

# An der Schnittstelle von Text und Bild.

Untersuchungen zu Arthur Rackhams Illustrationen zu

Richard Wagners DER RING DES NIBELUNGEN

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät

der Christian-Albrechts-Universität

zu Kiel

vorgelegt von

Marina Ehlerding

Kiel

11.01.2010



An der Schnittstelle von Text und Bild.  
Untersuchungen zu Arthur Rackhams Illustrationen zu  
Richard Wagners DER RING DES NIBELUNGEN

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel

vorgelegt von

Marina Ehlerding

Kiel

11.01.2010

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Kuder

Zweitgutachter: Prof. Dr. Lars-Olof Larsson

Tag der mündlichen Prüfung: 02.06.2010

Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. Michael Düring zum Druck  
genehmigt: 18.06.2012

1. Einleitung.....	1
1.1 Arthur Rackham.....	1
1.2 Möglichkeiten von Wort-Bild-Beziehungen.....	2
1.3 Die Eigenständigkeit des Illustrators .....	4
1.4 Hypothese .....	7
2. Präliminarien .....	8
2.1 Allgemeine Wagnerrezeption in England bis 1914 .....	8
2.2 Positionen zum RING DES NIBELUNGEN.....	11
2.3 Shaw – THE PERFECT WAGNERITE.....	13
2.4 Rackham und Shaw .....	19
2.5 Wagner und die Textausgabe zur Tetralogie .....	22
2.6 DER RING DES NIBELUNGEN in englischer Sprache.....	22
2.7 Margaret Armour .....	24
2.8 Die Erstausgabe – bibliografische Beschreibung .....	25
2.8.1 <i>Deluxe Edition</i> - THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE.....	25
2.8.2 <i>Trade-Edition</i> – SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS .....	27
2.9 Wagner in der Kunst in England.....	28
2.10 Rackham und DER RING DES NIBELUNGEN.....	29
2.10.1 Wagner auf der Bühne .....	29
2.10.2 Wagner in Rackhams Werk .....	31
3. Katalog.....	36
3.1 THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE .....	36
3.1.1 Abbildung 1 - Frontispiz.....	36
3.1.2 Abbildung 2 .....	37
3.1.3 Abbildung 3 .....	38
3.1.4 Abbildung 4 .....	39
3.1.5 Abbildung 5 .....	40
3.1.6 Abbildung 6 .....	41
3.1.7 Abbildung 7 .....	43
3.1.8 Abbildung 8 .....	44
3.1.9 Abbildung 9 .....	45
3.1.10 Abbildung 10 .....	47
3.1.11 Abbildung 11 .....	48
3.1.12 Abbildung 12 .....	49

3.1.13	Abbildung 13	49
3.1.13.1	Exkurs: Arthur Rackham und Aubrey Beardsley	51
3.1.14	Abbildung 14	52
3.1.15	Abbildung 15	54
3.1.16	Abbildung 16	55
3.1.17	Abbildung 17	55
3.1.18	Abbildung 18	56
3.1.19	Abbildung 19	57
3.1.20	Abbildung 20	58
3.1.21	Abbildung 21	60
3.1.22	Abbildung 22	60
3.1.23	Abbildung 23	61
3.1.24	Abbildung 24	62
3.1.25	Abbildung 25	63
3.1.26	Abbildung 26	63
3.1.27	Abbildung 27	64
3.1.28	Abbildung 28	65
3.1.29	Abbildung 29	65
3.1.30	Abbildung 30	66
3.1.31	Abbildung 31	67
3.1.32	Abbildung 32	68
3.1.33	Abbildung 33	69
3.1.34	Abbildung 34	70
3.2.	SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS	71
3.2.1	Abbildung 35 - Frontispiz	71
3.2.2	Abbildung 36	71
3.2.3	Abbildung 37	72
3.2.4	Abbildung 38	73
3.2.5	Abbildung 39	74
3.2.6	Abbildung 40	75
3.2.7	Abbildung 41	76
3.2.8	Abbildung 42	76
3.2.9	Abbildung 43	77
3.2.10	Abbildung 44	79
3.2.11	Abbildung 45	79

3.2.12	Abbildung 46 .....	80
3.2.13	Abbildung 47 .....	80
3.2.14	Abbildung 48 .....	81
3.2.15	Abbildung 49 .....	82
3.2.16	Abbildung 50 .....	82
3.2.17	Abbildung 51 .....	83
3.2.18	Abbildung 52 .....	84
3.2.19	Abbildung 53 .....	85
3.2.20	Abbildung 54 .....	86
3.2.21	Abbildung 55 .....	86
3.2.22	Abbildung 56 .....	87
3.2.23	Abbildung 57 .....	88
3.2.24	Abbildung 58 .....	89
3.2.25	Abbildung 59 .....	90
3.2.26	Abbildung 60 .....	91
3.2.27	Abbildung 61 .....	92
3.2.28	Abbildung 62 .....	93
3.2.29	Abbildung 63 .....	94
3.2.30	Abbildung 64 .....	95
4.	Der gewählte Moment – Reflektion des Spannungsbogens....	97
4.1	Qualitative Bewertung der Handlungsmomente.....	97
4.2	Ergebnisse der Bewertung .....	100
4.3	Siegfried – <i>Coming of Age</i> .....	103
5.	Handlung im Raum.....	106
5.1	Der Bühnenraum als Handlungsraum im Text .....	106
5.2	Bildraum = Bühnenraum?.....	107
5.3	Handlung im Bildvordergrund – Nähe zum Betrachter.....	108
5.4	Die Ausnahmen – die Erschließung des Bildhandlungsraumes durch Distanzen .....	108
6.	Haupthandlungsebene und <i>histoire</i> .....	111
6.1	Formale Anknüpfungspunkte .....	111
6.2	Haupthandlungsebene .....	115
6.2.1	Abbildung 19 .....	115
6.2.2	Abbildung 61 .....	116
6.2.3	Abbildung 9 .....	117

6.2.4 Abbildung 25.....	119
6.3 <i>Histoire</i> .....	120
6.3.1 Abbildung 18.....	120
6.3.2 Abbildung 52.....	123
6.3.3 Abbildung 7.....	124
7. Schlussbetrachtung.....	125
Bibliografie.....	127
Primärliteratur: .....	127
Sekundärliteratur: .....	128
Abbildungsnachweis .....	135
Abkürzungsverzeichnis .....	135

## Anhang A – Abbildungen

Abbildungen RING-Zyklus

Abbildungsverzeichnis

## Anhang B – Tabellen

Tabelle 1 – THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE

Tabelle 2 – SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS

## Anhang C - Transskript

The Illustration of Books. Discussion at the Authors' Club.

## Anhang D – Katalog der Vignetten

Einleitung

Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

## 1. Einleitung

Zwei Dinge sollen in der vorliegenden Untersuchung miteinander verbunden werden: die Auseinandersetzung mit Arthur Rackhams Werk als Illustrator und die Beschäftigung mit der Thematik der Wort-Bild-Beziehung.

### 1.1 Arthur Rackham

Zweimal haben die Illustrationen von Rackham ganz offiziell den Weg nach Bayreuth gefunden. 1911 erschien eine positive, wenn auch nicht kritiklose Besprechung von A. Peltzer des ersten illustrierten Bandes, der die beiden ersten Teile der Tetralogie umfasst, in *Bayreuther Blätter*.<sup>1</sup> Im Jahr 2000 wurde der Zyklus zwar kommentarlos aber dennoch ausführlich zur optischen Anreicherung von Udo Bermbachs Textbeitrag DES SEHENS SELIGE LUST im Festspielbuch zur aktuellen Spielzeit verwendet.<sup>2</sup> Diese Praxis scheint symptomatisch zu sein. Der Zyklus ist durchaus bekannt, wird aber für sich genommen nicht eingehender betrachtet.

In der Literatur über Rackham wird der RING, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt. In diesem Zusammenhang fällt allein der Katalogbeitrag von David Wootton WAGNER AND RACKHAM<sup>3</sup> auf, der die bekannten Fakten aus den vorliegenden Biografien zusammenfasst und mit einem Brief von Rackham an den Erzdiakon von Warwick anreichert.<sup>4</sup> Dieser Brief ist insofern interessant, als dass er Eindrücke und Informationen zur Ausstellungspraxis der Originale vermittelt.

In den jährlich von Chris Beetles organisierten Ausstellungen THE ILLUSTRATORS, die sich der Illustrationskunst in Großbritannien widmen,

---

<sup>1</sup> vgl. Peltzer 1911.

<sup>2</sup> siehe Bermbach 2000. Der Beitrag erscheint im Festspielführer auf deutsch, englisch und französisch. 18 der 64 Zyklusillustrationen sind dem Text in regelmäßigen Abständen – quasi zur optischen Auflockerung – beigelegt worden. Der Text erschien ebenfalls im Tagungsband zur Tagung anlässlich der Bayreuther Festspiele 2000 in Bayreuth. siehe: Bermbach 2001.

<sup>3</sup> Wootton 2002, S. 26 – 29.

<sup>4</sup> Wootton 2002, S. 29.

wird Rackham zwar regelmäßig berücksichtigt<sup>5</sup>, wobei seine Arbeiten zu Wagner nur in dem erwähnten Beitrag von Wootton Erwähnung finden.

Der RING-Illustrationszyklus nimmt jedoch eine besondere Stellung im Werk von Arthur Rackham ein. Dies liegt zum einen an dem kulturellen Stellenwert des von ihm bearbeiteten Autors Richard Wagner in England – im Besonderen am Ende des 19. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende. Zum anderen an der Komplexität des Ausgangstextes.

## 1.2 Möglichkeiten von Wort-Bild-Beziehungen

Die Schwierigkeit bei der Text-Bild-Beziehung besteht darin, dass die Werke zweier unterschiedlicher Medien miteinander in Beziehung gesetzt werden. Text wird in ein Bild übertragen. Damit liegt ein Medienwechsel<sup>6</sup> vor. Es stellen sich mithin die Fragen, wie das Bild an den Text anschließt und was mit den textlichen Vorgaben bei der Umwandlung ins Bild geschieht.

Um eine Beziehung zwischen Text und Bild herstellen, und damit einen Vergleich leisten zu können, ist eine Vergleichsgrundlage unentbehrlich, die für beide Medien anwendbar ist.

Bilder können zu Texten in verschiedener Weise auf formaler Ebene in Beziehung treten.

Als *tertium comparationis* bei Text-Bild-Beziehungen können beispielsweise genutzt werden:

- Stil<sup>7</sup>
- Strategien der Organisation von Bedeutung<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> vgl. Wooton 2003, 1999, 1997 u. 1993.

<sup>6</sup> vgl. Rajewsky 2002.

<sup>7</sup> vgl. Walzel 1917. Als frühes Beispiel für vergleichende Stilbetrachtung mag der Ansatz von Oskar Walzel (1864 – 1944) gelten. In WECHSELSEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE wendet er die von Heinrich Wölfflin formulierte kunsthistorische Terminologie auf Literatur an und legt so formale Gemeinsamkeiten dar.

<sup>8</sup> vgl. Titzmann 1990. Mit seinem semiotischen Ansatz bezieht er in seiner Untersuchung die unterschiedlichen semantischen Strukturen von Text/Textteilen und Bild/Bildteilen

- grundsätzliche Zusammenhänge zwischen den Darstellungsverfahren<sup>9</sup>
- narrative Strukturen<sup>10</sup>

In der vorliegenden Untersuchung soll als *tertium comparationis* Handlung, bzw. Aspekte von Handlung genutzt werden. Ausschlaggebend für die Wahl der Handlung als Vergleichsgrundlage ist der Ausgangstext, genauer gesagt seine Gattung. Der Text ist ein Dramentext und damit zunächst eine nahezu reine Beschreibung eines Handlungsverlaufs, bzw. Handlungsablaufs. Wobei der Text mehr vermittelt als die reine Bühnenhandlung, nämlich ebenso die Beschreibung des *settings* und der *histoire*.

Der Text vermittelt einen Handlungsfluss, das jeweilige Bild hingegen einen Handlungsmoment.<sup>11</sup>

Um den Bestand der Illustrationen zu sichten und zu sichern und damit eine Grundlage für die sich anschließenden Fragen zu schaffen, werden die Bilder des Zyklus in einem Katalogteil in Hinblick auf den dargestellten Handlungsmoment erfasst.

Danach sollen die folgenden Aspekte des *tertium comparationis* näher betrachtet werden:

- Handlung entwickelt einen Spannungsbogen
- Handlung findet in einem Raum statt

---

aufeinander und beschäftigt sich mit daraus resultierenden, möglichen Auswirkungen auf das Zusammenwirken von Texten und Bildern.

<sup>9</sup> vgl. Willems 1990. Hier geht es um die grundlegenden Zusammenhänge zwischen den Verfahren eines jeden Mediums, um ein Höchstmaß an Verständlichkeit für den Rezipienten zu erreichen. Diese sind gegeben, wenn z. B. beide Medien auf einen jeweils medienspezifischen, kanonisierten Fundus von „Formen“ zurückgreifen, jedes Medium, in Anlehnung an Lessings LAOKOON, deutlich die ihm immanenten Möglichkeiten und Grenzen berücksichtigt oder aber beide Medien dasselbe Kunstmittel, wie z. B. die Kontrastmontage nutzen.

<sup>10</sup> vgl. Willems 1990, S. 414 ; Wolf 2002. Wolf weist nach, dass in den leistungsunterschiedlichen Medien Text, Bild und Musik narrative Strukturen gegeben sein können, wobei der Grad der Darstellung, bzw. Darstellbarkeit vom jeweiligen Medium abhängig ist.

<sup>11</sup> An dieser Stelle sei auf Lessings Beschreibung der Poesie als diachroner Kunst und der Malerei, bzw. Bildhauerei als synchroner Kunst verwiesen. Zur wenn auch begrenzten Möglichkeit von Bildkunst Zeit/Zeitlichkeit zum Ausdruck zu bringen vgl. Wolf 2002.

- Bühnenhandlung und *histoire*: zwei Handlungsebenen, die das Libretto vermittelt
- die Perspektive als die Instanz, die die Wahrnehmung des Rezipienten lenkt
- der einzelne Handlungsmoment
- die sprachliche Äußerung als Instanz, die Handlung vermittelt

Die für die Bearbeitung des jeweiligen Aspektes ausgewählten Bilder werden mit den entsprechenden Textpassagen des Librettos verbunden. Innerhalb dieses abgezielten Bereiches soll dann untersucht werden, was an der Schnittstelle von Wort und Bild geschieht.

Es ist ein transdisziplinärer Ansatz, mit dem der Illustrationszyklus von Arthur Rackham betrachtet werden soll. Da die Besonderheiten des Ausgangstextes berücksichtigt werden sollen, wird nicht nur die Kunstgeschichte berührt sondern ebenso die Sprach- und Literaturwissenschaften.

### 1.3 Die Eigenständigkeit des Illustrators

Der Text, der den Illustrationen zugrunde liegt, gibt nicht nur das Bühnengeschehen wider, sondern darüber hinaus auch die *histoire* und entwirft mithin eine ganz eigene Welt mit ihren komplexen Strukturen.

Jede einzelne der 64 Illustrationen vermag zunächst nur ein Schlaglicht auf einen bestimmten Moment zu werfen.

Der Illustrator legt also den Text aus, er interpretiert ihn. Er verleiht den Dingen eine konkrete Gestalt. Dies ist offensichtlich bei der Ausführung des Bildes, der Gestaltung – Schilderung von Figuren, Landschaft, Kleidung, Gestik, Mimik...- auch wenn er in Zeit- und Personalstil verhaftet ist, sind es seine Entscheidungen.

Entscheidungen – und damit die Auslegung – sind nicht erst bei der Ausführung wichtig, sondern müssen bereits an der Schnittstelle von Text

und Bild getroffen werden. Der Text bietet Anknüpfungspunkte, die für das Bild genutzt werden können, ins Bild übertragen werden können oder auch nicht. Jede Entscheidung für oder gegen etwas ist ein Akt der Wertung, der Interpretation.

Der Illustrator wird somit nicht nur zum Interpreten, sondern auch zum Kritiker des von ihm bearbeiteten Texts.<sup>12</sup> Illustration ist ein potentielles „creative comment“ und hat damit Anspruch, als kritische und damit eigenständige Meinungsäußerung anerkannt zu werden.<sup>13</sup> Illustrationen können unter Umständen sogar die Wahrnehmung des gesamten Textes durch den Rezipienten lenken und beeinflussen.<sup>14</sup>

Die Rolle des Kritikers beinhaltet auch die Möglichkeit, dem Text, bzw. dem Autor zu widersprechen, unter Umständen gar zu widerlegen.

Die Eigenständigkeit des Kritikers nimmt Arthur Rackham für sich selbst in Anspruch. Diese Eigenständigkeit schließt für ihn jedoch ganz eindeutig die Möglichkeit zur Widerständigkeit aus. Als wesentliche Voraussetzung, auf die nicht verzichtet werden kann, gilt Rackham die grundsätzliche Einvernehmlichkeit von Autor und Illustrator.<sup>15</sup> Eine Illustration in diesem Sinn würde einen Text also nicht gegen den Strich bürsten, der Illustrator sich nicht gegen den Autor positionieren.

In seinem Vortrag vor den Mitgliedern des *Author's Club*, in dem er diverse Aspekte zum Thema Illustration anspricht, nehmen seine Äußerungen zum Thema der Eigenständigkeit des Illustrators einen wesentlichen Punkt ein.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> vgl. Möller 1986, 1988, 1991.

<sup>13</sup> vgl. Möller 1986, S. 11.

<sup>14</sup> vgl. Janzen Kooistra 1992. Sie untersucht hier die Wirkmacht von Illustrationen zu Erstausgaben der 1890er Jahre bei der Wahrnehmung des Textes, bzw. seines Inhalts.

<sup>15</sup> vgl. Anonym, 1910. Transskript in Anhang C, S. v: „[...]the only real essential is an association that shall not be at variance or unsympathetic.”

<sup>16</sup> Der Vortrag, den Rackham am 31. Januar 1910. vor dem *Authors' Club* hält und in dem zitierten Zeitungsartikel wiedergegeben wird, ist als Ganzes gesehen ein Plädoyer für eine Aufwertung der Kunstform Illustration und der Arbeit des Illustrators. Dies wird deutlich, wenn er einleitend sagt: “I regard myself not so much as an individual as an unworthy representative of a large body of artists whose branch of art – illustration – has not yet been given the honour it deserves in spite of its widespread existence.” (Anhang C, S. ii) Seine Argumentationsstrategie in Hinblick auf die Emanzipation der Illustration von der Malerei – für Illustration und Malerei gelten jeweils eigene Bedingungen in der Produktion und Rezeption, daher sind diese nicht miteinander vergleichbar und sollten als jeweils

Im Hinblick auf ein gelungenes Ergebnis, d. h. mithin eine für beide Seiten, also Autor und Illustrator, befriedigende Arbeit, fordert er ein, die Illustration auch inhaltlich als eine eigenständige Äußerung des Illustrators zu verstehen und zuzulassen. Denn eine Zusammenarbeit, in der dem Illustrator der eigenständige Blick verwehrt und in die Rolle des verlängerten Arms des Autors gezwungen wird, wäre zum Scheitern verurteilt.<sup>17</sup>

Unabhängig davon, ob die Illustration die Gedanken des Autors oder den konkreten Gegenstand des Textes darstellt, sollte die Illustration doch immer den unabhängigen Blick des Illustrators wiedergeben.<sup>18</sup>

Der emanzipierte mithin kritische Umgang des Illustrators mit dem Text entspricht durchaus der Erwartung des Publikums an den Illustrator. Hier erfüllt der Illustrator eine quasi redaktionelle Aufgabe in Hinblick auf den Leser, indem er in seiner Illustration herausarbeitet, was vom Text unter Umständen nicht hinreichend verdeutlicht wurde oder aber das Thema des Textes um einen neuen, frischen Aspekt bereichert.<sup>19</sup>

Für den Illustrator ist jedoch seine Arbeit dann am erfüllendsten, wenn er losgelöst von den Erwartungen des Autors und des Lesers sich durch den Text inspirieren lassen und dieser Inspiration in seiner Illustration Ausdruck verleihen kann.<sup>20</sup>

---

eigenständig und nicht die Illustration der Malerei untergeordnet verstanden werden -, die generelle Aufwertung der Arbeit des Illustrators gegenüber dem Autor beim illustrierten Buch – in diesem Zusammenhang argumentiert er für die Eigenständigkeit des Illustrators - und nicht zuletzt seine Selbstverortung als Künstler in der Tradition der Romantik verdienen besonderes Interesse, dem im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht in aller Ausführlichkeit nachgegangen werden kann.

<sup>17</sup> vgl. Anonym, 1910. Transskript in Anhang C, S. v: „[...] any attempt to coerce him into a mere tool in the author’s hand can only result in the most dismal failure.”

<sup>18</sup> vgl. Anonym, 1910. Transskript in Anhang C, S. v: „An illustration may legitimately give the artist’s view of the author’s ideas; or it may give his view, his independent view of the author’s subject. But it must be the artist’s view [...]”

<sup>19</sup> vgl. Anonym 1910. Transskript in Anhang C, S. v: „The illustrator is sometimes expected to say what the outhor ought to have said or failed to say clearly, to fill up a shortcoming [...]. Sometimes he is wanted to add some fresh aspect of interest to a subject which the author has already treated interestingly from his point of view [...]”

<sup>20</sup> vgl. Anonym, 1910. Transskript in Anhang C, S. v: „But the most fascinating form of illustration consists of the expression by the artist of an individual sense of delight or emotion aroused by the accompanying passage of literature.”

## 1.4 Hypothese

Es ist anzunehmen, dass bei der Untersuchung der Wort-Bild-Beziehung auf formaler Ebene an der Schnittstelle von Text und Bild deutlich wird, dass der von Arthur Rackham formulierte Anspruch, einen eigenen Blick auf den Text durch die Illustrationen zum Ausdruck zu bringen, nachvollzogen werden kann.

Vor diesem Hintergrund ist zu erwarten, dass bei den von Rackham illustrierten Textausgaben nicht von „THE NIBLUNG’S RING by Richard Wagner“ sondern vielmehr „THE NIBLUNG’S RING by Richard Wagner and Arthur Rackham“ gesprochen werden kann.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> vgl. Steig 1988.

## 2. Präliminarien

### 2.1 Allgemeine Wagnerrezeption in England bis 1914

Im Folgenden soll in chronologischer Folge kurz die Entwicklung der allgemeinen Wagnerrezeption in England skizziert werden - von Beginn seiner Karriere in den 1830er Jahren, als er noch eine Marginalie in der englischen Musikpresse war, über seinem Tod 1884, als er eben dort in den höchsten Tönen gepriesen wurde, bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Im Mai 1833 erschien im *Harmonicum* ein Artikel, der die erste Erwähnung Wagners in der englischen Musikpresse zu sein scheint. Hierin, in einem Bericht aus Leipzig, wird ganz allgemein davon berichtet, dass eine Symphonie von Richard Wagner zur Aufführung gekommen sei, und dass das dortige Publikum das Stück mit Beifall positiv aufgenommen habe.<sup>22</sup>

Etwa zehn Jahre später, zwischen 1842 und 1845, folgen die nächsten Erwähnungen der Produktionen von RIENZI und TANNHÄUSER in Dresden<sup>23</sup>. Die Informationen über Richard Wagner sind in der englischen Musikpresse noch durchaus spärlich. Und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass sein erster Aufenthalt in London 1839 keine Erwähnung fand, zumal er privater Natur war; Wagner befand sich auf der Flucht vor seinen Gläubigern.<sup>24</sup>

Während der 1840er und frühen 1850er Jahre erreichten euphorische Berichte über Richard Wagner England, die jedoch von einheimischen Kritikern mit beträchtlicher Skepsis betrachtet wurden.<sup>25</sup>

Zu einer ersten Begegnung eines größeren englischen Publikums mit der Musik Wagners kam es erst 1854, als Auszüge aus TANNHÄUSER öffentlich aufgeführt wurden. Nur ein Jahr später konnte das englische Musikpublikum Richard Wagner dann selbst erleben, als er ein Gastspiel als Dirigent der *Old Philharmonic* in London gab, wobei seine eigenen Kompositionen nur eine

---

<sup>22</sup> vgl. Sessa 1979, S. 16.

<sup>23</sup> vgl. Sessa 1979, S. 16.

<sup>24</sup> vgl. Sessa 1979, S. 24.

<sup>25</sup> vgl. Sessa 1979, S. 16.

untergeordnete Rolle spielten.<sup>26</sup> Seine Leistungen als Dirigent, die präsentierten Auszüge seiner Werke aber auch sein schwieriger Charakter, der ihm als Ruf bereits vorausgeeilt war, führten zu einem im Großen und Ganzen negativen Echo in der englischen Musikpresse.<sup>27</sup> Dennoch, zu dieser Zeit gab es bereits die ersten Wagnerianer in England, unter anderem im englischen Königshaus, so dass ein Interesse weiterhin bestand.<sup>28</sup> Dieses Interesse an Wagners Musik wurde weniger in öffentlichen Aufführungen gepflegt, sondern wurde v. a. im privaten Rahmen – in privaten Musikzirkeln – am Leben gehalten.<sup>29</sup>

In den 1860ern erschienen Rezensionen von Wagners Schriften, die im Ausland veröffentlicht waren, in Londoner Zeitschriften. Ein bemerkenswerter mit „Lyric Feuds“ betitelter Beitrag in der WESTMINSTER REVIEW vom Juli 1867, betrachtet musikalische Streite aus zwei Jahrhunderten durch die Gegenüberstellung verschiedener Komponisten, z. B. Händel und Bononcini, Glück und Piccini. Hierin werden nicht nur Wagners Biografie und seine Oper TANNHÄUSER beschrieben, sondern auch seine ästhetischen Prinzipien diskutiert. Der Autor lobt Wagner u. a. als originellen und ernsthaften Komponisten und äußert seine Überzeugung, dass Wagner nicht mehr die ihm gebührende Anerkennung verwehrt bleiben könne.<sup>30</sup>

1870 wurde dann zum ersten Mal in England eine komplette Oper von Wagner zur Aufführung gebracht: DER FLIEGENDE HÖLLANDER, allerdings in italienischer Sprache - L'OLANDESE DANNATO.<sup>31</sup>

Das Auftreten des englischen Wagnerianismus als bewusster Bewegung kann auf die 1870er Jahre datiert werden. Ein auf Wagners Pamphlet über Beethoven von 1870 basierender Artikel von Francis Hueffer, erschienen am 15. März 1871 in ACADEMY, gilt als erste wichtige öffentliche Erklärung der

---

<sup>26</sup> vgl. Sessa 1979, S. 16.

<sup>27</sup> vgl. Sessa 1979, S. 18 – 24.

<sup>28</sup> vgl. Sessa 1979, S. 24.

<sup>29</sup> vgl. Sessa 1979, S. 25.

<sup>30</sup> vgl. Sessa 1979, S. 26 – 27.

<sup>31</sup> vgl. Sessa 1979, S. 27.

englischen Wagnerianer.<sup>32</sup> 1873 wurde die *Wagner Society* gegründet. Sie finanzierte noch im gleichen Jahr öffentliche Konzerte in London, auf deren Programm vorwiegend Wagners Werke standen. Ziel war es, Geld für die Uraufführung des RING in Bayreuth zu sammeln.<sup>33</sup> Der Erfolg dieser Bewegung lässt sich unter anderem daran erkennen, dass 1876 Scharen von Engländern, Jünger wie Kritiker, zur Uraufführung des RING nach Bayreuth kamen.<sup>34</sup>

1877 reiste Wagner ein drittes Mal nach London.<sup>35</sup> Und nun schien es so, dass er endlich beim englischen Publikum angekommen war.

Ganz unterschiedliche Motivationen lassen sich für seine Akzeptanz finden. Zum einen war es der Anspruch auf der Höhe der Zeit zu sein, Wagner war *à la mode*, zum anderen blinde Verehrung. Aber er wurde auch für die Bestrebungen einer Kultur vereinnahmt, die sich gegen bourgeoises Spießbürgertum wendete und neue Lebensstile und Ausdrucksformen in der Kunst suchte.<sup>36</sup> Er war ein kulturelles Phänomen. Seine Musikdramen scheinen den Menschen der spätviktorianischen Zeit auf philosophischer und psychischer Ebene Inspiration gegeben zu haben, den Herausforderungen und Erfordernissen einer sich wandelnden Zeit begegnen zu können.<sup>37</sup>

Wagner war aber nicht nur beim Publikum angekommen und wurde in den Kanon der Klassiker<sup>38</sup> aufgenommen, er wurde auch in Literatur<sup>39</sup> und Kunst rezipiert.

Zum Zeitpunkt seines Todes 1883 war Wagners Ruf als Komponist in England, wie auch im übrigen Europa und den USA unumstritten, während andere Aspekte seines Werkes und Charakters kontrovers beurteilt blieben. In

---

<sup>32</sup> vgl. Sessa 1979, S. 27. Zum Thema Wagner und Wagnerianismus siehe auch: Koppen 1986.

<sup>33</sup> vgl. Sessa 1979, S. 28.

<sup>34</sup> vgl. Sessa 1979, S. 30 und 37: „[...] it appeared that pilgrimages to Bayreuth would become socially fashionable.“ Zum Thema des englischen Publikums bei den Bayreuther Festspielen siehe auch: Shaw 1948 und Peltzer 1911, S. 50.

<sup>35</sup> vgl. Sessa 1979, S. 34.

<sup>36</sup> vgl. Sessa 1979, S. 48 – 49.

<sup>37</sup> vgl. Sessa 1979, S. 144.

<sup>38</sup> vgl. Sessa 1979, S.37 „In 1883 when Wagner dies, the *Times* pronounced him ‚the greatest musician of our time‘.“

<sup>39</sup> vgl. Sessa 1979, S. 87 – 117 („Wagner among the Literati“) sowie Müller 1986, S. 710 - 713.

der englischen Presse wurden seine Musik, sein Schaffen und seine Neuerungen gewürdigt. Die SATURDAY REVIEW z. B. bezeichnete ihn als Mann von außergewöhnlich poetischem, dramatischem und musikalischem Gefühl, erinnerte ihre Leser aber ebenso an die ambivalenten Reaktionen beim Publikum, dass Wagner gleichzeitig unbändige Bewunderung und wilde Abneigung hervorgerufen habe.<sup>40</sup> Der Tod Wagners verlieh dem Wagnerianismus in England erneuten Auftrieb: So wurde 1884 als Londoner Ableger der 1878 in Bayreuth gegründeten *Allgemeine Wagnergesellschaft* die *Wagner Society* ins Leben gerufen, die von 1888 bis 1895 vierteljährlich ihr Magazin MEISTER<sup>41</sup> herausgab.<sup>42</sup>

Das Spannungsfeld, die Gleichzeitigkeit von Begeisterung und Widerspruch, blieb bis 1914 bestehen. Die Wagnerbegeisterung in England fand zunächst mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein jähes Ende.

## 2.2 Positionen zum RING DES NIBELUNGEN

Im Kern kreist die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Tetralogie um die Frage der Relevanz altnordischer Mythologie für ein modernes Publikum.

Bereits in einem 1875, ein Jahr vor der Uraufführung der Tetralogie in Bayreuth, erschienenem ausführlichen Artikel über den RING DES NIBELUNGEN, wird die altnordische Mythologie thematisiert. Neben Wagners Verwendung von Sagas, geht der Autor, Francis Hueffer, auch auf die Verwendbarkeit von mythischen Stoffen an sich als Gegenstand für die Oper ein. Das Mythische, so Hueffer, weise über das Tatsächliche hinaus und führe so zum *noumenon*. Dem Mythischen wohnt also die Qualität inne, auf eine Metaebene zu verweisen, auf der allgemein menschliche Fragen verhandelt werden, die auch für das Publikum des 19. Jahrhunderts von Interesse sind.

---

<sup>40</sup> vgl. Sessa 1979, S. 38.

<sup>41</sup> vgl. Percy Anderson, Titelblatt für *The Meister*. zuerst erschienen 1898. in: Sessa 1979, Frontispiz.

<sup>42</sup> vgl. Sessa 1979, S. 38, 39 und Anmerkung 101.

Darin liege auch die Überlegenheit gegenüber z. B. historischen Stoffen begründet.<sup>43</sup>

Durch die Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit, die dem Mythischen als inhärente Qualität zugesprochen wird, entsteht die Relevanz altnordischer Mythologie und damit des RING für ein modernes Publikum.

Diese Bedeutung für das moderne Publikum wird dem RING nur kurze Zeit wieder abgesprochen. 1876 berichtete Joseph Bennett in einer Reihe von Artikeln, von der Uraufführung des RING in Bayreuth. Grundsätzlich hätten die altnordischen Mythen durchaus eine Relevanz für das moderne Publikum. Nur liege diese nicht offensichtlich auf der Hand, und müsse deswegen erst sichtbar gemacht werden. Dies sei allerdings von Wagner nicht gelungen.<sup>44</sup>

Den altnordischen Mythen wird grundsätzlich eine Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit zugesprochen. Nur müsse diese, da sie nicht offensichtlich auf der Hand liege, erst erkannt und dann für ein modernes Publikum lesbar gemacht werden. Es handelt sich also um eine potentielle Relevanz. Und nur, weil Wagner unfähig war, die relevanten Aspekte zu erkennen und umzusetzen und damit seinen Zeitgenossen verständlich zu machen, bleibt ein modernes Publikum vom Inhalt des RING unbewegt.<sup>45</sup>

Dies ist allerdings nur eine Meinung zu Wagners Fähigkeiten. Eine ganz andere wird von William C. Ward, und anderen nach ihm, vertreten. Der besondere Verdienst Wagners liege eben darin begründet, die alten nordischen Mythen für den Intellekt des 19. Jahrhunderts lesbar gemacht zu haben. In *THE MEISTER* (2, no. 8) spricht er 1889 er sogar davon, die teutonischen Mythen „nach Hause“ gebracht zu haben, sie also über das reine Verstehen hinaus, ihrer Bestimmung zugeführt und damit einen quasi natürlichen Kreis geschlossen zu haben.<sup>46</sup>

Ward erkennt als Inhalt des RING die menschliche Seele und ihre Errettung durch die göttliche Liebe. Wenn die Relevanz in der Thematisierung

---

<sup>43</sup> vgl. Sessa 1979, S. 28.

<sup>44</sup> vgl. Sessa 1979, S. 32 -33.

<sup>45</sup> vgl. Sessa 1979, S. 33.

<sup>46</sup> vgl. Sessa 1979, S. 41.

überzeitlicher und allgemeingültiger Aspekte liegt, so bedeutet das für die handelnden Personen, dass sie der Gegenwart des 19. Jahrhunderts fern sind.

George Bernard Shaw hingegen legt in seinem Essay *THE PERFECT WAGNERITE*<sup>47</sup> dar, dass die *dramatis personae* eben keine fernen Gestalten sind, mit denen sich ein modernes Publikum nur über allgemeingültige abstrakte Themen identifizieren kann. Für ihn stammen sie mitten aus dem Leben des 19. Jahrhunderts. Sie sind gegenwärtig und in keiner Weise vergangen. Er sieht einen direkten Gegenwartsbezug des RING und versteht ihn als sozialistische Allegorie auf das 19. Jahrhundert, und damit als Kritik am herrschenden Wirtschaftssystem.

Ebenso wie Shaw, sieht David Irvine die Modernität der *dramatis personae* und liest sie als Repräsentationen des Menschen. Der RING sei als Kritik an der Einschränkung der Menschen durch korrupte soziale Institutionen zu verstehen, genauer gesagt als Kritik an der Kirche.<sup>48</sup>

### 2.3 Shaw – THE PERFECT WAGNERITE

George Bernard Shaw (1856 – 1950) war nicht nur Dramatiker und Essayist, er hatte sich auch als Musikkritiker bereits einen Namen gemacht, als 1898 *THE PERFECT WAGNERITE* in der ersten Auflage erschien. Daneben war er auch als Verfasser von Pamphleten bekannt, deren polemischer Ton sich auch in seinen Musikkritiken niederschlug, weswegen er für diese berühmt-berüchtigt und sogar gefürchtet war.

Schon in seinem Elternhaus war Shaw intensiv mit Musik in Berührung gekommen, besonders mit der Gesangskunst – seine Mutter war Opernsängerin – was den Grundstein für sein Interesse und seine Kennerschaft legte. Neben Mozart und Beethoven war es im Besonderen Richard Wagner, dem seine Verehrung galt. Ganz wie Wagner, dessen politische Meinung zum ersten Mal 1849 in Folge der Revolution von 1848

---

<sup>47</sup> Shaw 1898.

<sup>48</sup> vgl. Sessa 1979, S. 68 – 72.

deutlich zu Tage traten, interessierte und engagierte er sich für sozialistische Ideen. In diesem Zusammenhang ist eine vielzitierte Episode von Interesse, die von der Begegnung William Archers mit Shaw im Lesesaal des British Museum.<sup>49</sup> Archer, ein progressiver, aus Schottland stammender Theaterkritiker fand den damals noch jungen, erfolg- und mittellosen Shaw gleichzeitig über zwei Werke gebeugt: DAS KAPITAL von Karl Marx und die TRISTAN-Partitur von Richard Wagner. Diese Verbindung von Wagner und sozialistischen Ideen, die er damals vielleicht noch gesucht hat, hat er im RING gefunden.

Nach der Erstausgabe 1898 ist Shaws Essay in England in relativ kurzer Folge mehrere Male neu aufgelegt worden: 1901, 1913 sowie 1922. Für jede dieser Ausgaben hat Shaw jeweils ein neues Vorwort verfasst.

Die politische Lesart der Tetralogie war Shaw so wichtig, dass er der deutschen Erstausgabe 1907 ein neues Kapitel hinzufügte, *Warum Wagner seine Einstellung änderte*, das in die englische Ausgabe von 1913, mit besonderer Erwähnung im Vorwort, unter dem Titel *Why He Changed His Mind* integriert worden ist. Hier erläutert er noch einmal explizit den sozialistisch-allegorischen Aspekt des RING.<sup>50</sup>

Die kurze Abfolge, in denen THE PERFECT WAGNERITE erschienen ist, zeigt an, dass Shaws Auslegung, besonders vor dem 1. Weltkrieg, nicht ganz unbeachtet geblieben sein kann. Die potentielle Relevanz für die Betrachtung von Rackhams Illustrationen zu Wagners RING DES NIBELUNGEN steigt, wenn man berücksichtigt, dass Rackham und Shaw gut miteinander bekannt, wenn nicht sogar miteinander befreundet gewesen sind.

Was Shaws RING-Exegese im Kern von anderen zeitgenössischen Interpretationen unterscheidet, formuliert er selbst ganz deutlich schon zu Beginn seines Textes, noch vor dem eigentlichen Essay. In seinen *Preliminary Encouragements* schreibt er:

---

<sup>49</sup> vgl. Kaiser 1973, S. 10.

<sup>50</sup> Er selber spricht nicht von sozialistischer Allegorie. Seine Lesart ist eindeutig sozialistisch, er thematisiert einen gemäßigten Sozialismus als wünschenswerte Gesellschaftsform, und spricht von Allegorie und deren Ende im RING.

„First, The Ring, with all its gods and giants and dwarfs, its water-maidens and Valkyries, its wishing-cap, magic ring, enchanted sword, and miraculous treasure, is a drama of today, and not of a remote and fabulous antiquity. It could not have been written before the second half of the nineteenth century, because it deals with events which were only then consummating themselves.”<sup>51</sup>

Klar und deutlich erteilt er dem Ansatz, die Relevanz des RING für ein modernes Publikum in der Überzeitlichkeit des Stoffes zu suchen eine Absage. Wagners Epos ist kein mythologisches Schauspiel, auch wenn Personal und Ausstattung dies nahe legen mögen.

Die Verbindung des RING und seiner Entstehung sind essentiell mit der jüngsten Zeitgeschichte und Gegenwart verbunden, weswegen es eine Distanz des Bühnengeschehens zum Rezipienten, anders als bei rein mythischen Stoffen, nicht geben kann. Dieser Gegenwartsbezug, und damit auch die Bedeutung für das moderne Publikum, ist zwingend. Denn, so Shaw, dieses Werk hätte zu einer früheren Zeit nicht geschrieben werden können, da die Dinge, die sich hierin widerspiegeln, sich erst jüngst entwickelt haben.

Der Hintergrund, vor dem Shaw den RING sieht, ist derjenige der industriellen Revolution und der Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft. Und so liest der Sozialist Shaw mit dem wiederholt und *expressis verbis* erscheinendem Hinweis auf Wagners Vita in den Folgejahren der 1848er Revolution in Deutschland den RING DES NIBELUNGEN als sozialistische Allegorie auf das 19. Jahrhundert. Allerdings deutet schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis<sup>52</sup> an, dass Shaw sich nicht auf eine reine Synopse des Bühnengeschehens beschränkt, um diese politisch auszulegen. Darüber hinaus, schließlich ist er auch Musikkritiker und –kenner, betrachtet er musikalische Aspekte sowie das Phänomen Bayreuth.

DAS RHEINGOLD ist der Teil von Wagners Tetralogie, den Shaw am detailliertesten auslegt, und damit vielleicht der Teil, der seine Lesart am eindringlichsten verdeutlicht. Jedoch finden sich auch in den Kapiteln, die über die reine Exegese des RING hinausgehen, Passagen, die im Bezug auf

---

<sup>51</sup> Vorwort zur 1. Londoner Ausgabe, 1898. S. 165.

<sup>52</sup> *Wagner as Revolutionist, The Music of the Ring, The Nineteenth Century.*

die Betrachtung und Einordnung des Illustrationszyklus von Rackham von Interesse sind.

In der zweiten Szene des RHEINGOLD liest Shaw die Riesen und ihre Situation als Widerspiegelungen der (Industrie-)Arbeiter der Gegenwart. Es schildert sie als einfache, wegen ihrer intellektuellen Begrenztheit auf die Ausführung der Pläne anderer beschränkte Personen.

“[...] In that majestic burg he is to rule with her [Fricka] and through her over the humble giants, who have eyes to gape at the glorious castles their own hands have built from his design, but no brains to design castles for themselves, or to comprehend divinity.[...]”<sup>53</sup>

Über die Ursache, die die Riesen aus ihrer normalen, bescheidenen Rolle hinaustreten und sie sich zur Wehr setzen lässt, schreibt Shaw wie folgt:

“[...] There are no moments in life more tragic than those in which the humble common man, the manual worker, leaving with implicit trust all high affairs to his betters, and reverencing them wholly as worthy of that trust, even to the extent of accepting as his rightful function the saving of them from all roughening and coarsening drudgeries, first discovers that they are corrupt, greedy, unjust and treacherous. The shock drives a ray of prophetic light into one giants mind, and gives him a momentary eloquence. In that moment he rises above his stupid gianthood, and earnestly warns the Son of Light that all his power and eminence of priesthood, godhood, and kingship must stand or fall with the unbearable cold greatness of the incorruptible lawgiver.[...]”<sup>54</sup>

Ihr Aufbegehren gegen die obere Klasse, ihren Arbeitgeber wird damit zum Chiffre für die Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts. Fasolt und Fafner, die Arbeiter, erhalten dabei nicht nur Shaws Sympathie sondern auch die Legitimation für ihren Anspruch und Handeln, da sie lediglich auf die Ungerechtigkeit, die ihnen von Seiten der oberen Klasse widerfährt, reagieren. Sie zielen nicht auf einen Umsturz des Systems, sondern fordern vehement das ihnen zustehende existierende Recht ein.

Strukturelle Kritik am RING formuliert Shaw in dem Kapitel *Dramatic Origin of Wotan*. Hier geht er auf die Begegnung von Brünnhilde und Waltraute in der GÖTTERDÄMMERUNG ein und bewertet die Szene für das Gesamtwerk auf

---

<sup>53</sup> Shaw 1948, S. 176.

<sup>54</sup> Shaw 1948, S. 177.

formaler Ebene zwar als akzeptabel, auf philosophischer, die die Stärke und Besonderheit der Tetralogie ausmacht, jedoch als überflüssig, sogar verwirrend, da sie der organischen charakterlichen Entwicklung von Brünnhilde im Wege steht.

“[...]None of these [Alberic, Mime, Fafnir, Loki, and the rest] appear in Night Falls of The Gods save Alberic, whose weird dreamcolloquy with Hagen, effective as it is, is as purely theatrical as the scene of the ghost in Hamlet, or the statue in Don Giovanni. Cut the conference of the Norns and the visit of Valtrauta to Brynhild out of Night Falls on The Gods, and the drama remains coherent and complete without them. Retain them, and the play becomes connected by conversational references with the three music dramas; but the connection establishes no philosophic coherence, no real identity between the operatic Brynhild of the Gibichung episode (presently to be related) and the daughter of Wotan and the First Mother. “<sup>55</sup>

Shaw greift diesen Kritikpunkt an der Logik der Struktur der Tetralogie in dem Kapitel *A Wagnerian Newspaper Controversy*, und erweitert sie auf die Bewertung der Szene der Nornen im Prolog der GÖTTERDÄMMERUNG.

“[...] The very senselessness of the scene of the Norns and of Valtrauta in relation to the three foregoing dramas, gives them a highly effective air of mystery; an no one ventures to challenge their consequentiality, because we are all more apt to pretend to understand great works of art than to confess that the meaning (if any) has escapes us. Valtrauta, however, betrays her irrelevance by explaining that the gods can be saved by the restoration of the ring to the Rhine daughters. [...]“<sup>56</sup>

Im Zusammenhang mit dieser grundsätzlichen Bewertung der beiden Szenen erscheint die Tatsache, dass beide, also sowohl die Begegnung der beiden Walküren als auch die Nornen, diese sogar mehrfach, als Illustrationen in Erscheinung treten, für die Betrachtung von Rackhams bildlicher Auslegung interessant.

Zu den Aspekten jenseits der inhaltlichen Auslegung des RING, mit denen Shaw sich im Rahmen seines Essays beschäftigt, gehört auch die Bühnenpraxis in Bayreuth. Hierzu heißt es in dem Kapitel *Bayreuth*:

„[...] The women’s dresses were prudish and absurd. It is true that after some years Kundry no longer wore an early Victorian ball dress with “ruchings,” and that Freia

---

<sup>55</sup> Shaw 1948, S. 218.

<sup>56</sup> Shaw 1948, S. 233.

was provided with an quaintly modish copy of the flowered gown of Spring in Botticelli's famous picture; but the mailclad Brynhild still climbed the mountains with her legs carefully hidden in a long white skirt, and looked so exactly like Mrs Leo Hunter as Minerva that it was quite impossible to feel a ray of illusion whilst looking at her. The ideal of womanly beauty aimed at reminded Englishmen of the barmaids of the seventies, when the craze for golden hair was at its worst. Further, whilst Wagner's stage directions were sometimes disregarded as unintelligently as at the old opera houses, Wagner's quaintly old-fashioned tradition of half rhetorical, half historical-pictorial attitude and gesture prevailed. The most striking moments of the drama were conceived as *tableaux vivants* with posed models, instead of as passages of action, motion, and life. <sup>57</sup>

Shaw kritisiert hier mit deutlichen Worten die gekünstelte Inszenierungspraxis, die den eindringlichsten Momenten des Dramas ihre Kraft und Vitalität nimmt. Er merkt zwar an, dass diese Praxis durchaus derjenigen von Richard Wagner selbst entspricht, dennoch den entscheidenden Momenten den in seinen Augen adäquaten Ausdruck versagt und ihnen damit ihre eigentliche Kraft raubt.

Ausführlicher widmet er sich der Kostümierung der weiblichen Figuren, die er als prüde und absurd empfindet. Zu offensichtlich und zu eng ist die Orientierung an Vorbildern aus der Malerei, als dass für den Zuschauer die nötige Illusion aufkommen kann, um in der Welt des RING zu versinken und sich von ihr wirklich berühren und bewegen zu lassen. Zudem entspricht der bodenlange Rock der Brünnhilde nicht im Geringsten der Figur, die sich durch große körperliche Beweglichkeit auszeichnet. Es scheint in erster Linie darum zu gehen, ihre Beine in jeder Situation bedeckt zu halten, was der manchmal auch ungestümen Dynamik der Figur entgegensteht. Außerdem moniert Shaw das scheinbare Ideal der goldblonden Haare lässt eher an Frauen der Halbwelt denken, als an die Göttinnen Walhalls.

Im Hinblick auf den Illustrationszyklus ist das eigentlich Bemerkenswerte die Gestaltung der Freia. Genauer gesagt: die deutliche Assoziation der Freia mit Botticellis *Primavera*. Diese Referenz ist auch bei Rackham<sup>58</sup> augenfällig gegeben. Im Unterschied zu der Bayreuther Freia, die eine zeitgenössische

---

<sup>57</sup> Shaw 1948, S. 273.

<sup>58</sup> Abbildung 6.

Variante des geblühten Kleides der Botticelli-*Primavera* trägt, hat Rackham seiner Freia eine antikisierende Gewandung gegeben. Darüber hinaus ist es in der RING-Illustration auch der Apfelbaum, dessen zentrale Positionierung im Bild sowie die über und über mit runden goldgelben Früchten behangene Baumkrone sowie Freias sehr nahe Stellung zum Baumstamm, die Botticellis *Primavera* als Referenz ausweisen.

Der vollkommene Wagnerianer, THE PERFECT WAGNERITE, ist derjenige, der Wagners Ideen, die mit dem RING DES NIBELUNGEN verbunden sind, kennt und versteht. Hierfür bietet Shaw sein Essay als Leitfaden an. Er zieht immer wieder Parallelen zwischen Bühnengeschehen und aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen. Er stellt Vergleiche an von den *dramatis personae* und (Proto-) Typen der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaft. Auf diese Weise dechiffriert er die Handlung im Hinblick auf soziale und revolutionäre Aspekte. Allerdings bietet er nicht nur die Lesart an, die Wagner in seinen Augen gerecht wird, sondern lässt auch die Bayreuther Bühnenpraxis als wirkmächtigste RING-Exegese nicht unkritisiert, da sie die von Wagner eigentlich intendierten Aussage verschleierte, ihr die Kraft nimmt und damit dem wahrhaften Verständnis im Wege steht.

## 2.4 Rackham und Shaw

Als frühe überlieferte Gelegenheit, bei der sich die Wege von Rackham und Shaw kreuzten, gilt eine Versammlung zum Frauenwahlrecht, über die die *Pall Mall Budget* am 28.04.1892 berichtete.<sup>59</sup> Rackham war als Bildjournalist für die Zeitung bei der Veranstaltung und dokumentierte den Verlauf mit diversen Zeichnungen. Shaw trat als Redner bei der Versammlung auf. Er sprach sich für das Gesetz aus, das das Wahlrecht für Frauen erweitern sollte. Er provozierte mit seiner Ansprache die Gegner derart, dass einige die Bühne stürmten und die Veranstaltung für kurze Zeit im Tumult versank. Dieses

---

<sup>59</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 38.

Getümmel, aber auch Shaw bei der Äußerung seiner provokanten Worte, hat Rackham in diversen Zeichnungen festgehalten.<sup>60</sup>

Ein Ort der Begegnung und mithin eine Gemeinsamkeit mag die *Leicester Gallery* gewesen sein, die von 1903 bis 1914 von Ernest Brown geleitet wurde, ab 1914 von seinem Sohn Oliver.<sup>61</sup> Hier fanden die Verkaufsausstellungen von Rackhams Originalen der Illustrationen statt - beginnend 1904 mit den von Ernest Brown bei Rackham in Auftrag gegebenen Illustrationen zur Washington Irvings RIP VAN WINKLE. Die Reproduktionsrechte wurden an den Verlag William Heinemann verkauft, der damit nicht nur zum ersten Mal Rackhams Arbeiten veröffentlichte, sondern auch ein Buch schuf, das heute als das erste *gift book* betrachtet wird.<sup>62</sup> 1939, im Jahr seines Todes, wurde in der *Leicester Gallery* die *Memorial Exhibition* zu seinen Ehren abgehalten.<sup>63</sup>

Shaws Agentur hatte ihr Büro im selben Gebäude wie die Galerie.<sup>64</sup> Er ging nicht nur an den Ausstellungsräumen vorbei, sondern zeigte sich auch interessiert an den gezeigten Werken. Es entwickelte sich eine Beziehung zur *Leicester Gallery*, die dazu führte, dass er mehrere Vorworte für Ausstellungskataloge verfasst hat.<sup>65</sup>

Wann auch immer sie sich persönlich kennengelernt haben mögen, 1910 waren sie gut miteinander bekannt, mithin befreundet. Dies wird aus der folgenden Nachricht von Shaw an Rackham deutlich:

„Ayot St. Lawrence, Welwyn, Herts.

15<sup>th</sup> March, 1911

I am afraid I can't say Yes or No straight off – that is, if you can leave the question of my coming open. I have had an accident which has disabled my motor car. I it can be repaired in time to take me out of town on Sunday morning I can stay over Saturday night. If not, I must go away by train on Saturday afternoon. If I can come, may I bring my wife?

---

<sup>60</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 38.

<sup>61</sup> vgl. Wootton 1997 S. 74.

<sup>62</sup> vgl. Wootton 1997 S. 76; zum Thema *gift book* und Rackham vgl. Wootton 2003, 61 – 73; Harthan 1981, S. 239, 241; Bland 1958, S 367; Wootton 1997, S. 58, 124.

<sup>63</sup> vgl. Brown/Brown 1968, S. 18.

<sup>64</sup> vgl. Brown/Brown 1968, S. 10.

<sup>65</sup> vgl. Brown/Brown 1968, S. 131, 99, 111-12.

I am greatly hurt at your calling me slight acquaintance. I regard you as quite an old pal.

I adore Sumurun.

Many thanks for the invitation.

G. B. S.”<sup>66</sup>

Das Werk von Richard Wagner war offensichtlich ein Interesse, das beide miteinander teilten. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass sich beide darüber austauschten und Rackham die RING-Auslegung von Shaw aus erster Hand erfuhr.<sup>67</sup>

Eine deutliche auf die politische und soziale Gegenwart bezogene Lesart, wie sie Shaw in *THE PERFECT WAGNERITE* zum Ausdruck bringt ist in Rackhams Illustrationen nicht zu erkennen. Eine Identifizierung der Riesen und der Nibelungen mit der Arbeiterklasse – und damit eine Politisierung des RING – klingt nur kurz an. Die gestreckte Faust aber auch die phrygische Mütze waren bekannte und etablierte Zeichen der Arbeiterbewegung.<sup>68</sup> Beides wird von Rackham verwendet.<sup>69</sup> Die phrygische Mütze wird ebenfalls von einigen der von Alberich geknechteten Nibelungen getragen. Einerseits ist die Assoziation zur sozialistischen Ikonografie der Zeit durchaus gerechtfertigt, womit die Riesen und das Volk der Nibelungen mit der zeitgenössischen Arbeiterklasse identifiziert werden können. Die gestreckte Faust ist in diesem Zusammenhang eindeutiger als die Kopfbedeckung. Die phrygische Mütze kann auch in Anlehnung an die römisch-antike Ikonografie der „Barbaren“ gelesen werden, womit Nibelungen und Riesen in deutlicher Abgrenzung zu den „zivilisierten“ Göttern beschrieben werden und die Hierarchie der Wesen in der Welt des RING zum Ausdruck kommt.

---

<sup>66</sup> zitiert nach: Hudson 1960, S. 88.

<sup>67</sup> Ob Rackham im Besitz einer Ausgabe des *PERFECT WAGNERITE* war, lässt sich nicht nachvollziehen.

<sup>68</sup> zur phrygischen Mütze vgl. Anonym: *A Souvenir For May Day 1907, 1907*. in: Hans Ulrich Seeber (Hg.): *ENGLISCHE LITERATURGESCHICHTE*. Stuttgart 2004, S. 316.

<sup>69</sup> vgl. Abb. 8.

## 2.5 Wagner und die Textausgabe zur Tetralogie

Wagners Position zu reinen Textausgaben seiner Oper wird an seinem Umgang mit dem Text zur Tetralogie deutlich. Der Text kann auch als eigenständiges Werk gesehen werden.

Die erste Drucklegung des Textes von Wagners Tetralogie erfolgte im Februar 1853.<sup>70</sup> Es handelte sich dabei um einen Privatdruck, der 50 Exemplare umfasste. Es war eine Maßnahme Wagners, um seinem Projekt Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit zu verschaffen. Zusätzlich veranstaltete er eine öffentliche Lesung des Textes. Die erste öffentliche Ausgabe des Textes wurde 1863 gedruckt.

Nachdem der Text fertiggestellt war, begann Wagner 1853 mit der Komposition der Tetralogie. Zunächst bearbeitete er DAS RHEINGOLD. Im Laufe der kompositorischen Arbeit hat Wagner regelmäßig den Text verändert. Bei der Wiederveröffentlichung der Textbücher der Tetralogie 1863 und 1872 sind diese Veränderungen unberücksichtigt geblieben. Wagner verzichtete darauf, den Textbuchwortlaut an denjenigen der Partitur anzupassen. Er nannte seine Textbücher *Dichtungen*, was darauf hinweist, dass er sie als selbständiges Genre, als Gattung mit eigener poetisch-literarischer Bedeutung verstanden hat. Im Hinblick auf die poetische Qualität der Texte, benutzte er bestimmte Vers- und Reimformen. Darüber hinaus ordnete er diese in Kurz- und Langzeilen an, um die spezifische Qualität dieser Formen hervorzuheben. Im der Drucklegung achtete er dann äußerst genau auf die Einhaltung dieser Zeileneinteilung.

## 2.6 DER RING DES NIBELUNGEN in englischer Sprache

Zeitgenössische Inszenierungen des RING in englischer Sprache sowie ins Englische übersetzte Textausgaben spiegeln das Interesse an der Tetralogie wider. Nicht zuletzt die von Rackham illustrierte Textausgabe.

---

<sup>70</sup> vgl., wie im Folgenden: Voss 2002, S. 138 – 144.

Die Tetralogie ist mehr als einmal übersetzt worden. Mehrere Übersetzer sind nachvollziehbar.

Henrietta Corder und ihr Mann Frederick Corder, ein Komponist und Dirigent, haben gemeinsam den Text des RING DES NIBELUNGEN übersetzt. Diese Übersetzung fand nicht nur bei der dramatischen Inszenierung der Tetralogie Verwendung, sie galt auch als Standard für die englischsprachige Ausgabe der Libretti.<sup>71</sup>

So wurde z. B. 1895 DIE WALKÜRE in Covent Garden in der Corder-Übersetzung gegeben, ein Jahr später allerdings auch in französischer Sprache.<sup>72</sup> 1908 erscheint der zweite Teil der Tetralogie erneut im Programm von Covent Garden. Dieses Mal in einer neuen Übersetzung von Frederick Jameson.<sup>73</sup> Die musikalische Leitung dieser Inszenierung hatte Hans Richter,<sup>74</sup> der auch die zyklische Uraufführung in Bayreuth dirigiert hatte.<sup>75</sup>

Der Verlag von B. Schott's Söhne (Mainz), der u. a. auch einen Sitz in London hatte, also auch den englischen Markt bediente, verwendete die Corder-Übersetzungen für verschiedene Ausgaben. 1876 veröffentlichte Schott die Libretti der einzelnen Teile des RING in kleinformatigen Textheften. Am Ende des Textheftes, dem Libretto nachgestellt, finden sich ausführliche Informationen des Verlages auf das weitere Sortiment, v. a. zu Werken von Richard Wagner. Hier werden auch unterschiedliche Textausgaben/Textbücher für den englischsprachigen Markt aufgeführt. DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG<sup>76</sup> und PARSIFAL<sup>77</sup>, jeweils in einer Übersetzung der Corders, werden beworben. Bei der PARSIFAL-Ausgabe ist besonders der Hinweis auf die Exaktheit der Übersetzung und deren Nähe zum Originaltext bemerkenswert. Für den RING finden sich unterschiedliche,

---

<sup>71</sup> vgl. Sutton 2002, S. 94 – 95.

<sup>72</sup> vgl. Porter 1978, S. 399.

<sup>73</sup> vgl. Porter 1978, S. 399.

<sup>74</sup> vgl. Porter 1978, S. 399.

<sup>75</sup> siehe Porges 1876. Porges stellt seiner Studie mit den Worten „wurde also festgestellt“ eine Widergabe des Programmzettels der Uraufführung des RING voran. Richter wird hier für die musikalische Leitung genannt.

<sup>76</sup> siehe Wagner 1876, S. XII: „The Master-Singers of Nuremberg, Rendered into English by H. & F. Corder“.

<sup>77</sup> siehe Wagner 1876, S. II: „Parsifal. A festival drama. Translated into English in exact accordance with the original by H. L. & F. CORDER“.

zwei- und einsprachige, Textausgaben. Es gibt eine zweisprachige Gesamtausgabe, jedoch ohne namentliche Nennung des Übersetzers<sup>78</sup>, sowie zweisprachige Ausgaben der einzelnen Teile<sup>79</sup>. Eine Gesamtausgabe wird in der Übersetzung von A. Forman angeboten.<sup>80</sup>

Dieses Angebot, auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Übersetzer, weist auf das lebendige Interesse eines englischsprachigen Publikums an den Textbüchern zu Wagners RING hin.

## 2.7 Margaret Armour

Margaret Armour war Autorin von Gedichten und Romanen, Kritikerin und Übersetzerin.<sup>81</sup> Als Übersetzerin hatte sie sich auf die Übertragung von Literatur aus dem Deutschen spezialisiert.<sup>82</sup> Im Rahmen dieser Arbeit setzte sie sich mit drei Werken aus dem Themenbereich der Nibelungen auseinander.

1897 erschien ihre Übersetzung des mittelhochdeutschen NIBELUNGENLIEDES unter dem englischen Titel THE FALL OF THE NIBELUNGS. Diese Ausgabe war eine Zusammenarbeit mit dem Künstler William Brown Macdougall, ihrem späteren Ehemann, der die Illustrationen und Dekorationen für diese Ausgabe anfertigte.<sup>83</sup>

1908 wurde diese Übersetzung des NIBELUNGENLIEDES in die *Everyman series* aufgenommen und erst 1962<sup>84</sup> ersetzt.

---

<sup>78</sup> siehe Wagner 1876, S. XII: „Der Ring des Nibelungen, deutsch-englisch, eleg. geb. in engl. Leinwand“.

<sup>79</sup> siehe Wagner 1876, S. XII: „Das Rheingold/Die Walküre/Siegfried/Götterdämmerung/-Dieselben mit gegenüberstehender engl. Übersetzung von H. & F. CORDER.“.

<sup>80</sup> siehe Wagner 1876, S. XII: „The Nibelung’s Ring. A festival Play. English Words by A. Forman.“.

<sup>81</sup> zur Biografie von Margaret Armour siehe Janzen Kooistra 1992, S. 157, Anmerkung 36; zur Rolle im Wagnerianismus in England in den 1890er Jahren siehe Sutton 2002, S. 94 – 95.

<sup>82</sup> vgl. Ailes 2000, S. 937.

<sup>83</sup> zur Zusammenarbeit mit William Brown Macdougall: siehe Janzen Kooistra 1992, Kapitel 4 „Impression“, hier besonders S. 157 – 169.

<sup>84</sup> vgl. Harris 2000, S. 1000.

1910 und 1911 erschienen ihre Übersetzungen von Richard Wagners Tetralogie. Der Verlag William Heinemann Ltd. hat für seine von Rackham illustrierten Textausgaben die von Margaret Armour schon 1897 erstellten aber bis dahin nicht veröffentlichten Übersetzungen verwendet.<sup>85</sup>

Die dritte Arbeit zu diesem Themenkreis war die Übersetzung des mittelhochdeutschen Epos KUDRUN, das in der Übersetzung unter dem Titel GUDRUN 1928 erschien und auch im selben Jahr im Rahmen der *Everyman series* veröffentlicht wurde. In dieser Reihe wurde die KUDRUN-Übersetzung erst 1987 durch eine neue abgelöst.<sup>86</sup>

Das Englisch ihrer NIBELUNGENLIED- und KUDRUN-Übersetzung wird als „self-consciously, slightly archaic English prose“<sup>87</sup> beschrieben. Die Tendenz in einem pseudo-archaischen Englisch zu schreiben teilen nahezu alle frühen Übersetzer von mittelalterlichen Texten.<sup>88</sup>

## 2.8 Die Erstausgabe – bibliografische Beschreibung

Die beiden Bände sind in ihrem jeweiligen Erscheinungsjahr sowohl als *Deluxe Edition* (Prachtausgabe) als auch als *Trade Edition* auf den Markt gekommen. In der englischsprachigen Übersetzung von Margaret Armour sind die Bände in England und den USA veröffentlicht worden. Innerlich gleichen sich die Ausgaben. Der Unterschied liegt in der äußeren Gestaltung.

### 2.8.1 *Deluxe Edition*<sup>89</sup> - THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE

Text des Titelblatts:

---

<sup>85</sup> vgl. Sutton 2002, S. 94.

<sup>86</sup> vgl. Ailes 2000, S. 937.

<sup>87</sup> vgl. Ailes 2000, S. 937.

<sup>88</sup> vgl. Ailes 2000, S. 937.

<sup>89</sup> British Library, K.T.C.33.b.12.

THE RHINEGOLD/& THE VALKYRIE/BY RICHARD WAGNER/WITH  
ILLUSTRATIONS/BY ARTHUR RACKHAM/ [Vignette<sup>90</sup>]/TRANSLATED BY  
MARGARET ARMOUR/LONDON WILLIAM HEINEMANN/NEW YORK  
DOUBLEDAY, PAGE & CO./1910

Vermerk zur Auflage im Buch:

„This edition is limited to eleven hundred and fifty copies, numbered and signed by the artist, of which one hundred and fifty are reserved for the United States of America.“

Weiterhin ist ein vorgedrucktes „No.“ gegeben, dem mit Tinte die per Hand geschriebene Nummerierung durch Arthur Rackham folgt.

Die Prachtausgabe ist mit einem Hardcover-Einband versehen, der mit weißem Pergament überzogen ist. Schrift- und Bildelemente sind in goldener Farbe aufgedruckt. Die Maße des Buchdeckels betragen 29,7 x 23,6 cm. In Vorder- und Rückseite befinden sich mittig parallel zur Außenkante Einschnitte für Seidenbänder<sup>91</sup> zum Zusammenbinden des Einbandes.

Die Maße der Textseiten betragen 28,7 x 22,9 cm. Der obere Kantenschnitt ist vergoldet. Außen- und Unterseite sind nicht beschnitten.

Der erste Band hat 159 paginierte Seiten, wobei der Text bis auf die (unpaginierte) Seite 160 reicht.

Der erste Band verfügt 34 farbige Illustrationen und 25 Zeichnungen in schwarz-weiß (Vignetten)<sup>92</sup>. Die gedruckten farbigen Bilder sind auf das Blatt aufgebracht. Diese Blätter sind von einer anderen Papierqualität als diejenigen des Textteils: sie sind dunkler und fester, ihre Kanten sind komplett beschnitten. Bis auf das Frontispiz befindet sich das Bild auf der recto-Seite des Blattes. Es ist jeweils ein dünnes Schutzblatt eingefügt, das etwas kleiner als das Blatt mit der Illustration ist. Auf der von der Illustration

---

<sup>90</sup> vgl. Anhang D, Abbildung 4.

<sup>91</sup> vgl. Riall, S. 103. Die Ausgabe der British Library verfügt nicht mehr über diese Bänder.

<sup>92</sup> vgl. Anhang D, Abbildung 1 – 25.

abgewendeten Seite ist der jeweilige Paratext<sup>93</sup> aufgedruckt. Beide Blätter werden von der Seitenzählung nicht berücksichtigt.

Die Bücher der limitierten *Deluxe Edition* für den US-amerikanischen Markt sind bei Doubleday, Page & Co., New York erschienen. Sie unterscheiden sich von denjenigen der in London erschienenen durch die Bindung: Sie sind in braune verzierte Pappdeckel gebunden. Bild- und Schriftelemente sind in Goldfarbe aufgedruckt. Auch hier ist der obere Kantenschnitt vergoldet. Diese Ausgabe ist auf 150 Exemplare limitiert und vom Künstler signiert.<sup>94</sup>

Ferner gibt es eine *Deluxe Edition* für den amerikanischen Markt, deren Auflage nicht limitiert ist und deren Bücher von Rackham nicht nummeriert und signiert worden sind. Deren Einband besteht aus grauen verzierten Pappdeckeln und einem Buchrücken aus grünem Stoff. Buchdeckel und – rücken sind goldfarben bedruckt. Auch der obere Kantenschnitt ist mit Goldfarbe versehen.

### 2.8.2 Trade-Edition – SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS<sup>95</sup>

Text des Titelblatts:

„SIEGFRIED & THE/TWILIGHT OF THE GODS/BY RICHARD  
WAGNER/WITH ILLUSTRATIONS/BY ARTHUR  
RACKHAM/[VIGNETTE<sup>96</sup>]/TRANSLATED BY MARGARET  
ARMOUR/LONDON: WILLIAM HEINEMANN LTD.”

Die *Trade Edition* ist mit einem Hardcover-Einband versehen, der mit braunem Leinen (Buckram) überzogen ist. Der Einband ist mit den gleichen goldfarbenen Schrift- und Bildelementen bedruckt wie die andere Ausgabe. In der inneren Struktur und dem Layout gleichen sich beide Ausgaben – die Größe des bedruckten Bereiches einer Seite ist in beiden Ausgaben identisch

---

<sup>93</sup> Für die vollständige Aufstellung der Paratexte vgl. Tabelle 1 und Tabelle 2 in Anhang B.

<sup>94</sup> vgl. Briggs Latimore/ Haskell 2006 [1936], S. 37. und Riall 1994, S. 103.

<sup>95</sup> British Library, B.67.f.11 DSC.

<sup>96</sup> vgl. Anhang D, Abb. 29.

- allerdings ist die *Trade Edition* von einem etwas kleineren Format. Die Seitengröße beträgt 24,8 x 18,5 cm. Die Kanten der Seiten sind beschnitten.

Der zweite Band verfügt über 181 paginierte Seiten, jedoch reicht der Text bis auf die (unpaginierte) Seite 182.

Der zweite Band hat 30 farbige Illustrationen. Anders als die *Deluxe Edition* verfügt die *Trade Edition* beider Bände über figürlich gestaltete hintere Vorsatzblätter<sup>97</sup>. Die übrigen 25 Vignetten<sup>98</sup> erscheinen in beiden Ausgaben.

Die Blätter, auf die die gedruckten Illustrationen aufgebracht sind, unterscheiden sich in Farbe und Qualität von den Blättern der Textseiten: Sie sind aus stärkerem Papier und haben eine gelbliche Färbung. Dieser Farbton scheint eine intensive Farbvariante desjenigen der Textteilblätter zu sein. Auf der Illustrationsseite befindet sich jeweils mittig eine unauffällige gedruckte Rahmung, die dem Farbton des Papiers angepasst ist. Hinzu kommen auch in der *Trade Edition* dünne Schutzseiten, die mit dem Paratext bedruckt sind, ebenfalls jeweils auf der von der Illustration abgewendeten Seite. Beide Blätter sind auch hier von der Seitenzählung ausgenommen.

Auch für den amerikanischen Markt ist eine preiswertere Ausgabe von Doubleday, Page & Co., New York herausgegeben worden. Der Einband ist mit blauem Stoff überzogen und gleicht ansonsten der Londoner *Trade Edition*.<sup>99</sup>

## 2.9 Wagner in der Kunst in England

Anders als in der bildenden Kunst in anderen europäischen Ländern lassen sich in der Malerei und Bildhauerei in England für das 19. Jahrhundert nur spärlich Referenzen zu Wagner und seinem Werk feststellen.<sup>100</sup> Um die

---

<sup>97</sup> vgl. Anhang D, Abb. 52 u. 53.

<sup>98</sup> vgl. Anhang D, Abb. 26 – 51.

<sup>99</sup> vgl. Riall, S. 103 und Latimore/Haskell, S. 38.

<sup>100</sup> vgl. hier und im Folgenden Sutton 2002, S. 12 – 13.

Jahrhundertwende jedoch änderte sich dies. Zu den bekanntesten Vertretern dieser wagnerianischen Kunst gehört Aubrey Beardsley.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied bestand in der englischen Wagnerrezeption in der Gattung. Die Rezeption fand weniger in dem Bereich statt, was längläufig als *fine art* bezeichnet wird, sondern hauptsächlich im Bereich der Grafik, bzw. Gebrauchsgrafik: Illustrationen zu verschiedenen Ausgaben von Partituren, Synopsen, Libretti oder als Grafiken im Bereich des Journalismus, also als bildliche Zugaben zu Berichten von Aufführungen.<sup>101</sup>

## 2.10 Rackham und DER RING DES NIBELUNGEN

### 2.10.1 Wagner auf der Bühne

Arthur Rackham war ein Mann, der gerne und viel reiste.<sup>102</sup> Deutschland gehörte zu seinen bevorzugten Reisezielen auf dem Kontinent. Im Rahmen dieser Reisen kam es wiederholt zu Begegnungen mit den Werken Wagners auf deutschen Bühnen.

Die 1890er waren eine Zeit, in der Rackham jede Gelegenheit zum Reisen, die sich ihm bot ergriff. Er unternahm Reisen sowohl innerhalb Englands als auch auf den europäischen Kontinent, hier vor allem nach Deutschland, Österreich und in die Schweiz, aber auch nach Frankreich, Italien und Norwegen. Zwar reiste er auch allein, hauptsächlich aber in Gesellschaft: im Freundeskreis, dem *Fünfverein* [sic.] oder seiner Familie; nach seiner Heirat mit seiner Frau Edyth Starkie. Fester Bestandteil dieser Reisen waren ausgedehnte Wandertouren, bei denen Rackham immer wieder Aquarelle von dem Gesehenen anfertigte.

---

<sup>101</sup> zur Rezeption von Wagners Werken in der Bildkunst siehe: Mota/Infiesta 1995; Kolbe 2003; Fath 2000; Storch 1987; zur Grafik siehe v. a.: Jempson 1996; Huckvale 1992.

<sup>102</sup> vgl. hier und im Folgenden, falls nicht anders angegeben, Hamilton 1995, S. 41 – 42.

Zwischen 1897 und 1901 ließ er es sich nicht nehmen, sich in Deutschland diverse Wagneroperen anzuschauen. Sie waren Teil aber nicht alleiniges Ziel seiner Reisen. Fast wie selbstverständlich zog es ihn, wie viele seiner Wagner-begeisterten Landsleute<sup>103</sup> zunächst nach Bayreuth, wo er 1897 DER RING DES NIBELUNGEN sah.

Der RING, den er 1897 sah, war ein Jahr zuvor wieder in den Spielplan des Hauses aufgenommen worden. Es war eine Neuinszenierung von Cosima Wagner in den extra für die Neuaufnahme von Max Brückner entworfenen Bühnenbildern.<sup>104</sup>

Von eben jenem Bühnenbild zeigte Rackham sich zutiefst enttäuscht. „...in the pedantic and over-detailed setting destroyed the atmosphere.“<sup>105</sup> Mit dieser Enttäuschung stand er nicht allein. Ebenfalls Stewart Houston Chamberlain, Cosima Wagners englischer Schwiegersohn kritisierte Brückner und sein Bühnenbild. „...familiar stuff, without a trace of invention or imagination....Frau Wagner and her son can do a lot, but they cannot inject talent into that man.“<sup>106</sup>

Trotz dieser Enttäuschung kehrte er zwei Jahre später, 1899, wieder nach Bayreuth zurück, als PARSIFAL, DER RING DES NIBELUNGEN sowie DIE MEISTERSÄNGER VON NÜRNBERG auf dem Spielplan standen.

1901, als ihn seine Reise u. a. nach Eisenach, München und Seefeld führte sah er DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG sowie TRISTAN UND ISOLDE.

In einem Kondolenzschreiben an Rackham zum Tod seines jüngeren Bruders Maurice erinnert Percy Andrewes 1927 an die gemeinsame Reise von 1901:

“I shall never forget the trip I had with you an your brother – in 1901 if I recollect rightly – when we went to Eisenach, Munich & Seefeld, where we joined Sam

---

<sup>103</sup> vgl. Peltzer 1908, S. 50.

<sup>104</sup> vgl. Max Brückner: Das Rheingold, Freie Gegend auf Bergeshöhen. Bühnenbildmodell. Bayreuth 1896. in: DIE SZENE ALS MODELL, BBM 047, S. 148. Max Brückner: Die Walküre, Hundings Hütte. Bühnenbildmodell. Bayreuth 1896. in: DIE SZENE ALS MODELL, BBM 036, S. 137. Max Brückner: Siegfried, Mimes Höhle. Bühnenbildmodell. Bayreuth 1896. in: DIE SZENE ALS MODELL, BBM 039, S. 140. Max Brückner: Götterdämmerung, Uferraum vor der Halle der Gibichungen. Bühnenbildmodell, Bayreuth 1896. in: DIE SZENE ALS MODELL, BBM 043, S. 144.

<sup>105</sup> zitiert nach Hamilton 1995, S. 42.

<sup>106</sup> zitiert nach Hamilton 1995, S. 42.

Hamer & Frank Keen....My old programmes tell me we saw Meistersinger & Tristan there.”<sup>107</sup>

Obwohl es aus dem Brief von Andrewes nicht eindeutig hervorgeht, scheint es doch mehr als wahrscheinlich, dass die Freunde die genannten Opern in München<sup>108</sup> gesehen haben.

### 2.10.2 Wagner in Rackhams Werk

1893 erschien mit *TO THE OTHER SIDE* von Thomas Rhodes das erste von Arthur Rackham illustrierte Buch. Es enthielt 20 schwarz-weiß-Abbildungen. Aber erst 1898 mit den Arbeiten zu *THE INGOLDSBY LEGENDS OF MIRTH AND MARVELS* von R. H. Barham stellte sich der erste Erfolg – finanziell und bei den Kritikern – ein, an den anknüpfend sich langsam aber sicher sein Durchbruch als Illustrator anbahnte. Für seine regelmäßigen Veröffentlichungen in Büchern und Magazinen bekam er kontinuierlich gute Kritiken und im September 1903 wurde er eingeladen, fünf Zeichnungen zur *St Louis Exhibition* des folgenden Jahres beizutragen.<sup>109</sup> Im April 1904 wurde sein Können mit folgenden Worten anerkannt: „beyond dispute a master of his craft, and he occupies a position no-one can be said to share with him.“<sup>110</sup>

Als Rackhams erster Triumph und eigentlicher Durchbruch können die Illustrationen zu *RIP VAN WINKLE* gelten<sup>111</sup>. Sein neuer Verlag, William Heinemann, bei dem später auch die Wagner-Bücher erscheinen sollten, brachte Washington Irvings Roman 1905 sowohl in einer *Trade Edition* als auch in einer *Deluxe Edition* heraus, wobei die Prachtausgabe zu diesem

---

<sup>107</sup> zitiert nach Hamilton, S. 41.

<sup>108</sup> 1901 wurde das Prinzregententheater in München als Wagner-Festspielhaus eröffnet. Begangen wurde die Eröffnung mit einem Festakt am 20. August, sowie der Inszenierung der *MEISTERSINGER VON NÜRNBERG* am 21. August und drei weiteren Wagneroperen - *TRISTAN UND ISOLDE*, *TANNHÄUSER*, *LOHENGRIN* - die aus dem Nationaltheater übernommen wurden, an den folgenden Tagen. Die Wagner-Festspiele in München, die sich an die Bayreuther Festspiele anschlossen, fanden bis 1914 jährlich statt. Die Architektur des Prinzregententheaters lehnt sich an jene des Bayreuther Festspielhauses an, 1913 wurde das Wagnerdenkmal neben dem Theater errichtet.

<sup>109</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 67.

<sup>110</sup> *Birmingham Post*, 9. April 1904. zitiert nach Hamilton 1995, S. 67.

<sup>111</sup> siehe Abb. 70. Arthur Rackham, *The Kaatskill mountains had always been haunted*, 1904. Tuschezeichnung mit Wasserfarben koloriert. 39,0 x 30,0 cm. Illustration zu *RIP VAN WINKLE*. in: Hamilton 1995, S. 70.

Zeitpunkt von Rackhams Karriere noch ein verlegerisches Risiko war. Die in der *Leicester Gallery* ausgestellten Originalillustrationen hatten sich als Verkaufserfolg erwiesen.<sup>112</sup>

Gefestigt wurde dieser Erfolg mit den Illustrationen zu *PETER PAN IN KENSINGTON GARDEN*<sup>113</sup> von James M. Barrie, das Heinemann 1906 veröffentlichte. Auch hier entschied sich der Verlag wieder für eine zwei Ausgaben, die *Trade* und *Deluxe Edition*, wobei die Prachtausgabe nun kein besonderes Wagnis mehr gewesen sein dürfte. Wieder wurden die Originale in der *Leicester Gallery* gezeigt und zum Verkauf angeboten.<sup>114</sup> James M. Barrie selbst fand lobende Worte für die Illustrationen Rackhams.<sup>115</sup> Die Kritik war durchwachsen. Das Publikum jedoch war begeistert – *PETER PAN* wurde ein Verkaufserfolg. Die Tantiemen aus dieser Arbeit und einer späteren überarbeiteten Ausgaben von Peter Pan erwiesen sich als stetige Einkommensquelle für Rackham bis zu seinem Tod.

Es folgte u. a. 1907 *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND*<sup>116</sup> von Lewis Carroll, das bei der Kritik zwar wieder ein geteiltes Echo fand, beim Publikum jedoch überwältigende Zustimmung fand und sein größter Verkaufserfolg wurde. Er erreichte mit dieser Arbeit Verkaufszahlen wie mit keinem anderen seiner Bücher.<sup>117</sup>

1908 erschien eine von Rackham illustrierte Ausgabe zu Shakespeares *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*.<sup>118</sup>

Zu dieser Zeit sprach die Presse Rackham bereits Kultstatus zu, er sei „a household ward and his position firmly established among the greatest illustrators of modern times“.<sup>119</sup>

---

<sup>112</sup> vgl. auch Kap. 2.4.

<sup>113</sup> vgl. Arthur Rackham, *The fairies have their tiffs with the birds*, 1906. Tuschezeichnung mit Wasserfarben koloriert. 25,3 x 27,8 cm. Illustration zu *PETER PAN IN KENSINGTON GARDEN*. in: Hamilton 1995, S. 74.

<sup>114</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 71.

<sup>115</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 72 – 74.

<sup>116</sup> vgl. Arthur Rackham, *Advice from a Caterpillar*, 1907. Tuschezeichnung mit Wasserfarben koloriert. 24,5 x 16,0 cm. Illustration zu *ALICE IN WONDERLAND*. in: Hamilton 1995, S. 89.

<sup>117</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 89.

<sup>118</sup> Arthur Rackham, *What angel wakes me from my flowery bed?*, Tuschezeichnung mit Wasserfarben koloriert, 1908. Illustration zum *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*. in: Shakespeare 2003, S. 82.

Vermeinten Kritiker bereits in den Bildern zum MIDSUMMER NIGHT'S DREAM stilistisch einen „German feeling“ bei Rackham erkannt zu haben, so ist in den folgenden Jahren inhaltlich ein „Germanic turn“ in Rackhams Arbeiten zu erkennen.<sup>120</sup>

Denn nach den Illustrationen von englischsprachiger Literatur folgten von 1909 – 1911 Arbeiten zu deutschsprachigen Autoren: Grimm, Fouqué und schließlich Wagner.

1909 erschienen gleich zwei Werke deutschsprachiger Autoren mit Illustrationen von Arthur Rackham. FAIRY TALES OF THE BROTHERS GRIMM von Jacob und Wilhelm Grimm, in der Übersetzung von Mrs Edgar Lucas, war zwar eine Neuaufgabe der Ausgabe von 1900, für die Rackham schon damals viel Anerkennung erhielt, jedoch wurden die Illustrationen, vielfach als Aquarelle, überarbeitet. Insgesamt enthielt die Ausgabe 62 Abbildungen in schwarz-weiß und 40 in Farbe. Des Weiteren erschien UNDINE von Friedrich de la Motte Fouqué, in der Adaption von W. L. Courtney, mit 41 schwarz-weiß- und 15 Farbabbildungen.

1910, erschienen die ersten beiden Teile von Richard Wagners Tetralogie in einem Band zusammengefasst unter dem Titel THE RHINEGOLD AND THE VALKYRIE. Im Jahr darauf folgten der dritte und vierte Teil in dem Band SIEGFRIED AND THE TWILIGHT OF THE GODS, der Rackhams einzige Publikation in diesem Jahr war. Beide Bände erschienen sowohl in einer *Trade Edition* als auch in einer *Deluxe Edition*.

Als roter Faden zieht sich das Fantastische in unterschiedlichen Facetten durch Arthur Rackhams Erfolgsbücher. Auch im RING ist es gegeben. Trotz dieser Gemeinsamkeit zu seinen anderen Werken, stellen die Illustrationen in seinen Augen einen Bruch zu den bisherigen Arbeiten. „The work I have just finished is different from any of my other productions, for the reason that it is of more serious interest.“<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> vgl. Engen 2002, S. 24.

<sup>120</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 98.

<sup>121</sup> *Daily News*, 06.10.1910, zitiert nach Hamilton 1995, S. 99.

Nicht nur ernster, bzw. ernsthafter ist der Gegenstand, mit dem er sich nun beschäftigt, auch grimmiger<sup>122</sup>, was dahingehend verstanden werden kann, dass dem RING nicht die verspielte, humorvolle Leichtigkeit zu eigen ist, wie den anderen Büchern. Rackham war sich durchaus bewusst, mit den RING-Arbeiten auf ein geteiltes Echo zu stoßen. Es war sicherlich nicht nur höfliches Understatement, dass ihn zu der folgenden Aussage veranlasst hat: „I quite expected to make as many enemies with it as friends.“<sup>123</sup>

Auch die Zielgruppe war bei diesem Werk eine eindeutig andere. Er vertrat deutlich – im folgenden Brief auf freundlich-bestimmte Art – die Meinung, dass die Ring-Illustrationen nicht für Kinder geeignet seien. In einem Brief an die 12jährige Rachel Frye schreibt er:

“[...] I am very glad you like my illustrations. I am rather afraid that the books of mine that are coming out this year & next, which illustrate Wagner’s great Music-stories, the “Ring of the Nibelungs”, are not very well suited for those lucky people who haven’t yet finished the delightful adventure of growing up, but soon, perhaps, you will know & be fond of Wagner’s music and writings, & then you may like these drawings of mine as well as the others.”<sup>124</sup>

Der junge C. S. Lewis schien ganz und gar nicht dieser Meinung gewesen zu sein. Die Begegnung mit dem von Arthur Rackham illustrierten Text in seiner Kindheit schildert er rückblickend als wahres Schlüsselerlebnis.

„This long winter broke up in a single moment [...] Someone must have left in the schoolroom a literary periodical: *The Bookman*, perhaps, or the *Times Literary Supplement*. My eye fell upon a headline and a picture, carelessly, expecting nothing. A moment later, as the poet says, „The sky had turned round.“

What I had read was the words *Siegfried and the Twilight of the Gods*. What I had seen was one of Arthur Rackham’s illustrations to that volume.”<sup>125</sup>

“A magazine called *The Soundbox* was doing synopses of great operas week by week, and it now did the whole Ring. I read in a rapture and discovered who Siegfried was and

---

<sup>122</sup> „He spoke of the ‚grimness‘ of much of his Ring series to Z. Merton,[...]”. vgl. Hamilton 1995, S. 99.

<sup>123</sup> Arthur Rackham an Margaret Farjeon, 17.11.1910. HRHRC, Austin. zitiert nach Hamilton 1995, S. 99.

<sup>124</sup> zitiert nach Hamilton 1995, S. 99.

<sup>125</sup> Lewis 1955, S. 74.

what was the „twilight” of the gods. I could contain myself no longer-I began a poem, a heroic poem on the Wagnerian version of the Niblung story”.<sup>126</sup>

“There, on her drawing-room table, I found the very book which had started the whole affair and which I had never dared to hope I should see, *Siegfried and the Twilight of the Gods* illustrated by Arthur Rackham. His pictures, which seemed to me then to be the very music made visible, plunged me a few fathoms deeper into my delight. I have seldom coveted anything a I coveted that book; and when I heard that there was a cheaper edition at fifteen shillings (though the sum was to me almost mythological) I knew I could never rest till it was mine.”<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Lewis 1955, S. 75.

<sup>127</sup> Lewis 1955, S. 77.

## 3. Katalog

### 3.1 THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE

#### 3.1.1 Abbildung 1 - Frontispiz

Dem ersten Band wird als Frontispiz ein Motiv aus dem dritten Akt der Walküre vorangestellt.

Aus der düsteren Mitte der Unwetterwolke, aus der heftiger Regen niedergeht und Blitze hervorzucken, nähert sich Wotan dem Walkürenfelsen. Der heftige Wind erfasst die Flügel seines Helms und lässt den Umhang zu den Seiten wie Vogelschwingen auseinanderfliegen. Der Sturm und die Wolken begleiten ihn. Fast scheint er mit dieser Naturgewalt zu verschmelzen.

In einiger Entfernung, über dem tiefliegenden Horizont, der für den weiten Hintergrund angedeutet ist, zeigt sich mit zarter orange-rosa Färbung des Himmels das Abendrot.

Wotan ist eine imposante Erscheinung. Mit zornigem Blick fokussiert er sein Ziel, wütend streckt er den Speer nach vorne. Unerbittlich treibt er sein achtbeiniges Pferd<sup>128</sup> an, das in gestrecktem Galopp durch die Luft rast und sich nun, wie an der fliegenden Mähne zu erkennen ist, im Senkflug auf den Walkürenfelsen zu bewegt. Die scharfen Luftströme aus seinen Nüstern machen die Anstrengung deutlich, die Wotan dem Tier abverlangt.

Die bedrohliche Untersicht auf die Hufe des Tieres zeigt, wie nah der Betrachter am Geschehen ist, aber gleichzeitig nicht beteiligt, da Wotan ein Ziel schräg am Betrachter vorbei fixiert.

---

<sup>128</sup> Bei Wagner ist das Pferd weder namentlich genannt, noch als achtbeinig beschrieben. Rackham greift in seiner Darstellung auf die Mythologie zurück, wie sie zum Beispiel in der EDDA überliefert ist. vgl. Stange 2004, S. 272, Gylf. 15: "Unter der dritten Wurzel der Esche, die zum Himmel geht, ist ein Brunnen, der sehr heilig ist, Urds Brunnen genannt: da haben die Götter ihre Gerichtsstätte; jeden Tag reiten die Asen dahin über Bifröst, welche auch Asenbrücke heißt. Die Pferde der Asen haben diese Namen: Sleipnir, das beste, hat Odin: es hat acht Füße; das andre ist Gladr; das dritte Gyllir, das vierte Gler, das fünfte Skeidbrimir, das sechste Silfrintopp, das siebente Sinir, das achte Gils, das neunte Falhofnir, das zehnte Gulltopp, das elfte Lettfeti. Baldurs Pferd ward miti hm verbrannt."

### 3.1.2 Abbildung 2

Im grünlichen Wasser des Rheins sind die drei Rheintöchter ganz in ihr ausgelassenes Spiel versunken. Gemeinsam stürzen Woglinde und Wellgunde – die eine der anderen um Haaresbreite voraus – kopfüber auf Floßhilde zu und suchen sie mit ihren ausgestreckten Händen zu erreichen. Fast hätten die Schwestern sie erreichen können. Trotz ihrer offensichtlichen Freude an dem Spiel – sie lächelt und die scharfe Wende, die an den Spuren im Wasser nachvollziehbar wird, war ein erfolgreiches spielerisches Täuschungsmanöver, um den Schwestern zu entkommen – steigt sie hier aus der Verfolgungsjagd aus. Sie hat nicht nur eine ruhige Position eingenommen. Sie verschließt auch ein Ohr, um anzudeuten, dass sie die zum Spiel auffordernden Rufe von Woglinde und Wellgunde nicht mehr hören kann und will. Sie ist schon fast dem Bild entschwunden.

Mit sparsamen Mitteln wird hier eine von Felsschluchten geprägte Unterwasserlandschaft angedeutet. Den direkten Hintergrund des Geschehens dominiert ein sich emporreckender spitz zulaufender Felsen, der aber von den Rheintöchtern nicht weiter beachtet wird. Im kurzen Abstand zu dessen steil abfallender Seite ist ein weiterer, kleinerer aber ebenso schroffer Felsen angedeutet. Mit schlafwandlerischer Sicherheit und Eleganz, ganz in ihrem Element, bewegen sich die Rheintöchter in dieser zerfurchten Felslandschaft.

Die Rheintöchter sind junge, grazile Jugendstilschönheiten, die - ganz verführerische Naturwesen - unbedeckt und mit langem offenen Haar dargestellt werden. Mit ihren schönen und makellosen Gesichtern sind sie eher Typen als Individuen. Obwohl sie als eine einheitliche Gruppe, ein Kollektiv, dargestellt sind, ist dennoch eine gewisse Ausdifferenzierung erkennbar. Floßhilde nimmt, wie in diesem Moment deutlich ist, eine leichte Sonderrolle ein. Sie ist diejenige, die das Spiel unterbricht, bzw. beendet. Sie ist in dieser Situation die ordnende, bestimmende Hand der Gruppe.<sup>129</sup>

Die Differenzierung, die feine Binnenstruktur der 2:1-Einteilung, ist hier in diesem Bild konkret im Verhalten, vor allem durch die körperliche Nähe von

---

<sup>129</sup> Es ist ihre Sonderrolle, dass sie zeitweise als *prima inter pares* agiert.

Woglinde und Wellgunde zueinander und der leichten Distanz zu Floßhilde, nachvollziehbar. Unterstrichen wird sie durch die unterschiedliche Haarfarbe. Die blonde Floßhilde setzt sich von ihren brünetten Schwestern ab.

Die Rheintöchter werden hier als ein Kollektiv vorgestellt, in dem keine der drei eine volle Individualität entwickelt, Floßhilde jedoch eine partielle Sonderrolle einnimmt.

### 3.1.3 Abbildung 3

Das Bild zeigt das aufreizende Spiel, in das die Rheintöchter Alberich verwickeln. Dieser steht an der äußersten Kante des Felsens. Ihm steht die Wut ins Gesicht geschrieben. Mit äußerster Kraftanstrengung versucht er, Floßhilde am Arm festzuhalten. Da er sie nicht loslässt, zieht sie ihn so weit mit, dass er jeden Moment den Halt zu verlieren droht.

Floßhilde zeigt sich komplett unbeeindruckt von Alberichs Zorn, stößt sich vom Felsen ab und entzieht sich ihm so nahezu mühelos und mit einem Lächeln auf den Lippen.

Floßhildes Schwester im Hintergrund hat sich bereits vom Felsen abgestoßen und damit erfolgreich Alberichs Zugriff entzogen und im unmittelbaren Ausdruck ihrer Überlegenheit die Arme triumphierend ausgebreitet. Sie zieht die andere Schwester mit sich, die sich eng an ihren Rücken geschmiegt an ihr festhält. Dabei hat sie das Gesicht an das der anderen gelegt und blickt mit spitzbübischer Freude neckisch zur Seite. Sie scheint ihre offensichtliche Überlegenheit über Alberich zu genießen.

Alberich, zwar auch Naturwesen wie die Rheintöchter, ist in seiner koboldhaften Erscheinung das eklatante Gegenteil von deren Eleganz und Schönheit. Er hat einen langen struppigen Bart und ebensolche Haare, die von seiner Bewegung aufgewühlt hinter ihm herfliegen, ein düsteres zerfurchtes Gesicht, das durch die buschigen Augenbrauen und eine raubvogelartig gekrümmte Nase bestimmt wird. Er ist eine kleine knochig-sehnlige Erscheinung, deren Proportionen weit von einem klassischen Schönheitsideal entfernt sind. Um den Oberkörper hat er ein Fell gewunden.

Von seinen dunklen Armen und Beinen stehen die Haare wie Kaktusstacheln ab. Es ist ein Verweis auf seine unterirdische Heimat, dass er in seinem Inkarnat fast nicht vom dem Felsen, auf dem er steht, zu unterscheiden ist.

Die Art, wie die Rheintöchter mit Alberich spielen, hat deutliche Parallelen dazu, wie sie zuvor miteinander gespielt haben. Annähern, Täuschen, Sich-Entziehen sind Elemente hier wie dort. Jedoch kommt bei der Interaktion mit Alberich eine eindeutig erotische Komponente hinzu. Die Überlegenheit, die sie Alberich gegenüber empfinden und ausdrücken, wird zur Arroganz. Diese jedoch bewirkt in diesem Ungleichgewicht, dass der zuvor unschuldig-verspielte Umgang von Distanz und Nähe hier berechnend eingesetzt wird, um Alberich zu demütigen. Ihre Verspieltheit ist durchaus auch eine sexuelle Verspieltheit, in der sie ihre erotische Verführungskraft einsetzen.

Die Vergeblichkeit aber auch Unmöglichkeit von Alberichs Begehren wird in diesem Bild deutlich und damit einhergehend Alberichs Frustration, die sich in seinem Zorn zeigt. Es verdichtet sich der innere Zusammenhang von Alberichs Rage und dem Verhalten der drei Rheintöchter.

#### 3.1.4 Abbildung 4

Turmartig schraubt sich der Felsen, der das Bild dominiert, in die Höhe. Auf seinem Gipfel liegt das RHEINGOLD. Es ist ein kleiner, fast unscheinbarer faustgroßer Klumpen, der durch das hereinbrechende Sonnenlicht zum Leuchten gebracht wird und seine Umgebung mit warmen, rötlichen Strahlen erfüllt. Ausgehend von dem Felsen ist zum rechten Bildrand hin eine steile Felswand für die weitere Unterwasserlandschaft angedeutet. Alberich ist – eine Spur im Wasser hinterlassend – gerade um den Felsen herumgeeilt und nun dabei, mit raumgreifenden Bewegungen zielstrebig den Fels zu erklimmen. Die Anspannung seines Körpers ist überdeutlich. Sein grimmiger Blick richtet sich auf die Hand, die an einem Felsvorsprung Halt gefunden hat. Die Konzentration ist auf den Aufstieg gerichtet – der Blick noch nicht auf das Ziel. Er ist zweifellos geschickt, gleichwohl auf seine Bewegungen konzentriert. Schließlich bewegt er sich in einem Element, das nicht das Seinige ist, nicht so selbstverständlich und leicht wie die Rheintöchter es tun.

Diese schwimmen auf der gegenüberliegenden Seite in unmittelbarer Nähe zur Felsspitze. Nicht beunruhigt, sondern fast gleichmütig halten sie jede in eine andere Richtung Ausschau. Floßhilde ist für sich. Woglinde und Wellgunde sind durch locker ineinander verhakte Finger miteinander verbunden. Deutlich wird ihre Ahnungslosigkeit - geradezu Blindheit - gegenüber Alberichs Vorhaben. Sie sehen – buchstäblich – die dem Gold drohende Gefahr durch Alberich nicht.

### 3.1.5 Abbildung 5

Spielte sich das Geschehen bis eben noch in den höheren, helleren Bereichen des Rheins ab, so fällt der Blick jetzt in die dunkleren, von steilen Felswänden geprägte tiefe Region einer Felsschlucht auf dem Grund des Flusses.

Der Eindruck von großer Dynamik und Geschwindigkeit bestimmt das Geschehen. Alles ereignet sich sehr schnell.

Alberich hat die Tiefe der Schlucht erreicht, in der sich langsam das von oben einfallende Sonnenlicht verliert. Mit wehenden Haaren und flatterndem Rocksäum, halb kletternd halb springend, ist Alberich auf der Flucht. Äußerst flink ist er die steile Felswand hinabgeklettert – auf direktem Weg, wie die Spuren und wehenden Haare zu erkennen geben. Die Beute hält er in der rechten Hand fest an den Oberkörper gedrückt. Trotz der zum Grund hin schlechter werdenden Lichtverhältnisse erscheint Alberichs Gesicht hier hell und mit dem Lächeln auf seinen Lippen haben sich auch seine Gesichtszüge geglättet. Mit dem Lächeln und den geschlossenen Augen wirkt er äußerst zufrieden mit sich und der Welt. Nur noch ein, zwei Schritte und er wird in der Felsspalte verschwunden sein.

Die Rheintöchter stürzen dem fliehenden Nibelungen im Verband hinterher. Floßhilde ist dabei um Kopfeslänge den beiden anderen voraus. Woglinde und Wellgunde sind direkt hinter ihr. Die eine taucht mit gestreckten Armen Alberich blindlings hinterher. Die andere hat sich an ihre Schwester gehängt und scheint, da ihr Gesicht abgewendet ist, auf die Felsspalte zu schauen.

Wenn Alberich diese erreicht, hat er sich vollständig ihrem Zugriff entzogen und das Gold ist verloren.

Floßhilde blickt mit dem Ausdruck größter Sorge auf den Fliehenden. Sie scheint, anders als ihre Schwestern, nicht mehr ausschließlich auf die Verfolgung ausgerichtet zu sein. Obgleich sie sich Alberich hinterher streckt, spiegelt sich in ihrem Blick auf den Nibelungen auch das Wissen um die Konsequenzen der gelingenden Flucht.

### 3.1.6 Abbildung 6

Das Bild präsentiert einen Blick in Freias Garten. Auf einer Bergkuppe, umgeben von einer Wiese, steht der Apfelbaum, der die für die ewige Jugend und damit Unsterblichkeit der Götter so wichtigen Früchte trägt.

Eine dichte Wolkendecke, die den Berggipfel hinterfängt, versperrt den Ausblick zwischen Boden und Baumkrone. Durch die untersten Äste der Krone hindurch ist jedoch der für die Ferne angedeutete felsige Gipfelzug eines Gebirges erkennbar.

Ein Zaun, der in Ausschnitten links und rechts nahezu verschwindend klein neben der Bergkuppe zu erkennen ist, markiert die Grenzen des Gartens gegenüber der Außenwelt, ohne jedoch Schutz zu bieten. Am rechten Verlauf des Zauns ist ein Wasserrad zu sehen, das für die nötige Wasserversorgung des Gartens sorgt. In seiner unmittelbaren Nähe steht ein rot blühender Rosenstock.

Freia ist dabei die Äpfel zu ernten. Der Korb im Vordergrund ist schon nahezu gefüllt.

Der Baum trägt so üppig Früchte, dass er, obwohl viele der kleinen goldgelben Früchte bereits auf die Wiese gefallen sind, noch immer reich bestückt ist. Dank Freias Pflege ist er eine üppig sprudelnde und scheinbar nicht versiegende Quelle des Lebens.

Begleitet wird Freia von ihren Katzen, von denen ihr eine genüsslich um die Füße streicht und die andere, in aller Ruhe mit einem der Äpfel spielend, auf Freias Falkenumhang auf der Wiese liegt.

Die Göttin steht ganz dicht am Stamm des Baumes, eine Hand zum Pflücken an einen Apfel gelegt. Aus dieser Haltung herausgedreht blickt sie seitlich aus dem Bild heraus. Was sie abgelenkt hat, ist nicht ersichtlich. Aber es muss eine eigene Ahnung oder innere Wahrnehmung gewesen sein, denn auf eine äußere Störung hätten wohl auch die sensiblen Katzen reagiert.

Das Bild verweist auf die Dinge, für die die Göttin Freia steht, die ihre Bedeutung für die Gemeinschaft der Götter ausmachen und was somit mit ihr auf dem Spiel steht.

Freia ist die junge, schöne Göttin, die den Apfelbaum pflegt und in dieser Funktion als Garantin der ewigen Jugend quasi eine Einheit mit dem Baum bildet und nicht von ihm zu trennen ist. Diese Rolle steht in dieser Darstellung im Zentrum. Was aber ebenso anklingt ist, dass sie nicht nur in der nordischen Mythologie, sondern auch in der Wagnerschen Prägung<sup>130</sup> die Göttin der Liebe ist.

Unterstrichen wird dieser Aspekt darüber hinaus durch ikonografische Verweise auf die Liebesgöttin der klassischen Mythologie. Rackham stellt sie mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch dar, das auf die Füße herabfallend die Beine bedeckt, und greift damit die antike Ikonografie der Liebesgöttin – die griechische Aphrodite oder römische Venus – auf<sup>131</sup>. Als Attribut verweist die rot blühende Rose, die am Rand von Freias Garten wächst, auf Aphrodite.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Ersichtlich ist dieser Aspekt Freias weniger aus dem Libretto, denn aus der Partitur, genauer aus der Verwendung des Freia-Motivs. Zwar gibt es eindeutige Liebesmotive, jedoch erscheint das Freia-Motiv immer wieder in Zusammenhängen – in solchen, in denen sie selbst nicht thematisiert wird –, in denen die „minnigliche Liebe“ anklingt. Diese Verwendung findet sich in allen vier Teilen des RINGS. vgl. Burghold 1981, S. 30, 35, 37, 54, 68, 129, 133, 249, 251, 275, 278 u. 336.

<sup>131</sup> vgl. Abb. 75 u. 76. vgl. *Aphrodite von Melos (Venus von Milo)*, um 130 v. Chr., Marmor, Höhe 2,04 m. Paris, Louvre. in: Wetzel, Christoph (Hg.): *BELSER STILGESCHICHTE*, Mainz 1999, S. 124, Abb. 111. sowie: *Porträt einer flavischen Dame als Venus*, Ende 1. Jh. n. Chr., Marmor, Höhe 1,84 m. Museo Capitolino, Rom. in: Ramage, Nancy H., Andrew Ramage: *RÖMISCHE KUNST VON ROMULUS ZU KONSTANTIN*, Köln 1999, S. 148, Abb. 5.19.

<sup>132</sup> vgl. Bredekamp 1996, S. 67. Die Assoziation an Botticellis *Primavera* kommt nicht von ungefähr, sondern verweist mithin auch auf die zeitgenössische Inszenierungspraxis des RING durch Cosima Wagner. vgl. hierzu: Mink 2000, S.46 und Shaw 1973, S. 181 sowie Kap. 2.3 der vorliegenden Arbeit.

### 3.1.7 Abbildung 7

An einem flachen dicht bewaldeten Uferstück sitzt Loge und hört den Rheintöchtern zu, die sich mit verzweifelt flehenden Gesten an ihn wenden. Ruhig und aufmerksam, ernst und mit konzentriertem Blick auf die Rheintöchter schauend, hockt er auf seinem ausgebreiteten Umhang am Flussufer.

So undurchdringlich wie der Wald hinter ihm scheint auch Loge zu sein. Seine Körperhaltung ist ambivalent. Einerseits nähert er sich den Rheintöchtern an. Er sitzt an der Uferkante, lässt ein Bein herabhängen und hat den Fuß auf einen flachen, wasserumspülten Stein gesetzt. Mit den Zehenspitzen berührt er sogar die Wasseroberfläche, jedoch beginnt unter der leichten Berührung an dieser Stelle das Wasser zu brodeln und als feiner Dampf emporzusteigen. Andererseits bleibt das andere Bein angewinkelt, so dass er jederzeit plötzlich und ohne Umschweife aufstehen, bzw. aufspringen, und sich entfernen kann.

Loges Körperhaltung entspricht seinem ambivalenten Wesen. Er ist sowohl Gott des Feuers als auch das Element selbst, wobei die Grenzen zwischen körperlicher und elementarer Erscheinung fließend sind. Sein Wesen spiegelt sich in seinem Äußeren wider. Die Farbe Rot dominiert seine Kleidung. Der Stoff erscheint fließend wie Lava. Desgleichen sind seine Haare rötlich. Hier stehen sie wie lodernde Flammen von seinem Kopf ab und aus ihren vermeintlich züngelnden Flammen kräuseln sich Rauchfahnen empor.

Rackham greift bei der Gestaltung Loges auf die Ikonografie des Teufels zurück. Mit den spitzen Ohren, der spitzen Nase und dem ebenfalls spitzen Kinn mit Ziegenbärtchen verleiht er ihm mephistophelische Gesichtszüge.<sup>133</sup>

Die Rheintöchter treten hier Loge gegenüber als Kollektiv auf. Floßhilde ist zwar für den Betrachter an ihren blonden Haaren erkennbar, jedoch bleibt sie, die *prima inter pares*, in diesem Moment am weitesten im Wasser. Ihnen

---

<sup>133</sup> vgl. Arthur Rackham, *A Bargain with the Devil*, 1907. Tuschezeichnung mit Wasserfarben koloriert, 35 x 28 cm. in: Engen 2002, S. 92. Arthur Rackham, *A grand pas de deux performed in the very first style by the two*, 1898. Tuschezeichnung. in: Wootton 1999, Abb. 231. Bei beiden handelt es sich um Teufelsdarstellungen, die ebenso wie Loge schlanke und lässig-elegante Erscheinungen sind.

allen ist ihre Verzweiflung anzusehen, mit der sie Loge flehend ihre Hände entgegenstrecken, und jede hat in diesem Moment ihre eigene Ausprägung dieser Geste.

### 3.1.8 Abbildung 8

Es ist der Moment, in dem Freia aus der Mitte der Götter entführt wird. Dominiert wird das Bild von den Gestalten der beiden Riesen Fasolt und Fafner und ihrer zum Teil nur mühsam gezügelten Wut.

Die Dreiergruppe befindet sich auf einem mit Felsbrocken übersäten Bergkamm und wird nahezu komplett vom Himmel, der mit einer dicht geballten Wolkendecke überzogen ist, hinterfangen. Der Horizont liegt äußerst niedrig und der Betrachter blickt aus einer leichten Untersicht auf die Handlung.

Fasolt ist von der Seite zu sehen. Es wird deutlich, dass er sich energisch und zielstrebig mit großem ausholenden Schritt vom Ort des Geschehens entfernen will. Sein verdüsterter Blick ist nach vorne gerichtet. Unsanft und mit festem Griff hat er seinen Bruder Fafner am Hemd gepackt, um diesen mit sich wegzuziehen. Wo Fasolt seine Wut zwar deutlich macht aber noch im Griff hat, bricht sie aus Fafner heraus. Halb zum Gehen gedreht hat er sich zurückgewendet und streckt mit hassverzerrtem Gesicht seine geballte rechte Faust in Richtung der Götter außerhalb des Bildes. Sein gestreckter Arm ist damit auch die Verlängerung des Armes seines Bruders, der mit seiner Faust den Kragen gepackt hat. Diese drohende Gebärde wird noch von dem gewaltigen Knüppel, den er mit der anderen Hand schwingt, in beunruhigender Weise verstärkt.

Ebenso unsanft wie seinen Bruder hat Fasolt Freia<sup>134</sup> gepackt und zieht sie hinter sich her. Seine enorme Hand umfasst die ihre und nahezu den halben Unterarm. Die grazile Göttin stemmt sich mit ihrem Körper gegen die

---

<sup>134</sup> Die Freia dieses Bildes hat wenig physiognomische Ähnlichkeit mit derjenigen in Abbildung 6. Das Bild von Freia in ihrem Garten ist auf '09 datiert. Es entstand also ein Jahr zuvor. Die spätere entspricht eher dem Prä-Raffaelitischen Jane-Morris-Typ.

Entführung. Voller Verzweiflung geht ihr Blick auf die riesige Hand, die sie gepackt hält und die sie versucht mit ihrer freien Hand wegzuschieben. Ihre Gegenwehr ist jedoch erfolglos. Es sieht sogar so aus, als würde sie von dem Riesen gar nicht wahrgenommen werden. Ihre Gegenwehr mit aller Macht geht in der sich entfaltenden körperlichen Kraft der Riesen unter.

Die beiden Riesen, die Baumeister Walhalls, sind Wesen, die mit ihrem wilden Äußeren eher den Nibelungen ähneln als den eleganten und kultivierten Göttern. Das von harter körperlicher Arbeit bestimmte Leben hat seine Spuren in den Gesichtern der beiden Riesen hinterlassen. Die Gesichter sind zerfurcht und Fasolt wirkt fast schon ausgemergelt. Beide Riesen haben zerzaustes, ungepflegtes Haar und ebenso struppige Vollbärte, aber sie unterscheiden sich deutlich. Fasolts Haar ist blond und wirkt fast ein wenig lockig. Seine Nase ist unauffällig gerundet. Fafners Haar dagegen ist schwarz und hängt glatt von Kopf, Wange und Kinn herab. Anders als sein Bruder trägt er eine Kopfbedeckung – eine Fellkappe in Form einer phrygischen Mütze. Außerdem hat er eine markante lange und gebogene Nase wie ein Raubvogelschnabel, die an den Nibelungen Alberich erinnert. Deutlich stehen von Armen und Beinen die Körperhaare wie Kaktusstacheln ab.

Beide tragen eine kurze Stofftunika, die knapp die Oberschenkel bedeckt. Darüber haben sie ein Fell um den Oberkörper gewickelt. Ein Gürtel hält das Fell jeweils in der Taille zusammen. Fasolts Gürtel ist mit kunstvoll verzierten Metallplatten besetzt. Der von Fafner ist aus bunt gemustertem Stoff, an dem eine Scheide mit dazugehörigem langen Messer hängt. Fasolt trägt einfaches Schuhwerk und um die Wanden gebundene Fellstulpen. Fafner hingegen ist barfußig. Beide tragen primitiven Perlenschmuck um Hals, bzw. Fußgelenk, der ihren Sinn für nutzlose aber schöne Dinge zeigt und sie auf ihre Art als Ästheten kennzeichnet.

### 3.1.9 Abbildung 9

Aufziehender Nebel hüllt die Gruppe der Götter ein und lässt auch die Umgebung nahezu verschwinden. Nur vereinzelte Baumkronen im

Hintergrund und ein schmaler Streifen des Bodens im Vordergrund sind zu erkennen.

Die Götter scheinen wie gelähmt und fassungslos. Es gibt keinen Blickkontakt zwischen ihnen – jeder ist in diesem Moment für sich allein.

Da ist zunächst Fricka, Wotans Gemahlin. Mit ihrem aufwendig gearbeiteten Kleid, dem schmückenden Gürtel, dem Umhang mit prächtig gearbeiteter Schließe sowie den gescheitelten und hochgesteckten Haaren ist sie eine elegante Erscheinung. Sie trägt weder Waffen noch Rüstung, ist also frei von jeglichem Verweis auf Wehrhaftigkeit oder kämpferische Auseinandersetzung. Sie ist die Hüterin der Ehe, ihre Domäne ist die häusliche Sphäre. Das Haus ist ein Ort, an dem kämpferische Auseinandersetzung traditionell nicht geduldet werden und damit keinen Platz haben. Diese Waffen- bzw. Kampfllosigkeit wird in ihrer Erscheinung reflektiert.

Bei ihr, halb hinter ihr verborgen, steht Froh. Mit seinem zwar kantigen, aber bartlosen Gesicht, sowie dem Blumenkranz in seinem Haar, hat er nichts von der martialischen Erscheinung, die Donner und Wotan zu eigen ist. Er ist Höfling, nicht Kämpfer.

Donner steht im Vordergrund am linken Rand des Bildes. Sein Oberkörper ist noch klar erkennbar, seine Beine sind jedoch bereits vom Nebel umhüllt. Mit dem Lederhemd eines römischen Legionärs ist er als Kämpfer dargestellt. Nun hängt jedoch sein Arm kraftlos an seinem Körper herunter, und der Hammer in seiner Hand scheint ihm zu schwer zu werden und droht, jeden Moment seinem Griff zu entgleiten. Er ist noch nicht komplett von der Fahlheit des Nebels ergriffen, gleichwohl wirkt sein bärtiges Gesicht bereits alt und eingefallen.

Etwas abseits von dieser Gruppe steht Wotan. Er trägt einen langen lockigen Bart und hat volles schulterlanges Haar. Auf seinem Haupt ruht ein Lorbeerkranz, die *corona triumphalis*, die ihn als Herrscher und erfolgreichen Kriegsherrn auszeichnet. Mit seinem verbliebenen Auge starrt er grimmig vor sich hin. Obwohl er mit seinen breiten Schultern und dem pelzverbrämten Umhang an sich eine imposante Erscheinung ist, stützt sich

aber trotz seiner physischen Kraft auf seinen Speer. Das Symbol von Wotans Macht und Herrschaft wird als profane Stütze gebraucht.

In Konsequenz von Freias Entführung ist Nebel aufgezogen und es wird offenbar, was passiert wenn die Götter von der Quelle ihrer Jugend – den Äpfeln – abgeschnitten sind: Sie beginnen zu altern, sind dem Verfall ausgesetzt. Das gilt jedoch nicht für Loge.

Loges Vitalität wird nicht beeinträchtigt. Seine rötliche Erscheinung sticht aus dem Grau hervor. Da er sowieso von dem Genuss der Äpfel ausgeschlossen ist, kann ihm die Abwesenheit Freias nichts anhaben. Er beobachtet, halb hinter Wotan verborgen, mit süffisantem Lächeln das Geschehen.

Das Bild präsentiert die Gemeinschaft der Götter, die dem kalten Nebel – dem Zahn der Zeit – schutzlos ausgeliefert sind. Die Starre und Lähmung macht die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein besonders deutlich. Auch deutet das Bild die Gruppenstruktur an und zeigt Loges Sonder-, bzw. Außenseiterrolle.

### 3.1.10 Abbildung 10

Die Handlung ist inzwischen in Nibelheim, dem unterirdischen Reich der Nibelungen, angekommen. Diese schmucklose Welt ist von rohem, grob behauenen Naturfelsen geprägt. Die einzige Spur von Vegetation sind hier an diesem Ort von oben herabwachsende Baumwurzeln, die sich am Fels entlang wachsend in den Stein krallen. Hier sind Alberich und Mime zu sehen. Mit einer Hand hat Alberich seinen Bruder am Ohr gepackt und zwingt ihn ohne größere Kraftanstrengung mit diesem besonders demütigenden Griff in die Knie. Jede Faser seines Körpers scheint unter Spannung zu stehen. Er steht leicht gedreht, so dass er jetzt Mime am ausgestreckten Arm um sich herumführen kann. Während er dies tut, scheint er Mime auch noch anzuknurren. Er ist brutal und grausam und macht auch vor der eigenen Familie nicht Halt.

Mime – von gleicher Statur wie sein Bruder, aber etwas heller in der Erscheinung - ist halb in den Knien zusammengesackt. Er hat sich von Alberich weggedreht und versucht, sein Ohr und sein Gesicht zu schützen. Mit angstgeweiteten Augen starrt er auf die Peitsche in Alberichs zur Faust geballten anderen Hand. Es ist der klägliche Versuch, dem Griff zu entgehen und sich vor eventuellen Hieben zu schützen.

Dieser Raum wird, anders als der Gang, der hinter den beiden in den Fels hineinführt, besonders erhellt, so dass sich die Schatten der beiden an Boden und Wand abzeichnen.<sup>135</sup>

### 3.1.11 Abbildung 11

Im selben hell erleuchteten Raum an einer anderen Stelle ist Mime zu Boden gesunken. Leicht nach vorne geneigt kauert er am Boden, die Arme eng am Körper, die Hände am Gesicht, das in fassungsloser Furcht grotesk verzogen ist. Mit weit aufgerissenen Augen schießt er hinter sich, wo sich für ihn Unbegreifliches ereignet.

Hinter Mime sieht man den Grund für seinen Schrecken. Was die Form des Rauches andeutet, verraten die Schatten auf dem Boden deutlich. Alberich ist anwesend und lässt Mime seine Peitsche, die er zuvor nur in seiner Hand gehalten hat, spüren, ohne dass dieser so recht nachvollziehen kann, woher die ihm zugefügten Schmerzen kommen, was ihn mit Angst und Schrecken erfüllt.

Alberich ist nicht nur brutal, sondern auch ausgesprochen grausam. Um seinen Bruder zu quälen und zu drangsalieren, setzt er den Tarnhelm auf. Dieser wird in diesem Bild als Machtinstrument seiner Terrorherrschaft etabliert.

---

<sup>135</sup> Der Schattenwurf ist nicht logisch nachvollziehbar, was dem Geschehen keinen Abbruch tut. Aber das Phänomen „Schatten“ wird hier zur Geltung gebracht – im nächsten Bild spielt es eine wichtige Rolle.

### 3.1.12 Abbildung 12

In einer Felsenhalle steht Alberich am Eingang zu einem weit in den Felsen führenden Gang auf einem erhöhten Felsvorsprung. Unterhalb dieses Vorsprungs strömt eine nicht abreißen wollende Schar an Nibelungen heran. Sie tragen geschmiedete Gefäße in unterschiedlicher Form herbei, die sie unterhalb des Felsvorsprungs ablegen und aufhäufen.

Sie wirken zum Teil verängstigt. Ein Nibelung im Schatten des Felsvorsprungs blickt mit angstgeweiteten Augen und gefalteten Händen wie eine höhere Macht um Erlösung bittend in Alberichs Richtung hinauf. Ein anderer im Vordergrund scheint nur grummelnd mit der Situation zu hadern. Die so geknechteten Nibelungen sind zwar eine unabsehbar große Schar, ein Kollektiv, aber keine gleichförmige Masse. In Aussehen und in ihrer Reaktion auf die Unterdrückung durch Alberich sind durchaus Unterschiede zu erkennen. Dennoch fügen sich alle notgedrungen ihrem Schicksal, Alberichs neu gewonnener Macht – der Macht des Rings.

Alberich auf dem Plateau ist voller Anspannung. Gierig auf den anwachsenden Hort starrend schwingt er scheinbar ziellos seine Peitsche über die Nibelungen hinweg. Jenseits der Nibelungenschar hockt Mime auf dem Boden – jetzt nicht mehr verängstigt, sondern mit wutverzerrtem Mund – und versucht, sich vor den Peitschenhieben zu schützen.

Das Bild zeigt deutlich, wie Alberich an den Hort gelangt: Durch rücksichtslose Ausbeutung des Volks der Nibelungen. Angetrieben von seinem gierigen Eifer übt er sein Terrorregime aus, knechtet sein Volk und macht auch vor dem eigenen Bruder nicht Halt.

Zugleich veranschaulicht das Bild auch eine weitere Facette von Mime, in dem nach der Furcht nun langsam die Wut über die Erniedrigung deutlich wird.

### 3.1.13 Abbildung 13

Rackham hat hier den Bruchteil einer Sekunde eingefangen, der Loges Wesen und Raffinesse eindrucksvoll zur Schau stellt. Die Schlange, in die

Alberich sich mit Hilfe des Tarnhelms verwandelt hat, liegt zwischen Loge und Wotan. Sie hat sich aufgerichtet und geht mit bedrohlich aufgerissenem Maul und wild zügelnd Loge an. Die langen spitzen Giftzähne sind dabei eine Bedrohung für sich. Loge weicht vor diesem plötzlichen Angriff vermeintlich in höchstem Maße erschreckt zurück. Für einen Augenblick scheint er die Fassung verloren zu haben.

Eindrucksvoll zeigt sich hier einmal mehr die Dualität von Loges Wesen. Er ist der Gott des Feuers und das Element gleichermaßen, wobei es keine Grenzen zwischen seinem Körper und seiner Kleidung gibt.

Sein Umhang wird wie von einer plötzlichen Böe erfasst aufgebläht. Das Ende des Umhangs, das er in der Hand hält, läuft in Flammenzungen aus. Zum Teil ist nicht zwischen Material und Element zu unterscheiden. Der Rock verliert seine Form, so dass Loge eine Flamme hinter sich herziehen scheint. Auch seine Haare schlagen wie plötzlich angefachte Flammen empor. Selbst seine spitzen Ohren scheinen sich vor Schreck aufzurichten.

Dies alles ist ein perfides Täuschungsmanöver für Alberich, was sich an verschiedenen Stellen zeigt. Zwar weicht Loge mit dem Oberkörper zurück, behält aber mit beiden Beinen einen festen Stand. Eindeutiger ist der Blick in Loges Gesicht. Mit dem Arm, den er der Berührung der Schlange entzieht, entzieht er sowohl dem Blick der Schlange als auch dem Blick des Betrachters einen Teil seines Gesichts, so dass erst bei genauerem Hinsehen das Täuschungsmanöver offenbar wird. Wahre vor Schreck entgleiste Gesichtszüge und vor Angst geweitete Augen sucht man vergebens. Mit schmalen Augen und höchst konzentriertem Blick fixiert er die Schlange – die gewölbte Wange lässt ein maliziöses Lächeln hinter seinem Arm vermuten.

Die Schlange hat sich auf Loge konzentriert, der mit seiner Reaktion nicht nur die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, sondern auch den Blick auf Wotan verdeckt. Dieser steht im Halbdunkel einer Felsnische – den Umhang fest an den Körper gezogen, den Speer auf den Boden gestellt – und quitiert die Maskerade, die sich vor seinen Augen abspielt mit einem wissenden Lächeln.

Schließlich arbeitet er bei dieser Verschwörung gegen Alberich mit Loge zusammen.

### 3.1.13.1 Exkurs: Arthur Rackham und Aubrey Beardsley

Mitte der 1890er Jahre arbeiteten Rackham und Beardsley für den selben Verlag – J. M. Dent, London.<sup>136</sup> Ob sie miteinander bekannt waren, ist nicht überliefert, gleichwohl nicht unwahrscheinlich.

Jenseits der persönlichen Bekanntschaft sind in Rackhams Werk konkrete Bezüge zur Arbeit von Aubrey Beardsley feststellbar. Zwei parodistische Zeichnungen sind überliefert. Die *Westminster Budget* veröffentlichte am 20.07.1894<sup>137</sup> *Nightmare: Horrible Result of Contemplating an Aubrey Beardsley After Supper*<sup>138</sup>. Ein Jahr später, 1895, veröffentlichte die *Westminster Gazette* eine weitere Parodie von Rackham auf Beardsley, die eine junge Frau zeigt, die abgelenkt ihr Buch hat fallen lassen und sich die Haare rauft.<sup>139</sup> Die Zeichnung trägt den Titel *The New Fiction: A Protest Against Sex Mania' by the Philistine*.

Der künstlerische Einfluss von Beardsley auf Rackham wird von dessen Biografen an verschiedenen Stellen festgestellt.<sup>140</sup>

Von Rackham selbst ist eine handschriftliche Liste überliefert, auf der er die „33 Greatest Painters of the XIX Century“<sup>141</sup> benannt hat. Darin findet sich eine Gruppe von elf Künstlern „exclusively (virtually) black and white illustrators“<sup>142</sup>, zu denen er auch Beardsley zählt.

Man entdeckt weitere Berührungspunkte, außer den bisher von der Literatur benannten, wenn man der Konzeption von Loge, bzw. seiner Körperlichkeit

---

<sup>136</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 40.

<sup>137</sup> vgl. Gettings 1975, S. 45.

<sup>138</sup> Arthur Rackham, *A nightmare: horrible result of contemplating an Aubrey Beardsley after supper*. veröffentlicht: 20. Juli 1894 in *Westminster Budget*. in: Gettings 1975, S. 45.

<sup>139</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 39.

<sup>140</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 111-113, 153, 154, 172; Hudson 1960, S. 40, 44.

<sup>141</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 45.

<sup>142</sup> vgl. Hamilton 1995, S. 45.

Aufmerksamkeit schenkt. In den Illustrationen beider Künstler<sup>143</sup> lässt sich eine vergleichbare Auffassung der körperlichen Dualität des Feuergottes feststellen. Diese äußert sich in den fließenden Grenzen zwischen Körper und Element.

Darüber hinaus haben sowohl Beardsley<sup>144</sup> als auch Rackham bei ihrer zeichnerischen Bearbeitung des RING-, bzw. des RHEINGOLD-Stoffes exakt den gleichen Moment im Bild festgehalten<sup>145</sup>: Die Bedrohung durch den in eine Riesenschlange verwandelten Alberich. Beide haben ihre eigene künstlerische, deutlich den Personalstil zeigende Lösung. Und auch inhaltlich sind leicht unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. So ist z. B. Wotans Amusement ob Loges Verstellung gegenüber Alberich und damit der gelingenden Täuschung des Nibelungen bei Beardsley wesentlich offensichtlicher als bei Rackham.

#### 3.1.14 Abbildung 14

In dem dargestellten Handlungsmoment ist der aufgetürmte Hort Dreh- und Angelpunkt für eine Vielzahl von Ängsten und Konflikten, die sich um ihn herum entwickeln.

Deutlich überragen die aufgestapelten Schmiedearbeiten der Nibelungen Freia. Bangend steht sie rechts dicht neben dem Hort, fast schon an ihn herangedrängt und schaut mit verzweifelmtem Blick darauf. Die unmittelbare Nähe der beiden verdeutlicht, dass mit dem Hort auch das Schicksal von

---

<sup>143</sup> Aubrey Beardsley, *The Third Tableau of „Das Rheingold“*, 1896. Tuschezeichnung. 25,5 x 17,5 cm. in: Sutton 2002, Abb. 10. für Rackham vgl. z. B. Abbildung 32.

<sup>144</sup> Beardsley war ein begeisterter Wagnerianer. Beispielhaft kann er für den besonderen Zugang der sogenannten *Decadence* der 1890er Jahre zum Werk des Komponisten stehen. Er hat sich auf literarische und zeichnerische Art mit Wagners musikalischem Werk auseinandergesetzt. siehe: Aubrey Beardsley, *The Third Tableau of „Das Rheingold“*, 1896. Tuschezeichnung. 25,5 x 17,5 cm. in: Sutton 2002, Abb. 10, sowie: Aubrey Beardsley, *The Fourth Tableau of „Das Rheingold“*, 1896. 33,5 x 22,0 cm. in: Sutton 2002, Abb. 13. Die angeführten Abbildungen gehören zur COMEDY OF THE RHINEGOLD. vgl. Jempson 1996, Sutton 2002 und Heyd 1986, S. 169 – 190.

<sup>145</sup> siehe Aubrey Beardsley, *The Third Tableau of „Das Rheingold“*, 1896. Tuschezeichnung. 25,5 x 17,5 cm. in: Sutton 2002, Abb. 10; für Rackham: Abb. 13.

Freia verhandelt wird. Ihre aneinandergelegten, geballten Fäuste veranschaulichen die innere Anspannung der Göttin in dieser Situation.

Die beiden Riesen legen deutlich dar, was im Zentrum der Auseinandersetzung steht. Fasolt<sup>146</sup> hat sich nach vorne zum Hort gebeugt und zeigt nicht nur mit einem, sondern mit zwei gestreckten Zeigefingern direkt auf eine Stelle im Hort, die er ebenfalls mit leicht grimmigem Blick fixiert. Fafner steht halb hinter ihm. Er hat sich leicht nach vorne gebeugt und spricht mit ernstem Gesicht Wotan an. Die leicht gespreizten Finger seiner rechten, Wotan zugewendeten Hand sind als den Gott ansprechende und auffordernde Geste zu verstehen. Gleichzeitig weist der Riese mit dem linken gestreckten Arm und geschlossenen Fingern auf Freia. Auf diese Weise werden Wotan und Freia in einen deutlichen inhaltlichen Zusammenhang gebracht, in dessen Zentrum eben jene Stelle des Hortes steht, auf die Fasolt weist. Die beiden Riesen treten hier als Verhandlungspartner in einer (noch nicht) zerstrittenen Einheit auf. Jeder der beiden vertritt ein Argument ihrer Forderung. Diese enge Verbundenheit, die auf dem hier gezeigten gemeinsamen Interesse beruht, wird in der Darstellung durch ihre unmittelbare Nähe zueinander kenntlich gemacht. Beinahe sieht es so aus, als würde es sich nicht um zwei Riesen handeln, sondern um ein riesenhaftes Wesen mit zwei Oberkörpern.

Wotan, der von Fafner mit dem Hinweis, was auf dem Spiel steht, aufgefordert wird, eine Entscheidung zu treffen, nämlich mit dem Ring die fragliche Lücke im Hort zu verschließen, ist zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht bereit, dieses zu tun. Dumpf starrt er auf die Stelle, auf die Fasolt weist. Seinen Speer hat er wie zur Demonstration seiner Autorität senkrecht auf den Boden gestellt und umfasst den Schaft mit seiner geballten Faust.

In diesem Moment sind die anderen Götter zu Randfiguren geworden, die bei der Entscheidungsfindung außen vor stehen. Froh erscheint nicht. Fricka blickt in Richtung ihrer Schwester. Donner steht zwar direkt neben Fricka,

---

<sup>146</sup> Fasolts Nase ähnelt hier mehr der seines Bruders als in Abbildung 8, wo sie noch etwas abgerundeter und weniger vogelschnabelartig erscheint. Hieran zeigt sich, dass es mehr auf den Typ ankommt, als auf das akribische, wenn nicht sogar pedantische, Wiedergeben von physiognomischen Details. Siehe auch Anmerkung 115.

hat aber einen düster-unbeteiligten Gesichtsausdruck. Loge ist die Verbindung zwischen dieser Dreiergruppe und dem Geschehen im Zentrum des Bildes. Er hat sich leicht nach vorne gebeugt, um Wotans Kampf mit sich selbst, der sich in seinem Gesicht zeigt, besser beobachten zu können. Loges Gesichtsausdruck ist gespannt und aufmerksam. In einer Geste der Konzentration hat er seine Fingerspitzen aneinander gelegt. Er ist sehr interessiert an Wotans Entscheidung und der Entscheidungsfindung, jedoch auf neutrale, fast emotionslose Art und Weise. Eine Freude an dem Leid der Götter, wie sie zuvor beim aufziehenden Nebel deutliche wurde, zeigt er hier nicht.

### 3.1.15 Abbildung 15

Dunstige schwarze Schwaden hängen über der Szenerie, die in nächtlich-bläulichem Licht erscheint, und verschleiern das obere Drittel des Bildes. Über sie hinweg, fast mit dem Dunkel des Nachthimmels verschwimmend, fliegen Wotans Raben.

Hier ragen zwei mächtige Felsen aus dem Untergrund heraus. Der Blick zwischen ihnen hindurch zeigt, dass die Dunkelheit auch weitere Teile der Landschaft, so auch die für den Hintergrund angedeuteten Berggipfel, erfasst hat.

Aus einer Felsspalte zur Seite erscheint Erda. Sie wird von einem hellen Licht begleitet, das hinter ihr aus dem Felsen hervorbricht, sie hinterscheint und so sie und ihre nähere Umgebung aus dem Dunkel heraushebt. Ihre nackte Gestalt wird von einem hauchzarten Schleier umweht und umschwebt, der sie zwar be- aber nicht wirklich verdeckt und so eher wie ein Teil ihrer Aura wirkt, denn wie irgendeine Art von Bekleidung. Erda scheint alterslos. Zwar hat sie keine jugendlichen Gesichtszüge wie die Rheintöchter oder Freia, aber ein glattes Gesicht und runde, volle Brüste. Der größte Teil von ihr bleibt in diesem Moment im Schutz des Felsens verborgen. Sie ist eine geheimnisvolle auratische Erscheinung. Ihre durch die zarten Schleier kaum verhüllte Nacktheit zeigt an, dass sie einer anderen Sphäre als die Götter angehört.

### 3.1.16 Abbildung 16

Mit rasender Wut und hassverzerrtem Gesicht ist Fafner auf seinen Bruder Fasolt losgestürmt. Er packt ihn an der Kehle, rammt ihm sein Knie in den Unterleib und hält mit gestrecktem Arm den mächtigen Pfahl in die Höhe, als wolle er damit Fasolts Schädel zertrümmern. Mit der ganzen ungebremsten Wucht seines Körpers bringt er Fasolt zu Fall. Es besteht kein Zweifel daran, dass Fasolt, einmal gefallen, nicht wieder aufstehen wird.

Völlig überrascht von dem Angriff und der unvermittelten Wucht hilflos ausgeliefert, kann Fasolt dem Angriff nichts entgegensetzen oder auch nur seinen Fall abfangen. Er wird von der Wucht regelrecht von den Füßen gerissen und findet keinen sicheren Tritt. Er reißt die Arme in die Höhe, schreit und fällt. Am kleinen Finger seiner rechten Hand steckt das Objekt der Begierde: der Ring.

Das Geschehen wird komplett von einer düster geballten Wolkendecke hinterfangen, wodurch die beunruhigende und aufwühlende Atmosphäre des Augenblicks betont wird. Der Fluch fordert mit Fasolt sein erstes Opfer. Unerbittlich und unentrinnbar entfaltet er seine Wirkung. Die wild entfesselte Gier nach sich selbst, die der Ring auslöst, ist die tödliche und unentrinnbare Gefahr des Ringfluchs.

### 3.1.17 Abbildung 17

Aus einer leichten Untersicht schaut man auf den wieder deutlich verjüngten Donner, der den ungetrübten Eindruck von zurück erlangter göttlicher Stärke vermittelt. Der muskulöse, vor Kraft und Leben strotzende Gott steht an leicht erhöhter, exponierter Stelle und hat mit konzentriertem Blick den Hammer zum Schlag ausgeholt. Hinter ihm türmt sich die dicht geballte und in ihrer Spitze bedrohlich verdunkelte Wolkensäule empor.

Die ganze Atmosphäre ist in Aufruhr. Der Wind bläst Donner direkt ins Gesicht und wühlt seine Haare auf. Der Gott hält den Saum seines Umhangs mit festem Griff, so dass dieser wie ein Segel vom starken Wind aufgebauscht wird. Der vom Wind erfasste Umhang nimmt Formen der sich

auftürmenden Wolken an. Die rote Farbe zeichnet auch die Wolkensäule aus, so dass der Gott und die von ihm befehligte Naturgewalt fast nahtlos ineinander übergehen, quasi eins werden und die Zusammengehörigkeit der beiden für den Betrachter deutlich wird.

### 3.1.18 Abbildung 18

Der Rhein macht hier eine scharfe Biegung und fließt in eine tiefe Felsschlucht hinein. Gleich hinter der Biegung spannt sich ein Regenbogen, ausgehend von einem monolithartigen Felsen wie von einem Brückenkopf über die Schlucht zum jenseitigen Ufer. In der Schlucht steigt ein diffuser Dunst von der Wasseroberfläche auf, der sich hinter der Biegung zu den Felsgipfeln hin zu einer fast undurchdringlichen Wolkendecke verdichtet und am Höhenzug des jenseitigen Ufers stark verdunkelt.

Die Wendung des Rheins wird durch einen großen Felsen am linken Bildrand markiert. Direkt vor diesem Felsen erheben sich die drei Rheintöchter aus dem Wasser. Die Körper werden von einer Welle empor getragen. Sie sind so eng beieinander, dass sie wie eine körperliche Einheit wirken. Sie treten hier als Kollektiv in Erscheinung, gleichwohl ihre Bewegungen nicht synchron sind. Vielmehr spiegelt jede einzelne von ihnen ein Stadium einer Welle wieder, die aufsteigt, ihren Höhepunkt erreicht und dann, nachdem sie gebrochen ist, abebbt. Sie bewegen sich in Analogie zu ihrem Element, dem Wasser. Das Naturhafte ihres Wesens wird auf diese Weise hervorgehoben.

Sie strecken sich dem Regenbogen, gleichsam der Sphäre der Götter, entgegen, der den Rhein überspannt. Die Regenbogenbrücke, auf der die Götter über das Tal hinweg nach Walhall schreiten werden, bildet eine deutliche Zäsur im Bild. Sie scheint die Götter von den Rheintöchtern abzugrenzen.

Es besteht eine deutliche Kluft zwischen den beiden Sphären.

Durch den Dunst hindurch kann am jenseitigen Ufer das in helles Licht getauchte Walhall erahnt werden, diesseits die Schemen Wotans, der mit emporgerecktem Speer die Götter dem neuen Heim entgegenführt.

Die Rheintöchter recken sich so weit wie sie es vermögen aus dem Wasser empor, um die Götter mit ihrem Flehen zu erreichen – mit klagender Geste und flehendem Blick – um von den Göttern wahrgenommen zu werden.

Die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens ist evident. Es ist nicht so sehr die große räumliche Distanz aus der Tiefe der Rheinschlucht hinauf zu den felsigen Höhen, an der es scheitern wird. Die Götter sind schlechterdings nicht in der Lage, die Rheintöchter wahrzunehmen, da der potentielle Blick durch die Wolkendecke abgeschirmt wird.

Das letzte Bild zum RHEINGOLD zeigt die verzweifelten Rheintöchter, die an der Ignoranz der Götter scheitern. Es wird die Aussichtslosigkeit ihres Unterfangens deutlich.

Da der Betrachter sich auf gleicher Höhe mit den Rheintöchtern im Vordergrund befindet – er schaut sie vom Wasser aus an – ist deren Position für ihn in den Mittelpunkt gerückt. Ihre Position wird für ihn deutlich nachvollziehbar.

### 3.1.19 Abbildung 19

Am Beginn der Walküre steht die Begegnung von Siegmund und Sieglinde in Hundings Hütte nach Jahren der Trennung.

Auf den ersten Blick wird deutlich, in welch unterschiedlichen Welten sie gelebt haben. Siegmund, der auf einem Bärenfell zu Sieglindes Füßen hockt, kommt aus der Wildnis. Er trägt eine kurze Tunika, darüber ein einfaches Fellhemd, simple Schuhe und mit Bändern um die Waden befestigte Fellstulpen. Sein blondes Haar ist fransig und zerzaust, der Bart ungestutzt.

Siegmund hockt auf einem Bärenfell zu Sieglindes Füßen. Mit einem Arm stützt er sich auf, den anderen behält er eng am Körper, die Hand auf seinem Knie. Obwohl sie unmittelbar vor ihm steht, streckt er seine Hand nicht nach ihr aus. Er blickt ihr direkt in die Augen und spricht sie mit ernsthafter Miene an.

Ihm leicht zugeneigt hält sie das Trinkhorn mit beiden Händen umfasst unmittelbar vor ihren Lippen. Sie erwidert Siegmunds Blick, scheint in ihn versunken, fast wie hypnotisiert.

Eine große Intensität und Ernsthaftigkeit geht von diesem Moment aus.

Sieglinde hat vor der Wildnis geschützt gelebt, und rein äußerlich scheint es ihr an nichts zu mangeln. Sie trägt ein üppiges Kleid aus rötlichem gemusterten Stoff. Ihr langes blondes Haar fällt in einem ordentlichen Zopf, in den sogar ein rotes Zierband eingeflochten ist, über ihren Rücken. Um ihren Oberkörper trägt sie außerdem eine breite ebenfalls gemusterte und an den Ränder mit Fransen versehene Stola und an den Füßen Schuhe.

Der Stamm der Esche, die im Zentrum des Hauptraumes von Hundings Haus steht, nimmt einen beachtlichen Teil des Bildraums ein. Ansätze zur Baumkrone sind noch auszumachen, so dass der Raum als nicht übermäßig hoch angenommen werden kann. Der mächtige gedrungene Stamm hinterfängt Sieglinde. Die ebenfalls mächtigen Wurzeln, die sich auf dem Boden in den Raum ausbreiten, bilden hier eine Nische, eine Klammer, die Siegmund und Sieglinde umschließt, so dass es nahezu so wirkt, als würde dieser intensive Moment der Begegnung im Schutz des Baumes stattfinden.

Nicht nur der Baum bildet hier eine optische Klammer für die Begegnung. Das Licht des Herdfeuers erhellt alle wichtigen Elemente: Siegmund, Sieglinde, den Baum, sowie die Tür im Hintergrund. Der ansatzweise zu erahnende Rest des Raumes, links von der Esche, wird durch den dunklen Schattenwurf des Baumes ausgeblendet.

### 3.1.20 Abbildung 20

Das Bild veranschaulicht, wie Sieglinde, Siegmund und Hunding in einer Dreieckskonstellation aufeinander bezogen sind. Dargestellt ist ein anderer, detailreich ausformulierter Teil des Hauptraumes von Hundings Haus.

Die Wände sind aus dunklen, grob bearbeiteten Balken gefertigt. Das Interieur ist einfach aber solide und nur vereinzelt mit dezenten Verzierungen versehen. Links an der Wand steht ein großer Tisch, dessen Platte aus vier

dicken, gleichmäßigen Brettern gefertigt ist. Ein dickes Brett ist als Sitzbank direkt an der Wand angebracht. Vor dem Tisch stehen zwei einfache, wie zufällig hingestellte Hocker. Der schlichte Boden ist hier mit Stroh bedeckt. Ein kurzes raumteilendes Geländer, über dem zur Wand hin ein Tierfell hängt, verdeckt zur Hälfte eine Zimmertür in der Ecke des Raumes. Ein kurzes Stück über der Tür setzt die Schrägung des Daches ein, was auf eine nicht übermäßige Raumhöhe hinweist. Die zwei sorgfältig befestigten Wandbehänge sind von auffallend unterschiedlicher Qualität und mögen so recht nicht zueinander passen. Der große helle ist aus einfachen Tuchstreifen gefertigt, der kleinere aus dunklerem feinem Gewebe. Dieser ist aufwendig gemustert. Streifen, mit jeweils unterschiedlich fortlaufenden Mustern ziehen sich quer über den Stoff. Als einzige figürliche Formen sind stilisierte Vögel zu erkennen.

Während Sieglinde noch dabei ist, den Tisch zu decken, haben die Männer bereits ihren jeweiligen Platz eingenommen.

Hunding als Hausherr sitzt an der Stirnseite des Tisches. Er ist ein dunkelhaariger, bärtiger Mann mit länglichem eckigen Gesicht, schrägen Augen und einer langen unebenen Nase. Er ist deutlich älter als Sieglinde und nicht besonders attraktiv. An seiner Kleidung – wie an der von Sieglinde – zeigt sich sein materieller Wohlstand. Unter seiner Fellweste scheint der halblange weite Ärmel eines sauberen und unversehrten Hemdes hervor und an seinem linken Unterarm trägt er einen geschmiedeten Armreif.

Der festgehaltene Moment zeigt ein Geflecht aus Gesten und Blicken.

Siegmund sitzt am äußersten Ende der Bank, so weit es eben geht von Hunding entfernt. Seine Unterarme und nach unten gedrehten Hände ruhen auf dem Tisch. Sie zeigen auf Sieglinde, der er einen direkten, intensiven Blick über den Tisch zuwirft. Diese erwidert seinen Blick während sie sich mit einer flachen Schüssel mit Äpfeln zu ihrem Ehemann beugt. Dieser nimmt den Blickkontakt der beiden nicht wahr. Nachdenklich hat er den Kopf auf seine Hand gestützt, wodurch er sich leicht zu Sieglinde hinneigt, allerdings schaut er mit grimmig verzogenem Mund auf das leicht erhobene Messer in seiner Faust, die in Siegmunds Richtung gestreckt auf der

Tischplatte ruht. Zwischen Hunding, bzw. der unterschwellig aggressiven Geste und Siegmund steht jedoch auch noch das Trinkhorn auf dem Tisch.

### 3.1.21 Abbildung 21

Sieglinde steht in einem kleinen niedrigen Raum vor der geöffneten Tür eines Schrankes<sup>147</sup>. Es ist – wie die verschiedenartigen Gefäße auf dem Boden andeuten - die Vorratskammer des Hauses. In der einen Hand hält sie ein Trinkhorn, in der anderen ein kleines Döschen, von dessen Inhalt sie gerade in das Horn schüttet. Dies tut sie mit schlafwandlerischer Sicherheit, denn sie hat den Blick von ihrem Tun abgewendet und schaut mit einer leichten Drehung des Oberkörpers schräg hinter sich aus dem Bild, bzw. Raum hinaus, ohne dabei das kleine Gefäß abzusetzen und das Schütten zu unterbrechen. Ihre Miene ist ernst und gefasst. Sie ist dabei, Hundings üblichen und von ihm eingeforderten Nachttrunk zuzubereiten. Sie würzt ihn und es wirkt nicht so, als würde sie diese Handlung an sich verbergen wollen. In diesem Fall müsste sie anders stehen. Es wirkt vielmehr so, als würde sie, mit Blick auf etwas außerhalb der Kammer – auf Siegmund? – einfach nicht absetzen und mehr als sonst in das Getränk schütten, damit der Trunk Hunding nicht nur einschlafen, sondern richtig tief schlafen lässt.

### 3.1.22 Abbildung 22

In der Dunkelheit der Nacht haben sich Siegmund und Sieglinde bei der Esche zusammengefunden. Sieglinde, die sich vom ehelichen Nachtlager davongestohlen hat, trägt ihr weißes Nachthemd. Ihr Haar ist nur locker zusammengefasst. Die Tür der Hütte steht weit offen und gibt den Blick frei in den Wald und die bläulich schimmernde Nacht. Es weht eine leichte Brise herein, die Sieglindes welliges Haar erfasst.

---

<sup>147</sup> Anders als der deutsche Text lässt die englische Übersetzung diese Interpretation wo sich Sieglinde in diesem Moment befindet, durchaus zu. vgl. R & V, S. 87. Im Unterschied zu Stassen betont Rackham hier die Einsamkeit ihrer Entscheidung während jener mit diesem Moment die Dreieckskonstellation thematisiert. vgl. Franz Stassen, *Die Walküre, I. Aufzug*, Lithografie, 50 x 45 cm. in: Mota/Infesta 1995, Abb. 97.

Siegmund steht aufrecht direkt neben der Esche, einen Fuß auf einer der Wurzeln abgestützt. Nachdem er das Schwert Nothung aus dem Stamm des Baumes gezogen hat, hält er es nun von sich gestreckt senkrecht in die Höhe. Es ist eine Pose voller Kraft und Zuversicht. Mit wachem Blick schaut er sprechend auf die Klinge, von der ein helles Strahlen ausgeht. Er hält Sieglinde bei der Hand, die fasziniert auf das Schwert schaut.

Das Bild zeigt die Kraft, Zuversicht und positiven Aufruhr, der die beiden mit dem Gewinn Nothungs, des Siegmund durch seinen Vater Wotan zugehenden Schwertes, erfasst hat.

### 3.1.23 Abbildung 23

Das Bild zeigt Brünnhilde als kraftvoll-dynamisches Wesen, das sich offen, wach und unbeschwert in der Welt bewegt. Der Felsgipfel, auf dem sie steht, ist hier stellenweise flach bewachsen. An dem hinter ihr abfallenden Abhang ragen schlanke Laubbäume in die Höhe. Im Hintergrund sind für eine unbestimmte Entfernung die felsigen Höhenzüge eines Gebirges angedeutet.

Es ist ein heller Tag und am Himmel ist nur eine diffuse, blasse Wolkendecke auszumachen. Es weht nur ein leichter Wind, der Brünnhildes halb offenes Haar ein wenig flattern lässt.

Die Walküre Brünnhilde, das Wotanskind, zeigt sich hier als prachtvoll gekleidete und voll bewaffnete Schildmaid. Auffallend, neben dem roten Umhang mit schmaler Schachbrettbordüre, sind die Waffen und Goldschmiedearbeiten: der markante Flügelhelm, aber auch die Fibeln, die die Rockbahnen zusammenhalten, der Gürtel über der Brünne und ihr Armschmuck – der breite Reif an ihrem Unterarm und der Spiralreif mit aufgedrehten Enden an ihrem Oberarm. Ihre glänzende Brünne ist mit vielen Details gefertigt worden. Der Griff des Kurzschwertes ist spiralförmig gedreht und läuft am Knauf in zwei Schneckenhausformen aus.

Sie hat den Gipfel eines nach drei Seiten hin steil abfallenden Felsens erreicht – einen perfekten Aussichtspunkt. Schild und Speer hat sie jeweils zur Seite auf dem Boden abgesetzt und schiebt beide ein Stück weiter von sich weg,

als sie sich leicht nach vorne beugt. Dabei fokussiert sie etwas, das sie in der Ferne erspäht hat. Sie steht direkt am Abhang. Mit ihrer Schrittstellung, bei der über ihrem Knie die Rockbahnen leicht auseinanderfallen und ihr muskulöses Bein sichtbar wird, hat sie eine sichere Position gefunden, um beim Vorbeugen nicht den Halt zu verlieren.<sup>148</sup> Ihr Blick ist wach und klar und ein leichtes Lächeln liegt auf ihren Lippen.

Sie bewegt sich in diesen Höhen mit Sicherheit und Selbstbewusstsein. Sie zeigt sich hier unerschrocken aber nicht leichtsinnig.

### 3.1.24 Abbildung 24

Fricka rauscht heran – und sie wirkt nicht erfreut. Sie wird hier als schöne, elegante und extrem verärgerte Frau gezeigt, die mit unerbittlicher Strenge mitleidlos ihre Widder antreibt. Sie verbreitet bei den Tieren Angst und Schrecken und sogar die Bäume scheinen vor ihr zurückzuweichen.

Der Blick fällt auf ein hochgelegenes, mit Gesteinsbrocken übersätes, karges Felsplateau. Aus dieser Richtung kommt Fricka mit wehendem Umhang herangefahren. Ihr hölzerner Wagen ist reich mit geschnitzten Ornamenten verziert. An der für den Betrachter sichtbaren vorderen Ecke endet das vertikale Holzteil in dem stilisierten Kopf eines feuerspeienden Drachens. Das Holzrad auf dieser Seite steht so schief zu seiner Achse, dass zu befürchten ist, es könne jeden Moment abfallen.

Der Wagen wird gezogen von zwei Widdern, die Fricka mit Hieben ihrer Geißel unerbittlich zum gestreckten Galopp antreibt. Die Tiere scheinen fast am Ende ihrer Kräfte zu sein. Mit weit geöffneten Mäulern ringen sie nach Atem. Die pure Furcht vor Frickas Hieben, die sich deutlich in ihrem gequälten Gesichtsausdruck abzeichnet, treibt sie jedoch weiter.<sup>149</sup> Die geißelschwingende Fricka würdigt die Tiere in diesem Moment keines Blickes. Sie schaut bereits mit erzürnt verfinstertem Gesicht in eine andere

---

<sup>148</sup> Bemerkenswert ist die dabei entstehende raumgreifende – und damit „unweibliche“, bzw. für Frauendarstellungen untypische – Pose.

<sup>149</sup> Fricka erinnert dabei an Alberich, der die Nibelungen mit der Geißel terrorisiert. Sie wird damit ikonografisch in die Nähe des Unsympathen Alberich gerückt.

Richtung. Unerbittlich und ohne Mitgefühl schont sie weder Tier noch Material. Sie verbreitet Furcht und Schrecken. Rackham verstärkt diesen Eindruck noch dadurch, dass der dicke, knorrige und nahezu kahle Baum, an dem sie in diesem Moment vorbeifährt, ebenfalls vor ihr zurückzuweichen scheint.

Im Vordergrund steht jedoch weniger die aufgebrachte Göttin, als vielmehr die von ihr geschundenen Tiere und ihr Leiden, womit hier ein unsympathischer erbarmungslos-despotischer Wesenszug von Fricka zum Ausdruck kommt.

### 3.1.25 Abbildung 25

Am Rand eines steil abfallenden Abhangs ist Brünnhilde mit ihrem Pferd Grane zu sehen. Ihn am Zügel haltend steht sie ganz dicht zu seiner Seite und blickt ihn mit sichtlicher Zuneigung an. Der Abhang ist hier dicht mit schlanken, hoch aufragenden Laubbäumen bewachsen. Durch eine Lücke in der gedrängten Enge des direkten Bildvordergrundes wird der Blick freigegeben auf das Rheintal. Der Fluss windet sich hier durch die Landschaft um im unteren Bildhintergrund vor einem aufsteigenden Felsengebirge in einer Kurve dem Blick zu entswinden.

Zwischen den Bäumen entsteht ein Raum für sich. An diesem Beisammensein von Pferd und Walküre hat der Betrachter keinen direkten Anteil. Stämme, Äste und Zweige schirmen den Blick ab und schaffen Distanz. Es ist ein ruhiger Augenblick, in dem die beiden sehr für sich sind.

### 3.1.26 Abbildung 26

Wotan wird hier mit seinem Flügelhelm als Verweis auf die kämpferische Auseinandersetzung, auf die er sich vorbereitet hat, dargestellt. Er hat sich auf einer nicht näher definierten Bodenerhebung des steinigen Grundes niedergelassen. Brünnhilde, jetzt ohne Schild, Speer und Helm, hat sich ihm zu Füßen geworfen. Mit verzweifelterm Gesichtsausdruck spricht sie ihn an

und hat gleichzeitig eine Hand auf sein Knie gelegt und mit der anderen Hand an seinen Oberarm gegriffen – sie fleht ihn inständig an.

In ruhiger, gefasster Denkerpose stützt er sein Kinn mit der Hand ab und blickt über Brünnhildes Kopf hinweg in die Weite, so als ob er sie nicht wahrnehmen würde. Nach außen wirkt er ruhig, nahezu unberührt. Seine geballte Faust deutet jedoch auf mühsam unterdrückte Emotionen, und zeigt, dass er einen inneren Kampf mit sich selbst führt, den er nicht an die Oberfläche kommen lassen will.

Es ist ein aufgewühlter, dramatischer Moment zwischen Brünnhilde und ihrem Vater Wotan, wobei ihr offen leidenschaftlicher Ausdruck auf seinen inneren Zwiespalt und mühsam gehaltene Selbstbeherrschung trifft.

### 3.1.27 Abbildung 27

Brünnhilde wird hier in einem einsamen, in sich gekehrten Moment gezeigt. Ihre Waffen liegen neben ihr auf der Erde. In einer Geste verzweifelt-intensiven Nachdenkens hat sie ihren Arm an die Stirn gelegt. Mit ernstem Gesicht schaut sie zu Boden, auf Schild und Speer zu ihren Füßen, als ob sie die Gegenstände ihres Nachdenkens wären. Ihre innere Anspannung, ihr innerer Kampf zeigt sich an ihrer geballten Faust.

Neben ihr wird ein dicker Baum gezeigt, der sie mit seinem Stamm zu einer Seite, zum rechten Bildrand hin, abschirmt und durch seine dicken langen Wurzeln, die sich haltsuchend in den schrägen Abhang krallen, gleichsam hinterfängt und so vom Bildhintergrund absetzt.

Hinter ihr neigt sich der Abhang. Die Gerippe der Tannen und die dünnen Laubbäume verleihen diesem Ort einen trostlosen Eindruck. Von den Höhenzügen des Gebirges im Hintergrund ausgehend spannt sich eine undurchdringliche, sich ballende Wolkendecke über das Geschehen und verleiht ihm etwas Bedrückendes. Brünnhilde wirkt fast ein wenig verloren.

### 3.1.28 Abbildung 28

Brünnhilde, nun wieder in voller Waffenmontur, steht mit Grane vor einer steil aufragenden Felswand, in der sich eine schmale dunkle Öffnung zu einer Höhle zeigt. Gleich hinter Granes Hinterläufen beginnt der Abhang. Kronen der dort wachsenden Bäume sind schemenhaft zu erkennen. Auch hier zeigt sich wieder für den weiteren Hintergrund angedeutet der felsige Gebirgszug.

Es ist dunkler geworden und ein stürmischer Wind ist aufgekommen.

Brünnhildes Haare, sowie ihr Umhang und Rock werden davon erfasst.

Grane scheint sehr unruhig. Sie jedoch steht hier mit kraftvoller Körperspannung kerzengerade. Mit der einen Hand hält sie Grane an seiner Mähne fest, mit der anderen umfasst sie den auf den Boden aufgestellten Speer. Der Riemen ihres Schildes hängt über ihrer Hand. Mit ernstem, gefassten Gesichtsausdruck blickt sie offen nach vorne – jedoch steht ihr das Unglück ins Gesicht geschrieben.

Hier wird die Walküre präsentiert, die dabei ist, ihres Amtes zu walten und zwar gehorsam und pflichtergeben, obwohl sie, wie ihr anzusehen ist, in diesem Moment alles andere als glücklich ist.

### 3.1.29 Abbildung 29

Das Bild zeigt Brünnhilde mit Sieglinde im Kreis der Walküren, ihrer Schwestern. Eng zusammengerückt stehen vier der Walküren und blicken mit großer Bestürzung auf Brünnhilde und Sieglinde. Sie werden dabei von der Hüfte aufwärts, in unmittelbarer Nähe zum Betrachter gezeigt. Diese Nähe, Enge und Gedrängtheit, sowie das besorgt-ängstliche Minenspiel der Walküren und die damit einhergehende Intensität bestimmen die Darstellung.

Im Zentrum des Bildes steht Brünnhilde, die sich mit verzweifelten Worten und Blicken noch im Herannahen an ihre Schwestern wendet. Bei sich hat sie die völlig erschöpfte Sieglinde, die ihren Kopf kraftlos an Brünnhildes Schulter gelegt hat. Brünnhilde hält Sieglindes Hand und bezeugt so gegenüber ihren Schwestern eine besondere Verbundenheit zu ihr, zeigt an, dass Sieglinde in ihrer besonderen Obhut steht. Sie führt sie an der Hand,

leitet sie, zieht sie mit sich. Und in diesem Moment führt sie sie auf ihre Schwestern zu, um sie ihrem Schutz zu übergeben.

Von der Seite kommt ebenfalls eine weitere Walküre, Waltraute, mit wehendem Umhang und wehenden Haaren heran. Ihr Gesicht, obwohl nur im Profil zu sehen, zeigt Entschlossenheit. An der Seite von Brünnhilde und Sieglinde tritt sie auf die Schwestern zu. Sie flankiert gleichsam Sieglindes ungeschützte Seite und schirmt sie ab – auch gegenüber dem Betrachter. Der wehende Umhang verdeckt den weiteren Blick auf Sieglinde und der ausgestreckte Arm mit dem Speer in der Hand bildet eine weitere Barriere zwischen Betrachter und Sieglinde. Ihre bewaffnete Hand verdeckt nahezu zur Gänze Sieglindes Hand in der von Brünnhilde.

Brünnhilde blickt eine ihrer Schwestern direkt an, die den Blick jedoch nicht erwidert, sondern statt dessen mit bittender Gebärde Waltraute anschaut.

Dicht gedrängt, teilweise verdeckt, stehen drei weitere Walküren mit angstvoll entsetzten Gesichtern. Bei zweien ist erkennbar, dass sie sprechen und wohl auch auf diesem Weg ihre Gefühle ausdrücken.

Etwas abseits davon am linken Bildrand ist eine weitere Walküre angedeutet – nur ihr Speer und kleine Teile des Helms, dem die imposanten Flügel fehlen, sind farblich ausgestaltet. Aus der leichten Distanz heraus kann sie das eigentliche Geschehen nur beobachten, sie hat in diesem Moment keinen Anteil daran.

### 3.1.30 Abbildung 30

Das Bild zeigt einen Blick in die unwirtliche Gegend einer von steil hoch emporragenden Felswänden geprägten Landschaft. Am Fuße einer dieser Felsen kriecht Fafner, der sich in der Zwischenzeit in einen Drachen verwandelt hat, aus dem Eingang einer Höhle heraus auf eine Wasserstelle, die gerade hier vor seiner Höhle zugänglich ist, zu. Grimmig und lauernd ist der Ausdruck in den Augen der Riesenechse. Sie scheint so groß zu sein, dass sie zum Trinken das Wasser erreichen kann, ohne dafür ihre Höhle zur Gänze verlassen zu müssen. Es ist ein verborgener, schwer zugänglicher Ort.

Im Hintergrund zeigt sich eine zwischen den Felswänden hindurchführende schmale Kluft. Vereinzelt haben es Tannen geschafft, hier Fuß zu fassen. Ansonsten bieten die Felsen kaum Raum für Leben. Lediglich an der Wasserstelle steht ein Baum, von dem ein knorriger, kaum belaubter Ast in das Bild ragt. Die Bäume im Vordergrund sind jedoch abgestorben und kahl. Im Vordergrund erhellt gerade noch bis zum Eingang der Höhle schräg einfallender Sonnenschein die Szenerie, über der Schlucht im Hintergrund hängt eine dunkle Wolkendecke, die weiter hinten auch die Gipfel der Felsen einhüllt.

Das Bild ist eine Schilderung des Ortes, an den sich Fafner zurückgezogen hat – karg, mehr als lebensfeindlich und, da er sehr schwer zugänglich ist, einsam.

Der Betrachterstandort befindet sich in sicherer Entfernung von dem grimmigen und gefährlichen Drachen. Die Zugänge zu ihm sind schmal und verwinkelt. Der Blick des Betrachters wird hier deutlich von einem Felsen auf der linken Seite eingeschränkt. Normalerweise sind die (handelnden) Personen im Vordergrund dargestellt. Hier scheint es jedoch vor allem um den landschaftlichen Zusammenhang, die Unwirtlichkeit und Bedrohlichkeit der Umgebung der Drachenhöhle zu gehen. Gleichzeitig entsteht der Eindruck, der Betrachter würde in respektvollem Sicherheitsabstand zum Drachen bleiben – als könnte er sich jederzeit „bei Gefahr“ hinter dem ins Bild springenden Felsen verstecken.

### 3.1.31 Abbildung 31

Dieses Bild zeigt den Ritt der Walküren. Aus einer intensiv und düster geballten Gewitterwolkendecke, die sich bereits so weit gesenkt hat, dass Baumkronen in ihr verschwinden und aus deren düsterer Unterseite sintflutartiger Regen herabpeitscht, brechen die Walküren auf ihren wild galoppierenden Rössern hervor. Sie reiten nicht in einer geradlinigen Formation, sondern ungestüm und ungeordnet. Die Pferde hetzen mit wehenden Mähnen voran; sie keuchen und wiehern. Zwei Walküren sind mit Gesicht auszumachen. Es sind schöne junge Frauen, die ihren Schlachtruf

ertönen lassen und kampfeslustig ihre Speere schleudern. Einige Speere zwischen bereits aus der Wolke heraus, dabei wirken sie wie Gewitterblitze. Im weiteren Dunst sind noch zwei weitere, speerschwingende Fäuste zu erkennen.

Das Bild vermittelt eher einen atmosphärischen Eindruck der Walküren als Naturgewalt: düster, gefährlich und dabei, wie eindrücklich vermittelt wird, sehr laut - Hufgetöse wie Donnerrollen, wilde Schlachtrufe, keuchende und wiehernde Schlachtrösser und das Tosen eines peitschenden Regengusses.<sup>150</sup>

### 3.1.32 Abbildung 32

Loge dominiert als Feuer in einer zwitterhaften Erscheinung aus Element und Körper den Vordergrund des Bildes.

Bis in die Fingerspitzen gespannt streckt er sich empor. Mit zurückgeworfenem Kopf, geschlossenen Augen und glücklichem Lächeln drückt er eine pure hingebungsvolle Lust am Dasein, am Lodern als Feuer, aus. Flammen umhüllen ihn, gehen von ihm aus und einige Flammenzungen greifen weiter in die Umgebung aus. Loges magerer, knochiger Körper, der wie ein Blütenkelch aus einer Blüte hier aus den Flammen herausragt, ist von dem Element nicht zu trennen. Er ist Zentrum und Ursprung des Feuers. Die Haare auf seinem Kopf sind aufschlagende Flammen, von seinen Armen züngeln sie ebenfalls empor. Feuer wickelt sich wie ein feiner Schal um seinen Arm. Brust- und Achselhaare winden sich als kleine stilisierte Flammen.

Gleich hinter dem Feuer, halb verborgen und partiell von ihm erhellt, liegt erhöht auf einem ebenen Felsen die schlafende Brünnhilde in voller Rüstung. Zu erkennen ist noch der obere Rand ihres Schildes, der sie bedeckt. Die Szenerie verschwindet weitgehend in der Dunkelheit, jedoch wirft das Feuer ein wenig Licht auf seine unmittelbare Umgebung.

---

<sup>150</sup> Ähnlich wie in Abb. 1 und 17 ist hier zu erkennen, dass Rackham auch akustische Qualitäten zu verbildlichen vermag.

Links hinter Loge ist Wotan auf ihn schauend im Halbdunkel zu erkennen. Eine kleine Stelle seines Helms schimmert im Licht des Feuers, sein Gesicht jedoch bleibt verdunkelt. Am ausgestreckten Arm hält er quer vor sich seinen Speer, der bereits Feuer gefangen hat. Es ist keine abwehrende Geste, denn er deutet mit dem gestreckten Zeigefinger weiter in die Richtung, in die sein Arm bereits weist. Mit gefasstem Gesichtsausdruck weist er Loge, dem Feuer, den Weg.

### 3.1.33 Abbildung 33

Einmal mehr findet die Handlung im direkten Vordergrund des Bildes statt. Vor den hoch aufschlagenden Flammen und den noch teilweise durch den Sonnenuntergang rötlich eingefärbten Himmel zeichnen sich die Personen fast nur noch als Silhouetten ab.

Brünnhilde liegt, zur Hälfte bedeckt von ihrem Schild, schlafend unter einem zwar knorrigen, aber hochgewachsenen Nadelbaum. Einer seiner Äste breitet sich in einiger Höhe über ihr aus, was in der Silhouette an einen schützenden Baldachin erinnert. Ihr Umhang fällt an der Seite gleich über die Kante des Felsens auf dem sie ruht. Der Felsen fällt nach mindestens zwei Seiten hin gleichermaßen ab und bildet so eine leicht erhobene Ruhestätte für die schlafende Walküre. Neben dem Baum sind in der direkten Umgebung wachsende dicke Grasinseln die einzige erkennbare Vegetation.

Wotan, am Fußende ihres Lagers, ist dabei aufzubrechen. In der einen Hand hält er Speer und Schild. Die andere hat er zur schlafenden Brünnhilde hin zum Abschiedsgruß gehoben. Erkennbar schaut er sie dabei an, aber Einzelheiten seines Gesichts, sein Ausdruck bleiben durch die Dunkelheit weitestgehend verborgen.

Von den hinter Wotan hochschlagenden Flammen ziehen zwei dicke Rauchsäulen in den Himmel empor.

Auffällig ist in diesem Bild, dass die handelnden Personen in Größe und Erkennbarkeit hinter dem Schauspiel des entstehenden Feuerrings zurückstehen.

### 3.1.34 Abbildung 34

Das letzte Bild zur WALKÜRE zeigt die schlafende Brünnhilde auf ihrem Ruhelager, das hier im Zusammenhang mit der umgebenden Landschaft gezeigt wird.

Ihr Lager liegt an exponierter Stelle auf dem Gipfel eines hier in der Höhe felsigen Berges. Nach drei Seiten hin fällt der Felsen steil ab. Links und rechts von Brünnhilde geht es deutlich in die Tiefe, zu ihrem Fußende hin ist zumindest noch ein weiterer Felsen vorgelagert.

Der Felsen ist zu diesem Zeitpunkt von drei Seiten aus von Feuer umgeben. Aus der hier nicht sichtbaren Tiefe schlagen schlanke Flammen empor, teilweise bis zur Höhe des Bergkammes, im Hintergrund sogar darüber hinweg. Von den Flammenspitzen steigen schlanke Rauchfahnen in den Himmel empor. Sie wirken fast wie greifbare Gitterstäbe und sind ein deutlich sichtbares Zeichen der Abgrenzung von Brünnhilde zu ihrer Umgebung – auch zum Betrachter.

Von dem Feuer aus der Tiefe des Vordergrundes wird Brünnhildes Seite sanft beleuchtet.

Im Hintergrund ist für eine unbestimmte Entfernung der Höhenzug einer Bergkette mit schneebedeckten Gipfeln angedeutet. Hoch über Brünnhilde hängt der stark verästelte Zweig eines Nadelbaums. Es ist eine friedliche sternenklare Nacht.

## 3.2. SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS

### 3.2.1 Abbildung 35 - Frontispiz

Im Vordergrund liegt der Amboss, den Siegfried mit Nothung gerade in zwei Teile geschlagen hat. Siegfried hat den Kopf zurückgeworfen, die Augen geschlossen und ein Lächeln auf den Lippen. In ekstatisch-triumphierender Geste reckt er das Schwert in die Höhe.

Mime hat sich dahinter kauern an die Feuerstelle gedrängt und schaut voller Schrecken auf Siegfried. Da Wotan in Gestalt des Wanderers Mimes Kopf demjenigen überlassen hat, „der das Fürchten nicht gelernt“<sup>151</sup> und Mime nun weiß, dass das Siegfried ist, fürchtet er um sein Leben.

### 3.2.2 Abbildung 36

Missmutig sitzt Mime am Amboss und bearbeitet mit einem Hammer eine glühende Schwertklinge. Die Furchen seines Gesichtes wirken tiefer als noch im RHEINGOLD – er ist älter geworden.

Die Schmiedewerkstatt befindet sich in einer Felshöhle. In Kontrast zu den unterirdischen Höhlen und Gängen von Nibelheim sind hier sowohl Boden als auch Wände offensichtlich bearbeitet und geglättet worden.

Hinter seinem Rücken befindet sich die Feuerstelle der Schmiede. Das Feuer auf dem grob behauenen Felsquader ist bereits ausgegangen, nur einige Holzstückchen glühen noch und Rauch zieht in feinen Schwaden senkrecht empor. Die eigentliche Arbeit an der Klinge ist, da das Feuer bereits erloschen ist, bereits beendet. Dennoch hat Mime sie noch nicht zur Seite gelegt. Unmotiviert und lustlos – und ohne Flamme auch uneffektiv – scheint er dennoch daran weiterzuarbeiten.

---

<sup>151</sup> „So ward thy head/Well from to-day./I leave it forfeit to him/Who has never learned to fear.“ (S & T, S. 26).

Der große Blasebalg zum Anfachen des Feuers ruht auf einem kleineren, von einem Holzbalkengestell umgebenen Felsen, daneben. Betrieben wird der Blasebalg mittels eines Seils, das direkt neben der Feuerstelle herunterhängt.

Diverse Gerätschaften und Gefäße liegen und stehen herum. Zwei einfache Tonschüsseln, eine Metallkelle sowie eine grüne Glasflasche befinden sich direkt neben der Feuerstelle am Rande des Felsquaders. An die Wand hinter dem Blasebalg sind nachlässig zwei längere Holzstäbe gelehnt.

Direkt hinter Mimes Schemel liegen zwei Metallfeilen auf dem Boden. Weitere Werkzeuge stehen gegen die Feuerstelle gelehnt – Stäbe zum Feuerschüren, ein Hammer und eine Metallzange, deren Griffe mit Hölzern verlängert sind<sup>152</sup>. Daneben steht ein Kessel, um den herum lauter Kohlestückchen und die Klinge einer Axt liegen. Es ist ein Ort, an dem gearbeitet wird.

### 3.2.3 Abbildung 37

Am Eingang zur Höhle steht Mime und versucht, das Kind Siegfried dazu zu überreden, näher zu kommen und die Suppe, die er für ihn gekocht hat und die er anbietend in der Hand hält, zu essen. Mit der einen Hand winkt er Siegfried heran, mit der anderen Hand balanciert er ungeschickt ein Schüsselchen mit der Suppe. Nicht nur, dass er mit dem Daumen in die Suppe greift und die Schüssel so schief hält, dass die Flüssigkeit über den Rand läuft, es hängen auch Strähnen seines Bartes in die Suppe.

Siegfried steht auf dem Vorplatz der Höhle in der Sonne. Aus ihm spricht die pure Ablehnung. Er schaut Mime nicht an, sondern mit trotzigem Gesicht an ihm vorbei auf den Boden. Mit der einen Hand versteckt er vor Mime einen leuchtend roten Apfel hinter seinem Rücken, mit der zur kleinen Faust geballten anderen Hand hält er einen auf dem Boden abgestellten Stock umfasst.

---

<sup>152</sup> Die verlängerten Griffe der Zange sind ein Detail, die weniger die Professionalität des Schmieds Mime hervorheben als vielmehr seine Improvisationsgabe.

Mime steht der abweisenden Haltung des Kindes zwar mit einer vordergründig gutmütigen Geduld, aber auch mit einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber. Insgesamt wirkt er bei seinem Bemühen jedoch eher ungeschickt und linkisch.

Siegfried ist ein properes Kind, wohl genährt, sauber und macht einen gesunden Eindruck. Seine Fellkleidung wird von einem extra angebrachten Schulterträger gehalten. Ein gemustertes Tuch ist als Gürtel um seine Taille gebunden. In dem Gürtel steckt eine Messerscheide. Um den Hals trägt er, ebenso wie Mime, eine farbige Perlenkette. Rein äußerlich scheint es ihm an nichts zu mangeln.

Der Eingangsbereich ist durch eine flache, natürlich gebildete Stufe vom Vorplatz der Höhle abgesetzt. Im Eingang selbst ist zwischen den Felswänden ein Holzbalken angebracht.

Es vermittelt sich der Eindruck eines veritablen Haushalts. Im Eingang der Höhle steht ein aus groben Latten und Brettern gezimmertes, einfaches Regal, auf dem im Schatten verschiedene Behältnisse angeordnet sind, darunter auch ein geflochtener Korb auf dem unteren Regalbrett. Dahinter, an die Felswand gelehnt, stehen zwei Reisigbesen, davor im Schatten des Eingangs ein Hocker. An der Felswand hängen in der Sonne ein Bund Zwiebeln und Kräuter zum Trocknen. Neben dem Eingang steht eine Wanne zum Trocknen an die Wand gelehnt, über deren Rand ausgebreitet ein schmutziges Handtuch hängt. Gleich daneben befinden sich eine kleine flache Schüssel sowie ein Tonkrug, dem ein großes Stück weggebrochen und der damit eigentlich nicht mehr zu gebrauchen ist. Diese Details deuten an, dass Mime zwar um Ordentlichkeit bemüht ist, in der Ausführung jedoch Schwächen aufweist. In der Darstellung steht die störrische Abneigung des Kindes im Kontrast zu der wenn auch ungeschickten Gutmütigkeit des Nibelungen.

#### 3.2.4 Abbildung 38

Im dichten Wald beobachtet der jugendliche Siegfried von einem Versteck aus eine Wolfsfamilie. Flach auf dem Bauch liegend schaut er über die Kante

eines Abhanges hinunter. Dort unten liegt am Eingang einer kleinen Felsenhöhle ein Wolfsweibchen mit ihrem Wurf. Zwei der Jungen trinken gerade bei ihr, während ein drittes auf das Männchen zuläuft, das mit seiner Jagdbeute, einem toten Kaninchen, im Maul zur Höhle kommt. Die Wolfsfamilie ist in helles Mondlicht getaucht, wodurch sie aus der Dunkelheit des Waldes, in der sich Siegfried befindet, herausgehoben wird. Auf diese Weise wird auch die räumliche Distanz unterstrichen, die zwischen dem einsamen Beobachter und der Tiergruppe besteht.

Es ist Siegfrieds beobachtende Wahrnehmung der Welt auf der Suche nach der eigenen Identität. Hier beobachtet er, metaphorisch gesprochen, seine eigenen Wurzeln, denn er selbst ist ein Nachfahre von Wölfe<sup>153</sup> (Wotan). Er schaut auf einen Familienverband, der anders als derjenige, von dem er abstammt, intakt ist<sup>154</sup> – quasi das Spiegelbild einer intakten Vergangenheit.

### 3.2.5 Abbildung 39

Am flachen Ufer eines Baches im Wald liegt der jugendliche Siegfried und blickt über die Uferkante auf sein Spiegelbild im Wasser. Die Beine übereinandergeschlagen, das Kinn auf den Handrücken gestützt, hat er es sich in dieser Position bequem gemacht und scheint ganz versunken in den Anblick seiner selbst auf der Wasseroberfläche. Daneben spiegeln sich Gräser und Bäume im Wasser. Diese Naturbeobachtung, der Blick auf sich selbst und die Wahrnehmung von sich selber, leiten ihn zu der Feststellung der nicht vorhandenen Ähnlichkeit zwischen Mime und ihm und damit zu der Erkenntnis, dass Mime nicht sein Vater sein kann, dass er nicht durch Blutsbande an den Nibelungen gebunden ist.

---

<sup>153</sup> vgl. R & V, S. 83: Siegmund: „[...] Wölfe they called my father;“.

<sup>154</sup> vgl. R & V, S. 83: Siegmund: „[...] A-hunting oft/Went the son with the father./One day we returned/Outworn with the chase/And found the wolf’s nest robbed.“

### 3.2.6 Abbildung 40

Wie von den Walküren geraten, ist Sieglinde in den von Wotan gemiedenen Wald geflohen, hat sich bis hierhin durchgekämpft und trifft hier an einer Lichtung auf den Nibelungen Mime. Sie liegt am Fuße eines mächtigen Baumes zwischen dessen sich weit ausstreckenden Wurzeln. Sie ist am Ende ihrer Kräfte. Tiefe Augenringe zeugen von den Strapazen ihrer Flucht vor Hunding und Wotan. Gerade hat sie sich noch mit scheinbar letzter Kraft mit beiden Armen aufgestützt, um hochzublicken und Mime anzusprechen. Hinter ihr liegt der schier undurchdringliche dunkle Wald, durch den sie sich bis hierher gekämpft hat. Das Nachthemd ist nun schmutzig und zerrissen – ein Ärmel fehlt ganz, der andere ist halb abgerissen – und ihr Haar ist zerzaust.

Auf der felsigen Lichtung vor ihr steht nun der Nibelunge und schaut sie, beinahe auf Augenhöhe, an. Obwohl er vom Betrachter weggedreht steht, bleibt sein erstaunter Blick erahnbar.

In der rechten Hand hält er die Henkel einer Tasche, aus der ein Bündel frischer grüner Blätter herausragt. Er trägt seine Arbeitsschürze, die ihm weit über die Knie fällt.

Mime macht mit dieser Tasche einen kuriosen Eindruck. Mit seinen vergleichsweise langen Armen und kurzen Beinen kann er die Tasche nur über den Boden schleifen. Abgesehen davon ist es eine für das Verständnis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts unmännliche Betätigung – er hat Pflanzen gesammelt und kein Tier erlegt. Dies passt zu der ebenfalls unmännlichen Aufgabe, die auf ihn zukommt, nämlich alleine ein Kind großzuziehen. Darüber hinaus liefert die gefüllte Tasche eine Erklärung dafür, warum er durch den Wald geht. Nur durch Zufall kommt es zu der Begegnung mit Sieglinde. Seine Körperhaltung, ein Kontrast zu Sieglindes Flehen, suggeriert Unschlüssigkeit.

### 3.2.7 Abbildung 41

Das Bild schildert Fafners Verhältnis zum Hort der Nibelungen. In eine schmale Höhle, die mit einer leichten Windung in den Berg hineinführt, hat sich Fafner mit dem Hort zurückgezogen. Die Höhle scheint wie für ihn gemacht - sie bietet gerade ausreichend Platz für ihn und den Schatz. Mehr benötigt Fafner nicht. Sein Leben kreist nur noch um das Besitzen und Bewachen des Horts.

Vom Eingang fällt Tageslicht in die Höhle hinein, das sich jedoch schnell in dem Gang verliert und die Ausdehnung der Höhle in den Berg hinein im Ungewissen lässt.

Fafner ist nun als Drache eine echsenartige Erscheinung. Der lange Körper ruht massig und schwer auf dem Boden. Er hat sich ein wenig von dem Hort heruntergewälzt und sich mit den Vorderbeinen über die Breite der Höhle ausgestreckt. Grimmig lauernd bewacht er den Hort. Der Dampf aus seinen Nüstern zieht nach oben, löst sich in feinen Wirbeln auf, um sich zur Höhlendecke hin in feinen Nebelschwaden wieder zu sammeln.

Was mit denjenigen geschieht, die dem Schatz zu nahe kommen, sei es weil sie ihn Fafner abspenstig machen wollen oder sich versehentlich in die Nähe der Höhle verirrt haben, zeigen deutlich die über den Boden der Höhle verstreuten menschlichen Knochen und Schädel, besonders aber der Schädel, den Fafner mit seiner Klaue umfasst.

### 3.2.8 Abbildung 42

Das Bild zeigt einen Augenblick der Begegnung von Mime mit dem Wanderer, alias Wotan<sup>155</sup>.

Mime und der Wanderer stehen in der Nähe der Feuerstelle beieinander.

Durch eine Öffnung der Höhle fällt helles Tageslicht schräg in die Werkstatt.

---

<sup>155</sup> In der Aufzählung der *characters* vor Beginn des Stückes, wird der Gott nicht als solcher namentlich benannt, sondern die Rolle, in der er die Schmiede des Nibelungen betritt – Wanderer. vgl. S & T, S. 2. Im Text selber wird jedoch bei seinem Betreten der Szene die wahre Identität des Wanderers in Klammern genannt. vgl. S & T, S. 17.

Die Schatten der beiden zeichnen sich deutlich auf dem Boden ab. Der Wanderer dominiert mit seinem langen, im Sonnenlicht leuchtenden Umhang das Bild. Hinter ihm steht der Holzhocker, auf dessen Sitzfläche ein Hammer liegt. Neben dem Hocker, halb verdeckt vom Umhang des Wanderers, ist ein ovaler Korb mit einigen Eiern zu erkennen<sup>156</sup>.

Mime hegt keinen Verdacht, dass es sich bei dem Wanderer um Wotan handeln könnte. Der Schaft des Speeres, an dessen eingeschnitzten Runen er die Identität des Gottes erkennen könnte, bleibt hier in den Falten des Umhangs verborgen.

Das Gesicht des Wanderers wird von der breiten Krempe des runden Hutes beschattet. Mit leicht geneigtem Kopf schaut er auf Mime herunter.

Am oberen Ende hält er den Speer mit beiden Händen fest umfasst. Gerade hat er, seine Antwort auf eine von Mimes drei Rätselfragen unterstreichend, den Speer auf den Boden aufgestoßen und damit ein Donnerrollen verursacht, das Mime aufgeschreckt hat. Mime war in das Frage-und-Antwort-Spiel versunken, in das ihn der Wanderer verwickelt hatte. Aus diesen Gedanken aufgeschreckt, fühlt er sich nun sichtlich unbehaglich. Er hat die Schultern leicht hochgezogen und ist etwas in die Knie gegangen, so als ob er in Deckung gehen wolle. Die Geste seiner Arme bringt Ratlosigkeit zum Ausdruck und kann gleichzeitig als unterwürfig um Entschuldigung bittende Geste verstanden werden. Mimes Blick geht auf den Boden – er schaut Wotan nicht an.

### 3.2.9 Abbildung 43

Das Bild zeigt den eigentlichen Arbeitsbereich der Schmiede. Der Amboss, den Siegfried zum Schmieden der Klinge gebrauchen und den er letztendlich

---

<sup>156</sup> Dieser Eierkorb mag etwas merkwürdig anmuten, allerdings spielt er, bzw. die Eier eine Rolle für den Handlungsmoment in der folgenden Abbildung 43, in dem Mime u. a. mit Eiern den Giftrank für Siegfried braut. Damit dieses wichtige Utensil nicht aus dem Nichts auf einmal erscheint, scheint Rackham darauf geachtet zu haben, es vorher bereits einzuführen. Jedoch ist die Form des Korbes in der Abb. 43 eine andere. Inhaltlich hat Rackham dieses Utensil für den eigentlichen Gebrauch wohl mit Bedacht eingeführt. Die Ausführung wird nebensächlich.

auch mit ihr zerteilen wird, steht auffällig im Vordergrund des Bildes und bildet eine deutliche Barriere zwischen Betrachter und dem eigentlichen Geschehen.

Siegfried arbeitet mit Feuereifer daran, Nothung wieder herzustellen. Der Schmelztiegel mit den Spänen der zerbrochenen Klinge steht im Feuer, das Siegfried mit dem Blasebalg anfacht. Die Flammen schießen in die Höhe und Funken fliegen durch den Raum. Die Rauchentwicklung ist so intensiv, dass der aufsteigende Rauch nicht allein von der Esse aufgefangen werden kann, sondern sich über Siegfrieds Kopf hinweg in die Werkstatt ausbreitet. Siegfried ist völlig auf seine Arbeit fokussiert. Gebannt schaut er in die auffahrenden Flammen und nimmt nichts um sich herum wahr.

Derweil sitzt Mime nur ein kleines Stück entfernt auf seinem Schemel und ist seinerseits ganz in sein Tun vertieft, nämlich den Trunk zuzubereiten, mit dem er später Siegfried betäuben will. Um ihn herum stehen auf dem Boden die Dinge, die er dafür benötigt: Der flache, mit Eiern gefüllte Korb, dahinter eine offene, grüne Glasflasche - den Verschluss der Flasche hält Mime mit seinen Zähnen in seinem Mundwinkel fest - und zu seinen Füßen ein metallener Henkeltopf. Leicht gekrümmt sitzt er auf seinem Schemel und balanciert die Schüssel, in der alles zusammengerührt wird, auf seinem Schoß. Mit beiden Händen hat er ein Ei aufgeschlagen und lässt den Inhalt in die Schüssel gleiten.

Siegfried und Mime sind im selben Raum in unmittelbarer Nähe zueinander doch in diesem Moment durch die Fokussierung auf das jeweilige Tun voneinander isoliert. Dieser Eindruck wird von den Lichtverhältnissen unterstrichen. Das in die Schmiede einfallende Tageslicht gelangt nicht mehr in Gänze zur Feuerstelle, so dass Siegfried im dunkleren Teil der Werkstatt deutlich in dem Lichtschein steht, der vom Feuer ausgeht. Mime hingegen sitzt noch im Bereich des Tageslichts. Jeder ist in seine Arbeit versunken, nicht auf den anderen achtend. Beide befinden sich in ihrer jeweils eigenen Lichtsphäre.

### 3.2.10 Abbildung 44

Vor Fafners Höhle kämpft Siegfried mit dem Drachen. Sich auf einen Felsen zur Seite abstützend und in einer leicht erhöhten Position gegenüber Siegfried hat der Drache seinen Oberkörper aufgerichtet -eine ideale Ausgangsposition, um sich auf Siegfried zu werfen und ihn zu zerquetschen. Allerdings hat er damit auch Siegfried seine ungeschützte Seite präsentiert. Dieser hat den Moment ausgenutzt und stößt Fafner sein Schwert mit aller Kraft – den Schwertgriff mit beiden Händen umfasst – ins Herz.

Unter Agonie bäumt Fafner sich auf: er stößt einen Todesschrei aus, es sprüht und dampft aus seinen Nüstern und seinem Rachen und die lange Zunge schnellt aus dem Maul hervor.

### 3.2.11 Abbildung 45

Siegfried steht am Haupt des im Todeskampf verdrehten, leblosen Körpers von Fafner. Der Drache ist an der Wasserstelle zusammengebrochen. Letzte feine Schwaden steigen aus seinem Rachen und seinen Nüstern empor. Zur Seite läuft aus seinem Rachen der ätzende Speichel auf den Boden. Von der Blutlache, die sich aus der Wunde über den Boden ergießt, steigt Dampf auf.

Das Bild zeigt nicht nur den Kampfplatz mit den Verwüstungen, den entwurzelten und abgeknickten Bäumen, die Fafner hinterlassen hat. Es stellt den Ort auch in einen weiteren landschaftlichen Zusammenhang, der sich durchaus von dem unterscheidet, der in der Walküre geschildert wird. Anders als die Darstellung aus der Walküre vermuten lässt, eröffnet sich hier zwischen den Bäumen hindurch ein Ausblick über ein Tal hinweg, zu einem sich langsam auftürmenden Gebirge. Der Ort des Geschehens befindet sich entsprechend an deutlich erhöhter Stelle, an einem Abhang gelegen, auf einem Hochplateau. Im Hintergrund ist weiter aufsteigender, felsiger Grund zu sehen.

Siegfried hat das Schwert aus dem Drachenkörper gezogen. Ebenso wie das Blut auf dem Boden dampft vor Hitze auch noch das Blut, das die Schwertklinge bedeckt. Siegfried hält die Klinge mit einer Hand umfasst. Er

hat das Blut mit der anderen Hand berührt, sich daran verbrannt und die Hand unwillkürlich zum Mund geführt, um das heiße Blut von der Hand zu saugen und die Wunde zu kühlen. Siegfried steht mit der Hand an den Lippen und mit vor ungläubigem Erstaunen aufgerissenen Augen im Vordergrund des Bildes. Es ist der Moment, in dem seine Aufmerksamkeit auf des Gesang des Waldvogels gelenkt wird und er gleichzeitig bemerkt, dass er dessen Sprache versteht<sup>157</sup>. Sein Körper ist angespannt - aufmerksam achtet er ganz genau auf die neuartigen Eindrücke.

### 3.2.12 Abbildung 46

An dem noch warmen Kadaver streiten Alberich und Mime – ein letztes Mal – miteinander. Alberich schäumt offensichtlich vor Wut, schreit seinen Bruder an und fixiert ihn mit einem stechenden Blick. Er macht einen Schritt auf Mime zu, hat aber gleichzeitig die Arme ausgebreitet – mit unverhohlener Aggression versperrt er ihm den Weg zur Drachenhöhle.

Mime steht dieser offenen Feindseligkeit in sicherem Abstand zu seinem Bruder gegenüber. In geduckt lauender Haltung knurrt er seinen Bruder mit unverhohlener Abneigung an. Er erwidert Alberichs Blick jedoch nicht direkt, sondern schaut ihn aus den Augenwinkeln heraus an. Trotz der Anfeindungen durch seinen Bruder ist er nicht mehr bereit, klein beizugeben.<sup>158</sup>

### 3.2.13 Abbildung 47

Siegfried steht vor der noch immer schlafenden Brünnhilde. Furcht hat ihn ergriffen, die er bis dahin nicht gekannt hat.

---

<sup>157</sup> Zwar wird der Vogel im Bild nicht dargestellt, Wagners Libretto sagt aber aus, dass Siegfried im dargestellten Moment den Gesang des Vogels hört und versteht. vgl. S & T, S. 58: "I almost seem/To hear the birds speaking to me."

<sup>158</sup> Hier zeigt sich bei einem weiteren „Anschlussfehler“, dass Rackham kein Pedant bei der Anlage und Ausführung der Illustrationen war: Fafner scheint jetzt eine kleinere Ausgabe seiner selbst zu sein. Das Größenverhältnis zu den Nibelungen legt dieses nah. Sein Kopf liegt jetzt komplett auf der Seite und die umstehenden Bäume sind ebenfalls nicht hundertprozentig in Einklang mit der vorherigen Abbildung zu bringen.

Brünnhilde liegt, nachdem Siegfried sie von Schild, Helm und Brünne befreit hat – ihr Speer liegt zur Seite auf dem Boden, noch immer schlafend auf ihrer Ruhestätte. Ihre langen Haare fließen über den Felsen. Das Kleid ist ihr von den Schultern und über eine Brust gerutscht.

Siegfried hält Nothung noch immer in der Hand. Mit aufgerissenen Augen schaut er auf die so entblößte Brünnhilde. Er hat realisiert, dass die Person, die vor ihm liegt, kein Mann ist, sondern tatsächlich eine Frau. In seiner Erschütterung muss er sich sogar mit der Hand auf dem Felsen Halt suchen.

Die Szenerie ist noch verdunkelt und erscheint in nächtlichen Grautönen. Feine Flammenzungen kräuseln sich am Kopfende von Brünnhildes Ruhestätte empor, jedoch farblos und grau, ohne Leucht- oder Strahlkraft. Das Tal im Hintergrund ist noch komplett verdunkelt, das Gebirge erscheint im Grau der Dämmerung.

Siegfrieds Kopf ist auf einer Höhe mit dem Horizont. Sein Haupt ist von einem Strahlenkranz umgeben, der an die Aureole der aufgehenden Sonne denken lässt.

### 3.2.14 Abbildung 48

Brünnhilde sitzt hoch erhobenen Hauptes auf ihrem Felsenbett. Ihre Arme sind wie zum *Lichtgebet*<sup>159</sup> ausgebreitet. Ihr Haupt ist von einem leuchtenden Licht umgeben; sie wird direkt von der Sonne angestrahlt, die auch die eine Bergkuppe in der Ferne erleuchtet.

Mit freudestrahlendem Gesicht und beglückten Ausrufen begrüßt Brünnhilde den Tag. Ihre Kleidung ist, wie auch ihr Haar, nach dem langen Schlaf in Unordnung. So ist ihre rechte Brust entblößt, was sie jedoch nicht wahrzunehmen scheint. Schmuck – einen Armreif und eine Art Brosche – trägt sie nur am rechten Arm. Zu ihren Füßen liegt, die Spitze ebenfalls von der Sonne in rötlich-braunes Licht getaucht, ihr Speer. Sie beachtet ihn nicht.

---

<sup>159</sup> Hugo Höppener, genannt Fidus, verwendete das Motiv des sich mit geöffneten Armen der Sonne entgegenstreckenden Jünglings, das er *Lichtgebet* nannte, erstmals 1908. In der Folge wurde das *Lichtgebet* gleichsam zur Ikone der Jugendbewegung. vgl. Schuster 1996, S. 642.

Bis auf den Speer deutet nichts darauf hin, dass Brünnhilde einst eine Walküre war.

Der Himmel hinter ihr erscheint in den leuchtenden Pastelltönen des anbrechenden Tages, der einen Kontrast zum Dunkel des Felsens liefert.

### 3.2.15 Abbildung 49

In einer kargen Landschaft von steilen Felsen umgeben, hält Siegfried Brünnhilde in seinen Armen. Über dem Paar auf der rechten Bildseite sind die dünnen Äste eines Baumes zu sehen, dessen spärliches Blattwerk immerhin ein Zeichen für Leben in dieser Einöde darstellt.

Das Paar wird engumschlungen von der Hüfte aufwärts gezeigt. Brünnhilde trägt ihren braunen Mantel, der von der Brosche gehalten wird, Siegfried seine Fellbekleidung und am Gürtel sein Horn. Brünnhildes breiter Armreif ist gut zu erkennen. Ihr Haar wallt über ihre Schultern und ist nur schwer von Siegfrieds Kleidung zu unterscheiden. Sie trägt ihr Haupt erhoben, ihre Augen sind geschlossen und ihr roter Mund sinnlich wie für einen Kuss geformt. Ihre helle Haut lässt sie neben Siegfried noch weiblicher erscheinen. Durch Wotans Entscheidung zum Mensch geworden, ist ihr in diesem Moment kein Merkmal der kriegerischen Walküre geblieben.

Siegfried wirkt deutlich älter als noch in vorangegangenen Darstellungen. Es ist nichts Kindliches mehr in seinem Gesicht, was sich vor allem an seinem ernsten, liebevollen Blick festmachen lässt, mit dem er Brünnhilde anschaut. Er ist nicht mehr der staunende, ängstliche Jüngling, der zum ersten Mal eine Frau erblickte, sondern ein starker, junger Mann, der Brünnhilde eng umarmt.

### 3.2.16 Abbildung 50

Das erste Bild zum Prolog der Götterdämmerung zeigt die drei Nornen auf dem Plateau des Walkürenfelsens. Es ist eine ruhige und friedliche Nacht. Gegen den nächtlichen Himmel zeichnen sich ein einzelner kräftiger, hoch gewachsener Baum sowie ein steil in die Höhe ragender Teil des Felsens ab.

Über der Felskante ist der rötlich-gelbe Schein des darunter brennenden Feuerrings zu erkennen.

In dieser durch Baum und Felsen dominierten Szenerie nehmen sich die Nornen vergleichsweise klein aus. Mit ihren langen, wallenden, den Körper weit umspielenden Gewändern fügen sie sich als Schemen in diese nächtliche Umgebung ein. Eine ist als Silhouette gegen den Himmel zu erkennen, die anderen beiden zeichnen sich schemenhaft gegen die felsige Umgebung ab. Sie sind dabei, sich das Seil zuzuwerfen, um daran das Schicksal der Welt abzulesen.

### 3.2.17 Abbildung 51

Die Nornen stehen am äußersten Ende des vom Feuer umschlossenen Walkürenfelsens. Die Flammen schlagen hinter ihnen über die Felskante hoch. Zur Seite zeichnet sich der rötliche Widerschein an der senkrechten Felskante ab. Im Hintergrund deutet sich über den Gipfeln des Gebirges das erste Licht des anbrechenden Tages an.

Das Seil ist gerade gerissen und jede der drei Nornen reagiert anders darauf. Die Älteste stürzt dem Seil mit einem Aufschrei in einem reflexhaften Versuch, es aufzufangen hinterher und greift vergeblich mit beiden Händen nach dem zu Boden fallenden, losen Seilende.

Die Jüngste hinter ihr reagiert mit resignierender Trauer. Ihre Arme scheinen in der Bewegung verharret, mit der sie eben noch das Seil geführt haben. Mit ihrer rechten Hand hält sie mit festem Griff das Seilende in die Höhe, so dass das kurze ausgefranzte Ende hier schlaff, wie leblos herunterhängt. Die gekrümmten Finger der linken Hand umfassen kein Seil mehr, sondern greifen ins Leere. In stiller, in sich gekehrter Trauer neigt sie mit geschlossenen Augen ihr Haupt.

Die Mittlere ist die Einzige, die das Seil, das einmal um ihren Körper führt, noch mit beiden Händen fest im Griff hat. Sie steht seltsam gekrümmt zwischen den beiden anderen und hält das Seil mit beiden Armen weit von sich gestreckt – den rechten hinter sich, den linken in die Höhe, unmittelbar

zur empor gestreckten Hand der Jüngsten führend. Mit geweiteten Augen blickt sie zur Seite ins Leere.

Das Schicksal der Welt, das Seil und die Nornen sind zu einer untrennbaren Einheit miteinander verwoben. Das Reißen des Seils bedeutet auch für die Nornen das unmittelbare Ende ihrer (bisherigen) Existenz. Alle drei, obwohl sie noch individuell auf das unfassbare Ereignis reagieren, verlieren bereits ihre Körperlichkeit, werden durchscheinend – die gezackte Linie des Horizonts ist bereits durch sie hindurch erkennbar – lösen sich in Nichts auf und werden so aus der Welt verschwinden.

### 3.2.18 Abbildung 52

Das Bild zeigt Siegfrieds Aufbruch zu neuen Taten. Er ist im direkten Vordergrund des Bildes positioniert. Er trägt nun einen Bart, der ihn als Mann kennzeichnet und von dem Jüngling unterscheidet, der er vor der Verbindung mit Brünnhilde gewesen ist. Alle äußeren Zeichen der Wehrhaftigkeit, die Brünnhilde als Walküre und Schildmaid ausgezeichnet haben, sind an ihn übergegangen. Er trägt nun ihren Umhang, die Rüstung und Waffen. Ebenso führt er nun das Pferd Grane, das er als Liebespfand im Austausch für den Ring erhalten hat, mit sich.

Siegfried, in heroischer Pose, lässt zum Aufbruch sein Horn ertönen. Er ist nicht mehr bei Brünnhilde, er blickt nicht zurück, aber er ist auch noch nicht auf dem Weg – es ist ein kurzer, schwebender Moment des Umbruchs. Der Ausblick auf den Fluss, der sich zwischen dem Gebirge im Hintergrund und dem Fuß des Walkürenfelsens durch die Landschaft windet, verweist auf den Weg, den er im Begriff ist zu beschreiten. Er wird sich dem Rhein zuwenden, der ihn zu den Gibichungen führen wird.

Allerdings erscheint er am unteren Bildrand und ist nicht in voller Gestalt, sondern nur angeschnitten dargestellt. Viel mehr Bildraum nimmt in seinem Rücken das ein, was er zurück lässt: der Walkürenfelsens mit Brünnhilde. Während er sich auf den neuen Weg konzentriert, steht sie auf der äußersten Spitze des Felsens, im starken Wind mit ausgebreiteten Armen balancierend, um den Moment, in dem sie ihn aus den Augen verliert, so lange wie möglich

hinauszuzögern. Die Feuermauer zwischen ihnen wirkt undurchdringlich. Die Flammen, die den Felsen umgeben, schlagen angefacht vom Wind weit hoch. Die Atmosphäre auf dem Walkürenfelsen ist von großer Unruhe geprägt. Ein starker, fast stürmischer Wind umweht die Gipfelregion und eine dick geballte, gleichwohl helle Wolkendecke überfängt die Szenerie. Das Flusstal und die weitere Landschaft liegen jedoch ganz ruhig da.

### 3.2.19 Abbildung 53

Am Eingang zur Halle der Gibichungen steht Siegfried Guttrune gegenüber. Plötzlich bis in die Fingerspitzen von ihrem Anblick elektrisiert, schaut er sie unumwunden an. Durch den Genuss des Begrüßungstrunkes, den sie ihm gereicht hat, hat er in einem Moment nicht nur Brünnhilde vergessen, sondern ist auch Guttrune in leidenschaftlicher Liebe verfallen. Es ist der Moment, in dem Siegfried unwissend die Liebe zu Brünnhilde verrät.

Gutrune bleibt stumm und erwidert seinen Blick nicht, sondern hält den Kopf leicht geneigt und den Blick gesenkt. Mit beiden Händen hält sie das Trinkhorn an ihrer Brust, die Öffnung auf Siegfried weisend. Sie lächelt nicht. Mit den leicht heruntergezogenen Mundwinkeln wirkt sie, als ob sie sich in dieser Situation äußerst unbehaglich fühlt und ihr Siegfrieds offensichtlicher Zuspruch unangenehm ist.

Der Ort, an dem beide aufeinandertreffen, bleibt nur angedeutet. Hinter ihr ist die reich mit geschnitzten Ornamenten verzierte, hölzerne Seitenwand der sich zum Fluss öffnenden Halle angeschnitten zu sehen. Auf den Palast wird nur mit diesem kleinen Ausschnitt verwiesen. Allerdings ist das Architekturelement deutlich ausformuliert, anders als der Ausblick in die Landschaft, auf einen felsigen Höhenzug, der hinter Siegfried mit nur ein paar wenigen Strichen angedeutet ist.

Gutrune ist eine schöne Erscheinung mit klaren Gesichtszügen. Ihr langes rötliches Haar fällt in zwei geflochtenen Zöpfen über ihre Schultern – wie bei

Sieglinde<sup>160</sup> sind sie mit einem roten Schmuckband versehen. Sie trägt ein detailreich gefertigtes, blaues Kleid, das am Saum mit einer breiten, ornamental gestalteten Bordüre versehen ist, dazu einen breiten schmückenden Gürtel sowie einen breiten Armreif am Handgelenk. Gemeinsam mit der reichen Verzierung der zu sehenden Architektur zeigt ihre Aufmachung, stellvertretend als pars pro toto, die Prachtentfaltung der Gibichungen.

### 3.2.20 Abbildung 54

Das Bild zeigt einen kleinen Ausschnitt des Walkürenfelsens. Nach dem stürmischen Morgen von Siegfrieds Aufbruch ist es auffallend ruhig geworden. Nicht der leiseste Wind scheint sich zu regen. Brünnhilde sitzt auf einem schmalen Felsblock neben einer steil aufragenden Felswand. Mit geschlossenen Augen küsst sie den Ring, Siegfrieds Liebespfand, an ihrem Finger. Es ist ein ausgesprochen inniger Moment und sie wirkt weltvergessen, in sich ruhend und wie in eine Meditation versunken. Die äußere Ruhe verstärkt den Eindruck der inneren, die Brünnhilde ausstrahlt. Sie hat sich dem Ring und damit dem Gedanken an Siegfried zugewendet, jedoch dem Ausblick in die Landschaft, der Welt, den Rücken zugewandt. Der schlanke Baum mit seiner schmalen belaubten Krone hinter ihr hinterfängt sie und trennt sie gleichsam von dem dahinter liegenden Raum ab. Für den Hintergrund werden die Schemen eines Gebirgszuges gezeigt. Diese meinen zwar Berge in unbestimmter Entfernung, wirken aber aufgrund ihrer Flächigkeit wie ein Paravant, der sie hinterfängt und abschirmt.

### 3.2.21 Abbildung 55

Aus einer erhöhten Betrachterposition – im direkten Vordergrund ragt am unteren Bildrand eine kahle Baumkrone ins Bild – bietet sich der Ausblick auf eine schneebedeckte Landschaft. Es ist eine Ebene, an die sich in einiger

---

<sup>160</sup> vgl. Abb. 19 – 21, die Sieglinde in ihrer Rolle als Hundings Ehefrau zeigen.

Distanz Gebirgszüge anschließen. Zwei Flussläufe schlängeln sich durch die Ebene hindurch, von denen der Hauptlauf am Fuß des Gebirges entlang fließt und in unbestimmter Entfernung aus dem Blick verschwindet. Es ist eine öde und leblos wirkende Landschaft.

Der größte Teil des Bildes wird vom Himmel eingenommen. Dieser ist nahezu komplett von einer düsteren Wolkendecke verhangen, die sich zum Vordergrund hin weiter bedrohlich verdunkelt.

Die beiden Raben, die Wotan von den Vorgängen in der Welt berichten, fliegen über diese triste Landschaft hinweg. Wie beiläufig sind sie zum linken Bildrand hin dargestellt, kurz davor, dem Bild zu entschwinden. Es ist die öde Landschaft gemeinsam mit der unheilverkündenden Atmosphäre des Himmels, die den Eindruck untermauern, dass die beiden fliegenden Boten Wotan nur ebensolches berichten und keine Hoffnung mehr vermitteln können.

### 3.2.22 Abbildung 56

Es ist die letzte Begegnung der Schwestern Waltraute und Brünnhilde – der göttlichen Walküre und der inzwischen menschlichen Frau – auf dem stürmisch umwehten Gipfel des Walkürenfelsens. Sie werden nur vom Himmel hinterfangen, der einmal mehr in seiner Darstellung, hier durch die dicht geballte Wolkendecke, die Dramatik und aufgewühlte Emotionalität der Situation widerspiegelt.

Waltraute, die Schildmaid, ist in ihrer Rüstung erschienen. Mit großem Ernst und Verzweiflung ist ihre Aufmerksamkeit ganz auf Brünnhilde gerichtet. Sie nähert sich ihr, sie direkt anblickend und ansprechend. Die geöffneten, leeren Hände und seitlich abgespreizten Arme zeigen einerseits ihre innere Anspannung, andererseits signalisieren sie Offenheit und Waffenlosigkeit. Mit Worten versucht sie, Brünnhilde zur Herausgabe des Rings zu bewegen. Diese Auseinandersetzung spielt sich auf rein verbaler Ebene ab. Waltraute greift nicht nach Brünnhilde oder dem Ring, sie wird ihr nicht körperlich zusetzen. Ihre Appelle berühren die Angesprochene nicht, sondern stoßen auf deutlichen Widerstand.

Brünnhilde weicht zwar vor ihrer Schwester zurück, ist aber nicht im Mindesten verängstigt oder unsicher und schaut Waltraute mit festem Blick direkt an. Und obwohl sie der gerüsteten Waltraute barfuss gegenübersteht und nur ihr weißes Kleid trägt, das ihr auch noch von der Schulter gerutscht ist und sie noch schutzloser und verletzlicher erscheinen lässt, weigert sie sich ganz entschlossen, dem Flehen zu entsprechen. Fast schon wütend und ohne Mitgefühl erwidert sie Waltrautes Blick. Die Hand mit dem Ring eng an den Körper, an ihr Herz, gedrückt und von der anderen Hand fest umschlossen, macht sie deutlich, dass sie den Ring für sich beansprucht und nicht gewillt ist, ihn herzugeben. Es ist nicht nur eine Weigerung, sondern auch eine wild entschlossene Ablehnung.

### 3.2.23 Abbildung 57

Das Bild zeigt als Rückblick die äußeren Umstände der kurzen Liaison von Alberich und Grimhilde.

Es ist ein unwirtlicher Ort. Über den zerklüfteten, steinig-sandigen Untergrund breiten sich weit die knorrigen Wurzeln der gespenstisch aussehenden Bäume aus. Moos bedeckt den Boden und hängt von den Ästen der Bäume herab. Im Hintergrund verliert sich das Licht schnell zwischen den knorrigen Bäumen. In dieser rauen Gegend wirkt Grimhilde in ihrer eleganten Erscheinung wie ein Fremdkörper. Da sie nicht mehr blutjung ist, kann nicht angenommen werden, dass sie durch jugendliche Naivität in diese Situation geraten ist.

An erhöhter Stelle liegt auf dem Moospolster eine Decke, deren Kostbarkeit an dem flächendeckenden Muster und dem farbigen Rand erkennbar ist.

Es ist offensichtlich, dass Alberich um Grimhilde wirbt, genauer gesagt um ihr sexuelles Entgegenkommen. Diese fühlt sich nicht ganz wohl in der Situation und deutlich nicht zu dem Nibelungen hingezogen. Es ist offensichtlich, dass die ausschlaggebenden Argumente überhaupt auf Alberich einzugehen weder Charme noch gutes Aussehen sind, sondern materielle Verlockungen - die Goldschmuckstücke, die auf der Decke liegen und in dem geöffneten Beutel im Vordergrund zu sehen sind. Sie trägt bereits

diverse Schmuckstücke – große Ohrringe, zwei Armreife und eine Anstecknadel am Décolleté, ist also grundsätzlich für derlei Dinge empfänglich.

So hat Alberich sie zwar angelockt, aber ganz überzeugt und bereit ist sie noch nicht. Und so bleibt ihm nichts anderes übrig als sie mit Geduld und behutsamen Zureden zur Einwilligung zu bewegen. Er hockt am Rand der Decke. Mit der einen Hand hat er sich abgestützt und berührt mit zwei Fingern, also behutsam und nicht offensiv drängend, von der Seite ihre Hand, die fest die Kordel des Rocks umfasst. Mit einem breiten Lächeln, jedoch ohne sie direkt anzusehen, spricht er zu ihr.

Grimhilde steht stocksteif da und schielt mit deutlicher Abneigung auf den Nibelungen. Ihre rechte Schulter ist bereits entblößt. Die Kordel, die den Rock hält, ist schon gelöst worden, sonst hätte er nicht über die Hüften rutschen können, aber sie hält sie jetzt fest, so dass der Rock nicht endgültig zu Boden fallen kann. Wahrscheinlich hat er sich ihr schon genähert aber immer wieder abgelassen, wenn er auf deutlichen Widerstand gestoßen ist. Mit Geduld, Fingerspitzengefühl und der Aussicht auf reichen materiellen Lohn verführt er sie, um einen Sohn zu zeugen. Es wird deutlich, dass dieser kein Kind der Liebe sein wird, sondern eins des Kalküls – der Sohn eines kalt berechnenden Vaters und einer durchaus käuflichen Mutter.

### 3.2.24 Abbildung 58

Hagen sitzt am Eingang der Halle der Gibichungen und hält Wache. Er hat seinen Schild gegen die Mauer gelehnt und den Speer eher nachlässig auf dem Boden aufgestellt. Er ist in einen dunklen Umhang gehüllt und trägt einen ausladenden Hörnerhelm<sup>161</sup>, der ihm ein martialisches, wenn nicht sogar dämonisches Aussehen verleiht. Da es eine friedliche Nacht ist, kann er ganz in Ruhe seinen Gedanken nachhängen. Seinen rechten Ellenbogen hat er

---

<sup>161</sup> Es ist der erste Helm dieser Art, der in den Illustrationen erscheint, nachdem andere Charaktere bereits mit Flügelhelmen gezeigt wurden. Zur Ikonografie des Hörnerhelms, seiner quasi Erfindung im 19. Jahrhundert und die besondere Rolle der RING-Uraufführung in Bayreuth 1876 für dessen Verbreitung und Etablierung in der Ikonografie von Wikingern und nordischer Mythologie, vgl. Frank 2000.

auf der behauenen Felsplatte gestützt, an der auch sein Schild lehnt. Mit der rechten Hand stützt er sein Kinn. Sein zerfurchtes Gesicht, der struppige, dunkle Bart und das Haupthaar lassen die verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu Alberich erkennen.

Alberich, sein Vater, kniet vor ihm auf dem Boden. Mit ausgestreckten, knochigen Armen umfasst er das nackte Knie Hagens mit einer flehentlichen Geste. Die Zeit ist an dem Nibelungen nicht spurlos vorbeigegangen. Er ist alt geworden. Die Furchen haben sich tiefer in sein Gesicht eingegraben. Trotz ihrer Verwandtschaft könnte der Kontrast der beiden Figuren kaum größer sein. Hagen ist unbewegt und ein stattlicher, wenngleich düsterer Krieger. Alberich wirkt im Vergleich in Statur, Pose und Kleidung jämmerlich. Sein verzweifeltes Bitten lässt Hagen sichtlich unbeeindruckt. Seine Miene bleibt verschlossen und grimmig. Er würdigt seinen Vater keines Blickes.

### 3.2.25 Abbildung 59

Die Szenerie zeigt einen Teil der Halle der Gibichungen – es handelt sich um einen unbestimmten Ausschnitt des Raumes. Schräg einfallendes Licht, vermutlich vom Eingang der Halle her, erhellt die Mitte des Bildes, wogegen das Umfeld im Schatten liegt. Auf dem Boden ist Stroh angedeutet.

Im Hintergrund hängt ein fein gewebter Wandbehang, an dessen oberen Rand ein breiter mit fortlaufendem Ornament nordischen Stils gestalteter Streifen verläuft. In der rechten, oberen Ecke des Behangs ist eindeutig der Kopf eines Drachens zu erkennen, dessen geschwungener Hals in pflanzenartige Ornamentik übergehend am rechten Rand herabläuft.

Rechts neben dem Behang ist im Halbdunkel das Ende einer Sitzbank oder eines Stuhls aus Holz zu erkennen, welches mit reichen Schnitzereien versehen ist. Das Ende der Armlehne stellt den seitlich gedrehten Kopf eines Tieres, vermutlich eines Wolfes, dar. Auch der Knauf am Ende der Rückenlehne ist in der Form eines Drachenkopfes mit aufgerissenem Maul geschnitzt. Weitere Schnitzereien sind an der Holzvertäfelung hinter dem Möbel nur schemenhaft auszumachen.

Der Wandbehang bildet den Hintergrund für Hagen und Brünnhilde, hebt sie so von der ansonsten dunkel gehaltenen Wand ab. Dieser helle Hintergrund bildet gleichsam eine Klammer, fasst die beiden zusammen und schafft hierbei in dem sowieso schon schmalen Raumausschnitt einen noch engeren Raum, in dem die beiden sich treffen. Die durch diese Darstellung geschaffene Asymmetrie unterstreicht zusammen mit der Beleuchtung den verschwörerischen Charakter der Szene.

Brünnhilde steht dicht an der Wand, fast schon an den Wandbehang gedrängt, den Kopf leicht gesenkt, sichtbar wütend und verhärtet nach unten ins Leere starrend. Ihre Hände hat sie ineinandergelegt vor die Brust gezogen, wodurch sie sehr angespannt wirkt.

Hagen steht dicht hinter ihr. Auch sein Körper ist angespannt, die sichtbare linke Hand zur Faust geballt. In seinem starren Blick spiegelt sich kaum unterdrückter Hass. Beide schweigen. Obgleich in ihrem Wunsch nach Rache verbunden und, ohne sich zu berühren, in räumliche Nähe zueinander gerückt, bleibt aber weiterhin der Gegensatz in ihrem äußeren Erscheinungsbild bestehen. Hagen ist nach wie vor als düsterer Krieger gezeigt, dessen mächtiger Hörnerhelm seine Bedrohlichkeit unterstreicht. Brünnhildes weißes Gewand und blonde Locken bilden einen Kontrast zu Hagens struppigem Haar und Fellkleidung. Es wird deutlich, dass sie in diesem Moment ausschließlich der Gedanke an Rache an Siegfried verbindet und keine positiven Gefühle.

### 3.2.26 Abbildung 60

Siegfried steht an einem verschatteten Uferstück und schaut auf die drei Rheintöchter, die sich hier – aufreizend und verführerisch – an ihn wenden. Die Szenerie ist von Blattwerk eines am Ufer stehenden Baums überwölbt, was die Begegnung intimer erscheinen lässt. Die andere Rheinseite ist nicht zu erkennen – sie verschwindet in einer diffusen Andeutung. Es scheint relativ windstill zu sein. Nur die Eigenströmung des Flusses und die Bewegung der Rheintöchter kräuselt die Oberfläche. Dabei wird wiederum deutlich, dass die Rheintöchter Eins sind mit ihrem Element. Ihre langen

Haare, aber auch der Rest ihrer Körper gehen in die Kräuselungen der Wasseroberfläche über. Keck blicken sie Siegfried an, und eine von ihnen scheint mit ihrem ausgestreckten Arm eine spielerische Geste zu vollführen. Alle drei scheinen unbekleidet zu sein und nur von ihren langen Haaren bedeckt. Die Rheintöchter treten hier wieder als Kollektiv auf – drei Wasserwesen, die sich Siegfried verführerisch zuwenden. Die 2:1-Einteilung wird wie üblich aufgegriffen; Woglinde und Wellgunde befinden sich zusammen vorne, Floßhilde für sich dahinter.

Siegfried hingegen steht halb mit dem Rücken zum Betrachter. Er ist auf die Rheintöchter konzentriert, macht aber keinerlei Anstalten, sich auf ihr Spiel einzulassen. Von der Kleidung her ist er nun ganz als heldenhafter Krieger zu erkennen. Er trägt einen Flügelhelm, einen Schuppenpanzer und einen roten Umhang. Speer und Schild hat er neben sich auf dem Boden abgestellt, aber er benutzt beide Objekte als Stützen. Deutlich ist außerdem sein Schwert Nothung zu erkennen, das fast senkrecht an seinem Gürtel hängt. Neben dem eindrucksvollen Rüstzeug weist auch Siegfrieds Bart darauf hin, dass er älter und erfahrener geworden ist. Am Ringfinger der auf dem Schild ruhenden Hand steckt der Ring, das wohl wichtigste Detail der Darstellung, auf den vielleicht auch die Geste der Rheintochter Bezug nimmt.

### 3.2.27 Abbildung 61

Wieder sind die drei Rheintöchter im Wasser zu sehen. Dieses Mal befindet sich die Betrachterposition jedoch auf der Wasserseite. Der Blick fällt schräg auf das Wasser, was den dynamischen Eindruck der Szene verstärkt. Am oberen Bildrand ist das Ufer angedeutet – ein knorriger Baum wächst hier ins Wasser. Die Oberfläche ist hier deutlich gestörter als im vorigen Bild. Es sind jetzt mehr Kreise zu sehen; zudem spiegelt sich das dunkle Ufer. Die Rheintöchter spielen und necken nicht mehr; ernsthaft flehen sie Siegfried – außerhalb des Bildes – an. Jede von ihnen spricht, streckt ihm die Arme entgegen und hat sich weiter aus dem Wasser erhoben, so dass man jetzt klar ihre Blöße sehen kann.

Floßhilde, durch ihre dunklere Haarfarbe und den Abstand zu den beiden anderen erneut herausgehoben, hat jedoch die Augen geschlossen, während sie die Arme in Richtung Siegfried ausstreckt.

### 3.2.28 Abbildung 62

Das Bild zeigt, wie die Ermordung Siegfrieds durch Hagen unmittelbar bevorsteht. Die Szene wirkt wie in Dunst getaucht, durch den sich das Licht der untergehenden Sonne nur schwerlich durchsetzen kann. Am Horizont sind schemenhaft Felsen, das Steilufer des Rheins, zu sehen; von hierher kommt auch das diffuse Sonnenlicht. Hinter Hagen und Siegfried im Vordergrund sind hohe Baumstämme, mit einer entfernteren Ausnahme jedoch allesamt ohne die Wipfel dargestellt. Von beiden Männern ist lediglich der Oberkörper zu sehen, so dass das Geschehen merkwürdig an den unteren Bildrand gerutscht ist und die Bildmitte lediglich die schlichten Baumstämme zeigt.

Nahezu mittig steht Siegfried unterhalb des hellen Lichts am Horizont, das auch sein Gesicht bescheint. Die Beleuchtung ist jedoch nicht ganz schlüssig; so sieht es vielmehr so aus, als würde von Siegfried selbst ein gelbes Licht ausgehen, was den Kontrast zu Hagen noch stärker erscheinen lässt.

Siegfrieds Haut, Haar, Brünne und Umhang wirken in dem Licht golden. Sein Blick ist konzentriert nach oben gerichtet, wo sich am rechten oberen Bildrand die beiden schwarzen Raben Wotans zeigen – eine nicht zu übersehende Unglückssymbolik. Derart abgelenkt nimmt Siegfried nicht wahr, wie Hagen in der linken unteren Bildecke bereits zum todbringenden Speerstoß angesetzt hat. Hagen wirkt relativ klein und geduckt. Sein sonst so ausladender Hörnerhelm ist hier – wohl auch der Perspektive geschuldet – kleiner. Er ist auf das Ziel fixiert – Siegfrieds verwundbare Stelle.

Kaum zu erkennen sind hingegen die anderen Krieger, die sich zwischen Siegfried und den Bäumen in einer offensichtlich niedrigeren Position befinden. Von ihnen sieht man nur Helme und Gesichter. Ihre Blicke sind auf den leuchtenden Siegfried gerichtet, nicht auf Hagen. Einer von ihnen trägt einen Hörnerhelm, womit vielleicht die Zugehörigkeit zu Hagens

Gefolgsleuten angedeutet werden soll. Schemenhaft sind zudem Speerspitzen gezeigt und Arme, die von rechts ins Bild hineingreifen. Hagen und Siegfried sind somit nicht allein, aber die anderen Mannen sind zu weit entfernt und können nicht eingreifen, was auch dadurch deutlich gemacht wird, dass sie sich farblich nicht vom Hintergrund abheben.

Nicht jedoch das Geschehen selbst – die Ermordung – steht im Mittelpunkt, vielmehr die spirituelle Ruhe, die Siegfried beim Anblick der Raben überkommt.

### 3.2.29 Abbildung 63

Das Bild zeigt Brünnhildes selbstgewähltes Ende in den Flammen von Siegfrieds Scheiterhaufen. Der Scheiterhaufen wurde mit weißen und roten Blüten geschmückt, das Gesicht des Toten ist auf der rechten Bildseite gut zu erkennen. Im Hintergrund kann man, wo er nicht von den Flammen verdeckt ist, das Wasser des Rheins und einen Felsen auf der anderen Seite erkennen, welche wie der Himmel auch in Nachtblau gehalten sind. Das Wasser hat eine spiegelglatte Oberfläche.

Die gelben Flammen des Scheiterhaufens dominieren das Bild. Brünnhilde ist mit Grane in das Feuer geritten. Hinter ihnen schlägt eine Feuerwand in den Himmel empor, die den Blick auf den Rhein verdeckt. Auch vom Rand des Scheiterhaufens schlagen die Flammen hoch, greifen nach Brünnhilde und dem wiehernden Grane oder haben bereits von ihnen Besitz ergriffen. Das Pferd steht fest und stattlich, den linken Huf wie bei einer Kür erhoben. Die Körperhaltung lässt nicht darauf schließen, dass es den Flammen entkommen will. Dennoch zeigt das geöffnete Maul des Tieres und die weitaufgerissenen Augen den Schrecken, den es erfährt. Brünnhilde auf dem Rücken des Pferdes hat beide Arme zum Himmel erhoben und schaut mit festem Blick empor. Wieder sind ihre Brüste entblößt. Sie sieht grimmig aus und nimmt den Schmerz nicht wahr. Auch wenn ihr weiterhin die Insignien des Kampfes fehlen, so findet sich in diesem Ausdruck doch wieder die Entschlossenheit der Walküre, der der Tod ein Vertrauter ist. Ihr Haar und Kleid, aber auch die

Mähne Granes gehen in die stilisierten Flammenzungen über, die sich um die Körper der beiden winden.

### 3.2.30 Abbildung 64

Der Illustrationszyklus endet mit dem triumphalen Zurückerlangen des Rings durch die Rheintöchter.

Alles, was man als *setting* erkennen kann, ist die tosend aufgewühlte und aufgepeitschte Wasseroberfläche des Rheins, jedoch kein Ufer. Im Hintergrund ist zu erkennen, wie Walhall und mit ihm der Berg, auf dem es steht, vom Feuer verschlungen wird. Die aufgewühlte Natur ist stark stilisiert dargestellt. Ihre Formen gehen dekorativ ineinander über.

Inmitten des Chaos triumphieren die Rheinschwester. Sie haben den Ring zurückerlangt, den Floßhilde am ausgestreckten Arm hoch in die Luft hält. Floßhilde wird von der schäumenden Gischt getragen. Wie ihre Schwestern hat sie sich in Gänze aus dem Wasser erhoben. Ihr langes Haar weht hinter ihr vom Wind emporgehoben. Eine Strähne jedoch liegt ausgebreitet über ihrer Hüfte und bedeckt in ihrem weiteren Verlauf wie ein Schleier ihre Scham. Im vollen Bewusstsein des Sieges, der ihr und ihren Schwestern nicht mehr zu nehmen ist, blickt sie furchtlos und selbstbewusst mit einem leisen Lächeln zurück über ihre Schulter auf Hagen.

Hagen ist mit seinem gestreckten Körper mitten im Sprung begriffen. Den linken Arm hat er, die Hand wie die Krallen eines Raubvogels, nach Floßhilde ausgestreckt. Diese hat ihren Arm jedoch etwas weggezogen, so dass Hagen ihn gerade eben nicht erreichen kann. Es ist die verspielt und mitleidlos-provokante Art der Rheintöchter, die hier wieder zum Tragen kommt.

Alles Drängen von Hagen – auch der fixierte Blick – ist auf den Ring ausgerichtet. Doch haben ihn Woglinde und Wellgunde bereits ergriffen, um ihn in die Tiefe zu ziehen. Mit der rechten Hand versucht er vergeblich, den Griff der einen abzuwehren, die mit beiden Händen seinen Nacken umfasst, und sich nun mit spielerischer Leichtigkeit rückwärts in die Gischt wirft. Fast

zärtlich scheint sich ihre Schwester von hinten eng an seinen Rücken zu schmiegen und seinen Oberkörper zu umfassen.

Ohne seinen Hörnerhelm sieht Hagen im Moment seines Untergangs mehr denn je aus wie sein Vater Alberich. Ebenso wie sein Vater am Beginn des Zyklus ist er dem Spiel der Rheintöchter nicht gewachsen.

Die Rheintöchter haben nicht den Ausdruck einer furiosen Rache. Ganz in ihrem Element und ihrem Wesen entsprechend besiegeln sie mit ihrer eleganten und verspielt-erotischen Art Hagens Ende.

## 4. Der gewählte Moment – Reflektion des Spannungsbogens

### 4.1 Qualitative Bewertung der Handlungsmomente

Als *tertium comparationis* ist die Handlung benannt worden. Handlung entwickelt in ihrem Verlauf einen Spannungsbogen. Dies ist ein wesentlicher Aspekt von Handlung – er beschreibt ihre dramatische Qualität.

Die Illustration zeigt einen bestimmten und bestimmbaren Handlungsmoment und damit (gleichzeitig) einen Moment des Spannungsbogens. Die Auswahl des Handlungsmoments ist eine Entscheidung des Illustrators an der Schnittstelle von Text und Bild. Unabhängig von der Anlage und Ausführung des Bildes wird mit dieser Wahl auch auf dessen dramatische Qualität verwiesen.

Anders als ein einzelnes Bild – Gemälde, Plakat, Postkarten-, Kalender-<sup>162</sup> oder Titelblattmotiv<sup>163</sup> – kann eine Bilderreihe, bzw. ein Illustrationszyklus potentiell qualitativ unterschiedliche Momente des Spannungsbogens aufgreifen. Auch wenn dies punktuell bleibt, kann mit der größeren Anzahl an Illustrationen der Spannungsbogen umfangreicher reflektiert werden als mit einem einzelnen Bild.

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Illustrationen zum Spannungsbogen stellen.

Entsprechend geht es um eine qualitative Bewertung der in den Illustrationen dargestellten Momente in Bezug auf den Spannungsbogen, dem das Bühnengeschehen/die unmittelbar durch den Text vergegenwärtigte dramatische Handlung folgt.

Als Hilfsmittel dienen dabei Kategorien, die in Anlehnung an die klassische Dramentheorie<sup>164</sup> verwendet werden. Deren Begriffe - Exposition, steigende

---

<sup>162</sup> z. B.: Ferdinand Leeke, *Götterdämmerung, III. Aufzug*, o. J. in: Mota/Infiesta 1995, Abb. 106. zuerst erschienen in: RICHARD WAGNER KALENDER. Wien 1913.

<sup>163</sup> z. B.: Eugène Grasset, *La Valkyrie*, Titelblatt der Partitur. in: Mota/Infiesta 1995, Abb. 266.

<sup>164</sup> Freytag 1863.

Handlung, Wendepunkt, fallende Handlung, Lösung/Katastrophe – werden für die vorliegende Untersuchung fruchtbar gemacht, indem sie nicht wie in Freytags idealtypischen Modell eines geschlossenen Dramas nicht durchgängig strukturell sondern vor allem inhaltlich verwendet werden. Auf diese Weise können die Begriffe zur Beschreibung des Spannungsverlaufs in Wagners Ring sinnvoll angewendet werden, obwohl der Ring nicht der Idealstruktur des geschlossenen Dramas folgt.

Die Anwendung der Kategorien berücksichtigt die unterschiedlichen strukturellen Ebenen der Tetralogie: die Zyklusebene (Makroebene), das einzelne Drama (Mesoebene) sowie den Akt, bzw. die Szene (Mikroebene).

#### a) Exposition

Die Exposition vermittelt Informationen über Voraussetzungen und Gegebenheiten, die zum Verständnis der durch den Text vergegenwärtigten dramatischen Handlung, bzw. ihrem Spannungsbogen beitragen, womit auch grundsätzliche Informationen und Charakterisierungen bei der Einführung von Figuren und Gegenständen gemeint sind.

Die Voraussetzungen und Gegebenheiten können in der Vergangenheit liegen, müssen es aber nicht.

Sie können (implizit) als Teil des Bühnengeschehens vermittelt werden.

Informationen über Dinge, die im Geschehen nicht unmittelbar präsent sind, sondern in räumlicher und/oder zeitlicher Distanz liegen, können (explizit) durch Figurenrede (Mauerschau, Botenbericht) oder Nebentext (Regieanweisung) vermittelt werden.

Die Exposition ist aufgrund ihrer inhaltlichen Funktion nicht Teil des eigentlichen Spannungsverlaufes. Sie ist, da sie nicht strukturell im Sinne des von Gustav Freytag beschriebenen idealtypischen geschlossenen Dramas sondern inhaltlich verstanden/angewendet wird, explizit nicht auf den Beginn eines Dramas beschränkt, sondern kann auch an anderer Stelle erscheinen.

b) Wendepunkt

Als Wendepunkt wird ein Moment markiert, in dem die Handlung aufgrund von Ereignissen eine entscheidende Wendung erfährt und eine neue Richtung nimmt.

Der Wendepunkt bezieht sich auf die Akt-Ebene<sup>165</sup>.

c) steigende Handlung

Als steigend soll diejenige Handlung verstanden werden, die in ihrer Verdichtung auf einen Wendepunkt zuläuft. Beziehungen und Konflikte beginnen hierin sich abzuzeichnen und zu entwickeln. Entwicklungen werden unwiderruflich in Gang gesetzt.

Die steigende Handlung kann nur in Bezug auf einen Wendepunkt, auf den sie zuläuft, als solche benannt werden und ist daher ein relationaler Begriff. Sie schildert Motivationen und (Hinter-)Gründe für den Wendepunkt, auf den sie zuläuft.

Wie der Wendepunkt wird der Begriff der steigenden Handlung auf der Ebene des einzelnen Aktes angewendet.

d) fallende Handlung

Analog zur steigenden Handlung ist die fallende Handlung vor allem ein relationaler Begriff. Es zeigen sich hier die (direkten) Folgen und Auswirkungen der als Wendepunkt beschriebenen Handlung. Die Handlung nimmt an Geschwindigkeit ab und verlangsamt sich.

---

<sup>165</sup> DAS RHEINGOLD ist nicht nach Akten, sondern nach Szenen aufgeteilt. Dabei handelt es sich um eine inhaltliche Entscheidung des Komponisten. Strukturell sind sie mit einer Einteilung nach Akten gleichzusetzen. Daher sind im Folgenden, wenn von der Dramenstruktur in Akten gesprochen wird, der Einfachheit halber auch die Szenen des RHEINGOLDS gemeint.

Der Begriff der fallenden Handlung wird in Bezug auf die Akt-Ebene angewendet.

e) Lösung/Katastrophe

Die Lösung – oder auch *Dénouement* - bezeichnet die Auflösung des zentralen (Grund-)Konflikts, der sich im Verlauf der Handlung entwickelt hat. Ein folgenschweres Unglücksereignis wird als Katastrophe benannt. Trotz des inhaltlichen Unterschiedes bilden sie gemeinsam als Begriffspaar eine Kategorie, die inhaltlich verwendet wird.

Diese Kategorie kann sich sowohl auf die Stück- als auch auf Zyklus-Ebene beziehen. Dies ist in der Übersicht entsprechend kenntlich gemacht.

Die Ergebnisse der Betrachtung sind in zwei Tabellen in Anhang B dokumentiert.

## 4.2 Ergebnisse der Bewertung

Der inhaltliche markanteste Moment auf dem Spannungsbogen ist derjenige der Lösung/Katastrophe. In den Illustrationszyklus findet er sowohl für die Stück- als auch Zyklusebene insgesamt fünfmal Eingang. Im RHEINGOLD ist ein und derselbe Moment für beide Ebenen als Lösung/Katastrophe relevant. In der GÖTTERDÄMMERUNG sind es zwei verschiedene Momente, die aber beide verbildlicht sind.

Der Wendepunkt, der sich auf die Aktebene bezieht, wird neunmal verbildlicht. Damit hat Rackham auf die meisten Momente dieser Art ein Schlaglicht geworfen – jedoch nicht auf jeden, der möglich gewesen wäre.

Die gesamte Tetralogie umfasst mit ihren Einzelteilen 13 Akte.<sup>166</sup> Vier Wendepunkte fehlen, um diese Liste zu vervollständigen.

- RHEINGOLD, 1. Szene: Alberich reißt das Rheingold an sich
- RHEINGOLD, 4. Szene: Wotan gibt den Ring auf (legt ihn zum Hort)
- Walküre, 3. Akt: Kampf zwischen Hunding und Siegmund mit der Manifestation von Brünnhildes Ungehorsam gegenüber Wotan
- Walküre, 4. Akt: Wotan verkündet die Strafe für Brünnhilde; Wotan löst sich von seiner Lieblingstochter, Brünnhilde verliert ihre Privilegien und wird zur menschlichen Frau

Rackham lässt diese besonderen Momente der Spannung, die für die Inszenierung und Darstellung großer dramatischer Posen geradezu prädestiniert sind, nicht aus. Allerdings ist er auch kein pedantischer Aufzähler der *turning points* mit dem dogmatischen Interesse an der Vollständigkeit einer Liste von dramatischen Wendepunkten.

Es lassen sich 24 auf den Spannungsbogen bezogene relationale Momente erkennen – Momente, die sich auf einen Wendepunkt beziehen. Der deutliche Schwerpunkt liegt dabei auf den Handlungsmomenten, die als steigende Handlung qualifiziert werden können. 17mal ist eine steigende Handlung zu erkennen. Dem gegenüber werden nur siebenmal die Folgen eines Wendepunktes in den Fokus der Betrachtung gerückt. Es scheint ein größeres Interesse daran zu bestehen, wie sich Spannung aufbaut, an den Hintergründen und Motivationen für eine Wendung.

Diese Tendenz zum Interesse an den (Hinter-)Gründen wird durch die bemerkenswerte Vielzahl an Expositionen untermauert. Deutlich mehr als ein Drittel der 64 Illustrationen, nämlich 26, sind im Hinblick auf den von der Handlung entwickelten Spannungsbogen als Expositionen zu qualifizieren. Es ist eine bemerkenswert hohe Zahl an Illustrationen, die solche Momente aufgreifen, die dem Rezipienten quasi Hintergrundinformationen zum eigentlichen Handlungsgeschehen veranschaulichen. 15 dieser im Bild

---

<sup>166</sup> Das Vorspiel der GÖTTERDÄMMERUNG wird aus der Betrachtung herausgenommen, da es als Einheit die inhaltliche – und hier im Sinne von Freytags Dramenmodell strukturelle – Funktion einer Exposition hat.

geschilderten Handlungsmomente ereignen sich jenseits der Haupthandlungsebene entweder in räumlicher oder räumlicher und zeitlicher Distanz dazu. Elf Expositionen sind Momente der Haupthandlungsebene.

Durch die Bewertung der dargestellten Handlungsmomente im Hinblick den Spannungsbogen zeigt sich, dass der Illustrationszyklus einen besonderen Aspekt der Tetralogie immer wieder in den Fokus rückt. Der Zyklus präsentiert den RING nicht als Aneinanderreihung dramatisch herausragender Momente und damit als eindimensionales Heldenepos. Es wird vielmehr hervorgehoben, dass es sich um eine komplexe Handlung und eine ebenso komplexe Geschichte handelt, die weit über die unmittelbar durch den Text präsentierte Handlungsebene hinausweist. Damit wird deutlich, die Geschichte, bzw. ihre Dynamik aus den Figuren heraus – ihren inneren Konflikten, Widersprüchen, Ängsten, zu überwindende Hindernisse – motiviert ist.

Dieses Interesse daran hervorzuheben, dass Dynamik und Entwicklung der Geschichte, folgerichtig aus den Figuren heraus motiviert sind, zeigt sich besonders deutlich im dritten Teil: Siegfried.

Mehr als das große, äußere Drama und die großen Gesten hebt Rackham die inneren Dramen hervor. Er wirft das Schlaglicht auf die persönliche Ebene der Figuren. Verkürzt kann es auf die Formel „Psyche statt Pathos“ gebracht werden.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Mit dieser Auffassung ist er durchaus auf einer Linie mit Shaw. vgl. Shaw 1993, S. 182. Dieser Punkt stößt jedoch auch auf Unverständnis bei Kritiker und Biografen. vgl. Peltzer 1911, S. 53; Hudson 1960, S. 92; Gettings 1975, S. 129, 130. Der beanstandete Mangel an großer dramatischer Geste wird deutlich beim Vergleich von Abb. 29 mit der Darstellung durch Stassen. vgl. Franz Stassen, *Die Walküre, III. Aufzug*, Lithografie, 24 x 18 cm. in: Mota/Infiesta 1995, Abb. 99. Wo Rackham sich auf die Gesichter der Walküren konzentriert und mit der Gedrängtheit der Gestalten eine Intensität in der Nähe der Walküren erreicht ist Stassens Darstellung mehr der pathetischen, raumgreifenden Darstellung verpflichtet. Vergleichbares gilt für die Abbildung 56 und Franz Stassen, *Die Walküre*, ca. 1904, Aquarell. in: Mota/Infiesta 1995, Abb. 95. Bei Rackham begegnen sich Waltraute und Brünnhilde auf Augenhöhe, Stassen inszeniert die große dramatische Geste.

### 4.3 Siegfried – *Coming of Age*

In Bezug auf den Spannungsbogen, den die Handlung des dritten Teils der Tetralogie entwickelt fallen im Hinblick auf die Illustrationen besonders zwei Dinge auf. Zum einen greift Rackham zunächst ausschließlich Handlungsmomente auf, die als Exposition zu bewerten sind – also solche Momente, die dem Rezipienten Zusatzinformationen zum eigentlichen unmittelbar präsentierten Handlungsgeschehen liefern.<sup>168</sup> Zum anderen verbildlicht er in Abbildung 46 ein Handlungsmoment, das überraschend ist, weil es für die unmittelbare dramatische Entwicklung von untergeordneter Wichtigkeit ist und vielleicht auch deshalb ein ungewöhnliches Motiv darstellt.<sup>169</sup>

Siegfried ist vor allem die *coming-of-age* Geschichte des Titelhelden, also die Schilderung der seiner Reifung vom Jugendlichen zum erwachsenen Mann. Dies hebt Rackham mit seinen Illustrationen hervor. Wichtig ist für dieses Heranwachsen ist die Infragestellung seiner Beziehung zur vermeintlichen Vaterfigur Mime, die Erforschung der eigenen Herkunft und die sich anschließende Emanzipierung von Mime. Das Ringen Siegfrieds um seine innere Entwicklung ist ein wesentlicher Antrieb für ihn selbst und die Geschichte des dritten RING-Teils insgesamt.

Der Text<sup>170</sup> präsentiert als unmittelbares Handlungsgeschehen die Auseinandersetzung von Siegfried und Mime, in der es um die Beziehung, in der sie zueinander stehen geht und damit auch um Siegfrieds tatsächliche Herkunft. Die Illustrationen dazu, die Abbildungen 37 - 40, verbildlichen die wesentlichen Argumente, die im Text als Rückblicke in die Vergangenheit geschildert werden. Es handelt sich dabei um Erfahrungen, Beobachtungen und Begebenheiten jenseits des unmittelbar präsentierten Handlungsgeschehens. Nicht das Äußere, sondern das Geäußerte wird dargestellt – es geht in den Illustrationen nicht um die Auseinandersetzung an

---

<sup>168</sup> Abb. 36 – 40.

<sup>169</sup> Weitere Darstellungen dieses Motivs der beiden sich streitenden Nibelungen durch andere Künstler konnten nicht aufgefunden werden.

<sup>170</sup> S & T, S. 7 – 15.

sich, sondern um deren Inhalt. Es werden Siegfrieds Erkenntnisschritte hin zur Emanzipation von seinem Ziehvater vergegenwärtigt.

Der Anstoß zur ständigen kritischen Betrachtung der Beziehung zu Mime kann in der unüberwindlichen Abneigung von Kindesbeinen an von Siegfried zu seinem Ziehvater gesehen werden. Rückschlüsse, die Siegfried nach Beobachten und Verstehen seiner Umwelt und dem verstehenden Wahrnehmen seiner selbst, also durch Selbsterkenntnis, zieht, sind die zwingenden Argumente, die Mime keine Ausflüchte mehr lassen und ihn dazu bringen, Siegfrieds Herkunft zu offenbaren.

Was durch die Expositionsillustrationen des ersten Aktes angelegt ist, wird besonders deutlich durch die Illustrationen zum dritten Akt fortgeführt. Die Entwicklung des Charakters, die in der Vergangenheit begonnen hat, geht in der geschilderten Gegenwart der Handlung weiter.

Denn neben dem Wissen um die eigenen Wurzeln sind es zwei Schlüsselmomente, bzw. -erfahrungen, die ihn weiterhin zum Mann heranreifen lassen – die Erfahrung von Angst, die ihm bis dahin unbekannt ist, sowie als klassischen *rite-de-passage*, die erste sexuelle Begegnung mit dem weiblichen Geschlecht.

Die für die Figur Siegfried so zentrale Angsterfahrung hat Rackham in Abbildung 47 dargestellt. Es ist ein Wendepunkt im Spannungsverlauf, den die Handlung entwickelt und vor allem eine Wendepunkt im Hinblick auf Siegfrieds Persönlichkeitsentwicklung. Die Furcht, die er beim Anblick von Brünnhilde, bzw. dem Erkennen, dass es sich bei dieser Person nicht wie zunächst angenommen um einen männlichen Krieger, sondern tatsächlich um eine Frau handelt, verspürt, steht im deutlich in das Gesicht geschrieben.

Die Schwelle seiner inneren Entwicklung, an der er sich in diesem Moment befindet, ist an seiner äußeren Erscheinung erkennbar. Er ist nicht mehr wirklich der Heranwachsende, aber auch noch nicht der erwachsene Mann. Sein noch jugenhaftes, glattes Gesicht, das in seinem Erschrecken fast noch

kindlich wirkt, steht im Kontrast zu seinen breiten Schultern und seinem muskulösen männlichen Körper.<sup>171</sup>

In Abbildung 49 wird der Textmoment verbildlicht, der vorausnehmend auf die sexuelle Vereinigung von Brünnhilde und Siegfried verweist und damit auf Siegfrieds letzten Entwicklungsschritt im Rahmen des *coming of age*. Obwohl nur wenige Momente vergangen sind, sind die letzten jugendhaften Züge bereits aus seinem Gesicht gewichen.<sup>172</sup> Anders als sein Siegfried der Edda<sup>173</sup> ist der Siegfried des RING-Illustrationszyklus kein klischeehafter Held.

---

<sup>171</sup> In Rackhams Bilderlogik wäre z. B. eine Darstellung wie die von Wagrez (Jacques Wagrez, *Siegfried, das Erwachen der Walküre*, Stich, 17, 4 x 11,9 cm. in: Mota/Infiesta 1995, Abb. 140) nicht möglich, weil jener Siegfried äußerlich nichts kindlich-jugendhaftes mehr an sich hat, was seine noch abzuschließende innere Entwicklung widerspiegeln könnte.

<sup>172</sup> Der zum Mann gereifte Siegfried wird erst derjenige der GÖTTERDÄMMERUNG sein – mit Bart und kantigerem Gesicht, das die kindliche Weichheit verloren hat.

<sup>173</sup> Arthur Rackham, Illustration zu STORIES FROM THE EDDA, erschienen in: *Little Folks* 1901. in: Gettings 1975, Abb. 43.

## 5. Handlung im Raum

### 5.1 Der Bühnenraum als Handlungsraum im Text

Der Handlungsraum, der durch den Text vermittelt wird ist in erster Linie der Bühnenraum für das inszenierte dramatische Geschehen.

Am Beginn eines jeden Aktes wird durch den Nebentext eine Beschreibung des Ortes gegeben, an dem sich das folgende Geschehen abspielen wird. Das *setting* wird etabliert. Es ist der Handlungsraum für die unmittelbar gegebene Geschehensebene, bzw. der Bühnenraum, der bei einer dramatischen Inszenierung vom Zuschauer visuell wahrgenommen werden kann. Dieser durch den Text deutlich abgezielte Raum, der Bühnenraum, ist der Rahmen für das eigentliche RING-Geschehen.

Am Beginn eines jeden Aktes wird dem Dialog ein Nebentext vorangestellt, der sich auf die Szenerie bezieht. Zunächst erscheint eine allgemein gehaltene kurze Ortsangabe, z. B. „At the bottom of the Rhine“<sup>174</sup>, die als Überschrift besonders kenntlich gemacht ist. Eine Auflistung der Ortsangaben ist am Anfang eines Dramas dem eigentlichen Dramentext, gemeinsam mit einer Nennung der handelnden Personen, unter der Bezeichnung „Scenes of Action“ vorangestellt.<sup>175</sup>

Nach der Ortsangabe folgt eine Beschreibung des Raums, in dem sich das unmittelbar durch den Text präsentierte dramatische Geschehen ereignen wird: örtliche Gegebenheiten, Ausstattung sowie Lichtverhältnisse.

Bereits die Gattung des vorliegenden Textes impliziert, dass es sich um einen Bühnenraum handelt. Der Text selber macht es jedoch selber explizit deutlich, indem der Raum als Bühne benannt wird.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> R & V, S. 3.

<sup>175</sup> R & V, S. 2 u. 76; S & T, S. 2 u. 102.

<sup>176</sup> Beispielhaft sei hier auf die folgenden Textstellen verwiesen: „[...] and enclose the entire stage.“ (R & V, S. 3), „The scene has changed as before, only in reverse order.“ (R & V, S. 53), „The stage remains empty for a space.“ (R & V, S. 77).

In diesem durch den einführenden Nebentext beschriebenen Raum findet die Haupthandlung statt. Regieanweisungen machen Vorgaben für die Inszenierung von Bewegung im und durch den Raum. Der Text vermittelt darüber hinaus auch Geschehen, das sich jenseits dieses abgesteckten Gebietes ereignet oder ereignet hat und durch die *dramatis personae* als unmittelbare visuelle Wahrnehmung, Erinnerung oder Wissen geschildert wird. Auch wenn die Dinge sich in geringer Distanz, in Sichtweite der *dramatis personae*, passieren, sind sie nicht Teil des eigentlichen RING-Geschehens. Die Ortsbeschreibungen, die durch Personenrede – den Botenbericht<sup>177</sup> - wiedergegeben werden, sind kürzer unter Umständen weniger konkret als der Nebentext<sup>178</sup>. Hier gibt es keine deutlich geschilderten Raumgrenzen wie bei der Beschreibung des Bühnenbildes.

## 5.2 Bildraum = Bühnenraum?

Die Illustrationen beschränken sich nicht auf die unmittelbar durch den Text präsentierte dramatische Handlung. Sie gehen über diese Grenzen hinweg und greifen ebenso Momente jenseits der Bühnenhandlung auf, beziehen also die *histoire* in die bildliche Darstellung mit ein.

So wie diese Grenzen, die durch die Beschränkungen des Bühnenraumes gesetzt sind, durch das Aufgreifen der *histoire* überschritten werden, werden sie ebenso gleichsam unterlaufen. Die Illustrationen zeigen Bildräume, die im Vergleich zu dem im Text entworfenen Handlungsraum, dem Bühnenraum, nur Ausschnitte sind.

Es werden Handlungsmomente in Räumen gezeigt, die in Anlehnung an die textliche Vorgabe gestaltet sind. Sie sind kein Blick auf eine Bühne, auf der

---

<sup>177</sup> Für die Mauerschau ist eine Ortsbeschreibung nicht wichtig, da das geschilderte Geschehen quasi im erweiterten Bühnenraum stattfindet, eine visuelle Vorstellung vom Ort damit gegeben ist.

<sup>178</sup> Zum Beispiel ist „A forest stretches/Far in the east“ (R & V, S. 142) die Ortsbeschreibung, die der Abbildung Nr. 30 zugrunde liegt, kürzer ist diejenige zur Abbildung Nr. 38, die mit „woods“ (S & T, S.11) sogar nur eine Ortsangabe ist. Zur Abbildung Nr. 57, Alberichs Werben um Grimhilde, gibt der Text keine Ortsangabe.

die Handlung nach der Vorgabe des Librettos inszeniert wird. Das formale Kriterium der Textgattung Drama findet in der Gestaltung und Darstellung vom Raum im Bild keine Entsprechung.

### 5.3 Handlung im Bildvordergrund – Nähe zum Betrachter

In der Regel befinden sich die handelnden Personen im Bildvordergrund. Mittel- und Hintergrund des Bildes werden durch die Handlung quasi nicht erschlossen.

Zumeist wird der Betrachter über ein kurzes Stück in das Bild hineingeführt, so dass trotz der Darstellung im Vordergrund ein Eindruck von zwar geringer aber dennoch gegebener Distanz zu den handelnden Figuren entsteht. Der Betrachter schaut das Geschehen aus der Nähe an, bleibt aber distanziert und wird nicht unmittelbar am Geschehen beteiligt.

Handlungsmomente, die ohne diese Hinführung dargestellt werden, wie z. B. Abbildung 2 oder 36, lassen den Eindruck von unmittelbarer Nähe entstehen. Zwar ist der Betrachter nicht am Geschehen beteiligt, da er nicht durch Blicke oder Gesten der Figuren in den Bildkontext mit einbezogen wird, allerdings ist das Geschehen zum Greifen nahe.

### 5.4 Die Ausnahmen – die Erschließung des Bildhandlungsraumes durch Distanzen

In Abbildung 30 wird Fafner, der halb aus seiner Höhle gekrochen ist dargestellt. Die Höhle wird dabei im landschaftlichen Kontext dargestellt, und vermittelt damit nicht nur einen Eindruck von Fafner als gefährlichem Wesen, sondern auch von der Kargheit und Wildheit der Gegend. Fafner befindet sich im Bildmittelgrund. Vom linken Rand her schiebt sich ein Felsen ins Bild, auf dem sich ein laubloser Baum festkrallt. Daneben liegt im Vordergrund die Wasserstelle, die hier nur angeschnitten dargestellt ist. Dies

führt dazu, dass der Drache deutlich in den Mittelgrund des Bildes gedrängt wird. Die Betrachtung des Tieres geschieht also quasi mit einem Sicherheitsabstand. Schließlich ist Fafner so gefährlich, dass sogar Wotan aufgrund seiner Anwesenheit diesen Ort meiden soll.<sup>179</sup> Der Betrachter befindet sich aber nicht nur in einem Sicherheitsabstand, er scheint auf den Drachen fast aus der Deckung heraus, die ihm der Felsen im Vordergrund bietet, zu betrachten.

Die Platzierung des Drachen im Mittelgrund gemeinsam mit dem beschränkten Einblick in die Szenerie – der Felsen auf der linken Seite und derjenige am jenseitigen Ufer lenken den Blick unweigerlich auf das Tier – vermitteln dem Betrachter eine wesentliche Eigenschaft von Fafner, nämlich seine Gefährlichkeit.

In Abbildung 38, in der Siegfried die Wolfsfamilie beobachtet, leitet der Protagonist in das Bild hinein. Die Handlung, bzw. der Beziehungszusammenhang, der in diesem Moment durch das Betrachten der Tiere mit dieser Gruppe entsteht, zieht sich in den Bildgrund hinein. Der Betrachter schaut nicht aus Siegfrieds Perspektive auf die Wölfe, aber vergleichbar mit ihm aus der Distanz aber vor allem aus einer Deckung heraus. Der große Felsen, auf dem Siegfried liegt, erstreckt sich über zwei Drittel der Bildbreite. Es bleibt nur wenig Raum für die Darstellung der Tiere. Dieser schmale Durchblick betont die Verborgenheit ihres Verstecks. Der Betrachter nimmt also Siegfried bei seinem Tun wahr, sowie die Wölfe, die dessen Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gleichzeitig kann als unbeteiligter Beobachter die Distanz, die auch Siegfried beim Beobachten der scheuen wilden Tiere hat, nachvollziehen. Der Betrachter ist ein unbeteiligter Beobachter, der sich mit den räumlichen Gegebenheiten des dargestellten Waldes arrangieren muss.

Ebenso zieht sich in Abbildung 52, Siegfrieds Abschied von Brünnhilde, der Beziehungszusammenhang in den Mittelgrund des Bildes hinein. Es findet keine Interaktion statt. Brünnhilde ist zwar auf Siegfried bezogen. Dieser

---

<sup>179</sup> „And yet from Wotan’s wrath/Shelter sure were the wood;/For he both fears/And keeps far from the place.“ (R & V, S. 142).

jedoch nicht auf sie. Diese Abbildung zeigt praktisch zwei gleichzeitig stattfindende Handlungsmomente. Die Beziehung entwickelt sich aus dem Bildmittelgrund heraus von Brünnhilde, die hoch auf der Felsspitze steht, zu Siegfried, der sich für den Betrachter praktisch zum Greifen nah, im unmittelbaren Vordergrund des Bildes befindet. Das Bild thematisiert die Distanz, die zu dem dargestellten Zeitpunkt bereits zwischen den beiden liegt.

Um Distanz geht es auch in Abbildung 18, in der die Rheintöchter den Verlust des Rheingoldes beklagen. Auch hier erstreckt sich die Beziehung der Handlung im Vordergrund in den Bildmittelgrund hinein.

Wenn Distanz in den Illustrationen thematisiert wird, erstreckt sich diese vom Bildvordergrund in den Bildmittelgrund. Der Bildhintergrund wird für eine weitere Steigerung von Distanz nicht genutzt. Als Verstärkung eines Eindrucks von räumlicher Distanz wird in den Illustrationen zusätzlich ein Höhenunterschied zwischen den Personen, die in dem Bild in Beziehung zueinander gebracht werden, gegeben.

## 6. Haupthandlungsebene und *histoire*

### 6.1 Formale Anknüpfungspunkte

Die Referenztextpassagen, die einer Illustration zugrunde liegen, lassen sich bei einem Abgleich von Text und Bild intuitiv erkennen.

Das bloße Aufspüren dieser Textstellen soll hier aber nicht im Zentrum stehen. Sondern davon ausgehend soll der Frage nachgegangen werden, wie die Illustrationen formal an den Ausgangstext anknüpfen. Wie reagieren die Bilder auf formale Strukturen, die der Text vorgibt?

Im Hinblick auf Kongruenz und Divergenz sollen dabei drei Aspekte in den Blickpunkt gerückt werden:

- a) die Perspektive
- b) der Handlungsmoment
- c) die sprachliche Äußerung

Zu a: Die vermittelnde Perspektive betrachten zu wollen, mag zunächst überraschend erscheinen, da der vorliegende Dramentext keine vermittelnde Instanz aufweist und es in der vorliegenden Arbeit darauf ankommt, Dinge miteinander in Bezug zu setzen, die sowohl Text als auch Bild aufweisen. Die Perspektive ist eine formale Selbstverständlichkeit für die Bildbetrachtung und –analyse gegenständlicher Malerei so wie sie mit dem Illustrationszyklus vorliegt. Für die Dramenbetrachtung ist es keine Selbstverständlichkeit und gestaltet sich etwas komplizierter.

Generell gilt bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung von Dramentexten, dass eines der besonderen Kennzeichen von Drama das Fehlen einer vermittelnden Instanz ist.

Legt man eine narratologische Herangehensweise zugrunde, lässt sich dieses Pauschalurteil allerdings nicht halten. Eine Narratologie, die als Merkmal, um von einem narrativen Text sprechen zu können, die vermittelnde Instanz

benennt, erkennt auch in einem Drama bzw. Dramentext erzählerische Aspekte.<sup>180</sup> Sie tut dies u. a., wenn eine der Bühnenfiguren von Dingen berichtet, die jenseits des Bühnengeschehens liegen und nicht Teil des unmittelbar durch den Text repräsentierten Bühnengeschehens sind.<sup>181</sup>

Das Fehlen einer vermittelnden Instanz im Text beschränkt sich also auf die Haupthandlungsebene, das Bühnengeschehen. Da der Illustrationszyklus nicht nur Momente dieser Ebene, des unmittelbar durch den Text geschilderten Handlungsgeschehens, wiedergibt, sondern darüber hinaus auch Momente der *histoire* reflektiert, kann die Frage nach der vermittelnden Perspektive nicht komplett ausgeklammert werden.

Die vermittelnde Instanz des Textes steuert den Blick des Lesers auf ein Geschehen. Sie ist eine im Text nachweisbare Größe, die einen nachvollziehbaren Blickwinkel auf ein Ereignis oder auf eine Handlung schildert. In dieser Hinsicht ist sie mit der bildlichen Perspektive, die ihrerseits ebenfalls einen spezifischen Blickwinkel auf einen Handlungsmoment festhält, vergleichbar.

Wenn z. B. eine *dramatis persona* in der Mauerschau von einem zeitgleich, aber jenseits der Haupthandlungsraumes sich ereignenden Geschehen berichtet, agiert sie als vermittelnde Instanz zwischen Ereignis und Leser. Der Text gibt die subjektiv vermittelte Perspektive auf jenes Geschehen wieder. Es stellt sich damit die Frage, ob dieser personengebundene vom Text geschilderte Blickpunkt in der Illustration berücksichtigt wird oder nicht.

Es ist nur dann sinnvoll, nach der Perspektive der Personenrede zu fragen, wenn der Referenztext ausschließlich Personenrede ist – nur dann ist diese Rede als vermittelnde Instanz zu verstehen.

Zu b: Ein weiterer Aspekt von Kongruenz und Divergenz soll den Handlungsmoment selbst in Augenschein nehmen. Hier gilt es der Frage nachzugehen, ob derjenige des Bildes einem Moment der durch den Text geschilderten Handlung entspricht. Abweichend hierzu ist denkbar, dass eine

---

<sup>180</sup> vgl. Nünning/Sommer 2002.

<sup>181</sup> vgl. Nünning/Sommer 2002, S. 110.

Illustration unter Umständen an mehr als einen textlichen Handlungsmoment anknüpft, also eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem zeigt. In Erweiterung dessen soll darauf geachtet werden, ob der dargestellte Moment des Bildes tatsächlich vom Text quasi buchstäblich vorgegeben ist oder von einem solchen abgeleitet ist. Auch ein Text kann in seiner Schilderung einen Handlungsverlauf oder Zustand nicht lückenlos erfassen und ist daher notwendigerweise selektiv. Ist also ein explizit genannter Moment im Bild wiedergegeben oder ein durch den Text implizierter?

Zu c: Mit dem dritten Aspekt findet der besondere Charakter der Textvorlage Berücksichtigung. Der Text, das Libretto, setzt sich aus Haupt- und Nebentext zusammen: den verbalsprachlichen Äußerungen der *dramatis personae* und den Regieanweisungen, wobei der Haupttext vom Umfang her überwiegt.

Der Text, der dem Illustrationszyklus zugrunde liegt, besteht also zum größten Teil aus verschriftlichten verbalsprachlichen Äußerungen. Diesen formalen Aspekt gilt es zu berücksichtigen, da er den dominierenden Textteil betrifft. Dies soll geschehen, indem die sprachlichen Äußerungen einer differenzierten Betrachtung unterzogen werden.

Wie kann eine verbalsprachliche Äußerung verbildlicht werden?

Das bedeutet mithin nach unterschiedlichen Aspekten einer sprachlichen Äußerung zu fragen, denn die schriftliche Realisierung eines Wortlautes wird nicht übernommen. In den Illustrationen des Zyklus gibt es keine Kombination von Bild und Schrift wie sie z. B. im Comic-Strip oder der Graphic Novel vorliegt.

In der Linguistik bzw. Sprachphilosophie sind Konzepte entwickelt worden, die verschiedene Ebenen einer sprachlichen Äußerung unterscheiden. Diese Sprechakttheorien begreifen sprachliche Äußerungen über den geäußerten Wortlaut hinaus. Eine Äußerung beschreibt nicht nur einen Sachverhalt oder stellt eine Behauptung auf, darüber hinaus ist eine Äußerung eine komplexe Handlung. Die Sprechakttheorie benennt die verschiedenen Aspekte dieser komplexen Handlung.

Natürlich ist die vorliegende Untersuchung von einem anderen Erkenntnisinteresse geleitet als die Linguistik oder Sprachphilosophie, aber an der Stelle, an der die Aspekte des Sprechaktes voneinander unterschieden und benannt werden, bietet die Sprechakttheorie Konzepte und technische Begriffe, die für die kunstwissenschaftliche Fragestellung fruchtbar gemacht werden sollen.

Die Sprechakttheorie<sup>182</sup> benennt abstrahierende Aspekte einer Äußerung, die über den Wortlaut hinausgehen. Sie benennt dadurch Aspekte, die bildlich umsetzbar sind und damit im Bild nachvollziehbar und nachweisbar sind. Sie bietet damit Konzept und Begriffe, die bei der Betrachtung der Beziehung von Haupttext und Bild nutzbar gemacht werden können.

Die Art der Beziehung des Bildes zu der erkennbar zugrunde liegenden Textpassage kann mit Hilfe der Sprechakttheorie differenziert bestimmbar und benennbar gemacht werden. Daher erscheint es sinnvoll, an dieses Konzept und an die damit verbundene Terminologie anzuknüpfen.

Die Sprechakttheorie betrachtet verbalsprachliche Äußerungen über den geäußerten Wortlaut hinaus. Sie versteht Äußerungen als komplexe Vorgänge und differenziert diese unter verschiedenen Gesichtspunkten aus.

Es wird unterschieden zwischen lokutivem Akt, illokutivem Akt und perlokutivem Akt, der seinerseits vom perlokutiven Effekt abzusetzen ist. An einem Textbeispiel seien diese Begriffe hier erläutert.

Wenn Wotan am Ende der VALKYRIE die Worte „Appear, flickering fire“<sup>183</sup> an Loge richtet, vollzieht er den illokutiven Akt „Befehlen“, indem er einen lokutiven Akt ausführt, nämlich eben jene Worte spricht. Der perlokutive Akt ist in diesem Zusammenhang Loges Gehorchen. Als perlokutiver Effekt ist dann das tatsächliche Erscheinen Loges als Feuer zu bezeichnen.

Mit Hilfe der Sprechakttheorie können vier Aspekte der Referenztextpassage benannt werden, die potentiell umgesetzt werden können.

---

<sup>182</sup> hier nach Austin, vgl. Austin 1972.

<sup>183</sup> R & V, S 159.

Die Auswahl der Illustrationen, die hier beispielhaft besprochen werden, berücksichtigt einerseits Bilder zur Haupthandlungsebene und zur *histoire*, sowie andererseits die unterschiedliche Zusammensetzung der Referenztextpassagen aus Haupt- und Nebentext.

## 6.2 Haupthandlungsebene

### 6.2.1 Abbildung 19

Siegmund richtet seine auffordernden Worte „Set it first to thy lips.“<sup>184</sup> an Sieglinde, als diese ihm das für ihn gefüllte Trinkhorn reicht. Die sich an diese Zeile anschließende Regieanweisung beschreibt, wie Sieglinde auf diese Bitte eingeht: „Sieglinde sips from the horn and hands it back to him.“<sup>185</sup>

Dem Handlungsmoment, der in Abbildung 19 dargestellt wird, liegt damit sowohl Haupttext als auch Nebentext zugrunde.

Siegmund ist in der Darstellung nachvollziehbar mit geöffnetem Mund in der Ausführung des lokutiven Aktes dargestellt, womit auch auf den illokutiven Akt, nämlich die Aufforderung, verwiesen wird. Sieglinde, augenscheinlich kurz davor, das Trinkhorn an ihre Lippen zu setzen, geht bereits auf die Aufforderung ein – Ausdruck der perlokutiven Aktes - obwohl Siegmund sie noch nicht zu Ende formuliert hat. In ihrer Darstellung zeigt sich ein perlokutiver Effekt trotz des gleichzeitig andauernden lokutiven Aktes.

Der Text hingegen beschreibt dies als aufeinanderfolgende Handlungen. Aus der Abfolge der Handlungen ist in der Illustration eine geringe Überlappung der Ereignisse geworden. Als Ausgangspunkt kann Siegmund Aufforderung an Sieglinde gesehen werden - seine Worte sind wieder erkennbar. Anders verhält es sich mit den Vorgaben der Regieanweisung, die Sieglindes Reaktion beschreibt. Sieglinde trinkt in der Illustration noch nicht, sondern ist

---

<sup>184</sup> R & V, S. 80.

<sup>185</sup> R & V, S. 80.

noch in der darauf hinführenden Bewegung dargestellt. Ihrer Darstellung ist keine Umsetzung des expliziten Textes der Regieanweisung, sondern dessen, was zwischen den Zeilen – zwischen „Set it first to thy lips“ und „Sieglinde sips...“ – geschieht und als Fortführung des Textes zu verstehen.

### 6.2.2 Abbildung 61

Für die dargestellte Handlung kann ausschließlich ein Abschnitt des Haupttextes als Referenz genannt werden. Gemeinsam äußern die drei Rheintöchter:

„Siegfried! Siegfried!/Our warning is true:/Flee, oh, flee from the curse!/ The Norns who weave/By the night have entwined it/In the rope/Of Fate’s decrees!”<sup>186</sup>

Sie sprechen gleichzeitig, führen in dieser Illustration einen lokutiven Akt zeitgleich aus. Die Rheintöchter sprechen mit traurig-verzweifelterm Gesichtsausdruck Siegfried direkt an. Sie strecken ihm ihre Arme in seine Richtung, was die Intensität ihres flehenden Ausdrucks erhöht. Die Darstellung konzentriert sich auf das Flehen der Rheintöchter, wobei sowohl lokutiver als auch illokutiver Akt ihrer verbalen Äußerung gegeben sind und durch den suggerierten Klang die Intensität ihres Ausdrucks gesteigert wird. Die Wirkung, die sie erzielen, wird nicht thematisiert.

Es ist die dritte Warnung in Folge, die sie jeweils gemeinsam<sup>187</sup> Siegfried gegenüber aussprechen. Zur ersten der drei Warnungen erscheint eine kurze Regieanweisung, die den Ausdruck der Rheintöchter, jedoch nicht ihre Gestik vorgibt. „[...] They appear grave and solemn.“<sup>188</sup> In der Illustration erscheint der Ausdruck in Mimik und Gestik deutlich darüber hinaus gesteigert, so dass die dritte Warnung tatsächlich als zugrunde liegender Textabschnitt angenommen werden kann. Ihre Warnungen intensivieren sich mit Siegfrieds wachsender Ablehnung ihnen gegenüber - Warnung und Ablehnung schaukeln sich gegenseitig hoch.

---

<sup>186</sup> S & T, S. 164.

<sup>187</sup> Der Text gibt als Sprecher in den drei Fällen „The Three Rhine-Maidens“ an. Die erste und zweite Warnung finden sich auf Seite 163.

<sup>188</sup> S & T, S. 163.

Der Illustration des Handlungsmomentes liegt keine Regieanweisung direkt zugrunde. Es ist vielmehr ein Anknüpfen daran, was zu Beginn des warnenden Abschnitts über den Ausdruck der drei Rheintöchter gesagt wird<sup>189</sup>. Trotz der Steigerung des emotionalen Ausdrucks ist noch die benannte ernste und feierliche Grundstimmung erkennbar. Trotz aller Verzweiflung, die sich in ihren Gesichtern abzeichnet, und Intensität des Flehens, wie sie durch ihre Gesten zum Ausdruck kommt, wirken die drei Rheintöchter ruhig und trotz allem gefasst. Es ist in der Darstellung ein Anknüpfen und Weiterentwickeln im erkennbaren Sinne der zuvor gegebenen Regieanweisung.

### 6.2.3 Abbildung 9

Die Darstellung der Abbildung 9 lehnt sich sowohl an Haupt- als auch an Nebentext an. Eine Regieanweisung beschreibt das Phänomen des aufziehenden Nebels und den visuellen Effekt, den er für den Zuschauer der Inszenierung haben soll: den Eindruck des unmittelbaren Alterns der Götter.

*„A pale mist, gradually increasing in density, fills the stage. Seen through it, the Gods look more and more wan and aged. All stand in dismay an apprehension regarding Wotan, whose eyes are fixed broodingly on the ground.“<sup>190</sup>*

Dieses Altern, bzw. Gealtertsein ist in der Illustration in den Gesichtern, besonders in denen von Donner und Wotan deutlich erkennbar. Es wird in der bildlichen Darstellung nicht dabei belassen, die Gesichter der Götter mit Nebelschwaden zu verschleiern, um den Bühneneffekt nachzuempfinden, sondern der beabsichtigte Eindruck des Effekts für den Zuschauer wird visualisiert.

Es sind die Götter, nicht der Halbgott Loge, die dem plötzlichen Alterungsprozess unterworfen sind. Der Feuergott bleibt unbeeinträchtigt und als Beobachter reflektiert er in seinem Monolog für sich und damit für den Zuschauer/Leser die Veränderung, die mit den Göttern vor sich geht. Es tut dieses im Bild als Außenseiter am Rand der Gruppe. Die Beobachtungen und

---

<sup>189</sup> „[...] They appear grave and solemn.“ (S & T, S. 163).

<sup>190</sup> R & V, S. 34.

Reflexionen des Monologs erscheinen nicht als tatsächliche sprachliche Äußerungen im Bild – sein Mund ist geschlossen. Sein Blick, der genaues Beobachten zum Ausdruck bringt, die Reflexion, bzw. seine eigene Haltung gegenüber den Geschehnissen – mitleidloser Spott – drücken sich in Mimik und Gestik aus. Es ist keine Verbildlichung des lokutiven Aktes, sondern eine sinngemäße, inhaltliche Übersetzung des illokutiven Aktes ins Bildmedium.

In Loges Monolog wird das Aussehen der einzelnen Götter, die Auswirkungen des Nebels und damit des Alterungsprozesses genauer dargelegt als in der Regieanweisung, die nur den grundsätzlichen Eindruck vermittelt.

*„[...] he turns to the Gods./How darkly Wotan doth dream!/What ails the high, happy Gods?/[...]/Does a mist mock me?/Tricks me a dream?/Dismayed and wan,/How swiftly ye fade!/Lo! the bloom forsakes your cheeks,/And quenched is the light of your eyes!/Courage, Froh!/Day's but begun!/From thy hand, Donner,/The hammer is falling!/And why frets Fricka?/Sees she with sorrow/That Wotan's hair, growing grey,/Has made him gloomy and old?“<sup>191</sup>*

Einzelheiten sind im Bild nachvollziehbar: der fahle Eindruck der Gesichter, die ausdruckslosen Augen, die Kraftlosigkeit, die Donner nicht einmal mehr seinen Hammer halten lässt.

Jedoch die Isolation der einzelnen Götter in der Gruppe, die im Bild deutlich zum Ausdruck kommt und dieses charakterisiert, ist durch in der Textvorlage nicht explizit gegeben. Bevor die Götter Fricka, Donner und Froh die Auswirkungen und Ihre Ratlosigkeit äußern,<sup>192</sup> wird von ihnen lediglich gesagt, dass sie auf Wotan schauen. Gleichwohl sind ihre Äußerungen, die sich an Loges Monolog anschließen, kurze Reflexe auf die Veränderungen ihrer Körper und Lebenskraft, die sich eingestellt haben. Diese Äußerungen sind an niemanden gerichtet und erfahren keine Reaktion.<sup>193</sup> Insofern transportieren auch diese Äußerungen das Moment des auf-sich-zurückgeworfen-Seins, der kurzzeitigen Isolation voneinander.

---

<sup>191</sup> R & V, S. 34.

<sup>192</sup> R & V, S. 35.

<sup>193</sup> Die Erklärung, die Loge im Anschluss gibt und in der er ausführlich die Bedeutung von Freias Äpfeln darlegt bezieht sich auf die Gesamtsituation und geht nicht auf die einzelnen Götter ein. vgl. R & V, S. 35.

Die Interpretation dieser Sprechakte als innere Monologe, nicht als tatsächlich ausgeführte verbale Äußerungen wie vom Text angezeigt, die Fassungslosigkeit, Angst und beginnende Kraftlosigkeit zum Ausdruck bringen und damit die einhergehende Isolation, sind im Bild nachvollziehbar.

Dem Handlungsmoment der Abbildung 9 liegt sowohl Haupt- als auch Nebentext zugrunde. Einzelheiten werden direkt bildlich umgesetzt. Darüber hinaus werden Textabschnitte interpretiert, dahingehend, dass aus sprachlichen Äußerungen explizit innere Monologe werden und das, was diese inneren Monologe auf einer weiteren Metaebene zum Ausdruck bringen, verbildlicht wird.

#### 6.2.4 Abbildung 25

Der ruhige und innige Moment, den Brünnhilde in der Abbildung 25 mit ihrem Pferd Grane teilt, ist auf ein kurzes Stück Nebentext zurückzuführen. Verbildlicht wird ein Moment, der sich parallel zur Haupthandlung, der Auseinandersetzung zwischen Wotan und Fricka, ereignet. Diese wird jedoch ausgeblendet, so dass der Fokus der Darstellung allein auf der Walküre und ihrem Pferd liegt.

In den Dialog von Wotan und Fricka ist der Nebentext eingefügt, der beschreibt, wie Brünnhilde, die zwischenzeitlich den Ort des Geschehens verlassen hat, diesen wieder betritt und was sie, während sich der Dialog der beiden anderen weiter entwickelt, tut.

„[...]during the following, slowly and silently leads her horse down the path.[...]”<sup>194</sup>

Die Ruhe im Sinne von ruhigen unaufgeregten Bewegungen und stiller Wortlosigkeit, sind in der Illustration wiedergegeben.

Es ist sogar nur ein Halbsatz, der diesem Handlungsmoment zugrunde liegt. Der Hauptaugenmerk bei der Verbildlichung liegt dabei auf der Stimmung, die die Handlung ausmacht. An welcher Stelle des Pfades, den Brünnhilde Grane herabführt, das festgehaltene Geschehen genau stattfindet – also

---

<sup>194</sup> R & V, S. 108.

welcher genaue Moment des durch den Nebentext beschriebenen Handlungsflusses dargestellt ist – erscheint nicht von Bedeutung. Jedoch erscheint die Illustration als tatsächlich mögliche Momentaufnahme der durch den Text beschriebenen Handlung.

## 6.3 Histoire

### 6.3.1 Abbildung 18

Die Klage der Rheintöchter ist im Rahmen des unmittelbar durch den Text präsentierten Handlungsgeschehens zunächst nur als akustischer Eindruck geschildert. Sie selbst bleiben auch im Folgenden unsichtbar und damit in ihrer Präsenz in der Szene auf ihre Stimmen beschränkt.

Sie klagen und fordern die Götter zur Rückgabe des Rheingoldes auf:

*„From the valley. Invisible. Rhinegold!/Rhinegold!/Rhinegold pure!/How radiant and clear/Once thou didst shine on us!/For thy last glory/We are grieving./Give us the gold!/Give us the gold!/O give us the Rhinegold again!”*<sup>195</sup>

Es ist die Mauerschau Loges, die die Rheintöchter in das Geschehen mit einbindet. Er erklärt das, was zu hören ist und beim Blick über den eigentlichen Handlungsort hinaus für ihn zu sehen ist:

*„Looks down into the valley. The Rhine’s fair children,/Bewailing their lost gold, weep.”*<sup>196</sup>

Er fungiert als Vermittler zwischen Wotan und den Rheintöchtern, denen er auf Geheiß des Gottes eine deutliche Absage erteilt. Während die Götter auf der Regenbogenbrücke auf Walhall zuschreiten, ist die zweite Klage, die nun auch Anklage ist, zu hören:

*„Rhinegold!/Rhinegold!/Rhinegold pure!/Oh, if in the waves/There but shone still our treasure pure!/Down in the deeps/Can faith be found only:/Mean and false/Are all who revel above!”*<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> R & V, S. 72.

<sup>196</sup> R & V, S. 72.

<sup>197</sup> R & V, S. 73.

Den letzten optischen Eindruck des ersten Teils der Tetralogie, den der Text im direkten Anschluss vermittelt beschreibt die Regieanweisung:

„As the Gods cross the bridge to the castle the curtain falls.“<sup>198</sup>

In der Illustration wird ein Motiv visualisiert, das im Rahmen der Handlung für den Leser nur als akustisch wahrnehmbar geschildert wird. Eine der *dramatis personae*, nämlich Loge, verschafft sich mit einem dem Klang folgenden Blick in die Schlucht, einen visuellen Eindruck der Rheintöchter.

Dieser durch den Text gegebenen Perspektive von der hochgelegenen Felskante hinab auf die klagenden Rheintöchter folgt die Darstellung nicht. Statt dessen werden die Rheintöchter in den Vordergrund gerückt. Sie befinden sich quasi auf Augenhöhe mit dem Betrachter, der ihre Position, die Verzweiflung und die Aussichtslosigkeit ihres Flehens, durch die Illustration nachvollziehen kann. Gegenüber der Textvorlage findet eine deutliche Fokusverschiebung statt.

In keiner anderen Illustration des Zyklus erscheinen die Rheintöchter so deutlich als Einheit wie in dieser. Sie sind zu einer gleichsam organischen Einheit verschmolzen, in der sie von außen nicht mehr einzeln identifizierbar sind. Der Text gibt mit „The Three Rhinemaidens“<sup>199</sup> an, dass die vernehmbare Klage von allen drei gemeinsam angestimmt wird und so akustisch zum Kollektiv vereint „in Erscheinung“ treten. In diesem wesentlichen Aspekt folgt die Illustration der Textvorlage – in der Gemeinsamkeit des in Richtung der Götter gewendeten Flehens.

Das Bild veranschaulicht den illokutiven Akt. Der Aspekt des lokutiven Aktes wird ausgeklammert.

Bei der Frage, wie sich der im Bild dargestellte Handlungsmoment auf den durch den Text vermittelten Handlungsfluss bezieht, kann zunächst festgestellt werden, dass die Illustration einen unmöglichen Moment wiedergibt. Als Orientierung dient hierbei das Betreten der Regenbogenbrücke durch die Götter, das im oberen Teil des Bildes

---

<sup>198</sup> R & V, S. 73.

<sup>199</sup> R & V, S. 72 u. 73.

unmittelbar bevorsteht und innerhalb der Texthandlung ein einzelner, bestimmbarer Handlungsmoment ist. Das flehen der Rheintöchter zieht sich dagegen über einen gewissen Zeitraum hinweg.

Die Wolkendecke, die sich in der Illustration aus der diesigen Schlucht heraus entwickelt und in der Höhe den Blick von unten zu den abfallenden Felskanten versperrt, hat sich auf Donners Befehl aufgelöst.<sup>200</sup> Und erst danach zeigt sich die Brücke, die zur neuen Burg der Götter führt.

„Suddenly the clouds roll away. Donner and Froh become visible. A rainbow of dazzling radiance stretches from their feet across the valley to the castle, which is gleaming in the light of the setting sun.“<sup>201</sup>

Zwar betreten und begehen die Götter die Brücke während der zweiten Klage, jedoch bei geklärter Atmosphäre.

Was bei einer buchstabengenauen Auslegung des Textes in der Betrachtung des Bildes irritiert – die Wolkendecke – erschließt sich dann sinnvoll, wenn man das betrachtet, was in den Vordergrund des Bildes gerückt ist: die verzweifelt flehenden Rheintöchter.

Der Text beschreibt, dass sie von Wotan wahrgenommen werden aber von Loge, dem Vermittler rüde abgewiesen werden. Darüber hinaus führt er ihnen explizit die mitleidlose Endgültigkeit von Wotans Ablehnung vor Augen:

„[...]Ye have seen/The last of the gold;/In the Gods' increase of splendour/Bask and sun yourselves now.“<sup>202</sup>

Das Flehen, die Ablehnung sowie die Verzweiflung der Rheintöchter ob der Aussichtslosigkeit ihres Begehrens wird im Dialog, also auf akustischer Ebene verhandelt. Die Illustration hingegen ist in diesem Fall nicht daraufhin angelegt, direkt auf Verbalität, geäußerte Sprache zu verweisen. Die Rheintöchter sprechen nicht. Dennoch ist ihre Verzweiflung und die Hinwendung zu den Göttern in Gestik, Mimik und Körpersprache deutlich erkennbar. So im Bild ausdrücklich auf den „klanglosen“ Ausdruck reduziert, haben sie nicht die geringste Chance, von den Göttern in der Höhe überhaupt wahrgenommen zu werden, da deren Blick in die Tiefe durch die nahezu

---

<sup>200</sup> vgl. Abb. 17; R & V, S. 70.

<sup>201</sup> R & V, S. 70.

<sup>202</sup> R & V, S. 73.

undurchdringliche Wolkendecke versperrt wird. Die klanglich vermittelten Informationen sind auf eine rein visuelle Ebene übertragen worden, die nicht einmal mehr gesprochene Sprache, Verbaläußerungen impliziert.

Die Wolken sind damit keine Reste des lebenskräftezehrenden Nebels, sondern in einer Umdeutung und Neuauslegung eines in diesem Zusammenhang durchaus bekannten Naturphänomens, schlichte Sichtbarriere, die wesentlich zum inhaltlichen Ausdruck des Bildes beiträgt.

Anders als der Text endet die Illustrierung des RHINEGOLD mit dem Blick auf die Rheintöchter und nicht auf den triumphalen Gang der Götter nach Walhall. Das letzte Bild verweist auf das weiterhin bestehende Ungleichgewicht, das mit dem Raub des Rheingoldes in die Welt gekommen ist.<sup>203</sup>

### 6.3.2 Abbildung 52

Der dargestellte Handlungsmoment lässt sich auf die Textvorlage, die Regieanweisung am Ende des Vorspiels der TWILIGHT OF THE GODS zurückführen. Allerdings nimmt das Bild eine völlig andere Perspektive ein, als vom Text vorgegeben wird.

„[...]Siegfried disappears with the horse down behind the projecting rock, so that he is no longer visible to the audience. Brünnhilde is thus suddenly left standing alone on the edge of the slope, and gazes down into the valley after Siegfried. Her gestures show that Siegfried has vanished from her sight. Siegfried's horn is heard from below. Brünnhilde listens, and steps further out on the slope.[...]"<sup>204</sup>

Siegfried hat den Ort des Geschehens bereits verlassen. Der Text hat nur noch Brünnhilde im Blick und den Wandel ihrer Emotionen und Bewegungen in Reaktion auf den sich immer weiter von ihr entfernenden Siegfried und beschreibt, wie so lange wie möglich dem Geliebten nachschauen möchte. Im Text wird die Position der Zurückgebliebenen dargelegt.

---

<sup>203</sup> Der visuelle Schlusspunkt des Textes, die Endvignette zur vierten Szene, lenkt mit der Darstellung einer trauernden Rheintochter ebenfalls den Blick auf diesen Aspekt. vgl. Vignette Nr. 16, Anhang D.

<sup>204</sup> S & T, S. 111.

Der Moment, den die Illustration zeigt, ist nahezu eine Momentaufnahme des durch den Text vermittelten Handlungsflusses.

### 6.3.3 Abbildung 7

In Abbildung 7 wenden sich die drei Rheintöchter flehentlich bittend an Loge. Im Rahmen eines längeren Monologs berichtet der Feuergott von der Begegnung mit den drei Schwestern. In dieser erzählen sie von dem Verlust des Rheingolds und bitten inständig um Bestrafung des Diebes und Rückgabe des Goldes. Diese Bitte ist eigentlich an Wotan gerichtet.

„[...]The sorrowful maids lamented./They pray, Wotan,/Pleading to thee,/that thy wrath may fall on the robber;/The gold too/They would have thee grant them/To guard in the water for ever.“<sup>205</sup>

Loge hat jedoch versprochen, als Bote die Bitten Wotan zu überbringen – „Loge promised/The maidens to tell thee“<sup>206</sup> – was ihn in der konkret im Bild dargestellten Situation zum Platzhalter für Wotan macht.

Von diesem Sprechakt, von dem Loge berichtet, ist im Bild der illokutive Akt wiedergegeben. Die Münder der Rheintöchter sind nicht zum Sprechen geöffnet. Mimik und Gestik bringen jedoch ihren Kummer und die Intensität und Nachdrücklichkeit ihres Bittens zum Ausdruck.

Die übereinandergelegten Hände der hinteren der drei Rheintöchter, die Loge entgegengereckt werden, können auch als Gebetsgestus verstanden werden. Damit ist das Verb „pray“, das sowohl mit „beten“ als auch „bitten“ übersetzt werden kann und mit dem Loge die Äußerungen der Rheintöchter charakterisiert, direkt in das Bildmedium übertragen worden.

Der Blick des Betrachters auf diesen Handlungsmoment ist wieder der eines an den Ereignissen unbeteiligten Beobachters. Obwohl Loge einleitend zu dieser Begegnung deutlich macht, dass er unmittelbar angesprochen wurde – „The Rhine’s pure-gleaming children/Told me of their sorrow.“<sup>207</sup> – wird die

---

<sup>205</sup> R & V, S. 29.

<sup>206</sup> R & V, S. 29.

<sup>207</sup> R & V, S. 28.

Perspektive einer in das Geschehen involvierten Person nicht eingenommen. Das Bild folgt nicht dem Blick Loges auf die Rheintöchter zu seinen Füßen. Die Darstellung folgt jedoch insofern seinen Ausführungen und damit seiner Sicht, als dass sie Loges Bericht nicht konterkariert oder in Frage stellt, obwohl der Feuergott auch als trickreicher Täuscher und Lügner berüchtigt ist. Es wird in keiner Weise angedeutet, dass es sich anders zugetragen haben könnte, als Loge berichtet.<sup>208</sup>

## 7. Schlussbetrachtung

Ausgehend von dem *tertium comparationis* Handlung, konnten in Anlehnung an Literatur- und Sprachwissenschaftliche Konzepte die Beziehungspunkte von Text und Bild differenziert sichtbar gemacht werden.

Bei der Untersuchung der dargestellten Handlungsmomente im Hinblick auf ihre Stellung im Spannungsbogen, den die Handlung entwickelt, konnte eine Auslegung des Illustrators zum Charakter des RING nachvollziehbar gemacht werden. Mehr als das große äußere Drama sind die Dramen und Konflikte auf der persönlichen, bzw. psychologischen Ebene in den Vordergrund gerückt. Zugespitzt lautet die Position: Psyche statt Pathos.

Die Illustrationen offenbaren nicht die Gattung des Ausgangstext. Sie sind keine Dokumentation von Bühnenhandlung, sondern der durch den Text vermittelten Geschichte. In der Regel befinden sich die Figuren im Bildvordergrund, in der Nähe zum Betrachter – und so für ihn greifbar und verstehbar. Distanz, und damit Raumerschließung wird nur dann dargestellt, wenn sie inhaltlich motiviert ist. Auch in Bezug auf die Betrachtung des Aspektes Raum vermittelt sich damit die Leseart, die den Figuren und ihren Beweggründen Aufmerksamkeit schenkt. Es ist ein selbständiger, emanzipierter Umgang des Illustrators mit dem Text festzustellen.

---

<sup>208</sup> Für Abbildung 37 lässt sich Vergleichbares feststellen. Obgleich Mime das Kind Siegfried nicht aus Altruismus aufgenommen und großgezogen hat, stellt das Bild die aufopfernde Fürsorge des Nibelungen für den Knaben dar – ganz im Sinne der Ausführungen Mimes. vgl. S & T, S. 8.

Auch bei der Frage nach Kongruenzen und Divergenzen von Text und Bild in Bezug auf die Haupthandlungsebene und die *histoire* zeigt sich, da mehr Abweichungen als Übereinstimmungen feststellbar sind, ein deutliches Selbstbewusstsein des Illustrators gegenüber dem Autor. Jedoch ergibt sich nicht der Eindruck, die Illustrationen würden sich vom Text, bzw. dem Inhalt entfernen, sondern nur jeweils eine eigene Betrachterposition einnehmen, ohne dem Ausgangstext zu widersprechen.

Neben den sichtbar gewordenen Anknüpfungspunkten, einer Auslegung des RING-Charakters auf einer grundsätzlichen Ebene wird auch eine Positionierung des Illustrators gegenüber dem Autor nachvollziehbar.

Rackham nutzt die Vorgaben des Textes in unterschiedlichen und unterscheidbaren Abstufungen und erreicht dadurch, dass eine eigene Lesart durch die Illustrationen zum Ausdruck kommt. Für Rackhams RING-Illustrationen gilt mithin, was Michael Steig in Bezug auf Rackhams Illustrationen zu *RIP VAN WINKLE* formuliert hat: „What is remarkable [...] and the extent to which they can act upon a reader to flesh out, and perhaps to alter, his understanding of the text.“<sup>209</sup>

Rackham hat diesen Anspruch in seinem Vortrag vor dem *Authors' Club* 1910, also nahezu zeitgleich deutlich gemacht.<sup>210</sup> Eine genauere Untersuchung der Rede im Hinblick auf die äußere Wahrnehmung der Gattung Illustration und dem Emanzipationsstreben ihrer Vertreter ist wünschenswert.

Die Auslegung des Textes geschieht nicht nur an der Schnittstelle, sondern auch mit dem ausformulierten Bild. Die Frage nach den weiteren Positionen, die hier ermittelt werden können, wäre zu klären – nicht nur in Hinblick auf die inhaltliche Auslegung der Tetralogie durch Rackham.

---

<sup>209</sup> Steig 1988, S. 180.

<sup>210</sup> vgl. Anonym 1910.

## Bibliografie

### Primärliteratur:

Anonym: The Illustration of Books. Discussion at the Author's Club. in: The Morning Post. London 1. Februar 1910. S. 5.

© The British Library Board. The Morning Post, S. 5, Februar 1910.

Brown, Monica u. Nicholas (Hgg.): The Memoirs Exhibitions of Oliver Brown. London 1968.

Burghold, Julius (Hg.): Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Text mit Notentafeln der Leitmotive. o. O. 1913. Reprint Mainz 1981. (9. Auflage)

Lewis, C. S.: Surprised by Joy. The shape of my early life. London 1955.

Peltzer, A.: Illustrationen von Arthur Rackham zum „Ring des Nibelungen“. In: von Wolzogen, Hans (Hg.): Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners. Vierunddreissigster Jahrgang 1911. Erstes bis drittes Stück (Januar – März). S. 50 – 54.

Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream. Mineola, New York, 2003.

Shaw, George Bernard: The Perfect Wagnerite. in: Major Critical Essays. London 1932. zweiter Reprint 1948. S. 151 – 279.

Shaw, George Bernard: Wagner-Brevier. Frankfurt a. M. 1993. (7. Auflage)

Stange, Manfred (Hg.): Die Edda. Wiesbaden 2004.

Wagner, Richard: Die Walküre. Erster Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Mainz 1876.

Wagner, Richard: The Rhinegold & The Valkyrie. London 1910.

Wagner, Richard: Siegfried & The Twilight of the Gods. London 1911.

Wagner, Richard: The Rhinegold & The Valkyrie. London 1939.

Wagner, Richard: Siegfried & The Twilight of the Gods. London 1939.

### Sekundärliteratur:

Ailes, Marianne J.: Medieval Epic in English Translation. in: Classe, Olive (Hg.): Encyclopedia of Literary Translation into English. Bd. 2. London, Chicago 2000. S. 935 – 939.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart 1972.

Bermbach, Udo: Des Sehens seelige Lust. Einige Stationen der *Ring*-Deutung seit 1878. In: Wagner, Wolfgang (Hg.): Bayreuther Festspiele 2000. Bayreuth 2000. S. 44 – 87.

Bermbach, Udo: Des Sehens seelige Lust. in: ders (Hg.): Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“. Stuttgart Weimar 2001. S. 1 – 26.

Bland, David: A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book. London 1958.

Briggs Latimore, Sarah, Grace Clark Haskell: Arthur Rackham. A Bibliography. Eastford 2006 [1936].

Bredenkamp, Horst: Sandro Botticelli La Primavera. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt a. M. 1996.

Danuser, Hermann: Massen ohne Macht – zu den „Kollektiven“ im *Ring*. in: Bermbach, Udo (Hg.): Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“. Stuttgart, Weimar 2001. S. 225 – 242.

Die Szene als Modell. Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth 1876 – 2000. Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim bayerischen Landesamt für Denkmalpflege (Hg.). Bayerische Museen, Bd. 30. München Berlin, 2006.

Eckert, Nora: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 - 2001. Hamburg 2001.

Engen, Rodney: Arthur Rackham. London 2002

Fath, Manfred [u. a.] (Hgg.): Gold Macht Lust. Richard Wagners Welt in Bildern. Mannheim 2000.

Frank, Roberta: The Invention of the Viking Horned Helmet. in: Dallapiazza, Michael u. a. (Hgg.): International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber. Trieste 2000. S. 199 -208.

Freytag, Gustav. Technik des Dramas. Leipzig 1863.

Gettings, Fred. Arthur Rackham. London 1975.

Hamilton, James: Arthur Rackham. A Life With Illustration. London 1995.

Harris, Nigel: The Nibelungenlied. in: Classe, Olive (Hg.): Encyclopedia of Literary Translation into English. Bd. 2. London, Chicago 2000. S. 999 – 1000.

Harthan, John: The History of the Illustrated Book. The Western Tradition. London 1981.

Heyd, Milly: Aubrey Beardsley: Symbol, Mask and Self-Irony. New York, Bern 1986.

Huckvale, David: Kitsch and curiosities. Wagnerian illustrations 1890 – 1920. in: Wagner, Bd. 13 Januar 1992. S. 3 – 11.

Hudson, Derek: Arthur Rackham. His Life and Work. London 1960.

Janzen Kooistra, Lorraine: The Artist as Critic. Bitextuality in ‚Fin-de-Siècle‘ Illustrated Books. Hamilton, McMaster Univ., Diss., 1992. Mikrofiche ca. 1994.

Jempson, Janet: Aubrey Beardsley and the “Ring”. in: Wagner, Bd. 17. Mai 1996. S. 65 –77.

Kaiser, Joachim: Vorwort. in: Shaw, Bernard: Ein Wagner-Brevier. Frankfurt a. M. 1973. S. 7 – 19.

Kolbe, Jürgen (Hg.): Wagners Welten. München 2003.

Koppen, Erwin: Wagner und die Folgen. Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen. in: Müller, Ulrich und Peter Wapnewski (Hgg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986. S. 609 – 624.

Mink, Saša: Auf der Suche nach dem verlorenen RING. Cosimas Weg zum RING 1896. in: Bartels, Ulrich (Hg.): Wandel und Wechsel. Zur Inszenierungsgeschichte des RING DES NIBELUNGEN bei den Bayreuther Festspielen. Hildesheim 2002. S. 41 - 51

Möller, Joachim: Shakespeare-Illustration. in: SMPK (Hg.): Shakespeare Buch und Bühne. Berlin 1986.

Möller, Joachim: Preface. in: Möller, Joachim (Hg.): Imagination on a long Rein. English Literature Illustrated. Marburg 1988.

Möller, Joachim: Romankritik in Großbritannien 1800 – 1860. Mit einem Kapitel zum Kritikpotential der Illustration. Heidelberg 1991.

Mota, Jordi, María Infiesta (Hgg.): Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst. Tübingen 1995.

Müller, Ulrich: Richard Wagner in Literatur und Film. in: Müller, Ulrich und Peter Wapnewski (Hgg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986. S. 704 – 730.

Nünning, Ansgar, Roy Sommer: Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. In: Nünning, Vera, Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002. S. 105 – 128.

Porges, Heinrich: Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘. München 1876.

Porter, Andrew: Translating *The Valkyrie*. in: Di Gaetani, John L. (Hr.): Penetrating Wagner's Ring. An Anthology. New York 1978. S. 399 – 401.

Pearce, Fiona, David Wootton (Hgg.): The Illustrators. The British Art of Illustration 1786-2003. London 2003.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002.

Riall, Richard: A New Bibliography of Arthur Rackham. Bath 1994.

Schnackertz, Hermann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip. München 1980.

Schuster, Marina: Fidus - ein Gesinnungskünstler der völkischen Kulturbewegung. In: Puschner, Uwe u.a. (Hg.): Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871 - 1918. München 1996. S. 642.

Seeber, Hans Ulrich (Hg.): Englische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 2004.

Sessa, Anne Dzamba: Richard Wagner and the English. London 1979.

Steig, Michael: Rip Van Winkle by Washington Irving and Arthur Rackham. in: Möller, Joachim (Hg.): Imagination on a long Rein. English Literature Illustrated. Marburg 1988. S. 172 – 180.

Storch, Wolfgang (Hg.): Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987.

Sutton, Emma: Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s. Oxford 2002.

Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 368 – 384.

„Uns ist in alten Mären...“. Das Nibelungenlied und seine Welt. Badische Landesbibliothek Karlsruhe und Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hgg.). Darmstadt 2003.

Voss, Egon: Nachwort. in: Wagner, Richard: Siegfried. Frankfurt a. M. 2002 [1998]. S. 129 – 144.

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917.

Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 414 – 429.

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. in: Nünning, Vera, Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002. S. 23 – 104.

Wootton, David: The Illustrators. The British Art of Illustration 1780 - 1993. London, 1993.

Wootton, David (Verf.): The Illustrators. The British Art of Illustration 1800 – 1997. London 1997.

Wootton, David (Verf.): The Illustrators. The British Art of Illustration 1800 – 1999. London 1999.

Wootton, David: The Illustrators. The British Art of Illustration 1800 - 2002. London 2002.

## Abbildungsnachweis

Anhang A (Abb. 1 – 64) und Anhang D (Abb. 1 – 53): Fotografien d. Verf.

## Abkürzungsverzeichnis

R & V	THE RHINEGOLD & THE VALKYRIE (1939)
S & T	SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS (1939)

# Anhang A





Abb. 1

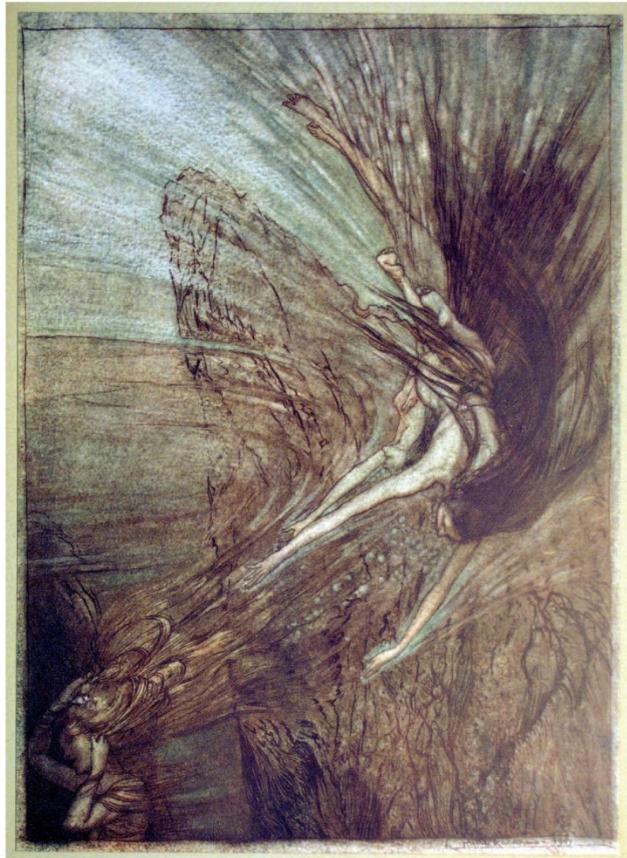


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

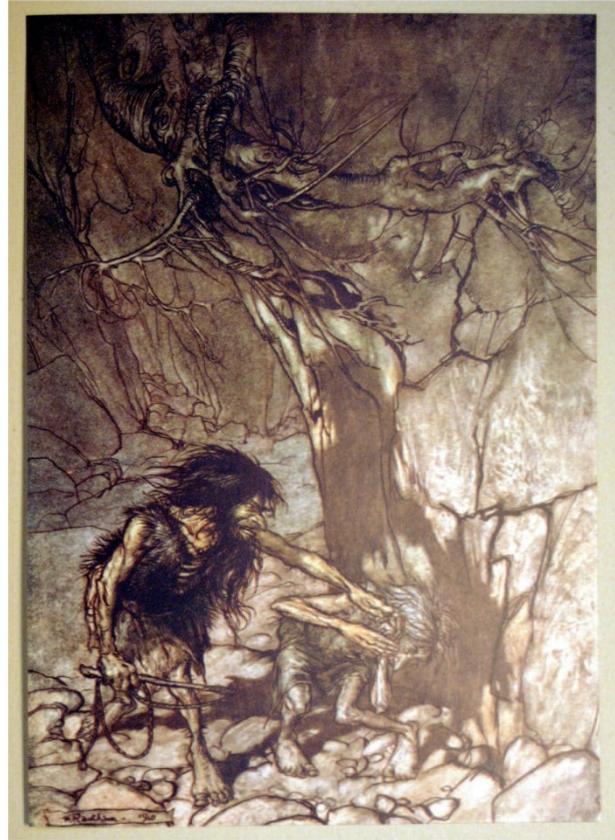


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

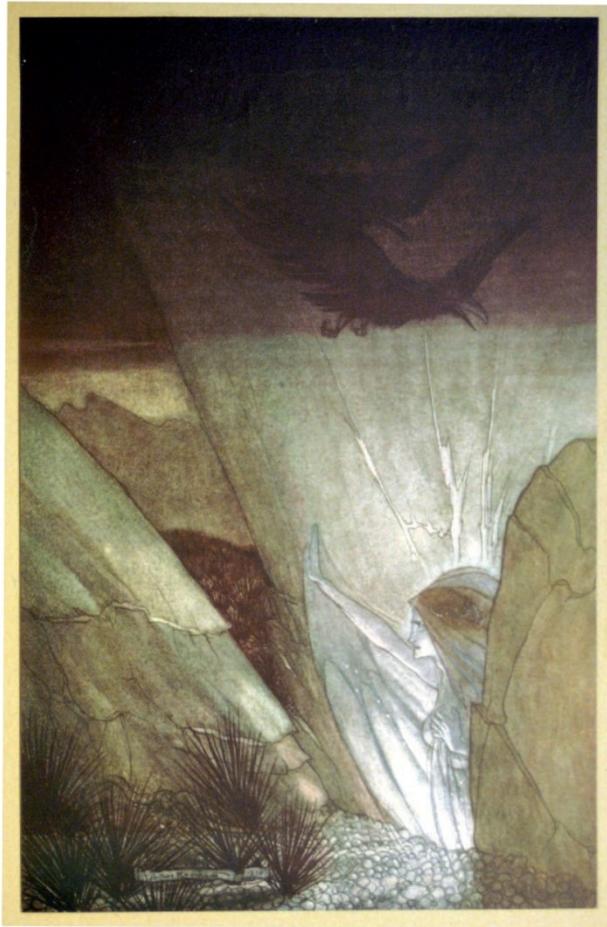


Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

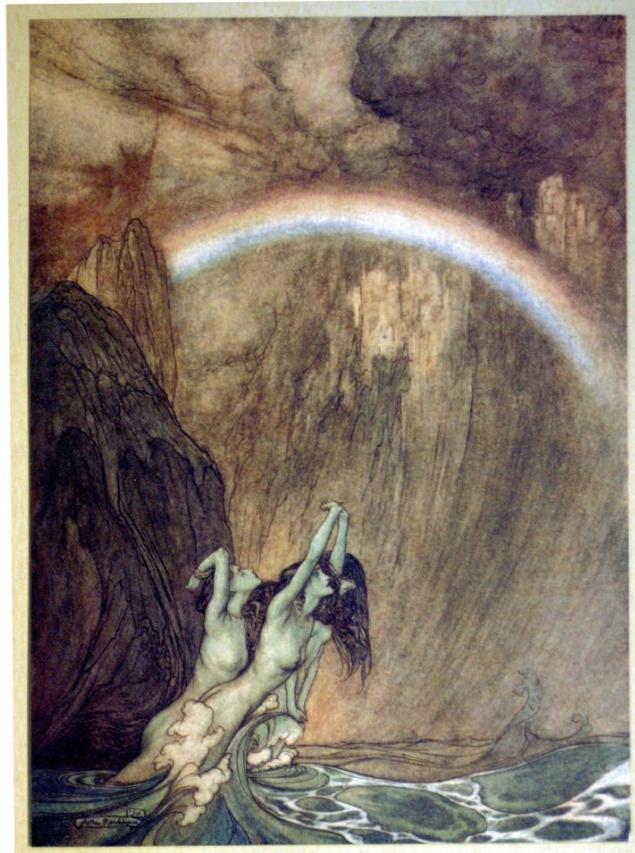


Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

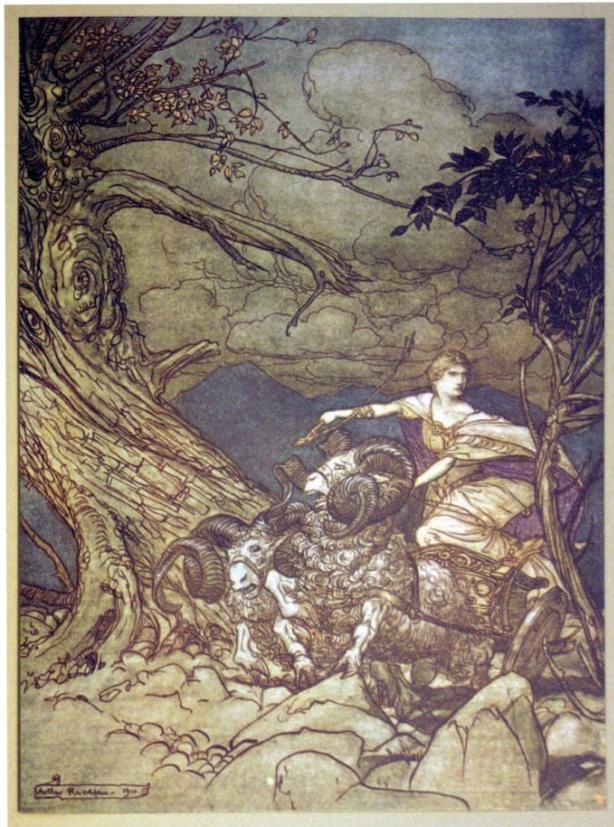


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29

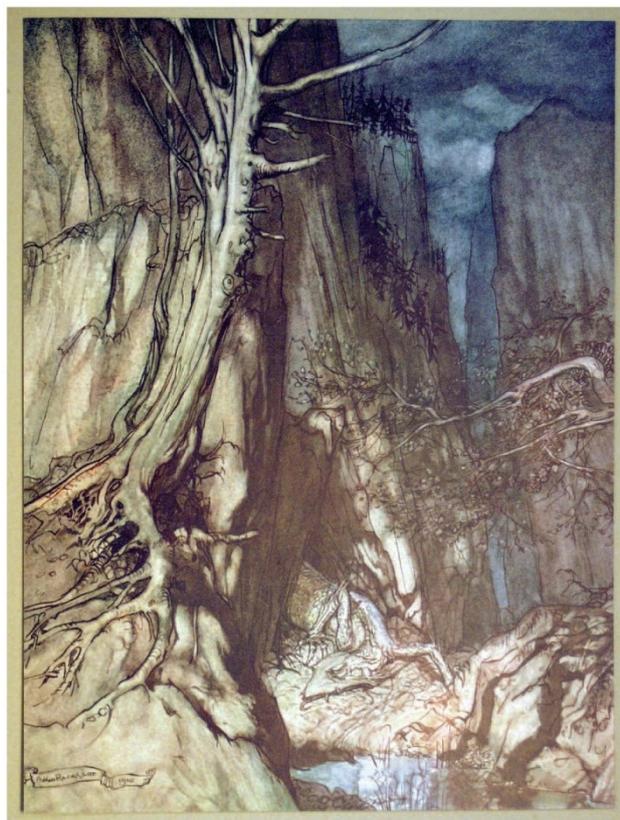


Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

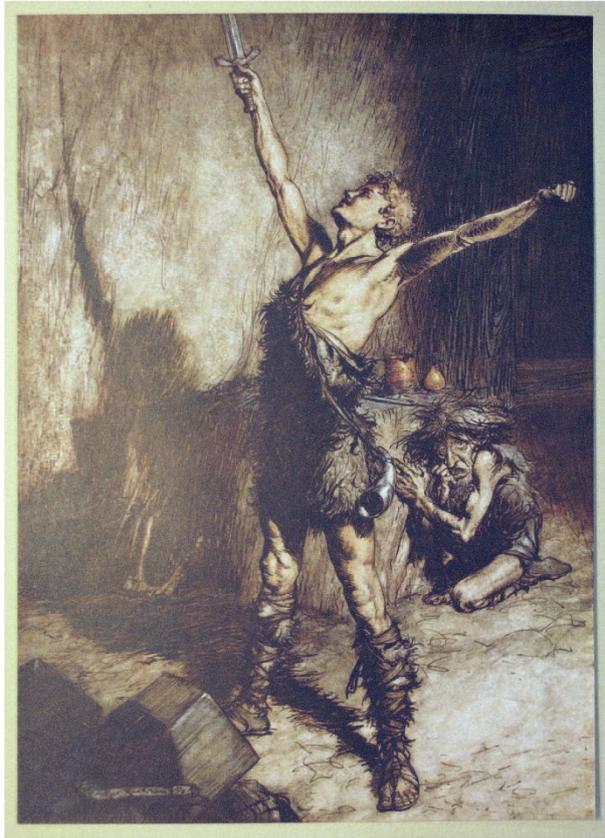


Abb. 35

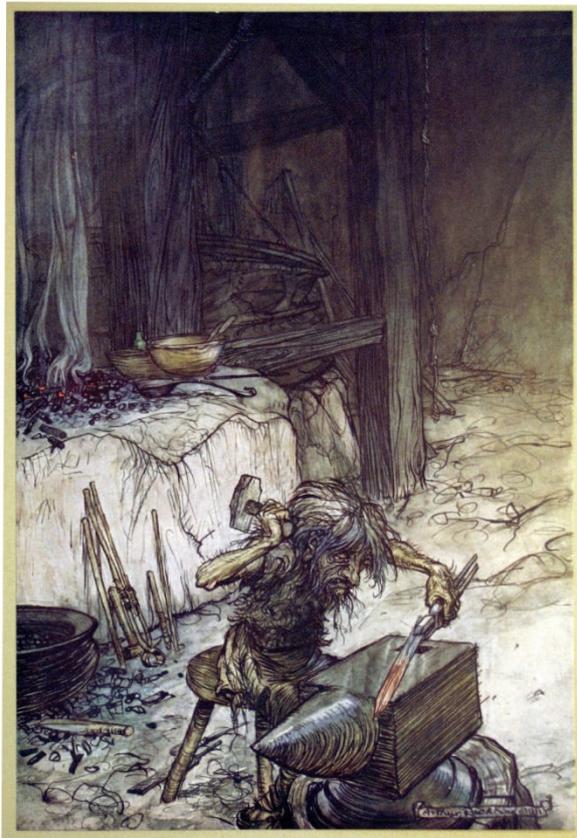


Abb. 36



Abb. 37

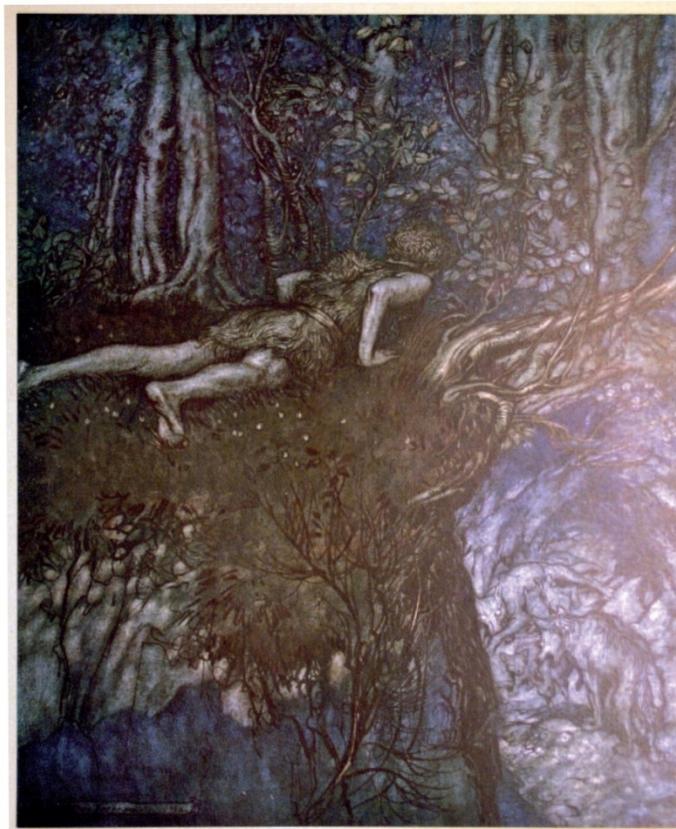


Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40

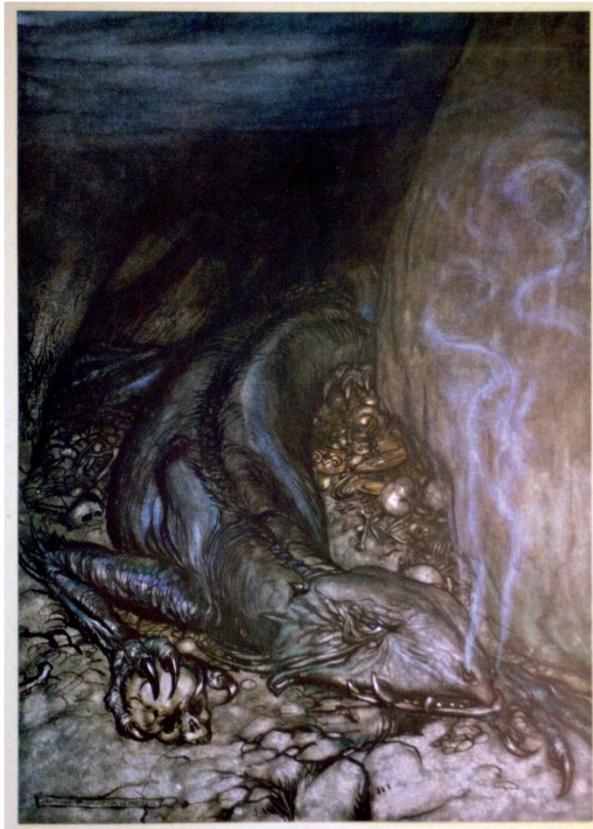


Abb. 41



Abb. 42

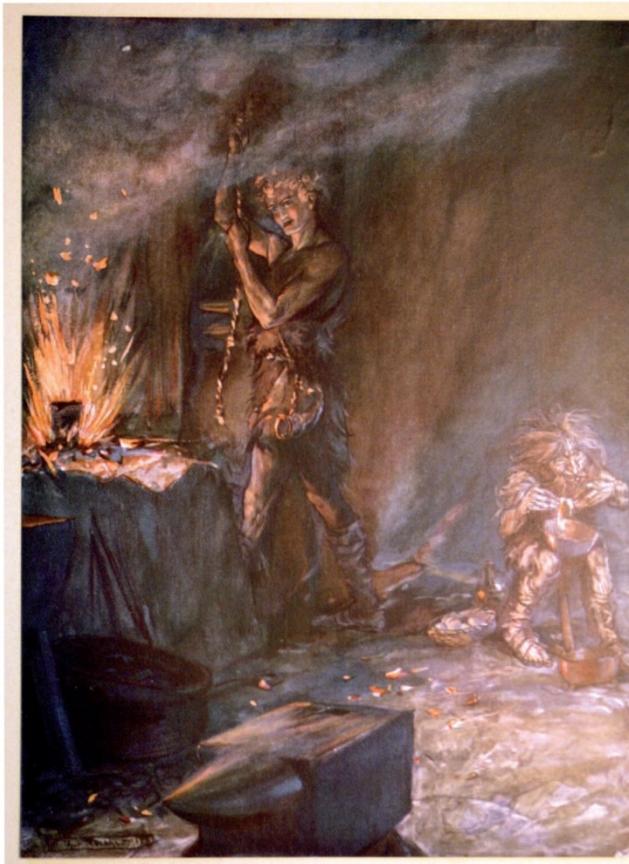


Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

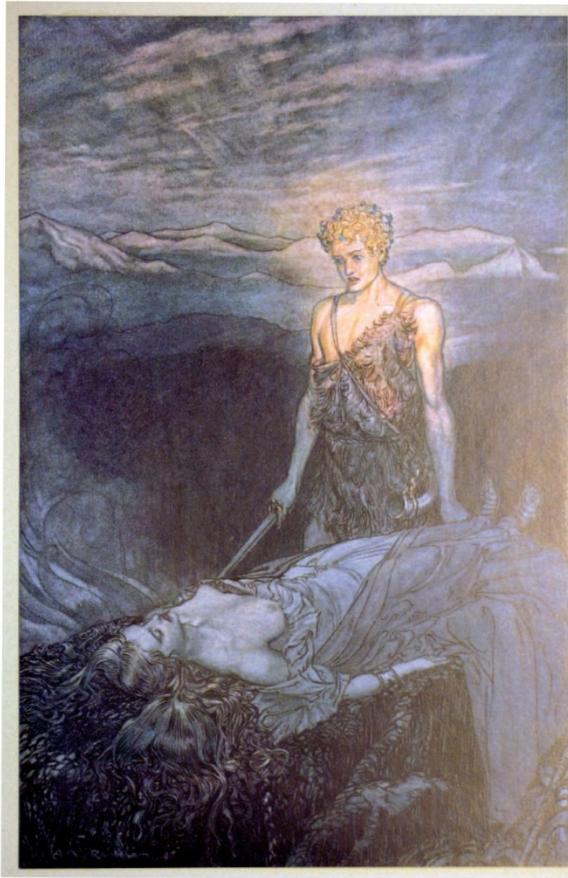


Abb. 47

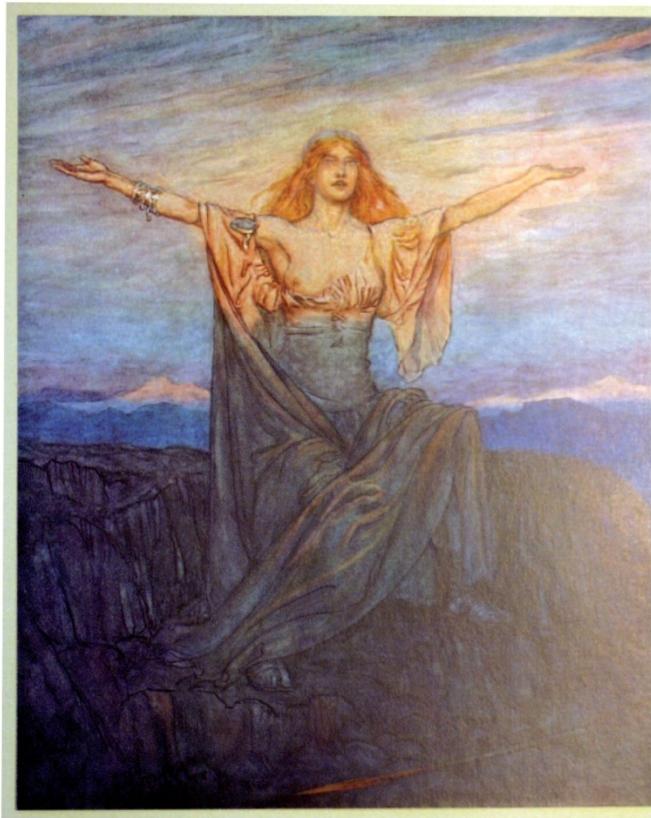


Abb. 48



Abb. 49

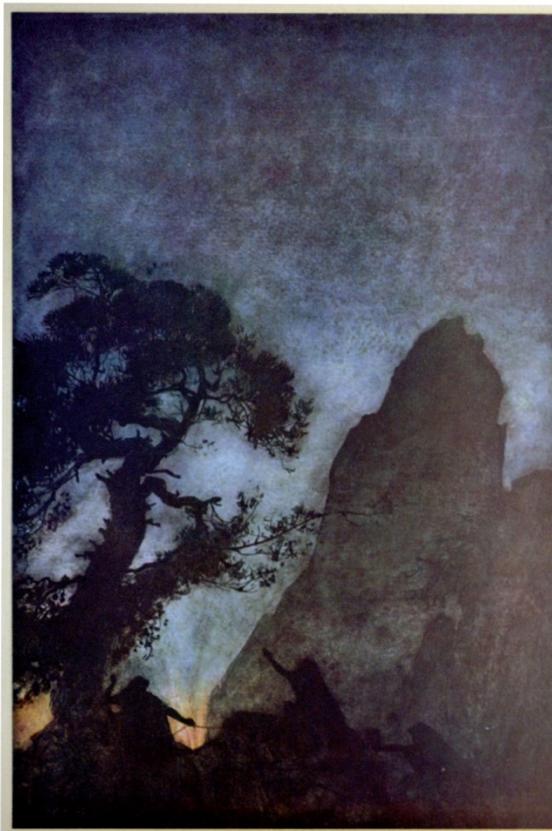


Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54

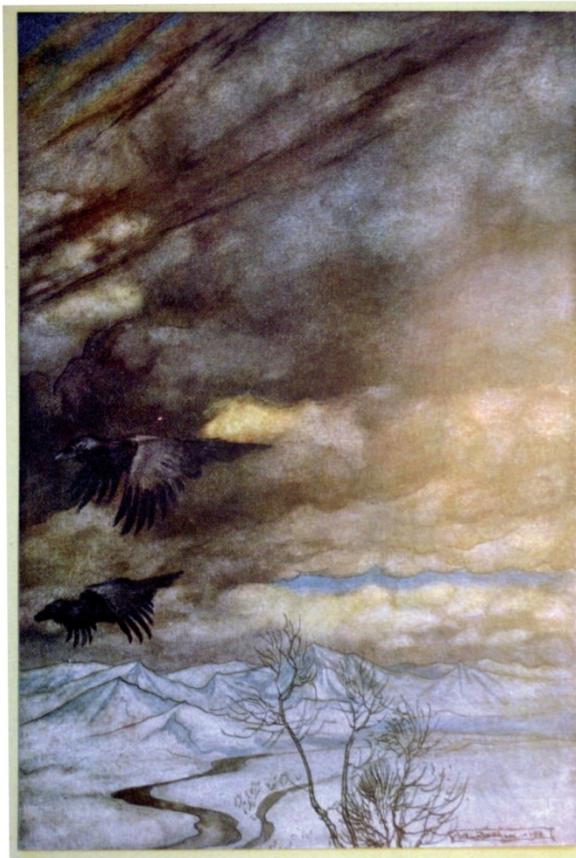


Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58

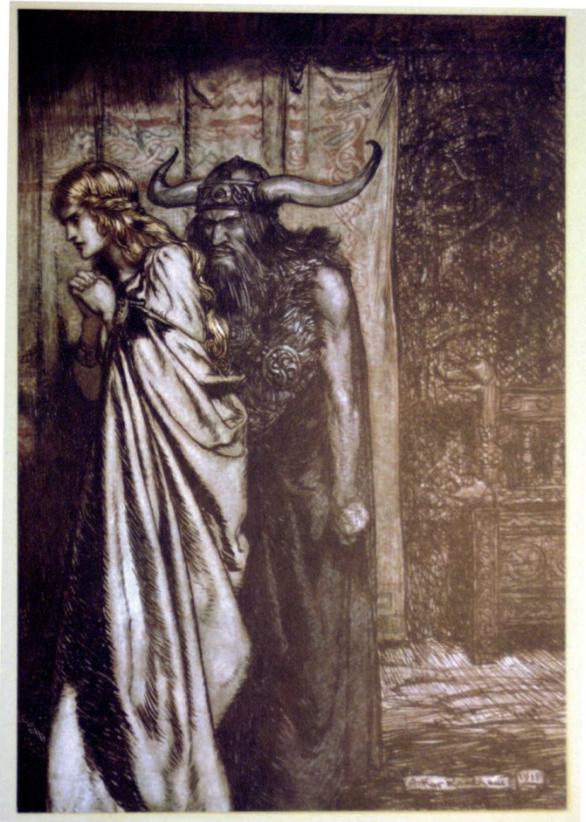


Abb. 59



Abb. 60

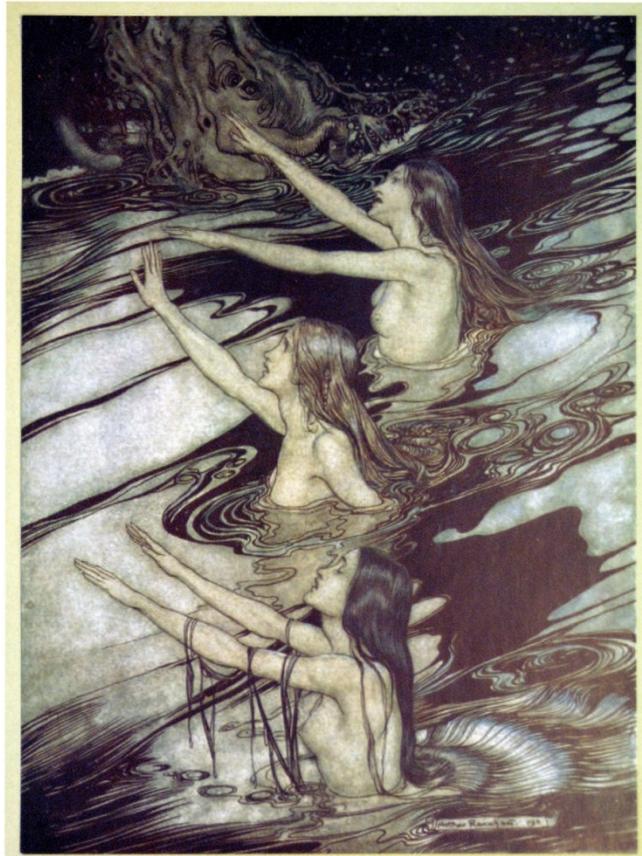


Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64

## Abbildungsverzeichnis

Abb.- Nummer	Maße in cm	Paratext	Gegenüber Seite
<b>THE RHINEGOLD &amp; THE VALKYRIE</b>			
1	18,0 x 12,55	„Raging, Wotan/Rides to the rock!/ •••• •/Like a storm-wind he comes!"/see p. 143	V
<b>THE RHINEGOLD</b>			
2	17,55 x 12,5	The frolic of the Rhine-Maidens/see p. 4	4
3	17,25 x 12,5	The Rhine-Maidens teasing Alberich	10
4	17,4 x 12,6	“Mock away! Mock!/The Niblung makes for your toy!"/see p. 15	14
5	18,1 x 12,5	“Seize the despoiler!/Rescue the gold!/Help us! Help us!/Woe! Woe!"/see p. 16	16
6	16,7 x 12,6	Freia, the fair one	22
7	16,1 x 12,55	“The Rhine’s pure-gleaming children/Told me of their sorrow.”/see p. 28	28
8	16,05 x 12,7	Fasolt suddenly seizes Freia and drags her to one side/with Fafner/see p. 33	32
9	17,95 x 12,6	The gods grow wan and aged at the loss of Freia/see p. 34	34
10	17,8 x 12,55	Mime, howling. “Ohé! Ohé!/Oh! Oh!"/see p. 38	38
11	18,75 x 11,8	Mime writhes under the lashes he receives/see p. 40	40
12	18,9 x 12,2	Alberich drives in a band of the Niblungs laden with gold/and silver treasure./see p. 44	44
13	17,9 x 12,55	“Ohé! Ohé!/Horrible dragon,/O swallow me not !/Spare the life of poor Loge!"/see p. 50	50
14	17,2 x 12,4	Fafner. ”Hey! Come hither,/And stop me this cranny!"/see p. 64	64

15	17,75 x 11,45	“Erda bids thee beware”/see p. 66	66
16	18,15 x 12,55	Fafner kills Fasolt/see p. 68	68
17	17,3 x 12,65	“To my hammer’s swing/Hitherward sweep/Vapours and fogs!/Hovering mists!/Donner, your lord, summons his hosts!”/see p. 70	70
18	17,5 x 12,5	“The Rhine’s fair children,/Bewailing their lost gold, weep”/see p. 72	72

### THE VALKYRIE

19	17,9 x 12,6	Sieglinde. “This healing and honeyed/Draught of mead/Deign to accept from me.”/Sigmund. “Set it first to thy lips.”/see p. 79	80
20	16,65 x 12,6	Hunding discovers the likeness between Sigmund and/Sieglinde/see p. 82	82
21	18,8 x 9,75	Sieglinde prepares Hunding’s draught for the night/see p. 87	88
22	17,2 x 12,65	“Sigmund the Walsung/Thou dost see!/As bride-gift/He brings thee this sword”/see p. 98	100
23	17,55 x 12,45	Brünnhilde	102
24	16,95 x 12,45	Fricka approaches in anger/see p. 101	104
25	17,35 x 12,6	Brünnhilde slowly and silently leads her horse down the/path to the cave/see p. 108	110
26	12,6 x 17,95	„Father! Father!/Tell me what ails thee!/With dismay thou art filling thy child!”/see p. 110	112
27	17,7 x 12,55	Brünnhilde stands for a long time dazed and alarmed/see p. 119	118
28	16,3 x 12,6	Brünnhilde with her horse, at the mouth of the cave/see p. 123	122
29	17,6 x 12,5	Brünnhilde. “I flee for the first time/And am pursued:/Warfather follows close./••••	138

		•/He nears, he nears, in fury!/Save this woman!/Sisters, your help!"/see p. 138	
30	16,8 x 12,6	“There as a dread/Dragon he sojourns,/And in a cave/Keeps watch over Alberich’s ring”/see p. 142	142
31	12,5 x 14,7	The ride of the Valkyries/see p. 149	148
32	18,9 x 12,4	Wotan. “Appear, flickering fire,/Encircle the rock with thy flame/Loge! Loge! Appear!”/see p. 159	156
33	17,45 x 12,5	As he moves slowly away, Wotan turns and looks sorrowfully/back at Brünnhilde/see p. 160	158
34	17,9 x 12,4	The sleep of Brünnhilde/see p. 159	“160” Paginierung endet auf S. 159

## SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS

35	17,8 x 12,7	“Nothung! Nothung!/conquering sword!”/see p. 40	V
----	-------------	---	---

### SIEGFRIED

36	18,5 x 12,5	Mime at the anvil/see p. 2	4
37	16,3 x 12,7	Mime and the infant Siegfried/see p. 8	8
38	15,55 x 12,5	“And there I learned/What love was like”/see p. 11	10
39	12,8 x 18,2	Siegfried sees himself in the stream/see p. 12	12
40	12,5 x 17,8	Mime finds the mother of Siegfried in the forest/see p. 13	14
41	17,9 x 12,5	“In dragon’s form/Fafner now watches the hoard”/see p. 21	22
42	18,3 x 11,8	Mime and the Wanderer/see p. 17	24
43	17,3 x 12,5	The forging of Nothung/see p. 34	34

44	17,3 x 12,7	Siegfried kills Fafner/see p. 56	56
45	17,0 x 12,6	„The hot blood burns like fire!“/see p. 58	58
46	18,2 x 12,7	The dwarfs quarrelling over the body of Fafner/see p. 59	62
47	18,9 x 12,2	“Magical rapture/Pierces my heart,/Fixed is my gaze,/Burning with terror;/I reel, my heart faints and fails!”/see p. 86	86
48	15,9 x 12,7	“Sun, I hail thee!/Hail, O light!/Hail, o glorious day!”/see p. 88	88
49	18,2 x 10,4	Brünnhilde throws herself into Siegfried’s arms/see p. 99	98

### **THE TWILIGHT OF THE GODS**

50	18,8 x 12,5	The three Norns/see p. 103	104
51	18,4 x 12,7	The Norns vanish/see p. 108	108
52	17,4 x 12,5	Siegfried leaves Brünnhilde in search of adventure/see p. 111	110
53	18,4 x 12,8	Siegfried hands the drinking-horn back to Guttrune and gazes/at her with sudden passion/see p. 119	120
54	14,7 x 12,5	Brünnhilde kisses the ring that Siegfried has left with her/see p. 124	124
55	18,8 x 12,5	The ravens of Wotan/see p. 128	128
56	15,8 x 12,6	„The ring upon thy hand -/...ah be implored!/For Wotan fling it away!”/see p. 129	130
57	18,8 x 12,6	The wooing of Grimhilde, the mother of Hagen/see p. 135	136
58	14,6 x 12,7	“Swear to me, Hagen, my son!”/see p. 138	138
59	18,4 x 12,5	“O wife betrayed,/I will avenge/Thy trust deceived”/see p. 154	154
60	18,3 x 12,6	“Though gaily ye may laugh,/In grief ye shall be left,/For, mocking maids, this ring/ye ask shall never be yours”/see p. 162	162

61	17,0 x 12,4	“Siegfried! Siegfried!/Our warning ist rue:/Flee, oh, flee from the curse!”/see p. 164	164
62	16,0 x 12,6	Siegfried’s death/see p. 172	172
63	18,5 x 12,5	Brünnhilde on Grane leaps on to the funeral pyre of Siegfried/see p. 182	180
64	16,7 x 12,5	The Rhine-Maidens obtain possession of the ring and/bear it off in triumph/see p. 182	182

# Anhang B



Abb.-Nummer	Paratext	Exposition	steigende Handlung	Wendepunkt	fallende Handlung	Lösung/ Katastrophe
<b>THE RHINEGOLD &amp; THE VALKYRIE</b>						
1	“Raging, Wotan/Rides to the rock/••••/Like a storm-wind he comes!”/see p. 143	M				
<b>THE RHINEGOLD</b>						
2	The frolic of the Rhine-Maidens/see p. 4	X				
3	The Rhine-Maidens teasing Alberich		X			
4	“Mock away! Mock!/The Niblung makes for your toy!”/see p. 15		X			
5	“Seize the despoiler!/Rescue the gold!/Help us! Help us!/Woe! Woe!”/see p. 16					X Stück-Ebene Zyklus-Ebene
6	Freia, the fair one	B				
7	“The Rhine’s pure-gleaming children/Told me of their sorrow.”/see p. 28	B				
8	Fasolt suddenly seizes Freia and drags her on to one side/with Fafner/see p. 33			X		
9	The gods grow wan and aged at the loss of Freia/see p. 34				X	
10	Mime, howling, “Ohé! Ohé!/Oh! Oh!”/see p. 38	X				
11	Mime writhes under the lashes he receives/see p. 40	X				
12	Alberich drives in a band of the Niblungs laden with gold/and silver treasure./see p. 44	X				
13	„Ohé! Ohé!/Horrible dragon,/O swallow me not!/Spare the life of poor Loge!”/see p. 50			X		
14	Fafner. “Hey! Come hither,/And stop me this cranny!”/see p. 64		X			
15	“Erda bids thee beware”/see p. 66		X			
16	Fafner kills Fasolt/see p. 68				X	
17	“To my hammer’s swing/Hitherward sweep/Vapours and fogs!/Hovering mists!/Donner, your lord, summons his hosts!”/see p. 70				X	
18	“The Rhine’s fair children,/Bewailing their lost gold, weep”/see p. 72	M				
<b>THE VALKYRIE</b>						
19	Sieglinde. “This healing and honeyed/Draught of mead/Deign to accept from me.”/Sigmund. “Set it first to thy lips.”/see p. 79		X			
20	Hunding discovers the likeness between Sigmund and/Sieglinde/see p. 82		X			
21	Sieglinde prepares Hunding’s draught for the night/see p. 87		X			
22	“Sigmund the Wälsung/Thou dost see!/As bride-gift/He brings thee this sword”/see p. 98			X		
23	Brünnhilde	X				
24	Fricka approaches in anger/see p. 101	M				
25	Brünnhilde slowly and silently leads her horse down the/path to the cave/see p. 108	X				
26	“Father! Father!/Tell me what ails thee!/With dismay thou art filling thy child!”/see p. 110		X			
27	Brünnhilde stands for a long time dazed and alarmed/see p. 119		X			
28	Brünnhilde with her horse, at the mouth of the cave/see p. 123		X			
29	Brünnhilde. “I flee for the first time/And am pursued:/Warfather follows close./••••/He nears, he nears, in fury!/Save this woman!/Sisters, your help!”/see p. 138		X			
30	“There as a dread/Dragon he sojourns,/And in a cave/Keeps watch over Alberich’s ring”/see p. 142	B				
31	The ride of the Valkyries/see p. 149	R				
32	Wotan. “Appear, flickering fire,/Encircle the rock with thy flame/Loge! Loge! Appear!”/see p. 159					X
33	As he moves slowly away, Wotan turns and looks sorrowfully/back at Brünnhilde/see p. 160				X	
34	The sleep of Brünnhilde/see p. 159	X				

Legende:

M – Mauerschau

B – Botenbericht

R – Regieanweisung (ausschließlich)

SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS						
35	“Nothung! Nothung!/conquering sword!”/see p. 40			X		
SIEGFRIED						
36	Mime at the anvil/see p. 2	X				
37	Mime and the infant Siegfried/see p. 8	B				
38	“And there I learned/What love was like”/see p. 11	B				
39	Siegfried sees himself in the stream/see p. 12	B				
40	Mime finds the mother of Siegfried in the forest/see p. 13	B				
41	“In dragon’s form/Fafner now watches the hoard”/see p. 21	B				
42	Mime and the Wanderer/see p. 17		X			
43	The forging of Nothung/see p. 34		X			
44	Siegfried kills Fafner/see p. 56			X		
45	“The hot blood burns like fire!”/see p. 58				X	
46	The dwarfs quarrelling over the body of Fafner/see p. 59				X	
47	“Magical rapture/Pierces my heart,/Fixed is my gaze,/Burning with terror;/I reel, my heart faints and fails!”/see p. 86			X		
48	“Sun, I hail thee!/Hail, O light!/Hail, o glorious day!”/see o. 88				X	
49	Brünnhilde throws herself into Siegfried’s arms/see p. 99					X
THE TWILIGHT OF THE GODS						
50	The three Norns/see p. 103	X				
51	The Norns vanish/see p. 108	X				
52	Siegfried leaves Brünnhilde in search of adventure/see p. 111	R				
53	Siegfried hands the drinking-horn bach to Gutrune and gazes/at her with sudden passion/see p. 119			X		
54	Brünnhilde kisses the ring that Siegfried has left with her/see p. 124	X				
55	The ravens of wotan/see o. 128	B				
56	“The ring upon thy hand-/...ah be implored!/For Wotan fling it away!”/see p. 129		X			
57	The wooing of Grimhilde, the mother of Hagen/see p. 135	B				
58	“Swear to me, Hagen, my son!”/see p. 138		X			
59	“O wife betrayed,/I will avenge/Thy trust deceived”/see p. 154			X		
60	“Though gaily ye may laugh,/In grief ye shall be left,/For, mocking maids, this ring/ye ask shall never be yours”/see p. 162		X			
61	“Siegfried! Siegfried!/Our warning is true:/Flee, oh, flee from the curse!”/see p. 164		X			
62	Siegfried’s death/see p. 172			X		
63	Brünnhilde on Grane leaps on to the funeral pyre of Siegfried/see p. 182					X Stück-Ebene
64	The Rhine-Maidens obtain possession of the ring and/bear it off in triumph/see p. 182					X Zyklus- Ebene

Legende:

M – Mauerschau

B – Botenbericht

R – Regieanweisung (ausschließlich)

# Anhang C



## The Illustrating of Books.

### Discussion at the Authors' Club.<sup>1</sup>

The Authors' Club at a dinner last evening at [...] in Whitehall Court entertained Mr. Arthur Rackham, the well-known artist. Archdeacon Sinclair presided, and among the large gathering were Lord Ronald Sutherland [...], the Rev. Arthur Carr, the Rev. L. Phillips, Professor W. Rippmann, Dr. Percy Amos, Dr. F. H. [...] <sup>2</sup> and Mr. Algernon Rose (hon. secretary).

A discussion was opened on the subject of "The Illustrating of Books." The CHAIRMAN said: [...] in a great gratification to all of us to welcome here to-night the representative of an art which has charmed us since our childhood. The history of the craft of Illustration is an epitome of the life of mankind. From drawings in caves through the long [...] Egyptian tombs and temples, and the gorgeous [...] of medieval illumination up to the daintiest imagination of our guest or Walter Crane, we can [...] the various stages of thought, civilisation, taste, and manners through these delightful indications. (Cheers) But besides the historical point of view there is the intellectual.[...] not that the book cannot be enjoyed without the picture; but the picture enables us more clearly to realise its characters and scenes; while on the other hand our imagination skill, and humanity of the artist are put into motion by the suggestion of the book. Dickens, for instance, owes much to Cruikshank and...Browne; but on the other hand Cruikshank and [...] Browne might not have produced their fascination embodiments if it had not been for the large heart, penetration genius and knowledge of mankind of the author of "Oliver Twist," "Nicholas Nickleby," and "Little Dorrit." A very large proportion of masters have no gift of fancy; they plod [...] through a great book, and have no more idea what the characters or scenes would be like than they have ability to give voice and variety to the conversations presented. To them, as to all others; the illustration is an illuminating guide. There are two distinct branches of this beautiful and inspiring art – book decoration and book illustration. The one shows love and sympathy for the book itself as an artistic production; the other exists to help the reader to realise the intellectual treasure of the literary effort.

---

<sup>1</sup> © The British Library Board. The Morning Post, S. 5, Februar 1910.

<sup>2</sup> Die ausführliche namentliche Nennung der Anwesenden kann hier wegen der schlechten Lesbarkeit des Originals nicht in Gänze wiedergegeben werden. Es fehlen ca. 64 Namen.

But I cannot tread in the paths into which we shall be [...] this evening by so brilliant an expert as our guest. I will only say that the garden which we are approaching is indeed rich, for it has been cultivated by craftsmen of such varying genius as Albert [sic.] Dürer, Hans Holbein, Hans Burgmair, Thomas Bewick, J.M.W. Turner, Thomas [...], William Blake, Edward Calvert, John Everett Millais, John Ruskin, W.J. Linton, George Cruikshank and Hablot Browne, Flaxman, [...] Fontur, John Gilbert, John Tenniel, Richard Doyle, [...], Charles K [...], Edward Whymper, Dante Rossetti, Gustave Doré, Albert Moore, Randolph Caldecott, Kate Greenaway, Arthur Hughes, Walter Crane, John F. [...], C. S. Ricketts, Anning Bell, Dulac, Dicksee, and our honoured guest this evening, Arthur Rackham. (Cheers) Of him to such an audience as this it is hardly necessary that I should say much. During the last decade, like the Pled Piper of Hamalin, he has been carrying us captive by the wonderful charm of his original fancy. Like the Prime Minister, he was educated at the city of London School of Art. Starting in the early Nineties with illustrative work for the Pall Mall and Westminster Budgets, he gave us in 1905 “Rip van Winkle,” next year the immortal “Peter Pan,” next year “Alice in Wonderland” and the “Ingoldsby Legends,” in 1906 the “Midsummer Night’s Dream” and “Grimm’s Fairy Tales.” His numerous children’s books have given many a happy hour to little people; his illustration for periodicals have added zest to the reading of their elders. In this prosaic age, when most of us are immersed in the absorbing claims of business, it is indeed a joy to be contemporary with one whose pure and exuberant fancy takes us far and deep into the enchanted and refreshing realms of imagination. (Cheers)

#### THE RANDOM THOUGHTS OF AN ILLUSTRATOR.

Mr. ARTHUR RACKHAM, who was received with cheers, said: I regard myself not so much as an individual as an unworthy representative of a large body of artists whose branch of art – illustration – has not yet been given the honour it deserves in spite of its widespread existence. Words do not form the medium in which an artist is likely to express himself to the greatest value. We are not a learned body of men. We make little study of the past. We do not care a fig for anachronisms – (laughter) - whatever they may have to do with science; we know that delving into records and searching for historical accuracy can only cramp the free exercise of what is to us a natural function. Will you please,

then, regard these remarks as merely the random thoughts of an illustrator? By far the most interesting things to be said on the subject have to do with the ethics of illustration. I expect to hear more from authors on the question of the relationship and value of illustrations to literature, and I expect to go home tonight, I hope, no sadder, but certainly a wiser illustrator. Let me talk of the technical conditions under which our work is produced, and the steps by which these conditions have been reached; we are all here, authors and artist, interested from a professional, not a popular point of view. I should like to remind you of the essential difference of aim between a work of art that is enclosed within the covers of a book and one that is to be exposed upon a wall. If illustration is regarded as a minor branch of painting these differences are not likely to be satisfactorily considered. The work of the picture painter and the illustrator is so closely related, and the honours of the professions are so almost exclusively given to the former, that the men of greater gifts feel so encouragement to devote their powers to a minor branch except as a stepping stone to the major. A picture both in subject and in treatment must be considered as a work for constant contemplation – a permanent companion. An illustration, on the other hand, is only looked at for a fraction of time, now and then, the page being turned next, perhaps, to a totally different subject, treated, it may even be, in a totally different way. In this branch, bizarre and unusual effects of arrangement, violent action, exaggerations, and other matters of spasmodic interest may find a place almost forbidden on the walls of a room. In addition there are the different technical requirements of association with the printed page, even of scale, and of distance at which the work will be considered by the spectator. I touch on this point only to emphasise the claims of illustration to be considered a separate and not only a minor branch, and to be judged aesthetically from a different standpoint. In some ways we book illustrators are more in touch with artists of certain periods of the past than are those following many other branches of art. While the modern painter usually paints what he likes the early painter almost invariably worked to order. And so, too, do modern illustrators, almost invariably.

#### RAPID PRODUCTION.

We learn a craft, as it were, and invite orders to practise it in almost any direction and under strict limitations of time. (Laughter.) One must be cautious

how one estimates the powers of an illustrator by any single drawing. He has probably to make more than one a week in constant succession, each representing a mood, perhaps. There is little chance for cool consideration; a good percentage of howlers is to be expected. Many illustrators have done important work in journalism. I began in that school; whether it is a good one or not is another matter; at all events it conduces to habits of incisive statement. (Laughter.)

Mr. Rackham proceeded to refer to the early days of wood blocks, to the steel engraving, and to photography and its influence on methods. Photography, he continued, has another and more insidious influence on art. From the very earliest days artists must always have had to fight the impression of the general mind that the aim of art is illusion. Coleridge, who is the most inspired critic and writer on art I have come across, has a lot to say on this subject. But there can be no question that this evil is immeasurably increased by the standard of the photograph and its quite accidental resemblance to a picture done by hand. The influence that the photograph has had on the public appreciation of works of art is enormous. The illusive resemblance to Nature has nothing whatever to do with the aesthetic value of a work of art. (Cheers.) An artist's duty is to say what he thinks, not what he sees. I do not deny that a very large number of great works of art are very much like Nature, but if the aim of the painter was literally to hold the mirror up to Nature the aesthetic value of much pictures is an accident the artist was trying to eliminate, a disease, in fact like the pearl in the oyster. (Cheers.) Still, the great artist is as a rule the man with the finest taste in making mountains out of molehills, in giving things their due disproportion. Aesthetic value in all art is largely a matter of conscious or unconscious misstatement, of exaggeration, of burlesque, not, of course, necessarily laughable.

#### TREASURES IN ILLUSTRATIONS.

I do not think it will be questioned that a great many treasured works of art have come into being as illustrations. (Hear, hear.) There would appear no necessary reason why a phrase or scene mentioned by a poor writer should not give an artist just as good a chance as the same incident treated magnificently by a great writer. Often this has been the case. Look through back numbers of magazines, kept and bound up for the sake of some illustrations where the

accompanying text has little to warrant its preservation. And we thank the authors for this opportunity as no doubt Newton thanked the apple that fell on his head. (Laughter.) But to the serious illustrator there is no question of the stimulus to inspiration he can receive from a fine piece of literature. I can believe that many a living author will not feel that he can receive any great advantage from illustrations. Regarded as additional lures, like gold leaf on the cover, they may have some power of increasing a circulation. (Laughter.) But that is not a point for artist to be much interested in, is it? (Laughter.) He knows that for his illustrations to be worth anything he must be regarded as a partner, not as a servant. An illustration may legitimately give the artist's view of the author's ideas; or it may give his view, his independent view of the author's subject. But it must be the artist's view; any attempt to coerce him into a mere tool in the author's hands can only result in the most dismal failure. Illustration is as capable of varied appeal as is literature itself and the only real essential is an association that shall not be at variance or unsympathetic. The illustrator is sometimes expected to say what the author ought to have said or failed to say clearly, to fill up a shortcoming, and not infrequently he has done so. (Laughter.) Sometimes he is wanted to add some fresh aspect of interest to a subject which the author has already treated interestingly from his point of view, a partnership that has often been productive of good. But the most fascinating form of illustration consists of the expression by the artist of an individual sense of delight or emotion aroused by the accompanying passage of literature.

Authors do not always recognise the difference in technique and limitations between their work and that of the illustrators. It is easy enough to refer in words for instance to the charm of a beautiful woman. No more than the mere mention is necessary to bring a picture to the mind of the reader which, if it were fully realised by a painter, would merit for his work a resting place. In the National Gallery and for his body a resting place in St. Paul's.

#### VIEWS OF THE PAST.

There is a most valuable service that the illustrator can perform. He can revive for the present generation a view of the past to accompany some work of the past so as to bring to its readers a power of appreciating the times written of that they could not have without his help. (Hear, hear.) What would we give

now if only some of the great works of the past had been illustrated fully to their own day by even a reasonably able artist, and with real desire to show the environment on the stories? Take “Moll Flanders” or “Tom Jones” for instance. I do not think we should quarrel or find the story impeded if sometimes Moll’s face did not reveal all the fascination that she clearly could exert on her companion. Then, authors, please be generous to your illustrators. We are giving you what we can, not what we would. If you can detach yourselves from your immediate view you can see how extremely interesting may be the accompaniment even if they disappoint you now. (Laughter and cheers.) Now your work, all your work, should be regarded as work of imagination, as art. You are not copying-clerks or photographers or recording angels. (Laughter.) Yet there is some tendency now to illustrate even....works and fiction by photographs. Surely to place before your readers, even if the book is about places (excepting only purely scientific work) at home or abroad, an actuality, the actuality you had before you when writing, is ruthlessly to rub off all the bloom of atmosphere, which are your chief, your only, great claim to consideration. (Cheers.)

Lord RONALD SUTHERLAND-GOWER remarked that it was very curious that there had been no great book illustrators in Italy since the time of the Renaissance, when some very good woodcuts were produced. With regard to Cruikshank, he recalled the fact that about a quarter of a century before Mr. Rackham was born he with some other boys went to see him. Cruikshank was a most charming man, and he gave each of the lads one of his fairy stories, he (Lord Ronald Sutherland-Gowers’s) being “Hop o’ my Thumb.” It was, he thought, Sidney Smith, who when asked his idea of Heaven, said: “Eating foie gras to the sound of trumpets.” (Laughter.) His (Lord Ronald Sutherland-Gower’s) idea of Paradise was reclining with a friend on a cowslip bank with the most beautiful illustrated books around him. (Laughter.) If there were no illustrated books in Heaven he thought he should prefer not to get there. (Laughter.)

Mr. GRENVILLE FULTON observed that it was but recently that the educational value of beautiful books has been really appreciated. He referred not merely to the education of children but to the education of a much wider class who were tempted by illustrations to purchase a book and then, reading their own

ignorance, to shame that prior to the appearance of Mr. Rackham's "Ingoldsby" he had well-nigh forgotten that incomparable work. So potent were illustrations in stimulating a desire for knowledge that he believed a new edition of "The Encyclopedia Britannica," illustrated by Arthur Rackham would be universally read. However much they might rejoice at the great strides that had been made it was questionable whether there were not more failures than successes; and it was unfortunate that publishers encouraged second-rate artists to imitate men of genius.

Mr. E. WAKE COOK said that the relation of illustration to author was like that of actor and dramatist. A lack of sympathetic insight into the writer's meaning might cause an actor to ruin a play, while, on the other hand, an actor of genius might see latent possibilities in a part that were not in the playwright's consciousness and might create a character that would astonish and delight the dramatist, and make him think that Shakespeare's mantle had fallen on his shoulders unawares. In like manner an illustrator might make or mar a book. Sight was the queen faculty and dominated all others, and the pictured character will largely override the written description. The artist should be a thorough physiognomist. Every face was a history or a prophecy, and the artist should read its potentialities and instantly feel the congruity or the incongruity of the pictured face and the written description. With such an artist the writer was safe; but if the illustrator lacked this faculty he had better confine his attentions to dead writers, and so keep out of range of the retaliatory pen-pricks of the living.

Mr. Philip Laszlo, Mr. Frank Emanuel, and Mr. Sutton Palmer also spoke, and the "Health of the Chairman" was drunk on the proposition of Mr. GARVICK.

# Anhang D



## Einleitung

Die Textausgabe des RING DES NIBELUNGEN wird nicht nur von Illustrationen begleitet, sondern ist auch mit zahlreichen Vignetten versehen. 51 erscheinen sowohl in der *De Luxe Edition*, als auch in der *Trade Edition*, die in der Originalausgabe von 1910 und 1911 zusätzlich mit figurativ gestalteten Vorsatzblättern<sup>I</sup> ausgestattet ist. In späteren Ausgaben werden diese nicht mehr wiedergegeben.<sup>II</sup>

Neben dem Buchdeckel gibt es mehrere Seiten, auf denen Titelangaben erscheinen, die jeweils mit einer begleitenden Vignette versehen sind. Angeführt werden der Titel der Tetralogie, auf den eine Aufzählung der vier Einzelteile folgt, ein weiteres Mal der Titel des Bandes sowie zweimal an angegebener Stelle der Titel der Oper. Allerdings fehlt im zweiten Band die Titelangabe für Siegfried und damit auch die entsprechend dazugehörige Vignette. An unorthodoxer Stelle ist bei den Titelangaben V38 platziert worden, die nicht in deren unmittelbarer Nähe erscheint, sondern in die untere rechte Ecke gerutscht ist.

Im regelmäßigen Rhythmus wechseln sich Titel- und Schlussvignetten ab. Daneben gibt es noch solche, die sich diesem Muster entziehen: diejenigen, die im letzten Teil des RING inhaltliche Zäsur in der Handlung markieren, als bildlicher Schmuck einer sonst leeren Seite erscheinen, als Rahmen der Angabe der „characters & places of action“ fungieren oder aber auf dem Buckrücken erscheinen.

Die Motive der Vignetten sind entweder direkt dem RING entlehnt – Personen, Gegenstände, Landschaft – und zeigen diese zum Teil sogar in unterschiedlichen Ausführungen. Einzig der Kobold (V17) fällt aus diesem Schema heraus, denn er gehört nicht zum Personal der Tetralogie.

Einige Motive werden mehr als einmal gegeben. „Der Nibelung mit dem Hammer“ erscheint zweimal, der „Drachenring“ in leicht unterschiedlichen Größen viermal sowie zusammen mit den Rheintöchtern und Alberich und

---

<sup>I</sup> in diesem Katalog erscheinen die Vignetten der Vorsatzblätter des zweiten Bandes SIEGFRIED & THE TWILIGHT OF THE GODS.

<sup>II</sup> vgl. Riall 1994, S. 109.

Mime als Teil einer Titelvignette (V4). Der „kleine Drache“ wird als Markierung einer inhaltlichen Zäsur mehrmals verwendet. Die beiden Drachenmotive, die als Kopfvignette oder wiederholte Rahmung erscheinen, werden in den Buchdeckelvignetten sogar miteinander kombiniert.

Der „Drachenring“ ist ein besonders auffälliges Motiv. Es handelt sich dabei um ein schlangenartiges, geschupptes Wesen, das seinen Körper zu einem Kreis gebogen hat. Auf der sichtbaren Seite ist das angezogene Bein mit dessen an den Körper gelegte krallenbestückte Klaue zu erkennen. Die lange schmale Zunge des Tieres, die wie bei einer Schlange an ihrer Spitze gespalten ist, umwickelt das Ende des Körpers. So schließt dieses Fantasiewesen die Kreisform.

Diese Vignette verweist auf RING-Figuren: den Drachen, in den Fafner sich verwandelt oder auch die Riesenschlange, deren Gestalt Alberich kurzzeitig annimmt. Darüber hinaus lässt sie auch an die Midgaardschlange denken, die Rackham in V29 dargestellt hat, obwohl sie bei Wagner keine Erwähnung findet. Die Form der Vignette lässt ganz konkret an deren zentralen Gegenstand, den machtverleihenden Ring des Nibelungen denken aber auch an die Zyklusform der Tetralogie.

Der „Drachenring“ hat eine große Ähnlichkeit zum Ouroboros<sup>III</sup>, dem antiken Symbol der Materie in ewig wiederkehrenden Zyklen und sich selbst verschlingenden Zeit, das eine sich in den Schwanz beißende Schlange darstellt. Rackham hat dieses Symbol adaptiert. Er hat in Anlehnung daran eine zu seinen Illustrationen und Vignetten passende Variante geschaffen.

---

<sup>III</sup> Im Wagnerkontext findet sich der Ouroboros an markanter Stelle. Das Titelblatt von *The Meister* thematisiert die Musikdramen von Richard Wagner. Auf dem Schild findet sich neben anderen auf einzelne Musikdramen verweisende Gegenstände eben jenes Schlangensymbol, das hier quasi in heraldischer Funktion für den RING steht. siehe: Percy Anderson, Titelblatt für *The Meister*. zuerst erschienen 1898. aus: Sessa 1979, Frontispiz.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



## CHARACTERS

GODS : WOTAN, DONNER, FROH, LOGE

NIBELUNGS : ALBERICH, MIME

GIANTS : FASOLT, FAFNER

GODDESSES : FRICKA, FREIA, ERDA

RHINE-MAIDENS : WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE

## SCENES OF ACTION

I. AT THE BOTTOM OF THE RHINE

II. OPEN SPACE ON A MOUNTAIN HEIGHT NEAR THE RHINE

III. THE SUBTERRANEAN CAVERNS OF NIBELHEIM

IV. OPEN SPACE AS IN SCENE II.



Abb. 8 [1]



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

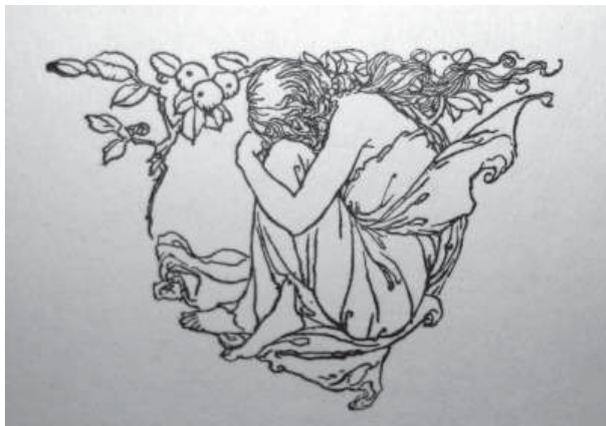


Abb. 12

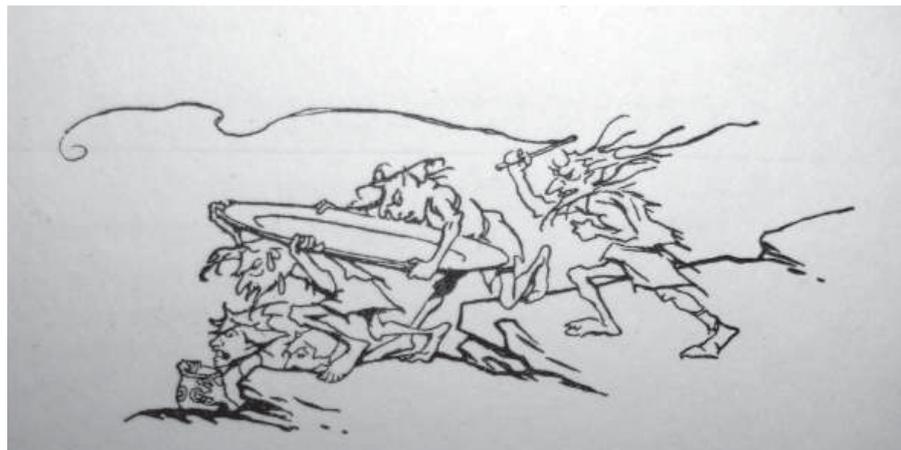


Abb. 13



Abb. 14

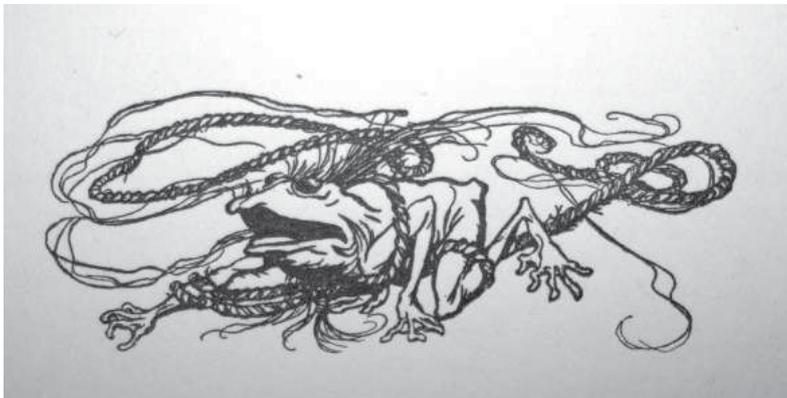


Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45

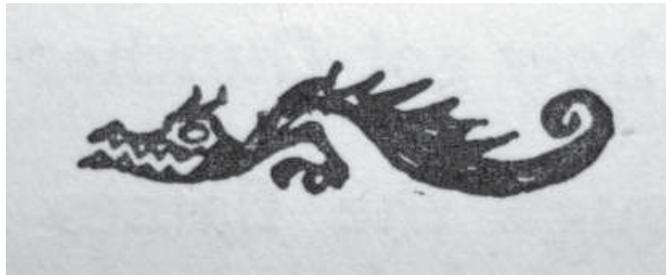


Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51

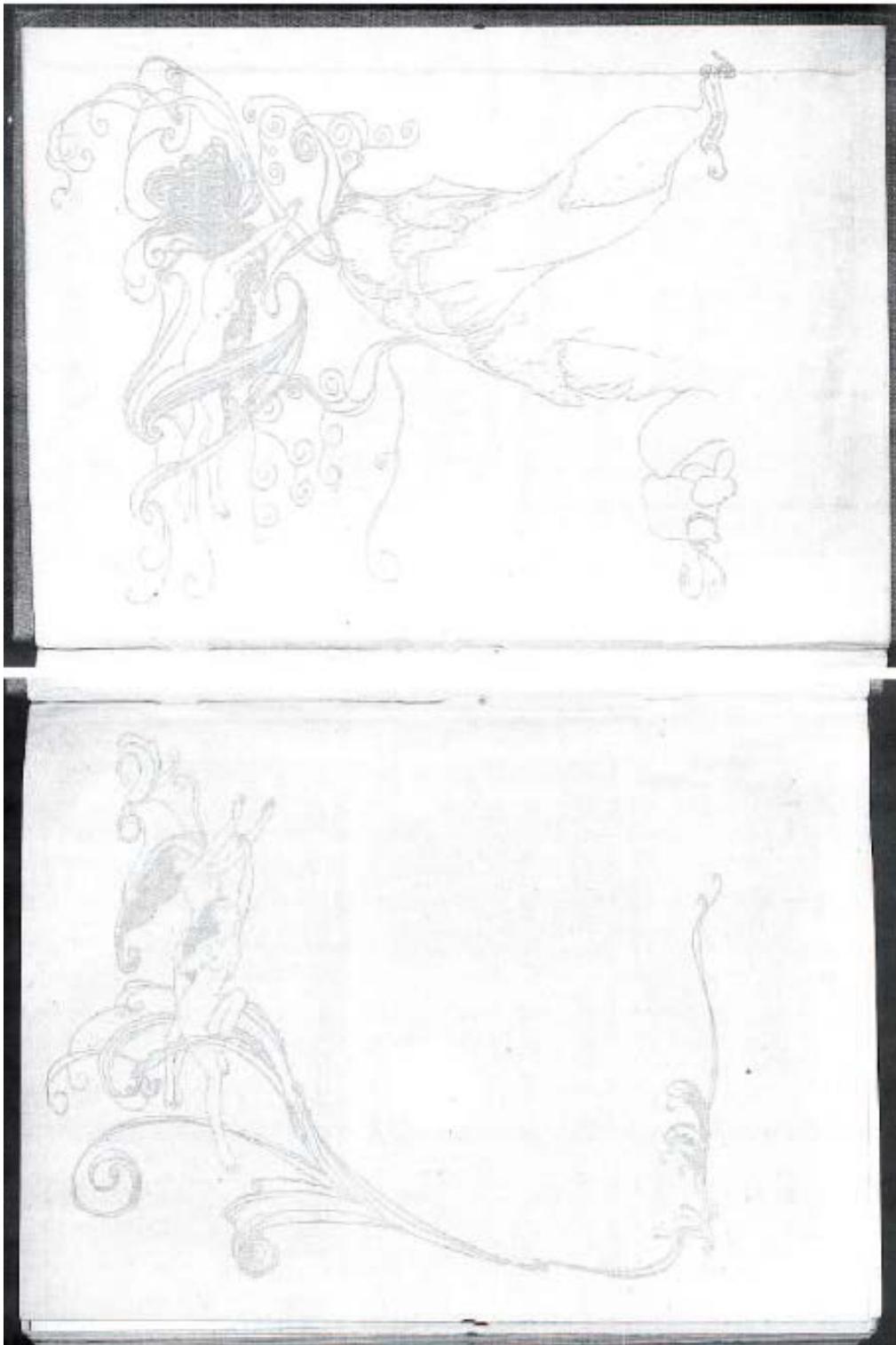


Abb. 52 u. 53

Abb.- Nummer	Maße in cm	Motiv	Seite	TV	KV	SV	sonstiges
<b>THE RHINGEGOLD &amp; THE VALKYRIE</b>							
1*	14,4 x 9,3	Reitende Walküre vor Sternenhimmel; von Drachen gerahmt	Cover	X			
2*	Ø 3,4	Drachenring	Buckrücken				X
3	Ø 4,9	Drachenring	(I)	X			
4	11,1 x 12,3	Rheintöchter, Drachenring, Alberich und Mime	(VI)	X			
5	2,3 x 3,9	Kopf einer Walküre	IX			X	
6	2,4 x 2,6	Wotan	(X)				X
7	3,5 x 3,5	Wütender Nibelung mit Hammer	(1)	X			
8	8,7 x 8,8 (1,0 x 8,7 1,0 x 8,8)	Rahmung aus zweimal zwei gegenläufig verschlungenen Drachen	(2)				X
8 [1]	8,7 x 8,8 (1,0 x 8,7 1,0 x 8,8)	Rahmung aus zweimal zwei gegenläufig verschlungenen Drachen + Text	(2)				
9	3,1 x 9,9	Rheintochter	3		X		
10	2,2 x 5,0	Fliehender Alberich	16			X	
11	3,0 x 3,1	Kobold	17		X		
12	4,0 x 5,6	Kauernde Freia	37			X	
13	3,4 x 8,3	Alberich treibt die Nibelungen an	38		X		
14	3,4 x 3,5	Nibelung mit Hammer (vgl. Nr. 7)	52			X	
15	2,9 x 7,4	Alberich in Krötengestalt, gefesselt	53		X		
16	4,3 x 5,1	Hockende Rheintochter	73			X	
17	3,6 x 2,6	Kobold	(74)				X
18	3,8 x 3,9	Kopf einer Walküre (Profil)	(75)	X			
19	9,7 x 8,6 (1,0 x 8,6 1,0 x 8,6)	Rahmung aus zweimal zwei gegenläufig verschlungenen Drachen	(76)				X
20	4,3 x 5,4	Reitende Walküre	77		X		
21	4,6 x 3,9	Nothung	99			X	
22	4,0 x 9,6	Wotans Raben	100		X		
23	3,9 x 7,4	Männerkopf (Hagen)	132			X	
24	3,1 x 8,9	Drache	133		X		
25	3,8 x 5,1	Von Flammen umgebener Walkürenfelsen	(160)			X	
<b>SIEGFRIED &amp; THE TWILIGHT OF THE GODS</b>							
26*	16,4 x 9,4	Siegfried im Feuer; von Drachen gerahmt	Cover	X			
27	Ø ca. 3,7	Drachenring	Buchrücken				X
28	Ø ca. 4,9	Drachenring	(I)	X			
29	10,9 x 13,3	Die drei Nornen, Weltesche, Midgaardschlange/Drache	(V)	X			
30	2,7 x 6,4	Kopf einer Walküre	IX			X	
31	9,6 x 8,6 (1,0 x 8,6 1,0 x 8,6)	Zwei gegenläufig verschlungene Drachen	2				X
32	4,1 x 10,3	Siegfried und Mime in der Schmiede	3		X		
33	2,4 x 6,4	Bär	40			X	
34	4,3 x 10,3	Fafner	41		X		
35	1,1 x 1,9	Waldvogel	71			X	
36	2,9 x 5,8	Singender Waldvogel	72		X		
37	1,4 x 2,4	Frauenkopf	99			X	
38**	2,3 x 1,9	Aufgerollter Drache	(101)	X			
39	12,0 x 8,7 (1,0 x 8,7 1,0 x 8,7)	Rahmung aus zweimal zwei gegenläufig verschlungenen Drachen	(102)				X
40	2,2 x 9,9	Die drei Nornen	103		X		
41	0,7 x 2,7	Kleiner Drache	108				X
42	3,0 x 4,5	Reitender Siegfried	112		X		
43	0,7 x 2,7	Kleiner Drache	124				X
44	4,6 x 4,0	Nothung	134			X	
45	3,5 x 6,3	Kniender Alberich	135		X		
46	0,7 x 2,7	Kleiner Drache	142				X
47	0,7 x 2,7	Kleiner Drache	145				X
48	0,7 x 2,7	Kleiner Drache	153				X
49	1,9 x 5,0	Trinkhorn	159			X	
50	2,0 x 10,3	Schwimmende Rheintochter	160		X		
51	1,6 x 5,4	Wotans Raben	(182)			X	
52	19,8 x 16,1	Zwei schwimmende Rheintöchter (Woglinde und Wellgunde)	hinteres Vorsatzblatt				X
53	19,9 x 16,1	Eine schwimmende Rheintochter (Floßhilde)	hinteres Vorsatzblatt				X

Legende:

TV – Titelvignette  
KV – KopfvignetteSV – Schlussvignette  
( ) – Seite nicht paginiert\* Fotografien der *Trade Edition*

\*\*ebenso Rückendeckel recto der vorliegenden Arbeit

## Danksagung

Mein Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihr Stipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs *Imaginatio Borealis*, meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Kuder, meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Dr. h. c. Lars Olof Larsson und vielen anderen Menschen, die mich auf ihre ganz spezielle Art im Verlauf der Arbeit unterstützt haben und ohne deren Hilfe die Dissertation nicht hätte abgeschlossen werden können. Stellvertretend für alle diese möchte ich hier die Folgenden nennen: Kathrin Maibaum für ihre unschätzbar wertvolle Hilfe beim Erstellen des Abbildungsteils, meine Schwestern Hilke Ehlerding und Kristiane Ehlerding, meinen Schwager Burkhard Schweiker und meine Nichten Martje Ehlerding und Lisa Ehlerding, Nina Rogotzki, Sabine Schlüter und Sebastian Seibert. Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern Renate Ehlerding, geb. Brüning und Friedmar Ehlerding ohne deren Unterstützung das inspirierende Studium der Kunstgeschichte mir so nicht möglich gewesen wäre.

## Lebenslauf

### **Persönliche Daten**

Name Marina Ehlerding  
Geburtstag 09.01.1973  
Geburtsort Bremen  
Nationalität deutsch  
Familienstand ledig  
Email [M.Ehlerding@gmx.net](mailto:M.Ehlerding@gmx.net)

### **Akademischer Werdegang**

Juni 2010 Promotion im Fach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Ulrich Kuder.  
„An der Schnittstelle von Text und Bild. Untersuchungen zu Arthur  
Rackhams Illustrationen zur Richard Wagners DER RING DES  
NIBELUNGEN.“

Oktober 2003 Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs *Imaginatio Borealis*  
- September 2006 der Philosophischen Fakultät der CAU

Oktober 2003 Wechsel vom Magisterstudiengang auf Direktpromotion (Promotion  
ohne Abschluss)

ab SS 1997 Kunstgeschichte (HF), Anglistik (NF), Europäische  
Ethnologie/Volkskunde (NF)

WS 1996/97 Beginn des Studiums an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel;  
Kunstgeschichte (HF), Anglistik (NF), Klassische Archäologie (NF)

### **Schulischer Werdegang**

1992 Abitur

1989 – 1992 Gymnasiale Oberstufe, Schulzentrum des Sekundarbereichs II  
an der Alwin-Lonke-Straße, Bremen

1985 – 1989 Gymnasium, Schulzentrum Helsinkistraße, Bremen

1983 – 1985 Orientierungsstufe, Schulzentrum Helsinkistraße, Bremen

1979 – 1983 Schule an der Grambker Heerstraße, Bremen

Kiel, Juni 2013



