

I Theoretische Grundlagen

1 Begriffsdefinition

Erzählen ist als grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, die einen Großteil der Kommunikation ausmacht, panglobal⁴, d. h., es gibt keine Kultur ohne Erzählen und Erzählungen. Erzählen ermöglicht, Erlebnisse sinnvoll zu organisieren und weiterzugeben, indem zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur umgewandelt werden. Dabei denkt man in erster Linie an mündliches und episch-literarisches Erzählen, tatsächlich aber wurde Narrativität längst als interdisziplinäres Phänomen erkannt, sodass sich die Narratologie, die Wissenschaft vom Erzählen⁵, über mündliche Kommunikation und Literatur hinaus seit einigen Jahrzehnten als interdisziplinäres Forschungsgebiet etabliert hat. Aufgabe der Narratologie ist, „mit unterschiedlichen Modellen und Verfahren die spezifisch narrative Dimension von Erzähltexten [zu untersuchen] und [...] Modelle für Erzählstrukturen von Geschichten, unabhängig vom Medium, in dem diese wiedergegeben sind“⁶, zu entwickeln.⁷

S. Chatman, einer der ersten Erzähltheoretiker, weitet in *Story and Discourse* (erstmalig 1978) den Erzählbegriff auf andere Medien aus und belebte die Nar-

⁴ Laut White ist es ein „panglobal fact of culture“; zitiert nach Müller-Funk, *Die Kultur*, S. 17.

⁵ Der Begriff „Narratologie“ geht vermutlich zurück auf Todorov, *Grammaire du Décaméron*, S. 10, der darunter die „Wissenschaft vom Erzählen“ versteht. In seiner Einleitung schreibt er: „[C]et ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit.“ Der Begriff wird im Rahmen dieser Arbeit als Synonym für Erzählforschung verwendet, wenngleich Wissenschaftler wie A. und V. Nünning betonen, „Erzählforschung“ sei der Oberbegriff und „Narratologie“ lediglich eine spezifische Ausprägung der Erzähltheorie; vgl. Nünning/Nünning, *Von der strukturalistischen Narratologie*, S. 18. Für einen Überblick über den Narrativitätsbegriff vgl. z. B. Schmid, *Elemente der Narratologie*, S. 1 ff.

⁶ Nünning/Nünning, *Von der strukturalistischen Narratologie*, S. 4.

⁷ Umstritten ist, was man unter Narratologie versteht, auch das Symposium in Hamburg 2002 zum Thema „What is Narratology?“ konnte keine klare Definition vorlegen; Kindt/Müller, *Preface*, S. VII, gestehen im Vorwort zur Publikation der Ergebnisse dieser Veranstaltung ein: „[T]he present volume does not provide a definitive answer to the question of what narratology is, but does make it clear that any answer has to be justified against a complex theoretical and historical background and has to meet certain adequacy criteria“.

ratologie neu, woraufhin diese „nicht nur wie ein Phönix aus der Asche emporgestiegen [ist], sondern [...] seit den 1990er Jahren durch die Integration von Konzepten und Methoden anderer Literatur- und Kulturtheorien auch eine zukunftsweisende Verwandlung“⁸ erfuhr. Laut A. und V. Nünning profitiert die Erzähltheorie vom „breiten interdisziplinären Interesse“ und es wurde erkannt, dass sie „ein differenziertes Repertoire an Analysekatégorien und Modellen zur präzisen Beschreibung textueller Phänomene, ihrer Funktionen und ihres Wirkungspotenzials bietet, dessen epochen- und disziplinenübergreifendes Anwendungspotenzial noch nicht annähernd ausgeschöpft ist.“⁹ Hinzu kommen die Erkenntnis, dass Modelle und Methoden ergänzungsbedürftig sind, und die Einsicht, „dass die Erzähltheorie eine Reihe von sehr produktiven Allianzen mit anderen einflussreichen Ansätzen der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie eingegangen ist.“¹⁰ Beispielsweise spricht man in der Bildkunst mittlerweile selbstverständlich von Narrativität und in der Musikwissenschaft gibt es Tendenzen zu einer eigenen Erzählforschung.¹¹ Dabei sind drei Gruppen von Erzähltheorien entstanden: Zur ersten zählen Weiterentwicklungen der klassischen Narratologie, die Interdisziplinarität einschließen, indem Erkenntnisse aus anderen Disziplinen importiert werden. Bei der zweiten Gruppe werden Kategorien, Modelle und Methoden der klassischen Narratologie in die eigene Disziplin exportiert, wie im Fall dieser Arbeit in die Ägyptologie, und eine dritte entwickelt in ihrer wissenschaftlichen Fachrichtung eigene Ansätze.¹²

Man spricht auch von einem „narrative turn“¹³, weshalb M. Currie behauptet: „[N]arrative is ubiquitous in the contemporary world.“¹⁴ Der Anglist B. Richardson nimmt sogar an: „Narrative is everywhere.“¹⁵ Jedoch relativiert die niederländische Kunst- und Literaturwissenschaftlerin M. Bal: „Narrative is

⁸ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

⁹ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

¹⁰ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

¹¹ Vgl. dazu ausführlich Klassen, Was die Musik erzählt.

¹² Nünning/Nünning, Produktive Grenzüberschreitungen, S. 14.

¹³ Isernhagen, Amerikanische Kontexte, S. 176 ff.; Kreiswirth, Tell me a story.

¹⁴ Currie, Postmodern Narrative Theory, S. 96.

¹⁵ Richardson, Recent concepts, S. 168.

everywhere ... but it isn't always so important"¹⁶, und macht deutlich, dass zwar alles in der Kultur einen narrativen Aspekt besitzt oder als narrativ wahrgenommen und interpretiert werden kann, die Frage der Narrativität aber nicht zwangsläufig überall von (gleicher) Bedeutung ist.¹⁷

Aufgrund des Fehlens einer allgemeingültigen Begriffsbestimmung soll an dieser Stelle der Versuch einer Definition dessen, was Narrativität ausmacht, unternommen werden, und zwar basierend auf Ergebnissen der klassischen Literaturwissenschaft, die sich am intensivsten und längsten mit Narrativität auseinandergesetzt und grundlegende theoretische Arbeiten hervorgebracht hat, auf die man sich bei interdisziplinärer Betrachtung von Narrativität stützen kann. Allerdings herrscht selbst innerhalb der klassischen Erzählwissenschaft Unklarheit über die genaue Bedeutung des Begriffs „narrativ“, der „nicht selten intuitiv, metaphorisch und vage verwendet“¹⁸ wird. Auch andere Wissenschaftsdisziplinen, die sich dem Phänomen zugewandt haben, sind bislang zu keiner fächerübergreifenden Definition gelangt. Ein Problem ist häufig die Beschränkung auf die monomediale Perspektive, sodass im interdisziplinären Forschungsfeld unterschiedliche Antworten auf die Frage gegeben werden, was als narrativ bezeichnet werden kann. Bei M. Bal heißt es dazu: „A definition should be formulated so clearly that everyone who works with the concept shares the same understanding of the notion as it was originally defined. This ideal situation is sometimes difficult to realize as, for example, when the concept in question has been used so often that it has begun to lead a life of its own and is understood

¹⁶ Bal, *Close Reading Today*, S. 19. Die Beschäftigung mit M. Bal geht zurück auf das Hauptseminar „Erzählforschung/Narratologie: Neue Perspektiven“ im Sommersemester 2006 am Germanistischen Institut der Universität Leipzig unter Leitung von Silke Horstkotte und ein dort gehaltenes Referat, in dem erstmals der Versuch unternommen wurde, M. Bals Ansätze auf ägyptische Bilder zu übertragen. Die Ergebnisse wurden auf der SÄK 2007 in Köln im Vortrag *Visuelles Erzählen – Zur Frage der Narrativität ägyptischer Bilder* präsentiert. Vgl. dazu auch Moers, *Broken Icons*.

¹⁷ Bal, *Close Reading Today*, S. 19.

¹⁸ Nünning/Nünning, *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 12; vgl. dazu z. B. bei Gaballa, *Narrative in Egyptian Art*.

somewhat differently by every user. Such is the case with very common and seemingly obvious notions such as literature, text, narrative, and poem.”¹⁹

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Begriffserklärung basiert auf Theorien der Erzählforschung innerhalb der klassischen Literaturwissenschaft. Im Fokus steht allerdings nicht „natürliches“ Erzählen²⁰ als ursprünglichste Form verbales Erzählens, das man aus der Alltagskommunikation kennt, wo sich Menschen gegenseitig erzählen, was ihnen oder einem anderen passiert ist. Das natürliche Erzählen ist nämlich aufgrund des Gesprächskontextes zum einen einmalig und hat zum anderen üblicherweise nicht-fiktionale Inhalte, während in der vorliegenden Untersuchung komplexere, in der Regel fiktionale Erzählungen im Zentrum stehen, und zwar in verbaler und schriftlicher Form, i. e. episch-literarisches Erzählen. Natürliches wie komplexeres verbales bzw. episch-literarisches Erzählen haben jedoch ein grundlegendes Kennzeichen gemeinsam: eine Handlung steht im Mittelpunkt, wohingegen Beschreibungen von Zuständen, Objekten oder Ähnlichem deutlich nach- bzw. untergeordnet sind (zur Unterscheidung etwa von Begleittexten in Katalogen). Außerdem sind die Geschehnisse üblicherweise an eine bestimmte Situation, einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit oder bestimmte Umstände gebunden, die den Rahmen, das Setting, der Erzählung bilden.²¹

Ein weiteres pragmatisches Merkmal des Erzählens besteht darin, dass es – relativ zum Kontext – interessant ist.²² Weitergegeben werden Ereignisse, die „eine semantische Stabilität in Unruhe“ bringen und erzählenswert sind, weil sie auffallen durch ihre „Differenz zum nicht erzählenswerten Normalzustand“²³, also zu einem gewissen Grad von Normen, Erwartungen oder Gewohnheiten abweichen und daher von Interesse sind. Somit erfüllt eine nach standardisierten Regeln ablaufende Handlung wie ein Ritual nicht die Kriterien einer Erzäh-

¹⁹ Bal, *Narratology*, S. 4. Eine ähnliche Klage äußert schon 1992 Sternberg, *Telling in Time* (II).

²⁰ Vgl. zum „natürlichen“ Erzählen ausführlich Fludernik, *Towards a Natural Narratology*.

²¹ Van Dijk, *Textwissenschaft*, S. 140.

²² Rigney, *The point of stories*, S. 267: „The very act of communication implies the ‘relevance’ of the subject matter: the information has been selected because it is somehow of interest, because it is implicitly ‘tell-worthy’ or ‘reportable’.”

²³ Simon, *Ikononarratologie*, S. 302.

lung, denn um dem Interessantheitskriterium gerecht zu werden, bedarf es Komplikationen oder Abweichungen vom Gewohnten, von denen die Handlungsträger betroffen sind und auf die sie reagieren müssen. Der Linguist W. Labov nennt das „tellability“; synonym wird auch „narrativ interest“ verwendet. Allerdings darf *tellability* hier nicht wörtlich mit „Erzählbarkeit“ übersetzt werden – besser geeignet ist die sinngemäße Übersetzung „Erzählwürdigkeit“²⁴. *Tellability* antwortet nämlich auf die Frage, warum ein Ereignis überhaupt erzählenswert ist.²⁵ Der Schwachpunkt des Interessantheitskriteriums bzw. der *tellability* ist die relative Subjektivität der Beurteilung. Mit C. Gruber wird *tellability* „nicht als absolute Größe verstanden, sondern als kontextsensitives Kriterium, das auf unterschiedlich starke Weise erfüllt sein kann und von unterschiedlichen Standpunkten aus zu beurteilen ist.“²⁶ Demzufolge entzieht es sich bis zu gewissem Grad objektiver Entscheidung und unterliegt dem Einfluss weiterer Faktoren, die seine Einschätzung steuern – insbesondere gesellschaftliches Umfeld und individuelle Erfahrungen, die das Leben und die Wahrnehmungsgewohnheiten prägen. W. Wolf spricht von einem „kulturell erworbene[n] und mental gespeicherte[n] kognitive[n] Schema“²⁷, bei dem das Narrative „in einem mentalen frame angesiedelt wird, der wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag.“²⁸ Es ist ein kognitiver, medienunabhängiger Ansatz, der in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert werden kann.

Allerdings ist Narrativität in bestimmten Fällen partikularistisch, d. h. auf ein bestimmtes Medium beschränkt, was verlustfreie Übertragung einer Erzählung in eine andere mediale Realisierungsform aufgrund der Verschiedenheit der Medien ausschließt: „Each medium has particular affinities for certain themes and certain types of plot: you cannot tell the same type of story on the stage

²⁴ Vgl. dazu Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 94 m. Anm. 165.

²⁵ Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 94 f., zitiert an dieser Stelle M.-L. Ryan, die W. Labovs Begriff folgendermaßen erklärt: „In order to be tellable, a story must have a point. The ultimate put-down for a storyteller is to elicit the response ‚So what’s the point?‘“

²⁶ Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 55.

²⁷ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 28 f. m. Anm. 27, dort auch weiterführende Literatur.

²⁸ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 29.

and in writing, during conservation and in a thousand-page novel, in a two-hour movie and in a TV serial that runs for many years.“²⁹ Folglich erfüllen mit N. Mahne die einzelnen Medien, in denen Narrativität realisiert werden kann, nicht „die Funktion neutraler Transportbehältnisse für beliebig austauschbare Inhalte“³⁰. Sie stützt sich auf K. Hickethier demzufolge, das, „[w]as mit der Schrift nur ansatzweise angedeutet werden kann, [...] noch mehr für komplexere Medien [gilt.] [...] Sie beeinflussen durch die in ihnen als ‚Programm‘ eingeschriebenen Möglichkeiten die Zeichengestaltung und damit die Gestaltung der Äußerungsformen, Inhalte, also der Texte insgesamt, die mit diesen Apparaturen hergestellt werden.“³¹ Überdies ist Narrativität zeitlich nicht konstant, sondern unterliegt historischen und kulturellen Veränderungen, was gegen transkulturelle, überzeitliche Universalität spricht.³²

Trotz dieser einschränkenden Faktoren lassen sich laut W. Wolf Elemente herausfiltern, die für eine Definition von Narrativität herangezogen werden können. Dabei gibt es verschiedene Herangehensweisen: erstens die Minimaldefinition, der zufolge mindestens bestimmte Elemente notwendigerweise vorhanden sein müssen, zweitens eine annähernd vollständige Erfassung aller möglichen werkinernen Faktoren und drittens die Orientierung an einem Prototyp, um die wichtigsten Faktoren des Erzählens zu ermitteln.³³

Die Idee einer Minimaldefinition basiert auf W. Labovs Vorstellung von Narrativität: „With this conception of narrative, we can define a minimal narrative as a sequence of two clauses which are temporally ordered“³⁴. Seine Formel wurde später von G. Prince redefiniert: „A redefinition of narrative, taking the preceding into account is called for: narrative is the representation of **at least two** real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presup-

²⁹ Ryan, Will new media produce new narratives?, S. 356.

³⁰ Mahne, Transmediale Erzähltheorie, S. 15.

³¹ Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 77.

³² Im Gegensatz zu einer Stasis-These spricht sich daher u. a. Copley, Narrative, S. 3 f., für eine dynamisch-relativistische These aus. Vgl. dazu auch Bal, Close Reading Today.

³³ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 34.

³⁴ Labov, Transformation of Experience, S. 360.

poses or entails the other.“³⁵ Auch M. Bal greift diese Theorie auf und definiert Narrativität als „representation of events in temporal sequence.“³⁶ Wesentlich bei der Minimaldefinition sind also die Zustandsveränderung und ihre Bedingungen, die nicht explizit dargestellt werden müssen, sondern implizit vorhanden sein können – etwa durch zwei kontrastierende Zustände. Laut W. Schmid müssen für Narrativität drei Bedingungen erfüllt werden:

1. „Eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand.
2. Eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d. h. Similarität und Kontraste der Zustände, genauer: Identität und Differenz ihrer Eigenschaften. Volle Identität der Eigenschaften ergibt keine Zustandsveränderung. Aber auch die absolute Differenz konstituiert sie nicht, denn Anfangs- und Endzustand müssen vergleichbar sein, etwas gemeinsam haben.
3. Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder Erleidens oder auf ein und dasselbe Element des settings beziehen.“³⁷

Als zentrale Elemente des Narrativen kristallisieren sich Zeitlichkeit und Ereignishaftigkeit heraus. Diese Minimaldefinition trifft jedoch auch auf Kochrezepte oder Wettervorhersagen zu, sodass G. Prince mit menschlichen Wesen³⁸ (m. E. auch anthropomorphisierte Tiere oder Pflanzen) als Träger narrativer Ereignisse ein weiteres Element ergänzt und hinzufügt, dass „some kind of conflict“³⁹ vorhanden sein muss. Trotzdem erscheint die Prototypensemantik vielversprechender, die dem Umstand entgegenkommt, dass Narrativität in unterschiedlichen Medien realisiert werden kann.⁴⁰ Doch wenngleich natürliches Erzählen als

³⁵ Prince, *Narratology*, S. 4.

³⁶ Bal, *Reading Rembrandt*, S. 100.

³⁷ Schmid, *Elemente der Narratologie*, S. 4 m. Anm. 5.

³⁸ Prince, *Revisiting Narrativity*, S. 48: „the presence of anthropomorphic beings allows for that of private worlds and for virtual embedded narratives“.

³⁹ Prince, *Remarks on Narrativity*, S. 98: „the narrativity of a text depends on the extent to which that text constitutes a doubly oriented autonomous whole [...] which involves some kind of conflict.“

⁴⁰ Vgl. zu dieser Idee Wolf, *Das Problem der Narrativität*, S. 35 f.

Prototyp bezeichnet wird und die ursprünglichste Form ist, halte ich komplexeres verbales sowie episch-literarisches Erzählen für die besten Vertreter der Kategorie „Erzählung“. Grundidee der Prototypensemantik ist vereinfacht gesagt, Kategorien nicht aus Beispielen zusammenzusetzen, die im gleichen Verhältnis zur übergeordneten Kategorie stehen, sondern zwischen besseren und schlechteren Vertretern einer Kategorie zu unterscheiden. Prototyp ist demnach der Vertreter, der von den meisten Mitgliedern einer Gemeinschaft mit der Kategorie assoziiert wird. Aus ihm leiten sich Strukturierungsprinzip und Repräsentation der Kategorie ab. Der Psychologe E. Rosch, Begründer der Prototypensemantik, veranschaulicht dies an der Kategorie „Obst“, wo der Apfel als bester Vertreter gilt, während die Olive am wenigsten repräsentativ ist und man dazwischen Pflaume, Ananas oder Erdbeere findet.⁴¹

Für die Kategorie „Erzählung“ bedeutet dies, dass bei allen Vertretern bestimmte Eigenschaften vorhanden sein müssen und die Ähnlichkeit mit dem Prototyp den Zugehörigkeitsgrad zur Kategorie bestimmt. Je mehr Übereinstimmungen mit dem Prototyp, desto höher der Repräsentationsgrad bzw. die Zugehörigkeit, worüber jedoch nicht analytisch, sondern global entschieden wird.⁴² Zwangsläufig setzt dies Graduierbarkeit von Narrativität voraus, wie sie bereits G. Prince mit seiner „scalar view of narrativity“⁴³ vorgeschlagen hat.

Den Prototyp des Erzählens repräsentieren m. E. gleichermaßen natürliches wie komplexeres verbales und episch-literarisches Erzählen, da hierbei die typischen Merkmale des Narrativen am deutlichsten hervortreten. Dass komplexeres verbales Erzählen und schriftliche Realisierung in Gestalt episch-literarischen Erzählens auf einer Stufe stehen, erklärt sich dadurch, dass der Unterschied, ob

⁴¹ Zitiert nach Kleiber, Prototypensemantik, S. 31.

⁴² Vgl. dazu Kleiber, Prototypensemantik, S. 30 ff.

⁴³ Prince, Remarks on Narrativity, S. 98, verweist dabei auf Coste, Narrative as Communication, der vom Grad der Narrativität spricht und dessen Theorie laut G. Prince „can be characterized as a scalar view of narrativity“; ähnlich Prince, Remarks on Narrativity, S. 46. Die Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität und die Anwendung auf ägyptische Bilder wurde im Rahmen meines Vortrag *Visuelles Erzählen – Zur Frage der Narrativität ägyptischer Bilder* bereits auf der SÄK 2007 in Köln vorgestellt, vgl. dazu ausführlicher Braun, Narrative; sowie Moers, Broken Icons, S. 168.

eine Geschichte mündlich erzählt, aufgeschrieben oder vorgelesen wird, lediglich ein medialer ist. Dabei sollte natürlichem, komplexerem verbalem und episch-literarischem Erzählen nicht zwingend eine Überlegenheit gegenüber anderen Vertretern der Narrativität eingeräumt werden, denn Medien, die diesem prototypischen Erzählen in Details nicht entsprechen, sind ebenso narrativ. Folglich kann man von einer Hierarchie ausgehen, die jedoch keine Wertigkeit impliziert in dem Sinne, dass der Prototyp über anderen Vertretern stünde.

Um diese Prototypensemantik auf das Erzählen anzuwenden, benötigt man prototypische Elemente (= Narreme); laut W. Wolf vor allem erkennbaren Bezug auf eine Sinndimension, Darstellungs- und Erlebnisqualität, Präsenz inhaltlicher Narreme der Existenz einer Handlung, Zentrierung der Handlung auf anthropomorphe Figuren als Grundelemente einer narrativen Welt, syntaktische Narreme der Chronologie sowie Bereitstellung von mindestens einer Erklärungsmöglichkeit zeitlicher Progression (im Bereich Kausalität oder Teleologie). Weitere wichtige Voraussetzungen für Narrativität sind für ihn sinnvolle zeitliche Progression, bei der Spannung ein wesentliches Mittel ist, um die Grundqualität des Narrativen sicherzustellen, sowie Teleologie als Möglichkeit narrativer Kohärenzbildung, denn sie trägt zur Erlebnis- und Sinnqualität bei.⁴⁴ Speziell Teleologie vermag in besonderer Weise einen Integrationszusammenhang herzustellen und auf die elementare Frage zu antworten, worauf die Erzählung hinausläuft. Dabei wird nicht nur auf chronologischen, sondern vielmehr auf kausalen Zusammenhang Wert gelegt, wodurch die Abfolge der Ereignisse motiviert und erklärbar erscheint. Ein weiteres wichtiges syntaktisches Narrem ist thematische Einheitsstiftung bzw. Kohärenzbildung.⁴⁵ Hinzu kommt als m. E. unerlässliches Narrem *tellability*, d. h., von der Norm abweichende und damit außergewöhnliche Ereignisse müssen im Zentrum stehen und Erzählungen von banalen Alltagserfahrungen, standardisierten Tätigkeiten und nach festen Regeln ablaufenden (Ritual-)Handlungen abgrenzen.

Ob erzählte Ereignisse real oder erfunden sind, ist unerheblich. Zwar unterscheidet Aristoteles in seiner *Poetik* Erzählungen, die wirkliches Geschehen

⁴⁴ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 48 ff.

⁴⁵ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 50.

wiedergeben, von solchen, die davon handeln, was geschehen könnte⁴⁶, sodass in der abendländischen Kultur lange nach diesem Kriterium zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung getrennt wurde, die moderne Erzähltheorie unterscheidet jedoch lediglich hinsichtlich des Realitätscharakters zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen sowie dichterischer und nichtdichterischer bzw. alltäglicher Sprache zur genaueren Unterteilung von Erzählungen.⁴⁷ Bezüglich der Frage, ob es sich um Narrativität handelt, ist der Realitätscharakter folglich irrelevant. Eine Erzählung kann sich um ein wahres oder erfundenes Ereignis drehen, wichtig ist allein, dass die zentralen Kriterien für Narrativität erfüllt sind. Zudem kann ein Rezipient nicht immer erkennen, ob eine Erzählung auf Fakten beruht oder dichterischer Fantasie entsprungen ist.

Als Zwischenfazit kann man festhalten, dass Narrativität ein graduierbares Phänomen ist, das sich aus bestimmten Narremen (= Faktoren von Narrativität) konstituiert, von denen einige zentral, andere marginal – und alle insgesamt inhaltsunspezifisch – sind. Außerdem ist Narrativität medienunabhängig, sodass eine Erzählung in unterschiedlichen Medien, Textsorten und Gattungen sowie Präsentations- und Diskursmodi umgesetzt werden kann.⁴⁸

⁴⁶ Aristoteles, *Poetik*, 1451b: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, [...] daß der eine das wirkliche Geschehen mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“

⁴⁷ Vgl. dazu Martinez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 10 ff.

⁴⁸ Wolf, *Das Problem der Narrativität*, S. 38 u. 40 f.; vgl. dazu auch Kolkenbrock-Netz, *Diskursanalyse*, S. 268.

2 Narrative Vermittlungsformen

2.1 Graduierbarkeit von Narrativität

Sofern die für eine Erzählung erforderlichen Kriterien erfüllt sind, kann eine Geschichte in unterschiedlichen Medien realisiert werden, was narrative Makrostrukturen erklären, d. h. der Plan, auf dessen Grundlage sich eine Erzählung entwickelt und der ihre Struktur vorgibt. Dazu gehören Exposition, Komplikation und Auflösung als obligatorische Hauptkategorien sowie fakultativ Evaluation und Moral, denen jeweils bestimmte Inhalte zugeordnet werden: Die Exposition liefert den Ausgangszustand, indem sie Ort und Zeit, verschiedene Bedingungen für den Handlungsverlauf und handelnde Personen einführt, die Komplikation ist ein unerwartetes, einen Wendepunkt einleitendes Ereignis und die Auflösung liefert das Ergebnis dieser Veränderung.⁴⁹ Diese Makrokategorien machen die Grundform von Erzählungen aus.⁵⁰ E. Gülich und W. Raible bezeichnen sie als „simple-narratives“, von denen Abweichungen denkbar sind. So werden nicht alle Makro-Kategorien umgesetzt, was man „semi-narratives“ nennt, oder durch Rekursivität werden komplexere Erzählungen entwickelt.⁵¹ Mit T. A. van Dijk lassen sich Makro-Kategorien in hierarchischen Verhältnissen darstellen⁵², die man auch für Erzählungen erstellen kann (Abb. 1).

Experimente haben gezeigt, dass der Aufbau solcher Makrostrukturen Grundvoraussetzung des Textverständnisses ist, da sie sukzessiv beim Verstehen des Textes entstehen und die weitere Informationsaufnahme sowie die Wiedergabe des Aufgenommenen steuern. Beim Aufbau von Makrostrukturen eines Erzähltextes ist außerdem entscheidend, ob der Rezipient über ein traditionelles Erzählschema verfügt, um die Textaufnahme zu organisieren, d. h., es ist wesentlich schwieriger, das Resümee einer Erzählung aus einem anderen Kulturkreis und/oder einer anderen Zeit zu ziehen.⁵³

⁴⁹ Vgl. dazu Gülich/Raible, *Linguistische Textmodelle*, S. 266.

⁵⁰ Vgl. zu den Makrostrukturen ausführlich van Dijk, *Macrostructures*.

⁵¹ Gülich/Raible, *Linguistische Textmodelle*, S. 267.

⁵² Van Dijk, *Macrostructures*, bes. S. 189 ff.

⁵³ Gülich/Raible, *Linguistische Textmodelle*, S. 271.

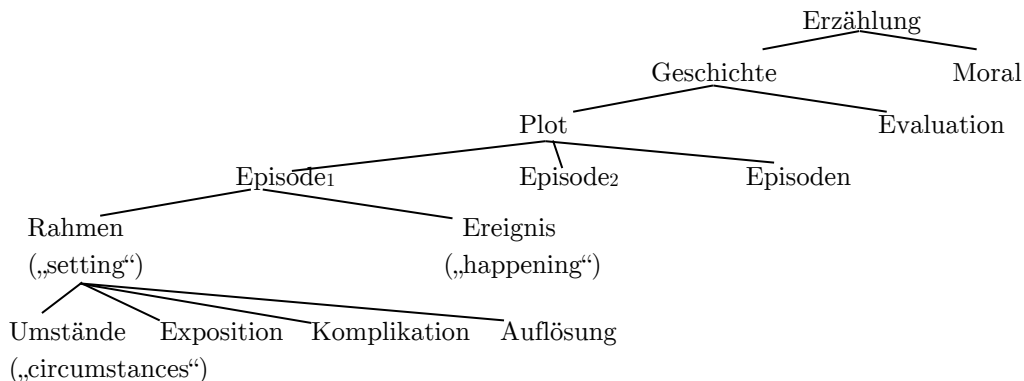


Abb. 1: Hierarchische Ordnung der Makrokategorien

Die Fähigkeit zur Bildung von Makrostrukturen erwirbt ein Kind im Laufe der kognitiven Entwicklungsphase, sobald es beginnt, nicht mehr rein additiv Wörter und Satzteile aneinanderzureihen, sondern eine Struktur aufzubauen und strukturiert zu erzählen. Diese Makrostrukturen sind in unterschiedlichsten Medien realisierbar, d. h. sowohl in Form komplexeren verbalen und episch-literarischen Erzählens als auch allein durch Bilder. Allerdings können die einzelnen Medien bei der Umsetzung der Makrostrukturen an ihre Grenzen stoßen, was zu Verständnisschwierigkeiten oder Missverständnissen seitens der Rezipienten führen kann. Stehen sich Sender und Empfänger gegenüber oder leben zumindest in der gleichen Zeit und Kultur, dürften diese Schwierigkeiten überwindbar sein, Probleme tauchen zunehmend auf, wenn eine Face-to-Face-Kommunikation nicht möglich ist. Die Trajanssäule in Rom etwa konserviert eine antike Bilderzählung, bei der ein heutiger Betrachter aufgrund fehlenden Hintergrundwissens über Zeit und Umstände an seine Verstehensgrenzen stößt. Einfacher haben es moderne Medien, die Text, Bild und Musik kombinieren und Makrostruktur etwa in Form eines Filmes umsetzen⁵⁴. Denn dem Betrachter wird nicht nur mithilfe bewegter Bilder, sondern auch durch Einsatz gesprochener Sprache und/oder Schrift sowie Musik die Erzählung vermittelt.

⁵⁴ Paech, Film und Geschichte(n), bes. S. 162 f., weist darauf hin, dass ein Film ein erzähltes Bild ist, da er aus einer Vielzahl an Einzelbildern besteht.

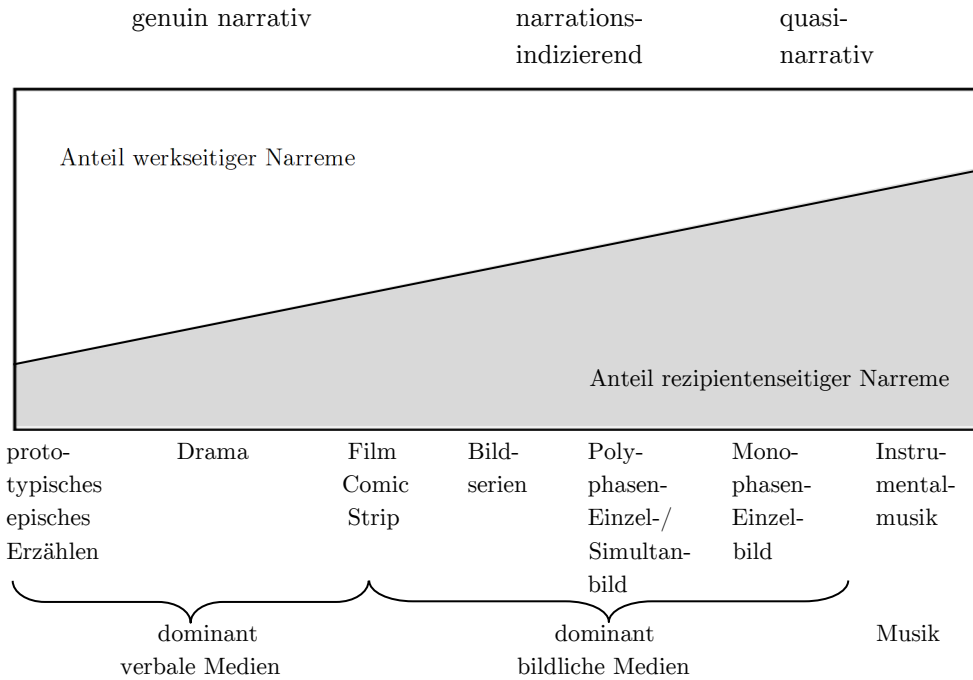


Abb. 2: Narratives Potenzial unterschiedlicher Medien

Manche Medien eignen sich besser als andere zur Realisierung von Makrostrukturen. Medien, denen es an werkseitiger Narrativität fehlt (Abb. 2), weisen Leerstellen auf und es hängt von der narrativen Kompetenz des Rezipienten ab, ob sich die in ihnen angelegte Narrativität entfalten kann. Durch Vorwissen sowie Imaginationsvermögen muss er erst selbst aktiv werden. H. J. Schnackertz bezeichnet diese Aufforderung zur Narrativierung an den Rezipienten als „Appellstruktur für die Einbildungskraft“⁵⁵, H.-J. Pandel spricht von der „Appellstruktur für narratives Sinnbildungsvermögen“⁵⁶ und M. Imdahl vom „wiedererkennenden Sehen“, worunter er das „zur Gewohnheit gewordene Sehen [versteh] [...], weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen

⁵⁵ Schnackertz, Form und Funktion, S. 26.

⁵⁶ Pandel, Visuelles Erzählen, S. 396.

tretenden Gegenstandes das im Sehenden schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird“⁵⁷.

Erscheinungsformen des Erzählens in unterschiedlichen Medien stellen Erzählforscher vor neue Fragen und Probleme. Während sich die klassischen Erzähltheorien auf komplexere verbale bzw. episch-literarische Formen und vor allem Genres wie Romane und Kurzgeschichten konzentrieren, hat sich S. Chatman daher früh um eine allgemeine Erzähltheorie mit generellen Prinzipien des Narrativen bemüht. Ihm geht es vorwiegend um eine Untersuchung der Umsetzung in verschiedenen Medien.⁵⁸ In diese Richtung zielt auch G. Prince, demzufolge Erzählen hinsichtlich der Realisierungsformen keine Grenzen kennt, weshalb Analysen neben Filmen Bilder und Tanz einschließen⁵⁹; der Unterschied bestehe in erster Linie in ihrer jeweiligen Erzählweise. Beispielsweise erzählen Bilder häufig „in einer direkteren, anschaulicheren ‚Sprache‘ als der Text“, während dies im Drama „durch unmittelbar erfahrbare Sprache, Körpersprache und Kulisse“ geschieht.⁶⁰ Der Unterschied besteht mit W. Wolf zudem im narrativen Potenzial: Während bei einigen Medien der Anteil werkseitiger Narreme höher ist, wird der Rezipient bei anderen in unterschiedlichem Maße aufgefordert, zur Narrativierung beizutragen.

Ausgehend von dieser graduellen Unterscheidung hinsichtlich der Medien schlägt S. Chatman eine weitere Differenzierung vor in diegetische und mimetische Erzählungen, d. h. in verbal durch eine Erzählerinstanz vermittelte und solche, die ohne sie auskommen, wozu szenische Darstellungen, Aufführungen oder optisch-visuelle Medien zählen. Zur erstgenannten Gruppe rechnet er Epik, zur zweiten Ballett, Cartoons, Bild(-erzählungen) und Filme (Abb. 3)⁶¹.

⁵⁷ Imdahl, *Reflexionen*, S. 304. Zwar wurde angezweifelt, dass dies auch für frühere Epochen gilt, aber Rosenberg, *Ikonik und Geschichte*, S. 17, kommt zu dem Schluss, dass „[d]ie Befähigung zum ‚wiedererkennenden Sehen‘, zur Identifizierung von Dargestelltem [...] für alle Epochen, die eine gegenständliche Kunst kennen, selbstverständlich“ ist.

⁵⁸ Chatman, *Coming to Terms*, S. 2.

⁵⁹ Prince, *Narratology*, S. 81.

⁶⁰ Thiele, *Das Bilderbuch*, S. 39.

⁶¹ Chatman, *Coming to Terms*, S. 113.

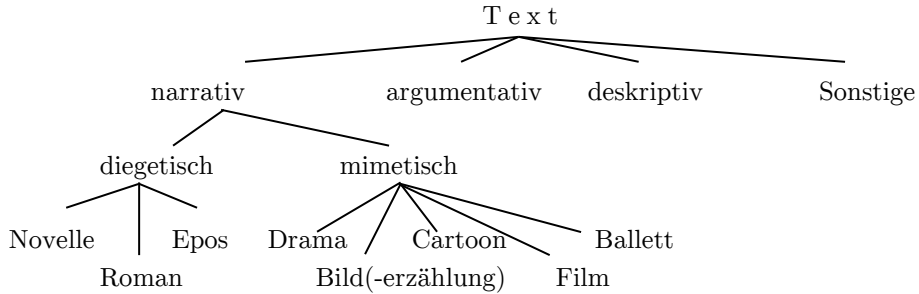
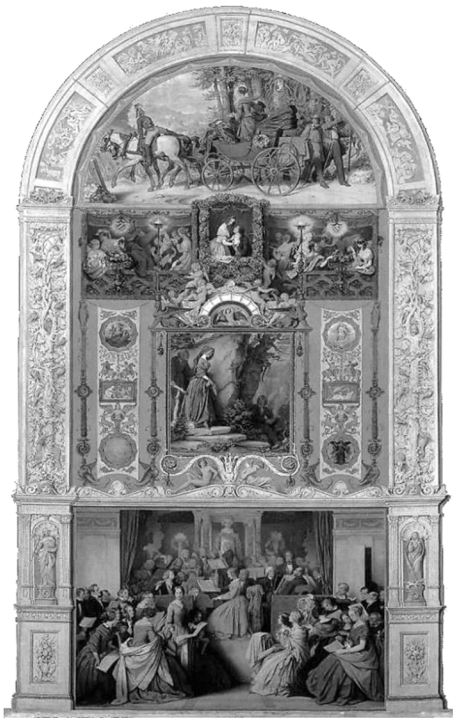


Abb. 3: Texttypenklassifikation nach Chatman

Abb. 4: *Die Symphonie*

Erzählung sowie das Erzählen einer schriftlich oder mündlich überlieferten Geschichte in Bildern. Daneben gibt es Versuche, schriftliche Erzählungen in Musik und Tanz umzusetzen – und umgekehrt. Schwierig ist, Medien mit beson-

C. Bremonds bringt die Beschäftigung mit S. Chatmans Texttypenklassifikation zur Erkenntnis der Existenz einer medienunabhängigen Makrostruktur als Grundlage des Erzählens, die die Übertragung einer Erzählung von einem Medium in ein anderes ermöglicht: „If may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it. These are words we read, images we see, gestures we decipher, but through them, it is a story that we follow; and this can be the same story.“⁶²

Die einfachsten Übertragungsformen sind die Verschriftlichung einer mündlichen

⁶² Bremond, *Le message narratif*, S. 4.

ders hohem Anteil der Narrativierung auf Rezipientenseite in solche zu transformieren, bei denen der Anteil werkseitiger Narreme höher ist, wie bei Moritz von Schwinds Gemälde *Die Symphonie* (1852) in der Münchner Neuen Pinakothek (Abb. 4), bei dem der Maler versucht, „das unsichtbare Wesen des Tonkunstwerks, die unterschiedlichen Ereignischaraktere, die es ausbildet, wiederzugeben und den Zusammenhang darzustellen, der sie eint.“⁶³

Der Künstler erzählt eine Symphonie in Bildern.⁶⁴ Jeder der vier Sätze der Symphonie ist durch ein Einzelbild realisiert. Im unteren Drittel befindet sich ein großes Musizierbild, im Zentrum eine Naturszene, darüber eine Ballszene und schließlich ein Reisebild. Die Erzählung beginnt mit einem Konzert, bei dem ein junger Mann eine junge Sängerin im linken Teil des Chores beobachtet. Beide tauchen erneut im mittleren Bild auf und sind das verbindende Element zwischen allen Einzelbildern. Das zweite Bild im Zentrum zeigt ihr Wiedersehen in der Natur, das ihre Gefühle füreinander weckt und ein weiteres Treffen nach sich zieht – dargestellt in der kleinen Lünette in der oberen Bildhälfte. Diese Liebesszene inmitten eines Maskenballs ist das Herzstück. Die Erzählung endet in der oberen Hälfte mit dem Aufbruch der frisch Vermählten ins gemeinsame Leben. Das Musizierbild unten steht für den ersten schnellen Satz, das Wiedersehen in der Natur symbolisiert den langsamen zweiten, die Tanzszenen auf dem Maskenball das Scherzo und die Lünette das Finale. Von Schwind transformiert die zyklische Form der Musik in eine Bildreihe, deren einzelne Bestandteile sich zueinander verhalten wie Sätze einer klassischen Symphonie, und belegt, dass nicht nur möglich ist, eine (komplexere) verbale oder episch-literarische Erzählung ins bildliche Medium zu übertragen – und umgekehrt –, sondern auch andere Medien offen für Transformationen sind. Diese Öffnung des Erzählens erfordert eine plurigenerisch bzw. inter- und transgenerisch sowie inter- und plurimedial arbeitende Erzähltheorie, die der Vielfalt gerecht wird.⁶⁵

⁶³ Seidel, *Die Symphonie*, S. 12.

⁶⁴ Vgl. zum Folgenden ausführlich Seidel, *Die Symphonie*.

⁶⁵ Vgl. dazu Nünning/Nünning, *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 10 ff.

2.2 Das Medium Bild

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf bildliches Erzählen. Laut M. Bietak und M. Schwarz wurden tatsächliche oder fiktive Ereignisse „schon immer in Form eines oder mehrerer Bilder eingefangen, um so etwas festzuhalten oder mitzuteilen.“⁶⁶ Daher war bildliches – neben komplexerem verbalem und episch-literarischem – Erzählen lange das dominierende Medium, und zwar nicht nur im alten Ägypten, wo viele Erzählungen sehr spät schriftlich fixiert und gerade volkstümliche Geschichten gar nicht oder selten aufgezeichnet, sondern mündlich tradiert wurden. Um Möglichkeiten sowie Grenzen visuellen Erzählens aufzuzeigen, denen auch altägyptische Bilderzählungen unterworfen sind, wird nachfolgend auf Besonderheiten dieses Mediums eingegangen.⁶⁷



Abb. 5: Felsmalerei in Ubirr

Seit Beginn der Menschheitsgeschichte erzählen Bilder Geschichten. Nicht nur frühe Darstellungen der Ägypter, auch die anderer Kulturen wie erhaltene, meist polychrome Felsmalereien der Aborigines aus der Traumzeit, die Szenen aus (Schöpfungs-)Mythen, Lehren und andere Geschichten dieses Volkes abbilden (Abb. 5), bezeugen diese Anfänge. Visuelles Erzählen hat eine lange Tradition von der Frühgeschichte bis zur Erfindung der Fotografie und bewegter Bilder. Wann immer ein Mensch Worte aufnimmt, entstehen Bilder vor seinem geistigen Auge, die

häufig denen ähneln, die der Verfasser der Erzählung beim Codieren seiner Geschichte in Worte vor Augen hatte. Diesem Bildermachen kann man sich kaum entziehen, da beim Bildbetrachten Erinnerungen wachgerufen und Empfindungen sowie Fantasien ausgelöst werden, wodurch das Bild nicht als solches erfasst wird, sondern es bei der Rezeption zur ambivalenten Erfahrung kommt, dass der materielle Gegenstand zwar erkannt wird, die Wahrnehmung sich je-

⁶⁶ Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

⁶⁷ Unter einem Bild soll in diesem Kontext konkret ein Bild auf einem materiellen Träger (i. S. v. Stein, Papyrus etc.) verstanden werden und keine mentale Vorstellung.

doch durch das Objekt hindurch auf Dinge richtet, die es ausdrücken will. „Obgleich als raum-zeitliches Gebilde vorhanden, nehme ich das Bild nicht als solches wahr, wenn ich den in ihm dargestellten Gegenstand ‚sehe‘. Andererseits vermag sich dieses Bildobjekt aber nicht ohne Bindung an die Vorgegebenheit eines materiellen Substrats zu konstituieren“, bemerkt H. J. Schnackertz.⁶⁸

Noch mangelt es an wissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Teilbereich der Erzähltheorie; laut H. und T. Frank erscheint Kunstwissenschaftlern selbstverständlich, dass Bilder erzählen können.⁶⁹ W. Steiner zeigt anhand von Malern unterschiedlicher Epochen wesentliche Merkmale für bildliches Erzählen auf⁷⁰ und J. Karpfs Dissertation zur Strukturanalyse mittelalterlicher Bilderzählung fasst „Grundlagen kunsthistorischer Erzählforschung“⁷¹ zusammen und liefert einen umfassenden Überblick über „[m]onographische Untersuchungen mittelalterlicher Bilderzyklen“⁷². Dabei werden Versuche besprochen, „strukturalistische Konzepte der Erzählforschung für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen“⁷³ – ausgehend von Erzähltheorien Vladimir Propps, Tzvetan Todorovs, Algiradas J. Greimas und Roland Barthes⁷⁴. Erwähnenswert ist des Weiteren T. Jägers Dissertation *Die Bilderzählung*, die sich Bilderzyklen des 18./19. Jahrhunderts widmet und zum Schluss kommt, dass es sich bei den analysierten Bildzyklen um „bewußt- und hochstrukturierte eigenständige Bilderzählungen handelt, die ihren Sinngehalt mit rein anschaulichen Mitteln zur Darstellung bringen“⁷⁵ – und nicht nur um Verbildlichungen sprachlicher Botschaften oder Illustrationen⁷⁶. Er nimmt an, dass „auch die bildübergreifende Organisation von Zeit und Sinn einem grundlegenden narrativen Schema unter-

⁶⁸ Schnackertz, *Form und Funktion*, S. 25.

⁶⁹ Frank/Frank, *Zur Erzählforschung*, S. 35.

⁷⁰ Steiner, *Pictures of Romance*, *passim*.

⁷¹ Karpf, *Strukturanalyse*, S. 13 ff.

⁷² Karpf, *Strukturanalyse*, S. 15 ff.

⁷³ Karpf, *Strukturanalyse*, S. 21.

⁷⁴ Karpf, *Strukturanalyse*, S. 23 ff.

⁷⁵ Jäger, *Die Bilderzählung*, S. 133.

⁷⁶ Unter einer Illustration verstehe ich hier und im Folgenden ein Bild, das zu einer Erzählung gehört und die Funktion erfüllt, diese näher zu erläutern oder Inhalte wie Figuren oder einzelne Szenen zu visualisieren und auf diese Weise zu veranschaulichen.

liegt. Das [...] als kulturelle Konstante angesehen werden [kann], die alle Erzähltexte, verbaler, literarischer oder visueller Art, determiniert.“⁷⁷

Ein anderes Problem besteht in der Vagheit der Begrifflichkeiten. Schon W. Steiner bemerkt 1988: „The typical art-historical usage of the term ‘narrative painting‘ is very loose by literary standards.“⁷⁸ Nicht jedes Bild ist also narrativ. In Anlehnung an M. Sauer kann unabhängig von der verwendeten Technik eine Differenzierung nach inhaltlichen Kriterien zwischen Ereignis-, Personen-, Alltags- sowie Landschafts- bzw. Stadtbildern hilfreich sein⁷⁹, von denen lediglich die Ereignisbilder narrativ sind⁸⁰, während es bei Personenbildern, d. h. Bildnissen oder Porträts, in der Regel darum geht, an die dargestellte Person bzw. Personengruppe zu erinnern, sie zu ehren, bekannt zu machen bzw. zu kritisieren und zu verspotten. Unter diese Kategorie fallen im alten Ägypten Herrscherbilder sowie Darstellungen des Grabherrn und seiner Familie oder Mumienporträts. Auch bei altägyptischen Alltags- bzw. Genrebildern geht es nicht um außergewöhnliche Handlungen bestimmter Personen, sodass sie m. E. keine Bilderzählungen sind. Zwar können gezeigte Bewegungen diesen Bildern Dynamik und Lebendigkeit verleihen, das Kriterium *tellability* erfüllen sie jedoch nicht, da im Vordergrund die Wiedergabe typischer, wiederkehrender Situationen und Handlungen als Grundmuster menschlichen Verhaltens und Zusammenlebens stehen. Sie lassen sich in großer Zahl in Gräbern nachweisen und zeichnen sich nicht selten durch Detailreichtum und Vielfalt an Einzelmotiven aus (z. B. Marktszenen, Szenen der Landwirtschaft oder Darstellungen verschiedener Feste). Daher sind sie eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Alltags-, Sozial- und Kulturgeschichte, bilden aber trotz aller Vielfalt keine außergewöhnlichen Ereignisse ab, sondern Alltägliches, wobei sie einen (eher idealisierten) Eindruck sozialer Realität vermitteln.

Landschaftsbilder lassen sich in Ägypten nicht als eigene Gruppe ausmachen; Landschaften und allgemein die Natur fungieren bis auf wenige Ausnahmen

⁷⁷ Jäger, Die Bilderzählung, S. 133.

⁷⁸ Steiner, Pictures of Romance, S. 8.

⁷⁹ Vgl. dazu ausführlich Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 47 ff.

⁸⁰ Vgl. dazu Hager, Das geschichtliche Ereignisbild, S. 1 ff, wo er über das geschichtliche Ereignisbild sagt, es wolle „geschichtliche Wirklichkeit im Bilde des Geschehens vor Augen führen“.

lediglich als Kulisse⁸¹ – beispielsweise Gebäude wie Festungen und Tempel bei Kampf- und Kultdarstellungen oder das Papyrusdickicht bei Szenen der Vogeljagd. Hinsichtlich der Narrativität spielen sie ebenso wenig eine Rolle wie „Stadtbilder“, die es in dem Sinne wie in der modernen Malerei im alten Ägypten ebenfalls nicht gibt. Relevant für visuelle Narrativität sind hingegen Ereignisbilder, da sie sich auf ein außergewöhnliches (historisches) Geschehnis beziehen und dieses im Bild oder in Bildern nacherzählen. In früheren Zeiten sollten sie laut M. Sauer der größtenteils analphabetischen Bevölkerung Nachrichten und Informationen vermitteln, wobei sich immer die Frage der Authentizität stellt. Nur in Ausnahmefällen waren die Produzenten Augenzeugen der Geschehnisse, zudem werden geschichtliche Ereignisse üblicherweise präsentiert, wie sie einleuchtend erschienen oder für Publikum bzw. Auftraggeber angemessen waren; oftmals haben sich Künstler von bereits vorhandenen Bildern inspirieren lassen. Überdies waren speziell im alten Ägypten die Vorgaben für bildliche Darstellungen gerade historischer Ereignisse so eng, dass der Gestaltungsspielraum sehr begrenzt war. Streng genommen sind es meist standardisierte Darstellungen und keine Bilder spezifischer historischer Ereignisse. M. Sauer schlägt deshalb eine weitere Unterscheidung zwischen Ereignis- und Historienbild vor, da Letzteres konkret darauf abziele zu überhöhen oder der Darstellung eine kritische bzw. propagandistische Ausrichtung zu geben.⁸² I. Nagel bezeichnet Historiengemälde als „Auftragskunst“, bei der der „Auftraggeber [...] nicht nur das Thema, sondern auch dessen Deutung“ und den Anbringungsort festlegt.⁸³ Eine solche Differenzierung ist allerdings bei ägyptischen Bildern schwierig bis unmöglich. Während M. Sauer nämlich zwischen nachrichtlicher Beschreibung als Kennzeichen des Ereignisbildes und Historisierung durch Übertragung ins Symbolhafte bzw. überdauernd Bedeutsame unterscheidet⁸⁴, ist eine solche Trennung für das alte Ägypten kaum möglich, weil Bilder generell auf Idealisierung und Überhöhung abzielen. Daher wird im Folgenden die neutralere Bezeichnung „historisches Erzählbild“ verwendet.

⁸¹ Vgl. zu Landschaftsbildern ausführlich Widmaier, *Landschaften und ihre Bilder*.

⁸² Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht*, S. 112 ff.

⁸³ Nagel, *Die lange Herrschaft*, S. 42.

⁸⁴ Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht*, S. 63 ff.

Ein weiterer Bildtyp ägyptischer Bilder sind Karikaturen bzw. satirische Bilder, die sich auf ein Objekt oder eine Aussage konzentrieren, indem sie pointierte, kritische oder tendenziöse Urteile über Personen sowie politische, religiöse oder gesellschaftliche Zustände an ein zeitgenössisches Publikum vermitteln. Primäres Ziel ist, beim Rezipienten Lachen oder Spott hervorzurufen, gleichzeitig können sie ernst, verzweifelt, zynisch oder gar böse wirken.⁸⁵ Hochzeiten waren seit jeher Phasen der Krisen bzw. des Umbruchs und wenngleich das Zeitalter der Reformation als Geburtsstunde der Karikaturen gesehen wird, lassen sich diese wesentlich früher nachweisen. In Ägypten machen Karikaturen und satirische Darstellungen eine nicht zu unterschätzende Zahl aus, weshalb H. Uppendahl Ägypten für das Ursprungsland der Karikatur hält.⁸⁶ Dies macht ein weiteres Problem deutlich: ihre Übersetzung, d. h. die Identifizierung der Personen oder Verhältnisse, auf die sie sich berufen, die Entschlüsselung verwendeter Bezüge, Anspielungen sowie Symbole und somit die genaue Deutung. Zudem besteht ihre primäre Intention nicht im Erzählen, sie wollen pointiert Missstände in Staat und Gesellschaft vor Augen führen. Allerdings kann ohne Kontext manchmal nicht zweifelsfrei gesagt werden, ob eine nicht-narrative Karikatur oder bildliches Erzählen vorliegt. Generell sind viele Bilder aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und es fehlen schriftliche Quellen ägyptischer Erzählungen, die beim Verständnis helfen könnten. Dennoch können Bilder durch rezipientenseitige Narrativierung narratives Potenzial entfalten, selbst wenn dem Betrachter die zugehörige Geschichte unbekannt ist. Erkennt er das visuelle Potenzial, kann sich mittels Fantasie und Vorwissen eine eigenständige Erzählung im Kopf des Rezipienten entfalten, was der folgende Versuch mit Sechstklässlern eines bayerischen Gymnasiums veranschaulicht: Während einer Unterrichtseinheit zu Fabeln wurde ihnen eine altägyptische Bildquelle aus dem Turiner Papyrus 55001 vorgelegt, auf der ein Nilpferd in einem Feigenbaum mit einem Netz Früchte erntet, während ein schwarzer Vogel auf einer am Baum angelehnten Leiter hockt und mit ihm spricht (vgl. Abb. 173). Die Schüler sollten aufgrund ihres Vorwissens und ihrer Fantasie eine Fabel zu

⁸⁵ Für eine Begriffsbestimmung vgl. Plum, *Die Karikatur*, S. 27 ff.

⁸⁶ Uppendahl, *Die Karikatur*, S. 9. Vgl. dazu auch die Kritik bei Boeck, *Inkunabeln*, S. XI; Lucie-Smith, *Die Kunst der Karikatur*, S. 26.

diesem Bild schreiben, sodass es zu einer rezipientenseitigen Narrativierung kam, was die nachfolgende Erzählung dokumentiert:

Das Nilpferd und der Adler

Es trug sich einmal zu, dass ein Nilpferd an einem Feigenbaum mit den herrlichsten Feigen, die es je gesehen hatte, vorbeikam. Aber so sehr sich das Nilpferd auch abmühte, es erreichte die Feigen nicht. Da dachte es bei sich: „Wenn ich nicht so an die Früchte komme, hole ich mir eben eine Leiter.“ Also trottete das Nilpferd zum nächsten Haus und nahm sich heimlich eine Leiter. Dann lief es, so schnell es konnte, zurück zum Baum. Dort lehnte es die Leiter an den Stamm und kletterte langsam und vorsichtig nach oben. Aber kaum war es in dem Gestrüpp aus Ästen, verfang sich sein großer, plumper Körper darin. Zu allem Überfluss fiel auch noch die Leiter um und das Nilpferd war auf dem Baum gefangen.

Es musste lange Zeit um Hilfe rufen, bis es endlich von einem Adler erspäht wurde. Der Adler landete und fragte: „Warum bist du dort oben auf dem Baum?“ Das Nilpferd seufzte: „Ach, ich wollte ein paar von diesen leckeren Feigen probieren, aber ich habe mich in den Ästen verfangen und die Leiter ist auch noch umgekippt. Bitte hilf mir!“ Da machte sich der Adler ans Werk. Zuerst stellte er die Leiter wieder hin, dann flog er zum Nilpferd hinauf und fing an, alle Äste um das Nilpferd herum abzubrechen. Es dauerte etwas länger, bis er das Nilpferd befreit hatte, aber schließlich war es frei. Nun stieg das Nilpferd mit zitternden Beinen die Leiter hinunter und bedankte sich beim Adler.

Man sollte nur das tun, wofür man von Natur aus geschaffen ist.

Mara (11 Jahre)

Narratives Potenzial eines monoszenischen Einzelbildes kann sich durch die rezipientenseitige Narrativierung also selbst dann entfalten, wenn der Betrachter die dazugehörige Erzählung nicht kennt. Es genügt, das Bild als narrativ aufzufassen, die notwendigen Vorkenntnisse über die Gattung und die Fantasie zu aktivieren, um eine Erzählung zu entwickeln. Selbstverständlich kann auf diese Weise nicht die ursprünglich mit der Abbildung verbundene ägyptische Erzählung rekonstruiert werden, jedoch veranschaulicht der Versuch, dass narratives Potenzial in diesem Bild enthalten ist.

2.3 Besonderheiten visueller Narrativität

2.3.1 Grenzen visueller Narrativität

Das Medium Bild hat hinsichtlich der Narrativität im Gegensatz zum komplexeren verbalen und episch-literarischen Erzählen Schwierigkeiten zu bewältigen, die dafür verantwortlich sein dürften, dass visuelles Erzählen erst spät Teil der Erzähltheorie wurde.⁸⁷ Zu diesen Schwierigkeiten zählt medienbedingte A-Temporalität. S. Chatman, die als eine der ersten Wissenschaftlerinnen eine Verbindung zwischen der Erzähltheorie der Literaturwissenschaft und Bildender Kunst herstellte, unterscheidet deshalb zwischen *temporal* und *spatial media*. *Temporal media* beeinflussen die Präsentationszeit dahingehend, dass sie Rezipienten anhalten, an einem vorgegebenen Punkt zu beginnen – bei einem Buch die erste Seite, bei einem Musikstück die Ouvertüre und bei einem Drama die Exposition –, während Bilder oder Skulpturen diese Möglichkeit in der Regel nicht haben und daher zu *spatial media* zählen.⁸⁸ Aufgrund der A-Temporalität können sie zeitliche Erlebnisdimension kaum vermitteln und Zeitabläufe sowie Zustandsveränderungen darstellen.⁸⁹ Hinzu kommt im Fall ägyptischer Bilder, dass Zeit „weitgehend ausgeschaltet wird“⁹⁰, und zwar bewusst. Allerdings verweist G. Pochat auf das „große Paradoxon der ägyptischen Kunst, was den Zeitaspekt betrifft“, das darin besteht, dass „eine Kunst, die prinzipiell das Zeitlich-Räumliche und ihre Bezugnahme zu einem Betrachter zu unterbinden und auszuschalten sucht, dennoch nicht ohne die Kategorie der Zeit auskommt; auch als ‚vorstellig‘ konzipierte Figuren und Szenen haben zeitliche Bezüge und weisen eine Dynamik auf, die zwar nie nach außen, auf einen fiktiven Betrachter gerichtet ist, sondern nur im Bild selbst zur Entfaltung gelangt; aber Zeitlichkeit ist da.“⁹¹ Auch G. Boehm geht vom prinzipiellen Vor-

⁸⁷ Vgl. dazu Steiner, *Pictures of Romance*, S. 3.

⁸⁸ Chatman, *Coming to Terms*, S. 7.

⁸⁹ Einen Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu Zeit in der Kunstwissenschaft liefert Pochat, *Bild-Zeit*, S. 7 ff. Vgl. außerdem den Sammelband der NF Bildkritik *eikones Erscheinungen und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, hg. von E. Alloa.

⁹⁰ Pochat, *Bild-Zeit*, S. 60.

⁹¹ Pochat, *Bild-Zeit*, S. 69.

handensein der Zeitlichkeit aus und stellt sich gegen eine „Prädominanz des Raumes über die Zeit“, da „der Zeitmesser für die Bilderfahrung kein Instrument sein kann, sondern im Betrachter selbst zu suchen ist, in seinem Zeitsinn, einem Vermögen, das aus [...] Bildstrukturen die Erfahrung von Zeit bildet.“⁹²

In einigen Kulturen wurden „Strategien der Verzeitlichung im Bild“ entwickelt, um Zeit in Bilder zu „schmuggeln“⁹³; einzig zeitliche Elemente wie Verweilen, Rafften und Weglassen können nur sehr eingeschränkt umgesetzt werden. Eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit etwa ist kaum möglich. Bilderzählungen müssen umständlicher arbeiten als Literatur und verlangen Szenen und Handlungen gründlich auszustatten und eine bewusste Auswahl dessen zu treffen, was dargestellt und ausgelassen wird. Dies ist leichter, solange Bilderzählungen durch literarisches Vorwissen abgestützt sind, da dann – insbesondere bei Bildreihen – nach Belieben Teile weggelassen werden können, solange das Verständnis durch Text- und Bildkenntnis abgesichert ist. Probleme tauchen bei neuen Geschichten auf⁹⁴, denn Bilder bieten mehr Interpretationsspielraum als Texte⁹⁵ und kommen selten ohne Texterklärungen aus, die die Wahrnehmung steuern und sicherstellen, dass die Darstellungen richtig entschlüsselt werden.

Aufgrund der Ähnlichkeit von Text und Bild ist von einer Bildsprache auszugehen mit der Konsequenz, dass ein Bild ebenso zur Verständigung zwischen Menschen dienen kann wie gesprochene oder geschriebene Sprache. Als Sender fungiert der Bildproduzent, der Betrachter nimmt die Rolle des Empfängers ein und das Bild selbst ist die Nachricht, die bildlich übermittelt wird. Das ikonische Zeichen kann folglich das sprachliche ersetzen und besitzt den Vorteil, dass es meist analog zu seinem Referenzobjekt ist; es ist nicht arbiträr gesetzt, sondern beruht auf vereinbarten Konventionen. Allerdings mangelt es ikonischen Zeichen an Systematik, da der Code, also Vereinbarungen über Struktur und Bedeutung eines bestimmten Zeichenrepertoires, weniger stark reglemen-

⁹² Boehm, *Bild und Zeit*, S. 6. Im Folgenden greift auch er unter anderem auf die Idee des „fruchtbaren Augenblicks“ zurück.

⁹³ Von Hülsen-Esch/Körner/Reuter, Vorwort, S. VIII; sowie dies., *Zeitkonzepte*.

⁹⁴ Kemp, *Ellipsen*, S. 62 f.

⁹⁵ Heimann, *Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung*, S. 79 u. 81.

tiert ist bzw. sich Betrachter über Darstellungsbedingungen und -regeln nicht im Klaren sind.⁹⁶ Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit kann seine grafische Form auf mehrere Arten von Gegenständen verweisen, zum Beispiel die Grundform des Kreises auf Sonne, Mond, Ball, Apfel etc.; je elementarer die Form desto mehrdeutiger das Bildzeichen. Erst Kontexthinweise schränken dieses Referenzpotenzial ein, ansonsten entscheidet der Rezipient intuitiv aufgrund seines Vorwissens, seiner Erwartungshaltung sowie seiner Psyche oder seiner augenblicklichen Stimmungslage, was gemeint ist. Auch kulturelle Prägung und Entwicklungsstand sind entscheidend. Im Laufe seines Lebens bildet jeder Mensch Schemata aus, nach denen er Dinge erkennt und die dazu führen, dass er bei der Betrachtung undefinierter Strukturen und Bilder die eigene Fantasie, Gefühle, Wünsche und Ängste hineinprojiziert (vgl. den Rorschachtest).⁹⁷ Einige Künstler setzen Mehrdeutigkeit bewusst ein; beim Drudeln wird mit der Mehrdeutigkeit und Vagheit gespielt.⁹⁸ Wegen dieser Mehrdeutigkeit von Bildzeichen spricht U. Eco von „schwachen Codes“⁹⁹ und nimmt an, dass jeder Betrachter beim Rezipieren wie bei der Verwendung der Sprache auf Codes zurückgreift, wenngleich bei der Bildbetrachtung weniger bewusst. Wie die Fähigkeit des Umgangs mit sprachlichen Zeichen wird der mit Bildern in der frühen Kindheit erworben und dann (unbewusst) angewandt. Man kann bei Bildern deshalb sowohl von Bildsemantik als auch Bildpragmatik ausgehen. Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft mangelt es jedoch an diesbezüglichen Theorien, lediglich R. Barthes' *Rhetorik des Bildes* stellt einen überzeugenden Versuch dar.¹⁰⁰

Durchgesetzt hat sich die Vorstellung, dass ein Bild als eine Art Text verstanden werden kann – gewissermaßen als „Bildtext“. Für M. Bal sind alle Bilder Texte; sie besitzen eine sinnhafte Oberfläche und können folglich ebenso gelesen und gedeutet werden wie verbale Texte, wobei man in Ermangelung einer eige-

⁹⁶ Scheckel, *Bildgeleitete Sprachspiele*, S. 46.

⁹⁷ Schmidt-Dumont, *Ästhetische Kommunikation*, S. 79.

⁹⁸ Scheckel, *Bildgeleitete Sprachspiele*, S. 43 f.

⁹⁹ Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 217.

¹⁰⁰ Barthes, *Rhetorik des Bildes*, S. 163, erklärt beispielsweise, dass „die Lesungen bzw. die Betrachtungsweisen“ variieren, und „[d]iese Schwankungen [...] von dem unterschiedlichen in das Bild investierten Wissen (praktisches, nationales, kulturelles, ästhetisches Wissen)“ abhängen.

nen Terminologie und Definition weitgehend Begriffe und Theorien der Literaturwissenschaft übernimmt. Wie H. Burkhardt betont, impliziert die Verwendung des Textbegriffs, dass ein Kontext gleichermaßen bei Sender und Empfänger vorausgesetzt werden kann, der sowohl auf individuellen Erfahrungen und Erlebnissen beruht als auf gesellschaftlich vermittelten und historisch bedingten Wahrnehmungs- und Denkstrukturen.¹⁰¹ In Abhängigkeit von diesen Vorbedingungen auf Seiten des Bildbetrachters kann sich das Verständnis eines Bildes sogar ändern, d. h., es kommt zur erwähnten Offenheit, die mehrere Deutungen zulässt. H. J. Heringer erklärt dies mit der Neutralität des Dargestellten und nimmt an, dass statische Bilder und Situationen offen sind und ihr Verständnis sich in Abhängigkeit davon ändert, was vorangeht und folgt.¹⁰² Das betrifft auch Einzelbilder, denn ein aus seinem originären Kontext herausgelöstes Bild kann anders gedeutet werden als es die ursprüngliche Absicht des Produzenten war, sodass das Verhältnis zu den übrigen Komponenten in der Bildumgebung eine nicht zu unterschätzende Rolle hinsichtlich der Frage der Narrativität und Interpretation spielt; dasselbe Bild kann in unterschiedlichen Zusammenhängen als narrativ wie nicht-narrativ aufgefasst werden.

Dem Prozess der Bildwahrnehmung vom Sehen zur Interpretation empfangener Reize widmet sich auch die Werbegrafik, die untersucht, was bei der Bildbetrachtung in Sekundenschnelle vorgeht: Bilder werden mit den Augen systematisch abgetastet, wobei zunächst die Punkte mit dem größten Informationswert – oder aber als interessant empfundene Details – fixiert werden. Neben Sozialisation und Vorerfahrungen spielen dabei die Bedingungen, unter denen Wahrnehmung stattfindet, eine Rolle; von ihnen hängt ab, was als wichtig eingestuft wird. Wahrgenommene Details führen zu bestimmten Erwartungen, welche die nächste Augenbewegung beeinflussen, sodass es zum Beispiel durch Vergleiche mit bekannten Formen und der vermuteten Bedeutung zur Selektion kommt. Der Prozess der Bildwahrnehmung unterscheidet sich nicht von dem beim Lesen von Texten, die Zeile für Zeile abgetastet und zu größeren Sinneinheiten und Handlungszusammenhängen zusammengefasst werden, die Informationsaufnahme wird in beiden Fällen vom Gehirn gesteuert. Bei der Bildbetrachtung

¹⁰¹ Burkhardt, *Bildtexte*, S. 13 f.

¹⁰² Heringer et al., *Einführung in die praktische Semantik*, S. 299.

werden aus wahrgenommenen Einzelementen eines Bildes Superzeichen erster und zweiter Ordnung. Superzeichen erster Ordnung entstehen, indem Linien und Farben zu Figuren und Gegenständen zusammengefügt und mit Bedeutung gefüllt werden, woraufhin in einem zweiten Schritt – etwa durch Erkennen von Körpersprache – Handlungen entschlüsselt werden, i. e. Superzeichen zweiter Ordnung. Der Raum, in dem sich die Handlungen abspielen, bildet das Superzeichen dritter Ordnung. Sind mehrere Einzelbilder Stationen einer durchlaufenden Handlung, spricht man von Superzeichen vierter Ordnung und Nebenhandlungen sind Superzeichen fünfter Ordnung.¹⁰³

Bei der Bildbetrachtung muss allerdings unterschieden werden zwischen Inhaltsverstehen und rekonstruiertem Verstehen, d. h. zwischen dem, was das Bild abbildet, und dem, als was es gilt, welche pragmatische Funktion es erfüllt. Folglich kann man den Inhalt verstehen, das Bild jedoch nicht, da Verstehen meist Vorwissen er-



Abb. 6: Redewendungen

fordert, das über den dazugehörigen Kontext erschlossen werden kann und häufig vom gesellschaftlichen Umfeld abhängig ist. Das veranschaulichen bildliche Realisationen kulturspezifischer Redewendungen (Abb. 6): Zwar wird der Inhalt verstanden, wenn man etwa einen Mann erkennt, dem im Laufen der Kopf abfällt bzw. der ihn in einen Erdhaufen steckt, aber die Entschlüsselung des Sinns ist nur über die zugehörigen Redewendungen erfassbar, nämlich „den Kopf verlieren“ bzw. „in den Sand stecken“.¹⁰⁴

Textzeugnisse belegen, dass sich schon Bildschaffende früherer Zeiten der Deutungsschwierigkeiten bewusst waren. Ein Brief des Italieners Giovanni Battista Adriani (1511-1579) an den Kunstmäzen Francesco de Medici enthält Überlegungen bezüglich der Eignung literarischer Vorlagen für die Umsetzung in ein Einzelbild oder eine Bildfolge und den Hinweis, Texte auszuwählen, von denen der Betrachter Kenntnis habe, da laut Adriani bekannte Geschichten mehr

¹⁰³ Schmidt-Dumont, *Ästhetische Kommunikation*, S. 75 ff.

¹⁰⁴ Scheckel, *Bildgeleitete Sprachspiele*, S. 48 m. Abb. B16 u. 17.

erfreuen als unbekannte, bei denen sich der Betrachter lediglich am künstlerischen Wert des Bildes ergötzen könne, ohne es zu verstehen.¹⁰⁵ Dennoch haben italienische Maler dieser Epoche immer wieder auf weniger bekannte Textvorlagen zurückgegriffen und als Lesehilfen kürzere Inschriften oder längere Textpassagen beigefügt¹⁰⁶, damit – wie G. Schmidt-Dumont es ausdrückt – der „noch wie ein Boot auf dem Wasser frei treibende Sinn des Bildes [...] durch einen beigegebenen Text auf eine bestimmte Interpretation festgelegt werden [kann]; es kann nicht mehr jede beliebige individuelle Interpretation herausgelesen werden. Ohne interpretationslenkende Beigaben ist ein Bild redundant, d. h. es erzählt viele verschiedene Geschichten.“¹⁰⁷ Ohne Lesehilfen kann es nur den Anstoß für individuelle und vor allem produktive Rezeption liefern, die aus einem Einzelbild oder einer Abfolge von Bildern eine Bilderzählung werden lässt; diese verdankt ihre Eigenheit Bewusstseinsleistungen, Vorlieben oder Kenntnissen des jeweiligen Rezipienten. Offenheit bzw. Mehrdeutigkeit kann aber ihren Reiz haben, sodass Künstler gezielt Interpretationsspielräume lassen. Unbestimmtheiten oder Leerstellen werden in literarischen Erzählungen und Bilderzählungen als Kunstform eingesetzt. Bei bildlichen Darstellungen unterscheidet man mit W. Kemp innere und äußere Leerstellen: Innere Leerstellen sind „eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang“, äußere oder Ellipsen sind „die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist.“¹⁰⁸ Durch Aneinanderreihung mehrerer Bilder ist trotz Leerstellen meist möglich, eine Ereignissequenz zu erzeugen, d. h. eine Beschreibung des Anfangszustandes, des Übergangs und des Endzustands. Prinzipiell lässt sich eine Sequenz mittels eines einzigen Bildes, auf dem ein Ereignis dargestellt ist, realisieren.¹⁰⁹ Laut H. Burkhardt werden nämlich in narrativen Bildtexten „Zustände und Ereignisse vorwiegend in der semantischen Dimension wahrgenommen [...] durch bestimmte Handlungsträger.“¹¹⁰ Als solche können Menschen, aber auch Tiere oder unbelebte Objekte fungieren, die

¹⁰⁵ Vasari, *Lo zibaldone*, S. 301 (*non vidi*).

¹⁰⁶ Kliemann, *Programme*, bes. S. 83 ff.

¹⁰⁷ Schmidt-Dumont, *Ästhetische Kommunikation*, S. 84.

¹⁰⁸ Vgl. dazu Kemp, *Ellipsen*, S. 67.

¹⁰⁹ Van Dijk et al., *Prolegomena*, S. 376.

¹¹⁰ Vgl. dazu ausführlich Burkhardt, *Bildtexte*, S. 49.

personifiziert werden. Zusammen mit von ihnen ausgeführten Handlungen entsprechen sie Subjekt und Prädikat in einem Satzgefüge und somit Nominal- oder Verbalphrasen in einem Bild-Satz. Mehrere Bild-Sätze können durch kohärente Verknüpfung Sequenzen als neue syntagmatische Einheiten bilden, wodurch sich ein statisches Bild dynamisieren lässt.¹¹¹

In anderen Bereichen treten Grenzen visuellen Erzählens deutlicher hervor, wenn nämlich inhaltliche und syntaktische Narreme der Darstellung und Sinnintegration umgesetzt werden sollen. Denn Bilder sind auf die Repräsentation der sichtbaren Oberfläche beschränkt, was die Veranschaulichung von Sinnzusammenhängen erschwert. Indirektes Hilfsmittel sind zwar Mimik, Gestik oder Allegorien, problematisch wird es aber bei Kausalität oder Teleologie, weil man ohne hilfreiche Vermittlung von Handlungsmotivationen oder Erzeugung von Spannung auskommen muss.¹¹² Dennoch zeigen jüngere methodologische Untersuchungen, dass speziell Gestik ein eigenständiges künstlerisches Mittel der Bilderzählung ist. Laut U. Rehm ist sie mehr als ein Rede begleitendes Mitteilungsorgan, Gestik kann Sprache bis zu einem gewissen Maße ersetzen, und zwar „als Medium, das dazu beitragen sollte, eine Handlung plausibel vorzustellen.“¹¹³ Gesten besitzen als künstlerischer Code der Bilderzählung zeichenhaften Charakter, sodass mittels einer methodologischen Basis für die Interpretation die Aussagen verstanden¹¹⁴ und selbst Emotionen ausgedrückt werden können, da Mimik, Körperhaltung, Handlungen oder Anzeichen physiologischer Reaktionen dargestellter Handlungsträger Rückschlüsse auf Gefühle zulassen.

Allerdings erfordert die korrekte Deutung von Mimik und Gestik kulturspezifisches Wissen. B. Dominicus' zeigt in *Gesten und Gebärden*, dass sich einige ägyptische Gesten deuten lassen, beispielsweise der ausgestreckte Zeigefinger als Zeichen beschwörender Abwehr, der „in Verbindung mit der Hand oder Faust am Mund wohl die Rezitation von Zauberformeln beim Geleit der Herde durch das Wasser“ ausdrücken soll. Streckt eine Figur ihre Hand mit angewinkeltem oder durchgestrecktem Arm aus, der bis über Schulterhöhe erhoben sein

¹¹¹ Vgl. dazu ausführlich Burkhardt, Bildtexte, S. 49 f.

¹¹² Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 54 f.

¹¹³ Rehm, Stumme Sprache, S. 366.

¹¹⁴ Vgl. dazu ausführlich Rehm, Stumme Sprache.

kann, wobei der Daumen hoch nach vorne gerichtet ist (Abb. 7a), liegt ein Redegestus vor. Bei Rufen wird eine Hand an den Mund gehalten, die andere führt (häufig) eine weisende Geste aus (Abb. 7b).¹¹⁵ Der Mund von Menschen bleibt bei Rede- oder Rufgesten geschlossen, wohingegen sprechende Tiere in Bildern ihr Maul oft zum Sprechen geöffnet haben. Auch bei ihnen kann man typische Gesten des Redens oder Rufens nachweisen.

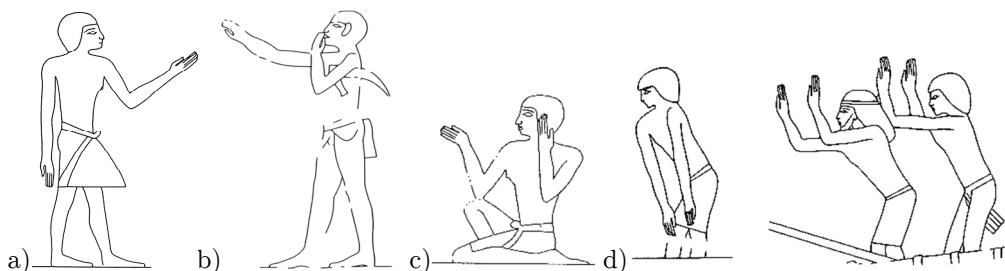


Abb. 7a: Rede- bzw. Rezitationsgeste; 7b: Rufgeste; 7c: Geste der Sänger;
7d: Verehrungs- und Begrüßungsgesten

Im Zusammenhang mit Musik und Tanz lassen sich weitere Gesten herausarbeiten wie der üblicherweise nach vorne ausgestreckte Arm beim Singen, während die andere Hand ans Ohr gehalten wird (Abb. 7c).¹¹⁶ Andere Gesten drücken eine innere Haltung wie Ehrfurcht, Freude, Trauer, Not oder Verzweiflung aus. Beispielsweise stehen Menschen zum Ausdruck der Verehrung vornübergebeugt oder knien mit gesenkten oder erhobenen Armen (Abb. 7d).¹¹⁷ B. Dominicus klassifiziert ägyptische Gesten und Gebärden mittels folgenden Grobschemas (Abb. 8).

¹¹⁵ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 77 ff.

¹¹⁶ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 103 ff. u. 167 ff.

¹¹⁷ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 1 u. 21 ff.

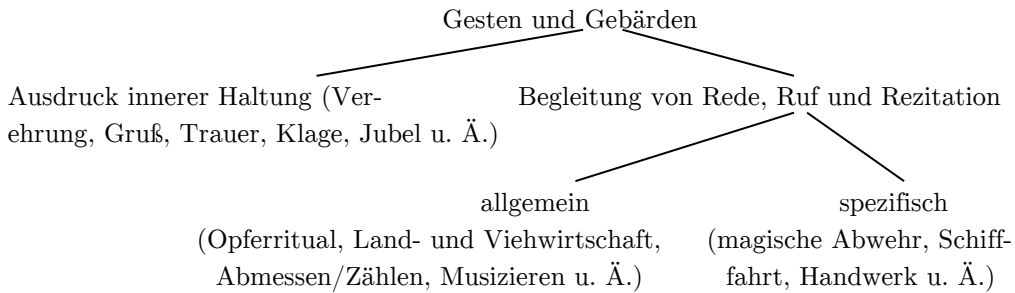


Abb. 8: Klassifizierung ägyptischer Gesten und Gebärden

Sie resümiert, dass „Gesten und Gebärden [...] zu allen Zeiten die Verständigung durch das Wort begleitet [haben], sie können sie auch ersetzen.“¹¹⁸ Daher lassen Gesten und Gebärden in einigen Fällen Rückschlüsse auf die emotionale Verfassung zu, sie können aber mehrdeutig sein und nur mit Hilfe der Beischriften korrekt gedeutet werden, was vor allem für Darstellungen des Toten- und Götterkults gilt, wo ihrer Ansicht nach „eine Bestimmung selbst für gleichartige, in anderem Kontext bereits erklärte Gesten nicht erfolgen“¹¹⁹ kann.

Auch sprachliche Direktiven wie Beischriften, die den Umfang längerer Texte haben können¹²⁰, helfen, Nachteile gegenüber dem literarischen Medium bis zu einem gewissen Grad auszugleichen. Speziell Texte sind als Lesehilfen in Ägypten weit verbreitet, denn ein Großteil der Bilder wird mit Texten kombiniert. Nicht nur bei Ritualdarstellungen, auch bei Schlachtenbildern sind Bilder und Texte zu einer Einheit zusammengefügt und bei Alltagsszenen sind Dialoge abgebildeter Personen oft in Schriftform integriert. Bei modernen Bildern wird überdies mit Zeitsymbolen (z. B. Uhr, Kalender) gearbeitet, um zeitliche Abläufe zu verdeutlichen. Laut M. Bal können Zeit bzw. -abläufe auch ohne Hilfen bildlich realisiert werden. So genannte „sticky images“ halten den Betrachter fest und bringen durch diese Betrachtungszeit das Narrem „Zeit“ ins Bild.¹²¹ Daneben verweist sie auf Bilder und Objekte der Bildenden Kunst, die sich mit

¹¹⁸ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 184.

¹¹⁹ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 180 u. 184.

¹²⁰ Kemp, Ellipsen, S. 80.

¹²¹ Bal, Quoting Caravaggio, S. 166 ff. m. Abb. 6.2.

der Zeit verändern, indem sie vergammeln oder verfallen und so das Zeit-Narrem realisieren¹²² wie die Wachsskulpturen des Schweizer Urs Fischer, riesige Kerzen, die während der Ausstellung herunterbrennen, sich somit über einige Wochen hinweg verändern und zerstören.¹²³ Jedoch sollten solche modernen Theorien nicht einfach auf altägyptische Darstellungen übertragen werden. Dies betrifft speziell Fokalisation, die laut M. Bals im bildlichen Medium umgesetzt werden kann, sofern sich ein Erzähler nachweisen lässt: „In painting, the abstract expressionism of artists like Pollack and de Kooning, by virtue of the emphatic inscription of the hand of the artist, comes close to being ‘first-person’ narrative. This tells the story of its making, and the various layers or splashes of paint ‘tell’ about the temporally distinct phases of the making. In contrast, images that eliminate references to the painting process present their objects, or contents, in a ‘third-person’ mode.”¹²⁴ Dass altägyptische Kunsthandwerker wie Paul Jackson Pollock (1912-1956) als Erzähler in Erscheinung treten und über die Erkennbarmachung einzelner Phasen des Arbeitsprozesses eine Geschichte erzählen, ist auszuschließen – zumal sie üblicherweise im Hintergrund blieben und selten ihre Namen bekannt sind.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass bildliches Erzählen mit gewissen Schwierigkeiten gegenüber komplexerem verbalem und episch-literarischem Erzählen zu kämpfen hat, diese Nachteile jedoch durch Lesehilfen teilweise ausgeglichen werden können. Einschränkungen bleiben allerdings, zum Beispiel die Darstellung abstrakter Sachverhalte (Frieden, Freiheit, Menschlichkeit etc.), Indefinita wie „alle“ sowie Zeitangaben wie „immer“. Auch die Vermittlung von Sinneseindrücken wie Geschmack oder Geruch ist nahezu unmöglich. Auf der anderen Seite verfügt visuelles Erzählen über Vorteile gegenüber komplexerem verbalem bzw. episch-literarischem Erzählen, wo man sich bei Personen, Landschaften und Objekten auf möglichst anschauliche, detaillierte verbale Beschreibungen beschränken muss, die nicht immer das Bild im Kopf des Rezipienten erzeugen, das der Sender intendierte. Darin besteht zweifellos der Vorteil

¹²² Bal, Quoting Caravaggio, S. 168 ff.

¹²³ Vgl. zu dieser Vorstellung von Zeit im Kunstwerk auch Grüny, *Komplizierte Gegenwart*, bes. S. 40 f.

¹²⁴ Vgl. dazu ausführlich Bal, Quoting Caravaggio, bes. S. 177 ff.

bildlichen Erzählens: Der Sender hat ungleich bessere Möglichkeiten, dem Rezipienten vor Augen zu führen, was er selbst im Sinn hat. Je komplexer das Beschriebene desto stärker treten Vorzüge der visuellen Erzählung hervor. Das betrifft nicht nur Formen, sondern auch Farben; der Spielraum der Bilder ist diesbezüglich wesentlich höher, was abermals die Grundannahme bestätigt, dass der Prototyp hinsichtlich der Wertigkeit keineswegs über visuellem Erzählen steht, sondern jedes Medium spezifische Möglichkeiten zur Vermittlung einer Geschichte besitzt und die verschiedenen Medien gleichrangig sind.

2.3.2 Typen narrativer Bilder

Trotz grundsätzlicher Gleichrangigkeit einzelner Medien, in denen Erzählungen umgesetzt werden können, gibt es gemäß der Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität Unterschiede und Abstufungen.¹²⁵ Je nachdem wie die narrativen Leistungsmöglichkeiten im Einzelfall genutzt werden, können weitere Differenzierungen möglich und sinnvoll sein, da nicht alle Bilder – in gleichem Maße – die narrativen Möglichkeiten visueller Narrativität ausschöpfen müssen oder können. Neben einer medienunabhängigen Erzähltheorie für visuelles Erzählen sollte deshalb eine medienspezifische Theorie angewandt werden. So unterscheidet A. K. Varga beim bildlichen Medium aufgrund der unterschiedlichen Realisationsmöglichkeiten der einzelnen Narreme in zwei Ordnungsprinzipien mit vier Kategorien narrativer Bilder.¹²⁶ Daraus ergibt sich eine Typologie, bei der zuerst zwischen Bildreihen und Einzelbildern differenziert wird und dann bei Bildreihen weiter zwischen mehrsträngigen (Typ 1) und einsträngigen (Typ 2) Handlungen und bei Einzelbildern zwischen pluriszenischen (Typ 3) und monoszenischen Bildern (Typ 4) unterschieden wird (Abb. 9).

¹²⁵ Vgl. dazu Schnackertz, Form und Funktion, S. 115.

¹²⁶ Varga, Visuelle Argumentation.

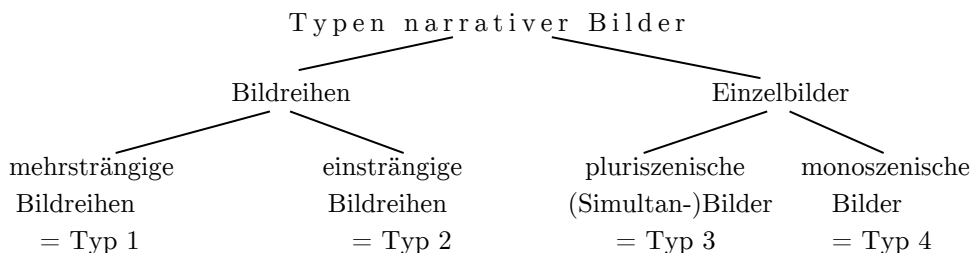


Abb. 9: Typen narrativer Bilder

Innerhalb der Bildreihen können mit F. Wickhoff in Abhängigkeit von der Erzählweise drei Unterformen untergliedert werden: komplettierende, kontinuierende und distinguierende Erzählweise. „Die ‚komplettierende‘ Erzählweise, die älteste, die schon im Vorderen Orient und Ägypten vorkommt, führt alles vor Augen, was zu einer Handlung gehört. Aus ihr entwickelt sich die ‚distinguierende‘, die Einzelszenen nebeneinanderstellt. Erst im zweiten Jahrhundert des römischen Kaiserreichs entsteht schließlich die ‚kontinuierende‘, die eine fortlaufende Handlung in einheitlichem Zusammenhang zeigt“¹²⁷, wie man sie auf der Trajansäule in Rom findet (vgl. Abb. 11). Allerdings entspricht laut J. Karpf „der Unterschied zwischen ‚kontinuierendem‘ und ‚distinguierendem‘ Erzählstil [...] nicht zwangsläufig dem zwischen Bildzyklus und Einzelbild. Ein Zyklus kann sich aus Einzelbildern zusammensetzen, die ausgewählte Momente einer Handlung zur Darstellung bringen – in diesem Fall ist er dem distinguierenden Erzählstil verpflichtet. Wo aber das Ineinandergreifen der Handlungsmomente durch das ‚innere Organisationsprinzip der Bildsprache‘ zur Anschauung kommt, liegt Wickhoffs ‚kontinuierender‘ Stil vor.“¹²⁸

Die Unterteilung in K. Varga vier Grundtypen scheint der vielversprechendste Ansatz zu sein, wenngleich dieses Schema nicht unumstritten ist. T. und

¹²⁷ Vgl. dazu Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 40

¹²⁸ Karpf, Strukturanalyse, S. 13. Von „kontinuierende[r] Darstellungsweise“ spricht Wickhoff, Römische Kunst, S. 126, wenn ein Kunstwerk das Gefühl erzeugt, „einer ununterbrochenen Folge von Ereignissen zugesehen zu haben“, was er an der Trajansäule veranschaulicht, ebd., S. 124 ff. Beim „innere[n] Organisationsprinzip der Bildsprache“ zitiert J. Karpf Clausberg, Codex Aureus, S. 31 (*non vidē*).

H. Frank weisen darauf hin, dass sich nicht alle Bildgattungen einfügen lassen wie der Flügelaltar und das Triptychon: „Um dem Gläubigen die Heilsgeschichte nahezubringen, erzählen die Tafeln des Flügelaltars sowohl mit monoszenischen wie pluriszenischen Einzelbildern, das Ganze aber (zu dem auch Figuraldarstellungen gehören, die überhaupt nicht erzählen) ist grundsätzlich mehr als eine Bildreihe, es ist eine Komposition, die dem Einzelbild mit besonderen, nur dieser Gattung eigenen Mitteln seinen Platz im Ganzen zuweist.“¹²⁹

Innerhalb der vier Grundtypen ist die werkseitige Narrativität (vgl. dazu Abb. 2) am stärksten bei Bildreihen ausgeprägt, da der Betrachter intuitiv versucht, die aufeinander folgenden Bilder in einen Zusammenhang narrativer Art zu bringen. Sogar isoliert stehende Bilder lassen sich durch Vorwissen und/oder Fantasie zu einer Geschichte zusammenfügen. Beispielsweise könnte anhand eines Fotoalbums die Geschichte einer Familie erzählt werden¹³⁰ und psychologische Experimente haben gezeigt, dass durch die Reihung von Bildern im Kopf des Betrachters Erzählungen entstehen können, die es davor nicht gab.¹³¹ Dies setzt allerdings aktives, kombinierendes Bild-Lesen voraus, da sich eine Bildgeschichte im Gegensatz zum Film keinem passiven Rezipienten erschließt; oberflächliches, konsumierendes Wiedererkennen bekannter Bilder genügt nicht.¹³²

Die besondere Erzählweise der Bildreihen basiert auf einem Verhältnis von Redundanz und Innovation. Redundanz meint, dass sich bestimmte inhaltliche, d. h. visuelle, Elemente wiederholen und wiedererkannt werden (z. B. handelnde Personen oder Gegenstände). Diese weitgehende Personen-, Orts- und Handlungsidentität erzeugt einen Rahmen und verleiht der Erzählung einen homogenen Charakter, sodass die Bilder als zusammenhängend erkannt werden (Abb. 10). Unter Innovation versteht man das Einführen neuer Bildzeichen sowie deren Modifikation bzw. neue Zuordnung. Dies soll zum Nachdenken anregen darüber, warum die Veränderungen vorgenommen wurden, und zum Vergleich des alten Bildes mit dem neuen, um Leerstellen zu entdecken und zu

¹²⁹ Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 41 f.

¹³⁰ Pandel, Comics, S. 347.

¹³¹ Muckenhaupt, Text und Bild, S. 191.

¹³² Grünewald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 48.

schließen. Das setzt jedoch voraus, dass Kausalitäten erkannt werden, um Gefühle der Personen richtig deuten zu können.¹³³

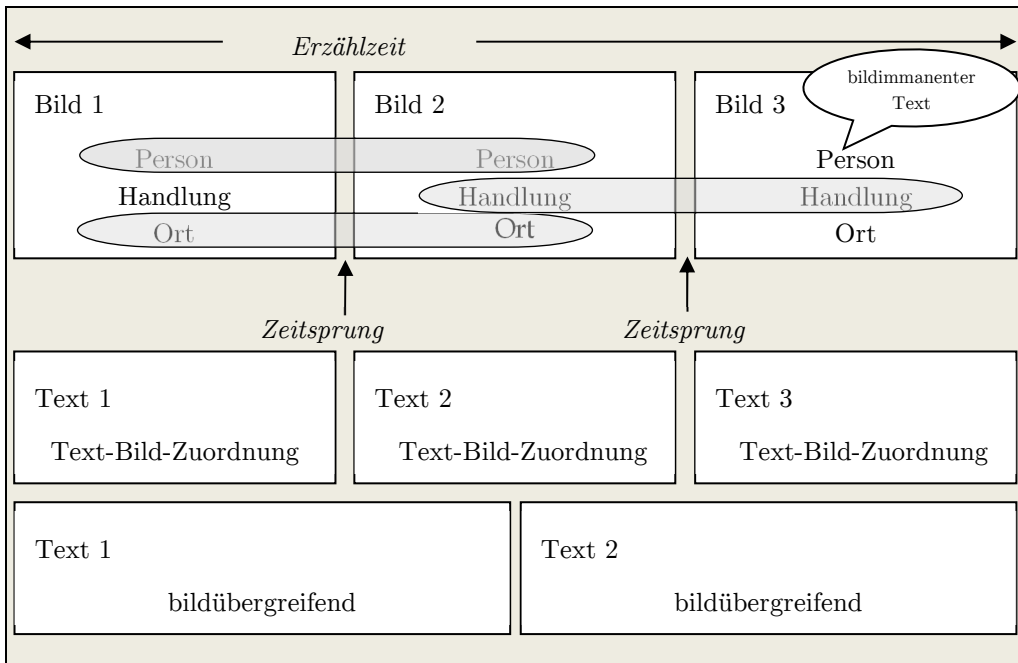


Abb. 10: Narrative Logik der Bildgeschichte

Heutzutage finden Bilderzählungen vor allem bei Kinderbüchern Verwendung. Die Geschichte der Bilderzählungen beginnt allerdings viel früher, als der Anteil der Analphabeten wesentlich höher war und bildliche Erzählungen eine Möglichkeit waren, Geschichten weiterzugeben. Ein Beispiel aus der römischen Antike ist die bereits erwähnte 113 eingeweihte Trajanssäule in Rom: Mit ihrem circa zweihundert Meter langen Bildfries erzählt sie in Form einer fortlaufenden Bildreihe die Geschichte der Dakerfeldzüge der Jahre 101-102 und 105-106 bis zur Provinzialisierung Dakiens in 155 Szenen mit mehr als 2500 Figuren, die sich über fast dreißig Meter in die Höhe winden (Abb. 11).¹³⁴

¹³³ Grünewald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 30.

¹³⁴ Vgl. dazu ausführlicher Florescu, Die Trajanssäule.



Abb. 11: Trajanssäule (Ausschnitt)

Die Bilder der Trajanssäule sind heute nicht mehr in ursprünglicher Form erhalten. Die Bemalung ist verblasst und mit der Polychromie ging sicherlich etwas von der Anschaulichkeit verloren und damit vom einstigen Eindruck, den die Bilder auf Betrachter gemacht haben. Außerdem war die Säule in der Antike nicht völlig freistehend, sondern befand sich in der Senke zwischen Quirinal und Kapitol, wo sie von Portiken und den Bibliotheksgebäuden umgeben war. Da die Terrassen der umliegenden Gebäude begehbar waren, konnte man vom erhöhten Standpunkt aus mehr Einzelheiten erkennen als heute vom Fuß der Säule aus, wo die Erzählung beginnt und sich chronologisch in Spiralwindungen an die

Spitze zum Abbild des Kaisers emporschraubt.¹³⁵ Überdies ist aufgrund der spiralförmigen Anordnung der einzelnen Szenen um die Säule herum nahezu unmöglich, dem Fortgang der Handlung mit den Augen zu folgen. Die Bilder kommen ohne Beischriften aus, sodass die Säule mit ihrer sich in die Höhe windenden Bildfolge an eine monumentale Bilderbuch- oder Filmrolle erinnert.¹³⁶

Ein weiterer prominenter Beleg ist der farbig bestickte Bildfries auf dem Teppich von Bayeux, der 1066 in Canterbury vermutlich im Auftrag von Odo, dem Bischof von Bayeux und Halbbruder Wilhelms des Eroberers, angefertigt wurde. Der mit farbigen Wollfäden bestickte Leinenstreifen erzählt auf fast siebenzig Metern Länge und durchschnittlich einem halben Meter Breite Ereignisse zwischen 1064 und der Eroberung Englands im Jahre 1066 in der Schlacht bei Hastings durch Wilhelm den Eroberer.¹³⁷ Das Ende ist beschädigt, insgesamt

¹³⁵ Vgl. dazu auch Kapitel II.4.2.

¹³⁶ Vgl. dazu ausführlich Brilliant, *Visual Narratives*, S. 90 ff.

¹³⁷ Vgl. dazu ausführlicher Kuder, *Der Teppich von Bayeux*; sowie für weitere Beispiele aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit Goetz, *Ein Konstantin- und Silvesterzyklus*.

befindet sich das Stück jedoch in gutem Erhaltungszustand. Die monoszenische Bildreihe fällt unter die Kategorie „historisches Ereignisbild“, da (tatsächliches) geschichtliches Geschehen erzählt wird. In kontinuierlicher Darstellungsweise werden einzelne Handlungsteile im Bild umgesetzt, wobei ergänzend Beischriften eingefügt sind, mit deren Hilfe sich konkrete Personen und Orte ausmachen lassen.¹³⁸ So wird in einer Szene der Kampf um die Burg bzw. Stadt Dinan erzählt, die im Bild erkennbar von einer hölzernen Palisade vor den anrückenden Truppen Wilhelms des Eroberers geschützt ist. Dabei fallen zwei Soldaten auf, die versuchen, die Festungsanlage mit Fackeln in Brand zu setzen, und auf der Mauer sieht man Wilhelms Widersacher Conan, der in Richtung des Feindes eine Lanze mit einem Schlüssel an der Spitze streckt. Diesen nimmt Wilhelm mit seiner Lanze entgegen (Abb. 12).

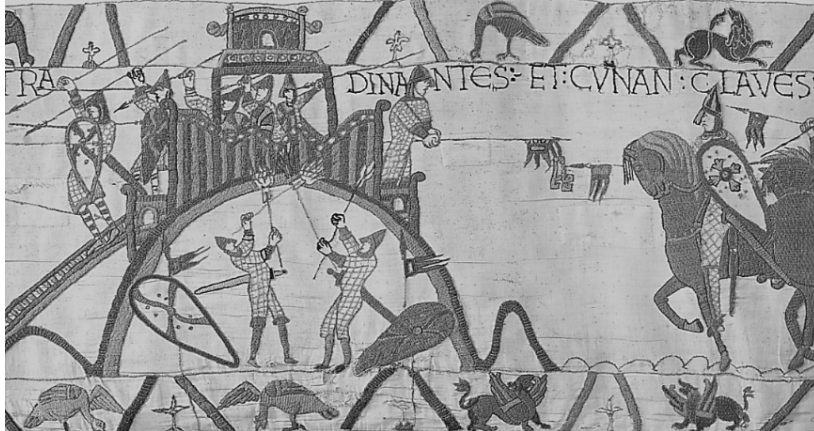


Abb. 12: Szene der Schlüsselübergabe

Im beigefügten Text heißt es: „HIC MILITES VVILLEMLMI : DVCIS : PVGNANT : CONTRA DINANTES :- ET : CVNAN : CLAVES : PORREXIT :-“ (Hier kämpfen die Soldaten Herzog Wilhelms gegen die Leute von Dinan und Conan überreicht die Schlüssel.). Offenbar sind Wilhelms Gegner zu diesem Zeitpunkt zur Übergabe der Anlage bereit. Nach erfolgreicher Belagerung stehen sich Wilhelm und Harold in der nächsten Bildszene in ihren Rüs-

¹³⁸ Da am Ende vermutlich zwei Bildfelder fehlen, könnte zum Schluss die Krönung Wilhelms dargestellt gewesen sein.

tungen gegenüber und Harold wird von Wilhelm zum Ritter geschlagen; Wilhelm legt eine Hand auf Harolds Kettenpanzer und die andere an dessen Helm, was ausdrückt, dass Harold sein Vasall wird.¹³⁹

Auch in der Gegenwart gibt es derartige Bilderzählungen, darunter monoszenische Bildreihen, die vollständig ohne Text auskommen, wie A. Gallands und N. Glaveloux' *Les dessous du sable*, wo in einer monoszenischen Bildreihe erzählt wird, wie sieben Personen frühmorgens am Strand unter dem Sand ein großes, fremdartiges Gebilde entdecken, das sie immer weiter ausgraben, um es anzusehen und anzufassen. Es regt sie an zum Entdecken, Spielen oder Träumen und verändert sich im Laufe des Tages, bis es am Abend langsam verschwindet und wieder mit Sand bedeckt ist. Die Bilderzählung ist bewusst darauf ausgelegt, dass Assoziationen und Hypothesen der Betrachter in unterschiedliche Richtungen gehen und voneinander abweichende Geschichten entstehen können. Lediglich der rote Faden wird von allen Rezipienten gleichermaßen erkannt (Abb. 13).¹⁴⁰



Abb. 13: Drei Szenen mit dem Gebilde im Sand

Eindeutiger werden Bildergeschichten, wenn Darstellungen auf wenige prägnante Motive oder Figuren beschränkt sind, die sich innerhalb der Bildreihe nicht

¹³⁹ Grape, *Der Teppich von Bayeux*, S. 115.

¹⁴⁰ Thiele, *Das Bilderbuch*, S. 71 f.

stark verändern, sondern immer wieder auftauchen und einen Wiedererkennungswert als Hauptmotiv besitzen. So entsteht aus drei Elementen eine Verweiskette: die Setzung, bei der die Figur zum ersten Mal auftaucht, der (unmittelbare) Verweis, bei dem sie zum zweiten Mal erscheint und dabei auf die Setzung verweist, sowie die Wiederaufnahme und damit der unmittelbare Verweis. Selbst wenn eine Figur beim Verweis selten identisch mit der Setzung ist, da sie beispielsweise eine andere Position eingenommen oder sich ihre Mimik und Gestik verändert hat, wird sie aufgrund ihrer Charakteristik vom Betrachter wiedererkannt; häufig genügt ein Teil der Figur. Durch ein derartiges Verweissystem können Einzelbilder zu ganzen Erzählungen zusammengefügt werden – ein Prinzip, das insbesondere Comics nutzen.¹⁴¹

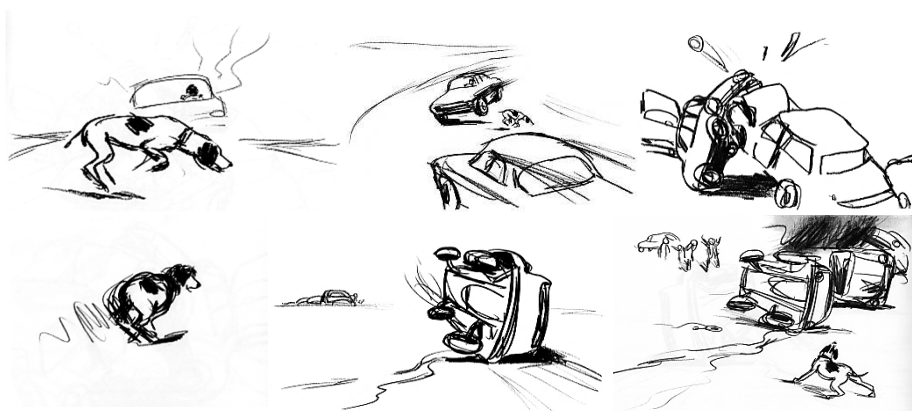


Abb. 14: *Hundeleben*

Unvermeidbar ist dabei eine Lücke („Hiatus“), ein Zeitsprung, zwischen den einzelnen Bildern, die ausdrückt, dass nicht visualisierte Zeit vergangen ist und der Erzähler eine Selektion vorgenommen hat, weil diese Phase für ihn keine Relevanz besitzt; dieser Hiatus lässt sich weder hinsichtlich seiner Ausdehnung noch seiner Qualität näher bestimmen.¹⁴² Sie steht für nicht-erzählte Zeit, die durch eigene Assoziationen gefüllt werden muss, was bei kleineren Zeitsprüngen problemlos möglich ist. Gerade durch Lücken entsteht eine fortschreitende Er-

¹⁴¹ Pandel, Comics, S. 347 ff.

¹⁴² Vgl. dazu Pandel, Comics, S. 343.

zählung, denn das einzelne Bild ist im Grunde statisch, erst durch Aneinanderreihung sowie dabei entstehende Lücken entwickelt sich eine Erzählung¹⁴³ wie bei der monoszenischen Bildreihe *Hundeleben* von M. Martin.¹⁴⁴ Auf 55 Seiten erzählt die belgische Künstlerin allein in Bildern die Geschichte eines Hundes, der von seinem Besitzer ausgesetzt wird, umherirrt und einen Verkehrsunfall verursacht (Abb. 14). Ähnlich arbeitet N. Heidelberg in der Erzählung *Albrecht Fafner fast allein*, die zwischendurch seitenlang nur mittels einer monoszenischen Bildreihe weitergeführt wird mit derart eindeutigen, anschaulichen Bildern, dass problemlos auf Beitexte verzichtet werden kann.¹⁴⁵



Abb. 15: Die Geburt des Heiligen Remigius

Wird außer der Haupthandlung auf den einzelnen Bildern die vorangegangene oder nachfolgende Nebenhandlung dargestellt, liegt eine pluriszenische Bildreihe vor, die aufgrund ihrer im Vergleich zu monoszenischen Bildreihen komplizierteren Struktur größeren intellektuellen Aufwand erfordert. Das veranschaulichen Tapisserien aus Reims, die ins 16. Jahrhundert datieren und in zehn Bildern insgesamt vierzig Szenen mit dem Titel *La Tenture*

de Saint Rémi enthalten. Auf den einzelnen Bildern ist zentral in der Mitte die Haupthandlung abgebildet, darüber und darunter jeweils die vorangegangene und die nachfolgende Nebenhandlung, die die Haupthandlung vervollständigt bzw. näher erläutern soll. Auf der ersten Tapisserie erscheint links oben dem blinden Eremiten Montain Christus im Traum, um ihm Rémis Geburt anzukündigen. In der rechten oberen Bildecke überbringt Montain den werdenden Eltern diese Botschaft und die Hauptszene präsentiert Rémis Geburt

¹⁴³ Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht*, S. 134 f.

¹⁴⁴ Vgl. auch Martin, *Das Ei*; sowie Briggs, *Mein Schneemann*.

¹⁴⁵ Vgl. auch Heidelberg, *Ein Buch für Bruno*.

(Abb. 15). Rechts unten folgt die erste Wundertat des Heiligen, und zwar heilt er Montain von Blindheit mit einem Tropfen Muttermilch auf dessen Augen.¹⁴⁶

Noch größeren Anteil rezipientenseitiger Narrativierung erfordern monoszenische Einzelbilder, die dem Betrachter mitunter enorme Sinnbildungsfähigkeit abverlangen und streng genommen nicht einmal narrative Aussagen enthalten. Denn dazu müssten sie zwei Ereignisse unterschiedlicher Zeitindizes aufweisen. Aus diesem Grund ist ein narratives Bild nicht immer auf den ersten Blick erkennbar. Monoszenische Einzelbilder zeigen lediglich einen winzigen Ausschnitt eines Geschehens. Diesen Bildtyp nutzen gerade Historienmaler, um geschichtliche Ereignisse bildlich nachzuerzählen. Dabei sind bestimmte Spielregeln zu beachten. Bedeutsam ist gemäß der *punctum-temporalis*-Doktrin der zentrale Augenblick (*peripeteia*), der „Umschlagspunkt“. So können Vergangenheit und weiterer Handlungsverlauf erfasst werden. Diese Technik war schon in der Antike verbreitet und wurde auf sehr eindrucksvolle Weise in der griechischen Vasenmalerei eingesetzt. Um 530/520 v. Chr. änderte sich die Strategie narrativer Schilderung auf Vasen nämlich dahingehend, dass man zu monochroner Darstellungsweise überging, indem lediglich auf einen Ausschnitt der Handlung fokussiert wurde – meist den Höhepunkt der Erzählung oder den Moment kurz davor, von dem aus der weitere Verlauf der Geschehnisse absehbar ist. Dabei machte man sich das Prinzip der teleologischen Erklärung zunutze. Man geht also davon aus, dass der Betrachter aufgrund seiner Kenntnis sozialer Konventionen und Interaktionen das Dargestellte intuitiv zu verstehen versucht und sich fragt, welche Handlungsziele verfolgt werden, um in einem weiteren Schritt auf das Ende der Handlung zu schließen. Zwar bleiben unscharfe Zonen, die Kreativität sowie Veränderung zulassen, und die Regeln sind in ständiger Abhängigkeit von den jeweiligen historischen Bedingungen zu sehen, trotzdem sind die Abweichungen bei der Bildinterpretation auffallend gering.¹⁴⁷

Diesem Darstellungsprinzip, dem „fruchtbaren Augenblick“, widmet sich im 18. Jahrhundert G. E. Lessings theoretische Abhandlung *Laokoon*. Es ist der

¹⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Varga, Visuelle Argumentation, S. 360.

¹⁴⁷ Vgl. dazu Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 22 ff., der dies am Beispiel einer „Vater und Sohn“-Geschichte von E. O. Plauen vorführt.

Zeitpunkt, an dem am meisten gleichzeitig passiert und der die einzige Möglichkeit der bildlichen Umsetzung einer Ereignisfolge darstellt. Denn der Künstler kann nur einen „einzigsten Augenblick“ zeigen und „nur aus einem einzigen Gesichtspunkte [...]“; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“¹⁴⁸

Problem des „fruchtbaren Augenblicks“ bzw. „pregnant moment“¹⁴⁹ ist Unbestimmtheit, da ein monoszenisches Bild nicht unbedingt autonom ist, sondern Kenntnis der zugrundeliegenden Erzählung voraussetzt. Monoszenische Einzelbilder können keine Erzählung zeigen, nur eine Handlung – wenngleich G. Genette zufolge bereits Narrativität vorliegt, sobald eine Handlung oder selbst ein einziges Ereignis identifiziert werden kann: „[...] because there is a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant state. ‘I walk’ implies (and is contrasted to) a state of departure and a state of arrival. That is a whole story, and perhaps for Beckett it would already be too much to narrate or put on stage.“¹⁵⁰ Auf Bilder übertragen stellt W. Davis fest: „An image necessarily depicts ‘me walking’ all at once. It may not simultaneously present pictures of earlier and later moments of my walking. Yet this constraint in itself does not prevent the image from being narrative.“¹⁵¹

Diese Theorie ist nicht unumstritten. Laut J. Bruner sagt das Bild eines Knotens nichts oder nur bedingt etwas über die Bewegung des Knüpfens aus und

¹⁴⁸ Vgl. dazu ausführlich Lessing, Laokoon, S. 16.

¹⁴⁹ Ryan, Still Pictures, S. 140 f., verwendet für Lessings „fruchtbaren Augenblick“ die Übersetzung „pregnant moment“: „A work that defines only one point on the narrative trajectory presents the spectator not with a specific story but with an array of narrative possibilities. Every spectator will plot a different story line through the fixed coordinates of the pregnant moment, and this story tends to fray towards the edges, since the network of possibilities increases in complexity the farther one moves away from the climactic moment. It is only in cartoons without caption [...] that the technique allows the transmission of a fairly determinate narrative“.

¹⁵⁰ Genette, Narrative Discourse, zitiert nach Davis, Masking the Blow, S. 235.

¹⁵¹ Davis, Masking the Blow, S. 235.

gibt lediglich einen Zustand, aber keine Handlung wieder. Ihm zufolge ist ein Bild „selektives Analogon“ dessen, was dargestellt ist, keine „Kopie“; dennoch genügt die selektive Analogie vieler Bilder, um Handlungen erschließbar werden zu lassen.¹⁵² R. Scheckel zufolge wird „[d]as Bild mit seinen ‚Handlungsindikatoren‘ [...] Ausgangspunkt eines hermeneutischen Prozesses, in dem wir herausfinden können, was die dargestellten Personen tun.“¹⁵³ M. Sauer stellt fest, dass Ereignisbilder zwar Momentaufnahmen sind, sich aber „Mutmaßungen über das Vorher und Nachher anstellen“ lassen und sie in diesem Sinne narrativ sind.¹⁵⁴ Davon geht schon G. W. Hegel aus, wenn er von der „Blüte“ einer Handlung spricht und den Augenblick meint, „in welchem das Vorhergehende und das Nachfolgende in einem Punkt zusammengedrängt ist.“¹⁵⁵ Bei L. Schwarte liest man, dass „[d]ie Erscheinung eines Ereignisses im Bild [...] sie mit außerbildlichen Ereignissen (früheren oder späteren) verknüpfbar“ macht.¹⁵⁶

Allerdings sind monoszenische Bilder erst narrativ, wenn der dargestellte Ausschnitt vom Rezipienten als Teil einer Handlungssequenz und damit eines größeren narrativen Zusammenhangs erkannt und der festgehaltene Augenblick in einen Prozess oder eine Entwicklung eingebettet wird, die im Geist des Betrachters die (Re-)Konstruktion eines Vorher und Nachher ermöglicht. Erneut wird deutlich, dass Narrativität im Kopf des jeweiligen Betrachters entsteht. Gerade ein monoszenisches Einzelbild kann nur als narrativ bezeichnet werden, wenn es durch die in ihm enthaltenen inhaltlichen (z. B. Ort, Zeit, Handlung, Figuren, *tellability*) und syntaktischen (z. B. Chronologie, Kausalität, Teleologie) Narreme, also narrative Basiselemente, beim Betrachter das narrative Schema zu aktivieren vermag: „A painting or photography with narrative implications offers the perceiver an experience that is comparable to entering a

¹⁵² Bruner, Über kognitive Entwicklung, S. 353.

¹⁵³ Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 17.

¹⁵⁴ Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 23.

¹⁵⁵ Hegel, Vorlesung über die Ästhetik III, S. 89, zitiert nach Alloa, Erscheinungsereignisse, S. 8 f., der den Begriff des „prägnanten Augenblicks“ (S. 9) verwendet: „[A]ls Ziel- oder Höhepunkt [...] ist dieser Augenblick ganz buchstäblich ein ‚prägnanter‘, trägt er doch das Erbe des Bisherigen und geht zugleich – als *praegnans futuri* – an Künftigem schwanger.“

¹⁵⁶ Schwarte, Fulguration, bes. S. 82 f.

narrative in medias res; we ask ourselves what has happened, what is about to occur, and where we are in the sequence of a narrative“ (E. Kafalenos).¹⁵⁷

M. Schmitz-Emans zufolge können „Bilder [...] wie eingefrorene Geschichten wirken“ und sind „als Ausgangsflächen und Katalysatoren sich entfaltender Geschichten zu verstehen“.¹⁵⁸ Jedoch kann m. E. nie mit Sicherheit gesagt werden, dass der Betrachter ein Bild als narrativ auffasst und der Narrativierungsprozess in Gang gesetzt wird, selbst wenn der Sender dies intendiert. Deshalb greifen Produzenten monoszenischer Einzelbilder auf Titel, Beischriften oder ähnliche Hilfen zurück und wählen Historienmaler bekannte historische Ereignisse. Monoszenische Einzelbilder halten nicht mehr als eine Andeutung bereit, aus der nur eine Handlung werden kann, wenn das Dargestellte in der Vorstellung des Rezipienten eine Erzählung entstehen lässt oder die Erinnerung an eine bereits bekannte Geschichte wachruft. So kann beim Betrachten eines einzelnen Bildes ein ganzes Assoziationsfeld geöffnet werden, „das sich um das Bild wie ein narratives Netzwerk legt, mit einigen vom Bild abrufbaren, verlässlichen, aber noch mehr mutmaßlichen Indizien über die [...] erzählte Geschichte, geknüpft aus Bewußtem und Unbewußtem in der Wahrnehmung. Es wird deutlich, daß die Wahrnehmung der narrativen Anteile in diesem Bild entscheidend von den erworbenen Erzählschemata des Betrachters abhängt und damit von seiner bildnerischen, literarischen und medialen Sozialisation.“¹⁵⁹

Bei diesem Typ bildlicher Narrativität ist ungleich höherer Aufwand seitens des Rezipienten erforderlich, um Narrativität zu erzeugen, als bei den übrigen; in letzter Konsequenz ist dies bei monoszenischen Bildern (immer) vom subjektiven Empfinden des Betrachters und seiner kognitiven Leistung abhängig. Er muss sein eigener Erzähler werden, indem er Bilder in Worte umwandelt und daraus eine Geschichte entstehen lässt, sodass mit M.-L. Ryan zwischen „being a narrative“ und „having narrativity“ unterschieden werden sollte.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Zitiert nach Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 23.

¹⁵⁸ Schmitz-Emans, *Arachne im Wettstreit*, S. 265 f. Ihre Ausführungen basieren speziell auf Untersuchungen zu Ovids *Metamorphosen*.

¹⁵⁹ Thiele, *Das Bilderbuch*, S. 58 f., bezieht sich auf Bilder auf dem Buchcovern, das Gesagte trifft m. E. jedoch auch auf Bilder allgemein zu.

¹⁶⁰ Ryan, *Digital Media*, S. 332.

Noch kritischer sieht es M. Barricelli, demzufolge auf Basis eines einzelnen Bildes oder Fotos nicht (historisch) erzählt werden könne, weshalb diese Medien lediglich über „prä-narrative Qualität“ verfügen: „beschreiben, erklären, deuten können sie nichts.“¹⁶¹ Mit J. Rüsen sind Einzelbilder „narrative Abbraviaturen“.¹⁶² Ähnlich äußert sich H.-J. Pandel, der ebenfalls anzweifelt, ein einzelnes Bild könne eine ganze Geschichte erzählen, da im Grunde nicht Bilder erzählen, sondern der Betrachter. Das erzählerische Potenzial stelle nur eine Möglichkeit dar und es sei nicht zwingend, dass ein Betrachter daraus eine Erzählung werden lässt. Geschieht dies jedoch und einem nicht-narrativen Einzelbild wird erzählerische Qualität abgerungen, spricht auch er von visuellem Erzählen.¹⁶³

Derartige Einwände erscheinen zwar berechtigt, geht man von der zuvor ausgeführten Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität aus, sind sie m. E. jedoch zu vernachlässigen, da meist vom Rezipienten abhängt, ob ein Einzelbild, ein Musikstück oder Ähnliches als narrativ empfunden wird. Zudem liegt, wenn H.-J. Pandel sagt, dass einem „nicht-narrativen Einzelbild“ durch visuelles Erzählen eine Geschichte entnommen werde, kein nicht-narratives Bild vor. Bei monoszenischen Einzelbildern ist im Gegensatz zum komplexeren verbalen bzw. episch-literarischen Erzählen lediglich größerer Aufwand seitens des Rezipienten notwendig, um entsprechende Sinnbezüge herzustellen und die Geschichte sich entwickeln zu lassen, bzw. sind Vorwissen (Alltags-, Gattungswissen, historisches Wissen), Erinnerungen oder Erfahrungen erforderlich, damit der jeweilige Betrachter die Narrativität eines Einzelbildes erkennt. Aus diesem Grund erfasst die von H. Severin vorgeschlagene Bezeichnung „verdeckte Narrativität“¹⁶⁴ gut das Prinzip der Narrativität monoszenischer Einzelbilder und man sollte nicht wie H.-J. Pandel von einer grundsätzlichen Eliminierung der Narrativität in solchen Bildern ausgehen. Dies verdeutlicht B. J. Scheuermann am Beispiel der Großbilddias von Jeff Wall, die nur einen Augenblick zeigen, sich nicht auf bekannte Erzählungen beziehen, aber das Vorhandensein narrativen Potenzials in monoszenischen Einzelbildern verdeutlichen, wenngleich sich dieses nur „pro-

¹⁶¹ Barricelli, *Schüler erzählen*, S. 37.

¹⁶² Zitiert nach Hamann, *Visual History*, S. 64.

¹⁶³ Pandel, *Visuelles Erzählen*, S. 387 f.

¹⁶⁴ Heinisch, *Die Karikatur*, S. 15.

portional zur Beteiligung des Betrachters [entfaltet]. Insofern sind sie selbstredend nicht ‚autonom‘, jedoch trifft dies in größerem oder geringerem Maße auf jede Erzählung zu.¹⁶⁵ Folglich hat H.-J. Pandel Recht, wenn er sagt, dass die Erzählung erst im Kopf des Betrachters entsteht, wobei nicht vergessen werden darf, dass das Bild den Anstoß gibt und schon allein deshalb narrativ ist. Überdies prägte er selbst das Bild der Schneedecke, die erst mittels „behutsamer intellektueller Anstrengung“ beiseitegeschoben werden muss, damit die darunter liegende Geschichte zum Vorschein kommt, die im Einzelbild in Form einer Momentaufnahme quasi „eingefroren“ ist.¹⁶⁶

Wie bei Bildreihen ist eine weitere Differenzierung möglich; neben monoszenischen Einzelbildern lässt sich eine eigene Gruppe pluriszenischer Einzel- oder Simultanbilder ausmachen. Diesen Typ visueller Narration kennt man vorwiegend von christlichen Altarbildern, die laut J. Karpf eindrucksvoll zeigen, dass „das Mittelalter, dem die Forderung der humanistischen Kunsttheorie nach Einheit von Zeit und Raum fremd war, sehr viel unbefangener in Bildern erzählen konnte als spätere Jahrhunderte.“¹⁶⁷ In einem einzigen Bild werden mitunter mehrere zeitlich konsekutive Phasen einer biblischen Geschichte parallel gezeigt. Während ein Text die Erzählung sukzessive preisgibt, offeriert das Simultanbild gleichzeitig alle Informationen, wobei die Zusammengehörigkeit einzelner Szenen meist durch die Hauptfigur deutlich wird, die als verbindendes Element auftaucht, wodurch der Eindruck zeitlichen Ablaufes entsteht.

Auch pluriszenische Einzelbilder erfordern Vorwissen, damit der Rezipient die Erzählung entschlüsseln und sich die Narrativität des Bildes entfalten kann. Dies setzt systematisches Abtasten des Bildes mit den Augen voraus; ein Prozess des Sehens, bei dem zunächst Punkte mit dem größten Informationsgehalt angepeilt werden und weitere Fixationen notwendig sind, um alle Bildinformationen zu erfassen und zu erschließen. Selbst wenn dieser Vorgang so schnell passiert, dass es scheint, man würde das gesamte Bild mit einem Blick aufnehmen, erfolgt erst eine Groborientierung durch „ambientes Sehen“: Der Blick

¹⁶⁵ Scheuermann, *Erzählstrategien*, S. 53.

¹⁶⁶ Pandel, *Visuelles Erzählen*, S. 395.

¹⁶⁷ Karpf, *Strukturanalyse*, S. 9.

schweift dabei auf der Oberfläche hin und her, wobei besonders auffällige Details fixiert werden und die nächste Augenbewegung beeinflussen. Welche Bildinhalte als interessant empfunden werden, hängt von Sozialisation, Wahrnehmungsbedingungen sowie Vorerfahrungen jedes Betrachters ab.

Bei erkennendem Fixieren unterscheidet man sakkadisches, gleitendes und bewusstes längeres Fixieren eines kleinen Feldes; es werden erst „Sehproben“ aufgenommen, bevor der Blick weiterwandert und an einem kleineren Detail haften bleibt. Das wird als fokales Sehen bezeichnet.¹⁶⁸ Der beschriebene Sehvorgang folgt dem gleichen Muster wie beim Lesen von Texten; das Gehirn steuert die Informationsaufnahme. Doch während beim Lesen Zeile für Zeile abgetastet wird und Informationen zu größeren Sinneinheiten und Handlungszusammenhängen verbunden werden, wandert der Blick bei der Bildbetrachtung im Zickzackkurs von oben nach unten über das Bild, sodass ein räumlicher und ein zeitlicher Eindruck vermittelt wird. Simultanbilder kommen diesem Prozess entgegen, da sie üblicherweise so konzipiert sind, dass Fixationspunkte Einzelszenen entsprechen und sich Sequenzen zu einer zusammenhängenden Erzählung verbinden lassen, die sich innerhalb des einheitlichen Rahmens des Einzelbildes abspielt und somit eine Einheit darstellt. Die einzelnen Szenen besitzen den Charakter von Bausteinen, da sie im Kontext der vorherigen und nachfolgenden Bilder eingebunden sind und eine linear-chronologische Abfolge ergeben. Die meisten Bildergeschichten folgen einem Erzählmuster, das der Betrachter leicht durchschaut, und greifen auf einfache Stoffe zurück, die sicherstellen, dass die Erzählung den Bildern problemlos entnommen werden kann.¹⁶⁹

Pluriszzenische Bilder lassen weniger Imaginationsspielraum als monoszzenische, da J. Thiele zufolge die „gedrängte Fülle ihrer visuellen Mitteilungen verhindert, daß die einzelnen Szenen umfangreiche Assoziationen freisetzen könnten.“ Er spricht vom „emotionalen Setting“, welches das Bild dem Betrachter „für die gesamte Geschichte [bietet] [...] Das eine Bild ist eine Folie, vor der der gesamte Märchentext abläuft. Es setzt Projektionen und Identifikationen frei, wirkt zurück auf den gelesenen Text [...] und wirkt nach vorn, denn nun läuft unsere

¹⁶⁸ Götz/Götz, *Probleme der Bildästhetik*, S. 24 f.

¹⁶⁹ Grünewald, *Kongruenz von Wort und Bild*, S. 31 ff.

Fantasie, beflügelt durch den visuellen Reiz, mit dem Text dahin, in Erwartung der Ereignisse und mit der Speicherung des Bildes im Kopf [...]. Vom Bild strömt etwas aus in die kommende Handlung.“¹⁷⁰



Abb. 16: *The Frog Prince*

W. Cranes Verwandlung des Frosches in einen Prinzen aus *Der Froschkönig* (Abb. 16) veranschaulicht dieses Prinzip des Simultanbildes. Der Zeichner versucht hier, die Transformation vom Frosch in den Prinzen innerhalb eines einzigen Bildes in vier Phasen sichtbar zu machen, indem er ins Schlafgemach der Prinzessin eine Wolke einfügte, in der sich von rechts nach links die Metamorphose vollzieht, bis der verwandelte Prinz in der eigentlichen Bildrealität außerhalb der Wolke erscheint, als wäre er dieser entstiegen. So werden Anfangs- und Endpunkt in einer Darstellung vereint. Denn während man auf der linken Bildseite den Königssohn bereits in menschlicher Gestalt sieht, hat in der rechten die Prinzessin noch ihre Hand zum Wurf erhoben. Die Wolke ist quasi ein eigenständiges Bild im Bild, das zwischen beide Figuren eingeschoben ist und für die während der Verwandlung ablaufende Zeit steht.¹⁷¹



Abb. 17: *Hochzeit der Sonne*

Fehlen Beibehaltung bzw. Vorkenntnisse, sind Simultandarstellungen schwierig zu verstehen wie die Szene aus der Fabel *Hochzeit der Sonne* (10. Fabel) der Boner Handschriftensammlung (15. Jahrhundert)¹⁷²: Eine Variante der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 314; Abb. 17) zeigt einen Mann und eine Frau, die sich bei ihrer Eheschließung die Hand reichen; ein danebenste-

¹⁷⁰ Thiele, *Das Bilderbuch*, S. 59 ff.

¹⁷¹ Thiele, *Die Illustratorin als Märchenerzählerin*, S. 122 f.

¹⁷² Peil, *Text und Bild*, S. 160 m. Abb. 66: Boner, *Der Edelstein* (um 1470-80, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2933, fol 5^r).

hender Alter deutet auf die Sonne am Himmel. Erst der Text macht klar, dass die Darstellung auf eine weitere Fabel innerhalb der ersten verweist. Denn der Alte erzählt bei der so genannten Diebeshochzeit die Fabel über die Hochzeit von Sonne und Mond. Das Bild stellt somit eine Situation dar, in der eine Geschichte wiedergegeben und gleichzeitig visualisiert wird, was darin erzählt wird – eine Kombination aus Erzählsituation und -inhalt. Während eine Einzelbildreihe verschiedene Phasen eines Geschehens präsentieren kann, ist mittels der Simultandarstellung also möglich, Erzähler- und Figurenrede gleichzeitig zu vermitteln.¹⁷³

Das gleiche Prinzip gibt es in der niederländischen Malerei des Spätmittelalters, wo man von eingebetteten Erzählungen (embedded narratives) oder Bildern zweiten Grades spricht, die im Gemälde in Innenräume und architekturgebundene Medien eingebettet sind (z. B. Graffiti auf Fußböden, Zyklen auf figurierten Kapitellen, Archivolten oder Wand- und Glasmalereien). Meist sind es christliche Themen mit Szenen des Neuen Testaments als Haupthandlung, während Bilder zweiten Grades aus dem Alten Testament stammen. Mitunter sind es Begleiterzählungen zu den Hauptdarstellungen, die das Davor und Danach zeigen, sodass sie in die Nähe der Bildreihen rücken.¹⁷⁴

Wenngleich angesichts dieser Unterscheidung in verschiedene Typen der Eindruck entsteht, der Grad an werkseitigem Narrativitätspotenzial sei höher als bei monoszenischen Einzelbildern, darf nicht vergessen werden, dass selbst eine Sequenz von Bildern nicht von sich aus narrativ ist, sondern vom Betrachter abhängt, ob er das narrative Potenzial einer Bildreihe erkennt und aktiviert und bei der Betrachtung eines monoszenischen Einzelbildes eine Erzählung in seinem Kopf entsteht. Deshalb kann man M. Jochimsen zufolge über den erzählerischen Charakter im Einzelfall streiten und eine genaue Grenzziehung beim visuellen Erzählen ist ebenso wenig möglich wie bei der Literatur.¹⁷⁵

¹⁷³ Peil, *Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild*, S. 160.

¹⁷⁴ Kemp, *Die Räume der Maler*, S. 100.

¹⁷⁵ Jochimsen, *Zur Konzeption der Ausstellung*, S. 7.

2.3.3 Plastiken



Abb. 18: *Die Bremer Stadtmusikanten*

Auch rundplastische Bilder können erzählen, obgleich ihnen die wissenschaftliche Forschung diesbezüglich kaum Beachtung schenkt.¹⁷⁶ Wie monoszenische Einzelbilder können sie Ausschnitte einer Erzählung darstellen. Im alten Ägypten sind es Reliefs und (Klein-)Plastiken, die den zweidimensionalen Bildern nahestehen und wie sie in Bildern erzählen können, wobei die gleichen Regeln gelten, d. h., häufig entscheiden Vorkenntnisse und Vorerfahrungen, ob ein Betrachter das narrative Potenzial erkennt und die Bilder zum Erzählen bringt.

Ein modernes Beispiel ist Gerhard Marcks' Bronze *Die Bremer Stadtmusikanten* (1953) am Westportal des Bremer Rathauses (Abb. 18), die dreidimensional eine Szene aus dem Märchen umsetzt. Auch bekannte Fa-

beln wie die vom Löwen und der Maus wurden von zeitgenössischen Künstlern visuell realisiert, wie Tom Otterness' Bronze *The Lion and the Mouse* vor dem Beelden aan Zee-Museum in Scheveningen eindrucksvoll demonstriert (Abb. 19). Letztlich operieren dreidimensionale Erzählungen nach dem gleichen Muster wie zweidimensionale Darstellungen und dürfen bei dieser Untersuchung nicht unbeachtet bleiben.



Abb. 19: *The Lion and the Mouse*

¹⁷⁶ Vgl. dazu Rodin, *Die Kunst*, S. 61, und zur skulpturalen Erzählform Lammert, *Rhetorik des Schweigens*.

2.4 Das Verhältnis von Text und Bild

Häufig sind Bildern bzw. Bildreihen Texte¹⁷⁷ beigefügt, mit denen der Produzent sicherstellen will, dass die Aussage richtig erkannt wird. Aufgrund der engen Verbindung von Text und Bild muss die erwähnte Typologie von A. Varga dahingehend ergänzt werden, dass man zwischen Bildern mit und ohne Text unterscheiden kann. Grundsätzlich gibt es drei Möglichkeiten der Text-Bild-Kombination (Abb. 20):

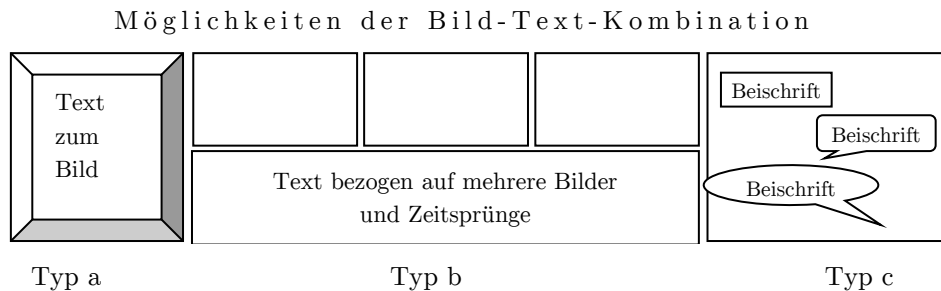


Abb. 20: Möglichkeiten der Bild-Text-Kombination zur Ergänzung der Typologie von Varga

Jedem Bild ist ein eigener Text beigefügt (Typ a), der Text bezieht sich auf mehrere Bilder und thematisiert die Zeitsprünge (Typ b) oder er ist in das Bild integriert (Typ c).

Typ a kennt man aus dem Bereich der Historienmalerei, wo ein den Bildern beigefügter Titel oder eine Bildunterschrift das dargestellte Ereignis eindeutig identifizierbar machen und Verwechslungen oder Unklarheiten verhindern. Den einzelnen Bildern können auch längere Texte hinzugefügt sein, sodass Text und Bild in supplementärem Verhältnis stehen. Der Text kann etwa Informationen ergänzen, die die Darstellung nicht oder schwer vermitteln kann, während das

¹⁷⁷ Unter einem Text verstehe ich in diesem Zusammenhang einerseits eine schriftliche Folge syntaktisch und semantisch miteinander verbundener Sätze, die eine abgeschlossene Einheit bilden und eine bestimmte kommunikative Funktion erfüllen, und andererseits eine Bildbeischrift, d. h. ein Wort oder mehrere Wörter, die eine semantisch zusammenhängende Einheit bilden zur näheren Erläuterung des Dargestellten.

Bild Aspekte liefert, die der Text nicht bietet. Ebenfalls im supplementären Verhältnis zueinander stehen Text und Bild bei Typ b. Der Unterschied besteht darin, dass sich der beigefügte Text auf eine ganze Bildreihe bezieht, wobei er Lücken zwischen den einzelnen Bildern füllen oder verdeutlichen kann, wie groß Zeitsprünge zwischen den Szenen sind. Beim dritten Typ c sind Beischriften ins Bild selbst eingefügt und dienen etwa der genauen Identifikation abgebildeter Personen, Orte und Ähnlichem, d. h., durch Ergänzung eines Namens und/oder Titels kann eine im Bild erscheinende Figur identifiziert werden. Mitunter erfüllt die Beischrift nur die Funktion eines Titels oder einer Bildunterschrift wie bei Typ a; der Unterschied besteht darin, dass sie sich innerhalb des Bildes befindet. Zur Verdeutlichung dient der bereits erwähnte Bildfries von Bayeux (vgl. Abb. 12), wo Beischriften in den einzelnen Szenen die gezeigte Situation spezifizieren, indem Handlungsort oder einzelne Personen kenntlich gemacht werden. Ohne diese explikative Funktion der Beischriften wäre kaum möglich zu erkennen, dass Ereignisse aus den 60er Jahren des 11. Jahrhunderts dargestellt sind, die mit dem Aufbruch von Wilhelm dem Eroberer nach England endeten, wo er 1066 in der Schlacht bei Hastings das angelsächsische Heer besiegte und die englische Krone gewann.

Ägyptische Quellen zählen meist zu Typ c, da sie häufig Beischriften aufweisen, die die Identifizierung von Personen ermöglichen. Das trifft auf eine Vielzahl von Darstellungen in Privatgräbern zu, die sich von Grab zu Grab häufig nur hinsichtlich einiger Details unterscheiden und bei denen erst durch die Einfügung des Namens des jeweiligen Grabherrn erkennbar wird, dass eine austauschbare Standardszene eine spezifische Person zeigen soll. Es gibt jedoch Ausnahmen, bei denen das Bild ein spezifisches Ereignis erzählt – wie Darstellungen der Kadesch-Schlacht oder außergewöhnliche Vorkommnisse aus dem Leben des Verstorbenen.¹⁷⁸

Liegt eine Bild-Text-Kombination vor, wird häufig eine Dominanz des Textes gegenüber den Bildern postuliert beruhend auf der Annahme, Bilder seien lediglich Zugaben. Das hängt damit zusammen, dass sich Bilder in Europa früher verstärkt an nicht-lesekundige Bevölkerungsschichten gewandt haben und sie

¹⁷⁸ Vgl. dazu Kapitel II.3.2.3 u. II.4.4.

daher im Ansehen hinter Schriftquellen standen. Im Jahr 1535 notiert der italienische Bischof und Geschichtsschreiber Paolo Giovio (1483-1552): „Die Historiker schreiben die großen Begebenheiten für die Gebildeten und die Maler malen sie für das Volk.“¹⁷⁹ J. Kliemann folgert aus solchen Aussagen einen Minderwert des Bildes und geht davon aus, dass Texten mehr Überzeugungskraft zugetraut wurde.¹⁸⁰ Die Meinungen gehen jedoch auseinander. Laut R. Toepffer hat die Bildgeschichte „zu allen Zeiten einen großen Einfluß ausgeübt, ja sogar einen größeren als das geschriebene Wort. [...] Mit den zwei großen Vorzügen, die sie vor der geschriebenen Geschichte voraushat, nämlich denen größerer Knappheit und entsprechend größerer Klarheit, müßte die Bildgeschichte imstande sein, unter gleichen Voraussetzungen die geschriebene Geschichte zu verdrängen, da sie sich mit größerer Lebendigkeit an eine größere Zahl von Personen wendet und weil in einem Wettstreit immer der, der eine direkte Methode anwendet [...], im Vorteil sein muß.“¹⁸¹

Eine Entscheidung im Hierarchiestreit zwischen Text und Bild ist nicht zu erwarten, wengleich Bild und Text als gleichberechtigt betrachtet wurden bzw. sich die Menschen darüber keine Gedanken gemacht haben. Wichtiger ist, dass Bilder wie Texte „eigenständige ästhetische Kategorien mit je spezifischen Strukturen“ aufweisen¹⁸², obwohl Bilder hinsichtlich ihres Informationswertes meist hinter der Textvorlage zurückbleiben, falls eine solche dem Bild zugrunde liegt, und ohne den zugehörigen Text manchmal die Erschließung des Textsinns unmöglich ist, während umgekehrt der Text ohne Bilder auskommen könnte. Der Vorteil der Bilder besteht zwar in Detailpräzisierung und Kontextualisierung, ohne Text sind jedoch manchmal schnell die Grenzen der Narrativität erreicht und selbst Bildreihen und Simultanbilder können eine Handlung nicht immer adäquat wiedergeben. Das gilt vor allem für Fabeln, da die intendierte Moral allein mittels eines Bildes nicht transportiert werden kann. Daher sind Bildergeschichten heutzutage überwiegend mit einem Text kombiniert, der die

¹⁷⁹ Giovio, *Lettere I*, S. 175: „Gl'istorici scirvono le faccende grandi a'dotti e i pittori le dipingono al volgo nelle mura.“

¹⁸⁰ Kliemann, *Programme*, S. 87.

¹⁸¹ Zitiert nach Gombrich, *Kunst und Illusion*, S. 376.

¹⁸² Thiele, *Das Bilderbuch*, S. 37.

Darstellungen kommentiert und zur Verstehenssicherung über diese hinausgehende Informationen liefert, sodass selbst zuvor unbekannte Geschichten vermittelt werden können.¹⁸³ Dennoch zeigen aktuelle Beispiele, dass aus Bildern auch von den beigefügten Texten unabhängige Geschichten entstehen können, indem allein dadurch erzählt wird, dass der Betrachter den Bildern oder Bildstreifen in Leserichtung folgt und den Text außer Acht lässt.¹⁸⁴ F. Thürlemann vertritt die Position, dass eine Bilderzählung als „unabhängige, bedeutungsgenerierende Größe“ verstanden werden kann, indem sie frei von einem vielleicht zugrunde liegenden Text eine eigene und eigenständige Erzählung hervorbringt.¹⁸⁵ H. und T. Frank sprechen von „eigener Erzählfähigkeit“ und verweisen auf M. Imdahls Untersuchung zu Giotto's Werk, der zufolge „bildliches Gestalten keine sekundäre Tätigkeit, [sondern] vielmehr ein eigenständiges produktives Vermögen ist“.¹⁸⁶

Wenngleich Texte aufgrund ihrer Eigenständigkeit auf Bilder verzichten könnten, werden sie gerne mit Bildern kombiniert zur Unterstützung des Verständnisses des Gesamtzusammenhangs, zur Definition und Entwicklung der Handlung sowie zur Textkohärenz und um den Text zu verstärken, die Handlung zu erweitern bzw. zu entwickeln oder eine alternative Perspektive zum Text zu liefern.¹⁸⁷ Auch bei Lerntexten haben Bilder keine rein dekorative Funktion, sondern sollen zum Lesen anregen bzw. eine darstellende, interpretierende oder organisierende Aufgabe erfüllen.¹⁸⁸ Bei Bilderbüchern beschränkt sich die Funktion der Bilder häufig auf ästhetische Stimulans und dekorative Gestaltung, sodass ihnen im Verhältnis zum Text eine dienende Rolle zukommt. Es gibt jedoch Beispiele für die Durchdringung von Wort und Bild – wie Werke Maurice Sendaks. Dieser sagt über seine Bücher, dass „Worte [...] ausgelassen [wer-

¹⁸³ Vgl. Grünewald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 17.

¹⁸⁴ Vgl. dazu z. B. Schami/Knorr, Der Wunderkasten; sowie ausführlich Grünewald, Kongruenz von Wort und Bild.

¹⁸⁵ Thürlemann, Geschichtsdarstellung, S. 90.

¹⁸⁶ Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 43.

¹⁸⁷ Koerber, Welche Rolle spielt das Bildersehen, S. 42 ff.; Fang, Illustrations.

¹⁸⁸ Levine et al., On empirically validating.

den], und das Bild redet. Bilder werden ausgelassen und das Wort redet. Es ist wie eine Balancierkugel, es geht vor und zurück.“¹⁸⁹

Meist dominiert in der Bild-Text-Beziehung jedoch der Text. Man geht davon aus, dass erst die Textfassung entsteht und im zweiten Schritt Bilder dazu entworfen werden. Allerdings weist N. H. Ott an mittelalterlichen Bilderzyklen nach: Bilder sind mitunter „völlig vom Text separiert und bilden eigenständige, allein den Organisationsprinzipien der Bildkunst folgende Einheiten.“¹⁹⁰ Obgleich Text und Bild gemeinsam auftreten, liefern Bilder vom Text unabhängige neue Geschichten, anstatt nur zu illustrieren. Solche narrativen Bilderzyklen findet man im 13./14. Jahrhundert in der Buchmalerei, die seit jeher Texte nicht allein bebildert und nacherzählt, sondern neu erzählt und deutet.¹⁹¹ Beispielsweise werden durch Herauslösen bestimmter Motive oder Szenen andere Akzente oder Schwerpunkte gesetzt als im Text. Man kann geradezu von „text-abgelösten Bildzeugnissen“ sprechen, die „völlig den Strukturgesetzen des Mediums folgen und kaum auf die Textstruktur“¹⁹² reagieren.



Abb. 21: *Der zerbrochne Krug*

Anschaulich belegen dies Bilder Adolph von Menzels zu Kleists Drama *Der zerbrochne Krug* aus dem Jahre 1877 (Abb. 21).¹⁹³ Die dreißig Holzstiche und vier in Gouache-Grisaille-Technik ausgeführten Bilder sind eine „Ergänzungserzählung“ zum zugrundeliegenden Text, da sie sich nicht nur auf ausgewählte Ereignisse oder Personen aus diesem konzentrieren, sondern andere Gesichtspunkte ins Spiel bringen und die chronologische Abfolge verändern. Der Künstler lässt dem Rezipienten weniger Interpretationsspielraum als das Drama, da er eine stärker zusammenfassende, leichter verständliche Lesart des Geschehens liefert als die Dialoge auf der Bühne. A. Kurlander et al. sprechen von der erklär-

¹⁸⁹ Tabbert, Maurice Sendak, S. 12.

¹⁹⁰ Ott, Bildstruktur, S. 53.

¹⁹¹ Ott, Bildstruktur, S. 55.

¹⁹² Ott, Bildstruktur, S. 60.

¹⁹³ Vgl. zu A. von Menzels erzählenden Bildern Keisch, *Noyer le poisson*.

den Künstlerstimme, die einen besonderen Blick auf das Dramengeschehen erlaubt und zudem einen Deutungshinweis. Beispielsweise bedient er sich erzählerischer Paralipsis, wenn er vor oder zeitgleich zur Haupterzählung ein Bild einfügt, das die Ankunft des Gerichtsrates zeigt. Dadurch fängt eine parallele Erzählung an, die gleich deutlich macht, dass es nicht um einen, sondern zwei Prozesse geht und man zwei Richter bei ihrer Arbeit beobachten wird. Im weiteren Handlungsverlauf findet man viele Einschübe, die deutlich unabhängiger sowie eigenständiger vom Text sind und einen weiter gefassten Ausschnitt der Ereignisse zeigen. Sie veranschaulichen die Verbindung zwischen beiden parallelaufenden Gerichtsverhandlungen, wobei der Gerichtsschreiber Licht unverkennbar als Vermittler auftritt. Er wird im letzten Bild besonders hervorgehoben, wohingegen Licht gemäß der Regieanweisung in der letzten Szene nicht einmal erscheint. A. von Menzel schuf also mit seinen Bildern ein neues Drama – eines, das nicht für die Bühne konzipiert ist, wo es in dieser Weise nicht umgesetzt werden kann: Es ist ein Lesedrama in Bildern.¹⁹⁴

Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass selbst Bilder in (enger) Verbindung mit Texten nicht nur der Ästhetik dienende bzw. den Wert eines Buches steigernde Illustrationen – im Sinne von Buchschmuck – oder die bloße Übersetzung des Textes ins bildliche Medium sind, um visuellen Sinn anzuregen. Im Grunde ist jedes Bild eine Auslegung des Textes und die Darstellungen zu Texten können sich entsprechend dem Zeitgeschmack verändern. Folglich steht der Text aufgrund des höheren Anteils werkseitiger Narreme nicht zwangsläufig in einer Hierarchie über den Bildern, indem sie ihn visuell begleiten, vielmehr können sie diesen sogar überflügeln.

Da auf Vorteile der Bilder gegenüber dem komplexeren verbalen oder schriftlichen – i. S. v. episch-literarischem – Erzählen bereits hingewiesen wurde, soll lediglich ergänzend hinzugefügt werden, dass Bilder im Gegensatz zur Sprache begriffliches Denken veranschaulichen und ausdrücken können, was Sprache nicht kann.

¹⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich Kurlander/Wolohjian/Wood, *Das erzählte Drama*, bes. S. 35 ff.

3 Die Erzählung im alten Ägypten

Im Gegensatz zu Bilderzählungen hat die Beschäftigung mit altägyptischen Textquellen eine lange Tradition – von so genannten Selbstpräsentationen („Idealbiografien“) in Privatgräbern, offiziellen Berichten von Kriegen, Expeditionen und Bauprojekten (zusammengefasst unter „historische Inschriften“) hin zu literarischen Texten. Alle wurden unter verschiedensten Gesichtspunkten untersucht, obwohl eine allgemeinverbindliche literaturwissenschaftliche Grundlage innerhalb der Ägyptologie fehlt. Zwar wurden diesbezüglich Versuche unternommen, doch sie wurden von Fachkollegen meist als nicht realisierbar abgetan. Angesichts mitunter fragwürdiger Methoden erscheinen Zweifel durchaus berechtigt. Nicht selten entsteht nämlich der Eindruck, die Entscheidung, ob es sich um Literatur handelt, beruhe allein auf subjektivem Empfinden oder der Literaturbegriff wird aus Angst, Texte auszuschließen, so weit gefasst, dass alles dazuzählt, was nicht zweifelsfrei ein Verwaltungstext ist.¹⁹⁵ Zu Recht bezeichnet G. Moers das ägyptologische literaturwissenschaftliche Projekt als Fragment und erhebt den Vorwurf, dass Ägyptologen teilhaben möchten „an einem offensichtlich prestigeträchtigen In-Diskurs“, aber durch bloße „Jargon-Adaption alte Hüte aufdampfte[n], die im Regelfall schon lange an der eigenen Garderobe hingen“ und „konsequente Anwendungen fachfremder Theorievorgaben grundsätzlich nur mit erheblichen Reibungsverlusten rezipiert[en]“, weshalb sich zeige, dass „Theorie- und Begriffsarbeit zu anstrengend“ sei und man in der Ägyptologie vorziehe, wie im 19. Jahrhundert „Literaturwerke selbst sprechen zu lassen, als über Literaturwerke zu reden.“¹⁹⁶ Tatsächlich raten G. Burkhard und H. J. Thissen dazu in ihrer „Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte I“ – unter Berufung auf W. Schenkel. Der Versuch, sich in die literaturwissenschaftliche Theoriediskussion einzuschalten und bestehende Theorien verwandter Fachgebiete heranzuziehen, um sie auf ihre Anwendbarkeit auf ägyptische Literatur hin zu überprüfen, stößt auf Gegenwind. G. Burkhard und H. J. Thissen geben angesichts von G. Moers’ literaturwissenschaftlicher Theo-

¹⁹⁵ Vgl. Burkard/Thissen, Einführung, S. 12 f.

¹⁹⁶ Moers, Ägyptische Körper-Bilder, S. 10; letztes Zitat übernommen aus Burkard/Thissen, Einführung, S. 17.

riediskussion zu bedenken, dass sich „erst noch zeigen [muss], wieviel davon zukünftig in der ägyptologischen Diskussion bleiben und mit Nutzen zu verwenden sein wird“, und „[d]iejenigen, die sich mit altägyptischer Literatur zu beschäftigen beginnen [...] das Buch eher abschrecken [wird], es sei denn, sie hätten zuvor einige Semester Literaturwissenschaft studiert.“¹⁹⁷

Die Probleme ägyptologischer Literaturwissenschaft beginnen mit dem Fehlen einer Definition von Literatur¹⁹⁸: Man versteht darunter episch-literarische Texte, meist als „Schöne Literatur“ bezeichnet, verwendet „Literatur“ aber auch als Synonym für Texte aller Art (z. B. „religiöse Literatur“). Die begriffliche Unklarheit führt zu Formulierungen wie „Literatur im engeren Sinne“: „Many genres that lie outside the narrow definition of literature can be identified as included within tales and wisdom texts“ (R. B. Parkinson).¹⁹⁹ Im selben Sammelband *Ancient Egyptian Literature* greift auch A. Loprieno diese Formulierung auf: „Literature in the narrower sense displays a continuum of narrative and instructional text types, to which less ‘classical’ genres are added in the New Kingdom.“²⁰⁰ Was konkret unter Literatur im engeren Sinne zu verstehen ist, wird nicht erklärt, sodass mit T. Eagleton spekuliert werden kann, „jede beliebige Art von Text, den jemand aus irgend einem Grund besonders schätzt“, sei gemeint.²⁰¹

Für etwas Klarheit sorgt E. Blumenthals Ordnungsmodell, das (unter Bezugnahme auf J. Assmann) Literatur „im weiteren Sinne“, so genannte Gebrauchsliteratur, d. h. angewandte oder pragmatische Texte, von Literatur „im engeren Sinne“, also Schöner Literatur, unterscheidet.²⁰² Dieser Ansatz basiert darauf, Texte hinsichtlich ihrer spezifischen Funktion zu bestimmen und einem prag-

¹⁹⁷ Burkard/Thissen, Einführung, S. 26.

¹⁹⁸ Dies bestätigt Moers, Vom Verschwinden der Gewissheiten, S. 4 m. Anm. 2, in der Einführung zum Sammelband *Dating Egyptian Literary Texts*.

¹⁹⁹ Parkinson, Types of literature, S. 309, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 12, Anm. 21.

²⁰⁰ Loprieno, The King’s Novel, S. 295, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 12 m. Anm. 21.

²⁰¹ Eagleton, Einführung, S. 10. Dies vermuten auch Burkard/Thissen, Einführung, S. 7.

²⁰² Blumenthal, Prolegomena, S. 174.

matischen Wirkungsfeld zuzuordnen, indem Fund- und Verwendungskontexte näher beleuchtet werden und die Frage nach dem Sitz im Leben gestellt wird, d. h. danach, was mit diesen Texten gemacht wurde. Eine gesonderte Gruppe wird für Texte gebildet, deren Funktion sich nicht erschließen lässt und die als funktionslos eingestuft werden.²⁰³ Auf dieser Grundlage wurde ein Modell erstellt, bei dem Texte hinsichtlich ihrer Funktion folgenden Gruppen zugeordnet werden (Abb. 22).

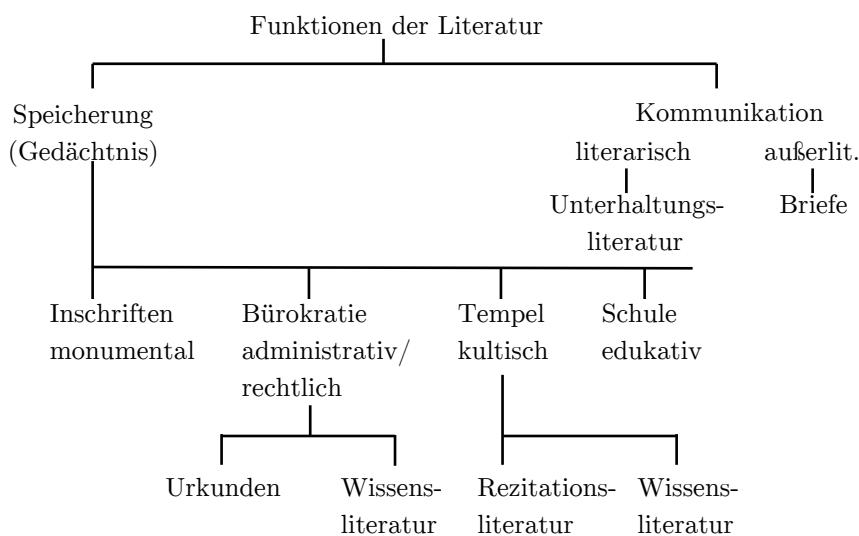


Abb. 22: Funktionsmodell der Literatur

Ähnlich unterteilt E. Blumenthal, die nicht-literarische, i. e. Gebrauchsliteratur, von literarischen Texten trennt, indem sie den Verwendungskontext als Unterscheidungskriterium heranzieht. Zu literarischen Texten zählt sie nur Spruchliteratur (Lehren, Klagen), Verserzählungen, Hymnen und Gebete, Erzählungen sowie Poesie (Liebes- und Harfnerlieder). Gemäß diesem Klassifizierungsschema ist eine eindeutige Zuordnung aber nicht immer möglich, weshalb etwa Klagen, Hymnen und Gebete auch unter Gebrauchsliteratur aufgelistet werden.²⁰⁴ Weitere Überschneidungen gibt es m. E. bei Mythen, die sie unter dem Stichwort „Theologie“ zur Gebrauchsliteratur zählt, obwohl sie Erzählung

²⁰³ Vgl. Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 50

²⁰⁴ Blumenthal, *Prolegomena*, S. 180 f.

sind und in die Kategorie „Schöne Literatur“ fallen.²⁰⁵ Nicht ohne Grund hat sich das Kriterium der Funktionslosigkeit als ungeeignet für die Definition literarischer Texte erwiesen²⁰⁶, da diese nicht Funktionslosigkeit, sondern vielmehr Mehrfachfunktion auszeichnet, was zu einer gewissen Offenheit führt. A. Wieder hält hier U. Eco's Sichtweise für produktiv, der vom „offenen Kunstwerk“ spricht; das Werk ist nicht von vornherein auf eine bestimmte Funktion festgelegt, sondern Determinierung erfolgt im Zuge der Rezeption – die durchaus unterschiedlich sein kann. Demzufolge ist ein literarisches Werk eine mehrdeutige Botschaft, ein Signifikant, der mehrere Signifikate umfasst.²⁰⁷

Nicht nur in diesem Punkt überzeugt A. Wieder's Argumentation. Beispielsweise verweist sie auf weitere Bestimmungskriterien wie Intertextualität, Mobilität (im Unterschied zu immobilen Monumentaltexten), Rezeption und Tradition als Beleg für soziale und gesellschaftliche Relevanz sowie Fiktionalität.²⁰⁸ Allerdings halte ich Fiktionalität – wie bereits erwähnt – für ungeeignet zur Definition einer Erzählung, da unerheblich ist, ob reale oder fiktive Ereignisse erzählt werden. Natürlich fragt man sich, wenn scheinbar faktuale Ereignisse der ägyptischen Vergangenheit präsentiert werden, ob ein reales Ereignis wiedergegeben wird, das bei der Rekonstruktion ägyptischer Geschichte von Bedeutung sein könnte, oder es sich um ein (frei) erfundenes Ereignis handelt, jedoch unterstreicht beispielsweise J. Assmann, dass allein die Unterscheidung zwischen Literatur und historiografischen Texten nicht berechtigt, „Literatur jeden geschichtlichen Wirklichkeitsbezug abzusprechen. Es gibt keine müßigen Fiktionen.“²⁰⁹ Eine Beantwortung der Frage nach dem Realitätsgehalt einer Erzählung ist überdies nur in Einzelfällen möglich und Versuche scheitern schon daran, dass unsere Definition von real und fiktiv nicht auf das alte Ägypten übertragen werden kann. G. Moers stellt klar, dass in Ägypten „damit zu rechnen

²⁰⁵ Auf diese grundsätzliche Schwierigkeit weist auch Blumenthal, *Prolegomena*, S. 182, hin.

²⁰⁶ Vgl. zur Kritik an der weitgehend überholten ägyptologischen Fiktionalitätsvorstellung z. B. Roeder, *Erzählen im Alten Ägypten*, S. 28 ff.; sowie ders., *Die Erfahrungen von Ba'u*, S. 140 ff.

²⁰⁷ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 51, mit Verweis auf Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 15 f.

²⁰⁸ Vgl. dazu ausführlicher Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, bes. S. 61 f.

²⁰⁹ Assmann, *Weisheit*, S. 488 Anm. 39, zitiert nach Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 57.

[ist], dass Magisches als Teil der Lebenswirklichkeit und/oder Realität wahrgenommen worden ist“²¹⁰ und weist explizit darauf hin, dass „nicht davon auszugehen [ist], dass es in Ägypten ein im Sinne literarischer Fiktionalität ausdifferenziertes Fiktionsbewusstsein gegeben hat“²¹¹. Er hält es für denkbar, dass sich in Ägypten „die Keimzelle metaleptischer Grundbefindlichkeit literarischer Fiktionalität“ ausfindig machen lässt, räumt aber ein, dass „sich aus dem ägyptologischen Befund weder eine ‚offenkundige Fiktionalität‘ der ägyptischen Texte ableiten [lässt], noch die an ein solches Fiktionalitätsbewusstsein gekoppelten Möglichkeiten zur metafikcionalen Reflexion z. B. auf die (Ent-)Automatisierung der literarischen Produktion“²¹². Für die vorliegende Untersuchung spielt die Frage der Fiktionalität ohnehin keine Rolle, da es um Belege für visuelles Erzählen im alten Ägypten geht, was gleichermaßen reale wie fiktive Ereignisse beinhaltende Erzählungen einschließt.

Auch andere in der Ägyptologie immer wieder herangezogene Kriterien wie sprachliche Ästhetik²¹³ und Rezeption²¹⁴ sind mit A. Wieder wenig hilfreich hinsichtlich der Definition der Gattung „Erzählung“. Dennoch erscheinen eine Literaturtheorie und eine damit verbundene Begriffsbestimmung von Literatur unverzichtbar, da Texte eben nicht allein aus sich selbst heraus interpretiert werden können: „[N]o text can really ‚speak for itself‘, es bedarf ‚the interpretive support of a theory of literature derived from internal evidence provided by the Egyptian documents“ (A. Loprieno).²¹⁵ Nur auf dieser Grundlage kann eine Unterscheidung in Gattungen vorgenommen werden, wenngleich es auch in diesem Fall Widerstände von Ägyptologen gibt – etwa mit Hinweis darauf, dass

²¹⁰ Moers, *Von Stimmen und Texten*, S. 32.

²¹¹ Moers, *Von Stimmen und Texten*, S. 33.

²¹² Moers, *Von Stimmen und Texten*, S. 53.

²¹³ Vgl. dazu beispielsweise Goedicke, *Pi(ankh)y*, S. 196, der darauf hinweist, dass auch historische Inschriften wie die Pianchi-Stele unter sprachästhetischen Gesichtspunkten zur Literatur gerechnet werden müssen: „The text inscribed on the Pi(ankh)y Stela has among other features major literary aspects. This results not only from the length of the text, but is due to the quality of the language used and the complexity of its formulations“, zitiert nach Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 65, Anm. 32.

²¹⁴ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 58.

²¹⁵ Loprieno, *Defining Egyptian literature*, S. 42 f.

in der ägyptischen Sprache kein Wort für „Literatur“ existiert. Damit erklären sie zudem die Vergeblichkeit des Versuchs, ägyptische Texte mit Maßstäben moderner Literaturtheorie zu messen.²¹⁶ V. Wessetzky beispielsweise behauptet unter Verweis auf E. Otto: „Das europäische Denken unserer Zeit hat in der Gliederung der literarischen Gattungen Kategorien aufgestellt, die mit denen des alten Orients, Ägyptens nicht vereinbar sind.“²¹⁷ Er vergisst m. E., dass die auf den drei antiken Formen Epik, Lyrik und Dramatik basierende Gattungsunterscheidung ebenfalls eine Hilfskonstruktion ist und die Grenzen fließend sind, was auch bei moderner Literatur eine strenge Klassifikation erschwert. Noch überraschender ist jedoch, dass trotz grundsätzlicher Kritik Texte in der Ägyptologie freimütig verschiedensten Gattungen zugewiesen werden, und zwar in der Regel intuitiv, indem man sich doch wieder an Literaturwerken anderer Kulturen und Grundsätzen europäischer Literaturwissenschaft orientiert.²¹⁸ So herrscht Konsens hinsichtlich der Existenz „erzählender“ Texte, obwohl allgemeinverbindliche Gattungskriterien fehlen und vorwiegend nach ästhetischen Gesichtspunkten zwischen „einfachen Formen“²¹⁹ (z. B. Märchen, Sagen, Legenden) und „Kunstformen“ (z. B. Epen, Romane, Novellen, Dramen oder Hymnen) unterschieden wird. Darüber hinaus konnten sich Untergattungen etablieren wie die „Königsnovelle“, die mit der Textsorte „Novelle“ kaum Gemeinsamkeiten aufweist, wodurch der Begriff irreführend ist. Ähnliches gilt für „Autobiografien“, derart idealisierte und standardisierte Lebensbeschreibungen, die mit Autobiografien außerhalb der Ägyptologie nicht vergleichbar sind.²²⁰ Zu den wenigen Versuchen, eigene Begriffe einzuführen, zählt L. Morenz' Vorschlag

²¹⁶ Vgl. hierzu Hoffmeier, *The Problem of History*, S. 295: „To my knowledge, there is no Egyptian word corresponding to ‚religion‘ or ‚art‘, and yet there are tomes written on each of these areas, and there are specialists among us who study these disciplines“; sowie Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 10 f.

²¹⁷ Wessetzky, *An der Grenze*, S. 500.

²¹⁸ Schenkel, *Ägyptische Literatur*, S. 32.

²¹⁹ Basierend auf Jolles, *Einfache Formen*, S. 9 f., der innerhalb der Literatur von Hierarchie ausgeht, wobei er Legende, Sage, Mythe u. a. zu einfachen Formen zählt, d. h. „jene Formen, die weder von der Stilistik, noch von der Rhetorik, noch von der Poetik, ja, vielleicht nicht einmal von der ‚Schrift‘ erfasst werden, die, obwohl sie zur Kunst gehören, nicht eigentlich zum Kunstwerk werden, die, wenn auch Dichtung, so doch keine Gedichte darstellen.“

²²⁰ Schenkel, *Ägyptische Literatur*, S. 21 u. 32 ff., bespricht dann auch andere Gattungen.

„Selbst-Präsentation“²²¹, da er einräumt, dass „diese Texte weder auto (im Sinne von Autorschaft) noch biographie sind, sondern ein Selbst sub specie aeternitatis präsentieren.“²²²

Lediglich für Texte des Mittleren Reiches hat sich eine grobe Kategorisierung durchgesetzt.²²³ Besondere Schwierigkeiten bei der Einordnung in Gattungen bereiten allerdings ausgerechnet die für die vorliegende Untersuchung relevanten Erzählungen. „Erzählung“ ist in der Ägyptologie eine Art Sammelbecken für alle Texte, die weder Klagen noch Lehren sind²²⁴ und sich durch Formenvielfalt auszeichnen. Bislang werden sie nur nach Epochen unterteilt und eine Zuordnung erfolgt nicht nach festen Auswahlkriterien, sondern eher persönlichen Vorlieben und Abneigungen. Die Suche nach einem adäquaten Erklärungsmodell für das Erzählen im alten Ägypten, das der spezifisch ägyptischen Form mündlicher und schriftlicher Erzählung gerecht wird und sie beschreibbar sowie bestimmbar macht, ist ein Desiderat, das H. Roeder zufolge jedoch erfüllt werden kann und überdies von besonderer Aktualität und Relevanz ist, weshalb er 2006 die erste Jahrestagung der Ägyptologischen Forschungsstätte für Kulturwissenschaft (ÄFKW) in Heidelberg dem Erzählen in frühen Hochkulturen widmete – speziell dem Fall Ägypten.²²⁵

Die Hauptschwierigkeit besteht in den unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten des Begriffs „Erzählung“: Einerseits versteht man darunter die Gattung, andererseits den Modus Erzählen²²⁶, sodass A. Wieders Arbeit einen entscheidenden Schritt in Richtung einer Systematik für Erzählungen im alten Ägypten darstellt, indem sie auf Grundlage gängiger Erzähltheorien und unter Berücksichtigung der Besonderheiten des ägyptischen Materials eine Definition für

²²¹ Morenz, Zwischen Ritual(ität) und Mythos, S. 125.

²²² Morenz, Die Zeit der Regionen, S. 25.

²²³ Vgl. dazu Parkinson, Types of literature, S. 302; Assmann, Schrift, S. 85 f., unterteilt in Klagen und Prophezeiungen, Dialoge (z. B. Die Klagen des Bauern), Unterweisungen (z. B. Königslehren) und Erzählungen.

²²⁴ Vgl. dazu etwa Vernus, Sagesses de l'Égypte, S. 9 u. 13 f.

²²⁵ Roeder, Das Erzählen in frühen Hochkulturen.

²²⁶ Vgl. dazu ausführlich Mathieu, La poésie amoureuse, bes. S. 147 u. 220 ff. sowie Parkinson, Two New Literary Texts, S. 190 u. 303, mit Verweis auf Quirke, Archive, S. 266.

altägyptische Erzählung und eine Methode zur formalen Analyse präsentiert.²²⁷ Dabei geht sie von den drei Parametern Sprechhaltung, Interaktionsziel des Textes sowie mögliche Rezeption aus und definiert eine Erzählung als Text, dessen Sprechhaltung (dominant speech) Erzählen, dessen Interaktionsziel Literatur und dessen Rezeptionsvorgabe ein portabler Textträger ist.²²⁸ Auf diese Weise können pragmatische Texte, die ihren Sitz im Leben im Bereich der Medizin, Magie oder Religion haben, ausgeschlossen werden, da sie Literatur nicht als Interaktionsziel haben. Spricht man also von medizinischer Literatur, muss „Literatur“ als Synonym für „Textgruppe“ verstanden werden – nicht als Textgattung. Allerdings ist aufgrund der Multifunktionalität der Textgattung „Literatur“ auch ein Kennzeichen der Erzählungen, dass sie sich nicht auf einen eindeutigen Verwendungskontext festlegen lassen, was sie von pragmatischen Texten unterscheidet.²²⁹

Zwar beschränken sich A. Wieders Ergebnisse auf schriftliches Erzählen, ihre Parameter lassen sich m. E. aber sowohl auf komplexeres verbales Erzählen übertragen, sofern man das Gedächtnis oder allgemeiner das Gehirn des Erzählenden als portablen Textträger versteht, als auch auf bildliches. Statt eines portablen Textträgers liegt beim visuellen Erzählen ein Bildträger vor, aber selbst die Sprechhaltung lässt sich nachweisen, bei der sie unter Bezugnahme auf Platon zwei Darstellungsmodi unterscheidet: der Präsentation durch einen außenstehenden Erzähler und der durch eine in der Erzählung vorkommende Figur, die selbst eine der agierenden Personen sein kann. In beiden Fällen liegt der Modus „Erzählen“ vor, d. h. das Aufeinanderfolgen von Begebenheiten, da durch diese Fortläufigkeit einzelne Handlungen zu einer zusammenhängenden Abfolge und die wirklichen oder fiktiven Geschehnisse durch einen kausalen und/oder konsekutiven Zusammenhang zu einer Erzähllinie werden.²³⁰

Mit Th. Ritter handelt es sich um sequenzielle Textrelation, d. h. die semantische Beziehung zwischen Hauptsatz und vorausgehendem Kotext oder Haupt-

²²⁷ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*. Die gedankliche Struktur ihrer Monografie bildet die Basis für die folgenden Ausführungen, wird aber immer wieder um eigene Überlegungen ergänzt.

²²⁸ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, bes. S. 15, 25 u. 81.

²²⁹ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, bes. S. 17 u. 82.

²³⁰ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 26.

und Nebensatz, die zur Erfassung der kognitiven Struktur hilft und weiter in temporale und atemporale Relationen unterschieden werden kann, wobei temporale Textrelationen mitunter „extratemporale Untertöne“ haben.²³¹

Sequenzielle Textrelationen	
temporal	extratemporal
posterior (und dann, bevor)	kontingent (daraufhin, sodass)
anterior (zuvor, nachdem)	final (um ... zu)
zirkumstanziell (während, indem)	kausal (denn, weil, da)
	konditional (falls, wenn)

Bei visueller Narratologie kann ebenfalls eine Sprechhaltung nachgewiesen werden, indem das Bild die Erzählerrolle übernimmt. Möglich ist sogar, dass im Bild eine weitere Erzählerfigur enthalten ist, die ihrerseits den Rahmen für eine Erzählung bildet. Der Erzähler kann sich zwar nicht verbal äußern, aber Kommunikation ist möglich durch ein Bild (oder Bilder), das die Geschichte erzählt. Und auch das Vorhandensein einer Erzähllinie ist beim bildlichen Erzählen zwingende Voraussetzung, wenngleich es Unterschiede zum komplexeren verbalen bzw. episch-literarischen Erzählen gibt. Während A. Wieder eine Reihe narrativer Verbalformen anführt²³², die die sequenzielle Funktion erfüllen und den Text zu einer Erzählung machen, muss bei Bildern der Betrachter das Gesehene verbalisieren und die im Bild liegenden narrativen Zusammenhänge erkennen. Die gleiche Schwierigkeit ergibt sich bei der Darstellung von Zeit. Ägyptische Erzählungen verwenden das Vergangenheitstempus, das eine Loslösung von Gegenwart und Realität ermöglicht und einen „Distanzeffekt“²³³ erzeugt, oder aber semantische Hinweise, temporale Ergänzungen sowie bestimmte Hilfsverben, die die Vergangenheit anzeigen²³⁴. Diese Möglichkeiten stehen beim visuellen Erzählen nicht zur Verfügung.

²³¹ Ritter, *Semantische Diskursstrukturen*, S. 125.

²³² Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 28 ff.

²³³ Von Distanzeffekt spricht man in der Literaturwissenschaft, wenn in einer Erzählung eine Distanz zwischen Leser und Geschehen geschaffen wird, z. B. durch räumliche oder zeitliche Verortung in einem weit entfernt liegenden Raum bzw. einer weit zurückliegenden Zeit.

²³⁴ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 32 f.

A. Wieder thematisiert auch den pragmalinguistischen Ansatz²³⁵, demzufolge aufgrund im Text verwendeter Aussageformen dessen Charakter bestimmt werden kann, weil sie auf Verwendungs- bzw. Entstehungszweck schließen lassen, da die sprachliche Darstellung gesellschaftlicher Festlegung unterliegt. F. Hintze nennt dafür drei Möglichkeiten: Erzählung, d. h. eine einfache, überwiegend objektive, affektfreie Mitteilung eines Geschehnisses, Rede, die deutlich mehr subjektive affektische Elemente enthält und insbesondere der Beeinflussung dient, sowie Bericht, ein in einer Rede vorkommender erzählender Abschnitt, in dem der Sprecher explizit erscheint.²³⁶ Dahingegen geht K. Jansen-Winkeln von einer Zweiteilung in „Bericht“ und „Rede“ aus, versteht unter Bericht aber im Grunde nichts anderes als F. Hintzes „Erzählung“, der später selbst einräumt, der Unterschied zwischen „Erzählung“ und „Bericht“ sei unwesentlich. Bericht definiert K. Jansen-Winkeln als „sprachliche Wiedergabe einer nicht die aktuelle Sprechsituation betreffenden, chronologisch geordneten Kette von aufeinander bezogenen Geschehnissen“ und Rede als einen „die aktuelle Sprechsituation betreffende[n], Sprecher und Hörer explizit oder implizit einbeziehende[n] Text.“²³⁷ Eine Zweiteilung mit Mischform schlägt auch R. Hannig vor, der zwischen reinen Erzählformen, d. h. narrativen Formen (Narration), reinen Redeformen, d. h. kommunikativen Formen (Kommunikation), sowie deskriptiven Formen (Deskription), in denen beides vorkommt, unterscheidet und annimmt, „dass Erzählformen nicht in allen Texten vorkommen oder dort nur eine untergeordnete Rolle spielen, diese Texte aber ebenfalls Formen der Rede und Nicht-Rede unterscheiden“²³⁸:

Narration nur Erzählung	Deskription Erzählung + Rede	Kommunikation nur Rede
Erzählung		Rede

²³⁵ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 35 ff.

²³⁶ Hintze, *Untersuchungen zu Stil und Sprache*, S. 3.

²³⁷ Jansen-Winkeln, *Text und Sprache*, S. 15; Hintze, *Untersuchungen zu Stil und Sprache*, S. 3 f.

²³⁸ Hannig, *Zum mittelägyptischen Tempussystem*, S. 38.

Genannte sprachliche Darstellungen lassen sich auch in Bildern nachweisen. Der überwiegende Teil sind Erzählungen im Sinne einfacher, objektiver Vermittlung eines Ereignisses, denn es gibt Bilder, in denen die Position der Figuren zueinander oder Gestik und Mimik auf eine Rede oder einen Dialog schließen lassen. In jedem Fall überwiegen bei Erzählungen narrative Elemente, wenngleich auch wörtliche Reden Bestandteil von Erzählungen sind und in sie wiederum narrative Passagen eingebunden sein können. Eine exaktere Bestimmung der Sprechhaltung ist bei Bildern ausgeschlossen; dazu müssten Verbal- und Satzformen analysiert werden, die bei Bildern fehlen. Ebenso wenig ist bei Bilderzählungen eine Unterteilung in Äußerungsformen möglich, d. h. eine Differenzierung zwischen subjektivem Darstellungsmodus „discourse“ und objektiver „narration“, der mit F. Hintzes „Erzählung“ oder É. Benvenistes „récit historique“²³⁹ gleichzusetzen ist.²⁴⁰ Entscheidend für die Festlegung, ob eine Erzählung im Sinne der literarischen Gattung vorliegt oder der narrative Modus verwendet wird, dessen sich auch andere Gattungen bedienen, ist die Funktion bzw. Sprechsituation. Unter „Sprechsituation“ versteht F. Junge „die Umstände, unter denen sie (= die Texte) verwendet worden oder entstanden sind.“²⁴¹ Die Funktion oder Sprechsituation erlaubt meist eine Unterscheidung in Alltagstexte (Korrespondenz, Verwaltungsakte etc.), „sozial- und staatsideologische Verlautbarungen“²⁴² – i. e. Dekorumstexte auf Stelen oder in Gräbern –, so genannte historische, theologische und schließlich literarische Texte.²⁴³

Ein weiteres Kriterium von A. Wieder für die Bestimmung einer „Erzählung“ ist das Interaktionsziel, das literarische von nicht-literarischen Texten unterscheidet und durch Rezeption und Funktion des Textes festgelegt ist.²⁴⁴ So lassen sich in Kriegsberichten und magischen Texten erzählende Passagen finden, ohne dass die Texte insgesamt literarische Erzählungen wären. Häufig ist

²³⁹ Benveniste, *Problèmes de linguistique*, S. 242.

²⁴⁰ Zitiert nach Parkinson, *Literary form*, S. 166; vgl. dazu auch Reintges, *The oral-compositional form*, bes. S. 29.

²⁴¹ Junge, *Neuägyptisch*, S. 16 f.

²⁴² Junge, *Neuägyptisch*, S. 17.

²⁴³ Junge, *Neuägyptisch*, S. 16 f.; vgl. dazu auch Assmann, *Der literarische Text*.

²⁴⁴ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 46 ff.

diese Unterscheidung aber schwierig; mitunter erscheint unmöglich zu ermitteln, ob der Erzählung ein reales oder fiktives Ereignis zugrunde liegt. Überdies ist die Frage nach Realität oder Fiktion – wie an anderer Stelle bereits dargelegt – kein Kriterium für eine Erzählung. Mit A. Loprieno könnte man lediglich fragen, ob das Ereignis selbst im Vordergrund steht. Dann nämlich spricht er von einer historischen Inschrift, wohingegen seiner Ansicht nach bei einer Erzählung das Wesentliche das Erzählen über das Ereignis ist, und zwar unabhängig von ästhetischer Qualität des Textes.²⁴⁵ Folglich geht es beim literarischen Erzählen um mehr „als eine Aufzählung von Ereignissen in einer Reihenfolge; sie muß sie zu einer intelligible Totalität gestalten, so daß man immer die Frage stellen kann, welches das ‚Thema‘ der Geschichte ist.“²⁴⁶

Bezogen auf visuelles Erzählen im alten Ägypten würde dies bedeuten, dass Bilder auf Tempelwänden, die von Kriegen „erzählen“, keine Erzählung, sondern historische Darstellungen sind, weil ihre primäre Absicht nicht Erzählen ist, sondern die Vermittlung und Bewahrung des dargestellten Ereignisses. Ebenso müssten Bilder auf Grabwänden ausgeschlossen werden, selbst wenn diese von der Norm standardisierter Alltagsdarstellungen abweichen und etwa ein spezifisches Lebensereignis festhalten, wodurch das Kriterium *tellability* erfüllt ist. Nach A. Loprienos stünde nicht das Erzählen im Vordergrund, sondern der Wunsch nach Verewigung eines besonderen Ereignisses. Da die Intention solcher Bilder aufgrund zeitlicher und kultureller Distanz nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, finden in den folgenden Zusammenstellungen aber auch solche Beispiele Berücksichtigung. Außerdem widmet sich ein eigenes Kapitel dem Sonderfall historischer Erzählbilder, mit denen noch andere Wirkungsabsichten verbunden sind, was gesonderte Betrachtung sinnvoll macht.

Das letzte der von A. Wieder vorgeschlagenen Kriterien, Rezeption, erweist sich im Hinblick auf Quellen für bildliches Erzählen ebenfalls als problematisch, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.²⁴⁷ Sie nimmt nämlich eine Einschränkung auf mobile Texte vor, d. h. bewegliche Textträger, da gerade die Mobili-

²⁴⁵ Loprieno, *Defining Egyptian literature*, S. 45.

²⁴⁶ Ricoeur, *Zeit und Erzählung I*, S. 106.

²⁴⁷ Wieder, *Altägyptische Erzählungen*, S. 65 ff.

tät der Texte hinsichtlich ihrer Verwendung und Rezeption bedeutsam sei. Auf diese Weise werden jedoch alle Texte auf Wänden von Bauwerken wie Tempeln und Gräbern von vornherein ausgeschlossen, sofern sie nicht zusätzlich als Handschriften überliefert sind – wie etwa im Fall der Pianchi-Stele. Dieses Kriterium kann m. E. für Quellen visuellen Erzählens nicht gelten.

Trotz der genannten Kritikpunkte und Einschränkungen bei der Anwendung auf visuelles Erzählen besteht das entscheidende Verdienst A. Wieders darin, den Stand ägyptologischer Erzählforschung darzulegen und theoretische Grundlagen nicht-ägyptischer Erzählforschung gewinnbringend auf altägyptische Erzählungen zu übertragen.