

# Piktorale Sinnkonstruktionen – neue Spielregeln für den Untergang. Anmerkungen zur bildlichen Rezeption des Nibelungenlieds

*Sebastian Karnatz*

Dieser Beitrag wird sich mit einem gerade in der kunsthistorischen Theorie nicht immer hoch geschätzten Thema beschäftigen: mit jenem der Illustration. Gottfried Boehm urteilt über die Illustration, in ihr komme die „volle Potenz des Mediums“<sup>1</sup> nicht zur Entfaltung. Dieses Verdikt schreibt der Illustration eine rein begleitende, vom Text abhängige Funktion zu. Konzepte wie jene der bildlichen Narrativität bzw. der spezifisch visuellen Bildrhetorik gelten demnach ausschließlich für starke, also ästhetisch autonome Bilder.<sup>2</sup>

Dass dieses Konstrukt für die große Mehrzahl von textbezogenen Bildern kaum haltbar ist, wurde inzwischen in zahlreichen Forschungsbeiträgen immer wieder betont.<sup>3</sup> Auch dieser Beitrag soll mittels eines sowohl semiotisch als auch rezeptionsästhetisch verstandenen Bildbegriffs zeigen, wie komplex sich das scheinbar banale Abhängigkeitsprinzip von Bild und Text in einem Illustrationszusammenhang tatsächlich darstellt. Für die Analyse von Bild-Text-Zusammenhängen in Bilderhandschriften kann der zeichentheoretische Ansatz Juri M. Lotmans zu fruchtbaren Ergebnissen führen: Gerade die semiotische Differenz der Medien Bild und Text werde bei der Kombination der beiden Faktoren zu einem „aktiven sinnbildenden Faktor“.<sup>4</sup> In den folgenden Beispielen soll versucht werden, jenen sinnbildenden Faktor, die semantische Um- bzw. Neudeutung von Texten mittels Bildern, näher zu beschreiben – immer mit dem Blick darauf, dass eine derartige Neudeutung auch die Wahrnehmung des Textes durch den Rezipienten verändert.

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen steht das „Nibelungenlied“.<sup>5</sup> Das mittelhochdeutsche Heldenepos, entstanden um 1200 im Umkreis des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, ist ein Amalgam aus verschiedenen Stoffkreisen, die ihrem Ursprung nach weiter

---

<sup>1</sup> Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23, hier: S. 11.

<sup>2</sup> Vgl. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 245–248.

<sup>3</sup> Henrike Manuwald, *Medialer Dialog. Die „Große Bilderhandschrift“ des „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*, Tübingen/Basel 2008.

<sup>4</sup> Juri Lotman, Die grafische Folge. Erzählung und Gegenerzählung, in: *figura 3/Zyklen. Sonderschau der internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1982*, Dresden 1982, S. 11–22, hier: S. 12.

<sup>5</sup> Textausgaben: *Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch/Helmut de Boor (Hg.), 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Ausgabe, Wiesbaden 1996. Ebenso: *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, hg. von Michael S. Batts, Tübingen 1971. Zur Einführung: Joachim Heinzle, *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 1996. Ebenso: Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2002. Vgl. auch: Jan-Dirk Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin 2002.

zurückreichen als die erstmalige Kodifizierung des Heldenepos.<sup>6</sup> Auch der Text des „Nibelungenlieds“ selbst unterliegt bereits zahlreichen semantischen Transformationen. Dies zeigt schon ein Blick auf die spezifische Textstruktur der drei Leithandschriften. Die zahlreichen (handlungs-)logischen Brüche des Textes, die in den Handschriften A und B kommentarlos nebeneinander gestellt werden, sind in der Karlsruher Handschrift C von einem Kopisten geglättet und mit einem christlichen Deutungsüberbau versehen worden. Noch klarer zeigt sich diese bereits im Hochmittelalter verbreitete Tendenz zur Ausdeutung des Geschehens anhand der in allen vollständigen Textzeugen direkt auf das „Nibelungenlied“ folgenden „Nibelungenklage“, die wohl nur kurz nach dem Heldenepos entstanden ist. Anhand der Beweinung der Toten gliedert die „Klage“ das Geschehen in ein christliches Weltbild ein und bewertet es aus einer moralischen Perspektive.

Diese Überformung ist charakteristisch für die mittelalterliche Lesart des „Nibelungenlieds“. Sie entsteht aus der Spannung zwischen den unaufhaltsam erscheinenden Spielregeln für den Untergang, wie sie Jan-Dirk Müller pointiert apostrophiert hat, und dem Willen des mittelalterlichen Rezipienten außerhalb dieser sogenannten Spielregeln eine moralische Einordnung des Geschehens zu finden. Wie Müller eindrücklich darlegt, potenziert sich die Spirale der Gewalt gerade anhand der logischen Brüche und blinden Motive des Textes. Möglichkeiten zur Befriedung der Situation werden gleichsam innerhalb der semantischen Regeln des Textes abgelehnt.<sup>7</sup> Dies führt zu einem meta-textuellen Fatalismus, der außerhalb der Sphäre der Textlichkeit für den Leser nur schwer erträglich scheint.

Wie stark dabei jene auf das „Nibelungenlied“ bezogenen Bilder deutend in den Text eingreifen, soll anhand mehrerer Beispiele, die allesamt dieselbe Szene illustrieren, gezeigt werden. Es handelt sich dabei um „Siegfrieds Tod“ – den dramatischen Höhepunkt der Handlung des ersten Teils des „Nibelungenlieds“, der aufgrund seiner exponierten Stellung von nahezu allen Künstlern, die an einer narrativen piktoralen Umsetzung des Stoffes gearbeitet haben, dargestellt wurde.<sup>8</sup> Ausgangspunkt unserer Betrachtungen soll der Text der normalisierten mittelhochdeutschen Ausgabe nach Karl Lachmann sein. Hier lesen wir in der 16. Aventure Folgendes:

<sup>6</sup> Vgl. hierzu einführend: Joachim Heinze, *Die Nibelungen. Lied und Sage*, Darmstadt 2005.

<sup>7</sup> Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998. Vgl. z. B. S. 16: „Sinnunterstellungen“ setzen an sog. Inkonsistenzen und Widersprüchen des Textes an. Müßte aber nicht zuerst geprüft werden, ob es sich tatsächlich um Inkonsistenzen und Widersprüche handelt? [...] Ob es nicht andere Erklärungsmöglichkeiten gibt als die harmonisierende Glättung oder Annahme einer sagengeschichtlichen Panne? Die Alternative bleibt verbaut, solange im Hintergrund ein ‚eigentlich‘ zu erwartendes, linear progredierendes, nach gängigen Alltagserfahrungen kausal verknüpfendes und insofern syntagmatisch kohärentes Erzählen als Normalfall von Erzählen überhaupt angesehen wird.“

<sup>8</sup> Einen ähnlichen Ansatz verfolgte in jüngster Zeit auch: Andrea Grafetstätter, Text und Bild. Das Nibelungenlied und seine Ikonographie im Spätmittelalter und im 19. Jahrhundert, in: Sibylle Jefferis (Hg.), *The Nibelungenlied. Genesis, Interpretation, Reception* (= Kalamazoo Papers 1997–2005), Göttingen 2006, S. 179–212.

976

„Der brunne der was küele, Gunther sich dô neicte als er het getrunken, alsam het ouch gerne	lûter unde guot. nider zuo der fluot. dô riht er sich von dan. der küene Sîfrit getân.“
---	--

980

„Do engalt er sîner zûhte. daz truoc allez Hagene Dô sprang er hîn wîdere, er sach nâch einem bilde	den bogen unt daz swert, von im dannewert. dâ er den gêr dâ vant. an des kûenén gewant.“
--	---

981

Dâ der herre Sîfrit er schôz in durch das kriuze, daz bluot im von dem herzen sô grôze missewende	ob dem brunnen tranc, daz von der wunden spranc vaste an Hagenen wât. ein helt nimmer mêr begat.“
--	--

In der zwischen 1436 und 1442 entstandenen sogenannten Hundeshagenschen Handschrift (mgf 855) der Staatsbibliothek zu Berlin, der einzigen durchgehend bebilderten Handschrift, irritieren den Betrachter vor dem Hintergrund dieser Verse mehrere Details, die auch nicht durch eine alternierende Textform begründet sind (Abb. 1).<sup>9</sup> Aus dem „gêr“, dem Spear, des Textes ist ein Bogen geworden; aus dem ursprünglichen Personal der Szenerie – Gunther, Hagen und Siegfried – eine weit diffizilere Konstellation. Im Bildvordergrund verdichtet der Buchmaler das dramatische Geschehen auf die beiden Protagonisten Hagen und Siegfried. Gunther als Auftraggeber des Mordes fehlt hier – zumindest auf den ersten Blick: Denn die mit dem Bogen klar als Mörder gekennzeichnete Person im Bildvordergrund trägt eine Krone auf ihrem Haupt. An die Stelle des Vasallen Hagen, der rechtlich lediglich eine ausführende Rolle in der Intrige einnimmt, wäre so durch die – auch in spätmittelalterlichen Rechtstermini sicherlich korrekte – Interpretation des Buchmalers der de jure verantwortliche König Gunther getreten. Doch nicht nur Auftraggeber und Mörder fallen hier piktoral in eins, sondern auch Mord und heimtückische Intrige: Als Siegfried an der Quelle nach höfischer Sitte seine Waffen ablegt, nimmt Hagen ihm „bogen unt daz swert“ (Str. 980) ab. Der Erzähler kommentiert Siegfrieds höfisches Verhalten mit dem Satz: „Do engalt er sîner zûhte.“ (*Da musste er für seine vornehme Erziehung büßen.*) Der Bogen scheint hier zugleich als Ausdruck der heimtückischen Intrige und als Mordwaffe zu dienen. Auch diese Abweichung zum Text ist also vornehmlich semantisch motiviert.

---

<sup>9</sup> Zur Hundeshagenschen Handschrift: Hans Hornung (Hg.), *Das Nibelungenlied in spätmittelalterlichen Illustrationen. Die 37 Bildseiten des Hundeshagenschen Kodex*, Bozen 1968.



Abb. 1: Siegfrieds Tod in der sog. Hundeshagenschen Handschrift (Ausschnitt)

Selbiges gilt für die Jagdgesellschaft am linken oberen Rand der Miniatur. Sie stellt eine Öffentlichkeit des Geschehens her, die der Text in dieser Weise nicht kennt. Das differenzierte Spiel mit Öffentlichkeit und Heimlichkeit muss an sich als Kennzeichen dieser Handschrift gelten.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang ist die Miniatur „Streit der Königinnen“ (Abb. 2) von großem Interesse. Aus der Öffentlichkeit der Stufen des Wormser Doms ist hier eine private Kammer geworden, aus der öffentlichen Demütigung und dem damit einhergehenden Ehrverlust eine private Fehde. Damit unternimmt die Handschrift hier eine semantische Verdichtung des Konflikts. Im Falle der Ermordung Siegfrieds stellt der Miniaturmaler im Gegensatz dazu gezielt Öffentlichkeit her. Die Jagdgesellschaft steht zwar am Rande des Geschehens, durch den Redegestus der Personen scheint allerdings zumindest subtil angedeutet zu sein, dass sie den mörderischen Vorgang im Bildvordergrund mitverfolgt haben.

Damit greift die Handschrift an diesen zwei Stellen – Königinnenstreit und Ermordung – semantisch in den Text ein und glättet die offensichtlichen Brüche hin zu einer klaren Handlungsmotivation. Der Untergang wird gleichsam durch den Streit zweier Frauen ausgelöst. Hier folgt der Miniaturmaler der vorausdeutenden sechsten Strophe in der ersten Aventure: „Si stürben sît jäemerliche von zweier edelen frouwen nît.“ Andererseits glättet sie den Vasallenkonflikt Hagens, indem sie – im Gegensatz zu späteren, neuzeitlichen Bearbeitungen – Hagen als eigenverantwortlichen Handlungsträger durch Gunther selbst ersetzt und den Konflikt von der Sphäre der heimtückischen Privatheit in die Öffentlichkeit der Jagdgesellschaft verlegt. Damit erklärt der Miniaturmaler den Untergang

<sup>10</sup> Vgl. Brigitte Janz, Inszenierte Mündlichkeit. Zum Bildprogramm des „Nibelungenliedes“ im Hundeshagenschen Kodex, in: Dietz-Rüdiger Moser/Marianne Sammer (Hg.), *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung*, München 1998, S. 411–441. Vgl. zu diesem Themenkomplex allgemein: Jan-Dirk Müller, Öffentlichkeit und Heimlichkeit im „Nibelungenlied“. Wahrnehmung und Wahrnehmungsstörung im Heldenepos, in: Gert Melville/Peter von Moos (Hg.), *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, Köln 1998, S. 239–259.



zeichnung – man beachte die roten Backen – stimmen sie überein. Diese Art der Darstellung muss als Signum ihrer engen Verwandtschaft gedeutet werden. So fällt es nicht schwer, die Mörder zu identifizieren: Es sind die drei Wormser Könige Gunther, Gernot und Giselher, die hier jeweils mit einem Speer bewaffnet gezeigt werden. Allerdings ist die handlungsdramatische Zusammenstellung der Protagonisten diffiziler als es der erste, flüchtige Blick auf die Miniatur vermuten lässt.



Abb. 3: Siegfrieds Tod in der Wiener Piaristenhandschrift

Nur einer der Könige – zweifelsohne analog zur Hundeshagenschen Handschrift Gunther – wird tatsächlich zum Mörder. Sein Speer bohrt sich aus nächster Nähe in Siegfrieds Rücken. Die Herstellung von Nähe zwischen Täter und Opfer brutalisiert das Geschehen. Allerdings steht Gunther mit der Tat im Widerspruch zu seinen beiden Brüdern. Die Spitze ihres Speers zeigt jeweils nach oben. Sie sind also im Sinne der Tat unschuldig. Durch ihre Präsenz und ihre derart offenkundig ins Bild gesetzte Verwandtschaft allerdings werden sie zu Mittätern des Mordes. Auch hier setzt der heimtückische Mord an Siegfried die Maschinerie des Untergangs in Bewegung. Dass Siegfried selbst wiederum durch Gewandung und Haartracht den Brüdern gleichgesetzt wird, unterstreicht die Bedeutung des Mordes, der gleichsam zum Brudermord wird und damit vielfältige interpiktorale und intertextuelle Referenzen bis hin zum Urbild des Brudermordes, Kain und Abel, evoziert.

Im Gegensatz zur Darstellung der Mordszene in der Hundeshagenschen Handschrift, die in tatsächlicher Nähe zur zugehörigen Textpassage als eine Miniatur unter vielen präsentiert wird, wächst der Miniatur der Wiener Piaristenhandschrift als vorangestelltem Einzelbild eine geradewegs programmatische Funktion zu. Es erklärt in piktoraler Verdichtung die Gründe für den Untergang des Burgundenvolks: Siegfried wird als Verwandter und Vertrauter der Burgunden von ihrem König Gunther ermordet, als Zeugen und gleichzeitig Mittäter werden Gernot und Giselher dargestellt, die nicht eingreifen, als Gunther Siegfried aus nächster Nähe ersticht. Mit den drei höchsten Repräsentanten haben

sich also gleichsam alle Burgunden zu Mitschuldigen am Tod des Helden gemacht. Dass dies gerade im Falle Giselhers, der Siegfried in der 14. Aventure offen vor den Mordplänen Hagens verteidigt, nicht der Logik des Textes entspricht, ist jener Bruch mit dem Text, den die bildliche Darstellung in Kauf nehmen muss, um eine intakte Handlungslogik herzustellen, die sowohl aus christlich-moralischer als auch aus rechtlicher Sicht eine Erklärung für den Untergang der Burgunden liefert.



Abb. 4: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Siegfrieds Tod*, Nibelungensäle der Münchner Residenz

Wagen wir einen Zeitsprung: Nach der Wiederentdeckung des in der Frühen Neuzeit nahezu vollständig vergessenen Stoffes war es die erste Generation der Nazarener, die sich im 19. Jahrhundert wieder bildlich mit dem „Nibelungenlied“ auseinandersetzte. Der vielgestaltige, fünf Räume bestimmende Nibelungenzyklus Julius Schnorrs von Carolsfeld, der mit Unterbrechungen von 1831 bis 1867 in der Münchner Residenz entstand, war ein Auftrag Königs Ludwigs I. von Bayern.<sup>13</sup>

Ludwig begeisterte sich am Pathos und an der Drastik des Heldenepos und wünschte sich Wandmalereien aus dem „Nibelungenlied“ statt der ursprünglich angedachten Szenen aus der „Ilias“. Sicherlich waren beide Aufträge – „Ilias“ und „Nibelungenlied“ – nicht nur als ästhetisch orientiertes Mäzenatentum angelegt, sondern auch als handfeste royale Kunstpropaganda. Wie die „Ilias“ die gedachte genealogische Abstammung des bayeri-

<sup>13</sup> Vgl. Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz, 1827–1867*, Kiel 1978. Ebenso: Frank Büttner, Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik, in: Joachim Heinze/Klaus Klein/Ute Obhof (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 561–582.

schen Königtums von der Blüte des griechischen Geistes verdeutlicht hätte, so konstruierte die Themenwahl des Nibelungenlieds eine ideengeschichtliche Linie von den heldenhaften Germanen bis zu den bayerischen Königen der Jetztzeit. Das „Nibelungenlied“ bietet in seiner handlungslogischen Komplexität gerade für solche ideengeschichtlichen Sinnkonstruktionen genügend Angriffsflächen – wie ein Blick auf die bekannte, übersteigerte nationalistische Lesart des 20. Jahrhunderts, insbesondere am Vorabend des Ersten Weltkriegs, zeigt.<sup>14</sup>

Schnorrs hochkomplexe Darstellungen kommen dem propagandistischen Bedürfnis des bayerischen Königtums entgegen. Im Falle der Komposition zu Siegfrieds Ermordung lässt sich dieses piktorale System recht anschaulich beschreiben (Abb. 4). Auch Schnorr verzichtet auf die wortgetreue Darstellung der Szenerie. Wir zählen inklusive des Ermordeten fünf beteiligte Figuren. Am vom Betrachter aus rechten Bildrand im Vordergrund ist der trinkende Siegfried zu erkennen, in seinem Rücken Hagen – bereit, den tödlichen Speer zu werfen. Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Miniaturen zeigt Schnorr also hier nicht den Zeitpunkt der tödlichen Verwundung, sondern den Zeitpunkt kurz vor dem tödlichen Speerwurf.

Dies scheint mir umso bedeutender, als Schnorr sich hier offensichtlich bewusst nicht auf die von Peter Cornelius in einer 1817 erschienenen Graphikmappe entworfene Ikonographie bezieht – wie er es in den meisten anderen Fällen sehr wohl tut.<sup>15</sup> Auch Cornelius hatte nicht den Zeitpunkt des Todes, sondern das Moment des letzten Aufbäumens gewählt (Abb. 5). Der todwunde Siegfried schleudert mit letzter Kraft seinen Schild nach Hagen. Während Siegfried in der Darstellung von Peter Cornelius selbst im Sterben noch seine Heldenhaftigkeit unter tatkräftigen Beweis stellt, steigert Schnorr mit der Wahl des Ausschnitts die bildinterne Spannung des Dargestellten. Schnorrs Komposition basiert auf Gegensätzen: Der ruhigen Pose des trinkenden und knieenden Siegfrieds entspricht Hagens geradewegs klassisch eingefangene Körperspannung mit Stand- und Spielbeinpose – bereit zum Wurf des Speers.

Ergänzt und semantisch aufgeladen wird die Szene allerdings durch die drei Personen im Bildhintergrund. Sie entsprechen der Dreiergruppe aus der Wiener Piaristenhandschrift und sind, wenn auch nicht gleich gekleidet, so doch zumindest durch ähnliche Hüte als zusammengehörig gekennzeichnet. Sie scheinen vor der Spannung der Zweiergruppe im Vordergrund zurückzuschrecken. Die Figur in der Mitte der Gruppe – Gunther – hebt wie zur Beschwichtigung die linke Hand, während Gernot und Giselher jeweils dabei sind, ihre Waffen zu ergreifen. Gibt Gunther Hagen den Befehl den Todeswurf zu unterlassen? Oder hält er seine Brüder zurück, die dem Verbündeten, also Siegfried, zu Hilfe eilen wollen?

---

<sup>14</sup> Vgl. Otfried Ehrismann, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1975. Sowie: Joachim Heinzle/Anneliese Waldschmidt (Hg.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1991.

<sup>15</sup> Zur Graphikmappe von Peter Cornelius vgl. Büttner (wie Anm. 13).





Abb. 5: Peter Cornelius, *Siegfrieds Tod*

Der Text des „Nibelungenlieds“ jedenfalls lässt diese Deutungsvariante offen. Gunther greift nicht in die Tötung ein. Allerdings kennzeichnet ihn der Erzähler nur wenige Strophen vorher als „valsche“ (verlogen, Str. 966). Schnorrs semantisch offene Bildformel fügt dem Text zusätzliche Ambiguität hinzu. Gerade durch die gezogenen Waffen Gernots und Giselhers gerät das burgundische Königtum in einen fatalistischen Zusammenhang von Unterlassung, Schuld, Sühne und Rache – das Geschehen wird im Gegensatz zu den um Eindeutigkeit bemühten spätmittelalterlichen Handschriften in seiner kausalen Uneindeutigkeit noch einmal potenziert. Die Rolle Gunthers wird auf seine Tapferkeit im anschließenden Kampf hin ausgerichtet. Seine Komplizenschaft am feigen Mord wird lediglich angedeutet. Eine Verschiebung hin zur Eindeutigkeit wäre sicherlich nicht im Sinne des königlichen Auftraggebers gewesen, der sich vom „Nibelungenlied“ Tragik und Tugend von antiker Größe und sicherlich nicht fatale königliche Fehlentscheidungen erwartet hatte.<sup>16</sup>

Wie diese Beispiele gezeigt haben, greifen die Illustratoren des „Nibelungenlieds“ in die zur Offenheit tendierende Struktur des Textes ein. Diese Eingriffe können vielfältig motiviert sein. Im Fall der spätmittelalterlichen Handschriften geben die Illustrationen den Lesern Möglichkeiten zur moralischen Einordnung des Geschehens an die Hand. Im Fall der Nibelungensäle Julius Schnorrs von Carolsfeld beziehen sich die Eingriffe auf die spezifische Intention des Auftraggebers.

In allen Beispielen entfernt sich das Bild nicht nur in Details deutlich von der Textvorlage, ohne aber eine neugeschaffene Szene zu illustrieren. Die Bilder bewegen sich im vom Text vorgegebenen Rahmen, verändern aber dessen Sinnzusammenhänge zu einer

---

<sup>16</sup> Vgl. zu den politischen Implikationen der Künstler-Mäzen-Beziehung zwischen Schnorr und Ludwig I.: Peter H. Feist, Julius Schnorr von Carolsfeld und die Spannung zwischen Auftrag und persönlichen Absichten, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik*, Greifswald 1996, S. 25–34.

piktoralen Aus- bzw. Umdeutung des Textes. Dies gibt auch der oftmals etwas vorschnell gebrauchten Metapher der *Arbeit des Bildes am Text* einen durchaus handfesten Sinn: Im Vorgang der parallelen Rezeption – hier wäre dies bei den Codices der Fall – verändert das Bild für die Rezipienten gleichzeitig die Wahrnehmung des Textes. Dem Text werden durch ein fremdes Zeichensystem, also durch das Bild, neue Zeichenzusammenhänge unterstellt. Das Bild arbeitet also nicht nur am Text, es bearbeitet ihn gleichsam. Recht viel weiter vom konservativen Illustrationsbegriff könnte also der tatsächliche, schaffende Zusammenhang von Bild und Text nicht entfernt sein.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Sog. Hundeshagenscher Codex, „Siegfrieds Tod“, 1436–1442, Ms. Germ. Fol. 855, Staatsbibliothek zu Berlin, Ausschnitt. (Quelle: Wikimedia Commons)

Abb. 2: Sog. Hundeshagenscher Codex, „Streit der Königinnen“, 1436–1442, Ms. Germ. Fol. 855, Staatsbibliothek zu Berlin. (Quelle: Wikimedia Commons)

Abb. 3: Wiener Piaristenhandschrift, Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 15478, Nibelungenlied (k), „Siegfrieds Tod“, fol. 291v. (Quelle: Jörg Kastner, *Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Passau 1986, S. 8.)

Abb. 4: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Siegfrieds Tod*, Nibelungensäle der Münchner Residenz, entstanden 1831 bis 1867. (Quelle: Farbdiaarchiv ZI)

Abb. 5: Peter Cornelius, *Siegfrieds Tod*, Kupferstich, Berlin 1817. (Quelle: BSV)

Dieser Beitrag ist dem Band „Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ (hrsg. von Renate Kroll, Susanne Gramatzki und Sebastian Karnatz, Berlin 2015, hier: S. 39-48) entnommen.