

Andreas Veits

Narratologie des Bildes

Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder

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

Narratologie des Bildes.

Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder

Köln: Halem 2021

ANDREAS VEITS (Dr. phil.) ist Medienwissenschaftler und forscht zu
piktorialer Narratologie, narrativen Verstehensprozessen, transmedialer
Erzähltheorie sowie digitaler Medienkultur. Zu seinen Publikationen
zählen: *Praktiken medialer Transformation* (Transcript, 2018; zusammen mit
Johannes Schmid und Wiebke Vorrath) sowie *Einzelbild & Narrativität*
(Herbert von Halem, 2020; zusammen mit Lukas R.A. Wilde und Klaus
Sachs-Hombach).

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.

© 2021 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-596-6

ISBN (PDF): 978-3-86962-597-3

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.

Inhalt

Danksagung	5
1. Einleitung	17
2. Was ist ein Bild?	28
2.1 Zur Darstellungsqualität von Bildern	37
2.1.1 <i>Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Bild- und Umgebungswahrnehmung</i>	41
2.1.2 <i>(Bild-)Wahrnehmung und Informationsverarbeitung</i>	44
2.1.3 <i>Schematisches Wissen</i>	46
2.1.4 <i>Objekterkennung durch schematisches Wissen</i>	48
2.1.5 <i>Skripte als komplexe Situationsschemata</i>	51
2.1.6 <i>Bildverstehen und mentale Perspektiven</i>	55
3. Der Darstellungsmodus: Vom Einzelbild zum seriellen Bild. Beschreibungsmöglichkeiten von Formen der Bildverknüpfung und der strukturierenden Funktion von Rahmungen	60
3.1 Bildverknüpfungen	62
3.1.1 <i>Die kombinatorische Bildverknüpfung</i>	62
3.1.2 <i>Die thematisch organisierte Bildverknüpfung</i>	62
3.1.3 <i>Die sukzessive Bildverknüpfung</i>	63
3.1.4 <i>Die sequenzielle Bildverknüpfung</i>	65
3.1.5 <i>Nicht-seriell verknüpfte Bilder</i>	66

3.2	Unterschiedliche Formen der Rahmung	66
3.2.1	<i>Kontinuierende Rahmung</i>	68
3.2.2	<i>Integrierende Rahmung</i>	69
3.2.3	<i>Separierende Rahmung</i>	71
4.	Narrativität und narrative Deutungen in der Narratologie	73
4.1	Narrativität in der strukturalistischen Narratologie	74
4.2	Narrativität in Ansätzen einer ›natürlichen‹ Narratologie	82
4.3	Evozierung erzählter Welten als Kriterium der Narrativität	87
4.4	Ausgewählte Ansätze einer bildbezogenen Narratologie	94
4.4.1	<i>Wendy Steiners Pictorial Narrativity</i>	95
4.4.2	<i>Michael Rantas Ansatz einer schematheoretischen Narratologie des Bildes</i>	97
4.4.3	<i>Werner Wolf: Narratemes, Narrativität und Schematheorie</i>	100
4.5	Zwischenfazit: Zur Übertragbarkeit narratologischer Konzepte auf den Untersuchungsgegenstand	105
5.	Funktionen narrativer Deutungen aus Sicht der narrativen Psychologie	108
5.1	Einführung: narrative Psychologie	108
5.2	Selbstbezogene narrative Deutungen: narrative Hypothesen und narrative Interpretationen	111
5.3	Nicht-selbstbezogene narrative Deutungen: narrative Hypothesen und narrative Interpretationen	114
5.4	Die Validität nicht-selbstbezogener narrativer Deutungen	115
5.5	Abstrakte Regelsysteme und ihr Einfluss auf narrative Deutungen	116
5.5.1	<i>Die Bedeutung von Skripten für narrative Deutungen</i>	117
5.5.2	<i>Das Wissen um den Aufforderungscharakter der Umgebung</i>	118

5.5.3	<i>Bewegungswissen und narrative Deutungen</i>	120
5.5.4	<i>Narrative Deutungen und Medien</i>	123
6.	Narratives Verstehen und Bilder: Voraussetzungen, Ablauf und medienspezifische Besonderheiten narrativer Bilddeutungen	126
6.1	Narrative Deutungen und die Rekonstruierbarkeit fiktiver Welten: bildspezifische Besonderheiten	128
6.2	Die Unterscheidung fiktiver Welten und fiktiver Situationen	131
6.3	Die Bedeutung von Naturalisierungen für narrative Bilddeutungen	135
6.4	Narrative Deutungen von Bildern und Intersubjektivität	139
7.	Zur Bestimmbarkeit narrativer Strukturen in Bildern	143
7.1	Aktivitätsdarstellungen als narrative Strukturen	145
7.1.1	<i>Bewegungsaktivitäten, die einem Transport dienen</i>	145
7.1.2	<i>Bewegungsaktivitäten, die einem Transfer dienen</i>	153
7.1.3	<i>Bewegungsaktivitäten, die einem Krafteffekt dienen</i>	158
7.1.4	<i>Ausdrucksbewegungen als Hinweise auf perzeptive, emotionale, mentale oder kommunikative Aktivitäten</i>	165
7.2	Narrative Strukturen und soziale Kontexte: Teilnehmendenrollen, Bedürfnisse und problemorientierte Verhaltensweisen	183
8.	Zur Bestimmbarkeit eines narrativen Potenzials von Bildern: Narrative Strukturen, Prozessualität und narrative Deutungen	190
8.1	Bildlich vorgegebene Prozessualität	191
8.2	Schematische Rekonstruierbarkeit von Prozessualität	192

8.3	Zur analytischen Bestimmbarkeit eines narrativen Potenzials von Bildern	193
8.3.1	<i>Prozessualität und narratives Potenzial von Bildern</i>	195
9.	Anwendung des Analyseentwurfs: Narratives Potenzial und narrative Strukturen in unterschiedlichen Bildwerken der Zeitgeschichte	200
9.1	Das nicht-serielle Einzelbild »Die Wahrsagerin« von Georges de La Tour	202
9.1.1	<i>Beschreibung des Bildwerks</i>	203
9.1.2	<i>Narratives Potenzial und narrative Deutungen</i>	205
9.1.3	<i>Abschlussbemerkungen</i>	211
9.2	Das nicht-serielle Einzelbild »Judith mit dem Kopf des Holofernes« von David Tenier	214
9.2.1	<i>Beschreibung des Bildwerks</i>	214
9.2.2	<i>Narratives Potenzial und narrative Deutungen</i>	216
9.2.3	<i>Abschlussbemerkungen</i>	219
9.3	Die sukzessive Bildverknüpfung »The Meeting of St. Antony and St. Paul« von Stefano di Giovanni Sassetta	223
9.3.1	<i>Beschreibung des Bildwerks</i>	224
9.3.2	<i>Narrative Deutungen und narratives Potenzial</i>	226
9.3.3	<i>Abschlussbemerkungen</i>	230
9.4	Goyas serielle Bildfolge »Friar Pedro and El Maragato«	233
9.4.1	<i>Bildbeschreibung der seriell verknüpften Bilder und analytische Erfassung der narrativen Deutungen und des narrativen Potenzials</i>	234
9.4.2	<i>Abschlussbemerkungen</i>	253
9.5	Quinos »stummer« Comicstrip »Zapatero«	256
9.5.1	<i>Bildbeschreibung der seriell verknüpften Bilder und analytische Erfassung der narrativen Deutungen und des narrativen Potenzials</i>	259
9.5.2	<i>Abschlussbemerkungen</i>	272

9.6	Thomas Otts wortlose Graphic Novel »Cinema Panopticum«	275
9.6.1	<i>Analytische Erfassung der narrativen Deutungen und des narrativen Potenzials</i>	279
10.	Schlussbetrachtungen	310
11.	Literatur- und Medienverzeichnis	319
11.1	Zitierte Bildwerke	319
11.2	Sekundärliteratur	322

1. EINLEITUNG

Ob in Zeitungen, Büchern, Comics oder im Internet, der Informationsvermittlung durch Bilder kommt in der Medienkultur der Gegenwart eine wichtige Bedeutung zu. Die Kommunikation durch bildliche Darstellungen stellt kein neuzeitliches Phänomen dar, es handelt sich vielmehr 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 Farben und Formen nutzten, um sich mitzuteilen.

Trotz ihrer kulturellen Bedeutung erscheinen vergleichbare piktoriale Darstellungsformen wie Gemälde, Grafiken, Zeichnungen oder Kunstdrucke für medienwissenschaftliche Betrachtungen, die sich nachhaltig mit der theoriegeleiteten Beschreibung menschlicher Kommunikationsformen auch abseits (schrift-)sprachlicher Erzeugnisse beschäftigen, vielfach eine untergeordnete Rolle zu spielen. Während audiovisuelle Darstellungsweisen in Film oder Fernsehen sowie zunehmend auch in Computerspielen aus unterschiedlichen medienwissenschaftlichen Blickwinkeln erfasst werden, gilt dieses für piktoriale Vermittlungsformen wie Malereien oder Zeichnungen keineswegs in vergleichbarer Weise. Noch eindeutiger stellt sich die Situation dar, wenn man die Forschungsarbeiten betrachtet, die sich mit piktorialen Formen aus der Perspektive einer medienwissenschaftlichen Narratologie auseinandergesetzt haben. Während die narratologische Beschreibung der »Konstituenten, Relationen und Strukturen des Narrativen« (NÜNNING/NÜNNING 2002b: 6) mittlerweile als fest verankerter Teil eines medienwissenschaftlichen Methodenrepertoires verstanden werden kann, erfahren bildliche Darstellungen abseits von Film, Games oder Text-Bild-Verschrankungen (z. B. in der Form von Comics) jedoch kaum Beachtung.

Einer der Gründe für diese eher zurückhaltende Berücksichtigung mag in den geisteswissenschaftlichen Forschungstraditionen begründet liegen: Piktoriale Darstellungsformen sind als Untersuchungsgegenstand der Kunstgeschichte etabliert. Allerdings hat sich diese vorwiegend mit Fragen der Stilkritik und Stilgeschichte¹ oder einer kulturhistorischen Einordnung² von unbewegten Bildern beschäftigt und entsprechende, hierzu geeignete spezifische Instrumentarien der Bildanalyse bzw. -interpretation hervorgebracht. In diesem Sinne ergeben sich geringe Überschneidungen zu den Ansätzen einer Narratologie, wie sie in der Medienwissenschaft oder der angrenzenden Forschungsdisziplin der Literaturwissenschaft etabliert sind. Die Kunstgeschichte hat weder die formalistische Beschreibung von Erzählungen übernommen, wie sie in der strukturalistischen, primär werkimmanent arbeitenden Erzähltheorie vorherrscht, noch ist eine Orientierung an stärker kognitionspsychologischen Ansätzen einer poststrukturalistischen Narratologie erfolgt.

In der Kunstgeschichte wurde in der Folge von Wolfgang Kemp stattdessen versucht, Ansätze einer Rezeptionsästhetik auf unbewegte Bilder zu übertragen, wobei auch immer wieder Begriffe wie der der ›Erzählung‹ oder andere narratologische Termini Erwähnung gefunden haben.³ Diese Betrachtungen zeichnen sich aber insgesamt durch ein eher phänomenologisches Vorgehen aus: Es wird an verschiedenen Beispielen vorgeführt, dass der bildliche Untersuchungsgegenstand analog zu schriftsprachlichen Erzählungen ›gelesen‹ werden kann, wobei der Schwerpunkt jedoch auf ästhetische und kulturtheoretische Fragestellungen gelegt wird:

»Rezeptionsästhetik [...] arbeitet dagegen werkorientiert, sie ist auf der Suche nach dem impliziten Betrachter, nach der Betrachterfunktion im Werk [...]. Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, und es gibt dabei zwei Informationen preis, die vielleicht, von einer sehr hohen Warte betrachtet, identisch sind.

- 1 Vgl. dazu etwa die frühen kunstgeschichtlichen Ansätze von Johann Joachim Winckelmann (1764) oder Heinrich Wölfflin (1888).
- 2 Vgl. dazu die prägenden theoretischen Arbeiten von Erwin Panofsky und Fritz Saxl (1923), die einflussreichen Reflexionen von Max Imdahl (1988), die kunstsoziologischen Ansätze in der Folge von Michael Baxandall (1971) oder die geschlechtergeschichtlich orientierten Überlegungen von Griselda Pollock (1988).
- 3 Als am einflussreichsten dürften in diesem Fall die Schriften von Wolfgang Kemp (1987; 1989; 1996) angenommen werden. In einer großen Zahl von Publikationen hat er sich dem Phänomen des Erzählens in bestimmten Arten der bildenden Kunst gewidmet, allerdings den theoretischen Reflexionen zur Narrativität oder den Grundbedingungen für ein bildliches Erzählen insgesamt nur wenig Wert beigemessen.

Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über einen seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft und spricht es über sich selbst. Die Rezeptionsästhetik hat demzufolge (mindestens) drei Aufgaben: 1. Sie muss die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick 2. auf ihre sozialgeschichtliche und 3. auf ihre eigene ästhetische Aussage« (KEMP 2008: 250).

Wie jedoch eine Narrativität von piktorialen Darstellungsformen analytisch bestimmt werden kann oder wie die hierfür notwendigen kognitiven Verständnisleistungen ablaufen, gerät bei derartigen kunstgeschichtlich orientierten Ansätzen in den Hintergrund:

»Eine [...] Trennlinie ist zwischen Rezeptionsästhetik und Rezeptionspsychologie zu ziehen. Letztere stellt zwar den Betrachter in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen, begreift aber den Vorgang, der sich zwischen ihm und dem Werk abspielt, als rein physiologischen. Die Wahrnehmungspsychologie teilt mit der Rezeptionsästhetik die Überzeugung, dass das Werk auf aktive Ergänzung durch den Betrachter angelegt ist, daß also ein Dialog der Partner stattfindet, sie siedelt ihn jedoch auf der Ebene Wahrnehmungsorgan-Formgebilde an, was notwendig ein unhistorisches Vorgehen zur Folge hat, genauer ein Herauslösen des Rezeptionsvorgangs aus den Rezeptionsbedingungen« (ebd. 249).⁴

Die voneinander abweichenden methodischen Perspektiven und Untersuchungsgegenstände führen dazu, dass bis heute kaum disziplinübergreifend akzeptierte Bezugspunkte zwischen der Narratologie und einer kunstgeschichtlichen Erzählforschung existieren.⁵ Während die literatur- und medienwissenschaftliche Narratologie das narrative Potenzial von

4 Wie in dem Zitat deutlich wird, sieht Wolfgang Kemp durch ein mögliches Anknüpfen der Rezeptionsästhetik an Fragen einer Verstehensforschung die Gefahr gegeben, dass damit das Kunstwerk und sein kulturhistorischer Kontext in den Hintergrund des Interesses treten könnte. Er geht hier allerdings von einer sehr verkürzten Vorstellung psychologischer Forschung aus, die sich nicht für Aspekte der ›Kulturalität‹ oder ›Sozialisation‹ interessiert, sondern sich ausschließlich mit der ›Daten- und Informationsverarbeitung‹ im Wahrnehmungsprozess auseinandersetzt. Dass Kemps Vorbehalte zur Verbindung von kunst- bzw. medienwissenschaftlichen Ansätzen und psychologischen Überlegungen unbegründet sind, soll im Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden.

5 Klaus Speidel (2013) hat versucht herauszustellen, inwiefern Einzelbilder auch im Sinne der Anforderungen einer textzentrierten Narratologie als ›erzählend‹ verstanden werden können. Hierzu stellt er ebenfalls fest, dass kunstgeschichtlichen Ansätzen zwar hoch anzurechnen ist, dass sie versucht haben, das Phänomen des erzählenden Bilds zu bearbeiten, kritisiert aber ebenfalls, dass die meisten derartigen Überlegungen häufig erzähltheoretisch wenig fundiert sind: »Most of these studies presuppose that pictures can be narratives [...], they suppose that the fact that tools of narrative analysis can be applied to pictures shows that the pictures analyzed are narratives« (ebd.: 193).

unbewegten Bildern wie etwa Gemälden, zumeist durch eher beiläufige Kommentare grundsätzlich eher in Zweifel gezogen hat (vgl. CHATMAN 1990; RIMMON-KENAN 2006, METZ 1968; RYAN 2014), wird dieses in kunstgeschichtlichen Betrachtungen kaum infrage gestellt (vgl. KARPF 1994; KEMP 1987/ 1996; SCHUPP 1982).

Die sich ergebenden Uneinigkeiten zwischen der Narratologie und der kunstgeschichtlichen Erzählforschung spiegeln dabei zentrale Grundfragen wider, die bereits Gotthold Ephraim Lessing im Jahr 1766 in seiner wirkmächtigen Laokoon-Schrift beschäftigt haben. In der Narratologie werden gemeinhin mediale Repräsentationen untersucht, die sich in Anlehnung an Lessings Ausführungen als Formen der ›Zeitkunst‹ einordnen lassen. Charakteristisch für eine Zeitkunst ist, dass sowohl die Informationsvermittlung, die durch eine mediale Form vorgegeben wird, als auch die Inhalte, die kommuniziert werden, eng mit Phänomenen der Zeit verknüpft sind. Schriftsprachliche Romane lassen sich in diesem Zusammenhang als geeignetes Anschauungsobjekt heranziehen: Die Lesenden benötigen für die Rezeption eines Romans eine gewisse Zeit. Die einzelnen vorgegebenen Wörter des Textes folgen zudem einer festen Reihenfolge und können nur im zeitlichen Verlauf der Rezeption erfasst werden. Der daraus nachvollziehbare ›Inhalt‹, die Handlung des Romans, ist dabei ebenfalls durch Aspekte einer Zeitlichkeit geprägt. Die vermittelten Geschichten besitzen gemeinhin einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende. Innerhalb der fiktiven Welt, von der erzählt wird, ergeben sich zahlreiche Veränderungen und überraschende Wendungen. Als ›moderne‹ Beispiele einer solchen Zeitkunst lassen sich Spielfilme, TV-Serien 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 einem räumlichen Verhältnis zueinander darstellt. Die einzelnen dargestellten Objekte wirken 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. Lessing sieht aber durchaus Bezugspunkte zwischen Raum- und Zeitkunst, indem er herausstellt, dass auch unbewegte Bilder eine Handlung implizieren können. Dieses gelingt, laut Lessing, selbst wenn nur ein einziges unbewegtes Bild zur Informationsvergabe 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: 93).

In Analogie zu Lessings Verständnis geht die kunstgeschichtliche Erzählforschung vielfach davon aus, dass unbewegte Bilder als Erzählungen zu verstehen sind, wenn diese durch Darstellungsobjekte zeitliche Handlungen implizieren (vgl. SPEIDEL 2013). Narratologische Ansätze, insbesondere solche, die die Voraussetzungen eines Erzählens in der medialen Vermittlungsweise begründet sehen, halten einer derartigen Annahme entgegen, dass vor allem bei Einzelbildern durch das Fehlen einer zeitlich voranschreitenden Informationsvergabe und der zudem nur äußerst elliptisch vorgegebenen Handlung nicht mehr von einer Erzählung gesprochen werden sollte.⁶

Genau wie die Unterscheidung von Zeit- und Raumkunst bereits in unterschiedlichsten Forschungskontexten kritisiert wurde, erscheinen auch die zuvor genannten konträren Positionierungen der Kunstgeschichte und der Narratologie kritikwürdig. Weder eine Erzählfähigkeit von Bildern mit Aspekten ihrer zeitlichen Strukturiertheit gleich zu setzen noch die subjektive Erfahrung, dass auch unbewegte Einzelbilder als Repräsentationen von zeitlichen und handlungslogischen Verläufen interpretierbar sind, erscheinen für sich genommen zielführend: Während also viele narratologische Forderungen in diesem Kontext zu sehr auf die Form der Repräsentation fokussiert zu sein scheinen und damit die Tatsache ignorieren, dass Bilder bereits über Jahrhunderte hinweg als Teil von erzählenden Praktiken etabliert wurden, verliert die kunstgeschichtliche Betrachtung ihre analytische Wirkmacht, indem sie narrative Bildlesarten der Analytischen in den Mittelpunkt stellt, ohne diese Interpretationsleistungen (erzähl-)theoretisch zu hinterfragen.

Um die Fragen zu beantworten, inwiefern und auf welche Weise Bilder erzählen können, bedarf es aus Sicht dieser Arbeit stattdessen einer Betrachtung von Eigenschaften der Bildrepräsentation sowie von Prozessen des Bildverstehens als analytische Einheit. Dazu müssen vor allem

6 Das vierte Kapitel dieser Arbeit leistet eine differenzierte Diskussion zu bildbezogenen Ansätzen der Narratologie und der Übertragbarkeit von etablierten narratologischen Modellen auf Formen der Bildkommunikation.

Erkenntnisse aus der Psychologie und den Kognitionswissenschaften als Leitlinien herangezogen werden. Wie in dieser Arbeit zu verdeutlichen sein wird, zeigen neuere Ergebnisse der Verstehensforschung tatsächlich, dass durch erzählende Darstellungen sehr spezifische Verständnisprozesse hervorgerufen werden. Aus dieser Sichtweise können Aspekte des Narrativen weniger durch die Oberflächenstruktur der Darstellung, sondern vor allem durch die ausgelösten Rezeptionsleistungen bestimmt werden. Wenn somit über Prozesse der interpretativen Deutung der Betrachtenden argumentiert wird, kann durch diesen Rückbezug gleichzeitig eine theoretische Ausrichtung in den Vordergrund gerückt werden, die es ermöglicht, detailliert zu erfassen, auf welche Weise unbewegte Bilder ›narrative Rekonstruktionen‹ auslösen und wie derartige Verstehensleistungen ablaufen.

Die zu entwerfende Narratologie des Bildes ist entsprechend von vornherein als interdisziplinäre Arbeit konzipiert. Neben Erkenntnissen der medien- und literaturwissenschaftlichen Narratologie bilden Kognitionsforschung und Psychologie die in diesem Zusammenhang relevanten Bezugstheorien. Literatur- und medienwissenschaftliche Überlegungen der Erzählforschung werden somit vor Erkenntnissen zur menschlichen Kognition und Prozessen von Bildwahrnehmung und -verstehen evaluiert und remodelliert, um auf diese Weise einen systematischen, interdisziplinär verankerten Entwurf einer kognitiv argumentierenden Bildnarratologie zu erarbeiten, mit dem erfasst werden kann, welche Bildelemente auf welche Weise als narrative Strukturen wirken können und wie sich unterschiedliche Darstellungsmodi des unbewegten Bilds, vom Einzelbild bis zu Bildsequenzen, auf ein feststellbares narratives Potenzial auswirken. In leicht abgewandelter Form orientiert sich der Bezugsrahmen dieser Arbeit an den Grundsätzen zur Modellbildung, wie sie in der kognitiven Linguistik etabliert worden sind, wobei der Fokuspunkt in dieser Arbeit nicht auf ›allgemeine linguistische Phänomene‹, sondern ›spezifische piktoriale Erzählstrukturen‹ gesetzt wird:

»Das entscheidende Kriterium für die Beurteilung der Angemessenheit [...] [der angestrebten Modellbildung] ist das der psychologischen Plausibilität. Eine psychologisch plausible Theorie ist eine im Rahmen unserer kognitiven Fähigkeiten mögliche Erklärung für linguistische [bzw. in diesem Fall piktoriale] Phänomene. Linguistische [bzw. in diesem Fall piktoriale] Theorien sollen nicht mehr in einem theoretischen und methodologischen Vakuum erstellt werden, sondern unter

Berücksichtigung unseres Wissens über Struktur und Funktionsweise der menschlichen Kognition« (SCHWARZ 1996: 44).⁷

Das Medium des unbewegten Bildes wird zum Anlass genommen, um eine kognitive und zugleich weniger sprachzentrierte Perspektive auf Aspekte des bildlichen Erzählens, der Narrativität und narrativer Deutungen einzunehmen. Denn viele Beiträge einer Narratologie, die sich mit Untersuchungsgegenständen abseits von schriftsprachlichen Texten beschäftigen, scheinen nach wie vor stark durch Denkmuster und daraus resultierenden Methoden geprägt, die aus primär textzentrierten Betrachtungen

- 7 Hierbei handelt es sich folglich um eine interdisziplinär geprägte Arbeit, die sowohl unterschiedliche geisteswissenschaftliche Diskurse der Erzählforschung wie sie in den Literatur-, Bild- oder auch Filmwissenschaften erarbeitet wurden, als auch Annahmen zu kognitiven Phänomenen aus weiteren sozial- und humanwissenschaftlichen Kontexten berücksichtigt. Die Arbeit schließt auf diese Weise vor allem an das Feld einer ›Cognitive Narratology‹ an, die bei der theoretischen Beschreibung narrativer Phänomene eine größtmögliche Kompatibilität zu Erkenntnissen der Kognitionsforschung und Psychologie anstrebt. Die gewählte kognitionspsychologisch gefärbte Perspektive auf Prozesse der Bildwahrnehmung und des narrativen Bildverstehens, ermöglicht es, bestehende medien-, literatur- oder auch bildwissenschaftliche Diskurse zur bildlichen Narrativität zu präzisieren. Etablierte Modelle zur transmedialen oder bildlichen Erzählfähigkeit können auf diese Weise bestätigt, hinterfragt, verworfen oder vor dem herangezogenen psychologischen Hintergrund erweitert werden. Somit wird gleichzeitig eine analytische Heuristik vorgezeichnet, die im Sinne einer Bildanalyse anzuwenden ist: Gemäß den herausgearbeiteten Gesetzen der Bildwahrnehmung sowie den angenommenen regelhaften Anforderungen eines narrativen Verstehens können diejenigen Gestaltungsmerkmale und -objekte eines Bildes analytisch erfasst und klassifiziert werden, die ein narratives Potenzial erwarten lassen. Auf diese Weise wird ein intersubjektiv nachvollziehbares Beschreibungsinstrumentarium bereitgestellt, das eine narrative Wirkungsweise von Bildern theoriegeleitet erfassbar macht. Die Theorie kann, ähnlich wie Ansätze einer kognitiven Literaturwissenschaft, zudem auch an den Standards einer »modernen empirischen Wissenschaft« (EDER 2012: 312) gemessen werden: »Die prototypischen Lesarten, die sie produzier[t], sind widerlegbar (anders als in psychoanalytische[n] [...] [Ansätzen]), empirisch nachprüfbar – anders als in der Literaturwissenschaft im Zeichen von Poststrukturalismus und Dekonstruktion – und wiederholbar – anders als bei einem intuitiven Zugang [...] im Stil der textimmanenten Hermeneutik« (EDER 2012: 312-313). Eine zu erzielende psychologische Plausibilität der Beschreibungskategorien setzt allerdings notwendigerweise einen selektiven Umgang mit den heranzuziehenden Bezugstheorien voraus. Erklärungsansätze zum schematischen Verstehen, der visuellen Wahrnehmung oder auch der ›Embodied Cognition‹, die alle in dieser Arbeit eine Rolle spielen, sind als sich dynamisch entwickelnde Forschungsfelder der Psychologie und Kognitionsforschung zu verstehen, deren Zusammenführung und Abgleich in vielen Fällen noch offensteht. Die Arbeit muss sich entsprechend darauf beschränken, ausgewählte psychologische und kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse heranzuziehen, um, darauf Bezug nehmend, einen möglichen Weg zur Modellierung eines narrativen Bildverstehens aufzuzeigen. Die so entstehenden Modelle können durch abweichende Forschungsperspektiven oder Ergebnisse der Psychologie und Kognitionsforschung hinterfragt oder erweitert werden und tragen auch auf diese Weise zur Verfestigung eines bildnarratologischen Forschungsdiskurses bei.

tungsweisen der Erzählforschung hervorgegangen sind. Ein derartiger Rückbezug ist für die transmediale oder medienspezifische Erweiterung der Narratologie allerdings vielfach von ambivalentem Wert: Zum einen führt das Aufgreifen oder Modifizieren von Beschreibungsmodellen, die ursprünglich für narrative Texte entwickelt worden sind, zur Wahrung einer Traditionslinie. Da sich unterschiedliche Ansätze auf vergleichbare Grundlagen beziehen, lassen sich diese abseits der konkreten Forschungsgegenstände in Bezug setzen und tragen auf diese Weise zur Verfestigung bestimmter Vorstellungen und Vorgehensweisen des narratologischen Diskurses bei. Zum anderen kann eine derartige Orientierung aber auch die Entwicklung neuer Forschungsperspektiven behindern, vorhandene Probleme verstärken und die Medialität des Gegenstands aus dem Blick verlieren. Ansgar und Vera Nünning (2002a: 11) schreiben zu diesem Problem, das sie bereits im Jahr 2001 als virulent erkannt hatten:

»Dabei ist es nicht damit getan, narratologische Beschreibungsmodelle lediglich zu ›exportieren‹ [...]. Vielmehr ist es ebenso wichtig, anhand einer Untersuchung von Erscheinungsformen des Narrativen [...] danach zu fragen, welche blind spots sich die traditionelle Narratologie durch eine allzu starke Konzentration auf bestimmte Textgenres eingehandelt hat [...].«

Im Rahmen dieser Arbeit wird das Vorhandensein derartiger ›Blind Spots‹ durch die Auswertung von bestehenden und mittlerweile als kanonisch zu betrachtenden Definitionen zu Eigenschaften der Narrativität offenbar: Texte, allen voran Romane, werden in der Narratologie nach wie vor vielfach als ›prototypische Form des Erzählens‹ aufgefasst und dienen somit als Vergleichsfolie, um, darauf aufbauend, auch den erzählenden Wert von nicht textbasierten medialen Artefakten zu bestimmen. In anderen Fällen ergibt sich ein derartiger Bezug eher auf implizite Weise: Ansätze richten sich an Leitfragen einer textbezogenen Narratologie aus und greifen auch primär auf Erkenntnisse aus diesem Bereich zurück, um diese dann allerdings auf nicht textbasierte Untersuchungsgegenstände zu übertragen. Auch hier droht eine textzentrierte Ausrichtung schnell derart in den Vordergrund zu treten, sodass eine medienspezifische Perspektive auf den Gegenstand kaum mehr zu gewährleisten ist. Medienspezifische Phänomene der Wahrnehmung oder Bedeutungszuweisung können in diesen Kontexten leicht ausgeblendet werden, weil sie nicht kompatibel zu herangezogenen sprachorientierten Beschreibungsperspektiven erscheinen. Die Medialität des narrativen Textes und die Untersuchungsmethoden, die zu dessen Analyse entwickelt wurden, drohen auf diese Weisen allzu

präsent zu bleiben und nachhaltigen Einfluss auf zu entwerfende Fragestellungen, das methodische Vorgehen und den daraus resultierenden Erkenntnisgewinn zu nehmen. Um derartigen ›Blind Spots‹ vorzubeugen, soll in dieser Arbeit von vornherein eine kognitiv-psychologische Perspektive auf den Forschungsgegenstand eingenommen werden. Hierbei gilt es zu klären, wie sich Prozesse des Bildverstehens und der Bildwahrnehmung im Anschluss an Ergebnisse und Modelle der Kognitionsforschung und Psychologie fassen lassen, sowie auf diesen Grundlagen aufbauend zu vermitteln, wie eine bildliche Erzählfähigkeit psychologisch plausibel beschrieben werden kann.

Der Rückbezug auf die kognitionswissenschaftlichen und psychologischen Erkenntnisse hat dabei nachhaltige Auswirkungen auf den Aufbau der Arbeit. Bestimmte Vorannahmen der Narratologie erscheinen häufig nicht kompatibel zu Ergebnissen der bildbezogenen Wahrnehmungs- und Rezeptionsforschung und können nicht oder zumindest nicht ohne Diskussion übernommen werden. Auch sind bestimmte Prämissen der Bildwahrnehmung und des Bildverstehens in den narratologischen Diskursen kaum vorauszusetzen und müssen teils neu eingeführt werden. Entsprechend wird ein hierarchisch aufgebauter Arbeitsgang gewählt. Die einzelnen Kapitel erweitern sich in komplementärer Weise; Schritt für Schritt wird, ausgehend von der Diskussion der Grundlagen der (Bild-)Wahrnehmung bis zur schlussendlichen Modellierung des narratologischen Analysemodells, ein zunehmend komplexeres Ganzes entfaltet, indem die Erkenntnisse der unterschiedlichen wissenschaftlichen Teilbereiche diskutiert, abgewogen und schließlich miteinander verknüpft werden.

Im zweiten Kapitel geht es darum, den Untersuchungsgegenstand der Arbeit einzugrenzen und zentrale Grundlagen der Bildwahrnehmung zu diskutieren. Hierbei wird auf Erkenntnissen der Bildwissenschaft aufgebaut, die eine Wahrnehmungsnahe als signifikante Eigenschaft des bildlichen Mediums auffasst. Im Zuge der Diskussion wird der Begriff einer Darstellungsqualität geprägt, der auf die Möglichkeiten piktorialer Darstellungsformen verweist, Deutungen hervorzurufen, die möglichst nah an Verarbeitungsprozesse der Umgebungswahrnehmung heranreichen. Das zweite Kapitel besitzt darüber hinaus einen Einführungscharakter, indem zentrale Wahrnehmungsabläufe, die durch skript- und schemageleitete Rekonstruktionen geprägt sind, diskutiert und hinsichtlich ihrer Relevanz für ein Bildverstehen bewertet werden. Durch diese Aufarbeitung lassen sich wichtige Merkmale der bildlichen Medialität offenlegen, die sich vor

dem Hintergrund des Vergleichs von Abläufen bei der Bild- und der Umgebungswahrnehmung abzeichnen.

Im dritten Kapitel ist dann zu zeigen, wie sich unbewegte Bilder hinsichtlich verschiedener piktorialer Präsentationsformen unterscheiden lassen. Zu diesem Zweck wird die Kategorie eines Darstellungsmodus eingeführt. Ziel ist es, zu erfassen, wie sich serielle Bilder von nicht-seriellen Bildertypen differenzieren lassen, welche Verknüpfungen serieller Bilder zu unterscheiden sind, wie verschiedene Formen der Rahmung analytisch erfasst werden können, sowie zu verdeutlichen, wie Aspekte eines Wahrnehmungsmodus und einer Darstellungsqualität zusammenhängen.

Im vierten Kapitel erfolgt ein Forschungsüberblick über narratologische Zugangspunkte, die von besonderer Relevanz für die analytische Beschreibung narrativer Bilddeutungen erscheinen. Hierbei ist exemplarisch auf unterschiedliche Ansätze der strukturalistischen und poststrukturalistischen Narratologie sowie auf ausgewählte Überlegungen einer Bildnarratologie einzugehen. Der Überblick soll zum einen Aufschluss über die in erzähltheoretischen Diskursen teilweise widersprüchliche Forschungsfrage zur Narrativität geben, zum anderen soll verdeutlicht werden, welche Desiderate zu füllen sind, um sich dem narrativen Potenzial von piktorialen Darstellungen aus einer wahrnehmungs- und verstehensorientierten Perspektive zu nähern.

Das fünfte Kapitel bietet dann eine Einführung in den Bereich der narrativen Psychologie. In diesem Zusammenhang ist zu diskutieren, welche Verstehensabläufe aus dieser Perspektive als wesentlich für narrative Deutungen zu erachten sind. In diesem Zusammenhang kommt es zum Rückgriff auf die bereits im zweiten Kapitel eingeführten Konzepte des Schemas und des Skripts, die hier durch zusätzliche Ergebnisse der Kognitionsforschung erweitert werden und schließlich hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Erfassung narrativer Deutungsprozesse zu diskutieren sind. Das fünfte Kapitel fungiert somit einerseits als Erweiterung der bereits im zweiten Kapitel eingeführten Grundlagen zur Wahrnehmungsforschung, um auf dieser Basis die spezifischen Prozesse eines narrativen Verstehens erläutern zu können, andererseits werden zuvor aufgeworfene Probleme zum Konzept der Narrativität aufgegriffen und aus einer stärker wahrnehmungs- und verstehensorientierten Perspektive beantwortet.

Auf Grundlage dieser Zusammenführung können dann im sechsten Kapitel die Voraussetzungen und Besonderheiten der narrativen Deutung von unbewegten Bildern erörtert werden. Die zuvor erarbeiteten wahrneh-

mungs- und kognitionstheoretischen Grundlagen sollen eine Diskussion darüber ermöglichen, welche Hinweisreize es wahrscheinlich machen, dass piktoriale Darstellungen zu narrativen Deutungen führen. Darüber hinaus geht der Blick auf bildspezifische ›Naturalisierungsleistungen‹, indem zu zeigen ist, wie mediale Bilder vor dem Hintergrund eines realweltlichen Erfahrungswissens narrativ gedeutet werden können. Auch soll im Anschluss an die psychologischen Erkenntnisse diskutiert werden, wie aufgrund einer narrativen Bildrezeption mentale Situationsmodelle generiert werden, die spezifische Vorstellungen über fiktive Welten ermöglichen. Zuletzt ist in diesem Kapitel aufzuzeigen, wie dargestellte Bildobjekte dazu führen können, Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse so zu lenken, dass intersubjektiv valide narrative Deutungen entstehen.

Im folgenden siebten Kapitel ist dann zu erarbeiten, wie sich die im vorherigen Kapitel umrissenen zentralen Hinweisreize, die durch Bilder zum Zwecke der narrativen Deutbarkeit eingesetzt werden, analytisch als narrative Strukturen beschreiben lassen. Hierfür werden Möglichkeiten diskutiert, wie unterschiedliche Formen der Bewegungsdarstellung als Bewegungsaktivitäten und Ausdrucksaktivitäten zu klassifizieren sind und wie durch die Darstellung von Bewegungen bei den Rezipierenden Annahmen erzeugt werden, die für narrative Deutungen von zentraler Bedeutung sind. Der zweite Teil des siebten Kapitels widmet sich dann narrativen Strukturen in Bildern, die über Bewegungsdarstellungen hinausgehen. Auch hier werden unterschiedliche Formen der analytischen Klassifizierung aufgezeigt und mit den Erkenntnissen aus dem vorangegangenen Teilkapitel in Beziehung gesetzt. Die methodische Entfaltung wird zudem anhand von verschiedenen Bildbeispielen erläutert und durch zusätzliche Verweise auf die wahrnehmungspsychologische Fachliteratur kontextualisiert.

Im achten Kapitel ist dann die Modellbildung abzuschließen, indem ausgeführt wird, wie ein narratives Potenzial von piktorialen Darstellungen analytisch eingegrenzt werden kann.

Den Abschluss der Arbeit bildet schließlich das neunte Kapitel, in dem die Applizierbarkeit des entwickelten Entwurfs auf verschiedene Beispielbilder vorgeführt wird. Das aufzuarbeitende Bilderkorpus verdeutlicht durch seine Heterogenität die praktische Anwendbarkeit des Modells: Von Einzelbildern bis zu umfangreichen sequenziellen Bildverknüpfungen werden strukturell sehr unterschiedliche Ausprägungen unbewegter Bilder hinsichtlich ihres narrativen Potenzials ausgewertet und diskutiert.