

Antonius Weixler

Bild – Erzählung – Rezeption Narrativität in Erzählforschung und Kunstwissenschaft

Das Verhältnis von Bildern und Texten bzw. von Bildern und Erzählungen gehört zu den spannendsten und spannungsreichsten der Kulturgeschichte. Künstler arbeiteten bei der Verfertigung von Bild- und Textwerken kaum je rein medienpuristisch. Simonides bringt dies auf die prägnante Formel, dass Poesie redende Malerei, Malerei hingegen stumme Poesie sei. Horaz' Formel *ut pictura poesis* aus seiner *Ars poetica* (14 v. Chr.) wurde als Vorgabe interpretiert, „die Malerei habe so zu sein wie die Dichtkunst, nämlich erzählend“.¹ Und auch in der antiken Rhetorik zeugen zentrale Begriffe wie Metaphorik, Ekphrasis oder Hypotypose nicht nur von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Relation von Bild und Text, sondern auch ganz generell von der bilderzeugenden Wirkmächtigkeit der Sprache. Mit Berufung auf Horaz wurde insbesondere in der Renaissance die Bilderzählung der *historia* zur hoch geschätzten Gattung. Für Leon Battista Alberti erzeugt die Anlage unterschiedlicher Gegenstände im Bild der *historia* eine Bewegung, die der Darstellung eines zeitlichen Verlaufs entspreche. Und auch das Paragone war stets mehr ein Wettstreit um die gegenseitige Erhellung und Befruchtung der verschiedenen Künste, denn ein bloßer Abgrenzungsversuch.² Dieser kurze Überblick führt einige der wichtigsten Beispiele für die lange Zeit übliche Vorstellung an, dass Malerei und Poesie beide gleichwertig dieselben Stoffe erzählen können. Lessings berühmte Differenzierung von Literatur und Malerei ist also trotz ihrer Wirkmächtigkeit historisch eher als eine Ausnahme zu betrachten. Seine Differenzierung führt ab dem 18. Jahrhundert u. a. dazu, dass das Erzählen von nun an medienspezifisch verstanden wird. Die bildende Kunst ist für Lessing eine Raumkunst, die lediglich ein *punctum temporis* darzustellen vermag. Lessing überführt dabei Shaftsburys Schlagwort vom ‚pregnant moment‘ der Historienmalerei in

¹ Giesa 2011, 37.

² Vgl. Boehm 1987, 1–4.

seine Theorie vom ‚fruchtbaren Augenblick‘,³ wodurch Zeit und Raum und in ihrer Nachfolge Literatur und Malerei streng getrennt werden: „die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers“ ist.⁴ War das Prinzip *ut pictura poesis* noch ein dezidiert „erzählfreundliche[s]“, wird mit Lessings *Laokoon* „das unbefangene Interesse an den erzählerischen Möglichkeiten der bildenden Kunst auf ein Minimum beschränkt“.⁵ Luca Giuliani versucht in *Bild und Mythos* (2003) Lessings Unterscheidung von Raum- und Zeitkunst für eine differenzierende Analyse der Erzählfähigkeit von Bildern und Texten erneut fruchtbar zu machen.⁶ Verbreiteter sind heute indes kritische Auseinandersetzungen mit Lessing. So wird in der Forschung wiederholt darauf hingewiesen, dass es sich bei der klassischen Lessing-Rezeption um ein „Mißverständnis“⁷ handle, das auf der Verwechslung von Darstellungsträgern und -möglichkeiten bzw. Medien basiere: Lessing untersuche die „materiellen Substrate []“ – und hierbei sind Leinwand, Stein oder Bronze starr und räumlich, Sprache und Ton hingegen zeitlich und bewegt – und nicht die medialen Darstellungsmöglichkeiten von Zeit und Raum.⁸ Klaus Speidel etwa weist darauf hin, dass es Lessing vor allem um die Illusionsfähigkeit der Medien gehe und die Differenzierung daher normativ-ästhetischen Vorstellungen entstamme, nicht jedoch auf unterschiedlichen medialen Darstellungsmöglichkeiten beruhe.⁹

Der vorliegende Beitrag wird in einem ersten Teil einige der zentralen literaturwissenschaftlichen Definitionsversuche des Erzählens bzw. von Narrativität referieren. In einem zweiten Teil wird sodann gezeigt, wie in Erzählforschung und Kunstwissenschaft das Erzählen in und mit Bildern untersucht und definiert wird. Als zentral für die Narrativität von Bildern wird dabei insbesondere die Fähigkeit erachtet, Zeit darstellen zu können. Der Überblick über verschiedene Merkmale von Narrativität sowie der Zeitdarstellung wird jeweils unterteilt in *discours-*,

³ Vgl. Lessing [1766] 1990, 32: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen, sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“ Vgl. hierzu auch die Kontextualisierung von Frank 1999, 36.

⁴ Lessing [1766] 1990, 130.

⁵ Frank und Frank 1999, 36.

⁶ Giuliani 2003.

⁷ Boehm 1987, 6.

⁸ Nahezu wortgleich: Boehm 1987, 6 sowie Frank und Frank 1999, 36. Ein weiterer ausführlicher und stichhaltiger Widerspruch zur Dichotomie von Raum- und Zeitkunst findet sich auch in Honold und Simon 2010, 9–24.

⁹ Speidel 2013. Auch Giuliani widerspricht dieser Vorstellung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ als eines „zeitlosen Axioms“ und zeigt dem gegenüber, dass es sich bei Lessing „um eine stark normative und keineswegs unmittelbar evidente These handelt“ (Giuliani 2003, 30–31).

histoire- und Rezipienten-Ebene. Abschließend ist noch ein Aspekt zu diskutieren, der in der archäologischen Beschäftigung mit Bildartefakten (und gegebenenfalls -erzählungen) offenbar von besonderer Relevanz ist und den vorliegenden Beitrag anschließbar an die in diesem Sammelband versammelten Untersuchungen „visueller Narrationen in Kulturen und Gesellschaften der Alten Welt“ macht: Für die archäologische Untersuchung von Bildartefakten ist das Wiedererkennen tradierter Geschichten, insbesondere Mythen, von großer Bedeutung. Dieser Aspekt knüpft zudem an die eingangs erwähnte Konstellation an, dass Erzählen historisch kaum jemals medienspezifisch verstanden wurde, was unter anderem an den über Jahrhunderte (wenn nicht Jahrtausende) hinweg kanonisierten Erzählinhalten lag. Was Hilmar und Tanja Frank für die neuzeitliche Malerei konstatieren, gilt somit noch verstärkt für die Bildsprache der ‚Alten Welt‘: Da vorwiegend bekannte Mythen dargestellt wurden, ist auch das Rezeptionsinteresse vornehmlich auf das Wiedererkennen dieser „Weltanschauungserzählungen“ gerichtet.¹⁰ Für eine historisch-archäologische Analyse von Bilderzählungen erscheint die Trennung dieser Produktions- und Rezeptionskonstellationen somit heuristisch bedeutsam, um jeweils den Anteil des Narrativen an den Artefakten von anderen Kontextphänomenen unterscheiden zu können. Hierfür soll abschließend eine Begriffstypologie entwickelt werden, die auf Erwin Panofskys Unterscheidung von Ikonographie und Ikonologie sowie Max Imdahls Weiterentwicklung der Ikonik basiert.

1. Grundbestimmungen des Erzählens

Neben der Analyse von Strukturen, Instanzen und Ebenen narrativer Texte wurde in der Erzählforschung immer wieder auch ganz grundsätzlich nach dem Wesen und dem Kern des Erzählens gefragt. Im Zuge dieser Diskussionen sind eine Vielzahl von Kriterien für die Bestimmung des Erzählens vorgeschlagen worden wie Fiktionalität, Vergangenheit, Epizität, Sequenzialität, Konstruktivität, Ereignishaftigkeit (*eventfulness*), *tellability* oder Erlebnishaftigkeit (*experientiality*).¹¹ Eine ausführlichere Diskussion dieser Kriterien erscheint auch deshalb vernachlässigbar, da es sich hierbei jeweils – so der weitgehende Konsens in der Erzählforschung – nicht um notwendige Merkmale des Erzählens handelt.¹² Der folgende Überblick

¹⁰ Frank und Frank 1999, 35.

¹¹ Für ausführliche Diskussionen siehe Aumüller 2012, Martínez 2011 und Schmid 2014, 1–44.

¹² In dieser Aufzählung der Merkmale wird deutlich, dass eine Vielzahl an *histoire*-Aspekten einem einzigen *discours*-Aspekt (Mittelbarkeit) gegenübersteht. Matthias Aumüller ordnet die in den zahllosen Definitionsversuchen vorgeschlagenen Begriffe in einerseits „klassifikatorische“ und „typologische“ sowie andererseits „semiotische“ und „sprachliche“ Erzählbegriffe. Dabei kommt Aumüller zu dem Ergebnis, dass es „in der Literaturwissenschaft keinen allgemeinen Begriff des Erzählens gibt; denn die jeweiligen Merkmalkombinationen bzw. Bedingungen, die an den

wird sich daher vorwiegend den beiden Merkmalen *Mittelbarkeit* und *Zustandsveränderung* bzw. *Zeitdarstellung* widmen. Generell liegt Erzählen dann vor, wenn ‚jemand jemandem eine Geschichte erzählt‘.¹³ Demnach findet Erzählen in einer Kommunikationssituation statt, in der ein Sender einem Empfänger einen Inhalt vermittelt. Daraus ergeben sich drei Dimensionen: Das Erzählen ist a) eine *Sprachhandlung*, in der b) eine *Geschichte* in der Darstellungsweise c) *Erzählung* wiedergegeben wird.¹⁴ Die ‚Geschichte‘ wird in der Narratologie als *histoire*-Ebene, die Gestaltungsweise ‚Erzählen‘ als *discours*-Ebene bezeichnet. Mittelbarkeit ist das zentrale Merkmal von Narrativität auf der Ebene des *discours*, eine Zustandsveränderung ist wiederum auf der *histoire*-Ebene die Grundbedingung dafür, dass von einer Geschichte gesprochen werden kann.

1.1 Mittelbarkeit

In der Nachfolge von Goethes Dreiteilung der Dichtung in die drei sog. Naturformen verfolgte die deutsche Literaturwissenschaft lange Zeit das Ziel, das Erzählen der Epik von dramatischen und lyrischen Präsentationsformen definitivisch zu trennen. Da allen drei Formen eine ‚Geschichte‘ präsentieren können, wurde als Unterschied die Anwesenheit einer Erzählinstanz identifiziert, die die erzählte Welt präsentiert und die Informationsvergabe filtert. Es ging folglich eher um die Definition der Gattung Epik (bzw. ‚Erzählung‘) und weniger um den Darstellungsmodus der Narrativität. Käte Friedemann konstatierte bereits 1910, dass „die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium versinnbildlicht wird“ und etablierte damit das Merkmal Mittelbarkeit.¹⁵ Die deutsche Erzählforschung morphologischer Prägung (u. a. Wolfgang Kayser, Eberhart Lämmert, Franz K. Stanzel) widmete sich anhand dieses Kriteriums in der Folge v. a. den Formen der „sprachlich-erzählerischen Vermittlung von Geschichten“.¹⁶ Dietrich Weber liefert in diesem Zuge eine der engsten Definitionen des mittelbaren Erzählens, in dem er die Mittelbarkeit noch weiter einengt auf eine heterodiegetische Erzählinstanz und als „Standardtyp der Erzählliteratur [...] die fiktionale, illusionistische, autor- und erzählerverleugnende, aliozentrische

Begriff des Erzählens gestellt werden, sind nicht nur zu unterschiedlich, auch die Minimalbedingung, zu der sich fast alle – aber nicht einmal alle – bekennen, existiert in ganz unterschiedlichen Fassungen“ (Aumüller 2012, 142).

¹³ Vgl. u. a. Martínez und Scheffel 2012; Martínez 2011; Weixler 2017, 7.

¹⁴ Vgl. Martínez 2011, 1.

¹⁵ Friedemann 1910, 40. Franz K. Stanzel definiert ganz ähnlich: „Wo eine Nachricht übermittelt wird, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar“ (Stanzel 1979, 15).

¹⁶ Martínez 2011, 2.

Autorerzählung in dritter Person“ bestimmt.¹⁷ In einer derart engen Definition des Erzählens werden aber auch große Teile literarisch-fiktionaler Text ausgeschlossen, die man intuitiv als Erzähltexte bezeichnen würde, wie etwa Texte mit homodiegetischer Erzählinstanz (Ich-Romane) oder innerem Monolog. Ausgeschlossen werden ferner sämtliche Erzählformen anderer Medien oder mit anderem Geltungsanspruch (faktuales Erzählen).¹⁸

Ein derart eng gefasstes Mittelbarkeitskriterium ist auf mindestens zweifache Art relativiert worden. Zum einen wurde die allzu starke Einengung der Begriffsexension auf sprachliche und fiktional-literarische (und epische) Texte kritisiert und in der Folge mithin so weit abgemildert, dass an die Stelle der sprachlichen Mittelbarkeit das weiche Kriterium der ‚Darstellung‘ trat. Matías Martínez¹⁹, Wolf Schmid u. a.²⁰ differenzieren dabei jeweils zwischen einem engen und einem weiten Erzählbegriff.

Narrative Texte [...] sollen in zwei Unterklassen aufgeteilt werden: *vermittelte* und *mimetische* narrative Texte. Erstere denotieren eine Geschichte und stellen eine die Geschichte erzählende Instanz (einen „Erzähler“) entweder explizit oder implizit dar. Letztere stellen Geschichten ohne „Vermittlung“ durch einen „Erzähler“ dar. Zu den mimetischen narrativen Texten gehören das Drama, der Film, der Comic, das narrative Ballett, die Pantomime, das erzählende Bild.²¹

Mittels derartig dichotomer Bestimmungen kann einerseits in einem engeren Narrativitätsbegriff nach wie vor an der sprachlich evozierten Mittelbarkeit festgehalten werden, während andererseits mit einem weiten Erzählbegriff eine transmediale Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes der Narratologie vorgenommen werden kann, indem einfach auf die Notwendigkeit einer Erzählinstanz verzichtet wird.

Die zweite Art der Relativierung des Mittelbarkeits-Kriteriums ist in Positionen vor allem der postklassischen Phase der Narratologie zu erkennen. Auch hierbei geht es um eine transmediale und transgenerische Öffnung des Erzählbegriffes,

¹⁷ Weber 1998, 5; 90–102. Wobei Weber seine Bestimmung nicht als klassifikatorische, sondern als typologische Definition verstanden wissen möchte. Vgl. Aumüller 2012, 166.

¹⁸ Vgl. Aumüller 2012, 166.

¹⁹ Matías Martínez unterscheidet einen engen von einem weiten Erzählbegriff: „Im weiten Sinn wird immer dann ‚erzählt‘, wenn eine Geschichte dargestellt wird – unabhängig von den materialen und semiotischen Modi der Darstellung. Im engen Sinn wird ‚erzählt‘, wenn diese Geschichte durch die vermittelnde Rede eines Erzählers präsentiert wird.“, Martínez 2011, 2.

²⁰ Unter anderen unterscheiden auch Ansgar und Vera Nünning, Werner Wolf und Irina Rajewsky zwischen einem engen und einem weiten Erzählbegriff.

²¹ Schmid 2014, 8.

doch anders als in den eben referierten weiten Bestimmungen der Narrativität, wird auf das Kriterium der Mittelbarkeit nicht gänzlich verzichtet, sondern stattdessen die Erzählinstanz von sämtlichen „Implikationen des Verbalsprachlichen“ bereinigt.²² Seymour Chatman argumentiert in seiner Übertragung des erzähltheoretischen Instrumentariums auf die Filmanalyse, dass jede Art der Darstellung durch einen „Agenten“ organisiert sein muss.²³ Manfred Pfister spricht im Rahmen seiner Dramenanalyse von einer „perspektivierende[n], selektierende[n], akzentuierende[n] und gliedernde[n] Vermittlungsinstanz“.²⁴ Als weitgehender Konsens der Erzählforschung haben sich Selektion, Perspektivierung und Arrangement als die Merkmale einer ‚schwachen‘ Mittelbarkeit herauskristallisiert, da sie in allen medialen Darbietungsformen, sei es Literatur, Film, Drama oder Gemälden, identifiziert werden können.²⁵ Eine solche ‚schwache Mittelbarkeit‘ ist aber wohl auch in Äußerungsformen wie Kommentaren, Argumentationen, Deskriptionen oder Berichten zu identifizieren, so dass damit letztlich die Extension des Erzählbegriffs in kaum mehr befriedigendem Maß erweitert wird, was auch nicht ohne Widerspruch geblieben ist.²⁶

1.2 Zustandsveränderung und Zeitdarstellung

Als weiteres Merkmal für die Minimalbedingung des Erzählens wird oftmals²⁷ die Veränderung eines Zustandes angeführt. Mithin wird damit zugleich impliziert, dass der Verlauf des Dargestellten temporal organisiert sein muss. Als „[k]onstitutiv für das Erzählen“ wird hierbei also „nicht ein Merkmal des Diskurses oder Kommunikation, sondern des Erzählten selbst“ erachtet.²⁸ Gérard Genette scheint sich sogar mit der bloßen Temporalität des Dargestellten zu begnügen,²⁹ wenn er das Erzählen wie folgt definiert:

Für mich liegt, sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, eine Geschichte vor, denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher. „Ich gehe“ setzt einen Anfangs- und einen Endzustand voraus [...].³⁰

²² Martínez 2017, 8.

²³ Chatman 1990, 115.

²⁴ Pfister 1977, 48.

²⁵ Vgl. u. a. Nünning und Sommer 2008.

²⁶ Rimmon-Kenan, um nur eine kritische Stimme anzuführen, versuchte den Erzählbegriff gegen derartige Ausweitungen zu verteidigen: „I am trying to defend the term against being emptied of all semantic content: if everything is narrative, nothing is“. Rimmon-Kenan 2006, 17. Vgl. hierzu zudem Aumüller 2012, 5–10.

²⁷ Ausnahmen sind Stanzel 1979 oder Fludernik 1996.

²⁸ Schmid 2014, 2.

²⁹ Aumüller 2012, 150.

³⁰ Genette 2010, 183–184.

Für Genette muss der Zustandswechsel selbst gar nicht erzählt werden, sondern streng genommen reicht es, wenn ein Verlauf bloß angedeutet wird.³¹ Den meisten Erzählforschern genügt Temporalität alleine aber nicht aus, es kommt darüber hinaus auch auf die Art des Zusammenhangs der temporal nacheinander stattfindenden Ereignisse an. Der Begriff des Erzählens wird damit an einen bestimmten Aufbau des Erzählten gebunden. Wolf Schmid etwa definiert:

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. [...] Ein Zustand (oder eine Situation) soll verstanden werden als eine Menge von Eigenschaften, die sich auf eine Figur oder die Welt in einer bestimmten Zeit der erzählten Geschichte beziehen.³²

Neben der Temporalität gibt es für Schmid noch weitere notwendige Bedingungen, damit eine Zustandsveränderung vorliegt: die Figuren oder Gegenstände, an denen sich die Veränderung des Zustandes manifestiert, müssen identisch sein, und zwischen Ausgangs- und Endzustand muss ein Äquivalenzverhältnis vorliegen („Identität *und* Differenz“).³³ Temporal aneinandergereihte Ereignisse ergeben in einer engeren Vorstellung erst dann eine Geschichte, wenn die Ereignisse nicht nur sukzessiv im Text ‚nebeneinander‘ und chronologisch ‚aufeinander‘, sondern auch kausal ‚auseinander‘ folgen. Dieser Unterschied wurde von Edward Morgan Forster in *Aspects of a Novel* bereits 1927 mit einem mittlerweile berühmten Beispiel verdeutlicht:

We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. „The king died and then the queen died“, is a story. „The king died, and then the queen died of grief“, is a plot.³⁴

Für Genette läge bereits in der Phrase „the king died“ eine Erzählung vor, weil sie eine temporale Struktur eines zeitlichen Verlaufes von einem Zustand des Davor – der König lebt – über die Beschreibung der Zustandsveränderung – der König stirbt bzw. ist gestorben – zu dem veränderten Zustand des Danach – der König ist tot – ausreichend impliziert.³⁵ Werden Ereignisse in ihrem Nacheinander lediglich protokollarisch festgehalten, kann dies mit Morton White als „annalistische“

³¹ Aumüller 2012, 150.

³² Schmid 2014, 3.

³³ Schmid 2014, 3–4.

³⁴ Forster 1974, 93–94.

³⁵ Vgl. Schmid 2014, 3–4.

Zeitstruktur bezeichnet werden.³⁶ Folgen die Ereignisse zudem aufeinander, liegt nach White eine „chronikalische Ordnung“ vor, also das, was Forster eine *story* nennt. Als *plot* bezeichnet Forster eine Abfolge von Ereignissen, die auseinander folgen, also nicht nur temporal, sondern auch kausal miteinander verknüpft sind; die Ereignisse müssen hierfür in einem „Erklärungszusammenhang“ zueinander stehen.³⁷ Nach Arthur C. Danto liefert eine derart kausale konstruierte Erzählung eine „narrative explanation“ für die Zustandsveränderung.³⁸ Gerald Prince schlägt eine andere Art der Ereignisverknüpfung vor: Als ‚Sequenzialität‘ benennt Prince eine Zustandsveränderung mit drei Ereignissen, wobei das dritte Ereignis eine Inversion des ersten sein muss.³⁹ Auch Matías Martínez argumentiert, dass eine kausale Vernetzung von Ereignissen oder Zuständen allein nicht genügt und zumindest „tendenziell“ noch eine Integration der Ereignisse auf einer weiteren Ebene, die als „Handlungsschemata gefasst werden“ kann, möglich sein muss, damit eine ‚Geschichte‘ vorliegt.⁴⁰

Kausalität als Erklärungszusammenhang wird von Matías Martínez und Michael Scheffel unter dem Begriff der *Motivation* noch weiter in „kausale“, „finale“ und „kompositorische“ bzw. „ästhetische“ Motivierung unterteilt.⁴¹ Kausale Motivation liegt immer dann vor, wenn in einer Geschichte die Gründe für eine Ereignisfolge in einer Ursache-Wirkungs-Relation offengelegt werden – in Forsters Beispiel, dass die Königin aufgrund ihrer Trauer stirbt. In Geschichten mit finaler Motivation ist die Abfolge der Ereignisse der Geschichte nicht unmittelbar kausal erklärbar, aber teleologisch durch einen „mythischen Sinnhorizont einer Welt“ motiviert, „die von einer numinosen Instanz“ beherrscht wird.⁴² Die ästhetische Motivation

³⁶ White 1965, 222. Vgl. auch Martínez 2011, 3.

³⁷ Martínez 2011, 4.

³⁸ Danto 1985, 236: Danto stellt dies in folgender Formel dar:

- (a) x is F at t_1
- (b) H happens to x at t_2
- (c) x is G at t_3

Vgl. hierzu auch Martínez 2011, 4.

³⁹ Prince 1973.

⁴⁰ Martínez 2011, 11. Da die Bestimmung des Erzählens in minimalen Sätzen sowie die bloße Implikation der Zustandsveränderung nicht durchweg befriedigend erscheint, hat Aumüller vorgeschlagen, Temporalität einschränkend derart zu bestimmen, dass „die Figurenaktion inklusive Anfang und Ende dargestellt sein muss“ (Aumüller 2012, 165). Doch er bemerkt selbst sogleich einschränkend, dass sich wohl immer Gegenbeispiele in Form kurzer Sätze finden ließen, auf die ein „transphrastischer Begriff des Erzählens“ eine Antwort finden müsste. Und resümiert schließlich nicht ganz ohne Resignation, dass man Erzählen wohl letztlich als ein „emergentes Phänomen“ verstehen müsse: „Das Erzählen wird zwar von den Sätzen, aus denen es besteht, determiniert, ist aber nicht mit ihnen identisch, da jeder einfache Satz selbst noch kein Erzählen konstituiert.“ (Aumüller 2012, 165).

⁴¹ Martínez und Scheffel 2016, 116–125.

⁴² Martínez und Scheffel 2016, 117.

liegt schließlich vor, wenn die einzelnen Ereignisse nicht objektiv kausal zusammenhängen, im Rezeptionsprozess aber eine Kausalität und damit vom Leser ein Zusammenhang des Unzusammenhängenden erzeugt wird.⁴³

1.3 Narrativierung im Rezeptionsprozess

Damit wird die Evokation des Narrativen auf eine Ebene verschoben, von der in den bisher genannten Beispielen und Merkmalen noch nicht die Rede war. Narrativität kann demnach nicht nur auf der *histoire*- und *discours*-, sondern auch auf der Rezeptionsebene entstehen. Schon Roman Ingarden hat darauf hingewiesen, dass ‚Unbestimmtheitsstellen‘ in einem Text vom Rezipienten ‚konkretisiert‘ werden:

Der Leser liest dann gewissermaßen ‚zwischen den Zeilen‘, und ergänzt unwillkürlich [...] manche von den Seiten der dargestellten Gegenständlichkeiten, die durch den Text selbst nicht bestimmt sind. Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das ‚Konkretisieren‘ der dargestellten Gegenstände.⁴⁴

Diese Konkretisierungsleistung nimmt von kausaler über finaler hin zur ästhetischen Motivation graduell zu, ist aber mehr oder weniger stark immer vorhanden. Auch in Forsters Beispiel muss die Information, dass die Königin aufgrund ihrer Trauer über den Tod des Königs selbst auch verstarb, letztlich vom Rezipienten ‚konkretisiert‘ werden, da der Grund nicht explizit genannt wird und z. B. auch die Trauer über den Tod eines Haustieres sein könnte.⁴⁵

Derartige Rezeptionsprozesse werden insbesondere in Arbeiten zur kognitiven Narratologie in den Blick genommen. Wenn Rezipienten mit Leerstellen, Unbestimmtheiten oder fehlenden Informationen bezüglich Kohärenz, Kausalität oder Kohäsion der erzählten Geschichte konfrontiert werden, „inferieren“ sie diese fehlenden Informationen aus dem „Repertoire an Allgemeinwissen in die Textwelt“ hinein.⁴⁶ Marisa Bortolussi und Peter Dixon unterscheiden in ihrer kognitionspsychologischen Untersuchungen dabei zwischen fehlenden Informationen, die aus

⁴³ Martínez und Scheffel 2016, 117.

⁴⁴ Ingarden 1968, 47. Vgl. hierzu auch Martínez und Scheffel 2016, 118.

⁴⁵ Vgl. Martínez 2011, 5.

⁴⁶ Martínez 2011, 4–5: „Im Prozess der Lektüre sammelt der Leser Stück für Stück einschlägige Textinformationen, die er nach kausalen Schemata ordnet, die in seinem Langzeitgedächtnis gespeichert sind. Die Zuordnung zu Textelementen zu kognitiven Kategorien fließt wiederum in den Lektüreprozess ein, indem der Leser sein mentales Modell der Geschichte, die er gerade liest, mit Hypothesen über implizite Kausalitäten der erzählten Welt und über den zukünftigen Verlauf der Handlung ergänzt und verändert. Dabei aktiviert er [...] schematische *scripts* und *frames* aus seiner alltäglichen Wirklichkeitserfahrung“.

„Textsignalen“ (*bottom-up*) oder aus dem „Langzeitgedächtnis“ der Rezipienten (*top-down*) „inferiert“⁴⁷ werden.⁴⁸

Werner Wolf versteht das Narrative als ein kognitives Schema, das durch unterschiedliche Stimuli bzw., in Anlehnung an Marie-Laure Ryan, „Narreme“ beim Rezipienten das Muster ‚Erzählen/Erzählung‘ aktiviert.⁴⁹ So kann Wolf u. a. in seinem Erzählmodell auf die Erzählerinstanz verzichten und die Bestimmung des Erzählerischen auf Medien und Gattungen ausweiten, die nicht durch eine Erzählerinstanz vermittelt werden. Dass derart definiertes Erzählen nicht zu einer gleichwertigen Aufnahme von Film, Comic oder erzählender Bilder in die Liste narrativer Medien führt, zeigt sich bei Wolf indes darin, dass er letztlich zum Ergebnis kommt, dass Narrativität graduierbar ist, und er „genuin narrative“ von „narrations-indizierenden“ bis hin zu lediglich „quasi-narrativen“ Formen unterscheidet.⁵⁰ Je schwächer die Narrativität des jeweiligen Artefakts ist, so Wolf, desto stärker muss die Narrativierungsleistung auf Seiten des Rezipienten ausfallen.

In diesem kursorischen Überblick ist deutlich geworden, dass die Bestimmung von Narrativität schon in Bezug auf den Gegenstandsbereich des literarisch-fiktionalen Erzählens große Probleme bereitet, dass dieses Ziel aber noch prekärer wird, wenn man versucht, das Erzählen medienindifferent zu bestimmen. Wenn nun in einem zweiten Teil Diskussionen zum bildlichen Erzählen referiert werden, ist aus zwei Gründen eine Beschränkung auf die Zeitdarstellung geboten. Zum einen ist offensichtlich, dass Mittelbarkeit im engeren Sinne in Bildern keine Rolle spielen kann, da dieses Merkmal als Spezifikum des literarisch-fiktionalen Erzählens entwickelt wurde. Bei der ‚schwächeren‘ Variante der Mittelbarkeit – Selektion, Arrangement und Perspektivierung – ist wiederum unmittelbar einsichtig, dass sie in Bildern stets vorhanden ist, so dass auch dieser Aspekt hier nicht näher diskutiert zu werden braucht. Zum anderen spielt in sämtlichen Minimalbestimmungen des Erzählens anhand des Merkmals der Zustandsveränderung der Aspekt der Zeitdarstellung eine

⁴⁷ Martínez 2011, 4.

⁴⁸ Bortolussi und Dixon 2003, 97–132; Vgl. auch Ryan 1991, 124–147. Die Einordnung einer Geschichte unter ein Handlungsschema geschieht nicht allein aufgrund der Anordnung der Ereignisse oder Zustände im Text, sondern bedarf einer aktiven Mitarbeit im Rezeptionsprozess. Hayden White hat diese Integrationsleistung im Zuge seiner Untersuchung der Geschichtsschreibung („historische Narration“) als *emplotment* bezeichnet: „Wenn der Leser die in einer historischen Narration erzählte Geschichte als eine *spezifische Geschichten-Gattung*, z. B. als Epos, Romanze, Tragödie, Komödie, Farce etc. *wiedererkennt*, dann kann man sagen, daß er den vom Diskurs produzierten ‚Sinn‘ verstanden hat. Dieses ‚Verstehen‘ ist nichts anderes als das Wiedererkennen der ‚Form‘ der Erzählung.“ (White 1990, 60, Hervorhebung im Original). Dieses Wiedererkennen muss einerseits durch Merkmale der Geschichte und/oder der Form angeregt werden, bedarf andererseits aber erneut einer aktiven Mitwirkung des Rezipienten. vgl. hierzu auch Martínez 2011, 6.

⁴⁹ Wolf 2002, 44 in Anlehnung an Ryans „narratemes“ (Ryan 1992, 368–387).

⁵⁰ Wolf 2002, 96.

wesentliche Rolle. Gerade aber die Fähigkeit, Zeit darstellen zu können, ist Bildern seit Lessing und seiner Differenzierung in sprachliche Zeit- und malerisch-bildliche Raumkunst immer wieder abgesprochen worden. Wenn sich also zeigen ließe, dass Bilder Zeit darstellen können, müsste man ihnen gemäß der Minimalbestimmung auch den Status des Narrativen zuerkennen.⁵¹

2. Bild und Erzählung

So sehr sich zum einen die Vorstellung von der Atemporalität der Malerei seit Lessing hartnäckig hält, wird zum anderen dennoch selten gänzlich und generell verneint, dass bildende Kunst erzählen kann.⁵² Michael Titzmann, der so vehement wie wenige die Erzählfähigkeit von Bildern verneint, begründet dies mit eben jener Unmöglichkeit, in Bildern temporale Zustandsveränderungen, oder in seinen Worten, „diachrone Zustandsfolgen“ darstellen zu können. Für ihn können Bilder lediglich „synchrone Zustandhaftigkeit“ wiedergeben.⁵³ Vielmehr ist in der Kunstwissenschaft zu beobachten, dass die Erzählfähigkeit von bildender Kunst lange Zeit „schlechthin vorausgesetzt“ wurde, ohne diese jedoch theoretisch zu fundieren.⁵⁴ Werner Wolf erkennt entsprechend in Untersuchungen, die sich explizit mit der Narrativität von Malerei auseinandersetzen, ein „Defizit an Theoriebewußtsein“, da sie ‚narrativ‘ und ‚Erzählen‘ meist nur „rein intuitiv und entsprechend schwammig“ verwenden.⁵⁵

Das Vorhandensein der beiden Merkmale Mittelbarkeit und temporale Zeitstruktur müsste in den Bildern zu der zumindest theoretischen vorhandenen Möglichkeit einer sog. ‚doppelten Zeitstruktur‘ führen, wie sie Günther Müller in der Erzähltheorie mit seiner klassischen Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ geprägt hat.⁵⁶ Ohne sich auf diese literaturwissenschaftliche Bestimmung zu beziehen, finden sich in kunstwissenschaftlichen Arbeiten zu Zeit in der Malerei wiederholt analoge Differenzierungen. Gottfried Boehm z. B. unterscheidet zwischen einer „Zeit der Darstellung“ und „dargestellter Zeit“ bzw. „Zeit des Dargestellten“ und erläutert den Unterschied der beiden Kategorien etwas nebulös mit dem „ikonischen Inhalt“ eines Gemäldes einerseits und dem „Gehalt“

⁵¹ Für eine ausführliche Diskussion darüber, inwiefern auch in Bildern die Minimalbedingungen des Erzählens erkannt werden können, siehe Speidel 2013.

⁵² Vgl. Boehm 1987, Honold und Simon 2010.

⁵³ Titzmann 1990, 379.

⁵⁴ Frank und Frank 1999, 35.

⁵⁵ Wolf 2002, 24. Wolf kritisiert mit dieser Beobachtung konkret Alpers, Burnham und McClary, da sie allesamt auf eine Definition des Erzählens verzichteten. Vgl. Alpers 1976; Burnham 1995; McClary 1997.

⁵⁶ Müller [1948] 1968, 269–286.

andererseits.⁵⁷ Auch Frank und Frank sprechen ganz selbstverständlich von einer „anschauliche[n] und deutlich fühlbare[n], wenn auch nicht meßbare[n] Bildzeit“.⁵⁸ Paul Philippot differenziert die Zeit der Malerei auf einer ikonologischen und einer formalen Ebene.⁵⁹ Wolfgang Kemp ist einer der wenigen Kunstwissenschaftler, der in diversen Arbeiten versucht hat, das literaturwissenschaftlich geprägte narratologische Instrumentarium auf bildlich-malerisches Erzählen anzuwenden.⁶⁰ Kemp bezieht sich dabei auf Müller ebenso wie auf Christian Metz' Bestimmung des „monnayer un temps dans un autre temps“.⁶¹ Zwar betont Kemp die Bedeutung eines sprachlich-literarisch vorliegenden Vorwissens, doch kann er dann sehr anschaulich am zyklischen Erzählen von William Hogarth, Max Klinger und Augustus Leopold Egg zeigen, dass auch die Malerei in Intervallen und somit in Ellipsen sowie Analepsen erzählen und zugleich durch Simultaneität geprägt sein kann. In der Übertragung der Leerstellen-Theorie⁶² auf die Malerei und der daraus folgenden Beobachtung, dass das Wesentliche in Intervallen und insbesondere in dem ausgelassenen Dazwischen erzählt werden kann, erkennt Kemp denn auch den entscheidenden Mehrwert, den das erzähltheoretische Instrumentarium in die Analyse von Malerei einbringen kann. Kems luzide Bildanalysen zeigen anschaulich, wie mit malerisch-rhetorischen Mitteln der Lichtregie (z. B. Schattenwurf, Verschattung von Bildausschnitten, etc.) die Bildgegenwart im Hinblick auf ein Davor und Danach überschritten und auch in Gemälden ‚rhythmisch‘ (im Genette'schen erzähltheoretischen Sinne) erzählt werden kann.⁶³

Ob und wie gut Zeit mit unterschiedlicher Rhythmisierung oder in Anachronieformen in Bildern dargestellt werden kann, hängt wesentlich mit der gewählten Form zusammen. Im Zuge der Untersuchung der Zeitdarstellung in der Malerei wurden in der Forschung verschiedene generische Differenzierungs- und

⁵⁷ Boehm 1987, 4; 20. Darüber hinaus verwendet Boehm auch noch den Terminus der „Bildzeit“, dem er die Umschreibung „Zeit, die einem Dargestellten eigen ist“, beistellt (Boehm 1987, 13).

⁵⁸ Frank und Frank 1999, 37. Von „Bildzeit“ sprechen auch Boehm 1987 und Theissing 1987, 18.

⁵⁹ Philippot 1985, 127–155.

⁶⁰ Kemp 1987; Kemp 1989.

⁶¹ Metz 1974, 18. Vgl. Kemp 1989, 62.

⁶² Arthur C. Dantos Definition des Erzählerischen folgend, führt Kemp die Unterscheidung zwischen „innerer“ und „äußerer Leerstelle“ ein, vgl. Kemp 1989, 67. In seiner *Analytical Philosophy of History* (1965) nimmt A. C. Danto eine Definition des Erzählens anhand des Ereignisbegriffes vor. Ereignis wiederum bestimmt Danto mit einem „Before“ und „After“, also mit einer „Differenz durch die Zeit, in der Zeit“ (Kemp 1989, 70).

⁶³ In seiner Anwendung gibt Kemp allerdings auch zu bedenken, dass die narratologischen Bestimmungen für bildende Kunst nur „sehr eingeschränkt“ Gültigkeit besitzen, da „eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses von erzählter und Erzählzeit, eine Abstimmung verschiedener Längen von Bilderzählungen nicht zu erwarten ist (Sonderleistungen ausgenommen)“. Kemp 1989, 62–63. Ebenso von der narratologischen Grunddifferenzierung beeinflusst erscheint Umberto Eco's Unterscheidung einer „Zeit des Ausdrucks“ und einer „Zeit des Inhalts“. Eco 1985, 73.

Systematisierungsmodelle im Hinblick auf die Anzahl der auf den Gemälden dargestellten Szenen einerseits sowie nach Einzelbildern und Zyklen andererseits entwickelt. Aron Kibédi Varga und Werner Wolf etwa unterscheiden vier Grundtypen:

- das monoszenische Einzelbild (Varga), Monophasen-Einzelbild (Wolf)
- pluriszenisches Einzelbild (Varga), Polyphasen-Einzelbild (Wolf)
- Bildreihe aus monoszenischen Einzelbildern (Varga), einsträngige Bildserie (Wolf)
- Bildreihe aus pluriszenischen Einzelbildern (Varga), mehrsträngige Bildserien (Wolf)

Das monoszenische Einzelbild, das durch streng zentralperspektivisch gestaltete Historienbilder im Tafelbildformat seit der Renaissance das Standardschema war, ist dabei historisch keinesfalls der Regelfall. In visuellen Darstellungen der ‚Alten Zeit‘ sind zyklische Erzählformen in Friesen oder auf Kannen ebenso die dominanten Gattungen wie im Mittelalter auf Kirchenfenstern oder Kreuzwegdarstellungen. Es ist offensichtlich, dass in diesen vier Erzählschemata aufsteigend die Fähigkeit zunimmt, sowohl Zustandsveränderungen im Arrangement der Szenen und Ereignisse als auch eine von der Chronologie der erzählten Zeit abweichende temporale Struktur darzustellen. Wolf, der wie bereits erwähnt von einer Graduierbarkeit des Narrativen ausgeht, bewertet die letzten drei Typen entsprechend als „genuin narrativ“, während die erste hingegen lediglich „narrationsindizierend“ wirken kann.⁶⁴ Klaus Speidel hat jüngst gezeigt, dass selbst ein enger Erzählbegriff auf monoszenische Einzelbilder anwendbar ist, so dass auch diese Form als „genuin narrativ“ bezeichnen werden kann.⁶⁵

Bereits 1912 hat Franz Wickhoff mit seiner Untersuchung zur *Wiener Genesis* eine andere Systematisierung verschiedener Erzählweisen vorgelegt, die sowohl Form- als auch Inhaltsaspekte synthetisiert. Er unterscheidet zwischen einer „komplettierenden“, einer „distinguierenden“ und einer „kontinuierenden“ Erzählweise. Die komplettierende Erzählweise, die sich beispielsweise auf antiken Vasen findet, führt nach Wickhoff alle sukzessiven Ereignisse einer Geschichte, also alles was zu einer Handlung gehört, nebeneinander in einer Szene vor, die Hauptfigur wird allerdings nur ein Mal dargestellt. Die distinguierende Darstellungsart stellt Einzel-szenen zyklisch nebeneinander und die kontinuierende Erzählweise zeigt eine fortlaufende Handlung in einem einheitlichen Zusammenhang, das heißt hier wird v. a. die Hauptfigur mehrmals in einem Bild dargestellt. Die komplettierende Erzählform ist die älteste und kommt im Vorderen Orient und in Ägypten vor und wird von Wickhoff als asiatische Kunst, die distinguierende Form sodann als hellenistische und die kontinuierende als die spezifisch römische Erzählform verstanden. Letztere kann an der *Trajanssäule*, der *Josua-Rolle* und der *Wiener Genesis* beobachtet werden.⁶⁶

⁶⁴ Wolf 2002, 96.

⁶⁵ Speidel 2012.

⁶⁶ Wickhoff 1912, 12–17.

2.1 *Discours-Zeit* – die Transitivity des ‚fruchtbaren Augenblicks‘

Um die Zeitdarstellung in Bildern zu untersuchen, bietet sich erneut eine Differenzierung nach den Ebenen *discours*, *histoire* und Rezeption an. Eines der drei Kriterien der ‚schwachen‘ Mittelbarkeit, das spezifische Arrangement der Bildelemente, ist, anders als in sukzessiv rezipierten Medien wie Literatur, Film oder Theater, in Bildern *per se* simultan angeordnet. Auf dieser Struktur des ‚nebeneinander‘ im Unterschied zum ‚nacheinander‘ der Literatur basiert bekanntlich Lessings Medien-differenzierung. Doch auch diese Simultaneität der Bildteile kann temporal verstanden werden. Wobei hier freilich nicht immer zweifelsfrei zu unterscheiden ist, ob eine derartige Sukzession Ergebnis der Form des Bildes ist – also ein reines *discours*-Phänomen – oder eine in der Rezeption erzeugte Temporalität darstellt. Da das mediale Material in einem Bild räumlich fixiert ist, ist zwar einerseits zu konstatieren, dass es keine der „Erzählzeit“ vergleichbare Maßeinheit in der bildenden Kunst gibt und folglich die Art des Arrangements nicht einfach analog zum literarischen Erzählen erfolgen kann. Doch andererseits impliziert die Tatsache, dass mit dieser herkömmlichen, auf dem medialen Material basierenden Erzählzeit-Vorstellung der Zeit in der Malerei, wie Gottfried Boehm ausführt, „nicht beizukommen“ ist, durchaus auch, dass Zeit in der Malerei nach einer anderen Logik darstell- bzw. messbar ist.⁶⁷ Auch Alexander Honold und Ralf Simon betonen in ihrer Lessing-Kritik die dezidiert andere Art der Zeit in Bildern, die sich als „energisches Bündel [...] gestaute[r] Zeit“ verstehen lasse. So werde die „ikonische Intensität“ durch eine „Dimension des Zeitlichen“ erzeugt, die die „implizit wirksame[] Vor- und Nachgeschichte“ des dargestellten Augenblicks mit aufrufe.⁶⁸ Das Arrangement der einzelnen Bildelemente kann noch weiter unterteilt werden in *Relation* und *Simultaneität*.

Relation: Betrachtet man Gemälde nicht einfach nur als ein fixiertes *totum*, sondern sukzessive nach den es konstituierenden Abschnitten und Teilen, wird ersichtlich, dass zu einer Grundbestimmung von bildender Kunst die „*Relation* von Elementen“⁶⁹ gehört. Gottfried Boehm weist darauf hin, dass schon die einfachste relative Anordnung von Punkten oder Elementen nebeneinander auf einer Fläche zugleich ein Nacheinander erzeugt, sprich dass durch die *Relation* von Elementen

die entstehende optische Beschleunigung sowohl räumlich wie zeitlich interpretiert werden kann [...] [sofern] das Auge sich bildadäquat verhält, die Sukzession immer rückverbindet mit der Simultaneität, das Wechselspiel von Teil und Ganzem wirklich vollzieht.⁷⁰

⁶⁷ Boehm 1987, 6.

⁶⁸ Honold und Simon 2010, 9–10.

⁶⁹ Boehm 1987, 7.

⁷⁰ Boehm 1987, 7–11.

So erzeugt nach Boehm die Anordnung von kleiner werdenden Objekten von links unten nach rechts oben die zeitlichen Phänomene Chronologie/Diachronie, Zustandsveränderung, Bewegung, Beschleunigung sowie den räumlichen Effekt der Dreidimensionalität.⁷¹ Im Hinblick auf die *Relation* wäre die Bild- oder Erzählzeit von Malerei demnach jene Zeit, die ein Rezipient benötigt, um die einzelnen Elemente nacheinander zu betrachten. Das bildliche Äquivalent zur Erzählzeit ist damit ein Zeitphänomen, das als *Perzeptionszeit* bzw. *Rezeptionszeit* benannt werden kann.⁷² Auch wenn Bilder die Reihenfolge der sukzessiven Rezeption nicht exakt festlegen können, wird über Relationsfiguren wie Vordergrund-Hintergrund, hell-dunkel und klein-groß eine relative Kontrolle der Reihenfolge der Rezeption in Bildern ausgeübt.⁷³ Damit aber erweist sich, dass die simultane Anordnung der Elemente in Bildern nicht zwangsläufig als synchrone Statik, wie Titzmann behauptet, sondern als diachrones Arrangement lesbar wird. Simultaneität ist damit aber lediglich die bildspezifische temporale Struktur der Arrangements.

Simultaneität: Im Anschluss an diese Überlegungen zur Relation interpretiert Boehm die Lessing'sche Beschreibung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ selbst auch als einen zeitlichen Aspekt, da dieser das Davor und Danach, das „Noch-nicht“ und das „Gewesen-sein“ mit aufrufe, so dass ein einziges Bildelement allein bereits eine Relation implizieren könne.⁷⁴ „Lessings Forderung, den Moment transitorisch zu wählen, meint nichts anderes als: durchgängig für den Zeitsinn nach den beiden Richtungen der Zeit.“⁷⁵ Nicht anders wurde das Kriterium der Temporalität als

⁷¹ Boehm 1987, 12. Boehm leitet aus dieser Beobachtung den eingangs erwähnten Vorrang der zeitlichen vor der räumlichen Wahrnehmung von bildender Kunst ab.

⁷² Vgl. Weixler 2015. Luca Giuliani unterscheidet in *Bild und Mythos* Deskription und Erzählung aufgrund des Merkmals einer „teleologischen Spannung“, die er auf Aristoteles' Beschreibung einer Geschichte bezieht, die ein Anfang, eine Mitte und ein Ende haben müsse, und diese drei Abschnitte durch ein „Spannungsmoment“ zusammenhalte: „Die Beschreibung erweckt beim Rezipienten keine Erwartungen und versetzt ihn auch nicht in einen Zustand der Spannung.“ Ein Bild kann nach Giuliani demnach keine Erzählung sein, da es „die *Rezeption* als Vorgang in der Zeit [nicht] zu steuern“ vermag, weshalb im Bild keine Spannung entstehen kann (Giuliani 2003, 35–36; jeweils meine Hervorhebungen, A. W.). Wie die Hervorhebungen zeigen, übersieht Giuliani einerseits, dass die Erzeugung einer kausalen oder teleologischen Motivation (oder in Giulianis Worten: „Spannung“ bzw. „Erwartung“) auch in Texten ebenso wie in Bildern ein Rezeptionsphänomen ist. Andererseits beruht seine Differenz von Bildern und Texten auf der Fähigkeit, die Erzählzeit (bzw. den Rezeptionsprozess) steuern zu können. Zum einen können aber auch Bilder durch Hell-Dunkel-, Vordergrund-Hintergrund-Relationen, Größe der Elemente, Bildregime und Bildrhythmik den Rezeptionsprozess steuern. Zum anderen konnte Philippe Marion zeigen, dass literarische Texte und Bilder beide zu den ‚heterochronen Medien‘ gehören, die die Rezeptionszeit nicht fest vorgeben können im Gegensatz zu ‚homochronen Medien‘ wie Film und Theater, in denen die Ausführungszeit nicht vom individuellen Rezipienten beeinflussbar ist (Marion 1997, 61–88).

⁷³ Vgl. Seidel 2013.

⁷⁴ Vgl. Boehm 1987, 13.

⁷⁵ Boehm 1987, 13.

Minimalbedingung einer Zustandsveränderung erläutert. Anders gesagt: „The king died“ ist die literarische Reduktion einer Minimalerzählung auf ihren ‚fruchtbaren Augenblick‘. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Darstellungskonventionen der Malerei, in denen die Durchlässigkeit des ‚fruchtbaren Augenblick‘ dargestellt werden kann. In „Wende- und Haltepunkten“ der Körperbewegung, wie sie beispielsweise an einem Uhrpendel oder einem zum Schlag ausholenden Arm erkennbar werden, in Gestaltungen der ‚Bildrhythmik‘⁷⁶ sowie in Bewegungen und Physiognomien der Figuren kann ein zeitlicher Verlauf angedeutet werden.⁷⁷

2.2 *Histoire-Zeit* in der Malerei

Paul Philippot legt in einer Studie den Versuch vor, die Kunstgeschichte nach Zeitvorstellungen des Bildinhaltes zu ordnen. Seine Genealogie von *histoire-Zeit*konzepten beginnt mit der antiken römischen Kunst eines „fortlaufenden historischen Stil[s]“ (z. B. *Trajansfries*), die von der symbolischen Bedeutung der heilsgeschichtlichen Zeit der christlichen Kunst mit der universellen, geheiligten Zeit gefolgt wird. Die spezifisch „westliche“ Kunst beginnt für Philippot mit der Gotik: „Der Reduzierung der äußeren Zeit der Erzählung entspricht eine neue Dichte der Dauer: ein subjektiver Gehalt.“⁷⁸ Die Art der Ereignisdarstellung ist demnach mit einer spezifischen Zeitvorstellung und Raumvorstellung verbunden: Mit der Zentralperspektive entsteht ein Raum, der nicht mehr „kontemplative Dauer“ mit symbolischer, heilsgeschichtlicher Bedeutung, sondern „konkrete räumliche-zeitliche Kontexte des Ereignisses“ darstellt.⁷⁹ Zu vergleichbaren Beobachtungen kommt auch Michel Baudson, der vor der Renaissance Werkfolgen wie den Teppich von Bayeux oder das Stundenbuch *Les Tres Riches Heures* des Herzogs von Berry als Darstellung einer „zeitliche[n] Analogie“ versteht, die „die Kenntnis über den Kalender, die zyklische und rhythmische Abfolge der Jahreszeiten und der Lebensabschnitte widerspiegelt“.⁸⁰

⁷⁶ Erwin Panofsky definiert Rhythmus als „stetige Ordnung optischer und akustischer Eindrücke in der Zeit [...] [;] ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, Hebung und Senkung“ (Panofsky 1926, 136–138).

⁷⁷ In Pendelbewegungen kann demnach eine „Bewegung in der Zeit“, kann also mithin eine Zustandsveränderung impliziert werden: „Der zeittragende, der fruchtbare Moment (*punctum temporis*) ist seiner Struktur nach doppeldeutig, logisch gesehen paradox“ (Boehm 1987, 18). Für weitere Untersuchungen zur Bildrhythmik siehe Wölfflins Untersuchung zum Recht und Links in Gemälden (Wölfflin 1928, Sp. 213–224) sowie, Wölfflin aufgreifend, Dittmann 1987, 89–124.

⁷⁸ Philippot 1985, 132.

⁷⁹ Philippot 1985, 127–132.

⁸⁰ Baudson 1985, 109. Den Renaissance-Stil des pluriszenischen, simultanen Erzählens beschreibt Baudson als eine „synthetische“ Zeit, die Simultaneität der klassischen Moderne hingegen als „kinematische Darstellung“ (ebd.).

Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe weiterer Topoi, mit denen in der Malerei Zeit und Zeitverläufe evoziert werden. Zeit in ihrer „dahinstürzenden“ Symbolik ist etwa als Vanitas-Motiv zur Veranschaulichung der Vergänglichkeit bis zur Moderne eines der wichtigsten *histoire*-Themen der Kunstgeschichte (und in vielen Gemälden zugleich ein Beispiel dafür, dass in der Malerei *histoire*- und *discours*-Ebene oftmals weniger deutlich zu trennen sind, als in literarischen Texten). Die Vergänglichkeit alles Irdischen als bedeutender Bezugspunkt mittelalterlicher Kunst wird z. B. mit Totenköpfen oder Skeletten, verloschenen oder herabgebrannten Kerzen sowie Sanduhren dargestellt. Ein eigenes Genre stellt das Vanitas-Stilleben dar, in dem auf den üppigen Tafeln mit Blumen, Obst, gedeckten Tischen mit Speisen oder Luxusgütern der Hinweis auf die ‚Eitelkeit‘ aller irdischen Güter stets mit eingeschrieben ist.⁸¹ Mit der bürgerlichen Emanzipation des Individuums in der Moderne verliert auch das Vanitas-Motiv an Bedeutung. Manche Motive werden auf Gemälden aber weiterhin für die Darstellung von vergangener/vergehender Zeit benutzt, etwa herabbrennende Kerzen, Schattenwurf (bzw. generell die Lichtregie) und Uhren.

2.3 Sprachliches Fundament des Erzählens – Rezeption

Quer zu diesen beiden Zeitpositionen in der Diskussion um die Narrativität der Malerei liegt die Behauptung, dass visuelles Erzählen stets eines sprachlichen Fundaments bedürfe. Damit wird der bildenden Kunst zwar die Fähigkeit des Erzählens zugesprochen, dies jedoch nur um den Preis inter- beziehungsweise transmedialer Bezugnahmen auf das Medium Sprache: „das Narrative entsteht in diesem Fall durch eine Nachstellung der Handlung im Wahrnehmungsprozess des Rezipienten“.⁸² Helge Gerndt unterscheidet daher zwischen dem „Erzählbild“, in dem Erzählen durch den Rekurs auf einen Prätext entsteht, von der „Bildgeschichte“, in der es eine autonome visuelle Erzählung gibt.⁸³ Bebildert Malerei die großen „Weltanschauungserzählungen“, ist der Bezug zu einem sprachlich-literarischen Ursprungstext offenkundig; ein Bezug, der zudem durch die Titelgebung der Gemälde oftmals expliziert wird. Weitere Beispiele sind sprachliche Einfügungen in die Bilder wie Beschriftungen etwa durch Briefe, Bücherrücken oder auch die in der Heraldik und Emblematik üblichen Impresen und Tituli. Mit Erwin Panofskys Ikonologie

⁸¹ Zu den wichtigsten Vanitas-Motiven zählen neben Totenköpfen und Sanduhren noch verwelkte Blumen, Spiegel, leere Gläser, zerbrochenes Geschirr, Ruinen, Uhren, Schriftstücke, Masken, Machtinsignien, Schneckengehäuse, Rosen, Mohn, Tulpen, Insekten, Mäuse, Ratten etc.

⁸² Giesa 2012, 36; vgl. auch Grünewald 2000, 37–45, der „enge“ (v. a. klassische Bilderzyklen) und „weite Bildfolgen“ (v. a. Comics) unterscheidet.

⁸³ Gerndt 2009, 316–319; vgl. auch Giesa 2012, 36.

und ihrem zentralen Theorem des „wiedererkennenden Sehens“⁸⁴ wird eben dieses Identifizieren und Wiedererkennen der sprachlichen Ursprungserzählung zu einer zentralen Analysemethodik der Kunstwissenschaft.⁸⁵ Damit verfestigt sich in der Diskussion um die Narrativität der bildenden Kunst nicht nur die Behauptung des Vorzugs der sprachlichen Erzählfähigkeit vor der visuellen, auch die Betrachtung des Zeitaspekts in der Malerei wird in der Ikonologie methodisch letztlich nahezu vollkommen ausgeblendet.⁸⁶ Aus ikonologischer und ikonographischer Perspektive erscheint das bildliche Erzählen somit als sekundär und der sprachlichen Ausdrucks- und Erzähltätigkeit nachgestellt. Max Imdahl entwickelt mit der Ikonik demgegenüber eine Analysetheorie, der es in ihrem analytischen „sehenden Sehen“⁸⁷ gerade darum geht, das der bildenden Kunst eigenständige, nicht-sprachliche Gestaltungspotential herauszuarbeiten.⁸⁸ Felix Thürlemann verfestigt diese Wende hin zu einer eigenständigen Theorie der Bilderzählung, in der nicht mehr nach dem Wiedererkennen einer Textillustration, sondern nach einem eigenständigen „Bildtext“ gefragt wird. In seiner Untersuchung von Jacopo Bellinis *Kreuztragung* (fol. 19) kann Thürlemann nachweisen, dass das „was ein Werk als es selbst hervorbringt“, sogar bis zum Widerspruch zur Textvorlage gehen kann.⁸⁹

Werner Wolfs Erklärungsansatz mittels kognitiver „Narreme“ ist bereits angeführt worden. Für Zeit in der Malerei von besonderem Interesse ist hierbei, dass Zeitlichkeit in nahezu allen Narremen – und darauf basiert Wolfs Bestimmung des Narrativen – eine zentrale Rolle spielt. Wolf unterscheidet qualitative, inhaltliche und syntaktische Narreme. Ein qualitatives Narrem ist demnach der spürbare Bezug des Erzählens bzw. Erzählten auf eine insbesondere die Zeitlichkeit involvierende Sinndimension wie etwa „Aussagen zu Werden, Vergehen, Veränderungen“.⁹⁰ Eine Bestimmung, die man mit Grunddefinitionen des Erzählens wie „Zustandsveränderung“ oder Ereignisdarstellung vergleichen kann, die Wolf aber medienunspezifischer zu formulieren versucht als in der Erzähltheorie üblich. Als zweites qualitatives Narrem nennt Wolf eine „zeitliche Erlebnisqualität“ als Möglichkeit des rezipierenden „Miterleben-Lassens“.⁹¹ Als inhaltliche Narreme – üblicherweise werden diese als *histoire*-Aspekte thematisiert – führt Wolf „Zeit und

⁸⁴ So fasst Max Imdahl prägnant Panofskys Interpretationsmethode zusammen und stellt dem sein „sehendes Sehen“ entgegen. Imdahl 1988, 90–92.

⁸⁵ Panofsky 1994, 207–225.

⁸⁶ Vgl. Frank und Frank 1999, 37 und 43.

⁸⁷ Imdahl 1988, 92.

⁸⁸ Gottfried Boehm stellt hierzu entsprechend fest, dass das ‚sehende Sehen‘, wie es Imdahl bestimmt, ‚sprachfern‘ sei. Boehm 1995, 27.

⁸⁹ Thürlemann 1989, 90.

⁹⁰ Wolf 2002, 44. Im Original mit Hervorhebung.

⁹¹ Wolf 2002, 44.

Ort“ sowie die Handlung an.⁹² *Discours*-Aspekte bezeichnet Wolf als syntaktische Narreme, wozu er unter anderem die Zeit implizierenden Stimuli Konkatenation, Teleologie und Kausalität zählt. Problematisch erscheint allerdings Wolfs Erläuterung der Konkatenation als „ein basales narratives Verknüpfungsprinzip“, da er diese lediglich mit Chronologie gleichsetzt.⁹³ Unter Teleologie versteht er die sinnvolle Erklärung „zeitliche[r] Progression“, wodurch Protention und Spannung ermöglicht werden und dem „reziprok“ Kausalität als Retentions-Aspekt entspricht.⁹⁴ Die oben skizzierten kognitiven Rezeptionsprozesse von Handlungsschemata treffen somit nicht nur auf bildliches Erzählen ebenso zu, der Anteil von ‚Inferenzen‘ ist sogar noch ausgeprägter.

3. Entwurf einer Typologie

Die bisherigen Ausführungen lassen sich in einer abschließenden Typologie kombinieren, deren begriffliche Differenzierungen helfen können, in der archäologisch-historischen Analyse von Bildartefakten die Anteile des Narrativen, des Bildlichen sowie des (sprachlichen) Kontextes heuristisch zu trennen. Die Modelle Panofskys und Imdahls sollen hierfür auf die Analyse visuellen Erzählens übertragen und mit den oben genannten unterschiedlichen Zeitaspekten kombiniert werden:

Unter „vorikonografischer Verständnisebene“⁹⁵ ist eine Rezeption zu verstehen, in der die dargestellten Bildelemente auf der *discours*-Ebene der Darstellung benannt werden. Die Ansammlung und Position der Figuren und Elemente wird hierbei identifiziert, ihre Relation zueinander notiert. Auf dieser Ebene wird in den meisten Fällen lediglich ein (oder auch mehrere) statischer Zustand zu konstatieren sein, so dass auf dieser Verständnisebene, nur von schwacher Narrativität die Rede sein kann. Allerdings deuten die Merkmale der ‚schwachen Mittelbarkeit‘, also Auswahl, Arrangement und Perspektivierung, bereits an, dass die Darstellung nicht arbiträr oder kontingent ist, sondern mit dem Ziel, etwas zu erzählen, getroffen wurde. In pluriszenischen Bildern sind darüber hinaus auch Zustandsveränderungen als narrative Merkmale erkennbar.

In einem zweiten Schritt ist sodann die „ikonographische[] Verständnisebene“ zu untersuchen, die die „Kenntnis“ der mythischen oder religiösen

⁹² Wolf 2002, 45. Im Original mit Hervorhebung.

⁹³ Wolf 2002, 47.

⁹⁴ Wolf 2002, 48–50. Als Ergebnis seiner Beispielanalysen von Literatur, bildender Kunst und Musik kommt Wolf schließlich dann aber zu dem wenig überraschenden – und seinem Erkenntnisinteresse eigentlich widersprechenden – Ergebnis, dass in literarischen Texten Narreme in sprachlichen Deiktika und Temporaladverbia explizit auftauchen, während der Grad ihrer Implizitheit in der Malerei und noch stärker in der Musik zunimmt.

⁹⁵ Imdahl 1988, 84.

Ursprungserzählungen voraussetzt.⁹⁶ Dieses *Wiedererkennen* erfolgt im Modus eines „wiedererkennende[n] Sehen[s]“. Das Wiedererkennen der (zumeist sprachlich überlieferten) Ursprungserzählung kann durch paratextuelle Hinweise im Titel, aber auch durch Integration von Text im Bild in Tituli, Impresen oder Subtexten unterstützt werden.⁹⁷ Auch die Interpretation/Identifikation von Zeichenkonventionen (typische Symbole oder Topoi) ist auf dieser Verständnisebene anzusiedeln. Als *ikonographische Narrativität* ist entsprechend die Rückbindung bzw. das Wiedererkennen des dargestellten Inhaltes eines Bildes (*histoire*) in Bezug auf einen allgemein bekannten Prätext zu verstehen.

Auf einer „ikonologischen Verständnisebene“ ist nach Imdahl das „unmittelbare Miterleben des Beschauers“ anzusiedeln.⁹⁸ Diese Isotopieebene zielt damit vor allem auf die Emotion der Rezeption, verstanden als religiöses Ideal z. B. eines versenkend-meditativen Nacherlebens der Leiden Jesu. In diesem Verständnis einer emotionalen Immersion können Gemälde eine über Texte hinausgehende „ikonologische Sinndimension“ erreichen.⁹⁹ Zudem gehört zur Ikonologie aber auch das Identifizieren von – wie Panofsky mit Cassirer feststellt – „Symbol[en] [...] zugrundeliegende[r] historische[r] Prinzip[ien]“.¹⁰⁰ Imdahl kritisiert an dieser Methode, mit der u. a. auch die Dichotomie zwischen der Übernahme antiker Motive und ihrer Aktualisierung zeitgenössischer Moden erklärt werden kann, dass hiermit v. a. ein Wiedererkennen von Konventionen erfolgt. Als *ikonologische Narrativität* können in der Nachfolge dieser Bestimmungen die Integration der Bildelemente zu Handlungsschemata aber auch das Füllen der Leerstellen (Protention) zur Herstellung von Sequenzialität, Kausalität oder Kohäsion (Retention) verstanden werden. Narreme, die das Rezeptionsschema ‚Erzählen‘ auslösen, gehören zur Ebene der ikonologischen Narrativität. In der Rezeption entsteht aus der Wahrnehmung eines (strenggenommen) statischen Zustands die ‚ikonologische Narrativität‘ einer (minimalen) Geschichte.

Imdahl entwickelt aus Panofskys Modell des ‚wiedererkennenden Sehens‘ und des ‚sehenden Sehens‘, das er Konrad Fiedlers „Form- und Kompositionsverständnis“ entlehnt, die Synthese eines „erkennenden Sehens“, mit der sich die „ikonische Sinnstruktur“ von Bildern erschließen lasse.¹⁰¹ Unter Ikonik versteht Imdahl eine spezifisch bildliche Ausdrucksqualität, die über „begriffliche Besitztümer“,¹⁰² d. h.

⁹⁶ Imdahl 1988, 84.

⁹⁷ Giuliani unterscheidet „Namensbeischriften, die einen narrativen Inhalt bestätigen“ und „Namensbeischriften, die einen narrativen Inhalt erzeugen“ (Giuliani 2003, 119–125).

⁹⁸ Imdahl 1988, 85.

⁹⁹ Imdahl 1988, 87.

¹⁰⁰ Imdahl 1988, 88.

¹⁰¹ Imdahl 1988, 89 und 92.

¹⁰² Imdahl 1988, 89.

über in Begriffen vorgeprägten Wahrnehmungsformen hinausgeht. In der Synthese des ikonischen Erkennens wird für Imdahl eine nur „der Malerei mögliche Bildleistung“ erfahrbar, die sich als „Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität“ zeigt.¹⁰³ Und gerade diese Sinndimension vermag somit auch im Hinblick auf das Erzählen eine Wirkungs- und Isotopieebene heuristisch zu differenzieren, die in bisherigen Arbeiten zum visuellen Erzählen entweder zu kurz kommt oder im Hinblick auf den Erzählbegriff unterreflektiert bleibt. Als *ikonische Narrativität* ist folglich jene Sinndimension zu verstehen, die die spezifische individuelle Variation des erzählten Stoffes (bzw. des Handlungsschemas) in der gewählten Form darstellt. Bilder geben allgemein bekannte Geschichten ja nicht einfach nur passiv wieder, und wählen Kompositionsschemata, Relationen von Figuren und Bildelementen, Blickachsen etc. ebenso wenig zufällig aus wie den gewählten ‚fruchtbaren Augenblick‘. Vielmehr birgt die spezifische Variation als Abweichung von einer Schemakonvention eine semantische Dimension. Um ein letztes Mal Imdahls Worte zu borgen: ‚Ikonische Narrativität‘ erzeugt einen „sinnliche[n] Ausdruck“ bzw. eine „ikonische Sinndichte“, die „sprachlich narrativ nicht sinnfällig zu formulieren“ ist.¹⁰⁴

Diese Typologie von bildlicher Narrativität lässt sich, in manchen Formulierungen im Vorangehenden ist dies schon deutlich geworden, mit Untersuchungen zur Schema-Literatur kombinieren. „Schemaorientiertes Erzählen [...] folgt nicht der ästhetischen Norm der Innovation, sondern derjenigen der schemabezogenen Variation.“¹⁰⁵ Zwar geht es bei der Untersuchung von Handlungs- oder Erzählschemata darum, das Typische an unterschiedlichen Geschichten herauszufiltern, doch lässt sich dies auf die etwas anders gelagerte Analyseebene des Wiedererkennens derselben erzählten Geschichte übertragen. Sowohl auf der Ebene des ikonologischen wie des ikonographischen Erzählens geht es, insbesondere im Untersuchungsbereich der Archäologie, darum, im Erkennen des Typischen den dargestellten Ursprungsmythos zu identifizieren. Erst in einem zweiten Schritt kann die Variation analysiert und interpretiert werden.

Alle drei skizzierten Ebenen können unterschiedlich stark narrativ sein, von – mit Wolf – (annähernd) „genuin narrativ“ bis hin zu bloß „narrationsinduzierend“. Ist auf einem archäologischen Fundstück z. B. eine Darstellungskonvention für Achill (Schild) zu erkennen, wird das kognitive Schema des Narrativen (Troja-Mythos) auf der Ebene des ikonologischen Erzählens erzeugt. Sind keine bekannten Prätexte benennbar, wird die Ebene des ikonologischen Erzählens

¹⁰³ Imdahl 1988, 91–93.

¹⁰⁴ Imdahl 1988, 93 und 95.

¹⁰⁵ Martínez und Scheffel 2016, 131.

schwach bleiben, was nicht bedeutet, dass das ikonographische und ikonische Erzählen ebenfalls gegen ‚null‘ gehen müssen. Ein Vorteil dieser Unterscheidung in vier bildliche Erzählebenen ist insbesondere darin zu erkennen, dass der für die Archäologie so immens wichtige Aspekt des Wiedererkennens einer Ursprungserzählung heuristisch von anderen Isotopieebenen der visuellen Erzählung getrennt werden kann. Zudem ermöglicht das Modell, Zuschreibungen auf der Ebene der Rezeption von Erzählelementen, die im Artefakt selbst angelegt sind, zu unterscheiden.

Literatur

Alpers 1976

S. Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. New Literary History 8, 1976, 15–41.

Aumüller 2012

M. Aumüller, *Literaturwissenschaftliche Erzählbegriffe*, in: M. Aumüller (Hrsg.), *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, Narratologie 31 (Berlin 2012) 141–168.

Bachtin 2008

M. M. Bachtin, *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey (Frankfurt a. M. 2008).

Baudson 1985

M. Baudson, *Pluralzeit und Singularraum*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 109–113.

Boehm 1987

G. Boehm, *Bild und Zeit*, in: H. Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim 1987) 1–23.

Boehm 1995

G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: G. Boehm und H. Pfothner (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Über Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1995) 23–40.

Bortolussi und Dixon 2003

M. Bortolussi und P. Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge 2003).

Burnham 1995

S. Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton 1995).

Chatman 1978

S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca 1978).

Chatman 1990

S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca 1990).

Danto 1985

A. C. Danto, *Narration and Knowledge* (New York 1985).

Deitmaring 1969

U. Deitmarin, *Die Bedeutung von rechts und links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 98, 1969, 265–292.

Dittmann 1987

L. Dittmann, *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, in: H. Pafflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim 1987) 89–124.

Eco 1985

U. Eco, *Die Zeit der Kunst*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 73–83.

Fludernik 1996

M. Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology* (London 1996).

Forster 1974

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London 1974).

Frank und Frank 1999

H. Frank und T. Frank, *Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft*, in: E. Lämmert (Hrsg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Literaturforschung (Berlin 1999) 35–51.

Friedemann 1910

K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Nachdr. Darmstadt 1969).

Genette 2010

G. Genette, *Die Erzählung*³ (München 2010).

Giesa 2011

F. Giesa, *Erzählen mit Bildern*, in: M. Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011) 36–41.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der Griechischen Kunst* (München 2003).

Honold und Simon 2010

A. Honold und R. Simon, *Vorwort*, in: A. Honold und R. Simon (Hrsg.), *Das erzählende und das erzählte Bild* (München 2010) 9–26.

Imdahl 1988

M. Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* (München 1988).

Ingarden 1968

R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen 1968).

Kemp 1987

W. Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster* (München 1987).

Kemp 1989

W. Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bild-
erzählung*, in: K. Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigen-
ständiger Bilderzählung* (München 1989) 62–88.

Lessing [1766] 1990

G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: G. E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.2. Werke 1766–1769*. Hrsg. von W. Barner (Frankfurt a. M. 1990 [1766]) 11–206.

Marion 1997

P. Marion, *Narratologie médiatique et médiagénie des récits*. Recherches en Communi-
cation 7, 1997, 61–88.

Martínez 2011

M. Martínez, *Grundbestimmung*, in: M. Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011) 1–12.

Martínez und Scheffel 2016

M. Martínez und M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*¹⁰(München 2012).

McClary 1997

S. McClary, *The Impromptu That Trod on a Loaf. Or How Music Tells Stories*. Narrative 5, 1997, 20–35.

Metz 1974

Chr. Metz, *Film Language. A Semiotic of the Cinema* (New York 1974).

Müller 1968

G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: E. Müller (Hrsg.), *G. Müller. Morpholo-
gische Poetik. Gesammelte Aufsätze. In Verbindung mit Helga Egnér* (Darmstadt 1968
[1948]) 269–286.

Nünning und Sommer 2008

A. Nünning und R. Sommer, *Diegetic and Mimetic Narrativity. Some further Steps
towards a Narratology of Drama*, in: J. Pier und J. Á. G. Landa (Hrsg.), *Theorizing
Narrativity*, Narratologia 12 (Berlin 2008) 331–353.

Panofsky 1926

E. Panofsky, *Besprechung des Buches von Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische
Kunst*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft (Leipzig 1926) 136–192.

Panofsky 1994

E. Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende
Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Bd. 1. Theorien – Entwicklung –
Probleme* (Köln 1994) 207–225.

Pfister 1977

M. Pfister, *Das Drama* (München 1977).

Philippot 1985

P. Philippot, *Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 127–155.

Prince 1973

G. Prince, *A Grammar of Stories. An Introduction* (Paris 1973).

Rimmon-Kenan 2006

S. Rimmon-Kenan, *Concepts of Narrative*, in: M. Hyvärinen u. a. (Hrsg.), *The Traveling Concept of Narrative. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* (Helsinki 2006) 10–19.

Ryan 1991

M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington/Indianapolis 1991).

Ryan 1992

M.-L. Ryan, *The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors*. *Style* 26, 1992, 368–387.

Schmid 2014

W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, De-Gruyter-Studienbuch ³(Berlin u. a. 2014).

Speidel 2013

K. Speidel, *Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures*. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E- Journal for Narrative Research* 2.1, 2013, 173–194.

Stanzel 1979

F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählen* ⁶(Göttingen 1995).

Theissing 1987

H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (Darmstadt 1987).

Thürlemann 1989

F. Thürlemann, *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini*, in: W. Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (München 1989) 89–115.

Titzmann 1988

M. Titzmann, *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Stuttgart 1990) 368–384.

Varga 1990

A. K. Varga, *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Stuttgart 1990) 356–367.

Weber 1998

D. Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk* (Göttingen 1998).

Weixler 2015

A. Weixler, *Zeit in der Malerei. ‚Ein Pferd hat zwanzig Beine‘ – Über Simultaneität in Futurismus und Kubismus*, in: A. Weixler und L. Werner (Hrsg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Narratologia 48 (Berlin 2015) 205–229.

Weixler 2017

A. Weixler, *Bausteine des Erzählens*, in: Matías Martínez (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 7–21.

White 1965

M. White, *Foundations of Historical Knowledge* (New York 1965).

Wickhoff 1912

F. Wickhoff, *Römische Kunst. Dritter Band. Die Wiener Genesis*. Hrsg. von Max Dvorák (Berlin 1912).

Wolf 2002

W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: V. Nünning und A. Nünning (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5 (Trier 2002) 23–104.

Wölfflin 1928

H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 5, 1928, Sp. 213–224.