

Ist zu erwägen, ob die Erzählung anstelle einer semantischen Dynamik eine bildliche austrägt? Die alte Narratologie ging davon aus, dass die Erzählung eine semantische Opposition auf die Zeitachse lege und so den Erzählprozess hervorbringe. Zugleich erzeugt die Erzählung aber auch Bilder und topische Ordnungen, be- treibt eine fortlaufende Entfaltung von Hinter- grundsmetaphoriken und Kollektivsymbolen. Dieser Band versammelt Studien, die der Inter- ferenz von Bild und Erzählung in historischer wie in systematischer Perspektive nachgehen; einbezogen werden auch Mischgattungen so- wie intermediäre Erzählweisen in Comic, Foto- grafie und Film. Dabei wird sichtbar, wie die Textualität das Bild als ihr internes Anderes entwirft und es doch an die segmentierende und diskrete Zeichenform zurückbindet. Mit ihren Materialanalysen gehen die Studien dieses Bandes den Schritt zu einer Bildtheorie des Erzählprozesses.

ISBN 978-3-7705-5012-8

 9 783770 550128

eikones

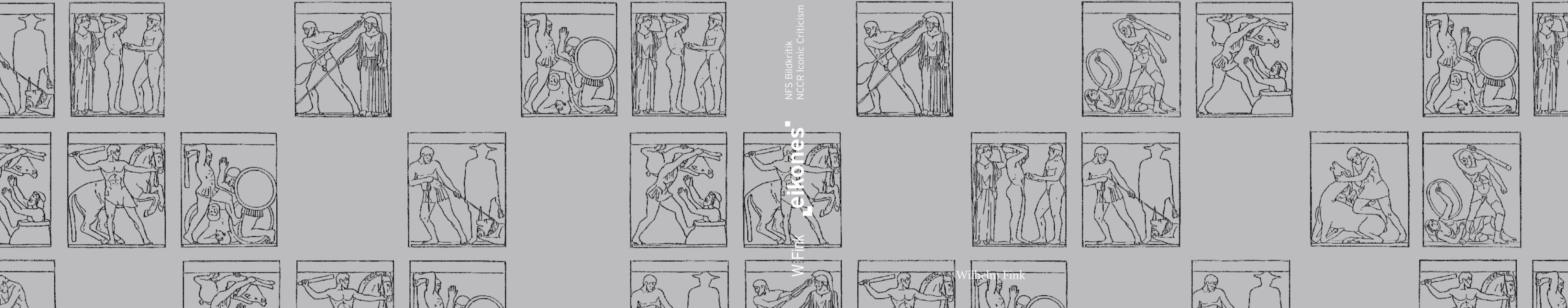
NFS Bildkritik
 NCCR Iconic Criticism

**Das erzählende und
 das erzählte Bild**

Alexander Honold, Ralf Simon (Hg.)

**Das erzählende und
 das erzählte Bild**

Alexander Honold, Ralf Simon (Hg.)



Das erzählende und das erzählte Bild

Alexander Honold | Ralf Simon (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Das erzählende und das erzählte Bild

Alexander Honold | Ralf Simon (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhalt

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik
www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Jinsu Ahn und Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn
ISBN 978-3-7705-5012-8

9	Vorwort
27	I. Das Bild als Handlungsraum
29	Die lange Herrschaft des Historienbildes Ivan Nagel
55	Erscheinung statt Erzählung Werner Busch
85	II. Medienkombinatorik von Bild und Erzählung
87	»Danke für die Extratinte!« Bild und Erzählung, Weißraum und Schwarzflächen bei <i>Krazy Kat</i> Patrick Bahners
129	Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes Eva Horn
161	Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godard <i>Histoire(s) du Cinéma</i> Joachim Paech

191	III. Kooperationen erzählender und erzählter Bilder
193	Ein Scherbengericht. Zur politischen Ikonographie von Heinrich von Kleists Lustspiel <i>Der zerbrochne Krug</i> Michael Diers
219	Bild, Hand und Begriff. Antonello da Messina, Giovanni Bellini, August Sander Anselm Haverkamp
251	Arachne im Wettstreit. Ovids <i>Metamorphosen</i> als poetologischer Text Monika Schmitz-Emans
273	Bild-Schrift-Metalepsen. Die Rhetorik des Erzählens in Ray Bradburys Erzählzyklus <i>The Illustrated Man</i> (1951/52) Ulrike Landfester

299	IV. Strukturmodelle der Bild-Poiesis im Narrationsvorgang
301	Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit Ralf Simon
329	Das Miasma des Bildes. Über einige frühgriechische Intuitionen zu Bildlichkeit und Gewalt Gerald Wildgruber
373	Wie simultan ist ein Kollektivsymbol? Das Beispiel der Vertikaltopik und die realistische Katabasis mit einem Blick auf Kellers <i>Der grüne Heinrich</i> Jürgen Link
397	Bildhafte Tugenden, erzählte Laster. Von der Topik zum Plot Alexander Honold
441	Die <i>Nachtwache</i> als Bildrätsel und Tagtraum. Diagrammatische Operationen bei Rembrandt und Greenaway Matthias Bauer

Vorwort

Narrationen geben Ausfaltungen eines Handlungsgeschehens in der Zeit, Bilder dagegen stellen präsentische, simultane Verdichtungen einer Situation vor Augen: So schematisiert ein traditioneller, gemeinhin durch den Verweis auf Lessings *Laokoon* charakterisierter Diskurs die Beziehung von Bild und Erzählung als klare, medienästhetische Opposition.

Erzeugt aber diese deiktische oder auch expositorische Dimension des Ikonischen wirklich eine virtuelle Ganzheit, die vor allem räumlich gedacht werden muss? Steckt nicht im Bild selbst die gestaute Zeit als energetisches Bündel, welches die räumlich versammelte Konstellation in die verschiedenen Bewegungsvektoren auseinanderdriften lassen will? Wird also ikonische Intensität nicht gerade auch durch die Dimension des Zeitlichen miterzeugt? Vielleicht kann man sogar sagen, dass die Rede von der Räumlichkeit des Bildes, von seiner Logik des Nebeneinanders eine problematische, die Sachlage eher verstellende Rede ist. Nicht nur die Blickbewegung des Auges anlässlich eines Bildes, sondern vielmehr die energetische Konstellation der Dinge im Bild scheint eine Sprengung des Nebeneinander in die Dynamik der Zeit zu erfordern. Ein zeitlicher Erstreckungsraum an implizit wirksamer Vor- und

Nachgeschichte ist wohl nahezu allen Bildsituationen inhärent; sei es in der perspektivischen Staffelung von Schärfe- bzw. Aufmerksamkeitszonen, sei es in der minimalen, aber doch spürbaren Ungleichzeitigkeit, die zwischen den Gegenständen oder Figuren eines komplexeren Bildsujets herrscht, sei es in der latenten Hierarchiebildung, die als rezeptionsästhetische Lenkung des sukzessiven Wahrnehmungsaktes schon auf der Bildfläche eine Art von potentieller Leseordnung vorschreibt.

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: um die Darbietungsformen eines zu erzählenden *plots* szenisch-bildhafter Art, eines dinghaften Objekt-Symbols oder eines szenisch-retardierenden Moments. So verbinden sich etwa in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* oder in Kleists Geschichtsallegorese des *Zerbrochnen Krugs* ekphrastisch ausgestaltete Bild-Implemente mit einer Erzähldimension zweiter Ordnung, die sich zur ausgedehnten Figurenhandlung wie eine Art Superstruktur oder Abbréviation verhält. Entscheidend ist hier, dass in einem sukzessiven Handlungsgang das Element der Bildlichkeit eine intrinsische Funktion gewinnt, die der Tiefenstruktur des Narrativen zugeordnet werden kann. Zugespielt könnte die These dann lauten, dass Erzählungen nicht semantische Oppositionen auf die Zeitachse legen und sie narrativ ausagieren, sondern dass sie basale Bildvorstellungen einer fortlaufenden Exegese unterziehen. So würde die Erzählung selbst in einem genotextuell begründeten Bildraum prozedieren; ihre Handlungs- und Diskurs-Zeit wäre zugleich die der Explikation und Exploration eines Raums.

Indem Narration und Bildlichkeit derart in ein wechselseitiges Thematisierungsverhältnis, ja sogar in eine komplementäre Begründungsfunktion treten können, stellt sich die Sachlage anders dar, als in jenem *Laokoon*-Diskurs, der aus Lessings schematischer Differenzbestimmung eine statuarische Oppositionsbildung von simultanen vs. sukzessiven Kunstformen ableitet. Bereits Lessing selbst (und nach ihm Herders Replik im *Ersten Kritischen Wäldchen*) unterwanderte diese Dichotomienbildung in seinen Nachlassnotizen auf instruktive Weise mit dem Hinweis, dass die Malerei nicht nur natürlichen Zeichen folge, sondern vielmehr willkürlichen (das Bild eines Menschen ist sein symbolisches Bild)¹

und dass umgekehrt auch die Poesie natürliche Zeichen habe und Verfahren kenne, willkürlichen Zeichen die Kraft natürlicher Zeichen zu verleihen.² Vor dem Hintergrund solcher Modifikationen steht nicht mehr Raum gegen Zeit, Malerei gegen Erzählung, Nebeneinander gegen Nacheinander; vielmehr besteht Anlaß zu einer kombinatorischen Durchkreuzung dieser Bestimmungen, aus der eine mindestens vierstellige Matrix resultiert. Ihre möglichen Fallbestimmungen lauten: Erstens liegen materialisierte Bilder vor und die Erzählung versucht, sie literarisch nachzuahmen, also literarische Bilder zu finden; zweitens liegen Erzählungen (Mythen) vor und die bildenden Künste versuchen, diese literarischen Bilder zu materialisierten Bildern zu machen; drittens liegen materielle Bilder vor, deren Reihe eine Erzählung ausmacht (Comic, Bilderzählung); viertens liegen literarische Bilder vor und die Erzählung erzählt sie.

Eine erstaunliche Konsequenz dieser Überlegungen lautet, dass der Bildbegriff einer inneren Reflexion, einer selbstbezüglichen Beugung unterliegt. Denn unsere Fallunterscheidung musste notwendig auch den Begriff literarischer Bilder ansetzen, d. h. den Bildbegriff derart reflektieren, dass er nicht mehr synonym zur Vorstellung des Tafelbildes oder Gemäldes gedacht ist. Man kann dies eine bildkritische Grundoperation nennen: Das Bild ist nicht mit seinem Bildträger identisch (und ebenso wenig mit seinem Bildgegenstand).³ Das Wort Gemälde ist insofern keine Bezeichnung für das Bild, sondern für den Bildträger. Gemälde geben Bilder zu sehen. Das Bild ist die Gabe des Gemäldes. Diese Gabe, ein Bild zu geben, kann nicht nur dem Gemälde zugesprochen werden, sondern auch der Sprache im Allgemeinen und der literarischen Sprache im Besonderen.

So wird also der Bildbegriff in sich selbst vervielfältigt, er pluralisiert sich zu jener Familie von Bildbegriffen, von der W. J. T. Mitchell spricht.⁴ Näher betrachtet, handelt es sich dabei aber vor allem um die Pluralität der Bildmedien bzw. der Bildträger. Bilder können sich literarisch materialisieren, und man kann literaturintern den Filter der etablierten Gattungen und Genres – allen voran: Lyrik, Epik, Drama – benutzen, um spezifische Differenzen innerhalb der ›Familie‹ der literarischen Bilder zu benennen. Dass dies möglich und sinnvoll sei, ist die These dieses Bandes, der nach solchen spezifischen Kopplungen von Erzählung und Bild fragt.

Um diese These durchzuführen, muss der Bildbegriff von den Bestimmungen derjenigen Bildkulturen losgelöst werden,

die sich anhand der Präponderanz des Visuellen und der materialisierten Bildwerke formiert haben. Vielleicht ist darin ein Medieneffekt des 19. Jahrhunderts und seiner bis heute fortwirkenden Reproduktionstechnologien zu sehen, dass mit dem Begriff des ›Bildes‹ quasi spontan ein Gegenstand nach dem Modell ›Gemälde‹ assoziiert wird. In literarischen Texten noch des 18. Jahrhunderts folgt die überwiegende Anzahl der Belegstellen einer Begriffsemantik, nach der ›Bilder‹ keinesfalls nur als materialisierte Gegenstände gedacht sind. Die Epochen vor der Photographie hatten es offenbar leichter, von ›sprachlichen Bildern‹ zu sprechen. Unsere Gegenwart inmitten einer digital explodierenden Bilderflut bedarf erst der kontraintuitiven Geste einer kritischen Besonnenheit, um mit dem Bildbegriff gleichsam in den Rücken der Herrschaft des Visuellen gelangen zu können. Genau hier liegt die Chance und stärker noch: die Notwendigkeit der Literaturwissenschaft im Kontext der gegenwärtig sich formierenden Bilddebatte. Die Agenda einer literaturwissenschaftlichen Bildkritik liegt darin begründet, dass sowohl die Literatur wie auch implizit ihre Wissenschaft immer schon mit einem eigenen – von der poetischen Spezifik der eigenen Verfahrensweisen her definierten – Bildbegriff operierten, und dass dieser Bildbegriff sich seit jeher aus der Spannung zum Visuell-Manifesten konturierte. Auch hier wäre eine differenzierte Relektüre der Lessingschen *Laokoon*-Abhandlung von Nutzen: Man achte nur einmal auf die in Lessings Text vorhandenen Amphibolien des Wortes ›Bild‹, dessen Bedeutung munter zwischen Gemälde, Vorstellung, literarisch-sprachlichem Bild und Metapher bzw. Gleichnis hin und her wandert.

Der Einsatz der Literaturwissenschaft innerhalb des Forschungsprojektes *Bildkritik*, welches seit 2005 in Basel als Nationaler Forschungsschwerpunkt, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds, beheimatet ist, wird durch die hier getroffenen Bestimmungen charakterisiert: Die literaturwissenschaftliche Bildkritik ist in diesem Rahmen damit beschäftigt, einen Bildbegriff zu entwickeln, welcher genuin der *Poiesis* des poetischen Textes entspringt. Hat es immer schon zur elementaren Definition von Poesie gehört, dass sie eine ›Rede in Bildern‹ sei, so umreißen die möglichen Explikationsfiguren dieser spannungsvollen Formel schon das Programm der zu leistenden Überlegungen und Untersuchungsschritte. Poetisch-literarische Bildlichkeit ist dezidiert weder an das mentale Vorstellungsbild noch an die Verbindlichkeit eines materiellen Bildträgers von der Art des Tafelbildes gebunden.

Poetische Bildlichkeit ist textgeneriert, und sie gerät als solche in ein notwendiges und vielfach produktives Spannungsverhältnis zu extratextuellen Paradigmen der Bildlichkeit. Textualität entwirft das Bild gewissermaßen als ihr *internes Anderes* und bindet es dabei an die eigene, segmentierende und diskrete Zeichenform zurück. Poesie ist in dieser elementaren Bestimmung Bildkritik, und ihre Wissenschaft versucht, diese Einsicht in Kategorien zu übersetzen.

Dieser Band, *Das erzählende und das erzählte Bild*, geht zurück auf eine Tagung gleichen Titels, die im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunktes *Bildkritik* an der Universität Basel in Kooperation mit dem Deutschen Seminar Basel im Juni 2007 durchgeführt wurde. Das Arbeitsprogramm der Tagung stand im Zusammenhang der eingangs skizzierten grundagentheoretischen Perspektiven; dies wird in den hier versammelten Beiträgen aufgenommen und weitergeführt. Gefragt wurde nach den Austausch- und Dynamisierungsformen, die im Zusammenspiel der beiden Gestaltungs-Register von Bild und Erzählung historisch, aber auch systematisch angelegt sind: komplexe ikonische und narrative Interferenzen, Mischgattungen und Übergangsformen, in denen das Bild Erzählungen generiert oder das Narrativ seinerseits in einen ikonischen Aggregatzustand überzugehen tendiert. Umgekehrt kann ein Erzählprozess sich anreichern und komplettieren, um zum Bild zu gerinnen. Schliesslich können Bild und Erzählung in intermediären Formen wie Ballett, Comic, Pantomime oder Film in komplexe Wechselwirkungen treten. Bei diesen genannten Optionen war jeweils auch auf die verwendeten Begriffe von Bild und Erzählung zu reflektieren. Und ebenso die jeweils implizierte Argumentationsebene des eigenen theoretischen Diskurses: Geht man von einer basalen Bildlichkeit in der Tiefenstruktur aus oder versteht man das Ikonische als jeweils konkret erscheinende Bilder? Wird der narrative Prozess in der Differenz von *histoire* vs. *discours* verhandelt oder als Performanz begriffen? Wie verhalten sich diese beiden Unterscheidungen zueinander? Und sind es überhaupt Unterscheidungen, die man so bestehen lassen möchte?

Entstanden sind auf diese Weise Beiträge aus Literatur- und Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Bildwissenschaft, Philosophie, Rhetorik und Medienanalyse. Die hier vorgelegten Studien sondieren die Potentiale erzählender und erzählter Bilder in exemplarischen, folgenreichen Materialanalysen und auch mithilfe allgemeiner ästhetischer Modellbildungen. Ganz im Sinne der oben durchgespielten Kombinatorik lassen sich die einzelnen

Beiträge dieses Bandes als teils vermittelnde, teils differenzbetonte Positionen dem gemeinsamen argumentativen Feld zuordnen. Eine komplementäre Konstitution der medienspezifischen Eigenlogiken von Bild und Erzählung wird deutlich, wenn man kunsthistorische und bildwissenschaftliche Positionsbestimmungen einerseits, literaturwissenschaftliche Bilderzählungen andererseits miteinander ins Verhältnis setzt. So evozierten die kunsthistorischen Beiträge von Ivan Nagel und Werner Busch die visuelle Präsenz des Tableaus, um damit *prima vista* den Pol des nichtsprachlichen, visuellen Bildes zu markieren; und doch zeigte sich in ihren differenzierten Analysen, wie gerade das Tafelbild als sowohl materielle wie entstehungsgeschichtliche ›Schichtung‹ eine proto-narrative Temporalität eigener Art erzeugt und mit sich führt. Eva Horn, Patrick Banners und Joachim Paech suchten auf je eigene Weise die erzählende Funktion des Bildes als Medienkonstellation zu bestimmen: im photographischen Nexus von Macht und Bild bei der totalitären Überbietung der Konvention des Herrscherporträts; in der Filmästhetik von Godards Spätwerk und in den kondensierten, gattungsstiftenden Bildergeschichten des Comic Strip.

Am Gegenpol gleichsam zu solchen visuellen Materialanalysen markieren Gerald Wildgrubers am Denkprozeß der altgriechischen Semantik orientierter Beitrag und Ralf Simons Strukturmodell einer Semantik des Gastes, wie mit der bewußten Fokussierung auf die rhetorischen und szenographischen Eigenleistungen der Sprache ein sprachästhetischer Bildraum der internen Alterität ausgeleuchtet werden kann, der sich nicht aus intermedialen Bezügen speist, sondern aus dem diskursgenerierenden Potential von Sprache und Literatur. Gerade dieser diskurspoetische Analyseweg zeigt diverse Möglichkeiten, eine simple Oppositionsbildung narrativer vs. ikonischer Darstellungsmodi zu unterlaufen.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen erschließt mit den in ihren Gegenständen angelegten, sachlichen Vermittlungsfiguren von Bild und Erzählung verschiedene Optionen des ›dritten Weges‹ respektive eines chiastischen Austausches der Darstellungsleistungen beider Medien und Kunstformen. Monika Schmitz-Emans arbeitet in Ovids *Metamorphosen* die erzählte Webarbeit Arachnes als ein poetologisches Zentrum heraus, deren Binnen-Erzählung zugleich als webende Textherstellung thematisiert wird und dadurch in modellhafte Nähe zur bildnerischen Darstellungskraft rückt. Ulrike Landfester pointiert mit Ray Bradburys *Illustrated Man* ein faszinierendes Fallbeispiel, in dem Bild und Bildträger als

Körperkunst der Tätowierung in eins fallen und wiederum vom Erzählvorgang des Romans in ekphrastischer Modulation inszeniert werden; von diesem Befund aus kann Landfester den bislang narratologisch eher limitierten Begriff der Metalepse als intermediale Kombinationsfigur erweitern.

Der Beitrag von Jürgen Link lenkt die Aufmerksamkeit auf die literarische Ausgestaltung und narrative Expansion von Kollektivsymbolen der Vertikal-Topik, die für die Semantik ›realistischer‹ Diskursoptionen im 19. Jahrhundert von elementarer Bedeutung waren. Methodisch korrespondierend zu Ralf Simons Elementargrammatik der Schwellensituation des Gastes, kann Link die proto- und metanarrative Verdichtungsleistung der Höhentopik in der (politischen wie ästhetischen) Heterogenität ihrer Anwendungsfelder demonstrieren und dabei den Nachweis führen, dass in der Literatur narrative Expansion und simultane symbolische Komprimierung als kooperierende Darstellungsmittel zur Entfaltung gelangen. Als gemeinsame handlungskonstitutive Grundlage von erzählenden und ikonischen Darstellungsformen beschreibt auch der Beitrag Alexander Honolds das räumlich-semantische System der Topik. Er untersucht am Beispiel des Motivs der klugen und törichten Jungfrauen und vergleichbarer moralischer Bildallegoresen die zahlengeometrische Grundform topischer Handlungsmuster und legt am Beispiel Marcel Prousts dar, dass einem extensiven narrativen Großwerk wie der *Recherche* ein primär nicht geschichts-, sondern bildgestütztes Konfigurationsraster zugrunde liegt.

Anselm Haverkamps vergleichende Lektüre von Bildgesten der Verführung und des Sündenfalls zeigt nicht nur verblüffende epochen- und medienübergreifende Berührungspunkte und Verbindungslinien, sie verdichtet sich auch zu einer Spurensicherung des Nichtdargestellten, welches im ikonischen Material als untergründige Erzählung mit virulent ist. Die umgekehrte Vermittlungsfigur vollzieht Michael Diers' Relektüre des Kleist'schen Dramas vom *Zerbrochnen Krug*, in dessen narrativem Gerüst eine abwesende Bilderzählung die Hauptrolle spielt und jene Position des externen Fluchtpunktes markiert, von dem aus sich die Einzelteile der analytischen Rätselerzählung erst zu einer selbstentlarvenden Fallgeschichte männlicher Täterschaft konfigurieren. Detektivischer Scharfsinn ist auch in Matthias Bauers *Peter Greenaway*-Lektüre der entscheidende Schlüssel, der es erlaubt, Bildfläche und (nicht-)erzählten Tathergang eines Verbrechens in einer intermedialen Kombinatorik aufeinander zu beziehen. Indem Bauer als tertium