

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXVII, 3/2020  
DOI 10.24425/kn.2020.134220

BARBARA VON DER LÜHE  
(TECHNISCHE UNIVERSITÄT BERLIN)

## DIE ANALYSE FILMISCHER ADAPTIONEN DER NIBELUNGENSAGE UNTER MULTIPERSPEKTIVISCHEN ASPEKTEN ALS GEGENSTAND DES GERMANISTIKSTUDIUMS<sup>1</sup>

### ABSTRACT

This essay examines the *Nibelungensage* and its filmic adaptations within the framework of the multiperspective approach of German Studies. It is about the approaches of Casper-Hehne/ Schweiger in the sense of a synthetic approach to the concept of culture, and Nünning/ Nünning, whose terminology is extended to filmic narrations. The intertextuality of the “Nibelungen-films” and of the “Nibelungensage” is also relevant. The analysis focuses on the films by Fritz Lang (1924), Harald Reinl (1966/67), Uli Edel (2004) and Ralf Huettner (2008).

KEYWORDS: Nibelungensage, multiperspectivity, intertextuality, filmic adaptation, Fritz Lang

### STRESZCZENIE

Artykuł opowiada się za multiperspektywną analizą sagi o Nibelungach i jej filmowych adaptacji w ramach badań germanistycznych. Chodzi o analizy Caspera-Hehne/ Schweigera w sensie syntetycznego podejścia do pojęcia kultury oraz Nünninga/ Nünning których aparat pojęciowy obejmuje także narracje filmowe. Istotna jest także intertekstualność „Saga o Nibelungach” i „Filmów o Nibelungach”. Analiza koncentruje się na filmach Fritza Langa (1924), Harald Reinla (1966/67), Uli Edela (2004) i Ralfa Huettnera (2008).

SŁOWA KLUCZOWE: Saga o Nibelungach, multiperspektywa, intertekstualność, adaptacje filmowe, Fritz Lang

## EINLEITUNG

Zur weltweiten Verbreitung verschiedener Versionen der Nibelungensage und des Nibelungenliedes haben Hochschulgermanistik und Schule, Literatur, Publizistik, bildende Kunst, Bühne und Film, Computerspiele und Comics beigetragen.

---

<sup>1</sup> Der Text ist eine erweiterte Fassung meines Vortrages auf dem Kongress des Verbandes polnischer Germanisten in Opole 2019, Mitveranstalter: Technische Universität Berlin. Vortrag und Beitrag entstanden im Rahmen meiner Forschungen über Verfilmungen der Nibelungensage an der Technischen Universität Berlin.

Aufgrund ihrer Bekanntheit eignen sich die Nibelungensage und filmische Adaptionen der Sage gut, um im Rahmen des Germanistikstudiums die Veränderbarkeit von literarischen Stoffen durch den Transfer in unterschiedliche Medien unter multiperspektivischen Aspekten zu untersuchen. In diesem Beitrag geht es daher um vier Adaptionen, die sowohl filmhistorisch relevant sind als auch zahlreiche Ansatzpunkte für multiperspektivische Analysen bieten: Eines der wichtigsten Werke des deutschen Films, „Die Nibelungen“ (1924, Regie: Fritz Lang), ein erfolgreicher westdeutscher Unterhaltungsfilm, „Die Nibelungen“ (1966, Regie: Harald Reinl), die TV-Miniserie „Die Nibelungen“, (2004 Regie: Ulrich Edel), und der TV-Film „Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen“ (2008 Regie: Ralf Huettner). Die Auswahl dieser qualitativ unterschiedlichen Filme ist wissenschaftlich zu rechtfertigen, da in der Filmwissenschaft schon seit den 1990er Jahren sowohl experimentelle Kunstfilme als auch Blockbuster-Filme gleichermaßen Gegenstand von Forschungen sind (vgl. Drewes 2014: 63, und Ruffert et al. 2006). Der Begriff Multiperspektivität hat in jüngerer Zeit stark an Bedeutung in zahlreichen Wissenschaftsdisziplinen gewonnen, auch in der interkulturellen Germanistik, die im Theoretisch-Methodischen wie im Praktischen kulturübergreifend arbeitet. „Das bedeutet, dass der wissenschaftliche Blick auf den Gegenstand der deutschen Sprache, Literatur und Kultur multiperspektivisch wird, eben aus der Perspektive unterschiedlicher Auslandsgermanistiken. Daraus folgt, dass bei der wissenschaftlichen Analyse und Interpretation von Sprache, Literatur und Kultur immer der kulturspezifische Kontext mit einbezogen wird.“ (Casper-Hehne/ Schweiger 2008: 58). Im Kontext mit Multiperspektivität hat sich für den Kulturbegriff ein synthetischer Ansatz durchgesetzt, welcher Kultur als Ensemble symbolischer Formen, Praktiken und mentaler Dispositionen begreift. Im Sinne dieses Cultural turn kommt der Vernetzung der Germanistik mit anderen Disziplinen eine entscheidende Funktion zu, etwa zu den Film- und Medienwissenschaften, zur Kunstgeschichte, zu den Geschichtswissenschaften oder zu den Gender Studies. Wichtig bei der Anwendung verschiedener methodologischer Zugriffe ist es, diese nicht unreflektiert auf den historischen Text und die betreffenden Filme zu projizieren, sondern wie im Falle der Nibelungensage und deren Verfilmungen, die Alterität der historischen Gesellschaftsstrukturen und deren Visualisierung als Übermittler soziokultureller Codes im Blick zu behalten. Die Kontrastierung der Nibelungensage mit verschiedenen filmischen Adaptionen kann im Zusammenhang mit Multiperspektivität auch gesehen werden als eine „Form der narrativen Vermittlung [...], bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei verschiedenen oder mehreren Sichtweisen [...] unterschiedlich dargestellt wird“ (Nünning und Nünning 2000: 13) davon ausgehend, dass „auch tatsächlich mehrere Versionen desselben Geschehens erzählt werden.“ (Nünning und Nünning 2000: 18f.) In dem Zusammenhang ist die Intertextualität (vgl. Wunsch 2016: 1–18) der verschiedenen filmischen Adaptionen der Nibelungensage und verwandter Sagenkreise (vgl. Müller 2002: 27–48) von Interesse.

Die ältesten Nibelungendichtungen, die für die stoffgeschichtliche Forschung von Bedeutung sind, entstanden im Norden Europas. So könnte das altnordische Atlilied („Atlakvida“) der Lieder-Edda die älteste dichterische Gestaltung des Infernos der Nibelungen sein, das vermutlich Ende des 9. Jahrhunderts gedichtet wurde. Das lateinische Walthariuslied, das um 930 aufgezeichnet wurde, schöpft aus dem Stoffreservoir der Heroendichtungen der Völkerwanderungszeit und wurde in jahrhundertelanger mündlicher Überlieferung in ganz Europa tradiert, von der Lombardei bis nach Norwegen, von England bis nach Polen. Um 1250 entstanden die Älteren Edda oder Lieder-Edda. Motive der fünfzehn Nibelungenlieder des Codex regius aus dem späten 13. Jahrhundert finden sich in Hebbels „Nibelungen“ und Wagners „Ring des Nibelungen“. Als Hauptquelle für Richard Wagners Tetralogie gilt allerdings die Völsunga Saga, welche um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst wurde. Zu den nordischen Prosawerken, die in den Sagenkreis Eingang gefunden haben, gehört auch die Thidrekssaga aus dem 13. Jahrhundert (vgl. Müller 2002: 27–33, Hoffmann 1992: 40–71). Tatsächlich nehmen die Nibelungensage und die damit im Zusammenhang stehenden Sagen im kollektiven Gedächtnis nicht nur in Deutschland sondern auch in vielen europäischen Ländern eine teils bedeutende Rolle ein, besonders in Österreich, Ungarn, Island und Nordeuropa, aber auch in Polen und in England (vgl. Heinzle 2003: 3–28). Das Nibelungenlied wurde erstmals zwischen 1180 und 1210 von einem oder mehreren anonymen Autoren aufgeschrieben. Die beiden Teile des Nibelungenliedes – im ersten Teil stehen Kriemhilds erste Ehe mit Siegfried und Siegfrieds Tod im Mittelpunkt, im zweiten Teil Kriemhilds Rache am Hofe ihres zweiten Ehemannes König Etzel in Ungarn – umfassen räumlich das Burgundenreich am Rhein, sowie Südostdeutschland, das Donaugebiet des heutigen Österreichs und Ungarns. Bekannt sind elf annähernd vollständige Handschriften und über 20 Fragmente aus dem 13. bis 16. Jahrhundert (siehe Hoffmann 1992: 72–113). Im Jahr 2009 wurden drei Handschriften des Nibelungenliedes durch die UNESCO zum Weltdokumentenerbe erklärt. Das Nibelungenlied ist, wie der kurze Überblick zeigt, keinesfalls als ein in sich geschlossenes Werk zu betrachten, vielmehr besitzen die Brüche in der Überlieferung erst in der intertextuellen Montage ihre sinnvermittelnde Funktion (vgl. Haug 1987: 292).

Diese Montagestruktur nehmen die in diesem Beitrag analysierten Filme auf, die sich inhaltlich sehr unterschiedlicher Überlieferungsfragmente der Nibelungensage und der oben erwähnten Sagen bedienen. In diesem Zusammenhang von Literaturverfilmungen zu sprechen, erweist sich als problematisch, da den Filmen eben kein konkreter Text, beispielsweise das Nibelungenlied, zugrunde liegt (vgl. zur Definition von „Literaturverfilmung“ Ruckriegel/ Koebner 2002: 350). Die Darstellung und Analyse der Filme folgt im Wesentlichen dem Ansatz von Werner Faulstich, der von vier Kategorien der Filmanalyse ausgeht: Story (Handlung), Plot (Struktur der Handlung), handelnde Figuren und Ideologie des Films. Für die Analyse der Ideologie des Films nennt Faulstich vier Ansätze: die literaturhistorische Interpretation fokussiert sich auf die Intertextualität, die biographische

Methode untersucht den Einfluss insbesondere von Regisseuren, Produzenten oder/und Schauspielern auf den Film, nach der soziologischen Methode werden Filme im Kontext des zeitlichen Hintergrundes ihrer Produktion und des jeweiligen „Zeitgeistes“ analysiert, und schließlich wird der Film unter Genregesichtspunkten betrachtet. In die Analyse werden auch Faktoren wie Distribution, zum Beispiel Verleihstrategien und Filmkritik, sowie die Rezeption einbezogen (Vgl. Faulstich 2002: 112–14 und 59). Wichtig ist auch die Frage, ob ein Film während seiner Entstehungszeit oder später einer Zensur ausgesetzt war, wie dies bei Fritz Langs „Nibelungen“ aus verschiedenen Gründen der Fall war. Die „Nibelungenfilme“ reflektieren insofern „als Artefakt wie als Ware“ nicht nur dogmatische und diskursive Gegebenheiten, sondern auch prozessuale Herstellungs- und Distributionsprozesse (vgl. Drewes 2014: 66). Bei der vergleichenden Analyse der „Nibelungenfilme“ werden im Folgenden daher insbesondere berücksichtigt: Die ökonomischen Hintergründe der Produktion, technische Innovationen, z. B. die Tricktechnik, sowie die Beteiligung und der Einfluss von Produzenten, Regisseuren und Schauspielern. Die Filme werden zudem im soziologischen und kulturhistorischen Kontext betrachtet, betreffend der Entwicklung von Kino und Fernsehen und der relevanten Zuschauergruppen. Alle diese Faktoren beeinflussen Inhalt, Stil und Aussage der filmischen Adaptionen, sowie die Charakterisierung der ProtagonistInnen, namentlich das in den Filmen vermittelte Heroen- und Frauenbild.

### „DIE NIBELUNGEN“ VON FRITZ LANG (1924)

Als eines der Hauptwerke der deutschen Filmgeschichte gilt Fritz Langs zweiteiliger Stummfilm „Die Nibelungen“ nach dem Drehbuch von Thea von Harbou, der 1924 in Berlin uraufgeführt wurde: „Siegfried“ am 14. Februar und „Kriemhilds Rache“ am 26. April. Drehbuch und Film dekonstruierten die literarische Überlieferung des Nibelungenstoffes (Heller 2003: 500) zu dem Kondensat eines auf dramatische Höhepunkte fokussierten Plots, basierend auf dem klaren Schema von Treue und Liebe, Verrat, Schuld und Rache.

Der erste Teil von Fritz Langs Film, „Siegfried“ fokussiert sich auf den Titelhelden: Siegfried, der bei Mime das Waffenschmieden gelernt hat, macht sich auf den Weg nach Worms um die wegen ihrer Schönheit berühmte Königstochter Kriemhild zu sehen. Doch Mime, eifersüchtig auf seinen Meisterschüler, schickt Siegfried ins vermeintliche Verderben, in den Zauberwald, wo der Drache Fafnir herrscht. Siegfried besiegt den Drachen und badet in dessen Blut, das ihn unverwundbar macht, bis auf eine Stelle an seiner Schulter, auf die ein Lindenblatt fiel. Im Kampf mit Alberich gewinnt Siegfried dessen Tarnkappe und den Nibelungenschatz. Am Burgundenhof in Worms erlangt Siegfried die Gunst des Königs Gunter und Kriemhilds Liebe. Bevor Gunther die Zustimmung zur Hochzeit

Siegfrieds mit Kriemhild gibt, muss dieser ihm bei Brautwerbung um Königin Brunhild von Isenland behilflich sein. Dank seiner Tarnkappe gelingt es Siegfried, König Gunther im Kampf mit Brunhild insgeheim beizustehen. Nach der glanzvollen Doppelhochzeit in Worms muss Siegfried seinem Schwager noch einmal beistehen: In Gunthers Gestalt entwendet er Brunhild in der Hochzeitsnacht einen Armreif, der ihr zauberische Kräfte verleiht. Ein Streit zwischen Brunhild und Kriemhild um die Rangordnung eskaliert auf der Treppe zum Dom in Worms, als Kriemhild der Rivalin das Geheimnis ihrer Hochzeitsnacht in aller Öffentlichkeit offenbart. Daraufhin kommt es zu einem Mordkomplott Brunhilds, Gunthers und dessen treuen Vasallen Hagen von Tronje gegen Siegfried, der kurz darauf von Hagen während eines Jagdausfluges mit einem Speer ermordet wird. An der Totenbahre ihres Mannes schwört Kriemhild, die Hagen unabsichtlich das Geheimnis von Siegfrieds Verwundbarkeit verraten hatte, unnachgiebige Rache. Brunhild, deren Liebe Siegfried einst zurückwies, nimmt sich das Leben.

Im Fokus des zweiten Teils des Films, „Kriemhilds Rache“ steht Siegfrieds Witwe Kriemhild, die zunächst mit dem ererbten Nibelungenschatz Anhänger um sich scharen will. Die Brautwerbung von Etzel, König der Hunnen, akzeptiert sie, um noch mehr Macht zu gewinnen. Vor ihrer Abreise nach Ungarn versenkt Hagen, der um die Sicherheit König Gunthers fürchtet, den Nibelungenhort, im Streit scheidet Kriemhild von Gunther und Hagen. Die Jahre vergehen, nach der Geburt eines Sohnes bittet Kriemhild ihren Mann Etzel, ihre Familie zu einem großen Fest einzuladen. Die vermeintliche Versöhnungsfeier endet tragisch, denn Kriemhild will nun ihre Rachepläne vollenden. Während des Sonnenwendfestes werden auf Kriemhilds Geheiß viele burgundische Ritter von hunnischen Kriegern getötet. Hagen, der aus Rache für diesen Verrat an der Gastfreundschaft Kriemhilds Sohn erschlägt, König Gunther, seine Brüder Giselher und Gernot überleben zunächst. Als die Burgunden die Auslieferung Hagens an König Etzel verweigern, kommt es zum finalen Kampf, in dem die meisten Burgunden und viele Hunnen sterben. Kriemhild, beinahe am Ziel ihres Rachefeldzuges, befragt Hagen nach dem Verbleib des Nibelungenhortes. Er bleibt die Antwort schuldig, worauf Kriemhild erst Gunther töten lässt und schließlich Hagen mit Siegfrieds Schwert richtet. Sie stirbt durch die Hand des Waffenmeisters Dietrich von Bern. Etzel bestimmt, dass Kriemhild in Worms bei Siegfried bestattet werden soll.

Seinen Ruf als „deutscher Mythenfilm schlechthin“ (Rother 1998: 68) begründete Fritz Langs Aussage, er hoffe „im Nibelungen-Film die Welt des Mythos für das 20. Jahrhundert wieder lebendig werden zu lassen – lebendig und glaubhaft zugleich“ (Lang 1924: 171). Die mythische Erzählung verwirklichte Lang in einem „Vier-Welten-Konzept“, das die ästhetisch verfeinerte, monumentale Welt der Burgunden in Worms, die Natur- und Geisterwelt des Siegfried, die eisige, nordische Welt der Brunhild, das „Isenland“, und die exotische Welt der Hunnen deutlich voneinander unterschied (Lang 1924: 171f). Lang konzipierte das Werk als filmisches Epos, beide Filmteile gliedern, inspiriert von den *Âventiuren* des Nibelungenliedes, den Handlungsverlauf in jeweils sieben „Gesänge“. Der

literarische Charakter des Stummfilms wird noch deutlicher durch die Inserts, die ein weiteres Strukturelement des Films bilden. Das filmische Epos trat insofern „selbst an die Stelle des Epos und seiner (narrativ gefassten) Mythen“ (van Laak 2007: 273). Der acht Millionen Mark teure Film wartete nicht nur mit schauspielerischen Leistungen auf, sondern auch mit einer beeindruckenden Tricktechnik, insbesondere dem feuerspeienden, 21 Meter langen Drachen, Siegfrieds Verwandlungsszenen und Kriemhilds Falkentraum. Mit ambitionierten künstlerischem Anspruch wurden prachtvolle Kostüme und imponierende Bauten gestaltet, wobei die sich Kostüm- und Bühnenbildner an Illustrationen von Carl Otto Czeschka zu einer bekannten Nibelungenlied-Ausgabe (Keim 1908) sowie am Jugendstil und Art déco-Stil orientierten. Den ornamentarischen Massenszenen der Burgunden, die Sigfried Kracauer als Vorbilder für die „Massenornamente“ in Leni Riefenstahls 1934 uraufgeführten Film „Triumph des Willens“ bezeichnete (Kracauer 1984: 103), und der geometrisch-klaaren, monumentalen Architektur in Worms stehen Alberichs Höhle und die Behausungen gegenüber, in denen die hunnische Bevölkerung lebt. Eindeutig ist die Diffamierung Alberichs und seiner Untertanen sowie Etzels und der Hunnen: Sie sind geprägt von „physiognomisch-mimischen und kultur- und rassentypologischen“ (Bruns 1995: 37) Stereotypen, die ähnlich „wie die spätere NS-Kultur- und Rassentheorie einen Parallelismus von Landschaft und Charakter/ Rasse“ (Bruns 1995: 38) konstruieren. Die Typisierung der heroischen Charaktere des Films, insbesondere Siegfrieds, Hagens, Kriemhilds und Brunhilds, wirkt übersteigert, was vom Regisseur ausdrücklich beabsichtigt war: „Denn der Mensch als Begriff braucht Überlebensgröße in den Ausmaßen seines Empfindens und Handelns, auch da, wo er ganz klein, ganz schäbig wird. Er braucht den Sockel der Stilisierung ebenso, wie ihn die vergangenen Jahrhunderte brauchen.“ (Lang 1924: 203). Solche Übersteigerung des Heldencharakters bis zur Maßlosigkeit entspricht dem Rollenbild von Mittelalterfilmen (Schumacher 2017: 43), wobei der Wandel der Heldenfiguren in den filmischen Adaptionen des Nibelungenliedes Rückschlüsse auf den Kontext der Entstehungszeit der Filme zulässt und bei einer vergleichenden Analyse in Betracht bezogen werden sollte. So spiegelt sich beispielsweise im heroischen Frauenbild, das in Fritz Langs Film vermittelt wird, das neue Selbstverständnis der Frau in der Weimarer Republik wider. Fritz Lang bezeichnete seinen Film als Zeitdokument, das den Menschen des Jahres 1924 in derselben Übersteigerung zeige wie die Figuren seines Nibelungenfilms (Lang 1924: 206). Beide Filmteile versah er im Vorspann mit der Widmung „Dem deutschen Volke zu eigen“; von seiner euphorischen Bezeichnung der Nibelungen als „Heldenlied des deutschen Volkes“ (Lang 1924: 170) distanzierte Lang sich Jahrzehnte später mit dem Argument, in der Nibelungensage sei nur vom Adel, nicht aber vom Volk die Rede (vgl. Schumacher 2017: 42). Tatsächlich spricht vieles dafür, dass der Film dem „Bedürfnis der Zeit nach zugleich modernerer, massenmedial unterhaltsamer wie nationalistisch re-vitalisierbarer sozialer bzw. politischer historischer Deutungsmuster“ entsprach (van Laak 2007: 272f.), insbesondere ihrer nationalen beziehungsweise nationalistischen

Diskurse (vgl. van Laak 2007: 273, und Heller 2003: 497f.). Bei Joseph Goebbels und anderen Nationalsozialisten hinterließen Fritz Langs „Nibelungen“ einen „unauslöschlichen Eindruck“ (Goebbels, zitiert in: Albrecht 1979: 27). In der NS-Zeit wurde in Deutschland allerdings nur eine gekürzte Fassung des ersten Teils unter dem Titel „Siegfrieds Tod“ gezeigt, mit einem von dem Gunther-Darsteller Theodor Loos gesprochenen Kommentar, denn inzwischen hatte die Tonfilm-Ära begonnen. Die bereits 1932 von Franz B. Biermann auf Veranlassung der Ufa vorgenommene Bearbeitung folgte der Erfahrung, dass der „Siegfried“-Teil beim Publikum wesentlich beliebter war als „Kriemhilds Rache“.

### HARALD REINLS FILMISCHE NIBELUNGEN-ADAPTION (1966/67)

Über vier Jahrzehnte nach Fritz Langs Film entstand 1966/67 der zweiteilige Kinofilm „Die Nibelungen“ unter der Regie von Harald Reinl, der auch das Drehbuch gemeinsam mit Harald G. Petersson und Ladislav Fodor verfasst hatte. Der Produzent des Films, Artur Brauner, hatte zuvor in einer Meinungs-Umfrage feststellen lassen, dass in der BRD eine neue Nibelungenverfilmung erwünscht sei. Der mit acht Millionen DM Produktionskosten bis dahin kostspieligste westdeutsche Film kam im Abstand von zwei Monaten in die Kinos: Der 1. Teil „Siegfried von Xanten“ wurde im Dezember 1966, Teil 2 „Kriemhilds Rache“ im Februar 1967 in München uraufgeführt. Den Anspruch, ein nationales Kunstwerk zu schaffen, der Fritz Langs Schaffen motivierte, verfolgten Regisseur Harald Reinl und Filmproduzent Artur Brauner nicht, ihnen ging es darum, einen Unterhaltungsfilm zu kreieren, der an der Kinokasse erfolgreich sein sollte. Die Filmhandlung beruht auf der Nibelungensage, nimmt aber auch Motive aus der Edda, speziell aus der Völsunga Saga auf, und ist auf spektakuläre Höhepunkte fokussiert: Siegfrieds Kampf mit dem Drachen, die Brautwerbung um Brunhild in Island, Siegfrieds Ermordung, Kriemhilds Rachepläne, wilde Reiterszenen und der Untergang der Nibelungen in Etzels Burg. Während viele Szenen im ersten Teil des Films von Fritz Langs Werk inspiriert sind, erinnern die Landschaftsaufnahmen und Reiterangriffe des zweiten Teils an die seinerzeit populären westdeutschen Westernfilme. Gemessen an den spektakulären Special Effects in Fritz Langs „Nibelungen“ ist die Inszenierung der Fantasy-Elemente in Reinls Film weniger auffällig. Im Vergleich zu Fritz Langs Film tritt in der neuen Verfilmung die variantenreiche Liebe der ProtagonistInnen als Leitmotiv deutlicher hervor, was dem Filmgeschehen stellenweise den Charakter einer Soap-Opera verleiht. Der hochstilisierte, entrückte Heroismus, der Fritz Langs Figuren in Mimik und Gestik kennzeichnete, ist in Harald Reinls Film menschlichen und für die Zuschauer nachvollziehbaren Gefühlen gewichen. Dazu trägt auch die durch Dialoge getragene



Kommunikation bei – ein gravierender Unterschied zu Fritz Langs Stummfilm. Gewinnend lächelnd stellt sich der naive, hünenhafte Siegfried unbeeindruckt allen Gefahren, Hagen, in diesem Film Gunthers Onkel, muss seine Treue zur Königsfamilie immer wieder unter Beweis stellen, König Gunther ist meist ratlos den Ambitionen von Familienmitgliedern und Kontrahenten ausgeliefert. Die kühle, berechnende Kriemhild kann weder Leidenschaft noch tödlichen Hass glaubhaft machen, während die berserkerhafte Brunhild Fritz Langs in Harald Reinls Film als verwundbare und gefühlvolle Grazie begehrenswert erscheint. Das Frauenbild dieser Nibelungenverfilmung wirkt im Kontext der feministischen Emanzipationsbewegung der 1960er Jahre rückwärtsgerichtet, es bringt „potentielle Gendervorstellungen des zeitgenössischen Filmpublikums mit denjenigen einer als ‚alt‘ gekennzeichneten Geschichte zur Deckung“ (Hufnagel 2018: 173). Etzel, von Lang zur exotischen Karikatur entstellt, tritt in Reinls Version als kultivierter und besonnener Herrscher auf, dessen Traum von der Versöhnung der östlichen und westlichen Welt im finalen Gemetzel der gegnerischen Heerscharen untergeht. Das Christentum ist, ähnlich wie in Fritz Langs Film, ein dominierender zivilisatorischer Faktor – zunächst in Worms in der Konfrontation der christlichen Burgunden mit den Anhängern des Gottes Wotan, zu denen Hagen und Brunhild zählen, und dann in Ungarn, vertreten durch Kriemhild, die Burgunden und den getauften Etzel, der sich von seinen ungetauften hunnischen Kriegerern in Physiognomie und Verhalten unterscheidet. Die Teilung in eine westlich-christliche und östlich-„heidnische“ Welt kann als Hinweis auf den zeithistorischen Hintergrund des Kalten Krieges und auf die Teilung der Welt in Ost und West interpretiert werden, welche Mitte der 1960er Jahre die weltpolitische Agenda bestimmten (vgl. Hackfurth 2009: 39–62). Treue, Ehre und Heldentum, positive Werte in Fritz Langs „Nibelungen“, sind in Harald Reinls Filmversion negativ konnotiert oder in Zweifel gestellt. 20 Jahre nach dem Ende des NS-Regimes und des Zweiten Weltkrieges war dem deutschen Kino-Publikum der heroisch-kämpferische, nationale Nimbus der Nibelungensage, der für Fritz Lang im Fokus gestanden hatte, nicht vermittelbar. Karin Samblebe gibt zu bedenken, dass Reinl „den Nibelungenstoff im Ergebnis konsequent entideologisiert“ (Samblebe 2007: 299), zudem auch entheroisiert und ihm „jegliches Pathos und jegliche Pathologisierung zu Gunsten moderner Unterhaltung“ (Samblebe 2007: 285) entzogen habe.

### DIE TV-SERIE „DIE NIBELUNGEN“ („THE RING OF THE NIBELUNGS“, 2004), REGIE: ULI EDEL

Ausgehend von einem globalen Vermarktungskonzept wurde die zweiteilige TV-Miniserie „Die Nibelungen“ von dem deutschen Privatsender Sender Sat.1 und Sony/ Columbia produziert. Vor dem Hintergrund eines weltweiten „Booms“ von



„Blockbustern“ und TV-Serien über historische Ereignisse, Sagen und Mythen des Mittelalters, darunter der Antikfilm „Troja“ (2004) und die „Herr der Ringe“-Trilogie (2001–2003), sahen die Produzenten die Zeit für eine Nibelungen-Miniserie als günstig an. „Die Nibelungen – Der Fluch des Drachen“ und „Die Nibelungen – Liebe und Verrat“ wurden erstmals von SAT.1 Ende November 2004 an zwei Abenden in Deutschland und Österreich gezeigt. Die Regie führte Uli Edel, der auch das Drehbuch des Autoren-Ehepaars Diane Duane und Peter Morwood aktualisierte. Der international bekannte Regisseur hatte bereits große Erfolge in Deutschland und in den USA mit seinen TV-Zweiteilern „Die Nebel von Avalon“ (2001) und „Julius Caesar“ (2002) zu verzeichnen. Den Plan, auch die Nibelungen-Sage zu verfilmen, verfolgte Edel schon länger, allerdings waren ausländische Investoren zunächst skeptisch, da der Held des Films am Ende ermordet wird und man ein Happy-End bevorzugte. Doch nachdem seit der Jahrtausendwende einige prominente Leinwandhelden den Filmtod gestorben waren, darunter der populäre „Gladiator“ im gleichnamigen Film (2000), bestanden keine Bedenken mehr gegen eine, so Edel, „deutsche Katastrophengeschichte“ (Nyary 2004). Die für eine Fernsehproduktion enormen Kosten von 18 Millionen Euro wurden durch den weltweiten Verkauf der Senderechte refinanziert. Diese Strategie wirkte sich auf das inhaltliche Konstrukt und den Stil des Films aus, der vor allem die wichtigste Zielgruppe privater TV-Sender ansprechen sollte, die werberelevante Altersgruppe der 14- bis 49-Jährigen. Entsprechend orientierte sich Edel an den Erwartungen seiner damals 16- und 17-jährigen Söhne, die mit dem Begriff „Mythologie“ nicht die Nibelungensage, sondern die Filme „Star Wars“ und „Matrix“ assoziierten (Nyary 2004). Weit entfernt vom Kunstanpruch Fritz Langs und fokussiert auf Zuschauer ohne Kenntnisse der Nibelungensage, bietet Uli Edels Film-Version einen bunten Stoffmix aus der Völsunga Saga, der Didrikssaga, Wagners „Ring des Nibelungen“ und der Film-Trilogie „Herr der Ringe“, mit attraktiven Action-Szenen und Fantasy-Horror-Elementen: So ähnelt der Drache Fafnir den Dinosauriern der Filmserie „Jurassic Park“ und den außerirdischen Monstern der „Alien“-Filmreihe. Der Fluch des mysteriösen Nibelungenhorts bestimmt das Schicksal der ProtagonistInnen. Im Mittelpunkt beider Filmteile steht Siegfried, dessen Liebe Brunhild gilt, die eifersüchtige und intrigante Kriemhild muss sich eines Zaubertranks bedienen, um Siegfried für sich zu gewinnen. Der in diesem Film brünette, eher zierliche Siegfried konterkariert das Bild eines mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten „germanischen“ Helden, er überzeugt vielmehr durch körperliche Gewandtheit, Gescheitheit und Humor; verunsichert durch mehrfachen Gedächtnisverlust durchläuft er einen Reifeprozess. Für ein junges Publikum sind dies nachvollziehbare Empfindungen, umso mehr, als der lapidare Sprachduktus Siegfrieds der Jugendsprache nachempfunden ist. Die Figur der Brunhild ist eine emotionale Version der seit Quentin Tarantinos „Kill-Bill“-Reihe, den „Terminator“- und „Tomb-Raider“-Filmen beliebten ambivalent-attraktiven Action-Kämpferinnen: Brunhild ist zu tiefen Gefühlen fähig, ihre tragische Liebe zu Siegfried unterstreicht den melodramatischen Charakter dieser Filmversion. Da der Film mit Siegfrieds

Tod endet, wird die Handlung der Nibelungensage signifikant verändert: Kriemhilds Hochzeit mit Etzel und die tödliche Auseinandersetzung der Nibelungen mit den Hunnen in Ungarn entfallen. Keine Treue bindet Hagen, den Sohn Alberichs, an die Burgundenkönige – getrieben von Gier nach Gold tötet er erst Siegfried und dann König Gunther im erbitterten finalen Kampf um den Nibelungenhort. Siegfried und Brunhild, die sich an der Totenbahre Siegfrieds umbringt, werden gemeinsam nach altem Wikinger-Ritual in einem Wikingerschiff im Fluss bestattet, mit ihnen endet auch der „alte Glaube“ an Wotan. Kriemhild und ihr Bruder Giselher übernehmen als einzige Überlebende die Macht über das christliche Burgundenreich, das in diesem Film nicht untergeht. Vom Nibelungen-Hort, der auf dem Grund des Flusses ruhend, wieder den geisterhaften Nibelungen gehört, wird kein Fluch mehr ausgehen. Die Ordnung in der Welt ist wiederhergestellt, so hat der Film doch ein Happy-End, anders als Langs und Reinls „Nibelungenfilme“, die nach dem Blutbad an Etzels Hof in Hoffnungslosigkeit enden. Uli Edels Film folgt dem Handlungs-Muster der globalisierten, von anglo-amerikanischen Patterns geprägten Unterhaltungsindustrie, die „Nibelungen“ werden nicht mehr im Kontext der deutschen Sage wahrgenommen. Der Regisseur bediente sich verschiedensten Vorbilder [...] und war dabei nicht zimperlich: „Der Herr der Ringe“ lässt grüßen, Heldenepen wie „Troja“ schauen um die Ecke, und die Geschichte ist auf die Schlüsselreize des Mainstream-Kinos umgestrickt“ (von Düffel 2004).

### DER TV-FILM „DIE JAGD NACH DEM SCHATZ DER NIBELUNGEN“ DES REGISSEURS RALF HUETTNER (2008)

Eine weitere Variante der filmischen Nibelungen-Adaptionen ist der TV-Film „Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen“ („The Charlemagne Code“), der 2008 von dem deutschen Privatsender RTL ausgestrahlt wurde. Die Regie führte Ralf Huettner nach einem Drehbuch von Derek Meister. Dieser Film verdeutlicht, wie anschlussfähig die Nibelungenthematik an jeweils aktuelle Medientrends ist, denn die Filmstory hat inhaltliche Parallelen zu Steven Spielbergs Abenteuerfilm „Jäger des verlorenen Schatzes“ (1981) um den Archäologen Indiana Jones, der weltweit ein Artefakt mit mystischen Kräften sucht. Spielbergs Film war eine Inspiration für zahlreiche Archäologen-Abenteuerfilme, TV-Serien und Computerspiele, die vorerst letzte Folge der „Indiana Jones“-Reihe kam 2008 in die Kinos. Der RTL-Film, der in der Gegenwart spielt, reduziert die Nibelungen-Sage auf die Motive des fluchbeladenen Schatzes und Siegfrieds Schwert. Vom Personal der Sage bleibt nur ein Name: Kriemhild. Kombiniert werden die Sagen-Segmente mit der Geschichte der historischen Person Karls des Großen (742–814 n. Chr.), welcher der frei erfundenen Filmhandlung zufolge einst im Besitz des Nibelungenschatzes war und diesen wieder an einem unbekanntem Ort versteckte, da dieser Zwietracht und Neid

säte, in der Hoffnung, dass ein weiserer Mann in weiseren Zeiten den Schatz finden möge. Im Fokus des Plots, der bis hin zur Charakterisierung der handelnden Personen deutliche Anleihen bei Spielbergs Indiana-Jones Film nimmt, stehen die Recherchen des Archäologen Eik Meiers und dessen Tochter Kriemhild, genannt Krimi, die von einem befreundeten Restaurator und einer Museumswissenschaftlerin unterstützt werden. Schauplätze der Handlung sind unter anderem der Kölner Dom, der Teutoburger Wald, der Aachener Dom, das Schloss Neuschwanstein und eine Höhle in Bayern, wo der Hort der Nibelungen nach einem erbitterten Kampf der Schatzsucher mit einer Gruppe profitgieriger Verbrecher wieder in der Erde versinkt. Diese, nach dem Vorbild amerikanischen Action-Kinos einem simplen „Gut-Böse“-Schema folgende Film-Story hat, kaum überraschend, ein „Happy-End“: Der Archäologe, dessen Tochter und Freunde überleben, seine Widersacher jedoch erliegen dem Fluch des Nibelungenschatzes. Der TV-Film wurde von der Münchner Firma Dreamtool Entertainment für RTL produziert und erhielt Förderungen der Film- und Medienstiftung NRW (Nordrhein-Westfalen) und des FilmFernsehFonds Bayern, aus gutem Grund, denn die Schauplätze des Films sind wichtige Touristenorte in diesen Bundesländern. Von Filmkritikern als „Epigonaler Abenteuerfilm, der sich auf deutsche Urmythen beruft“ (Jagd nach dem Schatz: 2008) und als „4,85 Millionen Euro schwere Schnitzeljagd“ (Luley 2008) bezeichnet, plünderte die RTL-Produktion „nicht nur den großen deutschen Mythos, sondern auch den Zitatenschatz des modernen Abenteuerkinos“ (Luley 2008). So zeigt „Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen“ zugespitzt die Dekonstruktion der literarischen Überlieferung des Nibelungenstoffes und die völlige Vereinnahmung der Thematik durch die Unterhaltungsmedien.<sup>2</sup>

## AUSBLICK

Die Analyse der vier „Nibelungenfilme“ von Fritz Lang, Harald Reinl, Uli Edel und Ralf Huettner offenbart die großen inhaltlichen, stilistischen und qualitativen Unterschiede dieser Werke: Im Anspruch der Produzenten und Regisseure spiegelt sich die Antinomie des Films „als Kunst und Kulturgut versus Film als Wirtschaftsfaktor“ (Drewes 2014: 65) wider. Die gestalterischen Mittel und narrativen Strukturen der filmischen Adaptionen der Nibelungensage, die zwischen 1924 und 2008 entstanden, sind – im Kontext des zeithistorischen Hintergrundes – geprägt von den ideologischen Diskursen ihrer Entstehungszeit und zudem beeinflusst von den jeweiligen Produktionsbedingungen sowie Distributionsstrategien. Insofern sind die fiktionalen Bilder, welche die verschiedenen

---

<sup>2</sup> Die Abenteuer-Trilogie „Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen“ (2008), „Die Jagd nach der Heiligen Lanze“ (2010) und „Die Jagd nach dem Bernsteinzimmer“ (2012) war ein internationaler Verkaufserfolg und lief in China erfolgreich im Kino.

„Nibelungenfilme“ erzeugen, Ausdruck des sozialen und geistigen Klimas ihrer Zeit und geben wichtige Hinweise auf Wertemuster und Stereotype (vgl. Mettele 2006: 296). Der Vergleich von Plot, Handlung, Charakteren und einzelnen Szenen zeigt den vielschichtigen und dynamischen Prozess, in welchem sich die mediale Rezeption der Nibelungensage ständig wandelt. Deutlich wird die zunehmende Trivialisierung des Nibelungenstoffes bis hin zur völligen Beliebigkeit eines Motiv- und Handlungs-Mix‘ aus Versatzstücken der globalen Unterhaltungsindustrie. Die vergleichende Analyse von „Nibelungenfilmen“ mit Bezug auf die Nibelungensage und verwandte Sagen trägt im Rahmen des Germanistikstudiums unter multiperspektivischen Aspekten dazu bei, die unterschiedlichen und oft einander widersprechenden Darstellungen von Handlungsverläufen und handelnder Personen offenzulegen und darüber zu reflektieren, wie Filme Helden konstruieren und neue Mythen generieren, die keine nationalen Prägungen mehr haben: „Mythen sind dazu da, dass jede Zeit sie sich anverwandelt und ihnen ein Gesicht gibt, in dem sie sich wiedererkennt. Der Stoff, aus dem die Träume sind, muss strapazierfähig sein. Es geht nicht darum, ihn nachzubuchstabieren, sondern ihn weiterzuerzählen für ein Publikum von heute.“ (von Düffel 2004)

## LITERATUR

- BRUNS, K. (1995): *Kinomythen 1920–1945: Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, Stuttgart/Weimar.
- CASPER-HEHNE, H./ SCHWEIGER, I. (ed.) (2008): *Deutschland und die „Wende“ in Literatur, Sprache und Medien Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektiven*, Göttingen.
- DIE JAGD NACH DEM SCHATZ DER NIBELUNGEN (2008), *Filmdienst*, (o. D.), <https://www.filmdienst.de/film/details/531829/die-jagd-nach-dem-schatz-der-nibelungen> (Zugriff am 07.03.2020).
- DIE NIBELUNGEN – Dem Deutschen Volke wiedererzählt von Franz Keim (1908), Wien/Leipzig 1908.
- DREWES, M. (2014): „Nach dem Film ist vor dem Film: Zur Wechselwirkung ästhetischer, technischer und ökonomischer Produktionsprozesse“, in: REICHE, R./ ROMANOS, I./ SZYMANSKI, B./ JOGLER, S. (ed.): *Transformationen in den Künsten*, Bielefeld, 63–76.
- DÜFFEL, J. v. (2004): „Der Herr des Rings“, *Tagesspiegel online*, 28/11/2004, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/der-herr-des-rings/566396.html> (Zugriff am 06.03.2021).
- FAULSTICH, W. (2002): *Grundkurs Filmanalyse*, München.
- GOEBBELS, J. (1933/1979): „Rede im Kaiserhof am 28.3.1933“, in: ALBRECHT, G. (ed.): *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Karlsruhe 1979, 26–31.
- HACKFURTH, J. (2009): „Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not“, *Komparatistik online. Komparatistische Internet-Zeitschrift*, 1/2009, 39–62.
- HAUG, W. (1985): „Montage und Individualität im Nibelungenlied“, in: KAMP, F. P. (ed.): *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche*, Heidelberg, 277–293.
- HEINZLE, J. (2003): „Die Nibelungensage als europäische Heldensage“, in: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, hrsg. von HEINZLE, J./ KLEIN, K./ OBHOF, U. (ed.), Wiesbaden, 3–28.

- HELLER, H. B. (2003): „nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt ... Fritz Langs Nibelungen-Film als ‚Zeitbild‘, in: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, hrsg. von HEINZLE, J./ KLEIN, K./ OBHOF, U. (ed.), Wiesbaden, 497–511.
- HOFFMANN, W. (1992): „Forschungsgeschichte und Forschungsstand“, in: ders.: *Nibelungenlied*, 6. Aufl. Stuttgart, 1–39.
- HUFNAGEL, N. (2018): „Sagenhafte Held\*innen? Genderdarstellung in filmischen Nibelungen-Adaptionen der 1960er und 1970er Jahre“, in: *Blockbuster Mittelalter. Akten der Nachwuchstagung Bamberg, 11.-13.06.2015*, hrsg. von FISCHER, M./ PÖLZL, M., Bamberg, 157–178.
- KRACAUER, S. (1984): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main.
- LAAK, L. van (2007): „Ihr kennt die deutsche Seele nicht“. Geschichtskonzeption und filmischer Mythos in Fritz Langs Nibelungen, in: MEIER, M./ SLANIČKA, S. (ed.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln/ Weimar/ Wien, 267–282.
- LANG, F. (1) (1924/1990): „Kitsch – Sensation – Kultur und Film“, in: *Das Kulturfilmbuch*, hrsg. VON BEYFUSS, E./ KOSSOWYSKY, A., Berlin 1924. Wieder in: *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*, hrsg. von GEHLER, F./ KASTEN, U. H., Berlin, 202–206.
- LANG, F. (2) (1924/1990): „Worauf es beim Nibelungen-Film ankam“, in: *Die Nibelungen. Ein deutsches Heldenlied. Regie: Fritz Lang. Ufa-Decla-Film. 1. Film: Siegfried. 2. Film: Kriemhilds Rache*. o. O. o. J. [Berlin 1924], 12–16. Wieder in: *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*, hrsg. von GEHLER, F./ KASTEN, U. H., Berlin, 170–174.
- LULEY, P. (2008): „Schatz der Nibelungen“ bei RTL. Drachenblut tut Quote gut, *Spiegel online*, 31/08/2008, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schatz-der-nibelungen-bei-rtl-drachenblut-tut-quote-gut-a-575211.html> (Zugriff am 07.03.2020).
- METTELE, G. (2006): „Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen“, in: HEIN, D./ HILDEBRAND, K./ SCHULZ, A. (ed.): *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, S. 287–299.
- MÜLLER, J.-D. (2002): *Das Nibelungenlied*, Berlin.
- MÜLLER, U. (2003): „Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick“, in: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, hrsg. von HEINZLE, J./ KLEIN, K./ OBHOF, U. (ed.), Wiesbaden, 407–444.
- NÜNNING, V./ NÜNNING, A. (2000): „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität“, in: dies. (ed.): *Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, 3–38.
- NYARY, J. (2004): „Wieviel Nibelungen-Blut steckt im SAT.1-Siegfried?“, *BZ-Berlin online*, 29. November 2004, <https://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/wieviel-nibelungen-blut-steckt-im-sat-1-siegfried> (Zugriff am 06.03.2020).
- ROTHER, R. (1998): „Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre. Der deutsche Film“, in: ders. (ed.): *Mythen der Nationen. Völker im Film*, Berlin, 63–81.
- RÜFFERT, C./ SCHENK, I. et al. (ed.) (2006): *Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino*, Berlin.
- RUCKRIEGL, P./ KOEBNER, T. (2002): „Literaturverfilmung“, in: KOEBNER, T. (ed.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart, 350–353.
- SAMBLEBE, K. W. F. (2007): „Nationaler Mythos in Westernmanier. Figurenkonzeption als Authentizitätsstrategie in Harald Reinls Die Nibelungen“ (1966), in: MEIER, M./ SLANIČKA, S. (ed.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln/ Weimar/ Wien, 283–301.

- SCHUMACHER, M. (2017): „Ein Heldenepos als stumme Film-Erzählung. Fritz Lang, Die Nibelungen“, in: PREUSSER, H.-P. (ed.): *Späte Stummfilme. Ästhetische Innovationen im Kino 1924–1930*, Marburg, 39–63.
- SEE, K. v. (1991): „Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?“, in: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von HEINZLE, J./ WALDSCHMIDT, A., Frankfurt am Main, 43–110.
- WÜNSCH, M. (2016): „Intertextualität und Serialität im Film“, in: *Handbuch Filmtheorie*, hrsg. von GROß, B./ MORSCH, Berlin, 1–18.

## FILME

- DIE NIBELUNGEN (1924), Deutschland, 293 Minuten, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou, Produktion: Erich Pommer für Decla Bioscop AG/Universum Film AG (Ufa), Musik: Gottfried Huppertz, Kamera: Carl Hoffmann, Günther Rittau. Cast: Paul Richter: Siegfried, Margarte Schön: Kriemhild, Hans Adelbert Schlettow: Hagen von Tronje, Theodor Loos: König Gunther, Hanna Ralph: Brunhild, Rudolf Klein-Rogge: König Etzel, Georg John: Mime, der Schmied, Alberich, der Nibelung, Blaodel, Etzels Bruder.
- DIE NIBELUNGEN (1966/1967), BRD/Jugoslawien (Teil 1, 1966, 91 Minuten), (Teil 2, 1967, 88 Minuten), Regie: Harald Reinl, Drehbuch: Harald Reinl, Harald G. Petersson, Ladislav Fodor, Produktion: Artur Brauner, Musik: Rolf A. Wilhelm, Kamera: Ernst W. Kalinke. Cast: Uwe Beyer: Siegfried, Maria Marlow: Kriemhild, Rolf Henniger: Gunther, Siegfried Wischnewski: Hagen von Tronje, Brunhild: Karin Dor, Herbert Lom: Etzel, Skip Martin: Alberich.
- DIE NIBELUNGEN – DER FLUCH DES DRACHEN (2004), USA, Deutschland, Italien, Vereinigtes Königreich, 177 Minuten, Regie: Uli Edel, Drehbuch: Diane Duane, Peter Morwood, Uli Edel, Produktion: Rola Bauer u.a., Musik: Ilan Eshkeri, Kamera: Elemér Ragályi. Cast: Benno Fürmann: Siegfried/Eric, Alicia Witt: Kriemhild, Kristanna Loken: Brunhild, Max von Sydow: Schmied Eyvind, Julian Sands: Hagen von Tronje, Samuel West: König Gunther.
- DIE JAGD NACH DEM SCHATZ DER NIBELUNGEN (2008), Deutschland, 110 Minuten, Regie: Ralf Huettnner, Drehbuch: Derek Meister, Produktion: Stefan Raier, Felix Zackor, Musik: Klaus Bladelt, Kamera: Johannes Hubach. Cast: Benjamin Sadler: Eik Meiers, Bettina Zimmermann: Katharina Berthold, Fabian Busch: Justus, Liv Lisa Fries: Kriemhild Meiers (Krimi).