

Was sind eigentlich Narreme?

Lisanne Wepler, Amsterdam

Die folgende Erläuterung meiner Methode, narrative Strukturen in der Malerei zu analysieren, basiert vor allem auf Analysemodellen der interdisziplinär arbeitenden Kunstwissenschaftler Felix Thürlemann, Max Imdahl und Ernst Gombrich: Die figurativen Prozesse und innerbildlichen Sinnebenen (Thürlemann), die Oppositionen, Kompositionslinien und stilistischen Aspekte wie Farbgebung und Lichtführung (Imdahl) sowie die Definition von Zeit und Bewegung im Bild (Gombrich) sind für meinen Methodenwerkzeugkasten vorbildlich.¹ Im Kern der Arbeit steht dabei immer die Frage, wie der Betrachter der Erzählung des Bildes auf die Spur kommen kann, welche kompositionellen Strategien der Künstler zur Generierung einer Bildgeschichte entwickelt hat. Bewusst ist hier der Terminus *Bildgeschichte* und nicht *Bildergeschichte* gewählt, da die narrativen Komponenten des Einzelbildes² untersucht werden. Bildgeschichte und Bilderzählung werden im Folgenden bedeutungskongruent verwendet, obwohl Letzteres mehr auf den aktiven Rezeptionsvorgang verweist und Ersteres eher die Geschichte als Ganzes meint.

Künstler haben im Laufe der Jahrhunderte mehrere Möglichkeiten entwickelt, Geschichten in Bildern zu erzählen. Man kann in ei-

- 1 Dieser Artikel ist Bestandteil meiner Dissertation *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks* (s. Wepler 2014, 59–63) und wurde für diese Publikation erweitert.
- 2 Der Begriff *Einzelbild* soll in Abgrenzung zum *Bilderzyklus* verwendet werden. Werner Wolf (2002) und Claudia Fritzsche (2010) benutzen den Begriff *Monophasenbild*, der für mich zu sehr auf den Inhalt des Bildes statt auf den singulären Bildträger verweist.

ner ersten Unterteilung vier verschiedene Erzählmöglichkeiten benennen.³ Diese narrativen Strategien sind nicht voneinander abgegrenzt zu betrachten, vielmehr gestalten sich ihre Übergänge fließend.

Mit dem Bilderzyklus hat sich im Mittelalter eine Art der bildlichen Narration durchgesetzt, die bis heute in modifizierter Form in Comic-Strips zu finden ist. Es wird eine zusammenhängende Geschichte in einzelnen Abschnitten erzählt, die entweder räumlich oder durch Rahmung getrennt sind. Ein Ereignis oder eine Person bestimmt den Verlauf der Erzählung, die oft der Leserichtung – in Europa von links nach rechts – entspricht.⁴ Ihr Funktionieren beruht auf Wiedererkennbarkeit: zum Beispiel die gleichen Personen mit gleicher Kleidung oder/und gleiche Handlungsorte sollten in mindestens zwei aufeinanderfolgenden Bildträgern auftauchen. Die Erzählung der (in diesem Fall) Bildergeschichte hängt dann von narrativen Elementen ab, von welchen im Folgenden die Rede sein wird. In Bilderzyklen werden wiedererkennbare mit neuen Elementen kombiniert und konstituieren so die Bilderzählung.⁵ Die zweite Form

- 3 Hierbei sind die zweidimensionalen Bildträger berücksichtigt: Wand-, Tafel-, und Leinwandmalerei. Eine erste Dreiteilung der Bilderzählung formulierte Wickhoff 1912 (vgl. in Imdahl 1973, 171 f.; Pardey 1996, 19 und Frank 1999, 40): komplettierender Stil (alles, was zu einer fortlaufenden Handlung gehört, wird in einer Szene dargestellt), kontinuierender Stil (Darstellung einer individuellen Geschichte durch immer neue Szenen mit der gleichen Person) und der distinguierende Stil (Auswahl eines Moments für die Darstellung). Kibédi Varga unterscheidet vier Kategorien der Bilderzählung: mono- und pluriszenische Gemälde können als Bilderreihen (die episch charakterisiert werden) und Einzelbilder (die dramatisch charakterisiert werden) untereinander kombiniert werden. Kibédi Varga 1990, 360. Bei vorliegender Einteilung liegt der Schwerpunkt auf der Betrachtung des Einzelbildes entgegen dem Bilderzyklus. Vgl. zu Bilderzählungen auch Steiner 1988, 21 f.
- 4 Ausnahmen bestimmen die Regel; in der mittelalterlichen Wandmalerei konnte die Erzählung auch hin und her springen. S. hierzu z. B. die Arbeit von Rudolf Kuhn 2000. Hanna Jacob (Universität Bonn) bereitet eine Dissertation zu den Ausnahmen in der italienischen Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts vor.
- 5 S. zu Bilderzyklen in der Wandmalerei weiterhin Belting 1989, Duggan 1989, Wolf 1993, Kemp 1996, Derbes 1996, Kuhn 2000, Pochat 2004, Weppelmann 2005. McCloud und Eisner geben eine theoretisch und praktisch fundierte Übersicht zur Erzählform des Comics: McCloud 2001, Eisner 1998. Eine methodisch vorbildliche Dissertation zum Bilderzyklus im 18. und 19. Jahrhundert verfasste Thomas Jäger 1998.

der Bilderzählung ist die Simultandarstellung.⁶ Man trifft sie oft in Verbindung mit der ersten narrativen Strategie an, eingebettet in Bilderzyklen. Die Simultandarstellung beruht wie diese auf der Wiedererkennbarkeit der Bildelemente. Sie bezeichnet die gleichzeitige Darstellung ungleichzeitiger Momente in einem Bildabschnitt. Um chronologisches Geschehen und den Zusammenhang der Einzelszenen zu suggerieren, werden diese durch den Bildraum gegliedert.⁷ Zum Beispiel wird eine Figur, die eine Person der Geschichte darstellt, mehrmals an unterschiedlichen Stellen im Bild gezeigt. Die Lese- richtung kann variieren, mal gestaltet sie sich vom Bildhinter- in den Bildvordergrund, mal umgekehrt, mal verläuft sie in Schlangenlinien.⁸ Derart ist es möglich, in einem einzigen Bild mehrere, zeitlich auseinanderliegende Situationen zu zeigen. Bilderzyklen und Simultandarstellungen stellen ein spezifisches Merkmal mittelalterlicher Kunst dar, man findet sie etwa auf wandelbaren Altären, Glasfenstern, in der Wand- und der Buchmalerei.⁹ Der Bilderzyklus verliert im 16. Jahrhundert seine Bedeutung für die Bilderzählung und erhält erst im 18. Jahrhundert vor allem durch William Hogarth (1697–1764) wieder vermehrt Beachtung.¹⁰

Die Simultandarstellung dagegen erlebt in den Bilderwelten der Manieristen im 16. Jahrhundert eine Blüte, bevor im 17. Jahrhundert das monoszenische Einzelbild die bisherigen Bilderzyklen und polyszenischen Darstellungen ablöst.¹¹ Es handelt sich dabei einerseits um solche Einzelbilder, deren Geschichten mithilfe literarischer Quellen erzählt werden können (3. Methode), andererseits – die 4. Methode – um Bilder, die Bilderzählung konstituieren, welcher kein

6 S. hierzu Kluckert 1974. Die kontroverse Darstellung von Erzählung im Bild und ihrer Veränderung zwischen Mittelalter und Renaissance zeigt Steiner 1988, 2 f., auf. Liedtke erläutert die Simultanität theoretisch. S. Liedtke 1990, 79 f.

7 Zur Bedeutung des Bildraumes für die Chronologie der Bilderzählung s. Fritzsche 2010, 229 f. und Pardey 1996, 62.

8 S. zur Erzählung in der Tafelmalerei (hier die Karlsruher Passion) Franzen 2002. Zu nicht-zyklischen narrativen Bildern s. Wolf 1993, 319–336.

9 S. zur interdisziplinären Analyse mittelalterlicher Glasfenster Karpf 1994.

10 S. Kemp 1989, 71 f.

11 S. Weber 2004, 153.

Text zugrunde liegt. Alle erwähnten Modelle für Bilderzählung, außer der 4. Methode, befassen sich mit literarisch gefestigten Bildgeschichten, die unter dem Begriff *Historienmalerei* subsumierbar sind. Die hier vorgestellte Analysemethode bewegt sich im Rahmen der letzten beiden Kategorien.

Bilderzählungen bauen sich aus unterschiedlichen Elementen auf, die innerhalb der narrativen Bildstruktur hierarchisch geordnet sind. Anhand einer Passage des *Groot schilderboek* (1707) von Gerard de Lairesse (1640–1711) sollen die verschiedenen Elemente einer potenziellen Bilderzählung veranschaulicht werden. Die Wahl fiel deshalb auf den Kunsttheoretiker De Lairesse, weil er sich intensiv mit den Genres der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat. In seinem Buch gibt er Anweisungen und stellt Regeln für Maler auf, wie sie ihr Bild gestalten sollten. Dabei geht es neben der Wahl der richtigen Farbe oder Landschaft für diese oder jene Szene auch um die Darstellung von Geschichte(n) mit Figuren. Welcher Moment der richtige ist, welcher der beste Zeitpunkt zum plausiblen Umsetzen der Bilderzählung ohne literarische Basis ist, das erläutert De Lairesse zum Beispiel in folgender Passage.

Voorbeeld van Verzoek en Weigering.

Hier ziet men twee Juffers aan een tafel Thee drinken. De jongste zit in haar huisgewaad; en de andere is een vriendin, welke haar bezoekt. Ieder heeft haar kopje en schooteltje; doch dat der jongste staat voor haar volgeschonken. Zy heeft het trekpotje noch in de hand, om dat der andere desgelyks vol te schenken: maar deze hetzelfde omgekeerd hebbende, zet het op de tafel. Zy word door de andere vriendelyk genoodigd, noch een kopje te willen drinken. Het is of men haar hoort zeggen: *Ey lieve, Izabel, noch maar een kopje, bid ik u.* Maar deze, die door een Knecht word afgehaald, weigert het, en slaat de hand aan de trekpot, om haar het schenken te verhinderen, schynende te zeggen: *Ik bedank u hertelyk, schenk niet meer.* Deze twee hertstogten doen twee tegenstrydige beweegingen in 't geheele ligchaam, handen, voeten, en gelaat voortkomen. De Moeder, welke den Knecht, met de hoed onder den arm, ter kamer in laat, houd de deur, halfopen, in de hand, en wyst hem zyne Juffrouw aan. Door de opening van de deur ziet men een

slee staan, met dewelke hy haar komt haalen.
 Om nu dit uitscheiden van Thee drinken noch duidelyker
 te verbeelden, kan een tweede Juffer
 naast Izabel aan tafel gevoegd worden, welke na
 de deur ziende, schynt te willen, opstaan, zettende
 haar theekopjen neer. Den Knecht zou men
 met een briefjen in de hand kunnen doen naderen,
 en de Moeder aan de deur staan kyken. Ook
 kan men bekwaamelyk een klein Jongetjen by de
 tafel stellen, 't welk steelsgewyze een klontje suiker
 uit het schaalte neemt, ziende ernstig op de
 Zuster, of zy zulks gewaar word. En aldus zou men
 de fchikking der zaak kunnen laten. Wanneer
 men nu dit zelfde door Heeren wil verbeelden, behoeft
 [Anm. neben dem Text: Het zelfde *Concept*
 kan mede door Heeren uit gebeeld worden.] men
 alleenlyk de Thee in Wyn, de Trekpote in een Fles
 of Kan, de Kopjes in Glazen, het Theegereedschap,
 Ketel, Confoor, enz. in een Koelvat te veranderen,
 na het seizoen zulks vereischt, benevens
 de Moeder in een Huisknecht, en het vertrek
 by Zomertyd in een Prieel of Tuinhuis, en by de
 Winter in een Kamer, daar dan een Maaltyd of
 Collation byvoegende. Zulke Verbeeldingen zyn
 lofwaardig, en mogen aanzienelyk geplaatst worden.
 Hy verdient eere die zich by dien trant houdt,
 en buiten Kotten, Kroegen, Speelhuizen, Bordeelen,
 Kortegaarden, en diergelyke blyft.¹²

[Vorbild von (V)ersuchung und Verweigerung.]

Hier sieht man zwei junge Frauen an einer Tafel Tee trinken. Die jüngste sitzt in ihrem Hausgewand; und die andere ist eine Freundin, die sie besucht. Jede hat ihr Tässchen und Schüsselchen; doch das der jüngsten steht vor ihr, voll eingeschenkt. Sie hat die Teekanne noch in der Hand, um das der anderen genauso vollzuschenken: diese stellt aber dasselbe [Tässchen] umgekehrt auf den Tisch. Sie wird durch die andere freundlich genötigt, noch ein Tässchen zu trinken. Es ist, als ob man sie sagen hört: „Ey, liebe Isabell, ich bitte Euch, nur noch ein Tässchen.“ Aber diese, die von einem Knecht abgeholt wird, verweigert es, und legt die Hand an die Teekanne, um das Einschenken zu verhindern, sie scheint zu sagen: „Ich danke Euch herzlich, schenkt nichts mehr ein.“ Diese zwei Leidenschaften lassen zwei gegenteilige Bewegungen im gesamten Körper, Händen, Füßen und im Gesicht hervortreten. Die Mutter, die den Knecht mit dem Hut unter dem Arm zur Kammer hineinlässt, hält die Tür halb offen in der Hand und zeigt ihm sein Fräulein. Durch die Türöffnung sieht man einen Schlitten stehen, mit welchem er sie holen kommt. Um nun das Beenden des Teetrinkens noch deutlicher darzustellen, kann ein zweites Fräulein neben Isabell an den Tisch gefügt werden, die zur Tür schaut und scheinbar aufstehen will, ihr Teetässchen abstellend. Den Knecht könnte man sich mit einem Briefchen in der Hand nähern lassen, und die Mutter an der Tür stehend schauen lassen.

12 De Lairese 1740, 183 f.

Auch kann man geschickt einen kleinen Jungen zum Tisch stellen, welcher verstoßen ein Stückchen Zucker aus der Schale nimmt, ernst zur Schwester schauend, ob sie es bemerkt. Und derart könnte man die Anordnung der Sachen lassen. Wenn man nun dasselbe durch Herren darstellen will, [Anm. am Rande von De Lairese: Dasselbe Konzept kann auch mit Herren dargestellt sein] muss man nur den Tee in Wein, die Teekanne in eine Flasche oder Kanne, die Tässchen in Gläser, die Teege-
rätschaft, Kessel, Stövchen, u.s.w. in ein Kühlgefäß verändern, wie die Saison es erfordert, darüber hinaus die Mutter in einen Hausknecht, und den Raum bei Sommerzeit in eine Laube oder ein Gartenhaus und bei Winter in eine Kammer, dort dann eine Mahlzeit oder leichte Abendmahlzeit zufügend. Solche Darstellungen sind rühmend, und sollen vornehm gehalten werden. Er verdient Ehre, der sich an diesen Stil hält, und weg von Ställen, Kneipen, Spielhäusern, Bordellen, Wachhäusern und Ähnlichem bleibt.]

De Lairese stellt hier eine häusliche Szene zur Schau („Hier ziet men...“), anhand derer der Malerlehrling lernt, wie man Leidenschaften und Emotionen im bürgerlichen Ambiente darstellt. *Verzoek en weigering* [(V)ersuchung und Verweigerung] ist in diesem Fall das oppositionelle Bildkonzept, unter welchem die Geschichte erzählt wird. Bildkonzepte, die nicht mit Bildthemen zu verwechseln sind, klassifizieren Sinneinheiten¹³ des Bildes und fassen schlagwortartig zunächst die Darstellung und/oder das Verhalten der Figuren unter einem Grundgedanken zusammen (zum Beispiel Teetrinken), der sich auch als Opposition konstituieren kann (zum Beispiel *(V)ersuchung/Verweigerung*). Unter dem Hauptkonzept können sich weitere Konzepte unterordnen und die narrative Struktur des Bildes hierarchisieren: Hier etwa *Innen/Außen, Gastgeber/Gast* und so weiter. De Lairese belässt es jedoch nicht bei aufgezählter Motivik, er gibt zusätzlich Hinweise, wie man das Konzept sinnvoll bereichern beziehungsweise verändert darstellen kann. Seine Vorschläge betreffen sowohl den Austausch des gesamten Personals (Männer statt Frauen), der Gerätschaften (Wein statt Tee) als auch die Hinzufügung weiterer Protagonisten zur Unterstützung der oppositionellen Bildaussage *(V)ersuchung/Verweigerung*. Er nimmt damit einen Gedankengang vorweg, der Anfang des 20. Jahrhunderts¹⁴ ein Grundstein für die Nar-

13 Vladimir Propp hat in seiner Märchenanalyse mit Funktionen gearbeitet, deren Wirkung für die narratologische Analyse jener der Bildkonzepte sehr ähnelt (Propp 1972 [1928]); auch Max Imdahl operiert mit dem Begriff *Sinneinheit*.

14 S. Fußnote 13.

ratologie gewesen ist: Die übergreifende Bedeutung der handlungsinitiiierenden Funktion – des Bildkonzeptes – für den Inhalt und die Protagonisten einer Geschichte.

Eingebettet in die Konzepte und Oppositionen sind die Figuren, die man zunächst als statische oder dynamische Motive betrachten kann, wobei Letztere auch narrative Motive genannt werden können. Sie unterliegen für sich betrachtet einem *Aktion-Reaktion-Schema*. Hier gilt als Maßstab die äußere Bewegung der Figur, zum Beispiel die Gastgeberin, die den Tee einschenken will, und Isabell, die es verweigert. Ein statisches Motiv wäre etwa der Teekessel. Aus narrativen Motiven entwickeln sich die narrativen Minimaleinheiten eines Bildes, die *Narreme*¹⁵: beispielsweise das interagierende Paar *Gastgeberin/Isabell*. Sie bestehen aus mindestens zwei (narrativen) Motiven, die eine logische, interaktive Verknüpfung aufweisen beziehungsweise an denen das Aktion-Reaktion-Schema nachweisbar ist. Darüber hinaus können auch unbelebte (statische) mit lebendigen (dynamischen) narrativen Motiven ein Narrem bilden: zum Beispiel der kleine Junge, der den Zucker stiehlt, *Junge/Zucker*. Hierzu kann eine Beziehung beider auf semantischer Bildebene betrachtet und als Grundlage für diese Klassifizierung verwendet werden, wenn grundsätzlich keine Interaktion stattfindet: etwa das Briefchen, welches der Knecht bringt, die Kutsche, die wartend vor der Tür steht und Isabell – *Brief/Kutsche/Isabell*. Sie ist zweifellos die Empfängerin des Briefes, was erstens aus der Nennung ihres Namens hervorgeht, der sie als Hauptperson kennzeichnet, und zweitens ihre Verweigerung des Tees, da sie demnächst aufbrechen wird. Ihre Handlung und ihr emotionaler Ausdruck verbunden mit Knecht und Brief zeigen also, wie die Bildgeschichte weitergehen wird. Zusätzlich zeigt die Mutter dem Knecht Isabell, was diese semantische Relation bekräftigt. Das

15 *Narrem* ist die Kurzform von *narratives Element*. Den Begriff verwende ich auf Basis von Wolf 2002, 23–104. Der Terminus macht die literaturwissenschaftlichen Wurzeln meiner methodologischen Auseinandersetzungen deutlich; Morpheme sind in der linguistischen Satzgrammatik die kleinsten bedeutungstragende Teile eines Satzes. Hinzu kommt der Versuch, in die Kunstwissenschaft einen praktikableren Begriff als *narrative Elemente* einzuführen.

Narrem entwickelt sich derart aus dem Verhalten und den Handlungen der Figuren und/oder der semantischen Relation zwischen narrativen Motiven zu einem Ereignis.¹⁶

Ein Ereignis ist gegeben, wenn die Veränderung eines durativen Zustandes eintritt; es ist der kleinste narrative Teil im Erzählfluss einer Geschichte¹⁷ und baut sich aus den Narremen auf, dem kleinsten narrativen Teil des strukturellen Aufbaus einer Geschichte. Das Ereignis beruht, wie die Narreme, auf Konsequenz; auf einer logischen Folgerung der Handlungen im Rahmen von zum Beispiel Naturgesetzen, gesellschaftlichen oder fiktiven Regeln. Viele Ereignisse zusammengenommen formen schließlich den Grundaufbau einer Bildgeschichte: handlungsinitiierender Moment mit Mangelsituation, Weg zur Beseitigung der Mangelsituation und Auflösung.¹⁸

Geschichten entstehen immer aus Mangelsituationen. Diese wecken Begehren und motivieren durch den Wunsch nach einem Ausgleich des Mangels das Geschehen.¹⁹ Häufig stehen diese Mangelsituationen mit ihren vorherigen durativen Zuständen oder ihren

16 Vgl. Nöth 2000, 404.

17 Die Definitionen des Begriffs *Erzählung* sind vielschichtig. Ich möchte mich derjenigen Genettes anschließen, der eine Geschichte dann als gegeben sieht, wenn ein einziges Ereignis – und sei es noch so gering – vorliegt. Vgl. Genette 1994 (1972), 202. Matias Martinez und Michael Scheffel erkennen eine Erzählung erst dann an, wenn eine besondere, erzählenswerte Begebenheit vermittelt wird. Vgl. Martinez – Scheffel 2007, 8 f. Da man sich jedoch auch hier über die sehr subjektive Bedeutung von „besonderer Gegebenheit“ streiten kann, bleibe ich bei Genettes Minimaldefinition. Für die Untersuchung des Einzelbildes ist die einfache Feststellung, dass schlicht ein Ereignis dargestellt wird, praktikabler als zunächst abzuklären, wie bedeutend sich dieses Ereignis ausnimmt – und für wen.

18 Die Wurzeln dieser Definition für eine Erzählung gehen auf Schriften des Aristoteles zurück. Im Kern haben auch differenziertere Modelle für das Geschichtenerzählen diese drei Phasen inne. S. zu der graduellen Abstufung Weber 1998, 11–23. Eric J. Sluijter hat anhand der Historienmalerei Rembrandts und der Dramen Vondels den Rückgriff auf Tragödien des Seneca und poetische Konzepte von Horaz während der (Bild-)Erzählung nachgewiesen. Der Moment des intensivsten leidenschaftlichen Ausdrucks sollte den Betrachter zum Miterleben bewegen. Im Gegensatz dazu erfährt die Bilderzählung bei Rembrandt nach 1640 einen Umschwung von Darstellung der Leidenschaften zur Darstellung innerer Bewegung, welche auf dem *peripeteia*-Konzept des Aristoteles beruht. Sluijter 2010, 285–305. Damit verweist Sluijter auf die notwendige Ergänzung bzw. Ablösung des aristotelischen Konzeptes bei der Bildbetrachtung von Historienmalerei und der Dramenanalyse im frühen 17. Jahrhundert.

19 Kemp 1994, 55–69.

nachfolgenden gewünschten Vorstellungen in oppositionellen Beziehungen – zwischen den Oppositionen konstituiert sich schließlich die Bildgeschichte.²⁰ Bei der malerischen Umsetzung einer solchen imaginären narrativen Achse zählt zunächst die Darstellung eines Moments, aus welchem man das durative Vorher oder das zukünftige gewünschte Nachher erschließen kann. De Lairette schlägt dazu den Moment vor, wo ein Knecht Isabell abholen will (Unterbrechung des durativen Zustandes = handlungsinitiierender Moment) und sie aus diesem Grund eine weitere Tasse Tee (durativer Zustand: Teetrinken) ablehnt (Wunsch, dem Knecht zu folgen und die Teegesellschaft zu verlassen). Der Höhepunkt dieser Geschichte und damit der zeitweilige Übergang in einen weiteren durativen Zustand wäre gemalt weit langweiliger: Isabell verabschiedet sich winkend, halb in der Tür stehend, von ihrer Freundin und folgt dem Knecht nach draußen.

In der Malerei kann man dieses Bildkonzept zum Beispiel in Interieurstücken mit tanzenden oder feiernden Menschen finden. Dabei geht es nicht darum, dem Künstler die Illustration dieses Konzeptes zu unterstellen, sondern vielmehr das Konzept aus Sicht des Rezipienten exemplarisch vorzustellen. Das Gemälde von Anthonie Palamedesz. (1601–1673) zeigt eine solche fröhliche Gesellschaft (Abb. 1): Elf Personen haben sich in einer Kammer rund um einen Tisch eingefunden und genießen sitzend oder stehend Musik und Wein. Die zwölfte Figur, ein junger Mann, steht etwas abseits links neben einem Tisch voll mit Weingläsern, von denen er eines genommen hat und nun in hohem Bogen aus einer Zinnkanne Wein hingießt. Vor seinen Füßen liegt ein Hund. Zwei Personen, die vorn am Tisch sitzen, fallen sofort auf, da ihr Blick aus dem Bild hinaus

20 Alexander Honold und Ralf Simon widerlegen diese in der Narratologie allgemein anerkannte These, dass die Erzählung sich aus oppositionellen Beziehungen aufbaut, die mit Handlung gefüllt werden. Vielmehr sind sie der Ansicht, dass der Prozess der Narration ein fließender ist, der sich fortdauernd exegetisch vollzieht während der Betrachtung eines Kunstwerkes/Textes. Sie schlagen hierfür einen neuen Begriff vor, der die Bildlichkeit von Erzählungen betont: *Ikoonarratologie*. S. Honold – Simon 2010, 16. Während der Bildanalyse gestaltet sich die Nennung von oppositionellen Beziehungen zwischen den narrativen Elementen eines Bildes jedoch praktischer.

zielt: Der Musiker links singt dabei ein Lied und die Frau ihm gegenüber erhebt ihr Weinglas, um dem Betrachter freundlich und auffordernd lächelnd zuzuprosten mit in die linke Seite gestemmter Hand. Zwischen den beiden steht im Profil ein Geiger, der sich dem Lautenspieler zuwendet, und ein weiterer junger Mann in Frontalansicht, der den Betrachter in selbstbewusster Haltung anschaut. Ein Kreis von fünf Personen bestehend aus zwei Frauen und drei Männern sind an etwas auf dem Tisch liegenden sehr interessiert (vermutlich ein Brettspiel; man kann Spielsteine erkennen neben der aufgestützten Hand des Mannes in Rückenansicht) und beugen sich darüber.



Abb. 1: Anthonie Palamedesz. (1601–1673), *Fröhliche Gesellschaft in einem Zimmer*, Öl auf Holz, 54,5 x 88,5 cm, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A1906.

Ebenso wenig wie diese Gruppe interagiert ein Pärchen hinten rechts an der Wand mit dem Betrachter, ihre Aufmerksamkeit ist ganz dem jeweiligen Gegenüber gewidmet, sie stehen eng aneinander gerückt. In keinem Augenblick scheint in dieser Gesellschaft Ablehnung gegenüber der allgemeinen Tätigkeit zu erkennen zu sein. Mit dem Blick aus dem Bild kann das oppositionelle Konzept (*V*)ersuchung/*Verweigerung* jedoch auf den Betrachter übergehen, der nun in die Rolle gerät, die angebotenen Versuchungen – Musik, Wein und

indirekt das Spiel – zu verweigern oder anzunehmen. Er wird so in die Interaktion des Bildes einbezogen und bildet ein Narrem mit den Personen, die ihn anschauen. Ob zufällig oder absichtlich: die Bilder im Bild könnten neben ihrer raumschmückenden Funktion auch moralisch lesbar sein. Links sieht man ein Schiff, welches auf einen Felsen aufgefahren ist, es hat den richtigen Kurs verloren und wird untergehen. Auf dem rechten Gemälde sieht man zwei Figuren vor einer hohen Felswand, was an die Versuchung Christi durch den Teufel erinnert.²¹ Das Konstrukt einer symbolisch aufgeladenen Szene aus einer feiernden Gesellschaft ist genauso verführerisch wie diese selbst und soll daher nur als Möglichkeit im Rahmen des Bildkonzeptes (*V*)ersuchung/*V*erweigerung und nicht als Tatsache angedeutet werden.²²

Zeitlich und sowohl thematisch als auch konzeptuell näher als Palamedesz. steht dem Text von De Lairese ein Interieurgemälde von Jan Josef Horemans d. J. (1714 – ca. 1790, Abb. 2).²³ Ein leerer Stuhl in der Bildmitte lädt den Betrachter ein, sich hineinzubegeben und Platz zu nehmen. An dem feingedrechselten Sitzmöbel mit zierenden Goldknöpfen steht ein schwarzgekleideter, pfeiferauchender Mann gelehnt, dessen Blick wiederum jenen des Betrachters weiter in Richtung der linken Bildecke lenkt. Dabei verfängt sich die Aufmerksam-

- 21 Mt. 4, 1-11; Lk. 4, 1-13: Jesus wird in diesen Bibelstellen drei Mal vom Teufel versucht, nachdem er in die Wüste gegangen ist. Das 1. Mal soll er Steine in Brot verwandeln, das 2. Mal führt ihn der Teufel auf einen hohen Berg, um ihm die Erdreiche zu geben, das 3. Mal stellt er ihn auf einen Tempel mit der Aufforderung, sich hinabzustürzen. Die letzten beiden Versuchungen sind in umgekehrter Reihenfolge bei Matthäus aufgeführt. Oft ist, wenn die 1. Versuchung dargestellt ist, im Hintergrund ein Felsen zu sehen – mit oder ohne dem Figurenpaar auf dem Gipfel. Vgl. z.B. Abel Grimmer, *Gebirgslandschaft mit der Versuchung Christi durch den Teufel*, Öl auf Holz, 19 x 19cm, RKD [Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie Den Haag] Abb.nr. 0000017075. Joos de Momper d. J., *Die Versuchung Christi durch den Teufel mit dem Stein*, Öl auf Holz 54,5 x 75,5cm, RKD Abb. Nr. 0000009472. Paul Bril, *Berglandschaft mit der Versuchung Christi*, Öl auf Kupfer 11 x 11cm, RKD Abb.nr. 0000087035. Bei allen Abbildungen stehen Christus und Teufel am Fuße von steilen Felsen, die aus einer Landschaft mit weitem Blick zum Horizont hinausragen.
- 22 Für die weiterführende Interpretation von Genremalerei siehe u.a. De Jongh 1967, De Jongh 2005, 44-61, Franits 2004, De Vries 2005. Zur rhetorischen Funktion des Bildes im Bild siehe Weber 1994. Weber führt auch Beispiele zur Genremalerei auf.
- 23 *Das neue Lied*, Öl auf Holz, 60 x 77 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-1614.

keit zunächst in dem Blau des Rockes einer Dame in lässig-selbstbewusster Haltung, die sich durch ihre legere Kleidung (sie trägt eine Art abgestepptes Hausjäckchen) und die prominente, ausgeleuchtete Sitzposition als Gastgeberin der Gesellschaft und Bewohnerin dieses Ambientes auszeichnet. Auch die Farbe an sich markiert ihre Bedeutung für die Umgebung. Im ganzen Raum findet man Gegenstände, die genau dieses Blau oder seine Schattierungen widerspiegeln: Die orange-blau gemusterte Tischdecke, das Kissen vorn links, die Kaminabdeckung rechts, das chinesische Porzellanschüsselchen oben links vor dem Fenster und vorn links in dem Korb. Mit dem rechten Fuß stützt sie sich auf einen Fußwärmer,²⁴ in der rechten Hand hält sie eine Teeschale und schaut über ihre rechte Schulter lächelnd die Cembalospielderin an, die ihren Blick während des musikalischen Vortrags erwidert. Diese drei Personen bilden mit einem vierten Herrn zur Linken der Gastgeberin ein Narrem. Sie interagieren zwar nicht direkt miteinander, sind aber durch das gleiche Interesse – das Musikspiel – semantisch miteinander verbunden. Andere Pärchen scheinen dem weniger abzugewinnen: Links neben dem musiklauschenden Herrn mit der braunen Jacke flirtet gerade ein rauchender Mann mit einer Dame, die verschämt mit geneigtem Kopf über das Gesagte lächelt und ihm im nächsten Moment (oder sie hat es bereits getan und er kommentiert das Angebot) den Inhalt einer bauchigen Flasche anbietet. Die Kopfhaltung der Frau imitiert diejenige des Steinkopfes auf dem Kaminsims, ihr Grübchen beim Lächeln korrespondiert formal mit ihrem tief ausgeschnittenen Dekolleté. Hinter diesem Paar sieht man einen weiteren Mann den Raum betreten, dessen Vorfreude auf die fröhliche Runde ihm ins Gesicht geschrieben steht. Weiter rechts gerät ein älterer Herr in Versuchung, er begrapscht eine junge Frau, die ihm dies mit Nachdruck und beiden Händen verweigert. Dabei grinst sie verschämt und ertappt den Betrachter als Voyeur; als einzige Person der Szenerie schaut sie aus dem Bild hinaus. Hinter ihr kommentiert ein Mann mit Hut und Umhang den Vorfall, während er ein Weinglas in der Hand hält. Die

24 Derartige Fußwärmer waren ein beliebtes Utensil der Damen im kalten Holland und kommen häufig in der Genremalerei vor. S. zur Symbolik De Jongh 1976, 96.

Ausgelassenheit dieser Entgleisung spiegelt sich in dem kleinen Hund wider, der im Schatten des Tisches spielerisch zu dem schwarzgekleideten Mann vorn hüpf, wobei nur die emporschwingende Rute des Hundes beleuchtet ist.



Abb. 2: Jan Josef Horemans d. J. (1714 – ca. 1790), *Das neue Lied*, Öl auf Holz, 60 x 77 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-1614.

Die Erzählung des Bildes spannt sich zwischen verschiedenen Oppositionen auf: *Konzentration/Ausgelassenheit*, *Anstand/Unsitte*. Der eigentliche Anlass – eine Dame lädt nachmittags zum Tee ein – suggeriert zunächst eine geordnete Zusammenkunft mit musikalischer Begleitung. Scheinbar wird aber nicht nur Tee ausgeschenkt – die flirtende Bedienstete reicht eine bauchige Flasche und der Mann hinten rechts hält ein Weinglas in der Hand. Dieses jedoch, wie von De Lairese beschrieben, auf umsichtige Art und Weise eines Fürsten;

am Fuß des Glases mit Daumen und Zeigefinger.²⁵ Eine zerbrochene, liegengebliebene Schale könnte den Bruch mit Anstand und Moral metaphorisch verbildlichen, welcher in dem korrekt gehaltenen Glas persifliert wird. *V(ersuchung)/Verweigerung* ereignet sich sprichwörtlich im Hintergrund, wo sich ein Mädchen gegen die Übergriffe des alten Mannes wehrt. Von der ganzen Frivolität wendet sich mit schlankem, gebogenen Hals der Kopf einer Statue auf dem Kaminsims ab, die man als *Venus pudica* – die schamhafte Venus²⁶ – identifizieren kann. Über der Szenerie schwebt ein Vogelkäfig, in dem kein Bewohner mehr zu sehen ist. Ob er nur ein dekoratives Ausstattungsstück ist oder sich ebenfalls interpretativ in die amouröse Szene einbeziehen lässt, bleibt Sache des Betrachters.²⁷ Aufgrund der Details wie der Darstellung einer Teegesellschaft, die Gastgeberin in Hausgewand, ein von draußen kommender Herr, die vornehme Handhaltung am Weinglas und schließlich der Umsetzung des Konzeptes *(V)ersuchung/Verweigerung* in einer prägnanten Situation könnte man die These wagen, Horemans hätte die zitierte Stelle von De Lairese gekannt und ihr einen unmissverständlich frivolen Unterton verliehen, der bei De Lairese schon implizit angedeutet war. Als Umbruchsituation wäre hier die Opposition zwischen dem ruhigen Zuhören des Musikstückes (durativer Zustand) und der aufgeregten Szene im Hintergrund zu nennen (momentanes Ereignis als Unterbrechung des durativen Zustands). Wie die Mangelsituation aufgelöst wird, die der ältere Herr im Hintergrund versucht zu beseitigen, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen.

Zwischen dem handlungsinitiierenden Moment und dem Höhepunkt der Geschichte, der kurz vor der Auflösung steht, besteht ein

25 „Een Vorst wederum No.5 vat het zelve, behendig een voorzichtig onder aan de voet“ [Ein Fürst wiederum Nr. 5 fasst das selbe [Glas] behende und vorsichtig unten am Fuß an], De Lairese 1740, 54 f.

26 Dieses Exemplar der *Venus pudica*, auch die Knidische Aphrodite genannt und von Praxiteles geschaffen, zeigt den Kopf der sogenannten Medici-Venus.

27 Ein Vogel im Käfig kann für die angenehme Versklavung der Liebe stehen. Vgl. De Jongh 1967, 38. Andererseits kann es aber auch den Verlust der Jungfräulichkeit bedeuten, wenn der Vogel aus dem Käfig geflohen ist bzw. wenn man ihn hinauslockt – letzteres in noch konkreterer Bedeutung für das Entblößen des Phallus. Vgl. De Jongh 2005, 50–53.

Unterschied. Ersterer beschreibt die minimale Änderung eines durativen Zustandes mit dem Ziel einer Einlösung des Mangels, Letzterer die Einlösung selbst, bevor wieder ein durativer Zustand eintritt. Für den Unterschied zwischen beiden Punkten hat Gerard de Lairese ein anschauliches Bild in seinem *Schilderboek* beschrieben, das Maler anleiten soll, ihre Geschichte für den Betrachter nachvollziehbar zu gestalten:

neem dan nauwkeurig acht wat eigentlyk het rechte pit en merg der zaak zy; boven dien, wat al voorvallen daar gelykelyk moeten uitgedrukt worden, van welke de uitkomst of het einde altyd het voornaamste deel des stuks moet beslaan, en het begin der zelve of de oorsprong in het verschiet of afwykende grond; eeven gelyk een Kanonkogel, van verre geschooten, een naby geleegeen bolwerk over hoop werpt, en het geen hem wederstaat, verstuiven doet: waar door men het einde en oogmerk der zaak met de eerste op - slag van het gezicht begrypt.²⁸

[Gebt dann präzise Acht, was eigentlich der richtige Kern und das Mark der Sache sei; darüber hinaus, welche Vorfälle da gleich ausgedrückt werden, von welchen der Ausgang oder das Ende stets den vornehmsten Teil des Stücks betreffen muss, und der Beginn desselben oder der Ursprung in der Entfernung oder im Hintergrund; genauso wie eine Kanonenkugel, von fern geschossen ein nahegelegenes Bollwerk über den Haufen wirft, und dasjenige, was ihm im Weg steht, explodieren lässt: Wodurch man das Ende und das Ziel der Sache mit dem ersten Anblick begreift.]

De Lairese integriert in seinem Beispiel die Rezeptionsleistung des Betrachters, der in *einem* Augenblick durch die Komposition des Malers den Anfang und das Ende der Geschichte begreifen müsse. Die Aktion-Reaktion-Kette ist in einer geschriebenen Geschichte beliebig fortsetzbar, auf dem Gemälde muss man sich an unmittelbar vor- oder nachgehende Zeitpunkte halten. Indirekt führt De Lairese hier vor, wie man zu seiner Zeit das Begreifen von Narration im Bild aufgefasst hat – was Gombrich mit dem Paradoxon des *punctum temporis* widerlegt hat. Bei De Lairese steht der Schuss mit der Kanonenkugel metaphorisch für die Initialzündung des Umschwunges der Geschichte; der Umschwung selbst ist bildhaft mit dem Aufprall der

28 De Lairese 1740, 47.

Kanonenkugel gemeint. Das Zerstieben des getroffenen Materials impliziert also, woher der Schuss gekommen sein muss (welchen Ursprung die dargestellte Situation hat) und welche Zerstörung weiterhin folgen wird (wie weiter in die Zukunft erzählt werden kann).

Unerlässlich für das Wahrnehmen von Ereignissen in der narrativen Bildstruktur ist das Suggestieren von Bewegung im Bild. Die Art der Bewegungen entfaltet sich zwischen der Dichotomie *statisch/dynamisch* beziehungsweise *durativ/momentan*.²⁹ Der Zustand einer Figur kann sowohl äußere Bewegung in ihrem Handeln (engl. motions) als auch innere Bewegung (engl. emotions) zeigen, was sich in ihrer Mimik und Gestik ausdrückt.³⁰ Die Dynamik in einem Gemälde wird erhöht, wenn bewegt gezeigte Figuren vom Bildrand angeschnitten werden. Diese zwingen den Betrachter, die unvollständige Form aufgrund seines imaginären, erinnerten Bildes dieser Figur zu vervollständigen, was schließlich zu einem dynamischen Rezeptionsprozess führt, auf den sich die wahrgenommene Dynamik des Bildes auswirkt. Gombrich bezeichnet diesen aus der Psychologie entlehnten Effekt als Poggendorf-Illusion. Wenn eine gerade Linie hinter einem Gegenstand vorbeiläuft, verschiebt sie sich scheinbar. Dies sei ein Grund, warum Unvollkommenheit im Bildwerk den Eindruck rascher Bewegung hervorruft.³¹

Bewegung im Bild und die Darstellung von Zeit im Sinne der von De Lairese beschriebenen Szene zeigt ein Gemälde von Philips Wouwerman (1619–1668): *Der Sieg der Bauern* (Abb. 3)³². Blickfang des düsteren Gemäldes ist – typisch für diesen Maler – ein weißer Schimmel, der den Betrachter über die linke Schulter anzuvisieren scheint. Der Schimmel ruht sich aus, das rechte Hinterbein angewinkelt, inmitten eines Schlachtfeldes. Unter und neben ihm liegen die toten Leiber gefallener Soldaten, hinter ihm ein toter Artgenosse.

29 S. Liedtke 1990, 11; Doležel 1977, 70.

30 Vgl. Pardey 1996, 66. Kemmer verwendet die beiden englischen Begriffe, während er „hertstochten“ und „beweeginge“ von De Lairese untersucht. Sie grenzen deutlicher als das deutsche Wort *Bewegung* die innere und äußere Bewegung voneinander ab. Vgl. Kemmer 1998, 100.

31 Gombrich 1984, 58.

32 Öl auf Leinwand 59 x 78 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RM SK-A-482.

Der Besitzer des Schimmels fällt durch die gleiche helle Farbigkeit ins Auge: Er steht ihm gegenüber, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, den muskulösen Oberkörper entblößt in weißem Unterhemd und Strümpfen und blickt grimmig zu der Szene, die sich zwischen ihm und seinem Schimmel abspielt. Mehrere Männer haben den kraftstrotzenden Anführer besiegt und sich seiner Kleidung bemächtigt. Der Moment des Sieges wird hieraus besonders deutlich. Von ernstem, verbissenen Kampf kann im Vordergrund kaum mehr die Rede sein: Einer der Männer, der physiognomisch in starkem Kontrast zu dem halbnackten Hünen steht, zieht sich gerade dessen Kleider an – die natürlich viel zu groß sind für den schwächtigen Angeber. Der Kommentar der Umstehenden fällt dementsprechend erheitert aus: Sie machen sich lustig über seine unpassende Masquerade, einer lacht laut heraus, ein anderer hält den Hut des Besiegten über den Kopf des Verkleideten, der im nächsten Moment darunter verschwinden wird. Ein dritter, rechts hockend, schaut interessiert hinüber, nachdem er dem getöteten Feind ebenfalls die Kleidung entrissen hat; den Helm des Soldaten hat er bereits aufgesetzt.

Die Hauptszene – nach De Laresses Beispiel das Explodieren des Bollwerkes – stellt die Entblößung des starken Feindes und die Bemächtigung seiner Kleidung dar. Sie verweist sowohl auf die vorherige Schlacht, als auch auf die anschließende Entspannung der Situation, die durch das Lachen über den vormals gefürchteten Feind eingeleitet wird. Die chronologische Abfolge der Geschichte wird in Einzelszenen im Hintergrund von links nach rechts deutlich: Direkt unterhalb der Kirche ergibt sich gerade ein Kämpfer dem anderen, der mit einer Flinte auf jenen zielt. Im Mittelgrund links werden Soldaten zu Pferde von Fußvolk mit Gewehrschüssen vertrieben, vorn links erfolgt die Gefangennahme eines Soldaten. Dazwischen liegen Tote. Rechts neben der Hauptszene werden die Pferde der Besiegten untersucht und abgeführt; ein Pferd rechts über der Kuppe des Schimmels scheint sich mit hochgeworfenem Kopf gegen seinen neuen Besitzer zu wehren. Und ganz hinten rechts finden weitere Leichenfleddereien statt sowie das Aufknüpfen der Besiegten an den Bäumen zur Demonstration des Sieges. All diese Nebenszenen sind



Abb. 3: Philips Wouwerman (1619–1668), *Der Sieg der Bauern*, Öl auf Leinwand 59 x 78 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RM SK-A-482.

kaum gleichzeitig passiert. Die Darstellung der unterschiedlichen, möglichen Geschehnisse in einer Schlacht erlauben darüber hinaus ihre chronologisch nachvollziehbare Verkettung. Dies beruht auch auf der Tatsache, dass der Betrachter nicht in der Lage ist, wie von De Lairese gefordert, eine Darstellung in einem einzigen Augenblick zu begreifen. Die Geschichte wird durch den handlungsiniziiierenden „Schuss“ zwar angestoßen, setzt sich jedoch aus einzelnen Bestandteilen während des Betrachtens zusammen. So lässt De Lairese die Hinzufügung von möglicher vorangehender Momente zur Bekräftigung des zentral geschilderten Augenblickes durchaus zu, wenn nicht die gleiche Person doppelt verwendet wird.³³ Diese lockere Um-

33 De Lairese lehnt Simultandarstellungen ab, er bezeichnet sie als unnatürliche Malereien; Dinge, die in der Natur selbst so nicht geschehen könnten. Vgl. De Lairese 1740, 144.

gangsweise mit Bilderzählungen und dem Vorteil der Malerei gegenüber einem erzählten Text bringt De Lairese kurz und knapp auf den Punkt:

't Is waarlyk veel, als een zaak naar den inhoud wel uitgedrukt is: maar dat is niet te vergelyken by een geschilderd Tafereel, door een verstandig Meester na de grondregel van de Konst wel uitgewrocht; want de Konst doet het geen krom is recht schynen.³⁴

[Es ist wahrlich viel, wenn eine Sache dem Inhalt nach gut ausgedrückt ist: aber das ist nicht zu vergleichen mit einer gemalten Szenerie, die durch einen gescheiten Meister nach den Grundregeln der Kunst gut geschaffen ist; denn die Kunst vermag dasjenige, was krumm ist, gerade erscheinen zu lassen.]

Lisanne Wepler: 2002–2008: Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität in Kassel, Abschluss: Magistra artium; 2009–2013: Dissertation an der Universität in Bonn; Publikation der Dissertation „Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks“ im November 2014 bei Imhof (Petersberg); 2013–2015: Wissenschaftliches Volontariat am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig; ab 2016: Post-Doc an der Universität in Leiden (Niederlande) im Rahmen des von der NWO geförderten Projektes „Aesopian Fables 1500–2010: Word, Image, Education“.

Literaturverzeichnis

Belting 1989: H. Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: H. Belting – D. Blume (Hrsg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder (München 1989) 23–64.

Derbes 1996: A. Derbes, Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant (Cambridge 1996).

Doležel 1977: L. Doležel, Semantik der Erzählung, in: W. Haubrichs (Hrsg.), Erzählforschung II. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik (Göttingen 1977) 68–84.

Duggan 1989: L. Duggan, Was Art really the „Book of the Illiterate“, Word and Image 5, 1989, 227–251.

Eisner 1998: W. Eisner, Grafisches Erzählen (Wimmelbach 1998).

Frank 1999: H. und T. Frank, Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft, in: E. Lämmert (Hrsg.), Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste (Berlin 1999) 35–52.

Franzen 2002: W. Franzen, Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern“. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Berlin 2002).

Franits 2004: W. Franits, Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution (New Haven 2004).

Fritzsche 2010: C. Fritzsche, Der Betrachter im Stillleben. Raumerfahrungen und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts (Weimar 2010).

Genette 1994 (1972): G. Genette, Die Erzählung (München 1994, Erstausgabe 1972).

Gombrich 1984: E. H. Gombrich, Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Stuttgart 1984).

Honold – Simon 2010: A. Honold – R. Simon (Hrsg.), Das erzählende und das erzählte Bild (München 2010).

Imdahl 1973: M. Imdahl, Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's, in: R. Koselleck – W.-D. Stempel (Hrsg.), Geschichte, Ereignis, Erzählung (München 1973) 155–173.

Jäger 1998: T. Jäger, Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo bis Goya bis Rethel (Petersberg 1998).

De Jongh 1967: E. de Jongh, Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw (Amsterdam 1967).

De Jongh 1976: E. de Jongh, Tot Lering en Vermaak, Ausstellungskatalog Amsterdam (Amsterdam 1976).

De Jongh 2005: E. de Jongh, Frans van Mieris: Kwesties van begrijpelijkheid, in: Q. Buvelot u. a. (Hrsg.), Frans van Mieris 1635–1681. Fijngeschilderde verhalen. Ausstellungskatalog Den Haag (Den Haag 2005) 44–61.

Karpf 1994: J. Karpf, Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung (Marburg 1994).

Kemmer 1998: C. Kemmer, In Search of Classical Form. Gerard de Lairese's Groot schilderboek and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, *Simiolus* 26.1/2, 1998, 87–115.

Kemp 1989: W. Kemp (Hrsg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (München 1989).

Kemp 1994: W. Kemp, Über Bilderzählungen, in: M. Glasmeier (Hrsg.), Erzählen. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1994) 55–69.

Kemp 1996: W. Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto (München 1996).

Kibédi Varga 1990: A. Kibédi Varga, Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium Günzburg 22.–23.8.1988, 11. Germanistisches Symposium (Stuttgart 1990) 357–367.

Kluckert 1974: E. Kluckert, Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes (Tübingen 1974).

Kuhn 2000: R. Kuhn, Erfindung und Komposition in der monumentalen zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien (Frankfurt am Main 2000).

McCloud 2001: S. McCloud, Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst (Hamburg 2001).

De Lairese 1740: G. de Lairese, Groot Schilderboek I (Haarlem 1740).

Liedtke 1990: J. Liedtke, Narrationsdynamik. Analyse und Schematisierung der dynamischen Momente im Erzählprodukt (Tübingen 1990).

Martinez – Scheffel 2007: M. Martinez – M. Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (München 2007).

Nöth 2000: W. Nöth, Handbuch der Semiotik (Stuttgart 2000).

Pardey 1996: A. Pardey, Zur Bilderzählung. Strukturen der Narration im Werk Hans Holbein des Jüngeren (Basel 1996).

Pochat 2004: G. Pochat, Bild-Zeit II. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts (Wien 2004).

Propp 1972 (1928): V. Propp, Morphologie des Märchens (München 1972, Erstausgabe 1928).

Sluijter 2010: E. J. Sluijter, Rembrandt's Portrayal of the Passions and Vondel's „staetveranderinge“, in: *Netherlands Yearbook for History of Art* 60, 2010, 285–305.

Steiner 1988: W. Steiner, Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature (Chicago 1988).

De Vries 2005: L. de Vries, Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse Genre van de 17de Eeuw als vertellende schilderkunst (Amsterdam 2005).

Weber 1994: G. J. M. Weber, „Om te bevestige[n], aen-te-raden, verbreedende ende verciere[n]“ Rhetorische Exempellehre und die Struktur des Bildes im Bild, *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 60, 1994, 287–314.

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

Weber 2004: G. J. M. Weber, *Zeit im Bild. Zu einem Darstellungsproblem in Gemälden Alter Meister*, in: J. Klose – K. Morawetz (Hrsg.), *Aspekte der Zeit* (Münster 2004) 153–164.

Weppelmann 2005: S. Weppelmann (Hrsg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei. Ausstellungskatalog Berlin* (Köln 2005).

Wepler 2014: L. Wepler, *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks* (Petersberg 2014).

Wolf 1993: G. Wolf, *Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters. Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert*, in: G. Kerscher (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur* (Berlin 1993) 319–339.

Wolf 2002: W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie*, in: V. und A. Nünning (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier 2002) 23–104.