

Andreas Veits / Lukas R.A. Wilde / Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.)

Einzelbild & Narrativität

Theorien, Zugänge, offene Fragen

HERBERT VON HALEM VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Andreas Veits / Lukas R.A. Wilde / Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.)
Einzelbild & Narrativität.
Theorien, Zugänge, offene Fragen
Köln: Halem, 2020

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2020 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (PRINT): 978-3-86962-401-3
ISBN (PDF): 978-3-86962-402-0

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
LEKTORAT: Rabea Wolf
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhaltsverzeichnis

ANDREAS VEITS / LUKAS R. A. WILDE / KLAUS SACHS-HOMBACH	9
Einzelbild & Narrativität. Zur Einleitung	

I. ZWEI FALLSTUDIEN

EKATERINI KEPETZIS	21
Das Indizienparadigma in William Hogarths <i>The Bagnio</i> . Versuch eines <i>close readings</i>	

ULRICH BLANCHÉ	41
Banksys <i>Flower Bomber</i> . Hintergrund und Kontext	

II. NARRATIVITÄT UND BILDLICHKEIT

ANTONIUS WEIXLER	56
Story at First Sight? Bildliches Erzählen zwischen »diachroner Zustandsfolge« und »synchroner Zustandshaftigkeit«	

LUKAS R. A. WILDE	88
Vom Bild zur Diegese und zurück. Bildtheoretische Rahmenüberlegungen zum narrativen Verstehen	

III. EINZELBILDNARRATIVITÄT

ANDREAS VEITS	124
Narratives (Bild-)Verstehen. Zum narrativen Potenzial von Einzelbildern	
KLAUS SPEIDEL	161
Empirische Rezeptionsforschung zum erzählenden Einzelbild. Von der Theorie zum Experiment und zurück	
Autorinnen und Autoren	204

ANDREAS VEITS / LUKAS R. A. WILDE /
KLAUS SACHS-HOMBACH

Einzelbild & Narrativität. Zur Einleitung

Ob in Zeitungen, Büchern, Comics, in Bewegtbildmedien oder im Internet: Der Informationsvermittlung durch Bilder und Bildmedien kommt in der Medienkultur der Gegenwart eine wichtige Bedeutung zu. Die Kommunikation mit und der künstlerische Ausdruck durch piktoriale Darstellungen stellen jedoch kein neuzeitliches Phänomen dar, vielmehr handelt es sich um eines der ältesten Ausdrucksmittel der Menschheitsgeschichte. Abstrakte symbolische wie figürliche Darstellungen, die an den Wänden von Höhlen im spanischen Ardales und La Pasiega oder nahe Kapstadt gefunden wurden, verweisen auf die Tatsache, dass Menschen vor bereits mehr als 60.000 Jahren piktoriale Formen nutzten, um sich auszudrücken und mitzuteilen.

Während die narratologische Beschreibung der »Konstituenten, Relationen und Strukturen des Narrativen« (NÜNNING/NÜNNING 2002: 6) mittlerweile als fest verankerter Teil eines medien- und literaturwissenschaftlichen Methodenrepertoires verstanden werden kann, erfahren bildliche Darstellungen abseits von Filmen, Comics, Videospiele oder anderen multimodalen Text-Bild-Verschränkungen keine vergleichbare Beachtung. Nähert man sich dem Einzelbild, das nur eine singuläre Szene oder einen spezifischen Handlungsmoment darstellt, unter erzählerischen bzw. narratologischen Gesichtspunkten, dann ist die Kunstgeschichte diejenige Forschungsdisziplin, die sich bisher am reichhaltigsten mit derartigen Problemstellungen auseinandergesetzt hat. In der Kunstgeschichte wurde beispielsweise in der Folge von Wolfgang Kemp (1987) versucht, Ansätze einer Rezeptionsästhetik auf unbewegte Einzelbilder zu übertragen. Hier-

bei haben immer wieder Begriffe wie ›Erzählung‹ oder andere narratologische Termini Erwähnung gefunden, um an verschiedenen Beispielen vorzuführen, dass der bildliche Untersuchungsgegenstand analog zu oder zumindest vergleichbar mit schriftsprachlichen Erzählungen ›gelesen‹ oder ausgedeutet werden kann. Obschon in diesem Kontext nicht im Vordergrund steht, wie die Voraussetzungen des Narrativen am monoszenischen Einzelbild analytisch zu erfassen sind, steht in der Regel nicht in Frage, dass Bilder prinzipiell ein narratives Potenzial entfalten können (vgl. SCHUPP 1982; KARPf 1994; KEMP 1996). Die Kunstgeschichte hat den Einzelbildern also ganz selbstverständlich ein narratives Potenzial zugeschrieben. Geht es jedoch explizit um Beschreibungen von Narrativität, die zugleich eine analytische Bestimmbarkeit der Bedingungen und Ausprägungen des Narrativen enthalten, so ist vor allem die literatur- und medienwissenschaftliche Narratologie die relevante Bezugsdisziplin. Obschon sie unstrittig über die geeigneten analytischen Instrumentarien verfügt, hat sie das narrative Potenzial unbewegter Bilder bisher aber weitgehend unbeachtet gelassen oder eher beiläufig diskutiert, um die Grenzen der Anwendbarkeit ihrer Konzeptionen zu verdeutlichen (vgl. METZ 1968; CHATMAN 1990; RIMMON-KENAN 2006; RYAN 2014).

Vergleicht man die narratologischen Standpunkte zum narrativen Potenzial des Einzelbilds, erinnern diese vielfach an Grundfragen, die bereits Gottfried Ephraim Lessing im Jahr 1766 in seiner wirkmächtigen *Laokoon*-Schrift (2016 [1766]) beschäftigt haben: In der medien- und literaturwissenschaftlichen Narratologie werden gemeinhin mediale Repräsentationen untersucht, die sich in Anlehnung an Lessings Ausführungen als Formen der ›Zeitkünste‹ einordnen lassen. Charakteristisch für eine ›Zeitkunst‹ im Sinne Lessings ist dabei, dass sowohl die Informationsvermittlung, die durch eine mediale Form vorgegeben wird, als auch die Inhalte, die kommuniziert werden, eng an Phänomene der Zeitlichkeit geknüpft sind. Schriftsprachliche Romane lassen sich in diesem Zusammenhang als geeignetes Veranschaulichungsobjekt heranziehen, weil die Lesenden für die Rezeption eines Romans eine gewisse Dauer benötigen. Die einzelnen vorgegebenen Worte des Textes folgen einer festen Reihenfolge und können nur im zeitlichen Verlauf der Rezeption erfasst werden. Der daraus nachvollziehbare ›Inhalt‹, die Handlung des Romans, ist ebenfalls durch Aspekte von Zeitlichkeit geprägt. Die vermittelte Geschichte besitzt gemeinhin einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende. Innerhalb der dargestellten Welt, von der erzählt wird, ergeben sich zahlreiche Veränderungen und überraschende Wendungen. Als ›moderne‹

Vertreter solcher Zeitkünste lassen sich Spielfilme, TV-Serien, Comics oder auch Videospiele auffassen, die vergleichbare Handlungen im Verlauf einer audiovisuellen Vermittlung nachvollziehbar machen. Demgegenüber zeichnet sich eine ›Raumkunst‹, die Lessing in der Malerei oder auch in Skulpturen repräsentiert findet, dadurch aus, dass sie Körper oder Gegenstände in ein räumliches Verhältnis zueinander setzt. Die einzelnen dargestellten Objekte wirken dabei simultan auf die Betrachtenden, ohne dass sich eine vergleichbare sukzessiv verlaufende Informationsvermittlung wie bei der Zeitkunst ergibt. Alle relevanten Informationen liegen stattdessen zeitgleich vor den Augen der Bildbetrachtenden. Allerdings sieht Lessing durchaus Bezugspunkte zwischen Raum- und Zeitkünsten, wenn er herausstellt, dass auch unbewegte Bilder eine Handlung implizieren können. Dieses gelingt laut Lessing selbst dann, wenn nur ein einziges unbewegtes Bild zur Informationsvermittlung genutzt wird: »Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird« (LESSING 2016 [1766]: 93).

In Analogie zu Lessings Verständnis geht die kunstgeschichtliche Erzählforschung – anders als die Narratologie – also eher davon aus, dass unbewegte Bilder durchaus als narrativ zu verstehen sind, wenn diese durch Darstellungsobjekte zeitliche Handlungen zumindest implizieren. Narratologische Ansätze, die die Voraussetzungen jeden ›Erzählens‹ gemäß den Forderungen einer eher formalistisch orientierten Erzählforschung betrachten, betonen wiederum das Fehlen sowohl eines piktorialen Analogons zu sprachlichen Erzähler_innen oder ›Erzählinstanzen‹ als auch das Fehlen von narrativen Strukturen, welche Aspekte einer Zeitlichkeit in vergleichbarer Weise vorgeben (wie letzteres zumindest im Roman, im Film oder auch in Comics oder vielen Videospiele ersichtlich der Fall ist).

Bezieht man neben Kunstgeschichte und Narratologie verschiedene (semiotische, phänomenologische oder analytisch-philosophische) Bildtheorien als weitere Pole mit ein, scheinen sich zusätzliche Argumente gegen das narrative Potenzial von Einzelbildern zu ergeben. Ein entsprechendes Misstrauen stellt sich zumindest ein, wenn Bilder, insbesondere Fotografien, als (zeitliche) Momentaufnahmen verstanden werden, denen folglich die narratologische Grundbestimmung der doppelten Zeitlichkeit fehlt: Zwar beansprucht das Betrachten von Bildern analog zum Lesen von Texten Zeit; in welcher Form enthalten aber die ›Darstellung selbst‹ oder auch das Dargestellte zeitliche Ebenen? Unstrittig ist natürlich, dass zu-

mindest *Bildfolgen* in der Regel zeitliche Abläufe darstellen. Unstrittig ist, dass wir auch aus einer konkreten Momentaufnahme mehr oder weniger unmittelbar einen zeitlichen Ablauf rekonstruieren können. Aus *bildtheoretischer Sicht* stellen sich also vor allem die beiden Fragen, ob Narrativität als notwendiges Merkmal von Bildlichkeit gelten kann und ob bildliche Narrativität eher als ein abgeleitetes, vor allem kognitiv konstituiertes Phänomen zu verstehen ist.

»Bildlichkeit« und »Narrativität« treten also je nach disziplinärem Zugang nicht nur weit auseinander, sie treten mitunter auch sehr *unterschiedlich* auseinander. Im auffälligen Kontrast dazu gehört die Untersuchung des narrativen Potenzials von konkreten Bildern häufig zum »Tagesgeschäft« vieler kunsthistorischer Analysen (vgl. dazu auch SPEIDEL 2013). Auch die Herausgeber des umfassenden Bandes *Das erzählende und das erzählte Bild* (HONOLD/SIMON 2010) problematisieren die Gegenüberstellung von Raum- und Zeitmedien von beiden Seiten der vorgeblichen Opposition:

»Nicht nur die Blickbewegung des Auges anlässlich eines Bildes, sondern vielmehr die energetische Konstellation der Dinge im Bild scheint eine Sprengung des Nebeneinanders in die Dynamik der Zeit zu erfordern. [...] Und andersherum: ist auf der Seite des Narrativen nicht auch die zeitliche Dimension und insbesondere die dem Erzählen zugewiesene Vorstellung linearer Sukzession grundsätzlich zu hinterfragen? Jedenfalls lässt sich das Darstellungspotential der Narration um wesentliche nichtsukzessive Aspekte erweitern« (HONOLD/SIMON 2010: 9).

In der Konsequenz vermuten sie gar »ein wechselseitiges Thematisierungsverhältnis, ja sogar eine komplementäre Begründungsfunktion« (ebd.) von Narration und Bildlichkeit. Der Preis dafür ist freilich ein erweiterter »Bild«-Begriff, der zunächst an »literarische[n] Bilder[n]« ansetzt (ebd.: 10). Für diese begriffliche Operation kann unter anderem William J.T. Mitchell (1990) als Gewährsmann herangezogen werden, mit dem erklärten Ziel, »zwischen Gemälde, Vorstellung, literarisch-sprachlichem Bild und Metapher bzw. Gleichnis hin und her [wandern]« zu können (HONOLD/SIMON 2010: 11). Im vorliegenden Band soll demgegenüber an einem *engen Bildbegriff* festgehalten werden, worunter sich zunächst »artifiziiell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände« verstehen lassen, die »in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder fiktiver Sachverhalte dienen« (SACHS-HOMBACH 2003: 74). Den jüngsten Vorstoß, auch derartige flächig-materielle Bildmedien theoretisch avanciert mit der Konstitution von Narrativität

zu verbinden, wagte unlängst Simon Grennan in seiner *Theory of Narrative Drawing* (2017). In seinem umfassenden Entwurf kommt der Autor zwar zu dem etwas überraschenden Schluss, dass selbst eine »depiction of a single scene (say, Constable's painting *Salisbury Cathedral from the Meadows*) always has both a story time, a post-story time and a pre-story time« (GRENNAN 2017: 152); er fokussiert seine originelle Herleitung jedoch auf einer phänomenologisch fundierten Konzeption von Intersubjektivität, die nicht ohne weiteres an viele der zuvor vorgestellten Positionen anschließbar ist. Die folgenden Beiträge möchten die skizzierten Diskussionen daher aufgreifen und Beiträge zur Weiterentwicklung eines interdisziplinär vernetzten erzähltheoretischen Diskurses zur Narrativität des Einzelbilds leisten. Grundfragen der einzelnen Beiträge setzen sich dabei mit Eigenschaften der Narrativität auseinander, um Anschlüsse, Revisionen oder auch Erweiterungen bestehender Definitionen am Forschungsgegenstand des monoszenischen Einzelbilds zu erarbeiten.

Dabei beschäftigt die versammelten Autor_innen weniger die terminologische Frage, ob Einzelbilder nun narrativ sein können oder nicht, sondern *inwiefern* sie ein solches narratives Potenzial entfalten und wie sich dieses analysieren lässt. Insbesondere vor dem Hintergrund einer zunehmenden Ausdifferenzierung der Erzählforschung lässt sich auch in Bezug auf das unbewegte Bild nicht von »einer«, sondern von unterschiedlichen Narratologien sprechen, die sich mit piktorialen Erzählpotenzialen auseinandersetzen. Die Diversität des Forschungsfelds liegt auch darin begründet, dass die beteiligten Wissenschaftler_innen zumeist von sehr unterschiedlichen theoretischen und methodologischen Prämissen ausgehen, die sich aus den Bereichen der Literatur- und Medienwissenschaft, der Philosophie, Semiotik, transmedialen Narratologie oder auch der kognitiven Psychologie herleiten.

Der vorliegende Band setzt hier an und möchte drei konkrete Fragen aus unterschiedlichen Perspektiven neu beleuchten:

- Was steht überhaupt auf dem Spiel, wenn wir nach der »Narrativität« von Einzelbildern fragen? Was genau gilt es hier zu bestimmen, welcher konkrete Erkenntnismehrwert lässt sich daraus ableiten, herleiten oder problematisieren? Oder umgekehrt: Was übersehen wir, wenn wir *nicht* nach der »Narrativität« von Einzelbildern fragen?
- Welche disziplinären Hintergründe und begrifflichen Voraussetzungen können oder könnten zum Tragen kommen, um Fragen rund um »Einzelbildnarrativität« genauer zu beantworten? Zu welchen

unterschiedlichen Einschätzungen gelangt hier beispielsweise die Narratologie gegenüber der Bildtheorie im engeren Sinne, wo begegnen sich beide und wo scheinen sie – teils am gleichen Phänomen – in merkwürdiger Weise auseinanderzutreten?

- Auf welchen Ebenen kann, muss oder könnte ›Narrativität‹ aus diesen unterschiedlichen Perspektiven heraus überhaupt gesucht, analysiert und gegebenenfalls gefunden werden? Geht es dabei eher um mutmaßliche Intentionen der Bildschaffenden, um werkimmanente und einigermaßen objektiv bestimmbare Strukturen oder um empirisch zu untersuchende Rezeptionsprozesse und Diskursivierungen der jeweiligen Bildmedien? Und welche Rolle fällt dabei gegebenenfalls der Historizität oder der kulturellen Situierung der entsprechenden Werke und Diskurse zu?

Um diese drei Fragen für den Gegenstand des Einzelbilds nutzbar zu machen und möglichst präzise aus den verschiedenen Blickwinkeln heraus einzukreisen, wurden als thematische Klammer zwei Bildwerke gewählt, auf die die nachfolgenden Beiträge in jeweils eigener Form Bezug nehmen: Das Graffito *Flower Bomber* (2000) des Streetart-Künstlers Banksy sowie das Gemälde *Marriage A-la-Mode: 5, The Bagnio* (1743) des britischen Malers und Grafikers William Hogarth. Die Beiträge thematisieren dabei entweder beide Bildwerke oder setzen ihren Fokus auf eines der gegebenen Beispiele. Die ausgewählten Einzelbilder, die sowohl in Sachen Material als auch in ihrem zeitlichen und künstlerischen Kontext weit auseinander liegen, dienen damit als Leitlinie, an der sich alle Argumentationen ausrichten und mit der sich alle vergleichen lassen, und sollen entsprechend sicherstellen, dass die Unterschiede oder Gemeinsamkeiten der theoretischen und methodologischen Ausrichtungen deutlich hervortreten und nachvollziehbar werden.

Die beiden Werke wurden ausgewählt, da sich mit ihnen sehr unterschiedliche Aspekte der piktorialen Narrativität problematisieren lassen. *The Bagnio* ist von seinen Rezipient_innen beinahe unmittelbar als Bilderzählung diskutiert worden, was nicht nur an der originären Einbettung des Werks in eine übergreifende, narrative Serie von sechs Einzelwerken begründet liegt, sondern auch in den vielfach im Bild angelegten piktorialen Spuren und Indizien, die auf eine komplexe Handlung rückschließen lassen. Im Kontrast dazu fehlt dem *Flower Bomber* jeglicher piktorialer Kontext, das Schablonenmotiv präsentiert lediglich die Figur eines blumenschleudernden Autonomen. Die ›Narrativität‹ des Motivs, so ließe

sich vorwegnehmend vermuten, könnte allenfalls in der Bewegungspose des Werfenden zu verorten sein, die mit Lessing bereits als ›fruchtbarer Moment‹ thematisiert wurde, welcher über den dargestellten Zeitpunkt hinauszureichen scheint. Besteht hier immer noch ein analytischer Mehrwert in der Frage nach ›Narrativität‹, ein Erkenntnisgewinn, welcher mit anderen begrifflichen Ansätzen übersehen würde? Oder tritt ein solcher Mehrwert erst – im Kontrast – bei ›Spurenerzählungen‹ wie *The Bagnio* heraus? Die versammelten Autor_innen kommen im Detail zu sehr unterschiedlichen Einschätzungen in dieser Frage, die jedoch in ihrer Gesamtschau nachdrücklich verdeutlichen, wie wertvoll, man möchte fast sagen *unverzichtbar*, sich die Frage nach piktorialer Narrativität – auch und gerade anhand monoszenischer Einzelbilder – sowohl für eine Bildtheorie auf der Höhe der Zeit als auch für eine differenzierte Bildanalyse konkreter Werke erweisen kann.

Der erste Teil des Bandes, »Zwei Fallstudien«, beleuchtet die jeweiligen Werke zunächst aus kunsthistorischen Perspektiven und leistet damit unverzichtbare Einordnungen. Im ersten Beitrag stellt EKATERINI KEPETZIS Hogarths *The Bagnio* vor und skizziert die Kontexte, in denen es im Laufe der Zeit diskutiert worden ist. Sie konturiert dabei ein programmatisches Indizienparadigma, durch welches der Künstler die Betrachtenden zur aktiven Konstituierung der dargestellten, womöglich gar der ›erzählten‹ Ereignisse herausfordert: Entlang narrativer Strukturen sollen die Betrachtenden befähigt werden, weitere Bezüge und allgemeingültigere Phänomene zu erkennen. Im Anschluss daran präsentiert ULRICH BLANCHÉ eine Einordnung von Banksys *Flower Bomber* und diskutiert die unterschiedlichen Semantiken, mit denen das Motiv als Weiterentwicklung eines früheren Banksy-Gemäldes (*More Public Disorder* von etwa 1997) im Laufe seiner schnellen Karriere seit dem Jahr 2000 aufgeladen worden ist. Auch Blanché erachtet die Narrativität seines Gegenstands als durchaus zentral in der Analyse, hier allerdings mit Rückgriff auf Michael Diers' (2006) Begriff des ›Sekundenbilddramas‹. ›Sekundenbild‹ meint dabei etwas Filmsequenzhaftes, eine Handlung in *statu nascendi*, die zwar nicht im Werk fertig ›erzählt‹ wird, von seinen Rezipierenden aber beinahe unweigerlich eine narrative Ergänzung provoziert, wie sich an der Rezeptionsgeschichte des Motivs belegen lässt.

Der zweite Teil des Bandes, »Narrativität und Bildlichkeit«, nähert sich den beiden begrifflichen Polen des Bandes aus komplementären Perspektiven an. Zunächst gibt ANTONIUS WEIXLER einen Überblick über