‚Hortus conclusus‘ sitzenden Gottesmutter Maria treibt³³.

Für Rudolf von Ems ist die Begegnung zwischen Einhorn und Jungfrau weniger auf einer symbolischen Ebene zu verstehen, als vielmehr ein pragmatisch-weltlicher Akt. In seiner Weltchronik aus dem 13. Jahrhundert beschreibt er das Zusammentreffen von Mensch und Tier folgendermaßen:

[...] swie das geschilt / das ez die magt vor im irsicht / siten, so wirt sin milte groz: / ez leit sin houbit in ir schoz / und rüwet bi ir schone, / ir küschekeit ze lone: / sus *vahet* man in uf der lip. / ist abir das si *ist* ein wip / und megde namin ir selbin giht, / so lat er si genesin niht / und zeigt an ir grozin zorn: / durh si so stichet er das horn / und richtet an ir die valscheit / die si von ir selbir seit.³⁴

Das Einhorn wird zum Prüfer und Vollstrecker, die Begegnung zur Entscheidung über Leben und Tod. Erweist sich die Frau als jungfräulich rein, entschläft das Einhorn in der bekannten Manier in ihrem Schoß, ist sie aber bereits sexuell aktiv gewesen, zeigt sich das monströse Wildtier der Antikentradition im tödlichen Vollzug und durchbohrt die Frau mit seinem Horn. Das Einhorn wird demnach zum Kennzeichnenden einer körperlichen Unberührtheit und durch Rudolf zum Richter der historisch-lebensweltlichen Jungfrauenprobe qualifiziert.

Sowohl die phallische Konnotation des Durchbohrt-Werdens als auch der gegebene Umstand, dass das Einhorn Jungfräulichkeit erkennt, führt bereits in den Texten der *Carmina Burana* (11. und 12. Jhd.) zu Anspielungen auf ein erotisches Interesse des Einhorns an jungfräulichen Mädchen³⁵. Im Spätmittelalter verlagert sich die doppelte Lesart von der geistlich-theologischen endgültig hin zu einer eindeutig körperlich-weltlichen und macht das Einhorn zum Gefährten der ‚Wilden Leu-

33 Vgl. bspw. das Triptychon ‚Einhornjagd‘ des Erfurter Mariendoms (Unbekannter Meister, um 1430). Dazu bspw. J. Wischnewsky: *Jagd nach dem Einhorn* 2011. Maria mit Einhorn auch auf dem gewebten Wandbehang ‚Hortus conclusus‘ des Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (Unbekannter Meister, 1480, Inv. LM 1959), einzusehen in A. Rapp Buri/ M. Stucky: *Basler und Strassburger Bildteppiche* 1990, S. 202f. Vgl. auch H. H. Hofstätter: *Christliche Allegorie* 1979, S. 50.

34 RvE, V. 1786-1799, S. 25. Die Kursivierungen im Zitat sind aus der Textversion von G. Ehrismann (1967) übernommen.

35 Vgl. CarBu, Lied 88, Strophe 5, S. 303. Nennung auch bei J. Hörisch: *Wandel des Einhorns* 1999, S. 216f.

te³⁶ – nackte oder nur mit Haaren und Blättern bedeckte Männer und Frauen, die sich als Grenzgänger zwischen Menschlichem und Animalischem den Lebensraum Wald mit den Einhörnern teilen. Unterschiedliche Bildzeugnisse des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen die ‚Wilden Leute‘ mit Einhörnern zusammenliegend oder auf ihnen reitend³⁷ und präsentieren damit eine neue Darstellungsweise, welche die mit dem Einhorn so lange verbundene religiöse Symbolik durchbricht.

Vermutlich durch das Trienter Konzil von 1563 wird das Einhorn letztlich ganz aus seiner mythischen Position in der christlichen Exegese und wieder zurück in seine ursprünglichen (Natur-)Wissenschaften gedrängt.³⁸ Hier entbrennt unter Medizinern in ganz Europa eine heiße Debatte über die Frage nach der Existenz oder Nicht-Existenz des Einhorns und damit über die Wirksamkeit eines der vermarktungsstärksten Arzneimittel des Mittelalters.³⁹ Seit dem Hochmittelalter werden in adelig-repräsentativen Wunder- und Kunstkammern die gewundenen Stoßzähne von männlichen Narwalen als Hörner des Einhorns (*Ainkhürn*) ausgestellt, wegen ihrer angeblichen antidotischen Universalwirkung aber auch als Medikament gehandelt. Bereits Ktesias weist in seinem Indien-Reisebericht darauf hin, dass man das Einhorn seines Hornes wegen fange und dieses pulverisiert gegen Krämpfe und Epilepsie einnehme⁴⁰. Erste Beschreibungen von Walfängen in skandinavischen Ländern

36 Zu den Wilden Leuten in der höfischen Literatur des Mittelalters vgl. L. Schuler-Lang: Wildes Erzählen 2014, S. 13-34.

37 Vgl. dazu bspw. die barbusige Wildfrau mit reh-gestaltigem Einhorn auf dem Straßburger Wirkteppich-Fragment ‚Wildfrau mit Einhorn‘ (Unbekannter Künstler, um 1500/1510), einzusehen in A. Rapp Buri/ M. Stucky: Basler und Strassburger Bildteppiche 1990, S. 108 oder den Kupferstich ‚Turnier zwischen Mann und Frau‘ (Israel van Meckenem d. J., 15. Jhd.), einzusehen in R. R. Beer: Einhorn 1972, S. 142.

38 Obwohl es keine eindeutigen schriftlichen Quellen gibt, nimmt nicht nur J. Hörisch an, dass das Einhorn in seiner Darstellung mit dem Phallus-ähnlichen Horn im Zuge des Bildersturms von der kirchlichen Obrigkeit als Gnosis verdächtig galt und als entartet klassifiziert wurde. Vgl. aber u. a. J. Hörisch: Wandel des Einhorns 1999, S. 221f.

39 In Italien erscheinen in der zweiten Hälfte des 16. Jhd. zwei grundkontroverse Bücher. Einerseits versuchte der Arzt Andrea Marini in seiner Schrift *Discorso contra la falsa Opionione dell’Alicorno*, 1566 in Venedig publiziert, dem Einhorn-Glauben ein Ende zu bereiten, während der päpstliche Arzt Andrea Bacci dagegen mit seiner Schrift *Discorso della natura dell’Alicorno e delle sue virtù eccellentissime* (Florenz, 1573) weiterhin an der Wirkkraft des antidotischen Horns des Einhorn festhält. Vgl. dazu J. Hörisch: Wandel des Einhorns 1999, S. 226f.

40 Vgl. Ktes.Indica, F45q., S. 202f.

und die beginnende frühneuzeitlichen Walkunde berichten schließlich von einem ‚Walfisch‘, der ebenfalls ein gewundenes Horn besäße und heute als Narwal benannt zur maritimen Version des Einhorns wird.⁴¹ Obwohl der Kopenhagener Arzt Thomas Bartholin im 17. Jahrhundert das *Äinkürn* letztendlich als den Stoßzahn des Narwals identifizieren⁴² und durch Autopsien an Köpfen gestrandeter Narwale in einschlägigen Abhandlungen absichern kann,⁴³ wird es bis ins 18. Jahrhundert hinein weiterhin in großen naturkundlichen Schriften thematisiert⁴⁴ und wohl erst mit solchen Märchen wie denen Jacob und Wilhelm Grimms⁴⁵ (*Kinder- und Hausmärchen*, Erstauflage 1812) vollständig zur Figur eindeutig fiktionaler Erzählwelten erklärt.

Kaum eine tierliche Figur der Literaturgeschichte kann auf eine derartig lange Text- und Bildtradition zurückblicken und wird darüber hinaus weiterhin erfolgreich in Literatur, Film und Fernsehen thematisiert. Auch THE LAST UNICORN wählt im Titel bereits ankündigend das Einhorn zum Protagonisten und greift ebenfalls seine Besonderheit, zwischen lebendem Tier und imaginiertes Märchenfigur zu changieren, wiederholt auf. Innerhalb der Erzähllogik des Films steht dabei fest: „Unicorns are long gone [...] If, indeed, they ever were.“⁴⁶

Für den zweiten Teil des Beitrags gilt es nun Film und Buch auf Indikatoren für die Rezeption der gezeigten Einhorn-Darstellungen hin zu untersuchen und ihre Funktionen sowohl für die Erzählung selbst als auch für den Rezeptionsprozess zu befragen.

41 Vgl. dazu B. Roling: Wal als Schauobjekt 2014, S. 177. Vgl. allgemein zu Einhorn und Narwal: C. Lavers: Natural History of Unicorns 2009, S. 69-111.

42 Vgl. dazu T. Bartholin: De unicornu observationes novae 1678, S. 258-265.

43 Vgl. dazu B. Roling: Wal als Schauobjekt 2014, S. 183.

44 Bspw. noch in den Naturgeschichten von Carl von Linné: Systema Naturae, im Kapitel „Paradoxa 4“, S. 69 u. Georges-Louis Leclerc de Buffon: Histoire naturelle, im Kapitel „Des Narwals“, S. 245f.

45 Vgl. KHM20, S. 123-131.

46 Beag.TLU, S. 3. Eindeutig auch im Film THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:12:07-0:13:10.

„Would you call this age a good one for unicorns?“⁴⁷: Vor-
moderne Einhorn-Konzepte in *THE LAST UNICORN*

Die erste Begegnung zwischen Einhorn und Zuschauer_innen erweist sich in *THE LAST UNICORN* bereits als eine inszenatorische Leerstelle, denn so zeigt sich der Protagonist zunächst nur in seinem blau-schwarzen Schatten auf einer Blumenwiese⁴⁸. Es ist der Umriss eines pferdeartigen Lebewesens mit Horn auf der Stirn zu sehen, das die Zuschauer_innen durch ihr kulturell erlerntes Wissen als Einhorn identifizieren können. Dieser Prozess der Zuordnung entfällt in der Initialphase des Buches, wenn die Erzählinstanz den Protagonisten zu Beginn direkt in seiner Artzugehörigkeit nennt:

The unicorn lived in a lilac wood, and she lived all alone. She was very old, though she did not know it, and she was no longer the careless color of sea foam, but rather the color of snow falling on a moonlit night. But her eyes were still clear and unwearied, and she still moved like a shadow on the sea.⁴⁹

Romantisierend führt die Erzählinstanz das Einhorn in die Geschichte ein und markiert damit zuerst einmal das Textgenre (Kunst-)Märchen und die damit verbundenen narrativen Freiheiten. Denn auch wenn es scheint, als würde sie eine ausführliche Beschreibung zum körperlichen Aussehen des Einhorns geben, sind die Nennung durch Negationen und maritime Naturmetaphorik zur Interpretation bereitgestellt. Da eine explizite Beschreibung fehlt, die Begriffe „sea foam“, „snow“ und „moonlit“ aber durchaus Farbimaginationen hervorrufen, sind die Leser_innen an diesem Punkt dazu aufgefordert, zur exakten Zuordnung des tierlichen Aussehens ihre eigenen unterschiedlichen kanonisierten Wissensbestände abzurufen.⁵⁰ Die Referenz des ‚weißen Pferdes mit Horn auf der Stirn‘ kann zwar von den Rezipient_innen sowohl für die Beschreibung des Einhorns im Buch als auch für den Schattenriss im Film aktiviert und ganz subjektiv ausgewertet werden, wird durch den Schatten-

47 Beag.TLU, S. 54.

48 Vgl. *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:01:25.

49 Beag.TLU, S. 1.

50 W. Wunderlich zeigte bereits 1988 eindrucksvoll die Vielzahl der Einhörner in der amerikanischen Fantasyliteratur und erklärte die Häufung von Einhorn-Geschichten Ende der 80er Jahre als „Motivbelebung von Gegenwartsdichtung“. Vgl. W. Wunderlich: *Hunting the Unicorn* 1988, S. 580f.

riss des Film-Einhorns aber zur kanonisierten Vorstellung, zum pferdeartigen Einhorn, hingelenkt.



Abb. 1: Das andersartige Einhorn, THE LAST UNICORN (1982).

Als das Einhorn im Film schließlich das erste Mal vor die Betrachter_innen tritt⁵¹, wird ein weißes Lebewesen mit Horn auf der Stirn, schlankem Kopf, Hals und Beinen gezeigt, das in seiner Darstellung als hochgewachsenes vierfüßiges Tier ebenfalls den Vergleich mit einem Pferd erlaubt (Abb. 1), trotzdem markiert aber vor allem sein Schweif mit Endquaste eine gewisse Andersartigkeit zu ‚modernen‘ Einhörnern.⁵²

Das Einhorn wirkt in seiner Körperlichkeit stark überzeichnet, kräftiger Rumpf auf zerbrechlich wirkenden Extremitäten, das überlange Horn auf einem fast zu schmal wirkenden Kopf und Hals, dazu die unproportioniert großen Augen, die an japanische Mangas erinnern und damit auf das Produktionsland der Zeichnungen verweisen.⁵³ Erst durch die Hinzunahme der zugehörigen Textstelle im Roman wird deutlich, dass es sich bei der Darstellung des Film-Einhorns eben nicht um eine subjektive Interpretation durch die japanischen Trickfilmzeichner handelt, sondern dass diese Andersartigkeit bereits im Text seine Grundlage hat:

51 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:02:30.

52 THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:06:16.

53 Zu den Produktionsdetails von THE LAST UNICORN vgl. allgemein N. Stresau: Fantasy Film 1984; A. Friedrich: Das letzte Einhorn 2007, S. 173; IMDb: http://www.imdb.com/title/tt0084237/?ref_=ttspec_spec_tt (Letzter Zugriff 13.03.17).

She did not look anything like a horned horse, as unicorns are often pictured, being smaller and cloven-hoofed, and possessing that oldest, wildest grace that horses have never had, that deer have inly in a shy, thin imitation and goats in dancing mockery. Her neck was long and slender, making her head seem smaller than it was, and the mane that fell almost to the middle of her back was as soft as dandelion fluff and as fine as cirrus. She had pointed ears and thin legs, with feathers of white hair at the ankles; and the long horn above her eyes shone and shivered with its own seashell light even in the deepest midnight.⁵⁴

So ist das Einhorn in *THE LAST UNICORN* eben nicht als das obligatorisch weiße Pferd mit Horn auf der Stirn, sondern als hybrides Kompositwesen konstruiert, das unterschiedliche Tierattribute in sich vereint. Der eindeutige Erkenntnisgewinn, dass es sich eben nicht um das weiße Pferd, sondern um einen Tier-Hybriden handelt, kann sich den Rezipient_innen aber wohl nicht allein durch den Film, sondern erst durch die Hinzunahme des Buchtextes erschließen, der nicht nur mit ihrer Erwartung bricht, sondern sich explizit von der modernen Darstellungstradition distanziert. Den neuzeitlichen Betrachter_innen mag die Andersartigkeit des Beagleschen Einhorns vielleicht auffallen, doch werden sie auf den ersten Blick kaum vermuten, dass es sich keinesfalls um die Fantasie des Autors handelt, sondern um geschickt arrangierte Rückgriffe auf die lange zurückreichende Tradition von Einhorn-Beschreibungen aus der Vormoderne. Erst die schrittweise Dekonstruktion des in Film und Text präsentierten Figurentwurfs macht deutlich, dass hier sowohl die bereits vorgestellten antiken, als auch mittelalterlichen Traditionslinien miteinander verwoben wurden. Dafür bestätigt sich gleich zu Beginn wiederholt die Vermutung des ‚gemeinsamen Lesens‘ von Roman und Zeichentrickfilm, denn so gibt der Text eindeutig Quellenauskunft über Beagles Referenz für das Aussehen seines Einhorns. Im Streitgespräch zwischen zwei Jägern erläutert der Jüngere:

Pliny describes the unicorn as being very ferocious, similar in the rest of its body to a horse, with the head of a deer, the feet of an elephant, the tail of a bear; a deep, bellowing voice, and a single black horn, two cubits in length.⁵⁵

Erneut könnte es hier zum Bruch mit der Rezipient_innen-Erwartung kommen. Zeichnete die Beschreibung zuvor den Autor als besonders

54 Beag.TLU, S. 2.

55 Beag.TLU, S. 4.

Kreativen aus, der nicht dem Konsens moderner Einhorn-Darstellungen folgt, sondern seine ganz eigenen Imaginationen schafft, ist es nun ein nahezu bloßes ‚Abschreiben‘ aus dem antiken Wissenskompendium *Naturalis Historia* Plinius d. Ä.⁵⁶ Im Vergleich zwischen den Berichten Plinius‘ und Beagles zeigt sich das Einhorn in beiden Fällen als Kompositwesen. Beagle wählt für seine Tierkonstruktion zwar auch die Mischform, übernimmt aber aus der antiken Naturgeschichte nur den Kopf des Rehs. Es fällt auf, dass er Überschneidungen mit der Beschreibung in der *Naturalis Historia* nur äußerst reduziert zulässt und damit dem monströsen unzählbaren Tier des Plinius ein scheues, unschuldiges Einhorn gegenüberstellt. Abbildungen von einhörigen Kompositwesen mit lang über den Rücken laufender Mähne und Löwenschweif⁵⁷ wie sie das Einhorn im Zeichentrickfilm zeigt, finden sich gesammelt in den Miniaturen der moraldidaktischen Bestiarien. Als wohl umfangreichste Referenzgröße sind hier gespaltene Hufe in den Abbildungen zu sehen, wie Beagle sie im Buch beschreibt und im Film darstellt.

Während Beagle in seiner Romanvorlage von Beginn an sprachlich wie auch narrativ mit Text und Bild der antiken und mittelalterlichen Naturkunden zu spielen scheint, trifft der Film kaum solch eindeutige Aussagen bzw. nennt keine direkten Zitate aus der vormodernen Wissensliteratur. Obwohl die Rezipient_innen, wie bereits vermutet, sicherlich die Andersartigkeit des Einhorns wahrnehmen – zumindest aufgrund des Löwenschweifs – bleiben die expliziten Vorlagen in den ersten Minuten des Films unausgesprochen. Erst mit dem Vorspann⁵⁸, der an die Jäger-Szene als erster Szene des Films anschließt, zitieren die Filmemacher aus einer mittelalterlichen Vorlage. War der Film bisher durch seine Zeichnungen eindeutig als Zeichentrickfilm zu identifizieren, wird für den Vorspann das Szenenbild von einem gemäldeartigen Hin-

56 In der Tradition des Megasthenes (Megas.Indica, Fragm.XV.B., S. 104f.) aber schreibt Plinius dem Einhorn einen Eberschwanz zu (vgl. Plin.NH VIII.76, S. 64) und nicht den im Roman aufgeführten Schwanz eines Bären.

57 Dass der Löwenschweif nicht nur für das Film-Einhorn, sondern auch bereits für das Einhorn im Roman gilt, ist dem Romantext an folgender Stelle zu entnehmen: „And even Molly, who loved her, could not keep from seing that a unicorn is an absurd animal when the shinning has gone out of her. Tail like a lion’s tail, deerlegs, goatfeet, the mane cold and fine as foam over my hand, the charred horn, the eyes – oh the eyes!“ Beag.TLU, S. 139.

58 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:02:50-0:05:20.

tergrund bestimmt. In verschiedenen szenischen Ausschnitten wird den Rezipient_innen eine detailliert-beblümete Waldlichtung gezeigt. In ihrer Mitte befindet sich ein Steinbrunnen, der als Vogeltränke und Ruheplatz für unterschiedliche Wild- und Beutetiere wie Löwe, Hirsch und Kaninchen dient. Auf den Soundtrack abgestimmt lösen sich im Verlauf des Vorspanns vereinzelt Bilddetails aus ihrer Erstarrung, wenn sie wörtlich im zugehörigen Liedtext erwähnt werden. So auch ein Einhorn, das am Fuß eines kleinen, sich aus dem Brunnen ergießenden Bachs steht und sich in der Wasseroberfläche spiegelt. Dieses Einhorn unterscheidet sich in seiner Darstellung zum vorherigen Film-Einhorn insofern, als dass es viel kleiner wirkt und ebenfalls nicht im typischen Zeichentrickstil gemalt, sondern wie die anderen Bestandteile des Vorspanns gemäldeartig dargestellt ist. In der letzten Szene des Vorspanns wird dieses Einhorn noch einmal gezeigt, nun am Bachufer kniend, während es mit seinem Horn die Wasseroberfläche berührt.⁵⁹ Von dieser Szene ausgehend erweitert sich das Szenenbild und zeigt die Waldlichtung erstmals vollständig. Hier wird nun für ein kunstgeschichtlich geschultes Publikum deutlich, dass die Filmemacher für den Vorspann ein breitrezipiertes Bildzeugnis der spätmittelalterlichen Bildwirkerei als Grundlage nutzen. Erst im Laufe des Vorspanns fällt auf, dass die Bildoberfläche nicht als eine gemäldeartig-gemalte Struktur angelegt ist, sondern dass durch wiederholte Andeutungen von horizontal und waagrecht verschränkten Linien im Szenenbild eine textilartige, nämlich gewebte Oberfläche simuliert wird. So nutzten die Filmemacher hier als direktes Bildzitat den zweiten Wandteppich der insgesamt siebenteiligen Tapisserie-Serie ‚New Yorker Einhornjagd‘, die nach ihrem Aufbewahrungsort im New Yorker Museum ‚The Cloister‘ benannt und zwischen 1495-1505 von einem unbekanntem niederländischen Künstler angefertigt wurde.⁶⁰ Diese Wandteppiche gehören mit ihrem Bildmotiv thematisch in die Reihe der allegorischen Einhornjagden, die im ersten Teil des Beitrags vorgestellt wurden. In dieser Bildserie wird allerdings nicht der Fang durch die Jungfrau fokussiert, sondern sie ist als Allegorie auf die Passion Christi hin erweitert. Der zweite Teppich der Bildserie zeigt ein Einhorn im ‚Hortus conclusus‘ kniend vor einem Brun-

59 THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:04:59.

60 Vgl. die Teppiche in A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 7, S. 13-18, S. 79-93.

nen und mit seinem Horn das Wasser berührend.⁶¹ Auch hier ist das Einhorn in der gleichen Position umringt von eben den Tieren, die im Vorspann zu sehen sind⁶². Durch den Vergleich der Einhörner der Wandteppiche und dem des Vorspanns erklären sich nun auch die optischen Veränderungen zum Einhorn aus der Initialphase des Films. Denn so ist das Einhorn des Vorspanns als eine Kombination aus dem Gezeichneten und dem der Teppiche zu erkennen und wurde als Referenz auf die ‚New Yorker Einhornjagd‘ modifiziert. Während die Lichtung im Vorspann zu THE LAST UNICORN zwar ebenfalls an Zivilisation grenzt, jedoch menschenleer ist, ist der ‚Hortus conclusus‘ im Bildteppich von Jägern und Hunden umlauert, die im dritten Teppich das Einhorn mit Jagdhörnern treiben und mit Speeren bedrohen. Mit Blick auf diese Szene zeigt sich, dass nicht nur der erste Teil der ‚New Yorker Einhornjagd‘ für den Film transformiert wurde. Auch Bildausschnitte der anderen Teppiche sind im Vorspann zu finden. Die erschrocken auffliegenden Wasservögel des dritten Teppichs finden sich in der letzten Brunnenszene des Vorspanns links im Bild⁶³. Ebenso ist das weinende Eichhörnchen, das im Vorspann in einer Einzelszene, aber auch im letzten Gesamtbild links zu sehen ist, aus der Teppichreihe entnommen. Auf dem fünften Teppich, der sowohl den Angriff der Jäger, als auch das (vermeintlich) tote Einhorn zeigt, ist am linken unteren Bildrand in einem kleinen Baum sitzend das Eichhörnchen zu sehen⁶⁴. Das Schloss, das ebenfalls als eigener Ausschnitt im Vorspann, aber auch im Gesamtbild rechts oben zu sehen ist, gehört zum dritten Wandteppich⁶⁵. Auch im weiteren Filmverlauf rekurrieren die Filmemacher an zwei weiteren Stellen auf die ‚New Yorker Einhornjagd‘ und zeigen Ausschnitte als Wanddekoration und damit in ihrer ursprünglichen Verwendung, im

61 Ebd., S. 13-17.

62 Diese Bildszene beruht auf einer weiteren Redaktionsstufe des griechischen *Physiologus*. Sie berichtet, das Einhorn könne mit seinem Horn vergiftetes Wasser reinigen und es so für alle Tiere wieder trinkbar machen. Vgl. dazu J. Hörisch (Hg.): Das Tier, das es nicht gibt 1986, S. 42f.

63 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:05:08. Vgl. das Original bei A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 58f.

64 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:03:58. Vgl. das Original bei A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 70.

65 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:03:44. Vgl. das Original bei A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 58f.

Schloss des Königs Haggard.⁶⁶ Als Teil des Gesamtbildes sind hier noch einmal das liegende Löwenpaar sowie ein Ausschnitt der Jagdgesellschaft (Abb. 2) aus dem dritten Teppich zu sehen⁶⁷.



Abb. 2: Die Jagdgesellschaft der ‚New Yorker Einhornjagd‘, THE LAST UNICORN (1982).

Für den gesamten Vorspann gilt eine Übereinstimmung von Gezeigtem und (im Titellied) Gesagtem. Demnach ist zu vermuten, dass die ‚New Yorker Einhornjagd‘ noch vor der Produktion des Soundtracks als Bildzitat für THE LAST UNICORN geplant war.⁶⁸ Ihre Positionierung zu Beginn des Films schreibt ihr damit nicht nur als alleinstehendes Bildzitat eine gesonderte Stellung zu, sondern kann sich in ihrer gezielten Platzierung als ‚Mittelalter-Markierung‘ für die Betrachter_innen erweisen. Denn so wie Beagle bereits mit seiner Einhorn-Beschreibung im Text die modernen Mythologisierungen zurückweist, ist auch die Teppichserie gleich zu Beginn Kennzeichen für seine Rückgriffe auf mittelalterliche Bild- und Texttraditionen und verortet den Film in seinem mittel-

-
- 66 A. S. Cavallo zeigt in seiner Monographie eine Photographie des zweiten und dritten Bildes in einer ihrer früheren Hängungen im Château de Verteuil (Charente) von ca. 1890-1900. Vgl. ebd., S. 15.
- 67 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:58:18. Vgl. das Original bei A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 58f. u. Minute 0:58:28, Original ebenfalls bei A. S. Cavallo: Unicorn Tapestries 1998, S. 58f.
- 68 Das DVD-Bonusmaterial zum Film (auf der DVD-Version: Das letzte Einhorn, Concorde Home Entertainment 2011) kann solche Vermutungen untermauern. Vgl. dazu die Kurzdokumentation "Die Legende des letzten Einhorns", Minute 0:00:50-0:01:00).

alterlichen Setting. Die Integration der Wandteppiche in das Filminventar kann dabei einerseits als Aufforderung an die Filmbetrachter_innen gewertet werden, solche Lossagungen von den modernen Einhorn-Darstellungen aufzudecken, gleichzeitig illustrieren sie aber auch das Filmsetting selbst. Als Bilder einer vergangenen Epoche verleihen sie dem Film einen fremdartigen Charme, der nicht nur eine zeitliche Eingrenzung der Filmwelt vornimmt, sondern als eine Art Versprechen auf Mittelalterliches und Phantastisches die Erwartungshaltung der Rezipient_innen beeinflusst.

Aber nicht nur vom Einhorn selbst geht die Rezeption vormodernen Einhorn-Wissens aus, auch einzelne Figuren referieren darauf. Dabei fällt insbesondere eine Besucherin in ‚Mommy Fortuna’s Midnight Carnival‘ auf, in dem das Einhorn während seiner Suche für eine Weile gefangen gehalten wird. Die schwarzmagische Hexe Mommy Fortuna „[...] cannot turn cream into butter, but she can make a lion look like a manticore to eyes that want to see a manticore.“⁶⁹ Mommy Fortuna profitiert von dem Unvermögen der Menschen der filmischen Erzählwelt, magische Wesen als solche wahrzunehmen und stellt Tiere wie Affe, Schlange oder Löwe mit einem Zauber belegt als Satyr, Drache und Mantikor aus. Neben der Harpyie Celaeno⁷⁰, ist das Einhorn das einzige ‚wirklich‘ magische Wesen im ‚Carnival‘. Ihm wird ein falsches verzaubertes Horn aufgesetzt, um die Menschen nicht etwa eine weiße Stute, sondern ein Einhorn sehen zu lassen. Während einer Führung zeichnet sich eine Besucherin beim Anblick des Einhorns durch eine besondere Reaktion aus. Sie ist mit Schleier und Wimpel bekleidet, im Mittelalter nicht nur die typische Kleidung verheirateter Frauen, sondern auch die der Klosterschwester. Sie steht mit andächtig gefalteten Händen vor dem Käfig des Einhorns und weint stille Tränen. Zur extradiegetischen Musik dieser Szene, die als Kirchenchor zu identifizieren ist, zoomt die Kamera mit aufsteigender Tonlage an das Gesicht der jungen Frau heran und

69 THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:18:58.

70 Mit dem Namen der Harpyie verweist Beagle auf die *Aeneis* Vergils (1. Jhd. v. Chr.). Dort wird die mädchenesichtige Harpyie Celaeno erwähnt, die gemeinsam mit anderen Harpyien auf den Inseln der Strophaden im Ionischen Meer lebt und als das grau-samste Wesen beschrieben wird, das die Götter je aus Rachelust erschufen. Vgl. Verg. *Aen.* III.211, S. 134-137.

zeigt schließlich in der Spiegelung ihrer Augen, dass auch sie, trotz ihrer hochemotionalen Reaktion, ebenfalls der Täuschung erliegt und das Einhorn nur wegen des falschen Horns als Einhorn erkennt. Trotzdem lassen ihr Aussehen und ihre Reaktion in Verbindung mit der Filmmusik vermuten, dass sie sich der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Einhorns in der christlich-mittelalterlichen Tradition bewusst ist⁷¹ und das allegorische Einhorn als Christus-Symbol kennt. Film und Text lassen diese mythisch-wirkende Szene unkommentiert, sie kann aber als einzige Andeutung auf die heilsgeschichtliche Auslegung des mittelalterlichen Naturberichts verstanden werden. Die Szene verdeutlicht, dass Beagle zwar auf die Deutungsweise der mittelalterlichen Naturkunden rekurriert, sich aber für seine Erzählung von ihr distanziert. Indem er die Szene unkommentiert lässt, positioniert er *THE LAST UNICORN* außerhalb einer christlich-exegetischen Interpretationsebene und ordnet die Erzählung aktiv dem Märchenhaft-Phantastischen zu. In seiner Auslegung entsteht die Verbindung zwischen Einhorn und Jungfrau nicht aus einem der Keuschheit verpflichteten mariologischen Bedeutungskontext, die Anziehungskraft für das Einhorn liegt hier in der Unberührtheit des menschlichen Herzens. Bereits zu Beginn des Romans stellt Beagle durch den älteren der beiden Jäger fest, „You need only to be pure of heart“⁷², um Einhörner in ihrem wirklichen Wesen und Aussehen erkennen zu können.

In *THE LAST UNICORN* führt die Erzählinstanz eine Figur ein, die auf den ersten Blick diesem Kriterium nicht zu entsprechen scheint: Die Vagabundin Molly Grue wird den Betrachter_innen als eine Frau mittleren Alters, barfüßig, abgemagert, in zerrissener Kleidung und mit wilden Haaren präsentiert. Sie ist die Gefährtin des gutmütigen Räuberhauptmanns Captain Cully, der mit seiner wenig erfolgreichen „band of free men“⁷³ im Wald Vorbeireisende überfällt. Als der Zauberer Schmendrick von der Bande gefangen und ins Räuberlager gebracht wird, fordert Molly Grue ihm die Kehle durchzuschneiden und begründet dies mit „I don't like the look of him“⁷⁴. Im Laufe der Szene betont Captain

71 Vgl. *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:20:02-0:20:17.

72 Beag,TLU, S. 4.

73 *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:34:00

74 *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:33:20.

Cully aber bereits deutlich, dass Molly Grue ein gutes Herz habe⁷⁵ und nur um die Sicherheit der Gruppe besorgt sei. Obwohl sie anfällig für Schmendricks Schmeicheleien und Illusionszauber ist, ist sie dem Fremden gegenüber misstrauisch und die einzige, die seine Flucht aus dem Waldlager bemerkt. Als sie den Zauberer auf einem Waldweg entdeckt, erblickt sie in seiner Begleitung das Einhorn:

Molly Grue: No! ... Can it truly be? ... Where have you been? Where have you been? Damn you! Where have you been?

Schmendrick: Don't you talk to her that way!

Unicorn: I'm here now.

Molly Grue: And where were you twenty years ago? Ten years ago? Where were you when I was new? When I was one of those innocent young maidens you always come to? How dare you! How dare you come to me now, when I am this!

Schmendrick: Can you really see her? Do you really know what she is?

Molly Grue: If you had been waiting to see a unicorn, as long as I have...

Schmendrick: She is the last unicorn in the world.

Molly Grue: It would be the last unicorn in the world that came to Molly Grue. It's all right, I forgive you!⁷⁶

Mit ihrer verstörten Reaktion signalisiert Molly Grue nicht nur, dass sie in dieser endzeitlichen Erzählwelt immer noch an die Existenz von Einhörnern glaubt, sondern auch an ihre vermeintliche historisch-gesellschaftliche Aufgabe. Denn so referiert Beagle durch Molly Grues Verhalten auf die bereits bei Rudolf von Ems beschriebene Jungfrauenprobe, nach der das Einhorn Keuschheit prüfen kann. In einem kurzen Märchenexkurs im Text legt Beagle dar, dass in der Romanwelt ein Brauch herrscht, nachdem junge adelige Frauen vor einer Heirat ein Einhorn fangen müssen, um mit diesem ihre körperliche Unberührtheit zu beweisen⁷⁷. Der zornig-traurige Ausruf Molly Grues („Where have you been!“⁷⁸) lässt eine gescheiterte Jungfrauenprobe vermuten. Für die Rezipient_innen des Films ist es ein plötzlicher, möglicherweise deplat-

75 Vgl. THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:33:38.

76 THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:38:55-0:39:35.

77 Vgl. Beag.TLU, S. 101-104. Der Prinz des Märchenexkurses bezeichnet die Jungfrauenprobe als eine rein formelle Tradition und obwohl das Einhorn nicht erscheint, meint er: „You [die Prinzessin des Exkurses] satisfied custom well enough [...] and no one expected more than that. It was just a formality. Now we can be married.“ Vgl. ebd., S. 103.

78 Beag.TLU, S. 97.

zierter, emotionaler Ausbruch, der sich ebenfalls nur schwer interpretieren lässt. Auch der Romantext kann nur bedingt Auskunft geben, lässt sich Molly Grues Vergangenheit hier wiederum lediglich teilweise rekonstruieren. Verschiedene Hinweise – so erzählt Captain Cully dem Zauberer Schmendrick während seiner Gefangenschaft im Räuberlager, Molly Grue habe früher Wandteppiche gestickt, Violine gespielt und sei im Ausmalen von Manuskripten geübt gewesen⁷⁹ oder aber auch ihre guten Kenntnisse der Robin-Hood-Legende⁸⁰ – deuten zwar auf eine ständisch-angesehene Herkunft hin, erzählen aber nicht ihre Lebens- und Leidensgeschichte aus. Es ist aber wohl Molly Grues besondere Affinität zum abenteuerlichen Heldentum des Baladenzklus und eben das Nicht-Erscheinen des Einhorns, die ihre veränderte Lebenssituation begründen. Dabei schreibt sie aber nicht nur dem Einhorn eine Schuld zu, sondern ebenfalls dem Anführer der „band of free men“⁸¹. Obwohl Captain Cully wiederholt beteuert, dass Robin Hood in Wirklichkeit nicht existiere und auch seine Heldentaten nur erdichtet seien⁸², möchte er selbst dem Lebenskonzept aus den Erzählungen folgen⁸³. Auch der Zauberer Schmendrick vermutet den Beginn der Beziehung zwischen Molly Grue und dem Räuberhauptmann in der Tradition der Liebesgeschichte von Robin und Lady Marian, wenn er, um sich die Gunst Captain Cullys zu sichern, ins Blaue hinein rät: „I know the tale of [...] how you saved your Molly from marriage to the rich old man her father had chosen for her.“⁸⁴ Welche besondere Rolle das Einhorn in dieser Vergangenheit spielt, bleibt spekulativ.

Auch wenn die Beziehung zwischen Einhorn und Molly Grue höchst kontrovers beginnt, zeigt der Film nach diesem ersehnten Aufeinandertreffen eine enge Verbindung zwischen Mensch und Tier, denn so ist die ehemalige Räuberbraut der einzige Mensch in der Erzählung, der das Einhorn berühren darf. Durch ihr gutes Herz⁸⁵ ist sie für diese enge

79 Vgl. Beag.TLU, S. 84f.

80 Vgl. Beag.TLU, S. 84f.

81 THE LAST UNICORN (1982), Minute 0:34:00.

82 Beag.TLU, S. 92.

83 Vgl. Beag.TLU, S. 77: „I [Captain Cully] am generous and easy; to the point of extravagance, perhaps – an openhand to all fugitives from tyranny, that’s my motto.“

84 Beag.TLU, S. 78.

85 Vgl. ebd.: Captain Cully betont „[...] she’s a good heart, a good heart.“

Beziehung mit dem Einhorn prädestiniert. Dazu erlebt sie durch den Kontakt zum Einhorn eine innerliche wie auch äußerliche Wandlung: „Her rough hair bloomed, her skin quickened, and her voice was nearly as gentle to all things as it was when she spoke to the unicorn.“⁸⁶ Die negativ markierte Außenseiterin im gesellschaftlichen Kontext, in zerrissener Kleidung und wüsten Haaren, wird durch das Einhorn letztlich ins Positive verkehrt. Die innerlich gute Frau wird nun auch äußerlich wieder schön und zeichnet sich dabei durch eine spirituelle Unberührtheit aus. Obwohl Beagle mit dieser Einhorn-Jungfrau-Beziehung im Erzählrahmen des *Physiologus* bleibt, deutet er das Beschriebene auf eine eigene Weise aus und beschränkt den tierlichen Instinkt des Einhorns nicht auf eine körperliche Unberührtheit der Frauen, sondern erweitert es wie besprochen auf das reine Herz. Für das Einhorn scheint die Verbindung mit unschuldigen jungen Mädchen ein auf Emotionalität und Intimität ausgelegter Instinkt zu sein, der hier in seiner Reinheit aufgezeigt wird, während er in der *Physiologus*-Tradition in seiner tierlichen Triebhaftigkeit sowohl von den Jägern als auch von der als Köder fungierenden Jungfrau aktiv zur Tötung ausgenutzt wird. Beagle imaginiert mit dieser Szene eine ursprüngliche Mystifizierung der Einhorn-Jungfrau/Mädchen-Beziehung, die auf das reine Herz der Gottesmutter Maria zu verweisen, in den Beschreibungen der Naturkunde allerdings verloren zu sein scheint und dort nur auf die Nutzbarmachung tierlicher Körperbestandteile (Horn) beschränkt ist. Damit stellt Beagle für sich deutlich heraus, dass Einhörner freiwillig wirklich nur zu besonderen Menschen kommen, die sich durch ein reines Herz als besonders auszeichnen. Außerdem wird Molly Grue auch für den Handlungsverlauf des Films zur wichtigen Figur. Sie beweist nicht nur, dass der Glaube an Einhörner noch nicht vollends verloren ist, sondern korrigiert auch die Suchrichtung des Einhorns, da sie weiß, wo Haggards Schloss liegt.

Die vorgestellten Film- und Textausschnitte aus *THE LAST UNICORN* zeigen längst nicht die Gesamtbreite der literaturhistorischen Verweise auf die historische Einhorn-Tradition in Beagles modernem Märchen. Sie können nur einen Eindruck davon verschaffen, wie der Autor vormoderne Tierwissen und dessen zeitgenössischen Rezeptionen für seine Erzäh-

86 Beag.TLU, S. 105.

lung narrativ aufbereitet und modellhaft zum Fundament seiner Einhorn-Darstellung macht. Es finden sich weitere kulturgeschichtliche Andeutungen, insbesondere auf den Einhorn-Diskurs des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Beispielsweise übernimmt Beagle für Buch und Film die Bedeutsamkeit des Hornes, das hier nicht nur ein medizinisches Wundermittel ist, sondern dieses übersteigernd, Tote zum Leben erwecken kann⁸⁷ und damit zur ultimativen Arznei wird⁸⁸. Die ursprüngliche Bedeutung des Horns in seinem historischen Kontext findet sich trotzdem im Buch, hier gibt Schmendrick wieder, man habe das Einhorn früher seines Hornes wegen gefangen und beschreibt die Szene, wie sie aus den mittelalterlichen Bestiarien bekannt ist⁸⁹. Auch wünscht sich das Roman-Einhorn nach seiner Verwandlung in die Lady Amalthea, lieber zum Nashorn geworden als in einer menschlichen sterbenden Hülle gefangen zu sein⁹⁰. Damit schließt Beagle an die Einhorn-Forschungen an, die in den ersten Berichten der Antike die Beschreibungen von Nashörnern vermuten. Weiter werden im Film aus dem Wasser springende Narwale⁹¹ gezeigt, die an die frühneuzeitliche Debatte des ‚See-Einhorns‘ und den damit verbundenen naturwissenschaftlichen Fortschritt anknüpfen.⁹² In diesem Zusammenhang ist auch das Dodo-Pärchen⁹³ zu verstehen, das unter den Tieren im heimischen Einhorn-Wald gezeichnet ist. Diese lange ausgestorbene, früher auf Mauritius beheimatete Vogelart, ist hier zusammen mit typisch europäischen Waldtieren wie Reh und Dachs vergesellschaftet. Das ist aber weniger als Fehler des Drehbuchautors bzw. der Filmemacher zu verstehen, sondern als das reale Ergebnis einer insbesondere durch Forschungsreisen voranschreitenden frühneuzeitlichen Naturwissenschaft und der damit einhergehenden Ausrottung bestimmter Tierarten. Im Zuge dieser neuen, auf empirische Überprüfbarkeit ausgerichteten Naturwissenschaft kann

87 Prinz Lír, der Adoptivsohn König Haggards, wird während des Versuchs das Einhorn vor dem Roten Stier zu beschützen tödlich verletzt. Durch die Berührung mit dem Horn wird er am Ende des Films aber wieder zum Leben erweckt. Vgl. *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 1:25:09.

88 Vgl. Beag.TLU, S. 259.

89 Vgl. Beag.TLU, S. 149.

90 Vgl. Beag.TLU, S. 149.

91 Vgl. *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:54:18.

92 Vgl. zum Narwal B. Røling: *Wal als Schauobjekt 2014*.

93 Vgl. *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 0:11:24.

auch von einer metaphorischen ‚Ausrottung‘ des Einhorns gesprochen werden, das man durch neue Forschungen aus der realen Tierwelt ausschloss und dem mit dem Dodo-Pärchen ein nicht mehr existierendes Tier der historischen Lebenswirklichkeit gegenüber gestellt wird.⁹⁴

Intertextuelle Verweise auf Mythologien unterschiedlicher Kulturen sind im Romantext besonders ausgeprägt, im Film begrenzen sie sich nur auf die Tiere des ‚Midnight Carnivals‘ und spiegeln sich u. a. im Namen ‚Lady Amalthea‘ wieder, der als verbindendes Element zwischen den literarischen Traditionslinien aus Antike und Mittelalter fungiert. Der Name ist offensichtlich an ‚Amaltheia‘ angelehnt, in der apollodorischen Mythensammlung *Bibliothèque* (vermutl. 1. Jhd. n. Chr.)⁹⁵ eine Ziege, die um Zeus zu schützen im Kampf gegen den Titan Kronos ein Horn verliert und als einhörnige Ziege die *Physiologus*-Beschreibung des ziegenartigen Einhorns verkehrt.

„Unicorns are in the world again!“⁹⁶: Schlussbetrachtung

In unterschiedlichen Interviews⁹⁷ zur Entstehungsgeschichte von *THE LAST UNICORN* erklärt Peter S. Beagle, er habe zunächst nur die Idee von einer Geschichte über ein Einhorn gehabt, das sich auf eine irgendwie geartete Reise begibt – ein nahezu leeres Erzähl- und Figurenkonzept also, das es zu füllen galt und das nach Auskunft des Autors durch bekannte literarische Erzählungen Gestalt annahm⁹⁸. Die umfangreiche Rezeption vormoderner bildlicher und literarischer Einhorn-Entwürfe in Film und Roman, die sich im Zuge der Untersuchung herausstellen ließen, füllen diese Konzepte und deuten auf einen Sammlungsprozess hin, der innerhalb der Kulturtechnik des Kompilierens verstanden werden kann. Beagle arbeitet im Roman die vormodernen Beschreibungs- und Darstellungstraditionen auf und präsentiert sie über den Text hi-

94 Zum Dodo vgl. N. Lawrence: *Dodo in Early Modern Natural History* 2015.

95 Vgl. Apollod. *Bibliothèque*, I.5, S. 123.

96 *THE LAST UNICORN* (1982), Minute 1:27:10.

97 Vgl. bspw. das DVD-Bonusmaterial zum Film (auf der DVD-Version: *Das letzte Einhorn*, Concorde Home Entertainment 2011, Minute 0:00:20-0:00:38) oder das Interview im Anfang zur *Grafic Novel-Adaption*. Vgl. dazu P. S. Beagle et. al: *The last Unicorn* 2012 (Ausgabe ohne Seitenangaben).

98 Vgl. ebd.

naus zum Teil in der Filmadaption einem neuzeitlichen Publikum. Damit fasst er das antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Material für neuzeitliche Betrachter_innen zusammen und stellt es in seine Erzählung eingebunden für neue Rezeptionsprozesse zur Verfügung. Es ist eine Zurückweisung des ‚Gewöhnlichen‘, wenn Beagle im Laufe der Geschichte anderes Einhorn-Wissen produziert, das nicht mit dem der Gegenwart konform ist, aber auf vormodernen Einhorn-Konzepten beruht. Dabei geht er im Sammlungsprozess durchaus ähnlich vor, wie bereits seine ‚Vorgänger‘, wenn er Teile der Wissensbereiche ausspart oder ergänzt, eigenständig interpretiert und modifiziert. Wenn Beagle beispielsweise für das Aussehen seines Einhorns die Kompositform des Plinius übernimmt, aber einzelne Tierattribute beiseitelässt oder wenn er mit der Figur der Molly Grue auf die Einhorn-Jungfrau-Beziehung der *Physiologus*-Tradition rekurriert, sie aber nicht als Keuschheit sondern als Reinheit des menschlichen Herzens auslegt, dann nimmt er eine Umgestaltung der mittelalterlichen Berichte vor, macht sie aber zu seinen Referenztexten. Während Beagle die Literatur- und Darstellungstradition der Moderne negiert, schreibt er sich selbst gleichzeitig mit *THE LAST UNICORN* in andere Traditionen ein. Er weist somit eine über Jahrhunderte entstandene Mythologisierung des Einhorns zurück und fordert zugleich implizit seine Rezipient_innen auf, sich mit ihrem Vorwissen in den Leseprozess einzubringen. Den Zuschauer_innen werden damit ganz unterschiedliche Lesarten des Films angeboten, durch die zusätzlich verschiedene Rezipient_innen-Kreise angesprochen werden können. So bedient der Film mit der Wahl des Einhorns zum Protagonisten, dem Kampf zwischen Gut und Böse, Figuren wie Hexen und Zauberern, Themen wie Freundschaft und Liebe klassische Märchenmotive. Der Zeichentrickfilm lässt sich als Fantasy-Epos lesen, aber ebenso auch gesellschaftskritisch, wenn die Problematik des fehlenden Glaubens und der Phantasielosigkeit als moralischer Zeigefinger einer modernen Gesellschaft vorgehalten wird. Auch bespricht der Film mit Selbstfindungs- und Entscheidungsprozessen psychologische und moralisch-normative Fragen.

Durch ‚Mittelalter-Markierungen‘ wie den Wandteppichen der ‚New Yorker Einhornjagd‘ ergibt sich aber eben auch die Lesart der direkten Mittelalter-Rezeption. Für diejenigen Rezipient_innen, die ein histori-

sches Vorwissen in den Rezeptionsprozess miteinbringen, kann es eine ästhetische Herausforderung sein, weitere entsprechende Hinweise, und damit Brüche mit der modernen Einhorn-Rezeption zu finden. Solche Rückgriffe auf mittelalterliche Handschriftenillustrationen, Wandteppiche, naturkundlich-encyklopädische Tierberichte und Tierdeutungen haben damit nicht nur einen illustrativen Charakter für die Filmszenerie von *THE LAST UNICORN*, sondern eröffnen ganz neue Zeichenebenen, die den Zeichentrickfilm „[...] erstaunlich intelligent und symbolträchtig [...]“⁹⁹ erscheinen lassen.

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Das letzte Einhorn, Jules Bass / Arthur Rankin jr. (Regie). 1982, USA, GB, JPN. DVD-Screenshot Minute 0:06:16 von Concorde Home Entertainment 2011, lizenziert durch © ITV plc 2018.

Abbildung 2: Das letzte Einhorn, Jules Bass / Arthur Rankin jr. (Regie). 1982, USA, GB, JPN. DVD-Screenshot Minute 0:58:28 von Concorde Home Entertainment 2011, lizenziert durch © ITV plc 2018.

Bibliographie

Filme

Bakshi, Ralph (Regie): *The Lord of the Rings*. 1978, USA.

Bass, Jules / Rankin, Arthur jr. (Regie): *The Last Unicorn*. 1982, USA/ GB/ JPN.

Scott, Ridley (Regie): *Legende*. 1985, USA/ GB.

Primärtexte

Apollodorus: *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen. Griechisch-Deutsch*. Hrsg., übers. und kommentiert von Paul Dräger (=Sammlung Tusculum). Düsseldorf: Artemis & Winkler 2005. [=Apollod.Bibliothèque]

Bacci, Andrea: *L'Alicorno. Discorso dell'ecceellente medico, et filosofo M. Andrea Bacci; nel quale si tratta della natura dell'alicorno, e delle sue virtù eccellentissime*. Florenz: Giorgio Marescotti 1573.

Beagle, Peter S.: *The Last Unicorn*. New York: ROC 2008 [1968]. [=Beag.TLU]

Beagle, Peter S./ Gillis, Peter B./ De Liz, Renae/ Dillon, Ray: *The Last Unicorn (Grafic Novel-Adaption)*. San Diego: IDW 2012.

Bartholin, Thomas: *De unicornu observationes novae*. Amsterdam: Wetstenius 1678.

99 N. Stresau: *Fantasy Film 1984*, S. 202.

- Buffon, Georges Louis Leclerc de: *Histoire Naturelle, générale et particuliere, des cétacées*. Ouvrage faisant suite à l'Historie naturelle, générale et particulière, composée par Leclerc de Buffon, et mise dans un nouvel ordre par C.S. Sonnini, avec des Notes et des Additions. Par C.S. Sonnini, membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires. Paris: F. Dufart 1804.
- Carmina Burana. In: Vollmann, Benedikt Konrad (Hg.): *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen. Mit Miniaturen aus der Handschrift (=Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch, Bd. 49). Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011. [=CarBu]
- Claudius Aelianus: *On the characteristics of Animals*. With an English translation by. A.F. Scholfield. Vol. I-III, Books I-XVII. London: Harvard University Press 1971/1972. [=Ael.NA]
- C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturalis Historia*. Naturkunde: Lateinisch–Deutsch. Buch VIII. Zoologie: Landtiere. Hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (=Sammlung Tusculum). München: Artemis & Winkler 2007. [=Plin.NH]
- Ctésias de Cnide: *La Perse, l'Inde, autres fragments*. Texte établi, traduit et commenté par Dominique Lenfant. Maître de conférences à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg. Paris: Belles Lettres 2004. [=Ktes.Indica]
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hrsg. von Heinz Rölleke. Bd. I, Märchen Nr. 1-86. Stuttgart: Reclam 2010. [=KHM]
- Konrad von Megenberg: *Buch der Natur*. In: Luff, Robert/ Steer, Georg (Hg.): *Das »Buch der Natur« Konrads von Megenberg*. Bd. II – Kritischer Text nach den Handschriften (=Texte und Textgeschichte, Bd. 54). Tübingen: Niemeyer 2003. [=KvM]
- Linné, Carl von: *Systema Naturae*. In: *Caroli Linnaei, sveci, doct. medic. Systema Naturae sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera et species.* / *Caroli Linnaei aus Schweden, M.D. Natur = Systema, oder Die in ordentlichem Zusammenhange vorgetragene drey Reiche der Natur, nach ihren Klassen, Ordnungen, Geschlechtern und Arten, in die Deutsche Sprache übersetzt und mit einer Vorrede herausgegeben von Johann Joachim Langen*. Halle: Gebauerische Schriften 1740.
- Marini, Andrea: *Discorso contra la falsa opinione dell'Alicorno*. Venedig: Paolo Manuzio 1566.
- Megasthenis: *Indica*. *Fragmenta collegit. Commentationem et indices addit E.A. Schwanbeck*. Bonnae: Sumptibus Pleimesii Bibliopolae 1846. [=Megas.Indica]
- Millstätter Physiologus. In: Schröder, Christian: *Der Millstätter Physiologus*. Text, Übersetzung, Kommentar (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 24). Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. [=MPhy]
- Preußler, Otfried: *Das Märchen vom Einhorn*. Illustriert von Gennadij Spirin. Stuttgart: Thienemann 2010 [1988].
- Preußler, Otfried/ Lentz, Herbert: *Das Märchen vom Einhorn*. Stuttgart: Thienemann 1975.

- P. Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch/ Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2012. [=Verg.Aen.]
- Rudolf von Ems: Weltchronik. In: Gustav Ehrismann (Hg.): Rudolfs von Ems Weltchronik. Aus der Weringeroeder Handschrift (=Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. XX). Dublin/ Zürich: Weidmann 1967 [1915]. [=RvE]

Forschungsliteratur

- Beer, Rüdiger Robert: Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit. München: Callwey 1972.
- Cavallo, Adolfo Salvatore: The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art 1998.
- Einhorn, Jürgen W.: Spiritalis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters. München: Wilhelm Fink 1998.
- Feistner, Edith (Hg.): Konrad von Megenberg (1309-1374): ein spätmittelalterlicher 'Enzyklopädist' im europäischen Kontext (=Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, Bd. 18). Wiesbaden: Reichert 2011.
- Friedrich, Andreas: Das letzte Einhorn. In: Ders. (Hg.): Animationsfilm (=Filmgenres). Stuttgart: Reclam 2007, S. 173-177.
- Friedrich, Andreas (Hg.): Fantasy- und Märchenfilm (=Filmgenres). Stuttgart: Reclam 2003.
- Friedrich, Udo: Naturgeschichte zwischen artes liberales und frühneuzeitlicher Wissenschaft. Conrad Gessners 'Historia animalium' und ihre volkssprachliche Rezeption (=Frühe Neuzeit, Bd. 21). Tübingen: Niemeyer 1995.
- Hagenmaier, Winfried: Das Einhorn – Eine Spurensuche durch die Jahrhunderte. München: Tosa 2003.
- Harzheim, Harald: Zombies, Drogen und Psychosen. The Lord of the Rings bei Ralph Bakshi, Arthur Rankin jr./ Jules Bass und Peter Jackson. In: Vossen, Ursula (Hg.): Von Neuseeland nach Mittelerde. Die Welt des Peter Jackson. Marburg: Schüren 2004, S. 109-119.
- Hassig, Debra: Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology (=res monographs on anthropology and aesthetics). Cambridge: University Press 1995.
- Hayer, Gerold: Konrad von Megenberg „Das Buch der Natur“. Untersuchungen zu seiner Text- und Überlieferungsgeschichte (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 110). Tübingen: Niemeyer 1998.
- Henkel, Nikolaus: Studien zum Physiologus im Mittelalter (=Hermaea, Bd. 38). Tübingen: Niemeyer 1976.
- Hörisch, Jochen: Das Tier, das es nicht gibt. Eine Text- & Bild-Collage über das Einhorn (=Krater Bibliothek). Nördlingen: Greno 1986.
- Hörisch, Jochen: Der Wandel des Einhorns. In: Müller, Ulrich/ Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen (=Mittelaltermythen, Bd. 2). St. Gallen: UVK 1999, S. 205-228.

- Hofstätter, Hans H.: Christliche Allegorie: Das Einhorn. In: *Das Münster* 32 (1979), S. 49-53.
- Jauß, Hans Robert: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. München: Wilhelm Fink 1977, S. 9-47.
- Kaminski-Menssen, Gabriele: Zur Ikonographie und Ikonologie des Einhorns in Frühchristlicher Zeit. In: *Städel-Jahrbuch* 15 (1995), S. 19-34.
- Kiening, Christian: Einleitung. *Mittelalter im Film*. In: Kiening, Christian/ Adolf, Heinrich (Hg.): *Mittelalter im Film*. Berlin: DeGruyter 2006, S. 3-101.
- Kiening, Christian/ Adolf, Heinrich (Hg.): *Mittelalter im Film*. Berlin: DeGruyter 2006.
- Lavers, Chris: *The Natural History of Unicorns*. Cornwall: Granta 2009.
- Lawrence, Natalie: Assembling the Dodo in Early Modern Natural History. In: *British Journal for the History of Science* 178 (2015), S. 387-408.
- Lund, Cornelia: Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien. In: Febel, Gisela/ Maag, Georg (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Narr 1997, S. 62-74.
- Märtl, Claudia/ Drossbach, Gisela/ Kintzinger, Martin (Hg.): *Konrad von Megenberg (1309-1374) und sein Werk. Das Wissen der Zeit*. München: C.H. Beck 2006.
- Meier, Christel: Grundzüge der mittelalterlichen Enzyklopädik. Zu Inhalten, Formen und Funktionen einer problematischen Gattung. In: Grenzmann, Ludger/ Stackmann, Karl (Hg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981 (=Germanistische Symposien, Bd. V)*. Stuttgart: Metzler 1984, S. 467-500.
- Morgan, Trevor J.: The Fantasy Worlds of Peter S. Beagle. In: Kelleghan, Fiona (Hg.): *Classics of Science Fiction and Fantasy Literature. Volume 1. Aegypt – Make Room! Make Room!* Pasadena: Salem Press 2002, S. 201-203.
- Münke, Wolfgang: *Mythologie der chinesischen Antike. Mit Ausblick auf spätere Entwicklungen*. Frankfurt am Main/ New York: Peter Lang 1998.
- Ohly, Friedrich: Typologische Figuren aus Natur und Mythos. In: Haug, Walter (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel (=Germanistische Symposien, Bd. III)*. Stuttgart: Metzler 1978, S. 126-166.
- Platthaus, Andreas: Der Herr der Ringe. In: Friedrich, Andreas (Hg.): *Animationsfilm (=Filmgenres)*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 152-155.
- Rapp Buri, Anna/ Stucky, Monica: *Zahm und wild: Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*. Mainz: Zabern 1990.
- Reichholz, Josef H.: *Einhorn, Phönix, Drache. Woher unsere Fabeltiere kommen*. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Rolling, Bernd: Der Wal als Schauobjekt: Thomas Bartholin (1616-1680), die dänische Nation und das Ende der Einhörner. With an English Summary. In: Enenkel, Karl A.E./ Smith, Paul J. (Hg.): *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, The-*

ology, Philology, and Political and Religious Education (=Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Volume 32). Leiden/ Boston: Brill 2014, S. 172-193.

Schöpf, Hans: Fabeltiere. Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt 1992.

Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – erzählen vom Wilden: Parzival, Brusant und Wolfdietrich D (=Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik, Bd. 7). Berlin/ Boston: DeGruyter 2014.

Stresau, Norbert: Der Fantasy Film (=Heyne Filmbibliothek, Bd. 68). München: Heyne 1984.

Vollmann, Benedikt Konrad: Thomas von Cantimpré und Konrad von Megenberg. In: Feistner, Edith (Hg.): Konrad von Megenberg (1309-1374): Ein spätmittelalterlicher ‚Enzyklopädist‘ im europäischen Kontext (=Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, Bd. 18). Wiesbaden: Reichert 2011, S. 13-20.

Wischnewsky, Jenny: Die Jagd nach dem Einhorn – Zum Sinnbild der Menschwerdung Christi in der Malerei des Mittelalters. Die allegorische Einhornjagd auf dem Einhornretabel im Erfurter Dom. In: Theilig, Stephan (Hg.): Historische Konzeptionen von Körperlichkeit. Interdisziplinäre Zugänge zu Transformationsprozessen in der Geschichte (=Kulturen, Kommunikation, Kontakte, Bd. V). Berlin: Frank&Timme 2011, S. 13-36.

Wunderlich, Werner: Hunting the Unicorn: Über Abstammung, Arten und Lebensweise des amerikanischen Fantasy-Einhorns. In: Kühnel, Jürgen/ Mück, Hans-Dieter/ Müller, Ursula/ Müller, Ulrich (Hg.): Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: ‚Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen‘ (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 479). Salzburg: Kümmerle 1988, S. 579-607.

Online-Quellen

Badke, David: The Medieval Bestiary. Victoria, British Columbia. 2010: <http://bestiary.ca/beasts/beastgallery140.htm> (Letzter Zugriff 13.03.17).

Cod. Pal. germ. 300, fol. 115r, Universitätsbibliothek Heidelberg: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300/0248?sid=ca5a2cc5a30fc4671d36_d8a197a43096 (Letzter Zugriff 13.03.17).

Cod. Pal. germ. 311, fol. 108r, Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg311/0226?sid=ca5a2cc5a30fc4671d36d8a197a43096> (Letzter Zugriff 13.03.17).

Internet Movie Data Base – Internet-Filmdatenbank. Seit 1990: http://www.imdb.com/title/tt0084237/?ref_=ttspec_spec_tt (Letzter Zugriff 13.03.17). [=IMDb]

Ms. Carm. 1 (Ausst. 47), fol. 111r, Universitätsbibliothek Frankfurt: <http://sammlungen.uni-frankfurt.de/msma/content/pageview/1971811> (Letzter Zugriff 13.03.17).

Michael Schwarzbach-Dobson (Köln)

Finis terrae oder vom Ende des Erzählens

Narrative Irrfahrten in *Valhalla Rising* (2009)

I. Einleitung

Es scheint Kennzeichen des Mittelalter-Films der letzten Jahrzehnte zu sein, seinen Helden unter ein spezifisch modernes Dispositiv von Subjektivität zu stellen: dasjenige eines Subjekts, dessen Geschichte (und damit das Narrativ des Films) eine der Emanzipation von äußeren Zwängen ist.¹ Häufig wird dies als Kombination aus sozialem Aufstieg und moderner Liebes-Konzeption dargestellt (z. B. *Ritter aus Leidenschaft*, 2001; *Königreich der Himmel*, 2005). Wird hier die Konstruktion des autonomen Subjekts, dessen Erfindung sich die Moderne selbst zuschreibt,² als universell gültige Norm inszeniert, bedient sich die Filmindustrie des Sub-Genres ‚Wikingerfilm‘, um mit der Globalisierung ein zweites zentrales Dispositiv der Moderne abzubilden – strukturiert sich der Wikingerfilm doch prinzipiell über Erzählschemata von Eroberung und Entdeckung (z. B. *Der 13. Krieger*, 1999). Beide Meta-Narrative – das autonome Subjekt einerseits, sowie Ursprungserzählungen moderner Globalisierung andererseits – nutzen in der Regel affirmativ ausgerichtete Geschichten, die in zahlreichen Variationen Heroen- und Märchen-Strukturen bedienen.³ Daneben steht aber stets auch eine Form des Zugriffs auf das Mittelalter, der die epistemologische Gegebenheit mittelalterlicher Lebensformen als Projektionsfläche für Konfliktsituationen der Moderne liest. Das Mittelalter fungiert aus dieser Perspektive als eine

-
- 1 Vgl. zu Formen der Subjektivität in der (Post-)Moderne: Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 7., überarb. Aufl., Wien 2012, insbesondere S. 95.
 - 2 Vgl. Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung, Frankfurt/Main 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch 3814), S. 93-107.
 - 3 Udo Friedrich versteht das Interesse Hollywoods an mittelalterlichen Stoffen bereits in den affirmativ ausgerichteten mittelalterlichen Erzählschemata selbst begründet: Friedrich, Udo: Bertrand Tavernier: La Passion Béatrice (1987), in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 6), S. 333-351, hier S. 334.

Krisenzeit, die bereits im Kern die Herausforderungen der kommenden Jahrhunderte verhandelt: so etwa sozialökonomische Krisen wie in Taverniers *Die Passion der Beatrice* (1987) oder die Aufarbeitung existenzphilosophischer Fragestellungen in Ingmar Bergmans *Das Siebente Siegel* (1957).⁴

Der 2009 erschienene Film *Valhalla Rising* des dänischen Regisseurs Nicolas Winding Refn ließe sich als Kombination affirmativer und dystopischer Erzählverfahren beschreiben: Subjekt-Werdung, Entdeckung und Eroberung werden thematisiert, jedoch nicht als Erfolgs-, sondern als Verlustgeschichte erzählt. *Valhalla Rising* zeigt die Geschichte eines stummen, aufgrund einer Entstellung nur „One-Eye“ genannten Sklaven in einer zeitlich wie räumlich unbestimmten Periode des Mittelalters. One-Eye wird von einer Gruppe paganer Wikinger bei Krieger-Wettkämpfen eingesetzt – der stets alle Zweikämpfe gewinnende One-Eye verspricht hohen ökonomischen Wert.⁵ Als Betreuer des Kriegers fungiert ein ebenfalls namenloser Junge. One-Eye selbst verfügt über divinatorische Fähigkeiten, die immer wieder auf seinen den Film beendenden Tod verweisen. Auf dem Weg zu einem Kampfplatz gelingt One-Eye die Befreiung, er tötet die ihn begleitenden Wikinger bis auf den kleinen Jungen, der ihm daraufhin folgt. Auf ihrem Weg durch entvölkerte Landschaften trifft das Paar auf eine Gruppe christianisierter Wikinger, die ihnen anbietet, sie auf ihrem Weg nach Jerusalem zu begleiten. Der geplante Kreuzzug endet jedoch auf der Schiffsreise – dichter Nebel erschwert die Navigation und lässt die Gruppe in Nordamerika landen. Beginnende Streitigkeiten sowie Überfälle der Ureinwohner dezimieren die Wikinger, bis letztlich nur noch One-Eye und der Junge am Leben sind. Die in der finalen Szene abermals angreifenden Ureinwohner Amerikas können nur aufgehalten werden, indem sich One-Eye von ihnen töten lässt; von der gesamten Bootsbesatzung überlebt so letztlich einzig der Junge.

4 Vgl. Friedrich: Bertrand Tavernier (wie Anm. 3); Christian Kiening: Ingmar Bergman: *Das siebente Siegel* (1957) und *Die Jungfrauenquelle* (1960), in: *Mittelalter im Film*, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (*Trends in Medieval Philology* 6), S. 249-281.

5 Vgl. dazu Vicari, Justin: *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art. A Critical Study of the Films*, Jefferson 2014, p. 155.

Die kaum komplexe narrative Konstruktion wirkt durch den weitgehenden Verzicht auf Dialoge noch simpler. Refn erzählt weniger über Sprache denn über Bilder und Klanglandschaften, über harte Kontraste sowohl in der Farbgebung als auch zwischen langen Ruhephasen und kurzen, harten Gewaltausbrüchen: *Valhalla Rising* inszeniert kulturelle Sinnfragen in erster Linie als ästhetisch-visuelle Erfahrung für seine Rezipienten. Die Anbindung an vorgegebene Genres wirkt dabei locker und zeigt sich eher in Anspielungen denn in der festen Orientierung an narrativen Schemata. Doch so einfach die Handlungslogik des Films scheint, so vielfältig sind die Fragen, die er aufwirft: Das Mittelalter wird als Übergangszeit charakterisiert,⁶ als Ort der Konfrontation religiöser Systeme und damit als Aushandlungspunkt für ontologische Sinnvorstellungen. Die Figuren rund um One-Eye zeigen je eigene Verortungen in der Lebenswelt – pagan, christlich, ökonomisch –, die jedoch durch die allgegenwärtige Gewalt an ihre Grenzen stoßen. One-Eye selbst verkörpert eine am Stoizismus orientierte Lebensform, sucht aber am Ende des Films den christlichen Opfertod: Mythos und Christentum, Welt- und Selbsterfahrung konkurrieren miteinander und dekonstruieren in ihrer Unvereinbarkeit jegliche Formen narrativer Kohärenz.

Im Folgenden soll Refns Spiel mit Narrativen des modernen Films nachvollzogen werden, d.h. eine dem Film eigene Form an Mittelalter-Rezeption, die zwischen den Fixpunkten Sinnsuche, Gewalt und narrativem Synkretismus fluktuiert. Dabei soll gezeigt werden, wie sich Refn durch den Zitatcharakter von *Valhalla Rising* letztlich jedem Mittelalter-Narrativ verweigert und einen Film kreiert, der das Ende des Erzählens selbst ins Bild zu setzen versucht: das Mittelalter als Zeit, in der durch Sinnverlust auch das Erzählen verloren geht. Refn hat selbst ausgeführt, dass der Film somit implizit auf die Selbstverortung der Postmoderne (oder sogar noch darüber hinaus) zielt: Er wollte mit *Valhalla Rising* einen „technologiefreien Science-Fiction-Film in metaphysischer Hinsicht“⁷ schaffen, so der Regisseur zu seinen filmischen Intentionen.

6 Vgl. zum Bild des Mittelalters als Übergangsepoche auch: Christian Kiening: [Einleitung:] *Mittelalter im Film*, in: *Mittelalter im Film*, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (*Trends in Medieval Philology* 6), S. 3-101, hier S. 10.

7 So Refn im Interview des Making Of's der amerikanischen DVD: „The Making Of“, *Valhalla Rising* DVD, eOne Films, 2009.

II. Narrative Irrfahrten

Valhalla Rising bedient sich zunächst bei einer Vielzahl an Narrativen des modernen Films: die Reise als Sinnsuche; der Sklave, der sich seine Befreiung erkämpfen muss; der verschlossene Protagonist, dessen unnahbarer Charakter durch die Freundschaft zu einem Kind menschliche Züge erhält. Refn lässt die Erzählschemata jedoch ins Leere laufen, indem er sie mit Formen von Sinnlosigkeit interpoliert: die Entdeckung Amerikas als verfehlter Kreuzzug in eine feindliche Umwelt,⁸ die Christianisierung als Form von Gewaltproduktion und nicht -reduktion, die Fahrten als Reminiszenz an das Roadmovie, hier jedoch ohne jeden Anhalts- oder Fixpunkt.

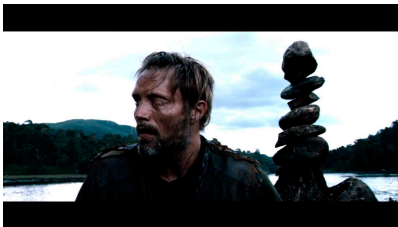
Es sind dabei in erster Linie die Bewegungsmuster der Figuren, die Zusammenhalt und Kohärenz in der narrativen Konstruktion des Films kreieren. Vom anfänglichen Wechsel der Kampfplätze über das ziellose Wandern nach der Befreiung, von der irreführenden Schiffsreise zur Expedition auf dem neuen Kontinent: *Valhalla Rising* zitiert zahlreiche Formen der Reise an, konterkariert aber ihre Durchführung. Die Figuren des Filmes befinden sich in ständiger Bewegung, ohne jemals an ein Ziel zu kommen, ja selbst ohne dass ihnen ein Ziel klar vor Augen zu stehen scheint. Ersteres entspricht Vorstellungen des christlichen Mittelalters, die das Leben auf der Welt als eine ziellose Reise definieren, deren Flucht- und Endpunkt im Jenseits liegt,⁹ zweites eher den Bestimmungen der Postmoderne, die den Glauben an ein etwaiges jenseitiges Ziel der (Lebens-)Reise aufgegeben hat. Auch dass Refn seine Figuren ausgerechnet an den ‚Rand‘ der Welt reisen lässt, verweist auf einen Kernpunkt der modernen *conditio humana*: Nicht zuletzt Peter Sloterdijk hat darauf verwiesen, dass der Beginn der Neuzeit entscheidend durch einen konträr laufenden, zweistufigen Prozess markiert ist: Mit den neuen Entdeckungsfahrten verliert die Welt ihre Peripherie und ihre ge-

8 Vgl. dazu auch: Däumer, Matthias: Und im Hintergrund lauert die Ratio. Der enttarnte Mythos in Nicolas Winding Refns *Valhalla Rising* (2009), in: Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung, hg. v. Annette Simonis u. Vincent Fröhlich, Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 345), S. 233-261. Ich danke Matthias Däumer sehr herzlich dafür, dass er mir sein Manuskript überlassen hat.

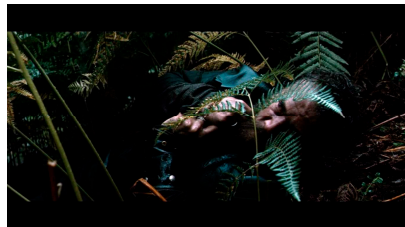
9 So etwa schon im Frühmittelalter bei Otfrid von Weißenburg, vgl. Otfrids „Evangelienbuch“, hg. v. Oskar Erdmann. Sechste Auflage besorgt von Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (ATB 49), Buch I, Kap. 18.

setzten Grenzen („die Ent-Ontologisierung der festen Ränder“¹⁰), gleichzeitig öffnen sich aber damit neue Räume für politisches und ökonomisches Handeln.¹¹ Von den neuen Möglichkeiten, die die Verlusterfahrung kompensieren können, erzählt *Valhalla Rising* jedoch nicht – das Narrativ der Entdeckung beinhaltet bei Refn keine Rückkehr in die Heimat und bleibt damit unvollendet.

Dass Welterfahrung immer auch mit Selbsterfahrung korrespondiert, zeigt Refn in einer kurzen Szene nach Ankunft der Gruppe in Nordamerika: Der Anführer der Wikinger verabreicht seinen demoralisierten und geschwächten Begleitern ein halluzinogenes Getränk – auf die physische Reise an die Grenzen der Welt folgt die psychische Reise ins Innere des Körpers. Refn inszeniert den Rausch der Männer nach den filmischen Charakteristika eines misslungenen Drogentrips: dissonante Musik, schnelle Schnitte, harte Kamerabewegungen. Analog zur Irrfahrt zeigt das Verhalten der Männer im Rausch, dass auch die Reise ins Innere keinen Endpunkt finden kann: Geistige Verwirrung, Gewalt, selbst die Vergewaltigung eines jüngeren Mitgliedes der Gruppe sind die Reaktionen auf die Konfrontation mit dem eigenen Ich. Einzig One-Eye, der sich vom Rest der Wikinger absondert, wirkt in sich gekehrt – er errichtet einen Caïrn (eine kleine Felspyramide) auf einer Flussinsel. Die vieldeutige Symbolstruktur des Caïrns (als Orientierungspunkt, Ausdruck innerer Ausgewogenheit, Grabmal usw.) löst *Valhalla Rising* nicht auf – der Steinhügel bleibt semantisch leer und kongruiert gerade deswegen mit seinem Erbauer, der sich ebensowenig als Referenz einer konkreten Entität lesen lässt.¹²



One-Eye und der Caïrn (01:01:55)



Verwirrung und Selbstaufgabe eines Wikingers im Rausch (00:58:13)

10 Sloterdijk: Im Weltinnenraum des Kapitals (wie Anm. 2), S. 51.

11 Ebd., S. 50f.

12 Vicari: Nicolas Winding Refn (wie Anm. 5), S. 164.

Während für die Wikinger somit weder Welt- noch Selbsterkundung einen Erkenntnisgewinn offerieren, lässt sich One-Eyes Weg als Reminiszenz an das arthurische Schema des Doppelweges lesen,¹³ hier als Befreiung des Körpers im ersten Cursus, Befreiung der Seele¹⁴ durch das freiwillige Opfer im zweiten Cursus. Doch die dem Märchen-Schema inhärente Happy-End-Struktur ist unausgeführt: Sich selbst überlassen, bleibt der überlebende Junge in der letzten Sequenz des Filmes auf dem fremden Kontinent zurück, die Bewegung von Auszug und Rückkehr ist unvollendet. Und auch One-Eye fungiert als bester Kämpfer nicht als ethisches Korrektiv in seiner Lebenswelt, wie es für den arthurischen Helden konstitutiv ist: Seine Aktionen bleiben – bis auf die späteren Rettungen des Jungen – durchweg selbstzentriert. Für Refn, der die Entdeckung Amerikas als Verlust-Geschichte erzählt, muss auch ihr Protagonist Anti-Held bleiben.

Ähnlich ambivalent wie die Erzählschemata erscheinen die Anspielungen auf mythische Residuen. Matthias Bauer hat am Beispiel der Mythen von Jesse James und Robin Hood gezeigt, wie tradierte Formen des Mythos in den Medien der Gegenwart aufgenommen, aber auch gebrochen und mit modernen Sinnvorstellungen unterlegt werden, ein Prozess, den Bauer *Mythopoetik* nennt.¹⁵ Refns *Valhalla Rising* gliedert sich in die von Bauer beschriebenen Verschiebungen nahtlos ein: Bereits der Titel des Films verweist auf nordische Jenseitsvorstellungen, findet im Film jedoch keine Resonanz – laut Regisseur Refn ist der Titel eine schlichte Reminiszenz an Kenneth Angers experimentellen Kurzfilm *Scorpio Rising* aus dem Jahr 1963.¹⁶ Noch die deutlichsten Parallelen zu skandinavischen Vorstellungswelten weist der Protagonist One-Eye auf:

13 Vgl. Hugo Kuhn: Erec, in: Festschrift für Paul Kluckhohn und Herrmann Schneider, gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, Tübingen 1948, S. 122-147.

14 Die Wikinger versprechen vor der Überfahrt eine Erlösung der Seele nach erfolgreichem Kreuzzug. One-Eye scheint der einzige zu sein, der diesem Ziel entfernt nahe kommt, vgl. Vicari: Nicolas Winding Refn (wie Anm. 5), S. 158.

15 Bauer, Matthias; Jäger, Maren: Statt einer Einleitung, in: *Mythopoetik in Film und Literatur*, hg. v. Matthias Bauer u. Maren Jäger, München 2011 (Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film. 5), S. 7-32, hier S. 9.

16 Sowie den Film *Lucifer Rising* (1972) des gleichen Regisseurs. Vgl. <http://lci.tf1.fr/cinema/news/interview-nicolas-winding-refn-valhalla-rising-le-guerrier-5763263.html> [31.8.2015].

Nordische Darstellungen von Odin mit nur einem Auge und hellseherischen Fähigkeiten sind bekannt, auch Odins häufige Assoziationen mit Kriegen und Valhalla verweisen auf One-Eye.¹⁷ Refn verbannt diese Anspielungen jedoch auf eine subkutane Ebene, ja lässt sie teils gezielt ins Leere laufen. Als One-Eye und der Junge auf die christianisierten Wikinger treffen, stellt deren Anführer die programmatische Frage nach der Identität One-Eyes. Der für One-Eye sprechende Junge erklärt, der (bisher im Film namenlos gebliebene) Krieger würde One-Eye heißen. Auf dessen überraschten Blick entschuldigt sich der Junge mit: „You need a name. And you’ve only got One-Eye.“¹⁸ Reiner Pragmatismus ersetzt den mythischen Verweis – der Mythos fungiert nur noch als Setting, als leeres Raster, dessen Inhalt neu besetzt worden ist.

Wenn man mit Hans Blumenberg den Mythos als dialektisches Spiel zwischen dem stabilen Kern einer Erzählform und ihren zeitabhängigen Re-Aktualisierungen versteht,¹⁹ so bringt Refn in *Valhalla Rising* den Wikinger-Mythos an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit, indem er auch seine festen Erzählkerne marginalisiert: Weder reüssieren die Wikinger als Eroberer, noch als Entdecker, noch als homogenes kulturelles Gefüge. Der Mythos offeriert keine zeitliche oder räumliche Verortung mehr, die dem Einzelnen seinen Platz in der Welt zuweist.²⁰ Stattdessen ist die Funktion des Mythos als Hilfsmittel zur Identitätskonstruktion – wie die kurze Szene um One-Eyes Namen im Kern aufweist – abgelöst von einer Orientierung an den Bedingungen der Lebenswelt, hier der physiognomischen Beeinträchtigung, d.h. One-Eyes Narbe, nicht zufällig also an der Spur einer Gewalttat. Matthias Däumer hat überzeugend gezeigt, wie Refn damit die herkömmliche Mythen-Aufbereitung der Hollywood-Filme dekonstruiert: „in ihrer Widersprüchlichkeit dekurvieren Refns religiöse Zuschreibungen sich in ihrer Gemachtheit, wenden sich gegen die Zusammenhänge von Mythos und Film, die der traditionelle Dis-

17 Vgl. Anders, Hultgård: Wotan-Odin, in: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Bd. 35, Berlin [u.a.] 2007, S. 759-785; sowie François-Xavier Dillmann: Valhall, in: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Bd. 35, Berlin [u.a.] 2007, S. 341-366. Vgl. auch Däumer: Und im Hintergrund lauert die Ratio (wie Anm. 8), S. 254f.

18 Nicolas Winding Refn (Regie): *Valhalla Rising*. DK/UK 2009, 00:24:30.

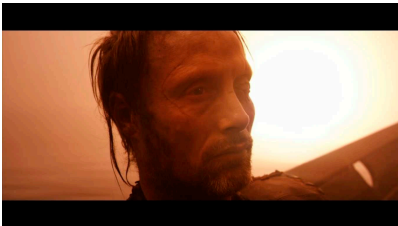
19 Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/Main 1996.

20 Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2., überarb. und erw. Aufl., Wien [u.a.] 2008, S. 105.

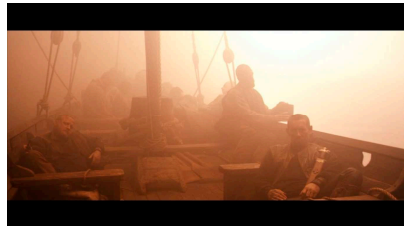
kurs anbietet, und führen dem Rezipienten durch ostentative Artifizialität die Autorität der Mythisierung vor Augen.“²¹

III. Das Ende der Welt – das Ende des Erzählens

Die Distanznahme gegenüber herkömmlichen Erzählstrukturen setzt sich in der filmischen Methodik fort. Noch deutlicher als eine mythische Anspielung ist One-Eyes Unfähigkeit zu sprechen als funktionaler Bezug zum Stummfilm zu sehen. Neben der symbolreichen Bildersprache sind es zudem sechs Kapiteleinblendungen, die den Film in betitelte Abschnitte einteilen²² und damit Charakteristika des Stummfilms aufgreifen. Forciert wird so abermals die Ambivalenz der Handlungsstruktur: Weder durch eine Erzählstimme, noch durch Figurenrede offeriert Refn Deutungsansätze für seine Rezipienten. Vielmehr übernimmt der Zuschauer die Beobachterposition des stummen One-Eye, der die Glaubens- und Sinnkrisen der ihn umgebenden Figuren mit scheinbarer Gleichgültigkeit verfolgt. Diese Identifikation wird nicht zuletzt durch die Anordnung der Figuren hervorgerufen: So sitzt One-Eye während der Schiffsfahrt allein im Bug des Bootes, die restlichen Wikinger sieht der Zuschauer nur aus seiner Beobachterperspektive heraus. Medialer Blick und kultureller Zuschnitt verschränken sich: Die räumliche Distanz gewährt einen Moment der Reflexion über die an ihrer eigenen Existenz in der Welt verzweifelnden Figuren des Films. *Valhalla Rising* avanciert so zu einem Film, der das von ihm thematisierte Umschichten kultureller Ordnungen weniger epistemologisch verortet, als er es über seine eigene Bildsprache visuell erfahrbar macht.



Beobachterposition des One-Eye (00:31:43)



Point-of-View-Shot (00:32:18)

21 Däumer: Und im Hintergrund lauert die Ratio (wie Anm. 8), S. 260.

22 I. Wrath – II. Silent Warrior – III. Men of God – IV. The Holy Land – V. Hell – VI. The Sacrifice.

Während auf der technischen Seite die Anlehnung an den Stummfilm das Erzählschema des zeitgenössischen Mittelalter-Films konterkariert, sind es auf inhaltlicher Seite die Fragen nach der menschlichen Existenz zwischen Kontingenz und Providenz. Georg Lukács hat bereits sehr früh auf die Relationen zwischen metaphysischer Rahmumgebung und den Bedingungen des Erzählens verwiesen: Der Verlust eines homogenen Sinngefüges, so Lukács, rufe einen Zustand „transzendentaler Obdachlosigkeit“²³ hervor, der ein anderes Erzählen erfordere als etwa das aus einem geschlossenen Sinnsystem hervorgegangene griechische Epos. Refn inszeniert ein Mittelalter, in dem das Christentum diese Funktion der allumfassenden Komplexitätsreduktion nicht erfüllen kann. Die Suche der christianisierten Wikinger nach Erlösung und Gnade führt ins Leere, das Vertrauen auf den providentiell abgesicherten Kreuzzug wird enttäuscht. Die einzigen Formen von Zukunftsgewissheit stellen die Visionen One-Eyes dar, der Einblick in kommende Ereignisse erhält. Durch das Versagen christlicher Sinnvorgaben verortet Refn eine ganz eigene Form von „transzendentaler Obdachlosigkeit“ im Mittelalter, die er sogar – im strengen Sinn des Wortes – direkt in Szene setzt: Während des ganzen Filmes wird kein Haus oder anderes Gebäude gezeigt, die Figuren agieren, schlafen und sitzen stets unter freiem Himmel. Der offene Raum kreierte in Kombination mit dem oft bedrückend wirkenden Himmel ein Gefühl konstanter Bedrohung, aber auch von Orientierungslosigkeit.

Diese Rezeption des Mittelalters als Umbruchs- und Krisenzeit wird durch eine Einblendung zu Beginn des Films forciert: „In the beginning there was only man and nature. Men came bearing crosses and drove the heathen to the fringes of the earth.“²⁴ Mit den einleitenden Worten orientiert sich die nur kurze Skizze zwar am Beginn des Johannesevangeliums, scheint das christliche Modell jedoch zugunsten eines natürlichen zurückzuweisen: ein Naturzustand im Rousseauschen Sinn, der durch die Einführung des Christentums gebrochen wird. Der Film aber widerspricht seiner eigenen Prämisse: Nicht die Heiden werden ans En-

23 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sonderausg., 2. Aufl., Neuwied [u.a.] 1974, S. 32. Auf Lukács verweist auch Friedrich: Bertrand Tavernier (wie Anm. 3), S. 350.

24 *Valhalla Rising* (wie Anm. 18), 00:00:30.

de der Welt getrieben, die Christen selbst enden dort, und der eingängige „Naturzustand“ verspricht keineswegs ein Idyll, sondern ist durch die Zweikämpfe von einer Ökonomie der Gewalt bestimmt. Refn argumentiert aus postmoderner Perspektive, wenn er seine eigenen Meta-Narrative hinterfragt.²⁵ *Valhalla Rising* marginalisiert so eine der Grundvoraussetzungen des Erzählens: diejenige, Sinn zu generieren. Nicht nur thematisiert der Film eine Zeit, die auf Fragen nach der eigenen Existenz keine Antwort formulieren kann, er verweigert sich auch selbst dem Erzählen.

IV. Das Opfer

Nicolas Refn hat vorgeschlagen, die Geschichte One-Eyes als Paradigma der Menschheitsgeschichte zu lesen: ein Subjekt, das sich aus externen wie selbst auferlegten Fesseln löst, in dieser Freiheit auf Sinnsuche geht und daran letztlich scheitert.²⁶ Man muss dies nicht als Reminiszenz an das alte Modell von der Rekapitulation der Phylogenese durch die Ontogenese lesen, sondern als Hinweis auf Refns Vision des Mittelalters als Prädisposition der Moderne: eine labile Kultur, der es weder gelingt, die allgegenwärtige Gewalt stillzustellen, noch ihre eigenen kontingenten Lebensbedingungen zu akzeptieren. Erratisch in diesem Zusammenhang bleibt allerdings die in Opposition zur Gewalt stehende Opfer-Thematik in *Valhalla Rising*, die besonders in zwei Szenen in den Vordergrund tritt.

Wie bereits erwähnt, verhindert dichter Nebel die Navigation nach Jerusalem und lässt die Wikinger nach Nordamerika abtreiben. Der Nebel bildet (wie so häufig) auch bei Refn innere Orientierungslosigkeit realiter in der Natur ab: Ein Teil der Wikinger reaktiviert in der aussichtslos erscheinenden Situation ihren paganen Glauben – der Junge, One-Eyes Begleiter, sei mit einem Fluch behaftet und müsse über Bord geworfen werden. Im Moment existenzieller Verzweiflung sucht das Kollektiv einen Sündenbock, ein Schema, das der Kulturtheoretiker René

25 Vgl. Lyotard: Das postmoderne Wissen (wie Anm. 1); zu der anfänglichen Einblendung auch Däumer: Und im Hintergrund lauert die Ratio (wie Anm. 8), S. 258, Anm. 55.

26 Vgl. das Interview unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HH06a3Y4Igw> [31.8.15].

Girard ausführlich beschrieben hat: das Opfer als Form eines geheiligten Mordes, der den Sündenbock zum Objekt degradiert und auf die Wiederherstellung einer universellen Ordnung dringt.²⁷ In *Valhalla Rising* wird der Mord durch One-Eye unterbunden: Er tötet den Angreifer, die restlichen Wikinger ziehen sich zurück.

Diese Szene des erzwungenen Opfers zur Mitte des Films steht spiegelbildlich zu derjenigen des freiwilligen Opfers an dessen Ende, in dem die Positionen umbesetzt sind: Opfer ist nicht mehr der Junge, sondern One-Eye, von dessen Tod der Junge profitiert. Mit dieser zweiten Szene kommt ein weiterer Zug der von Girard untersuchten Funktion von Opferstrukturen zum Tragen: das Opfer als Mittel, den Kreislauf der Gewalt (Girard spricht von mimetischer Reziprozität)²⁸ zum Stillstand zu bringen. Opfer kann hier der bedrohliche Fremde sein, der aus dem Kollektiv entfernt werden muss, das Opfer kann aber auch aus der Gemeinschaft selbst stammen, es kann sowohl freiwillig wie erzwungen erfolgen. Girards Gedanken knüpfen dabei an alte Überlegungen an: Schon Joseph Campbell beschreibt in „Der Heros in tausend Gestalten“ den Opfertod des literarischen Helden als notwendig für kulturelle Erneuerung und Befriedung.²⁹ Neben Kultur- und Literaturtheorie steht aber auch das christliche Modell: Die in der Legendenstruktur vielfach aufgegriffene *imitatio christi* gipfelt in der freiwilligen Selbstaufgabe, im Opfer für das Kollektiv.³⁰ Der Opfertod One-Eyes erscheint so strukturell überdeterminiert: Er ist Mittel der Gewaltreduktion, denn nach dem Opfer rücken die Ureinwohner von dem Jungen ab, er schließt One-Eyes Lebensweg vom stoischen Heros zur mitfühlenden Vaterfigur und bietet gleichzeitig eine Anlehnung und Umdeutung der Passionsgeschichte – zwar ein Opfertod, aber nicht für alle, sondern für den Einzelnen.

27 Girard, René: Das Heilige und die Gewalt, Frankfurt/Main 1992; Ders.: Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks, Frankfurt/Main 1992; vgl. zu Girard auch: Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexthe der Kulturwissenschaften. 2., erw. und bearb. Aufl., Tübingen [u.a.] 2010, S. 258-273.

28 Girard: Das Heilige und die Gewalt (wie Anm. 27), S. 211-247.

29 Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt/Main 1953, S. 325-344. Vgl. auch: Bauer; Jäger: Statt einer Einleitung (wie Anm. 15), S. 16.

30 Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz. 8., unverän. Aufl., Tübingen 2006, S. 36f.

Fokussiert wird über das Opfer so vor allem der One-Eye begleitende Junge. Seine Geschichte gibt dem Film Anfang und Ende, d.h. eine Erzählstruktur: In der ersten Einstellung des Films läuft der Junge einen Berg hoch auf die Kamera zu, in der letzten Einstellung sieht man ihn an der amerikanischen Küste, diesmal mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt.³¹



Links: Eröffnende Szene – der Junge läuft aufwärts, auf den Betrachter zu (00:01:05)



Rechts: Finale Szene – der Junge wendet sich vom Betrachter ab (01:21:53)

In der homogenen Masse an dunkelhaarigen Männern – im ganzen Film ist keine Frau zu sehen³² – fällt der blonde Junge aber auch physiognomisch auf. Über den Hell-Dunkel-Kontrast und durch die Tatsache, dass der Junge als einzige Figur an keiner Gewalttat direkt beteiligt ist, scheint Refn dem Jungen das zuzuschreiben, was er dem Mittelalter ansonsten versagt: Hoffnung in der Dystopie zu finden.

Valhalla Rising lässt sich so nicht zuletzt auch als Vater-Sohn-Film verstehen,³³ ein Thema, das gegen Ende des Films verstärkt in den Vordergrund rückt. Im fremden Amerika, so suggeriert es Refn, kulminiert die Dysfunktionalität familiärer Konstellationen. Eine der letzten Szenen vor One-Eyes Opfertod lässt die überlebenden Wikinger auf einem Hügel zusammenfinden: der verletzte Priester der Gruppe, dessen Hoffnung, in Jerusalem Vergebung für seine vor langer Zeit getöteten Söhne zu finden, gescheitert ist; der kurz zuvor vergewaltigte Sohn des Anführers der Gruppe, dessen Vater den Übergriff im Gebet nicht gehört hat-

31 Vgl. Vicari: Nicolas Winding Refn (wie Anm. 5), S. 174.

32 Von einer kleinen Gruppe gefangener Frauen in den ersten Minuten des Films abgesehen. Vgl. zum Gender-Aspekt des Films auch: Örmény, Francisc-Norbert: *Darke-ning Scandinavia. Four Postmodern Pagan Essays*, Newcastle upon Tyne 2013, S. 37f.

33 Vicari: Nicolas Winding Refn (wie Anm. 5), S. 166; Däumer: Und im Hintergrund lauert die Ratio (wie Anm. 8), S. 245-247.

te; und One-Eye neben dem Jungen. Während die direkten Vater-Sohn Beziehungen an der ubiquitären Gewalt zerbrochen sind – der Vater ohne Söhne, der Sohn ohne Vater – ist das indirekte Verhältnis zwischen One-Eye und dem Jungen intakt. Sozialer Zusammenhalt in der Familie scheint keine Selbstverständlichkeit zu sein, sondern muss erst über Annäherung etabliert werden.

V. Fazit

Deutlich kristallisieren sich in Refns *Valhalla Rising* Formen einer dystopischen Mittelalterrezeption heraus: Der Blick in die Vergangenheit avanciert zur Prognose einer verfehlten Moderne, die ästhetische Aneignung des Vergangenen zeichnet ein apokalyptisches Bild des Kommenden. In Refns Mittelalter versagen die Systeme traditioneller Sinnzuschreibung (Religion, Erzählen), während die Durchsetzungsfähigkeit der Gewalt als archaischste Bewältigungsform des Lebens reüssiert. Das kulturelle Narrativ von Eroberung und Entdeckung als Fortentwicklung der Menschheit pervertiert zu einer Irrfahrt ohne Wiederkehr. *Valhalla Rising* zitiert zwar herkömmliche Erzählformen des Mittelalter-Films an, verweigert ihnen aber die Durchführung. Hinterfragt werden so nicht nur traditionelle Handlungsmuster, sondern auch die Grenzen des Erzählens selbst werden ausgelotet. Mit dem offenen Ende des Films findet dieses Erzählen keinen Abschluss im herkömmlichen Sinn. Refn reduziert den Film und seine Figuren stattdessen auf das Elementarste: Bereits erwähnt wurde das Fehlen von Häusern, auch keine anderen Formen kultureller Besiedlung existieren, sogar die Natur bleibt durch die Abwesenheit von Tieren leer. Die Weite des Raumes verliert ihr herkömmliches Bild des Freiheitsgewinns und avanciert zur Bedrohung des sich in der Welt verlierenden Menschen.

Bibliographie

Filme

Refn, Nicolas Winding (Regie): Valhalla Rising DVD, eOne Films, 2009.

Primärliteratur

Otfrid von Weisenburg: Evangelienbuch, hg. v. Oskar Erdmann. Sechste Auflage besorgt von Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (ATB 49).

Forschungsliteratur

Anders, Hultgård: Wotan-Odin, in: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Bd. 35, Berlin [u.a.] 2007, S. 759-785.

Bauer, Matthias; Jäger, Maren: Statt einer Einleitung, in: Mythopoetik in Film und Literatur, hg. v. Matthias Bauer u. Maren Jäger, München 2011 (Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film. 5), S. 7-32.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/Main 1996.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt/Main 1953.

Däumer, Matthias: Und im Hintergrund lauert die Ratio. Der enttarnte Mythos in Nicolas Winding Refns *Valhalla Rising* (2009), in: Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung, hg. v. Annette Simonis; Vincent Fröhlich, Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 345), S. 233-261.

Dillmann, François-Xavier: Valhall, in: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Bd. 35, Berlin [u.a.] 2007, S. 341-366.

Friedrich, Udo: Bertrand Tavernier: La Passion Béatrice (1987), in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 6), S. 333-351.

Girard, René: Das Heilige und die Gewalt, Frankfurt/Main 1992.

Girard, René: Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks, Frankfurt/Main 1992.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 8., unverän. Aufl., Tübingen 2006.

Kiening, Christian: [Einleitung:] Mittelalter im Film, in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 6), S. 3-101.

Kiening, Christian: Ingmar Bergman: Das siebente Siegel (1957) und Die Jungfrauenquelle (1960), in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening u. Heinrich Adolf, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 6), S. 249-281.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sonderausg., 2. Aufl., Neuwied [u.a.] 1974.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 7., überarb. Aufl., Wien 2012.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2., überarb. und erw. Aufl., Wien [u.a.] 2008.

Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. 2., erw. und bearb. Aufl., Tübingen [u.a.] 2010.

Örmény, Francisc-Norbert: Darkening Scandinavia. Four Postmodern Pagan Essays, Newcastle upon Tyne 2013.

Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung, Frankfurt/Main 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch 3814).

Vicari, Justin: Nicolas Winding Refn and the Violence of Art. A Critical Study of the Films, Jefferson 2014.

Internetquellen

<http://ci.tf1.fr/cinema/news/interview-nicolas-winding-refn-valhalla-rising-le-guerrier-5763263.html> [31.8.2015].

<https://www.youtube.com/watch?v=HH06a3Y4Igw> [31.8.2015].

Michaela Pölzl (Bamberg)

Where men honor blood

Das narrative Potential von Genealogie in der Fantasy-Mittelalterrezeption am Beispiel der TV-Serie *Game of Thrones*

Vorbemerkung

In seinem Online-Blog zur 4. Staffel der Fernsehserie *Game of Thrones* beschreibt der Kunsthistoriker und Mediävist Bryan Keene den Reiz, den eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Popkulturprodukt wie der vom US-amerikanischen Autor George R. R. Martin erschaffenen Welt von Westeros ausmacht, wie folgt:

Does fantasy lit[erature], such as *The Lord of the Rings* and *Game of Thrones*, present a highly subjective window onto the Middle Ages? Of course it does. What fascinates me as a medievalist, manuscripts scholar, and fan of epic fantasy literature is not GoT's factual accuracy, or its ability to tell us something about the past that we didn't already know. What captivates me [...] is the show's ability to illuminate how strongly the stories and forms of the European Middle Ages still inhabit our collective past and our visual imagination.¹

Unter den Leitstern dieser Auffassung stellen sich auch die folgenden Überlegungen zur Funktionalisierung der historischen Problemkonstellation „Herkommen“² in George R. R. Martins Werk, in dem die Geschichte des fiktiven Kontinents Westeros erzählt wird, der, in sieben Königreiche geteilt, 300 Jahre vor Einsetzen der Handlung von einem von außen kommenden Adelsgeschlecht geeint wird. Die Invasoren, Targaryens genannt, unterwerfen mithilfe geflügelter, feuerspeiender Drachen die herrschenden Familien, setzen sich selbst an deren Spitze³ und regieren Westeros bis es unter der Herrschaft König Aerys II., dem

1 Bryan Keene, 2014, o. Sz. [11.04.16]

2 Im Folgenden wird in Anlehnung an Jan-Dirk Müller von einer Problemkonstellation ‚Herkommen‘ bzw. ‚Genealogie‘ gesprochen, an deren paradoxen Implikationen sich die mittelalterliche Literatur abgearbeitet hat (genauer unter Abschnitt 3). Vgl. Müller, 2007, S. 46.

3 Häufig wird hier eine Parallele zur normannischen Eroberung Englands unter der Führung von Wilhelm I. (England) gezogen.

sogenannten ‚mad king‘, zu einer Rebellion kommt, im Zuge derer das Geschlecht fast vollständig ausgelöscht wird. Nur die zwei jüngsten Nachkommen des ‚verrückten Königs‘, zum Zeitpunkt des Aufstandes noch kleine Kinder, entkommen dem Gemetzel und verbringen ihre Kindheit und Jugend im Exil. In Westeros besteigt der Anführer des aufständischen Adels als König Robert I. Baratheon den Thron, verstirbt jedoch nach wenigen Jahren des Friedens. Zum selben Zeitpunkt spitzt sich der bis dahin nur schwelende Verdacht um die Illegitimität der drei Nachkommen des Königs zu; es kommt zu gewalttätigen Auseinandersetzungen im Zuge der Thronfolgefrage, und das Land versinkt, angetrieben durch die verschiedenen Figuren, die einen Thronanspruch zu haben meinen, in einem Krieg der rivalisierenden Adelshäuser.

Kurz vor dem Tod Roberts setzt die Handlung sowohl der fünf bisher erschienen Bände der geplanten Heptalogie *A Song of Ice and Fire*, als auch die Umsetzung für die sogenannte ‚kleine Leinwand‘ unter dem abweichenden Titel *Game of Thrones*, produziert vom privatrechtlichen US-amerikanischen TV-Sender HBO (Home Box Office), ein. Im folgenden Beitrag soll vor allem die Serien-Bearbeitung im Fokus stehen – wo jedoch Seitenblicke in den Text der zugrundeliegenden Bücher lohnenswert scheinen, fließen diese ebenfalls in die Analyse ein.

Setting und Erzählstrategien

Definiert man Mittelalterrezeptionsfilme als jene filmischen Erzeugnisse, die von ihrem Publikum als ‚mittelalterlich‘ identifiziert werden, so besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei *Game of Thrones* um eine ‚Mittelalterserie‘ handelt. So titelte beispielsweise *Die Welt Online* zum Start der 3. Staffel „In 10 Episoden ins brutale Mittelalter“ (04.05.2014), *Der Tagesspiegel* sprach von „Mittelalter als US-Serie“ (23.03.2012) und die *Süddeutsche Zeitung* beschrieb die Serie als „Hart, sexy, mittelalterlich“ (23.03.2012). Dass die Serie auch viele Elemente enthält, die gar nicht mittelalterlich, sondern der Frühen Neuzeit oder der Aufklärung zuzurechnen sind, wird weniger häufig reflektiert. Benjamin Breen hat in diesem Zusammenhang auf das internationale Bankwesen hingewiesen, den globalen Handel, den verbreiteten Atheismus und verschiedene medizinische und technische Errungenschaften (wie die Leichenobduk-

tion oder das Teleskop), die in *Game of Thrones* eine Rolle spielen.⁴ Diese Elemente werden vom Publikum scheinbar nicht reflektiert, weil sie wohl den wenigsten Zusehern als ‚anachronistisch‘ auffallen bzw. hinter der Dominanz der filmischen Mittel zur Erzeugung eines mittelalterlichen Settings zurücktreten. Hedwig Röckelein spricht in diesem Zusammenhang von den „Ikonogrammen“⁵ des Mittelalterfilms:

Der Film hat für die Mittelalter-Projektionen eine spezifische Bildsprache entwickelt, die wenige, dafür aber umso prägnantere Ikonogramme umfasst. Der Zeichensatz ist bescheiden. Er besteht aus dem Attribut Schwert, dem Kleidungsstypus der Rüstung und der Architekturform Zinne. Die Ambivalenz des Mittelalters symbolisieren zwei architektonische Stilformen; der romanische Rundbogen ist Signifikant des ‚archaischen‘, ‚dunklen‘ Mittelalters, der gotische Spitzbogen (mit den darin gefassten bunten Glasfenstern) Signum des ‚hellen‘ [...] späten Mittelalters der Feste und der höfischen Kultur. Durch Variation und Kombination kann die bescheidene Zahl an Ikonogrammen eine breite Palette von Bedeutungsfeldern generieren.⁶

In Kombination mit den beiden von Thomas Scharff als wichtigste Mittelalterchiffren⁷ bezeichneten Komponenten ‚Dreck‘ und ‚Gewalt‘ sind bereits jene Erkennungszeichen genannt, die auch im Falle von *Game of Thrones* ihren starken Wiedererkennungseffekt auf Seiten des Publikums entfalten. Bereits mit der ersten Einstellung der ersten Episode von Staffel 1 wird allen am Blockbusterkino geschulten BetrachterInnen klar, wo die Handlung zeitlich zu verorten sein muss. Lichtverhältnisse, Farbgebung, Architektur, Materialien der Ausstattung, die Gegenstände ‚Schwert‘ und ‚Fackel‘ und natürlich das Fortbewegungsmittel ‚Pferd‘ weisen auf den Schauplatz ‚Mittelalter‘ und wecken entsprechende Erwartungen. Diese werden gebrochen, als der in den ersten Einstellungen gezeigte berittene Wachtrupp kurze Zeit später in einer verschneiten Winterwald-Szenerie auf futuristisch wirkende Zombieeismonster trifft, deren Gestaltung eher Science-Fiction- und Alien-Assoziationen⁸ weckt,

4 Vgl. Benjamin Breen, 2014, o. Sz. [11.04.16]

5 Hedwig Röckelein, 2007, S. 57.

6 Ebda.

7 Vgl. Thomas Scharff, 2007, S. 73-77.

8 So lässt zum Beispiel das Leuchten der unnatürlich blauen Augen der sogenannten ‚White Walker‘ an den Science-Fiction-Streifen *Dune – Der Wüstenplanet* aus dem Jahre 1984 denken. Der extreme Faltenwurf der leicht deformiert wirkenden Gesichter erinnert an die Figurengestaltung der Klingonen aus dem *Star Trek*-Universum.

als dass sie in einen Mittelalterfilm zu passen scheinen und deren Verortung zusätzlich erschwert wird, als sie keines der typischen Monster oder Fabelwesen darstellen, die sonst den Mittelalterfilm bevölkern. Der Zuseher muss also seine ursprüngliche Annahme, einen historischen Spielfilm zu sehen, korrigieren und die Erwartungshaltung ‚Fantasyfilm mit Mittelaltersetting‘ einnehmen – die übrigens im Laufe der folgenden zehn Episoden der ersten Staffel ebenso unterlaufen wird, da in ihnen so gut wie keine Fantasy-Elemente mehr auftauchen.⁹

Dieses Beispiel vermittelt schon einen ersten Eindruck von einem der Hauptmerkmale der Martinschen Erzählweise, die auch in die Verfilmung ihren Eingang gefunden hat: das Spiel mit und der Bruch von Erwartungshaltungen des Publikums und das Übertreten von Gattungsgrenzen.¹⁰ Die Grundlage dieses wendungsreichen, Gattungsgrenzen sprengenden Erzählens liefern unter anderem die vielen verschiedenen Bezugsrahmen, in die das Werk eingebettet ist. Auf Bezüge zu realhistorischen Ereignissen und Personen, natürlich in einer fikionalisierten Form, wurde nicht zuletzt vom Autor selbst immer wieder hingewiesen. Neben den englischen Rosenkriegen, die immer als Hintergrundfolie der Buchreihe mitgedacht werden müssen,¹¹ gilt zum Beispiel das schottische ‚Black Dinner‘ von 1440 als Vorbild für George R. R. Martins

9 In diesem Zusammenhang sei kurz erwähnt, dass die Bücher ursprünglich als eine Reihe historischer Romane konzipiert waren, die sich lose am Verlauf der englischen Rosenkriege orientieren sollten. Erst im Zuge der Entwicklung der Storyline wurden Fantasy-Elemente hinzugefügt. So erklärt der Autor George R. R. Martin in einem Interview mit Guido Mingels für den SPIEGEL: „Am Anfang dachte ich, dass meine Geschichte stark genug ist, um ohne übernatürliche Dinge auszukommen. Es wäre eine fikionalisierte Version der ‚Rosenkriege‘ geworden. Aber das Problem mit historischen Erzählungen ist, dass sie so enge Grenzen haben; man weiß schon im Voraus, was passieren wird.“ (DER SPIEGEL 46, 2014, S. 58.)

10 Am legendärsten unter *Game of Thrones*-Fans ist in diesem Zusammenhang die hohe Sterblichkeitsrate von Hauptcharakteren der TV-Serie. Während im *Herrn der Ringe* acht der neun Gefährten, die aufbrechen, um den Einen Ring zu zerstören, (mehr oder weniger) unverehrt wieder heimkehren, sind in *Game of Thrones* auch die zentralen Figuren ihres Lebens nicht sicher. Unter Fans gibt es ein dementsprechendes Sprichwort, das auf zwei Hauptkritikpunkte an der Buchreihe anspielt – die langen zeitlichen Abstände zwischen dem Erscheinen der einzelnen Bände und die hohe Mortalität von Lieblingsfiguren: „Every time you ask when the next book will be finished, George R. R. Martin kills a character you love.“

11 Speziell zu den Parallelen zwischen Rosenkriegen und *A Song of Ice and Fire* vgl. Carolyne Larrington, 2016, p. 17, 42, 124; die Autorin arbeitet in ihrem Buch aber noch viele weitere historische und literarische Mittelalterbezüge auf.

inzwischen wohl nicht weniger berühmtes ‚Red Wedding‘ – beides gesellschaftliche Anlässe, bei denen das allzu große Vertrauen in die Gesetze der Gastlichkeit den Untergang der Gäste bedeutete.¹²

In *Game of Thrones* begegnen aber nicht nur historische, sondern auch literarische Bezüge, die auf Stoffe, Motive und Vorstellungen mittelalterlicher Literatur referieren.¹³

Game of Thrones/A Song of Ice and Fire constructs its fantasy out of familiar building blocks: familiar, that is, to us medieval scholars. These blocks are chiselled out of the historical and imaginary medieval past [...].¹⁴

Das augenfälligste Beispiel dafür ist der geschuppte, aus Eiern schlüpfende, geflügelte, feuerspeiende Drache, wie ihn erst das europäische Mittelalter ‚erfindet‘¹⁵ und den wir aus Texten wie *Parzival*, *Iwein* oder Seifrits *Alexander* kennen. Bei diesem Beispiel muss natürlich offen bleiben, ob es sich dabei um direkte oder indirekte Mittelalter-Rezeption handelt. Eine derartige Drachendarstellung ist gängig in der Fantasyliteratur¹⁶, ob es sich nun um Texte mit Mittelalter-Setting handelt (wie z. B. *Der Hobbit* oder *Eragon*) oder ohne (z. B. *Harry Potter*).

Damit ist bereits der dritte Bezugsrahmen angesprochen, in dem *Game of Thrones* sich bewegt – nämlich dem der zeitgenössischen Literatur¹⁷, insbesondere aus dem Bereich der ‚Fantasy‘ und der zeitgenössischen Populärkultur. Der Vater dieses Genres, J. R. R. Tolkien mit seinem Fantasy-Epos *Herr der Ringe* und dem Vorgänger *Der Hobbit*, hat die Arbeit Martins erklärtermaßen beeinflusst und geprägt, gleichzeitig arbeitet er sich aber auch daran ab und versucht sich davon abzuset-

12 Vgl. Ross Crawford, 2013, o. Sz. [11.04.16]

13 Darauf wurde in der Sekundärliteratur ebenfalls schon mehrfach hingewiesen; vgl. beispielsweise Laurin S. Mayer, 2012 oder Carolyne Larrington, 2016.

14 Ebda, p. 16.

15 In antiken Texten und der Bibel wird die Bezeichnung ‚Drache‘ zwar auch schon benutzt, es gibt aber (noch) keine klare Abgrenzung zwischen der Bezeichnung für das Fabelwesen und die ‚normale‘ Schlange.

16 In der modernen Populärkultur finden sich allerdings nicht unbedingt die theologisch-christlichen Implikationen der Drachen des europäischen Mittelalters und ihrer damit einhergehenden Interpretation als Personifikationen des Bösen, des Teufels und des Chaos.

17 Nur am Rande erwähnt seien hier auch die Dramen William Shakespeares, aus denen der Autor erklärtermaßen schöpft.

zen.¹⁸ Intertextuelle bzw. interfilmische Bezüge und Anspielungen auf die zeitgenössische Fantasykultur werden in *Game of Thrones* besonders häufig genutzt, um Erwartungshaltungen beim Rezipienten zu erzeugen, um anschließend mit ihnen zu spielen, sie zu destruieren oder ironisch zu unterlaufen. Lauryn S. Mayer hat in diesem Zusammenhang zum Beispiel auf die eindeutige Bezugnahme bei gleichzeitiger Destruktion der berühmten Duellsszene zwischen Inigo Montoya und dem Mörder seines Vaters im Film *The Princess Bride* durch den Gerichtskampf zwischen Oberyn Martell und Gregor Clegane in der 4. Staffel von *Game of Thrones* hingewiesen.¹⁹

Zwischenfazit: Die Bezüge, in die die fiktionale Welt von *Game of Thrones* gesetzt ist, sind mannigfaltig; sie beziehen sich direkt auf historische Ereignisse und Texte und indirekt auf Rezeptionen dieser Ereignisse und Texte in der modernen Literatur, Kultur und im Film. Beim Schöpfer dieses Universums handelt es sich um einen reflektierten Geschichtenerzähler, der mit der häufig so schablonenhaften Erzählweise der Gattung ‚Mittelalter-Fantasy‘ bricht, indem er mit den daraus resultierenden Konventionen (hinsichtlich Personal, ethischer Unterfütterung, Quest-Struktur etc.) spielt, sie karikiert oder in der Übertreibung aufhebt.²⁰ Unter diesen Voraussetzungen, die es im Blick zu behalten gilt, soll im Folgenden gezeigt werden, wie eine historische Problem-

18 Vgl. dazu beispielsweise G. R. R. Martins Aussage über Tolkien: „I admire Tolkien greatly. His books had enormous influence on me. But the trope that he sort of established — the idea of the Dark Lord and his Evil Minions — in the hands of lesser writers over the years and decades has not served the genre well. It has been beaten to death. The battle of good and evil is a great subject for any book and certainly for a fantasy book, but I think ultimately the battle between good and evil is weighed within the individual human heart and not necessarily between an army of people dressed in white and an army of people dressed in black. When I look at the world, I see that most real living breathing human beings are grey.“ Vgl. Deke Parsons, 2015.

19 Während Inigo Montoya es nach einem harten Zweikampf schafft, seinen Vater zu rächen, unterliegt der sich ebenfalls auf einem Rachefeldzug befindliche Oberyn dem übermächtigen Feind, obwohl es zunächst nach einem Sieg Davids gegen Goliath aussieht. Vgl. Laurin S. Mayer, 2012, p. 62.

20 Eine Diskussion des vom Autor selbst formulierten größeren Realitäts-Anspruchs hinsichtlich der Epoche ‚Mittelalter‘ gegenüber vergleichbarer Genre-Literatur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Dazu sei verwiesen auf die im Jahre 2014 erschienene Dissertation von Shiloh Carroll (vgl. p. 23-30, 51-55).

konstellation in einer zeitgenössischen Fantasy-Serie genutzt werden kann, um Handlung zu generieren.²¹

Das Inzest-Motiv als Instrument der Plot-Erzeugung

In seinem Aufsatz über das Inzest-Motiv in *Game of Thrones* erklärt Martin Bleisteiner sexuelle Beziehungen zwischen Verwandten zum produktivsten Instrument, mithilfe dessen in Martins Werk Handlung erzeugt und vorangetrieben werde: „Situating at the very core of the fictional world, the incestuous sexual relationship between siblings is the most fundamental plot-generating device in *Game of Thrones*“²², argumentiert Bleisteiner und verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die Legitimitätsfrage der Nachkommen aus der Ehe zwischen König Robert Baratheon und seiner Frau Cersei, die sich im Laufe der ersten Staffel der Serie nicht nur nicht als die Kinder des Königs, sondern aus der inzestuösen Beziehung der Königin mit ihrem Zwillingsbruder hervorgegangen erweisen. Ein Umstand, so Bleisteiner, der aufgrund der Vertuschungsbestrebungen der einen Seite, den Aufde-

21 Zwischen dem Vortrag der vorliegenden Ausführungen im Rahmen der Nachwuchs-tagung ‚Blockbuster Mittelalter‘ (Bamberg, 11.-13.06.15) und dem Erscheinen des Tagungsbandes publizierte Stefan Donecker im Herbst 2016 einen thematisch ähnlich gelagerten Aufsatz zu ‚Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF‘, der einige der im Folgenden dargestellten Überlegungen ebenfalls aufgreift. Donecker stellt die Buchreihe in den Mittelpunkt seiner Ausführungen und kommt zu dem Schluss, dass Martin genealogisches Denken, das eine „Epochensignatur der Vormoderne“ (S. 32) sei, als Abgrenzungs- und Fremdheitsmarker für den Leser einsetzt: „Genealogie bietet sich in diesem Zusammenhang als Motiv an: Sie wird auch von geschichtswissenschaftlich nicht versierten Leserinnen und Lesern als etwas ‚typisch Mittelalterliches‘ gesehen, und weicht von unserem heutigen Verständnis von Familie und Verwandtschaft so weit ab, um als fremd, aber doch nachvollziehbar wahrgenommen zu werden.“ (S. 39) Darüber hinaus meint er unter Einbeziehung der 6. Staffel der Serie in seine Interpretation einen Zerfall „der auf genealogischen Normen basierender Ordnung“ (S. 41) in Westeros feststellen zu können, da einige der Handlungsentwicklungen ihr zuwiderliefen (zB. die Thronbesteigung durch Cersei Lannister) – wobei, wie Donecker selbst einräumt, die 6. Staffel insofern eine Sonderstellung einnimmt, als sie „die Handlung d[er] Romanvorlagen im Wesentlichen überholt hat“ (S. 40). Diese Zersetzung der überkommenen Ordnung versteht er als Ausdruck der Autorintention, die „katastrophalen Konsequenzen [des Krieges, Anm. MP] für die Gesellschaft“ (S. 41) aufzuzeigen. Vgl. dazu Stefan Donecker, 2016, S. 31-43.

22 Martin Bleisteiner, 2014, p. 157.

ckungs- und Bekanntmachungsversuchen der anderen Seite, auf Handlungsebene weitreichende Konsequenzen nach sich zieht.

Des Weiteren zeigt Bleisteiner, wie verschiedene Formen von intergenerationellem wie intragenerationellem Inzest in Martins Werk zur Handlungsentwicklung genutzt werden, und zieht eine Parallele zu der Rolle, die Inzest in mittelalterlichen Stoffen und Erzählungen zukommt. Im mittelhochdeutschen Versroman *Mai und Beafur* sind es die inzestuösen Bestrebungen des Königs von Rom gegenüber seiner Tochter, die diese zur Flucht nötigen und damit die Handlung in Gang setzen. Noch weitreichender ist die Funktion der Inzestgeburt des Protagonisten in Hartmanns von Aue *Gregorius*, die vollständig die Handlung der Erzählung bestimmt, indem sie zur Wiederholung der Sünde und ihrer Überwindung in der Buße führt.

Bleisteiner kann also insoweit zugestimmt werden, als Inzest in Martins Werk als handlungsgenerierendes und -vorantreibendes Motiv genutzt wird und in der Ausgestaltung und Funktionalisierung des Motivs Parallelen zu mittelalterlichen Erzählungen erkennbar sind.²³ Seine Überlegungen lassen sich jedoch noch weiterführen. ‚Inzest‘ gehört als nur eine mögliche Ausprägung zu einer deutlich komplexeren und facettenreichen Erzählkonstellation, die Jan-Dirk Müller in seinen *Höfischen Kompromissen* als Problemkonstellation ‚Herkommen‘ bezeichnet hat und an die sich seiner These nach verschiedene „Erzählkerne“²⁴ an-

23 Er weist allerdings zu Recht auch darauf hin, dass das der Inzestvorstellung zugrundeliegende Verständnis von Verwandtschaft in *Game of Thrones* nicht dem des christlich geprägten Mittelalters entspricht (vgl. Bleisteiner, 2014, p. 156), das anders als der moderne, auf biologische Reproduktion fokussierte Verwandtschaftsbegriff auch andere Formen der Erzeugung verwandtschaftlicher Verbindungen kennt, die gleichrangig neben der Fortpflanzung bestehen (vgl. Bernhard Jussen, 2001, S. 39ff.). Darunter fällt zum Beispiel die Verbindung in der Patenschaft, die ebenso mit einem Inzestverbot belegt war, wie sexuelle Beziehungen zwischen Bruder und Schwester. Martin Bleisteiner ist zwar zuzustimmen, dass *Game of Thrones* „does not make use of this conceptual malleability and stages incest exclusively in the context of various kinship relationships“ (2014, p. 156), doch kennt die Serie durchaus auch Formen der rituellen Herstellung von Verwandtschaft. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte Night’s Watch, eine Art militärischer, zölibatär ausgerichteter Orden, der als Grenzschutz die Verteidigung der Seven Kingdoms gegen Angriffe aus dem wilden Norden zur Aufgabe hat. Alle Mitglieder der ‚Night’s Watch‘, die den Treuschwur geleistet haben, werden, unabhängig von ihrer Herkunft und Abstammung, zu Brüdern.

24 Zum Begriff des ‚Erzählkerns‘ vgl. Jan-Dirk Müller, 2007, S. 6-34.

lagern.²⁵ Sie speist sich aus den Widersprüchlichkeiten einer genealogisch basierten Vorstellungswelt, in der sich die herrschende Schicht einer Gesellschaft über Geburt und Abstammung, also über Genealogie, legitimiert. ‚Genealogie‘ sei mit Beate Kellner verstanden als

historisch gebundene kulturelle Konstruktion[] [und] Selbstbeschreibungsmodell[], die in den verschiedenen mittelalterlichen epistemischen Ordnungen einer traditional organisierten Gesellschaft verankert sind, in Wissensformen also, in denen ‚Wahrheit‘, ‚Wert‘ und ‚Legitimität‘ durch Kontinuität, lange Dauer und schließlich die Orientierung auf den Ursprung hin verbürgt sind.²⁶

In diesem Sinne bildet Genealogie auch ein zentrales Instrument adeliger Legitimation und der „Selbstdarstellung von Macht, Herrschaft und von Ansehen überhaupt“²⁷. Der Anspruch auf Herrschaft einer Person oder Gruppe speist sich aus dem Anspruch vorhergehender Generationen, wobei „entscheidend [ist], wie und wie weit in die Vergangenheit eine Genealogie zurückreicht und wie lückenlos das Heil von einer Generation in die nächste übertragen wurde.“²⁸ Verbunden sind die einzelnen Glieder der Kette von Generationen durch die gemeinsame Blutlinie, „da sich in und mit dem Blut – wie man annahm – auch die persönlichen Vorzüge und Fähigkeiten der Vorfahren vererbten“²⁹.

Das Paradoxe dieses Denkmusters als Grundlage der Machtlegitimierung einzelner Familien- und Verwandtschaftsverbände liegt in der eigenen Rechtfertigung durch Kontinuität im Sinne einer stetigen Abfolge von Generation zu Generation einerseits und exzeptionellem Ursprung, meist in Form eines berühmten Spitzenahns, andererseits.

Die Frage nach dem ‚Spitzenahn‘ bildet sozusagen die *crux* jeder genealogischen Ordnung, denn einerseits soll er den Beginn einer genealogischen Linie markieren, andererseits aber ist er der genealogischen Systematik gemäß über seine Ahnen zwangsläufig wiederum selbst in eine

25 Vgl. ebda, S. 46-106.

26 Beate Kellner, 2000, S. 15. Für eine breitgefächerte, interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung mit dem Thema Genealogie in Antike und Mittelalter vgl. beispielsweise die im Rahmen der Reihe ‚Bamberger Historische Studien‘ erschienenen Tagungsbände: Familie – Generation – Institution, 2008; genus & generatio, 2011; Erfahren, Erzählen, Erinnern, 2012.

27 Beate Kellner, 2000, S. 104.

28 Ebda.

29 Ebda, S. 104f.

Generationenkette eingebunden, die sich über den vermeintlichen Ursprung hinaus zurückverfolgen läßt.³⁰

Nach Müller erklärt sich die Popularität und Produktivität der „Problemkonstellation ‚Genealogie‘“³¹ in der mittelalterlichen Literatur gerade aus der Widersprüchlichkeit der ihr zugrundeliegenden Vorstellung.

Indem das, was ist, auf seine Herkunft zurückgeführt wird, kann erstens begründet werden, was es gilt. Zweitens kann gezeigt werden, wie das, was gilt, sich von dem, was ihm vorausging, im Guten oder im Schlechten, entfernt hat. Und drittens kann von exzeptionellen Anfängen erzählt werden. Genealogische Erzählungen sind deshalb paradox. Sie kreisen um die Pole ‚Dauer‘ und ‚Störung‘.³²

Daran haben sich mittelalterliche Erzählungen abgearbeitet, „[i]ndem sie [die verschiedenen] Implikationen kombinieren, die Spannung zwischen ihnen prozessieren und ihre wechselseitige Problematisierung beleuchten“³³. Für die SchöpferInnen zeitgenössischer Fantasy-Erzählungen liegt damit natürlich eine historische, also für die heutigen LeserInnen bedeutungslos gewordene Problemkonstellation vor, an der nicht mehr gearbeitet werden muss, die aber genutzt werden kann, um die Andersartigkeit des geschichtlichen Settings zu betonen und gleichzeitig Figuren zu motivieren, Konfliktpotential zu schaffen und Handlung zu generieren: eine erzählerische Möglichkeit, die – und das wird im Folgenden zu zeigen sein – im Werk George R. R. Martins in hohem Maße genutzt wird und dabei an vielen Stellen den narrativen Mechanismen erstaunlich nahe kommt, die wir aus mittelalterlichen Texten kennen.

Funktionalisierung von Genealogie in *Game of Thrones*

Handlungserzeugung

Die Frage, aus der sich die gesamte Handlung von *Game of Thrones* letztlich speist, lautet: Wer hat das Vorrecht auf den Eisernen Thron und damit auf die Herrschaft über Westeros? Da die Seven Kingdoms als Feudalgesellschaft unter der Führung eines adeligen Standes organisiert

30 Ebda, S. 107.

31 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 46.

32 Ebda.

33 Ebda.

sind, stellt sich diese Frage in erster Linie über die Abstammung. Das Recht zu herrschen hat, wer qua Geburt dazu legitimiert ist.

Who someone is, both in the medieval world and in the world of *Game of Thrones*, depends absolutely on who their parents and their grandparents were. [...] Like the medieval aristocracy, the members of the Great Houses believe that their privilege, their authority and their ideological understanding of themselves as ‚noble‘ is transmitted through blood.³⁴

Man sollte also meinen, dass eine Antwort auf die Frage nach der Thronfolge leicht zu finden sein müsste, doch erwächst gerade aus der inhärenten Widersprüchlichkeit genealogischen Denkens die Problemkonstellation, aus der heraus sich die Handlung der Serie entfaltet. Es sei in diesem Zusammenhang kurz an das zu Beginn bereits erwähnte Geschlecht der Targaryens erinnert, das zunächst als von außen agierender Aggressor nach Westeros kommt, in einem originären Machtakt den alteingesessenen Adel unterwirft und mit ihrer Herrschaft einen neuen Anfang begründen – mit Aegon Targaryen, dem Reiter des gefährlichsten aller Drachen, als Spitzenahn. Über ihn meint Tywin Lannister, Oberhaupt einer der mächtigsten Familien in Westeros:

Harren the Black thought his castle would be his legacy. Greatest fortress ever built. [...] [It] was built to withstand an attack from the land. A million men could've marched on these walls and a million men would've been repelled. But an attack from the air, with dragonfire... Harren and all his sons roasted alive within these walls. Aegon Targaryen changed the rules. That's why every child alive still knows his name, three hundred years after his death.³⁵

Die hier nur angedeutete Grundlage der Macht der Targaryens, ihre Fähigkeit Drachen auszubrüten und zu befehligen, schwindet nach Aegons Tod von Generation zu Generation, bis die Drachen letztendlich vollständig aussterben. Von diesem Zeitpunkt an sind die Targaryen-Könige auf dieselben Legitimations- und Stabilisierungsstrategien angewiesen wie alle anderen Adelsgeschlechter auch: Genealogie, Blutadel, Bündnisse und Heiratsallianzen. Ihre Herrschaft endet in einer Rebellion, die zur fast vollständigen Auslöschung des Hauses führt. Ihnen nach folgt Robert Baratheon I. als erster Nicht-Targaryen-König – paradoxerweise aus der Argumentation heraus, unter den Rebellen am näch-

34 Carolyne Larrington, 2016, p. 29f.

35 GoT, Season 2, Episode 7.

sten mit der vertriebenen Familie verwandt zu sein (denn das Haus Baratheon, so heißt es, wurde von einem illegitimen Halbbruder Aegons I. begründet). Auch nach dem Bruch begründet sich Legitimität also über Abstammung.

Die Widersprüchlichkeit des Konzepts zeigt sich auch in der Wahrnehmung der Rebellion durch die zwei einzigen Überlebenden des Hauses Targaryen, späte Kinder des entmachteten Königs. Sie empfinden das Ereignis als Thronraub, Robert Baratheon als Usurpator und pochen auf ihr Geburtsrecht als Nachkommen der Targaryen-Dynastie – ohne dabei zu reflektieren, dass man ihren Spitzenahn Aegon selbst ebenfalls als Usurpatoren bezeichnen könnte.

Aus diesem Spannungsverhältnis verschiedener Ansprüche generiert sich das grundlegende Konfliktpotential der Handlung. Die verschiedenen Thronanwärter haben, genealogisch betrachtet, fast alle einen berechtigten Anspruch auf Herrschaft – je nachdem natürlich, wo man den genealogischen Anfang gesetzt sieht. Die Figur Tycho Nestoris, die als Mitarbeiter der Eisernen Bank von Braavos kein Teil der Gesellschaft von Westeros ist, fasst das Problem anschaulich zusammen:

Across the narrow sea your books are filled with words like ‚usurper‘ and ‚madmen‘ and ‚blood right‘. Here our books are filled with numbers. We prefer the stories they tell. More plain, less open to interpretation.³⁶

Wer das größte Anrecht auf Herrschaft hat, bleibt tatsächlich eine Frage der Interpretation: Die Targaryen-Nachkommen können sich auf ihre Abstammung von Aegon I. berufen, der das Land erstmals geeint hat, Joffrey Baratheon auf seinen (vermeintlichen) Vater, der als einer der Rädelsführer des Aufstandes den Targaryens die Herrschaft entriß. Stannis Baratheon wiederum, der nächstälteste Bruder des verstorbenen Königs, weiß um die illegitime Geburt Joffreys und macht ebenfalls seinen Anspruch geltend. Neben den Anwärtern auf den Eisernen Thron gibt es außerdem Spaltungsbestrebungen von Seiten der ehemals unabhängigen Königreiche, die sich auf ihre Autonomie vor der Einung durch die Targaryens berufen.

Vergleichbare Beispiele für Erzählungen, deren Handlung sich aus den Konflikten rund um Thronfolge und Herrschaftsanspruch entwi-

36 GoT, Season 4, Episode 6.

ckeln, kennen wir aus der mittelalterlichen Literatur zur Genüge. Als Beispiel zu nennen wäre hier unter anderem der Stoffkreis um Wolfdietrich, der als ältester Sohn König Hugdietrichs von Konstantinopel in den meisten Fassungen der Sage wegen eines Bastardvorwurfs sein Anrecht auf den Thron erst gegen seine Brüder durchsetzen muss.³⁷ Damit zusammen hängt immer auch die Frage nach dem Verhältnis von originärer und legitimierter Macht. Da Wolfdietrich sein Recht auf Herrschaft von außen aberkannt wird, muss er sich mit Stärke erkämpfen, was ihm qua Geburt ohnedies zusteht. In diesem Zusammenhang lässt sich aber auch an die dritte *aventiure* des *Nibelungenlieds* denken, in der Siegfried, „für den Herrschaft durch Stärke legitimiert wird“³⁸, und Gunther, „für den sie durch Erbe legitimiert wird“³⁹, das erste Mal aufeinander treffen. Die Herausforderung zum Zweikampf um Land und Regentschaft erscheint aus Siegfrieds Perspektive schlüssig, kann auf Seiten Gunthers aber nur auf Unverständnis stoßen. Wieso sollte er um etwas kämpfen, das ihm rechtmäßig gehört? Von demselben Aufeinanderprallen verschiedener Vorstellungen von Herrschaftslegitimation wird auch in *Game of Thrones* immer wieder erzählt. Als Khal Drogo, der Ehemann der im Exil lebenden, letzten direkten Nachkommen der Targaryen-Linie, im Sterben liegt, rät ihr ein Gefolgsmann zur Flucht. Der Khal ist ein Fürst der Dothraki, eines nomadisch lebenden Reitervolkes, das einem an Kampfesstärke orientierten Machtverständnis anhängt. Seine Ehefrau Daenerys, trotz ihres Exils den Vorstellungen der Gesellschaft von Westeros entsprechend sozialisiert, weigert sich, ihren sterbenden Mann zu verlassen, beharrt auf ihrem Anspruch und dem ihres Sohnes: „Even if he dies, why would I run? I am Khaleesi and my son will be Khal after Drogo.“⁴⁰ Ihr Ratgeber versucht ihr den Unterschied zwischen der Kultur Westeros' und der der Dothraki zu erklären: „This isn't Westeros where men honor blood. Here they only honor strenght. There will be fighting after Drogo dies.“⁴¹

37 Im ‚Wolfdietrich A‘ zum Beispiel begründen sich die Zweifel an Wolfdietrichs legitimer Abstammung über die Abwesenheit des Vaters bei seiner Geburt.

38 Herrmann Reichert, 2005, S. 393.

39 Ebda.

40 GoT, Season 1, Episode 9.

41 Ebda.

Es muss hinzugefügt werden, dass genealogische Legitimation auch in der Gesellschaft der Seven Kingdoms natürlich nur eine von vielen Strategien ist, Macht zu begründen, zu erlangen und zu erhalten. Die Figuren nutzen auch diverse andere Mittel, um im Spiel der Throne die Oberhand zu behalten, unter anderem ökonomische, sexuelle, körperliche und spirituelle Macht. Diverse Strategien werden in der Serie durch-exerziert, gegeneinander abgewogen und teilweise auch verworfen. Trotzdem bleibt die richtige Abstammung die wichtigste Regel, die ein Spieler zu erfüllen hat. Anders als in mittelalterlichen Texten ist Adel in Westeros nicht an Ethos geknüpft, werden körperliche, moralische und geistige Auszeichnung (Schönheit, Stärke, Erfolg, Treue, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit etc.) nicht über Abstammung und Blut naturalisiert.⁴² In der mittelhochdeutschen Literatur bedeutet

‚[a]delig sein‘ [...] ganz selbstverständlich, jederzeit einem elaborierten Verhaltenscode Genüge zu leisten, von Tugenden und feinem Benehmen derart durchformt zu sein, daß sich die Differenz zum ‚Bäurischen‘ und ‚Nicht-Höfischen‘ in jedem Wort, jeder Geste und jeder Tat offenbart. Ebenso selbstverständlich bedeutet ‚adelig sein‘ aber auch, daß man zu solchem Verhalten und zur Herrschaft über diejenigen, die sich nicht so verhalten können oder wollen, durch die eigene Geburt vorbestimmt ist, in dem Sinne, daß man die vortrefflichen Eigenschaften der Väter und der Vorväter leiblich implantiert bekommen hat: weil man mit ihnen zusammen nur einen großen Sippenkörper bildet, der weit in die Vergangenheit zurückreicht.⁴³

Diese Vorstellung ist in *Game of Thrones* nur in ihrer Negierung präsent – immer dann, wenn Figuren mit einer idealistischen Auffassung von Adel und Ritterschaft mit der ‚Realität‘, wie G. R. R. Martin sie zeichnet, konfrontiert werden. Shiloh Carroll benennt mit Sansa Stark und Jaime Lannister zwei solche Figuren, die erst im Laufe ihrer Erfahrungen in der ‚realen Welt‘ ihre romantischen Vorstellungen ablegen:

Both Jaime and Sansa, Martin’s archetypal knight and princess, begin with idealized views of nobility and knighthood, fed by songs and tales of grand adventures and high chivalry. [...] Sansa expects her own life and the world of Westeros also to conform to these standards.⁴⁴

42 Zur Naturalisierung von Ethos in Texten der mittelalterlichen Literatur vgl. Jan-Dirk Müller, 2007, S. 50-59.

43 Armin Schulz, 2012, S. 97.

44 Shiloh Carroll, 2014, p. 30.

Als die präpubertäre Sansa mit dem zukünftigen König Joffrey Baratheon verlobt wird – einem großgewachsenen, gutaussehenden, blonden Prinzen –, meint sie zunächst all ihre Wünsche in Erfüllung gehen zu sehen. Ihrer Vorstellung nach bedingen sich eine hohe Abstammung, körperliche Attraktivität und ein edler Charakter gegenseitig und auf dieser Basis schätzt sie ihren zukünftigen Ehemann ein. Dementsprechend braucht sie besonders lange um zu realisieren, dass es sich bei Joffrey in Wahrheit um einen Sadisten mit psychopathischen Tendenzen handelt, der ihr das Leben zur Hölle machen wird.

Thus, Martin sets up the traditional idea of outer beauty reflecting inner goodness, as well as the idea of noble birth bestowing both beauty and character, in order to destroy both of these ideas later.⁴⁵

Indem die Erzählung über ihre Figuren das Muster aufruft und in der Folge damit bricht, kann wiederum Handlung erzeugt werden.

Interessanterweise tritt in *Game of Thrones* an die Stelle der Idee einer im Wortsinne ‚natürlichen‘ Einheit von Adel und Ethos eine parallel angelegte Vorstellung der Naturalisierung von Macht. „There is power in a king’s blood“⁴⁶ erklärt die ‚rote Priesterin‘ Melisandre dem von ihr unterstützten Thronanwärter Stannis Baratheon. Mithilfe der Macht königlichen Blutes ist sie in der Lage, magische Handlungen zu vollziehen um Stannis‘ Gegner zu schwächen oder sogar zu töten.⁴⁷ Zu diesem Zweck bemächtigt sie sich unter anderem des Blutes seines Halbneffen Gendry, eines unehelich geborenen Sohnes König Roberts.

Gendry: I’m just a bastard.

Melisandre: The bastard of Robert of the House Baratheon, First of His Name, King of the Andals and the First Men. Why do you think the Gold Cloaks⁴⁸ wanted you? There is power in a king’s blood.⁴⁹

45 Ebda, p. 32.

46 GoT, Season 3, Episode 7.

47 Auf diesen Aspekt hat auch Stefan Donecker in seinem Beitrag zur ‚Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF‘ hingewiesen und zu Recht angemerkt, dass die Serie offen lässt, ob Melisandre „die übernatürliche Bedeutung von Königsblut richtig einschätzt“ (S. 39), da Stannis letzter Versuch, das Schicksal noch einmal zu seinen Gunsten zu wenden, indem er seine Tochter auf dem Scheiterhaufen verbrennt, fehlschlägt. Vgl. Stefan Donecker, 2016, S. 38f.; ebenso Carolyne Larrington, 2016, p. 30.

48 Als ‚Gold Cloaks‘ werden die Männer der Stadtwache von King’s Landing bezeichnet, die dem direkten Befehl des Königs unterstehen. Als Joffrey nach dem Tod König

Über die Blutlinie hat Gendry also ebenfalls Teil an der Macht seines Vaters, obwohl er ihn nie persönlich getroffen hat, bis zu seiner Zusammenkunft mit Melisandre nichts von seiner königlichen Abstammung weiß und weit abseits des Hofes in einer der ärmlichsten Viertel von King's Landing aufwächst. Diese Macht scheint sich auch körperlich zu manifestieren, in Form von physischer Attraktivität, Stärke und Kampftalent. Insofern ähnelt das genealogische Verständnis in *Game of Thrones* durchaus dem der mittelalterlichen Texte, als die nicht reproduktive Qualität ‚Macht‘ als vererbbar imaginiert wird.

Strukturierung der Welt

Neben der Funktionalisierung der Problemkonstellation ‚Herkommen‘ auf der Handlungsebene zeigt sich die genealogische Durchdringung von Martins Werk bis auf die Ebene der Erzählstruktur. Das lässt sich an der Titelsequenz der Serie plausibel machen: Um in die Welt von *Game of Thrones* einzuführen und den Zuschauer in dieser komplexen Geschichte zu orientieren, benutzt die Serie eine Karte, mit der in Form der Titelsequenz jede Episode beginnt. Diese Karte ist weit mehr als eine rein topologische Orientierungshilfe für den Zuseher; sie ist, ähnlich wie mittelalterliche T-Karten, symbolisch aufgeladen. Sie ist als invertierter Globus gestaltet, als ein in sich abgeschlossenes Universum, in dessen Zentrum die Sonne steht. Sie wird durch ein Astrolabium symbolisiert, auf dessen kreisenden Sphären schriftbandartig Szenen dargestellt sind: die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte von Westeros. Die Einführung der zentralen Punkte auf der Karte beginnt mit King's Landing, Hauptstadt und Königssitz, als wichtigstem räumlichen Bezugspunkt der Geschichte. Repräsentiert werden die einzelnen Orte auf der Karte durch die Burgen, die dort stehen und die wie mechanisch angetrieben aus der Oberfläche heraustreten. Die Wappentiere der den Orten zugehörigen Familien bilden die Zentren dieser mechanischen Getriebe und symbolisieren damit ihren lokalen Wirkungsraum.

Roberts alle greifbaren Bastardkinder seines Vaters töten lässt, kann Gendry der Verfolgung durch die sogenannten ‚Goldröcke‘ nur knapp entgehen.

Die Eröffnungssequenz der Serie folgt der Erzählweise der Bücher, in der es keinen auktorialen Erzähler gibt, sondern wechselnd aus der Perspektive verschiedener Figuren berichtet wird. In der Terminologie Genettes liegt also eine variable, teilweise fast schon multiple interne Fokalisierung⁵⁰ vor – der Erzähler erzählt nicht mehr als die jeweilige Figur weiß, aber durch den häufigen Figurenwechsel ändern sich die Perspektiven auf die Ereignisse und lassen so mosaikhaft ein vollständigeres Bild des Geschehens entstehen. Das Set der Point-of-View-Charaktere ist allerdings begrenzt. Das erste Buch startet mit neun Figuren, aus deren Sicht abwechselnd erzählt wird. Im Laufe der Handlung kommen neue POVs hinzu bzw. fallen weg, wenn sie sterben. Durch diese Form des Erzählens wird die Erzählwelt für den Rezipienten allein über die Figuren erschlossen. So funktioniert auch die Karte in der Serie – die ZuschauerInnen erhalten Kenntnis nur über die aktuellen Handlungsorte des Geschehens und erst im Laufe der Handlungsentwicklung, wenn die Figuren beginnen, sich in der Welt zu bewegen, erschließen sich neue Orte auf der Karte (dementsprechend wird die Titelsequenz auch länger; dauert sie in der ersten Episode noch 1,5 Minuten, sind es in der letzten Episode der dritten Staffel schon knapp 2,0 Minuten). Diese Erzählweise erinnert an Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Mit dem sich bewegenden Helden entsteht die Welt um ihn herum. Verknüpft sind die einzelnen Orte durch die genealogischen Beziehungen der Figuren untereinander, durch den Verwandtschaftsverband sind alle Orte und alle Figuren miteinander verbunden.

Indem zahlreiche mittelalterliche Erzählungen in ihrem Aufbau der Genealogie folgen, wird sie zum poetologischen Prinzip. Dies haben Karl Bertau, seine Schüler und Nachfolger für Wolframs Romane gezeigt, in denen 'Verwandtschaft' und 'genealogischer Zusammenhang' nicht nur rekurrente Motive sind, sondern die Romane organisieren. Jede Figur, jedes Element der Handlung erhält seinen Platz in einem genealogisch strukturierten Kosmos, der den einzelnen Text übergreifen kann.⁵¹

Dieses erzählerische Prinzip, findet sich, wenn auch nicht ganz im selben Ausmaß auf die Spitze getrieben wie im *Parzival*, auch in *Game of Thrones*, sind doch die meisten zentralen Figuren in irgendeiner Form verwandtschaftlich miteinander verbunden.

50 Vgl. Gérard Genette, 1998, S. 132f.

51 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 47.

Das Potential der Störung

Ein weiterer Bereich, in dem sich das narrative Potential der Problemkonstellation ‚Herkommen‘ entfalten kann, ist die genealogische Störung. Sie tritt in verschiedenen Varianten auf, aus denen sich ein vielfältiges Spektrum alternativer Erzählstränge entwickeln lässt. Ihnen gemein ist, dass der Ablauf der intergenerationellen Abfolge aus unterschiedlichen Gründen ‚aus der Ordnung‘ gerät:

1. Unterdeterminierung der Legitimität einer Figur durch uneheliche Geburt

A boy sits on the Iron Throne, a boy whom many believe to be a bastard with no right to it. They have never been more vulnerable. (Jorah Mormont)⁵²

Die Figur des Bastards spielt in der mittelalterlichen Literatur nicht annähernd so eine große Rolle wie ihre Funktionalisierung in der zeitgenössischen Mittelalterrezeption, in der sie sich großer Beliebtheit erfreut, den Anschein erwecken könnte.⁵³ Sie ist dennoch durchaus vertreten. Bereits erwähnt wurde in diesem Zusammenhang das Motiv des Bastardvorwurfs, wie es der *Wolfdietrich*-Sagenkreis tradiert. Ebenfalls sehr bekannt ist die skandalträchtige Zeugung des Helden im Alexanderstoff, der als Abkömmling einer außerehelichen Verbindung der Frau Phillips von Makedonien mit einem anderen Mann gilt (je nach Version handelt es sich dabei um einen Magier oder einen König) und auch Karl dem Großen wird in einigen Sagen eine außereheliche Zeugung durch Pippin unterstellt. Das heldenepische Lied *Das Meerwunder* wiederum erzählt von einer Verschränkung illegitimer und anderweltlicher Zeugung. Eine Königin wird von einem Meeresungeheuer überfallen, vergewaltigt und trägt in der Folge ein Kind aus, das sich bald zu einem menschenfressenden Unhold entwickelt, der der königlichen Familie nach dem Leben trachtet. Ein letzter, weitaus bekannterer zweifelhafter Sprössling ist Mordred, der teilweise als Arthus‘ Neffe, teilweise

52 GoT, Season 4, Episode 5.

53 Dieser Befund korreliert mit den realhistorischen Gegebenheiten. Im Frühmittelalter spielt die Legitimität eines Nachkommen für die Erbsituation noch keine Rolle. Jeder anerkannte Sohn konnte die Nachfolge antreten. Das ändert sich erst mit der Durchsetzung der kirchlichen Bestrebungen zur Stärkung der Ehe. Dementsprechend gewinnt der Bastard-Begriff erst im Hochmittelalter an Bedeutung (vgl. Gert Kreutzer 2000, S. 528f.).

aber auch als sein illegitimer Sohn in Erscheinung tritt – so zum Beispiel im *Prosalancelot*.

Wie sich auch anhand der anderen Störformen noch zeigen wird, ist es gerade der genealogische Defekt, durch den Exorbitanz, im Guten wie im Schlechten, häufig begründet wird. Das Außergewöhnliche kann „nicht nur aus Normalität abgeleitet werden“⁵⁴. Auch in *Game of Thrones* sind die Bastarde häufig außerordentliche Figuren, seien sie Monster wie Ramsay Bolton und Craster oder Lichtgestalten wie Jon Snow. Hier erklärt sich die ‚Abnormität‘ aber wohl eher aus den schwierigen Lebensumständen, denen sich illegitime Kinder aufgrund der gesellschaftlichen Sanktionierung des Makels ‚illegitime Geburt‘ ausgesetzt sehen, als durch die defekte Blutlinie.

Ramsay Bolton: I'm Lord Bolton's eldest son.

Sansa Stark: But you're a bastard. A trueborn will always have the stronger claim.

Ramsay Bolton: I've been naturalized by a royal decree from...

Sansa Stark: Tommen Baratheon? Another bastard?⁵⁵

Die Bemühungen der betroffenen Figuren, die Störung mithilfe verschiedener Strategien zu bewältigen, eröffnen einiges an Handlungspotential und Figurenmotivation: Vertuschung, Verlassen des Familienverbandes, Herkunfts- oder Identitätssuche und Streben nach Legitimierung sind nur einige der erzählerischen Möglichkeiten, die sich daraus entwickeln lassen. Für Jon Snow, der in der Annahme aufwächst, der illegitime Nachkomme von Lord Eddard Stark zu sein,⁵⁶ erscheint das Verlassen seiner Familie und der Eintritt in die ‚Night's Watch‘ die einzige Möglichkeit, ungeachtet seiner Abstammung, Anerkennung und Gleichstellung zu erlangen. Die uneheliche Herkunft motiviert die Handlungen der Figur und rechtfertigt damit ihre Positionierung an der Mauer, einem der zentralen Handlungsschauplätze der Serie als Verteidigungsort gegen die Bedrohung durch die sogenannten ‚White Walker‘.

54 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 81.

55 GoT, Season 5, Episode 7.

56 Seine lange im Dunkeln gebliebene wahre Abstammung wurde den ZuseherInnen in der 6. Staffel der Serie enthüllt und damit die lange gehägte Vermutung der Fan-Gemeinde bestätigt, dass Jon nicht der Sohn von Eddard Stark, sondern von dessen Schwester und Kronprinz Rhaegar Targaryen ist. Ob sich dadurch sein Bastard-Status ändert, bleibt – ohne die komplexe Hintergrundgeschichte ausführen zu wollen – aber nach wie vor unklar.

Ramsay Bolton dagegen, der zwar ebenfalls der uneheliche Sohn eines Adligen, im Gegensatz zu John Snow aber lange dessen einziger männliche Nachkomme ist, strebt seine Legitimierung durch die Krone an, indem er seinen Vater bei dessen Machterweiterungsbestrebungen zufriedenstellend unterstützt. Sein Vorhaben verfolgt er vollkommen skrupellos. In Kombination mit einer sadistischen Grundveranlagung macht ihn das zu einem gefährlichen Gegenspieler für einige der Protagonisten. Beide Beispiele verdeutlichen das erzählerische Potential der Unterdeterminierung von Legitimität. Ein noch wirkungsvolleres Skandalon aber stellt die Inzestgeburt dar, die, genealogisch gedacht, im Grunde das genaue Gegenteil der Bastardgeburt ist.

2. Die Überdeterminierung der Legitimität einer Figur durch Inzest

Obwohl Inzest in einer Vorstellungswelt, die einen Kult des reinen Blutes zelebriert, im Grunde nichts anderes ist, als ihre ausgelebte, letzte Konsequenz, bleibt er im Mittelalter wie in der Welt von *Game of Thrones* ein Tabubruch.

Im Inzest wird auf illegitime Weise 'Adel' kumuliert. Der Inzest zielt auf den Kern genealogischer Legitimitätsvorstellungen. Im Inzest ist bloß zugespitzt, was eine zur Endogamie tendierende feudale Ehepraxis latent immer bedroht. [...] die Furcht vor Zersplitterung von Herrschaft und Besitz fördert Heiratsbündnisse innerhalb eines – wenn auch weit gezogenen – verwandtschaftlichen Rahmens.⁵⁷

Die Inzestvorstellungen selbst mögen historisch variieren, die Longue durée der Inzesterzählungen in der Literaturgeschichte zeugt nichtsdestotrotz eindrucksvoll von ihrem besonderen narrativen Potential.⁵⁸ Da sich Martin Bleisteiner schon eingehend mit der Funktionalisierung von Inzest in G. R. R. Martins Werk beschäftigt hat, seien an dieser Stelle nur kurz einige Beobachtungen zusammengefasst: Der inzestuösen Tendenzen und gelebten Inzestbeziehungen, innerhalb derselben Generation gleichermaßen wie generationenübergreifend, lassen sich in *Game of Thrones* tatsächlich viele finden. Angefangen bei Müttern, die

57 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 106.

58 Zum Inzest-Motiv in der Literatur des Mittelalters allgemein vgl. Danielle Buschinger, 1985, S. 107-140, zum Vater-Tochter-Inzest im Speziellen siehe Ingrid Bennewitz, 1996, S. 157-172. Zum Inzest-Motiv in der Literatur allgemein vgl. Horst und Ingrid Daemmrich, 1995, S. 203-206 sowie Elisabeth Frenzel, 2008, S. 391-410.

sich weigern, ihre dem Kleinkindalter längst entwachsenen Söhne abzustellen, über einvernehmlichen Inzest zwischen Bruder und Schwester und erzwungenem Inzest zwischen Vätern und Töchtern bis hin zu methodischem Inzest innerhalb eines Adelsgeschlechts werden in der Serie verschiedenste Inzest-Szenarien durchgespielt. Als ein besonders anschauliches Beispiel fungiert Craster, eine Figur, die nördlich der Grenzen der Seven Kingdoms lebt. Seine Töchter bezeichnet er als seine Ehefrauen, die er schwängert, sobald sie in ein gebärfähiges Alter kommen. In der Wildnis und fernab aller Zivilisation auf ihren Vater angewiesen, sind sie gezwungen ihm weitere Töchter zu gebären, die wiederum heranwachsen um ‚Ehefrauen‘ Crasters zu werden.⁵⁹ Schemenhaft mag man hier die Grundkonstellation der mittelalterlichen Väter-Töchter-Inzesterzählungen erkennen, deren „Ausgangspunkt für die Bedrohung der T[ö]chter [durchweg] der Tod bzw. die Abwesenheit der M[ü]tter“⁶⁰ und der damit einhergehenden Wunsch des Vaters bildet, die Ehefrau durch die eigene Tochter zu ersetzen.

Die Targaryens dagegen betreiben aus einer völlig anderen Motivation heraus über Generationen hinweg systematisch Inzest und verheiraten, wo möglich, immer Brüder und Schwestern miteinander. Dies dient der Konservierung ihrer an die Blutlinie gebundenen Immunität gegenüber Hitze und damit der Möglichkeit, Drachen zu beherrschen.

Neben den verschiedenen Konstellationen inzestuöser Beziehungen wird aber natürlich auch von den Konsequenzen sexuellen Kontakts zwischen nahen Verwandten auf die auf solche Weise gezeugten Nachkommen erzählt. In der mittelalterlichen Literatur ist die Inzest-Geburt ein Mittel, das im Guten wie im Schlechten ‚Außer-ordentliche‘ zu begründen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die wohl aus dem 12. Jahrhundert stammende legendarische Ausschmückung der Vita des Erzverrätters Judas ihn mit Inzest in Verbindung bringt.⁶¹ Doch der Fall kann auch umgekehrt liegen:

59 Alle seine männlichen Nachkommen dagegen setzt der Vater kurz nach ihrer Geburt als Opfer für die ‚White Walker‘ im Wald aus, um sich so vor Übergriffen ihrerseits zu schützen.

60 Ingrid Bennewitz, 1996, S. 161.

61 Vgl. Franz Josef Worstbrock, 1983, Sp. 882-887.

Incest may further the protagonist's career in some unexpected way, as in the case of Gregorius, or it may lead to the destruction of his life's work, as in the case of Arthur.⁶²

Auch hier lassen sich deutliche Parallelen zur Figurenkonzeption in *Game of Thrones* erkennen. So ist beispielsweise einer der wenigen durch und durch negativ gezeichneten Charaktere der Serie der inzestgebürtige, nur vermeintliche Erbe König Roberts I. Offen grausam gegenüber Schwächeren, feige im Augenblick tatsächlicher Gefahr, behandelt er seine Untertanen ungerecht, unbarmherzig und vollkommen mitleidslos, womit er das vollkommene Gegenteil eines idealen mittelalterlichen Herrschers repräsentieren dürfte. Ihm entgegengesetzt konzipiert erscheint Daenerys Targaryen, die andere Thronanwärterin, die einer Inzest-Verbindung entspringt. In ihr, der letzten Überlebenden ihrer Linie, treten nach vielen Generationen wieder die Fähigkeiten hervor, die sie ermächtigen, Drachen auszubrüten und zu beherrschen. Als ‚Mother of Dragons‘ wird sie zur Heilsbringerin nicht nur ihres Hauses, sondern aller Unterdrückten, insofern als sie es sich zum Ziel setzt, statt ihre eigenen Ansprüche zu verfolgen, erst alle Sklaven der sogenannten ‚Slaver's Bay‘ zu befreien. Auch darüber hinaus wird sie als ideale Herrscherin gezeichnet. So meint zum Beispiel einer ihrer Berater:

You have a good claim: a title, a birthright. But you have something more than that: you may cover it up and deny it, but you have a gentle heart. [...] Someone who can rule and should rule. Centuries come and go without a person like that coming into the world. There are times when I look at you, and I still can't believe you're real.⁶³

Ebenso wie der Inzestheilige Gregorius markiert aber auch Daenerys das Ende ihrer genealogischen Linie, da sie aufgrund ihrer eigenen Unfruchtbarkeit keine Nachkommen mehr zeugen kann. Damit sind wir gleichsam auch bei der dritten Störung angelangt, der genealogischen Lücken.

62 Elizabeth Archibald, 2001, p. 230.

63 GoT, Season 2, Episode 5.

3. Die genealogische Lücke

Über den weisen indischen König Avenîr heißt es in Rudolfs von Ems *Barlaam und Josaphat*⁶⁴, dass er trotz Reichtum und ständiger Machtexpansion von einem großen Kummer niedergedrückt wird:

diu groeste swaere, der er phlac,
das was, das er sô manegen tac
solt âne rehten erben sîn.
daz leit gap im sô hôhen pîn,
das es im sorge brâhte,
swenn er an kint gedâhte
und im niht kinde was geborn.
(Barlaam und Josaphat, vv. 253-259)

Zwar wird Avenîr nach einiger Zeit doch noch ein männlicher Erbe zuteil, doch klingt schon in dem kurzen Textausschnitt die Katastrophe an, die Kinderlosigkeit für einen Herrscher und sein Reich in einer genealogisch geordneten Welt bedeutet. An diesem Punkt setzen bekanntlich viele der mittelalterlichen Erzählungen an.

[...] höfische Epiker [lieben] Geschichten, in denen zunächst der gewöhnliche Gang unterbrochen zu werden, die dynastische Ordnung am Ende zu sein scheint, bevor sie ereignishaft erneuert werden. Der Geburt eines Heros geht daher eine lange Zeit der Kinderlosigkeit seiner Eltern, eine Periode der Ereignislosigkeit voraus, in der ein Geschlecht vom Aussterben bedroht ist.⁶⁵

Auch hier wieder kündigt also die Störung den Helden an, begründet seine Exorbitanz, gliedert ihn aber gleichzeitig ein in die bestehende Ordnung der generationellen Abfolge. „Die herausgezögerte Geburt – bei Alexander d. Gr., Kaiser Heraclius, [...] Alexius oder wem sonst – ist der Konvergenzpunkt traditionaler Kontinuität und ereignishafter Unterbrechung.“⁶⁶

Das Motiv der langen Kinderlosigkeit ist aber nur ein Beispiel für die erzählerischen Möglichkeiten, die ein vorübergehender oder dauerhafter Defekt der genealogischen Kontinuität mit sich bringt. Carol Clover hat

64 Zitiert nach Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*. Hg. v. Hans Pfeiffer. Mit einem Anhang aus Hans Söhns, *Das Handschriftenverhältnis in Rudolf von Ems Barlaam*, einem Nachwort und einem Register von Heinz Rupp. Berlin 1965. (Neudruck der Ausgabe von 1843 in der Reihe Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters.)

65 Müller, 2007, S. 73.

66 Ebda.

zum Beispiel für die altnordische Sagaliteratur die Figur der jungfräulichen Kriegerin als intergenerationelle Lückenfüllerin plausibel gemacht, die immer dann eingesetzt werden kann, wenn kein männlicher Erbe zur Verfügung steht.⁶⁷ Das zeigt sie unter anderem an Hervör, dem einzigen Kind Angantýrs, aus der *Hervarar saga ok Heiðreks*. Angantýr stirbt noch vor der Geburt seiner Tochter, die sich bald als begabte Kriegerin entpuppt und mehrere, eigentlich ihren männlichen Kollegen vorbehaltenen Abenteuer besteht. Als sie von ihrer Herkunft erfährt, beschließt sie, das in ihrer Familie von Generation zu Generation weitergegebene Schwert Tyrfingr aus dem Grab ihres Vaters zu holen. Sie setzt sich gegen den Geist Angantýrs durch, der ihr das Schwert zunächst nicht aushändigen will, weil sie eine Frau ist und versetzt sich so in die Lage, das Schwert wiederum an ihre Söhne weiterzuerben. Der Bruch in der patrilinearen Kontinuität des Geschlechts wird überbrückt, so Carol Clover, indem das weibliche Zwischenglied mit den notwendigen maskulinen Fähigkeiten ausgestattet wird.

Herein lies the root explanation of Hervör's masculinity. So powerful is the principle of male inheritance that when it necessarily passes through the female, she must become [...] a functional son.⁶⁸

In *Game of Thrones* existiert mit Brienne von Tarth, der einzigen Nachkommin von Lord Selwin, eine sehr ähnlich angelegte Figur. Nach dem frühen Tod ihres älteren Bruders wird sie zur alleinigen Erbin des Hauses Tarth. Schon in ihrer Kindheit zeigt sich ihre besondere Begabung für den Schwertkampf, was nicht zuletzt auf ihre maskuline Physiognomie zurückzuführen ist. Sie wächst zu einer ungewöhnlich großen und kräftigen Frau heran, die mit dem Einverständnis ihres Vaters über Jahre hinweg in Kampftechniken unterrichtet wird und später als Ritterin in der Königsgarde Renly Baratheons dient. Obwohl in der Serie kein direkter Zusammenhang zwischen ihrem Status als Alleinerbin und ihrer Entscheidung zu einer eigentlich Männern vorbehaltenen Lebensform hergestellt wird, sind die Parallelen zwischen den Ausgangssituationen dieser Figur und ihrer mittelalterlichen Vorgängerinnen doch auffällig.

67 Vgl. Carol J. Clover, 1995, p. 75-87.

68 Carol J. Clover, 1995, p. 78.

Als letztes, besonders augenfälliges Beispiel für die Nutzung des narrativen Potentials der genealogischen Störung in *Game of Thrones* sei noch einmal auf die unehelichen Kinder der Königin mit ihrem Zwillingbruder hingewiesen. In ihnen bündeln sich alle drei beschriebenen Defekte: Außerhalb einer ehelichen Verbindung gezeugt und einer inzestuösen Beziehung entsprungen, verursachen sie zusätzlich noch den Abbruch einer dynastischen Linie, da der König in dem Glauben verstirbt, drei Nachkommen zu haben, tatsächlich aber keinen legitimen Erben hinterlässt. Dieses Skandalon entwickelt eine enorme erzählweltliche Sprengkraft und es scheint nicht weiter verwunderlich, dass seine Entdeckung den zentralen Ausgangspunkt sowohl der Buch- als auch der Serienhandlung darstellt, erweist sich damit doch der wichtigste genealogische Knotenpunkt des Reiches – die Verbindung von König und Königin – als manipuliert.

Schlussbemerkung

In der Mittelalter-Fantasy-Serie *Game of Thrones* werden verschiedene Ebenen von Rezeption aufgegriffen, seien es historische Vorstellungen, Ereignisse oder Personen, literarische Stoffe und Narrative der Vormoderne und Moderne oder Bezüge und intertextuelle Verweise auf moderne, zeitgenössische Populärkultur. Diese Elemente werden kompiert, karikiert, unterwandert, gebrochen und in neue Zusammenhänge gestellt. Auch die anhand der historischen Problemkonstellation ‚Herkommen‘ aufgezeigten Parallelen unterliegen natürlich einer gewissen Überformung, Uminterpretation, Psychologisierung und Brechung. Dass „[j]eder filmische Entwurf mittelalterlicher Gegebenheiten [...] von den Bedingungen der (Post-) Moderne geprägt“⁶⁹ ist, versteht sich von selbst; genauso, dass die Verwendung von Themen, Motiven und Stoffen mittelalterlicher Texte funktionalisiert wird, um auf zeitgenössische Problemstellungen zu verweisen. Wie Laurin S. Mayer es im Zusammenhang mit der Tolkien-Rezeption bei George R. R. Martin festgestellt hat: „Martin draws extensively from both medieval and post-medieval texts and tropes, as does Tolkien, and invites the same comparisons to con-

69 Christian Kiening, 2006, S. 69.

temporary culture as does Tolkien.“⁷⁰ Nichtsdestotrotz sollte die vorangegangene Analyse gezeigt haben, wie stark die Parallelen zwischen mittelalterlicher und zeitgenössischer Fiktion mitunter sind und welches narrative Potential eine eigentlich historisch gebundene Problemstellung wie ‚Genealogie‘ auch in einem Text der zeitgenössischen Fantasy-Literatur entfalten kann. Der Grund dafür, um an die eingangs zitierten Worte Bryan Keenes anzuschließen, liegt sicher in dem starken Einfluss begründet, den mittelalterliche Vorstellungen, Erzählungen und Motive bis heute auf unsere Imagination haben.

Bibliographie

Primärquellen

Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat. Hg. v. Hans Pfeiffer. Mit einem Anhang aus Hans Söhns ‚Das Handschriftenverhältnis in Rudolf von Ems Barlaam‘, einem Nachwort und einem Register von Heinz Rupp. Berlin 1965. (Neudruck der Ausgabe von 1843 in der Reihe Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters.)

Game of Thrones (Episoden nach Erstausstrahlungstermin gelistet):

Baelor. In: *Game of Thrones*. Season 1. Episode 9. Directed by Alan Taylor. First aired: 12.06.11.

The Ghost of Harrenhal. In: *Game of Thrones*. Season 2. Episode 5. Directed by David Petrarca. First aired: 29.04.12.

A Man Without Honor. In: *Game of Thrones*. Season 2. Episode 7. Directed by David Nutter. First aired: 13.05.12.

The Bear and the Maiden Fair. In: *Game of Thrones*. Season 3. Episode 7. Directed by Michelle MacLaren. First aired: 12.05.13.

First of His Name. In: *Game of Thrones*. Season 4. Episode 5. Directed by Michelle MacLaren. First aired: 4.05.14.

The Laws of God and Men. In: *Game of Thrones*. Season 4. Episode 6. Directed by Alik Sakharov. First aired: 11.05.14.

The Gift. In: *Game of Thrones*. Season 5. Episode 7. Directed by Miguel Sapochnik. First aired: 24.05.15.

70 Laurin S. Mayer, 2012, p. 61.

Forschungsliteratur

Archibald, Elizabeth: *Incest in the Medieval Imagination*. Oxford 2001.

Bennewitz, Ingrid: Mädchen ohne Hände. Der Vater-Tochter-Inzest in der mittelhochdeutschen und frühneuhochdeutschen Erzählliteratur. In: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bristol Colloquium 1993. Hg. v. Kurt Gärtner, Ingrid Kasten, Frank Shaw. Tübingen 1996, S. 157-172.

Bleisteiner, Martin: Perils of Generation: Incest, Romance, and the Proliferation of Narrative in 'Game of Thrones'. In: *The medieval motion picture. The politics of adaption*. Ed. by Andrew James Johnston, Margitta Rouse, Philipp Hinz. New York 2014, p. 157-169.

Buschinger, Danielle: Das Inzest-Motiv in der mittelalterlichen Literatur. In: *Psychologie in der Mediävistik. Gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposions*. Hg. v. Jürgen Kühnel [u.a.]. Göppingen 1985. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 431.) S. 107-140.

Clover, Carol J.: Maiden Warriors and Other Sons. In: *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*. Ed. by Robert R. Edwards, Vickie Ziegler. Woodbridge 1995, p. 75-87.

Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel 1995. (=UTB für Wissenschaft. 8034.)

Donecker, Stefan: Power in a King's Blood. Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF. In: *Die Welt von »Game of Thrones«*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R.R. Martins »A Song of Ice and Fire«. Hg. v. Markus May [u.a.]. Bielefeld 2016. (=Edition Kulturwissenschaft. 121.) S. 31-43.

Erfahren, Erzählen, Erinnern: Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter. Hg. v. Hartwin Brandt [u.a.]. Bamberg 2012. (=Bamberger Historische Studien. 9.)

Familie – Generation – Institution: Generationenkonzepte in der Vormoderne. Hg. v. Hartwin Brandt, Maximilian Schuh, Ulrike Siewert. Bamberg 2008. (=Bamberger Historische Studien. 2.)

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb. u. erg. Aufl. Suttgart 2008. (=Kröners Taschenausgabe. 301.)

Gennete, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. 2. Aufl. München 1998. (=UTB für Wissenschaft. 8083.)

genus & generatio: Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter. Hg. v. Hartwin Brandt [u.a.]. Bamberg 2011. (=Bamberger Historische Studien. 6.)

Jussen, Bernhard: Künstliche und natürliche Verwandtschaft? Biologismen in den kulturwissenschaftlichen Konzepten von Verwandtschaft. In: *Das Individuum und die*

- Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Yuri L. Bessmertny, Otto G. Oexle. Göttingen 2001, S. 39-58.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. Dresden 2000.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film. In: Mittelalter im Film. Hg. v. Christian Kiening, Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (=Trends in Medieval Philology. 6.) S. 3-101.
- Kreutzer, Gert: Kinder. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. 2., völl. neu bearb. u. stark erw. Aufl. Hg. v. Heinrich Beck, Dieter Geuenich, Heiko Steuer. Bd. 16. Jdwingen – Kleindichtung. Berlin, New York 2000, S. 526-534.
- Larrington, Carolyne: Winter is Coming. The Medieval World of Game Of Thrones. London, New York 2016.
- Mayer, Lauryn S.: Unsettled Accounts. Corporate Culture and George R. R. Martin's Fetish Medievalism. In: Corporate Medievalism. Ed. by Karl Fugelso. Cambridge 2012. (=Studies in Medievalism. 11.) S. 57-64.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Röckelein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen. In: Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 41-62.
- Mingels, Guido: Vater der Drachen. In: Der Spiegel. Nr. 46, 2014, S. 56-62.
- Parsons, Deke: J.R.R. Tolkien, Robert E. Howard and the Birth of Modern Fantasy. Ed. by Donald E. Palumbo, C. W. Sullivan III. Jefferson 2015 (=Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy. 47.)
- Reichert, Hermann [Hg.]: Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Nach der St. Galler Handschrift herausgegeben und erläutert von Hermann Reichert. Berlin, New York 2005.
- Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 63-83.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel, Jan-Dirk Müller. Berlin, Boston 2012.
- Worstbrock, Franz Josef: Judaslegende. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammeler, fortgeführt von Karl Langosch. 2., völl. neu bearb. Aufl. Hg. v. Kurt Ruh [u.a.]. Bd. 4. Hil-Kob. Berlin, New York 1983, Sp. 882-887.

Internetquellen

- Breen, Benjamin: Why 'Game of Thrones' Isn't Medieval – and Why That Matters. Published Online 2014. URL: <http://www.psmag.com/books-and-culture/game-thrones-isnt-medieval-matters-83288> [11.04.16].
- Carroll, Shiloh: Enchanting the Past: Neomedievalisms in Fantasy Literature. Published Online 2014. URL: http://jewelscholar.mtsu.edu/bitstream/handle/mtsu/3691/Carroll_mtsu_0170E_10220.pdf?sequence=1&isAllowed=y [11.04.16].
- Crawford, Ross: The Historical Inspiration for the Red Wedding of 'Game of Thrones'. Published Online 2013. URL: <https://ficklefascinations.wordpress.com/2013/06/03/the-real-red-wedding-of-game-of-thrones/> [11.04.16].
- Keene, Bryan: A Medievalist's Viewing Guide to „Game of Thrones“, Season 4. Published Online 2014. URL: <http://blogs.getty.edu/iris/a-medievalists-viewing-guide-to-game-of-thrones-season-4/> [01.06.2015].

Eva Spanier (Erlangen)

Nichts als Grausamkeit im Osten?

Vlad Țepeș, Elisabeth Báthory und die Darstellung Südosteuropas im Mittelalterspielfilm

Macht man sich auf die Suche nach Spielfilmen, die

- einen dezidierten Bezug zu der Region aufweisen, die wir heute als „Südosteuropa“ bezeichnen, also ungefähr zu den Staaten Ungarn, Slowakei, Rumänien, Bulgarien und den Ländern des ehemaligen Jugoslawien,
- zur Zeit des Mittelalters und der Frühen Neuzeit spielen,
- dabei jedoch außerhalb dieser Region selbst (oder, etwa im Rahmen von internationalen Koproduktionen, zumindest teilweise außerhalb dieser Region selbst) entstanden sind und/oder
- außerhalb dieser Region ein gewisses Echo und eine etwas breitere Rezeption erfahren haben, etwa indem sie in anderen Ländern im Kino gezeigt oder auf DVD veröffentlicht wurden (schließt man also, mit anderen Worten, etwa diejenigen Filme aus, die zum Beispiel ausschließlich in Rumänien produziert und auch fast nur vom dortigen Publikum rezipiert wurden),

dann stößt man relativ schnell auf eine frappierende Tatsache: Nahezu alle Mittelalterspielfilme, die bis heute die Region Südosteuropa thematisieren und deren Produktion und/oder Rezeption nicht allein auf eben diesen Raum beschränkt blieb, drehen sich im Wesentlichen um zwei immer wiederkehrende Charaktere:¹ den spätmittelalterlichen walachischen Woiwoden (d.h. südrumänischen Fürsten) Vlad III. (um 1431-1476/77), genannt „Țepeș“ („der Pfähler“), der später in der Figur des Vampirs „Dracula“ seine endgültige Unsterblichkeit erlangen sollte, und

1 Diese persönliche Einschätzung beruht auf meiner langjährigen Beschäftigung mit dem Thema, da in dieser Hinsicht noch keine einschlägigen Forschungsarbeiten existieren; ich bin jedoch jederzeit dankbar für Hinweise, sollte ich einen wichtigen Aspekt der Darstellung Südosteuropas im Mittelalterspielfilm übersehen haben.

die frühneuzeitliche ungarische Gräfin Elisabeth Báthory (1560-1614), die es in den nachfolgenden Jahrhunderten vor allem unter der Bezeichnung „die Blutgräfin“ zu zweifelhafter Berühmtheit bringen sollte.

Es existieren viele Parallelen zwischen diesen beiden Figuren, nicht nur realgeographische in Bezug auf ihren Herkunftsraum und realhistorische mit Blick auf ihre Biografien, sondern auch (und vielleicht noch viel deutlicher) kultur- und mentalitätsgeschichtliche aus der Perspektive ihrer Thematisierung und Porträtierung in einem – vor allem vom Blick eines westlichen Rezipienten geprägten – Diskurs über die Region Südosteuropa in der Literatur, der bildenden Kunst und seit Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich auch im Spielfilm. Ein Aspekt wiederum scheint in diesem Zusammenhang ihrer (massen-)medialen Darstellung und Verarbeitung stärker diskursbeherrschend zu sein als alle anderen: der Aspekt der (zugeschriebenen) Grausamkeit, Brutalität, Gewalttätigkeit und schließlich des wortwörtlichen Blutdursts der beiden Charaktere. Um Helmut Birkhan zu zitieren, könnte man hier auch von der leibhaftigen Verkörperung des westlichen Stereotyps vom „grausame[n] Osten“² in den Gestalten von Vlad Țepeș und Elisabeth Báthory sprechen: In seinem Aufsatz „Der grausame Osten. Mentalitätsgeschichtliche Bemerkungen zum Dracula-Bild bei Michel Beheim“³, von dem auch der Titel des vorliegenden Aufsatzes inspiriert wurde und in dem sich Birkhan mit dem Lied „Von ainem wutrich der hies Trakle waida von der Walachei“ des spätmittelalterlichen Dichters Michel Beheim auseinandersetzt, das die (angeblichen) Gräueltaten des walachischen Woiwoden Vlad Țepeș detailliert schildert, stellt Birkhan nicht nur die These auf, dass es vor allem „sensationslüsterne Journalistengeilheit“⁴ gewesen sei, die Beheim, übrigens ein „Vorläufer des modernen Sensationsjournalisten“⁵, und andere dazu gebracht habe, solche hyperbolischen Unterstellungen gegenüber dem Fürsten zu tätigen; er schreibt auch, dass es bereits zu Vlads Zeiten ein westeuropäisches Bild bzw. einen westeuropäischen Diskurs in Bezug auf den „Osten“ als eine barbarische und eben grausame Weltgegend gegeben habe, die nun durch Beheims Schilde-

2 Birkhan 2001, S. 485.

3 Birkhan 2001.

4 Birkhan 2001, S. 490.

5 Birkhan 2001, S. 499.

rungen zunächst aufgegriffen, dann bestätigt, natürlich auch politisch instrumentalisiert und schließlich – ob gewollt oder nicht – weitertradiert worden seien:

Die krasse Schilderung von Tyrannei eines *princeps iniustus*, von Barbarei und Grausamkeit des Ostens sollte ex negativo eine Ideologie des „kulti-vierten Zentrums“ vertiefen, die Beheim für die Abwehr der Türkenge-fahr unentbehrlich schien.⁶

Inwiefern lässt sich der hier von Helmut Birkhan erarbeitete literatur-wissenschaftliche Ansatz nun aber auch auf Spielfilme übertragen? Kann man in ihnen, vor allem wenn früher oder später auch „westliche“ Produzenten, Vermarkter oder Rezipienten ihre Finger im Spiel haben, ebenfalls solche Tendenzen zur „Brutalisierung“ und „Sanguinisierung“ des Ostens, ja vielleicht sogar besonders Südosteuropas ausmachen? Immerhin untersucht Birkhan in seinem Aufsatz ja ein Lied über eine der beiden Figuren, die zu den inzwischen am häufigsten thematisierten Südosteuropäern in internationalen Spielfilmproduktionen gehören. Mit anderen Worten: Lässt sich der „grausame Osten“, den Birkhan bei Beheim in der Figur des Trakle Waida verkörpert sieht, auch in unseren modernen südosteuropabezogenen Filmen finden? Und wenn ja, was sagt dieser Umstand dann im Sinne eines größeren Fremd- und Selbst-bilddiskurses nicht zuletzt eher über uns und unser Bild von uns selbst als über die von uns und/oder für uns auf Zelluloid oder digitale Daten-träger gebannten Darstellungen dieses Raumes und seiner Bewohner aus?

Diesen Fragen möchte ich im Rahmen meiner Untersuchung gerne etwas intensiver nachgehen. Natürlich ist es dabei nicht möglich, alle Spielfilme, die jemals über Vlad Țepeș/Dracula und Elisabeth Báthory/Blutgräfin gedreht wurden, genauer unter die Lupe zu nehmen (auch wenn dies sicherlich ein film- und kulturwissenschaftlich sehr interes-santes Projekt wäre). Ich möchte jedoch anhand von drei Filmen, näm-lich anhand der beiden mehr oder weniger authentischen Elisabeth-Bá-thory-Biopics „Bathory. Die Blutgräfin“ (2008) und „Die Gräfin“ (2009) sowie anhand des schon etwas älteren Monumentalfilms „Vlad Țepeș“

6 Birkhan 2001, S. 498.

bzw. „Vlad der Pfähler“ (1978/79)⁷, einen Einblick in die Darstellungsmöglichkeiten dieser beiden historischen Persönlichkeiten im Rahmen einer Spielfilmhandlung geben und dabei insbesondere untersuchen, welche Klischees und Stereotype des „Westens“ über den „Osten“ diese Filme möglicherweise affirmieren oder konterkarieren oder wie sie sich überhaupt mit ihnen auseinandersetzen und an ihnen abarbeiten (oder das auch gerade zu vermeiden versuchen). Werden, mit anderen Worten, in diesen drei Filmen mögliche Erwartungshaltungen der (westlichen) Rezipienten antizipiert und bestätigt, oder wird eher mit ihnen gespielt und sie schlussendlich sogar gebrochen? Ein besonderer Schwerpunkt meiner Betrachtungen soll dabei auf dem von Helmut Birkhan anhand des spätmittelalterlichen Trakle-Waida-Liedes erarbeiteten Stereotyp des „grausamen Ostens“ und der Frage liegen, ob und, wenn ja, inwiefern dieses spezifische Fremdbild auch bei der Auseinandersetzung mit den vorliegenden Filmen identifiziert werden kann. Die beiden Filme über Elisabeth Báthory habe ich ausgewählt, da sie kurz nacheinander, jedoch in unter diesem Aspekt unterschiedlichen kulturellen Räumen (der eine überwiegend in Osteuropa und der andere überwiegend in Westeuropa, wenn man es denn auf diese Dichotomie herunterbrechen will) entstanden sind und so – möglicherweise – unterschiedliche Blickwinkel auf den aus allein westlicher Perspektive oft deutlich stereotypisierten Osten vermuten lassen. Der ausgewählte Film über Vlad Țepeș („Vlad der Pfähler“ lautet der deutsche Titel) soll dagegen zeigen, wie ein im Osten unter spezifischen historischen Bedingungen und mit einer spezifischen Rezeptionsintention entstandener und vermarkteter Film in einem veränderten politischen und soziokulturellen Kontext im Westen plötzlich ganz anderen Rezeptionslenkungs- und Vermarktungsstrategien unterworfen wurde, um hier tatsächlich oder vermeintlich vorhandene Fremdbilder und Erwartungshaltungen in Bezug auf den „grausamen Osten“ aufzugreifen und anzusprechen und dadurch – schlussendlich ganz banal – den wirtschaftlichen Gewinn, der sich mit diesem Film erzielen lässt, (hoffentlich) ein bisschen mehr in die Höhe zu treiben.

7 Zum Erscheinungsjahr dieses Films finden sich in den Quellen unterschiedliche Angaben; die DVD-Hülle nennt 1978 als Erscheinungsjahr, die IMDB dagegen 1979 (<http://www.imdb.com/title/tt0141966/>, zuletzt aufgerufen am 03.03.2017).

Vlad III., auch Vlad Țepeș (Vlad der Pfähler) oder Vlad Drăculea (ein Beiname, der wahrscheinlich auf die Mitgliedschaft seines Vaters, Vlad II., im Drachenorden Kaiser Sigismunds von Luxemburg zurückzuführen ist) genannt, den Birkhan nicht nur „wohl als den in Mitteleuropa bekanntesten Rumänen dieser [d.h. seiner, ES] Zeit“⁸, sondern auch als den „wohl überhaupt [...] berühmtesten Rumänen aller Zeiten“⁹ bezeichnet, wurde um 1431, vielleicht in Schäßburg (rum. Sighișoara), geboren und herrschte von 1448 bis zu seinem gewaltsamen Tod im Winter 1476/77 mit größeren Unterbrechungen über die Walachei, ein Gebiet, das in groben Zügen das heutige südliche Rumänien zwischen den Karpaten im Norden und der Donau im Süden umfasst.¹⁰ Sein Leben und Herrschen fiel in eine vor allem für diese Region politisch extrem unruhige Zeit: in die Epoche der sogenannten „Türkenkriege“, also in die Zeit der osmanischen Expansionsbestrebungen nach Südost- und Mitteleuropa, deren Begehrlichkeiten sich die Walachei durch ihre geopolitische Lage besonders stark ausgesetzt sah. Unter diesen Umständen war Vlad Zeit seiner Regierung dazu gezwungen, zwischen den osmanischen Zugriffen oder Zugriffsversuchen auf sein Land im Osten und den ebenfalls nicht unbedeutenden Interessen des ungarischen Königs im Westen zu laviere und zu balancieren, um die politische und wirtschaftliche Autonomie seines kleinen Fürstentums zu sichern: „Zwei Gesellschaftssysteme stießen zusammen, und die Walachei samt ihren Fürsten lag in der Bruchzone, was beiden nicht gut bekam.“¹¹ Er bediente sich außenpolitisch jedoch nicht nur einer klugen Diplomatie und militärischen Geschicks um seine Ziele zu erreichen, sondern setzte innenpolitisch auch auf die Schaffung und den Ausbau einer starken Zentralgewalt in der Person des regierenden Fürsten, wodurch sich vor allem die Bojaren, adlige Großgrundbesitzer und im Rang praktisch direkt unterhalb des Woiwoden, in ihren Einflussmöglichkeiten und Privilegien beschnitten sahen. Außerdem schwächte er zur Unterstützung der lokalen Wirtschaft die Freiheiten der durchreisenden Händler, viele

8 Birkhan 2001, S. 485.

9 Birkhan 2001, S. 486.

10 Im Folgenden beziehe ich mich für Informationen zu Vlad Țepeș' Biografie vor allem auf Haumann 2011 und Märtin ³2008, in geringerem Umfang auch auf den Bildband von Axelrod 2013.

11 Märtin ³2008, S. 10.

von ihnen Siebenbürger Sachsen, die sein Land gern als Transitstrecke zwischen Mitteleuropa und dem Orient nutzten. Zur Durchsetzung all dieser ordnungspolitischen Maßnahmen soll sich Vlad jedoch – selbst für die damalige Zeit – außerordentlich strenger Gesetzte und grausamer Strafen bedient haben;¹² viele tausend Menschen ließ er angeblich auf brutalste Weise schon wegen kleinster Vergehen (oder etwas, was zumindest er dafür hielt) hinrichten, schonte dabei auch Frauen, Kinder und Geistliche nicht und ließ zum Teil ganze Familien ausrotten. Seine Lieblingshinrichtungsart soll dabei das Pfählen gewesen sein, was ihm auch seinen späteren Beinamen *Țepeș*, „der Pfähler“, einbrachte.¹³ Von diesen Schandtaten des Woiwoden berichten viele zeitgenössische Flugschriften, chronikalische Aufzeichnungen und nicht zuletzt Michel Beheims von Helmut Birkhan besprochenes Lied „Von ainem wutrich der hies Trakle waida von der Walachei“ auch und gerade aus dem deutschen Sprachraum,¹⁴ doch ist die historische Aussagekraft dieser Überlieferungen nicht ganz unumstritten; immerhin verdanken sich viele der Informationen über Vlads unvorstellbare Grausamkeiten, die im Westen ankamen, wahrscheinlich (auch) den Berichten derjenigen, die unter den Auswirkungen seines neuen politischen Kurses besonders zu leiden hatten, vor allem denen der ausländischen Kaufleute, und es ist nicht schwer, sich vorzustellen, dass dadurch so mancher „Augenzeugenbericht“ eine leichter oder stärker interessengeleitete „Einfärbung“ bekommen haben könnte.¹⁵ Wichtig ist jedoch, dass in keiner dieser zeitgenössischen Überlieferungen Vlad als blutsaugender Vampir bezeichnet wird (auch wenn es unter den geschilderten Umständen nicht

12 Vgl. dazu Haumann 2011, S. 60: „Entsetzlich seien nur das Ausmaß des Pfählens und Vlads Blutrünstigkeit. Diese Aussagen könnten dafür sprechen, dass Vlad tatsächlich mit seinen Strafgerichten über das damals übliche Maß hinausging und deshalb Abscheu und Entsetzen der Zeitgenossen hervorrief.“

13 Vgl. dazu besonders ausführlich Martin ³2008, S. 94-117 sowie Haumann 2011, S. 26-30.

14 Mentalitätsgeschichtlich sehr interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Bemerkung Heiko Haumanns: „Seit 1488 erschienen dann mehrere Dracula-Erzählungen als Drucke, die diese Geschichte ausschmückten, die Brutalität des Vlad Drăculea anprangerten und zum Teil geradezu eine Verachtung gegenüber dem ‚barbarischen Osten‘ zum Ausdruck brachten“ (Haumann 2011, S. 45).

15 Zum Thema „Grausamkeit im Spätmittelalter“ vgl. auch den sehr ausführlichen gleichnamige „Exkurs“ bei Martin ³2008, S. 135-148.

schwer vorstellbar ist, dass er sich am Anblick des Blutes seiner Opfer durchaus ergötzt haben könnte):

Trotzdem: [Bei aller möglichen Grausamkeit kann Vlad Drăculea Țepeș aus den Quellen nicht nachgewiesen werden, dass er zu Lebzeiten als Vampir angesehen wurde.¹⁶

Diese letzte Zuschreibung wird nämlich erst Bram Stoker in seinem 1897 erschienenen Roman „Dracula“ vornehmen, für den die spätmittelalterlichen Berichte über den walachischen Woiwoden allerdings eine wichtige (wenn auch bei Weitem nicht die einzige) Inspirationsquelle darstellten. Und dann?

Die Bilder des pfählenden, blutdürstigen Fürsten sollten sich festsetzen und verbreiten. [...] Diese Bilder schufen ein Stereotyp. Nachkommende Generationen erinnerten sich immer wieder daran, in veränderter Form und unter veränderten Rahmenbedingungen.¹⁷

In wenigen Zusammenhängen wird diese ziemlich universalgültige Erkenntnis jedoch so deutlich wie im filmischen Diskurs über Vlad Țepeș und seine südosteuropäische Heimat.

Eine ähnlich schicksalhafte Gemengelage von wenigen historischen Fakten, viel künstlerischer (oder anderer) Fiktion und der westlichen Faszination durch Südosteuropäer, die sich leidenschaftlich gerne mit Blut beschäftigen, begegnet auch im Fall der ungarischen Gräfin Elisabeth Báthory, die etwa anderthalb Jahrhunderte nach Vlad Țepeș erst im heutigen Ungarn, dann in der heutigen Slowakei lebte und – angeblich – auch mordete:¹⁸

Sie ist zwar nicht so berühmt wie Dracula, hat es aber immerhin zu Titeln wie „Gräfin Dracula“ und „The World Champion Lady Vampyr of All Time“ gebracht. [...] Mit 650 Opfern gilt sie als die größte Serienmörderin aller Zeiten!¹⁹

1560 in Ostungarn in eine der reichsten und einflussreichsten ungarischen Adelsfamilien ihrer Zeit hineingeboren, heiratete sie 1575 Franz

16 Haumann 2011, S. 50.

17 Haumann 2011, S. 48-49.

18 Die folgenden Informationen zur Biografie Elisabeth Báthorys stammen größtenteils aus der von Michael Farin herausgegeben Sammlung von Primär- und Sekundärquellen zu Leben und Nachleben der „Heroine des Grauens“ (Farin 2008) sowie aus dem Bildband von Axelrod 2011.

19 Axelrod 2011, S. 6.

Nádasdy, der sich vor allem als Kämpfer in den Türkenkriegen auszeichnete. Nach seinem Tod 1604 wurde sie Erbin eines riesigen Vermögens an Land- und sonstigem Besitz, das sie auch für ihre drei überlebenden Kinder verwaltete, und damit zu einer der mächtigsten Frauen ihrer Zeit; auch heiratete sie kein zweites Mal, sondern führte stattdessen als Witwe ein ungewöhnlich selbständiges und selbstbestimmtes Leben: „Bemerkenswert erscheint aber auch, wie sich Elisabeth über alle gesellschaftlichen Konventionen hinwegsetzte.“²⁰ Dieser Lebenswandel rief jedoch verständlicherweise viele Neider und Feinde auf den Plan. Kurz nach Weihnachten 1610 wurde sie schließlich vom ungarischen Palatin Georg Thurzó und seinen Männern auf ihrer Burg Čachtice in der heutigen Slowakei (damals Königreich Ungarn) verhaftet: Man warf ihr vor, über Jahrzehnte hinweg Hunderte Mädchen und junge Frauen – die genauen Zahlen sind äußerst umstritten und werden sich wahrscheinlich nie mit Sicherheit ermitteln lassen²¹ –, die vor allem als Dienerinnen für sie gearbeitet hatten, mithilfe einiger Helferinnen und Helfer grausam misshandelt, gefoltert und schließlich ermordet zu haben. Nach einem kurzen und auch nach zeitgenössischen Maßstäben etwas undurchsichtigen Prozess wurden Anfang 1611 zwei Frauen und ein Mann, die ihr angeblich bei den Misshandlungen und Morden geholfen hatten, hingerichtet; Elisabeth Báthory selbst wurde zu lebenslangem Hausarrest (dessen tatsächliche Strenge umstritten ist²²) auf ihrer Burg Čachtice verurteilt, wo sie 1614 der Überlieferung nach eines natürlichen Todes starb.²³ Erst im 18. Jahrhundert, also etwa hundert Jahre nach ihrem Tod, tauchte in den Quellen dann zum ersten Mal die Geschichte auf, die die öffentliche Wahrnehmung und mediale Thematisierung der Gräfin bis heute prägt und ihr auch den Beinamen „Blutgräfin“ einbrachte: Sie soll, so wird berichtet, die Mädchen und Frauen, die sie in ihre Gewalt bringen konnte und die außerdem unbedingt noch Jungfrauen sein

20 Axelrod 2011, S. 52.

21 Vgl. zu dieser Frage Axelrod 2011, S. 102- 105.

22 Ob es sich bei Elisabeths Haft um einen eher „milden“ Hausarrest handelte, der es ihr erlaubte, sich auf ihrer Burg relativ frei zu bewegen, oder ob sie, wie manche Überlieferungen berichten, in einem einzigen Zimmer im Turm der Burg eingemauert wurde, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei nachvollziehen. Argumente für und gegen beide Theorien finden sich bei Axelrod 2011, S. 98-102.

23 Zahlreiche Originalquellen zum Prozess finden sich bei Farin ⁴2008.

mussten, getötet haben, um in ihrem Blut zu baden, wovon sie sich für sich selbst ewige Jugend und Schönheit versprach. Auch wenn – ähnlich wie im Falle von Vlad Țepeș – das wahre Ausmaß ihrer Grausamkeiten und Verbrechen heute immer noch umstritten ist und zumindest teilweise politische und/oder wirtschaftliche Motivationen bei ihrer Verhaftung und Verurteilung nicht ganz ausgeschlossen werden können, so wird sie dessen, wofür sie heute in der Populärkultur am berühmtesten ist, nämlich des Blutbadens (genau wie Vlad/Dracula des Vampirismus‘ und des Bluttrinkens), in den zeitgenössischen Quellen also niemals beschuldigt: „Während Elisabeths extreme Grausamkeiten außer Frage stehen, gibt es für die Blutbäder keinen einzigen Beweis.“²⁴ Dieses Narrativ ist also auch in ihrem Fall viel jünger als seine angebliche Protagonistin, und selbst wenn es keinerlei historisch verbürgte Wahrheit enthält, so wird es doch gerade in der westeuropäischen Rezeption der ungarischen Gräfin zu deren Leitmotiv: „Es war wohl von Anfang an nur die Legende der Blutbäder, die Elisabeth so einzigartig gemacht hat – und so dürfte es auch in Zukunft bleiben.“²⁵

Um sich einer Antwort auf die Frage zu nähern, ob und, wenn ja, inwiefern sich der Diskurs über die Region Südosteuropa und ihre Bewohner und ganz besonders der Diskurs über den „blutigen“ und „grausamen Osten“, also über das Thema von Gewalt und Grausamkeit als konstitutiven, inhärenten Eigenschaften dieses Raumes, zwischen West und Ost bzw. zwischen Filmen, die eher von außen, aus westeuropäischer Perspektive, auf diesen Raum blicken, und solchen, die in diesem Raum selbst entstanden sind und ihn damit vorwiegend von innen her beleuchten, unterscheidet, bietet sich zunächst ein Vergleich von zwei Spielfilmen über das Leben der ungarischen Gräfin Elisabeth Báthory an, die beide kurz nacheinander entstanden sind und sehr ähnliche Erzählstrategien verfolgen, indem sie in relativ chronologischer Reihenfolge und eingerahmt durch die Schilderungen einer Person, die Elisabeth zu Lebzeiten kannte (in „Bathory“ von einem Mönch namens Peter, in „Die Gräfin“ von István Thurzó, Elisabeths Liebhaber, vorgetragen), ihre gesamte Biografie von der Geburt bis zum Tod umspannen. Beide Filme zeichnen dabei außerdem das Porträt einer starken, intelligenten

24 Axelrod 2011, S. 63.

25 Axelrod 2011, S. 123.

und selbstbewussten Frau (und keineswegs von einer „Inkarnation des Bösen“²⁶), die sich ihr Leben lang in einer von Männern dominierten Welt behaupten muss, was ihr lange Zeit auch gut gelingt; schließlich führt sie ihr Widerstand gegen die Spielregeln der sie umgebenden Gesellschaft jedoch ins Verderben – wenn auch die genauen Gründe für ihren Untergang von den beiden Filmen durchaus unterschiedlich dargestellt werden.

Der erste Film mit dem Titel „Bathory. Die Blutgräfin“ (im Original „Bathory“ oder zum Teil auch „Bathory. Countess of Blood“; im Folgenden kurz „Bathory“ genannt) wurde unter der Regie des slowakischen Regisseurs Juraj Jakubisko mit der englischen Schauspielerin Anna Friel in der Titelrolle als slowakisch-tschechisch-ungarisch-englische Koproduktion gedreht, ist ca. 135 Minuten lang und kam 2008 ins Kino; der zweite Film mit dem Titel „Die Gräfin“ (im Original „The Countess“) erschien 2009, also nur ein Jahr später, als französisch-deutsche Koproduktion mit Julie Delpy als Regisseurin und Hauptdarstellerin (und Daniel Brühl in der Rolle ihres jugendlichen Liebhabers) und einer Länge von ca. 95 Minuten. Beide Filme wurden in englischer Sprache gedreht und waren für ein internationales Publikum bestimmt.

Aufgrund dieser auffälligen Parallelen zwischen den beiden Spielfilmen – Sujet, Entstehungszeit, Erzählstrategie, anvisiertes Publikum und nicht zuletzt der Leitspruch „Geschichte wird von Siegern geschrieben“²⁷ bzw. „Geschichte wird von den Siegern geschrieben“²⁸, der tatsächlich in beiden Filmen wortwörtlich in dieser Form den Zuschauern mit auf den Weg gegeben wird – treten ihre Unterschiede bei einem direkten Vergleich nun natürlich umso deutlicher zutage. Zunächst einmal fällt auf, dass beide Filme sich den historisch verbürgten Fakten über das Leben von Elisabeth Báthory durchaus verpflichtet fühlen und in dieser Hinsicht zwar gelegentlich, aber nicht substantiell von den Eckdaten ihrer Biografie abweichen, die uns aus den schriftlichen Quellen überliefert sind. Allerdings sind diese bekannten Eckdaten nicht unbedingt überbordend zahlreich und ihr Lebenslauf weist immer wieder

26 Axelrod 2011, S. 122.

27 Die Gräfin, TC 00:00:37-00:00:40 und TC 01:32:26-01:32:28; der Ausspruch soll die Filmhandlung wohl im Sinne eines Mottos einrahmen, weshalb er sowohl am Anfang als auch am Ende des Films von István Thurzó geäußert wird.

28 Bathory, TC 00:05:54-00:05:56.

einige Leerstellen auf, die von beiden Filmen dann mit einer gewissen künstlerischen Freiheit auf unterschiedliche Weise ausgefüllt werden, wobei vor allem der Film „Bathory“ dabei auch ein paar historische Unmöglichkeiten und nahezu fantastische Elemente nicht scheut, zum Beispiel die Entwicklung und Verwendung verschiedener technischer, darunter sogar elektrisch betriebener Apparate und Apparaturen durch den Mönch Peter und seinen jungen Novizen Cyril, die zur Aufklärung der mysteriösen Ereignisse am Hof von Elisabeth von einem Kardinal nach Čachtice geschickt werden (und die wahrscheinlich nicht ganz zufällig an William von Baskerville und seinen jungen Adlatus Adson von Melk aus „Der Name der Rose“ erinnern).

Im Hinblick auf ihren Umgang mit Motiven der Grausamkeit und der Gewalt und damit natürlich auch auf ihre Verarbeitung des Stereotyps vom „grausamen Osten“ operieren die beiden Filme nun interessanterweise jedoch mit durchaus unterschiedlichen Akzentsetzungen: So wird schon am Anfang des Films „Bathory“ die Welt, in der die kleine Elisabeth aufwächst, als überwiegend hell und freundlich dargestellt, und sie verlebt mit ihrer Familie eine friedliche und harmonische Kindheit, geprägt von Festen und Albereien im Schloss.²⁹ Im Film „Die Gräfin“ wird Elisabeth dagegen in eine brutale und eher düstere Welt hineingeboren und muss sich schon früh an Gewalt und Grausamkeiten gewöhnen, indem sie zum Beispiel bei Folterungen und Hinrichtungen zusehen muss: „Es wird berichtet, dass Erzsébet [der Film verwendet konsequent die ungarische Namensform, ES] schon als kleines Mädchen lernte, furchtlos zu sein, gefühllos, wissbegierig und erbarmungslos“³⁰, kommentiert eine Stimme aus dem Off die ersten Szenen des Films. Auch die Beziehung Elisabeths zu ihrem Ehemann Franz Nádasdy wird in den beiden Filmen sehr unterschiedlich porträtiert: Zwar handelt es sich in beiden Fällen um von den Familien arrangierte Ehen, doch in „Bathory“ verläuft die Beziehung der Ehepartner relativ harmonisch, sie lieben sich, sind zärtlich zueinander und Elisabeth vermisst ihren Mann, wenn er im Krieg kämpft.³¹ In „Die Gräfin“ handelt es sich

29 Vgl. hier z.B. Bathory, TC 00:02:50-00:03:23.

30 Die Gräfin, TC 00:01:46-00:02:02.

31 Siehe z.B. Bathory, TC 00:08:04-00:08:25, wo sich in einem Traum, den Elisabeth während der kriegsbedingten Abwesenheit ihres Mannes hat, zeigt, dass die beiden an-

dagegen ganz wortwörtlich um eine erzwungene Verbindung, bei der keinerlei positive Gefühle zwischen den Ehepartnern existieren. Franz ist hier ein brutaler Schlächter im Krieg und ein respektloser Rüpel zu Hause, betrinkt sich exzessiv und betrügt wahrscheinlich auch seine Ehefrau, die – anders als in „Bathory“ – nach seinem Tod nur entsprechend wenig um ihn trauert.³² Zwar ist auch die Welt von „Bathory“ keine heile Welt ohne jegliche Gewalt: So kommt in einer Szene Franz ebenfalls betrunken von einem Kriegszug zurück und versucht, Elisabeth, die zu dieser Zeit schwanger ist, zu vergewaltigen; sie erleidet daraufhin eine Fehlgeburt, während Franz mit einer Dienerin schläft.³³ Als er wieder nüchtern ist, zeigt er jedoch tiefe Reue über sein schreckliches Verhalten, bittet seine Frau inständig um Verzeihung und macht seine Traumatisierungen während des Krieges für sein Handeln (mit-)verantwortlich:

Dieser endlose Krieg hat mich in eine Bestie verwandelt. Selbst wenn ich bei dir bin, benehme ich mich wie ein Barbar. Meine liebe Elisabeth, verzeih mir die Schmerzen, die ich dir bereitet habe. Ich werde mir den Verlust unseres Sohnes niemals vergeben.³⁴

Auch Elisabeth selbst greift hier manchmal zum Mittel der Gewalt, etwa um ihre Dienerinnen zu bestrafen: Diese haben sich dann allerdings tatsächlich etwas zu Schulden kommen lassen, zum Beispiel ihre Herrin wiederholt belogen, betrogen und bestohlen, und die dafür verhängten Strafen, etwa Schläge, erscheinen im Vergleich zu den Verfehlungen der Frauen – im Kontext der Zeit – nicht übertrieben unangemessen. In diesem Sinne sind also auch in „Bathory“ Akte von Gewalt und Grausamkeit immer wieder präsent, doch sie sind meistens psychologisch gut motiviert und erscheinen nur selten völlig willkürlich; außerdem folgen ihnen Reue und Entschuldigungen fast immer auf dem Fuße. Die Welt, in der „Die Gräfin“ spielt, scheint hingegen eine von Grausamkeit und Gefühllosigkeit zutiefst durchdrungene und durchtränkte Welt zu sein (wie ja auch der Erzähler aus dem Off gleich zu Anfang des Films deutlich macht), und so verwundert es nicht, dass im Laufe dieses Films

scheinend sowohl als Liebespaar perfekt harmonieren als auch beim gemeinsamen Herumalbern viel Spaß haben können.

32 Vgl. dazu z.B. Die Gräfin, TC 00:04:19-00:04:41 und etliche folgende Szenen.

33 Siehe Bathory, TC 00:09:35-00:11:31.

34 Bathory, TC 00:11:27-00:11:49.

auch Elisabeth immer öfter und immer schneller gewalttätig wird und ihren Mitmenschen gegenüber zunehmend rational kaum mehr nachvollziehbare sadistische Züge annimmt (inklusive einer – historisch nicht verbürgten – sadomasochistischen Beziehung zu einem Grafen³⁵). Schlussendlich werden sogar die nichtmenschlichen Aspekte des Geschehens, die Landschaften und das Wetter etwa, in beiden Filmen recht unterschiedlich inszeniert: Während in „Bathory“ zwar auch manchmal schlechtes Wetter herrscht, es insgesamt aber doch relativ viele Szenen gibt, in denen der Himmel hell und sonnig ist und die Protagonisten zum Beispiel im Freien feiern und das Leben genießen oder durch blühende Landschaften fahren (gelegentlich sogar mit einem hübschen nackten Mann im Schlepptau³⁶), dominieren in „Die Gräfin“ entweder Nacht und Dämmerung oder, bei Tag, ein grauer, wolkenverhangener Himmel; es scheint, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, fast immer trüb und kühl zu sein, ein großer Teil der Handlung spielt ohnehin in oft nur spärlich beleuchteten Innenräumen, und die Landschaften draußen sind meist karg und ungastlich, sodass sich auch in diesem wörtlichen Sinne eine viel düsterere und unheimlichere Stimmung über den Film „Die Gräfin“ legt, als es bei „Bathory“ der Fall ist – eine Atmosphäre, die zu exzessiver Gewalt und Grausamkeit ja schlussendlich auch viel besser zu passen scheint als eine sonnenbeschienene Blumenwiese an einem warmen Sommernachmittag.

Nun ließen sich zwar noch viele weitere solcher Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Filmen herausarbeiten, die miteinander zu vergleichen wirklich sehr interessant ist, jedoch werde ich mich im Folgenden auf zwei Aspekte beschränken, die mir für die grundlegenden Fragen dieser Untersuchung am spannendsten und wichtigsten erscheinen: einerseits die Frage nach den generellen Auseinandersetzungen mit dem Raum Südosteuropa, also mit ihrem Handlungsraum selbst, die in den beiden Filmen zum Ausdruck kommen, und andererseits die Frage, wie von den Filmemachern mit der alles überragenden und also quasi ultimativen Grausamkeit, deren Themati-

35 Vgl. z.B. Die Gräfin, TC 00:43:38-00:44:29 und noch einige folgende Szenen.

36 Siehe Bathory, TC 00:37:21-00:38:23; dies ist sicherlich eine der witzigsten Szenen des ganzen Films, wobei „Bathory“ trotz des tragischen Endes der Protagonistin ohnehin auch generell ein viel heitererer und humorvollerer Film ist als „Die Gräfin“.

sierung sich bei einem biografischen Spielfilm über Elisabeth Báthory ja kaum umschiffen lässt, nämlich mit der ihr vorgeworfenen Misshandlung und Ermordung ihrer Dienerinnen und der Geschichte von den berühmten Blutbädern, jeweils umgegangen wird und inwiefern sich gerade in diesem Umgang möglicherweise eine oder keine kritische Auseinandersetzung mit dem westlichen Stereotyp vom „grausamen Osten“ nachweisen lässt.

Bei der Suche nach einer Antwort auf die erste Frage wird sogleich klar, dass sich die beiden Filme bezüglich ihres Interesses an einer aktiven Teilnahme am Diskurs über die Region, in der sie in geographischer Hinsicht lokalisiert sind, fundamental voneinander unterscheiden. In „Bathory“ ist dieses Interesse ziemlich deutlich ausgeprägt: Nicht nur wird die Handlung immer wieder klar im (damaligen) Königreich Ungarn verortet, sondern auch fortlaufend und dezidiert in den übergeordneten politisch-historischen Kontext der Zeit eingebunden, mit dem Elisabeth und ihr Schicksal sowie das ihrer Umgebung aufs Engste verknüpft sind. Außerdem werden in diesem Zusammenhang gerne die Größe und die Schönheit Ungarns betont („Dieses Land ist wie ein Gedicht für mich [...]. Ungarn erstreckt sich von Mähren bis ganz nach unten, ans Adriatische Meer“³⁷, sagt Elisabeth an einer Stelle) und seine wichtige militärische Rolle in den Türkenkriegen hervorgehoben, wobei besonders die Tapferkeit der ungarischen Kämpfer immer wieder herausgestellt wird.³⁸ „Das geschwächte ungarische Königreich wurde zur letzten Bastion, die das christliche Europa gegen die Heiden verteidigte.“³⁹ Es ginge meiner Meinung nach zu weit, diesem Film deswegen sofort einen nationalistischen oder gar chauvinistischen Subtext unterstellen zu wollen, denn dafür nehmen sich diese Anspielungen dann doch wieder viel zu zurückhaltend aus und die ironischen Brechungen im gesamten Film sind dazu viel zu zahlreich; was allerdings durchaus deutlich wird, ist der Wunsch dieses Films nach einer dezidierten Positionierung im medialen Diskurs über die Region Südosteuropa, nach seiner Teilnahme an öffentlichen Verhandlungen der eigenen historischen und kulturellen, aber eben auch mentalitätsgeschichtlichen Identität und –

37 Bathory, TC 00:20:11-00:20:19.

38 Vgl. hierzu z.B. Bathory, TC 00:03:52-00:05:54.

39 Bathory, TC 00:05:40-00:05:53.

möglicherweise – schließlich auch nach einer gewissen Selbstbehauptung und Abgrenzung des eigenen Blicks auf den und des eigenen Bilds von dem Raum Südosteuropa gegenüber anderslautenden, eher westeuropäisch geprägten Diskursen. Insofern ist es also vermutlich kein absoluter Zufall, dass es mit „Bathory“ vor allem der in Mittelost- und Südosteuropa selbst entstandene Film ist, der an einer aktiven Teilhabe an diesen west-östlichen Diskursen ein gut erkennbares Interesse zeigt. Im Gegensatz dazu spielen solche Auseinandersetzungen mit dem Raum Südosteuropa in dem Film „Die Gräfin“, einer quasi ausschließlich westeuropäischen Produktion, nämlich interessanterweise praktisch keine Rolle: Zwar werden auch hier die historisch korrekten ungarischen und (heute) slowakischen Ortsnamen genannt, aber im Grunde ist die Handlung des Films sowohl dem Raum als auch der Zeit bereits ein Stück weit enthoben und könnte eigentlich, vor allem was den Raum betrifft, im Gegensatz zum sehr stark auf die konkrete historisch-geographische Situation bezogenen Film „Bathory“ nahezu überall spielen. Dafür zeigt „Die Gräfin“ jedoch ein – im Vergleich – größeres Interesse an den zwischenmenschlichen Beziehungen der Figuren, vor allem an der verbotenen (historisch nicht verbürgten) Liebesgeschichte zwischen Elisabeth und dem wesentlich jüngeren Sohn des ungarischen Palatins, István Thurzó; schon die Tagline des Films – „Sie opfert alles für die Liebe und andere für ihre Schönheit“⁴⁰ – macht diesen etwas unterschiedlich gelagerten Interessenfokus deutlich. Zwar gibt es eine geheime (und ebenso wenig historisch nachweisbare) Liebesgeschichte mit einem jüngeren Mann für Elisabeth auch in „Bathory“ (hier ist es ein junger italienischer Maler, der später unter dem Namen Caravaggio Berühmtheit erlangen wird), aber diese Geschichte nimmt in der Gesamthandlung des Films längst keinen so breiten Raum ein wie die politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit und die vielen großen und kleinen Manöver und Machtspiele, die hier sehr detailliert geschildert werden, an denen Elisabeth auch sehr regen Anteil nimmt und die sie am Ende schließlich in den Untergang reißen werden – anders als in dem Film „Die Gräfin“, der den südosteuropäischen Raum eher als pittoreske Kulisse zu nutzen, darüber hinaus jedoch kaum ein Interesse an einem intensiveren Diskurs über ihn zu haben scheint. Zwar spielen

40 Die Gräfin. Vorderseite des DVD-Covers.

auch dort Ränke und Verschwörungen eine wichtige Rolle, am Ende ist es aber vor allem die – überräumliche und überzeitliche – unerfüllte Liebe zu einem Mann, die Elisabeth in „Die Gräfin“ ins Verderben stürzen wird.

Dieses tragische Ende Elisabeths berührt nun aber eine zweite entscheidende Frage dieser Untersuchung: Hat Elisabeth Báthory – in der Darstellung der beiden Filme – die ihr im Prozess vorgeworfenen Verbrechen tatsächlich begangen, wie und warum hat sie sie begangen und hat sie am Ende vielleicht sogar im Blut der Mädchen gebadet, wie die Legende erzählt? Auf die meisten dieser Fragen hat, um es hier kurz einzuschieben, die Wissenschaft aus historischer Perspektive bislang größtenteils keine zufriedenstellenden Antworten gefunden; allein die Geschichten über Blutbäder und Eiserne Jungfrauen, die die Gräfin angeblich zum besseren Ausblutenlassen der armen Mädchen konstruieren ließ, wurden von allen seriösen Forschern quasi einhellig ins Reich der (Schauer-)Märchen verwiesen.⁴¹ Ansonsten scheint sich bisher bei vielen Untersuchungen lediglich als gewisser Konsens herausgebildet zu haben, dass Elisabeth wohl tatsächlich, wahrscheinlich aus sadistischen oder anderen pathologischen Motiven,⁴² einige ihrer Mädchen quälte und ihren Tod zumindest billigend in Kauf nahm, wobei ihr jedoch erst zum Verhängnis wurde, dass sie dies in einem Maße tat, das auch den damals akzeptierten oder wenigstens tolerierten Umfang an körperlicher Gewalt überschritt, den Adlige im Umgang mit ihren Diensthofen als „normal“ anzusehen gewohnt waren:

Solche Bestrafungen galten noch nicht als Verbrechen, denn das Leben der Diensthofen und Bauern war nicht viel wert. [...] So gesehen erschienen Elisabeths Strafen zwar als unangemessen hart, doch sie wäre damit zweifellos durchgekommen, wenn sie es bei körperlichen Züchtigungen belassen hätte.⁴³

Allerdings gibt es auch einige Forschungsvermutungen, die davon ausgehen, dass sogar dieses exzessiv grausame Gebaren für sie relativ folgenlos hätte bleiben können, wenn sie sich nicht irgendwann selbst einige allzu grobe „Fehler“ geleistet hätte (z.B. sich statt an armen Bauernmädchen auch an den Töchtern adliger Familien zu vergreifen) und

41 Vgl. dazu Axelrod 2011, S. 12.

42 Vgl. hierzu Axelrod 2011, S. 114-119.

43 Axelrod 2011, S. 36-37.

wenn nicht zugleich auch andere Personen ein politisches oder wirtschaftliches Interesse an ihrer Eliminierung gehabt hätten (z.B. sich ihren weitreichenden Grundbesitz anzueignen, Schulden bei ihr „verschwinden“ zu lassen oder sie einfach im Sinne der zeitgenössischen Auffassungen von den akzeptierten Handlungsspielräumen einer Frau in ihre Schranken zu weisen); somit wäre Elisabeth Báthory schlussendlich also sowohl ein Opfer ihrer eigenen Verbrechen als auch der Umstände ihrer Zeit geworden.

Natürlich kann es nicht das Ziel dieser Untersuchung sein, die historische Frage nach Elisabeth Báthorys Schuld oder Unschuld abschließend zu klären; das wird aufgrund der lückenhaften Quellenlage vermutlich niemals vollständig möglich sein. Interessant ist jedoch, wie die beiden untersuchten Filme mit dieser komplizierten Leerstelle in ihrer Lebensgeschichte umgehen, wie sie sie zu verarbeiten und aufzufüllen versuchen; schließlich sagt dies ja nicht zuletzt auch etwas über den Südosteuropadiskurs aus, in dem sich diese Filme bewegen, vor allem was ihre Auseinandersetzung mit dem Fremdbild vom „grausamen Osten“ betrifft. In „Bathory“, der ja auch in den bisherigen Überlegungen schon als der wesentlich weniger durch stereotype Grausamkeit(szuschreibungen) geprägte Film erschienen ist, werden im Verlauf der Handlung praktisch alle jemals vorgebrachten Anschuldigungen an Elisabeth als pauschal ungerechtfertigt dargestellt, und im Abspanntext des Films wird sogar wörtlich auf die vielen „haltlosen Anschuldigungen“⁴⁴ ihr gegenüber hingewiesen. Alle wohlbekanntes Vorwürfe beruhen hier auf Verschwörungen und Verleumdungen durch ihre Gegner, die ihre Macht schwächen und ihren Besitz an sich reißen wollen; die scheinbaren „Beweise“ zu ihren Ungunsten sind entweder manipuliert oder resultieren aus Missverständnissen der unwissenden und abergläubischen Dorfbewohner und Dienerschaft, die zum Beispiel die Wunden eines Klappmessers mit Vampirbissen⁴⁵ oder eine wissenschaftliche Sektion mit einem Menschenopfer verwechseln.⁴⁶ Die (wenigen) Todesfälle unter den jungen Mädchen in ihrer Dienerschaft werden meist durch tragische Unfälle hervorgerufen und nur einmal im Affekt von Elisabeth selbst

44 Bathory, TC 02:12:18: im englischen Original „unsubstantiated accusations“.

45 Vgl. Bathory, TC 00:34:46-00:35:06.

46 Vgl. Bathory, TC 00:35:08-00:36:34.

herbeigeführt (sie ersticht ein Dienstmädchen, das sie beim Haarschneiden versehentlich ein wenig verletzt hat, mit einer Schere), was im Nachhinein jedoch mit einer Vergiftung der Gräfin durch ihre Feinde mit halluzinogenen Pilzen erklärt wird, die Wahnvorstellungen hervorrufen, sodass Elisabeth bei ihrer Tat glaubt, ein Attentat werde auf sie verübt; als sie aus ihrem Rauschzustand erwacht und sich des von ihr begangenen Mordes bewusst wird, ist sie denn auch entsetzt über sich selbst und über das, was sie getan hat.⁴⁷ Ansonsten werden die angeblichen Morde Elisabeths in Wahrheit von ihren Gegnern ausgeführt und später ihr angelastet, um sie in Misskredit zu bringen, wozu von ihren Feinden auch ausgiebig Gerüchte gestreut werden; zwar lässt der Film manchmal einige Details in Bezug auf einzelne Todesfälle im Unklaren, dennoch erfolgt definitiv an keiner einzigen Stelle eine dezidierte Schuldzuweisung an die Gräfin. Das vermeintliche „Blutbad“, das die kundschaftenden Mönche in ihrer Burg entdeckt zu haben glauben, erweist sich später als harmloser roter Kräuterbadezusatz,⁴⁸ was ihre Feinde, allen voran den mächtigen Grafen Georg Thurzó und seine Verbündeten, aber nicht davon abhält, sich dennoch fragwürdige „Zeugenaussagen“ zu verschaffen und sogar ein echtes Blutbad für sie zu inszenieren, bei dem sie dann auf frischer Tat ertappt werden soll: Der Plan misslingt jedoch. Am Ende beteiligen sich schließlich sogar ihre eigenen Schwiegersöhne, getrieben vor allem von Habgier nach ihrem reichen Erbe, an der Verschwörung Thurzós gegen Elisabeth⁴⁹ und führen so ihre Verurteilung zu lebenslangem Hausarrest auf ihrer Burg herbei; die Gräfin selbst trifft jedoch keine Schuld daran. Auch in diesem Punkt nimmt der Film „Bathory“ dem Bild vom vermeintlich „blutigen“ und „grausamen Osten“ gegenüber also eine relativierende, wenn nicht gar widersprechende Position ein: Elisabeth Báthory wird hier ganz klar als das Opfer einer machtpolitischen Verschwörung gegen sie dargestellt, die grausamen Gerüchte über sie werden als unzutreffend klassifiziert und immer wieder wird die Tatsache betont, dass sie keinen fairen Prozess erhalten habe, in dem sie ihre Unschuld hätte beweisen können. Insofern wird im Kontext dieses Films das Bild vom „blutigen“ und

47 Siehe Bathory, TC 01:07:57-01:09:25 und weitere Szenen.

48 Vgl. Bathory, TC 01:19:46-01:20:01.

49 Siehe Bathory, TC 01:42:42-01:44:00.

„grausamen Osten“, das von ihm möglicherweise bei seinen intendierten Rezipienten als bereits bestehende Erwartungshaltung durchaus schon vorausgesetzt wird, zwar immer wieder aufgegriffen (etwa durch den Untertitel „Die Blutgräfin“ oder durch Andeutungen und Gerüchte über Elisabeth, die sich später aber als Halb- oder Unwahrheiten herausstellen), im Anschluss daran jedoch stets mit einer deutlichen Abfuhr bedacht: „Blutig“ ist Elisabeths Tun und Treiben hier nämlich definitiv nicht, und „grausam“ sind, wenn überhaupt, eher ihre Feinde, die auf diese Weise mit ihr umspringen und ihr dieses schreckliche Schicksal bereiten; allerdings tun sie das dann oft auf eine deutlich subtilere und weniger physische Weise, als es dem gängigen Stereotyp der rohen und blutsüchtigen Gewalt, die vermeintlich im (vampirischen!) Osten zu Hause ist, klassischerweise entsprechen würde. Einen „weiblichen Dracula“ sucht man in dem Film „Báthory“ aus mittelosteuropäischer Produktion jedenfalls vergebens, denn auch bei der Frage nach einer möglicherweise inhärenten „östlichen Grausamkeit“ entzieht er sich immer wieder mit Bestimmtheit den westlichen Klischees und Stereotypen über diesen Raum.

Eine ganz andere Position zur Frage nach Schuld oder Unschuld und damit auch nach der konkreten Grausamkeit Elisabeths bezieht hingegen der Film „Die Gräfin“, und in diesem Zusammenhang zeigt sich vielleicht auch der allerdeutlichste Unterschied zwischen den beiden Filmen: In „Die Gräfin“ begeht Elisabeth Báthory die ihr zur Last gelegten Verbrechen mehr oder weniger allesamt tatsächlich, sowohl die grausame Misshandlung und Ermordung von zahlreichen Mädchen als auch das anschließende Bad in ihrem Blut. Diese Erkenntnis erscheint nach den bisherigen Betrachtungen aber auch nur konsequent, denn wie bereits erwähnt sind Gewalt und Grausamkeit in diesem Film ja generell viel präsenter als in „Bathory“, sie sind expliziter inszeniert und ihre Ursachen sind von Außenstehenden und unter rationalen Gesichtspunkten meist schwieriger nachvollziehbar. In „Die Gräfin“ verfällt Elisabeth nämlich nach dem Scheitern ihrer Liebesbeziehung zum jungen István Thurzó durch eine Intrige seines Vaters dem Wahn, sich durch das Auftragen von Jungfrauenblut ewige Jugend und Schönheit sichern zu können; zunächst verletzt sie ihre Dienstmädchen nur, um an deren Blut zu gelangen, später lässt sie sie jedoch auch töten und schließlich

sogar eine Maschine, welche einer Eisernen Jungfrau ähnelt, konstruieren, um die Mädchen schneller ausbluten lassen zu können, wobei sie sich während deren Ermordung auf einen direkt unter der Maschine platzierten Stuhl setzt, um sich sofort von ihrem noch warmen Blut benetzen zu lassen⁵⁰ – ein Bild, das natürlich für den ultimativen Gruseleffekt zu sorgen und das Stereotyp vom „blutigen“ und „grausamen Osten“ aufs Angenehmste (oder Unangenehmste?) zu bestätigen vermag, auch wenn es für den historischen Wahrheitsgehalt dieser Episode wie bereits erwähnt keine wissenschaftlich belastbaren Belege gibt. Zwar wird die Grausamkeit und Blutverfallenheit der Gräfin zu Anfang noch durch ihren übergroßen Liebeskummer motiviert („Aber hätte man ihr das Herz nicht gebrochen, wäre sie vielleicht nicht geworden, was sie ist“⁵¹, sagt am Ende auch István), dieser Liebeskummer steigert sich allmählich jedoch zu einem regelrechten Liebeswahnsinn, wodurch sie selbst immer unzugänglicher wird und ihre Handlungen für Außenstehende immer schwerer nachvollziehbar werden. Am Ende erscheint sie nur noch grausam um der Grausamkeit Willen und legt pathologisch-sadistische Züge an den Tag, was auch ihre (in den historischen Quellen namentlich bezeugte, aber ansonsten schwer greifbare) Vertraute Darvulia bzw. Darvolia gegenüber dem Grafen, mit dem Elisabeth eine sado-masochistische Beziehung unterhält, zu dem Ausspruch veranlasst: „Ihr wollt nur ihrer schlechtesten Eigenschaft schmeicheln: ihrer Grausamkeit.“⁵² Zwar wird am Ende des Films, bei der Vorbereitung der Verhaftung Elisabeths durch den Palatin Thurzó, deutlich, dass sie bis zu einem gewissen Grad auch politischen Intrigen zum Opfer gefallen ist (der König hat Schulden bei ihr, darum muss sie verschwinden, und auch Georg Thurzó scheint in dieser Hinsicht eher partikulare Interessen zu vertreten), und bei ihrem Gerichtsprozess wird ebenfalls mit nicht ganz fairen Mitteln operiert, sodass die Botschaft des Films schlussendlich wohl lauten soll, dass Elisabeth vor allem ein Opfer der Zeitumstände geworden ist, da sie die vorgegebene Rolle einer Frau in jener Gesellschaft einfach nicht akzeptieren wollte; zugleich scheint er stellenweise auch auf die Doppelmoral aufmerksam machen zu wollen,

50 Siehe Die Gräfin, TC 00:54:58-00:55:56 und folgende Szenen.

51 Die Gräfin, TC 01:23:14-01:23:17.

52 Die Gräfin, TC 00:57:44-00:57:46.

die darin liegt, andere Menschen, die – etwa im Krieg – töten, im Gegensatz zur Gräfin als Helden zu feiern. Dennoch bleibt aber ein gewaltiger (und gewalttätiger) Unterschied zur Darstellung Elisabeths in „Bathory“ bestehen: In „Die Gräfin“ hat sie die ihr zur Last gelegten Verbrechen schließlich tatsächlich begangen – auch wenn sie ganz am Ende davon spricht, dass allein Thurzó und seine Intrigen sie für die Nachwelt zu einem „blutdürstigen Mythos“⁵³ gemacht hätten.⁵⁴

Inwiefern antizipiert und/oder affirmiert diese Interpretation der Ereignisse in dem Film „Die Gräfin“, bei dem es sich ja im Gegensatz zu „Bathory“ um eine quasi ausschließlich westeuropäische Produktion handelt, nun aber auch ein westliches Fremdbild vom „blutigen“ und „grausamen Osten“? Ich denke, diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten. Zwar scheint der Film, wie bereits erwähnt, auf den ersten Blick generell kein allzu großes Interesse an einer Teilhabe an ost-westlichen Fremd- und Selbstbilddiskursen zu besitzen; auf den zweiten Blick fällt jedoch auf, dass er – im Gegensatz zu „Bathory“ – genau deshalb auch keine kritische Auseinandersetzung mit diesen Diskursen und vor allem mit ihren zentralen Stereotypen wie etwa dem der praktisch inhärenten „Grausamkeit des Ostens“ betreibt. Dadurch jedoch, dass diese Stereotypen inzwischen eine unbestreitbare Wirkmächtigkeit erlangt haben und vor allem das Bild eines „draculischen“, von Mord und Tod und Blut geprägten Raumes den Südosteuropadiskurs in Westeuropa insoweit immer wieder mitprägt und mitbestimmt,⁵⁵ dass ein

53 Die Gräfin, TC 01:27:48-01:27:49.

54 Insofern würde ich in diesem Zusammenhang Gerald Axelrod widersprechen, wenn er schreibt: „2008 drehte der Regisseur Juraj Jakubisko in der Slowakei ‚Báthory‘ [sic], den bislang teuersten Film dieses Landes. 2009 folgte ‚Die Gräfin‘ von Julie Delpy. Beide Filme erschrecken aber nicht nur davor zurück, Elisabeths Grausamkeit auf die Leinwand zu bringen, sondern nehmen eher die Gegenposition ein: [d]ie Blutgräfin als mehr oder weniger unschuldiges Opfer einer Intrige“ (Axelrod 2011, S. 122-123). Aus filmwissenschaftlicher Perspektive mag seine These für den Film „Bathory“ zutreffen, für den Film „Die Gräfin“ mit seinen durchaus deutlichen Darstellungen von Elisabeths Grausamkeiten gegenüber ihren Dienstmädchen und ihren nicht zu verleugnenden Morden und Blutbädern müsste man den Begriff der „Unschuld“ jedoch schon sehr weit dehnen (Machen Liebeskummer und eine zum Teil ablehnend gesinnte Umwelt prinzipiell unschuldig?), um ihn noch auf Elisabeth und ihr Handeln anwenden zu können.

55 Vgl. dazu z.B. Birkhan 2001, S. 496: „Die Einschätzung des Ostens in Richtung Despotismus und bestialische Grausamkeit ist uns Mitteleuropäern heute noch relikthaft geläufig [...]“. Aber auch z.B. bei aufmerksamer Verfolgung der medialen Berichter-

Werk wie dieser Film sich ihm eigentlich gar nicht mehr entziehen kann (selbst wenn er dies wollte), sondern nolens volens auf die eine oder andere Weise daran teilhaben muss, stellt sich dennoch die Frage, ob „Die Gräfin“ sich nicht gerade durch diese verweigerte aktive Auseinandersetzung und Diskursteilnahme als gewissermaßen passive Teilnehmerin dann doch wieder in die mächtige Traditionslinie der (nicht nur filmisch) stark stereotypisierten Wahrnehmung des Raumes Südosteuropa im westlichen Diskurs über diese Region einreicht; und da sie die definitiv existierenden und sogar diskursprägenden Klischees von blutiger Grausamkeit und grausamer Blutverfallenheit des Ostens – „Bis heute gilt sie [Elisabeth Báthory, ES] in der Horrorliteratur als ‚Ur-Mutter‘ [sic!] aller weiblichen Vampire!“⁵⁶ (und wieder lässt Dracula grüßen...) – anders als „Bathory“ nicht bewusst konterkariert, höchstens aus psychologischer Perspektive mit Verweis auf Elisabeths „wahnsinnigen“ Liebeskummer ein Stück weit relativiert, schlussendlich trotz aller Rückzugsversuche jedoch in letzter Konsequenz wieder affirmiert, bin ich geneigt, diese letzte Frage mit „Ja“ zu beantworten.

Anders als bei den beiden vorangegangenen Filmen „Bathory“ und „Die Gräfin“, bei denen es sich um zwei verschiedene Filme über ein und dieselbe Person handelt, geht es beim letzten Film dieser Untersuchung, „Vlad Țepeș“ bzw. „Vlad der Pfähler“, nur um einen einzigen Film, der jedoch jeweils für sein östliches und westliches Publikum zwei unterschiedliche „Verpackungen“ erhielt, die im Kontext west-östlicher Fremd- und Selbstbilddiskurse und ganz besonders bei der Suche nach dem westlichen Stereotyp vom „grausamen Osten“ und dessen weiterreichenden Auswirkungen äußerst aufschlussreich sind. Dieser Spielfilm, in Rumänien unter der Regie von Doru Năstase mit Ștefan Sileanu in der Titelrolle gedreht, kam dort im Winter 1978/79 unter dem schlich-

stattung über südosteuropabezogene Themen etwa in der Presse lässt sich manchmal der Eindruck, dass sich Unzivilisiertheit und damit auch Brutalität, Gewalt und Grausamkeit bis hin zur Unmenschlichkeit in dieser Region mehr zu Hause fühlen als anderswo, nicht ganz vermeiden. Siehe dazu auch die sehr interessante Untersuchung von Todorova 1999, auf die ich in diesem Rahmen leider nicht näher eingehen kann, die jedoch in Bezug auf den westlichen Blick auf Südosteuropa vor allem im 19. und 20. Jahrhundert ein Standardwerk darstellt.

56 Axelrod 2011, S. 23.

ten Titel „Vlad Țepeș“ in die Kinos; später wurde er auch im Ausland gezeigt und eine deutsche Synchronfassung erstellt.⁵⁷ Der Film, den man aufgrund seines Inhalts und Aufbaus sowie seiner Länge von immerhin etwa 135 Minuten sicherlich als ein in der Tradition der großen Monumentalfilme stehendes Werk betrachten kann, schildert das Leben des gleichnamigen walachischen Woiwoden zwischen 1456 und 1462 und thematisiert damit die Zeit seiner zweiten und längsten Herrschaftsperiode. Im Fokus des Films, der in Bezug auf die historischen Eckdaten (soweit nachvollziehbar) relativ akkurat ist, bei sorgfältiger Betrachtung jedoch einen deutlichen nationalkommunistischen Subtext aufweist und offensichtlich dazu dienen sollte, Vlad Țepeș im Sinne der herrschenden Ideologie der Zeit als rumänischen Nationalhelden zu glorifizieren und zugleich als Vorreiter und Vorkämpfer der (entstehungs-)zeitgenössischen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Idealvorstellungen, quasi als Parteigenossen *avant la lettre* darzustellen,⁵⁸ stehen denn auch die innen- und außenpolitischen strategischen Planungsprozesse des Fürsten, seine militärtaktischen Überlegungen, seine wirtschaftspolitischen Entscheidungsfindungen und seine Gesetzeserlasse. Breiten Raum im Film nehmen deswegen seine ausführlichen Gespräche mit seinen Beratern und Vertrauten (z.T. sogar in der Badewanne⁵⁹), die intensiven

57 Diese Synchronfassung, deren genaues Entstehungsjahr nicht zu ermitteln war, wurde vermutlich noch in der DDR für das dortige Fernsehen und/oder Kino erstellt; zwar gibt es keine direkten Belege dafür, doch die Überlegung, dass der Film sowohl aufgrund seines historischen Inhalts und seines ideologischen Subtextes als auch aufgrund der politisch mitbedingten Zirkulation von „Kulturgut“ sein Publikum eher in der DDR als in der BRD gefunden haben dürfte, erscheint mir nicht allzu abwegig. Außerdem unterstützt die Tatsache, dass sehr viele der beteiligten Synchronsprecher laut der Deutschen Synchronkartei (<https://www.synchronkartei.de/film/22142>, zuletzt aufgerufen am 03.03.2017) für Film, Fernsehen und/oder Theater in der DDR tätig waren (und einige der Synchronstimmen in der Tat eher ostdeutsche Akzente aufweisen), diese Vermutung. Der besseren Verständlichkeit und einfacheren Zugänglichkeit der DVD halber zitiere ich im Folgenden immer aus der deutschen Synchronfassung des Films, die sich in Bezug auf die Zeitangaben allerdings nur um wenige Sekunden von der rumänischen Originalversion unterscheidet.

58 Dieser kulturgeschichtlich höchst interessante Subtext, auf den an dieser Stelle leider nicht näher eingegangen werden kann, offenbart sich oft besonders deutlich in Gesprächen Vlads mit den Bojaren, z.B. in Vlad der Pfähler, TC 00:17:11- 00:17:49, wo er es nicht nur als Aufgabe aller formuliert, „seinem Land zu dienen“, sondern auch, „seinem Land zu gehören“ (und nicht umgekehrt); vgl. zu diesem Aspekt auch seinen großen „Schlussmonolog“: Vlad der Pfähler, TC 02:05:10-02:05:56.

59 Vlad der Pfähler, TC 00:11:21-00:12:38.

verbalen Auseinandersetzungen mit widerständigen Bojaren und die häufigen Unterredungen mit Bot- und Kundschaftern, aber auch die Unterhaltungen der gegen Vlad intrigierenden Adligen und Kaufleute untereinander ein. Aufgelockert wird das Ganze durch gelegentliche Reit- und Schlachtszenen, deren Länge und Komplexität jedoch nicht immer an die aus westlichen Filmen bekannten Standards dieses Genres heranreichen, sowie die Vorstellung von Vlads wichtigsten Zeitgenossen, darunter Stefan der Große, Woiwode der Moldau, und der ungarische König Matthias Corvinus. Diese Schwerpunktsetzungen des Films illustriert auch das Cover der rumänischen DVD-Edition, die wahrscheinlich um das Jahr 2010⁶⁰ erschienen ist, sehr anschaulich: Die Vorderseite zeigt in der oberen Hälfte ein Porträt des nachdenklich, aber zugleich entschlossen dreinblickenden Fürsten, in der Mitte den Titel des Films und den Namen des Regisseurs in einer schlichten Schriftart und in der unteren Hälfte eine (etwas verschwommene) Aufstellung des osmanischen Heeres zur Schlacht; auf der Rückseite finden sich am oberen Rand drei Porträts von wichtigen Personen des Films, darunter Stefan der Große von der Moldau und Mehmed II., Sultan des Osmanischen Reichs, ebenfalls mit sehr nachdenklichem Gesichtsausdruck, die wie auch die beiden Bilder auf der Vorderseite des Covers allesamt tatsächlich aus dem Film selbst stammen. Der typografisch ebenfalls äußerst schlicht gestaltete Klappentext darunter gibt den Inhalt des Films (und auch die intendierte Rezeptionshaltung des Publikums) außerdem sehr anschaulich wieder:

Dieser Film beschäftigt sich mit der zweiten Herrschaftsperiode von Vlad III. (1456-1462), einer Zeit, in der sein Land unter doppelter Unterjochung zu leiden hatte, nämlich sowohl unter der durch die osmanische Hohe Pforte als auch unter der durch die Könige der benachbarten ungarischen Herrschaftsbereiche [gemeint sind hier möglicherweise einerseits das ungarische Königreich selbst und andererseits Territorien wie z.B. Siebenbürgen, die zwar offiziell zu Ungarn gehörten, aber auch zumindest zeitweise zahlreiche Autonomierechte genossen, ES]. Der Woiwode versucht, Ordnung in seinem Reich zu schaffen, die Machenschaften der Bojaren zu unterbinden und Raub und Diebstahl auszurotteten, um seinen Untertanen die Möglichkeit zu geben, sich selbst aus ihrer Armut zu be-

60 Auf der DVD oder dem Cover finden sich dazu keine direkten Angaben und auch bei weitergehenden Recherchen konnte bisher kein genaues Erscheinungsjahr ermittelt werden; diese ungefähre Zeitangabe beruht darum ausschließlich auf meinen persönlichen Erfahrungen und Einschätzungen.

freien. Seinem Willen nach sollten alle Einwohner seines Landes arbeiten und der Gemeinschaft nützlich sein. Seine strengen Maßnahmen werden von der Bevölkerung akzeptiert, die ihn liebt und schätzt, jedoch wird er von den Bojaren seines Landes und weit über dessen Grenzen hinaus gefürchtet. Er wurde zwar als der „Pfähler“ bezeichnet, aber auch der „Ritter der Gerechtigkeit“ genannt. Nach drei Jahren als Herrscher ist sein Land gefestigt, und es zeigen sich erste Anzeichen von Wohlstand. 1459 weigert sich Vlad Țepeș, den Türken weiterhin Tributzahlungen zu leisten (10.000 Galben [alte rumänische Münzeinheit, ES] pro Jahr), und lässt die Boten der Hohen Pforte auf den Pfahl speißen, was den Zorn des großen Sultans Mohammed II. hervorruft. Die osmanische Armee marschiert daraufhin in die Walachei ein. Vlad Țepeș organisiert einen Winterfeldzug, der den Feind überrumpelt und demoralisiert. Rasend vor Wut setzt sich Mohammed persönlich an die Spitze seiner 120.000 Soldaten, denen nur 30.000 Rumänen gegenüberstehen. Er beißt sich die Zähne aus an der Verzögerungstaktik von Vlad Țepeș, einer „Taktik der verbrannten Erde“ und des bewusst herbeigeführten Nahrungsmangels. Schließlich gelingt dem rumänischen Woiwoden ein großer Coup: der nächtliche Angriff vom 16. und 17. Juni 1462, bei dem selbst Mohammed kaum mit dem Leben davonkommen kann und schmachvoll aus seinem Feldlager fliehen muss.

Vlad Drăculea (von den Rumänen auch „Țepeș“ oder von den Fremden „Dracula“ genannt) herrschte in der Walachei in den Jahren 1448, 1455[sic!]-1462 und 1476.⁶¹

Dieser Klappentext der rumänischen DVD-Edition entspricht nicht nur dem tatsächlichen Inhalt des Films, sondern fügt sich auch passgenau in seine weitergehenden repräsentativen und narrativen Strategien ein, die die zahlreichen positiven Eigenschaften des Woiwoden und seine großen Verdienste um sein Land und sein Volk extrem stark hervorzuheben bedacht sind: „All meine Beschlüsse gelten nur einem: dem Wohl des Landes“⁶², lässt der Film Vlad Țepeș an einer Stelle sogar persönlich sagen. Kritik an seiner Person oder seinem Verhalten wird dagegen nicht geübt, in keinerlei Hinsicht, und selbst diejenigen Szenen, in denen er ganz offensichtlich gewalttätiges und grausames Verhalten praktiziert oder anordnet, lassen diese Gewaltakte immer sehr gut motiviert, ja praktisch im Dienste der Staatsräson unumgänglich erscheinen.⁶³ Auch

61 Vlad Țepeș. Rückseite des DVD-Covers (eigene Übersetzung aus dem Rumänischen).

62 Vlad der Pfähler, TC 00:21:50-00:21:55.

63 Nicht vergessen darf man an dieser Stelle, dass das Image von Vlad Țepeș in Rumänien generell und seit langer Zeit ein ganz anderes ist als im westlichen Ausland; sowohl in der rumänischen Forschung als auch im allgemeinen kollektiven Bewusstsein herrscht nahezu bis heute das Bild eines strengen, aber gerechten Herrschers vor, der

werden aus der historischen Überlieferung bekannte (wenn auch nicht bewiesene) Gräueltaten des Fürsten – zum Beispiel die Episode, in der Vlad angeblich alle Bettler seines Reiches zu einem Festmahl einlud, auf dem Höhepunkt des Festes dann aber das Gebäude, in dem das Mahl stattfand, verschließen und anzünden ließ, um die Bettler zu verbrennen und so der Armut und Bettelei in seinem Land ein Ende zu bereiten⁶⁴ – in dem Film aufgegriffen und positiv umgedeutet: Hier lässt der Woiwode nämlich die „ehrlichen Bettler“, die tatsächlich arm und dem Herrscher dankbar für seine Unterstützung sind, zuerst aus dem Gebäude entfernen und dann nur die „unehrlichen Schmarotzer“, die sich undankbar verhalten, ihre Behinderung nur vortäuschen, Spottlieder anstimmen und unter denen sich auch viele Berufskriminelle befinden, verbrennen.⁶⁵ In einer Szene etwas später im Film wird Vlad Țepeș sogar in einem einsamen Selbstgespräch dargestellt, in dem er richtiggehend darunter leidet, manchmal so grausam sein zu müssen, um sein Land zu schützen und Recht und Ordnung zu bewahren: „Ich wollte nicht, wollte es nie, es musste sein!“⁶⁶ Es bleibt natürlich dahingestellt, wie gut dieses Bild des sinnierenden und lamentierenden Woiwoden dabei zur Darstellung von Martin passt, wenn er in Bezug auf das Ende von Vlads längster Herrschaftsperiode aus der Perspektive des Historikers schreibt:

Entscheidend aber war, daß Vlad Țepeș zur Durchsetzung seiner innen- und außenpolitischen Ziele das Instrument des politischen Terrors in einer Weise eingesetzt hatte, die ihn letztlich auch von denjenigen isolierte, die er als Basis seiner Macht unbedingt brauchte. Die Zahl seiner Opfer wird auf 40.000 bis 100.000 Menschen geschätzt.⁶⁷

Andere Grausamkeiten und Missetaten, die die Überlieferung ihm zuschreibt, werden schließlich auch als Ergebnis hinterhältiger Intrigen seiner Widersacher, zum Beispiel der Siebenbürgischen Kaufleute, dar-

sich vor allem um Recht und Ordnung in seinem Land verdient gemacht und die Osmanen erfolgreich bekämpft habe, eben ganz so, wie es auch dieser Film vermittelt. Zu diesem interessanten interkulturellen Gegensatz in der Rezeption und Imagination ein und derselben historischen Persönlichkeit vgl. auch sehr ausführlich Haumann 2011, S. 62-66 und Axelrod 2013, S. 76-81.

64 Ausführlich geschildert z.B. bei Martin ³2008, S. 108-109.

65 Vlad der Pfähler, TC 00:24:28-00:29:47.

66 Vlad der Pfähler, TC 00:42:12-00:43:12.

67 Martin ³2008, S. 133.

gestellt,⁶⁸ sodass der Film in dieser Hinsicht eine relativ eindeutige Botschaft enthält: Vlad Țepeș war in Wirklichkeit nicht der grausame Tyrann, als der er in den Quellen erscheint, sondern ein Kämpfer für Recht und Ordnung, gegen Kriminalität und Sittenverfall, für die Freiheit und Unabhängigkeit seines Landes und natürlich auch für den christlichen Glauben gegen die Osmanen: „Ich vergieße nur ungeren Blut, nur wenn es Not tut – so wie jetzt! [...] Aber warum hat das Schicksal mich dazu erwählt? Mein Gott, warum ausgerechnet mich?“⁶⁹, lässt ihn der Film selbst an einer Stelle sehr emotional mit sich hadern. Die damit intendierte Rezeptionshaltung zielt also beim Publikum, das natürlich zunächst einmal auch ganz klar in Rumänien, also im „Osten“ gedacht war, ganz sicher nicht auf eine Bestätigung des westlichen Fremdbildes vom „grausamen Osten“ ab (obgleich es offensichtlich sehr wohl als zumindest teilweise bekannt vorausgesetzt wird), sondern im Gegenteil auf dessen allerentschiedenste Zurückweisung und damit zugleich auf eine Affirmation des eigenen, positiven Selbstbildes im Sinne der herrschenden politischen Ideologie, indem Vlads schriftlich überlieferte Gräueltaten entweder als Ergebnis von Verschwörungen relativiert oder als aus Gründen der Staatsräson notwendig dargestellt werden. Doch auch wenn die vorliegende DVD lange nach dem Untergang dieser politischen Ideologie in Rumänien herausgegeben wurde, so strebt ihr Cover interessanterweise keine erkennbare kritische Auseinandersetzung damit an, sondern bleibt – in Bild und Text – unaufgeregt dem Inhalt wie dem Subtext des alten Films erstaunlich treu.

Eine völlig andere Rezeptionshaltung (und vermutlich auch eine völlig andere Rezipientengruppe) wird dagegen von der deutschen DVD-Edition des exakt selben Films angesprochen (oder zumindest anzusprechen versucht), die 2009 unter dem Titel „Vlad der Pfähler“ auf den Markt kam. Obwohl der Film selbst sich abgesehen von der Tatsache, dass er Deutsch synchronisiert wurde (und das auch ziemlich originalgetreu), in keinerlei Hinsicht von dem der rumänischen DVD-Edition unterscheidet, ist das Cover gänzlich anders gestaltet: Anstatt der hellen, freundlichen Farben auf der rumänischen Verpackung herrscht hier eine ausgesprochen düstere Stimmung vor, die Farben Schwarz, Weiß, Grau und Braun dominieren. Die Bilder auf der Vorderseite – oben die

68 Vgl. dazu z.B. Vlad der Pfähler, TC 00:50:53-00:52:06, ebd. TC 02:01:30-02:03:45 und ebd. TC 02:06:30-02:08:07.

69 Vlad der Pfähler, TC 00:34:29-00:34:36.

Silhouette einer (mittelalterlichen? rumänischen?) Stadt unter einem trüben Himmel, unten grausam gefühlte Menschen mit schmerzverzerrten Gesichtern, im Hintergrund vielleicht ein angedeutetes Heer – stammen überhaupt nicht aus dem Film, nur auf der Rückseite des Covers, deren oberes Drittel von derselben Stadtansicht ausgefüllt wird wie das obere Drittel der Vorderseite, erscheint in der Mitte ein schmaler Bildstreifen mit Standbildern aus dem Film. Diese zeigen neben einem Porträt von Vlad Țepeș jedoch vor allem kampfbereite Krieger sowie eine (vorbereitete) Hinrichtungsszene und Skelette an Pfählen. Auch die typografische Gestaltung der beiden DVD-Cover unterscheidet sich sehr stark, denn im Gegensatz zum schlichten Schriftbild des rumänischen „Vlad Țepeș“ ist beim deutschen Titel „Vlad der Pfähler“ der Name „Vlad“ in einer merkwürdig pseudomittelalterlichen Schriftart gesetzt. Ob die Tatsache, dass Vlads Beiname „Țepeș“, der inzwischen schon zu einem stehenden und als solchem normalerweise nicht mehr übersetzten Bestandteil des Namens geworden ist (obgleich er wortwörtlich durchaus „der Pfähler“ bedeutet), hier dennoch ins Deutsche übertragen wurde, die Rezeptionshaltung des Films zusätzlich noch weiter in die Richtung einer Konzentration auf die Grausamkeit des Fürsten und also auf das (vermeintliche!) Gruselpotenzial des Films lenken soll, lässt sich sicherlich diskutieren, stünde aber definitiv in einer Linie mit den übrigen Erwartungshaltungen an den Film, die dieses DVD-Cover anscheinend generieren soll. So findet sich im Gegensatz zum rumänischen Cover auf dem deutschen oberhalb der Stadtsilhouette noch die Tagline „Vlad Tepes [sic!] – der Mann, der als Dracula in die Geschichte eingegangen ist“⁷⁰. Hier wird also ganz deutlich, dass im Rahmen der deutschen Marketingstrategie der Film auf der hierzulande wohlbekannten Draculawelle mitschwimmen soll und den intendierten Rezipienten einen Anknüpfungspunkt an ihre bisherigen filmischen und sonstigen (pop-)kulturellen Erfahrungen bieten möchte, um ihn gewinnbringend(er) vermarkten zu können, wahrscheinlich in der Annahme, dass ein schlichter – und noch dazu schon etwas älterer, ideologisch nicht ganz unbe(f)leckter und technisch nicht immer allzu ausgereifter – rumänischer Historienspielfilm das Interesse des deutschen Publikums nicht in einem ausreichenden Maße wecken könne. Eine Verbindung zum all-

70 Vlad der Pfähler. Vorderseite des DVD-Covers.

seits bekannten Dracula-Klischee – so künstlich und konstruiert sie auch sein möge – scheint also die einzige Möglichkeit zu sein, um diesen Film auch hierzulande noch unter die Leute zu bringen. Schließlich kann möglicherweise ja auch eine Verbindung zur notorischen „Grausamkeit des Ostens“ dem Verkaufserfolg dieser DVD nicht schaden, denn nicht nur um Dracula (wenigstens fällt hier nicht auch noch das Wort „Vampir“!) geht es dann in dem deutschen Klappentext auf der Rückseite des DVD-Covers, der so ganz anders ausfällt als der rumänische, sondern natürlich auch ums Pfählen:

Im 15. Jahrhundert kommt der Fürst Vlad Tepes [sic!] an die Macht. Bedrängt durch die Türken im Osten und die Ungarn im Westen, versucht er mit unvorstellbarer Grausamkeit das zerstrittene Land zu einigen, um gegen die übermächtigen Feinde zu bestehen. Er führt nur noch eine Strafe ein:

TOD DURCH DEN PFAHL

Nach einer Schlacht im Jahre 1461 ließ er die besiegten Türken zu tausenden pfählen. Bereits zu Lebzeiten erhielt er deshalb den Namen: DRACULA, Sohn des Teufels. Unter diesem Namen ist er in die Geschichte eingegangen.

Dieser auf historischen Tatsachen beruhende Film schildert das wahre Leben des Fürsten Dracula. Ein grandioser Film über den grausamsten Herrscher aller Zeiten: Vlad Tepes [sic!] – der Mann, der als Dracula in die Geschichte eingegangen ist.⁷¹

Zwar sind die Fakten, die in diesem Klappentext wiedergegeben werden, sowohl die (spärlichen) historischen als auch die den Film betreffenden, größtenteils nicht wirklich inkorrekt (auch wenn die Etymologie des Namens „Dracula“ etwas komplizierter und umstrittener ist, als es hier den Anschein hat), aber die Schwerpunktsetzungen dieser Inhaltsangabe decken sich nicht unbedingt mit denen des Films, den sie doch eigentlich beschreiben soll. Stattdessen machen besonders die Intensität und Redundanz, mit der Schlagworte wie „grausam“ und „Grausamkeit“, „pfählen“ und „Pfahl“ und schlussendlich der dreimal (nimmt man die Vorderseite des Covers hinzu) wiederholte Name „Dracula“ dem Leser regelrecht eingehämmert werden, deutlich, dass hier nicht unbedingt ein historisch interessiertes und vielleicht auch ein wenig nostalgisches Publikum (wie man es als Zielgruppe der rumänischen DVD-Ausgabe

71 Vlad der Pfähler. Rückseite des DVD-Covers.

vielleicht vermuten könnte) angesprochen werden soll, sondern in erster Linie eines, das früher schon Gefallen an der Figur des Vampirs Dracula gefunden hat und das Grausamkeit, Horror und fließendes Blut zu schätzen weiß – das sich also, um Helmut Birkhan zu zitieren, bei der „Befriedigung [seiner] latente[n] Sadismen“⁷² in Bezug auf das Stereotyp vom „grausamen Osten“ durchaus wohlfühlt, sich darin immer wieder gerne bestätigt sehen möchte und in dieser Hinsicht sicher auch dem Vlad-Țepeș-Bild von Gerald Axelrod nicht widersprechen würde, wenn er schreibt: „Ähnlich wie es heutzutage Schauspieler gibt, die auf Schurkenrollen fixiert sind, war Vlad Draculea [sic!] damals der bekannteste Bösewicht vom Dienst.“⁷³

Selbstverständlich steht einem deutschsprachigen Rezipienten, der mit einer solchen (von den Herausgebern der deutschen DVD-Edition intendierten) Erwartungshaltung an den Film herantritt, beim Betrachten desselben dann eine gewisse Enttäuschung bevor: Von den versprochenen (oder wenigstens suggerierten) Grausamkeiten des Woiwoden ist in dem rumänischen Film nämlich relativ wenig zu sehen, bestenfalls wird über sie gesprochen, so wie der Großteil des Films überhaupt darin besteht, dass sich Männer in historischen Kostümen (und oft auch mit interessanten Bärten) über Politik unterhalten. Blut fließt nur sehr selten, und nimmt man alle Szenen zusammen, die irgendetwas mit dem Thema „Pfählung“ zu tun haben, so kommt man vielleicht auf fünf bis zehn Minuten (von insgesamt 135 Minuten Filmlänge), wobei die meisten der hier relevanten Ausschnitte wiederum lediglich Vorbereitungen von oder Gespräche über Pfählungen beinhalten.⁷⁴ Zwar ist der

72 Birkhan 2001, S. 499.

73 Axelrod 2013, S. 41.

74 Die längsten pfählungsthematisch relevanten Szenen des Films bestehen in der Vorbereitung einer Pfählung, wobei nur die leeren Pfähle im Hintergrund zu sehen sind (Vlad der Pfähler, TC 00:39:56-00:42:12), sowie in dem Ritt des türkischen Heeres durch den (auch in den historischen Quellen erwähnten) sogenannten „Wald der Gepfählten“ (Vlad der Pfähler, TC 01:38:28-01:40:55). Darüber hinaus gibt es noch ein paar Szenen, in denen kurz über Pfählungen gesprochen wird oder in denen man für wenige Sekunden z.B. am Straßenrand ein paar gepfälte Menschen sieht. Insgesamt kommt das Thema „Pfählung“ in dem Film zwar also durchaus vor, wird aber weder qualitativ (der Akt der Pfählung selbst wird z.B. nie gezeigt) noch quantitativ (vielleicht fünf bis sieben Prozent des Films beschäftigen sich im allerweitesten Sinne mit diesem Gegenstand) auch nur annähernd so intensiv und explizit behandelt, wie es die Verpackung des Films suggerieren möchte.

Aspekt des Pfählens als Vlads bevorzugte Hinrichtungsart im Film damit nicht komplett unbedeutend, jedoch nimmt er bei Weitem keine so wichtige Rolle ein, wie die Illustrationen und der Klappentext der deutschen DVD-Ausgabe es ihren potenziellen Käufern gerne vermitteln möchten. Insofern lässt sich also über die „Verpackungen“ der beiden Filme „Vlad Țepeș“ und „Vlad der Pfähler“ zusammenfassend sagen, dass beide auch und gerade in Bezug auf ihren Umgang mit dem westlichen Fremdbild des „grausamen Ostens“ ganz unterschiedliche (Marketing-)Strategien verfolgen: Weil das rumänische DVD-Cover keine Notwendigkeit sieht, sich dem entsprechenden westlichen Stereotyp in irgendeiner Form anzubiedern, kann es in Bild und Text genau das versprechen, was der Film dann auch einhält, weil es einfach auf das Interesse des Publikums an eben diesem Film vertraut, was es aus kulturgeschichtlichen Gründen vielleicht auch eher tun kann, nicht zuletzt, da der Film seinen (rumänischen) Zuschauern ja außerdem ein positives Selbst- und Geschichtsbild vermittelt. Das deutsche DVD-Cover hingegen rechnet (zu Recht oder zu Unrecht) damit, bei seinem Publikum nur dann Anklang finden zu können, wenn es dem Film regelrecht Gewalt antut und ihn als etwas verkauft, das er nicht ist, um die Erwartungshaltungen seiner Rezipienten an einen Film über „Dracula“ und den „grausamen Osten“ bloß nicht zu enttäuschen, was dann natürlich jedoch zwangsläufig zu einer Diskrepanz zwischen Form (der Verpackung) und Inhalt (des Films) führen muss. Diese besondere Marketingstrategie zeigt aber nicht nur deutlich, wie fest bestimmte westliche Fremdbilder über Ost- und Südosteuropa anscheinend tatsächlich bereits im Diskurs etabliert und verankert sind und was für eine Macht sie im kollektiven Bewusstsein zu entfalten vermögen – sie wirft schlussendlich auch die Frage auf, ob man manchmal in Wirklichkeit nicht eher von einem „grausamen Westen“ als von einem „grausamen Osten“ sprechen müsste, insofern nämlich, als dass der Westen dazu bereit zu sein scheint, dem Osten nahezu Gewalt anzutun, wenn Letzterer nicht bereit sein sollte, die bei Ersterem vorhandenen Klischees zu affirmieren.

„Man wird jedenfalls den Versuch einer Erklärung aus der mutmaßlichen Mentalität jener, die die Traditionen verbreiteten bzw. deren Publikum wagen müssen“⁷⁵, schreibt Helmut Birkhan in seinem Aufsatz

75 Birkhan 2001, S. 494.

über das westeuropäische Stereotyp des „grausamen Ostens“, und an genau einer solchen Erklärung habe auch ich mich im Rahmen dieser Überlegungen zu der Darstellung Südosteuropas im Mittelalterspielfilm anhand der drei Filme „Bathory“, „Die Gräfin“ und „Vlad Țepeș/Vlad der Pfähler“ versucht. Manche aufgetanen Leerstellen mussten dabei aus Zeit- und Platzgründen leider auch leer bleiben: Im Falle der beiden Verfilmungen von Elisabeth Báthorys Leben etwa wäre es sehr interessant gewesen, sich mit den Verbindungen zwischen Genderdiskurs und Gewaltdiskurs zu beschäftigen, und auch eine genauere Betrachtung der durchaus komplexen und widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte(n) der beiden Figuren „Vlad Țepeș“ und „Dracula“ im rumänischen Kontext hätte die Untersuchungen in diesem Zusammenhang sicherlich weiter bereichert. Dennoch sollte deutlich geworden sein, dass sich Birkhans literaturwissenschaftliche Theorien zum westlichen Fremdbild vom „grausamen Osten“ auch sehr gut bei der Betrachtung von mittelalterthemativen Spielfilmen über diesen Raum fruchtbar machen lassen, und zwar sowohl was ihre Produktion als auch was ihre spätere Rezeption und Vermarktung betrifft: Während der „östliche“ Film „Bathory“ die existierenden Klischees zwar genau kennt und auch aufgreift, am Ende jedoch geschickt zu widerlegen versucht, schwimmt der „westliche“ Film „Die Gräfin“ eher auf der bereits lange rollenden Welle der stereotypenbehafteten westeuropäischen Südosteuropawahrnehmungen mit, auch wenn er eine bewusste und aktive Auseinandersetzung mit west-östlichen Identitäts- und Alteritätsdiskursen auf den ersten Blick eher zu vermeiden scheint. Und der rumänische Film „Vlad Țepeș“ wurde in seiner deutschen Edition als „Vlad der Pfähler“ sogar sozusagen erst ex post für ein seiner ursprünglichen Rezeptionsintention diametral entgegengesetztes Bild vom „grausamen Osten“ vereinnahmt; wendet sich der Film selbst nämlich auch entschieden dagegen, so spricht das (deutsche) Cover doch eindeutig für das, was die potenziellen Käufer hierzulande natürlich genau zu wissen und auch immer schon gewusst zu haben glauben: „Der Osten ist Sitz des Unheimlichen“⁷⁶ – selbst wenn sich viele der tatsächlichen Käufer nach dem Ansehen des

76 Haumann 2011, S. 91.

Films wahrscheinlich eher unheimlich getäuscht vorkommen dürften.⁷⁷ Was sagt uns dies alles nun aber am Ende über uns selbst, über unsere eigene Mentalität und über unsere ganz speziellen und spezifischen west-östlichen Befindlichkeiten? Vermutlich macht es vor allem deutlich, dass das negative Fremdbild vom „grausamen Osten“ nicht nur, wie Birkhan schreibt, zu Beheims Zeiten für das westliche positive Selbstbild von „Kultiviertheit“ und „Zivilisiertheit“ von entscheidender Bedeutung war, sondern dass es das heute vielleicht immer noch ist. Könnte es sogar sein, dass sich möglicherweise seit Langem ein wichtiger und wesentlicher Teil unserer westmitteleuropäischen Identität auch und gerade in der Auseinandersetzung mit – echter oder vermeintlicher – südosteuropäischer Alterität konstruiert, konturiert und konstituiert? Nach der Untersuchung der drei besprochenen Filme mit all ihren vielfältigen und vielschichtigen Diskursen und Diskurspartizipationen möchte ich diese Frage fast mit „Ja“ beantworten, nicht nur, da es sich schlussendlich doch gezeigt hat, dass es in Wirklichkeit eben nicht nur Grausamkeit im Osten und nicht nur im Osten Grausamkeit gibt – weder in der Realität noch in allen Filmen und filmischen Diskursen, die

77 Für diese Vermutung sprechen auch die Kundenrezensionen zum Film auf Amazon.de; dort finden sich 18 Rezensionen zu „Vlad der Pfähler“, wobei die schlechteste Bewertungsmöglichkeit, nämlich nur einer von fünf Sternen, von fünf der Rezensenten und damit im Vergleich zu den anderen Bewertungsstufen am häufigsten vergeben wurde. Dies wird von den Bewertenden meist nicht nur mit der schlechten Qualität des Films, sondern auch mit ihren enttäuschten Erwartungen aufgrund der Diskrepanz zwischen dem Cover der DVD und dem Inhalt des Films begründet (Tippfehler in den Kommentaren wurden aus Gründen der besseren Lesbarkeit stillschweigend korrigiert): „Ich habe die Verpackung der DVD bei einer Bekannten gesehen und mich sofort dafür interessiert. Die Hülle sieht nach einer spannenden Geschichte vom fürchterlichsten Herrscher aller Zeiten aus. Voller Erwartung habe ich den Film in meinen DVD-Player geschoben... und war empört! Anstatt einen tollen, actionreichen Film zu sehen, geht es hier um eine rumänische Billigproduktion im Stil der US-Mittelalterfilme aus den 60er Jahren! Jede Minute ist grausam anzusehen und einfach nicht mehr zeitgemäß“, schreibt z.B. der Käufer „Trunks“ (31.03.2011). „Vollkommener Fehlkauf. Habe mir unter der Beschreibung des Films etwas völlig anderes vorgestellt. Wenn ich das vor meinem Kauf gewusst hätte, hätte ich diesen Film nie gekauft“, kommentiert „Birgit Paul“ (21.11.2011) und auch „Melanie A.“ (17.12.2013) macht ihrem Ärger und ihrer Enttäuschung darüber, keinen blutsaugenden Dracula gesehen zu haben, Luft: „Ich habe selten einen so schlechten Film gesehen... Wer Interesse an einem guten Vampirfilm hat, sollte sich etwas anderes kaufen als diesen Film, der geht gar nicht!!!“ (<https://www.amazon.de/Vlad-Pf%C3%A4hler-Stefan-Sileanu/dp/B002LSPZD6>, zuletzt aufgerufen am 03.03.2017).

dort zu Hause sind. Zwar sind wir aus westeuropäischer Perspektive es anscheinend gewohnt, diese Region oft durch eine Brille von stereotypisierter Grausamkeit, Rückständigkeit und Unzivilisiertheit zu betrachten, und werden vom herrschenden Ost- und Südosteuropadiskurs in unserer Gesellschaft tendenziell auch eher darin bestärkt und bestätigt, aber das bedeutet ja nicht, dass wir uns nicht auch kritisch damit auseinandersetzen, gelegentlich Einspruch einlegen und am Ende vielleicht sogar das eine oder andere Mal die ost-westliche Perspektive wechseln können: Wir stecken ja immerhin nicht auf Pfählen fest.

Bibliographie

Filme

- Bathory. Die Blutgräfin. Regie: Juraj Jakubisko. Drehbuch: John Paul Chapple, Juraj Jakubisko. SK, CZ, HU, UK: Jakubisko Film 2008. Fassung: DVD. MIG Filmgroup 2010. 134 Min.
- Die Gräfin. Regie: Julie Delpy. Drehbuch: Julie Delpy. F, D: X Filme International 2009. Fassung: DVD. X-Verleih/Warner Bros. 2009. 96 Min.
- Vlad Țepeș. Regie: Doru Năstase. Drehbuch: Mircea Mohor. RO: Casa de Filme 5, in Zusammenarbeit mit MAPN 1978. Fassung: DVD. E-MEDIA [o. J.]. 135 Min.
- Vlad der Pfähler. Regie: Doru Năstase. Drehbuch: Mircea Mohor. RO: Casa de Filme 5, in Zusammenarbeit mit MAPN 1978. Fassung: DVD. WGF im Vertrieb der Schröder-Media 2009. 134 Min.

Forschungsliteratur

- Axelrod, Gerald: Die Geheimnisse der Blutgräfin Elisabeth Báthory – ihr Leben mit Fotografien aus der Slowakei, Österreich und Ungarn. Würzburg 2011.
- Axelrod, Gerald: Transsylvanien. Im Reich von Dracula. Würzburg 2013.
- Birkhan, Helmut: Der grausame Osten. Mentalitätsgeschichtliche Bemerkungen zum Dracula-Bild bei Michel Beheim. In: Chantal Adobati, Maria Aldouri-Lauber, Manuela Hager und Reinhart Hosch (Hrsg.): Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext. Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60. Geburtstag. Wien 2001, S. 485-499.
- Farin, Michael (Hrsg.): Heroine des Grauens. Wirken und Leben der Elisabeth Báthory in Briefen, Zeugenaussagen und Phantasiespielen. München ⁴2008.
- Haumann, Heiko: Dracula. Leben und Legende. München 2011.
- Märtin, Ralf-Peter: Dracula. Das Leben des Fürsten Vlad Țepeș. Berlin ³2008.
- Todorova, Maria: Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil. Darmstadt 1999.

Hannes Endreß (Bamberg)

Die Magie des Schwertes

Mittelalterrezeption in Comicverfilmungen

Oft haben Schwerter in der Literatur besondere magische Fähigkeiten, verleihen ihren Trägern besondere Kräfte, kennzeichnen besondere Ereignisse oder weisen eine Figur als Anführer und Adeligen aus. Das sagenhafte Schwert Excalibur vermag dagegen weitaus mehr. Es verleiht seinem rechtmäßigen Träger Herrschaft, Macht und Königswürde. In zeitgenössischen Medienproduktionen sind mittelalterliche Waffen durchaus keine Seltenheit. Comics und Comicverfilmungen kombinieren immer wieder gerne High-Tech-Elemente mit mittelalterlichen Sujets, so zum Beispiel bei den *Transformers* (1984) oder *He-Man and the Masters of the Universe* (1983). Recht auffällig ist dabei jeweils die Verknüpfung von mittelalterlichen Waffenarten und Kampfweisen mit den Vorstellungen zukünftiger Technologien.

Bis heute haben das Schwert und seine Nachfolger auch in der realen Welt ihren Platz und ihre Funktion als Signifikat nicht verloren. Um den geographischen Bezug zu halten, reicht ein Blick auf Paraden aller Truppengattungen der British Armed Forces – oder einfach vor den Buckingham Palace. Offiziere tragen bei Paraden oder zeremoniellen Anlässen meist das Full Dress oder No. 1 Dress, zu dem auch die Seitenwaffe, meist ein militärischer Säbel, gehört und ihren Träger zusätzlich zu Rangabzeichen als militärischen Anführer ausweist.

Kann – vor diesem Hintergrund – ein Schwert den Herrschaftsanspruch einer Comicfigur begründen und reicht seine magische Kraft dazu aus? Bleibt diese Kraft exklusiv Excalibur vorbehalten? Bei der folgenden Betrachtung soll erörtert werden, inwiefern Schwerter in einem fiktiven Universum neben besonderen Beschaffenheiten und Kräften über den Status des Signifikats für „Anführerschaft durch besondere Bewaffnung“ hinaus zu einem Signifikat für „Königswürde und Herrschaftsan-

spruch“ werden können. Dabei bekommen die Schwerter der modernen Medienwelt immer wieder Konkurrenz durch das Gralsmotiv in unterschiedlicher Ausführung – ähnlich der Entwicklung des Sagenkreises um Excalibur.

Diesen Fragen soll anhand eines direkten Vergleichs des Sagenkreises um Artus und Excalibur, welcher mit der *Historia Regum Britanniae* beginnt, mit den TV-Comicreihen der *Transformers* (1984) und *He-Man and the Masters of the Universe* (1983) sowie deren späteren Realverfilmungen nachgegangen werden. Dazu sollen Schlüsselszenen aus der Literatur und den Serien- und Filmszenen gegenübergestellt und deren Resultate in den weiteren Handlungen miteinander verglichen werden. Die beiden Comicstoffe wurden nicht nur wegen ihrer Verknüpfungen mittelalterlicher Elemente mit zukunftssträchtiger Technologie gewählt, sondern auch wegen ihrer Strahlkraft, die noch 30 Jahre nach ihrer Entstehung zu Neuverfilmungen führt.

Den auf dem Teppich von Bayeux dargestellten Ereignissen¹ schließt sich mit der *Historia Regum Britanniae* die Entstehung eines Gründungsmythos an, mit dem die neuen Herrscher versuchen, ihre Ansprüche durchzusetzen und zu festigen. Geoffrey of Monmouth legt den literarischen Grundstein des Sagenkreises um König Artus und das Schwert Caliburnus, das im Zuge der Rezeptionsgeschichte zum Sagen Schwert Excalibur wird. Gut ein Jahrhundert später findet im *Le Conte du Graal* des Chrétien des Troyes eine Vermengung dieses Sagenkreises mit dem Stoff um Parzival und dem heiligen Gral statt.² Im Vulgata-Zyklus finden sich beide Stoffe unter den fünf Werken.³

Schon Thomas Malory hat letztlich nichts anderes getan, als aus Bruchstücken, Vermutungen und Phantasie seine eigene Version des Mythos, seine eigenen Träume von menschlicher Größe zusammensetzen. Und dies hat er auf seine Weise und für seine Zeit so getan, daß es für die Leser verständlich war.⁴

1 Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Stamm in diesem Band.

2 Vgl. Schöler-Beinhauer, Monica: *Der Percevalroman*, München, 1991, S. 29ff.

3 Vgl. Sommer, Heinrich Oskar: *The Vulgate Version Of The Arthurian Romances*. Vol. I. *Lestoire Del Saint Graal*. Washington, 1909, S. 7.

4 Furch, Karoline: *Die Wiederkehr des Mythos. Zur Renaissance der Artus-Mythen in der modernen Fantasy-Literatur* (=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 9). Wetzlar 1998, S. 40.

Er verfestigt im 15. Jahrhundert die Zusammenführung beider Sagenwelten in seinem Werk *Le Morte Darthur* auf eine Weise, in der sie noch in heutiger Zeit als Vorlage für multimediale Erzählstoffe dienen.

Konkurrenz – oder wenigstens spannende Ergänzung – erfährt das Schwert durch die Faszination mit dem Gralsmotiv. Geoffreys Schwert Caliburnus fehlt noch jegliche Mythos-konstituierende Fähigkeit. Lediglich die elfmalige namentliche Nennung in der *Historia Regum Britanniae* – Formen von *gladius* können 84 Mal nachgewiesen werden⁵ – lässt die Bedeutung des Schwertes, neben anderen Reichskleinodien, erkennen:

Ipse vero Arthurus, lorica tanto rege condigna, indutus, auream galeam simulacro draconis insculptam capiti adaptavit. Umeris quoque suis clipeum, vocabulo Prydwen, imposuit, in quo imago sanctae Mariae, Dei genitricis, inerat picta, quae ipsum in memoriam ipsius saepissime revocabat. Accinctus etiam Caliburno, gladio optimo, in insula Aval< >onis fabricato, lancea dexteram suam decorat, quae Ron nomine vocabatur: haec erat ardua lataque lancea, cladibus apta.⁶

Arthurs Herrschaft ist aber nicht an den Besitz des Schwertes gebunden. Dieser Umstand erklärt auch, dass König Richard Löwenherz, der vorgab im Besitz des Schwertes Caliburnus zu sein, dieses als Schenkung an Tankred von Catania weitergeben konnte, ohne um seine Herrschaft bangen zu müssen.

Haec contra rex Anglire dedit regi Tancredo gladium illum optimum quem Brittones Caliburne vocant, qui fuerat gladius Arturi, quondam nobilis regis Anglire.⁷

Robert-Tarek Fischer schreibt in diesem Zusammenhang:

Akzeptiert man Roger von Howdens Erwähnung als Schilderung einer tatsächlichen Begebenheit – und es ist kein triftiger Grund zu erkennen, warum der im Allgemeinen nüchtern berichtende Chronist in dieser Angelegenheit die Unwahrheit hätte berichten sollen –, setzte Löwenherz damit eine erstaunliche Tat. [...] Excalibur haftete der Nimbus der Unbesiegbarkeit an, und es gehörte, wie besprochen, zu den zentralen Bestandteilen der im Hochmittelalter immens populären Artus-Legende. Zudem

5 Zählung des Verfassers in: Hammer, Jacob: Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, a variant version. Verfügbar unter: http://www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/hammer_0057.htm [Stand 13.09.2015].

6 Vgl. ebda.

7 Stubbs, William: *Chronicles and Memories of Great Britain and Ireland during the Middle Ages*. Verfügbar unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11001997_00001.html [Stand 13.09.2015].

hatte es nach allem, was wir wissen, im Kontext der herrscherlichen Selbststilisierung Richards offenbar eine erhebliche Rolle gespielt.⁸

Zum ersten Mal lässt sich die enge Verbindung von Herrschaft und Schwert im Vulgata-Zyklus nachweisen. Im *Le Morte Darthur* erscheint der Stein, in dem das Schwert steckt, mit der Inschrift, der die Herrschaft unmittelbar mit der Waffe verknüpft:

hoc gladii signum monstat rege deo dignum. nullus tollat illum sic nisi sit per dominum.⁹

Sir Thomas Malory bleibt, was Excalibur betrifft, dem Vulgata-Zyklus treu. Arthurs sagenhafte Herrschaft endet mit der Rückgabe des Schwertes an die Herrin vom See.

Mit eindrucksvollen Bildern setzt der britische Regisseur John Boorman 1981 *Excalibur*, dessen Bedeutung nicht zuletzt daran ersichtlich wird, dass der Film den Namen des Schwertes trägt, als Symbol der Macht in Szene. In der im Folgenden beschriebenen Filmszene werden die Abhängigkeiten zwischen Land, Herrschaft, Schwert und dessen Besitz deutlich: König Arthur findet die Liebenden, seinen ersten Ritter Lancelot und seine Frau Guinevere, im Wald nackt nebeneinander schlafend. Voller Wut über den Verrat stößt er Excalibur mit Gewalt zwischen den beiden in den Boden (=in das Land). Dabei verletzt er auch den Drachen und Merlin, die beide untrennbar mit Britannien verbunden sind. Nach dem Erwachen verfällt Guinevere beim Anblick Excaliburs über die Erkenntnis ihrer Verfehlung in lautes Schluchzen. Lancelot verletzt sich am Schwert und flüchtet kopflos aus der Szenerie, nachdem er ausgerufen hat: „Der König ohne Schwert – das Land ohne König!“¹⁰

Vor dem Hintergrund zahlreicher inter- und intramedialer Wechsel hat Excalibur wenig von seiner Faszination verloren, aber reicht die mythische Kraft eines Schwertes in der modernen Medienwelt aus, um die Herrschaft von Königen und Anführern zu begründen?

In der *Transformers*-Reihe ist Optimus Prime, der Anführer der Autobots, ein intelligenter Roboter, der der langen Herrscherreihe der Pri-

8 Fischer, Robert-Tarek: Richard I. Löwenherz 1157 - 1199. Mythos und Realität, Wien 2006, S.127f.

9 Birkhan, Helmut: Keltische Erzählungen vom Kaiser Arthur. Erzählungen des Mittelalters, Wien 2004, S. 149.

10 Boorman, John (1981): *Excalibur*. DVD, Minute 90.

mes des Technologieplaneten Cybertron entstammt. Auf seinem Heimatplaneten herrscht ein Bürgerkrieg zwischen den wissenschaftlich orientierten Autobots und der Militärkaste der Decepticons unter der Führung von Megatron. Die Autobots machen sich auf, um eine Möglichkeit zu finden, mit der die Decepticons besiegt werden können. (Meist handelt es sich dabei um eine besondere Energiequelle). Handlungsort ist die Erde.

In der ersten Spielzeuggeneration, auf der die Promotion-TV-Serie basiert (die Produktion wurde dafür konzipiert, neue Artikel in die Spielzeugreihe einzuführen und Zielgruppengerecht zu bewerben), fallen sofort die Nahkampfwaffen auf und wecken unweigerlich mittelalterliche Assoziationen. Optimus und Megatron kämpfen in fast allen Episoden der Serie gegeneinander. In Episode 1.2 (1984)¹¹ kommt es zum Beispiel zu einem Kampf auf einer Straße, die über einen Staudamm führt. In zwei Halbnahen ist zu sehen, wie sich aus der Hand des Primes eine Streitaxt aus Energie formt, während die Hand Megatrons zu einem Streitkolben in der Form eines Flegels wird. Beide Roboter schlagen mit den erschienenen Waffen gegenseitig aufeinander ein. Im besprochenen Beispiel ist zwar kein Schwert zu sehen, allerdings kämpft der Anführer mit dem rechtmäßigen Anspruch nicht mit der höherwertigen Waffe – hier der Streitaxt.

Eine mögliche Erklärung für die unterschiedliche Wertigkeit von Waffen ergibt sich aus einer Einschätzung von Werner Meyer:

Dass Waffen im Mittelalter mehr waren als Instrumente zur Verletzung und Tötung anderer Menschen, zeigt sich wohl am deutlichsten am Schwert, das zwar auch eine zentrale Rolle im Kampf spielte, zugleich aber als vielseitiges Zeremonialgerät fungierte und in verschiedener Weise symbolisch kodiert war. So begegnet es als Attribut von Heiligen- meist als Anspielung auf ihr Martyrium-, als Abzeichen weltlicher Herrschermacht, adligen Standes und gerichtlicher Kompetenz sowie (in Verbindung mit Gesten und Worten) als Verkörperung des Krieges und des Gewaltmonopols. Schwerter galten – nicht nur wegen ihres materiellen Wertes- als kostbare Erbstücke; als Zeremonialgeräte gehörten sie wie Krone,

11 Bloom, George Arthur (1984): *More than Meets the Eye: Day Two*. Transformers, Season 1. DVD.

Reichsapfel und Zepter zu den wichtigsten mittelalterlichen Herrscherinsignien.¹²

In Verbindung mit dem Verweis auf die Nähe einer Streit-/Kriegsaxt zum Alltagsgegenstand ‚Holzfälleraxt‘ sollte die Festlegung auf eine Wertigkeit dieser beiden Waffenarten möglich sein.¹³

In der alles entscheidenden Schlacht des ersten animierten Kinofilmes (*The Transformers: The Movie*, 1986) ist es der Antagonist, der mit dem Schwert kämpft – er verliert dieses aber und unterliegt im Kampf. Damit gilt das Böse als besiegt und der rechtmäßige Anspruch von Optimus Prime ist wiederhergestellt. Dies ergibt sich aus der weiteren Handlung des Animationsfilms. Seine Anführerschaft wird aber nicht an ein Schwert gekoppelt. Das Energieschwert hat im Gesamtverlauf des Films keine Bedeutung mehr und wird nicht weiter beachtet. Interessant ist allerdings der Motivwechsel, der 23 Jahren später innerhalb der Realverfilmungen (*Transformers*, Realfilmreihe seit 2007) stattgefunden hat. Optimus Prime kämpft hier nun erstmals mit einem Schwert, das er, in Variationen, kontinuierlich in allen Teilen der Realverfilmungen einsetzt. Seine Art mit dem Schwert zu kämpfen erinnert an die Textstelle¹⁴ aus der *Historia Regum Britanniae*, als Artus sich mit Caliburnus gegen die Feinde wirft. In *Transformers: Revenge of the Fallen* (2009) kämpft Optimus Prime gegen Megatron und eine Überzahl an Decepticons. Optimus wird von mehreren schweren Schlägen und Waffen getroffen – die Situation scheint aussichtslos. Mit den Worten „You'll never stop at one! I'll take you ALL on!“¹⁵, sammelt Optimus seine letzten Kräfte und wirft sich mit gezogenem Schwert gegen die Überzahl der Feinde. Zwar beruft sich der Protagonist nicht wie Arthur auf die Jungfrau Maria, bezieht sich aber in seinem Kampf auf ein höheres Ziel: das Überleben der gesamten Menschheit.

12 Meyer, Werner: Gewalt und Gewalttätigkeit im Lichte archäologischer und realkundlicher Zeugnisse. In: M. Braun, C. Herberichs (Hg.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, München 2005, S. 54.

13 Vgl. ebda, S. 45.

14 Stubbs (wie Anm. 8): *Haec contra rex Anglire dedit regi Tancredo gladium illum optimum quem Brittones Caliburne vocant, qui fuerat gladius Arturi, quondam nobilis regis Anglire.*

15 Bay, Michael (2009): *Transformers: Revenge of the Fallen*. DVD. (Gemeint ist, dass der Gegner Megatron nicht mit der Ermordung der menschlichen Schlüsselfigur sein Treiben beenden, sondern die gesamte Menschheit auslöschen würde).

Weitaus stärker ausgeprägt findet sich in *Transformers* allerdings der Gralsmythos, zuerst in Form der ‚Matrix of Leadership‘, wieder. Dabei handelt es sich um eine unerschöpfliche, lebensspendende, kristallartig glühende Energiequelle, die aus dem Lebenssaft der Roboter (Energion) besteht. Sie ist das Zeichen der Anführerschaft und gleichzeitig Teil des Primes. In der ersten Realverfilmung befinden sich die Autobots auf der Suche nach dem ‚Allspark‘, einer unerschöpflichen Energion-Quelle und eine Art ‚Stein der Weisen‘. Mit diesem Urartefakt der Transformers soll das Kriegsglück auf dem Heimatplaneten zugunsten der Autobots gewendet werden – die Ausmaße des Artefaktes werden seiner Bedeutung durchaus gerecht. Dabei ist der Formwandel des Grals nicht unüblich, wie Ulrich Müller feststellt.

Die Beantwortung dieser Frage, was der Gral eigentlich sei, machte bereits im Mittelalter Probleme. Das altfranzösische Wort *graal* meinte ursprünglich eine große, plattenartige Schüssel zum Auftragen und zum Vorlegen der Speisen, und es gab unzählige viele solcher Grale. Der Gral war allerdings etwas anderes: Wolfram von Eschenbach, im mit Abstand wichtigsten Gral-Roman deutscher Sprache, dem »Parzival«, nennt ihn ein »Ding« und den Inbegriff irdischer Glückseligkeit: er stamme aus dem Himmel, er habe die Kraft, ewige Jugend und Gesundheit zu verleihen, und er präsentiere, wie ein Tischlein-deck-dich, jede gewünschte Speise in offenbar jeder notwendigen Menge.¹⁶

Hier kommt es, ähnlich wie im Vulgata-Zyklus, zu einer Vermengung von Motiven. Der Protagonist kann ohne die Energiequelle nicht leben. Gleichzeitig kann er diese Energiequelle ohne sein Schwert nicht verteidigen. Dabei überlagert der Gralsmythos als lebensspendende Kraft das Excalibur-Motiv – das Schwert bleibt lediglich Signifikat für die Anführerschaft. Warum das so ist, wird klar, wenn man Ursula Hendrichs neue Vorschläge zum Geheimnis des Grals in die Überlegungen miteinbezieht, die sie treffend mit den Worten abschließt:

Chrétien und Wolfram waren Dichter, ihnen stand eine Fülle von Quellen – mündliche und schriftliche – zur Verfügung, derer sie sich auf künstlerische Weise bedienten und die sie entsprechend dem Verständnis ihrer Zuhörer umwandelten. Sie wollten ihre Zuhörer unterhalten und in Staunen versetzen, sie in Atem halten und nicht langweilen, – und bis auf

16 Müller, Ulrich: Auf der Suche nach dem Gral? Säkularisierte Filmmythen. In: S. Hartmann (Hg.): Artus-Mythen und Moderne. Aspekte der Rezeption in Literatur, Kunst, Musik und den Medien. Interdisziplinäres Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar und der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft, Wetzlar 2004, S. 17.

den heutigen Tag hat der Mythos vom Gral nichts von seiner Faszination eingebüßt.¹⁷

Letztendlich bleiben die dargelegten Ausführungen aber nur erste Interpretationsansätze, da alle Anfragen an Produktions- und Herstellerfirmen unbeantwortet geblieben sind und einschlägige Forschungsliteratur bisher nicht vorliegt.

Auch zum zweiten Beispiel, *He-Man and the Masters of the Universe* (1983), finden sich meist nur Fan-Arbeiten. So generiert sich der mittelalterliche Eindruck in der Zeichentrickserie rund um die Figur He-Man aus einem ganz speziellen Setting: Auf dem Planeten und im gleichnamigen Königreich Eternia herrschen König Randor und Königin Marlena, die Eltern des Protagonisten Prinz Adam und seines Alter-Egos He-Man, Beschützer des Königreichs. Im Plot der Serie ist der Zusammenhang zwischen Führerschaft und Schwert direkt zu erkennen. Diese Verknüpfung wird im Intro zu Beginn jeder Episode von Prinz Adam erläutert.

Die geheimen Zauberkräfte von Gray Skull gehen auf mich über, wenn ich mein magisches Schwert in die Luft halte und laut ausrufe: „Bei der Macht von Gray Skull, ich habe die Zauberkraft!“ Gringer verwandelt sich dann in einen mächtigen, furchtlosen Kampftiger und ich werde zu He-Man, dem stärksten Mann des Universums.¹⁸

Von diesem Zeichentrickmotiv lassen sich direkte Handlungsparallelen zur *Historia* aufzeigen:

So verging ein Großteil des Tages, woraufhin Arthur, angestachelt durch den geringen Erfolg, den er bisher erzielt hatte, sah, dass dieser Sieg noch nicht sicher war, sein Caliburnus zog, den Namen der Heiligen Jungfrau ausrief und mit großer Wut in die dichtesten Feindesreihen hinstieß.¹⁹

Nach der Verwandlung stürmt He-Man, wie Arthur, meist gleich in die Schlacht gegen das Böse. Das Schwert ist zwar kein herrschaftsbegrün-

17 Hendrichs, Ursula: Das Geheimnis des Grals: neue Vorschläge. In: S. Zimmer (Hg.): König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn, Beiträge zur älteren Literaturgeschichte, Heidelberg 2005, S. 63.

18 Friedman, Ed; Kachivas, Lou; Lamore, Marsh (1983): *He-Man and the Masters of the Universe*. DVD.

19 Hammer (wie Anm. 5): Cumque in hunc modum multum diei praeterisset, indignatus est Arturus ipsis ita successisse nec sibi victoriam advenire. Abstracto ergo Caliburno gladio, nomen sanctae Mariae proclamat et sese cito impetu infra densas hostium acies immisit.

dendes Signifikat, besitzt aber eine magische Kraft, von der das Heil des Königreiches abhängt. Stehen der Protagonist und das Schwert nicht zur Verfügung, drohen Leid, Gefahr und Verfall – ähnlich wie bei Excalibur im gleichnamigen Film. Held und Schwert stehen in direkter Verbindung mit der Zauberin des Schlosses Gray Skull und beziehen von dort ihre Macht. Folgt man der bisherigen Interpretation, entspricht die Zauberin damit Nimue, der Herrin vom See (oder auch Hüterin der Quelle). Hier vermischen sich Schwert- und Gralsmotiv.

Schloss Gray Skull erscheint als riesiger steinerner Totenkopf, dem das Schwert entstammt – möglicherweise eine Anspielung auf das Schwert-aus-dem-Stein-Motiv, das am Ende des Realfilms noch einmal sehr deutlich aufgegriffen wird (Minute 94). Dort liegt es auf einer Insel in einem unzugänglichen Sumpfgebiet oder von einem unendlich tiefen Graben umgeben – beides ist aufgrund unterschiedlicher Darstellungen in Comicserie und Realfilm möglich. Der Ort kann nicht auf natürliche Weise betreten werden und verweist so doch recht auffällig auf die Idee der Insel Avalon, auf der Excalibur gefertigt worden sein soll.

Die Realverfilmung mit Dolph Lundgreen in der Rolle des He-Man aus dem Jahre 1987 greift zwar die zentralen Elemente der Zeichentrickserie auf, so zum Beispiel das Zauberschwert, Schloss Gray Skull und die Zauberin, die vom Bösewicht Skeletor als Geisel genommen wird, um die Herrschaft über das Königreich zu erpressen, potentielle Anspielungen auf die Artus-Sage fallen aber weitgehend dem Action-Charakter und dem Szenarien-Wechsel zum Opfer. Der Großteil des Plots spielt in einer US-amerikanischen Kleinstadt. Allerdings wird das Schwert-aus-dem-Stein-Motiv in der großen Schlacht am Ende doch noch einmal aufgegriffen. Das magische Schwert ist neben dem Thron in Schloss Gray Skull in eine steinerne Halterung eingeschlossen. He-Man reißt es aus dem Stein, spricht die Zauberformel, bekämpft Skeletor und kann so den Kampf für die gute Seite entscheiden.

Obwohl die Übereinstimmungen in der Konzeption der Spielzeugserie mit der Artus-Sage recht deutlich auszumachen sind, ist auch hier das Schwert, ganz im Sinne der klassischen Motivtradition, zwar das heilsbringende und schützende Element, nicht aber der Garant für die Herrschaft des prädestinierten Monarchen.

Ein solches Beispiel lässt sich mit J. R. R. Tolkiens *Herrn der Ringe* nur abseits der untersuchten Comicverfilmungen finden. In der Romanverfilmung wird die Herrschaft über die Stadt Gondor vom Schwert Nasril abhängig gemacht. Nachdem es in einer Schlacht zerstört wurde, muss es erst durch die magischen Elbenwesen neu zum Schwert Andúril geschmiedet werden, damit der rechtmäßige Herrscher nach der Prüfung in der alles entscheidenden Schlacht des Guten gegen das Böse den Thron besteigen kann.

Abschließend ergeben sich aus den vorangegangenen Vergleichen folgende Überlegungen:

1. Es lassen sich viele Ähnlichkeiten in den Erzählstoffen erkennen, die nahe an die ursprünglichen literarischen Darstellungen rund um das Schwert Excalibur heranreichen. Die dabei gezeigten Schwerter sind alle auf ihre Art besonders, sei es, dass es sich um besondere Energieschwerter (bei Optimus Prime) oder Zauberschwerter (He-Man) handelt. Der wesentliche Unterschied zu Excalibur bleibt aber immer in der Tatsache begründet, dass Excalibur demjenigen, der es aus dem Stein zieht, auch die Königswürde verleiht. Ob und inwiefern die Schwerter der Comicverfilmungen dazu beigetragen haben, dass das Schwert Andúril in der Verfilmung des Romans *Der Herr der Ringe* auch die Königswürde überträgt, bleibt offen. Fest steht, dass sich bei der Umarbeitung des Romanstoffes auch die Funktion des Schwerteres geändert und der Signifikatwechsel deutlich stattgefunden hat.
2. Excalibur überträgt damit nicht mehr exklusiv die Königswürde, sondern teilt sich diese Fähigkeit mit einem anderen Schwert. Dabei muss allerdings beachtet werden, dass die Verfilmung von der eigentlichen Darstellung im Roman von J. R. R. Tolkien abweicht. Im Roman ist die Königswürde mit gestickten Bannern verknüpft und nicht mit dem Schwert. Welche Motivation dahinter steht, bleibt allerdings offen.
3. Ebenso fand die asiatische Sagenwelt, mit der der Schwertkampf traditionell verhaftet ist, noch keinen Eingang in die Betrachtungen. Ein interessanter Anknüpfungspunkt für eine weitere Untersuchung wäre die japanische Comicserie *Sei Jūshi Bisumaruku* aus dem Jahr

1984 (USA: *Saber Rider and the Star Sheriffs*; ähnlich den *Transformern* wurde auch diese Comicserie in die USA importiert). Hier heißt der Protagonist Richard Lancelot und ist häufig mit gezogenem Säbel auf einem Roboterpferd zu sehen. Abgesehen von der Waffe findet hier eine konkrete namentliche Verknüpfung mit dem Artus-Sagenkreis statt und wirft die Frage nach möglichen Parallelen in den beiden Kulturkreisen auf.

4. Aufgrund des eng gefassten Vergleichs kann der vorliegende Beitrag keine endgültigen Aussagen treffen und soll Anknüpfungspunkte und Ideen für eine tiefergehende Analyse, auch über Kulturkreise hinweg, bieten.

Abgesehen von den klassischen Rezeptionsformen haben sich durch die Digitalisierung der Gesellschaft neue Rezeptionsformen für mittelalterliche Stoffe ergeben. Im vergangenen Jahrzehnt prägten vor allem Umsetzungen im Bereich der Massiveley-Multiplayer-Online-Game-Gemeinde²⁰ in Form von Computerspielen das Mittelalterbild – berühmtes Beispiel: *Dark Age of Camelot* (DAOC). Neue Formen der Interaktion stellen durch das Web 2.0 andere Anforderungen an Helden und Anführer, die jetzt nicht mehr nur rezipiert, sondern deren Rolle von realen Personen in der digitalen Welt übernommen werden. Ihre „Macht“ erhalten sie dabei nicht durch eine Waffe oder sonstige Signifikate, sondern meist durch einen durchaus basisdemokratischen Prozess. Die Mitglieder der so genannten ‚Gilden‘ entscheiden, von wem sie angeführt werden wollen. So können sich traditionelle Motive vor dem Hintergrund eines nicht reflektierten Umganges mit historischen Sachverhalten leicht verschieben.

Ein weiteres Phänomen der Digitalisierung ist der ProdUser. Diese Personengruppe stellt eine Mischung aus Internetnutzer und Produzent digitaler Inhalte dar und hat unter Umständen erheblichen Einfluss auf die Meinungsbildung im Internet. Dabei weisen die Produkte häufig ein sehr hohes Niveau in der Umsetzung auf und erfreuen sich großer Be-

20 Dabei handelt es sich um Computerspiele, die nicht mehr alleine gespielt werden. Die Spieler organisieren sich dabei in Gruppen (so genannten Gilden) und lösen Aufgaben in einer Spielumgebung, die von einem Dienstleister auf einem Server bereitgestellt wird. Für den Zugriff auf die Spielwelt und zur Interaktion mit der Gruppe ist ein Client (Zugriffsprogramm) und eine Internetverbindung zum Spiel-Server notwendig.

liebtheit, nicht nur in der Fan-Fiction-Gemeinde. Der historische Gehalt ist dabei in der Regel nebensächlich, sofern er überhaupt im Detail bekannt ist. Nicht nur, dass diese Rezipientengruppe massiv an Einfluss bei Medienproduzenten gewonnen hat, ergeben sich möglicherweise dadurch nicht nur potentielle Fortschreibungen oder Übertragungen von Sagenstoffen auf andere Medienformen, sondern auch Motivänderungen, die sehr stark von den historischen Stoffkreisen abweichen. Letztendlich bleibt die Frage, wie authentisch in Zukunft Excalibur- oder Gral-Adaptionen dargestellt und zum Beispiel in Comic-Serien umgesetzt werden.

Bibliographie

Filme und Serien

- Bay, Michael (2009): Transformers: Revenge of the Fallen. DVD: Transformers: Revenge of the Fallen, Paramount Pictures. 2009.
- Boorman, John (1981): Excalibur. DVD, 2011.
- Bloom, George Arthur (1984): More than Meets the Eye: Day Two. Transformers, Season 1. Sunbow Productions. DVD: Transformers - Classic Animated Collection: 102 – More Than Meets the Eye, Part 2. 2014.
- Friedman, Ed; Kachivas, Lou; Lamore, Marsh (1983): He-Man and the Masters of the Universe. Filmation, Mattel. DVD: He-Man and the Masters of the Universe. Komplette Serie – Special Box. 2013.
- Friedman, Ron (1986): The Transformers. The Movie. Sunbow Productions. DVD: The Transformers. The Movie (20th Anniversary Special Edition). 2006.
- Goddard, Garry (1987): Masters of the Universe. DVD: Masters of the Universe (Keepcase), Warner Home Video. 2009.
- Jackson, Peter (2003): Der Herr der Ringe. Die Rückkehr des Königs. DVD: Der Herr der Ringe. DVD-Box, New Line Cinema. 2003.

Primärliteratur

- Hammer, Jacob: Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, a variant version. The Medieval Academy of America (=Medieval Academy Books, 57). Cambridge 1951. Online verfügbar unter: The Medieval Academy of America http://www.medieval-academy.org/resource/resmgr/maa_books_online/hammer_0057.htm [Stand 13.09.2015]
- Sommer, Heinrich Oskar: *The Vugalte Version Of The Arthurian Romances. Volume I. Lestoire Del Saint Graal*. Washington 1909.
- Stubbs, William: *Chronicles and Memories of Great Britain and Ireland during the Middle Ages*. Ed. by Authority of her Majesty's Treasury. London 1870. Online verfügbar

unter: Bayerische Staatsbibliothek (Digitalisierungszentrum) http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11001997_00001.html [Stand 13.09.2015].

Forschungsliteratur

- Birkhan, Helmut: Keltische Erzählungen vom Kaiser Arthur – Teil 2. Wien 2004.
- Fischer, Robert-Tarek: Richard I. Löwenherz 1157 – 1199. Mythos und Realität. Wien 2006.
- Furch, Karoline: Die Wiederkehr des Mythos. Zur Renaissance der Artus-Mythen in der modernen Fantasy-Literatur (=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 9). Wetzlar 1998.
- Hendrichs, Ursula: Das Geheimnis des Grals: neue Vorschläge. In: S. Zimmer (Hg.): König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn, Beiträge zur älteren Literaturgeschichte. Heidelberg 2005, S. 35-64.
- Meyer, Werner: Gewalt und Gewalttätigkeit im Lichte archäologischer und realkundlicher Zeugnisse. In: M. Braun, C. Herberichs (Hg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. München 2005, S. 39-64.
- Müller, Ulrich: Auf der Suche nach dem Gral? Säkularisierte Filmmythen. In: S. Hartmann (Hrsg.): Artus-Mythen und Moderne. Aspekte der Rezeption in Literatur, Kunst, Musik und den Medien. Interdisziplinäres Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar und der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft. Wetzlar 2004, S. 17-30.
- Schöler-Beinhauer, Monica: Der Percevalroman. München 1991.

Martin Fischer (Bamberg)

gaÿselt In mit scharpffen Ruetten

Das spätmittelalterliche Passionsspiel und Mel Gibsons *Passion Christi* (2004)

„Der am meisten diskutierte Film der letzten Jahrzehnte“¹, so resümiert der ‚Tagesspiegel‘ das Erscheinen von Mel Gibsons *Passion Christi*² im Jahr 2004 und verweist damit nachdrücklich auf das Echo der kontroversiellen Rezeption dieses Films. Während er zum einen als „Meisterwerk“ und „Film, den man einfach sehen muss“³, gelobt wurde, kritisierte man andererseits die (angeblich) extreme Verherrlichung von Gewalt und die antijüdischen Tendenzen des Films, wobei pikanterweise die aus Rumänien stammende Darstellerin der Mutter Jesu, Maia Morgenstern, selbst Jüdin ist und ihren eigenen Aussagen zufolge den Film keineswegs als antisemitisch empfand.⁴

-
- 1 Die Pressezitate finden sich auf der DVD-Hülle der deutschen Filmfassung der Constantin AG München bzw. auch bei amazon.de; <http://www.amazon.de/Die-Passion-Christi-James-Caviezel/dp/B0001Z2Q7O>; Stand: 30.05.2015.
 - 2 Mel Gibsons Verfilmung der *Passion Christi* zählt zweifelsohne zu den Blockbustern, spielte er in den USA bereits nach zwölf Tagen das Siebenfache seiner Produktionskosten wieder ein und zählt bis dato zu den größten Filmstarts aller Zeiten. Zur Definition des Begriffs ‚Blockbuster‘ vgl. Hans Jürgen Wulff: Art. Blockbuster. In: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=92>; Stand: 30.06.2015).
 - 3 Pressezitate auf der DVD-Hülle (vgl. Anm.1). Gerade das große Medienecho, das Gibsons Film hervorgerufen hat, „macht diesen Film zu einem zeitgeschichtlichen Ereignis, ganz gleich, wie gelungen oder banal seine Bilder im einzelnen sein mögen“ (Andreas Kilb: Sie hassten und sie schlugen ihn. *The Passion of the Christ* von Mel Gibson. Filmkritik in der FAZ vom 26.02.2004, abgedruckt in: Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken. Hg. von Andreas Kilb. Berlin 2008, S. 168-171, hier S. 169).
 - 4 Die in Bukarest lebende Maia Morgenstern ist Tochter eines Holocaust-Überlebenden und wurde in ihrer eigenen familiären Vergangenheiten mit den Gräueltaten des Antisemitismus konfrontiert. In einem Interview mit dem *Jewish Journal* betont sie, dass sie den Film keineswegs als antisemitisch empfindet und in der Arbeit mit Mel Gibson eigene Ideen bei der Verkörperung ihrer Rolle einbringen konnte: „Over the course of the production, Morgenstern emphasized, not a single scene struck her as anti-Semitic. Characters such as Mary and John are sympathetic Jews, and Gibson ‚allowed me to make suggestions based on my Jewish culture,‘ she said. In the scene in which Mary learns Jesus has been arrested, it was Morgenstern’s idea to whisper the Passover question, ‚Why

Welche Wirkkraft Gibsons Film innewohnt, zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass auf Grund der theologischen und vor allem religionspädagogischen Auseinandersetzungen zahlreiche einschlägige Publikationen erschienen sind.⁵ In der deutschsprachigen mediävistischen Forschung ist Gibsons Verfilmung weitgehend ignoriert worden, obwohl sie eine Fülle von Anknüpfungspunkten für einen transmedialen Vergleich mit den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen bietet.⁶ Filme konstruieren auf „je eigene Weise“ ihre Wahrheit: „Nach der Eigenheit der Filme zu fragen, heißt deshalb sie nicht einfach auf ihre Genauigkeit zu prüfen“, sondern „[es] heißt die Art und Weise der jeweiligen Konstruktion zu analysieren“.⁷ Im Folgenden sollen daher ausgewählte Szenen von Mel Gibsons *Passion Christi* mit Szenen aus spätmittelalterlichen Passionsspielen verglichen werden.⁸

is this night different from all other nights?“ (Naomi Pfefferman: Actress Defends Gibson's Jesus Film; http://www.jewishjournal.com/arts/article/actress_defends_gibsons_jesus_film_20031003; Stand: 30.05.2015).

- 5 Verwiesen sei unter anderem auf die Arbeiten Reinhold Zwicks; vgl. z.B. Reinhold Zwick/Thomas Lentz (Hgg.): *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*. Münster 2004. Diskutiert werden in diesem Sammelband verschiedene Fragestellungen wie etwa die nach den Parallelen zum Oberammergauer Passionsspiel oder den Vorlagen aus der Ikonographie.
- 6 Im theologischen Diskurs ist eine Auseinandersetzung mit einschlägigen Jesusfilmen auch im Vergleich mit anderen Gattungen wie Passionsspielen und der Ikonographie längst an der Tagesordnung. „Der Jesusfilm als älteste Gattung des erzählenden Films ist genregeschichtlich aus dem Passionsspiel hervorgegangen, hat daneben aber auch etliche Traditionen des Jesusromans, der Devotionalienkunst und der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts aufgesogen.“ (Reinhold Zwick: *Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm*. In: *Communicatio Socialis* 30/3 (1997), S. 227-246, hier S. 228).
- 7 Christian Kiening: *Mittelalter im Film*. In: *Mittelalter im Film*. Hg. von Christian Kiening und Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (= *Trends in Medieval Philology* 6), S. 3-101, hier S. 17. Vgl. dazu auch die einschlägigen Arbeiten Bettina Bildhauers: u. a. Anke Bernau und Bettina Bildhauer (Hgg.): *Medieval Film*. Manchester 2011.
- 8 In den einschlägigen Untersuchungen der germanistischen Mediävistik spielen insbesondere die Spiele aus dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik eine bedeutende Rolle. Für den Vergleich mit Mel Gibsons *Passion Christi* bietet sich neben dem *Donaueschinger* und dem *Frankfurter Passionsspiel*, die „im Vergleich zu anderen Passionsspielen einerseits als besonders drastisch [gelten], andererseits in Untersuchungen zur Gewalt im Geistlichen Spiel immer wieder als repräsentative Beispiele herangezogen [werden] und nicht zuletzt als typischer Ausweis einer allgemeinen ‚Verrohung‘ des Spätmittelalters [gelten]“ (Jutta Eming: *Gewalt im Geistlichen Spiel: Das Donaueschinger und das Frankfurter Passionsspiel*. In: *German Quarterly* 78/1 (2005), S. 1-22, hier S. 3.), insbesondere das *Brixener Passionsspiel* von 1551 an, das nicht nur das jüngste Spiel in der Tradition der Vormoderne darstellt, sondern hin-

Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus

Glaubt man Mel Gibson, so hatte er bereits mehr als zehn Jahre vor der Entstehung des Films die Idee, die Passion Christi zu verfilmen. In dem von ihm verfassten Vorwort zum Drehbuch berichtet er von einer großen persönlichen Krise, in der er Kraft im Gebet fand und dabei die Idee zu diesem Film entwickelte.⁹ Grundlage für seine Verfilmung waren Gibson zufolge neben den vier Evangelien, insbesondere dem Johannes-Evangelium, zwei literarische historische Bearbeitungen: einerseits Clemens Brentanos *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*, das auf Visionen der stigmatisierten Augustinerin Anna Katharina Emmerick (1774-1824) zurückgeht und von Clemens Brentano, der sich in den Jahren 1819 bis 1824 ständig bei ihr aufhielt,¹⁰ niedergeschrieben wurde, andererseits die 1670 publizierten Visionen der spanischen Franziskanerin Maria von Agreda (1602-1665) mit dem Titel *Die geheimnisreiche Stadt Gottes*.¹¹ Vor allem die Visionen Anna Emmericks haben ihn offenbar tief beeindruckt: „The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ von Saint Anne Catherine von Emmerich (1774‘1884) war ein anderes Buch, das mich fasziniert hatte.“¹² Im Übrigen stiegen nach der Premiere des Films in den Vereinigten Staaten die Verkaufszahlen für dieses Buch rapide in die Höhe, während es in Deutschland oder gar Europa relativ unbekannt ist.

sichtlich seiner Inszenierungsstrategien für diesen Vergleich mit Gibsons Verfilmung mehr als prädestiniert erscheint. Vgl. dazu Martin Fischer: *Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse*. Wiesbaden 2015. (= *Imagines Medii Aevi* 36). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

- 9 Vgl. Thomas Langkau: *Filmstar Jesus Christus. Die neuesten Jesus-Filme als Herausforderung für Theologie und Religionspädagogik*. Münster 2007 (= *Literatur – Medien – Religion* 19), hier S. 76. Gibson bürgte mit seinem eigenen Vermögen für die Fertigstellung seines Kinoprojekts; vgl. dazu Kilb 2008, hier S. 169.
- 10 Anna Katharina Emmerick: *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006. Brentano hat in dieser Ausgabe auch kurz ihr Leben umrissen.
- 11 Mel Gibson in einem Interview 2004. Vgl. dazu Langkau 2007, hier S. 77.
- 12 Interview mit Mel Gibson; vgl. http://www.aref.de/news/medien/2004/passion-christi_mel-gibson-interview.htm; Stand 08.06.2015.

Eine Besonderheit des Films im Vergleich zu anderen Jesus- und Bibelverfilmungen¹³ ist sicherlich Gibsons Bemühen um Authentizität; so lässt er etwa die Akteure in aramäischer oder lateinischer Sprache sprechen. Kritik rief vor allem die extensive Darstellung körperlicher Gewalt hervor, die sich durch den ganzen Film hindurch zieht. Gibson sagt darüber selbst: „Ich wollte sie [die Passionsgeschichte, M.F.] so realistisch und so menschlich wie nur möglich darstellen. Der menschliche Aspekt der Geschichte war mir am wichtigsten. Denn damit kann jeder etwas anfangen.“¹⁴ Denn die vier Evangelisten berichten nur wenig von Gewalt gegenüber Jesus und halten ihre Schilderung zur Folter und Kreuzigung relativ kurz und reserviert,¹⁵ ganz im Gegensatz zu den Passionsspielen und zur Ikonographie der Vormoderne, in denen eine detaillierte Präsentation des Martyriums Jesu oder auch anderer Heiliger geboten wird.¹⁶ Die Gewaltkaskaden gegenüber Jesus in Gibsons Film stehen ganz in dieser Tradition,¹⁷ finden sich allerdings auch schon in epischer Breite in den Visionen der Anna Emmerick.

Während die spätmittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen und auch modernen Passionsspiele in der Regel die letzten sieben Tage Jesu, also das Geschehen der Karwoche, erzählen, und damit Jesus auch als Mensch präsentieren und ihm selbst die heilsgeschichtliche Deutung seines bevorstehenden Leidens ermöglichen, zeigt Gibson die letzten

13 Zur Geschichte der Jesusfilme vgl. Reinhold Zwick: *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*. Regensburg 1995 (= *Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge* 25).

14 Mel Gibson in einem Interview mit der TV-Zeitschrift *TV today* 2004.

15 *Sie spien ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt*. (Mt. 27, 30); vgl. auch Mk 14,65, Lk 22,63, Joh 18,22 und 19,3. (Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Freiburg i. Br. 1980).

16 Vgl. zum Beispiel das Martyrium des heiligen Bartholomäus, Staatsgemäldesammlung, Neue Residenz Bamberg, sowie für den Bereich der Literaturwissenschaft Ursula Schulze: *Formen der Repraesentatio im Geistlichen Spiel*. In: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neansätze*. Hg. von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 312-356, hier S. 331.

17 Auch in der theologischen Auseinandersetzung mit Gibsons Film wird eben diese Frage aufgeworfen, ob Gibsons extensive Gewaltdarstellung nicht in einer langen Traditionslinie seit dem Mittelalter steht: „Immer wieder begegnen Fragen wie: Liegt die explizite Inszenierung von brutalster Gewalt nicht auf der Linie alter und neuer Passionsdarstellungen in der bildenden Kunst? Inwieweit steht der Film in der Tradition der Passionsfrömmigkeit [ausgehend von der mittelalterlichen Kreuzesmystik]?“ (Zwick/Lentes 2004, hier S. 3).

zwölf Stunden Jesu und beginnt mit dem Gebet Jesu am Ölberg im Garten Gethsemane, im Übrigen eine direkte Parallele zu den Visionen Anna Emmericks. Das Licht des Vollmonds setzt Jesus in das Zentrum des Geschehens, der sich in seinen Gebeten der Versuchung durch den Teufel ausgesetzt sieht und sich unter dessen Einfluss dem drohenden Tod entziehen will. Jesus widersetzt sich den Verführungen; als sichtbares Zeichen zertritt er eine Schlange, die als direkter Verweis auf die Schlange der Verführung in der Paradiesgeschichte verstanden werden darf. Die Geschehnisse der Karwoche werden in der Retrospektive in ausgewählten Szenen der Leidensgeschichte eingeblendet. Mit Ausnahme jener einen Szene, in der Jesus als Zimmermann gezeigt wird und mit seiner Mutter Maria scherzt, werden so gut wie kaum menschliche Züge Jesu gezeigt.¹⁸ Generell ist Gibsons Jesus-Figur eher passiv inszeniert; ihre Redeanteile sind deutlich geringer als beispielsweise in den jeweiligen Passionserzählungen der Evangelien oder in den Passionsspielen.

Breiten Raum nimmt bei Gibson dagegen die Darstellung der Gewalt und der sadistischen (Schaden-)Freude seiner Peiniger ein und spätestens hier drängt sich die – berechnete – Frage danach auf, was eine filmische Bearbeitung der Passion Christi aus dem 21. Jahrhundert mit vormodernen Passionspielen zu tun hat.

Doch er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen¹⁹

Für die Forschungsgeschichte des geistlichen Spiels spielt die Beschäftigung mit Gewalt eine eher marginale Rolle, obwohl es im mediävistischen Diskurs der letzten Jahrzehnte eine bereite Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gewalt gegeben hat.²⁰ Als intrikat erweist sich insbesondere die Definition von Gewalt in historischer Perspektive.²¹

18 Nicht nur die Passionsspiele der Vormoderne, sondern auch moderne Inszenierungen wie in Erl oder Oberammergau sind bemüht, Jesus in Begegnungen mit seiner Mutter, Maria Magdalena oder mit Simon dem Aussätzigen beim Gastmahl als Mensch zu präsentieren. Allerdings stehen diese Szenen auch in direktem Zusammenhang mit seinem Leiden.

19 Jesaja 53,5.

20 Vgl. Jutta Eming: Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski.

Im Folgenden wird der Analyse von Gibsons *Passion Christi* der Gewalt-Begriff Manuel Brauns und Cornelia Herberichs zugrunde gelegt, die „nur solche Vorgänge als Gewalt anzusprechen, die Menschen betreffen und eine körperliche Dimension besitzen“.²² Sie schließen damit unter anderen Akte seelischer Gewalt aus. Gewalt richtet sich im geistlichen Spiel vor allem gegen den Körper Christi und mitunter auch gegen den seiner Jünger.²³ In den Passionsspielen wurde körperliche Gewalt entweder real vollzogen oder simuliert. Da die Bühnen- und Regieanweisungen in den seltensten Fällen ein verlässlicher Indikator sind, muss man zur Beantwortung der Frage, wie in den Spielen Gewalt inszeniert wurde, vor allem auf die Performanz der Sprache setzen.²⁴ In den Spie-

Göttingen 2008 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 4), S. 31-52, Eming 2005 (Anm. 8) sowie Jan-Dirk Müller: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997 (= Geschlechterdifferenz & Literatur 7), S. 75-92. In den letzten Jahren widmete sich vor allem Manuel Braun der Darstellung von Gewalt in der Literatur des Mittelalters, vgl. Manuel Braun: *violencia und potestas. Mediävistische Gewaltforschung im interdisziplinären Feld.* In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 127 (2005), S. 436-458 und Manuel Braun und Cornelia Herberichs (Hgg.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen.* München 2005. Das Fächerspektrum reicht dabei von der Archäologie über die Geschichte, der Judaistik und der Islamwissenschaft, der Philosophie, der Kirchen-, Rechts- und Kunstgeschichte bis hin zu den verschiedenen Philologien.

- 21 Vgl. dazu z. B. Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner: Einleitung: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. In: *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme.* Hg. von Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/Main 2004, S. 11-17, hier S. 11.
- 22 Braun/Herberichs 2005, hier S. 15f. Diese Definition bildet in der Forschung weitestgehend die Basis für die Untersuchungen zur Gewalt im geistlichen Spiel.
- 23 Für eine textimmanente Interpretation der Passionsspiele erscheint es durchaus noch gewinnbringender, den Gewalt-Begriff um eine zusätzliche Komponente zu erweitern, nämlich um den Aspekt der Herrschaft, der allerdings im Film Mel Gibsons kaum eine Rolle spielt, liegt der Fokus doch deutlich auf der Präsentation physischer Gewalt.
- 24 Eine Ausnahme stellt das Donaueschinger Passionsspiel dar, das zum Teil sehr ausführliche Regieanweisungen beinhaltet. Zur Darstellung von Gewalt in den Tiroler Spielen vgl. u. a. Martin Fischer: *Schawet, wie disse mensch ist gestalt – Sprache und Gewalt im Sterzinger Passionsspiel.* In: *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters.* Hg. von Cora Dietl und Wernfried Hofmeister. Wiesbaden 2015 (= JOWG 20), S. 342-357 sowie ders.: *Das Brixener Passionsspiel 1551.* (wie Anm. 8). Vgl. die kurze und prägnante Skizzierung des Performanz-Begriffs von Ingrid Kasten (Performativität. In der Schwebe. In: *Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, frouwe, disen kranz“.* Hg. von Johannes Keller und Lydia Miklautsch. Stuttgart: Reclam 2008 (= RUB 17673), S. 76-92, v. a. S. 76-79.) sowie Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main 2002.

len kann nur durch die Sprache – anders als im Film – verdeutlicht werden, was mimetisch wohl kaum umsetzbar gewesen sein dürfte.

*vnd greiff in Nun gar thapffer an*²⁵

Während der Film auf eindrückliche Formen der Inszenierung körperlicher Gewalt zurückgreift, ist die Verhaftung Jesu in den spätmittelalterlichen Spielen nicht einheitlich gestaltet. Im *Frankfurter Passionsspiel* wird Jesus geschlagen, gestoßen und verspottet und bereits von Beginn an mit körperlicher Gewalt konfrontiert:

*Nu nemend sj den saluator aber zu / hand mit
grossem gespöt rouffen / vnd schlachen vnd facht
mosse an / vnd spricht
Nu wolan wolan tritt vff die füß
das man din nit dala warten müß
lug wie schlicht er so gemacht
bistu der so den tempel brach (FP, V. 2245-2248)*²⁶

Ähnlich gestaltet findet man die Szene auch im *Donaueschinger Passionsspiel*:

*Erst nu fallent di iuden alle den / Saluator mit grossem geschrey an /
doch sind yesse mosse israhel vnd / malchus allwegen ze vordrist inn /
zebinden vnd werffent in vff / das ertrich vnd mit dem so inn / die selben
vier binden facht / mosse an vnd spricht (DP, V. 2142a-f)*²⁷

Im *Brixener Passionsspiel* dagegen verläuft seine Gefangennahme noch relativ ruhig und die Juden beschränken sich auf verbale Gewaltandrohung. So fordert der Jude Lada:ca die anderen Juden dazu, Jesus gefangen zu nehmen:

*vnd greiff in Nun gar thapffer an
On alle barmung last in nit Entgan. (BriP, V. 1211f)*

Gewalt würde ihm nur widerfahren, wenn er sich den Juden widersetze, wie es der Jude Cadoica verdeutlicht:

25 BriP., V. 1211.

26 Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Hg. von Johannes Janota. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel. Tübingen 1996. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

27 Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar hg. von Anthonius H. Touber. Stuttgart 1985 (= RUB 8046). Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

Nun Raich heer baide hendt.
 das wirß auf den Ruckhen hinden
 mit gueten strickhen mugen binden
 hab stil oder ich stoß dir in die Riczenn
 das dir das bluet her für thuett spriczenn. (BriP, V. 1255-1259)

Ob Jesus auf der Bühne direkter körperlicher Gewalt ausgesetzt war oder ob diese nur angedroht wurde, muss offen bleiben. Nach der Verhaftung wird Jesus zum Hohen Rat geführt; auf dem Weg dorthin widerfährt ihm keinerlei zusätzliche Bedrohung. Ganz anders verhält es sich dagegen bei Gibson, der schon den Beginn der Gefangennahme Jesu mit Gewaltausübung verbindet, da Jesus bereits hier – analog zum *Donaueschinger* und *Frankfurter Passionsspiel* – von den Juden malträtiert wird. Die Situation eskaliert; Jesus wird auf dem Weg zum jüdischen Rat kopfüber von der Brücke über den Bach Kidron gehängt und kann von den jüdischen Schergen nur mit Mühe wieder hochgezogen werden; eine Szene, die Gibson direkt aus Emmericks Visionen übernommen hat:

Als sie aber auf die Mitte der Brücke gekommen waren, übten sie ihre Büberei mit größerer Bosheit an ihm aus. Die Schergen stießen den armen gefesselten Jesus, den sie an den Stricken hielten, über mannshoch von der Brücke in den Bach Kidron nieder, wobei sie mit Schimpfworten sprachen, da könne er sich satt trinken. (S. 125)²⁸

Auf dem Weg zum ersten Verhör bei Pilatus nimmt in allen vormoderne Passionsspielen die Gewalt gegen den Körper Jesu zu, wie es unter anderem die Spielanweisungen des *Brixener Passionsspiels* (*Nun fuern s: Jesum zu Pilatum vngestimlich das er falt vnter wegen*; BriP, V. 1539a/b) und die folgenden Verspottungen durch die Juden (*Rauffen* (BriP, V. 1544), *vnter die augenspe:ben* (BriP, V. 1547) und *stössen mit fuessen* (BriP, V. 1549)) manifestieren. Auch hier verfährt Gibson in Anlehnung an Emmerick vollkommen anders. Seine Jesus-Figur ist bei der Ankunft bei Pilatus mit einem stark geschwellenem Auge und Striemen am Körper schon

28 Anna Katharina Emmerick: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

entstellt und von Schmerzen gezeichnet.²⁹ Pilatus weist im Film auf diesen Umstand hin, wenn er die Hohepriester fragt: „Bestraft ihr immer eure Gefangenen bevor sie verurteilt sind?“ Auch hier orientiert sich Gibson offenbar an Emmericks Visionen: *Wie habt ihr den Menschen so elend zugerichtet? Ihr fangt früh an zu schinden und zu schlachten.* (S. 174)

*das Ier Im gebt sträjch genueg*³⁰

Den ersten Höhepunkt der Gewaltdemonstration im Brixener Passionspiel stellt die von Pilatus verfügte Geißelung Jesu dar. Pilatus begnügt sich mit der Nennung der Folterinstrumente und verbindet dies mit der (letztlich vergebliehen) Hoffnung, dass die Juden Jesus anschließend frei lassen würden:

Se:tt das dem nit anderst ist
 So fuertt in pald hin zu diser frist.
 vnd gäyselt In mit scharpffen Ruetten
 So thuet ier nach der Juden muetten.
 vnd furtt in alsdan her wider an
 Vile:cht Lassen s: In darnach gan: (BriP, V. 1916-1921)

Die von Pilatus angeordnete Marterung Jesu wird auf der Bühne nun gestisch und verbal gezeigt. Drei Ritter des Pilatus führen diese Geißelung durch. Wie diese allerdings realisiert wurde, erfährt man aus den Spielanweisungen nicht. Gewalt wird den Zuschauern hier nur über das Medium der Sprache angezeigt. Die Akteure verbinden die Schläge gegen Jesus mit Absichtsaussagen, ihm genügend *schlägvnd sträch* (BriP, V. 1949) zu geben, um ihn zum Verstummen bringen (*stillen* (BriP, V. 1936)) zu können. Bei der Dornenkrönung setzt sich dieses Verfahren fort. Die Krone wird ihm *in das haubt mit krafft* (BriP, V. 2090) gedrückt, um das Eindringen der Dornen zu verstärken. Wenn Pilatus mit den Worten *Ecce homo; Schaut wie diser mensch ist gestalt* (BriP, V. 2126) den gemarterten, geschundenen Körper Jesu zeigt, ist der erste Höhepunkt

29 Bei Emmerick heißt es: *Er war von den schrecklichen Mißhandlungen dieser Nacht ganz entstellt, ein schwankendes Jammerbild, mit zerrauftem Haar und Bart, bleichem, von Schlägen geschwellenem und gebräuntem Antlitz.* (S. 168).

30 BriP., V. 1944.

der Schmerzdemonstration erreicht, „der in der Bildkunst als selbständige Ikone des Schmerzensmannes existiert“.³¹

Mit einer Dauer von gut zehn Minuten nimmt die Geißelung eine zentrale Rolle in Gibsons Film ein. Die römischen Soldaten überbieten sich in ihrer Grausamkeit gegenüber Jesus; Geißelhiebe gegen Jesus werden laut mitgezählt, ansonsten kommt die Szene ohne Worte aus. Die Freude am Quälen ist den Soldaten buchstäblich ins Gesicht geschrieben. Gibson gestaltet diese Szene mit Nahaufnahmen, wie es auch schon bei *Braveheart*³² zum Einsatz kam. In Verkehrung der historischen³³ und auch biblischen Grundlage wohnen die Juden dieser Szene bei und werden mit dem Teufel in Verbindung gebracht, tritt doch währenddessen in der Schar der Juden zweimal die Verkörperung des Teufels auf, auch mit entsprechender musikalischer Ausgestaltung.³⁴ Die wohl grausamste Sequenz dieser Szene, in der sich die Geißelhaken in die Haut Jesu bohren und Hautfetzen herausreißen, hat Gibson aus Brentanos Bearbeitung übernommen; sie ist also ebenfalls nicht seine Erfindung.³⁵ Bei Anna Emmerick heißt es:

Die beiden folgenden Schergen schlugen Jesus mit Geißeln. Es waren dies an einem eisernen Griffe befestigte kleine Ketten oder Riemen, an deren Spitzen eiserne Haken hingen, und sie rissen ihm damit ganze Stücke Fleisch und Haut von den Rippen. (S.196)

Verstärkt wird die Evokation von *compassio* bei den Zuschauern vor allem durch die weinende Mutter Jesu und andererseits durch die Rückblenden, in denen unter anderem die Fußwaschung gezeigt wird sowie eine Szene, in der Jesus Worte des Beistands und Trostes zu seinen Jün-

31 Schulze 2003, hier S. 217.

32 Der Film erschien 1995 in den USA; Gibson ist nicht nur Produzent und Regisseur, sondern spielte auch die Hauptrolle. Vgl. dazu <http://www.imdb.com/title/tt0112573/>, Stand: 30.06.2015.

33 Die Verhaftung und Verurteilung Jesu findet vor dem Pascha-Fest statt; den jüdischen Gesetzten zufolge war es ihnen verboten, die Räumlichkeiten des Statthalters zu betreten, um nicht unrein zu werden. Wenn Gibson hier die Juden Zeugen des Geschehens werden lässt, transportiert er freilich eine eindeutige Botschaft, mit der er sich ein weiteres Mal in die Tradition der Passionsdarstellungen einreihet.

34 Die Film-Musik stammt von John Debney.

35 Vgl. Reinhold Zwick: Mel Gibson und Clemens Brentano „Das Bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentens. Münster 2004, S. 111-138, hier S. 125.

gern spricht. Im *Brixener Passionsspiel*³⁶ betont der Prophet David in seiner Rede vor der Geißelung den großen Schmerz Jesu, dessen Zeugen die Zuschauer nun werden:

Ich hab zuvor auch geret Im geÿst
 der 38 psalm es ausweÿst.
 das Christus ist zu der gäÿslung berajtt
 sein schmercz und sein grosses Laidt.
 Ist Im gewesen vor seinen Augen
 das ier iecz wol mügt anschauen. (BriP, V. 1922-1927)

*nim hin den hamer in die handt*³⁷

Zwar Jesus wird im *Brixener Passionsspiel* auch auf dem Kreuzweg mit Verspottungen, Schlägen und Stößen konfrontiert; den Höhepunkt der Gewalt stellt letztlich wie erwartbar die Kreuzigung dar. Wie die Kreuzigung auf der Bühne letztlich durchgeführt wurde, können wir den Regieanweisungen nicht entnehmen. Die Folterwerkzeuge werden als „*arma* des Quälens“³⁸ aufgezählt und dem Publikum gezeigt. Den Soldaten genügt es auch nicht, Jesus auf das liegende Kreuz zu nageln, zusätzliche Handlungen sollen seine Schmerzen intensivieren: So sind die Löcher am Kreuz zu weit auseinandergebohrt, weshalb die Arme und Füße Jesu gestreckt werden, sodass seine Adern reißen:

nim hin den hamer in die handt.
 vnd streckh Im aus die armen
 Las diern Nur nit Erparmen. (BriP, V. 2501ff)

Reckh Im sein arm von dem pachen
 Das Im all seine adern krachen (BriP, V. 2512f)

Gibsons Realisierung der Kreuzigung, die wiederum in Teilen aus Brentanos Bearbeitung der Visionen Emmericks übernommen wurde, steht ganz in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele. Wie im Brixener Spiel lässt Gibson die Folterinstrumente durch die römischen Soldaten zeigen. Auch das Motiv des Spannens der Gliedmaßen findet sich hier in einer einschlägigen Szene: So be-

36 Das Auftreten der Propheten stellt eine Besonderheit des Brixener Passionsspiels innerhalb der Tiroler Spielegruppe dar.

37 BriP., V. 2501.

38 Schulze 2003, S. 218.

schimpft einer der Soldaten die anderen als unfähig und zeigt ihnen, wie man diese Aktion richtig durchführt.³⁹

Mel Gibson setzt sich hier übrigens auch selbst in Szene: Die Hand, die die Nägel bei der Kreuzigung hält, ist seine Hand. Gibson will analog zu den spätmittelalterlichen Spielen deutlich hervorheben, dass es sich dabei nicht nur um die Imitation der historischen Passion handelt, sondern dass Jesus stellvertretend für alle Menschen sein Leid auf sich nehmen musste und sich das Geschehen zum Zeitpunkt der Betrachtung erneut abspielt.

Ich gebrauchte Seine Wunden, um meine zu heilen⁴⁰

Die Veranschaulichung der Passion Jesu im Passionsspiel soll vor allem Mitgefühl bei den anwesenden Zuschauern bewirken. „Auf dieses Zentrum soll der Zuschauer emotional ausgerichtet werden, er soll den Schmerz und die Erniedrigung, die Christus erfährt, in identifizierender Annäherung wahrnehmen“.⁴¹ So ermahnt Essayas die Zuschauer vor der Kreuzigung: *Secht all den Jamer vnd schmerzen vnd last euch geen das zu hertzen.* (BriP, V. 2476f). Als Hauptakteurin der emotionalen Klagen tritt unter dem Kreuz die Mutter Jesu in Erscheinung, die – wie der Precursor und auch die eingeschobenen Zwischenreden der Propheten auch – mit ihren direkten Anreden an die anwesende Christenheit die Grenze zwischen Schauspielern und Publikum aufhebt und das Erlösungsgeschehen als präsent imaginiert.⁴² Der anwesenden Christenheit wird angekündigt, dass Jesus auch für ihre Schuld *sein heiligstes pluets vergoß* (BriP, V. 3246), um sie *von aller Nott* (BriP, V. 3271) zu erlösen.

39 Bei Emmerick wird das Spannen des linken Arms ebenfalls sehr ausführlich beschrieben: *Nach der Annagelung der rechten Hand unseres Herrn fanden die Kreuziger, daß seine linke Hand, die auch auf den Kreuzarm festgebunden war, nicht bis zu der Stelle des Nagelloches reichte, das sie wohl zwei Zoll vor den Fingerspitzen gebohrt hatten; sie banden daher die Stricke an seinen linken Arm allein und zogen, sich mit den Füßen gegen das Kreuz stemmend, so heftig an diesem Arm, bis die Hand die Nagelstelle erreichte. [...] Sie rissen ihm die Arme ganz aus den Geweben [...].* (S. 251f)

40 Interview mit Gibson (vgl. Anm. 14).

41 Schulze 2003, S. 225.

42 Vgl. Christoph Petersen: Imaginierte Präsenz. In: Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Hg. von Christel Meier u. a. Münster 2004b. (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 45-61, hier S. 54.

Mel Gibson übernimmt teilweise die Empathie-Fähigkeit der Frauen und erweitert diese um eine weitere Inszenierungsstrategie. Im Vergleich zu den geistlichen Spielen – nicht nur zu den historischen, sondern auch zeitgenössischen Neuinszenierungen wie in Erl⁴³ – bleibt Maria Magdalena bei Gibson ziemlich blass. Viel stärkere Anteilnahme bewirken – man möchte fast sagen logischerweise – die Gottesmutter, aber auch Claudia, die Frau des Pilatus, die bei Gibson relativ oft in Szene gesetzt wird, im Gegensatz zu den Passionsspielen, wo sie meistens nur einen kurzen Auftritt hat. Sie warnt ihren Mann vor einer Verurteilung Jesu und verfolgt die Geißelung und Präsentation des gegeißelten Jesus mit versteinertes und tief betroffener Miene. Die ergreifendste Aktion Claudias ist sicherlich die Szene, in der sie Maria und Maria Magdalena weiße Leinentücher reicht, sodass diese nach der Geißelung das Blut Christi aufwischen können.

Im Film wird *compassio* nicht zuletzt durch die Verbindung des aktuellen Geschehens mit retrospektiven Rückblenden evoziert, in denen Szenen aus dem Leben Jesu gezeigt werden. So wird der fünfte Fall Jesu unter der Last des Kreuzes, schon mit Blick auf Golgatha, mit der Rückblende auf die Bergpredigt und vor allem auf die Ausführungen Jesu zur Feindesliebe verbunden, während er in dieser Szene als gequälter und schon fast zu Tode geprügelter Mann präsentiert wird. Wie nahe Freud und Leid beieinander sind, zeigt die erste Rückblende bei der Kreuzaufnahme Jesu, wenn sein leidvoller Kreuzweg mit dem freudigen Einzug am Palmsonntag in Jerusalem parallelisiert wird.

Die wirkungsvollste Inszenierungsstrategie des Films besteht sicherlich in der Darstellung der körperlichen Gewalt gegen Jesus in *slow motion*, eine Strategie, die theatral auch der Regisseur der Erler Passionspiel im Jahr 2013 genutzt hat, der bei den zentralen Szenen des Kreuzweges und der Kreuzigung Standbilder verwendet und die „eingefrorene“ Szene mit einem speziellen Spotlight versehen hat.

43 Das Textbuch der Inszenierung von 2013 stammt von Felix Mitterer (Passion Erl. Theaterstück. Innsbruck 2013.), die Regie führte Markus Plattner, vgl. dazu <http://www.passionsspiele.at/>, Stand: 30.06.2015).

Das große Opfer auf Golgatha

So „lautete im 19. Jahrhundert der Titel des Oberammergauer Passionsspiels, ein Titel, der genauso gut über allen anderen Passionsspielen hätte stehen können.“⁴⁴ Diese Einschätzung Otto Hubers darf nicht nur für die neuzeitlichen Spiele Gültigkeit beanspruchen, sondern konstituiert ein Charakteristikum schon der Spiele der Vormoderne, in denen die *memoria* des Opfers eine besondere Rolle spielt. Die Folterknechte überbieten sich in ihren Aktionen gegenüber Jesus; Jesus, das Opfer schweigt abgesehen von den Kreuzesworten beharrlich und erträgt sein Schicksal geduldig. Die Umsetzung bei Mel Gibson steht ganz in dieser Tradition. Die Erniedrigung Jesu und sein Leid werden durch Nahaufnahmen und auf Grund entsprechender Länge der Szenen dem Filmpublikum deutlich vor Augen geführt. Als besonders demütigend kann die Amnestie des Barabbas verstanden werden, denn „[u]m diese beschämende Zurücksetzung zu verstärken und noch augenfälliger zu machen“⁴⁵, inszeniert Gibson Barabbas als schmutzigen adipösen Alkoholiker mit Schnapsnase, schlechten Zähnen und fettigem Haar. Die Freude über seine Freilassung zeigt Barabbas durch narrenhaftes und die jüdische Obrigkeit verspottendes Verhalten; inne hält er nur, als er den Blickkontakt mit Jesus sucht. Mit dieser Strategie zeichnet Gibson – und das zieht sich als roter Faden durch den Film – insbesondere die Hohepriester sehr negativ.

Wie in den Passionsspielen steht bei Gibson der verwundete Körper Jesu im als Zeichen für die Erlösung im Fokus und soll *compassio* hervorrufen. Ob dieses Ziel im Film allerdings erreicht wurde, lässt sich nicht beantworten, da dessen Rezeption offensichtlich sehr unterschiedlich ausgefallen ist, was letztlich freilich auch für die Passionsspiele Gültigkeit besitzt.⁴⁶ Zu dieser ambivalenten Rezeption trägt wohl auch die

44 Otto Huber: Wie jung ist der ältere Bruder? Ein Blick auf die Passionsspiele Oberammergaus anlässlich Mel Gibsons Passionsfilm. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 9-43, hier S. 17.

45 Huber 2004, hier S. 18.

46 Im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit waren die Zuschauer auf Grund der Hinrichtungsspektakel in den Städten an den Anblick verwundeter und hingerichteter Körper gewöhnt, ähnlich wie das Betrachten extensiver Gewalt für ein modernes Fernseh- und Kino-Publikum längst nicht immer abschreckende Wirkung hat.

bewusst gewählte sprachliche Barriere bei. Generell – und hier kann man Thomas Lentes nur beipflichten – hat Jesus im Gegensatz zu den vormodernen Passionsspieltexten in Gibsons *Passion Christi* kaum subjektive Züge, was die Identifikation für das Filmpublikum mitunter durchaus erschwert.⁴⁷

Die Darstellung der Juden

Neben der extensiven Darstellung von Gewalt wurde Gibsons Verfilmung insbesondere für ihren deutlich erkennbaren Antisemitismus kritisiert.⁴⁸ Von den amerikanischen Juden wurde der Film allerdings kaum als antisemitisch eingestuft: „In fact, some American Jews, defining anti-Semitism as the racial policies of the Nazis, have been quick to say that the film is not anti-Semitic.“⁴⁹ Aber auch hier steht er in einer langen Traditionslinie, da „[v]iele – jedoch nicht alle – Jesusfilme antijüdische Motive auf[weisen], die bereits im Passionsspiel vorgebildet sind“ und damit „an die antijüdische Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments an[knüpfen].“⁵⁰ Als Basis für die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele fungierte die Passionsgeschichte nach dem Johannes-Evangelium; damit wurde jene Fassung gewählt, die die Römer am stärksten entlastet und keine Differenzierung unter den Juden vornimmt. Auch das „Gros der Jesusfilme“ beruht auf der johanneischen Fassung der Passion Jesu, und durch „[d]ie unreflektierte Umsetzung der

-
- 47 Thomas Lentes: *Blut – Echtheit – Imagination oder: Von der Wahrheit des Erzählens*. In: *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 44-59, hier S. 54f.
- 48 Der anachronistische Terminus ‚Antisemitismus‘ wird in zahlreichen historischen und auch literaturwissenschaftlichen Publikationen sowie insbesondere in vielen theologischen Analysen synonym für Antijudaismus verwendet. Eine Differenzierung scheint dringend geboten, auch wenn das bei Gibson wohl eher schwer fällt. Zur Darstellung der Juden in den vormodernen Passionsspielen vgl. z.B. Edith Wenzel: «Wucherer und Gottesmörder». In: *Inszenierte Judenfeindschaft im Passionsspiel des Spätmittelalters*. In: *Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit*. Hg. von René Bloch u. a. Basel 2010, S. 135-153.
- 49 Alan F. Segal: *The Jewish Leaders*. In: *Jesus and Mel Gibson's the Passion of the Christ*. Hg. von Kathleen E. Corley. London 2004, S. 89-102, hier S. 91.
- 50 Matthias Blum: Art. ‚Jesusfilme‘. In: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. Literatur, Film, Theater und Kunst. Hg. von Wolfgang Benz. Berlin u.a. 2015, S. 190-191, hier S. 190.

überwiegend negativ gefärbten, typisch johanneischen Rede von ‚den Juden‘ in die Filminszenierung [wird] dann die Tendenz zur Kollektivierung der Schuld am Tode Jesu [verstärkt].“⁵¹ Wie in den meisten spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen fällt auch bei Gibson die negative Charakterisierung des Hohen Rates sowie breiter Schichten des jüdischen Volkes⁵² auf, indem ihnen die Verantwortung für den Tod Jesu zugeschoben wird und die Römer davon entlastet werden. In der *Passion Christi* sind die Juden und ihre Hohepriester Zuschauer der Geißelung und Kreuzigung, im *Brixener Passionsspiel* scheinen sie an diesen Aktionen durchaus aktiv beteiligt gewesen zu sein; gerade bei der Kreuzigung fällt eine Differenzierung zwischen römischen Soldaten auf der einen und Juden auf der anderen Seite mehr als schwer. Pilatus ist sowohl im Spiel als auch bei Gibson positiv gezeichnet; sein Dilemma wird bei Gibson etwa im Gespräch mit seiner Frau Claudia deutlich artikuliert: Er kann letztlich nur die falsche Entscheidung treffen und sieht sich bei der Verurteilung Jesu als Opfer jüdischer Erpressung.

Während in vielen vormodernen Passionsspielen die Juden durch ihre Kleidung, ihre Gebärden oder durch eine verballhornte Sprache diffamiert werden,⁵³ fallen Gibsons Juden vor allem durch ihre beeinträchtigte Physiognomie auf: Kaiphas wird mit schlechten gelben Zähnen und Annas mit einem fratzenhaft wirkenden Gesicht präsentiert. Ein gängiges Klischee, nämlich der Vorwurf der Geldgier, wird von Gibson ebenso bedient: Wie in vielen Passionsspielen muss auch Gibsons Judas jede für seinen Verrat erhalten Münze einzeln vom Boden aufheben. Seine Schuld wird ihm im Film sehr rasch vor Augen geführt, wenn er kurz nach der Verhaftung Jesu in dessen Augen blicken muss, nachdem dieser von den jüdischen Schergen kopfüber von der Brücke über den Bach Kidron gestürzt wurde. Judas sieht bereits in dieser Szene verzerrte und dämonenhafte Fratzen und verfällt dem Wahnsinn. Die Inszenierung

51 Zwick 1997, hier S. 230.

52 Die Inszenierung der Juden variiert von Spiel zu Spiel. Im *Donaueschinger* und *Frankfurter Passionsspiel* treten die Juden sehr aggressiv auf; im *Brixener Passionsspiel* wird die Negativzeichnung durch die enorm hohe Zahl sprechender Juden deutlich manifestiert. Zur Darstellung der Juden im *Brixener Passionsspiel* vgl. Fischer: *Das Brixener Passionsspiel*.

53 So tanzen die Juden im Alsfelder Passionsspiel beispielsweise zur Demonstration ihres Unglaubens um das Goldene Kalb.

seiner Verzweiflung, die in den Selbstmord mündet, zitiert die Visionen der stigmatisierten Nonne Anna Emmerick: Judas flüchtet vor einer Schar Kindern, die ihn verfolgen und bedrohen, und er erhängt sich schlussendlich mit einem Strick.⁵⁴ Die Nähe zwischen Judas und dem Teufel wird dem Filmpublikum sowohl visuell als auch akustisch deutlich gezeigt, tritt doch hier erneut die Verkörperung des Teufels auf, die schon zu Beginn des Films am Ölberg bzw. in der Schar der jüdischen Obrigkeit bei der Geißelung Jesu in Szene gesetzt wurde. Den Strick für seinen Selbstmord findet er an einem zähnebleckenden, mit Maden bedeckten Tierkadaver, der zugleich für Vergänglichkeit und das Böse steht. Mit einem szenischen Bruch lenkt der Regisseur in der anschließenden Szene das Geschehen vom Bösen hin zum Guten, wenn das Gespräch zwischen Claudia und ihrem Mann Pilatus gezeigt wird, in dem Jesus als heiliger Mann bezeichnet und das Dilemma des Pilatus geschildert wird, der sich mit dem „dreckigen jüdischen Pöbel da draußen“ konfrontiert sieht. Die Schuld der Juden am Tod Jesu führt Gibson seinem Publikum deutlich vor Augen, wenn in der Todesstunde Jesu ein Erdbeben den Tempel zerstört und Teile des Tempels in Brand setzt,⁵⁵ was – ähnlich wie beim Ende des Judas – zur Verzweiflung der Hohenpriester führt.

Nach fast zwei Stunden andauernder Gewaltinszenierung endet der Film mit der Auferstehung Jesu, bei der in Nahaufnahme die Wundmale seiner Hand und damit der Sieg des Guten über das Böse – verkörpert durch die Juden – präsentiert wird. Diesen Dualismus von Gut und Böse führt Gibson in mehreren Szenen vor Augen. So bestraft eine Krähe den linken Schächer am Kreuz, der lautstark die Erlösungsfähigkeit des Gottessohnes in Frage stellt, und hackt mehrmals in sein rechtes Auge, das traditionell als Auge der Erkenntnis gilt.

54 *Ich sah ihn wieder wie einen Rasenden im Tale Hinnom laufen, ich sah den Satan in furchtbarer Gestalt an seiner Seite, der ihm alle Flüche der Propheten über dieses Tal, wo die Juden einst ihre eigenen Kindern den Götzen geopfert, in die Ohren flüsterte, um ihn zur Verzweiflung zu bringen.* (S. 166)

55 Hier dürfte Gibson das Matthäus-Evangelium zitiert haben, das im Gegensatz zu den anderen drei Evangelien die Todesstunde Jesu ausführlich schildert: *Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich.* (Mt., 27,51).

Fazit

Der Vergleich der ausgewählten Szenen aus Mel Gibsons *Passion Christi* mit den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspielen konnte auffallende Parallelen hinsichtlich der Präsentation und Inszenierung von Gewalt bzw. der Darstellung der Juden nachweisen, freilich aber auch die entscheidenden Unterschiede in der konkreten Realisation. Die umfangreiche Darstellung der Gewalt gegen Jesus im Film ist keine Erfindung Mel Gibsons und auch nicht vorrangig den Erfordernissen aus Hollywood geschuldet, sondern steht – insbesondere auch auf Grund der Rezeption der von Clemens Bretano niedergeschriebenen Visionen Anna Emmericks – ganz in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passionsspiele. Während die Passionsspiele bei der Inszenierung von Gewalt hauptsächlich auf die Performanz der Sprache setzen und wir über die konkrete Realisation auf der Bühne weitgehend nur Vermutungen anstellen können, kann Gibson in seiner Verfilmung den Fokus auf die Darstellung physischer Gewalt legen. Der Wirkeffekt dürfte in beiden Fällen der gleiche gewesen sein. Bei der genauen Analyse des Films und des Passionsspiels treten weitere Gemeinsamkeiten, etwa hinsichtlich der Darstellung der Juden zu Tode, womit Gibsons Film an das Johannes-Evangelium und dessen Rezeption in den einschlägigen Passionstraktaten und Passionsspielen bzw. in den Jesusfilmen anknüpft und ganz im Zeichen der *longue durée* des Antijudaismus steht. Wie gezeigt werden konnte, ordnet sich Gibsons Film letztlich in die lange Traditionsreihe der Passionsspiele ein und kann unter mediävistischen Gesichtspunkten weder eine Ausnahme noch einen Tabubruch darstellen.

Es bleibt zuletzt die Frage, wie und ob Mel Gibsons Film im Kontext von Mittelalter-Rezeption zu verorten ist. Zu verweisen ist hier v.a. auf die jüngere Diskussion um den Begriff der ‚Mittelalter-Rezeption‘ bei Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki, die letztlich nur primäre Rezeption, d. h. Rezeption unter direktem Rückgriff auf mittelalterliche Stoffe, Texte, Personen oder Ereignisse, als ‚Mittelalter-Rezeption‘ einstufen.⁵⁶ Selbstverständlich müssen Rezeptionsprodukte auf ihre Quel-

56 Herweg/Keppler-Tasaki trennen strikt zwischen ‚Mittelalter-Rezeption‘ und ‚Mediaevalismus‘, vgl. Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki: Das Mittelalter des Historismus. Umriss einer Rezeptionskultur mit Rückblicken auf den Humanismus. In: Das

len hin befragt werden und es ist im jeweiligen Einzelfall zu diskutieren, ob etwa die Rezeption einer Oper von Richard Wagner an sich als Basis für die Zuordnung zur ‚Mittelalter-Rezeption‘ ausreicht. Doch eine in dieser Form einschränkende Definition schließt letztlich den Blick auf Traditionslinien aus. Die Passion Christi basiert nun freilich auf biblischen Darstellungen (zeitlich gesehen also auf der Spätantike), doch zum einen ist gerade die Leidensgeschichte Jesu für das europäische Mittelalter in besonderer Weise kulturgeschichtlich prägend und zum anderen hat die Tradition des empathischen, körperlichen Mitleidens u. a. in den mystischen Erfahrungen insbesondere von Nonnen/Beginen des Mittelalters, aber auch den Passionsspielen, die auf einen reinigenden Effekt durch das Mit-Leiden zielen, ihren historischen Ort. Und auch die Rezeption solch immergerierenden Mit-Leidens hat im Mittelalter wie heute in Verbindung mit dem religiösen Glauben ganz entgegengesetzte Reaktionen hervorgerufen – wenn auch heute die inquisitorische Rolle der Kirche nicht mehr die gleiche ist. Denn, wie Peter Dinzeltbächer für die problematische Einordnung von mystischen Erlebnissen im (Spät-)Mittelalter beschreibt, „die Reaktionen der ‚Normalen‘, der nicht charismatisch Begabten, [waren] nicht einheitlich [...], sondern [...] im hier betrachteten Komplex [konnte] ein und dasselbe Symptom sowohl als Zeichen der Heiligkeit als auch als Zeichen der Ketzerei bzw. Hexerei ausgelegt werden [...]“.⁵⁷

Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik. Hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg 2015 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 3), S. 9-39, hier S. 24f. Die (älteren) Kategorisierungen von Mittelalter-Rezeptions-Phänomenen ignorieren diese Unterscheidung von primärer und sekundärer Rezeption nicht, beziehen aber alle Formen mit ein; vgl. dazu u. a. Ulrich Müller (Formen der Mittelalter-Rezeption. Teil II. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 6), S. 507-510, hier S. 508), Jürgen Kühnel (‚Produktive Mittelalterrezeption‘. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hg. von Irene von Burg u.a. Göttingen 1991 (= GAG 550), S. 433-467, v. a. S. 433f. und S. 445) sowie Rüdiger Krohn (‚So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.‘ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. I. Hg. von R.K. Göttingen 1986 (= GAG 360), S. 187-214, hier S. 204f.).

57 Peter Dinzeltbächer: Mittelalterliche Frauenmystik. Paderborn u. a. 1993, hier S. 286.

Bibliographie

Primärtexte

- Die Bibel. Altes und Neues Testament Einheitsübersetzung. Freiburg i. Br. 1980.
- Das Donaueschinger Passionsspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar hg. von Anthonius H. Touber. Stuttgart 1985 (= RUB 8046).
- Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck. Hg. von Johannes Janota. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionspiel. Tübingen 1996.
- Emmerick, Anna Katharina: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus. Nach den Betrachtungen der Augustinerin von Dülmen aufgeschrieben und mit einem Lebensabriss der Begnadeten versehen von Clemens Brentano. Stein am Rhein 2006.
- Fischer, Martin: Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse. Wiesbaden 2015. (= Imagines Medii Aevi 36).
- Gibson, Mel: Die Passion Christi. Deutsche Fassung der Constantin Film AG. München 2004.

Forschungsliteratur

- Bildhauer, Bettina/Bernau, Anke (Hgg.): Medieval Film. Manchester 2011.
- Blum, Matthias: Art. ‚Jesusfilme‘. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 7. Literatur, Film, Theater und Kunst. Hg. von Wolfgang Benz. Berlin u. a. 2015, S. 190-191.
- Braun, Manuel/Herberichs, Cornelia (Hgg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. München 2005.
- Braun, Manuel: violentia und potestas. Mediävistische Gewaltforschung im interdisziplinären Feld. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 127 (2005), S. 436-458.
- Dinzelbacher, Peter: Mittelalterliche Frauenmystik. Paderborn u. a. 1993.
- Eming, Jutta: Gewalt im Geistlichen Spiel: Das Donaueschinger und das Frankfurter Passionsspiel. In: German Quarterly 78/1 (2005), S. 1-22.
- Eming, Jutta: Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jutta Eming und Claudia Jarzebowski. Göttingen 2008 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuezeitforschung 4), S. 31-52.
- Fischer, Martin: Das Brixener Passionsspiel 1551 im Kontext seiner Zeit. Edition – Kommentar – Analyse. Wiesbaden 2015. (= Imagines Medii Aevi 36).
- Fischer, Martin: *Schawet, wie disse mensich ist gestalt* – Sprache und Gewalt im Sterzinger Passionsspiel. In: Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters. Hg. von Cora Dietl und Wernfried Hofmeister. Wiesbaden 2015 (= JOWG 20), S. 342-357.

- Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg: Einleitung: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. In: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. Hg. von Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/Main 2004, S. 11-17.
- Herweg, Mathias/Keppler-Tasaki, Stefan: Das Mittelalter des Historismus. Umriss einer Rezeptionskultur mit Rückblicken auf den Humanismus. In: Das Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik. Hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg 2015 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 3), S. 9-39.
- Huber, Otto: Wie jung ist der ältere Bruder? Ein Blick auf die Passionsspiele Oberammergau anlässlich Mel Gibsons Passionsfilm. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lenten. Münster 2004, S. 9-43.
- Interview mit Mel Gibson: http://www.aref.de/news/medien/2004/passion-christi_mel-gibson-interview.htm; Stand 08.06.2015.
- Kasten, Ingrid: Performativität. In der Schwebe. In: Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, frouwe, disen kranz“. Hg. von Johannes Keller und Lydia Miklautsch. Stuttgart 2008 (= RUB 17673), S. 76-92.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film. In: Mittelalter im Film. Hg. von Christian Kiening und Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (= Trends in Medieval Philology 6), S. 3-101.
- Kilb, Andreas: Sie hassten und sie schlugen ihn. The Passion of the Christ von Mel Gibson. Filmkritik in der FAZ vom 26.02.2004, abgedruckt in: Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken. Hg. von Andreas Kilb. Berlin 2008, S. 168-171.
- Krohn, Rüdiger: „So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.“ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. I. Hg. von R.K. Göppingen 1986 (= GAG; 360), S. 187-214.
- Kühnel, Jürgen: ‚Produktive Mittelalterrezeption‘. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Hg. von Irene von Burg u.a. Göppingen 1991 (= GAG 550), S. 433-467.
- Langkau, Thomas: Filmstar Jesus Christus. Die neuesten Jesus-Filme als Herausforderung für Theologie und Religionspädagogik. Münster 2007 (= Literatur – Medien – Religion 19).
- Lenten, Thomas: Blut – Echtheit – Imagination oder: Von der Wahrheit des Erzählens. In Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lenten. Münster 2004, S. 44-59.
- Müller, Jan-Dirk: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionspiel. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. der Körper als Medium kultureller Erin-

- nerung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997. (Geschlechterdifferenz & Literatur 7), S. 75-92.
- Müller, Ulrich: Formen der Mittelalter-Rezeption. Teil II. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 6), S. 507-510.
- Petersen, Christoph: Imaginierte Präsenz. In: Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Hg. von Christel Meier u. a. Münster 2004. (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 45-61.
- Pfefferman, Naomi: Actress Defends Gibson's Jesus Film:
http://www.jewishjournal.com/arts/article/actress_defends_gibsons_jesus_film_20031003; Stand: 30.05.2015.
- Schulze, Ursula: Formen der Repraesentatio im Geistlichen Spiel. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen: Niemeyer Verlag 1999, S. 312-356.
- Segal, Alan F.: The Jewish Leaders. In: Jesus and Mel Gibson's the Passion of the Christ. Hg. von Kathleen E. Corley. London 2004, S. 89-102.
- Wenzel, Edith: «Wucherer und Gottesmörder». Inszenierte Judenfeindschaft im Passionsspiel des Spätmittelalters. In: Fremdbilder – Selbstbilder. Imaginationen des Judentums von der Antike bis in die Neuzeit. Hg. von René Bloch u. a. Basel 2010, S. 135-153.
- Wirth, Uwe (Hg.): Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002.
- Wulff, Hans Jürgen: Art. Blockbuster. In: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=92>; Stand: 30.06.2015).
- Zwick, Reinhold: Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments. Regensburg 1995 (= Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 25).
- Zwick, Reinhold: Antijüdische Tendenzen im Jesusfilm. In: *Communicatio Socialis* 30/3 (1997), S. 227-246.
- Zwick, Reinhold/Lentes, Thomas (Hgg.). Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Münster 2004.
- Zwick, Reinhold: Mel Gibson und Clemens Brentano „Das Bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus“. In: Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte. Hg. von Reinhold Zwick und Thomas Lentes. Münster 2004, S. 111-138.

III. Das Blockbuster-Mittelalter im Unterricht: Didaktische Überlegungen und Konzepte

Andrea Sieber (Passau)

Die schlechtesten Nibelungen-Filme aller Zeiten?

Möglichkeiten und Grenzen einer mediävistischen Didaktisierung

Der Nibelungen-Mythos stellt eines der beliebtesten, aber auch umstrittensten Sujets in der Literatur- und Kulturgeschichte Deutschlands dar. So ist es nicht verwunderlich, dass filmische Adaptationen des Nibelungen-Mythos hinsichtlich ihrer Breitenwirksamkeit und ihres ästhetischen Anspruchs sehr unterschiedliche Rezeptionsweisen repräsentieren können:¹ Angefangen bei Fritz Langs Stummfilmklassiker von 1924, der bis zur Veröffentlichung der restaurierten Fassung 2013 lange nur als spanische DVD-Edition² greifbar war, und dem Farb-Ton-Film-Remake von Harald Reinl (1966) reicht das Spektrum von frühen Cartoon-Parodien mit Bugs Bunny (1957)³ und Theaterdokumentationen zu Heb-

-
- 1 Die bisher zur Mittelalterrezeption publizierten Filmographien konzentrieren sich vor allem auf den europäischen Kunstfilm bzw. filmische Adaptationen, die relativ nah an der mittelalterlichen Stofftradition bleiben. Vgl. Harty, Kevin J.: *The Real Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson, N. C./London 1999, S. 153, 193-197, 248; sowie *Mittelalter im Film*, hg. v. Christian Kiening; Heinrich Adolf, Berlin/New York 2006, S. 419, 435f. In der Filmographie von Andreas Wirwalski werden auch nicht realisierte Projekte und weniger zugängliche Filme verzeichnet, vgl. Wirwalski, Andreas: „Wie macht man einen Regenbogen?“ Fritz Langs Nibelungenfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption, Frankfurt/M. 1994, S. 99-104. In der tabellarischen Übersicht zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungen-Mythos von Gunter E. Grimm findet sich demgegenüber eine etwas vollständigere Bestandsaufnahme zu den Nibelungenverfilmungen, die zum Teil auch populärere Filmgenres berücksichtigt. Vgl. Grimm, Gunter E.: Die Rezeption des Nibelungenstoffes in Literatur, Kunst, Musik und Wissenschaft. Eine Synopse [Stand September 2015], online unter: <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Synopse.pdf> (Stand: 24.3.2016). Im Folgenden werden lediglich die Filme nachgewiesen, die bisher in keiner Filmographie oder Übersicht verzeichnet sind.
 - 2 *Los Nibelungos*. Divisia Home Video 2003.
 - 3 *Der Ring der Nibelungen* (orig. *What's Opera, Doc?*, 1957, 6:49 Min., FSK 6); DVD-Edition: Warner Bros Home Video Germany, a division of Warner Bros, Entertainment GmbH 2004.

bels Trilogie (1966),⁴ über einen Softporno aus den 70er Jahren bis hin zur Fantasy-Version von Uli Edel (2004) und zur Siegfried-Persiflage von Sven Unterwaldt (2005).

Berücksichtigt man außerdem Variationen der Anspielungsrezeption, bei der sich der jeweilige Plot vom mythischen Erzählkern weitgehend emanzipiert oder sogar nur einzelne Motive und Symboliken übernommen und variiert bzw. Aspekte der ideologischen Instrumentalisierung thematisiert werden, geraten zum Beispiel historische Biopics, die mit der Nibelungen-Propaganda während des 2. Weltkriegs assoziiert werden,⁵ ebenso in den Blick, wie Allusionen auf die Dolchstoßlegende, wenn in *Terminator 2 – Judgement Day* T-1000 den Terminator mit einer Eisenstange durchbohrt.⁶

Hinzu treten außerdem zahlreiche Dokudramen bzw. Dokufictions⁷ und Fernsehkrimis,⁸ die sich mit Vorliebe dem sagenumwobenen Nibelungenhort widmen, von dem nicht nur Filmhelden magisch angezogen werden, sondern von dessen Existenz Schatzsucher sogar bis heute ‚überzeugt‘ sind.⁹

Auch in neueren deutschen Fantasy-Filmen wird der Nibelungen-Mythos produktiv gemacht. *Mara und der Feuerbringer* (2015) basiert zum Beispiel auf dem ersten Teil einer Fantasy-Trilogie von Tommy Krappweis, der auch bei der Verfilmung Regie geführt hat.¹⁰ Obwohl die Bestseller-Verfilmung nicht nur mit einem von der Produktionsfirma

4 *Die Nibelungen*, Teil 1: *Siegfrieds Tod*; Teil 2: *Kriemhilds Rache*; (Regie: Wilhelm Semmelroth, 1966, 249 Min., FSK 12); DVD-Edition: *Die Nibelungen. Der komplette Zweiteiler*. Pidax film media Ltd. 2011.

5 *Rommel*, Erstausstrahlung ARD, 1.11.2012, 20:15 Uhr (Regie: Niki Stein, 2012, 117 Min., FSK 12); DVD-Edition: Universum Film GmbH 2012.

6 Vgl. dazu Wirwalski (wie Anm. 1), S. 96.

7 Vgl. exemplarisch *Der Schatz der Nibelungen. Auf den Spuren einer Sage*, (Regie: Jürgen Stumpfhaus, 2007, 2x 44 Min.); DVD-Edition: LE VISION produced by POLAR Film + Medien GmbH 2009; vgl. die Rezension unter: <http://www.uni-kiel.de/cinarchea/text/schatz-nibelungen-d.htm> (Stand: 24.3.2016).

8 Vgl. exemplarisch *Das Rätsel des Blutroten Rubins*, (Regie: Thomas Jauch, 2000, 95 Min.); nicht als DVD verfügbar, für Informationen siehe www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=514116 (Stand: 24.3.2016).

9 Ironisch gebrochen in dem Roman von Ule, Astrid; Hansen, Eric T.: *Nibelungenfieber*, Frankfurt/M. 2009.

10 *Mara und der Feuerbringer* (Regie: Tommy Krappweis, 2015, 91 Min., FSK 6); DVD-Edition: Constantin Filmverleih GmbH 2015; vgl. auch die Webpräsenz zum Film unter: www.constantin-film.de/kino/mara-und-der-feuerbringer/ (Stand: 25.3.2016).

Rat Pack gestemmt, für den deutschen Filmmarkt sensationellen Blockbuster-Budget¹¹ von 6,5 Millionen Euro und einem tollen Cast (Jan Josef Liefers als Prof. Weissinger, Christoph Maria Herbst als Loki, Neuentdeckung Lillian Prent als Mara), sondern insgesamt auch mit einer VFX-erfahrenen Crew aus Kameramann Stephan Schuh [(T)Raumschiff Surprise] und Supervisor John Nugent (*Chroniken von Narnia, Herr der Ringe*) sowie einem gelungenen Mix aus Komik und mythologischer Wissensvermittlung¹² punkten kann, floppte der Film in den deutschen Kinos.¹³

Ebenfalls in den Bereich der Anspielungsrezeption gehört schließlich Quentin Tarantinos künstlerisch ambitionierte Version des Nibelungen-Mythos. Der bekannte Kult-Regisseur hat mit *Django Unchained* (2012) eine eigenwillige Sklaven-Film-Art-House-Western-Nibelungen-Version geschaffen.¹⁴ Der Erzählkern des Nibelungen-Mythos wird über die ungewöhnliche Partnerschaft zwischen dem deutschen Kopfgeldjäger Dr. Schultz (Christoph Waltz) und dem ehemaligen Sklaven Django (Jamie Foxx) realisiert. Letzterer will seine Frau Broomhilda (Kerry Washington) aus der Gewalt des skrupellosen Plantagenbesitzers Calvin Candie (Leonardo DiCaprio) befreien und avanciert dabei zum „schwarzen Drachentöter“ bzw. zum „schwarzen Siegfried“.¹⁵

11 Der Begriff ‚Blockbuster‘ wird meist mit spezifischen Marketinginstrumenten in Verbindung gebracht; vgl. dazu Walden, Thomas: *Hollywoodpädagogik. Wie Blockbusterfilme das Lernen des Lernens organisieren*, München 2015, S. 34-47; sowie die Einleitung in diesem Band.

12 Die Romantrilogie und die Verfilmung des ersten Teils wurde wissenschaftlich durch den Experten für germanische Mythologie Rudolf Simek von der Universität Bonn begleitet; vgl. Simek, Rudolf: *Lexikon der germanischen Mythologie*, 3. völlig überarb. Aufl. Stuttgart 2006. Paratextuell schlägt sich dieses Spezialwissen in umfangreichen Erläuterungen in allen drei Bänden nieder. Vgl. Simek, Rudolf: *Wort- und Sacherklärungen*, jeweils in: Krappweis, Tommy: *Mara und der Feuerbringer*, Köln 2009, S. 312-328; ders.: *Mara und der Feuerbringer. Das Todesmal*, Köln 2010, S. 326-332; ders.: *Mara und der Feuerbringer. Götterdämmerung*, Köln 2011, S. 347-358.

13 Die Gründe erörtert Landsiedel, Timo: *Mara und die selbsternannten Genrehüter*, online unter: <http://filmeundmacher.de/2015/04/12/mara-und-die-selbsternannten-genrehueter/> (Stand: 25.3.2016).

14 *Django Unchained* (Regie: Quentin Tarantino, 2012, 165 Min., FSK 16); DVD-Edition: Sony Pictures Home Entertainment GmbH 2013.

15 Vgl. ausführlicher zu dieser „eigenwilligen“ Initiation Bennewitz, Ingrid: *Siegfried Unchained, oder: Die Gefährliche Brautwerbung des Quentin Tarantino*, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt. Zusammengestellt von Detlef Goller u. Nora Gomringer*, die horen 58/252 (2013), S. 140-144, hier S. 142.

Nicht zuletzt fungiert der Nibelungen-Mythos immer wieder als Referenzpunkt und Interpretament der Film- und Medienkritik, etwa wenn im Zusammenhang mit Russel Crowes Regiedebüt *The Water Diviner* (dt. *Das Versprechen eines Lebens*, 2014) über die Landung der Briten auf der türkischen Insel Gallipoli während des ersten Weltkrieges von „Nibelungen-Loyalität“¹⁶ der Australischen Verbündeten die Rede ist, oder wenn der im New York des Jahres 1981 angesiedelte Gangsterfilm *A Most Violent Year* (2014) von Jeffrey C. Chandor aufgrund eines „geradezu nibelungenhafte[n] Nervenkrieg[s] der Eheleute“ als „kluges Moralstück“¹⁷ eingestuft wird. Die zahlreichen Vergleiche der erfolgreichen HBO-Serie *Game of Thrones* mit der gewaltaffinen, dunklen Seite des Nibelungen-Mythos gehören ebenso in diesen Trend.¹⁸

Aus dem skizzierten Gesamtspektrum der filmischen Nibelungen-Rezeption möchte ich im Folgenden die Aufmerksamkeit auf drei exemplarische Nibelungen-Filme (*Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen*, *Siegfried*, *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen*) lenken, die man vom Genre her (Softporno, Persiflage, Fernsehkrimi-Abenteuer) oder aufgrund anderer Aspekte für eine mediävistische Didaktisierung vermutlich als ‚vollkommen ungeeignet‘ bzw. einfach als ästhetisch ‚schlecht gemachte‘ Filme einstufen würde. Nach welchen Kriterien (1) und mit welchen methodischen Arrangements (2) solche eher randständigen Filme dennoch gewinnbringend in die schulische (und universitäre) Lehre einbezogen werden können, gilt es zunächst theoretisch zu erörtern. In einem weiteren Schritt werde ich je Film didaktische Ideen entwickeln und diese vorab durch exemplarische Kurzanalysen (3) fundieren. Abgerundet wird der Beitrag mit einem kurzen Plädoyer für die zukünftige Filmauswahl (4) in didaktischen Vermittlungskontexten auch jenseits einer thematischen Bindung an den Nibelungen-Mythos.

16 Dazu vgl. Rodek, Hanns-Georg: Alte Feinde und neue Freunde. Geschichts- und Deutungsdeutung: Russel Crowes Regiedebüt bricht mit dem australischen Selbstverständnis: „Das Versprechen des Lebens“, in: *Welt kompakt*, 7. Mai 2015, S. 24f., hier S. 24.

17 Kurzkritik von Jung, Gerald in: *Zitty* 5 (2015), S. 45.

18 Zu *Games of Thrones* vgl. den Beitrag von Michaela Pözl in diesem Band.

1. Kriterien für die Filmauswahl

Mit großer Wahrscheinlichkeit gehen die Meinungen darüber, welche Nibelungen-Filme man als Expertin oder Experte für Nibelungen-Rezeption unbedingt kennen *muss*, und welche Nibelungen-Filme tatsächlich für Lehr-Lern-Prozesse geeignet sind, weit auseinander. In Abhängigkeit von Mediensozialisierungserfahrungen und Vorkenntnissen zum Nibelungen-Mythos werden Vermittlungsinstanzen jeweils anders entscheiden und mit großer Wahrscheinlichkeit divergiert die Filmauswahl erheblich, wenn es nicht um den Eigenkonsum oder die Erweiterung der Expertise im Bereich der Nibelungen-Rezeption, sondern um zielorientierte Dimensionen der didaktischen Vermittlung gehen soll.¹⁹ Mit Sicherheit ist kein Nibelungen-Film in den auf Filme spezialisierten didaktischen Kanon-Debatten zu finden.²⁰ Der einzige Anwärter für ‚Kanonwürdigkeit‘ wäre vielleicht Fritz Langs Stummfilmklassiker.²¹ Alle anderen Nibelungen-Filme werden kaum als repräsentativ für eine Epoche der Filmgeschichte oder ein bestimmtes Filmgenre wahrgenommen.²² Wenn also Nibelungen-Filme als Referenzobjekte für Lehr-Lern-Prozesse ausgewählt werden, dann müssen sich Nibelungen-Didaktiker

19 Dazu zuletzt Sieber, Andrea: An den Schnittstellen des Nibelungen-Mythos. Überlegungen zur medienintegrativen Literaturdidaktik, in: Literatur-Erlebnisse zwischen Mittelalter und Gegenwart. Aktuelle didaktische Konzepte zur Vermittlung deutschsprachiger Texte, hg. v. Wernfried Hofmeister; Ylva Schwinghammer, Frankfurt/M. u. a. 2015, S. 251-275.

20 Vgl. etwa die im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung getroffene Auswahl in Holighaus, Alfred (Hg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen, Bonn 2005; dazu außerdem Kepser, Matthis: Brauchen wir einen Filmkanon? Ein Vorschlag für eine schulinterne Initiative, in: Filmdidaktik, hg. v. Joachim Pfeiffer; Michael Staiger, Der Deutschunterricht 60/3 (2008), S. 20-32; sowie Abraham, Ulf: Filmkanon als Spiegel einer Filmgeschichte? Geschichte und Gegenwart des Mediums Film im Deutschunterricht, in: Fächer der schulischen Filmbildung. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht, hg. v. Matthis Kepser, München 2010, S. 39-54.

21 Vgl. grundlegend Kiening, Christian; Herberichs, Cornelia: Fritz Lang: *Die Nibelungen* (1924), in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening; Heinrich Adolf, Berlin/New York 2006, S. 189-225.

22 Vgl. die kurze Gegenüberstellung der bekanntesten Filme von Lang, Reinl und Edel bei Sieber, Andrea: Siegfried auf der Leinwand. Hintergrundinformationen zu Verfilmungen des Nibelungen-Mythos, in: Mittelalterliche Texte, hg. v. Nine Miedema, Praxis Deutsch 38/230 (2011), S. 59-61.

neben der Fokussierung auf das national wirkungsmächtige Narrativ²³ auf jeden Fall an anderen Kriterien orientieren als an Kanondebatten.

Einige Aspekte möchte ich im Rekurs auf die germanistisch fundierte Filmdidaktik in diesem Zusammenhang in den Blick rücken:²⁴ Zunächst ist es wichtig, Kino bzw. Filmkonsum als aktuell sehr wirkungsmächtige Sozialisationsmedien zu betrachten.²⁵ Quantitativ werden „in der (außerschulischen) Wirklichkeit weit mehr Spielfilme, Fernsehserien, Werbespots und Videoclips angeschaut als Kurzgeschichten und Romane gelesen“²⁶, was dazu führt, dass Heranwachsende heute in ihren Sehgewohnheiten an einer postmodernen Filmkultur geschult sind. Sie kennen „bizarre Szenerien“, ungewohnte Bildeindrücke und „assoziative Bildketten“, die oft temporeich, seriell und in einer schockartigen Abfolge angeordnet sind.²⁷ Der artifizielle Charakter bzw. die Produziertheit von Filmen wird meist nicht zugunsten eines realistischen Eindrucks überspielt, sondern bewusst herausgestellt und betont. Ironische Brechungen von Traditionen oder das Spiel mit Klischees werden daher von geübten Zuschauern verstanden; außerdem werden Filme zunehmend intertextuell und intermedial wahrgenommen; die „Gemachtheit“ bietet ästhetischen Genuss.²⁸

Die von Heranwachsenden mitgebrachten Sehgewohnheiten und medienästhetischen Kompetenzen stehen oft in einem konstruktiven

23 Dazu zuletzt Decker, Jan-Oliver: Fritz Langs Nibelungen (1923/24). ‚Mythisches‘ Erzählen als Dokument ‚deutscher‘ Mentalität, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hg. v. Hans Krahl, Passau 2015, S. 131-146.

24 Vgl. dazu Abraham, Ulf: Filme im Deutschunterricht, Seelze-Velber 2009; sowie Maiwald, Klaus: Filmdidaktik und Filmästhetik – Lesen und Verstehen audiovisueller Texte, in: Taschenbuch des Deutschunterrichts, Band 2, Literatur- und Mediendidaktik, hg. v. Volker Frederking u. a., 2., neubearb. u. erw. Aufl., Baltmannsweiler 2013, S. 221-242.

25 Dazu Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 19-24.

26 Maiwald 2010 (wie Anm. 24), S. 220; vgl. außerdem zum Mediennutzungsverhalten die aktuellen empirischen Erkenntnisse aus der KIM-Studie 2014. Kinder + Medien, Computer + Internet, online unter: www.mpfs.de/fileadmin/KIM-pdf14/KIM14.pdf (Stand: 29.1.2016) und der JIM-Studie 2015, Jugend, Information, (Multi) Media, online unter: www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf15/JIM_2015.pdf (Stand: 29.1.2016).

27 Dies konstatierte bereits Bergmann, Wolfgang: Film, Schnitt und Schock. Die Erlebnisrealität der Medien und ihre Einbindung in Schule und Unterricht, in: Unterrichtsmedien Friedrich Jahresheft XI (1993), S. 92-94, hier S. 92.

28 Vgl. Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 19f.

Spannungsverhältnis zum Interesse am Plot bzw. der inhaltlichen Ebene. Der verstärkte Konsum audiovisueller Medien beeinflusst dabei qualitativ die Vorstellungsbildung bezogen auf Narration und Fiktion, die an medialen Wirklichkeitsentwürfen orientierte subjektive Identitätskonstruktion sowie die „Formierung von Werten und Normen, Mythen und Diskursen einer Gesellschaft“²⁹. ‚Nebenbei‘ wird demnach ganz pragmatisch kulturelles Wissen und Weltwissen vermittelt. Auch moralische Bildung und Empathiefähigkeit werden unterstützt.³⁰ Dies alles kann intentional oder nicht-intentional erfolgen. Moralisch Fragwürdiges kann zudem filmästhetisch durchaus besonders gelungen dargeboten werden; hier müsste dann die Didaktisierung ansetzen, um so etwas wie einen angemessenen inhaltlichen Umgang mit dem ästhetisch Innovativen zu ermöglichen.³¹

Neben der Mediensozialisation verdient als weiterer Aspekt die Frage nach der medialen Konstitution von Geschlechterrollen im Film eine besondere Aufmerksamkeit.³² Didaktisch gesehen geht es dabei nicht nur um die Wahrnehmung von Rollenstereotypen in einem Film, die häufig mit genretypischen Klischees verknüpft sind, sondern es geht vielmehr darum zu klären, welche Identifikationsmöglichkeiten Mädchen und Jungen bzw. Frauen und Männern durch Filme eröffnet werden.³³ Dargestellte Eigenschaften, Verhaltensweisen, Interessen, Fähigkeiten und

29 Maiwald 2010 (wie Anm. 24), S. 220.

30 Vgl. Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 20.

31 Eine entsprechende didaktische Aufmerksamkeit hat zum Beispiel Tom Tykwers *Lola rennt* (1998) erfahren. Obwohl es um moralisch fragwürdige Geschäfte geht, zeichnet sich der Film durch serielles Erzählen, rasante Schnitte, abrupte Kamerabewegungen, Trickfilmsequenzen und Einzelbildmontagen aus, die ein hohes filmästhetisches Komplexitätsniveau erreichen; vgl. Hickethier, Knut: Drei Möglichkeiten zum Leben: „Lola rennt“, in: *Deutschunterricht* 55/6 (2002), S. 13-17; sowie Matthis Kepser: Auf den Spuren eines Zeit-Spiel-Films. Anregungen zu *Lola rennt*, in: *Praxis Deutsch* 29/175 (2002), S. 44-50.

32 Vgl. dazu das Themenheft: Grenzen überschreiten. Geschlechter im Film, hg. v. Joachim Pfeiffer, *Der Deutschunterricht* 66/5 (2014). Zur *Gender*-Relevanz bezogen auf Nibelungen-Filme vgl. zuletzt Schul, Susanne: HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen, Frankfurt/M. u. a. 2014.

33 Zur Herausbildung und Affirmation von *gender*-distinkten Klischeevorstellungen vgl. verschiedene Beiträge in dem Band: *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen*, hg. v. Maya Götz, München 2013.

Tätigkeiten werden meist ergänzt durch eine nuancierte Bildrhetorik, über die eine Charakterisierung der Hauptfiguren zum Beispiel mit Hilfe von Mimik, Gestik, Kleidung, Sprache, Namen oder kulturellen Attributen, wie Fahrzeugen oder Waffen als Insignien der Macht, erreicht werden kann. Auch wenn dem ersten Anschein nach Frauen selbstbewusst und emanzipiert in Szene gesetzt werden, kann eine vertiefte Auseinandersetzung mit zum Teil subtilen Details ein wesentlich differenzierteres bzw. widersprüchlicheres Gesamtbild ergeben. Eine *gender*-sensible filmsemiotische Analyse ermöglicht demnach zu erkennen, wie in einem Film einerseits angeblich starke Frauenfiguren konstituiert und dabei andererseits gleichzeitig doch traditionelle Rollenerwartungen bedient werden.³⁴

Kriterien für eine didaktisch motivierte Filmauswahl tangieren zudem immer Fragen nach der Qualität von Filmen: Was macht einen guten Film aus und welche Kriterien sollen für diese positive Bewertung gelten? Was Heranwachsende angeblich sehen sollten, ist allerdings meist nicht identisch mit dem, was sie tatsächlich gut finden.³⁵ Dementsprechend fallen die Qualitätskriterien aus Sicht Erwachsener anders aus, als aus Sicht von Kindern und Jugendlichen. Qualitätskriterien Erwachsener sind in der Regel Verständlichkeit, ästhetische Qualität, Engagement, Unterhaltung, Unschädlichkeit, Glaubwürdigkeit und Anwesenheit von Identifikationsmodellen.³⁶ Ulf Abraham hat in seiner einschlägigen Monographie *Filme im Deutschunterricht* von 2009, orientiert an den Grundsätzen des *European Children's Film Network*,³⁷ aus fachdidaktischer Perspektive pädagogische und ästhetische Kriterien zusammengestellt, durch die sich Kinder- und Jugendfilme auszeichnen sollten.³⁸

34 Vgl. Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 21.

35 Vgl. Abraham 2009 (wie Anm. 24), ebd.

36 Vgl. Nikken, Peter: *Quality in Children's Television*, Leiden 1999.

37 Online unter: <http://www.ecfaweb.org/ecfnet/quality.php?f=2> (Stand: 26.3.2016).

38 Die nachfolgende Auflistung wird vollständig zitiert nach Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 23f.

„Gute“ Kinder- und Jugendfilme...

1. ...berücksichtigen die Wahrnehmung der Heranwachsenden und setzen filmsprachliche Möglichkeiten angemessen ein, d. h.:

- nehmen eher die Perspektive von Heranwachsenden ein als die von Erwachsenen auf Heranwachsende,
- präsentieren neben klischeehaft-statischen Figuren jedenfalls einige auf Entwicklung angelegte (Haupt-)Figuren,
- erzählen Geschichten auf für ihre Zielgruppe verständliche Weise, d. h. v. a. im Kinderfilm kontinuierlich und mit wenigen Sprüngen (*Crosscuts*), in erzählender statt assoziativer Montage sowie mit weitgehend synchronem Ton,
- setzen anspruchsvolle Ausdrucksmittel des Films (z. B. Kontrast- und Parallelmontage, Vor- und Rückblende, Asynchronie von Ton und Bild) sparsam ein,

2. ...kommen dem Bedürfnis Heranwachsender nach Erwerb von Weltwissen, Vorstellungsbildung und Orientierung in der Welt entgegen, d. h.:

- entwerfen interessante – auch fantastische – Welten, die zum Denken in Möglichkeiten anregen,
- bieten Spaß und Spannung, ohne darüber vergessen zu machen, dass Leid, Kummer und ungestillte Bedürfnisse zur Sozialisation gehören und Kinderleben prägen,
- verharmlosen nichts, sondern zeigen auch Bosheit, Dummheit und Heimtücke; dabei bieten sie aber auch Möglichkeiten der Orientierung an positiven Figuren, die Werte wie Selbstbestimmung, Mut, Solidarität, Geduld oder Verständigungsbereitschaft verkörpern,
- erlauben auch andere Kulturen und frühere Epochen der eigenen Kultur kennen zu lernen und damit Werte und Normen zu reflektieren,

3. ...nehmen ihre Funktion als generationenübergreifendes Medium ernst und klagen das Recht auf Kindheit und Würde werdender Persönlichkeiten ein, d. h.:

- nehmen die Wünsche und Probleme von Kindern und Jugendlichen ernst,
- bieten thematische Anlässe für eine Kommunikation zwischen Kindern und Erwachsenen und sollten daher auch den erwachsenen

„Mitzuschauer“ nicht langweilen, sondern ihm Stoff zum Nachdenken bieten (z. B. über die eigenen Kindheits- und Kinderbilder),

- entwerfen keine Idyllen und unterfordern ihre Zuschauer/-innen nicht durch völlig ungläubwürdige Happy Endings,
- sondern zeigen, welche Welt Kinder immer schon vorfinden und was es bedeutet, in ihr aufzuwachsen.

Mit einem solchen, an Bildungswerten orientierten Kriterienkatalog konfrontiert, stehen Mainstream-Filme³⁹ unter dem ‚kulturellen Verdacht‘ sich lediglich auf den Spaßfaktor beim Publikum und den kommerziellen Erfolg der Produktionen auszurichten, was meist mit einer Unterstellung von ‚Minderwertigkeit‘ und der Etikettierung als ‚schlechte‘ Filme korreliert.⁴⁰ Statt Erfolg und Kommerzialität gegen Ästhetik auszuspielen, lohnt es sich jedoch eine Balance zwischen lustvollem Eskapismus und einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vielfalt medienästhetischer Wirklichkeiten und deren Identifikationsgeboten didaktisch herzustellen. D. h. genussvoller Filmkonsum auch ‚schlechter‘ Filme wäre nicht kulturpessimistisch zu verdammen, sondern konstruktiv so in schulische (und universitäre) Lehr-Lern-Prozesse einzubeziehen, dass *visual literacy*⁴¹ auf eine spezifische ‚Spielfilmkompetenz‘⁴² fokussiert werden kann.

2. Filmdidaktische Potenziale

Zu den filmdidaktischen Zielperspektiven gehören grundlegend die Auseinandersetzung mit filmisch vermittelten Wirklichkeitsmodellen auf der Inhaltsebene, was eine Dekodierfähigkeit bezogen auf filmästhetische

39 Zur Begriffsproblematik und damit verknüpften Werturteilen vgl. exemplarisch Maase, Kaspar: Die ästhetische Würde des Kassenerfolgs. Zum Verhältnis zwischen Mainstream-Diskurs und Massenpublikum, in: Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino, hg. v. Irmbert Schenk u. a., Berlin 2006, S. 17-30.

40 Vgl. Maiwald 2010 (wie Anm. 24), S. 223f.

41 „Gemeint ist damit die Fähigkeit, Bilder zu ‚lesen‘, also ihnen verstehend Sinn und Bedeutung abzugewinnen. Nicht nur bei Filmen, sondern auch bei Fotos und anderen bildlichen Darstellungen kommt es darauf an, Darstellungintentionen zu verstehen und eine ‚Botschaft‘ zu sehen, nicht nur abgebildete Objekte auf Papier, Bildschirm oder Leinwand.“ Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 27.

42 Dazu Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 25.

Ausdrucksmöglichkeiten voraussetzt, die Realisierung inter- bzw. transmedialer Zusammenhänge sowie eine kulturelle Handlungsfähigkeit, die meist als mehrdimensionale Medienkompetenz modelliert wird.⁴³ Da Filme als semiotisch komplexe Hybrid- bzw. Symmedien⁴⁴ konstituiert sind, die sich spezifischer ästhetischer Codes der sogenannten Filmsprache bedienen, erfordert ihre didaktische Erschließung die Vermittlung filmspezifischer Analysekatogorien.⁴⁵ Diese sind auf der visuellen, auditiven und narrativen Ebene angesiedelt.⁴⁶ Zur visuellen Ebene gehören Cadrage, Bildformat, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Kamera- und Objektbewegung, Beleuchtung und Farbgestaltung sowie *Mis en scène*.⁴⁷ Auf der auditiven Ebene werden neben On- und Off-Ton verschiedene Bild-Ton-Verknüpfungen differenziert sowie die Abmischung von Sprache, Musik, Geräuschen und auditiven Special Effects als Sound Design betrachtet.⁴⁸ Aufgrund zahlreicher Parallelen zwischen schriftliterarischem und filmischem Erzählen wird die narrative Ebene zum Teil mit erzähltheoretischen Kategorien erschlossen, die sich einer-

-
- 43 Vgl. Maiwald 2010 (wie Anm. 24), S. 228-231; Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 25-46; sowie Groeben, Norbert: Dimensionen der Medienkompetenz: Deskriptive und normative Aspekte, in: Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen, hg. v. Norbert Groeben; Bettina Hurrelmann, Weinheim/München 2002, S. 160-197, hier besonders S. 166-179.
- 44 Zum Begriff ‚Symmedialität‘ vgl. Frederking, Volker: Symmedialität und Synästhetik. Die digitale Revolution im medientheoretischen, medienkulturgeschichtlichen und mediendidaktischen Blick, in: Digitale Medien im Deutschunterricht, hg. v. Volker Frederking u. a., Baltmannsweiler 2014, S. 3-49.
- 45 Inzwischen gibt es zahlreiche Lehr- und Unterrichtsmaterialien, die eine entsprechend anschauliche Vermittlung der Grundbegriffe leisten. Besonders kompakt bei Staiger, Michael: Filmanalyse – ein Kompendium, in: Filmdidaktik, hg. v. Joachim Pfeiffer; Michael Staiger, *Der Deutschunterricht* 60/3 (2008), S. 8-18; ansonsten unverzichtbar Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien; mit einer Einführung in Multimedia. Überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek b. H. 2009; sowie ders.: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek b. H. 2000.
- 46 Die nachfolgend genannten Kategorien werden noch weiter in Subkategorien ausdifferenziert; zum Teil können die Oberbegriffe anders akzentuiert sein. Vgl. Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt/M. 1993; sowie Klant, Michael; Spielmann, Raphael: Grundkurs Film 1: Kino, Fernsehen, Videokunst, Braunschweig 2008.
- 47 Als Elemente der Produktion akzentuiert bei Klant; Spielmann 2008 (wie Anm. 46), S. 93-126.
- 48 Dazu Klant; Spielmann 2008 (wie Anm. 46), S. 149-170.

seits an den Ausdrucksmöglichkeiten des Romans orientieren (Differenzierung von Story und Plot; Erzählinstanz; Figuren und Figurenkonstellation; Zeit- und Raumdimensionen; Distanz, Fokalisierung und Perspektivierung).⁴⁹ Andererseits werden auch Elemente der Postproduktion wie Montageprinzipien oder Schnitttechniken als filmspezifische Narrationsverfahren betrachtet.⁵⁰ Für die didaktisch gelenkte Wahrnehmung von Filmen sind außerdem diverse Kontextinformationen relevant:⁵¹ die Gattungs- und Genrezugehörigkeit oder die Einordnung in filmgeschichtliche Epochen, die filmästhetische Programmatik, das Œuvre eines Regisseurs, die spezifischen Rahmenbedingungen für Produktion und Vermarktung, die Einbettung in aktuelle Diskurse und spezifische Lebenswelten, die transmediale Vernetzung und die im digitalen Zeitalter enorm gesteigerte Verfügbarkeit von Bonus-, Werbe- und Zusatzmaterial. Damit korreliert zum Teil die metareflexive Ebene einer fortgeschrittenen Rezeption, die sich an den spezifischen Ansätzen und Erkenntnissen der Filmwissenschaften oder den Aufgaben der Filmkritik orientiert.⁵²

Insgesamt soll die kompakte Auflistung nicht abschreckend wirken, sondern vielmehr aufzeigen, dass in der Kategorienfülle unabhängig von der ästhetischen Qualität und dem Markterfolg eines Films mit Sicherheit für *jeden* Film Analyseaspekte auszumachen sind, die eine mediävistische Didaktisierung lohnenswert erscheinen lassen. Die Vorteile, hierfür bevorzugt Mainstream- oder Blockbuster-Filme zu berücksichtigen, liegen auf der Hand.⁵³ Das enorme Faszinationspotenzial, das

49 Vgl. den Abschnitt ‚Schriftliterarisches und filmisches Erzählen‘ in: Staiger, Michael: Literaturverfilmungen im Deutschunterricht, München 2010, S. 25-41; sowie den Abschnitt ‚Film‘ bei Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007, S. 77-103.

50 Vgl. exemplarisch zu Montageprinzipien Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik, Wien u. a. 2005, S. 62-74; zur Postproduktion inklusive Schnitt siehe Klant; Spielmann 2008 (wie Anm. 46), S. 127-148.

51 Dazu exemplarisch Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, 3., überarb. u. aktualisierte Aufl., Konstanz 2015, S. 259-310.

52 Dazu Klant; Spielmann 2008 (wie Anm. 46), S. 171-192.

53 Mit Blick auf den Geschichtsunterricht u. a. am Beispiel eines von den Feuilletons und der Filmkritik vernichtend beurteilten, aber kommerziell erfolgreichen Blockbuster-Films wie *1 ½ Ritter – Auf der Suche nach der hinreißenden Herzelinde* (2008) erörtert von Kuchler, Christian: Von Mönchen, Rittern und einer Päpstin: Das Mittelalter im aktuellen Spielfilm. Das Kino als Lernort für Geschichte, in: Das Mittelalter

Mittelalterbilder auf heranwachsende Generationen und moderne Konsumenten ausüben, basiert maßgeblich auf der visuellen und multimedialen Präsenz dieser Bilder und Vorstellungen im Alltag. Daran anzuknüpfen, sichert in der Regel die intrinsische Motivation, sich auch analytisch damit auseinanderzusetzen, wie das Thema ‚Mittelalter‘ filmästhetisch umgesetzt wird und welche Klischeevorstellungen⁵⁴ dabei meist generiert werden. Da heranwachsende Generationen außerdem multimedial sozialisiert und über die Omnipräsenz bewegter Bilder im Alltag (Fernsehen, Werbung, Musikvideoclips) mit dem Medium Film grundsätzlich vertraut sind, kann an unbewusst ausgebildete Sehgewohnheiten und auch medial vermittelte Erzählstrukturen hervorragend angeknüpft werden.⁵⁵

Führt man die lernenden Rezipienten unter diesen Voraussetzungen an einen reflektierten und souveränen Umgang mit der kommerziellen Filmpraxis heran, können zum einen die transportierten Klischeebilder offengelegt, durch die Analyse kritisch hinterfragt und durch den Einbezug historischen Kontextwissens problematisiert oder revidiert werden. Neben der inhaltlich-ästhetischen Verstehenskompetenz wird zum anderen auch ‚kulturelle Handlungsfähigkeit‘⁵⁶ bezogen auf das Medium Film erreicht. Dies betrifft die Institutionalisierung von Fernsehen und Kino (z. B. die Trennung von öffentlich-rechtlichem Fernsehen und Privatsendern), die Lenkung des Medienangebotes durch Filmwerbung oder Filmkritik, die subjektive emotionale Gratifikation der Konsumenten, die Ubiquität der Rezeptionsmöglichkeiten von Multiplex-Kino bis Streaming-Dienst, die Aushandlung ästhetischer Urteile etwa durch di-

zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis, hg. v. Thomas Martin Buck; Nicola Brauch, Münster 2011, S. 157-170, hier besonders S. 165-167.

- 54 Vgl. Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, hg. v. Mischa Meier; Simona Slanička, Köln u. a. 2007, S. 63-83; sowie die Beiträge in der Rubrik ‚Mittelalter im Film‘ in: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur, hg. v. Christian Rohr, Berlin 2011.
- 55 Zu audiovisuellen Medien unter didaktischen Gesichtspunkten vgl. insgesamt Frederking, Volker u. a.: Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung, 2., neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin 2012, S. 145-203.
- 56 Dazu und den nachfolgend genannten Aspekten vgl. Maiwald 2010 (wie Anm. 24), S. 230f; Frederking u. a. 2012 (wie Anm. 55), S. 193f.

gitale Anschlusskommunikation sowie die Initiierung medialer Eigenproduktionen (z. B. Distribution von Videos auf YouTube).

Insgesamt werden enorme Potenziale für ästhetisches Lernen freigesetzt: Durch regelmäßigen Filmkonsum (unbewusst) erworbenes Wissen über Ästhetik, Narrativik und audiovisuelle Medialität kann konstruktiv in Lehr-Lern-Prozesse eingebunden werden, die im Endeffekt ein vertieftes Verstehen mittelalterlicher Literatur und mediävistischer Sachverhalte ermöglichen können. Das unterrichtliche Arrangement, das mir derzeit für das Schaffen entsprechender Zu- und Übergänge zu im Alltag eher unbekannter Literatur – hier dem *Nibelungenlied* als wirkungsmächtigstem Rezeptionszeugnis zum Nibelungen-Mythos – als besonders geeignet erscheint, ist das Konzept der intermedialen Lektüre (IML).⁵⁷ Im Grunde genommen, geht es dabei um eine „kontrastierende, vergleichende und wiederholende Rezeption“⁵⁸ eines literarischen Werkes in unterschiedlichen medialen Konstellationen, die im Sinne einer didaktischen Progression zueinander in Beziehung gesetzt werden, in Abgrenzung zu einem eher sprunghaften und auf leicht zugängliche Einzelmedien fokussierten ungesteuerten Konsumieren desselben Werkes im medialisierten Alltag von heranwachsenden Kindern und Jugendlichen.⁵⁹ Auf der Basis intermedial verwobener Rezeptionseindrücke sollen Schülerinnen und Schüler in einem gestuften Prozess eine komplexe literarästhetische Kompetenz erwerben. Muster für Zu- und Übergänge ergeben sich nach ersten empirischen Erkenntnissen in

57 Vgl. Kruse, Iris: Brauchen wir eine Medienverbunddidaktik? Zur Funktion kinderliterarischer Medienverbünde im Literaturunterricht der Primar- und frühen Sekundarstufe, in: *Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung* 1 (2014a), online unter: <http://leseräume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-kruse.pdf> (Stand: 29.1.2016). Das Konzept wurde für die Grundschule bzw. für die frühe Sekundarstufe entwickelt; ein Transfer in höhere Jahrgangsstufen erscheint mir mit didaktischen Anpassungen sehr sinnvoll.

58 Kruse, Iris: Intermediale Lektüre(n). Ein Konzept für Zu- und Übergänge in intermedialen Lehr- und Lernarrangements, in: *Kinder- und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz*, hg. v. Gina Weinkauff u. a., Frankfurt/M. u. a. 2014b, 179-198, hier S. 186.

59 Von den bei Kruse angeführten Beispielen kommt der Medienverbund zum *Kleinen Ritter Trenk* mediävistischen Vermittlungsinteressen am nächsten; vgl. Kruse 2014a (wie Anm. 57), S. 2 u. ö., Kruse 2014b (wie Anm. 58), S. 183 u. ö.

vier Bereichen: Alteritätsempfinden, Differenzerfahrung, intermediale Kohärenzbildung und literarästhetische Urteilsbildung.⁶⁰

Bezogen auf die nachfolgenden exemplarischen Kurzanalysen und didaktischen Überlegungen zu drei ‚schlechten‘ Nibelungen-Filmen lässt sich bereits an dieser Stelle sagen, dass die Mainstream-Filme gar nicht rezipiert werden können, „ohne dass Erinnerungen an bereits Gesehenes, Gehörtes, Gelesenes, Erfahrenes, Gedachtes und Empfundenes aktualisiert“⁶¹ wird. Die filmdidaktische Erschließung knüpft daran an und fundiert das Vorwissen etwa durch eine jahrgangsstufengerechte und historisch kontextualisierte Dekodierung von mittelalterspezifischen Symboliken oder die Erfassung von Leitmotiven, die sich zum Beispiel in der Oberstufe als besonders ergiebig für die propädeutische Vermittlung mediävistischer und filmwissenschaftlicher Ansätze erweisen und sich idealerweise durch einen gemeinsamen theoretischen Schnittpunkt wie *Gender*, Intertextualität/Intermedialität, Narratologie, Psychoanalyse oder Semiotik auszeichnen.⁶²

Für den didaktischen Brückenschlag sind selbstverständlich geeignete methodische Arrangements und weitere Hilfsmittel⁶³ erforderlich. Abraham hat einige Möglichkeiten für die Arbeit mit Filmen im Deutschunterricht zusammengestellt, die zum Teil auch in der akademischen Lehre produktiv gemacht werden können:⁶⁴ Zu den filmdidaktischen Verfahren zählen zunächst ‚klassische‘ Methoden, die jeweils auf den medialen Kontext zu fokussieren sind. Dazu gehören Anschlusskommunikation, Textproduktionen, wie zum Beispiel Sequenz-

60 Vgl. Kruse 2014a (wie Anm. 57), S. 18-24; zur mediävistischen Anwendung siehe demnächst Sieber, Andrea: *swer niht vürbaz kan vernemen, der sol dâ bi ouch bilde nemen*. Der *Welsche Gast* im medienintegrativen Deutschunterricht, in: 800 Jahre „Welscher Gast“. Neue Fragen zu einer alten Verhaltenslehre in Wort und Bild, hg. v. Peter Schmidt u. a., Berlin/Boston 2018 [Manuskript bei den Herausgebern].

61 Kruse 2014a (wie Anm. 57), S. 24.

62 Entsprechende theoretische Verbindungslinien ergeben sich z. B. beim Abgleich zwischen Klant; Spielmann 2008 (wie Anm. 47), S. 171-192, und dem aktuellen mediävistischen Standardwerk zu: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, hg. v. Christiane Ackermann; Michael Egerding, Berlin/Boston 2015.

63 Dazu Staiger 2008 (wie Anm. 47), S. 15-17.

64 Vgl. Abraham 2009 (wie Anm. 24), S. 78-101; siehe außerdem die zum Download angebotenen methodischen Handreichungen online unter: www.kinofenster.de/download/methoden-der-filmarbeit.pdf (Stand: 20.2.2015).

protokolle, Drehbuch, Filmkritik, Interpretation, kreatives Schreiben etc., und handlungsorientierte Verfahren im Umgang mit Filmen, etwa die szenische Interpretation (Nachspiel von Filmszenen, Füllen von Leerstellen, Simulation von Pre- und Postproduction-Prozessen, etwa zu Castings oder zur Aufgabenverteilung am Set).

Darüber hinaus orientiert sich die filmdidaktische Arbeit folgerichtig am Medium selbst und nutzt dafür die spezifischen technischen Möglichkeiten, die es heutzutage gibt, wie die Arbeit mit Frames und ausgewählten Sequenzen. Mediale Begleitprodukte oder Paratexte, wie Filmplakate und Trailer sowie Bonus-Material, etwa Regiekommentare, Portraits, Storyboards, Foto-Galerien, Making-Offs etc., sind mittlerweile sehr gut zugänglich und können zusätzlich zur Erarbeitung eines vertieften Filmverständnisses und zur Unterstützung der Deutungskompetenz herangezogen werden. Auch Mehrsprachigkeit kann mit Hilfe von Untertiteln und Synchronfassungen als weitere Interpretationsebene einbezogen werden.

3. Exemplarische Kurzanalysen und didaktische Überlegungen zu drei ‚schlechten‘ Nibelungen-Filmen

3.1 *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen*⁶⁵

In diesem für den Beginn der 70er Jahre typischen Soft-Sex-Porno, der ein Hit auf dem *New Yorker Erotic Film Festival* 1971 war,⁶⁶ dienen in erstaunlichem Umfang Motive aus dem Nibelungen-Mythos als Aufhänger für diverse Sexszenen, die jedoch gemäß der damaligen Konventionen nicht als Geschlechtsakte vollzogen, sondern lediglich angedeutet werden.

65 *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen*, BRD 1970 P Hermes-Synchron/Atlas; R Adrian Hoven; B Fred Denger; K Hans Staudinger; M Daniele Patucci; D Raimund Harmstorf (Siegfried), Sybill Danning (Kriemhild), Heidi Bohlen (Brunhild), Carlheinz Heitmann (Gunther), Fred Coplan (Hagen); L 95; FSK 18; E 30.4.1971; vgl. Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot im Kino und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien. Bd. 7: S, hg. v. Katholisches Institut für Medieninformation e. V. u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek b. H. 1991, S. 3466f.; DVD-Edition: Laser Paradise, o. J.

66 Dazu Harty 1999 (wie Anm. 1), S. 153, mit weiterführenden Hinweisen zur zeitgenössischen amerikanischen Kritik.

Zum Plot:⁶⁷ Zunächst befürchten die Wormser kriegerische Auseinandersetzungen, als Siegfried von Xanten (Raimund Harmstorf) in ihre Stadt kommt. Aber die Potenz des Drachentöters im Umgang mit seinem ‚Schwert‘ imponiert König Gunther so sehr, dass er ihm im Gegenzug für die Unterstützung bei der Brautwerbungsfahrt nach Island seine Schwester Kriemhild (Sybill Danning) verspricht. Bevor man zu Brünhild (Heidy Bohlen) aufbricht, wird eine Sexorgie gefeiert, bei der Siegfried die gesamte weibliche Dienerschaft entjungfert.

Etwa in der Mitte des Films, kurz nach der Ankunft in Island, verständigen sich Gunther, Hagen und Siegfried über die Strategien, mit denen man Brünhild gegenüber treten will (vgl. Timecode 00:44:30-00:45:20).⁶⁸ Diese Szene eignet sich, um zu identifizieren, welche Elemente des Nibelungen-Mythos aufgegriffen und nach welchen Prinzipien diese adaptiert werden. Siegfried fädelt die Standeslüge ein und verspricht Gunther, ihn bei der Brautwerbung mit Hilfe der Tarnkappe zu unterstützen, wodurch sich Gunther geehrt fühlt. Gut zu erkennen ist, dass es bei der Realisierung des Geschehens kaum um schauspielerisches Können geht. Die Nebenfiguren gehen in Klischees auf: Hagen trägt einen geflügelten Helm und Augenklappe, beides geprägt durch die frühe Ikonographie von Wagners *Ring*.⁶⁹ Siegfrieds Dienstmann ist mehr an der Versorgungslage interessiert als an der Brautwerbung, was vor allem daran deutlich wird, dass er die Wertschätzung seines Herren für Brünhild bzw. das weibliche Geschlecht insgesamt überhaupt nicht

67 Vgl. die Kurzzusammenfassungen bei Harty 1999 (wie Anm. 1), S. 153; Kiening; Adolf 2006 (wie Anm. 1), S. 435f. Im Folgenden verwende ich vereinheitlichte Namen für die Figuren, auch wenn diese von Film zu Film geringfügig voneinander abweichen können, hier zum Beispiel Brünhild statt Brunhild.

68 Vgl. *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* (wie Anm. 65). Im Folgenden beschränke ich mich auf die Szenen, die im Rahmen des Vortrags gezeigt wurden und weise die Szenen über den Timecode der jeweiligen DVD-Editionen nach; in Abhängigkeit vom benutzten Wiedergabemodus kann es ggf. zu geringfügigen Abweichungen des Timecodes kommen.

69 Die Erstaussattung der Opern basiert auf Kostümentwürfen, die Carl Emil Doepler für die neu gegründeten Bayreuther Festspiele 1876 angefertigt hatte. 1881 verkaufte man die komplette Ausstattung der Uraufführung mit den Kostümen von Doepler an den Operndirektor Angelo Neumann, der den Bayreuther Ring auf Gastspielreise durch ganz Europa schickte, wodurch die Kostüme so richtungswesend wahrgenommen wurden, dass sie bis heute die Nibelungen-Ikonographie prägen. Vgl. *Der Ring des Nibelungen: Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth*. Reprint der Originalausgabe Berlin um 1889, Leipzig 2012.

nachvollziehen kann. Auffällig ist in dem Zusammenhang ein erstes Indiz für einen abwertenden Sprachgebrauch gegenüber weiblichen Figuren. Die Bezeichnung „Weib“ wird im Äußerungskontext des Films vulgärsprachlich misogyn bzw. sexistisch zugespitzt und impliziert keine ständischen Konnotationen wie der mittelhochdeutsche Begriff *wîp*.⁷⁰ Um diese Spur weiterzuverfolgen, kommt ein Vergleich der verabredeten Strategien mit deren tatsächlichen Realisierung bei der ersten Begegnung mit Brünhild in Frage (vgl. Timecode 00:46:57-00:49:09). Im Kontrast zum vertrauten Nibelungen-Plot sind die veränderte Kontaktaufnahme und die Umdeutung der Gesamtkonstellation auffällig. Brünhild begrüßt die Ankömmlinge zunächst neutral; Gunther nutzt die Gelegenheit sich selbst vorzustellen, was sonst bekanntlich Siegfried übernehmen muss.⁷¹ Als Hagen auf Brünhilds Spott über die ‚Unmännlichkeit‘ der Wormser reagiert, wird notgedrungen auch er von Gunther vorgestellt. Siegfried wird in das Begrüßungsgespräch überhaupt nicht involviert. Er bleibt anonym und gemäß der verabredeten Standeslüge konsequent im Hintergrund. Kohärent zu seiner vermeintlich untergeordneten Rolle beschäftigt er sich lediglich demonstrativ mit Gunthers Pferd. Nachdem Brünhild von Gunthers Brautwerbung erfahren hat, eröffnet sie ihm ihre Bedingungen: Innerhalb von drei Nächten muss sie in die Knie gezwungen werden. Elf Bewerber haben bereits ihr Leben gelassen; der Mann, der Brünhild befriedigen könnte, sei noch nicht geboren. Als Gunther ihr Eitelkeit – Hoffart – vorwirft und seine Qualitäten im Waffengebrauch betont, stachelt dies Brünhilds Stolz weiter an. Ihr Turnierplatz ist nicht mit Worms zu verwechseln; bei ihr muss tatsächlich ein Fegefeuer bezwungen werden. Das Ganze gipfelt in der befremdlichen Selbstbezeichnung Brünhilds: „Ich selbst bin die Hölle!“ Im *Nibelungenlied* dient Brünhild dagegen als Projektionsfläche für misogynen Kommentare männlicher Antagonisten,⁷² durch die ihre Macht

70 Dazu den Abschnitt *vrouwe* und *wîp*. Die höfische Dame, in: Ehrismann, Otfrid: Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten, München 1995, S. 228-238.

71 Vgl. Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B, hg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2011, Str. 418-420. Im Folgenden beziehe ich mich auf diese für didaktische Zwecke am geeignetsten erscheinende aktuelle Reclam-Taschenbuch-Edition.

72 Die Wirkungsmächtigkeit misogynen Diskurse im *Nibelungenlied* wurde bisher noch nicht systematisch untersucht. Vgl. dazu den Abschnitt ‚Geschlechterkampf‘ bei

und Gewaltfähigkeit als Normenbruch kenntlich gemacht wird, indem zunächst Hagen auf Isenstein und später auch Gunther nach der gescheiterten Brautnacht in Worms die übermächtige Königin sprachlich als *tívels wíp* (Str. 436,4), *des úbeln tívels brût* (448,4) und *ubel tível* (646,2) herabwürdigten.

Die Differenzen zum Nibelungen-Mythos sind demnach zum Teil eklatant: Behauptet wird eine erstaunliche weibliche Subjekt- und Machtposition, die aber sukzessive umso drastischer durch männliche Sexualgewalt in ‚normierte‘ Bahnen gelenkt werden muss.⁷³ Interessant ist allerdings die Nähe zur mittelalterlichen Terminologie, denn *superbia* (Hoffart)⁷⁴ bezeichnet eine der sieben Todsünden. Im Zusammenspiel mit Brünhilds Selbstkonnotation als Verkörperung von Fegefeuer und Hölle ergibt dies ein misogynyes Phantasma weiblicher Sexualität, die es gewaltsam unter Kontrolle zu bringen gilt. Indikatoren für die gewaltförmige Realisierung liefert die sprachliche Engführung von Sexual- und Kampfmetaphorik, die sich durch den gesamten Film hindurch zieht. Exemplarisch hierfür kann eine schwankhafte Gesprächskonstellation betrachtet werden, in der Brünhilds Gefolge mit Siegfrieds Dienstmann einen verbalen Schlagabtausch führt (vgl. Timecode 00:51:13-00:52:10). Die Szene stimmt die Zuschauer imaginär auf eine anschließende Sexorgie ein, die als Brautwerbungsprobe für Gunther alias Siegfried konfiguriert ist. Die mit nackten Brüsten amazonenhaft erotisierten Hofdamen Brünhilds stellen dem tölpelhaften Knecht einen sexualisierten Geschlechterkampf in Aussicht, bei dem er durch Anspielungen auf SM-Praktiken von Anfang an in einer subordinären Position imaginiert wird. Das Sujet und der ironische Unterton verdeutlichen aber, dass nur an dieser Stelle noch auf Kosten des vermeintlich unterlegenen männlichen Geschlechtspartners gelacht werden kann. Tatsächlich ahnt man bereits, dass die Szene lediglich kontrafaktisch antizipieren soll, wie

Sieber, Andrea: Gender Studies, in: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, hg. v. Christiane Ackermann; Michael Egerding, Berlin/Boston 2015, S. 103-140, hier S. 127f.

73 Zur etwas anderen Gewichtung der Gender-Konzeption des Films siehe auch den Beitrag von Nadine Hufnagel in diesem Band.

74 Dazu insgesamt Hempel, Wolfgang: *Übermuot diu alte...*. Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1970.

Siegfried kurz darauf als überragender Sexualprotz agiert und den Widerstand des weiblichen Geschlechts brechen wird.

Insgesamt muss unter didaktischen Gesichtspunkten angemerkt werden, dass die Arbeit mit dem Film aufgrund des Softporno-Sujets und der FSK-Freigabe ab 18 Jahren wenn überhaupt nur begrenzt für die akademische Lehre geeignet erscheint.⁷⁵ Im Sinne eines anthropologischen Grundinteresses könnte diachron und intermedial kontrastiv zumindest der historische Wandel von Frauenbildern und Sexualitätsdispositiven im Kontext misogynen Diskurses untersucht werden. In diesem Zusammenhang erscheint mir allerdings der direkte Szenenvergleich zwischen dem *Nibelungenlied* und dem Soft-Porno weniger ergiebig zu sein, als vielmehr der Einbezug von mittelalterlichen Kurzerzählungen,⁷⁶ die zum Teil eine größere Nähe zum pornographischen Filmsujet aufweisen. Dabei wäre dann der Konnex zwischen gattungs- bzw. genrespezifischen Darstellungsmustern in ausgewählten mittelalterlichen Texten bzw. in Pornofilmen der 70er Jahre und den jeweiligen misogynen Stereotypen heraus zu präparieren. Die Ergebnisse wären schließlich hinsichtlich der zeitgenössisch je unterschiedlichen Strategien der Narrativierung und Medialisierung einander gegenüber zu stellen.⁷⁷

75 Proargumente für den schulischen Kontext liefern Hahn, Franziska u. a.: Das Thema Pornografie gehört in die Schule, in: Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, hg. v. Martina Schuegraf; Angela Tillmann, Konstanz u. a. 2012, S. 323-330.

76 Vgl. dazu insbesondere den Abschnitt ‚Körper-Teile: Verdinglichte Sexualität‘ in Grubmüller, Klaus: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter. Fabeln – Mären – Novellen, Tübingen 2006, S. 23-37.

77 Vgl. exemplarisch zum historischen Wandel pornographischer Diskurse Müller, Anne-Janine: Von der Höhlenzeichnung zum Smartphone: zur Geschichte von Pornographie und Medien, in: Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, hg. v. Martina Schuegraf; Angela Tillmann, Konstanz u. a. 2012, S. 21-32.

3.2 *Siegfried*⁷⁸

Die im niederrheinischen Dialekt vom Siegfried-Darsteller Tom Gerhardt mit verfasste Nibelungen-Persiflage ist für ‚ernsthafte‘ Kenner des Nibelungen-Mythos nur schwer zu ertragen. Der Film ist nicht nur von den Kritikern als „Ironie im Endstadium“⁷⁹ abqualifiziert worden, sondern auch beim Mainstream-Publikum gefloppt. Da nützt kein Proll-Deutsch oder hochfrequenter Fäkal-Humor; auch ein pointiert ‚tuntiger‘ König Gunter (Jan Sosniok) oder ein vorlautes Knuddel-Ferkel nach dem Schweinchen Babe-Vorbild (Sprecher: Maximilian Belle) konnten die Besucherzahlen nicht in die Höhe treiben.⁸⁰ Der Problemstelle eines verfehlten Humors könnte man sich in der Oberstufe vor allem medienkritisch nähern und zum Beispiel das Funktionieren bzw. Nicht-Funktionieren von Komik analysieren und dabei auch das von Gerhardt in Interviews artikuliert mediale Selbstverständnis miteinbeziehen.⁸¹

Mein konkreter Didaktisierungsvorschlag richtet sich jedoch auf die Grundschule und betrifft die Möglichkeiten eines alternativen seriellen Erzählens,⁸² das im Film am Beispiel von Siegfrieds Ermordung realisiert wird. Die Todesszene wird insgesamt drei Mal aus verschiedenen Perspektiven wiedergegeben und dabei auf einer meta-reflexiven Ebene auch in Beziehung zu den technischen Präsentationsmöglichkeiten des Mediums Film gesetzt (vgl. Timecode 01:03:30-01:07:50).⁸³ In der ersten

78 *Siegfried*, Deutschland P Constantin Film / B. A. Film; R Sven Unterwaldt; B Tom Gerhardt, Herman Weigel; K Peter von Haller; M Karim-Sebastian Elias; D Tom Gerhardt (Siegfried), Dorkas Kiefer (Kriemhild), Volker Büdts (Hagen von Tronje), Axel Neumann (Alberich), Jan Sosniok (König Gunther), Daniela Wutte (Anita), Michael Brandner (Mime), Mirko Nontschew (Giuseppe), Markus Maria Profitlich (Fleischer), Janine Kunze-Budach [= Janine Kunze] (Uschi), Mirja Boes (Gabi), Diana Frank (Karin); L 90; FSK 6; E 28.7.2005 (auch Schweiz); vgl. Filmjahr 2005. Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD, hg. v. d. Zeitschrift «film-dienst» u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Marburg 2006, S. 419; DVD-Edition: Constantin Film AG 2005.

79 Vgl. http://www.zeit.de/2005/31/Ironie_im_Endstadium (Stand: 28.3.2016).

80 Vgl. die Kritik von Bacher, Alina unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/38588-Siegfried/kritik.html> (Stand: 28.3.2016).

81 Vgl. www.digitalvd.de/interviews/Sven-Unterwaldt-Siegfried.html (Stand: 28.3.2016).

82 Zur Aktualität und Dynamik seriellen Erzählens vgl. Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung, in: Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, hg. v. Frank Kelleter, Bielefeld 2012, S. 11-46.

83 Vgl. *Siegfried* (wie Anm. 78).

Variante läuft die Todesszene in Slow-Motion-Technik ab. Durch Überblendung des sterbenden Siegfried mit seinem Ziehvater Mime (Michael Brandner) im Spiegelbild der Quelle wird das Sterben außerdem ironisch überzeichnet als narzisstisches Zwiegespräch in Szene gesetzt. Anschließend wird das Geschehen von einer Off-Stimme als Lüge enttarnt. Wenn man die Präsentation der Filmszene im Unterricht an dieser Stelle stoppt (Timecode 01:04:33), eröffnen sich Spielräume für einen anderen Ausgang des Mordkomplotts, was von Schülerinnen und Schülern als kreativer Schreibauftrag oder im freien Auserzählen von Alternativen realisiert werden kann.⁸⁴ Der nachträgliche Abgleich mit den tatsächlich filmisch dargebotenen Versionen, regt im Nachgang zu den kreativen Eigenproduktionen außerdem zur medienästhetischen Reflexion über die unterschiedlichen medialen Möglichkeiten des mündlichen, schriftlichen bzw. visuellen Erzählens an.

In der zweiten Version der Todesszene wird durch sichtbar gemachtes Zurückspulen des Films die Handlung zunächst bis an den Punkt zurückgesetzt, an dem Siegfried aus der Quelle trinkt, dann identisch wiederholt, bis das Schweinchen als Retter zwischen Siegfried und den tödlichen Speer springt. Diese Variante ist somit als Opfertod des Schweinchens inszeniert. Siegfried verabschiedet sich mit einem aufwändigen Begräbnis von seinem Lebensretter, bis seine Lobrede durch die Ankunft Kriemhilds abrupt beendet wird (vgl. Timecode 01:04:33-01:06:28). Aufmerksamen Schülerinnen und Schülern dürfte genau an dieser Stelle auffallen, dass das Schwein den Tod lediglich simuliert; es also noch eine weitere Alternative geben muss.

Diese dritte Variante wird medial von der bisherigen Filmhandlung durch einen Sepia-Filter abgegrenzt und auf diese Weise als Rückblende hervorgehoben (vgl. Timecode 01:06:28-01:07:50). Das Schweinchen erklärt in dieser Sequenz einem Bären, dass es seinen vermeintlichen Opfertod als Freundschaftstest nutzen wollte. Diese Strategie scheiterte aber, weil Siegfried an entscheidender Stelle seiner Eloge durch Kriemhilds plötzliches Auftauchen abgelenkt wurde. Um herauszufinden, ob das Schweinchen tatsächlich einen aufrichtigen Freund gefunden hat,

84 Vgl. zu den Möglichkeiten verschiedene Beiträge in dem Band: *Erzählforschung und Erzähldidaktik heute. Entwicklungslinien, Konzepte, Perspektiven*, hg. v. Tabea Becker; Petra Wieler, Tübingen 2013.

muss es Siegfried auf sinnfällige Weise durch die Filmhandlung weiter hinterherhetzen.⁸⁵ Die sehr gut nachvollziehbaren Szenenfolgen dürften bei Grundschulern neben der medienreflexiven Deutungskompetenz insgesamt auch die Perspektivenübernahme und die Empathiefähigkeit in Bezug auf die Themenkomplexe ‚Helden‘ und ‚Freundschaft‘ schulen.⁸⁶

3.3 *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen*⁸⁷

Ein Kriterium für die Auswahl meines dritten Filmbeispiels war neben der Exemplarizität für ein weiteres Genre, das man als Krimi-Abenteuer bezeichnen könnte, auch der ungewöhnliche Ausgangspunkt, den die RTL-Fernsehproduktion⁸⁸ für eine relativ spezielle Form der Anspielungsrezeption gewählt hat, denn es geht um eine programmatische Verschränkung des Nibelungen-Mythos mit der Mythenbildung rund um Karl den Großen.⁸⁹ Der Brückenschlag wird im Sequel nach dem Muster mythischen Erzählens konstituiert (vgl. Timecode 00:00:00-00:01:50).⁹⁰ Es wird davon berichtet, dass Karl der Große im Jahre 777

85 Die interfilmische ironische Bezugnahme auf Tom Tykwers *Lola rennt* liegt meiner Meinung nach auf der Hand, eignet sich aber nicht für einen entsprechenden Vergleich in der Grundschule.

86 Zur Heldenthematik u. a. bezogen auf Uli Edels Fantasy-Film vgl. Sieber, Andrea: Siegfried im Fokus. Didaktische Facetten eines Helden-Mythos, in: *Helden in der Schule. Akten der Tagung Kloster Banz 2014*, hg. v. Detlef Goller u. a., Bamberg 2017, S. 29-53.

87 *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen*, Deutschland 2008 P Dreamtool Entertainment / RTL; R Ralf Huettner; B Derek Meister, Stefan Dähnert; K Hannes Hubach; M Klaus Badelt, Ian Honeyman; D Benjamin Sadler (Eik Meiers), Bettina Zimmermann (Katharina Berthold), Fabian Busch (Justus), Liv Lisa Fries (Kriemhild Meiers [Krimi]), Hark Bohm (Heinrich Brenner), Detlef Bothe (Richter), Stephan Kampwirth (André Cabanon); L 118; FSK 12; E 31.8.2008; vgl. Filmjahr 2008. Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD, hg. v. d. Zeitschrift «film-dienst» u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Marburg 2009, S. 230; DVD-Edition: RTL Enterprises GmbH 2008.

88 Die Produktion wurde aufgrund des Erfolgs mit zwei weiteren Filmen – *Die Jagd nach der Heiligen Lanze* (2010) und *Die Jagd nach dem Bernsteinzimmer* (2012) zu einer Trilogie ausgebaut.

89 Tatsächlich ist eine solche Verschränkung zwischen dem Karls- und Nibelungen-Mythos, soweit ich das überblicke, einzigartig. Vgl. exemplarisch zur Karls-Rezeption Fried, Johannes: Die Aktualität Karls des Großen. Vom Verlangen nach Wissen zu Heavy Metal, in: *Karlsbilder in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Akten eines interdisziplinären Symposions anlässlich des 1200. Todestages Kaiser Karls des Großen*, hg. v. Franz Fuchs; Dorothea Klein, Würzburg 2015, S. 293-322.

90 *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen* (wie Anm. 87).

als erster den sagenumwobenen Schatz der Nibelungen im Rhein gefunden hat. Außerdem wird erklärt, warum der Schatz trotz seiner Auffindung dennoch bis heute nicht verfügbar ist.

Filmästhetisch wird in dem Sequel mit der suggestiven Wirkung visueller Versatzstücke gearbeitet, die das Erzählte als historisch verbürgtes wie auch sagenumwobenes Ereignis plausibel machen sollen.⁹¹ Eingesetzt werden voyeuristische Licht-Spots auf mutmaßlich mittelalterliche Dokumente, aber auch moderne handschriftliche Zeugnisse. Gezeigt wird, wie die Karlsbüste aus dem Aachener Domschatz Bestandteil einer Flussbestattung ist. Dazwischen sind mittelalterlich anmutende Ritter- und Kampf-Szenen geschnitten – ganz nah an Klischeevorstellungen, schön düster und blutig –, außerdem werden immer wieder Gegenstände aus einem Goldschatz eingeblendet. In Parallelmontage zu den vermeintlich historischen Versatzstücken wird außerdem einem kleinen Mädchen in der filmischen Gegenwart das Geschehen als ‚pädagogisch wertvolle‘ Gute-Nacht-Geschichte erzählt. Dabei werden die Ereignisse verklärt und moralisch aufgeladen; der Musikeinsatz und die Märchenstimme der Erzählerin unterstreichen diese Intention.

Insgesamt erfolgt im Vorspann eine Aufmerksamkeitslenkung auf bestimmte inhaltliche und visuelle Kernelemente des Erzählten und somit die Antizipation der Filmhandlung, die entsprechend der erwähnten Details enigmatisch strukturiert und aufgrund der gleichzeitig transportierten Message moralisch übercodiert ist. Um sein Volk vor dem Fluch des Schatzes zu schützen – denn der Schatz säte nur Gewalt, Gier und Zwietracht –, bittet Karl seine engsten Vertrauten, den Schatz zu verstecken und durch ein System verschlüsselter Hinweise zu schützen.⁹² Als mögliche Schlüssel werden Schriftstücke und Artefakte gezeigt. Außerdem werden Werte wie Weisheit, Liebe und Gleichheit in vielsagende Sentenzen verpackt, sodass klar wird, dass auch sie einen Schlüssel zum

91 Ähnliche Strategien verfolgt auch der Sequel von Uli Edels Fantasy-Film; vgl. DVD-Edition: *Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen* (1), *Liebe und Verrat* (2). Columbia Tristar Home Entertainment 2004, Timecode 00:00:47-00:01:27.

92 Das Grundprinzip der Schatzsuche erinnert an die Dan Brown-Verfilmung *The Da Vinci Code – Sakrileg* (2006); vgl. dazu Wörther, Matthias: Hanks, Codes and Action. Ein Kurz-Index zu *The Da Vinci Code* und *Angels And Demons*, in: Handbuch Theologie und Populärer Film. Bd. 3, hg. v. Thomas Bohrmann u. a., Paderborn 2012, S. 235-247.

Schatz liefern könnten. Verschiedene Protagonisten wiederholen später mehrfach und wörtlich diese Sentenzen an prominenten Wendepunkten der Handlung. Als touristische Schauplätze der Schatzsuche quer durch Deutschland fungieren dabei die Kreidefelsen auf Rügen, der Kölner Dom, die Externsteine im Teutoburger Wald, das historische Rathaus in Aachen und Schloss Neuschwanstein. Die Pointe des Sequels, dass der Schatz wegen der moralischen Unzulänglichkeit in der historischen Gegenwart wieder im Fluss der Geschichte versinkt, wird sich auch nach der Wiederauffindung in der modernen Filmrealität als wahr erweisen, denn am Ende des Films wird der Schatz nach einem dramatischen Show-Down in einer Eishöhle von einem Wasserfall mitgerissen und verschwindet erneut in der Ungewissheit der Wassermassen. Geschichte erfüllt sich in performativer Iteration.

Nach welchem enigmatischen Muster die Schatzsuche funktioniert und welche antagonistischen Parteien daran wie beteiligt sind, kann anhand einer Szene aus dem ersten Viertel des Films erschlossen werden (vgl. Timecode 00:24:55-00:27:30): Eik Meiers (Benjamin Sadler), ein ehemaliger Archäologe, der seine Frau auf der Suche nach dem Schatz der Nibelungen vor acht Jahren verloren hat, begibt sich erneut auf die Spur des Schatzes. Seinem ehemaligen Assistenten Justus (Fabian Busch) und seiner Tochter „Krimi“ (Liv Lisa Fries) – eine Abkürzung ihres Vornamens Kriemhild, was aber medienreflexiv auch als eine Anspielung auf das filmische Genre gedeutet werden kann –, erklärt er, wie der Schatz durch vier Schlüssel geschützt sei. Im Erklären begreift er, dass er den ersten Schlüssel – ein Amulett aus der Zeit Karls des Großen – bereits in den Händen hält. Durch gemeinsames Brainstorming finden die Schatzsucher heraus, dass das Amulett noch durch einen Solidus ergänzt werden muss, der aber prompt aus dem Museum gestohlen wurde. Durch Gießen einer Dublette des Solidus und deren Zusammenfügung mit dem Amulett kann dieses schließlich so in Rotation versetzt werden, dass das Bildnis des Erzbischofs Hildebold⁹³ von Köln erkennbar wird, den eine sagenumwobene Freundschaft mit Karl dem Großen verbunden haben soll. Dies lenkt die Aufmerksamkeit der Schatzsucher auf den Kölner Dom, wo sie schließlich in den Katakomben

93 Vgl. Schäfke, Werner: Hildebold, in: Lexikon des Mittelalters. Bd. V: Hiera-Mittel bis Lukanien, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 10f.

ben nach den Spuren des nächsten Schlüssels suchen. In Parallelmontage werden außerdem die Antagonisten bei der Schatzsuche gezeigt: Der schwerreiche, aber todkranke Heinrich Brenner (Hark Bohm), der durch das sagenhafte Drachenblut aus dem Nibelungenschatz geheilt werden möchte, versucht mit Hilfe eines Expertenteams rund um den ehemaligen Archäologen André Chabaron (Stephan Kampwirth) und durch den Einsatz modernster Diagnosetechniken, ebenfalls an die Schlüssel zum Schatz zu gelangen. Die Parallelmontage dient insgesamt der Dichotomisierung von Gut und Böse. Diese Kontrastierung wird inhaltlich und visuell pointiert: Die Sympathieträger improvisieren gemeinsam in einer eher chaotischen Umgebung und nähern sich durch Kreativität den Schlüsseln zum Schatz. Das Setting ist in warme Farbtöne getaucht; die Figuren werden als Sympathieträger mit Identifikationspotenzial gezeichnet. Brenners Truppe dagegen agiert im kühlen Blau eines High-Tech-Archäologie-Labors mit hervorragendem Equipment. Die Abläufe sind von Hierarchien und Kalkül geprägt; die Figuren bleiben düster, kantig und unsympathisch.

Eine gnadenlose Verfolgungsjagd durch ganz Deutschland setzt ein, die hier nicht in ihrer Gesamtheit nachgezeichnet werden kann. Anhand der Sequenz, wie in einer geheimen romanischen Nekropole unter dem Kölner Dom Rolands Olifant⁹⁴ gefunden wird (vgl. Timecode 00:39:19-00:47:18), möchte ich lediglich exemplarisch noch einige Aspekte herausstellen, die für eine mediävistische Didaktisierung besonders anschlussfähig erscheinen. Denn in den Katakomben des Kölner Doms wird den Zuschauern Schritt für Schritt gezeigt, wie Wissen um Geschichte und Literatur gepaart mit semiotischem Feingefühl und kreativer Kombinationsfähigkeit zu einem Teilerfolg der Schatzsuche führt. Zur Sequenz: Eik Meiers und Justus haben die ambitionierte Archäologin Katharina Berthold (Bettina Zimmermann) zum Kölner Dom gerufen, damit sie als Frühmittelalterexpertin identifiziert, ob die soeben entdeckte Nekropole aus der Karolingischen Zeit stammt. ‚Zweifelsfrei‘ handelt es sich bei den mumifizierten Leichen um romanische Krieger. Dazu im Widerspruch steht allerdings die Inschrift auf einem Steinquader in der Mitte des Raumes, die an das *Alphabetum Kaldeorum* erin-

94 Über dieses sagenumwobene Objekt ergibt sich eine inhaltliche Brücke zu dem Beitrag von Matthias Däumer in diesem Band.

nert, eine der berühmtesten Geheimschriften aus dem späten Mittelalter, als deren Erfinder Heinz Rudolf IV. von Österreich (1339-1365) gilt, und die in einer Handschrift von 1428 überliefert ist.⁹⁵ Ungeachtet dieses Anachronismus entziffert die Berthold nach und nach den Text und liefert dadurch den Schatzsuchern die Stichwörter ‚rechte Hand‘, ‚Schicksal‘, ‚Signal‘, mit denen sie fieberhaft ihr Gedächtnis durchforschten. Identifiziert wird zunächst Roland als herausragender Held und rechte Hand Karls des Großen. „Roland schickte Karl seinen Handschuh...“, Meiers erinnert sich bei diesem Gedanken daran, im Tagebuch seiner verstorbenen Frau etwas zu Rolands Schicksal gelesen zu haben. Schnell ist die Stelle gefunden, die eine farbige Nachzeichnung einer mutmaßlich mittelalterlichen Handschriftenillustration des sterbenden Helden zeigt. Während die Berthold sich fasziniert in das Tagebuch vertieft und gedankenversunken daraus rezitiert: „Bunt flatterten die Wimpel im Winde. Hoch über’m Tal, dort standen uns’re Zelte. Und der Hornruf gellte“⁹⁶, kann Meiers die Spur weiter konkretisieren: „Wir müssen Rolands Signalhorn finden“; laut Berthold ein „sagenhafter Olifant“. Nachdem das passende, vollkommen mit Spinnweben bedeckte Horn tatsächlich in einer Nische gefunden wurde, kann Justus aufgrund seiner Spezialkompetenz als ehemaliges Mitglied einer Ska-Band dem Olifant beachtliche Töne entlocken, die einen an der Decke schwebenden Steinquader zum Absturz bringen. Gleichzeitig öffnet sich eine Falltür und gibt in einer Nische einen weiteren mumifizierten Krieger frei; allerdings trägt er nichts an der Hand, was die Schatzsucher mit Roland oder Karl assoziieren können. Der eigentliche Hinweis zur nächsten Spur befindet sich stattdessen auf der Oberseite des Felsblocks. Eine römische Zahlenkombination: II XXII. Weder die Einzelzahlen noch ihre Quersumme oder das Ergebnis ihrer Multiplikation lassen sich mit einem bedeutungsträchtigen Datum aus der karolingischen Geschichte in Verbindung bringen. Erst Justus simple Idee, in der zweiten Reihe den 22. Krieger abzuzählen, führt schließlich zur Auffindung des Arm-

95 Vgl. dazu Müller, Stephan: Rudolf und „seine“ Geheimschrift, Gastbeitrag vom 13.1.2015 online unter: <http://medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/rudolf-und-seine-geheimschrift/> (Stand: 1.4.2016); sowie München, Universitätsbibliothek, 4° Cod. ms. 810.

96 Transkription nach der eingblendeten Tagebuchseite, Timecode 00:42:55.

reliquiars Karls des Großen, das heute im Aachener Domschatz aufbewahrt wird.⁹⁷

D. h. in der Sequenz wird tatsächlich vor Augen geführt, wie (alt-)philologische Basiskompetenzen im Zusammenspiel mit bewährten Brainstorming-Techniken, kreativer Semiose und musikalischer Performance die Schatzsucher auf jene Spuren kommen, die sie allmählich in die Nähe des Nibelungenschatzes führen werden. Immer wieder müssen nach diesem erfolgreichen Muster und an weiteren geschichtsträchtigen Orten Artefakte oder Reliquien, die mit dem Karls-Mythos verschränkt sind, aufgespürt werden. Über die mythische Verweiskraft der Objekte lassen sich schließlich die Verbindungslinien zum jeweils nächsten Fundort der Schatzsuche herstellen.

Insgesamt wird durch einen gelungenen Mix aus Spannung, Rätselstruktur und Action für eine *all-age*-Zielgruppe transparent gemacht, warum sich Lernen in einem ganz allgemeinen Sinne überhaupt lohnt und wie man Wissen kooperativ erfolgreich anwendet. Aus didaktischer Perspektive ist dies auf vielfältige Weise anschlussfähig. Der Verschränkung des Nibelungen- mit dem Karls-Mythos kann beispielsweise durch die Erschließung exemplarischer Olifant-Szenen aus dem mittelhochdeutschen Referenztext, dem *Rolandslied* des Pfaffen Konrad,⁹⁸ nachgespürt werden. In Anlehnung an die detektivische Spurensuche im Film wäre dabei das Digitalisat der illustrierten Handschrift Cod. Pal. germ. 112 der Universitätsbibliothek Heidelberg einzubeziehen.⁹⁹ Verstehensbarrieren, die bei einer intermedialen Lektüre im historischen Medienverbund von den Schülerinnen und Schülern aufgrund der Fremdheit des Textes nicht von allein überwunden werden können, lassen sich auf der Ebene der Textakquisition mit Lese- und Übersetzungshilfen sehr

97 Weitere Objekte aus dem Aachener Domschatz sind der Olifant und die später in der Filmhandlung während einer Ausstellungseröffnung aus dem Aachener Rathaus gestohlene Karlsbüste. Vgl. Lepie, Herta: Der Domschatz zu Aachen, in: Schatzkunst in rheinischen Kirchen und Museen. Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen, hg. v. Clemens M. M. Bayer, Regensburg 2013, S. 121-138.

98 Vgl. Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übers. u. komm. v. Dieter Kartschoke, durchges. Ausg., Stuttgart 2007, V. 6053-6068; 6661-6689; 6771-6805.

99 Vgl. online unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112> (Stand: 31.3.2016).

gut bewältigen.¹⁰⁰ Je nach regionalen Möglichkeiten wäre zur Vermittlung eines literarhistorischen Kontextwissens der Einbezug außerschulischer Lernorte denkbar,¹⁰¹ alternativ können diese Orte materialisierten Wissens auch virtuell durch Internetrecherche erschlossen werden.¹⁰² Schnittflächen für eine medienkritische und wissenschaftspropädeutische Auseinandersetzung mit Phänomenen der Mittelalterrezeption in der Oberstufe ergeben sich in verschiedenen Themenfeldern, etwa Performativität und Konstruktion von Geschichte, historische Funktion und Bedeutung von Reliquien oder Trends des Mittelaltertourismus in der Populärkultur.¹⁰³ Stärker auf das Identifikationspotenzial in der Mittelstufe ausgerichtet wären einige für Blockbuster typische Themenfelder, wie die Bewährung des Helden, damit verknüpfte Motive der Gruppendynamik sowie die Polarisierung von Gut und Böse.¹⁰⁴ Intermediale Lektüren, die eine Brücke zur *Harry Potter*-Septologie¹⁰⁵ schlagen, bieten sich schon deshalb an, weil im Film mehrfach explizit darauf Bezug genommen wird. Exemplarisch mag hierfür eine Szene stehen (vgl. Timecode 00:31:50-00:32:50), in der Brenner versucht, die Berthold mit einem historischen Originaldokument und dem Slogan „Geschichte schreiben statt nur zu protokollieren“ für sein Expertenteam zu ködern.

100 Im Projekt „mittelneu“, das ich an der Universität Duisburg-Essen von 2010 bis 2013 geleitet habe, wurden für diese Phase des entdeckenden Lesens mittelalterlicher Handschriften Unterrichtsmaterialien konzipiert, die als Grundmodell für die Erschließung mittelalterlicher Originaltexte genutzt werden können. Vgl. Miedema, Nine; Sieber, Andrea: Das Projekt ‚mittelneu‘ (Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht), in: Texte der Vormoderne im Deutschunterricht. Schnittstellen und Modelle, hg. v. Dieter Wrobel; Stefan Tomasek, Baltmannsweiler 2013, S. 171-185.

101 Zum Bereich der Literaturdidaktik vgl. verschiedene Beiträge in Hochkirchen, Britta; Kollar, Elke (Hgg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld 2015; für Verbindungslinien zum Geschichtsunterricht siehe Kuchler, Christian: Historische Orte im Geschichtsunterricht. Mit Beiträgen von Christian Bunnenberg u. a. Schwalbach/Ts. 2012.

102 Zur Methodik von WebQuest-Szenarien vgl. das von Wagner, Wolf-Rüdiger herausgegebene Themenheft der Zeitschrift *Computer + Unterricht* 67 (2007).

103 Vgl. dazu den immer noch aktuellen wie provokanten Buchessay von Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008.

104 Dazu ausführlicher Walden (wie Anm. 11); zum Feind als ‚Identitätsreflektor‘ vgl. außerdem punktuell Peltzer, Anja: *Identität und Spektakel. Der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter*, Konstanz 2011, S. 158-161.

105 Für didaktische Ansätze vgl. verschiedene Beiträge in: Belcher, Catherine L.; Herr-Stephenson, Becky (Hgg.): *Teaching Harry Potter. The power of imagination in multicultural classrooms*, New York 2011.

Berthold lehnt das Angebot mit einer ironischen *Harry Potter*-Replik ab; eine zunächst kritische Auffassung, die sie allerdings im weiteren Handlungsverlauf durch den Erfolgssog bei der Schatzsuche peu à peu revidieren wird. Über die *Harry Potter*-Allusionen ergibt sich eine weitere Brücke zu programmatischen Konstellationen des Adoleszenzromans, die immer wieder erfolgreich in Fantasy-Kontexten und anderen Subgattungen der Kinder- und Jugendliteratur produktiv gemacht werden.¹⁰⁶ Dazu gehören die Lovestory zwischen Eik Meiers und Katharina Berthold und das damit verknüpfte unerfüllten Begehren des Assistenten Justus, das sich in spätpubertären *Gender*-Klischees entlädt, oder der Tochter-Vater-Konflikt zwischen Krimi und Eik, was Krimi und Justus immer wieder zu Komplizen macht. Entsprechende Empathie- und Geschlechterkonstruktionen sowie weitere Lebensweltbezüge sind für einen identitätsorientierten Deutschunterricht besonders anschlussfähig.¹⁰⁷

3.4 Kurzplädoyer für ‚schlechte‘ Filme in didaktischen Kontexten

Abschließend stellt sich die Frage, was für Mittelalter-Filme sollen wir nun zukünftig sehen und in die schulische oder universitäre Lehre einbeziehen? Die Tauglichkeit von Blockbusterfilmen für eine Mittelalter-Didaxe hängt weder von ihrer vermeintlichen Authentizität noch von ästhetischen Wertmaßstäben oder Debatten über einen verbindlichen Filmkanon in der Schule ab. Wichtiger erscheint es vielmehr, gemeinsam mit den Lernenden in aktuelle filmische Welten einzutauchen und diesen Immersionseffekt¹⁰⁸ jahrgangsstufenspezifisch aufbereitet und mit Blick auf unterschiedliche Dimensionen von Medienkompetenz

106 Dazu exemplarisch Schlachter, Birgit: *Twilight, Die Tribute von Panem & Co* im Deutschunterricht? Zur didaktischen Relevanz der populären Jugendliteratur, in: *Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung* 1, online unter: <http://leseraeume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-schlachter.pdf> (Stand: 31.3.2016).

107 Frederking, Volker: Identitätsorientierter Literaturunterricht, in: *Taschenbuch des Deutschunterrichts*, Bd. 2, *Literatur- und Mediendidaktik*, hg. v. Volker Frederking u. a., Baltmannsweiler 2010, S. 427-470.

108 Verbindungslinien zur Rezeption entsprechender Theorien im mediävistischen Kontext wären didaktisch noch zu erschließen. Vgl. das Themenheft: *Immersion im Mittelalter*, hg. v. Hartmut Bleumer unter Mitarbeit von Susanne Kaplan, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42/167 (2012).

lustvoll-kritisch zu reflektieren. Die hier zusammengestellten didaktischen Überlegungen sprechen in ihrer Gesamtheit für die didaktische Vitalität von Mittelalter-Sujets in multimedialen Rezeptionskontexten der Gegenwart. Aufgrund ihrer Breitenwirksamkeit haben Blockbuster-Filme mit Mittelalterbezug das besondere Potenzial, Neugier auf die historischen Kontexte dieser Epoche zu wecken und auf diese Weise Brücken zur Lektüre mittelalterlicher Originaltexte zu bauen. Unabhängig von diesem Argumentationszusammenhang und dem Fokus des Beitrags auf eher randständige Nibelungen-Filme liefert Christian Holzmann auch filmdidaktisch die passenden Argumente für eine solche Brückenfunktion des Mainstream- bzw. Blockbuster-Films:¹⁰⁹

Wofür ich – ganz simpel – plädiere, ist: Sehen Sie sich, alleine und mit Ihren Schülerinnen und Schülern, vermehrt B-Movies oder einfach schlechte Filme aller Art an. Aus diesen Filmen lernen alle miteinander mehr über die Sprache des Films und die Sprache im Film, Fragen des Genres, Erzähltechnik, Charakterisierung, Rezeptionstheorie, Ästhetik, Soziologie des Publikums u. v. a. m. als aus Lehrbüchern und ad usum docendi-Aufbereitungen sowie aus Empfehlungen und Annotationen – und sie lernen all die den jeweiligen Bereichen zuordenbaren Methoden in vielen Fällen auch gleich auf andere Texte (im kulturwissenschaftlichen Sinne) anzuwenden.

Resultate sind eine geschärfte Wahrnehmung und eine Sensibilisierung für Filmsprache, Klischeebildungen und Genrekonventionen anhand von leicht verfügbarem Filmmaterial, das sich am alltäglichen Medienkonsum von heranwachsenden Generationen orientiert und daher eine besonders motivierende Einübung von Spielfilmkompetenz ermöglicht.

109 Holzmann, Christian: Plädoyer für den schlechten Film, in: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik* 27/4 (2003), S. 45-52, hier S. 47.

Bibliographie

Filme

- Der Ring der Nibelungen, Warner Bros Home Video Germany, a division of Warner Bros, Entertainment GmbH 2004.
- Der Schatz der Nibelungen. Auf den Spuren einer Sage, LE VISION produced by POLAR Film + Medien GmbH 2009.
- Django Unchained, Sony Pictures Home Entertainment GmbH 2013.
- Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen (1), Liebe und Verrat (2). Columbia Tristar Home Entertainment 2004.
- Die Nibelungen. Der komplette Zweiteiler, DVD Pidax film media Ltd. 2011.
- Los Nibelungos. Divisia Home Video 2003.
- Mara und der Feuerbringer, Constantin Filmverleih GmbH 2015.
- Rommel, Universum Film GmbH 2012.
- Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen, Laser Paradise, o. J.

Primärtexte

- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B, hg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse, Stuttgart 2011.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übers. u. komm. v. Dieter Kartschoke, durchges. Ausg., Stuttgart 2007.
- Krappweis, Tommy: Mara und der Feuerbringer, Köln 2009.
- Krappweis, Tommy: Mara und der Feuerbringer. Das Todesmal, Köln 2010.
- Krappweis, Tommy: Mara und der Feuerbringer. Götterdämmerung, Köln 2011.

Forschungsliteratur

- Abraham, Ulf: Filme im Deutschunterricht, Seelze-Velber 2009.
- Abraham, Ulf: Filmkanon als Spiegel einer Filmgeschichte? Geschichte und Gegenwart des Mediums Film im Deutschunterricht, in: Fächer der schulischen Filmbildung. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht, hg. v. Matthis Kepser, München 2010, S. 39-54.
- Ackermann, Christiane; Egerding, Michael (Hgg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2015.
- Becker, Tabea; Wieler, Petra (Hgg.): Erzählforschung und Erzähldidaktik heute. Entwicklungslinien, Konzepte, Perspektiven, Tübingen 2013.
- Belcher, Catherine L.; Herr-Stephenson Becky (Hgg.): Teaching Harry Potter. The power of imagination in multicultural classrooms, New York 2011.

- Bennewitz, Ingrid: Siegfried Unchained, oder: Die Gefährliche Brautwerbung des Quentin Tarantino, in: Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nöt. Zusammengestellt von Detlef Goller u. Nora Gomringer. die horen 58/252 (2013), S. 140-144.
- Bergmann, Wolfgang: Film, Schnitt und Schock. Die Erlebnisrealität der Medien und ihre Einbindung in Schule und Unterricht, in: Unterrichtsmedien. Friedrich Jahresheft XI (1993), S. 92-94.
- Bleumer, Hartmut (Hg.): Immersion im Mittelalter, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42/167 (2012).
- Decker, Jan-Oliver: Fritz Langs Nibelungen (1923/24). ‚Mythisches‘ Erzählen als Dokument ‚deutscher‘ Mentalität, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hg. v. Hans Krah, Passau 2015, S. 131-146.
- Der Ring des Nibelungen: Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth. Reprint der Originalausgabe Berlin um 1889, Leipzig 2012.
- Ehrismann, Otfrid: Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten, München 1995.
- Filmjahr 2005. Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD, hg. v. d. Zeitschrift «film-dienst» u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Marburg 2006.
- Filmjahr 2008. Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD, hg. v. d. Zeitschrift «film-dienst» u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Marburg 2009.
- Frederking, Volker: Identitätsorientierter Literaturunterricht, in: Taschenbuch des Deutschunterrichts, Bd. 2, Literatur- und Mediendidaktik, hg. v. Volker Frederking u. a., Baltmannsweiler 2010, S. 427-470.
- Frederking, Volker: Symmedialität und Synästhetik. Die digitale Revolution im medientheoretischen, medienkulturgeschichtlichen und mediendidaktischen Blick, in: Digitale Medien im Deutschunterricht, hg. v. Volker Frederking u. a., Baltmannsweiler 2014, S. 3-49.
- Frederking, Volker u. a.: Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung, 2., neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin 2012.
- Fried, Johannes: Die Aktualität Karls des Großen. Vom Verlangen nach Wissen zu Heavy Metal, in: Karlsbilder in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Akten eines interdisziplinären Symposions anlässlich des 1200. Todestages Kaiser Karls des Großen, hg. v. Franz Fuchs; Dorothea Klein, Würzburg 2015, S. 293-322.
- Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt/M. 1993.
- Götz, Maya (Hg.): Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen, München 2013.

- Groeben, Norbert: Dimensionen der Medienkompetenz: Deskriptive und normative Aspekte, in: Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen, hg. v. Norbert Groeben; Bettina Hurrelmann, Weinheim, München 2002, S. 160-197.
- Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008.
- Hahn, Franziska u. a.: Das Thema Pornografie gehört in die Schule, in: Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, hg. v. Martina Schuegraf; Angela Tillmann, Konstanz u. a. 2012, S. 323-330.
- Harty, Kevin J.: The Real Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe, Jefferson, N. C./London 1999.
- Hempel, Wolfgang: *Übermuot diu alte...* . Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1970.
- Hickethier, Knut: Drei Möglichkeiten zum Leben: „Lola rennt“, in: Deutschunterricht 55/6 (2002), S. 13-17.
- Hochkirchen, Britta; Kollar, Elke (Hgg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen. Museen und Archiven, Bielefeld 2015.
- Holighaus, Alfred (Hg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen, Bonn 2005.
- Holzmann, Christian: Plädoyer für den schlechten Film, in: ide. Informationen zur Deutschdidaktik 27/4 (2003), S. 45-52.
- Jung, Gerald: A most Violent Year, in: Zitty 5 (2015), S. 45.
- Kepper, Matthias: Auf den Spuren eines Zeit-Spiel-Films. Anregungen zu Lola rennt, in: Praxis Deutsch 29/175 (2002), S. 44-50.
- Kepper, Matthias: Brauchen wir einen Filmkanon? Ein Vorschlag für eine schulinterne Initiative, in: Filmdidaktik, hg. v. Joachim Pfeiffer; Michael Staiger, Der Deutschunterricht 60/3 (2008), S. 20-32.
- Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.): Mittelalter im Film, Berlin/New York 2006.
- Kiening, Christian; Herberichs, Cornelia; Fritz Lang: *Die Nibelungen* (1924), in: Mittelalter im Film, hg. v. Christian Kiening; Heinrich Adolf, Berlin/New York 2006, S. 189-225.
- Klant, Michael; Spielmann, Raphael: Grundkurs Film 1: Kino, Fernsehen, Videokunst, Braunschweig 2008.
- Kruse, Iris: Brauchen wir eine Medienverbunddidaktik? Zur Funktion kinderliterarischer Medienverbände im Literaturunterricht der Primar- und frühen Sekundarstufe, in: Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung 1, online unter: <http://leseraeume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-kruse.pdf> (Stand: 29.1.2016) [= Kruse 2014a].
- Kruse, Iris: Intermediale Lektüre(n). Ein Konzept für Zu- und Übergänge in intermedialen Lehr- und Lernarrangements, in: Kinder- und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz, hg. v. Gina Weinkauff u. a., Frankfurt/M. u. a., 179-198. [= Kruse 2014b].

- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik, Wien u. a. ²2005.
- Kuchler, Christian: Historische Orte im Geschichtsunterricht. Mit Beiträgen von Christian Bunnenberg u. a., Schwabach/Ts. 2012.
- Kuchler, Christian: Von Mönchen, Rittern und einer Päpstin: Das Mittelalter im aktuellen Spielfilm. Das Kino als Lernort für Geschichte, in: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis, hg. v. Thomas Martin Buck; Nicola Brauch, Münster 2011, S. 157-170.
- Lepie, Herta: Der Domschatz zu Aachen, in: Schatzkunst in rheinischen Kirchen und Museen. Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen, hg. v. Clemens M. M. Bayer, Regensburg 2013, S. 121-138.
- Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot im Kino und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien. Bd. 7: S, hg. v. Katholisches Institut für Medieninformation e. V. u. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek b. H. 1991.
- Maase, Kaspar: Die ästhetische Würde des Kassenerfolgs. Zum Verhältnis zwischen Mainstream-Diskurs und Massenpublikum, in: Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino, hg. v. Irmbert Schenk u. a., Berlin 2006, S. 17-30.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.
- Maiwald, Klaus: Filmdidaktik und Filmästhetik – Lesen und Verstehen audiovisueller Texte, in: Taschenbuch des Deutschunterrichts, Band 2, Literatur- und Mediendidaktik, hg. v. Volker Frederking u. a., 2., neubearb. u. erw. Aufl., Baltmannsweiler 2013, S. 221-242.
- Miedema, Nine; Sieber, Andrea: Das Projekt ‚mittelneu‘ (Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht), in: Texte der Vormoderne im Deutschunterricht. Schnittstellen und Modelle, hg. v. Dieter Wrobel; Stefan Tomasek, Baltmannsweiler 2013, S. 171-185.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, 3., überarb. u. aktualisierte Aufl., Konstanz 2015.
- Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek b. H. 2000.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien; mit einer Einführung in Multimedia. Überarb. u. erw. Neuausg., Reinbek b. H. 2009.
- Müller, Stephan: Rudolf und „seine“ Geheimschrift, Gastbeitrag vom 13.1.2015 online unter: <http://medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailsicht/artikel/rudolf-und-seine-geheimschrift/> (Stand: 1.4.2016).
- Nikken, Peter: Quality in Children's Television, Leiden 1999.
- Peltzer, Anja: Identität und Spektakel. Der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter, Konstanz 2011.
- Pfeiffer, Joachim (Hg.): Grenzen überschreiten. Geschlechter im Film. Der Deutschunterricht 66/5 (2014).

- Pfeiffer, Joachim; Staiger, Michael (Hgg.): *Filmidaktik, Der Deutschunterricht* 60/3 (2008).
- Rodek, Hanns-Georg: Alte Feinde und neue Freunde. Geschichtsumdeutung: Rusell Crowes Regiedebüt bricht mit dem australischen Selbstverständnis: „Das Versprechen des Lebens“, in: *Welt kompakt*, 7. Mai 2015, S. 24f.
- Rohr, Christian (Hg.): *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, Berlin 2011.
- Schäfer, Werner: Hildebald, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. V: Hiera-Mittel bis Lukanien, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 10f.
- Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, hg. v. Mischa Meier; Simona Slanička, Köln u. a. 2007, S. 63-83.
- Schlachter, Birgit: *Twilight, Die Tribute von Panem & Co im Deutschunterricht? Zur didaktischen Relevanz der populären Jugendliteratur*, in: *Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung* 1, online unter: <http://leseräume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-schlachter.pdf> (Stand: 31.3.2016).
- Schul, Susanne: *HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptionen*, Frankfurt/M. u. a. 2014.
- Sieber, Andrea: An den Schnittstellen des Nibelungen-Mythos. Überlegungen zur medienintegrativen Literaturdidaktik, in: *Literatur-Erlebnisse zwischen Mittelalter und Gegenwart. Aktuelle didaktische Konzepte zur Vermittlung deutschsprachiger Texte*, hg. v. Wernfried Hofmeister; Ylva Schwinghammer, Frankfurt/M. u. a. 2015, S. 251-275.
- Sieber, Andrea: *Gender Studies*, in: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, hg. v. Christiane Ackermann; Michael Egerding, Berlin/Boston 2015, S. 103-140.
- Sieber, Andrea: Siegfried auf der Leinwand. Hintergrundinformationen zu Verfilmungen des Nibelungen-Mythos, in: *Mittelalterliche Texte*, hg. v. Nine Miedema, *Praxis Deutsch* 38/230 (2011), S. 59-61.
- Sieber, Andrea: Siegfried im Fokus. Didaktische Facetten eines Helden-Mythos, in: *Helden in der Schule. Akten der Tagung Kloster Banz 2014*, hg. v. Detlef Goller u. a., Bamberg 2017, S. 29-53.
- Sieber, Andrea: *„wer niht vürbaz kan vernemen, der _ol dâ bi ouch bilde nemen. Der Welsche Gast im medienintegrativen Deutschunterricht*, in: *800 Jahre „Welscher Gast“. Neue Fragen zu einer alten Verhaltenslehre in Wort und Bild*, hg. v. Peter Schmidt u. a. Berlin, Boston 2018 [Manuskript bei den Herausgebern].
- Simek, Rudolf: *Lexikon der germanischen Mythologie*, 3. völlig überarb. Aufl., Stuttgart 2006.
- Staiger, Michael: *Filmanalyse – ein Kompendium*, in: *Filmidaktik*, hg. v. Joachim Pfeiffer; Michael Staiger, *Der Deutschunterricht* 60/3 (2008), S. 8-18.
- Staiger, Michael: *Literaturverfilmungen im Deutschunterricht*, München 2010.
- Ule, Astrid; Hansen, Eric T.: *Nibelungenfieber*, Frankfurt/M. 2009.

- Wagner, Wolf-Rüdiger (Hg.): WebQuest-Szenarien, Computer + Unterricht 67 (2007).
- Walden, Thomas: Hollywoodpädagogik. Wie Blockbusterfilme das Lernen des Lernens organisieren, München 2015.
- Wirwalski, Andreas: „Wie macht man einen Regenbogen?“ Fritz Langs Nibelungenfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption, Frankfurt/M. 1994.
- Wörther, Matthias: Hanks, Codes und Action. Ein Kurz-Index zu *The Da Vinci Code* und *Angels And Demons*, in: Handbuch Theologie und Populärer Film. Bd. 3, hg. v. Thomas Bohrmann u. a. Paderborn 2012, S. 235-247.

Internetquellen

- <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112> (Stand: 31.3.2016).
- <http://filmeundmacher.de/2015/04/12/mara-und-die-selbsternannten-genrehueter/> (Stand: 25.3.2016).
- <http://leseräume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-kruse.pdf> (Stand: 29.1.2016).
- <http://leseräume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2014-1-schlachter.pdf> (Stand: 31.3.2016).
- <http://medienportal.univie.ac.at/uniview/forschung/detailansicht/artikel/rudolf-und-seine-geheimschrift/> (Stand: 1.4.2016).
- <http://www.constantin-film.de/kino/mara-und-der-feuerbringer/> (Stand: 25.3.2016).
- <http://www.digitalvd.de/interviews/Sven-Unterwaldt-Siegfried.html> (Stand: 28.3.2016).
- <http://www.ecfaweb.org/ecfnet/quality.php?f=2> (Stand: 26.3.2016).
- <http://www.filmstarts.de/kritiken/38588-Siegfried/kritik.html> (Stand: 28.3.2016).
- <http://www.kinofenster.de/download/methoden-der-filmarbeit.pdf> (Stand: 20.2.2015).
- http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf15/JIM_2015.pdf (Stand: 29.1.2016).
- <http://www.mpfs.de/fileadmin/KIM-pdf14/KIM14.pdf> (Stand: 29.1.2016).
- <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Synopse.pdf> (Stand: 24.3.2016).
- <http://www.uni-kiel.de/cinarchea/text/schatz-nibelungen-d.htm> (Stand: 24.3.2016).
- http://www.zeit.de/2005/31/Ironie_im_Endstadium (Stand: 28.3.2016).
- <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=514116> (Stand: 24.3.2016).

Anna Chalupa-Albrecht/Maximilian Wick (Frankfurt/Main)

Mittelalterliche *materia* filmisch umfassen

Ein mediävistisches Lehrkonzept zu moderner Mittelalterrezeption

Die Konfrontation mit mittelalterlichen Texten stellt Studierende der Mediävistik – nicht nur zu Beginn des Studiums – vor vielfältige Herausforderungen. Neben der Fremdheit der Sprache irritieren besonders inhaltliche und formale Aspekte vormoderner Alterität. Dies bedingt sich durch eine Erwartungshaltung, die von modernen Leseerfahrungen geprägt ist und damit den Zugang zur Literatur des Mittelalters erschwert, sperren sich die Texte doch bereits aufgrund der Alterität einer Lektüre, die zumeist impliziten modernen Prämissen folgt. Dieser Problemlage soll der im Folgenden skizzierte Vorschlag mit einem geeigneten Seminarformat adäquat begegnen, das einerseits darauf abzielt, das Bewusstsein für eine notwendig offenere Beobachtungsperspektive zu schärfen sowie andererseits im kreativen Nachvollzug, das heißt im je eigenen Adaptieren, also im Sinne der auszuführenden Konzeption im ‚Umfassen‘ mittelalterlicher *materia*, die ‚Lust am mittelalterlichen Text‘¹ zu wecken.

Die Produktionsbedingungen solcher Texte im Sinne adaptierender Verfahren fanden in der mediävistischen Forschung mehrfach Beachtung.² Anschließend daran zielt das Seminarkonzept darauf, die Studierenden in den Modus des Literaturschaffenden zu versetzen, um so zum einen Fragestellungen mediävistischer Forschung lebendig und

1 Die Formulierung lehnt sich an einen von Ulrich Wyss am 15.07.2010 in Frankfurt am Main unter dem Titel ‚Die Lust am mittelalterlichen Text‘ gehaltenen Vortrag an.

2 Vgl. etwa jüngst Schmitz (Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke. Tübingen 2007) sowie Lieb (Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes: eine kleine Metaphysik des „Wiedererzählens“. In: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Herausgegeben von Joachim Bumke und Ursula Peters. Berlin 2005, S. 356-379), zuvor Worstbrock (Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Herausgegeben von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 128–142; Ders.: Dilatatio materiae. Zur Poetik des Erec Hartmanns von Aue. In: FMS 19 (1985), S. 1–30) und vorsichtiger bei Kelly (Kelly, Douglas: The Arts of Poetry and Prose. Turnhout 1991).

greifbar zu machen und zum anderen einen spielerisch-individuellen Zugang zu mittelalterlichen Texten zu eröffnen. Zwanglos soll es den Studierenden hierbei möglich sein, die fremde *materia* in ihnen vertraute, moderne Formen zu überführen. Gewissermaßen im ‚Rückwärts-gang‘, also aus der Betrachtung einer professionell entstandenen Umfassung eines mittelalterlichen Stoffes soll im Folgenden der theoretische Hintergrund des Seminarkonzepts illustriert werden: Der gewählte methodische Zugang ermöglicht es den Studierenden zunächst, die mittelalterlichen Poetologien für die jeweilige Adaptation produktiv fruchtbar zu machen, indem sie lateinische Dichtungslehre in Analogie auf letztere übertragen; schließlich gilt dem Mittelalter das Adaptieren als primäre Weise dichterischer Entfaltung.³ Fasst man mittelalterliche Dichtung mit Worstbrock als Ausdifferenzierung bestehender Vorlagen, *dilatatio materiae*, so kommt man nicht umhin, sich zunächst die Frage nach dem auszudifferenzierenden ‚Was‘ zu stellen, der *materia*.⁴ Von dieser werden in der *Ars Versificatoria* des Mattheus Vindocinensis zwei Arten unterschieden. Bei der ersten, der *materia illibata*, handelt es sich um Stoff, „in cuius executione versus praecipue debet investigari, ut sicut se habent quotidiano actiones“ („in the treatment of which we must above all seek after custom“)⁵. Diese für Mattheus unberührte *materia* (im Sinne einer noch nicht erfolgten dichterischen Bearbeitung) müsse

3 Vgl. Worstbrock, Wiedererzählen, S. 137. Wie Worstbrock bemerkt, findet sich der Gedanke im *Documentum de arte versificandi* konkret ausformuliert: „[...] est notandum quod difficile est materiam communem et usitatam convenienter et bene tractare. Et quanto difficilior, tanto laudabilior est bene tractare materiam talem, scilicet communem et usitatam, quam materiam aliam, scilicet novam et inusitatam.“ („[...] it should be noted that it is difficult to handle common and familiar matter appropriately and well. And in the degree that it is more difficult so also it is more praiseworthy to treat such material well, namely, common and familiar material, than to treat other material, namely, new and unusual.“) Zitiert nach: *Documentum in arte versificandi*. In: Faral, Edmond (Hg.): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1924, S. 265-320 (hier S. 309). Die Übersetzung folgt: *Documentum De Modo Et Arte Dic-tandi Et Versificandi: Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying*. Übersetzt von Roger P. Parr. Milwaukee 1968 (hier S. 85).

4 Vgl. zum Problem einer Definition von *materia*: Lieb, S. 362–366.

5 Die *Ars Versificatoria* ist zitiert nach: Mattheus Vindocinensis: *Ars versificatoria*. In: Faral, Edmond (Hg.): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1924, S. 106-193 (hier S. 184), die Übersetzung nach: Mattheus Vindocinensis: *Ars Versifi-catoria*. Übersetzt von Ernest Gallo. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 118 (1974), S. 51-92 (hier: S. 87).

ihm gemäß der Alltagsanschauung oder – übertragen auf heutige, moderne Medien wie beispielsweise den Film – der Handlungslogik der erzählten Welt entsprechen. Doch auch bei der kunstvollen *descriptio* Kallistos etwa, so das Beispiel der Poetik für eine bereits bearbeitete *materia*, ist ein hohes Maß an Kunstfertigkeit (*artificium*)⁶ notwendig, um die durch sie ausgelöste Leidenschaft und Begierde des Zeus und damit zugleich den Geltungsanspruch der *materia* zu legitimieren.⁷ Hat man es wie in diesem Beispiel mit ausgeformter *materia*, also nicht mehr *illibata*, sondern mit Mattheus gesprochen *executa* zu tun, gilt es beim Dichten, in diesem Falle also Adaptieren, zusätzlich auf Folgendes zu achten:

Si [materia] *executa* fuerit, juxta tenorem poeticae narrationis erit procedendum, tali quidem consideratione, ut quaedam collateralia quae non sunt de principali propositio, scilicet comparationes et poeticae abusiones et figurativae constructiones, modus temporum et syllabarum non inducantur.

If it [the material] has already been treated, you must proceed according to the general tenor of the poetic story, with this consideration, that you must omit certain appurtenances not essential to the principal subject; that is, their comparisons, poetic licenses, figurative constructions, and the measure of quantities and syllables are not to be admitted.⁸

Zentral ist hierbei die Unterscheidung vom immer gleichen *tenor* der *materia*, dem unbedingt zu folgen sei, und seinen veränderlichen und stets anzupassenden Begleitumständen. Mit diesem eigentlichen Tun des Dichters gelte es beim Umfassen dem Geschmack und der Erwartung der Zeitgenossen (*moderni*) sowie der veränderten *materia* zum Zwecke der Stimmigkeit zu entsprechen. Bestimmte Formen, etwa die Häufung von Sentenzen und Vergleichen, seien in seiner Zeit jedoch bereits aus rein ästhetischen Gründen nicht mehr möglich.⁹ Indem Mattheus hier ein konkretes Anforderungsprofil im Sinne zeitgenössischer Ästhetik formuliert und erklärt, was den *moderni* im Gegensatz zu den überholten *antiqui* erlaubt sei, generiert er ein Adaptationskonzept, das nicht nur an mittelalterlichen Texten beobachtet werden kann, sondern

6 Vgl. zum Begriff, Worstbrock: Wiedererzählen, S. 137.

7 Vgl. *Ars Versificatoria*, S. 119 (S. 66).

8 *Ars Versificatoria*, S. 180f. (S. 85).

9 „Hoc autem modernis non licet. Vetera enim cessavere novis supervenientibus.“ („This practice however is not permitted to moderns; for the old, outstripped by the new, has come to a halt.“) *Ars Versificatoria*, S. 181 (S. 85).

im Rahmen des Seminars auch an modernen Adaptationen erprobt werden soll.

Von dieser Position aus, lässt sich die primäre Aufgabe des ‚Umfassenden‘ als aktualisierende Formung einer gegebenen *materia* definieren. Im *Documentum de arte versificandi* findet sich für dieses Dichten, das höher als das dichterische Schöpfen einer *materia illibata* zu loben (*laudabilius*)¹⁰ sei, eine basale Regel:

ne moremur ubi moram faciunt alii; sed, ubi moram faciunt, transeamus,
ubi transeunt, moram faciamus.

we do not delay where others delay; but where they delay, let us go on;
where they go on, let us delay.¹¹

Der Dichter soll an den Stellen, denen seine Vorlage größere Aufmerksamkeit geschenkt hat, Kürzungen vornehmen und an solchen, die in der Vorlage rasch abgehandelt wurden, unter anderem mit *digressio* (Ausschweifung) und *descriptio* (Beschreibung) sein Werk ausschmücken.

Wie ein solches Konzept als Folie für die Analyse filmischer Adaptationen mittelalterlicher Stoffe fungieren kann, soll im Folgenden exemplarisch an einer Neuformung der Artus-Sage im Hinblick auf deren adaptierendes Vorgehen sowie den damit verbundenen Umgang mit dem modernen Anforderungsprofil beleuchtet werden. Sicherlich kann dieses Beispiel nur vom Ergebnis her aufschlüsseln, unter welchen Prämissen und welchen Implikationen hier mittelalterliche *materia* umfasst wurde, doch lässt sich daran dennoch der Vorgang exemplifizieren, der im Seminar von den Studierenden gefordert wird. So dient die heuristische Analyse der Serie *Camelot* aus dem Jahr 2011 vorrangig dazu, anhand einer bereits vollzogenen Adaptation deren Mechanismen zu illustrieren und im Hinblick auf Matheus und das *Documentum* zu reflektieren.

In der Serie *Camelot*, die sich selbst als „modernisierte Version der Artus-Sage“¹² versteht, wird die Geschichte um König Artus (hier Arthur) noch einmal anders erzählt: Der junge König Arthur wächst unwissend seiner königlichen Abstammung fernab vom Hofe mit seinem

10 Vgl. *Documentum*, S. 309.

11 Ebd. (S. 85).

12 Chibnall, Chris/Hirst, Michael [Creat.]: *Camelot*. Irland/Kanada: Starz Entertainment [u.a.] 2011 (DVD-Cover der deutschen Ausgabe/Universum Film GmbH, 2012).

Ziehbruder Kay bei dessen bäurischen Eltern auf. Die Idylle wird gestört, als Merlin den nichtsahnenden Arthur aufsucht, ihm vom Tod seines Vaters Uther berichtet und seine wahre Identität enthüllt. Dieser war zuvor von Morgan, Arthurs magisch begabter Halbschwester, vergiftet worden, die nun ihren Thronanspruch geltend machen möchte.

In der ersten der drei als Grundlage für die Diskussion des Adaptationsmodus der Serie gewählten Szenen unterhält sich der Protagonist Arthur nach der Konfrontation mit Merlin und seiner wahren Identität mit seinem Ziehbruder Kay.¹³ Die beiden führen das Gespräch im Freien auf dem Bauernhof der Eltern:



Arthur (Jamie Campbell Bower) im Gespräch mit seinem Ziehbruder Kay (Peter Mooney).

KAY: Ich glaube, sie [Kays Eltern/Arthurs Zieheltern] sind viel nachsichtiger mit dir gewesen, haben dir immer so viel durchgehen lassen.

ARTHUR (schüttelt betroffen den Kopf): So war das nie.

KAY: So war das immer, du hast es nur nie gesehen. Du bist daran gewöhnt, dass sich die Welt dir zu Füßen wirft, wenn du lächelst. (Arthur lächelt schief)

KAY: Aber nun ist es gut. Jetzt verstehe ich den Sinn. Sie behandelten dich wie jemanden, der besonders ist, weil du es bist.

ARTHUR: Endlich gibst du es zu, Bruder. (beide lachen kurz, danach wieder ernst)

KAY: Hey, das ändert doch gar nichts. Du bist immer noch mein Bruder – und immer noch eine Plage.

ARTHUR: Was soll ich tun? Ich kann nicht einfach weggehen, das hier ist mein Zuhause, hier kenne ich alles.

KAY: Was dir angeboten wird, ist besser: Das Land anführen, in die Schlacht ziehen – davon träumt jeder Mann.

13 Chibnall/Hirst, *Camelot*, Ep. 1 (Der junge König), Timecode: 00:16:10-00: 17:20.

ARTHUR: Nein, du träumst davon. Wir anderen träumen von Mädchen.

KAY (lacht): Denkst du ein Anführer kann sich keine Mädchen aussuchen? (Pause) Nimm dein Schicksal an! (nimmt einen Eimer, im Gehen) Wenn ich an deiner Stelle wäre, würde ich gehen, ohne zu zögern. (Arthur schweigt)

Im zweiten Ausschnitt¹⁴, ebenfalls aus der ersten Folge gewählt, erreichen Arthur, Kay und Merlin die Ruine von Burg Camelot, die im weiteren Verlauf der Serie als Hauptquartier für Arthur und sein Gefolge und damit als zentraler Ort innerhalb der Handlung fungiert. In der zugewachsenen Halle von Camelot trifft Arthur zum ersten Mal auf seine künftigen Gefolgsleute:



Arthurs Ritter leisten den Treueeid in der Ruine von Burg Camelot.

MERLIN: Die große Halle von Camelot. (legt dem staunenden Arthur die Hand auf die Schulter, epische Musik setzt ein) Darf ich dir die vorstellen, die dir Gefolgschaft geschworen haben. (die Gefolgsleute betreten die Halle und positionieren sich vor Arthur) Ulfius, Leontes, Brastias, Pelinor.

LEONTES (tritt vor): Dein Vater war ein großer Anführer. Unsere Treue geht auf dich über. Wir folgen deinen Befehlen zur Verteidigung derer von Pendragon. (Pause)

ARTHUR: Ich habe Uther nicht gekannt, aber wenn er solche Treue verdient hat, stehe ich in Demut vor euch und tue alles, was ich kann, um eure Gefolgschaft zu rechtfertigen.

LEONTES: Wir sind deine Diener. (die Gefolgsleute und Kay knien nieder)

MERLIN: Das sind deine Verbündeten.

Zuletzt eine Szene aus der dritten Folge, in der Arthur sich heimlich der in einem Bett mit ihrer Zofe schlafenden Guinevere, der Verlobten seines Ritters Leontes, nähert.¹⁵

14 Chibnall/Hirst, Camelot, Ep. 1 (Der junge König), Timecode: 00:32:20-00:33:42.

15 Chibnall/Hirst, Camelot, Ep. 3 (Verbotene Liebe), Timecode: 00:27:42-00:28:35.



Arthur verabredet sich heimlich mit Guinevere (Tamsin Egerton).

GUINEVERE (flüsternd): Arthur. (schüttelt mit trauriger Miene den Kopf) Du darfst nicht hierher kommen. (Arthur ist bei ihr angekommen und streichelt ihre Wange) Tu das nie.

ARTHUR: Ich musste dich sehen. Ich muss mit dir reden.

GUINEVERE: Ich kann nicht.

ARTHUR: Sag mir, dass du nicht an mich denkst und ich lasse dich in Ruhe. (Pause) Triff mich am Strand.

GUINEVERE: Ich weiß nicht, ob ich das kann.

ARTHUR: Ich werde auf dich warten.

GUINEVERE: Wenn ich nicht da bin...

ARTHUR: Ich warte auf dich. (lässt von ihrer Wange ab und verlässt das Zimmer)

Die skizzierten Beispielszenen illustrieren vor allem eines deutlich: Der hier gezeigte Artus ist (noch) nicht der gefestigte König Britanniens, der *primus inter pares*, wie man ihn aus anderen Adaptationen des Stoffes, sowohl mittelalterlichen als auch modernen,¹⁶ gewohnt ist. Gerade in der ersten Szene und in Opposition zu seinem Ziehbruder Kay wird Arthur als wenig ambitioniert und zweifelnd inszeniert. Dies ist zunächst unproblematisch, da wir uns in der *enfance* des späteren Königs befinden. Handlungslogisch wäre die Charakterzeichnung an diesem Punkt zwar noch legitim, würde aber einen auserzählten Reifeprozess des Königs voraussetzen, um die unbedingte Treue seiner kurz darauf auftretenden Gefolgsleute zu motivieren. Die Serie lässt dies aus und folglich verharrt Arthur durchweg in seiner Jugendlichkeit. Dies gerät in Kon-

16 Als moderne Beispiele ließen sich Filme anführen wie *Der erste Ritter* (Lowry, Hunt/Zucker, Jerry [Creat.]: Der erste Ritter. USA: Columbia Pictures Corporation [u.a.] 1995) oder *King Arthur* (Bruckheimer, Jerry [Creat.]: King Arthur. USA/UK/Irland: Touchstone Pictures [u.a.] 2004).

flikt mit dem ab der zweiten Folge einsetzenden Versuch einer Darstellung als Idealherrscher, die den Vorlagen, der *materia executata*, folgt, jedoch scheinbar einzig durch deren Autorität und keinesfalls handlungslogisch motiviert ist. Mit Mattheus und Pseudo-Galfred gesprochen, wurde hier folglich ein Teil der *materia* adaptiert, der in geläufigen Bearbeitungen rasch abgehandelt wurde. Bewegt sich die Serie also anfänglich im Rahmen mittelalterlicher Dichtungslehre, indem sie ihre Form (gemeint ist hier vorrangig die Charakterzeichnung) dem zur *amplificatio* gewählten Teil der *materia* anpasst, kommt es zum Bruch, sobald mit Artus' Herrschaft Elemente der *materia* eingeführt werden, denen diese Form zuwiderläuft. Dieser Bruch bleibt auch von den Rezipienten (*moderni*) nicht unbemerkt. So heißt in einer hier nur beispielhaft für viele ausgewählten (Kunden-)Rezension zur Serie, dass

[...] die Charakterzeichnung oft zu wünschen übrig [lässt]. Arthur ist wenig königlich, er fordert die Gefolgschaft der Leute einfach ein und das klappt dann, warum auch immer. Obwohl er gerne mal, sorry, null Durchblick hat.¹⁷

Dem modernen Verständnis gemäß muss es sich bei Artus um einen tugendhaften Idealherrscher handeln, wie ihn etwa Sean Connery in *Der erste Ritter* oder Clive Owen in *King Arthur* verkörpert. Gerade mit der Übertragung des Ehebruchsmotivs, das traditionell mit Lancelot verknüpft ist, auf Arthur, kollidieren die Erwartungen. Zwar ermöglicht dies, die Figur Lancelot gänzlich auszulassen, ohne auf das stofftypische Motiv verzichten zu müssen, jedoch wird diese Art von *abbreviatio* der *materia* nicht gerecht: Arthur rückt hierdurch zunehmend vom Idealbild des Herrschers ab, das nötig wäre, um seine Position angemessen zu motivieren. Dies bemängeln ebenso die (Kunden-)Rezensionen zur Serie, die hier exemplarisch als Stimme der *moderni* fungieren sollen:

Der für mich größte Schwachpunkt der ganzen Serie ist die Figur Arthur. In keiner der zehn Folgen konnte ich ihm irgendetwas Heldenhaftes abgewinnen und in keiner Sekunde nachvollziehen, warum er überhaupt so viele Nachfolger hatte. Er ist naiv und unreif und begeht eine dämliche Entscheidung nach der nächsten. [...] Ich war von Anfang abgestoßen und empört von diesem charakterschwachen Widerling und wie schamlos er

17 http://www.amazon.de/Camelot-3-DVDs-Joseph-Fiennes/dp/B007OYFCE4/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1433418299&sr=8-1&keywords=Camelot (Stand 19.05.2015).

sich die Ehefrau eines seiner treuesten Ritter krallt. Unvorstellbar, wie seine Gefolgschaft ihn vergöttert.¹⁸

Demgemäß besteht im Rahmen der filmischen Mittelalterrezeption eine Erwartungshaltung seitens der Rezensenten, für die gerade zwei Aspekte von höchster Wichtigkeit sind: Zunächst erwarten sie eine Stimmigkeit des Films mit der eigenen Vorstellung eines ‚historisch-echten‘ Artusreiches. Dies gründet auf einer, wenn auch diffusen, Vorstellung einer einzigen Vorlage, der es zu entsprechen gelte, einer Referenz von geschichtlicher Richtigkeit, folglich dem Kern der *materia* – in der Terminologie des Mattheus ihrem *tenor*.

Ein weiterer Kritikpunkt zielt auf die defizitäre Figurenmotivation, die mit dem modernen Zugriff auf den Stoff über die Jugendgeschichte des König Arthur kollidiert. Die Rezensenten fordern eine für sie aus moderner Sicht nachvollziehbare, zugleich jedoch stofflich verbürgte Handlungslogik. So könnte man mit Blick auf letzteren Punkt festhalten, dass gerade die von Kiening reklamierten „Züge des Gegenwärtigen“¹⁹ in der *Camelot*-Verfilmung im Hinblick auf die Figurenkonzeption und deren Handlungsmotivation vernachlässigt wurden. Die Betrachtung der Serie als – aus Perspektive mittelalterlicher Dichtungslehre – ‚gescheiterte‘ Adaptation illustriert zum einen den methodischen Zugriff und bietet den Studierenden zum anderen ein Negativexempel für ihre eigenen Konzepte.

Hieran wird deutlich, dass das im Seminar anvisierte *Umfassen* nicht als bloße Übertragung einer gegebenen *materia* in moderne Formen, sondern als reflektierte Auswahl eines geeigneten Mediums unter Berücksichtigung von dessen Anforderungsprofil zu verstehen ist. Primär gefordert ist nicht eine stereotype Evokation des ‚Mittelalters‘ im modernen Medium, sondern die gezielte Adaptation vormoderner Stoffe im Rückgriff auf deren zeitgenössische Dichtungslehre. Eine gegebene *materia* medienspezifisch umzufassen, schult sowohl den differenzierten Blick auf die Spezifika mittelalterlicher Narrativik als auch auf das Anforderungsprofil des jeweiligen Zielmediums und dessen kreativen Ein-

18 http://www.amazon.de/Camelot-3-DVDs-Joseph-Fiennes/dp/B007OYFCE4/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1433418299&sr=8-1&keywords=Camelot (Stand 19.05.2015).

19 Kiening, Christian: Einleitung. In: *Mittelalter im Film*. Herausgegeben von Heinrich Adolf und Christian Kiening. Berlin/New York 2006, S. 3-101 (hier: S. 69).

satz. So wären beispielsweise beim filmischen Umfassen die kinästhetischen Momente und „Aspekte von Virtualität“²⁰ sowie das damit verbundene rezipientenseitige Herstellen von Dreidimensionalität²¹ vormoderne Texte für die Adaptationskonzepte zu berücksichtigen, ohne dabei dem Fehlschluss zu unterliegen, diese verlustfrei übertragen zu können.

Durch die kreative Bewältigung der Alteritätserfahrung im ergebnisoffenen Experiment mit innovativen Formen wird eine Transferleistung von den Studierenden verlangt, die zugleich das Abstraktionsvermögen wie auch die Medienkompetenz fördert. In diesem Sinne gilt es den Entfremdungseffekt zunächst einmal herzustellen, um anschließend mit Blick auf die Stimmigkeit des von den Studierenden jeweils anvisierten Zielmediums zu überlegen, auf welche Weise der mittelalterliche Text angemessen vergegenwärtigt werden kann. Außerdem soll die methodische Verwendung der Ergebnisse, die aus dem reflektierten Umgang mit der Übertragungserfahrung gewonnen werden, ein Bewusstsein für das Theoriefeld literarischer Transformationsprozesse wecken. Die moderne Leseerwartung, die zumeist ihren eigenen Traditions-konnex invisibilisiert, soll durch eine erweiterte, tolerante und offene Lektüreeinstellung ersetzt werden. Diese interpretatorische Grundhaltung wird für die Studierenden im Prozess des Umfassens nicht nur erfahr-, sondern auch nachvollziehbar.

Bibliographie

Filme

- Bruckheimer, Jerry [Creat.]: King Arthur. USA/UK/Irland: Touchstone Pictures [u.a.] 2004.
 Chibnall, Chris / Hirst, Michael [Creat.]: Camelot. Irland/Kanada: Starz Entertainment [u.a.] 2011.
 Lowry, Hunt / Zucker, Jerry [Creat.]: Der erste Ritter. USA: Columbia Pictures Corporation [u.a.] 1995.

20 Vgl. Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin/New York 2003, S. 338.

21 Vgl. Lechtermann, Christina: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200. Berlin 2005, S. 68-77.

Primärquellen

- Documentum De Modo Et Arte Dictandi Et Versificandi: Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying. Übersetzt von Roger P. Parr. Milwaukee 1968.
- Documentum in arte versificandi. In: Faral, Edmond (Hg.): Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris 1924, S. 265–320.
- Mattheus Vindocinensis: Ars versificatoria. In: Faral, Edmond (Hg.): Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris 1924, S. 106-193.
- Mattheus Vindocinensis: Ars Versificatoria. Übersetzt von Ernest Gallo. In: Proceedings of the American Philosophical Society 118 (1974), S. 51-92.

Forschungsliteratur

- Kelly, Douglas: The Arts of Poetry and Prose. Turnhout 1991.
- Kiening, Christian: Einleitung. In: Mittelalter im Film. Herausgegeben von Heinrich Adolf und Christian Kiening. Berlin / New York 2006, S. 3-101.
- Lechtermann, Christina: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200. Berlin 2005.
- Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes: eine kleine Metaphysik des „Wiedererzählens“. In: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Herausgegeben von Joachim Bumke und Ursula Peters. Berlin 2005, S. 356-379.
- Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ›Eneas‹ Heinrichs von Veldeke. Tübingen 2007.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin / New York 2003.
- Worstbrock, Franz Josef: Dilatatatio materiae. Zur Poetik des Erec Hartmanns von Aue. In: FMS 19 (1985), S. 1–30.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Herausgegeben von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 128–142.

Internetquellen

- Anonym (,Ben M'): Artus-Müll (Rezension zur Serie Camelot): http://www.amazon.de/Camelot-3-DVDs-Joseph-Fiennes/dp/B007OYFCE4/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1433418299&sr=8-1&keywords=Camelot (19.05.2015).

Daniel Münch (Jena)

Geschichtslehrer*innen und populäre Mittelalterbilder

Wie bewerten Geschichtslehrer*innen Spielfilme zum Mittelalter und hat dies Konsequenzen für ihren Unterricht?

1. Einleitung

Auf unsere Vorstellung von Geschichte wirkt nicht nur der Geschichtsunterricht, nein, er konkurriert unter anderem auch mit der Unterhaltungsindustrie. Lehrer*innen müssen darauf reagieren, bringen die Schüler*innen doch ihre außerhalb der Schule gewonnenen Erfahrungen in den Unterricht mit.¹ In meiner Examensarbeit ging ich empirisch der Frage nach, wie Lehrer*innen speziell auf populäre Mittelalterbilder reagieren, da gerade das Mittelalter auf vielseitige Weise neu inszeniert und mit vielen Vorurteilen belegt wird. So gilt es gemeinhin oft als dreckig und intolerant oder wird nur von idealisierten Rittern und Burgfräulein bevölkert. Die Studie bezog sich dabei nicht nur auf die Mittelalterbilder selbst, sondern auch auf die Medien, in denen sie verbreitet werden, weshalb auch insbesondere die Ansichten von Geschichtslehrer*innen zu Spielfilmen erfasst wurden.²

Mit ihren Antworten positionieren sich die Lehrkräfte zu verschiedenen Diskursen, die der besseren Einordnung wegen zuvor erläutert werden sollen. Welche Regeln ergeben sich aus der Gattung „Film“ für das Erzählen von Geschichte? Auf welche klassischen Erzählmuster können sie dabei zurückgreifen? Welche Erwartungen leitet die Geschichtsdidaktik daraus für den Geschichtsunterricht ab? Im Anschluss werden

1 Wann immer in dieser Arbeit alle Geschlechter gemeint sind – was praktisch immer der Fall ist – sollen sie auch sprachlich sichtbar sein. Deshalb arbeite ich mit dem „Gender-Stern“, der die Vielfalt der Geschlechter (inklusive Trans- oder Intersexuelle) widerspiegeln soll. Das generische Maskulinum verschleiert diese Vielfalt (oft unter dem Vorwand der vermeintlich besseren Lesbarkeit) und widerspricht auch dem Bemühen der Wissenschaft um sprachliche Präzision. Lediglich bei Zusammensetzungen wird dies nicht konsequent umgesetzt.

2 Die Unterrichtspraxis selbst stand hingegen nicht im Fokus und kann auf Grundlage von Selbsteinschätzungen ohne zusätzliche Beobachtungen auch nicht sicher beurteilt werden.

Methode und zentrale Befunde der Studie vorgestellt und zu den Einstellungen zu Filmen in Bezug gesetzt.

2. Theorie

2.1 Filme als Teil der populären Geschichtskultur

Geschichte begegnet uns permanent in unserem Alltag: als Bildungsangebot in Museen und im Unterricht, als Freizeitbeschäftigung auf Mittelaltermärkten oder als Argument in politischen Debatten. Die Geschichtsdidaktik bezeichnet alle diese Formen des öffentlichen Umgangs mit Geschichte als Geschichtskultur, sowohl jene, die sich direkt mit Geschichte auseinandersetzen als auch jene, die sie nur als Kulisse benutzen.³ In ihrer Gesamtheit lässt sich Geschichtskultur nach Bernd Schönemann als Netzwerk aus Medien, Institutionen, Professionen und Publika beschreiben.⁴ Zur Analyse einzelner Phänomene empfiehlt sich hingegen Jörn Rüsen's Modell der kognitiven, ästhetischen und politischen Dimension von Geschichtskultur.⁵ Da es sich um Dimensionen und nicht Kategorien handelt, können sie prinzipiell gemeinsam auftreten, aber unterschiedlich stark ausgeprägt sein und verschiedene Deutungen anbieten.

3 Der Begriff scheint nur innerhalb der Geschichtsdidaktik benutzt zu werden, während ansonsten häufiger von „Erinnerungskultur“ gesprochen wird. Es fokussiert auf Identitätskonstruktion durch Vergangenheitsbezüge, verliert dadurch aber Phänomene aus dem Blick, in denen Geschichte weniger Inhalt als Kulisse ist und andere Interessen bedienen soll. So ist für Filme eher die vom Mittelalter und seiner Andersartigkeit ausgelöste Faszination relevant, während sie zeitgleich in zu vielen Gedächtnisgruppen vermarktet werden, um allein auf Identifikationspotential mit der „eigenen“ Geschichte zu setzen. Geschichtskultur erlaubt hingegen weitere Fragestellungen und andere Analyseobjekte, z.B. Werbung (Geschichte und Kommerzialisierung) oder Spielzeug (Geschichte als Unterhaltung).

4 Vgl. Bernd Schönemann: Geschichtsdidaktik und Geschichtskultur. In: Bernd Mütter, Bernd Schönemann, Uwe Uffelman (Hgg.): Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik. Weinheim 2000, S. 26-58. Sein Modell zeigt gut, in welchem Kontext einzelne Objekte wirken und wodurch Geschichtskultur Kontinuität gewinnt.

5 Vgl. Jörn Rüsen: Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft. Köln, Weimar, Wien 2013. Hier ergänzt er das Modell noch um eine religiöse und eine moralische Dimension, es sind aber auch andere Erweiterungen denkbar, insbesondere eine kommerzielle Dimension wird vielfach vorgeschlagen.

Obwohl Geschichtskultur auch die Geschichtswissenschaft beinhaltet, wird sie ihr teilweise gegenübergestellt. Dieses enge Begriffsverständnis umfasst dann nur Vorgänge außerhalb von Schule und Universität und wird negativ konnotiert als Unterhaltung abgetan.⁶ Ein Blick auf Museen, die sich bekanntlich beiden Aufgaben widmen, zeigt, dass diese strikte Trennung nicht haltbar ist und lieber von unterschiedlichen Prioritäten gesprochen werden sollte. Es lohnt sich hier aber dennoch, die Auswirkungen von Popularisierung und Kommerzialisierung auf die Darstellung von Geschichte zu untersuchen, da gerade die Filmbranche davon betroffen ist. Hierfür wird auf Überlegungen von Simon Maria Hassemer zurückgegriffen, der je nach Publikum zwischen Hoch-, Sub- und Populärkultur unterscheidet.⁷ Während sich Hoch- und Subkultur an bestimmte Zielgruppen richten und daher auf deren Vorwissen aufbauen können oder vom Engagement einer Szene gestützt werden, ist Populärkultur auf großes Publikum angewiesen und abhängiger von Marktmechanismen.⁸

Jedes Publikum bringt bestimmte Erwartungen mit, die erfüllt werden wollen. Andernfalls ist mit Unverständnis oder Unzufriedenheit zu rechnen. Diese Erwartungen ergeben sich meist aus früheren Erfahrun-

-
- 6 Auch Goetz beklagt, dass das Mittelalter nur außerhalb der Schule Anklang finde und bezeichnet die außerschulischen Darstellungen als „verfälscht“ und „pseudomittelalterlich“. Werner Goetz: *Das Mittelalter – Vergangenheit und Gegenwart*. In: Rolf Ballof (Hg.): *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht Quedlinburg 20.-23. Oktober 1999. Quedlinburg 2003*, S. 17-28, hier S. 19. Thomas Martin Buck: *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit*. In: Thomas Martin Buck, Nicola Brauch (Hgg.): *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*. Münster [u.a.] 2011, S. 21-54, hier S. 22 stellt ebenfalls dem „faktischen Mittelalter“ das „imaginierte, das inszenierte, das performative Mittelalter“ entgegen. Ähnlich auch Wolfgang Hardtwig, Alexander Schug (Hgg.): *History Sells! Stuttgart 2009*, S. 11.
 - 7 Vgl. Simon Maria Hassemer: *Das Mittelalter der Populärkultur*. In: Thomas Martin Buck, Nicola Brauch (Hgg.): *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*. Münster [u.a.] 2011, S. 129-139.
 - 8 Die kommerziellen Zwänge diskutieren auch Hardtwig, Schug (Anm. 6), S. 13 und speziell für Filme Hedwig Röckelein: *Das Mittelalter im Film*. In: Rolf Ballof (Hg.): *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht Quedlinburg 20.-23. Oktober 1999. Quedlinburg 2003*, S. 308-314, hier S. 313.

gen in der (populären) Geschichtskultur, sodass es einen starken Druck zur Selbstrezeption gibt und Mittelalterfilme ein zweites Mittelalter schaffen, dass von der Wissenschaft unabhängig wird.⁹ Ausstattung und Kulissen – an denen Authentizität zumeist festgemacht wird¹⁰ – sollen also nicht nur Expert*innen zufriedenstellen, sondern auch vom Publikum als mittelalterlich akzeptiert werden, wobei sich die Ansprüche hier noch relativ leicht vereinbaren lassen. Im Falle der Sprache hingegen würde Realismus zu Unverständlichkeit führen.¹¹

Offensichtlicher werden die unterschiedlichen Interessen hinsichtlich der Handlung und Figurenzeichnung: die Geschichtswissenschaft ist nicht auf einen Spannungsbogen oder Sympathien mit den Akteur*innen angewiesen. Wo Historiker*innen eher auf Distanz bleiben, versuchen Filmschaffende das Innenleben historischer Persönlichkeiten zu ergründen.¹² Scharff weist darauf hin, dass die Helden von Mittelalterfilmen oft zu aufgeklärt und modern denken, damit wir mit ihnen sympathisieren können.¹³ Erst durch den Verzicht auf die eigentlich an-

-
- 9 Vgl. Hassemer (Anm. 7), S. 136; konkret auf Filme bezogen vgl. Hedwig Röckelein: Mittelalter-Projektionen. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): *Antike und Mittelalter im Film*. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 41-62, hier S. 58. Am größten ist der Druck auf Werbung: nur durch den Rückgriff auf Klischees und Standardassoziationen können sie innerhalb der wenigen verfügbaren Sekunden das Setting klären und anschließend die Botschaft formulieren. Durch die häufige Wiederholung prägen sich schließlich Bilder ein, die ihren Ursprung gar nicht im Mittelalter haben, aber dauerhaft damit assoziiert sind. Als einen „Circulus vitiosus der Geschichtsbilder“ bezeichnet dies Andreas Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden*. Berlin 2010, S. 51.
- 10 Vgl. Röckelein (Anm. 8), S. 60 und außerdem Natalie Zemon Davis: Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...: Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rainer Rother (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin 1991, S. 38-63, hier S. 41; was alles zum „look“ eines Film erzählt werden kann sowie speziell über die Verwendung von Originalschauplätzen vgl. S. 43f.
- 11 Vgl. Röckelein (Anm. 8), S. 313. – Mimik und Gestik in der Zeit ließen sich vermutlich nicht einmal sicher rekonstruieren.
- 12 Simona Slanička: Der Historienfilm als große Erzählung. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): *Antike und Mittelalter im Film*. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 427-437, hier S. 428 sieht hierin einen entscheidenden Unterschied zwischen Film und Wissenschaft.
- 13 Vgl. Thomas Scharff: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): *Antike und Mittelalter im Film*. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 63–83, hier S. 82; Probleme können

gebrachte Alterität im Denken wird so der Zugang zur Handlung möglich. Mentalitätsgeschichte Authentizität würde andernfalls wieder eine Mauer aufbauen und das Verständnis erschweren.

Da Geschichte stets aus der Überlieferung rekonstruiert werden muss, ist absolute Korrektheit ohnehin unerreichbar. Die Wissenschaft kann dies offen zugeben und Deutungen auch als Deutungen präsentieren. Filme hingegen unterliegen einem gewissen Zwang zur Eindeutigkeit. Sie müssen Überlieferungslücken füllen und können Vermutungen nicht als solche kennzeichnen oder in Fußnoten alternative Deutungen diskutieren, wodurch ein positivistisches Geschichtsbild gefördert werden kann.¹⁴

Natürlich können Filme sich auch mit kreativen Mitteln über diese Genregepflogenheiten hinwegsetzen, Perspektivität offenlegen oder Klischees explizit ansprechen¹⁵, jedoch nur auf die Gefahr hin zum Nischenfilm mit kleinem Publikum und entsprechend geringem Gewinn und geringer Breitenwirkung zu werden.

Es ließe sich sogar argumentieren, dass der Stellenwert von Authentizität eher über- als unterschätzt wird. Beratung durch Historiker*innen ist vielfach Standard in der Filmproduktion und Interviews mit ihnen oder nachträgliche Kommentare von Forscher*innen fester Bestandteil der medialen Begleitung und DVD-Ausstattung. Authentizität – oder vielmehr der Anspruch darauf – ist werberelevant, wie der Vorspann zu „King Arthur“ zeigt, der auf neueste archäologische Erkenntnisse zur Identität von König Artus hinweist, auf die sich der Film stützen würde.¹⁶ Gleichzeitig wird so der erwähnte Konstruktcharakter von Geschichte verschleiert. Letztlich bemühen sich Filmschaffende genau

sich durch den Kontrast zu Nebenfiguren ergeben, wenn diese erst dadurch engstirnig wirken.

- 14 Vgl. ebd., S. 66., aber auch Hans-Jürgen Pandel: *Geschichtsunterricht nach PISA. Kompetenzen, Bildungsstandards und Kerncurricula*. Schwalbach/Ts. 2005 (Wochenschau Geschichte), S. 42, Slanička (Anm. 12), S. 428 und Röckelein (Anm. 9), S. 60.
- 15 Dies geschieht nicht nur in Komödien wie „Die Ritter der Kokosnuss“ [Terry Gilliam, Terry Jones (Regie), Großbritannien 1975], sondern auch in ernsthaften Produktionen. So kommentiert Katharine Hepburn als Eleonore von Aquitanien in der „Löwe im Winter“ [Anthony Harvey (Regie), Großbritannien 1968] einen Messerangriff mit „Natürlich hat er ein Messer. Er hat immer ein Messer. Wir alle haben Messer. Es ist 1183 und wir sind Barbaren“.
- 16 Vgl. „King Arthur“ [Antoine Fuqua (Regie), Großbritannien 2004], wobei dieser Hinweis durch die Ausstattung und Handlung permanent konterkariert wird.

wie Historiker*innen um Sinnbildung: Ihre Fragen oder Anliegen entstehen in der Gegenwart und versuchen dazu verschiedene historische Ereignisse so miteinander zu verbinden, dass auch das jeweilige Publikum die Zusammenhänge nachvollziehen kann. Wird die historische Überlieferung hingegen als Reservoir an Fakten angesehen, die lediglich gesammelt werden müssen, und die nachträgliche Sinngebung geleugnet, werden auch bloß Mythen reproduziert – allerdings in diesem Fall mittelalterliche. So gesehen kann eine metaphorische (also u.U. anachronistische) Darstellung teilweise treffender sein als eine historisch korrekte. Ein Beispiel hierfür ist die radikale Modernisierung von Ritterturnieren in „Ritter aus Leidenschaft“, deren Popularität dadurch herausgestellt wird, dass sie wie gegenwärtige Sportereignisse inszeniert werden und so die Konstruktivität offengelegt wird.¹⁷

2.2 Basisnarrative des Mittelalters

Wollen Filme an verbreitete Erzählmuster (Narrative) und dazugehörige Stereotype über das Mittelalter anknüpfen, so stehen im Wesentlichen zwei zur Auswahl: das finstere Mittelalter und die romantische Überhöhung. Die Erzählung vom finsternen Mittelalter wurde im Humanismus erfunden, um die eigene, fortschrittliche Gegenwart von der Vergangenheit abzugrenzen.¹⁸ Die Aufklärung baute dieses Narrativ aus, befeuert von der Kritik an Adel und Klerus, den als überkommen geltenden Eliten, die auf die ganze Epoche von 500 bis 1500 übertragen wurde.¹⁹ Mittelalter wurde zum Synonym für Unwissenheit, Brutalität, Unterdrückung und Schmutz. Sommer und Scharff sehen hierin auch heute noch typische Motive von Mittelalterfilmen.²⁰ Hinzu treten Details wie

17 Vgl. „Ritter aus Leidenschaft“ [Brian Helgeland (Regie), USA 2001]. Dies imponiert auch Scharff (Anm. 13), S. 83.

18 Letztlich ist jede Periodisierung eine Erfindung der nachfolgenden Historiographie, die Zeiträume nach mehr oder weniger plausiblen Kriterien zusammenfasst. Durch die Benennung von Lehrstühlen und Studiengänge wird diese Einteilung institutionalisiert und alternative Modelle geraten in den Hintergrund.

19 Zur Geschichte des Vorurteils vgl. Otto Gerhard Oexle: Das entzweite Mittelalter. In: Gerd Althoff (Hg.): Die Deutschen und ihr Mittelalter. Darmstadt 1992, S. 7-28, hier S. 13-20.

20 Vgl. Scharff (Anm. 13), S. 73-77. Vgl. Sommer (Anm. 9), S. 60 und Klaus Arnold: Das finstere Mittelalter. Zur Genese und Phänomenologie eines Fehlurteils. In: Saeculum 32 (1981) S. 287-299, hier S. 287 speziell zum negativen Kirchenbild. All diese Attribu-

die Assoziation mit Hexenverfolgung (eigentlich vorrangig ein Phänomen der Frühen Neuzeit) oder dem Glauben an die Scheibengestalt der Erde, die nur ein mittelalterlicher Autor vertrat, der jedoch als Häretiker galt. Das Narrativ vom finsternen Mittelalter, das die Andersartigkeit dieser Epoche betont und Stolz ausdrückt, dies überwunden zu haben, wurde in der Romantik abgelöst von einer Sehnsucht nach dieser Zeit. Das Mittelalter stand für verlorene Größe der Nation und Tugend, die zurückgewonnen werden sollte.²¹ Auch wenn diese nationalistischen Bezüge heute kaum noch relevant sind, so hat die Romantisierung von Rittertum und höfischer Kultur überdauert, etwa in Märchenfilmen oder Kinderspielzeug. Sie bildet ein Gegenmodell, sowohl zum finsternen Mittelalter als auch zu einer als hektisch und anstrengend empfundenen Gegenwart, der man in eine unbeschwerte Zeit entfliehen möchte.

Der Marxismus entwarf ein drittes Narrativ, in dem sich alles auf die feudalistische Gesellschaftsform zurückführen ließ. Dieses Bild wird jedoch in der Geschichtskultur kaum noch gepflegt oder als sozialkritischer Aspekt in das finstere Mittelalter integriert.

In beiden Basisnarrativen bildet das Mittelalter eine in sich geschlossene, quasi zeitlose Einheit von 1000 Jahren ohne innere Entwicklung, die durch einen scharfen Bruch von der Neuzeit getrennt ist. Somit spielen beide Narrative mit der faszinierenden Fremdheit des Mittelalters und können aus dem Mittelalter einen Abenteuerspielplatz entwerfen, der beide Narrative widerspiegelt.²² Einen Ausweg bietet Oexles Vorschlag, die Kontinuitäten zwischen Mittelalter und Neuzeit zu betrachten und zu zeigen, wie sich eines aus dem anderen entwickelt hat.²³ Filme können dies kaum leisten, da ihre Handlung meist zu kurze Zeiträume abdeckt, um langfristige Entwicklungen zu zeigen.

te dienen nicht nur zur Abgrenzung von der Neuzeit, sondern auch von der Antike, die entsprechend mit Sauberkeit und Ordnung assoziiert wird.

21 Vgl. ebd., S. 289.

22 Diese Enthistorisierung erklärt vielleicht auch die Nähe des Fantasy-Genres, das sich auf ein allgemeines Mittelalter beziehen kann, ohne sich konkreter räumlich und zeitlich einordnen zu müssen.

23 Vgl. Oexle (Anm. 19), S. 21, 25.

2.3 *Rezeption*

Noch bevor die schulische Bildung einsetzt (und später parallel zu ihr) lernen wir in der Geschichtskultur. Es ist deshalb davon auszugehen, dass wir die dort präsentierten Geschichtsbilder in unsere eigenen Vorstellungen integrieren. Unser Geschichtsbild bezeichnet laut Demantowsky ein „stabilisiertes Gefüge der historischen Vorstellungen“ und umfasse einen „mehr oder minder fixe[n] Bestand vermeintlich sicheren historischen Wissens“.²⁴ Erst in dem Moment, in dem wir beginnen unsere Geschichtsbilder und ihre Plausibilität zu hinterfragen und uns ihrer Orientierungsfunktion bewusst werden, entsteht ein reflexives Geschichtsbewusstsein.

Diskussionen über populäre Geschichtskultur scheinen vielfach von der Sorge getragen zu sein, dass wir von ihren vereinfachten Geschichtsbildern überwältigt werden und gerade kein reflexives Geschichtsbewusstsein herausbilden. Eine anschließende Suche nach Fehlern oder Bedauern über den mangelnden Einfluss von Historiker*innen übersieht jedoch völlig die Rezeptionsseite bzw. geht unhinterfragt von einem unkritischen und manipulierbaren Publikum aus. Gerade bei Filmen dürfte dies voreilig sein. Wir gehen selten allein ins Kino, sondern meist mit anderen und reden danach über das Gesehene. Eine kritische Haltung scheint sozial gewünscht zu sein, denn worauf sollte sonst die erwähnte Werbung mit Authentizität antworten?

Tatsächlich weiß die Geschichtsdidaktik relativ wenig darüber, wie Geschichtskultur allgemein und speziell Filme auf unser Geschichtsbewusstsein wirken. Es ist nicht bekannt, ob es ein geschichtskulturelles Leitmedium gibt, aber es existieren viele Behauptungen, welches das sein könnte. Meist fehlt nicht nur der empirische Beleg, sondern sogar der Hinweis, dass dieser eigentlich nötig sei.²⁵

24 Marko Demantowsky: Geschichtsbild. In: Ulrich Mayer [u.a.] (Hgg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik. Schwalbach 2009, S. 82-83, hier S. 82. Den Plural benutzt Karl-Ernst Jeismann: Geschichtsbilder: Zeitdeutung und Zukunftsperspektive. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 51 (2002) S. 13-22, hier S. 13 für einzelne Vorstellungen, die sich auf bestimmte Räume, Zeiten oder Ereignisse beziehen.

25 Entsprechend fasst Achim Thomas Hack: Das Mittelalter als Epoche im Schulbuch. Periodisierung und Charakterisierung. In: Martin Clauss, Manfred Seidenfuß (Hgg.): Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern. Berlin 2007, S. 85-116, hier S. 98 zusammen, dass „bislang keine empirischen Daten systematisch erhoben worden sind, sondern lediglich punktuelle Beobachtungen und individuelle Vermutun-

Andreas Sommers Studie zu Geschichtsbildern und Spielfilmen ist eine der wenigen, die sich der Rezeptionssseite widmen, und die dabei auf große methodische Schwierigkeiten stieß.²⁶ Unser Geschichtsbild wird von so vielen Einflussfaktoren geprägt, dass sich deren Wirkung kaum aufschlüsseln lässt. Nur in einem Interview gelang es, eine Vorstellung sicher auf einen konkreten Film zurückzuführen.²⁷ Er vermutet, dass Filme am wirkmächtigsten sind, wenn sie auf Leerstellen unseres Geschichtsbildes stoßen und die erste Vorstellung formen können, an der spätere Erfahrungen gemessen werden. Dann wirken sie selbst bei Menschen, die sich skeptisch gegenüber Geschichtsfilmern äußern.²⁸ Auf überindividueller Ebene können Filme so sogar Randthemen zu Popularität verhelfen oder Forschungen anregen.

Es gibt aus der Geschichtsdidaktik durchaus Vorschläge, wie der kritische Umgang mit Geschichte und das Herausbilden eines kritischen Geschichtsbewusstseins gefördert werden kann. Der Weg dahin führt über kompetenz- statt wissensorientierten Geschichtsunterricht, also den Erwerb von Problemlösefähigkeiten, die in verschiedenen Situationen angewendet werden können, statt rein deklarativen Wissens, dessen lebenspraktische Relevanz oft unklar ist und dass schnell vergessen wird.

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit weisen alle geschichtsdidaktischen Kompetenzmodelle Kompetenzen aus, die sich mehr oder weniger expli-

gen vorliegen“. Ein möglicher Zugang zur Frage nach dem Leitmedium der Geschichtskultur wäre ein intermedialer Vergleich, der prüft, welches Medium Standards setzt und für andere als Orientierungsgröße dient. Weiterhin unklar bliebe aber auch dann, welches Medium am nachhaltigsten auf die Rezipient*innen wirkt.

- 26 Vgl. Sommer (Anm. 9). Eine Übersicht zur reichhaltigen Erforschung des Angebotes findet sich bei Bodo von Borries: Empirische – und andere? – Forschungsmethoden der Fachdidaktiken in den Humanities – am Beispiel der Domäne Geschichte. In: Marko Demantowsky, Volker Steenblock (Hgg.): Selbstdeutung und Fremdkonzept. Die Didaktiken der kulturwissenschaftlichen Fächer im Gespräch. Bochum, Freiburg 2011, S. 98-137, hier S. 132.
- 27 Vgl. Sommer (Anm. 9), S. 221, 250; die Selbstrezeption innerhalb der populären Geschichtskultur erschwert das Ansinnen zusätzlich. Ein (sehr aufwändiger) Ausweg wären Längsschnittstudien wie z.B. Meik Zülsdorf-Kersting: Sechzig Jahre danach: Jugendliche und Holocaust. Eine Studie zur geschichtskulturellen Sozialisation. Berlin, Münster 2007 (Geschichtskultur und historisches Lernen, Bd. 2), die auf Veränderungen im Geschichtsbewusstsein durch Geschichtsunterricht eingeht.
- 28 Vgl. Sommer (Anm. 9), S. 213, 255-7.

zeit auf den Umgang mit Geschichtskultur beziehen.²⁹ Dabei geht es darum, Geschichtsdarstellungen auf ihre Sinndeutungs- und Orientierungsangebote hin zu erschließen und deren Plausibilität zu beurteilen. Es genügt nicht mehr nur Fehler zu finden, stattdessen soll geklärt werden, warum von der Geschichte abgewichen wurde, also wie Darstellungsweise und Wirkung zusammenspielen.

Obwohl auch wissenschaftliche Darstellungen dekonstruiert werden sollen, bieten sich Beispiele aus der Populärkultur besonders für den Kompetenzerwerb an. Ihre Deutungen sind oft plakativer und Schüler*innen dürften weniger Hemmungen haben, sie zu kritisieren als Fachtexte oder Dokumentationen, die eine „Aura der Objektivität“ ausstrahlen. Überdies wird so stärker an ihre außerschulischen Erfahrungen angeknüpft und jene Lebenswelt beachtet, in denen sie letztlich ihre Kompetenzen einsetzen sollen.³⁰ Wichtig dafür ist, dass Geschichtskultur nicht nur zur Motivation und Veranschaulichung eingesetzt wird, also als Medium für die eigentlichen Inhalte, sondern selbst zum Thema wird. In den Lehrplänen ist diese Forderung, vielfach konkret auf Filme bezogen, angekommen. Wehen zeigte jedoch, dass der Filmeinsatz eher von positivistischen Annahmen geleitet wird: Lehrer*innen trauen Filmen zu, den Aufbau historischen Wissens zu fördern, lassen aber nur selten ihre Erzählweise dekonstruieren.³¹ Reekens Befürch-

29 Das Kompetenzmodell der FUER-Gruppe nennt die entsprechende Kernkompetenz „(De-)Konstruktion“, woran ich mich anlehne. Dem ähnelt Gautschis „Erschließungs- und Interpretationskompetenz“, während Pandel eine eigene „geschichtskulturelle Kompetenz“ aufführt. Die Kompetenzen beziehen sich meist auf alle Darstellungsformen, inklusive Quellen, und sind (abgesehen von Pandels Modell) nicht explizit auf (außerwissenschaftliche) Geschichtskultur bezogen, weshalb in der Praxis die Aufmerksamkeit vermutlich eher auf wissenschaftlichen Darstellungen liegt.

30 Vgl. Schönemann (Anm. 4), S. 56; Dietmar von Reeken: Geschichtskultur im Geschichtsunterricht. Begründung und Perspektiven. In: GWU 55 (2004) S. 233-240, hier S. 237; Wolfgang Hasberg: Glasperlenspiel um das Mittelalter? oder: Zum Verhältnis von Geschichtsforschung und Geschichtsdidaktik. In: ZfGd 11 (2012) S. 181-207, hier S. 202; Hans-Jürgen Pandel: Geschichtskultur als Aufgabe der Geschichtsdidaktik: Viel zu wissen ist zu wenig. In: Vadim Oswald, Hans-Jürgen Pandel (Hgg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart. Schwalbach 2009, S. 19-33. Einen größeren Stellenwert von Geschichtskultur in der Lehrerbildung fordern Manfred Seidenfuß [u.a.]: Die Aktualität des Mittelalters. In: ZfGd 7 (2008) S. 35-77; vgl. auch Sommer (Anm. 9).

31 Vgl. Britta Almut Wehen: "Heute gucken wir einen Film". Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht. Oldenburg 2012 (Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft, Bd. 12), S. 51-57.

tung, die „Scheu vor dem Trivialen und Banalen“ verhindere dies, und Pandels Annahme, dass nur wissenschaftsnahe Geschichtskultur als unterrichtstauglich gelte, scheinen zuzutreffen.³²

Für die Implementation geschichtsdidaktischer Forderungen spielen letztlich die Lehrkräfte die Schlüsselrolle. Sie entwickeln in Fachkonferenzen aus staatlichen Vorgaben den schulinternen Lehrplan, wählen die Schulbücher aus und gestalten ihren Unterricht fast völlig autonom. Leiten lassen sie sich bei all dem von ihrem professionellen Wissen und Überzeugungen. Unter Überzeugungen oder ‚Beliefs‘ fassen Fachdidaktiken und Erziehungswissenschaft Annahmen, die zwar nicht unbedingt verifizierbar sind, aber von uns für wahr gehalten werden. Sie können sich als Fachphilosophie auf das Unterrichtsfach beziehen (auch epistemologische Überzeugungen genannt) oder auf Lehr-Lern-Prozesse und Schüler*innen. Letzteres wird auch als Subjektive oder Implizite Theorien bezeichnet. Die berufsbezogenen Überzeugungen entstehen schon in der eigenen Schulzeit und bilden mit der Zeit ein relativ stabiles, aber nicht unbedingt widerspruchsfreies Netzwerk, das die Wahrnehmung von Lehrer*innen bestimmt und ihr Wissen organisiert, vor allem aber auch Handeln und Entscheidungen leitet.³³ Entsprechend groß ist ihre Bedeutung um Unterrichtsgestaltung zu verstehen oder zu ändern. Auch die zuvor beschriebenen Geschichtsbilder lassen sich als Überzeugungen beschreiben. Für sie gilt ebenfalls, dass sich neue Informationen leichter aufnehmen lassen, wenn sie zu bestehenden Vorstellungen passen und wir uns ihrer bewusst werden müssen, bevor wir sie dekonstruieren (und eventuell ablegen) wollen.

Die ursprüngliche Frage nach den Haltungen von Geschichtslehrer*innen zu Mittelalterbildern in Spielfilmen berührt also auch die Frage, wie sie ihre Schüler*innen für den Umgang mit populärer Geschichtskultur vorbereiten. Halten sie die Thematik für relevant, wie

32 Vgl. Reeken (Anm. 30), S. 238 und Pandel (Anm. 30), S. 24. Beide führen keine empirischen Belege an.

33 Vgl. zum Forschungsfeld ‚Lehrerüberzeugungen‘ M. Frank Pajares: Teachers’ Beliefs and Educational Research: Cleaning Up a Messy Construct. In: Review of Educational Research 62 (1992) p. 307-332 und Mareike Kunter, Britta Pohlmann: Lehrer. In: Elke Wild, Jens Möller (Hgg.): Pädagogische Psychologie. Heidelberg 2009, S. 261-282. Die Mathematikdidaktik hat das Konzept in zahlreichen Studien produktiv aufgegriffen, in der Geschichtsdidaktik wird es inzwischen auch genutzt.

ausgeprägt sind ihre Dekonstruktionskompetenzen und sind sie sich der speziellen Herausforderung durch die Basisnarrative mittelalterlicher Geschichte bewusst? Die Befragung verfolgt deshalb eine Doppelstrategie: Die Lehrkräfte sollten sowohl das Medium Film als auch Vorstellungen zum Mittelalter bewerten. Somit zeigt sich zum einen ihre prinzipielle Bereitschaft zur Dekonstruktion, als auch deren Wirkung für ihr eigenes Geschichtsbewusstsein.

3. Methodik der Untersuchung

3.1 *Qualitative und Quantitative Methoden*

In der empirischen Sozialforschung haben sich zwei Paradigmen herausgebildet, die lange Zeit miteinander konkurrierten, aber inzwischen auch oft kombiniert werden (*Triangulation*).³⁴ Quantitative Methoden umfassen stark standardisierte Verfahren, die große Datenmengen möglichst objektiv erfassen sollen. Sie eignen sich zur statistischen Hypothesenprüfung und exakten Messung gesellschaftlicher Phänomene, benötigen dafür aber repräsentative Stichproben. Qualitative Ansätze hingegen bemühen sich mit relativ offenen Verfahren um umfassende Beschreibung aussagekräftiger Einzelfälle. Repräsentativität bezieht sich vor allem darauf, dass die entwickelten Kategorien und Begriffe tatsächlich das Denken der Befragten widerspiegeln und weniger auf das Verhältnis Stichprobe zu Gesamtmenge. Sie eignen sich insbesondere für explorative Vorhaben in eher unerforschten Feldern.

Für die Fachdidaktiken sind beide Wege relevant, sobald Denken und Handeln von Menschen erforscht werden, aber auch Unterrichtsmaterialien können so untersucht werden.

3.2 *Von den Leitfadeninterviews zu den Hypothesen*

Da sich die Geschichtsdidaktik bisher nur selten den Überzeugungen von Lehrer*innen zugewandt hat, empfahl es sich, zuerst in Interviews Eindrücke zu sammeln, bevor Hypothesen für eine quantitative Unter-

34 Eine ausführliche Gegenüberstellung bieten Jürgen Bortz, Nicola Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation. Für Human- und Sozialwissenschaftler*. 4. Aufl. Berlin 2000, S. 298-302. Problematisch ist, dass in der Diskussion teilweise einem Ansatz Eigenschaften zugeordnet werden, die weniger beschreiben, denn werten sollen.

suchung formuliert werden konnten. Ziel war es zu erkunden, was den Lehrer*innen spontan zum Mittelalter und dessen geschichtskultureller Aufbereitung einfällt, welche Themen ihnen wichtig sind und wie sie ihre Vorstellungen strukturieren. Um möglichst vielfältige Eindrücke zu gewinnen, interviewte ich im Sommer 2013 zwei Lehrerinnen und einen Lehrer von verschiedenen Schulen, die sich auch in Lebensalter und damit Berufserfahrung unterschieden (von Berufseinstiegsphase bis kurz vor der Pension). Alle drei Interviewpartner*innen waren sehr interessiert und nutzten die Offenheit des Interviews für ausführliche Antworten. Zwar bestand der Interviewleitfaden lediglich aus sechs Fragen und einigen Stichwörtern, um ggf. Nachfragen zu formulieren, führte aber dennoch zu Gesprächen von 30 bis 45 Minuten, die aufgezeichnet, transkribiert und ausgewertet wurden.

Alle drei blieben stets in ihrer Rolle als Lehrer*in und stellten kontinuierlich Bezüge zum Geschichtsunterricht her. Über Geschichtskultur und die Frage ihrer Unterrichtsrelevanz hatten sie sich hingegen teilweise bisher erst wenige Gedanken gemacht, sodass sie erst im Gespräch darüber nachdachten oder das Thema nur kurz abhandelten.

Zusammen mit den theoretischen Vorüberlegungen zu Basisnarrativen und Populärer Geschichtskultur wurden aus den Interviews Hypothesen für die quantitative Befragung abgeleitet:

1. Geschichtslehrer*innen kennen die Basisnarrative vom finsternen und romantischen Mittelalter und weisen sie zurück.
2. Sie lehnen die Behandlung von Geschichtskultur im Unterricht tendenziell ab und würden sie ggf eher zur Motivation oder Veranschaulichung einsetzen, aber nicht als eigentliches Unterrichtsthema.
3. Von dieser Skepsis sind vor allem wissenschaftsferne Formen betroffen.³⁵

35 Die eigentliche Studie untersuchte noch einige weitere Thesen, vor allem zu konkreten Mittelalterbildern und zum Geschichtsunterricht, die hier jedoch nicht weiter diskutiert werden.

3.3 *Design und Instrument der quantitativen Befragung*

Um diese Hypothesen zu prüfen, wurde eine anonyme Befragung mit einem standardisierten Fragebogen geplant. Der Fragebogen bestand zum Großteil aus Aussagen zu den Themen Mittelaltervorstellungen, Bewertung von Geschichtskultur und jeweilige Ansichten zum Geschichtsunterricht, denen auf einer fünfstufigen Likertskala zugestimmt oder widersprochen werden konnte. Hinzu kamen einige offene Fragen, um den Teilnehmer*innen die Möglichkeit zu geben, bestimmte Punkte zu kommentieren und um bei der Auswertung entdeckte Auffälligkeiten besser einordnen zu können. Am Ende standen einige demographische Fragen, etwa zu unterrichtenden Fächern, Bildungsweg und Unterrichtserfahrung. Die Anordnung der Fragen musste dabei berücksichtigen, dass sich die Reihenfolge auf die Beantwortung auswirkt. Manche Fragen können bestimmte Einstellungen aktivieren oder zum Nachdenken anregen, sodass später folgende Fragen reflektierter beantwortet werden, als wenn sie am Anfang stünden. Deshalb wurde am Anfang nach spontanen Assoziationen gefragt, anschließend sollten klischeebehaftete Aussagen bewertet werden und nach einigen Fragen zu Medien der Geschichtskultur sollten die Lehrkräfte ihnen bekannte Fehlvorstellungen nennen. Neben Spielfilmen sollte auch die Authentizität und Unterrichtseignung von Mittelaltermärkten, Museen, Fernsehdokumentationen, Romanen und Websites eingeschätzt werden.

3.4 *Stichprobe*

Durch statistische Verfahren können auch große Fallzahlen ausgewertet werden, die wiederum für repräsentative Ergebnisse benötigt werden. Für die Befragung kamen prinzipiell alle Geschichtslehrer*innen Thüringens in Frage. Aus pragmatischen Gründen wurden jedoch lediglich 45 zufällig ausgewählte Gymnasien angeschrieben, deren Lehrkräfte dann über eine Teilnahme entscheiden konnten.

Insgesamt kamen 51 Fragebögen von 17 Schulen zurück.³⁶ Die Schulen verteilen sich relativ gleichmäßig über Thüringen und auch die

36 Wie viele Geschichtslehrer*innen es in Thüringen gibt, ist unbekannt. Schulhomepages – sofern sie dazu Angaben machen – führen jeweils durchschnittlich sechs an. Demnach läge die Rücklaufquote bei etwa 19%, was wiederum 10% aller Geschichtslehrer*innen an Thüringer Gymnasien entspricht.

Altersstruktur der Stichprobe entspricht dem des Thüringer Lehrkörpers.³⁷ Da sich auch bei den Fächerkombinationen oder Studienorten keine Auffälligkeiten zeigten, kann die Stichprobe mit kleinen Einschränkungen als repräsentativ gelten. Die Selbstrekrutierung führt tendenziell dazu, dass eher Lehrkräfte teilnehmen, die sich für Mittelalter und geschichtsdidaktische Forschung interessieren und vermutlich auch reflektierter antworten als andere Geschichtslehrer*innen.

4. Ergebnisse (und Interpretation)

Die Auswertung der Daten wird sich auf die Prüfung der Thesen und Angaben speziell zu Spielfilmen beschränken.³⁸

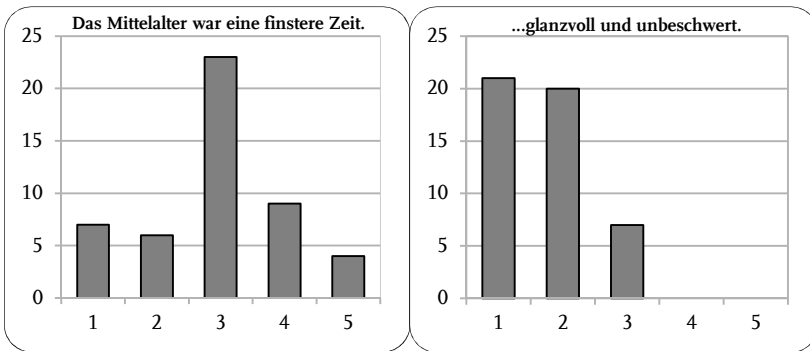
1. Geschichtslehrer*innen kennen die Basisnarrative vom finsternen und romantischen Mittelalter und weisen sie zurück.

Beide Basisnarrative fanden nur wenig Anklang, dabei stehen die Befragten dem finsternen Mittelalter relativ indifferent gegenüber ($\mu = 2,94$), während die Romantisierung klar abgelehnt wird ($\mu = 1,71$). Direkt nach Klischees und Vorurteilen zum Mittelalter gefragt, gaben 31 Lehrkräfte Kommentare ab, von denen sich 23 auf das finstere Mittelalter bezogen und 16 auf die romantische Idealisierung, darunter nannten neun Personen beide Klischees.³⁹

37 Viele Schulen waren durch Stempel auf den Rücksendeumschlägen identifizierbar. Der Altersdurchschnitt der Studie lag bei etwa 49 (abgeleitet aus dem erfragten Studienbeginn), im gleichen Jahr lag er an Thüringer Gymnasien insgesamt (also nicht fachspezifisch) bei 51,6.

38 Folgende Bezeichnungen der deskriptiven Statistik werden dabei benutzt: μ steht für die mittlere Zustimmung, wobei 5 einer absoluten Bejahung und 1 der völligen Ablehnung entspricht. $\mu < 2,5$ und $\mu > 3,5$ wird als Zustimmung bzw. Ablehnung gewertet. H und h in % stehen für die absolute und relative Häufigkeit. Die Korrelation wird mit dem Koeffizienten r angegeben und ist ein Maß für den statistischen Zusammenhang zweier Daten. Sie kann positiv oder negativ sein, also ein gemeinsames Wachstum oder ein entgegengesetztes ausdrücken. Beträgt sie -1 oder 1 lässt sich eine Datenreihe direkt auseinander berechnen. Eine Korrelation von 0 bedeutet, dass es keinerlei mathematischen Zusammenhang zwischen beiden Größen gibt. Korrelationen belegen keine Kausalität.

39 Manche Antworten ließen sich nicht klar einem Basisnarrativ zuordnen, wie z.B. „Kräuterkunde“, „Mittelaltermärkte“ oder „viele“.



Die (unterstellte) Finsternis des Mittelalters wird zumeist mit Hinweisen auf Religiosität und Aberglauben ($H = 9$), Krankheiten und mangelnder Hygiene ($H = 9$) und Abhängigkeiten im Ständesystem ($H = 7$) begründet, während als häufigste Gegenargumente Kunst und große Bauten genannt wurden ($H = 11$). Der Romantisierung wird entgegengestellt, dass große Teile der Bevölkerung rechtlich und wirtschaftlich gegenüber der Oberschicht benachteiligt waren ($H = 25$). Entsprechend sahen 14 Teilnehmer*innen die Aussage nur für die Hofkultur bzw. die Oberschicht als gerechtfertigt an. Hier scheint die marxistische Ausbildung der DDR nachzuwirken, die soziale Ungleichheiten nachhaltig in den Fokus rückte.

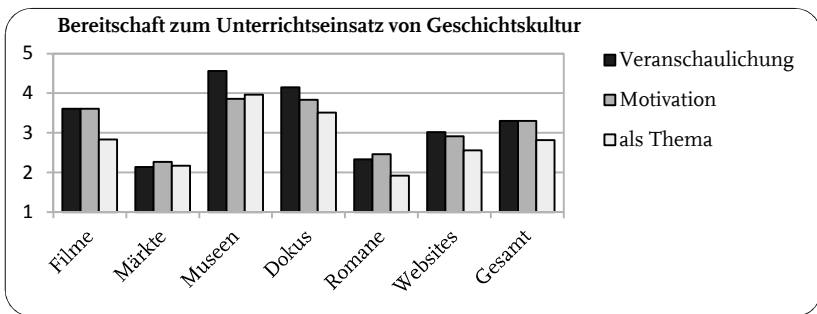
Die Spontanassoziationen zeigten jedoch durchaus eine gewisse Anschlussfähigkeit der Klischeevorstellungen. So kreuzten jeweils 54,9% die Vorschläge „Hexenverfolgung“ und „Dreck und mangelnde Hygiene“ an. Hexenverfolgung wurde überdies fünfmal als altersgemäßes Unterrichtsthema genannt, allerdings auch viermal als Vorurteil über das Mittelalter erkannt. Klare Zustimmung fand auch die Aussage „im Mittelalter galt die Erde als Scheibe“ ($\mu = 4,02$), während die Items zu Folter und Gewalt vorsichtiger beurteilt wurden (jeweils $\mu = 3,46$).

Romantisierende Detailvorstellungen lassen sich deutlich schwerer erfassen, da hier die Formulierung geeigneter Items schwieriger ist. Ritter und Burgen waren die häufigste Assoziation (48mal), werden aber nicht als tugendhaft eingeschätzt ($\mu = 2,64$). Auch wird das Leben des Adels kaum für luxuriös gehalten ($\mu = 3,24$).

2. Sie lehnen die Behandlung von Geschichtskultur im Unterricht tendenziell ab und würden sie ggf eher zur Motivation oder Veranschaulichung einsetzen, aber nicht als eigentliches Unterrichtsthema.

Für den Einsatz von Geschichtskultur wurden drei Möglichkeiten vorgeschlagen: zur Veranschaulichung, als Motivation oder als eigenes Thema im Unterricht. Die Bereitschaft, Geschichtskultur als Medium zu nutzen, also die mittlere Zustimmung zu den Items „Veranschaulichung“ und „Motivation“ ist dabei stets höher als jene Geschichtskultur zum eigenen Unterrichtsthema zu machen, wobei die Differenzen⁴⁰ unterschiedlich groß ausfallen, je nach Medium.

3. Von dieser Skepsis sind vor allem wissenschaftsferne Formen betroffen.



Am größten ist die Skepsis gegenüber Romanen ($\Delta = 0,91$), denen oft mangelnde Korrektheit oder Subjektivität vorgeworfen wurde ($H = 21$) oder die als zu lang für die Unterrichtspraxis gelten ($H = 4$). Ein ähnliches Bild zeigte sich bei Filmen (Differenz zwischen Einsatz als Medium und als Thema: 0,78), die ebenfalls als zu fiktiv, romantisierend oder unauthentisch eingeschätzt wurden ($H = 36$). Die Anmerkungen gehen aber manchmal auch auf die verschiedenen Ansprüche ein, die an Filme gestellt werden und wirken deshalb reflektierter.⁴¹ Für Mittelaltermärkte werden alle Formen des Aufgreifens im Unterricht klar ausgeschlos-

⁴⁰ Im Folgenden mit Δ bezeichnet.

⁴¹ So heißt es etwa „Subjektiv, soll Besucher im Kino anlocken, dementsprechende Gestaltung“ oder „Äußere Abläufe (Schlachtendarstellungen z.B.) können sachl. Aspekte übertönen“ aber auch nur „Glorifizierung, fehlende Authentizität, Exaktheit“.

sen, der Unterschied zwischen dem Einsatz als Medium und der direkten Thematisierung ist deshalb äußerst gering ($\Delta = 0,04$). Die Wissenschaftsnähe scheint dabei wichtiger zu sein als etwa der eigene Konsum oder das vermutete Schülerinteresse am jeweiligen Medium – zumindest legen dies die jeweiligen Korrelationen nahe.

| | Korrelation mit... | | |
|-------------------|--------------------------|----------------|------------------|
| | Wissenschaftsnähe | eigenem Konsum | Schülerinteresse |
| Spielfilme | 0,22 | 0,19 | -0,05 |
| Mittelaltermärkte | 0,25 | 0,14 | 0,28 |
| Museen | 0,16 | 0,45 | 0,23 |
| Dokumentationen | 0,58 | 0,46 | 0,18 |
| Romane | 0,46 | 0,24 | 0,03 |
| Websites | 0,39 | 0,48 | 0,21 |
| Gesamt | 0,55⁴² | 0,39 | 0,14 |

Keine Rolle scheint hingegen das Alter der Lehrkräfte zu spielen – der Korrelationskoeffizient beträgt -0,02.

Die Suche nach Wissenschaftsnähe passt zu den bevorzugten Einsatzformen: Wenn ich Wissen vermitteln will, kann ich nur Medien einsetzen, die „sicheres Wissen“ bereitstellen, statt eigene, nicht unbedingt wissenschaftliche Interpretationen zu liefern.

Problematisch dabei ist auch, dass Filmen vor allem zugesprochen wird, Alltag und Lebensumstände gut darstellen zu können ($H = 34$), jedoch weniger Ereignisse ($H = 6$). Gerade auf diese Bereiche und ihre visuelle Gestaltung können sich die Basisnarrative und mit ihnen verbundene Klischees besonders intensiv auswirken, während sie nur schwer Fakten oder Quellen gegenübergestellt werden können. Eine Dekonstruktion der Geschichtsbilder, die sich darauf beschränkt, Wirkungen zu

42 Dass die Gesamtkorrelation höher ist als fast jede einzelne, liegt daran, dass die Bewertungen sich stärker zwischen verschiedenen Medien als innerhalb eines Mediums unterscheiden.

analysieren statt Fehler zu suchen, wäre hier jedoch genau deshalb auch mit relativ wenig Wissen möglich.

Die freitextlichen Anmerkungen zu den Filmen (aber auch zu anderen Medien) drückten immer wieder die Befürchtung aus, dass Mittelalter würde beschönigt werden. Die Romantisierung scheint also gefährlicher zu sein als das Schwarzzeichnen der Epoche.⁴³

5. Fazit

Sowohl in den Interviews als auch im Fragebogen zeigten die Lehrkräfte ein Bewusstsein dafür, dass das historische Mittelalter von vereinfachten Geschichtsbildern und Klischees überlagert wird. „Mittelalterlich“ ist nicht nur eine zeitliche Einordnung, sondern oft ein Werturteil. Weil ihr Unterricht aber sachlich und korrekt sein soll, gehen sie darauf nicht ein und scheuen die Auseinandersetzung. Vielleicht kennen sie sich selbst in der populären Geschichtskultur nur zu schlecht aus oder sie wollen mit ihrem Unterricht ein Gegengewicht bilden. Es bleibt jedoch bei dem Problem, dass populäre Geschichtskultur und Geschichtsmymen im Unterricht gemieden statt dekonstruiert werden.

An dieser Stelle scheinen die Lehrer*innen und Fachdidaktiker*innen von unterschiedlichen Zielen des Geschichtsunterrichts auszugehen. Künftige Studien müssen die Hintergründe dieser Widersprüche (oder zumindest Kommunikationsprobleme) ergründen und Wege aufzeigen sie abzubauen.

43 Dies ist paradox, ist doch der übliche Vorwurf, dass das Filmmittelalter immer (zu) dreckig wäre. Hier scheint aber eine allgemeine Skepsis gegenüber dem Medium erst durch Vermutungen über verbreitete Klischees konkretisiert zu werden, statt sich auf Erfahrungen mit bestimmten Filmen zu beziehen.

Bibliographie

- Arnold, Klaus (1981): Das finstere Mittelalter. Zur Genese und Phänomenologie eines Fehlurteils. In: *Saeculum* 32, S. 287-299.
- Borries, Bodo von (2011): Empirische – und andere? – Forschungsmethoden der Fachdidaktiken in den Humanities – am Beispiel der Domäne Geschichte. In: Marko Demantowsky, Volker Steenblock (Hgg.): *Selbstdeutung und Fremdkonzept. Die Didaktiken der kulturwissenschaftlichen Fächer im Gespräch*. Bochum, Freiburg, S. 98-137.
- Bortz, Jürgen, Döring, Nicola (2000): *Forschungsmethoden und Evaluation. Für Human- und Sozialwissenschaftler*. 4. Aufl. Berlin.
- Buck, Thomas Martin (2011): Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. In: Thomas Martin Buck, Nicola Brauch (Hgg.): *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*. Münster [u.a.], S. 21-54.
- Davis, Natalie Zemon (1991): Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...: Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rainer Rother (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin, S. 38-63.
- Demantowsky, Marko (2009): Geschichtsbild. In: Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider, Bernd Schönemann (Hgg.): *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Schwalbach, S. 82-83.
- Goez, Werner (2003): Das Mittelalter. Vergangenheit und Gegenwart. In: Rolf Ballof (Hg.): *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht Quedlinburg 20.-23. Oktober 1999*. Quedlinburg, S. 17-28.
- Hack, Achim Thomas (2007): Das Mittelalter als Epoche im Schulbuch. Periodisierung und Charakterisierung. In: Martin Clauss, Manfred Seidenfuß (Hgg.): *Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*. Berlin, S. 85-116.
- Hardtwig, Wolfgang; Schug, Alexander (Hgg.) (2009): *History Sells!* Stuttgart.
- Hasberg, Wolfgang (2012): Glasperlenspiel um das Mittelalter? oder: Zum Verhältnis von Geschichtsforschung und Geschichtsdidaktik. In: *ZfGd* 11, S. 181-207.
- Hassemer, Simon Maria (2011): Das Mittelalter der Populärkultur. In: Thomas Martin Buck, Nicola Brauch (Hgg.): *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*. Münster [u.a.], S. 129-139.
- Jaismann, Karl-Ernst (2002): *Geschichtsbilder: Zeitdeutung und Zukunftsperspektive*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 51, S. 13-22.
- Kunter, Mareike, Pohlmann, Britta (2009): *Lehrer*. In: Elke Wild, Jens Möller (Hgg.): *Pädagogische Psychologie*. Heidelberg, S. 261-282.
- Oexle, Otto Gerhard (1992): Das entzweite Mittelalter. In: Gerd Althoff (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter*. Darmstadt, S. 7-28.

- Pajares, M. Frank (1992): Teachers' Beliefs and Educational Research: Cleaning Up a Messy Construct. In: Review of Educational Research 62, p. 307-332.
- Pandel, Hans-Jürgen (2005): Geschichtsunterricht nach PISA. Kompetenzen, Bildungsstandards und Kerncurricula. Schwalbach/Ts. (Wochenschau Geschichte).
- Pandel, Hans-Jürgen (2009): Geschichtskultur als Aufgabe der Geschichtsdidaktik: Viel zu wissen ist zu wenig. In: Vadim Oswalt, Hans-Jürgen Pandel (Hgg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart. Schwalbach, S. 19-33.
- Reeken, Dietmar von (2004): Geschichtskultur im Geschichtsunterricht. Begründung und Perspektiven. In: GWU 55, S. 233-240.
- Röckelein, Hedwig (2003): Das Mittelalter im Film. In: Rolf Ballof (Hg.): Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht Quedlinburg 20.-23. Oktober 1999. Quedlinburg, S. 308-314.
- Röckelein, Hedwig (2007): Mittelalter-Projektionen. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): Antike und Mittelalter im Film. Köln, Weimar, Wien, S. 41-62.
- Rüsen, Jörn (2013): Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft. Köln, Weimar, Wien.
- Scharff, Thomas (2007): Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): Antike und Mittelalter im Film. Köln, Weimar, Wien, S. 63-83.
- Schönemann, Bernd (2000): Geschichtsdidaktik und Geschichtskultur. In: Bernd Mütter, Bernd Schönemann, Uwe Uffelman (Hgg.): Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik. Weinheim, S. 26-58.
- Seidenfuß, Manfred, Buck, Thomas Martin, Pflafka, Sven, Stöckle, Friederike (2008): Die Aktualität des Mittelalters. In: ZfGd 7, S. 35-77.
- Slanička, Simona (2007): Der Historienfilm als große Erzählung. In: Mischa Meier, Simona Slanička (Hgg.): Antike und Mittelalter im Film. Köln, Weimar, Wien, S. 427-437.
- Sommer, Andreas (2010): Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden. Berlin.
- Wehen, Britta Almut (2012): "Heute gucken wir einen Film". Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht. Oldenburg. (Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft, Bd. 12).
- Zülsdorf-Kersting, Meik (2007): Sechzig Jahre danach: Jugendliche und Holocaust. Eine Studie zur geschichtskulturellen Sozialisation. Berlin, Münster. (Geschichtskultur und historisches Lernen, Bd. 2).

Janina Lillge (Kiel)

Spielfilme in der geschichtswissenschaftlichen Lehre Chancen, Herausforderungen und Möglichkeiten*

1. Einführung und Vorüberlegungen

Filme repräsentieren Geschichtsbilder und Geschichtsbewusstsein. Sie dienen dabei der Unterhaltung des Rezipienten und zugleich der Schaffung kultureller und ökonomischer Werte. Die Aufgabe der Geschichtswissenschaft dagegen besteht in der Erforschung der Vergangenheit und des Entwurfs eines auf wissenschaftlichen Methoden basierenden gegenwärtigen Geschichtsbildes.¹ Zweck und Aufgabe von Filmen und der Geschichtswissenschaft sind also nicht deckungsgleich. Sie weisen aber klare Berührungspunkte auf, da beide Geschichtsbilder darstellen. Daher gilt mein Interesse in der Lehre nicht allein der Vermittlung von Wissen und Fähigkeiten, sondern den Geschichtsbildern der Studierenden am Beispiel des Mittelalters: Zu Beginn steht ein Brainstorming teilweise gestützt auf die Einordnung von (populär-)wissenschaftlichen Werken (Ausstellungskataloge, Magazine, Was-ist-was-Bücher etc.) und nicht wissenschaftlichen Werken (Ritter- und Prinzessinnenabbildungen auf Servietten oder Süßwarenverpackungen, Spielzeug etc.). Zum Ende der Veranstaltung vermag eine Wiederholung, nun thematisch angelehnt und ggf. von einer Dokumentation oder einem Film unterstützt, Veränderungen bezüglich der Einordnung und Bewertung von Geschichtsbildern durch die Studierenden aufzuzeigen. Dabei soll die Akzeptanz von außerwissenschaftlich generierten Geschichtsbildern erhöht und als Teil der geschichtswissenschaftlichen Arbeit begriffen wer-

* Es handelt sich um einen gegenüber der Vortragsfassung überarbeiteten Erfahrungsbericht und Schlussfolgerungen aus einer Übung, die ich im WS 2011/12 an der Universität Hamburg veranstaltet habe. Eingeflossen sind zudem die Ergebnisse von Diskussionen und Untersuchungen von Mittelalterbildern verschiedener Proseminare. Ich danke den Studierenden für die Mitarbeit.

1 Vgl. Goetz, Hans-Werner: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 26f.

den. Die Ursprünge für frühe Mittelalterbilder können dabei von den Studierenden nur subjektiv anhand der eigenen Kindheit und nicht repräsentativ ausgemacht werden.² Seit einigen Jahren entdecken vor allem die großen Museen die Zielgruppe ‚Kind‘ mit eigenen Programmen und Katalogen.³ Der größte Einfluss dürfte Vorstellungen von Rittern und Prinzessinnen zugeschrieben werden.⁴ Bilderbücher, Romane, Filme, Dokumentationen sowie PC-Spiele prägen ein Mittelalterbild von „einer fernen und manchmal komplett fiktiven Epoche“ aus,⁵ lange bevor die Studierenden die wissenschaftlichen Methoden an Universitäten lernen und ein Teil von ihnen wieder an Schulen zurückgeht und dort das Mittelalterbild der Schüler zu beeinflussen vermag.⁶ Die Produktion auf dem Felde der mittelalterlichen Geschichtskultur ist in den letzten Jahren kaum noch zu überschauen und bisher nicht systematisch untersucht worden.⁷ Allerdings scheint der Erfolg des Mittelalters in diesem Segment, der „von vor- und außerwissenschaftlichen Faktoren be-

- 2 Einen systematischen Abgleich mit Untersuchungen zu anderen Epochen oder erziehungswissenschaftlichem Hintergrund habe ich noch nicht vornehmen können. Vgl. in diesem Band den Beitrag von Daniel Münch zu Geschichtsbildern und Geschichtslehrern/innen.
- 3 Beispielsweise: Die Burgen-Ratten sind los. Kinderkatalog zur Ausstellung „Mythos Burg“, hg. v. Germanischen Nationalmuseum/Generaldirektor G. Ulrich Großmann, Nürnberg 2010.
- 4 Beispielsweise führt Maggi im Dezember 2016 eine Ritter-Suppe im Sortiment: Auf der Verpackung sind ein Drache und ein Ritter abgebildet.
- 5 Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008, S. 9.
- 6 Zur Jugendliteratur: Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Haus unter den Linden 15.6.-15.7.2000. Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Kulturzentrum der Stadt Oldenburg 5.11.-3.12.2000, Berlin 2000. Vgl. in literaturwissenschaftlicher Hinsicht die Arbeiten der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur der Universität Oldenburg: <https://www.uni-oldenburg.de/olfoki/> (zuletzt eingesehen am 02.11.2015); Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola: Vorwort, in: Dies. (Hgg.), Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis, Münster 2011, S. 7f.
- 7 Vgl. Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola: Vorwort, in: Dies. (Hgg.), Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis, Münster 2011, S. 6; Rohr, Christian: Vorwort, in: Ders. (Hg.), Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur (Austria: Forschung und Wissenschaften. Geschichte 7), Zürich/Berlin, 2011, S. 9.

stimmt“ wird, nicht ausschlaggebend für die Entwicklung von Lehrplänen oder Wahl des Studiengangs zu sein, da „weder im Geschichtsunterricht an den Schulen (...) noch bei der Mehrzahl der Studierenden des Fachs [Geschichte] sich das Mittelalter einer besonderen Hochschätzung erfreut.“⁸ Daher sollte die Geschichtswissenschaft sich fragen, ob eine intensivere Beschäftigung mit Geschichtsbildern außerwissenschaftlicher Provenienz nicht die Wahrnehmung der Relevanz der Epoche in der Studierendenschaft (und so mittelbar auch die Wahrnehmung der mediävistischen Geschichtswissenschaft in der Gesellschaft) steigern könnte. Die Untersuchung von Geschichtsbildern ist auch deshalb von Bedeutung, weil diejenigen der Forschung und der Populärkultur „zunehmend auseinanderklaffen und gewissermaßen untereinander nicht kommunizierende Paralleluniversen bilden.“⁹ Die Studierenden bemerken die Unterschiede zwischen wissenschaftlicher und nicht wissenschaftlicher Arbeits- und Darstellungsweise. Die Untersuchung von Filmen, Dokumentationen, Mittelaltermärkten und anderen Beispielen der Geschichtskultur wird von Studierenden zunächst nicht als zentrale Aufgabe der Geschichtswissenschaft betrachtet.¹⁰ Die Frage nach dem Umgang mit Filmen stellt sich vor allem für werdende Lehrerinnen und Lehrer¹¹ und alle, die Geschichtswissenschaft nicht nur für den Wissenschaftskontext betreiben wollen.¹² Die Geschichtsbilder verschiedener Epochen

8 Goetz, Hans-Werner: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 27.

9 Slanička, Simona: *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 429.

10 So auch Äußerungen der älteren Forschung. Vgl. Buck, Thomas Martin: *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit*, in: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 29-30. Die ablehnende Bewertung solcher Produkte der Geschichtskultur entspricht oft der professionellen Wissenschaftseinordnung. Vgl. Shippey, Tom: *Editorial Note*, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Edd.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages* (Studies in Medievalism XII), Cambridge 2003, p. 1.

11 Der Einsatz ist in den Schulen oft noch umstritten. Vgl. Einck, Sebastian: *Film ab! Kreativer Umgang mit dem Medium Film in der Schule*, Hamburg 2013, S.1.

12 „It is taken as given in this book that cinema neither can nor ought to take the place of historical scholarship. But it would be foolhardy of historians to neglect this medium altogether. For, like it or not, many people, including our students, get their history from such popular sources.“ Aberth, John: *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, New York/London 2003, p. VIII.

in verschiedenen Zeiten zu analysieren gehört zu den Grundaufgaben der Geschichtswissenschaft und bietet Potential für deren Lehre. Eine Lehrveranstaltung zum Gegenstand 'Mittelalter im Kino- und Fernsehfilm' leistet dazu einen wichtigen Beitrag.¹³ Im Folgenden werde ich meine Vorüberlegungen skizzieren, den tatsächlichen Aufbau und Ablauf der Veranstaltung sowie ein Fallbeispiel schildern. Anschließend erfolgt ein Vergleich von Authentizität in Film und Geschichtswissenschaft sowie der im Film vertretenen Geschichtsbilder mit der Entwicklung des Mittelalterbildes der Neuzeit. Daraus folgen meine Schlüsse zu den Chancen, Herausforderungen und Möglichkeiten.

Zu Beginn der Planung stand die Frage, was einen Mittelalterfilm ausmacht. Zeitgenössisches Filmmaterial ist nicht überliefert, also können es nur Filme über das Mittelalter sein, die wegen des Unterhaltungsanspruchs kaum dem akademischen, sondern dem populären Mittelalter zuzuordnen sind.¹⁴ Die breit angelegte Filmsuche wurde geographisch durch den Raum Europa mit seinen Kontaktzonen und zeitlich durch das europäische Mittelalter von ca. 500 bis 1500 begrenzt, wobei die Übergänge fließend sind: Die etwaige historische Persönlichkeit Artus könnte auch der Spätantike zugeordnet werden, doch die frühesten Zeugnisse historischer und vor allem literarischer Natur sind mittelalterlich. Da auch die Trennung zwischen literarischen und historischen Vorlagen kaum möglich ist, sollten beide Aspekte einfließen. Wegen der

13 Dokumentationen wurden ausgeschlossen, weil die Untersuchung eine weitere Analyseebene bezüglich des Verhältnisses von Erzähler, Interviews/Darstellung von Wissenschaftlern und Spielszenen erfordert hätte. Vgl. dazu den Beitrag von Sarah Böhlau in diesem Band. Die Problematik in zeitgeschichtlichen Untersuchungen, dass die Spielzeit und Produktionszeit identisch sein können, aber nicht müssen, entfällt, da es keine mittelalterlichen Spielfilme gibt. Der Mittelalterfilm kann also nur ein Film über das Mittelalter bzw. im Mittelalter spielender Film sein. Vgl. Bildhauer, Bettina; Bernau, Anke: Introduction. The a-chronology of medieval film, in: Bildhauer, Bettina; Bernau, Anke (Edd.), *Medieval Film*, Manchester/New York 2009, p. 1.

14 Vgl. Buck, Thomas Martin: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, in: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 21.

Nähe vom Mittelalterfilm zum Fantasyfilm wurde dieses Genre im Gegensatz zum Stummfilm nicht ausgeschlossen.¹⁵

Der Forschungsgegenstand und die Fragestellung erfordern interdisziplinäre Arbeit: Beteiligt sind Geschichts-, Literatur- und Sprachwissenschaft, Kunstgeschichte, Archäologie, zudem Film- und Medienwissenschaft als ausführende Wissenschaften sowie Didaktik als verbindendes Element. Eine umfassende Zusammenstellung ist hier nicht möglich, so dass eine Zusammenfassung aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive erfolgt: Bisher wurden in der Forschung vor allem literarische und mythologische Stoffe untersucht, wobei Literatur- und Medienwissenschaften federführend sind. Im anglo-amerikanischen¹⁶ und frankophilen¹⁷ Raum geht die Geschichtswissenschaft gelassener bzw. gar humor-

-
- 15 So auch vorgeschlagen von: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 10; Struck, Wolfgang: *Fantasy. Spuren eines historischen Unbewussten*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 115-126. Der Stummfilm hätte mit seiner nicht mehr geläufigen Ästhetik einer anderen Vorbereitung bedurft.
- 16 Allerdings entsteht die Mehrzahl der Untersuchungen auch in literaturwissenschaftlichen Instituten, daher hier eine Übersicht der geschichtstheoretischen und -methodischen Untersuchungen, u.a. ein Themenheft des „American Historical Review“: Herlihy, David: *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, S. 1186-1192; O'Connor, John E.: *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, S. 1200-1209; Rosenstone, Robert A.: *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, in: *American Historical Journal* 93, 5, 1988, S. 1173-1185; Toplin, Robert Brent: *The Filmmaker as Historian*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, S. 1210-1227; White, Hayden: *Historiography and Historiophoty*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, S. 1193-1199; Zemon Davis, Natalie: *Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the challenge of Authenticity*, in: *Yale Review* 76, 1987, S. 457-482; Zemon Davis, Natalie: *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*, Frankfurt a. M. 1989.
- 17 Ein Überblick bei de la Bretèque, François: *Le regard du cinéma sur le Moyen Age*, in: Le Goff, Jacques; Lobrichons, Guy (Hgg.), *Le Moyen Age aujourd'hui: trios regards contemporains sur le Moyen Age, histoire, théologie, cinéma*, Paris 1998, p. 283-317; *Le Moyen Âge dans le théâtre et le cinéma français*, (Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises 47) Paris 1995; vgl. Ferro, Marc: *Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?*, in: Rother, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 17-36.

voll mit Filmen um.¹⁸ Die Untersuchung von Fortleben und Einfluss des Mittelalters auf die westliche Gesellschaft nach 1500 hat im englischen Raum eine intensiv gepflegte Tradition.¹⁹ Die amerikanischen *Medieval studies* müssen im Gegensatz zu den europäischen Fachvertreterinnen und Fachvertretern nicht nationale Identitäten deuten, weshalb sie früh zu inter- und transdisziplinärer Komparatistik tendierten, deren Neigung zur Generalisierung dem in der europäischen Forschung bevorzugten engeren Fokus zuwiderläuft.²⁰ Erst in den letzten fünfzehn Jahren gibt es vorsichtige Diskurse in der deutschen Geschichtswissenschaft.²¹ Zuvor untersuchten gelegentlich Pädagogen und Didaktiker Filme in Hinblick auf die Frage des Einsatzes im Schulunterricht.²² Es liegt allerdings noch keine alle Bereiche der Fach- und ausführenden

-
- 18 Vgl. Röcklein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 59.
- 19 Vgl. die Titel der Reihen „Studies in Medievalism“, die in Cambridge erscheint, und „The New Middle Ages“, die in New York und Basingstoke erscheint.
- 20 Das hängt vor allem mit der Zielgruppe der Lehre zusammen, weil die Mehrheit der US-amerikanischen Mediävisten auf einem gymnasialen Niveau unterrichtet. Vgl. dazu Geary, Patrick J.: *Medieval studies – „Mittelalterstudien“ – in Amerika*, in: Goetz, Hans-Werner; Jarnut, Jörg (Hgg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München 2003, S. 65. Hinzukommt der in den USA gering geförderte Enthusiasmus zum Fremdspracherwerb, den manche der amerikanischen Wissenschaftler beklagen. Vgl. Bouchard, Constance Brittain: *Conclusion: The future of medieval kinship studies*, in: Patzold, Steffen; Ubl, Karl (Hgg.), *Verwandtschaft, Name und soziale Ordnung (300-1000)* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 90), Berlin/Boston 2014, S. 311.
- 21 Übersichten bieten Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007; Rohr, Christian (Hg.), *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur* (Austria: Forschung und Wissenschaft. Geschichte 7), Münster 2011; Rother, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
- 22 Einen neueren Überblick bieten Kühberger, Christoph (Hg.), *Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe I am Beispiel „Spielfilm“*. Empirische Befunde – Diagnostische Tools – Methodische Hinweise (Österreichische Beiträge zur Geschichtsdidaktik. Geschichte – Sozialkunde – Politische Bildung 7), Innsbruck/Wien/Bozen 2013; Wehen, Britta Almut: *„Heute gucken wir einen Film“*. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht (Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft 12), Oldenburg 2012; frühe Beiträge in: *Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit*, Heft 17, 1989.

Wissenschaften berücksichtigende Analyse oder Synthese vor. In der deutschen Forschung scheint Interdisziplinarität ein häufig zitiertes Desiderat zu sein, das aber oft mehr Wunsch als Wirklichkeit ist.

Die fortschreitende Digitalisierung der Wissenschaften erleichtert die Vernetzung in inter- und transdisziplinärer Hinsicht und bietet zusätzlich die Möglichkeit des öffentlichen Dialogs zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. Gerade dafür sind verlässliche rechtliche Rahmenbedingungen für die Vorführung von Filmsequenzen in universitären Veranstaltungen und vor allem für die daraus resultierende Veröffentlichung von Ergebnissen über Wissenschaftsblogs etc. notwendig.²³

2. Aufbau und Ablauf der Lehrveranstaltung

Die Veranstaltung war als Übung angekündigt.²⁴ Folgende Leitfragen bestimmten die Sitzungen:

- a) Welche Fakten kann die Geschichtswissenschaft überprüfen? In welchem Verhältnis steht die so gewonnene Faktizität eines Films zur geforderten Authentizität eines Films?²⁵
- b) Inwieweit sind die wissenschaftlich geprägten Geschichtsbilder mit den vor- und außerwissenschaftlich geprägten Geschichtsbildern kompatibel?²⁶

23 Vgl. hierzu das Rechtsgutachten von Paul Klimpel und Eva-Maria König, das der Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands und die Gesellschaft für Medienwissenschaft in Auftrag gegeben haben: <http://www.historikerverband.de/verband/stellungnahmen/verwendung-av-quellen.html> (zuletzt eingesehen am 2.11.15), vgl. die Zusammenfassung unter: <http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-2867> (zuletzt eingesehen am 2.11.2015); zum Zitatrecht: Norbert P. Flechsig: Zitieren beim Bewegtbild. Das Zitatrecht im Filmbereich, in: Haus des Dokumentarfilms (Hg.), Auf schmalen Grat – Copyright und Rechte. DOKVILLE 2006. Branchentreff Dokumentarfilm am 1. und 2. Juni 2006 im Kulturzentrum Ludwigsburg, S. 6-9.

24 Die Studienordnung des Fachbereichs Geschichte bot einen breiten Spielraum für die Leistungsnachweise in Form von Referaten und schriftlichen Aufgaben. Die Veranstaltung war belegbar im Methoden- und Theorienmodul.

25 Zur Authentizitätsdebatte siehe unten Anm. 54.

26 Vgl. Kapitel 5.

Die ersten drei Sitzungen bildeten den Einführungs- und Theorieblock: Die Studierenden diskutierten Methoden der Mediävistik im 21. Jahrhundert, Mittelalterbilder und -forschung, die Frage nach der Objektivität von Geschichte und Geschichtswissenschaft, *iconic* und *performative turn*.²⁷ Außerdem mussten sie sich Basiswissen zur Filmtheorie erarbeiten: Von der Frage, was überhaupt ein Bild sei hin zur Beschreibung und Analyse eines Films.

Zehn Sitzungen verblieben für die inhaltliche Arbeit. Der realienkundliche Bereich bot sich als Einstieg an, da Gebäude und Orte, Waffen und Rüstungen sowie Kleidung mutmaßlich dafür verantwortlich sind, dass die Rezipienten die Berichtszeit eines Films als mittelalterlich wahrnehmen.²⁸ Soziale und politische Aspekte wurden unter den Stichworten Gesellschaft, Kirche und Kleriker, Verhandlungen, Essen und Trinken sowie den performativen Festmählern in ihrer (nicht) gemeinschafts- und (Un)Frieden stiftenden Funktion untersucht.²⁹ Die nordische Welt bildet einen eigenen (sehr maskulinen) Kosmos.³⁰

Die Referatsgruppen sollten ein Impulsreferat mit Sitzungsgestaltung übernehmen. Die Filmauswahl war frei, wobei die Filme aus unterschiedlichen Produktionsjahrzehnten stammen mussten. Unter den Studierenden waren BA- und MA-Studierende der Fachdisziplin und aller Lehrämter, des interdisziplinären Studiengangs Mittelalter-Studi-

27 Der Schwerpunkt lag wegen des großen Einflusses der amerikanischen Filmindustrie auf den USA und Großbritannien. Vergleichend wurden deutsche, französische, italienische, polnische, schwedische und spanische Filme herangezogen, um spezifische Nationalnarrative untersuchen zu können. Vgl. zum Verhältnis von „Kino und Geschichtsbewußtsein in den USA“ Ferro, Marc: Gibt es seine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rother, Rainer (Hg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 26-36.

28 Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Einordnung korrekt ist, zumal Epochengrenze keine scharfen Zäsuren sind.

29 Vgl. zum *performative turn* in der Geschichtswissenschaft: Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen: Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Eine Einführung in die Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Dies. (Hgg.), Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln 2003, S. 1-31.

30 Vgl. Peetz, Heike: Die Zeit der Wikinger im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 301-311; Aberth, John: Chapter 2: Lights! Camera! Pillage! Viking Films, in: Aberth, John: A Knight at the Movies. Medieval History on Film, New York/London 2003, p. 29-61.

en, vier Erasmusstudierende und ein Promotionsstudierender. Wer neben dem Referat eine schriftliche Leistung gemäß Prüfungsordnung erbringen musste, konnte dies in Form von Powerpoint-Präsentation, Podcast, Blog, Unterrichtsentwurf o.ä. erledigen. Die Ergebnisse der Referate und Plenumsdiskussion sollten unter Berücksichtigung des wissenschaftlichen Anspruchs für ein breiteres Publikum aufbereitet werden. So übten die Studierenden Quellen- und Literaturrecherche bei der Erarbeitung des geschichtswissenschaftlichen Forschungsstandes zu den untersuchten Themen. Eine zentrale Stärke des Mediums Film ist die Vielschichtigkeit der Mittelalterdarstellungen: So können in der Untersuchung dieser Darstellungen nicht nur politik- und kirchengeschichtliche Ansätze berücksichtigt, sondern auch mentalitäts-, alltags- und geschlechtergeschichtliche Fragestellungen erörtert werden.

3. Ein Fallbeispiel: Das Turnier

Als Fallbeispiel dient einer der ‚mittelalterlichsten‘ Aspekte in Mittelalterfilmen: das Turnier. Für den Vergleich werden Szenen aus zwei ‚Ivanhoe‘-Verfilmungen und ‚Ritter aus Leidenschaft‘ herangezogen.³¹

Es überrascht nicht, dass Technik und Produktionsbedingungen von der Zeit und Konzeption abhängig sind: Die 1982er-Fernsehversion ‚Ivanhoe‘ hat zwar bereits einen Technikvorsprung zum Filmklassiker von 1952, aber den Nachteil nicht für die große Leinwand geschaffen worden zu sein. Erst die Fortschritte der Digitaltechnik der letzten 20 Jahre und die damit für Fernsehproduktionen sinkenden Kosten scheinen den technischen Abstand zwischen Kinofilmen und Fernsehproduktionen zu verringern.³²

31 Richard Thorpe (Regie): ‚Ivanhoe. Der schwarze Ritter‘, Kinofilm, USA/GB 1952; Douglas Camfield (Regie): ‚Ivanhoe‘, TV-Spielfilm, GB/USA 1982; Brian Helgeland (Regie): ‚Ritter aus Leidenschaft‘, Kinofilm, USA 2001.

32 Beispiele für große TV-Produktionen sind die Wanderhure-Reihe, die SAT.1 in Deutschland von 2010-12 ausstrahlte oder die Ken Follett-Verfilmungen seit 2010. Dabei ist eine negative Bewertung der Fach- und Medienkritik kein alleiniges Kriterium für die Eignung eines Films oder Mehrteilers für eine Untersuchung. Die Frage der Vermittlung und Verbreitung von Geschichtsbildern dürfte stärker mit den Quoten bzw. Besucherzahlen korrelieren als mit der Bewertung der Fach- und Medienkritik.

Inhaltlich erweist sich die Vorlage als bedeutsam: Bei „Ivanhoe“ handelt es sich um eine im angelsächsischen Raum berühmte Literatur-Adaption. Der Kinofilm weist auf die Literaturvorlage sogar im Originaltitel hin.³³ Sir Walter Scotts 1820 erschienener Roman „Ivanhoe“³⁴ ist eine glänzende Quelle und Motivkunde für das Mittelalterbild des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und hatte großen Einfluss auf die kulturelle Begründung eines modernen britischen Nationalismus.³⁵ Doch schon Scott wurde für seine Abkehr vom historischen Realismus und Hinwendung zum „tinsel-and-tishery medievalism“ kritisiert.³⁶ Die Inspirationen für „Ritter aus Leidenschaft“ sind Chaucers³⁷ „Canterbury-Tales“ und das Leben Ulrichs von Liechtenstein, die allerdings sehr frei umgesetzt werden.³⁸ Die beiden Adaptionen „Ivanhoes“ sind geprägt von der Intention der Regie bzw. des Drehbuchs, dem historischen Kontext der Produktionszeit und dem intendierten Publikum.³⁹

33 Als 'Sir Walter Scott's Ivanhoe' auf den offiziellen Filmplakaten beworben: http://www.imdb.com/title/tt0044760/?ref_=tt_rec_tti (zuletzt eingesehen am 02.11.15).

34 Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008.

35 Duncan, Ian: Introduction, in: Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008, p. XIV.

36 Duncan, Ian: Introduction, in: Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008, p. VIII-IX.

37 Die Auseinandersetzung mit Chaucers kanonischer Autorität ist vor allem dem britischen, aber auch amerikanischen Publikum bewusster, als dem deutschen. Vgl. Crocker, Holly M.: Chaucer's Man Show: Anachronistic Authority in Brian Helgeland's *A Knight's Tale*, in: Ramey, Lynn T.; Pugh, Tison (Edd.), *Race, Class, and Gender in „Medieval“ Cinema (The New Middle Ages)*, New York 2010, p. 183-197; Haydock, Nickolas: *Arthurian Melodrama, Chaucerian Spectacle, and the Waywardness of Cinematic Pastiche in First Knight and A Knight's Tale*, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Edd.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages (Studies in Medievalism XII)*, Cambridge 2003, p. 5-38.

38 Haydock sieht in Maurice Keens „Chivalry“ die Vorlage für Helgelands Rittertum: vgl. Haydock, Nickolas: *Arthurian Melodrama, Chaucerian Spectacle, and the Waywardness of Cinematic Pastiche in First Knight and A Knight's Tale*, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Edd.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages (Studies in Medievalism XII)*, Cambridge 2003, p. 27f.

39 Die wichtigsten Unterschiede nennt Adolf, Heinrich: Richard Thorpe: *Ivanhoe* (1952), in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film (Trends in Medieval Philology 6)*, S. 228, 232, 238, vor allem 241-247. Der ursprünglich für den britischen Fernsehmarkt produzierte Fernsehfilm hat sich in Schweden zu einem jährlich wiederholten Weihnachtsklassiker entwickelt. Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0084>

Die Darstellung eines Turniers ist ein essentieller Bestandteil und Erkennungsmerkmal eines Ritter- bzw. Abenteuerfilms.⁴⁰ Es bringt Motive der Minne und höfischen Kultur ein, die Geschichtsstudierende sofort identifizieren. Im allgemeinen Geschichtsbild dürften Ritter innerhalb einer Turnierszenerie, begleitet von Trompetenfanfaren, beobachtet von in langen Gewändern gekleideten Damen als mittelalterlich wahrgenommen werden, sofern das Publikum in einer europäisch-westlichen Kultur sozialisiert ist.⁴¹ Zu sehen sind auf einem hölzernen, abgesperrten Turnierplatz Zuschauer, mit heraldischen Attributen versehene Fanfarenbläser, Herolde und Ritter, der Tjost mit hölzerner Trennwand, wobei der „Ivanhoe“-Kinofilm eine strahlend-goldene Szenerie abbildet. Dies beruht auf der Vorlage Scotts.⁴² Im „Ivanhoe“ von 1952 wurden Personen niederen Standes schlicht ausgestattet dargestellt. Allerdings werden in „Ritter aus Leidenschaft“ auch Kostüme mit starken Gebrauchsspuren genutzt; Haare und Gesichter sind oft verschwitzt oder verschmutzt; die körperliche Anstrengung der Ritter ist deutlich zu erkennen, so dass die Darstellung realistischer als in den Ivanhoe-Verfilmungen ist.⁴³ Die Zugehörigkeit von Rittern beim Tjost auf Turnierplätzen, Zuschauern, Fanfarenbläsern, Herolden und Wappen zum Mittel-

157/trivia?ref_=tt_trv_trv (zuletzt eingesehen am 2.12.2016); bei Kinofilmen, die zunächst für den amerikanischen und weltweiten Markt gedreht werden, dürften andere Voraussetzungen für die sehr inhomogene Rezipientenschaft gelten.

- 40 Vgl. dazu die Gattungen bei Röckelein, Hedwig: *Das Mittelalter im Film*, in: Ballof, Rolf (Hg.), *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit*, Wiesbaden 2003, S. 308-310 sowie Klein, Thomas: *Kampf um Ehre – Kampfsport. Ritterturniere im Film*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 374.
- 41 Über die amerikanische Filmindustrie haben sich diese Motive zwar weltweit verbreitet, allerdings bleibt zu prüfen, ob die Assoziationen der Rezipienten, die mit asiatischen etc. Narrativen sozialisiert wurden, parallelisierbar sind.
- 42 Die Turnierszene wird mit einem leitmotivischen Satz eingeleitet: „The scene was singularly romantic.“ Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008, p. 88.
- 43 Diese Entwicklung lässt sich sowohl innerhalb einer Vorlage („Ivanhoe“ 1982 entspricht nicht der goldenen Hollywoodzeit, zumal beide Filme in Großbritannien gedreht wurden; die „Ivanhoe“ TV-Serie (GB/USA) der BBC von 1997 zeigt einfachere und weniger bunte Kostüme), als auch auf unterschiedliche Vorlagen („Ivanhoe“, „Ritter aus Leidenschaft“) übertragen; ob allerdings Personen niederen Standes tatsächlich immer so aussahen, als seien sie gerade durch schlammige Löcher gekrochen, ist zu bezweifeln.

alter kann die Geschichtswissenschaft bestätigen. Alle Aspekte waren Bestandteile eines Ritterideals, das bereits im Mittelalter selbst Veränderungen unterworfen war und von „begeisterten Manuskriptsammler[n] und enthusiastische[n] Herausgeber[n] mittelalterlicher Dichtung des 18. Jahrhunderts“ zu einem romantisch verklärten Mittelalterbild konstruiert wurde.⁴⁴ Die Turniere wandelten sich im Laufe des Mittelalters durch zunehmende Sicherheitsbestimmungen, Ritualisierung und Wandel der Gesellschaftsgruppen. Sie traten gehäuft ab ca. 1130 in der Form des gezeigten Tjosts auf und dienten der Übung wie auch der Unterhaltung. Die Kirche verurteilte sie zunächst als brutale, das Seelenheil gefährdende Jahrmärkte, billigte sie ab dem 14. Jahrhundert aber als gute Vorbereitung für Kreuzzüge.⁴⁵ Deshalb findet sich auch keine einheitliche Abbildung eines mittelalterlichen Turniers, aber es existieren Abbildungen, die alle in den Filmen gezeigten und oben genannten Aspekte vereinen, wie z. B. die Verletzung Heinrichs II. von Frankreich bei einem Turnier im Jahre 1559, dargestellt in den Hogenbergischen Geschichtsblättern.⁴⁶ In dieser Übergangsphase zur Neuzeit waren alle Elemente des Ritterturniers bereits in voller (allerdings noch nicht goldglänzender) Blüte ausgeprägt.

44 Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, S. 52.

45 Contamine, Philippe: *Turnier. A Allgemein Westeuropa*, in: *Lexikon des Mittelalters VIII*, München 2005, Sp. 1113-1115; Klein, Thomas: *Kampf um Ehre – Kampfsport. Ritterturniere im Film*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 371; Krüger, Sabine: *Das kirchliche Turnierverbot im Mittelalter*, in: Fleckenstein, Josef (Hg.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums* (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte 80), Göttingen 1985, S. 401-422; mit der Nachricht vom Fall der letzten Kreuzfahrerbastion 1292 erhielt die Kreuzfahreridee wieder enormen Auftrieb; die Rückeroberung Jerusalems, der Schutz des lateinischen Griechenlands und die Zerstörung des Mamlukenreichs wurden als Ziel mehrerer Kreuzzugsprojekte in der ersten Hälfte des 14. Jh.s propagiert; vgl. hierzu: Riley-Smith, Jonathan: *Kreuzzüge. B Kreuzzüge im Osten. VIII Kreuzzüge im Spätmittelalter*, in: *Lexikon des Mittelalters V*, München 2003, Sp. 1514.

46 *Hogenbergische Geschichtsblätter Bl. 18, 2. Aufl.*, Köln 1610/um 1622, Zeichner und Stecher Franz und Abraham Hogenberg, abgedruckt in: *Burg und Herrschaft*, hg. v. Rainer Atzbach, Sven Lüken, Hans Ottomeyer, Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2010, S. 198/200.

„Ivanhoe“ spielt im 12. Jahrhundert zur Zeit Richards Löwenherz, „Ritter aus Leidenschaft“ kann durch die Figur Edwards, des Schwarzen Prinzen von Wales, im 14. Jahrhundert verortet werden. Trotz verschiedener Jahrhunderte unterscheiden sich die Darstellungen kaum und orientieren sich an den besseren Überlieferungen aus dem Spätmittelalter.⁴⁷ Demzufolge sind Abweichungen⁴⁸ von den Turnieren des 12. und 14. Jahrhunderts leicht auszumachen: Die trennende Mittelplanke innerhalb der Schranken ist bis etwa 1400 unüblich.⁴⁹ Wappenprüfung, Helmschau und Heroldsausrufung sind in der in „Ritter aus Leidenschaft“ dargestellten Professionalität ein Phänomen des 15. Jahrhunderts, das als die „Zeit der Herolde“ bezeichnet werden kann.⁵⁰ Die Entwicklung hin zum inszenierten Schauturnier, das keinen echten Ausscheidungskampf erforderte, und in heutigen Stunt-Shows fortlebt,⁵¹ zeigte sich in prächtigen aber untauglichen Rüstungen der Neuzeit. Realien und Fakten lassen sich also anhand von geschichtswissenschaftlichen (vor allem hilfswissenschaftlichen), archäologischen und kunsthistorischen Befunden am ehesten überprüfen.

47 Vgl. Fleckenstein, Josef: Nachwort: Ergebnisse und Probleme, in: Ders. (Hg.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums* (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte 80), Göttingen 1985, S. 640.

48 Abweichungen sind nicht unbedingt der Unwissenheit der Filmschaffenden geschuldet, sondern folgen einer Intention. Dazu Aberth, John: *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, New York/ London 2003, p. X-XI.

49 Hierzu die Darstellung bei Barber, Richard; Barker, Juliet: *Die Geschichte des Turniers*, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 12; Klein, Thomas: *Kampf um Ehre – Kampfsport. Ritterturniere im Film*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 376. Scott beschreibt die Schranken und Tribünen ausführlich ohne eine Mittelplanke zu erwähnen. Vgl. Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008, p. 88-90.

50 Scheibelreiter, Georg: *Wappen im Mittelalter*, Darmstadt 2014, S. 193; vgl. Harding, Elizabeth; Hecht, Michael (Hgg.), *Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion – Initiation – Repräsentation* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496 37), Münster 2011.

51 Hierzu Barber, Richard; Barker, Juliet: *Die Geschichte des Turniers*, Düsseldorf/Zürich 2001, S. 256-259.

4. Konzepte von Authentizität in der Geschichtswissenschaft und in Filmen

Authentizitätskonzepte der Geschichtswissenschaft basieren zumeist auf der Quellenkritik. Diese untersucht Herkunft, Echtheit und Originalität sowie Horizont und Tendenz des Autors bzw. Schöpfers (so identifizierbar), um den Aussagewert einer Quelle für eine bestimmte historische Fragestellung zu bestimmen.⁵² Mittelalterfilme sind aber keine Quelle des Mittelalters, sondern eine Quelle für das Mittelalterbild der Entstehungszeit des Films. Daher kann ihre Authentizität im Sinne der Quellenkritik nicht von der Geschichtswissenschaft überprüft werden. Von Filmschaffenden wird jedoch die Schaffung eines Gefühls von Authentizität bei Mittelalterfilmen angestrebt und von den Zuschauern gleichermaßen gefordert.⁵³ Der Einsatz von als authentisch wahrgenommenen Mittelaltermotiven hängt auch von ökonomischen Bedingungen der Produktion sowie dem angestrebten Rezipientenkreis und dessen zugeschriebenen Geschichtsbildern ab. Die Authentizitätsansprüche der drei Gruppen Geschichtswissenschaft, Filmproduktion und Zuschauerschaft haben also unterschiedliche ‚Gegenstände‘ bzw. Definitionen des Begriffs Authentizität, so dass die Frage nach der Authentizität von Filmen, an oder von Historikerinnen und Historiker(n) gestellt, auf dementsprechend verschiedene Facetten des Authentizitätsbegriffs zielt. Außerdem ist die Relevanz der Frage der Authentizität von Details in Filmen aus der Sicht der Zuschauer und der Geschichtswissenschaft umstritten.⁵⁴

Den Versuch der Verbindung der drei Authentizitätsebenen unternahmen die Produktionen von „Die Wiederkehr des Martin Guerre“ und „Der Name der Rose“, die durch Fachberatung der Historikerin Natalie

52 Goetz, Hans-Werner: Proseminar Geschichte: Mittelalter, 4. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2014, S. 268-270.

53 Dazu Williams, David: Medieval Movies, in: Yearbook of English Studies 20, 1990, p. 3.

54 Eine Übersicht zur anglo-französischen Authentizitätsdebatte bietet Salih, Sarah: Cinematic authenticity-effects and medieval art: a paradox, in: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Edd.), Medieval Film, Manchester/New York 2009, p. 20-39.

Zemon Davis und des Historikers Jacques Le Goff unterstützt wurden.⁵⁵ Beide sind der Mentalitätshistorie und Le Goff außerdem der dritten Generation der sogenannten Annales-Schule zuzuordnen, die unter anderem die Darstellung der Vielfalt des menschlichen Lebens in der Geschichte anstrebte.⁵⁶ Nach Davis ist Authentizität „a matter of look“⁵⁷. Details dieses „Looks“ in Form von Daten, Gegenständen, Ausstattung und Gebäuden sowie die Verwendung von Textquellen für das Drehbuch lassen sich ereignisgeschichtlich prüfen und bewerten. Daher könnte zur besseren Unterscheidbarkeit der verschiedenen Authentizitätsebenen diese als Faktizitätsebene bezeichnet werden.⁵⁸ Ob eine Gesamtszene faktisch richtig ist, lässt sich nur annäherungsweise bestimmen.⁵⁹ Schilderungen in historiographischen Quellen folgen der Darstellungsintention des Autors und nicht dem Informationsbedürfnis der Geschichtswissenschaft oder Filmproduktion. Daher können weder Filmschaffende noch Historikerinnen und Historiker im Sinne Rankes darstellen, wie es wirklich gewesen ist.⁶⁰ Beide schaffen Geschichtsbilder, die sich unabhängig von Authentizität bzw. Faktizität verbreiten. Filmschaffende nutzen daher ein Konglomerat aus fachwissenschaftli-

-
- 55 Zemon Davis beriet die Produktion Daniel Vigne (Regie): „Die Wiederkehr des Martin Guerre“, TV-Spielfilm, F 1982; dazu Zemon Davis, Natalie: Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre, Frankfurt a. M. 1989; Jacques Le Goff war beteiligt an Jean-Jacques Annaud (Regie): „Der Name der Rose“, Kinofilm, F/D/I 1986; kritisch zur Rolle von Historikern als Fachberatern von Filmen im Allgemeinen und Davis im Besonderen: Burt, Richard: *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York 2005, p. 137-185.
- 56 Vgl. dazu Röckelein, Hedwig: *Das Mittelalter im Film*, in: Ballof, Rolf (Hg.), *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit*, Wiesbaden 2003, S. 313; Goetz, Hans-Werner: *Moderne Mediävistik, Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 86f.
- 57 Zemon Davis, Natalie: *Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the challenge of Authenticity*, in: *Yale Review* 76, 1987, p. 461.
- 58 Trotz aller Faktizität bleibt ein Film nur ein Geschichtsbild der Vergangenheit und kann nicht die Rekonstruktion der Vergangenheit sein.
- 59 Außerdem weist Britta Almut Wehen zu Recht auf die Gefahr hin, dass der Versuch der möglichst faktengetreuen Rekonstruktion ein geschlossenes Geschichtsbild entwerfe, das weder Brüche noch Widersprüche aufzeige: Wehen, Almut Britta: „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht (Oldenburger Schriften zu Geschichtswissenschaft 12), Oldenburg 2012, S. 25; vgl. Behring, Heiner: *Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films*, in: *Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit*, Heft 17, 1989, S. 6-11.
- 60 Vgl. von Ranke, Leopold: *Sämtliche Werke* Bd. 33/34, Leipzig 1877, S. VII.

chen Informationen, Motiven und Handlungsmustern, die als mittelalterlich⁶¹ wahrgenommen werden, die sowohl literarischen und (kunst-)historischen Kontexten als auch anderen Filmen entstammen können.⁶²

Jüngere Filme nutzen dazu verstärkt Anachronismen: Die erste Turnierzene in „Ritter aus Leidenschaft“ ist in den Vorspann integriert, zu dem Song „We will rock you“ von Queen wird der Turnierplatz gezeigt und die überschäumende Stimmung auf den Zuschauerrängen mit La-Ola-Wellen eingefangen. Der Regisseur und Autor Brian Helgeland rechtfertigt diese Vorgehensweise im „Making-of“ und DVD-Kommentar damit, dass er die Bedeutung eines Turniers im Alltag der Menschen des Mittelalters für den heutigen Zuschauer nachfühlbar machen wollte. Thomas Scharff hat darauf hingewiesen, dass dieser Vergleich mit modernen Fußballspielen das Changieren zwischen Nähe und Fremdheit herausstellt, wobei augenzwinkernd betont werde, dass es sich um eine Interpretation handele und nicht um die historische Wahrheit.⁶³ Der originale Filmtitel „A Knight's Tale“ unterstreicht dies in der feinen Änderung und Entlehnung von Chaucers „The Knight's Tale“.⁶⁴ Haydock sieht in der Vorgehensweise des Regisseurs auch eine Ermunterung zur Untersuchung verschiedener Formen (und ihrer Entwicklung) der Nachahmung des Mittelalters in der Rezeption.⁶⁵ Auch wenn diese Anregung von Helgeland vielleicht nicht intendiert war, sollte die Wissenschaft diese Möglichkeit ergreifen, um mit weiteren Teilen der Gesellschaft in Dialog treten zu können.

61 Diese Motive müssen dabei nicht tatsächlich in der Zeit zwischen 500 und 1500 nachweisbar sein.

62 Vgl. Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 70.

63 Vgl. ebda, S. 82f.

64 Vgl. Haydock, Nickolas: Arthurian Melodrama, Chaucerian Spectacle, and the Waywardness of Cinematic Pastiche in *First Knight* and *A Knight's Tale*, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Hgg.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages* (Studies in Medievalism XII), Cambridge 2003, p. 6.

65 Vgl. ebda, p. 33.

5. Der Wandel des Mittelalterbildes

Diese ersten kurz skizzierten Ergebnisse des Fallbeispiels bestätigten sich auch bei den anderen im Seminar untersuchten Themenkomplexen. Das Mittelalterbild im Film zeigt also eine Entwicklung auf: Die frühen Filme folgen eher literarischen Vorbildern einer vermeintlich höfischen Kultur und zeigen dabei vielmehr dem Bühnenbau verpflichtete Fantasiebauten, die den Vorstellungen und Geschichtsbildern des 19. Jahrhunderts entsprechen. Bei beliebten, wiederkehrenden Themen wie etwa „Robin Hood“ lässt sich eine Stil- und Motivbildung durch die frühen Verfilmungen erkennen.⁶⁶ Der Stellenwert der Realienkunde für die Faktizität scheint in den Produktionen zu wachsen. Einerseits werden Originalschauplätze genutzt, wobei zu bedenken ist, dass die Burgen, Kirchen und Klöster etc. inzwischen etwa 1000 Jahre alt sind und daher nicht mehr von einem originalgetreuen Zustand gesprochen werden kann.⁶⁷ Andererseits werden inzwischen computergenerierte Hintergründe eingesetzt, die auf archäologische Erkenntnisse zurückgreifen können. Oft mangelt es zwar an der genauen chronologischen Zuschreibung, aber die Erkennungsmerkmale eines im Mittelalter spielenden Films werden insgesamt korrekter umgesetzt. Doch die Unterhaltungseintention von Filmen setzt der Authentizität auch Grenzen, z. B. im Bereich der Sprache.⁶⁸ Hedwig Röckelein merkt an, dass der heutige Schauspieler zwar die Literatursprache des Mittelhochdeutschen oder Altfranzösischen präsentieren könne,⁶⁹ doch der Zuschauer verstünde

66 Vgl. Aberth, John: *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, New York/London 2003, S. 164; Adolf, Heinrich: *Robin Hood*, in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film (Trends in Medieval Philology 6)*, Berlin/New York 2006, S. 105-134.

67 Über die Definition von Originalität diskutierte die Forschung bereits im 19. Jahrhundert: Die ‚Restaurierer‘ wollten den Originalstil wiederherstellen; die ‚Konservierer‘ dagegen das Verbliebene bewahren. Vgl. Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart des Mittelalters (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1)*, Berlin 2013, S. 4f.; zum fragmentarischen Charakter des Kulturerbes vgl. Salih, Sarah: *Cinematic authenticity-effects and medieval art: a paradox*, in: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Edd.), *Medieval Film*, Manchester/New York 2009, p. 21-24.

68 Vgl. O’Sullivan, Carol: *A time of translation: linguistic difference and cinematic medievalism*, in: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Edd.), *Medieval Film*, Manchester/New York 2009, p. 60-85.

69 Angedeutet in Richard Donner (Regie): *„Timeline“*, Kinofilm, USA 2003, nach einem Roman von Michael Crichton.

ihn nicht, und die Differenz zwischen Literatur und tatsächlicher Ausdrucksweise könne auf diese Weise auch nicht überwunden werden. Röckelein sieht aber in der Tatsache der Unmöglichkeit der völligen Rekonstruktion der Geschichte in filmischen und geschichtswissenschaftlichen Darstellungen die Chance mit dem Zuschauer in einen Dialog über die Dekonstruktion von Geschichtsbildern zu treten.⁷⁰

Diese Geschichtsbilder des Mittelalters existieren bereits seit über 500 Jahren⁷¹ und sind einem steten Wandel unterworfen. Die Entwicklung in vorfilmischer Zeit lässt sich nach Valentin Groebner folgendermaßen zusammenfassen:⁷² Schon Petrarca prägte mit Rückblick auf die Antike und in Abgrenzung zu seiner eigenen Zeit das Bild von einer mittleren, schmutzigen Zeit.⁷³ Mit den ersten Ansätzen im 16. und 17. Jahrhundert einen Fortschritt des Menschen in der Geschichte zu sehen, wurde dem Mittelalter eine immerhin wilde Urtümlichkeit attestiert.⁷⁴ Ein romantisch-exotisches Mittelalter, gekennzeichnet durch eine edle Ritterlichkeit, hatte im 18. Jahrhundert Hochkonjunktur.⁷⁵ Einen ähnlichen

70 Vgl. Röckelein, Hedwig: *Das Mittelalter im Film*, in: Ballof, Rolf (Hg.), *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit*, Wiesbaden 2003, S. 313; dazu merkt Slanička an, dass die Geschichtswissenschaft dabei nicht allein „mit erzieherischer oder aufklärischer Dekonstruktion“ auftreten sollte: Slanička, Simona: *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Meier, Mischa/Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 429; vgl. auch Wehen, Almut Britta: „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht (Oldenburger Schriften zu Geschichtswissenschaft 12), Oldenburg 2012.

71 Vgl. Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart des Mittelalters* (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1), Berlin 2013, S. 11.

72 Ausdifferenzierter ist der Vorschlag Umberto Ecos von zehn Mittelaltertypen: Vgl. Eco, Umberto: *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, London 1998 (Nachdruck von 1983), p. 68-72. Die akademische Unterscheidung lässt sich in Filmen nicht so deutlich ziehen.

73 Vgl. Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, S. 27.

74 Vgl. ebda, S. 43; auch „The Middle Ages (...) as barbaric age“ bei Eco, Umberto: *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, London 1998 (Nachdruck von 1983), p. 68f.; einen Überblick zum wissenschaftstheoretischen Geschichtsbild bietet Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart des Mittelalters* (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1), Berlin 2013, S. 6-19.

75 Vgl. Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, S. 47-51; „The Middle Ages (...) of Romanticism“ bei Eco, Umberto: *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, London 1998 (Nachdruck von 1983), p. 68f.

Wandel von einer sehr negativen hin zu einer positiven Konnotation durchlief der Begriff ‚gotisch‘.⁷⁶ Die Varianten des romantisierenden Mittelalterbildes wurden im 19. Jahrhundert in Abhängigkeit vom politisch-religiösen Kontext des Trägers erweitert.⁷⁷ Die alternative – positive wie negative – Bewertung des Mittelalters setzte sich im 20. Jahrhundert fort und ist typisch für die Wahrnehmung der Epoche.⁷⁸ Als Frage formuliert finden sich diese widersprüchlichen Bewertungen des Mittelalters inzwischen auch in Lehrplänen wieder.⁷⁹

Diese älteren und auch aktuelle Geschichtsbilder entstehen und entfalten ihre Wirkung auch ohne die Geschichtswissenschaft. Aber es ist ihre Aufgabe sie zu untersuchen und ggf. „vor Fehldeutungen zu warnen“.⁸⁰ Deshalb fordert Hans-Werner Goetz auch von einer aktuellen mediävistischen Geschichtswissenschaft „nach dem heute *und* damals Relevanten“ zu fragen.⁸¹ Auf diese Weise können wir Mediävisten einen „Beitrag (...) zum Verständnis der Moderne“ leisten. Dazu können auch Lehrende in Schulen beitragen. Der Bedeutung von Spielfilmen für die Geschichtsbildentwicklung wird im Lehrplan Schleswig-Holsteins für die Sekundarstufe II inzwischen Rechnung getragen mit einer problemorientierten Fragestellung: „Spielfilme – adäquate Annäherung an die Ge-

76 Vgl. Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008, S. 55.

77 Vgl. die verschiedenen Interpretationen ebda, S. 124; zu den nationalen und völkischen Ausprägungen vgl. Link, Fabian: Gegenwart des Mittelalters vom späten 18. bis in 20. Jahrhundert. Politisierung, Populärkultur und Kulturwissenschaften, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 67, 2016, S. 510-521.

78 Vgl. die Beispiele bei Goetz, Hans-Werner: Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung, Darmstadt 1999, S. 47-54 und Oexle, Otto Gerhard: Die Gegenwart des Mittelalters (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1), Berlin 2013, S. 17.

79 Beispielsweise in Ministerium für Schule und Berufsbildung des Landes Schleswig-Holsteins (Hg.), Fachanforderungen Sekundarstufe I+II, Allgemeinbildende Schulen, Kiel 2016: „Das Mittelalter – eine finstere Zeit?“, S. 20.

80 Goetz, Hans-Werner: Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung, Darmstadt 1999, S. 27. Das ist vor allem bei Missbrauch von Geschichtsbildern in der politischen Argumentation von Bedeutung. Vgl. Link, Fabian: Gegenwart des Mittelalters vom späten 18. bis in 20. Jahrhundert, Politisierung, Populärkultur und Kulturwissenschaften, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 67, 2016, S. 509-522.

81 Goetz, Hans-Werner: Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung, Darmstadt 1999, S. 27.

geschichte?“⁸² Dafür gibt es eine umfangreiche Auswahl aus der Filmgeschichte der vergangenen 100 Jahre.⁸³ Auch die Geschichtswissenschaft kann nicht die ‚eine‘ Realität oder Wirklichkeit des Mittelalters darstellen oder herstellen. Es war eine vielfältige und vielseitige Epoche, die ihre eigene(n) Wirklichkeit(en) und verschiedenartige Vorstellungen von ihrer Zeit hatte. Diese und ihr Verhältnis zu den heutigen Vorstellungen sind „zentral für den heutigen Stellenwert des Mittelalters“.⁸⁴

In der Zusammenschau der in der Lehrveranstaltung untersuchten Filme zeichnet sich folgende vorläufige Entwicklung des vermittelten Geschichtsbildes ab: Der erste Höhepunkt der (eher) literarischen Mittelalterfilme liegt in den 1950er Jahren, die eskapistisch ein idealisiertes Mittelalterbild vertreten. Als Gegenbewegung entstehen noch Komödien und (manchmal) unfreiwillige Persiflagen bis hinein in die 1970er Jahre, aber die Zahl der großen, weltweit erfolgreichen Produktionen sank.⁸⁵ Mit dem steigenden Interesse am Mittelalter und dessen Geschichte im Allgemeinen in den 1980er Jahren werden – zunächst vereinzelt – wieder mehr Filme gedreht. Wichtig dafür ist Umberto Ecos Roman „Der Name der Rose“. Das Produktionsteam der gleichnamigen Verfilmung wandte sich an den französischen Historiker Jacques Le Goff, der mit seinen Werken eine breite Öffentlichkeit erreicht hatte.⁸⁶

Die Konsultation von Fachberatung wird üblicher und zeigt sich vor allem in der besseren Umsetzung von Realien wie Bauten und Kostü-

82 Fachanforderungen Sekundarstufe I+II, Allgemeinbildende Schulen, hg. v. Ministerium für Schule und Berufsbildung des Landes Schleswig-Holsteins, Kiel 2016, S. 28.

83 Vgl. die kommentierte Filmographie und Bibliographie von Harty, Kevin J.: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson/London 2006.

84 Goetz, Hans-Werner: *Aktuelles Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit: die Perspektive der Mittelalterforschung*, in: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 75; vgl. auch Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart des Mittelalters (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1)*, Berlin 2013, S. 43.

85 Dazu auch Röcklein, Hedwig: *Mittelalter-Projektionen*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur 29)*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 50; „The Middle Ages (...) as the site of *ironical revisitation*“ bei Eco, Umberto: *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, London 1998 (Nachdruck von 1983), p. 68f.

86 Bspw. mit dem für Schüler gedachten in Deutschland inzwischen in zweiter Auflage erschienenen Band: Le Goff, Jacques: *Das Mittelalter für Kinder*, München 2012.

men. Die Produktionen häufen sich zum Ende der 1990er Jahren. Der Trend hält bis heute an und bildet so den zweiten Höhepunkt des Mittelalterfilms.⁸⁷ Länderspezifische Fernsehproduktionen scheinen anderen Trends zu folgen, erlangen aber nur selten die Breitenwirkung der (Hollywood-)Kinofilme. Der technische Fortschritt ermöglicht inzwischen große TV-Produktionen.

Der Verweis auf (fiktive) wahre Begebenheiten oder Verbindungen zu aktuellen Begebenheiten der Drehzeit im Vor- und/ oder Abspann des Films – selten auch durch personifizierte Erzähler – ist als Mittel der Legitimierung und Authentifizierung inzwischen sehr beliebt. Dies unterscheidet den aktuellen Mittelalterfilm von denen, die vor dem zweiten Höhepunkt produziert worden sind. Das helle, saubere Mittelalter – vermeintlich der höfischen Kultur entlehnt – der 50er und 60er Jahre wurde in den Komödien der 70er Jahre dunkler und schmutziger. „Die Ritter der Kokosnuss“ von Monty Python lösen 1975 das ‚Heile-Welt-Mittelalter-Bild‘ in Ironie auf.⁸⁸

Dunkelheit, Schmutz, Hässlichkeit und Gewalt sind seit den Filmen der 80er Jahre typische Merkmale für das Mittelalter. Auch spiegeln die Produktionen die Entwicklung des Frauenbildes seit der Nachkriegszeit wider, da Frauen nicht mehr nur hilflos auf die Rettung des Ritters warten müssen, sondern zunehmend selbst agieren. Eine deutliche Verwandtschaft zwischen dem amerikanischen Western (z. B. „Braveheart“) und vor allem den Fantasy-Produktionen mit Mittelalterfilmen ist zu konstatieren.⁸⁹ Hier erscheinen wieder eskapistische Elemente.

87 Die Zahl der Kinofilme nimmt zwar ab, aber im Segment der direkt für den DVD-Markt produzierten Filme gibt es noch regelmäßige Veröffentlichungen.

88 Dieses Bild wurde von vielen vorherigen Artus-Filme gezeigt. Vgl. Harty, Kevin J.: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson/London 2006, p. 188.

89 Vgl. Meier, Mischa; Slanička, Simona: Einleitung, in: Dies. (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 41.

6. Chancen und Möglichkeiten der Nutzung von Filmen in der mediävistischen Lehre und Forschung⁹⁰

In einer medialisierten Welt sollte sich die Geschichtswissenschaft mit medialisierten Formen ihrer Disziplin beschäftigen und darauf hinwirken, dass nicht nur die vermeintlich großen Persönlichkeiten und Ereignisse nach den Kriterien der Ereignisgeschichte bewertet werden.⁹¹ Geschichtsbilder und Geschichtsbewusstsein sind nicht allein den Fachleuten vorbehalten. Jeder Mensch entwickelt sie anhand der Medien und Darstellungen, die ihm zur Verfügung stehen.⁹² Dabei sind Historienfilme für das 20. und noch mehr das 21. Jahrhundert das, was der historische Roman für das 19. Jahrhundert war.⁹³ Es wird deutlich, dass diese zunehmend auch kritisch verarbeitet werden. So werden Historienfilme im Fernsehen inzwischen häufiger in Kombination mit einer Dokumentation gezeigt. Unter Berücksichtigung der Intentionen historischer Dokumentationen können Historikerinnen und Historiker in engen Grenzen zeigen, inwiefern ihr Geschichtsbild dem dargestellten entspricht.

Die Untersuchung von Filmen bietet den Studierenden (und Lehrenden) die Möglichkeit, die Grenzen des eigenen Fachs an Beispielen zu konkretisieren. Für die Prüfung der Faktizität müssen die Studierenden sich das Wissen dafür aneignen und dabei die Fertigkeiten üben. So können sie auch Forschungs- und Überlieferungslücken aufzeigen. In der Vergangenheit der Geschichtswissenschaft stand „Faktenpositivismus“ stärker im Fokus des Interesses,⁹⁴ wodurch sich die Studierenden

90 Vgl. ebda, S. 9.

91 Diese Fokussierung der meisten Filme steht im diametralen Gegensatz zur wissenschaftliche Vorgehensweise, vgl. Slanička, Simona: Der Historienfilm als große Erzählung, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 429.

92 Vgl. Goetz, Hans-Werner: *Proseminar Geschichte: Mittelalter*, 4. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2014, S. 19.

93 Die Leitmedien der Geschichts- und Erinnerungskultur ändern sich. Vgl. Wehen, Britta Almut: „Heute gucken wir einen Film.“ Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht (Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft 12), Oldenburg 2012, S. 12f. Der steigende Einfluss von PC-Spielen/ Games ist vor allem für das 21. Jahrhundert noch zu berücksichtigen.

94 Dieser sollte aber nach Ranke nicht nur reine Tatsachen beschreiben, sondern auf das Verstehen derselben ausgerichtet sein. Vgl. Iggers, Georg G.: *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*,

mit den Methoden des Historismus vertraut machen. Außerdem weist Scharff daraufhin, dass Faktenpositivismus Spaß mache, zumal Rekonstruktion zugunsten der Dekonstruktion in der Geschichtswissenschaft aus der Mode komme.⁹⁵ So können Studierende zur Abwechslung machen, was ansonsten in ihrem Studium unüblich geworden ist. Außerdem können sie dann anhand mancher Filme zu der Schlussfolgerung kommen, dass historische Genauigkeit (...) eben weder vor Indifferenz noch vor „Langeweile [schützt].“⁹⁶ Darüber hinaus lässt sich das Verhältnis von ‚Autor‘ und Rezipient bzw. Darstellungsabsicht und deren Erfolg erörtern. Dieses Verhältnis kann sowohl an geschichtswissenschaftlicher Fachlektüre als auch bei der Untersuchung von Filmen thematisiert werden, weil es in beiden Fällen um das Verhältnis vom Geschehen und dessen narrativer Verarbeitung geht.

Die Untersuchung von Filmen ist also in hohem Maße geeignet für die Vermittlung, den Vergleich und das Infragestellen von Geschichtsbildern. Die Möglichkeiten zur Methodenreflexion und Interdisziplinarität sind wegen der Vorlagenvielfalt bei Filmen ausgeprägt.⁹⁷ Insgesamt hat die Auseinandersetzung mit Geschichtsbildern und der filmischen Verarbeitung des Mittelalters großes Potential, von dem vor allem auch (aber nicht nur) Lehramtsstudierende besonders profitieren können. Übungen zum Film oder auch kombinierte Veranstaltungen sind eine attraktive Ergänzung zum üblichen Lehrprogramm, was die zahlreiche und aktive Teilnahme der Studierenden bestätigt.⁹⁸ Eine direkte An- und Verbindung mit Überblicksveranstaltungen oder thematischen Schwer-

Göttingen 1993, S. 20; vgl. zum Historismus Goetz, Hans-Werner: *Moderne Mediävistik, Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 67-72.

95 Vgl. Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 66.

96 Ebda, S. 67.

97 Rechtliche Unsicherheit und Mängel in der technischen Ausstattung der Räume können allerdings Hindernisse für die Durchführung von Veranstaltungen dieser Art darstellen.

98 Die Teilnehmezahl bei der Hamburger Übung lag beim Maximum von 30. Im Wintersemester 2016/17 gab ich an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel eine Übung im Methodikmodul für BA-Studierende, die für 15 Teilnehmende bestimmt ist. Der Kurs war ausgebucht.

punkten wäre wünschenswert und würde das Analysepotential des Themas in Lehre und Wissenschaft erheblich erweitern.

Bibliographie

Filme

- Annaud, Jean-Jacques (Regie): „Der Name der Rose“, Kinofilm, F/D/I 1986.
 Camfield, Douglas (Regie): „Ivanhoe“, TV-Spielfilm, GB/USA 1982.
 Helgeland, Brian (Regie): „Ritter aus Leidenschaft“, Kinofilm, USA 2001.
 Thorpe, Richard (Regie): „Ivanhoe. Der schwarze Ritter“, Kinofilm, USA/GB 1952.
 Vigne, Daniel (Regie): „Die Wiederkehr des Martin Guerre“, Kinofilm, F 1982.

Primärtexte

- Scott, Sir Walter: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008.

Forschungsliteratur

- Aberth, John: *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, New York/London 2003.
 Adolf, Heinrich: Richard Thorpe: *Ivanhoe* (1952), in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film (Trends in Medieval Philology 6)*, Berlin/New York 2006, S. 227-247.
 Adolf, Heinrich: Robin Hood, in: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film (Trends in Medieval Philology 6)*, Berlin/New York 2006, S. 105-134.
 Aurich, Rolf: *Film in der deutschen Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick*, in: *Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit*, Heft 17, 1989, S. 54-63.
 Barber, Richard; Barker, Juliet: *Die Geschichte des Turniers*, Düsseldorf/Zürich 2001.
 Behring, Heiner: *Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films*, in: *Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit*, Heft 17, 1989, S. 6-11.
 Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Edd.), *Medieval film*, Manchester/New York 2009.
 Bouchard, Constance Brittain: *Conclusion: The future of medieval kinship studies*, in: Patzold, Steffen; Ubl, Karl (Hgg.), *Verwandtschaft, Name und soziale Ordnung (300-1000) (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 90)*, Berlin/Boston 2014, S. 303-313.
 de la Bretèque, François: *Le regard du cinéma sur le Moyen Age*, in: Le Goff, Jacques; Lobreichons, Guy (Hgg.), *Le Moyen Age aujourd'hui: trois regards contemporains sur le Moyen Age, histoire, théologie, cinéma*, Paris 1998, p. 283-317.

- Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola: Vorwort, in: Dies. (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 5-13.
- Buck, Thomas Martin: *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit*, in: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 21-54.
- Die Burgen-Ratten sind los. Kinderkatalog zur Ausstellung „Mythos Burg“ hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum/Generaldirektor G. Ulrich Großmann, Nürnberg 2010.
- Burt, Richard: *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York 2010.
- Contamine, Philippe: Turnier. A Allgemein Westeuropa, in: *Lexikon des Mittelalters VIII*, München 2003, Sp. 1113-1115.
- Crocker, Holly M.: Chaucer's Man Show: Anachronistic Authority in Brian Helgeland's *A Knight's Tale*, in: Ramey, Lynn T.; Pugh, Tison (Edd.), *Race, Class, and Gender in „Medieval“ Cinema (The New Middle Ages)*, New York 2010, p. 183-197.
- Duncan, Ian: Introduction, in: Sir Walter Scott: *Ivanhoe*. (Oxford World's Classics), Edited with an Introduction and Notes by Ian Duncan, Oxford/New York 2008, S. VII-XXVI.
- Eco, Umberto: *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, London 1998 (Nachdruck von 1983).
- Einck, Sebastian: *Film ab! Kreativer Umgang mit dem Medium Film in der Schule*, Hamburg 2013.
- Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rother, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 17-36.
- Flehsig, Norbert P.: Zitieren beim Bewegtbild. Das Zitatrecht im Filmbereich, in: *Haus des Dokumentarfilms (Hg.), Auf schmalen Grat – Copyright und Rechte. DOKVILLE 2006. Branchentreff Dokumentarfilm am 1. und 2. Juni 2006 im Kulturzentrum Ludwigsburg*, S. 6-9.
- Fleckenstein, Josef: Nachwort: Ergebnisse und Probleme, in: Ders. (Hg.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte 80)*, Göttingen 1985, S. 624-651.
- Geary, Patrick J.: Medieval studies – „Mittelalterstudien“ – in Amerika, in: Goetz, Hans-Werner; Jarnut, Jörg (Hgg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München 2003, S. 63-71.
- Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Haus unter den Linden 15.6.-15.7.2000. Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Kulturzentrum der Stadt Oldenburg 5.11.-3.12.2000, Berlin 2000.
- Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit, Heft 17, 1989.

- Goetz, Hans-Werner: Aktuelles Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit: die Perspektive der Mittelalterforschung, in: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hgg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster 2011, S. 73-92.
- Goetz, Hans-Werner: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999.
- Goetz, Hans-Werner: *Proseminar Geschichte: Mittelalter*, 4. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2014.
- Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008.
- Harding, Elizabeth; Hecht, Michael (Hgg.), *Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion – Initiation – Repräsentation (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496 37)*, Münster 2011.
- Harty, Kevin J.: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson/London 2006.
- Haydock, Nickolas: *Arthurian Melodrama, Chaucerian Spectacle, and the Waywardness of Cinematic Pastiche in *First Knight* and *A Knight's Tale**, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Edd.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages (Studies in Medievalism XII)*, Cambridge 2003, p. 5-38.
- Herlihy, David: *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, p. 1186-1192.
- Hogenbergische Geschichtsblätter Bl. 18, 2. Aufl. Köln 1610/um 1622, Zeichner und Stecher Franz und Abraham Hogenberg, in: *Burg und Herrschaft*, hg. v. Rainer Atzbach, Sven Lüken, Hans Ottomeyer, Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2010, S. 198/200.
- Iggers, Georg G.: *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Göttingen 1993.
- Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hgg.), *Mittelalter im Film (Trends in Medieval Philology 6)*, Berlin/New York 2006.
- Klein, Thomas: *Kampf um Ehre – Kampfsport. Ritterturniere im Film*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur 29)*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 371-384.
- Krüger, Sabine: *Das kirchliche Turnierverbot im Mittelalter*, in: Fleckenstein, Josef (Hg.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte 80)*, Göttingen 1985, S. 401-422.
- Kühberger, Christoph (Hg.), *Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe I am Beispiel „Spielfilm“*. Empirische Befunde – Diagnostische Tools – Methodische Hinweise (Österreichische Bei-

- träge zur Geschichtsdidaktik. Geschichte – Sozialkunde – Politische Bildung 7), Innsbruck/Wien/Bozen 2013.
- Le Goff, Jacques: Das Mittelalter für Kinder, 2. Aufl., München 2012.
- Le Goff, Jacques; Lobrichons, Guy (Hgg.), *Le Moyen Age aujourd'hui: trois regards contemporains sur le Moyen Age, histoire, théologie, cinéma*, Paris 1998.
- Link, Fabian: Gegenwart des Mittelalters vom späten 18. bis in 20. Jahrhundert, Politisierung, Populärkultur und Kulturwissenschaften, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 67, 2016, S. 509-522.
- Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen: Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Eine Einführung in die Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Dies. (Hgg.), *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003, S. 1-31.
- Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur 29)*, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Ministerium für Schule und Berufsbildung des Landes Schleswig-Holsteins (Hg.), *Fachanforderungen Sekundarstufe I+II, Allgemeinbildende Schulen*, Kiel 2016.
- Le Moyen Âge dans le théâtre et le cinéma français (Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises 47)*, Paris 1995.
- O'Connor, John E.: History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, p. 1200-1209.
- Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart des Mittelalters (Das Mittelalterliche Jahrtausend 1)*, Berlin 2013.
- O'Sullivan, Carol: A time of translation: linguistic difference and cinematic medievalism, in: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Edd.), *Medieval Film*, Manchester/New York 2009, p. 60-85.
- Peetz, Heike: Die Zeit der Wikinger im Film, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur 29)*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 301-311.
- von Ranke, Leopold: *Sämtliche Werke. Bd. 33/34*, Leipzig 1877.
- Riley-Smith, Jonathan: Kreuzzüge. B Kreuzzüge im Osten. VIII Kreuzzüge im Spätmittelalter, in: *Lexikon des Mittelalters V*, München 2003, Sp. 1514.
- Röckelein, Hedwig: Das Mittelalter im Film, in: Ballof, Rolf (Hg.), *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit*, Wiesbaden 2003, S. 308-314.
- Röckelein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion (Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 29)*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 41-62.

- Rohr, Christian (Hg.), *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur* (Austria: Forschung und Wissenschaft. Geschichte 7), Münster 2011.
- Rosenstone, Robert A.: *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, in: *American Historical Journal* 93, 5, 1988, p. 1173-1185.
- Rother, Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
- Salih, Sarah: *Cinematic authenticity-effects and medieval art: a paradox*, in: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Eds.), *Medieval Film*, Manchester/New York 2009, p. 20-39.
- Scharff, Thomas: *Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 63-83.
- Scheibelreiter, Georg: *Wappen im Mittelalter*, Darmstadt 2014.
- Shippey, Tom: *Editorial Note*, in: Shippey, Tom; Arnold, Martin (Eds.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages* (Studies in Medievalism XII), Cambridge 2003, p. 1-4.
- Shippey, Tom; Arnold, Martin (Eds.), *Film and Fiction. Reviewing the Middle Ages* (Studies in Medievalism XII), Cambridge 2003.
- Slanička, Simona: *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 427-437.
- Struck, Wolfgang: *Fantasy. Spuren eines historischen Unbewussten*, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 115-126.
- Toplin, Robert Brent: *The Filmmaker as Historian*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, p. 1210-1227.
- Wehen, Britta Almut: *„Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht* (Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft 12), Oldenburg 2012.
- White, Hayden: *Historiography and Historiophoty*, in: *American Historical Review* 93, 4, 1988, p. 1193-1199.
- Williams, David: *Medieval Movies*, in: *Yearbook of English Studies* 20, 1990, p. 1-31.
- Zemon Davis, Natalie: *Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the challenge of Authenticity*, in: *Yale Review* 76, 1987, p. 457-482.
- Zemon Davis, Natalie: *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*, Frankfurt a. M. 1989.

Internetquellen

<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/urheberrecht/63412/urheberrecht-in-schule-und-ausbildung-p=all> (zuletzt eingesehen am 2.11.2015)

http://www.imdb.com/title/tt0084157/trivia?ref_=tt_trv_trv (zuletzt eingesehen am 2.12.2016)

<http://www.historikerverband.de/verband/stellungnahmen/verwendung-av-quellen.html> (zuletzt eingesehen am 2.11.2015)

<http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-2867> (zuletzt eingesehen am 2.11.2015)

http://www.imdb.com/title/tt0044760/?ref_=tt_rec_tti (zuletzt eingesehen am 2.11.2015)

<https://www.uni-oldenburg.de/olfoki/> (zuletzt eingesehen am 2.11.2015)

Sarah Böhlau (Bamberg)

Diener zweier Herren

Der Mittelalterdokumentarfilm zwischen Authentizitätsanspruch und Unterhaltungswunsch

„[T]here is no entirely objective representation of the middle ages nor an entirely invented one,“¹ attestiert Bettina Bildhauer (nicht nur) dem filmischen Mittelalter. Für den Dokumentarfilm ist dies eine unbequeme Wahrheit – ist er doch dem Anspruch auf Objektivität und Authentizität als seinem obersten Herrn verpflichtet. Denn im weitesten Sinn handelt es sich beim Dokumentarfilm um einen Sammelbegriff für Filmformen, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen bestehen.² Das Subjekt des Films ist real, unabhängig von den Mitteln, durch die es im Rahmen der filmischen Darstellung gefiltert wird. Eine unvermittelte Abbildung der Realität kann jedoch auch der Dokumentarfilm nicht erreichen – der historische Dokumentarfilm abstrahiert die Geschichte im selben Grad, wie es der Spielfilm tut. Der implizierte Anspruch höherer Authentizität seines Geschichtsbildes, welcher den Dokumentarfilm vorgeblich vom Spielfilm unterscheidet, wird vom Rezipienten angenommen und von „Präsentations-, Darstellungs- und Verstehenskonventionen“³ gefördert. Dazu gehören beispielsweise die langsame Kamerafahrt über materielle Zeugnisse des Mittelalters oder Interviews mit Spezialisten vor allem aus dem Bereich der Geschichtswissenschaften, deren Fachkompetenz zur Überbrückung der historischen Distanz eingesetzt wird. Manfred Hattendorf spricht hier von einer „Fiktion der Nicht-Fiktionalität“⁴. Damit existiert der Wirklichkeitsanspruch vor-

1 Bernau/ Bildhauer 2009, S. 5.

2 Vgl. Wulff, Hans Jürgen/ Keitz, Ursula von: Dokumentarfilm. In: Das Lexikon der Filmbegriffe. Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (Stand 05. August.16). Durch seine oft staatlich subventionierte Produktion und Nähe zu Bildungsorganisationen ist der Dokumentarfilm stärker als andere Formate nationalen Einflüssen ausgesetzt: Der deutsche Dokumentarfilm unterscheidet sich etwa deutlich vom amerikanischen. Ich konzentriere mich in der Folge auf den deutschen Dokumentarfilm.

3 Heller 2001, S. 15.

4 Vgl. Hattendorf 1994, S. 74ff.

wiegend in Form einer unausgesprochenen Übereinkunft zwischen Dokumentarfilmer und Rezipient.

Das Nebeneinander von Dokumentar- und Spielfilmmittelalter manifestiert sich beispielhaft in folgender Szene eines bekannten Spielfilms: Ein angesehenener Mediävist, inszeniert in der Halbnahen vor historischen Ruinen, gibt sein Fachwissen zu einem entsprechenden Objekt im direkten Blickkontakt mit der Kamera preis. Sein Name und die wissenschaftliche Zuordnung werden eingeblendet, im Grunde würde aber auch die knappe Aussage „A Famous Historian“⁵ denselben Zweck erfüllen. Berühmt sei der Vermittler, seine Stimme soll legitimer sein als die von anderen.

Vertraut ist uns die beschriebene Szene, da sie sich der Darstellungskonventionen des historischen Dokumentarfilms bedient. Da sich der „berühmte Historiker“ dieses Beispiels aber nicht in einer Dokumentation, sondern im Spielfilm *Monty Python and the Holy Grail*⁶ befindet, manifestiert sich umgehend das Spielfilmmittelalter in Form eines Ritters zu Pferde. Für den Mediävisten endet die Begegnung von Spielfilm- und Dokumentarfilm-Mittelalter fatal, denn das Spielfilmmittelalter führt ein Schwert, das es prompt gegen ihn einsetzt, jenes des Dokumentarfilms ist unbewaffnet. Sind das Mittelalter des Dokumentarfilms und das Mittelalter des Spielfilms also Gegensätze? Muss (Film-)Blut fließen, wenn die beiden aufeinandertreffen? Und welche Berechtigung mag der Dokumentarfilm als Untersuchungsgegenstand in einem Rahmen haben, in dem der Frage nach dem ‚Blockbuster‘ Mittelalter nachgegangen wird? So reicht er doch nur höchst selten an den Produktionsaufwand und kommerziellen Erfolg heran, den wir mit dem Begriff des ‚Blockbusters‘ verbinden. In der öffentlichen Wahrnehmung bleibt der Dokumentarfilm dem Bildungsfernsehen und Programmkinos verhaftet. Bei den jährlichen *Academy Awards* existiert die entsprechende Kategorie zwar bereits seit 1942, der *Deutsche Filmpreis* dagegen vergibt erst seit dem Jahr 2000 einen Preis für den besten Dokumentarfilm. Typisches Blockbustermaterial liefert der Dokumentarfilm allein deswegen natürlich trotzdem nicht, weder von Seiten der Erwartungshaltung seiner Produzenten noch seines Publikums. Als erfolgreiche Ausnahmen dieser

5 Jones, Terry; Gilliam, Terry (Regie): *Monty Python and the Holy Grail*. GB 1975.

6 Jones, Terry; Gilliam, Terry (Regie): *Monty Python and the Holy Grail*. GB 1975.

Regel sei auf die Filme von Michael Moore⁷ oder *Deutschland – ein Sommermärchen*⁸ von Sönke Wortmann verwiesen, in dem der Regisseur die deutsche Fußballnationalmannschaft während der Weltmeisterschaft 2006 begleitet. Dass *Deutschland – ein Sommermärchen* als bisher erfolgreichster deutscher Dokumentarfilm durchaus ein Blockbuster ist, mag weniger dem Format als dem Gegenstand zu verdanken sein, mit dem er sich beschäftigt. Denn mehr noch als fiktionale Filmgenres steht und fällt der Erfolg des Dokumentarfilms mit dem Interesse des Zuschauers an seinem Gegenstand. Die Produktionszahlen, Gewinnspannen und Auszeichnungen zeigen hier eine Tendenz zu zeitgeschichtlichen Themen. Der geschichtliche Dokumentarfilm hat dementsprechend schlechte Karten. Während neuzeitliche Thematiken wie der Zweite Weltkrieg, der Kalte Krieg oder die Anschläge des 11. Septembers sich noch vergleichsweise großer Beliebtheit erfreuen, kann das Mittelalter als Subjekt deutlich weniger Erfolge verbuchen. Vor dem Hintergrund des großen kommerziellen Erfolgs vieler Spielfilme mit mittelalterlichem Setting⁹, ist das doch erstaunlich. Dabei unterscheidet sich der historische Dokumentarfilm vom historischen Spielfilm im Wesentlichen entlang der folgenden Linien:

| Historischer Dokumentarfilm | Historischer Spielfilm |
|---|---|
| Repräsentation/Beobachtung | Interpretation/Imagination |
| Authentizitätsanspruch | Unterhaltungsanspruch |
| Beleuchtung historischer Strukturen durch die Gegenwart | Spiegelung moderner Diskurse an historischen Beispielen |
| Wissensvermittlung | Kommerzieller Erfolg |

7 Z. B. Moore, Michael (Regie): *Fahrenheit 9/11*. USA 2004; *Fahrenheit 9/11* ist der bislang weltweit erfolgreichste Dokumentarfilm, seine Einspielergebnisse belaufen sich auf etwa 220 Millionen Dollar – im Vergleich, Ridley Scotts im Folgejahr erschienener Historienfilm *Kingdom of Heaven* spielte ‚nur‘ 211 Millionen ein; vgl. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (Stand 05. August 2016).

8 Wortmann, Sönke (Regie): *Deutschland – ein Sommermärchen*. Deutschland 2006.

9 Unter den einhundert kommerziell erfolgreichsten Filmen der Welt finden sich meiner Zählung nach 24 mit sekundärmittelalterlichen Setting (z. B. *Herr der Ringe*, *Shrek*) oder starken mittelalterlichen Referenzen (z. B. *Harry Potter*). Der erfolgreichste Film mit einem konkreten historischen Mittelalterbezug (auf Nummer 239 der aktuellen Auflistung) ist allerdings erst Kevin Reynolds *Robin Hood* aus dem Jahr 1991. Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (Stand 05. August 2016).

Diese Darstellung vermittelt den Eindruck, das Mittelalter des Dokumentarfilms sei von vornherein zum Einsatz im Schulunterricht und in Themenabenden auf *arte* verurteilt. Tatsächlich aber sind beide Filmformate durch ihre zunehmende „Porosität“¹⁰ gekennzeichnet, denn auch für den Dokumentarfilm gilt: „Populäre Kulturproduktion artikuliert und befriedigt zeitgenössische Bedürfnisse“¹¹, und der moderne Konsument will in erster Linie unterhalten werden. Ein zweiter Herr des Dokumentarfilms macht damit seine Ansprüche geltend und muss dementsprechend mit dem ersten Herrn koexistieren, welcher Bildungskonvention und Authentizität einfordert.

Der Spielfilm kann sich jedoch nicht immer dem Anspruch auf Authentizität widersetzen. Spezialisten werden angeheuert, um in allen Produktionsstadien zwischen Drehbuchkonzeption und Kostümdesign mitzuwirken. Im Namen der Darstellung eines realistisch(er)en König Artus‘ minimiert beispielsweise Antoine Fuquas Spielfilm *King Arthur* (2004) die mythisch-übernatürlichen Elemente des Artusstoffes und versucht die Erzählung in die Nähe ihrer historischen Wurzeln in der Spätantike zu rücken.

Gleichermaßen werden an eine Dokumentation über das Mittelalter zunehmend Erwartungsmaßstäbe angelegt, die eigentlich dem Spielfilmmittelalter zugehören. Aus dem Spielfilmmittelalter geborgte Ikonogramme¹², z. B. eine markante Licht-Dunkel Kontrastierung, epochentypische Bewaffnung oder christlich konnotierte Symbolik, haben inzwischen permanente Aufnahme in die visuelle Ebene des Dokumentarfilms gefunden. Das stellt den Dokumentarfilm in die Nähe der mittelalterlichen Blockbuster – auch wenn es sich dabei um eine ‚geborgte‘ Nähe handelt. Es ist nur schwer vorstellbar, dass beispielsweise eine Dokumentation über die Kreuzzüge mit dem Produktionsaufwand und dem kommerziellen Erfolg von Ridley Scotts *Kingdom of Heaven*¹³ Schritt halten könnte. Umgekehrt bedienen sich auch der Spielfilm und das Fernsehen immer wieder beim Format- und Zeichensatz des Dokumentarfilms, beispielsweise zu satirischen Zwecken, wie es die britische

10 Heller 2001, S. 23.

11 Korte/Paletschek 2009, S. 14.

12 Röckelein 2007, S. 57.

13 Scott, Ridley (Regie): *Kingdom of Heaven*. USA [u.a.] 2005.

Komikergruppe Monty Python im oben beschriebenen Beispiel aus *Monty Python and the Holy Grail* getan hat.

Der Dokumentarfilm wird zudem als Genre flexibler und offener. Er begegnet uns immer häufiger auch außerhalb des Programmkinos und Schulunterrichtes. Diese Flexibilität ermöglicht Nischen, etwa in den Zusatzmaterialien auf DVDs in der Form von *Making Of*s, welche oft die Darstellungsformen von Dokumentationen übernehmen. Im Fahrwasser großer Spielfilmproduktionen produzieren Fernsehsender auch gerne eigene Dokumentationen, die sie im Anschluss an den Film senden bzw. als Ergänzung zum Kinostart erwartbarer Blockbuster zeigen. So produzierte zum Beispiel Sat.1 zu seinem Quotenerfolg *Die Wanderhure* (2010) eine Dokumentation *Käufliche Liebe im Mittelalter – Wie Wanderhuren wirklich lebten*.

Spielfilmszenen werden nicht nur speziell für die Dokumentation gedreht, sondern auch teilweise aus Spielfilmen entnommen. Neue Medien ermöglichen leichten Einstieg in die Filmproduktion und Zugang zu einem großen internationalen Publikum. Auf einer Plattform wie YouTube können Privatpersonen zu Dokumentarfilmern werden und Stilformen nach Belieben mischen, (meist) ohne den Vorgaben der Produktionsfirmen oder kommerziellem Erfolgsdruck folgen zu müssen. Dieser offene Austausch zwischen den beiden Filmformen hat zur Entstehung einer Reihe von kuriosen Hybridformen geführt, z. B. der Mockumentary, dem Pseudo-Dokumentarfilm, dem Doku-Drama, der Doku-Soap, dem Dokumentarspiel, der ‚Szenischen Dokumentation‘ oder dem sogenannten ‚Histotainment‘.

Das augenscheinlichste Symptom des Spielfilmeinflusses auf den Dokumentarfilm ist die so genannte *Verspielfilmung*:

Gemeint ist mit dem Vorwurf der Verspielfilmung immer eine formal bedingte und zugleich kaum auszugleichende Abwendung von politischer, ökonomischer und ideologischer Analyse und die gleichzeitige Interpretation des Dargestellten in Kategorien populärer (Fernseh-)Fiktion.¹⁴

Der zweite Herr des Dokumentarfilms gewinnt also zunehmend an Einfluss: Immer mehr müssen sich Regisseure der Erwartungshaltung einer Spielfilmunterhaltung stellen. Eine Entwicklung, die zwar den Pu-

¹⁴ Amann, Caroline: Verspielfilmung. In: Das Lexikon der Filmbegriffe. Hg. von Hans Jürgen Wulff. Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (Stand 07.01.16).

blikumskreis erweitert – man denke zum Beispiel an die ZDF-Reihe *Die Deutschen*¹⁵, die deutlich den Einfluss der Verspielfilmung ausweist – aber vom traditionellen Dokumentarfilmzuschauer häufig als erzwungen und billig empfunden und dementsprechend abgelehnt wird. Damit verbunden ist eine sehr starke Formatbildung – etwa in der Etablierung bestimmter Erzählstrategien – vor allem in den dokumentarischen Fernsehsendungen mit festen Programmplätzen. Dies schränkt zwar die Kreativität ein, jedoch kann der Regisseur mit dem Format auch eine bestimmte Zuschauererwartung erfüllen und darauf aufbauen. Verspielfilmung findet jedoch nicht nur im ästhetischen und dramaturgischen Sinn statt: Produktionsstrukturen wie ein festes Budget und ein Drehbuch sind beim Dokumentarfilm (ursprünglich) keine Grundvoraussetzung. Wenn sie etwa im Rahmen von seriellen Dokumentationen mit festen Sendeplätzen wie *Die Deutschen* übernommen werden, verschaffen sie den am Produktionsprozess Beteiligten Stabilität.

Das offensichtlichste Symptom der Verspielfilmung des Dokumentarfilms sind jedoch die eingebauten Spielfilmsequenzen. Diese haben in den letzten Jahren stark an Umfang und Relevanz zugenommen. Die Szenen sollen zwar in erster Linie der visuellen Unterstützung einer als authentisch zu vermittelnden historischen Begebenheit dienen, schöpfen jedoch massiv aus eben jenem Motivkatalog, dem auch der Ritter entspringt, welcher in *Monty Python and the Holy Grail* dem Fachwissenschafter zum Verhängnis wird: stereotype Männlichkeit, Gewaltbereitschaft, Bewaffnung, blinder Aktionismus – ein Klischeekondensat, das erst zuschlägt und dann Fragen stellt.

Eine besonders drastische Verspielfilmung liegt im Fall der ‚Szenischen Dokumentation‘ vor. Im Gegensatz zur Mockumentary – einem Spielfilm, der sich der Struktur des Dokumentarfilms bedient¹⁶ – handelt es sich bei einer ‚Szenischen Dokumentation‘ um einen Dokumentarfilm, der fast vollständig innerhalb der Parameter eines Spielfilms

15 Vgl. z. B. Biermann, Werner (Regie): *Die Deutschen: Karl der Grosse und die Sachsen*. Deutschland 2010.

16 Taylor, Henry M.: *Mockumentary*. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Hg. von Hans Jürgen Wulff. Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (Stand 07.01.16).

funktioniert.¹⁷ Ein aktuelles Beispiel für eine ‚Szenische Dokumentation‘ ist die sechsteilige ZDF-Reihe *Frauen, die Geschichte machten* (2013). Verbleibende Bindungen an das Dokumentarische ergeben sich hier eher aus dem außerfilmischen Kontext als dem Film selbst. Die Episoden erzählen die Biographien der sechs Frauen zwar in reiner Spielfilmform, bezeichnen sich jedoch trotzdem ausdrücklich als ‚Szenische Dokumentationen‘. Der Internetauftritt der Serie verweist zudem durch zum Download bereitgestellte „Lehrermaterialien“¹⁸ auf die antizipierte Einbindung in den Schulunterricht. Neben Kleopatra, Elizabeth I. von England, Katharina der Großen, Luise von Preußen und Sophie Scholl ist mit Jeanne D’Arc auch eine mittelalterliche Dame im Programm. In der einleitenden Szene jeder Folge durchbricht die porträtierte Persönlichkeit die so genannte vierte Wand, indem sie in die Kamera sieht und den Zuschauer direkt anspricht. Im Blickkontakt mit dem Zuschauer versichert Jeanne D’Arc den scheinbar konträr zur verspielfilmten Darstellungsform laufenden Wahrheitsgehalt des Gezeigten:

Ich hatte das falsche Geschlecht, die falsche Herkunft, das falsche Alter. Trotzdem zog ich los um zu kämpfen. Gegen hochmütige Generäle. Gegen die Herren der Kirche. Und die Engländer, die unser Land beherrschten. Zu mir hatte Gott gesprochen: Befreie Frankreich. Mein kurzes Leben verging wie im Rausch. Meine Geschichte klingt, als wäre sie erfunden. Und doch ist sie wahr.¹⁹

Ein Film, der den Spagat zwischen Verspielfilmung und traditionellen Dokumentarfilmansprüchen dagegen eleganter meistert, ist der 2014 auf *arte* erschienene Dreiteiler *Karl der Grosse* von Gabriele Wengler.²⁰ Wengler ist deutlich mehr dem traditionellen Dokumentarfilm verpflichtet, lässt sich jedoch ebenso auf Spielfilmelemente ein. Der Film selbst kategorisiert sich als Doku-Drama²¹ und gesteht damit bereits seine Hybridität ein. So diktiert als Rahmenhandlung etwa die historische Person

17 Auch bekannt als Semidokumentation und Dokumentarspiel. Vgl. Hünning, James zu: Dokumentarspiel. In: Das Lexikon der Filmbegriffe. Hg. von Hans Jürgen Wulff. Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (Stand 07.01.16).

18 Vgl. <http://www.zdf.de/frauen-die-geschichte-machten/frauen-die-geschichte-machten-30457810.html> (Stand 08.08.16)

19 Löseke, Michael/ Twente, Christian (Regie): *Frauen, die Geschichte machten*. Jeanne D’Arc. Kampf um die Freiheit. Deutschland 2013.

20 Wengler, Gabriele (Regie): *Karl der Grosse*. Deutschland 2013.

21 Vgl. Keitz, Ursula von/ Brazzerol, Marco: Dokudrama. In: Das Lexikon der Filmbegriffe. Hg. von Hans Jürgen Wulff. Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (Stand 07.01.16)

Einhard, Karls Chronist, seinem jungen Gehilfen Johannes die *Vita Karoli*, womit die Originalquelle als Drehbuch funktionalisiert wird. Einhard unterbricht seine Arbeit allerdings auch immer wieder, um das Geschehene außerhalb der schriftlichen Quellen zu relativieren. „Hat man je von Fehlritten römischer Cäsaren gelesen? Nein. Und auch ich werde nichts dergleichen tun,“²² resümiert Einhard, bevor er Johannes eine höchst selektive Zusammenfassung von Karls katastrophalem Spanienfeldzug im Jahr 778 n. Chr. diktiert. In der anschließenden Szene setzt sich der Historiker Rudolf Schiefer mit der Bedeutung der *Vita Karoli* als geschichtswissenschaftliche Primärquelle auseinander, wobei er ebenfalls Einhards subjektive Darstellung unterstreicht. Die Spielfilmsequenz und das Interview mit dem Fachwissenschaftler beleuchten den Prozess der Geschichtsschreibung damit sowohl mit spielfilmmittelalterlichen und dokumentarfilmmittelalterlichen Techniken, die sich gegenseitig bestätigen und zu einem Gesamtbild ergänzen.

Gerade in den Spielfilmsequenzen zeigt sich jedoch auch bei Wenglers Film, dass die augenfälligste Problematik der Verspielfilmung nach wie vor eine der Finanzierbarkeit ist. Obwohl es sich bei *Karl der Grosse* mit einem Produktionsbudget von über zwei Millionen Euro um eine der finanziell aufwendigsten europäischen Mittelalterproduktionen der letzten Jahre handelt, kann der Film nur mit einem Bruchteil des Budgets z. B. eines Ridley Scott aufwarten²³ und erreicht dementsprechend kaum deren visuelles Niveau.

Abschließend stellt sich die Frage: Wohin führen uns solche Entwicklungen als Mediävisten? Das Mittelalter im Film lässt sich umso schwieriger fassen, je mehr es sich in seinen Bildflächen vervielfältigt und diese sich gegenseitig belehnen, inspirieren und parodieren. Sicher ist Offenheit für Neues wichtig, um in der sich schnell verändernden Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts nicht deren Auswirkungen auf die moderne Mittelalterrezeption aus den Augen zu verlieren. Immer stärker beeinflussen sich Medienformate und ihre erweiterten Plattformen. Auch das Mittelalter, wie es sich im Jahr 2016 präsentiert, kann längst nicht mehr auf eine Handvoll Rezeptionsformen reduziert wer-

22 Wengler 2013: Teil II, 41:27-42:10.

23 *Kingdom of Heaven* (2005) verfügte über ein geschätztes Budget von etwa 130 Millionen Dollar; vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0320661> (Stand 06.08.16).

den. Der Dokumentarfilm als eine traditionelle Form der Rezeption ist ein Format, das sich längst transformiert und neue Ausdrucksformen und Plattformen gefunden hat.

Damit der Dokumentarfilm mit der expandierenden Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts Schritt halten kann, muss man mitunter auch das Übertreten von Grenzen in Kauf nehmen, Mischformen akzeptieren und auch den einen oder anderen Fachmann in Kauf nehmen, der dem Schwert eines Ritters zum Opfer fällt.

Bibliographie

Filme

- Biermann, Werner (Regie): Die Deutschen: Karl der Grosse und die Sachsen. Deutschland 2010.
- Fuqua, Antoine (Regie): King Arthur. USA, GB 2004.
- Jones, Terry; Gilliam, Terry (Regie): Monty Python and the Holy Grail. GB 1975.
- Löseke, Michael/ Twente, Christian (Regie): Frauen, die Geschichte machten. Jeanne D'Arc. Kampf um die Freiheit. Deutschland 2013.
- Moore, Michael (Regie): Fahrenheit 9/11. USA 2004.
- Scott, Ridley (Regie): Kingdom of Heaven. USA [u.a.] 2005.
- Thurn, Hansjörg (Regie): Die Wanderhure. Deutschland, Österreich 2010.
- Wengler, Gabriele (Regie): Karl der Grosse. Deutschland 2013.
- Wortmann, Sönke (Regie): Deutschland – ein Sommermärchen. Deutschland 2006.

Forschungsliteratur

- Amann, Caroline: Verspielfilmung. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Das Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (Stand 07.01.16).
- Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina: Medieval Film. Manchester, New York: Manchester University Press 2009.
- Hattendorf, Manfred: Die Stunde der subjektiven Wahrheit: Fiktionalisierung im Dokumentarfilm. Ansätze zu einer Neubestimmung, erprobt an Marcel Ophuls' *Novembertage – Stimmen und Wege* (1990) und Sibylle Schönemanns *Verriegelte Zeit* (1990). In: Heller, Heinz B. (Hg.): Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. Siegen 1994 (=Arbeitshefte Bildschirmmedien 45). S. 74-87.
- Heller, Heinz B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Keitz, Ursula von; Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schüren 2001, S. 15-26.

- Hünningen, James zu: Dokumentarspiel. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Das Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (Stand 07.01.16).
- Keitz, Ursula von/ Brazerol, Marco: Dokudrama. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Das Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (Stand 07.01.16).
- Keppler, Angela: Fiktion und Dokumentation. Zur filmischen Inszenierung von Realität. In: Ikonologie des Performativen. Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg. (Hg.): München: Wilhelm Fink 2005, S. 189-202.
- Korte, Barbara; Paletschek, Silvia: Geschichte in Populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel. In: Korte, Barbara; Paletschek, Silvia (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: transcript 2009, S. 9-60.
- Mettele, Gisela: Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen. In: Hein, Dieter u.a. (Hg.): Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag. München: Oldenbourg 2006, S. 287-300.
- Röcklein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen. In: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln [u.a.]: Böhlau 2007, S. 41–62.
- Taylor, Henry M.: Mockumentary. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Das Lexikon der Filmbegriffe. http://filmlexikon.uni-kiel.de (Stand 07.01.16).
- Wulff, Hans Jürgen/ Keitz, Ursula von: Dokumentarfilm. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.): Das Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (Stand 07.01.16).



University
of Bamberg
Press

Im Mittelpunkt des aus einer im Jahr 2015 in Bamberg abgehaltenen Nachwuchstagung hervorgegangenen Bandes steht die Mittelalterrezeption in filmischen und seriellen Großproduktionen. Der Blockbuster-Begriff spielt dabei insofern eine wichtige Rolle, als er die mediale Ware ‚Mittelalter‘ sowohl von Produktions- als auch Publikumsseite in den Blick nimmt, die beide an der Erzeugung des Phänomens ‚Blockbuster‘ beteiligt sind. Dass seit dem Aufkommen solcher finanziell hochaufwändigen, auf spektakuläre Schauwerte setzenden Produktionen in den 50er- und 60er Jahren kaum ein Jahr vergangen ist, in denen die Major-Studios nicht einen Mittelalterfilm ‚Marke Hollywood‘ veröffentlicht haben, lässt auf ein anhaltendes ökonomisches Potential mittelalterbezogener Produktionen und damit auf eine stabile Beliebtheit auf Seiten der Rezipienten schließen. Den Gesetzen von Angebot und Nachfrage folgend, beeinflusst das globale Kinopublikum damit zwar einerseits den Filmmarkt mit, gleichzeitig prägen, transportieren und perpetuieren die dadurch entstehenden, international mit großer Reichweite verbreiteten Filme das Mittelalterbild ihrer ZuschauerInnen stark. Die 21 Beiträge des Tagungsbandes widmen sich dem Phänomen ‚Mittelalter im Blockbusterkinó‘ inhaltlich, beschäftigen sich aber auch mit der Notwendigkeit seiner Reflexion und den Bedingungen seines gewinnbringenden Einsatzes in Lehre und Unterricht.



ISBN 978-3-86309-534-5



9 783863 095345

www.uni-bamberg.de/ubp