

Narration im Bild

Eine Studie zum malerischen Werk von Neo Rauch

Dissertation im Fach Kunstgeschichte
eingereicht in der Fakultät II der Universität Siegen
zur Erlangung des akademischen Grades
des Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt von
Franziska Müller

betreut von
Prof. Dr. Joseph Imorde

Siegen, im Juli 2017

Inhalt

Dank	4
Teil I Einleitung	5
1. Neo Rauch – eine Einführung	7
1.1 Anmerkungen zum Populären	7
1.2 Das Narrative als Thema des Werkdiskurses	10
Teil II Verortungen von Bilderzählung.....	16
2. Eine narratologische Entwicklungslinie zum Problem der Bilderzählung	17
2.1 Strukturalistisches Erbe	18
2.2 Narration und Kognition	21
2.3 Transmediale Erzähltheorie	28
2.4 Modell einer transmedialen Erzähltheorie nach Wolf	32
3. Forschungsstand zur Bilderzählung	41
3.1 Annäherungen der Narratologie.....	41
3.2 Beiträge der Kunstwissenschaft.....	57
3.3 Resümee	72
4. Die erzähltheoretische Analyse von Bildern - Skizze eines Analyseverfahrens	75
Teil III Erzähltheoretische Analysen	79
5. Der Rückzug (2006)	82
5.1 Das Bild	82
5.2 Die Bildtexte.....	85
5.3 Erzähltheoretische Analyse.....	100
6. Neue Rollen (2005)	118
6.1 Das Bild	118
6.2 Die Bildtexte.....	120
6.3 Erzähltheoretische Analyse.....	126

7. Interview (2006).....	139
7.1 Das Bild	139
7.2 Die Bildtexte.....	141
7.3 Erzähltheoretische Analyse.....	160
Teil IV Resümee	177
8. Die Affinität zum Narrativen	177
8.1 Die Ausprägung der Narreme – ein Vergleich	178
8.2 Zur narrationsindizierenden Wirkung der Malereien.....	188
9. Rückschau und Ausblick	192
Teil V Anhang.....	196
Abbildungen	197
Bildtexte	250
Bildtexte zu <i>Der Rückzug</i> (2006)	250
Bildtexte zu <i>Neue Rollen</i> (2005).....	254
Bildtexte zu <i>Interview</i> (2006).....	256
Literaturverzeichnis	260
Abbildungsnachweis	270

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2017/18 vom Fachbereich Kunstgeschichte der Universität Siegen angenommen wurde. An dieser Stelle möchte ich mich bei den Personen bedanken, die in verschiedener Weise ihren für mich wertvollen Beitrag zu diesem Projekt geleistet haben.

So sei zuerst meinem Betreuer und Gutachter Professor Joseph Imorde auf das herzlichste gedankt. Seine Bereitschaft, mein Forschungsvorhaben zu betreuen und sich engagiert und konstruktiv mit mir und meinem Projekt auseinanderzusetzen, hat wesentlich zum Gelingen dieser Dissertation beigetragen. Ebenfalls sei Professor Jens Eder für seine Bereitschaft gedankt, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Professor Peter Gendolla danke ich für seine wichtigen Hinweise zur Erzähltheorie und seine Anregungen bezüglich der Konzeption dieser Arbeit. Gleiches gilt für Professor Jens Schröter, der mich aus medienwissenschaftlicher Perspektive in der Konzeption beraten hat. Ein ganz besonderer Dank gilt zudem Professor Thomas Bechinger. Er hat mir – mit Blick auf mein eigenes malerisches Schaffen – das Problemfeld Narration in der Malerei zuallererst eröffnet und damit den Impuls zu dieser Arbeit gegeben. Meine große Dankbarkeit gilt weiterhin der Universität Siegen für die finanzielle Unterstützung. Mit der Gewährung einer insgesamt 1,5-jährigen Anschubfinanzierung hat sie mich maßgeblich bei der Finanzierung meines Dissertationsprojektes unterstützt.

Von ganzem Herzen möchte ich mich bei meinem Lebensgefährten Robert Kalman bedanken. Ohne die anregenden Diskussionen mit ihm sowie seine fortwährende genaue und kritische Durchsicht meiner Texte wäre diese Arbeit nicht das geworden, was sie ist. Zuletzt und vor allem danke ich meinen Eltern dafür, dass sie mir gezeigt haben, wie sehr die eigene Forschung zu einer persönlichen Bereicherung werden kann. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Teil I Einleitung

Die vorliegende Arbeit wird der Frage nachgehen, welche Bedeutung Erzählung für das Bild hat. Diese Themenstellung beruht auf einem Gedanken, der gemeinhin nicht mit Bilderzählung in Verbindung gebracht wird: Farben, die Künstler auf Leinwände aufbringen, werden von Betrachtern nicht nur als solche wahrgenommen, sondern mit Bedeutung versehen und mit Momenten ihrer Lebenswelten identifiziert. Zudem gestalten diese Farben und die ihnen zugeschriebene Bedeutung diese Lebenswelten mit. Der sinnstiftende Blick scheint untrennbar mit der Wahrnehmung von Bildern verbunden zu sein und den Umgang mit ihnen in vielfältiger Weise zu bestimmen. Nicht zuletzt ist dadurch über Jahrhunderte eine ganze Disziplin entstanden, die sich nicht nur mit der Frage des Bildmaterials, sondern auch mit Bildinhalten und ihrer Bedeutung beschäftigt: die Kunstgeschichte.

Der sinnstiftende Blick auf Bilder ist auch wissenschaftlich reflektiert worden. Fragen zur Bildwahrnehmung und Bildinterpretation bilden dabei einen Themenkomplex, der vielgestaltig ist und an Erkenntnisinteressen ganz unterschiedlicher Disziplinen anknüpft. Bezüge zu diesem Themenkomplex findet man beispielsweise in jüngeren Forschungen zum Bild, die unter dem Begriff Bildwissenschaft(en) zusammengefasst werden, ebenso in der Rezeptionsästhetik, der Wahrnehmungspsychologie und in der Philosophie. Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, dass sich auch Künstler mit der Bedeutung der Bildrezeption beschäftigt haben. So notierte beispielsweise Magritte auf seinem bekannten Gemälde *La trahison des images* (Abb. 1) genau diesen Hinweis auf den sinnstiftenden Betrachterblick.

Fragen der Bildrezeption stellen sicherlich auch heute noch eine große Anzahl von Forschungsdesideraten dar. Die vorliegende Arbeit knüpft an das Thema der Bildrezeption an, indem sie fragt, wie die im Bild wahrgenommenen Gegenstände und Figuren in weiterführende Sinnzusammenhänge eingeordnet werden können. Bei der Suche nach geeigneten Erklärungsansätzen lassen sich besonders vielversprechende Überlegungen auf dem Gebiet der Erzähltheorie finden. Diese Überlegungen legen nahe, dass Erzählen eine Dimension der Bildrezeption und damit ein Erklärungsmodell für damit verbundene Sinnstiftungsprozesse sein könnte.

Um erzähltheoretische Gedanken für das Verständnis von Bildrezeption fruchtbar machen zu können, ist die folgende Auseinandersetzung eng an erzähltheoretischen Modellen orientiert und betrachtet nur eine kleine Auswahl von Bildern im Detail. In Anbetracht der großen Zahl möglicher Ansatzpunkte versprach das malerische Werk Neo Rauchs, ein geeigneter Untersuchungsgegenstand zu sein. Denn Rauchs vielfigurige, unwirkliche und mitunter rätselhafte Szenarien muten auch ohne vertiefte Kenntnis erzähltheoretischer Modelle narrativ an, wie ein Blick in die Werkrezeption unmittelbar bestätigt.

Die Fragestellung, auf der diese Arbeit fußt, zielt damit neben einem Erkenntnisgewinn in der Bildwissenschaft und der Narratologie auch auf einen Erkenntnisgewinn in der Kunstgeschichte. Im Vorfeld

der Auseinandersetzung mit Begriffen und Modellen, die für die fundierte Untersuchung von Bilderzählung notwendig sind, soll daher zunächst eine knappe Einführung in das Werk Neo Rauchs erfolgen. Genauer soll anhand eines kurzen Überblicks über Rezeption und Forschungsstand die Relevanz einer kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Werk anschaulich gemacht werden.

1. Neo Rauch – eine Einführung

In Kunstmagazinen, Tageszeitungen und Ausstellungskatalogen wird nicht selten die herausragende Bedeutung Neo Rauchs für die Kunst der Gegenwart behauptet.¹ Dabei findet der Diskurs um das Werk vorwiegend in der allgemeinen Presse und damit außerhalb von explizit kunstwissenschaftlichen Kontexten statt.² Zur Einführung sollen die mit dem Werk untrennbar verbundene Popularität skizziert und, daran anknüpfend, einige Allgemeinplätze aus der Presse vorgestellt werden, damit auch die hier nicht bearbeiteten Forschungsdesiderate weitgehend benannt und vom Erkenntnisinteresse der Arbeit abgegrenzt werden können.

1.1 Anmerkungen zum Populären

Schon anhand einer tabellarischen Übersicht der Ausstellungen, in denen Neo Rauch bisher vertreten war, wird deutlich, dass es sich um einen etablierten Künstler und ein international weit verbreitetes Werk handelt.³ Längst haben Kuratoren damit begonnen, nicht nur allgemeine Werkschauen zu veranstalten, sondern Rauchs Arbeiten in spezifischere Kontexte einzuordnen, die sich in gegenwärtigen Kunstdiskursen ebenfalls einer gewissen Popularität erfreuen. Beispielsweise ordnen die Ausstellungen *Malerei. Heute*⁴, *Infinite Painting*⁵, *La Nouvelle Peinture allemande*⁶ und *„Lieber Maler, male mir...“: Radikaler Realismus nach Picabia*⁷ das Werk in den Themenbereich zeitgenössischer oder auch deutscher Malerei ein. An anderer Stelle findet sich der Künstler zusammengefasst mit weiteren, ebenfalls stark rezipierten Künstlern der Gegenwart, wie etwa im Rahmen der Ausstellung *Andreas Gursky – Neo Rauch – Jeff Wall*⁸. Darüber hinaus wurden mit Blick auf Erzählung Versuche der inhaltlichen Annäherung an das Werk unternommen, so zum Beispiel in *gegenwärtig: Geschichtenerzähler*⁹ und in *Fabulism*¹⁰.

Die behauptete herausragende Bedeutung des Künstlers spiegelt sich zudem in der Tatsache wider, dass das Werk dort einen Platz gefunden hat, wo Kunst einem breiteren, nicht unbedingt kunstwissenschaftlich interessierten Publikum zugänglich wird, denn man begegnet ihm ebenfalls in Bänden

¹ „Neo Rauch, 1960 in Leipzig geboren, ist zweifellos der international bedeutendste und am meisten diskutierte deutsche Maler seiner Generation“, heißt es etwa in den einleitenden Worten des Kataloges *Begleiter* zur gleichnamigen Ausstellung im Jahre 2010. Vgl. Schmidt/Schrenk 2010a, S. 4. Ähnliche Äußerungen finden sich beispielsweise in Broeker 2006, S. 21; Kunde 2012a, S. 71; Kunde 2004, S. 9; Torre Prados 2005, S. 7; und Bonet 2005, S. 70.

² Vgl. dazu auch Gerlach 2014, S. 177.

³ Vgl. den Überblick zu Gruppen- und Einzelausstellungen zwischen 1993 und 2010 in Holzwarth 2012, S. 440f. und S. 444-446.

⁴ *Malerei. Heute*, Kunstmuseum Magdeburg, Magdeburg, 14. Oktober 2012 bis 17. Februar 2013.

⁵ *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism*, Villa Manin Centre for Contemporary Art, Codroipo, 9. April bis 24. September 2006.

⁶ *La Nouvelle Peinture allemande*, Musée d'Art contemporaine, Nîmes, 11. Mai bis 18. September 2005.

⁷ „Lieber Maler, male mir...“. *Radikaler Realismus nach Picabia*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 15. Januar bis 6. April 2003.

⁸ *Andreas Gursky – Neo Rauch – Jeff Wall*, Kestnergesellschaft, Hannover, 25. Juli bis 26. Oktober 2014.

⁹ *gegenwärtig: Geschichtenerzähler*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 10. April bis 21. August 2005.

¹⁰ *Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha, 31. Januar bis 25. April 2004.

wie *50 zeitgenössische Künstler, die man kennen sollte*¹¹ oder *Kunst, die Geschichte schreiben wird. Die 100 wichtigsten Werke unserer Zeit*¹². Auch ist eine beträchtliche Anzahl von Beiträgen in Tageszeitungen und Zeitschriften zu finden.¹³ Dies ist insofern bemerkenswert, als der Künstler sogar selbst gestaltend an Veröffentlichungen beteiligt wurde. Anlässlich seines 50. Geburtstages publizierte beispielsweise der *Rolling Stone* eine Ausgabe, in der Neo Rauch die Titelblätter zur Doppeldition gestaltete.¹⁴ 2013 ersetzte die Tageszeitung *Die Welt* in ihrer Ausgabe vom 30. Oktober sämtliche Fotografien durch Zeichnungen Rauchs.¹⁵

In der öffentlichen Wahrnehmung des Werkes und seiner Erfolgsgeschichte stellen die Biografie des Malers und, damit verbunden, der Entstehungsort des Werkes zentrale Themen dar. Ein Blick in seine Lebensgeschichte macht dieses Interesse nachvollziehbar, denn Neo Rauchs Erfolg stand zumindest am Anfang unter bemerkenswerten biografischen Vorzeichen. Als Schüler und Meisterschüler der Malerei studierte er bei Arno Rink und Bernhard Heisig, zwei der bekanntesten Vertreter der Kunst der DDR, die zugleich der sogenannten *Leipziger Schule*¹⁶ zugerechnet werden. Die Ausbildungsstätte Leipzig und die Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) galten in der DDR als Zentrum der Verwirklichung des Sozialistischen Realismus. Hier sollte diejenige „programmatische[n] Verbindung von sozialistischer Ästhetik und praktischem Leben“¹⁷ gelingen, die auf die Realisierung des neuen sozialistischen Menschenbildes zielte.¹⁸ Rauch durchlief kurz nach der Wende zwar eine Phase der Neuorientierung, behielt aber zwei, für seine Arbeit grundlegende Aspekte bei: Seine Wirkungsstätte blieben Leipzig und die HGB,¹⁹ und sein Metier blieb die figurative Malerei, die gerade in den 1990er Jahren kaum auf Interesse stieß.²⁰

Rauch distanzierte sich damit zumindest zu Beginn seiner Karriere nicht klar vom Erbe des Sozialistischen Realismus. Und obwohl der Kunst aus der ehemaligen DDR mit Vorbehalten begegnet wurde,²¹

¹¹ Finger/Weidemann 2011.

¹² Grovier 2013.

¹³ Für einen Überblick über die Presse bis 2002 vgl. Bonnefantenmuseum 2002, S. 140f. Eine Auswahl von Artikeln bis 2007 findet sich in Galerie EIGEN + ART 2007.

¹⁴ Ausgabe Mai 2010. Vgl. Abb. 2.

¹⁵ Ausgabe vom 30. Oktober 2013. Vgl. Abb. 3.

¹⁶ Zur Leipziger Schule werden vor allem Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke gezählt. Spätestens mit ihrer Teilnahme an der documenta 6 in Kassel wurde die Leipziger Schule in der Bundesrepublik zum Inbegriff von Kunst aus der DDR, woraufhin die Akademie zum „institutionalisierte[n] Hort exportfähiger Kunstproduktion“ avancierte. Vgl. Kunde 2012a, S. 72. In gegenwärtigen Diskursen wird die Leipziger Schule beispielsweise als Gruppierung von „Fabulierer[n] und Mythenarrangeure[n] bei ausgeprägtem handwerklichem Vermögen“ beschrieben. Vgl. Schmidt/Schrenk 2010a, S. 4.

¹⁷ Rehberg 2003, S. 49.

¹⁸ Vgl. z. B. ebd., S. 46.

¹⁹ Zwischen 1993 und 1998 war Neo Rauch als Assistent an der HGB tätig, von 2005 bis 2009 als Professor für Malerei. Leipzig wird auch vom Künstler selbst als bedeutungsvoll für sein künstlerisches Schaffen gesehen. So bemerkt er in einer von Wolfgang Büscher festgehaltenen Begegnung, Leipzig sei die Quelle seiner Inspiration, der Ort, der ihn „mit all den Nährstoffen versorg[t], derer er bedürftig“ sei; und in einem Beitrag im Kunstmagazin Art: „Mir wachsen hier die besten Einfälle zu.“ Vgl. Büscher 2006, S. 55, und Sommer 2004, S. 56.

²⁰ Vgl. z. B. Dagen 2011 und Lütke-meier 2012, S. 47.

²¹ Vgl. Guratzsch 1997.

fand er bemerkenswert schnell Anschluss an den Kunstbetrieb der Bundesrepublik.²² Schon in den 1990er Jahren trat Rauchs Malerei als „west-östlicher Glücksfall“²³ auf, da der Künstler die „Figuration östlicher Prägung sowie [die] Abstraktion und [die] Monochromie westlichen Zuschnitts“²⁴ zur Synthese bringe.²⁵ Als die renommierte Galerie David Zwirner ihm 2002 eine erste US-amerikanische Einzelausstellung in New York widmete,²⁶ bezeichnete man Rauch schließlich als den Malerstar, „der aus der Kälte kam“²⁷.

Aber nicht nur die Herkunft und der Ort seines Schaffens werden in Presse und Kunstjournalismus thematisiert. Auch das vom Künstler gewählte Medium Malerei wird von Museumskuratoren wie Journalisten aufgegriffen. Immer wieder Erwähnung findet auch die Tatsache, dass sich das Werk im Kontext der figurativen Malerei bewegt. Die Wahl seiner Medien und Mittel wird sogar als Begründung für seine Popularität und den Marktwert der Bilder herangezogen, wie beispielsweise Gabi Czöppan in der Zeitschrift *Focus* bemerkt: „Der Hunger nach Rauchs Bildern hat einen einfachen Grund: Er sättigt den wiederaufkeimenden Appetit nach figurativer Malerei [...]“²⁸ Zudem zeigt sich hier ein Aspekt, der das Werk auch thematisch in die Nähe zum Sozialistischen Realismus rücken könnte. Denn figürliche Malerei hatte Tradition an der HGB und in der Kunst der DDR, wie beispielsweise Tina Schulz notiert: „Eine Grundfeste der Lehre bleibt daher [auch nach der Wende] das Beharren auf der Figuration“²⁹. Auch sei die „Auseinandersetzung mit der Figur [...] als Sediment des ‚Sozialistischen Realismus‘ ein substanzieller Teil der künstlerischen Identität der ostdeutschen Maler der älteren Generation“³⁰. Ein Blick in den Katalog zur X. Kunstausstellung der DDR³¹ kann diese Einschätzung

²² Dies wird anhand der Übersicht der Gemeinschafts- und Einzelausstellungen der Jahre 1986-1996 im Katalog zur Ausstellung *Manöver* deutlich. Vgl. Galerie EIGEN + ART 1997.

²³ Kunde 1997, S. 2. Vgl. ebenfalls Kunde 2000a, S. 8.

²⁴ Wagner 2000, S. 131.

²⁵ In späteren Jahren wird diese angenommene Synthese jedoch vermehrt kontrovers diskutiert. Wolfgang Büscher bemerkt etwa: „Rauchs Bilder aus dem sozialistischen Erbe zu erklären, als ironische Dauerreaktion darauf, missversteht einen Künstler, der in viel weiteren Horizonten steht als in denen der kleinen DDR. Es dürfte kaum einen dort Geborenen geben, der davon so ungeprägt ist wie er. Er muss dort in einer Art Traumquarantäne gelebt haben. Er selbst nennt es seine Inkubationszeit.“ Vgl. Büscher 2006, S. 54. Ebenso in Baumann/Schouwink 2005, o. S., und Spies 2011, S. 27.

²⁶ *Neo Rauch*, Galerie David Zwirner, New York, 19. Februar bis 18. März 2000. Die Galerie David Zwirner übernimmt bis heute die Vertretung des Künstlers in den USA.

²⁷ 2002 äußerte die amerikanische Kunstjournalistin Roberta Smith, „Neo Rauch is a painter who came in from the cold“ in ihrer Kritik zur zweiten Einzelausstellung Rauchs in der Galerie David Zwirner. Vgl. Smith 2002. Seitdem hat sich diese Wendung in deutschen Publikationen als „Der Maler, der aus der Kälte kam“ eingebürgert und wird zumeist mit der positiven Wahrnehmung Rauchs in der amerikanischen Presse assoziiert.

²⁸ Czöppan 2001.

²⁹ Schulz 2006, S. 188.

³⁰ Ebd., S. 188.

³¹ Ministerium für Kultur der DDR/Verband bildender Künstler der DDR 1987. Die X. Kunstausstellung der DDR fand in Dresden in den Jahren 1987 und 1998 statt und stellte einen Überblick über gegenwärtige künstlerische Entwicklungen in verschiedenen künstlerischen und kunsthandwerklichen Bereichen vor, so etwa in der Malerei, der Grafik, der Fotografie, der Plastik, der Mode und der Gebrauchsgrafik. Zum *Arbeitsstab* gehörten Mitglieder der Leitung der Abteilung Bildende Kunst im Ministerium für Kultur der DDR und des Verbandes Bildender Künstler der DDR, sodass anzunehmen ist, dass die Auswahl der gezeigten Werke zumindest nicht im Widerspruch zur Staatsdoktrin stand. Vgl. ebd., S. 9.

unmittelbar bestätigen: Unter 151 Malereien finden sich 33 Arbeiten, die keine menschliche Figur darstellen, sowie sechs Arbeiten, die als ungegenständlich gelten können.

Neben Leipziger Schule und Sozialistischem Realismus tritt auch die sogenannte *Neue Leipziger Schule* als Schlagwort im Zusammenhang mit der Werkrezeption Rauchs in Erscheinung. Neue Leipziger Schule bezeichnet dabei eine Strömung in der zeitgenössischen Kunst, die aus Leipzig stammt und die erstaunlich schnell Begehrlichkeiten in der Kunstpresse und unter Kunstsammlern hervorrief.³² Dabei stellt sie eigentlich nur einen Sammelbegriff für Künstler dar, die nach der Wende an der HGB und mitunter bei Neo Rauch studierten und ebenfalls für ihre figurativen Malereien bekannt wurden. Ihr überraschender Erfolg auf dem Kunstmarkt ist ebenfalls eines der zentralen Themen der Rezeption. So weist beispielsweise Schulz den Erfolg der Maler als „kompetenhaften Aufstieg einer jungen Malergeneration“³³ aus. Wenn auch bislang fraglich ist, inwiefern eine Verortung Neo Rauchs in die Neue Leipziger Schule kunsthistorisch gerechtfertigt sein könnte, ist zumindest anzunehmen, dass sich die Popularität Neo Rauchs und die der Neuen Leipziger Schule wechselseitig befördert haben.³⁴

1.2 Das Narrative als Thema des Werkdiskurses

Die in der Presse immer wieder „bemühte[n] Tropen“³⁵, wie sie ausschnittweise vorgestellt wurden, sind kaum erforscht oder belegt,³⁶ denn Ansätze zur Aufarbeitung des Werkes Neo Rauchs beschränken sich zumeist auf nichtwissenschaftliche Beiträge. Dem Kontext ihrer Veröffentlichung geschuldet, sparen sie genaue Belege am Werk oft aus oder legitimieren Ansichten über die Nähe zum Künstler, beispielsweise in Form von Berichten von Atelierbesuchen, von gemeinsamen Spaziergängen³⁷ oder auch über einen Rekurs auf Interviews mit Neo Rauch. Sie sind dennoch als für die Aufarbeitung des Werkes fruchtbare Beiträge zu verstehen, da sich hier konkrete Themenkomplexe für eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung abzeichnen.³⁸

³² Zur Neuen Leipziger Schule werden beispielsweise Peter Busch, Tim Eitel, Martin Kobe, Christoph Rückhäberle, Julia Schmidt, David Schnell und Matthias Weischer gezählt. Wenig verwunderlich ist daher auch, dass der Begriff *Neue Leipziger Schule* kein originär kunsthistorischer ist, sondern eine Wendung des Kunstjournalismus, die nicht zuletzt beschreiben soll, dass figurliche Malerei wieder einen Platz in der zeitgenössischen Kunst gefunden hat und sich hochpreisig verkaufen lässt. Vgl. Schmidt 2010, S. 218f. Zur Genese der Neuen Leipziger Schule vgl. außerdem Schmidt 2006a, S. 18f., und Schmidt 2006b, S. 22f.

³³ Schulz 2006, S. 186.

³⁴ Vgl. Janecke/Koch 2005, S. 22.

³⁵ Gerlach 2014, S. 177.

³⁶ Neben den Tropen Sozialistischer Realismus, Leipziger Schule und Neue Leipziger Schule werden auch PopArt, Comicaästhetik und Surrealismus genannt. Hier sind vereinzelt tiefgehende Überlegungen angestellt worden: Zur Comicaästhetik liefert Andreas Platthaus aufschlussreiche Einblicke. Vgl. Platthaus 2011. Zum Surrealismus im Werk Neo Rauchs vgl. Lütke-meier 2012.

³⁷ Z. B. *Tagebau. Gespräche im Gehen mit Neo Rauch*. Vgl. Büscher 2012.

³⁸ So liefert beispielsweise Harald Kunde hilfreiche Ansätze einer Systematisierung: „Diese Denkfiguren [...] ließen sich als thematische Cluster mit folgenden Begriffen überschreiben: Arbeit und Werk, Übung und Manöver, Rätsel und Traum, Kunst und Künstler, Rollenspiel und Rebellion.“ Vgl. Kunde 2013a, S. 10. Holger Broecker zeichnet dagegen verschiedene

Die Durchsicht dieser Beiträge konnte offenlegen, dass das Erzählerische im Werk auffallend häufig angesprochen wird, und das hier bearbeitete Forschungsdesiderat begründen. Bereits im Jahr 2000 konstatiert etwa Harald Kunde, dass es Neo Rauch trotz „Erzählungen, deren Stoffe verbraucht und deren bildnerisches Vokabular unbenutzbar schienen“, zu beachtlichem Erfolg gebracht habe.³⁹ Und auch Harald Szeemann bescheinigt dem Künstler im Bericht der Preisjury⁴⁰ eine große „Fabulier- und Erzähkraft“⁴¹. Ebenso ist von „hochkomplexen Bilderzählungen“⁴² und Malereien, „die sich im Erzählen ungeheurerer [sic] Geschichten überstürzen“⁴³, die Rede. Werner Spies reiht den Künstler sogar in eine Reihe großer Erzähler ein wie beispielsweise Franz Kafka, Samuel Beckett, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Max Beckmann, Luis Buñuel und Salvador Dalí.⁴⁴ Verschiedene Autoren versuchen darüber hinaus, das Narrative im Werk genauer zu charakterisieren. So werden Rauchs Geschichten als „gebrochen, geträumt, zitiert, erinnert und montiert“⁴⁵ herausgestellt und ihnen „narrativ[e] Mehrdeutigkeiten und Implikationen“⁴⁶ zugeschrieben, „simultane Erzählstränge“⁴⁷ führten in ein „Labyrinth der Erzählung“⁴⁸.

Dem gegenüber stehen Veröffentlichungen, in denen die Bedeutung des Erzählerischen für das Werk bezweifelt oder zugunsten seiner malerischen Dimension abgewertet wird. So vertritt etwa Thomas Wagner die These, dass Rauchs Malereien gerade keine Geschichten erzählten, denn „sie tun nur, als ob sie das noch könnten. [...] Rauch malt Weltlandschaften, die inhomogen geworden sind, deren narrativer Zusammenhang in die Luft gesprengt wurde“⁴⁹. Auch Werner Spies erkennt, konträr zu eigenen vorhergehenden Ausführungen, eine „subtile Gegnerschaft zum Narrativen, Verständlichen“⁵⁰. Bernhard Schwenk spricht dem Werk ebenfalls die oftmals konstatierte Erzähkraft ab und fordert, dass sich „die Betrachter vom Zwang lösen, eine Geschichte rekonstruieren und ihren Bedeutungsgehalt entschlüsseln zu wollen“⁵¹, da sie sich sonst die Erfahrung verstellten, die Rauchs Bilder als „Sinnbilder des Bildermachens“⁵² erscheinen lasse. Ein ähnlicher Bezug zum Malvorgang findet sich bei Celina Gaisert. Er verlaufe, wie der Künstler selbst geschildert habe,

Gestaltungsmittel nach, deren sich Neo Rauch in seinen Arbeiten bedient. Vgl. Broeker 2006. Zur Comicästhetik finden sich bei Andreas Platthaus aufschlussreiche Einblicke. Vgl. Platthaus 2011.

³⁹ Kunde 2000b, S. 33.

⁴⁰ Neo Rauch bekam 2002 den *The Vincent van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe* verliehen.

⁴¹ Szeemann 2002, S. 5.

⁴² Sommer 2006.

⁴³ Spies 2007, S. 1. In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung *para* in Brühl rekurriert Werner Spies auf die Arbeiten *Der nächste Zug* (Abb. 4), *Die Fuge* (Abb. 5), *Jagdzimmer* (Abb. 6), *Paranoia* (Abb. 7) und *Vorort* (Abb. 8). Vgl. ebd., S. 1.

⁴⁴ Spies 2007, S. 3.

⁴⁵ Beaucamp 2011, S. 145.

⁴⁶ Kuspit 2006, S. 42.

⁴⁷ Kunde 2013a, S. 12.

⁴⁸ Lorenz 2010, S. 100.

⁴⁹ Wagner 2000, S. 16.

⁵⁰ Spies 2011, S. 11.

⁵¹ Schwenk 2000, S. 25.

⁵² Ebd., S. 25.

originär auf der Leinwand. Demnach könne nicht jedes „Bildelement als Bedeutungsträger innerhalb einer fiktiven, präexistenten Bildgeschichte angelegt sein“⁵³.

Der Künstler selbst äußert sich ambivalent bezüglich der narrativen Anteile in seinen Bildern. Rauch bemerkt beispielsweise: „Ich bin mir klar darüber, dass ich im Grenzbereich agiere, wo es abschüssig wird und die Gefahr lauert, mich im Erzählen zu verlieren.“⁵⁴ Diese Nähe scheint Rauch indes gezielt gesucht zu haben, wie er bereits 1995 in einem Interview andeutet:

Die Gefahr des Verschwindens im abstrakten Dschungel habe ich auch kennengelernt, die bedrohliche Nähe habe ich verspürt und habe beizeiten Kurskorrekturen vorgenommen. Da war mir irgendwann klar, ich muß zusehen, daß ich zu einer eigenen Figur komme. Denn ich bin offenbar ein Erzähler, ich benötige Gegenständliches, um der Poesie meiner Träume näher zu kommen.⁵⁵

Dagegen bekundet er 1997:

Mitunter hätte ich nicht übel Lust, mich als abstrakten Maler zu bezeichnen. Anstelle des Variierens einfacher Grundformen zum Zwecke des Zuwebringens von Bildern verwende ich ganze Geschichten; sie haben das Vorfeld auszustaffieren. Die Grundmotive bestimmen das Hinterland.⁵⁶

Und er beklagt, „ein figurativer Maler muss sich den Fragen Erklärungssüchtiger beugen“⁵⁷. Er selbst sieht jenen „Erzählfalz“⁵⁸ am Ende im „Triumph der Malerei über den Gegenstand“⁵⁹ unterlegen. Das sei

das Entscheidende. Ich kann Geschichten erzählen, Geschichten über Geschichten, aber die eigentlichen Geschichten erzählen die Komposition, das Kolorit, der Farbauftrag: Wie liegen zwei pastose Partien nebeneinander? Wie gleitet der Schmelz der Ölfarbe ineinander? Das ist das, was uns die Malerei erzählt.⁶⁰

Rauchs Zweispalt zeigt sich auch an mitunter gegenläufigen Erwartungen an die Betrachtung seiner Bilder. Beispielsweise erhofft er sich

in erster Linie einen Betrachter, der meine Bilder als Malerei wahrnimmt und reflektiert und nicht zu sehr, zumindest nicht in erster Linie, als Erzählung, als buchstabierbares Bilderrätsel, dem man vollständig auf den Grund kommen kann.⁶¹

An anderer Stelle scheint hingegen der Fokus auf das dargestellte Ereignis von ihm erwünscht:

⁵³ Gaissert 2006, S. 4.

⁵⁴ Büscher 2005, S. 66.

⁵⁵ Siewert/Rauch 1995, S. 18. Ähnlich auch in Spies/Rauch 2011, S. 57: „Ich hatte von früh auf, aber erst nach den Surrealisten, eine Affinität zu dem deutschen Informell. [...] Und ich habe mich immer gefragt, das möchtest du aber selbst nicht machen, weil du viel zu geschwätzig bist dafür. Du möchtest ja mit Figuren etwas erzählen, aber wie musst du arbeiten, um neben diesen Bildern formal bestehen zu können?“

⁵⁶ Werner/Rauch 1997, S. 10.

⁵⁷ Rauch 2003, S. 30.

⁵⁸ Liebs 2006, S. 18.

⁵⁹ Loy/Oberhollenzer/Rauch 2011, S. 203.

⁶⁰ Ebd., S. 203.

⁶¹ Rauch 2003, S. 30.

Das, was ich am liebsten habe, ist [...] ein Bild, von dem man meinen könnte, es stellt ein Ereignis dar, an das ich mich eigentlich erinnern müsste, ich komme nur nicht darauf, was es war. Die Suggestivität des Bildes sollte so beschaffen sein, dass ich als Betrachter bestrebt sein müsste, in meinem Déjà-vu-durchpulsten Erinnerungskasten herumzukramen.⁶²

Im Werkdiskurs nimmt das Thema *Erzählung* damit in vielerlei Hinsicht eine prominente Stellung ein.⁶³ Eine wissenschaftlich fundierte Untersuchung der narrativen Anteile im Rauch'schen Œuvre ist jedoch bislang ausgeblieben. Im Hinblick auf den Gesamtforschungsstand ist das allerdings ein naheliegender Befund, da eine Auseinandersetzung mit den Gemälden Rauchs innerhalb der Kunstwissenschaft derzeit nur vereinzelt festzustellen ist. Die einzige ausführlichere Aufarbeitung verschiedener Zugänge bietet Sophie Gerlach in ihrer 2014 veröffentlichten Dissertation *Neo Rauch: Bilder 1984-2005. Ansätze zu einem Werkverständnis*⁶⁴ an. Sie arbeitet hier verschiedene Themenkomplexe auf, die mit dem Werk im Zusammenhang stehen, und schafft auf diese Weise eine vielversprechende Grundlage zur weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk.⁶⁵ Mit Blick auf Narration kann Gerlach diesen – selbst formulierten – Anspruch jedoch nicht einlösen, denn bilderzählerische Problemstellungen werden von ihr nicht als eigener Themenbereich systematisiert. Ihren gelegentlichen Verweisen auf die Narrativität der Arbeiten kommt der Status von Randbemerkungen ohne theoretische Fundierung zu.⁶⁶ So kreist sie den Moment des Narrativen selbst als Element der Werkentwicklung ein, indem sie die Arbeiten von 1998 bis 2001 wie folgt charakterisiert, allerdings ohne einen Nachweis zu erbringen:

Im Vergleich zu älteren Arbeiten sind nun Umfeld und Protagonisten in ihrem Gesamteindruck kohärenter und treten in offensichtlichere Beziehungen zueinander. Erzählerisches wird augenscheinlicher und verdichtet sich.⁶⁷

⁶² Loy/Oberhollenzer/Rauch 2011, S. 195.

⁶³ Häufig wird anhand des Erzählerischen die herausragende Bedeutung des Œuvre herausgestellt. Beispielsweise begründet Harald Kunde die Aufmerksamkeit, die den Malereien Rauchs seit den 1990er Jahren zuteilwurde, damit, dass „sich eine veränderte Bilderzählung konstatieren [lässt], die wie ein produktiver Ausweg aus der Selbstbezüglichkeit erschöpfter Avantgarden wirkt und der Autonomie der künstlerischen Mittel die Vitalität einer narrativen Struktur entgegensetzt.“ Vgl. Kunde 2013a, S. 9. Ebenso erklärt Eduard Beaucamp: „Seine Bilder haben Erfolg, obwohl oder vielleicht weil sie mit den verbrauchten Gewohnheiten und Dogmen westlicher Ästhetik brechen. [...] Er frönt einer üppigen Ikonografie, entwirft in seinen Gemälden paradoxe Szenen, baut verschachtelte Bühnenräume und erzählt auf exzessive Weise Geschichten, die gebrochen, geträumt, zitiert, erinnert und montiert sind.“ Vgl. Beaucamp 2011, S. 145. Ebenfalls in Kunde 2004, S. 9; Schröder 2004, S. 5; sowie Kunde 2000a, S. 10.

⁶⁴ Gerlach 2014.

⁶⁵ Besonders aufschlussreich ist Gerlachs Versuch einer historischen Einordnung des Werkes. So wird die Rolle der Kunst in der DDR und der Hochschule für Grafik und Buchkunst genauer beleuchtet, aber auch die Rezeptionsgeschichte und der Erfolg des Werkes in den USA nachgezeichnet. Hilfreiche Einblicke liefert die Veröffentlichung auch deshalb, weil sie einen ersten Überblick über das Gesamtwerk gibt und eine kunstgeschichtliche Verortung über einen Vergleich mit Georg Baselitz anstößt.

⁶⁶ In einem einzelnen, nicht weiter verfolgten Hinweis stellt Gerlach allerdings einen direkten Bezug zur Erzähltheorie her. Genauer greift sie den Gedanken aus der Erzähltheorie auf, nach dem allein die Darstellung zweier Bildcharaktere Erzählung schaffen könne. Vgl. ebd., S. 128.

⁶⁷ Ebd., S. 130.

Unterschwellige Anklänge findet das Problem der Narrativität auch in Gerlachs Überlegungen zur Bedeutung der Allegorie. Sie selbst gibt den Hinweis, dass sich die nachhaltige Bedeutung der Allegorie damit begründen lässt, dass narrative Elemente transportiert werden.⁶⁸ Auch in ihren Überlegungen zur werkspezifischen Bedeutung der Allegorie sind Gedanken der Erzähltheorie wiederzufinden, allerdings ohne dass Gerlach diese Bezüge herausarbeitet:

Die besondere Fähigkeit der Allegorie, Aussagen zu treffen über das, was ‚imageless‘ ist, verdeutlicht, warum gerade das allegorische Potenzial den Bildern Neo Rauchs eine besondere Aussagekraft gibt. Zusammenhänge, die in anderer Form nicht ausgedrückt werden können, sind dort bruchstückhaft dargestellt und werden erst in der Perzeption des Betrachters zu einem jeweils individuell Sinnhaften assoziiert. Aufgrund der Allgemeingültigkeit der einzelnen Bildelemente ist dies möglich und wird, durch die bereits erwähnte Fragmentarhaftigkeit und die vom Künstler intentionierte unmögliche endgültige Dechiffrierung, erst in der Wahrnehmung des Rezipienten tatsächlich gültig.⁶⁹

Neben Sophie Gerlach hat Cornelia Lütke-meier mit ihrer Monografie *Neo Rauch und der Surrealismus*⁷⁰ einen Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Werkes geleistet. Sie weist außerdem systematisch nach, dass Rauch hinsichtlich bildschöpferischer Methoden⁷¹, aber auch mit Blick auf Gestaltungsweisen⁷², in der Nachfolge des Surrealismus zu verorten ist. Die Bedeutung des Surrealismus im Werk erklärt Lütke-meier zudem über Rauchs Ausbildungszeit in der DDR. Sie geht ausführlich auf die Rolle des Surrealismus in der DDR ein und versucht, mögliche Einflüsse in Rauchs frühen Studienjahren einzukreisen.⁷³ Allerdings muss hinsichtlich des Gesamtwerks zweifelhaft erscheinen, dass man über eine eingehende Betrachtung jener Studienzeit zu Erkenntnissen über das aktuelle Werk gelangen kann, weil insbesondere in den 1990er Jahren eine signifikante Weiterentwicklung des Werkes augenscheinlich ist. Lütke-meier stellt sogar selbst fest:

Rauch selbst bezeichnete die Zeit zwischen 1990 und 1994 rückblickend als „Waten im Morast“, als eine Art Inkubationszeit in welcher er sich von seinen Lehrern an der Hochschule löste und die mit der Auflösung akademischer Gewissheiten sowie dem Erschließen neuer Horizonte einhergegangen sei.⁷⁴

Rachel Maders Publikation *Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch, Aernout Mik und Santiago Sierra*⁷⁵ liefert hilfreiche Einblicke in das Werk, die in erzähltheoretischer Hinsicht fruchtbar gemacht werden können. Mader betrachtet Rauchs Bilder unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutungsambivalenz – ein Aspekt, der in der Werkrezeption oft mit *Rätselhaftigkeit*

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 66.

⁶⁹ Ebd., S. 72f.

⁷⁰ Lütke-meier 2012.

⁷¹ Vgl. besonders ebd. 2012, S. 59f. Lütke-meier stellt hier das Prinzip der intuitiven Bildfindung als gemeinsame bildschöpferische Methode heraus.

⁷² Im Einzelnen die montageartige Kompositionstechnik, die Selbstreferenzialität der Malerei, die Verwendung von Schrift sowie die Verwendung surrealistischer Motive.

⁷³ Vgl. ebd., Kapitel I.1.

⁷⁴ Ebd., S. 48.

⁷⁵ Mader 2010.

umschrieben wird. In ihrer Analyse stellt sie heraus, dass sich in Rauchs Arbeiten Prinzipien, die auf eine Einheit des Bildganzen wirken, mit radikaler Fragmentierung und Brüchen der Komposition die Waage halten.⁷⁶ Mader schließt daraus, dass Einheit und Bildsinn lediglich fingiert seien, da die Dinge in keinem „logischen oder auch nur nachvollziehbaren Verhältnis zu einer möglichen Realität“⁷⁷ stünden. Die Malerei diene „als Labor, in dem die Zeichen wilde Kapriolen ohne weitere Konsequenzen unternehmen können“⁷⁸. Bildsinn ergebe sich allein über Abstraktion und Verallgemeinerung:

Und die latent mitschwingende Resignation angesichts des Irrwaldes der Zeichen – schließlich hat sich damit nichts weniger als der Glaube an die Entzifferbarkeit von Bildern verflüchtigt – löst sich in jedem Fall früher oder später in übergeordneten Fragen auf, die ihrerseits unterschiedlicher nicht sein könnten.⁷⁹

Mader legt damit indirekt, also ohne unmittelbaren Rekurs auf erzähltheoretische Erklärungsmodelle, eine hohe narrationsindizierende Wirkung des Werkes nahe, die jedoch in illusionsstörenden Elementen einen Widerpart finde. Offen bleibt aber, wie genau sich die narrationsindizierende Wirkung der Bilder in einzelnen Arbeiten niederschlägt und, umgekehrt, inwiefern sich illusionsstörende Elemente im Bild manifestieren.

Daniel Koep proklamiert dagegen in seinem Aufsatz *Müde Helden. Darstellung der Revolution bei Ferdinand Hodler, Aleksandr Dejneka und Neo Rauch*⁸⁰ eine Aktualisierung des europäischen Historienbildes in der Malerei Neo Rauchs. Er fokussiert die Figur des Helden, weil sie ein zentrales Thema in Darstellungen historischer Revolutionen darstelle. In den Gemälden Rauchs sieht er den Topos des müden Helden verwirklicht, denn Rauch thematisiere durchweg den Niedergang des Neuen Menschen des 20. Jahrhunderts, und zwar aus postsozialistischer Perspektive.⁸¹ Koeps Beitrag stellt einen ersten Versuch der Aufarbeitung solcher Bezüge zum Historienbild dar. Mit Blick auf eine erzähltheoretische Analyse sind seine Überlegungen allerdings wenig hilfreich, denn die von ihm behauptete Nähe zum Historienbild kann zwar als Indiz für eine hohe narrationsindizierende Wirkung der Malereien Rauchs gewertet werden. Der Begriff der Bilderzählung ist jedoch nicht auf das Genre Historienmalerei zu beschränken. Vielmehr muss Bilderzählung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, im Sinne der transmedialen Erzähltheorie vom einzelnen Genre unabhängig und jenseits typischer Merkmale des Historienbildes betrachtet werden.

Mithin zeigt der Blick in die kunstwissenschaftliche Forschung zum Werk, dass eine Auseinandersetzung mit Neo Rauchs Bildern zwar in Ansätzen erfolgt ist. Die Frage aber, inwieweit sich Narrativität im Werk äußert und eines seiner besonderen Charakteristika darstellt, ist bislang nicht dezidiert bearbeitet worden.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 227.

⁷⁷ Ebd., S. 231.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 229.

⁸⁰ Koep 2014.

⁸¹ Ebd., S. 76f.

Teil II Verortungen von Bilderzählung

Adjektive wie *narrativ* oder *erzählerisch* werden schon lange und häufig von Rezipienten verwendet, um Bilder oder Bildreihen zu charakterisieren, so auch im Diskurs um das Werk Neo Rauchs. Dennoch steht der Kunstwissenschaft bis heute kein umfassendes kunstwissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, das es gestattet, die Narrativität von Bildern oder Bildreihen wissenschaftlich zu untersuchen.⁸² Die Frage nach der Narrativität in Rauchs Werk kann daher nur über einen transdisziplinären Ansatz bearbeitet werden, genauer: mithilfe von Erkenntnissen der Narratologie.

Doch auch in der Narratologie wird das Bild erst im Rahmen jüngerer Entwicklungen als potenziell erzählerisch begriffen. Veränderte Vorstellungen vom Zusammenhang von Medium und Erzählung, die wiederum auf sehr spezifischen Vorannahmen fußen, haben dies ermöglicht. Um die Notwendigkeit, diese Vorannahmen auch im Rahmen dieser Arbeit zu berücksichtigen, anschaulich zu machen, soll einleitend dargelegt werden, wie das Problem der Bilderzählung überhaupt zum Gegenstand narratologischer Forschung werden konnte. Anschließend werden Forschungsbeiträge seitens der Narratologie als auch seitens der Kunstwissenschaft betrachtet, die das Problemfeld der Bilderzählung weiter ausdifferenzieren. Vor diesem Hintergrund werden dann die notwendigen theoretischen Vorannahmen dieser Arbeit erläutert sowie die daraus resultierende Wahl des Untersuchungsgegenstandes und der Untersuchungsschritte, anhand derer die erzähltheoretische Analyse des Werkes durchgeführt werden soll.

⁸² Für eine ausführliche Herleitung zum Kenntnisstand in der Kunstwissenschaft vgl. Kapitel 3.2. Nähere Erläuterungen zur häufigen Verwendung von Begrifflichkeiten wie *narrativ*, *erzählerisch* und *Erzählung* in Kunstzusammenhängen finden sich im Kapitel 3.2.1.

2. Eine narratologische Entwicklungslinie zum Problem der Bilderzählung

It [a story] may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it. These are words we read, images we see, gestures we decipher, but through them, it is a story that we follow; and this can be the same story.⁸³

Claude Bremond formuliert bereits zu Beginn der modernen Erzähltheorie⁸⁴ diesen einfachen und doch erstaunlichen Gedanken: Eine Geschichte kann in unterschiedlichen Medien verwirklicht werden, ohne dass ihre essenziellen Eigenschaften verloren gehen. Ein anschauliches Beispiel hierfür findet sich im Märchen Schneewittchen: Zunächst mündlich überliefert und erstmals von den Gebrüdern Grimm 1812 in den Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen als Text niedergelegt, hat es bis in die heutige Zeit unzählige mediale Transformationen durchlaufen: Ob gedruckt, projiziert, getanzt, oder gemalt,⁸⁵ seine Grundzüge bleiben erkennbar und wiedererkennbar.

Texte sind folglich nicht die einzige Möglichkeit, Geschichten wiederzugeben. Die traditionell sehr textorientierte Narratologie legt zwar auch heute noch einen Schwerpunkt auf geschriebene Geschichten. Dennoch sind bemerkenswert früh Forderungen nach einer theoretischen Loslösung vom Text zu verzeichnen, die über die damit aufgeworfene Frage zum Zusammenhang von Narration und Medium den Anstoß zu einer intermedialen Weiterentwicklung der Narratologie geben. Dieser Anspruch zur medialen Öffnung führt einerseits zu einem stark gesteigerten Interesse am Narrativen und bewirkt andererseits eine grundlegende Revision des Begriffs der Narration.⁸⁶ Im Ganzen kann die Narratologie somit heute nicht mehr als die Theorie des Verbal-Narrativen gesehen werden.⁸⁷ Gleichwohl ist daraus keine konsistente intermediale Erzähltheorie entstanden. Im Gegenteil hat das starke Interesse am Narrativen zu derartig vielen Ansätzen aufseiten der Narratologie, aber auch in benachbarten Disziplinen geführt, dass sich das Gebiet der Narratologie zunehmend unübersichtlich gestaltet. Dieses Phänomen, das auch als „Narrative Turn in den Geisteswissenschaften“⁸⁸ umschrieben wird, scheint in seiner Genese kaum noch systematisierbar zu sein.⁸⁹ Dies macht auch ein Blick in die Datenbank des Gemeinsamen Bibliothekverbunds anschaulich: Hier werden 40951 Einträge zum

⁸³ Zitiert nach einer Übersetzung von Chatman. Vgl. Chatman 1978, S. 20. Original in Bremond 1973, S. 12.

⁸⁴ Eine knappe wissenschaftsgeschichtliche Einordnung zum Beginn der modernen Erzähltheorie findet sich bei Nünning: „Trotz zahlreicher Vorläufer in der Erzählforschung ist das eigentliche Konzept von E. [Erzähltheorie] als einer systematischen lit.wissenschaftlichen Erforschung des Erzählens erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s. entstanden. [...] Obgleich E. [Erzähltheorien] an Grundprobleme der Poetik des Aristoteles anknüpfen, ist die moderne Narratologie primär strukturalistischer Provenienz.“ Vgl. Nünning 2013, S. 187.

⁸⁵ Realisiert als Text in *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, als Film von Gottfried Kolditz, als Tanz im Ballett *Blanche-Neige*, 2008 choreografiert von Angelin Preljocaj, mit Bildern von Lore Hummel. Vgl. Grimm 2008 [1812], Kolditz 2001 sowie Hummel 1970.

⁸⁶ Vgl. z.B. Herman/Jahn/Ryan 2008a, S. ix.

⁸⁷ Vgl. Wolf 2011, S. 146.

⁸⁸ Vgl. Kreiswirth 2008, S. 378.

⁸⁹ Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 5-9.

Suchbegriff *narrative* angegeben, die Deutsche Nationalbibliothek zeigt 4957 Treffer an.⁹⁰ Es ist nachvollziehbar, dass David Herman bereits 1999 im Plural von Narratologien spricht.⁹¹

Damit scheint es schwierig oder vielleicht sogar unmöglich zu sein, die Entwicklung der Narratologie in wenige Sätze zu bringen, oder wie Nünning treffend formuliert: „Jede Geschichte der Narratologie erzählt lediglich einen der ‚countless possible plots‘.“⁹² Trotzdem soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, eine narratologische Entwicklungslinie zu entwerfen, die das Interesse am Problem der Bilderzählung verdeutlichen kann. Allerdings vermag auch die hier vorgestellte Entwicklungslinie nichts anderes als eine Erzählung zu sein, die den Forschungsstand nur ausschnittsweise und, dem Erkenntnisinteresse folgend, unter bestimmten Gesichtspunkten fokussiert, ordnet und bewertet.⁹³

2.1 Strukturalistisches Erbe

Da moderne Erzähltheorien an die strukturalistische Phase der Narratologie anschließen, indem sie sich entweder bewusst von strukturalistischen Grundlagen abwenden oder aber die Methoden und Modelle der strukturalistischen Narratologie erweitern,⁹⁴ sollen zunächst einige strukturalistische Kerngedanken skizziert werden.⁹⁵ Unterschiede, Verwandtschaften und auch das jeweilige Erkenntnisinteresse nachfolgender narratologischer Strömungen lassen sich vor diesem Hintergrund einfacher präzisieren.

Die strukturalistische Narratologie entwickelte sich aus der strukturalistischen Literaturwissenschaft und Kulturtheorie in Frankreich. Ihr Ausgangspunkt ist der für den Strukturalismus zentrale Versuch, verschiedenste kulturelle Phänomene anhand der gleichen *Basiswissenschaft*, der Linguistik, zu untersuchen.⁹⁶ Sie geht damit eine enge Verbindung mit der Linguistik ein, sowohl in methodischer als auch in konzeptioneller Hinsicht. Als eine der wegweisenden Veröffentlichungen auf dem Gebiet der strukturalistischen Narratologie gilt die *Introduction à l'analyse structurale des récits*⁹⁷ von Roland Barthes, in der das Programm der strukturalistischen Narratologie sehr anschaulich vorgestellt wird. Von Anfang an werden hier Narration und

⁹⁰ Vgl. Gemeinsamer Bibliotheksverbund, URL: <http://www.gbv.de>, und Deutsche Nationalbibliothek, URL: <http://www.dnb.de>, letzter Abruf jeweils am 05. Juli 2017. Am 13. Januar 2012 zeigte die Datenbank des GBV noch 18618, die Datenbank der Deutschen Nationalbibliothek noch 2914 Treffer an.

⁹¹ Vgl. Hermann 1999, S. 1.

⁹² Nünning/Nünning 2002a, S. 5. Vgl. auch Fludernik 2006.

⁹³ Von den hier ausgesparten, aber ebenfalls denkbaren Entwicklungslinien ist vor allem die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der Narratologie zu nennen. Denn Bilder und ihre Rezeption sind stets auch in einen kulturellen Kontext eingebunden, wie auch schon in Wolfs Erzählmodell impliziert wird: Das Schema der Narrativen ist nicht zuletzt ein kulturell erworbenes. Vgl. Wolf 2002, S. 29. Es ist aber zu vermuten, dass das Problemfeld der Bilderzählung noch weiter ausdifferenziert werden muss, um einen geeigneten Ausgangspunkt für kulturwissenschaftlich-narratologische Überlegungen anbieten zu können.

⁹⁴ Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 6-8.

⁹⁵ Für einen dichten wie detailreichen Überblick strukturalistischer Kerngedanken siehe auch Fludernik 2006.

⁹⁶ Vgl. Herman 2008a, S. 571.

⁹⁷ Barthes 1975. Im Folgenden beziehe ich mich mit Blick auf den vorwiegend englischsprachigen Diskurs in der Narratologie auf die englische Übersetzung des Textes.

Sprache eng aufeinander bezogen, wie folgende Formulierung eindrücklich aufzeigt: „[A] narrative is a large sentence, just as any declarative sentence is, in a certain way, the outline of a little narrative.“⁹⁸

Barthes zufolge sollen Erkenntnisse der strukturalistischen Narratologie konsequent mit denen der Linguistik abgeglichen werden, so wie auch in methodischer Hinsicht die Linguistik der strukturalistischen Narratologie als Vorbild dienen soll.⁹⁹ Das Erkenntnisinteresse strukturalistischer Narratologen ist demnach, eine Grammatik des Erzählens zu entwickeln, also einen eindeutigen metasprachlichen Bezugsrahmen zu formulieren, anhand dessen Textstrukturen beschrieben werden können.¹⁰⁰

Diese textorientierte Ausrichtung fußt bemerkenswerterweise aber auf der Ansicht, dass Geschichten viele verschiedene Erscheinungsformen aufweisen, wie beispielsweise gesprochene und geschriebene Sprache, unbewegte oder bewegte Bilder, Gestik und alle ihre möglichen Mischformen:

There are countless forms of narrative in the world. First of all, there is a prodigious variety of genres, each of which branches out into a variety of media, as if all substances could be relied upon to accommodate man's stories. Among the vehicles of narrative are articulated language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances [...].¹⁰¹

Dieser Gedanke führt zu der für die strukturalistische Narratologie fundamentalen Grundannahme, dass alle Geschichten, so verschieden sie auch sein mögen, die gleiche Grundstruktur aufweisen: „[...] it shares with other narratives a common structure, open to analysis, however delicate it is to formulate.“¹⁰² Das Erkenntnisinteresse, eine Grammatik des Erzählens zu entwickeln, begründet sich also gerade in der Vorstellung vom Universalen und Transmedialen der Narration, wiewohl daraus ein linguistisch geprägter Narrationsbegriff resultiert: Geschichten sind, strukturalistisch gesprochen, Phänomene (*paroles*), die den Gesetzen einer für Geschichten spezifischen Sprache (*langue*) folgen.¹⁰³

Die Vorstellung vom Transmedialen der Narration ist also bereits in der überaus textorientierten strukturalistischen Phase der Narratologie angelegt, selbst wenn sie in einen engen Textfokus mündet.¹⁰⁴ Auch das Bild wird zwar theoretisch als Medium des Narrativen genannt, aber seine besonderen Eigenschaften und Möglichkeiten zu erzählen, werden nicht diskutiert. Eine Ausnahme bildet gleichwohl Seymour Chatmans einflussreicher Band *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*¹⁰⁵, bei dem es sich um eine strukturalistische Ausarbeitung der Narratologie des Films handelt. Ähnlich wie bei Barthes wird auch hier die

⁹⁸ Ebd., S. 241.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 242, und auch Herman 2004, S. 47.

¹⁰⁰ Vgl. Herman 2008a, S. 573, sowie Nünning/Nünning 2002a, S. 6.

¹⁰¹ Barthes 1975, S. 237.

¹⁰² Ebd., S. 238.

¹⁰³ Die Unterscheidung zwischen *parole* und *langue* geht auf den Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure zurück. *Parole* bezeichnet demnach den individuellen Gebrauch von Sprache durch einen individuellen Sprecher, während *langue* auf das Sprachsystem weist, also die Gesamtmenge sprachlicher Konventionen, über die eine Sprachgemeinschaft verfügt. Vgl. dazu z. B. Brügger/Vigsø 2008, S. 13-15.

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch Herman 2003a, S. 6f.

¹⁰⁵ Chatman 1978.

Idee des Transmedialen von Narration zugrunde gelegt. So dient gerade das Bild als Beispiel dafür,¹⁰⁶ die Universalität von Narration zu demonstrieren:

By way of example, let us consider a narrative in pictures, rather than words, partly to underline the generality of narrative components (they can occur in media other than natural language), and partly because the rest of this book will cite only verbal or cinematic examples.¹⁰⁷

Bezüglich des Verhältnisses von Narrativität und Medium stellt Chatman heraus:

Story, in my technical sense of the word, exists only at an abstract level; any manifestation already entails the selection and arrangement performed by the discourse as actualized by a given medium. There is no privileged manifestation.¹⁰⁸

Indes wird auch bei Chatman die Rolle des Bildes als besonderes Trägermedium nicht genauer ausdifferenziert, was schon an der Kürze seiner Ausführungen zur Narration im Bild deutlich wird. Im Eingangsplädoyer zum Universalen von Narration deutet sich bei Barthes indirekt ebenfalls diese theoretische Unterdifferenzierung an: In der sonst sauberen Unterscheidung von Genre und Medium wird lediglich der Bildbegriff gleichzeitig im Sinne eines Mediums – wie gesprochene und geschriebene Sprache, Gebärde und Bewegtbild – wie auch im Sinne eines Genres – wie Mythos, Legende, Fabel und Märchen – verwendet.¹⁰⁹ Der Vorwurf, der klassischerweise an die strukturalistische Narratologie gerichtet wird, Geschichten zu stark auf einen sehr engen Horizont begrenzt zu haben, mithin sogar verbal gesprochene Geschichten auszublenden oder als unerhebliche Spezialfälle abzutun, kann damit erst recht für Bilder geltend gemacht werden.¹¹⁰

Die Narratologie hat sich im Anschluss an die klassische strukturalistische Phase verändert. Neuere, postklassische Erzähltheorien haben sich von den Prämissen der strukturalistischen Narratologie gelöst, vor allem haben sie Kategorien und Erkenntnisinteressen zugelassen, die die strukturalistische Narratologie bewusst ausgeschlossen hat, wie etwa die historische Variabilität, die Ästhetik, Ethik, Ideologie und die soziokulturelle Dimension von Narration.¹¹¹ Auch beansprucht die Narratologie heutzutage einen wesentlich erweiterten Geltungsbereich:

¹⁰⁶ Chatman bezieht sich in seiner Ausführung auf Benozzo Gozzolis *Tanz der Salome* (Abb. 9) – ein Beispiel, anhand dessen er zwar demonstrieren kann, dass Bilder Geschichten aktivieren können, die dem (historisch gebildeten) Betrachter bereits bekannt sind. Ob sie darüber hinaus auch Geschichten generieren können, bleibt unklar. Wendy Steiner diskutiert das Werk erneut und ausführlicher aus narratologischer Sicht. Vgl. Steiner 1988, S. 28-35, und Chatman 1978, S. 34.

¹⁰⁷ Ebd., S. 34.

¹⁰⁸ Ebd., S. 37.

¹⁰⁹ Vgl. Barthes 1975, S. 237.

¹¹⁰ Vgl. Herman 2004, S. 47. Der Ansatz einer medienübergreifend verwirklichtbaren Geschichte scheitert in seiner Ausdifferenzierung für das Bild möglicherweise gerade an der absoluten Verklammerung des Narrativen mit der Sprache. Sie rückt das Bild als Untersuchungsgegenstand zumindest implizit aus dem Fokus, wie man bspw. bei Barthes vermuten könnte: „Narrative does not make people see, it does not imitate; the passion that may consume us upon reading a novel is not that of a ‘vision’ (in fact, strictly speaking, we ‘see’ nothing). [...] What does ‘happen’ [in a narrative] is language per se, [...]“ Vgl. Barthes 1975, S. 271.

¹¹¹ Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 20-26.

Die Erzähltheorie untersucht mit unterschiedlichen Modellen und Verfahren die spezifisch narrative Dimension von Erzähltexten und entwickelt Modelle für die Erzählstrukturen von Geschichten, unabhängig vom Medium, in dem diese wiedergegeben werden.¹¹²

Insgesamt umfasst sie heute „heterogene Ansätze der Erzählforschung, die auf eine systematische Beschreibung der Formen, Strukturen und Funktionsweisen narrativer Phänomene abzielen“¹¹³.

2.2 Narration und Kognition

Obwohl die strukturalistische Narratologie nicht intermedial ausgerichtet ist, müsste ein Blick auf Saussures Entwurf des Strukturalismus eigentlich schon Fragen aufwerfen, die über den engen Textfokus hinausgehen.¹¹⁴ Saussure sieht Sprache und damit implizit auch Narration in einen sozialen und kognitiven Rahmen eingebettet, ohne den Sprache schlicht nicht existieren kann.¹¹⁵ Diese Komponenten werden in der strukturalistischen Phase jedoch ignoriert, wie beispielsweise David Herman bemerkt:

Here the narratologists did not explore fully enough the implications of the Saussurean notion of la langue, or linguistic system, which they themselves characterized as an analog for the system governing the use and interpretation of particular narrative texts or discourses. For Saussure, the linguistic system was at once a mental construct and a social fact [...].¹¹⁶

Die soziale wie auch die kognitive Perspektive lassen sich heutzutage aus dem Diskurs innerhalb der Narratologie nicht mehr wegdenken. Fludernik und Olson sehen in der kognitiven Perspektive sogar das Kernthema der zeitgenössischen Narratologie.¹¹⁷ An der Schnittstelle von Kognitionspsychologie und Narratologie sind zwei Ansätze zu unterscheiden, die zu grundsätzlichen Revisionen in beiden Disziplinen geführt haben. Einerseits haben kognitionspsychologische Forschungen ein Verständnis für die kognitiven Bedingungen von Narration geschaffen.¹¹⁸ Andererseits werden umgekehrt Konzepte aus dem Bereich der Narratologie für die Kognitionspsychologie wirksam, sodass nunmehr Narration selbst als Grundprinzip des Denkens diskutiert wird.¹¹⁹ Zur besseren Verständlichkeit soll die Darstellung dieser Systematik folgen.

¹¹² Ebd., S. 4.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Brügger und Vigsø bemerken zur Bedeutung Saussures für den Strukturalismus: „Saussure verwendete das Wort ‚Strukturalismus‘ überhaupt nicht; auch das Wort ‚Struktur‘ scheint in seinem Werk keine besondere Rolle zu spielen. Er spricht vielmehr von ‚System‘, zum Beispiel von Sprache als einem System von Zeichen [...]. Aber dennoch sind die Begriffe, die er im Zuge der Beschreibung von Sprache als System entwickelt, grundlegend für den in der Folgezeit aufkommenden Strukturalismus. Paradoxerweise ist also der Begründer der strukturalistischen Theorie zwar ein Strukturalist, aber ohne es zu wissen.“ Vgl. Brügger/Vigsø 2008, S. 11.

¹¹⁵ Vgl. Saussure 1967, S. 13f.

¹¹⁶ Herman 2003a, S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Fludernik/Olson 2011, S. 8.

¹¹⁸ Vgl. Kapitel 2.2.1.

¹¹⁹ Vgl. Kapitel 2.2.2.

2.2.1 Kognitive Wende in der Narratologie

Bereits zu Hochzeiten der strukturalistischen Narratologie kündigt sich eine kognitive Wende in der Literaturwissenschaft an, da Fragestellungen zu Lese-, Verstehens- und Rezeptionsprozessen bearbeitet werden. Hier sind besonders Jauß' und Iser's Arbeiten der späten 1960er und '70er Jahre zu nennen, in denen Textrezeptionen in den Blick genommen und so der Leseprozess zum Akt der Bedeutungskonstruktion wird. Dieser Ansatz, ein Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft, lehnt die zeitlose und fixierte Bedeutung des literarischen Kunstwerkes ab.¹²⁰ Stattdessen konzentriert sich der literaturtheoretische Ansatz der Rezeptionsästhetik¹²¹

auf die Wirkungen von literar. Werken auf Leser, da sie den Text als Netzwerk von an den Rezipienten gerichteten Appellstrukturen versteht. Der Text wird nach diesem Lit.verständnis erst im Leseprozess durch die Interaktion mit dem Leser komplettiert und entsteht nur durch die Konkretisation vollends.¹²²

Weiterhin hängt es

allein von der Weitsicht des Rezipienten ab, wie er als Leser auf dieses angebotene Repertoire reagiert und wie er die darin enthaltenen Leerstellen füllt bzw. aktualisiert. So kommt es bei einem Text zu einer Pluralität möglicher Bedeutungen, und interpretatorische Gewissheit wird durch die Offenheit der literar. Kommunikation ersetzt.¹²³

Dieses Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaft an der Textrezeption bezeichnet zugleich das Erkenntnisinteresse der Kognitiven Narratologie. Denn das Anliegen der Kognitiven Narratologie liegt nunmehr nicht mehr darin, die universale Sprache des Erzählerischen zu erforschen,¹²⁴ sondern darin, Erzählungen hinsichtlich der Frage zu betrachten, welche kognitiven Vorgänge Erzählungen ermöglichen und bedingen. Demnach wird nun auch in der Kognitiven Narratologie postuliert, dass eine Erzählung immer Unbestimmtheitsstellen¹²⁵ aufweise, die durch das individuelle Vorwissen des Lesers eine Konkretisierung erfährt, und zwar mit Blick auf einen bestimmten Erwartungshorizont, der die Rezeption des Textes vorbestimmt und begleitet.¹²⁶

Um diese Relativierung der Textbedeutung, wie sie nun in der Literaturwissenschaft und der Kognitiven Narratologie angestrebt wird, begrifflich zu fassen und Leseprozesse theoretisch zu modellieren,

¹²⁰ Vgl. Iser 1970 und 1972 sowie Jauß 1967. Für eine Kurzdarstellung vgl. außerdem Antor 2013.

¹²¹ Hier ist die literaturtheoretische Richtung der Rezeptionsästhetik gemeint. Grundgedanken der kunsttheoretischen Rezeptionsästhetik skizziert beispielsweise Wolfgang Kemp in Kemp 2011.

¹²² Antor 2013, S. 651.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. z. B. Alber/Hansen 2014, S. 1.

¹²⁵ Synonym wird auch der Begriff *Leerstelle* verwendet. Zu den Begriffen *Leerstelle* und *Unbestimmtheitsstelle* vgl. ausführlicher Strasen 2008, S. 62-81.

¹²⁶ Vgl. z. B. Zerweck 2002, S. 219f.

werden Erkenntnisse aus Nachbardisziplinen fruchtbar gemacht.¹²⁷ So haben Begrifflichkeiten der Kognitionspsychologie dazu beigetragen, Vorstellungen über die leserseitige Bedeutungskonstruktion weiter auszudifferenzieren. Rezeption, und somit auch die Rezeption von Texten, wird nunmehr als durch *primacy*- und *recency*-Effekte beeinflusst verstanden. Demzufolge sind Hypothesensysteme, die Leser im Leseprozess konstruieren müssen, stark durch erste Reizinformationen bestimmt (primacy-Effekt). Nur bei einem hohen Maß an Inkohärenz wird die Textbedeutung durch spätere Reizinformationen grundlegend geändert (recency-Effekt).¹²⁸

Den Akt der Hypothesenbildung und Bedeutungskonstruktion differenzieren darüber hinaus Forschungen zur künstlichen Intelligenz der 1970er und '80er Jahre weiter aus. Mit dem Ziel, Gesprächspartner per Computer simulieren zu können, widmen sich Schank und Abelson der Frage, wie große Wissensbestände organisiert und aktiviert werden können.¹²⁹ Grundlage ihrer Überlegungen ist die Beobachtung, dass Rezipienten trotz großer Wissensbestände spezifische Sets an Informationen sehr schnell und situationsgerecht aufrufen. Dieses Phänomen erklärt sich der Autoren zufolge damit, dass Rezipienten durch Erfahrung Wissensstrukturen aufbauen, in der die, für einen Lebensbereich oder eine Handlungssituation typischen Elemente und ihre Zusammenhänge enthalten sind. Im Rezeptionsprozess wird dann diejenige Wissenstruktur ins Gedächtnis gerufen, die mit Blick auf die rezipierten Elemente am naheliegendsten scheint.¹³⁰ Diese Wissensstrukturen nennen sie *Skript*, *Frame* und *Schema*. In der Kognitiven Narratologie geht diese Forschung in der Annahme auf, dass auch Rezipienten im Leseprozess ganz bestimmte Schemata, Skripte und Frames aktivieren, um Geschichten zu verstehen und Leerstellen rezipientenseitig zu füllen.¹³¹ Insbesondere Frames und Schemata zählen dabei zu den Schlüsselbegriffen der meisten kognitiv-narratologischen Ansätze.¹³²

¹²⁷ Die Übertragung von Erkenntnissen und Fragestellungen anderer Forschungsbereiche in die Narratologie ist ein Phänomen, das für postklassische Erzähltheorien charakteristisch ist. Darauf weisen auch Alper und Hansen hin, indem sie bemerken: „Second, postclassical narratology closely correlates with the inclusion of other disciplines or approaches such as discourse analysis, cognitive studies, feminism, postcolonialism, Marxism, queer theory, rhetoric, and so forth.“ Vgl. Alber/Hansen 2014, S. 1.

¹²⁸ Vgl. Jahn 2008, S. 70, sowie Zerweck 2002, S. 222f. Über das klassische Problem der Anordnung von Erzählzeit und erzählter Zeit diskutierte Sternberg 1978 die Bedeutung dieser Effekte anhand von literarischen Fallbeispielen und trug damit fast zeitgleich zu einer stärkeren Leserzentrierung innerhalb der Literaturwissenschaft bei. Vgl. Sternberg 1978.

¹²⁹ Vgl. Schank/Abelson 1977.

¹³⁰ Ein bekanntes Beispiel, mit dem Schank und Abelson ihren schematheoretischen Ansatz veranschaulichen, ist das Restaurant-Skript: Über das aktivierte Restaurant-Skript lässt sich das Herantreten einer Unbekannten mit Papier und Stift sofort als Aufforderung, eine Bestellung aufzugeben, interpretieren. Mit aktiviertem Politessen-Skript wäre das ungleich schwieriger. Skripte stellen also u. a. ein effizientes Mittel dar, um sich in unbekanntem Situationen zurechtzufinden.

¹³¹ Vgl. Herman 2003a, S. 10. Eine erste Übertragung auf literaturwissenschaftliche Zusammenhänge findet sich dabei bemerkenswert früh, zwei Jahre nach der Veröffentlichung Schank und Abelsons. Bereits 1979 versucht Perry am Beispiel von William Faulkners *A Rose for Emily* die Verwendung kognitiver Frames nachzuzeichnen. Vgl. Faulkner 1970 sowie Perry 1979.

¹³² Vgl. Zerweck 2002, S. 221, und auch Fludernik/Olson 2011, S. 8.

Darüber hinaus wird das Zusammenspiel von Text und Leser mithilfe von Begriffen wie Top-Down- und Bottom-Up-Prozess, die ebenfalls der Schematheorie entlehnt sind, weiter ausformuliert. Demnach wird aufgrund von Bottom-Up-Prozessen der Interpretationsspielraum der Leser begrenzt, denn über Textsignale werden immer nur ganz bestimmte Sets von Informationen aktualisiert und bestimmte Erwartungshorizonte generiert. Andererseits entfalten außertextuelle, lezerspezifische Faktoren für die Bedeutungskonstruktion eine Relevanz, weil Leser im Rahmen von Top-Down-Prozessen texteigene Leerstellen individuell verschieden konkretisieren.¹³³

Insgesamt zielt eine ganze Reihe von Veröffentlichungen, die der Kognitiven Narratologie zugerechnet werden müssen, auf die Rekonzeptualisierung von Begriffen, die der strukturalistischen Phase entstammen. Mithilfe kognitionstheoretischer Modelle werden klassische Probleme neu bearbeitet. Beispiele sind Arbeiten zum Konstruktionsprozess mentaler Modelle von literarischen Figuren und Figurenperspektiven oder zu Raum-Zeit-Systematiken.¹³⁴ Aber auch vormals schwer fassbare Phänomene wie das unzuverlässige Erzählen gelten nun als schlüssiger handzuhaben.¹³⁵ Auf einer allgemeineren Ebene, die auf eine kognitionstheoretische Neugewichtung der Narratologie insgesamt zielt, haben die frühen Arbeiten von Jahn und Herman wegbereitend gewirkt.¹³⁶ Der Aufsatzsammlung *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*¹³⁷ kommt hierbei besondere Bedeutung zu, da sie einen Überblick über die wichtigsten Anschlussstellen zwischen Kognitionswissenschaft und Narratologie gibt.¹³⁸

Als exemplarisch für derlei Rekonzeptualisierungen kann Fluderniks Veröffentlichung *Towards a 'Natural' Narratology*¹³⁹ gelten, wobei ihr komplexes und ambitioniertes Konzept an dieser Stelle nur angerissen werden kann. Grundsätzlich handelt es sich um einen frühen und wegweisenden Versuch, Narrativität nicht mehr über das Vorhandensein eines Plots zu definieren. Fludernik sieht darin eher einen Akt der Zuschreibung durch den Leser. Einzige notwendige Bedingung ist das Potenzial des Textes, reale Erfahrungswerte und -situationen zu suggerieren. Bedingendes Merkmal dieser Erfahrungshaftigkeit ist die Konstitution eines anthropomorphen, erlebenden Subjektes durch den Leser. Die Basis dieser radikalen Neudefinition sind konstruktivistische und kognitivistische Gedanken. Fludernik zieht ihre Thesen aus einem Fokus auf spontan erzählte und somit mündliche Narrationen, um Rückschlüsse auf die kognitiven

¹³³ Vgl. Zerweck 2002, S. 231-235. Für einen detaillierteren Überblick siehe Herman 2003a sowie Fludernik/Olson 2011 und Fludernik 2006. Neuere Erkenntnisse der Psycholinguistik relativieren dieses weitgehend anerkannte Konzept. Vgl. etwa Gerrig 2011. So steht im Zentrum von Gerrigs Kritik die zum Teil auch empirisch belegte Annahme, dass Erinnerungen nur selten in Form von statischen Schemata, ähnlich Prototypen, abgerufen werden, sondern mehr in Form von wenigen, aber konkreten Erinnerungen an Situationen, die dem Gelesenen ähneln. Das Grundprinzip der Verknüpfung von Top-Down- und Bottom-Up-Prozessen bleibt von ihm allerdings unbestritten.

¹³⁴ Vgl. u.a. Eder 2003 und Schneider 2002.

¹³⁵ Vgl. Nünning et al. 1998 und Zerweck 2002. Zum Themengebiet des unzuverlässigen Erzählens vgl. auch Nünning 2015 und Ohme 2015.

¹³⁶ Vgl. Jahn 1997 sowie Herman 1997, 2002 und 2003.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Aufschlussreich ist hier ebenfalls Bortolussi/Dixon 2003.

¹³⁹ Fludernik 1996. Detailliertere Einsichten in Fluderniks Arbeit bietet beispielsweise Zerweck 2002.

Grundpfeiler von Narrativität ziehen zu können. Methodisch stellt sie damit einen engen Bezug zur Natürlichkeitstheorie, zur kognitiven Linguistik und zur Schematheorie her: Sie folgt dem Gedanken, dass das Erfassen von Texten auf Schemata beruht, die auf ganzheitliche, also die gesamte Lebenswelt des Lesers betreffende Erfahrungen zurückzuführen sind. Diese treten nach Fludernik am deutlichsten in spontanen, *natürlichen* Erzählungen hervor, sind aber auch auf einem höheren Sprachniveau wie beispielsweise im schriftlichen Erzählen wiederzufinden. Im Hinblick auf die oben genannte Verknüpfung von Textsignalen und Leservorwissen führt Fludernik den Begriff der Naturalisierung ein. Hierbei handelt es sich um eine Interpretationsstrategie, „mit deren Hilfe Rezipientinnen [sic] textuelle Informationen in Einklang mit ihren realen Weltmodellen bringen“¹⁴⁰ oder, in der Sprache der kognitiven Narratologie, den Macro-Frame Narrativity auf den Text applizieren.¹⁴¹

Fluderniks Ansatz demonstriert, wenngleich hier nur skizzenhaft wiedergegeben, die weitreichenden Konsequenzen der kognitiven Wende in der Narratologie, die nunmehr den Leser und seine Kognitionen im Erkenntnisinteresse, in der methodischen Ausgestaltung und in der Begriffsdefinition berücksichtigt. Gleichzeitig verdeutlicht er, dass eine kognitiv ausgerichtete Narratologie ihren Gegenstandsbereich erweitern muss. Fludernik stellt sogar fest, dass eine Rekonzeptualisierung von Narrativität, die auf Erlebnishaftigkeit baut, zuvor ausgeklammerte Medien explizit als narrativ herausstellen muss, besonders Film und Drama.¹⁴² Allerdings bleibt unklar, welchen Gegenstandsbereich die *natürliche* Narratologie genau zu betrachten habe. So schließt Fludernik das Kapitel *The Medium of Narrative*¹⁴³ wie folgt: „In general, narrativity can be constituted in equal measure in all textual and visual media.“¹⁴⁴ Trotzdem klammert sie wenige Zeilen zuvor Comic als erzählerisches Medium aus: „[...] narrativity can be established with equal felicity in all the named media (except perhaps the cartoon with its necessarily highly stylized graphic and linguistic styles).“¹⁴⁵ Allein Gedichte, Dramen und Film werden ausdrücklich als Untersuchungsgegenstände genannt.¹⁴⁶

Insgesamt zeigt sich hier, welche Rolle die Kognitive Narratologie für neuere Ansätze der Erzähltheorie spielt, legt sie doch eine hervorragende Grundlage für intermediale Zugänge. Durch ihren Rückgriff auf die Kognitionspsychologie schafft sie den Anspruch, Textgebundenheit und Monodisziplinarität zu überschreiten, wie Hermans Definition Kognitiver Narratologie exemplarisch deutlich macht:

¹⁴⁰ Ebd., S. 226.

¹⁴¹ Vgl. Fludernik 1996, S. 34.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 351.

¹⁴³ In Fludernik 1996.

¹⁴⁴ Ebd., S. 352.

¹⁴⁵ Ebd. Vermutlich begründet sich diese Bemerkung mit Blick auf Kapitel 1.2.4 in Fluderniks Beitrag, demzufolge Narrativierung immer auch eine illusionäre Projektion beinhaltet. Vgl. ebd., S. 35. Eine starke Stilisierung könnte diesem Prozess möglicherweise entgegenstehen.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 347.

Cognitive narratology can be defined as the study of mind-relevant aspects of storytelling practices, wherever – and by whatever means – those practices occur. As this definition suggests, cognitive narratology is transmedial in scope [...].¹⁴⁷

Viele postklassische Ansätze nutzen kognitionstheoretische Überlegungen als Grundlage, wie schon 2002 von Zerweck konstatiert,¹⁴⁸ sodass Eders Forderung, kognitionstheoretische Modelle und Begriffe stärker in narratologische Forschung einzubinden,¹⁴⁹ aus heutiger Sicht durchaus als eingelöst betrachtet werden kann. Fludernik und Olson formulieren sogar: „In the last twenty years, cognition has become a key concern in narrative studies and is developing into the perhaps single most important issue in narratology.“¹⁵⁰

2.2.2 Narration als kognitives Instrument

Auch umgekehrt sind Überlegungen aus der Narratologie für die Psychologie bedeutsam geworden. Insbesondere der Begriff der Narration selbst ist in der Kognitionsforschung an die Hoffnung geknüpft, Einblicke in Grundprinzipien des Denkens zu erhalten.¹⁵¹ Narration wird hier zumeist als kognitives Instrument verstanden, das zu unterschiedlichsten geistigen Tätigkeiten befähigt.

Jerome Bruner etwa beschreibt Narration in seinem viel zitierten Aufsatz *The Narrative Construction of Reality*¹⁵² als einen von zwei möglichen Grundmodi des Denkens.¹⁵³ Ihr gegenüber stehe der paradigmatische Modus, der nach dem Prinzip formaler Logik überprüfbare, falsifizierbare Sinnzusammenhänge herstelle. Der narrative Modus stütze sich hingegen allein darauf, Plausibilität herzustellen, und auf eine auf Affekt beruhende, Überzeugungskraft. Narration könne damit als sinnstiftendes Instrument besonders in nichtwissenschaftlichen Bereichen begriffen werden.¹⁵⁴ Wenngleich die Vorstellung einer solchen präzisen Unterscheidbarkeit in zwei kognitive Modi vielfach kritisiert wurde,¹⁵⁵ wird der Geltungsbereich des Narrativen für geistige Tätigkeiten häufig ähnlich weitreichend gesehen. So stellt etwa

¹⁴⁷ Herman 2009, S. 30.

¹⁴⁸ Vgl. Zerweck 2002, S. 225. Ebenso in Jahn 2008, S. 67.

¹⁴⁹ Vgl. Eder 2003, S. 277.

¹⁵⁰ Fludernik/Olson 2011, S. 8. Dieser Paradigmenwechsel oder *cognitive turn* lässt sich grundsätzlich auch im Bereich der Wahrnehmungstheorie wiederfinden und stellt damit ein in Teilen empirisch fundiertes Anknüpfen an eine Problemstellung dar, die eine lange geistesgeschichtliche Tradition innehat, denn seit Beginn der Philosophie wird die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Wahrnehmung gestellt. Für einen Kurzüberblick vgl. Roth 2005, S. 15. Aktuell wird beispielsweise innerhalb der Neurobiologie der kognitive Anteil der Wahrnehmung befragt. Ein Beispiel hierfür ist das Phänomen der Farbkonstanz: Tageslicht verändert seine Zusammensetzung über den Tagesverlauf hinweg. Folglich müssen auch die Farben einzelner Gegenstände diesen Veränderungen unterworfen sein, obwohl sie in der Wahrnehmung immer die gleiche Farbe aufweisen. Einer verbreiteten Hypothese nach wird erst durch das Gegenfarbenprinzip eine solche Farbkonstanz vom Gehirn konstruiert, indem also über eine Relation zu benachbarten Farben die Veränderung des Lichtes *herausgerechnet* werden kann. Vgl. ebd., S. 18. Wahrnehmung ist, wie an diesem kleinen Beispiel deutlich wird, schon auf grundlegendster Ebene eingebunden in komplizierte kognitive Prozesse.

¹⁵¹ Vgl. u. a. Herman 2008b sowie Jahn 2008 und Bortolussi/Dixon 2003.

¹⁵² Bruner 1991.

¹⁵³ Ebd., S. 4.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 4f.

¹⁵⁵ Vgl. Echterhoff 2002, S. 275.

Echterhoff zur narrativen These in der Psychologie heraus, dass Narration als ein fundamentales kognitives Organisationsprinzip gelten kann:

Die Form der Erzählung bzw. Narration kann als ein psychologisches Organisationsprinzip angesehen werden, das sich gegenüber anderen Faktoren wie Nähe, Ähnlichkeit, Zugehörigkeit zu einer Kategorie, serielle Reihung dadurch auszeichnet, daß es verschiedenartige Elemente in eine sinnvolle und jeweils unterschiedliche Verbindung systematisch zu einem Ganzen in Beziehung setzt.¹⁵⁶

Die Annahme, dass Narration für das Denken von grundlegender Bedeutung ist, wurde, wie Echterhoff im Weiteren darstellt, für alle wesentlichen Bereiche psychischer Tätigkeit formuliert: für Wahrnehmung und Rezeption, für Denken und Urteilen, für Repräsentation und Gedächtnis sowie für Kommunikation und Handlung. Im Bereich von Wahrnehmung und Rezeption spielen narrative Schemata bei Echterhoff eine Schlüsselrolle. Sie bestimmen den Konstruktionsprozess, der der Sinnesreizung folgt und schließlich zu ihrer Interpretation führt. Allerdings kann auch die Psychologie bislang die Frage, wie solche Schemata genau aussehen, nicht beantworten, zum Teil aufgrund fast unauflösbarer methodischer Konflikte.¹⁵⁷

Herman legt in diesem Zusammenhang jedoch anschaulich dar, wie das Prinzip einer sinnstiftenden Konstruktion mittels narrativer Schemata aussehen könnte.¹⁵⁸ Danach ist der Rezipient im Prozess der Wahrnehmung zunächst mit einem „mere temporal flux“¹⁵⁹ beziehungsweise mit einem vielschichtigen und ungerichteten Informationsfluss konfrontiert. Dieses indifferente Ganze kann dann mithilfe narrativer Schemata in bedeutungsvolle Einheiten gegliedert werden, indem einzelne Informationen auf bereits bekannte Muster einer zielgerichteten Entwicklung abgebildet werden. Rezipienten können somit aus allen gleichzeitigen und nachgeordneten Wahrnehmungen auswählen, um aus ihnen verschiedene, zeitlich strukturierte Segmente zu bilden, die zu einem bedeutsamen Ganzen zusammenkommen können. In einem weiteren Schritt können dann konkretisierende Prozesse ablaufen, wie beispielsweise die Zuschreibung von Kausalrelationen zwischen Einzelereignissen – ebenfalls anhand bekannter narrativer Schemata.¹⁶⁰

Herman bezieht sich in seiner Darstellung des Wirkprinzips auf den Bereich der Wahrnehmung. Bruner bindet seine Überlegungen dagegen an die Gedächtnisebene an. Ausgehend von Problemfeldern menschlicher Interaktion und Kommunikation konkretisiert er seine These vom narrativen Modus des Denkens. Er behauptet, dass gerade im zwischenmenschlichen Handeln intersubjektive Vorstellungen von typischen oder erlaubten Handlungsweisen ausgebildet werden müssen, damit eine solche Interaktion überhaupt stattfinden kann. Interaktion bezieht sich demzufolge immer auf ausdifferenzierte Konventionen, die wiederum einen reichen und detailgenauen Erinnerungsschatz benötigen. Diese Erfahrungen und Erinnerungen, die letztlich

¹⁵⁶ Ebd., S. 266.

¹⁵⁷ Vgl. Echterhoff 2002.

¹⁵⁸ Vgl. Herman 2003b.

¹⁵⁹ Ebd., S. 170.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 170f.

unsere Vorstellung von Realität bestimmen, werden durch narrative Schemata geordnet, organisiert und abgerufen.¹⁶¹

Aber auch im Hinblick auf Kommunikation und Handlung spielen narrative Schemata eine Schlüsselrolle. Gerade in der Darstellung vergangener Erlebnisse wird auf narrative Schemata rekurriert,¹⁶² beispielsweise in Gerichtsverhandlungen¹⁶³, im Journalismus¹⁶⁴ sowie in der Generierung der eigenen Lebensgeschichte¹⁶⁵ und Identität¹⁶⁶.

So verschieden die einzelnen Perspektiven auf den Zusammenhang von Denken und Narration auch sein mögen, so deutlich spricht aus ihnen die oft geäußerte These des Ubiquitären von Narration. Im abschließend zu nennenden Eintrag *Narrative Psychology*¹⁶⁷ in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*¹⁶⁸ zeigt sich dies eindrücklich. Michele Crossley skizziert hier Narration als ein Konzept, das die Basis für grundlegende Dimensionen des menschlichen Bewusstseins bildet, wie etwa die Anordnung von Bedeutung und das Verständnis für Zeit und Kausalität. Über eine solche Konzeption von Narration als fundamentales kognitives Instrument wird der weitgreifende Geltungsanspruch der Narratologie erstmals auch nachvollziehbar und geht über den einer akademischen Legitimationsstrategie hinaus. Narration, verstanden als „form of understanding the world“¹⁶⁹, macht den Mensch zum „story-telling animal“¹⁷⁰.

2.3 Transmediale Erzähltheorie

In der transmedialen Erzähltheorie wird die Loslösung vom Text, wie ihn die kognitive Narratologie fundieren konnte, dadurch weitergedacht, dass das Erkenntnisinteresse explizit auf andere, auch nichttextuelle Medien gerichtet wird. Die Äußerung Ryans, „[a] core of meaning may travel across media“¹⁷¹, kann daher für transmediale Ansätze als programmatisch gelten. Diese schon in der klassischen strukturalistischen Narratologie angelegte Vorstellung findet nun eine entscheidende Erweiterung,¹⁷² indem Ryan konkretisiert: „[...] but its narrative potential will be filled out, actualized differently when it reaches a

¹⁶¹ Vgl. z. B. Bruner 1991.

¹⁶² Vgl. Herman 2008b, S. 349.

¹⁶³ Vgl. Mertz/Yovel 2008. Ebenso Gearey 2008.

¹⁶⁴ Vgl. Dardenne 2008.

¹⁶⁵ Vgl. Linde 2008.

¹⁶⁶ Vgl. Ritivoi 2008.

¹⁶⁷ Crossley 2008.

¹⁶⁸ Herman/Jahn/Ryan 2008.

¹⁶⁹ Brockmeier/Carbaugh 2001, S. 1. Zitiert nach Echterhoff 2002, S. 271.

¹⁷⁰ Swift 1984, S. 92. Ebenfalls zitiert von Nünning im Zusammenhang mit der interdisziplinären Relevanz der Erzähltheorie. Vgl. Nünning/Nünning 2002b, S. 1.

¹⁷¹ Ryan 2005, S. 1.

¹⁷² Vgl. Kapitel 2.1. Herman stellt zudem heraus, dass mit der Unterscheidung von *story* und *discourse* bzw. *fabula* und *sjuzhet*, wie sie in der strukturalistischen Narratologie diskutiert wurde, bereits indirekt eine Relation von Medium und Narration hergestellt wurde. Er spitzt das gedankliche Gegensatzpaar von Form und Inhalt so zu, dass Narration grundsätzlich unabhängig vom Medium zu denken ist, also jegliche Geschichte in jeglichem Medium gleich gut zu realisieren sei. Vgl. Herman 2004, S. 51.

new medium.“¹⁷³ Das Erkenntnisinteresse der transmedialen Erzähltheorie begründet sich folglich in der Frage, wie genau sich Narration in unterschiedlichen Medien äußert. Gerade bei Ryan verbindet sich damit nicht nur die Hoffnung, das analytische Vokabular der Narratologie zu schärfen, sondern auch umgekehrt die Aussicht, Möglichkeiten und Grenzen der untersuchten Einzelmedien zu verstehen.¹⁷⁴ Der Anspruch, die medienübergreifende Relevanz des Narrativen anzuerkennen und zu untersuchen, stellt heute einen etablierten Gedanken in der Narratologie dar, wie beispielsweise Werner Wolf in einem jüngeren Beitrag bemerkt:

It is well-known that we humans are story-telling animals and that our stories can be transmitted by more media than verbal texts. Therefore, further belabouring these and similar facts is no longer necessary in narratology.¹⁷⁵

Der Anspruch, „narrative across media“ zu untersuchen, bindet Problemstellungen der Narratologie, ähnliche wie in der Kognitiven Narratologie, eng an benachbarte Disziplinen an.¹⁷⁶ Denn die Ausdifferenzierung hin zu einer transmedialen Erzähltheorie erfordert eine Auseinandersetzung mit Begriffen wie *Medium*, *intermedial* und *transmedial* – mit Begrifflichkeiten also, die in der Medienwissenschaft verhandelt werden.¹⁷⁷ Wegbereitende Aufsätze, wie von Herman und Ryan vorgelegt,¹⁷⁸ zeigen hierbei vor allem ein Problembewusstsein für die Unschärfe der zentral verwendeten Begriffe, aber auch eigene Lösungsansätze. So begegnet Ryan der Frage, was aus narratologischer Sicht sinnvollerweise unter einem Medium zu verstehen sei, indem sie bemerkt, „transmedial narratologists must decide what counts as a distinct medium from a narrative point of view“¹⁷⁹. Dabei müsse ein Medium im Sinne der transmedialen Erzähltheorie Distinktionsmerkmale in semantischer, syntaktischer und gebrauchsmäßiger Hinsicht aufweisen.¹⁸⁰ Wolf fasst das Phänomen hingegen über kulturelle Konventionen unterschiedlichen Gebrauchs, indem er Intermedialität entsprechend definiert: „[...] intermediality deals with media as conventionally distinct means of communicating cultural contents.“¹⁸¹

Das Anliegen der transmedialen Erzähltheorie zeigt sich aber noch deutlicher mit Blick auf den proklamierten Fokus auf Transmedialität¹⁸². Bei Wolf heißt es dazu:

¹⁷³ Ryan 2005, S. 1.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. sowie Wolf 2011, S. 156.

¹⁷⁵ Wolf 2014, S. 126.

¹⁷⁶ Wie bereits gezeigt, fußen auch eine Reihe von Überlegungen im Rahmen der Kognitiven Narratologie auf Erkenntnissen der Rezeptionstheorie, der Kognitionspsychologie und auf Forschungen zur Künstlichen Intelligenz.

¹⁷⁷ Einen Überblick aus Sicht der Medienwissenschaft gibt beispielsweise Münker. Die Unschärfe der zentralen Begriffe *Medium*, *intermedial* und *transmedial* selbst wird u. a. im Vorwort von Münker und Roesler behandelt. Vgl. Münker/Roesler 2008 sowie Münker/Roesler 2008a, S. 11.

¹⁷⁸ Vgl. Herman 2004 und Ryan 2004b und 2005.

¹⁷⁹ Ebd., S. 14.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁸¹ Wolf 2008c, S. 253.

¹⁸² Transmedialität muss dabei vor dem Hintergrund der Intermedialitätsdebatte der Medienwissenschaften gesehen werden, da Transmedialität zumeist als spezielle Form von Intermedialität verstanden wird. Siehe dazu beispielsweise

Intermediality, in contrast, applies in its broadest sense to any transgression of boundaries between media and thus is concerned with 'heteromedial' relations between different semiotic complexes or between different parts of a semiotic complex.¹⁸³

Wolfs Definition vermag zu verdeutlichen, warum aus Sicht der Narratologie Transmedialität eine hilfreiche Präzisierung darstellt und sich die anfänglich verwendete Bezeichnung intermediale Erzähltheorie nicht durchgesetzt hat.¹⁸⁴ Transmedialität betont im Unterschied zu Intermedialität die Eigenschaft eines Phänomens, medienübergreifend relevant zu sein, anstatt den Bezug zwischen verschiedenen Medien zu fokussieren:

The distinct quality of 'transmedial phenomena' – or a transmedial perspective – is the fact that similar phenomena occur in more than one medium and that a possible origin in one medium and an 'intermedial transposition' from this origin into another medium is either uninteresting or unknown [...].¹⁸⁵

Die transmediale Erzähltheorie postuliert damit Narrativität als medien- und gattungsübergreifende Kategorie. Wolf formuliert in diesem Sinne exemplarisch für den Zusammenhang von Musik und Narration: „'Music' and 'narrative' belong to different categories: while music is a medium, narrative is a 'transmedial' semiotic structure that can be realized in many media [...].“¹⁸⁶ Hieran schließt sich zugleich einer der wichtigsten Kerngedanken der transmedialen Erzähltheorie an, wie er auch im Rahmen dieser Arbeit von zentraler Bedeutung sein wird. Narration wird im Rahmen der transmedialen Erzähltheorie nicht nur als in unterschiedlichen Medien realisierbar verstanden. Die Möglichkeiten der Narration werden nunmehr als vom jeweiligen Medium abhängig gesehen.¹⁸⁷

Eine solche Verschränkung von Medium und Narration stößt nicht nur Überlegungen in Bezug auf Begriffe wie Medium und Transmedialität an, sondern auch Bemühungen, Narration neu zu definieren. Denn vormals verwendete enge Definitionen, wie beispielsweise in Anlehnung an die Sprechakttheorie entstanden, sind für die Untersuchung nicht sprachbasierter Narration ungeeignet. Hier liegt Narration per Definition nur

Rajewsky 2002, S. 11-15. Einen Kurzüberblick über die Intermedialitätsdebatte gibt Müller 2008. Dass der Begriff *Intermedialität* selbst schon ein durchaus schwer greifbares Konzept darstellt, demonstriert folgende Textpassage, nach der Intermedialität ein Begriff sei, „der schon a priori seine eigene Auflösbarkeit enthält – ein Begriff, der als solcher Heterogenes nicht zusammenführt, sondern Zwischenräume, Passagen, Vernetzungen, Diskontinuität, Kontingenz und Bruchstellen verdeutlicht.“ Vgl. Roloff 2008, S. 17.

¹⁸³ Wolf 2008c, S. 252. „Semiotische Komplexe“ sind dabei „objects that are linked or characterised by intermediality“. Vgl. ebd. Die Stärke dieser umständlichen Formulierung liegt dabei darin, dass auch weniger klassische Einzelmedien wie Performance oder Installationen inbegriffen sind.

¹⁸⁴ Vgl. Rajewsky 2007, S. 26.

¹⁸⁵ Wolf 2005, S. 84, Fußnote 3. Rajewsky führt dazu noch genauer aus: „[Mit Transmedialität][g]emeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘ bezeichnen könnte, wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.“ Vgl. Rajewsky 2002, S. 12f.

¹⁸⁶ Wolf 2008a, S. 324.

¹⁸⁷ Vgl. dazu insbesondere den wegweisenden Aufsatz *Toward a Transmedial Narratology* von Herman. Vgl. Herman 2004.

dann vor, wenn es eine erzählerische Vermittlerinstanz gibt.¹⁸⁸ Aber auch sehr weitgreifende Definitionen, wie sie beispielsweise bei Fludernik zu finden sind, werden von Vertretern der transmedialen Erzähltheorie abgelehnt.¹⁸⁹ Dies begründet sich möglicherweise darin, dass der Aspekt der medienspezifischen Repräsentation schwer fassbar wird, wenn Narration beispielsweise allein über Erlebnishaftigkeit definiert wird.

Ein vielversprechender Versuch, den Begriff der Narration neu zu fassen, findet sich bei Ryan.¹⁹⁰ Anknüpfend an die kognitive Wende in der Narratologie begreift er Narration als Repräsentation und nicht als sprachlich Vermitteltes.¹⁹¹ Narrativität, also die Eigenschaft, Geschichten hervorbringen zu können, ist demzufolge ein dem Medium inhärentes Potenzial und nicht von einer erzählenden Instanz abhängig. Über die im Objekt verwirklichten narrativen Stimuli aktiviert der Rezipient narrative Schemata und konstruiert mit deren Hilfe ein mentales Bild: die Narration. Narration liegt aber nur dann vor, wenn das so konstruierte mentale Bild bestimmte Eigenschaften aufweist.¹⁹² Phänomene, die diesen aufgestellten Kriterien nicht oder nur teilweise entsprechen, sind demnach entweder von geringer Narrativität oder gar nicht narrativ. Dieser Ansatz trägt der hier bereits vorgestellten Idee Rechnung,¹⁹³ dass sich narrative Strategien auch im Alltag und jenseits einer intendierten Darstellung von Narration wiederfinden lassen.

Über das Konzept der graduellen Ausprägung von Narration wird im Diskurs gleichzeitig der Eigenanteil des Rezipienten angesprochen. Auslassungen bzw. Leerstellen können diesen veranlassen, eine fragmentarische Narration gedanklich zu vervollständigen. Dank dieser Konstruktion wird aber auch der medienvergleichende Anspruch der transmedialen Erzähltheorie eingelöst. Medien werden entsprechend der notwendigen Ergänzungsleistung vom Betrachter geordnet. Demnach gilt das erzählervermittelte fiktive Erzählen als hochgradig narrativ. Das Bild dagegen zählt zu den narrationsindizierenden Medien, fordert also einen ausgeprägten Anteil an eigenständiger Narrativierung durch den Betrachter.¹⁹⁴

Überlegungen im Rahmen der transmedialen Erzähltheorie zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie Möglichkeiten und Grenzen visueller Narration erstmals konkret auszuloten versuchen. Zu nennen sind hier Arbeiten von Wolf, Ryan, Scheuermann und Ewert.¹⁹⁵ Auch in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*¹⁹⁶, einem Standardwerk der Narratologie, sind Einträge zum Thema *pictorial narrativity*¹⁹⁷ und *visual narrativity*¹⁹⁸ zu verzeichnen. Dass der Stellenwert des Bildes aber auch in der transmedialen

¹⁸⁸ Vgl. dazu genauer Ryan 2005, S. 2.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 4.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. z. B. ebd., S. 6-9. In ähnlicher Form auch in Wolf 2002, Rajewsky 2007 und Herman 2004.

¹⁹² Vgl. Ryan 2005, S. 4.

¹⁹³ Vgl. Kapitel 2.2.2.

¹⁹⁴ Vgl. z. B. Wolf 2002, S. 96.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. 2002, 2005, 2011 sowie Ryan 2003, 2004b und Scheuermann 2005, 2010 und ebenfalls Ewert 2004.

¹⁹⁶ Herman/Jahn/Ryan 2008.

¹⁹⁷ Wolf 2008b.

¹⁹⁸ Bal 2008.

Erzähltheorie noch unterschätzt wird, zeigt Nicole Mahnes Überblicksdarstellung *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*¹⁹⁹. Hier werden den Medien Roman, Comic, Film, Hörspiel und Hyperfiktion je eigene Kapitel gewidmet, das Bild bleibt jedoch unberücksichtigt.

Die Durchsicht der Beiträge zur transmedialen Erzähltheorie hat insgesamt gezeigt, dass besonders Wolfs Aufsatz *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*²⁰⁰ für diese Arbeit von grundlegender Bedeutung sein muss. Denn Wolfs Skizze einer intermedialen Erzähltheorie stellt den bislang einzigen stringenten Theoriebildungsversuch dar, der das Bild mit seinen besonderen narrativen Eigenschaften mit einzuschließen vermag. Aus diesem Grunde soll Wolfs erzähltheoretisches Modell nun ausführlich vorgestellt werden.

2.4 Modell einer transmedialen Erzähltheorie nach Wolf

Im Aufsatz *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*²⁰¹ entwirft Wolf das Modell einer intermedialen, oder genauer: transmedialen Erzähltheorie. Das Modell fußt auf einer Reihe von Vorannahmen, die die Ausgestaltung der gesamten Theorie bestimmen. Eine wichtige Grundlage bildet die Schematheorie.²⁰² Die Organisation von Wissensbeständen wird demnach in Form von Schemata angenommen. Diese beschreibt Wolf als stereotype verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuernde Konzeptensemble, das medienunabhängig seien und somit in verschiedenen Medien realisierbar. Ebenso könnten sie auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden.²⁰³ Als Sonderformen dieser Schemata nennt er „handlungs- und situationszentriert[e] Schema[ta]“²⁰⁴, die er als *Skripte* bezeichnet, und „rahmenanzeigend[e] Signal[e]“²⁰⁵, die er *Rahmungen* nennet. Ein wichtiger, von ihm aus der Schematheorie aufgegriffener Gedanke ist der, dass Schemata immer auch *terminals* oder *slots* aufweisen. Diese Leerstellen werden im Rezeptionsprozess mit Inhalten gefüllt, wobei diese Inhalte bestimmten, der Situation geschuldeten Eigenschaften genügen müssen.²⁰⁶ Ausgangspunkt ist daher auch bei Wolf die Zentrierung um einen Rezipienten und dessen möglichen kognitiven Prozesse. Da Schemata im Sinne der Schematheorie immer stereotype Situationen repräsentieren, ist es wenig verwunderlich, dass Wolf sich zusätzlich auf die Prototypentheorie bezieht. Genauer orientiert er sich im Rahmen der Bestimmung wesentlicher Merkmale des Narrativen am stereotypen Erzählen. Das literarische, fiktive Erzählen nimmt er dabei als prototypisch an.

¹⁹⁹ Mahne 2007.

²⁰⁰ Wolf 2002.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Als Spielart der Rezeptionstheorie fand sie ihren Ursprung unter anderem in der Kognitionspsychologie und in der Forschung zur Künstlichen Intelligenz beispielsweise von Schank und Abelson. Vgl. Kapitel 2.2.1.

²⁰³ Vgl. Wolf 2002, S. 29.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd. In diesem Sinne wäre ein Buchtitel wie „Grimm's Märchen“ eine Rahmung, die Rezipienten anzeigt, dass sie in der Lektüre der im Band enthaltenen Texte stets das Schema „Märchen“ aufrufen müssen.

²⁰⁶ Vgl. auch Strasen 2008. Hier findet sich ein umfassender Überblick zur Schematheorie, so auch über Ursprünge und Weiterentwicklungen. Eine Kurzdarstellung liefert dagegen Young. Vgl. Young 2008.

Aus diesen Vorannahmen entwickelt Wolf ein Erklärungsmodell, das es erlaubt, unterschiedliche mediale Realisationen von Erzählung zu analysieren und, auch medienübergreifend, zu vergleichen. Da es sich insgesamt um ein komplexes wie abstraktes Gefüge aus Begrifflichkeiten handelt, soll zunächst ein Beispiel gegeben werden, anhand dessen ein möglicher Rezeptionsprozess eines fiktiven Rezipienten skizziert wird. Wolfs Modell soll in einem zweiten Schritt vorgestellt werden, wobei das Rezeptionsbeispiel der Veranschaulichung dient.

2.4.1 Little Nemo in Slumberland – ein Rezeptionsbeispiel

Als Beispiel dient hier eine farbige Fläche (Abb. 10), die, in unterschiedliche Felder gegliedert, neben einer Vielzahl von visuellen Details, auch Textelemente enthält. Das Bildbeispiel trägt den Titel *Little Nemo in Slumberland* und ist einem gleichnamigen Sammelband von Comics des Autors Winsor McCay aus den Jahre 1905 bis 1907 entnommen.²⁰⁷

Erster Impuls der hier skizzierten beispielhaften Rezeption ist der Wunsch, die Vielzahl von Bild- und Textelementen zu ordnen und in plausible Sinnzusammenhänge zu bringen. Allerdings geht es nicht darum, eine eingehende Farb- und Formbetrachtung der vorliegenden Bildfläche zu unternehmen. Denn tatsächlich geben die äußeren Rahmenbedingungen die Art der Rezeption vor. Informationen, die außerhalb des Bildbeispiels liegen, lenken also den Blick. Im vorliegenden Fall werden diese Informationen zwar nicht direkt über den Titel des Sammelbandes vermittelt, dafür heißt es aber gleich im ersten Satz der Einleitung des Herausgebers Richard Marschall: „Nach Ansicht vieler Kritiker ist Little Nemo in Slumberland die großartigste Comic-Serie, die je geschaffen wurde.“²⁰⁸ Das große, flache Format des Bandes unterstützt die Vermutung, dass es sich um einen Comic handelt.

Auch ein flüchtiger Blick auf werkinterne Aspekte trägt dazu bei, dass unser Rezipient eine comictypische Lesart anstrengt. Hier sind vor allem die charakteristische Teilung der Buchseite in Bildfelder zu nennen, die auffällige Wiederholung zentraler Figuren und Objekte über mehrere Bildfelder hinweg und die Integration von Textbausteinen mithilfe von Sprechblasen. Am Anfang der Rezeption steht damit eine Erinnerungsleistung, die die Auswahl eines erlernten kognitiven Prozesses darstellt, der am wahrscheinlichsten für die Navigation durch die Fülle von Informationen hilfreich sein wird. Zusammengenommen führt dies zu einer Fixierung des Bildfeldes oben links.

Erkennbar ist hier eine Szene aus fünf Figuren. Sie befinden sich unter dem nächtlichen Sternenhimmel auf einem von einer Steinbrüstung umsäumten Platz. Ein kleiner Junge steht links im Bild, ein grün gekleideter Mann beugt sich zu ihm hinunter, während zwei andere, ebenfalls grün gekleidete Männer die obere Hälfte einer großen roten Kugel in die Höhe halten. Sie scheinen damit einem kleinen Mädchen den Einstieg in die untere Halbkugel zu ermöglichen. Unterdessen ermahnen sie den kleinen Jungen dazu, sich zu beeilen. Schon

²⁰⁷ Vgl. McCay/Marschall 1989 [1905-1907], S. 69.

²⁰⁸ Ebd., S. 5.

das erste Bildfeld erlaubt also den Einstieg in eine vorstellbare und miterlebte Welt, denn gegeben ist eine zeitliche und räumliche Verortung, so wie verschiedene, miteinander interagierende Figuren sichtbar sind, denen menschenähnliche Eigenschaften zugeschrieben werden können. Die inhaltlichen Grundbausteine einer Geschichte sind damit vorgestellt, wodurch die Vermutung, die schon aus den comictypischen Rahmungen hervorgeht, verstärkt wird: Die Informationen der folgenden Bildfelder könnten hieran anschließen und sich zu einer Geschichte fügen.

Auf dieser Grundlage wird nun das rechts angrenzende Bildfeld betrachtet. Dank der Vorerfahrung findet nun eine kognitive Ergänzungsleistung statt, nach der angenommen wird, dass das nächste Bildfeld ein unmittelbar anschließendes Ereignis zeigt. Gestützt wird diese Vermutung durch Wiederholungen einzelner Details und Objekte. So werden zum einen der nächtliche Sternenhimmel und der gelbe Platz wiederholt, zum anderen auch die drei grün gekleideten Männer und die rote, nun geschlossene Kugel. Eine weitere Ergänzungsleistung richtet sich auf eine Zusammenhangsbildung zwischen beiden Bildern, da auch der Teil der Handlung, der visuell ausgespart wurde, gedanklich ergänzt wird. In der Vorstellung unseres Rezipienten steigt der kleine Junge in der Zwischenzeit ebenfalls in die Kugel, die dann von den grünen Helfern geschlossen und zu dem nun sichtbaren grauen Rohr transportiert wurde. Das Gesicht des Jungen, welches gut erkennbar im Fenster der Kugel erscheint, bestätigt diese Annahme.

Spätestens im vierten Bild wird deutlich, dass es sich um eine Reise zu einem König handelt, wobei die rote Kugel das Gefährt ist, mit dem die beiden Kinder dort hingelangen möchten. Das Ziel der vorangegangenen Handlungen tritt also hervor und verbindet thematisch die vorangegangenen und möglicherweise auch kommenden Bilder. Die Bildergeschichte gewinnt sogleich an Erzählwürdigkeit, denn es bleibt offen und damit spannend, ob den Kindern ihre merkwürdige Reise gelingen wird oder ob sie in unvorhergesehene Zwischenfälle verwickelt werden. Schließlich kann mithilfe des vorletzten Bildes auch eine Vermutung über den Grund dieser Reise angestellt werden. Die Äußerung des kleinen Mädchens, „DAS IST PAPAS PRIVATPALAST, WO DAS GARTENFEST STATTFINDEN WIRD. SCHAU!“, lässt annehmen, dass der Reise eine Einladung des Königs vorausgegangen ist. Das letzte Bildfeld hingegen stellt einen deutlichen Bruch mit der bisherigen Geschichte dar. Die zeitliche und räumliche Situation verändert sich stark, es scheint sich nunmehr um einen frühen Morgen und um das Kinderzimmer des kleinen Jungen Nemo zu handeln und nicht um ein nächtliches, königliches Gartenfest am Hofe. Da sich die vorangegangenen Bilder allerdings leicht zu einer kohärenten Geschichte zusammenfügen ließen, ist nun der Wunsch groß, diesen Bruch mit einer plausiblen Erklärung zu überbrücken. Es liegt nahe, dass die Geschichte zu einer Reise im Traum wird, aus dem Nemo von seinem Vater unsanft geweckt wurde.

2.4.2 Die These vom Narrativen

Ausgangspunkt der Rezeption von *Little Nemo in Slumberland* für den Rezipienten war die Auswahl eines geeigneten Schemas, mit dem ihm das Verstehen der Vielzahl von Informationen ermöglicht wurde. Das

ausgewählte Schema war auf die Konstruktion einer kohärenten Geschichte ausgerichtet und nicht etwa auf die Analyse von Form und Farbe. Zwar richtete es sich auf Comics im Besonderen. Es kann aber als Konkretisierung einer allgemeineren Form desjenigen kognitiven Schemas gesehen werden, welches Wolf das Narrative nennt. Dieses Schema stellt den Kern seines Modells dar. Das Narrative definiert sich dabei als

kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der frame theory [...], d.h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann.²⁰⁹

Das Besondere dieser Definition ist, dass das Narrative nicht in seiner medialen Realisierung angesiedelt wird, sondern in einem kognitiven Schema. Dieser Ansatz erlaubt es, ein Hauptanliegen der transmedialen Erzähltheorie einzulösen, also verschiedene mediale Realisierungen zueinander in Relation zu setzen und damit erzähltheoretisch fassbar und vergleichbar zu machen. Auch lassen sich so erzählerische Realisationen einbeziehen, die nicht auf das Prinzip des erzählvermittelten Erzählens zurückgreifen, wie es etwa im Bild gegeben ist. Im Ganzen wird so eine mediale Öffnung erreicht.²¹⁰

Wie diese Definition selbst schon vermuten lässt, positioniert sich Wolf damit zwischen zwei erzähltheoretischen Extrempositionen, die ihrerseits einer gewissen Tradition in der Narratologie folgen. Indem er annimmt, dass das Narrative grundsätzlich ein medienunabhängiges kognitives Schema darstellt, lehnt er einerseits ab, das Narrative auf rein epische, fiktive Literatur zu beschränken. Andererseits zieht er gleichzeitig die gegenteilige Extremposition in Zweifel, nach der das Narrative schlicht allgegenwärtig ist und damit ununterscheidbar vom Nichtnarrativen.²¹¹

Deutlicher wird der Aspekt, nach dem das Narrative zwar ein weitreichendes, aber nicht allumfassendes Schema des Verstehens und der Kommunikation ist, mit Wolfs Einführung der Begriffe Rahmung und Stimuli, die ebenfalls der Schematheorie entlehnt sind. Wolf nimmt an, dass nicht jedes Verstehensproblem einen Rezipienten veranlasst, das kognitive Schema des Narrativen auszuwählen. Erst das Werk selbst gibt Hinweise darauf, dass dieses Schema geeignet sein könnte, und zwar in Form von werkseitigen Rahmungen und Stimuli.

In *Little Nemo in Slumberland* gaben zunächst äußere Rahmungen wie Format, Name des Autors und die einführenden Worte Hinweise darauf, dass es sich um einen Comic handelte, eine Verstehensleistung hin zu einer Geschichte also erwünscht sei. Noch deutlicher haben werkseitige Stimuli auf diese Leseanweisung hingedeutet: die typische Teilung der Bildfläche in Bildfelder, die Wiederholung von Objekten und Figuren

²⁰⁹ Wolf 2002, S. 29.

²¹⁰ Vgl. dazu auch ebd., S. 31.

²¹¹ Hier ergäbe sich, wie Wolf auch selbst zu bedenken gibt, ein methodisches Problem. Denn nur über eine Unterscheidbarkeit zum Nichtnarrativen kann das Narrative theoretisch und praktisch handhabbar werden. Dieses wird zwar weniger deutlich über die Definition des Narrativen. Wolf führt diesen Gedanken aber ausführlich in seinem Beitrag aus. Vgl. ebd., S. 27-31.

sowie die für den Comic besonders spezifischen Sprechblasen. Die Narrativierung der gesamten Bildfläche, also die Interpretation des Werkes in Form einer Geschichte, erfolgte damit ähnlich wie in Comics, die der Rezipient vorher schon erfolgreich narrativiert hatte. Die erste vorhandene Leerstelle, der Beginn der Geschichte, konnte daher ohne Probleme aufgefüllt werden, denn in westlichen Comicerzählungen beginnt diese üblicherweise oben links. Das Schema des Narrativen dient also von Beginn an zur *Navigation* im Rezeptionsprozess,²¹² um vorhandene Leerstellen auffüllen und ein kohärentes Gesamtbild erzeugen zu können.

Obwohl das Narrative nicht für jede Verstehensleistung von Bedeutung ist, ist es doch ein besonders naheliegendes Schema, weswegen Rahmungen und Stimuli nicht besonders stark ausgeprägt sein müssen, um das Schema zu aktivieren. Auch erklärt sich so die Vielgestaltigkeit medialer Realisationsmöglichkeiten. Wolf begründet diese Annahme mit der fundamentalen Bedeutung, die das Narrative für menschliche Bedürfnisse habe. Es stelle insgesamt eine vertraute und hochgradig funktionale kognitive Methode dar, die drei verschiedene Funktionen erfülle. An erster Stelle sei die sinnstiftende Funktion zu nennen, der gemäß das Narrative erlaube, „zeitlichem Erleben und der Erfahrung von Wandel Kohärenz und Kommensurabilität [zu] verleihen“²¹³. Diese Funktion erfülle das Narrative nicht nur für Artefakte, sondern auch zur Konstituierung von Zeit- und Identitätskonzepten.²¹⁴ Zweitens komme dem Narrativen eine „repräsentierende und (re-)konstruierende“²¹⁵ Funktion zu, insofern Repräsentationen Welterleben vergegenwärtigten und veranschaulichten. Demgegenüber ziele die dritte, „kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion“²¹⁶ auf das Bedürfnis des Menschen nach Miterleben und nach der Erweiterung des eigenen Erlebnishorizonts.²¹⁷

2.4.3 Der Hang zum Narrativen – Narrativität

Die Wahrscheinlichkeit, mit der das kognitive Schema des Narrativen vom Rezipienten ausgewählt wird, kann variieren, da dies von der Ausprägung werkseitiger Rahmungen und Stimuli abhängt. Einzelne Werke regen unterschiedlich stark dazu an, das Schema zu aktivieren, zum einen aufgrund inhaltlicher Gegebenheiten, zum anderen angesichts ihrer sehr unterschiedlichen medienspezifischen Möglichkeiten. Diese Fähigkeit des Werkes, das Narrative zu evozieren, nennt Wolf Narrativität.²¹⁸ Mit diesem Begriff bindet er die kognitionswissenschaftliche Ausgestaltung seiner Theorie an eine transmediale Perspektive an. Obwohl er, wie oben dargelegt,²¹⁹ eine medienübergreifende Relevanz des Narrativen annimmt, geht er davon aus,

²¹² Ebd., S. 30. Wolf spielt damit auf den Umstand an, dass das Aufrufen eines Schemas eine bestimmte Erwartungshaltung mit sich bringt, die die Wahrnehmung leitet und sich aus Vorerfahrungen speist.

²¹³ Ebd., S. 32.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 32f.

²¹⁵ Ebd., S. 33.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 32f.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 38. Etwas unklar ist hierbei, inwiefern Abweichungen von der zugrundeliegenden Geschichte zulässig sind.

²¹⁹ Vgl. hierzu die Definition des Narrativen, Kapitel 2.4.2.

dass unterschiedliche Medien zu unterschiedlichen Graden von Narrativität fähig sind. Das prototypische, literarische Erzählen weist ihm zufolge den höchsten Grad der Narrativität auf, während Einzelbilder lediglich narrationsindizierend und musikalische Werke nur quasinarrativ wirken können.²²⁰ Im Begriff der Narrativität verbirgt sich damit nichts Geringeres als eine erste erzähltheoretische Systematisierung verschiedener Medien nach dem Möglichkeitsgrad der Narrativität.

Little Nemo in Slumberland, könnte man folglich meinen, weist einen höheren Grad von Narrativität auf. Ein typischer Rezipient wird ohne Umschweife versucht sein, die Einzelbilder zu einer kohärenten Bildergeschichte zu vereinen, selbst dann, wenn die Brüche zwischen ihnen so gravierend ausfallen wie im Übergang vom vorletzten zum letzten Bild, sodass eine übergreifende Umdeutung der bisherigen Rezeption nötig wird. Die fiktive Reise des kleinen Nemo muss an dieser Stelle zu einem realen Traum uminterpretiert werden, um eine kohärente Interpretation der gesamten Bildfläche zu ermöglichen.²²¹

2.4.4 Typische Merkmale des Erzählens – Narreme

Wolf begründet seine Einschätzung zum unterschiedlichen narrativen Potenzial über einen weiteren zentralen Begriff: den des Narrems. Über die Orientierung an der Prototypentheorie ermittelt er eine Reihe von Merkmalen, die typische Geschichten aufweisen. Je leichter das Werk die rezipientenseitige Konstitution dieser Merkmale zulässt, umso deutlicher wird sein narrativer Charakter. Narreme, die typischen Grundbausteine von Erzählung, sind somit für die Analyse der Narrativität von Bedeutung. Denn je nach Ausprägung der verschiedenen Narreme begründen sich die Nähe zum prototypischen Erzählen und der Grad der Narrativität.²²²

Nach Wolf kann so auch der Narrativitätsgrad eines Mediums bestimmt werden, denn einzelne Narreme lassen sich je nach Medium nur begrenzt oder gar nicht verwirklichen. Inwieweit einzelne Narreme nicht oder nur unzureichend eingelöst werden können, skizziert er in seinem Aufsatz exemplarisch für die Malerei und die Musik. Gleichzeitig zieht er den Schluss, dass Narreme nicht zur Gänze vorliegen müssen, soll dem Narrativen medienübergreifende Relevanz verliehen werden. Einige Narreme sind von geringer Bedeutung und verstärken Narrativität lediglich. Auch ist der Rezipient aufgrund unterschiedlichster Vorerfahrungen in der Lage, einzelne fehlende Narreme gedanklich zu ergänzen.

Konkret unterscheidet Wolf qualitative, inhaltliche und syntaktische Narreme.²²³ Qualitative Narreme stellen die Grundqualitäten dar, die typisches Erzählen gemeinhin aufweist und die zugleich die Hauptfunktionen des Narrativen erfüllen. Typisches Erzählen weist demnach eine Sinndimension sowie

²²⁰ Vgl. *Schema 3: Narratives Potential unterschiedlicher Medien* in ebd., S. 96.

²²¹ *Little Nemo in Slumberland* bietet damit ein anschauliches Beispiel für den recency-Effekt. Vgl. dazu Kapitel 2.2.1.

²²² Vgl. ebd., S. 43f.

²²³ Vgl. ebd., S. 44-51.

Darstellungsqualität und Erlebnisqualität auf.²²⁴ Inhaltliche Narreme, also Stimuli, die Mindestanforderungen an den Inhalt des Werkes stellen, sind dagegen Zeit, Ort, Handlung und ein anthropomorphes Wesen,²²⁵ das

wesentliche Merkmale des Menschen, insbesondere die Fähigkeit zum (Sprach-)Handeln, Denken, physischen und psychischen Leiden und Reagieren, besitz[t], aber in manchen Fällen auch in nicht-menschlicher Form in Erzählwerken erscheinen [kann].²²⁶

Im Beispiel des Comics von Winsor McCay werden alle inhaltlichen Narreme schon im ersten Bild konkretisiert. Der nächtliche Sternenhimmel und die steinumrandete Plattform verorten die Szene in zeitlicher und räumlicher Hinsicht. Auch die Figuren werden sogleich als anthropomorphe Wesen herausgestellt, indem sie über Haltung und Mimik aufeinander Bezug nehmen und nicht zuletzt auch über Sprechblasen animiert werden. Der in das Bild eingearbeitete Bildtitel suggeriert die Zentrierung um eine anthropomorphe Figur an einem ganz bestimmten Ort: um den kleinen Nemo im Schlummerland.

Spätestens aber im Übergang vom ersten zum zweiten Bild zeigt sich, dass zur Narrativierung noch weitere Narreme notwendig sind, nämlich solche, die aus isolierten Vorstellungsinhalten, wie sie Zeit, Ort und Figur zunächst darstellen, eine zusammenhängende Geschichte werden lassen.²²⁷ Dazu unterscheidet Wolf eine Reihe syntaktischer Narreme.²²⁸ Das Narrem der Chronologie richtet sich auf die Verknüpfung einzelner Sachverhalte in zeitlich chronologischer Reihenfolge. Im Beispielcomic bestärken vor allem die ausgeprägten Leseanweisungen hin zu einer comictypischen Narrativierung dieses Narrems. Der Rezipient hat gleich im Übergang vom ersten zum zweiten Bildfeld einen chronologischen Ablauf vermutet, wie er für Comics typisch ist. Diese Vermutung fand seine unmittelbare visuelle Bestätigung, denn das nachfolgende Bild konnte ohne Probleme als Folgeszene gelesen werden – wie auch diejenigen Handlungen, die in der Zwischenzeit erfolgt sein mussten, ohne Schwierigkeiten ergänzt werden konnten. Unterstützung erhält dieses Narrem über ein weiteres: das der Wiederholung. Schon mit einem oberflächlichen Blick auf die gesamte Bildfläche des Comics fallen Wiederholungen ins Auge, besonders die große, rote und mit weißen Sternen besetzte Kugel. Einzelne Elemente der Erzählung werden also als ähnlich oder identisch erlebt, womit die chronologische Entwicklung der Geschichte erst erfahrbar wird.

Grundsätzlich sind damit die Voraussetzungen für weitere wichtige Elemente einer typischen Geschichte geschaffen. Denn ein weitergehendes Verstehen wird sich nicht allein auf die Kenntnisnahme eines chronologischen Handlungsablaufes beschränken, sondern nach einem Sinn fragen, der die Handlungen erklärt. Demnach kommen auch Zielrichtung und Ursache der Handlungen mit ins Spiel oder, mit den Worten Wolfs, die Narreme Teleologie und Kausalität. Spätestens im vierten Bild des Comics wird deutlich, was vorher

²²⁴ Vgl. ebd., S. 44f.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 45.

²²⁶ Ebd., S. 45, Fn. 47.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 47.

²²⁸ Die nun folgenden Inhalte der syntaktischen Narreme finden sich in ebd., S. 47-51.

schon vermutet werden konnte. Der kleine Nemo und die Prinzessin verfolgen das Ziel, zum Vater des Mädchens, dem König, zu gelangen. Auch über die Ursache lassen sich leicht Vermutungen anstellen, denn die Reise wird wahrscheinlich aufgrund einer Einladung zum königlichen Gartenfest stattfinden.

Die spezifische Ausgestaltung dieser Reise trägt wiederum zu einem weiteren Narrem bei, das den Prozess der Narrativierung stark befördert. Denn mit der Tellability, also der empfundenen Erzählwürdigkeit der Geschichte, steigt auch die Bereitschaft des Rezipienten, die zum Teil komplexen kognitiven Prozesse zu durchlaufen und möglicherweise auch Leerstellen zu füllen, die nicht als trivial erlebt werden. Im Beispiel der Geschichte des kleinen Nemo zeigt sich diese Tellability zunächst darin, dass es sich um eine durchaus untypische Reise handelt. Das Gefährt der roten Kugel schwebt wie durch Geisterhand zielsicher durch den Raum und öffnet sich dann wie von selbst zum richtigen Zeitpunkt. Auch die Tatsache, dass die beiden Kinder ohne Begleitung eine derart weite Strecke durch den Weltraum zurücklegen, erscheint ungewöhnlich, sodass der Leser nun mit Spannung das weitere Geschehen verfolgen will. Eine solche Konstruktion wirkt zugleich unterstützend auf die Offenheit der Geschichte für alternative Handlungsverläufe. Da es sich nicht um eine alltägliche Reise handelt, kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine Vielzahl von Schwierigkeiten die Reise behindern oder beenden werden. Diese Art der Realisation einer Geschichte, die immer auch alternative Geschehensverläufe zulässt, wird in der Narratologie als *disnarrated elements* begrifflich gefasst.²²⁹

Little Nemo in Slumberland vollzieht im letzten Augenblick eine deutliche Wendung, anhand derer das letzte der syntaktischen Narreme veranschaulicht werden kann. Unter Berücksichtigung der übrigen Narreme lässt sich unter anderem das übergeordnete Thema der Geschichte identifizieren, das der abenteuerlichen Reise in einer fiktiven, aber vorstellbaren Welt. Wolf fasst dies mit dem Narrem der thematischen Einheitsstiftung. Diese muss mit Blick auf das letzte Bild der Bildreihe signifikant geändert werden. Nun wird die Geschichte zu einem Traum, aus dem Nemo von seinem Vater unsanft geweckt wird.

2.4.5 Zusammenfassende Präzisierung – eine Definition des Erzählens

Narreme und rezipientenseitig nötige Anteile der Narrativierung stehen Wolf zufolge in einem antiproportionalen Verhältnis. Je deutlicher die Narreme in einem Werk ausgeprägt sind, desto weniger Leerstellen müssen vom Rezipienten aufgefüllt werden. Konkretisierungen des Comics, zumeist über den Text der Sprechblasen, geben eindeutig Aufschluss über einzelne Narreme, wie beispielsweise das Thema, den Zweck der Reise und die Reihenfolge der Szenen. Die Ursache der Reise wird allerdings nicht spezifiziert. Eine rezipientenseitige Narrativierung kann diese Leerstelle jedoch plausibel füllen, zum Beispiel über die Vermutung, dass der König zum Gartenfest eingeladen hat. Einzelne Narreme lassen sich also rezipientenseitig ergänzen. Demnach vermögen auch Artefakte, die einzelne Narreme wenig oder gar nicht einlösen, Geschichten hervorzubringen.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 50.

Einige Narreme sieht Wolf allerdings als notwendige Bedingung für die Applikation des narrativen Schemas, nicht zuletzt, um eine Abgrenzung zum Nichtnarrativen zu ermöglichen. Er führt diese Narreme zu einer Minimaldefinition des Erzählens zusammen. Ein Werk kann demzufolge nur dann als narrativ gelten, wenn zum einen die inhaltlichen Narreme als „Grundelemente einer narrativen Welt“²³⁰ erkennbar sind – also Zeit, Ort, Handlung und Figur – und zum anderen das syntaktische Narrem der Chronologie präsent ist. Zusätzlich fordert Wolf die Präsenz der Narreme Teleologie oder Kausalität, also mindestens eine „Erklärungsmöglichkeit zeitlicher Progression“²³¹, die alternative Handlungsverläufe zulässt. Erzählen definiert sich folglich als

Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbaren Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.²³²

2.4.6 Wolfs Modell als Instrument

Grundsätzlich liefert Wolf mit seiner transmedialen Erzähltheorie ein Modell, welches nachvollziehen lässt, wie und warum ein Werk narrativ gelesen wird und welche Aspekte unterstützend auf den Prozess der Narrativierung wirken. Wie am Beispiel des *Little Nemo in Slumberland* deutlich wurde, kann mithilfe des Modells auch nachgezeichnet werden, wie komplex die kognitive Eigenleistung des Betrachters ist und dieserart die Annahmen der kognitiven Erzähltheorie festigen. Zudem zeichnet sich Wolfs Theorie dadurch aus, dass sie ein vielversprechendes Analyseinstrument für unterschiedliche mediale Realisierungen darstellt. So wird auch der Anspruch, das Narrative transmedial zu untersuchen, eingelöst. Im Übrigen können mit Wolfs Modell Aussagen über die Narrativität verschiedener Werke in medienvergleichender Hinsicht konkret angestrengt werden, indem die Ausprägung der verschiedenen Narreme analysiert wird.

Für ausgewählte Malereien zeigt Wolf selbst anschaulich auf, wie hoch der Anwendungsbezug seiner Theorie ist. Er führt detailliert aus, welche Narreme im jeweiligen Werk präsent sind und welche Narreme medienbedingt eine eher schwache Ausprägung finden. Neben Wolf stellt auch Barbara Scheuermann einen solchen Bezug her, und zwar in ihrer Untersuchung der Erzählstrategien in den Werken William Kentridges und Tracy Emins.²³³ Und auch Ruth Reiche erörtert in ihrer Dissertation über den kinematografischen Raum die Bedeutung eines einzelnen Narrems für eine Videoinstallation von Eija-Liisa Ahtila.²³⁴ Im Hinblick auf den derzeitigen Forschungsstand gewinnt Wolfs Modell damit gleichfalls an Bedeutung, da seine Überlegungen bereits in einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung Anwendung gefunden haben.

²³⁰ Ebd., S. 51.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. Scheuermann 2005. Scheuermann analysiert hier ausgewählte Werke Kentridges und Emins hinsichtlich ihrer Ausprägung einzelner Narreme. Nähere Erläuterungen finden sich im Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

²³⁴ Vgl. Reiche 2015, insbes. S. 174.

3. Forschungsstand zur Bilderzählung

3.1 Annäherungen der Narratologie

Spätestens seit der mit der transmedialen Erzähltheorie verbundenen medialen Öffnung steht in der Narratologie außer Frage, dass Bilder am Erzählen beteiligt sein können. Besonders Film und Comic werden klar als Medien behandelt, die mit Bildern erzählen. Entsprechend gibt es sowohl zum Film als auch zum Comic eine Reihe narratologischer Veröffentlichungen.²³⁵ Auch Bilder wurden, wie bereits dargestellt, in der Narratologie als Forschungsgegenstand berücksichtigt. Vereinzelt Aufsätze in Sammelbänden mit zumeist medienvergleichendem Erkenntnisinteresse haben dazu beigetragen, Bilderzählung als Problemfeld zu verankern. Themen und Positionen ergeben sich dabei meist aus den augenfälligsten Unterschieden zu einem als typisch angenommenem, verbalem Erzählen. Wegweisende Veröffentlichungen sind vor allem im Rahmen der transmedialen Erzähltheorie entstanden, in ihnen wird Erzählung im Bild vornehmlich als Ausdruck transmedialer Eigenschaften von Narration vorgestellt. Zentrale Beiträge stellen der bereits ausführlich behandelte Aufsatz *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*²³⁶ von Werner Wolf sowie der von Marie-Laure Ryan herausgegebene Sammelband *Narrative across Media*²³⁷ dar.

Werner Wolf greift seine ausführlich notierten Überlegungen zur Bilderzählung im Rahmen weiterer Veröffentlichungen erneut auf. Zunächst sucht er die Tragfähigkeit seiner Gedanken anhand verschiedener Bildbeispiele zu demonstrieren.²³⁸ 2005 differenziert er dann Ansätze der transmedialen Erzähltheorie weiter aus, so etwa in *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*²³⁹. Hier skizziert er die transmediale Relevanz narratologischer Begrifflichkeiten am Beispiel der Metalepse unter anderem auch anhand von M.C. Eschers *Bildergalerie* (Abb. 11) und René Magrittes *Le Maître du plaisir* (Abb. 12).²⁴⁰ In einem

²³⁵ Eine zentrale Veröffentlichung zur Narration im Film liefert etwa David Bordwell mit *Narration in the Fiction Film*. Vgl. Bordwell 1985. Ein guter Kurzüberblick findet sich dagegen in Schmidt, eine Einführung in den aktuellen Forschungsstand gibt Kuhn. Vgl. Schmidt 2009 und Kuhn 2011. Narration im Comic behandelt ausführlich Schüwer. Hein, Hüners und Michaelsen haben eine anregende Aufsatzsammlung mit kunstgeschichtlichen Bezügen vorgelegt. Vgl. Schüwer 2008 und Hein/Hüners/Michaelsen 2002. Konzepte zum bewegten Bild (Film) oder zu Bilderserien (Comic) können an dieser Stelle nicht bedacht werden. Allerdings dürfte der Versuch, Überlegungen aus diesen Bereichen auch für unbewegte Einzelbilder fruchtbar zu machen, als vielversprechend gelten, so etwa Überlegungen zur Montage als Erzählung anstoßendes Prinzip. Dies muss jedoch, in Anbetracht des begrenzten Rahmens dieser Arbeit, weiterführenden Arbeiten zur Bilderzählung vorbehalten bleiben.

²³⁶ Wolf 2002.

²³⁷ Ryan 2004a.

²³⁸ Vgl. Wolf 2003 und 2004. Im Einzelnen behandelt Wolf die Arbeit *Het Sint Nicolaasfeest* (Abb. 13) von Jan Steet sowie einen Kupferstich von Richard Earlom (Abb. 14). Vgl. Wolf 2003, S. 190-192 und 2004, S. 92-103.

²³⁹ Wolf 2005.

²⁴⁰ Der Begriff der *Metalepse* wird von Wolf anhand von vier verschiedenen Merkmalen gefasst, die hier nicht näher erörtert werden sollen. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um einen erzähltheoretischen Begriff von längerer Tradition handelt, der im Groben die paradoxe oder konventionswidrige Vermischung verschiedener Erzählebenen bezeichnet. Vgl. ebd., S. 88-104. Darüber hinaus hat Wolf aufgezeigt, dass *Mimesis* ein Konzept darstellt,

jüngeren Beitrag zur nonverbalen Erzählung erweitert Wolf schließlich den Gegenstandsbereich der transmedialen Erzähltheorie, indem er über seine erzähltheoretische Betrachtung der *Laokoon-Gruppe* (Abb. 15) erstmals auch die Möglichkeiten skulpturalen nonverbalen Erzählens untersucht.²⁴¹

Auch Marie-Laure Ryan widmet sich dem Problem der Bilderzählung mehrfach. In ihrem Beitrag *On the Foundations of Transmedial Narratology*²⁴² diskutiert sie das Verhältnis von Sprache und Erzählung auch hinsichtlich der Frage nach den Möglichkeiten der Erzählung im Bild. Schärfer fasst sie die Bedeutung von Bilderzählung im transmedialen Kontext aber erst einige Jahre später in *Narration in Various Media*²⁴³, einem Artikel im *Handbook of Narratology*²⁴⁴. Eine hilfreiche Ergänzung aufgrund des Bezugs zu digitalen visuellen Erzählmedien stellt ihre zurzeit jüngste Veröffentlichung *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*²⁴⁵ aus dem Jahre 2010 dar.

Ryan und Wolf zählen insgesamt zu den prominentesten Vertretern innerhalb der Diskussion, nicht zuletzt weil sie das Verständnis von Bilderzählung über Einträge im *Handbook of Narratology*²⁴⁶ und der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*²⁴⁷ prägen. Ihre Arbeit wird durch eine Reihe von Aufsätzen anderer Autoren ergänzt, die das Problemfeld der Bilderzählung weiter ausdifferenzieren. Eine lose Aufzählung wäre an dieser Stelle jedoch nicht zielführend. Stattdessen soll versucht werden, einige Grundgedanken des Diskurses nachzuzeichnen, um ein systematischeres Bild des bisherigen Forschungsstandes vorzulegen. Insgesamt wird aber auch diese Herangehensweise keinen umfassenden Entwurf einer Bilderzähltheorie hervorbringen können, denn einige elementare methodische und inhaltliche Fragestellungen sind bislang unbeantwortet geblieben.²⁴⁸

3.1.1 Ausgangspunkte

Ein erster, ausführlicher Beitrag zur Bilderzählung stellt Wendy Steiners wegweisender Band *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*²⁴⁹ aus dem Jahr 1988 dar. Hier unternimmt die Autorin unter anderem den Versuch, die Bedeutung der Bilderzählung von der Romantik bis in die Moderne zu untersuchen:

welches sich transmedial fassen lässt und für alle darstellenden Medien relevant ist. Genauer lotet Wolf Anknüpfungsmöglichkeiten zu verwandten Konzepten wie Bildmedien, ästhetische Illusion und dem Narrativen aus. Vgl. Wolf 2013.

²⁴¹ Vgl. Wolf 2011. Ebenso in Wolf 2013.

²⁴² Ryan 2005.

²⁴³ Ryan 2009.

²⁴⁴ Hühn et al. 2009.

²⁴⁵ Ryan 2010.

²⁴⁶ Hühn et al. 2009.

²⁴⁷ Herman/Jahn/Ryan 2008.

²⁴⁸ Vgl. dazu Kapitel 4. Hier wird mit Blick auf die Fragestellung der Arbeit wenigstens exemplarisch deutlich, welche methodischen wie inhaltlichen Fragestellungen bislang unbeantwortet geblieben sind und im Vorfeld der erzähltheoretischen Analyse des Werkes Neo Rauchs der Klärung bedürfen.

²⁴⁹ Steiner 1988.

I hope to show that many of the traits producing strong literary narratives are the same as those producing strong pictorial ones, but that historical developments have made strongly narrative paintings extremely rare. It is not the medium of painting but its conventions that have reduced narrativity to an apparently peripheral concern for art historians.²⁵⁰

Ihre Vorstellung von Bilderzählung orientiert sich an damals etablierten Minimaldefinitionen von Narration.²⁵¹ Grundvoraussetzungen für eine Narration im Bild sind demnach, „that a subject be repeated from one moment to another; and that the subject be embedded in at least a minimally realistic setting“²⁵². Steiner bescheinigt Bildern insgesamt ein relativ großes narratives Potenzial. So kann sie zunächst sehr anschaulich am Bildmaterial nachweisen, dass Maler sich bereits im Mittelalter zahlreicher erzählerischer Strategien bedient haben, wie an späterer Stelle genauer darzustellen sein wird.²⁵³ In bestimmten Epochen sei dieses Phänomen aber geringer ausgeprägt, weil andere Ansprüche an das Bild gestellt worden seien, die mit vormals etablierten bild erzählerischen Strategien unvereinbar gewesen seien. So schließe etwa die Forderung der Renaissance nach Darstellungen ohne räumliche und zeitliche Brüche die Wiederholung eines Motives über verschiedene zeitliche Momente hinweg aus. In der Motivwiederholung aber sieht Steiner die Grundvoraussetzung für jedwede Bilderzählung. Folgerichtig schätzt sie die Möglichkeiten zur Narration im Bild in der Moderne als wesentlich größer ein, da diese wieder vermehrt Brüche und Diskontinuitäten zulasse.²⁵⁴

Emma Kafalenos führt die Gedanken Steiners in ihrem Aufsatz *Implications of Narrative in Painting and Photography*²⁵⁵ weiter. Sie erklärt, dass auch Bilder, die nur aus einer einzelnen Szene bestehen, narrativ sein können: „Fabula is created by the perceiver as a result of and during the process of perception. A painting or a photograph can reveal a fabula, through a sjuzhet that is compressed into a single scene.“²⁵⁶ Ihre Kritik gründet also vornehmlich auf einer der kognitiven Narratologie verpflichteten Vorstellung von Erzählung, da sie Erzählung erst durch den Rezeptionsprozess realisiert sieht. Genauer: Es müssen die im Syuzhet enthaltenen narrativen Implikationen erst vom Betrachter zu einer Fabula vervollständigt werden.²⁵⁷ Dies erweitert die Möglichkeiten zur Bilderzählung entscheidend, da die von Steiner geforderte Wiederholung des Motives und die Darstellung verschiedener Momente nicht mehr im sichtbaren Bild realisiert sein müssen, sondern auch durch den Betrachter gedanklich ergänzt werden können. Kafalenos' kognitivistisch motivierte Weiterentwicklung von Steiners Ansatz muss als exemplarisch für alle weiteren Arbeiten zur Bilderzählung

²⁵⁰ Ebd., S. 9.

²⁵¹ Nähere Erläuterungen finden sich in Kafalenos 1996, S. 61, Endnote 4.

²⁵² Steiner 1988, S. 2.

²⁵³ Vgl. Kapitel 3.2.

²⁵⁴ Vgl. Steiner 1988, S. 144f.

²⁵⁵ Kafalenos 1996.

²⁵⁶ Kafalenos 1996, S. 56.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 56.

gelten, denn nachfolgende Autoren knüpfen fortan das Verständnis von Bilderzählung eng an die Vorstellung, dass sich Erzählung erst im Rezeptionsprozess realisiert.

Ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt für Überlegungen zur Bilderzählung ist demgegenüber ein Gedanke, der von Steiner und Kafalenos übereinstimmend geäußert wird. Beide Autoren gehen davon aus, dass das narrative Lesen von Bildern seit jeher eine wichtige kulturelle Praxis darstellt, die Frage nach der Bilderzählung also ein grundlegendes Problemfeld bezeichnet.²⁵⁸ Ähnlich konstatieren dies auch Wolf und Lämmert.²⁵⁹ Tanja und Hilmar Frank konkretisieren den Gedanken, indem sie seine Relevanz für das Alltagsgeschäft der Kunstpraxis betonen:²⁶⁰

Freilich lehrt die Betrachtung der Kunst bis zum Ausgang des Barock, daß unbefangenen und mit viel Erfindungskraft erzählt wurde und daß die Erzählinhalte sich deutlich mit bestimmten Darstellungsformen bis hin zu fest umschriebenen Bildgattungen verbanden. All dies wurde aber nicht theoretisch formuliert, war vielmehr teils Werkstatterfahrung, teils Ergebnis einer sich unbewußt vollziehenden Traditionsauslese.²⁶¹

Arbeiten, die auf solchen Vorüberlegungen zu Möglichkeiten und Relevanz von Bilderzählung aufbauen, verfolgen meist einen medienvergleichenden Ansatz. Das bedeutet, dass Möglichkeiten und Grenzen einer Narration im Bild oft vor dem Hintergrund eines prototypischen textbasierten Erzählens diskutiert werden. Aus dieser Perspektive ergeben sich notwendig einige Aspekte, die das Problem der Narration im Bild systematisieren können.

3.1.2 Das Problem der Zeit in Bild und Bildreihen

Das Problem der Zeit im Bild rückt mit dem medienvergleichenden Interesse, wie es die transmediale Erzähltheorie kennzeichnet, zunächst in den Mittelpunkt derjenigen Beiträge, die die Bilderzählung weiter ausdifferenzieren. Aus Sicht der Narratologie muss man darin eine besonders naheliegende Fragestellung sehen, denn das vermeintliche Fehlen einer zeitlich strukturierten Handlung oder eines Ablaufs von Ereignissen bildet den augenfälligsten Unterschied zu allen anderen potenziell erzählerischen Medien.²⁶² In

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 56 und Steiner 1988, z. B. Kapitel 1 *Pictorial Narrativity*.

²⁵⁹ Vgl. Wolf 2002 und 2008b sowie Lämmert 1999. Über den Status einer Randbemerkung geht es allerdings nur bei Steiner und Frank/Frank hinaus. Vgl. Steiner 1988, Kapitel 1, und Frank/Frank 1999.

²⁶⁰ Bestätigt zeigt sich die Vermutung, dass Bilderzählung eine seit langem etablierte kulturelle Praxis sein könnte, auch darin, dass es in kunstwissenschaftlichen Beiträgen durchaus üblich ist, Begriffe wie *narrativ* zu verwenden, allerdings wenig theoretisch fundiert, wie seitens der Narratologie bemängelt wird. Vgl. u. a. Wolf 2002, S. 25, und Steiner 1988, S. 8.

²⁶¹ Frank/Frank 1999, S. 35.

²⁶² Wie eng Zeit und Narration in der Narratologie zusammengedacht werden, bemerken auch Weixler und Werner: „Erzählen gründet – die einschlägigen Definitionsversuche des Narrativen erreichen bei allen Kontroversen hierin weitgehend Übereinstimmung – auf der Sukzession von Ereignissen, die in einem grundlegenden Sinne dem Schema ‚dann und dann‘ folgen und die darüber hinaus durch kausale Verbindungen miteinander in Beziehung gesetzt werden können.“ Vgl. Weixler/Werner 2015, S. 5.

den stark reduzierten Möglichkeiten von Bildern, Verläufe und damit Zeit auszudrücken, wird in der Narratologie häufig der entscheidende Faktor gesehen, der das erzählerische Potenzial von Bildern mindert.²⁶³

Grundlagenarbeiten, die Zeit im Bild behandeln und besonders häufig in Aufsätzen zur Bilderzählung genannt werden, sind Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*²⁶⁴ sowie Áron Kibédi Vargas Beitrag *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*²⁶⁵.

Varga systematisiert in seinem Aufsatz zur visuellen Narrativität vier verschiedene Möglichkeiten, Zeitfluss und Zeit ins Bild zu bringen, und zwar hinsichtlich der Anzahl ihrer Szenen. Er unterscheidet pluriszenische Bildreihen, monoszenische Bildreihen sowie pluriszenische Einzelbilder und monoszenische Einzelbilder.²⁶⁶ Diese Unterscheidung in erzählerische Grundtypen hat einen wichtigen Beitrag zur Narratologie des Bildes geleistet. In der einschlägigen Literatur wird sie einerseits aufgegriffen, um eigene Gedanken zu ordnen.²⁶⁷ Andererseits kann über Vargas Unterscheidung bereits auf einem recht schematischen Niveau aufgezeigt werden, wie divers die Möglichkeiten sind, eine Geschichte im Bild festzuhalten, und zugleich, wie weit die Tradition der Bilderzählung zurückreicht.

So findet sich ein anschauliches Beispiel für eine pluriszenische Bildreihe in einer Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, in der Tapiserie *La Tenture de Saint Rémi*²⁶⁸. Sie zeigt auf zehn Wandteppichen verschiedene Themenkomplexe aus dem Leben des Heiligen Remigius von Reims mit insgesamt 40 Szenen. Dabei sind auch einzelne Wandteppiche pluriszenisch organisiert, das heißt, verschiedene Momente eines Lebensabschnittes werden in einem einzelnen Wandteppich zusammengebracht. So zeigt etwa der erste Wandteppich (Abb. 16), der die Geburt des Heiligen Remigius behandelt, oben links den blinden Eremiten Montain, dem im Traum die Geburt des Heiligen verkündet wird. Rechts oben hingegen erhalten die Eltern die Botschaft, und zentral im Bild ist die Geburt selbst zu sehen. Ihren Abschluss findet die Darstellung unten rechts in der ersten Wundertat des Heiligen, der Heilung des Eremiten von der Blindheit.²⁶⁹ Einem ähnlichen Prinzip folgt das pluriszenische Einzelbild – wie etwa Benozzo Gozzolis *Tanz der Salome* (Abb. 9) –, nur dass es als Einzelbild bereits die vollständige Arbeit darstellt. Hier werden typischerweise einander zeitlich nachgeordnete Szenen in einem

²⁶³ So resümiert beispielsweise Wolf in seinem Beitrag *Framing of Narrative in Literature and the Pictorial Arts*: „As was to be expected, we have seen that framings of narrative are possible in both literature and in the pictorial arts, since both media are capable of narrativity. However, it appears that in literature, the frame narrative can be elicited more quickly and more reliably than it is in pictures. The reason for this difference is arguably that narrativity in the pictorial arts, to the extent that it relies on temporality and causality as narratemes, can only be inferred. Because it cannot be represented directly, as in the temporal medium of literature, the pictorial arts' narrativity thus takes longer to understand.“ Vgl. Wolf 2014, S. 144f. Exemplarisch ebenfalls in Wolf 2013, S. 402.

²⁶⁴ Lessing 1980 [1766].

²⁶⁵ Varga 1990.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 360f.

²⁶⁷ So gliedert etwa Wolf seine Überlegungen zur Narration im Bild nach Bildreihen und Einzelbildern auf, in ähnlicher Weise auch Ryan. Vgl. Wolf 2002 sowie Ryan 2004a und 2009. Ebenfalls verwendet in Wolf 2003 und 2008b.

²⁶⁸ *La Tenture de Saint Rémi* ist eine Reihe von zehn Tapisseries, die zwischen 1523 und 1531 in Reims gefertigt wurden und sich heute im Palais du Tau in Reims befinden. Vgl. Varga 1990, S. 360.

²⁶⁹ Vgl. Varga 1990, S. 360.

Bildraum zusammengefügt, zumeist erkennbar an der Wiederholung einzelner, deutlich individualisierter Figuren. Die Einheit von Raum und Zeit wird hier also ebenso wenig gewahrt wie in der pluriszenischen Bildreihe.²⁷⁰ Ein bekanntes Beispiel für eine monoszenische Bildreihe ist der Freskenzyklus Giotto di Bondones in der Arenakapelle in Padua. Er zeigt 38 Szenen aus dem Leben Jesu, der heiligen Maria und ihrer Eltern Anna und Joachim. Auf jedem Panel ist, im Unterschied zu *La Tenture de Saint Rémi*, nur eine einzige, klar identifizierbare Szene zu sehen.²⁷¹ Dagegen beschränkt sich Peter Paul Rubens' Darstellung *Höllenstein* (Abb. 19) auf einen singulären Moment aus dem letzten Buch des Neuen Testaments: Erzengel Michael stürzt ein schlangenartiges Untier in die Tiefe.²⁷² Sie ist damit dem Typus des monoszenischen Einzelbildes zuzuordnen.

Varga schreibt den jeweiligen bilderzählerischen Typen unterschiedliches narratives Potenzial zu. In Bildreihen sei das größte Potenzial enthalten, da sie zum Verlauf einer mündlichen Erzählung vergleichsweise kongruent seien. Einzelne Stationen, beispielsweise die Lebensgeschichte eines Heiligen, würden deutlich benannt. Die Leserichtung sei eindeutig festgelegt, etwa über die Einbettung in eine Architektur oder über bekannte Lesekonventionen und -hilfen wie im Comicstrip. Pluriszenische Bildreihen seien dabei wesentlich komplizierter in ihrer Struktur und erforderten mehr Zeit, sie zu entschlüsseln, während monoszenische Bildreihen auf eine leichtere und schnellere Rezeption hin ausgelegt seien.²⁷³ Im monoszenischen Einzelbild sieht Varga dagegen die „äußerste Position visueller Narrativität“²⁷⁴, denn:

Mit Recht kann aber die Frage gestellt werden, ob in diesen Fällen noch immer eine vom Betrachter perzipierbare narratio dargestellt wird. Während die anderen drei Arten der visuellen narratio eine temporale Folge von Handlungen zeigen, die der Betrachter ziemlich leicht zu einer Geschichte zusammenfügen kann, kann er im Falle eines monoszenischen Einzelbildes nur eine Handlung wahrnehmen, jedoch keine Geschichte. Diese entsteht erst, wenn er die Handlung als Teil eines größeren narrativen Zusammenhanges erkannt hat, zum Beispiel nachdem er den Titel des Bildes gelesen hat.²⁷⁵

Im Ganzen lassen sich die meisten Fälle von Bilderzählung in Vargas Typologie einordnen.²⁷⁶ Allerdings kann die Typologie allein nur wenig Aufschluss über konkrete Probleme der Bilderzählung geben. Zu vermuten bleibt nämlich, dass es bestimmten monoszenischen Einzelbildern durchaus möglich ist, eine größere narrative Wirkung zu entfalten, als Bildern anderer Grundtypen, und zwar dadurch, dass sie sich in höherem Maße spezieller narrativer Strategien bedienen.

²⁷⁰ Ein in der Kunstgeschichte viel diskutiertes Beispiel ist darüber hinaus die *Mannalese* (Abb. 17) von Poussin. Hier gehen verschiedene zeitliche Momente kaum sichtbar ineinander über, wenn man den Blick von links nach rechts schweifen lässt. Die Einheit von Raum und Zeit wird hier aber nicht explizit gebrochen, da eine solche versetzte Verteilung des Manna auch real stattfinden könnte. Vgl. dazu auch ebd., S. 362f.

²⁷¹ Vgl. bspw. Abb. 18.

²⁷² Vgl. u. a. Büttner/Döring 2004, S. 195f.

²⁷³ Vgl. Varga 1990, S. 360f.

²⁷⁴ Ebd., S. 363.

²⁷⁵ Ebd., S. 363f.

²⁷⁶ Ausnahmen wären gegebenenfalls Mischformen wie Flügelaltare. Vgl. dazu Frank/Frank 1990, S. 41f.

Zur Frage der visuellen Narrativität im monophasischen Einzelbild²⁷⁷ bietet der zweite hier zu erörternde Beitrag eine ebenfalls viel diskutierte Perspektive an. Lessing legt bereits im 18. Jahrhundert mit seiner Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*²⁷⁸ eine Auseinandersetzung zu medienspezifischen Unterschieden zwischen Malerei und Poesie vor. In diesem Rahmen stellt er seine Überlegungen zum sogenannten fruchtbaren Augenblick an – Gedanken, die auch heute noch rezipiert werden, vor allem hinsichtlich der Möglichkeit, den Eindruck von Zeitlichkeit zu erwecken, obwohl nur ein einziger Moment sichtbar ist.²⁷⁹ Lessing zieht zunächst eine scharfe Grenze zwischen der Malerei als räumlicher Kunst und der Poesie als zeitlicher und deduziert aus dieser Unterscheidung medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. Seine Forderung nach dem fruchtbaren Augenblick entwickelt er daraus wie folgt:

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.²⁸⁰

Lessing stellt also heraus, der Maler habe nur einen einzigen Augenblick zur Verfügung. Dieser Augenblick müsse so gewählt sein, dass die Vorstellung des Betrachters über das eigentlich Sichtbare hinausgehen könne. Fruchtbar oder prägnant müsse dieser Augenblick der Phantasie des Betrachters „freies Spiel“²⁸¹ lassen, folglich könne der Maler eben nicht denjenigen Moment wählen, der das „Äußerste“²⁸² zeige. Dem Äußersten lässt sich dabei eine zeitliche Komponente zurechnen, wie Lessing im Weiteren deutlich macht. Nicht den Höhepunkt der Handlung soll der Maler wählen, sondern denjenigen Moment einige Augenblicke zuvor. Er erläutert dies am Beispiel von Timomachus' Darstellung der Medea:

Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere

²⁷⁷ Von Varga wird dieser Bildtypus als *monoszenisch* bezeichnet. Da sich in der Narratologie allerdings *monophasisch* eingebürgert hat, soll im Weiteren der Begriff *monophasisches Einzelbild* verwendet werden.

²⁷⁸ Lessing 1980 [1766].

²⁷⁹ Lessings Vorstellung vom fruchtbaren Augenblick wird z. B. in Wolf 2002, 2003 und 2013, Ryan 2009 sowie Varga 1990 verhandelt.

²⁸⁰ Lessing 1980, S. 22f.

²⁸¹ Ebd., S. 23.

²⁸² Ebd.

Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte.²⁸³

Zum Problem der Zeitlichkeit heißt es später: „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.“²⁸⁴ Der fruchtbare oder auch prägnante Augenblick müsse demnach nicht nur der Phantasie möglichst „freies Spiel“²⁸⁵ lassen, sondern auch andeuten, wie sich dieser Moment weiterdenken ließe und wo er herrühre. Obschon im monophasischen Einzelbild also nur ein einzelner Augenblick gezeigt wird, wird der Moment von der Imagination des Betrachters unterschwellig oder bewusst in einen zeitlichen Ablauf eingeordnet.

Lessings *Laokoon* gilt als Meilenstein in den Untersuchungen zum Zusammenhang von Medium und Narration.²⁸⁶ So hat er mit seiner klaren Unterscheidung zwischen Malerei und Poesie ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass Bilder grundsätzlich mit ganz eigenen Mitteln erzählen müssen.²⁸⁷ Genauer dient der Begriff des fruchtbaren Augenblicks in der heutigen Erzähltheorie als Argument dafür, dass Zeitlichkeit auch im monophasischen Einzelbild realisiert werden kann und dieser Bildtypus somit im Rahmen erzähltheoretischer Überlegungen berücksichtigt werden muss.²⁸⁸ Lessings strenge Unterscheidung in zeitliche und räumliche Künste wurde jedoch vielfach relativiert oder widerlegt.²⁸⁹ Auch im Zusammenhang mit Bilderzählung wurde sein Traktat kritisch rezipiert. So wird die scharfe Trennung von Bild und Wort auf die Tatsache zurückgeführt, dass das Problem der Bilderzählung lange nicht in das Bewusstsein der Kunstwissenschaftler gedrungen sei, wie etwa Baetens bemerkt: „The success of classic theories about the expressive power of words versus images [...] explains why fixed images have long been considered incompatible with narrative devices and storytelling.“²⁹⁰ Weiterhin wird in Lessings Forderung, sich bilderzählerisch auf einen einzigen fruchtbaren

²⁸³ Ebd., S. 24f.

²⁸⁴ Ebd., S. 115.

²⁸⁵ Ebd., S. 23.

²⁸⁶ Vgl. Ryan 2009, S. 265.

²⁸⁷ Vgl. Wolf 2008b, S. 431.

²⁸⁸ Wörtlich bei Ryan 2009, S. 273, Vgl. auch Wolf 2003, S. 190, und Wolf 2013, S. 404-408, sowie Ryan 2009, S. 265.

²⁸⁹ Vgl. etwa Steiner 1988, S. 8. David Mickelsen zufolge sind besonders für modernistische Literatur Bestrebungen nachgewiesen worden, sich räumlicher Kunst anzunähern, genauer Simultanität nachzuahmen. Vgl. Mickelsen 2008. Ein bekanntes Beispiel ist Georges Perecs Roman *Das Leben. Eine Gebrauchsanweisung*. Vgl. Perec 1982. Diskutiert in Sick 2007. Streng genommen können derartige *Grenzüberschreitungen* nicht als Widerspruch zu Lessing zählen, der sehr wohl Bestrebungen seiner Zeit kannte und kritisierte, mediale Grenzen zu überwinden. – Eine überzeugendere Kritik hat Emma Kafalenos vorgelegt. Ihrem Aufsatz *Reading Visual Art, Making – and Forgetting – Fabulas* legt sie die These zugrunde, dass erste Szenen einer Geschichte vom Leser stark visualisiert und auch später bildhaft erinnert werden. Vgl. Kafalenos 2001. Ähnlich argumentiert Hans Holländer, indem er festhält, dass Simultanität kein sinnvolles Unterscheidungskriterium sein kann, da sowohl Text als auch Bild grundsätzlich simultan gegenwärtig sind, sich die Wahrnehmung des Betrachters in beiden Fällen allerdings sukzessive gestaltet. Weder der Text noch das Bild sind in einem Augenblick zu erschließen. Holländer 2002, S. 103f. Spätestens in der Rezeption entfaltet sich also eine Bedeutung sowohl räumlicher als auch zeitlicher Komponenten im Bild wie im Text.

²⁹⁰ Baetens 2008, S. 236. Ebenfalls in Speidel 2013, S. 185. Weixler wendet diesen Gedanken auf interessante Weise: „So sehr sich zum einen die Vorstellung von der Atemporalität der Malerei seit Lessing hartnäckig hält, wird zum anderen

Augenblick zu beschränken, auch die Ursache dafür gesehen, dass etablierte und geeignetere Mittel der Bilderzählung aus der Kunstpraxis verschwunden sind und der Bilderzählung damit ein geringerer Stellenwert zukommt.²⁹¹ Denn im Vergleich zur Bilderzählung anhand von Bildreihen oder pluriszenischem Einzelbild ist die Technik des fruchtbaren Augenblicks deutlich weniger geeignet, eine spezifische Erzählung eindeutig zu übermitteln. Da, wie auch Lessing schon wusste, der überwiegende Teil der Erzählung vom Betrachter hinzugedacht werden muss, fällt die individuelle Interpretation des Rezipienten stärker ins Gewicht. Der fruchtbare Augenblick gleicht demnach eher einem Fenster, das für viele verschiedene Interpretationen durchlässig ist.²⁹² Die exakte Natur des Vorhergehenden und Nachfolgenden, wie auch Ursache und Ziel des gezeigten Moments, müssen unbestimmt bleiben und folglich auch Teile seiner Erzählwürdigkeit und Spannung.²⁹³

Insgesamt bildet der Gedanke, dass Bilder hinsichtlich der Realisierung von Zeitlichkeit defizitär sind, die Grundlage, auf der weitere Möglichkeiten und Grenzen von Bilderzählung ausgelotet werden. Diese Möglichkeiten und Grenzen gestalten sich je nach Bildtypus unterschiedlich, weil den verschiedenen Bildtypen unterschiedliche Möglichkeiten der Realisierung von Zeitlichkeit inhärent sind. Da der Fokus der Arbeit auf dem monophasischen Einzelbild liegen wird, soll die folgende Darstellung mit Blick auf diesen Bildtypus erfolgen.

3.1.3 Positionen zur Möglichkeit eigenständiger Bilderzählung

Das für Zeitlichkeit bereits formulierte Defizit knüpft an eine weitere zentrale Fragestellung des Diskurses an, nämlich inwiefern es monophasischen Einzelbildern dann überhaupt möglich ist, eigenständig zu erzählen, also Erzählung zu generieren, ohne auf eine bereits bekannte Geschichte zu rekurrieren. Anhand der Ansätze von Wolf und Ryan kann die Spannweite solcher Einschätzungen exemplarisch darlegt werden.

Die limitierendere Position wird dabei von Ryan vertreten, vornehmlich im bereits genannten Sammelband *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*²⁹⁴. Schon in der Einleitung ihres Kapitels *Part 2: Still Pictures*²⁹⁵ gibt sie eine Einschätzung zum narrativen Potenzial des Bildes ab. Demnach ist es

dennoch selten in Frage gestellt, dass bildende Kunst erzählen kann. Da aber in sämtlichen Bestimmungen des Erzählens der Zeitaspekt eine zentrale Rolle spielt, wird über den Umweg der Diskussion um malerische Narrativität deutlich – wenn auch mitunter nur implizit –, dass Zeit in der Malerei eine bedeutsame Größe darstellt.“ Vgl. Weixler 2015, S. 207.

²⁹¹ Vgl. u. a. Wolf 2003, S. 190, und Weixler 2015, S. 205-209. Dass es sich hierbei um ein Geschmacksurteil handelt und Lessing sehr wohl die traditionellen Strategien der Bilderzählung kannte, die verschiedene Momente einer Geschichte auf das gleiche Tableau bringen, stellt er sogar selbst heraus: „Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli [...] oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.“ Vgl. Lessing 1980, S. 129. Ausführlicher wird dieser Aspekt bei Holländer diskutiert. Vgl. Holländer 2002.

²⁹² Vgl. Ryan 2009, S. 273.

²⁹³ Vgl. Kapitel 2.4.2 sowie Wolf 2008b, S. 432, und Ryan 2009, S. 273.

²⁹⁴ Ryan 2004a.

²⁹⁵ In ebd.

monophasischen Einzelbildern grundsätzlich nicht möglich, eigenständig zu erzählen. Ryan schließt sich zwar zunächst der These an, dass monophasische Einzelbilder Geschichten evozieren können. Aber sie deutet dieses Evozieren als Erinnern an konkrete Geschichten.²⁹⁶ Bilder könnten folglich nur bekannte Geschichten illustrieren,²⁹⁷ sodass ihnen nur ein schwacher narrativer Modus zuzurechnen sei: „Compared to the ability to articulate new stories, illustrative narrativity is admittedly a rather weak and subordinated mode, but this does not mean that it should be dismissed as entirely parasitic.”²⁹⁸ Ryan räumt indes ein, dass monophasische Einzelbilder auch ohne Bezug zu einer bereits anderweitig verfassten Geschichte Erzählungen evozieren könnten, wenn auch nur im Sinne einfacher stereotyper Situationen, beispielsweise als Geschichte eines zurückgewiesenen Liebhabers.²⁹⁹

Wolf zeigt dagegen auf, dass eine narrative Interpretation auch jenseits einer reinen Identifizierung mit bereits Bekanntem möglich ist, was er besonders deutlich in seinem schon genannten Beitrag *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*³⁰⁰ entwickelt. Hier stuft Wolf Bilder, ähnlich wie Ryan, als potenziell weniger narrativ ein.³⁰¹ Er konkretisiert diesen Gedanken aber um einen entscheidenden Aspekt. Danach sind insbesondere monophasische Einzelbilder zwar nicht geschichtendarstellend, dafür aber narrationsindizierend.³⁰² Bilder können demzufolge eine erzählerische Dimension anzeigen, während die Deutungsmöglichkeiten vielfältig bleiben. Die Darstellung einer ganz bestimmten Geschichte ist nur möglich, wenn auf unterstützende Mittel zurückgegriffen wird, die außerhalb des Bildes liegen. Ein einfaches Beispiel für derartige Mittel sind Bildtitel.³⁰³ Nach Wolf können

²⁹⁶ Ryan 2004b, S. 139.

²⁹⁷ Ryan definiert im Vorfeld den illustrativen Modus als Gegenteil des autonomen Modus: „In the autonomous mode the text transmits a story that is new to the receiver; this means that the logical armature of the story must be retrievable from the text. In the illustrative mode the text retells and completes a story, relying on the receiver's previous knowledge of the plot.” Ryan 2004a, S. 14.

²⁹⁸ Ryan 2004b, S. 139.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 139f. Ryan greift damit indirekt einen Gedanken aus der Schematheorie auf, in der der Begriff *Skript* für standardisierte Abläufe oder Handlungen steht. Vgl. FN 130, sowie Schank/Abelson 1977. Für einen Kurzüberblick siehe Gavins 2008, S. 520f.

³⁰⁰ Wolf 2002. Vgl. auch Wolf 2003, S. 189.

³⁰¹ Konkret heißt es: „Static pictures [...] are naturally incapable of precision when dealing with change and making sense of it.” Vgl. ebd., S. 191.

³⁰² Vgl. Wolf 2002, S. 96. Allen anderen Typen wird größeres narratives Potenzial zugesprochen, da sie mehr als einen Moment der Geschichte zur Darstellung bringen können.

³⁰³ Der Bildtitel *Zinsgroschen* rekurriert auf die biblische Erzählung im Matthäus-Evangelium, in der Jesus auf die Frage des Pharisäers, ob es recht sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen, antwortet, man solle dem Kaiser geben, was dem Kaiser gehört, und Gott geben, was Gott gehört. Vgl. Abb. 20. Figuren im Bild werden sich mithilfe des Bildtitels und in Kenntnis dieser Geschichte leicht identifizieren lassen, wie auch Handlungsmotivationen eindeutig werden können. Zur Relevanz des Bildtitels bemerkt Wolf einschränkend: „For much of pictorial history, however, such paratexts [gemeint sind z. B. Bildtitel], at least in written form, were absent to a large extent. While religious pictures in ecclesiastic contexts sometimes (yet not always) had written captions or inserted texts for the learned, viewers of many other pictures who required explanations, titles, and generic indications could at best hope for oral comments. This also remained true for the curiosity cabinets of the Renaissance and Baroque age, and even middle-class picture collectors often displayed their treasures untitled. Even from the eighteenth century on when public art galleries were established and paratexts that accompanied the pictures on exhibition appeared more frequently, the titles were often in small print or not easily attributable to individual paintings (which were often hung in several rows).” Vgl. Wolf 2014, S. 140f.

Bilder also strenggenommen auch nicht eigenständig erzählen: Eine ganz bestimmte, dem Betrachter aber nicht bekannte Geschichte können Bilder nicht übermitteln. Wolf nimmt allerdings – im Unterschied zu Ryan – an, dass monophasische Einzelbilder durchaus originäre Geschichten zu evozieren vermögen, indem die Betrachter sie eigenständig imaginieren. Dies erfordere allerdings einen hohen Anteil rezipientenseitiger Ergänzung, weshalb sich diese Bilderzählungen von Betrachter zu Betrachter unterscheiden.³⁰⁴

Wenngleich beide Positionen die Möglichkeiten der eigenständigen Bilderzählung unterschiedlich eingrenzen, stimmen sie in der Annahme überein, dass monophasische Einzelbilder erzählerische Ansprüche nie vollständig einlösen können. Letzteres stellt weitestgehend den Konsens in den dazu vorliegenden Arbeiten der Narratologie dar.³⁰⁵ Und auch ein weiterer Konsens lässt sich ablesen: Nicht jedes Bild kann, auch unter Berücksichtigung seiner medialen Möglichkeiten, als narrativ gelten. Damit ein monophasisches Einzelbild als narrativ bezeichnet werden kann, muss es zumeist ganz bestimmte Voraussetzungen erfüllen, die je nach Position unterschiedlich formuliert werden. Wie oben erwähnt, sieht Ryan als Bedingung den erkennbaren Bezug zu einer bekannten Geschichte oder der Darstellung einer stereotypen Situation. Wendy Steiner erklärt sogar:

The conditions of this [pictorial] narrativity, we recall, are that the work depict more than one temporal moment, that a subject be repeated or at least implicated in the various moments, and that some approximation of realist representation be evoked. [...] An identical subject must be repeated in the differential context of realist space and time in order for a design to give birth to a story.³⁰⁶

Sie vertritt damit eine Position, die Narration im monophasischen Einzelbild grundsätzlich ausschließt. Wie im Kapitel 2.4 dargestellt, definiert Wolf Narreme, die zur Applikation des Schemas des Narrativen führen, also den Betrachter veranlassen, ein Artefakt narrativ zu lesen. In der sich daraus ergebenden Minimaldefinition des Erzählens fordert Wolf die Erkennbarkeit einer anthropomorphen Figur und eine Konkretisierung von Zeit und Raum, die wenigstens „Rudiment[e] einer vorstell- und miterlebbarer Welt“³⁰⁷ hervorbringt. Darüber hinaus fordert er zwei verschiedene Handlungen oder Zustände, die die Eigenschaft haben, sich auf die gleiche Figur zu beziehen und in einem potenziell sinnvollen Zusammenhang zu stehen.³⁰⁸ Anders als Steiner räumt er die Möglichkeit ein, dass einige Fälle von dieser Formel abweichen. Dadurch entstünden aber nur „mehr oder weniger lose Affinitäten zum Narrativen“³⁰⁹.

³⁰⁴ Vgl. Wolf 2002, z. B. S. 96.

³⁰⁵ So heißt es auch in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* zu *pictorial narrativity*: „In sum, a single picture can never actually represent a narrative but at best metonymically point to a story.“ Vgl. Wolf 2008b, S. 433. Ähnlich äußert sich Wolf in einer der jüngsten Veröffentlichungen: „As is the case when considering many single pictures, the impulse to narrativize what we see rests on an intermedial reference of the visual representation to a well-known verbal story.“ Wolf konkretisiert in einer darauf bezogenen Fußnote, dass er darin keine notwendige, aber hilfreiche Bedingung sieht. Vgl. Wolf 2011, S. 151.

³⁰⁶ Steiner 1988, S. 144.

³⁰⁷ Wolf 2002, S. 51.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

³⁰⁹ Ebd., S. 51f.

Es bleibt allerdings die Frage offen, ob vor diesem Hintergrund der Anspruch, einen Begriff von Bilderzählung so zu gestalten, dass er auch einer etablierten kulturellen Praxis gerecht wird, als eingelöst betrachtet werden kann. Denn so ließe sich die nachfolgende exemplarische Sinnstiftungsbemühung nicht erzähltheoretisch begründen. Hier bemerkt Rachel Haidu in ihrem Katalogeintrag *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*³¹⁰ mit Bezug auf eine weitgehend monochrome graue Bildfläche mit dem Titel *Grau* (Abb. 21):

Derweil erweckt ein kleines abstraktes Bild von 1967, *Grau* [...], mit derartiger visueller Gewissheit den Eindruck eines vergrößerten Fotos, dass es seinen völlig ununterscheidbaren Gegenstand scheinbar unserer Wahrnehmung überantwortet. *Grau* veranschaulicht in winzigem Maßstab (34 x 20 cm), wie der Prozess der Vergrößerung – des „besser Sehens“ –, der Unbestimmtheit der grauen Lichtübergänge und tatsächlich seinem eigenen kleinen Format entsprechen könnte. Hier ereignet sich das „besser Sehen“, wenn wir zum Schluss eine flackernde Flamme sehen können, weil sie von der Farbe festgehalten wird, oder wenn wir in einem unscharfen grauen Gemälde etwas sehen, das als ein vergrößertes und fotografiertes nicht identifizierbares Ding erscheint: Stets sehen wir etwas im Prozess des Verschwindens.³¹¹

Angesichts der Aufgabe, zu einer monochromen Fläche einen Katalogeintrag zu verfassen, scheint die Autorin auf sinnstiftende Elemente zurückzugreifen, die das Sichtbare zumindest in Ansätzen narrativieren. So identifiziert sie die Fläche zunächst mit dem Abbild eines stark vergrößerten Fotos und produziert damit die Vorstellung von Gegenständlichkeit.³¹² Wir sehen demnach ein „vergrößertes und fotografiertes nicht identifizierbares Ding“³¹³. Dies impliziert indirekt auch räumliche und zeitliche Komponenten, weil das Objekt ja nur etwas abbilden kann, was sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort befunden hat. Diesen Gedanken knüpft sie dann an eine Art Anthropomorphisierung des Bildes an. Denn obwohl offenkundig keinerlei Figuren erkennbar sind, denen eine Handlung zugeschrieben werden könnte, integriert die Rezipientin die Vorstellung eines Akteurs in ihren Beitrag, indem sie das Bild selbst zum Akteur werden lässt. So formuliert Haidu schon im einleitenden Satz, dass das Bild „seinen völlig ununterscheidbaren Gegenstand scheinbar unserer Wahrnehmung überantwortet“³¹⁴. Die Handlung besteht also im Akt einer Gegenstandsübertragung an den Betrachter und legitimiert die Erfahrung eines nahezu beliebigen Gegenstandes in der Ungegenständlichkeit der grauen Fläche.

Obwohl kein einziges der oben genannten Kriterien im Artefakt selbst erfüllt ist, sah sich Haidu trotzdem in der Lage, einen Text zu verfassen, der wenigstens Elemente der Minimaldefinition Wolfs aufweist. Damit wird anschaulich, wie umfassend die kulturelle Praxis ist, Bildflächen sinnstiftend zu narrativieren. Mit dem derzeitigen Forschungsstand bleibt aber offen, wie narrative Sinnstiftungsbemühungen fassbar sein könnten, wenn Narrativität im Artefakt selbst per definitionem nicht vorliegt. Möglicherweise dient das

³¹⁰ Haidu 2012.

³¹¹ Ebd., S. 202f.

³¹² Es handelt sich dabei um ein Verfahren, das der Künstler, Gerhard Richter, häufig verwendete, sodass Haidus Assoziation mit Blick auf das Gesamtwerk plausibel erscheint. Vgl. z. B. *Festnahme 1* (Abb. 22) aus dem bekannten RAF-Zyklus Richters.

³¹³ Ebd., S. 203.

³¹⁴ Ebd., S. 202.

herangezogene Beispiel aber auch als Hinweis darauf, dass Narrativität im Bild noch deutlicher als graduierbares Phänomen begriffen werden muss und oben genannte Kriterien schlicht zu eng gefasst sind.³¹⁵

3.1.4 Mehrdeutigkeit als Faktor bilderzählerischen Potenzials

Bilderzählung schließt im äußersten Fall sämtliche sprachlichen Mittel aus. Im Diskurs um die Möglichkeiten einer Erzählung im Bild wird daraus die Einschränkung abgeleitet, nichtvisuelle Inhalte nicht realisieren oder zumindest nicht präzise formulieren zu können. So äußert Wolf beispielsweise in seinem Überblickstext zu *Pictorial Narrativity*³¹⁶: „The meaningfulness of such pictures thus often remains obscure, if not connected with a narrative outside themselves.“³¹⁷ Ein zentraler Faktor, der die Erzählstärke des Bildes reduziert, ist demnach, dass Bilder Sinnzusammenhänge nicht eindeutig übermitteln können, sofern nicht sprachliche Hilfsmittel herangezogen wurden. Anschaulich kann diese Problematik mit Blick auf das monophasische Einzelbild werden. Dieses beschränkt sich auf die Darstellung eines einzigen Augenblickes, sodass keine Abfolge erkennbar wird. Die präzisen Umstände des Vorhergehenden und Nachfolgenden können bestenfalls vermutet werden, ohne dass diese Vermutungen aber durch das Sichtbare bestätigt wird. Da also, anders als bei Bildreihen, kein Vergleich zwischen verschiedenen Momenten einer Erzählung möglich ist, können Ursache und Zielsetzung des Sichtbaren nicht zweifelsfrei vom Rezipienten bestimmt werden. Häufig sind sogar verschiedene Vermutungen zu Ziel und Ursache gleichermaßen plausibel. Wenn aber Ursache und Ziel weitgehend unbestimmt oder wenigsten mehrdeutig sind, müssen auch die Gründe, die zum Erzählen der Geschichte geführt haben, vage bleiben.³¹⁸ Wolf zieht daraus die Schlussfolgerung, dass auch die Erzählwürdigkeit einer Geschichte weniger stark ausgeprägt sein muss, wenn sie ausschließlich mit visuellen Mitteln formuliert wird. Gleichwohl stellen Kausalität, Teleologie und Tellability Grundelemente des verbalen Erzählens dar, die fundamental für Sinnstiftungsprozesse sind.³¹⁹

3.1.5 Beschränkungen im Spektrum möglicher erzählerischer Inhalte

Mit Blick auf erzählerische Inhalte, die über Bilder generiert werden können, werden im Vergleich zu anderen Erzählmedien ebenfalls Einschränkungen aufgezeigt. Da sich bildeigene Mittel des Erzählens aus Sichtbarem speisen müssen, zählt etwa die Darstellung innerer Monologe zu denjenigen Elementen einer Erzählung, die im Bild nicht oder nur schwer zu realisieren sind.³²⁰

Bildgestützte Erzählmedien haben allerdings durchaus Konventionen entwickelt, innere Monologe darzustellen, ohne auf die Konventionen rein textueller Medien zurückzugreifen. So werden beispielsweise in

³¹⁵ Diese Einschätzung erfolgt ganz im Sinne von Wolfs Modell einer transmedialen Erzähltheorie mit dem Unterschied, dass der Aspekt der Graduierung weiter gefasst wird. Vgl. Wolf 2002, S. 38.

³¹⁶ Wolf 2008b.

³¹⁷ Ebd., S. 432.

³¹⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.4.3 in dieser Arbeit sowie Wolf 2002, S. 54, Wolf 2008b, S. 432. Ebenso auch Ryan 2009, S. 273.

³¹⁹ Vgl. Kapitel 2.4.

³²⁰ Vgl. u.a. Wolf 2002, S. 54 und Wolf 2003, S. 189.

Comics Gedanken in Form von Denkblasen vom gesprochenen Wort unterschieden. In Opern und Theaterstücken ist das *Beiseitesprechen* – eine Figurenrede, die den restlichen Figuren durch eine imaginäre vierte Wand unzugänglich ist – eine Möglichkeit, innere Monologe darzustellen.³²¹ Im Film hat sich dagegen die Technik des Voice-Over etabliert. Die Rede einer nicht in die Szene integrierten Figur wird dabei über das Sichtbare gelegt.³²² Grundsätzlich handelt es sich hier aber um Mittel, die Bild und Sprache miteinander verknüpfen. In dieser Hinsicht muss die im Diskurs formulierte Einschränkung für das monophasische Einzelbild etwas relativiert werden, da Künstler durchaus Wege gefunden haben, die Figurenrede ins Bild zu setzen, beispielsweise in Form von Aufschriften auf Gegenständen, Plakaten, Gravuren oder Briefen.³²³

In einem Bild, in dem auf sprachliche Mittel und einen Bezug zu einer bereits bekannten Geschichte vollständig verzichtet wurde, ist die Darstellung innerer Monologe hingegen nicht möglich. Dennoch gibt es auch hier die Möglichkeit, Inhalte einzubringen, die über das rein Sichtbare hinausgehen, wie auch Ryan zu bedenken gibt. So ist es über Attribute, denen eine festgelegte Bedeutung zukommt, zumindest möglich, Figuren zu charakterisieren oder abstrakte, also nichtvisuelle Begrifflichkeiten in die Bildrezeption einzubringen.³²⁴ Psychologische Motive einer Figur müssen aber immer unbestimmt bleiben, sofern sie über Gefühle, die mit der äußeren Erscheinung ausgedrückt werden, hinausgehen. Wolf folgert daraus, dass auch Narreme wie Teleologie und Kausalität unterbestimmt bleiben müssen, da Handlungsmotivationen, die Aufschluss Ursache und Zielsetzung von Handlungen geben, nur sehr eingeschränkt in die Rezeption eingebracht werden können.³²⁵

Derartige von den Autoren formulierte Schwierigkeiten einer Erzählung im Bild, die besonders das monophasische Einzelbild betreffen, können allerdings wenigstens partiell relativiert werden. Denn in der Praxis entbehrt selbst das monophasische Einzelbild häufig nicht der sprachlichen Mittel, da ihm zumeist ein Bildtitel zugeordnet ist. Allerdings gehen längst nicht alle Bildtitel über das rein Sichtbare hinaus, selbst wenn als Bildunterschrift nicht das berühmte *o. T.* gewählt wurde. So gibt der Titel *Stilleben mit grünem Gefäß und Zinnkanne* keine Inhalte preis, die nicht auch mit bloßem Auge zu sehen sind.³²⁶ Im Einzelfall muss daher untersucht werden, ob Bildtitel oder Bildunterschriften einen originären Beitrag zur Bildrezeption leisten und damit bilderzählerische Schwierigkeiten, die aus dem Verzicht auf das geschriebene Wort resultieren, mindern können.

Aufgrund der Beschränkungen, nichtvisuelle Inhalte im monophasischen Einzelbild zu realisieren, wird im narratologischen Diskurs auch die Möglichkeit als problematisch eingeschätzt, Spannung zu erzeugen.

³²¹ Vgl. Wulff 2012.

³²² Vgl. Bender/Kaczmarek/Wulff 2012.

³²³ Als Beispiel kann Jacques-Louis Davids *Der Tod des Marat* (Abb. 23) dienen. Der Sterbende hält hier einen Brief in den Händen, auf dem für den Bildbetrachter zu lesen steht: „du 13 juillet, 1793 / Marieanne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance.“ Vgl. Abb. 24.

³²⁴ Vgl. Ryan 2009, S. 273.

³²⁵ Vgl. u. a. Wolf 2002, S. 54, und Wolf 2003, S. 191.

³²⁶ Vgl. Abb. 25.

Genauer heißt es bei Wolf, dass *disnarrated elements*, die ein wichtiges Mittel darstellten, um eine Geschichte spannend wirken zu lassen, nicht visuell formulierbar seien. Diese *disnarrated elements* bezeichnen die Andeutung von alternativen Handlungsverläufen, die zusätzlich zum gewünschten Handlungsverlauf denkbar bleiben müssen und zumeist der Zielsetzung der Protagonisten entgegenstehen.³²⁷ Für das monophasische Einzelbild sieht Wolf diese Möglichkeit nicht. Er begründet dies damit, dass im Bild nur das sichtbar sein könne, was auch mit Sicherheit schon eingetreten sei.³²⁸ Dem ist allerdings nicht uneingeschränkt zuzustimmen, denn auch auf Sichtbares beschränkte Artefakte verfügen durchaus über Strategien, alternative Handlungsverläufe anzudeuten. So kann etwa die *Laokoon-Gruppe* (Abb. 15) als besonders populäres Beispiel dienen, zeigt sie doch einen Moment höchster Spannung, der den Tod des Laokoon und seiner Söhne zwar denkbar werden lässt, auf den aber auch eine Befreiung vom giftigen Schlangenkopf folgen könnte. Damit findet sich gerade in dem – in der Narratologie – bekannten Mittel des fruchtbaren Augenblicks ein Argument, das Wolfs Einschätzung relativieren muss. Denn dieser fruchtbare Augenblick soll Lessing zufolge genau denjenigen Moment fassen, der einige Augenblicke vor dem entscheidenden Ereignis liegt, in dem sich das Geschehen also noch in eine völlig andere Richtung wenden könnte.³²⁹

3.1.6 Faktoren der Erzählstärke von Bildern

Faktoren, durch die Bilder Narration im besonderen Maße begünstigen, sind im Diskurs weniger prominent. Denkt man aber an den Film, das Bilderbuch, den Comic oder die Oper, zeigt sich, dass Bilder einen entscheidenden Beitrag zu Erzählungen leisten können. Ihnen ist nicht selten ein großer Unterhaltungswert zueigen, was die Erzählung in ihrer zentralen Aufgabe unterstützt.³³⁰ Bilder scheinen also Eigenschaften zu besitzen, die Narration befördern. Denn nur so lässt sich erklären, dass die Synthese aus Bild und Sprache in der Praxis zu leicht konsumierbaren Erzählungen führt, anstatt das Erzählen zu erschweren.

Betrachtungen zur Erzählstärke von Bildern finden sich ebenfalls bei Wolf und auch bei Ryan. So begründet Wolf das besondere medienpezifische Potenzial des Bildes zu erzählen damit, dass Bilder eine genauere Vorstellung der räumlichen Gegebenheiten zulassen und ganze Szenarien mit einem unübersehbaren Detailreichtum ausstatten können, der wiederum eine ganze Fülle von narrativ lesbaren Bedeutungsschlüsseln enthalten kann.³³¹ Ryan ergänzt hier, dass Bilder aufgrund ihrer Sichtbarkeit auch

³²⁷ Wolf 2002, S. 48f.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 54f. und S. 72.

³²⁹ Vgl. Kapitel 3.1.2.

³³⁰ Vgl. Kapitel 2.4.1. Wolf stellt hier Erlebnisqualität als qualitatives Narrum heraus, welches die „kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion von Narration“ anspricht und zu den elementaren Faktoren von Erzählung zählt. Vgl. Wolf 2002, S. 33.

³³¹ Vgl. z. B. Wolf 2002, S. 66.

Gefühle direkter auszudrücken vermögen. Über Mimik und Gestik werden Gefühle miterlebbar, ebenso wie über die sogenannte Stimmung des Bildes insgesamt.³³²

Der Blick auf Sol Worths Arbeit *Studying Visual Communication*³³³ macht die Erzählstärke von Bildern noch deutlicher. Worth notierte darin die griffige Formel: „Pictures [...] picture, what is. They are, in a visual mode, somewhat similar to the verb ‘to be’ in its existential, not veridical, sense.“³³⁴ Damit stellte er die Vermutung auf, dass Visuelles eine größere Glaubwürdigkeit mitbringe als das geschriebene oder gesprochene Wort,³³⁵ denn Bilder bilden eine mögliche – reale oder nicht reale – Welt ab. Die Sichtbarkeit des Bildes scheint damit eine ästhetische Illusion³³⁶ zu befördern, also zu dem Gefühl beizutragen, einer möglichen Welt gegenüberzustehen. Ein gesteigertes Gefühl der Immersion wird Rezipienten dann aber auch verstärkt veranlassen, das Sichtbare mit Sinn zu füllen, nach Begriffen, Kausalzusammenhängen, Zielsetzungen und nach Möglichkeiten einer zeitlichen wie räumlichen Verortung zu suchen, kurz: zu narrativieren. In seinem Aufsatz *Ein Standbild als illusionistische Erzählung?*³³⁷ deutet auch Wolf das größere Potenzial von Bildern, immersiv zu wirken, als Faktor ihrer Erzählstärke. Genauer meint er, Bildmedien erreichten leichter eine „mimesis-typische Ähnlichkeit zwischen Ur- und Abbild“³³⁸ und könnten damit auch leichter ästhetische Illusion realisieren. Das Mimetische wiederum stehe aber im engen Bezug zum Narrativen, denn die

Nachahmung von Wirklichkeit wird insofern vom Narrativen gefördert, als es mit der Dimension zeitlicher Zustandsveränderungen, insbesondere durch die Darstellung „handelnde[r] Menschen“ eine besondere Annäherung an die Erfahrungswirklichkeit bewirkt, die wir im Übrigen tendenziell immer schon narrativ wahrnehmen.³³⁹

Die durch das Mimetische bewirkte stärkere Annäherung an die Erfahrungswelten von Rezipienten deutet aber noch einen weiteren Faktor der Erzählstärke von Bildern an. Denn in den Rezipienten müsste das Gefühl starker Immersion auch eine höhere Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit einer Arbeit bewirken, genauer: die Bereitschaft, ein Artefakt narrativ zu lesen und Leerstellen zu füllen. Diese Involvierung von Rezipienten scheint gerade mit der Narrativität des Bildes eng verbunden. Denn wie auch Ryan schon vorschlägt, bedeutet das narrative Lesen eines Bildes vor allem, Fragen zu stellen: Wer sind die Charaktere,

³³² Vgl. Wolf 2011, S. 51, und Ryan 2009, S. 273. Implizit ist hier ein allgemeineres Problemfeld angesprochen, das der ästhetischen Illusion entsprechend einer Definition nach Wolf. Danach ist ästhetische Illusion vornehmlich das Gefühl der imaginativen und emotionalen Immersion in eine dargestellte Welt. Diese Welt wird ähnlich, aber nicht identisch zur realen Welt erlebt. Die Intensität des Erlebens kann dabei unterschiedlich intensiv ausfallen und ist immer begleitet vom Bewusstsein über die Differenz zur realen Welt. Vgl. Wolf 2009, S. 144f.

³³³ Worth 1981.

³³⁴ Ebd., S. 178.

³³⁵ Dabei handelt es sich um eine Illusion, die die Kunst freilich aufzulösen bemüht war. Prominentes Beispiel ist René Magrittes *La trahison des images* (Abb. 1). Die Tatsache, dass Magritte diese Aussage so unübersehbar deutlich formuliert hat, weist aber auch darauf hin, dass sie eben nicht als offensichtlich erlebt wird.

³³⁶ Zum Begriff der *ästhetischen Illusion* vgl. Wolf 2008d.

³³⁷ Wolf 2013.

³³⁸ Ebd., S. 398.

³³⁹ Ebd., S. 399.

die das Bild zeigt? In welcher zwischenmenschlichen Beziehung stehen sie zueinander? Was haben sie vorher getan? Was machen sie nun?³⁴⁰

Mehrdeutiges Erzählen, das in der Narratologie als Faktor ausgelegt wird, der die Möglichkeiten der Erzählung im Bild mindert, kann vor diesem Hintergrund nun auch als Stärke verstanden werden. Denn Mehrdeutigkeit könnte Rezipienten zu immer neuen Fragen anregen, die sich nicht vollständig auflösen lassen und alternative Deutungen zur Disposition stellen.³⁴¹ Die Mehrdeutigkeit des Bildes kann damit als Katalysator für Narrativität gedeutet werden – womit Bilder wiederum an Erzählstärke gewinnen.³⁴²

3.2 Beiträge der Kunstwissenschaft

3.2.1 Erzählung als Motiv

Kunst und Kunstwissenschaft durchdringt das Thema der Bilderzählung in so vielfältiger Hinsicht, dass man sich über den spärlichen Forschungsstand zur Bilderzählung wundern darf. Spätestens mit Leon Battista Albertis kunsttheoretischen Traktat *Della Pittura*³⁴³ aus dem Jahre 1435 wurde das Erzählerische mit der Malerei in Verbindung gebracht. So diene, unter Berufung auf Alberti, die Möglichkeit, das Erzählerische im Bild auszuprägen, als Kriterium, um verschiedene Gattungen der Malerei in ein hierarchisches System zu bringen.³⁴⁴ Allen voran galt nun die Historienmalerei als Leitgattung,³⁴⁵ und zwar vornehmlich aufgrund ihrer Nähe zur Dichtkunst oder, wie Nagel es zuspitzt, „kraft ihres Erzählens“³⁴⁶.

Die Historienmalerei ist in diesem Zusammenhang als eine Form innerhalb eines viel weitreichenderen Topos künstlerischen Schaffens zu begreifen, der in enger Verbindung zur Bilderzählung steht: der Verflechtung von Wort- und Bildinhalten. Die Möglichkeiten, Worte und Bilder zueinander in Relation zu

³⁴⁰ Vgl. Ryan 2009, S. 272f.

³⁴¹ Auch Ryan sieht in der relativen inhaltlichen Offenheit des Bildes einen besonders wirkungsvollen Erzeuger von Neugierde, was wiederum die Bereitschaft einer rezipientenseitigen Kompensation erzählerischer Lücken steigern kann. Vgl. ebd., S. 273.

³⁴² Ergänzend weisen Frank und Frank darauf hin, dass Mehrdeutigkeit auch bildeigene Erzählformen ermöglicht, Erzählungen also, die mit sprachlichen Mitteln nicht oder nur schwer zu realisieren wären. Beispielsweise können Bilder auch Momente zeigen, die sich gleichzeitig ereignen und doch widersprechen, wie z. B. Max Imdahl für Giotto's Arenafresken nachgewiesen hat. Im Fresko der *Gefangennahme Christi* (Abb. 26) ist Christus danach zugleich als Überlegener und Unterlegener visualisiert. Vgl. Frank/Frank 1999, S. 44.

³⁴³ Als kommentierte Übersetzung z. B. in Alberti/Bätschmann/Gianfreda 2010.

³⁴⁴ Vgl. Nagel 2010, S. 29f.

³⁴⁵ Alberti selbst begründet den hohen Stellenwert der Historienmalerei nur indirekt. Zwar definiert er die *historia* als höchste Aufgabe des Malers. Vgl. Locher 2011, S. 455. *Historia* ist allerdings nicht direkt mit dem Begriff der Historienmalerei gleichzusetzen. Er versteht darunter etwas allgemeiner eine komplexe Bildform, „welche die Darstellung einer Gruppe von Personen in einer Aktion beinhaltet, die einerseits allegorisch zu deuten ist, andererseits aber bildeigenen Gesetzen folgt“. Vgl. ebd., S. 455. Siehe dazu auch Gaethgens/Fleckner 1996, S. 18. Ausgehend von Alberti entwickelten sich insbesondere an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture sehr genaue Vorstellungen davon, wie ein sogenanntes Historienbild zu verfassen sei. So trug die französische Akademie maßgeblich zur gesellschaftlichen Anerkennung des Historienbildes und des Historienmalers bei. Vgl. ebd. 1996, S. 31-34 und S. 162-165, sowie Alberti/Bätschmann/Gianfreda 2010, Kapitel *Einleitung: Leon Battista Alberti über die Malkunst*. Zur Bedeutung der Historienmalerei in der französischen Akademie vgl. Jurt 2007 und Schneider 2010.

³⁴⁶ Nagel 2010, S. 27. Nagel selbst stellt diese Interpretation allerdings als folgenschweres Missverständnis heraus.

setzen, haben die Kunsttheorie und auch die Dichtungstheorie vielfach beschäftigt. So hat beispielsweise die Horaz'sche Formel der *ut pictura poesis*³⁴⁷ programmatisch auf die Kunsttheorie, aber auch die Kunstpraxis gewirkt. Insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert verstand man diese Formel als Aufforderung an die Malerei, mit ihren eigenen Mitteln Geschichten hervorzubringen.³⁴⁸ Aber auch jenseits solcher kunsttheoretischen Überlegungen kann über die Verflechtung von Wort- und Bildinhalten auf eine mannigfaltige und weit zurückreichende Geschichte der Bilderzählung geblickt werden, hatte die Kunst doch von jeher auch die Aufgabe, ganz bestimmte Inhalte einem Publikum zu veranschaulichen, das des Lesens nicht mächtig war:

Immer schon mutete man den bildenden Künstlern zu, Geschichte und Geschichten zu erzählen. Mit der berühmten Bestimmung Gregors des Großen, Bilder seien gleichsam die Schriften für die des Lesens Unkundigen, war bereits in der Frühzeit der christlichen Bilderlehre diese Zumutung, im Bild zu erzählen, geradezu zur Definition des Bildes aufgestiegen.³⁴⁹

Die Kunstwissenschaft hat diese bis zum Beginn der Moderne ungebrochene Aufgabe der Kunst, ganz bestimmte Geschichten zu visualisieren, nicht vollständig unbeachtet gelassen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, thematisieren die wenigen systematischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Bilderzählung Werke der Antike, des Mittelalters und des 18. und 19. Jahrhunderts.³⁵⁰ Dem Motiv der Bilderzählung lässt sich zudem mit Blick auf kunsthistorische Methoden nachspüren. So hat die Kunstwissenschaft in Form der Ikonografie ein differenziertes Instrumentarium entwickelt, um Bildinhalte, die sich auf außerbildliche Quellen beziehen, zu entziffern:

Es ist die genuine Aufgabe der Wissenschaft von der Kunstgeschichte, das kulturelle Wissen, das wir benötigen, um die Werke unserer Kunstgeschichte zu verstehen, lebendig zu halten. Dazu leistet die Ikonographie einen wesentlichen Beitrag. Ihre Aufgabe ist es, die Bedeutung von Zeichen und Symbolen zu erschließen, Figuren, die uns in Bildwerken begegnen, zu identifizieren, und sie soll Aufschluss über den Stoff der Geschichten geben, die in den Bildern erzählt werden.³⁵¹

Diesen Worten Büttners und Gotttdangs zufolge lässt sich die Ikonografie also als Methode begreifen, mit der Bilderzählungen lesbar gemacht werden. Auch die Tatsache, dass diese Methode eine so bedeutende Rolle für die Kunstwissenschaft spielt, erhält so eine neue Facette. Ein zentrales Anliegen der Kunstwissenschaft, ließe sich folgern, wäre damit gerade im Erzählen von Bildern begründet wie auch darin, bilderzählerische Inhalte der Nachwelt zu erhalten.

³⁴⁷ Für einen dichten Überblick über die Rezeptionsgeschichte der *ut pictura poesis*-Formel vgl. Locher 2011.

³⁴⁸ Vgl. dazu auch Knauer 2013, S. 46. Gerade die Historienmalerei trägt ihre Wurzeln in diesem allgemeineren Topos, stellt sie doch „eine erste theoretische Umsetzung des horazischen Topos [...] mit dem Zweck, die Gleichwertigkeit der Malerei als Vermittlerin humanistischer Bildungsinhalte nachzuweisen“, dar. Vgl. Locher, S. 455.

³⁴⁹ Hülsen-Esch/Körner/Reuter 2003, S. VIII.

³⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.2.3.

³⁵¹ Büttner/Gotttdang 2006, S. 14.

Als theoretische und methodische Fundierung der Bilderzählung kann die Ikonografie jedoch nicht verstanden werden, denn spätestens hinsichtlich zeitgenössischer Bilderzählung stößt diese Methode an ihre Grenzen. Die mit der Moderne eintretende „Pluralisierung der Möglichkeiten“³⁵² bringt sowohl Kunstrichtungen, die sich von verbal fassbaren Bildinhalten lossagen,³⁵³ wie auch werkspezifische Ikonografien hervor, sodass eben kein mit den Mitteln der Ikonografie erfassbarer Kanon allgemeinverbindlicher Bildthemen bearbeitet werden kann.³⁵⁴ Dabei hat Bilderzählung auch in der zeitgenössischen Kunst nicht an Relevanz eingebüßt. „Ich hoffe ständig, eine große Anzahl von Figuren machen zu können, ohne eine Geschichte zu erzählen.“³⁵⁵ Dieses Zitat von Francis Bacon aus einem Interview mit David Sylvester spricht deutlich von der Anziehungskraft, die Erzählung nach wie vor auch in der zeitgenössischen Kunst für Künstler, vor allem aber für das Publikum zu entfalten scheint.

Neben Künstlern und deren Publikum bedient sich auch die Kunstwissenschaft des Begriffs der Erzählung in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst. So wird Bilderzählung mitunter als Deutungskategorie für ganze Werkgruppen, Stilrichtungen oder Œuvres genutzt, wie es beispielsweise für die Arbeit von Jeff Wall und Edward Hopper oder für die inszenierte Fotografie geschehen ist.³⁵⁶ Nicht zuletzt demonstriert auch eine Zahl jüngerer Bestrebungen des Kunstbetriebes das ungebrochene Interesse am Erzählen in Form von Ausstellungen wie *Unter vier Augen. Porträts sehen, lesen, hören*³⁵⁷, *Talking Pictures*³⁵⁸, *gegenwärtig: Geschichtenerzähler*³⁵⁹, *Fabulism*³⁶⁰, *Stories. Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst*³⁶¹ und *Saga*³⁶².

Im Ganzen deutet sich so eine Vielgestaltigkeit des Motivs der Bilderzählung wie auch eine lange geistesgeschichtliche Entwicklungslinie dieses Topos an, der zudem in der Kunstwissenschaft einen Widerhall gefunden zu haben scheint. Umso erstaunlicher ist es, dass dem Vorwurf der Narratologie grundsätzlich zugestimmt werden muss. Die Kunstwissenschaft scheint sich bis heute mit einer weitgehend unwissenschaftlichen, indifferenten Begriffsverwendung von Narration zu begnügen, wie auch grundlegende

³⁵² Ebd. 2006, S. 274.

³⁵³ So z. B. in der Fluxusbewegung.

³⁵⁴ Vgl. hierzu Büttner/Gottdang 2006, S. 273-275.

³⁵⁵ Sylvester 1997, S. 65.

³⁵⁶ Für das Werk Jeff Walls vgl. Walter 2002, S. 102-128. Zur inszenierten Fotografie siehe ebenfalls Walter 2002. Zum Werk Edward Hoppers vgl. Strand 2004. Strand bemerkt beispielsweise „Und sie [die folgenden Beobachtungen] zeigen, daß auch die Aufforderung, zu jedem Gemälde eine Geschichte zu erfinden, zu den Erfahrungen beim Betrachten eines Hopper gehört.“ Strand 2004, S. 9f.

³⁵⁷ *Unter vier Augen. Porträts sehen, lesen, hören*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 13. Juli bis 3. November 2013.

³⁵⁸ *Talking Pictures*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 18. August bis 4. November 2007.

³⁵⁹ *gegenwärtig: Geschichtenerzähler*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 10. April bis 21. August 2005.

³⁶⁰ *Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, 31. Januar bis 25. April 2004.

³⁶¹ *Stories. Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst*, Haus der Kunst, München, 28. März bis 23. Juni 2002.

³⁶² *Saga. Island – Kunst und Narration*, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, 4. Mai bis 6. Juli 2014.

Theorien der Erzählung im Bild zu vermissen sind.³⁶³ Es sei allerdings festgehalten, dass vereinzelt ein Bewusstsein für dieses Desiderat entstanden ist. Lars Blunck bemerkt dazu im Band *Die fotografische Wirklichkeit*³⁶⁴ leicht polemisch:

Erstaunlicher- und bedauerlicherweise entbehren die Behauptungen fotografischer Bilderzählung aber allzu oft einer begrifflichen Grundlegung wie auch der argumentativen Begründung. Denn zum einen bleibt immer wieder ungeklärt, was eigentlich unter ‚Bilderzählung‘, unter ‚Narration‘ und ‚Narrativität‘ zu verstehen sein soll; häufig genug wird das Prädikat ‚Bilderzählung‘ mithin verliehen, ohne nachvollziehbar zu machen, was genau damit eigentlich warum ausgezeichnet werden soll. Und zum anderen (und mit ersterem zusammenhängend) bleibt immer wieder ungeklärt, worin denn nun eigentlich die Narrativität sich bildlich manifestiere.³⁶⁵

Blunck äußert hier einen Vorwurf, der sich zwar explizit auf eine Arbeit zur inszenierten Fotografie von Christine Walters bezieht,³⁶⁶ aber durchaus auch als allgemeingültigere Kritik geltend gemacht werden kann.

Dieser grundsätzlicheren Einordnung des Problems der Bilderzählung in Kunstpraxis und Kunstwissenschaft soll nun ein Überblick über den Forschungsstand zur Bilderzählung nachgestellt werden. Punktuell werden einige Veröffentlichungen genauer diskutiert, sofern sie einerseits wegbereitende Veröffentlichungen im kunstwissenschaftlichen Diskurs darstellen oder andererseits für die Konstruktion eines eigenen tragfähigen Modells eine besondere Bedeutung entfalten.

3.2.2 Erzählformen nach Wickhoff

Die Anfänge der kunsttheoretischen Verflechtung von Bild und Erzählung finden sich, wie oben schon angedeutet, spätestens in Albertis Traktat *Della Pittura*³⁶⁷. Eine Systematisierung unterschiedlicher Erzählformen wird jedoch erst 1895 von Franz Wickhoff mit seinem Werk *Römische Kunst. Die Wiener Genesis*³⁶⁸ vorgelegt. Darin unterscheidet er drei Erzählstile, die er historisch zu verorten sucht: den komplettierenden, kontinuierenden und distinguierenden Erzählstil.³⁶⁹ Grundlage hierfür sind die Illustrationen in der sogenannten Wiener Genesis, einem frühchristlichen Codex.

Den komplettierenden Erzählstil begreift Wickhoff als typisch für die griechische Archaik sowie für die ägyptische und die orientalische Kunst.³⁷⁰ Hier wird die zentrale Szene der Handlung um solche Szenen ergänzt, die ihr zeitlich vorausgehen oder nachfolgen, sodass einander zeitlich nachgeordnete Momente simultan

³⁶³ Deutlicher wird dieser Aspekt im Verlauf dieses Kapitels, in dem der derzeitige Forschungsstand weiter ausgeführt wird.

³⁶⁴ Blunck 2010.

³⁶⁵ Ebd., S. 29f.

³⁶⁶ Genauer auf ihren bereits erwähnten Beitrag. Vgl. Walter 2002.

³⁶⁷ Als kommentierte Übersetzung z. B. in Alberti/Bätschmann/Gianfreda 2010.

³⁶⁸ Wickhoff 1974 [1912].

³⁶⁹ Ebd., S. 14. Wickhoff sieht damit die möglichen Erzählstile vollständig beschrieben: „Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel hat die bildende Kunst nur drei Darstellungsweisen für die Erzählung: außer der kontinuierenden und der distinguierenden noch eine dritte, die älter ist als die beiden anderen, mit der alle historische Kunst überhaupt beginnt. Wir wollen sie [...] die komplettierende nennen.“ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 15

erscheinen. „[O]hne die handelnden Personen zu wiederholen, [wird] doch alles, was vor- und nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist, vollständig“³⁷¹ vorgebracht.

Aus diesem komplettierenden Stil haben sich, so Wickhoff, der kontinuierende und der distinguierende Erzählstil entwickelt.³⁷² Der kontinuierende Erzählstil zeichnet sich dadurch aus, dass „einunddieselbe Person mehrfach in einer fortlaufenden Streifenlandschaft erscheinen konnte“³⁷³, die Reihenfolge der Szenen also die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse abbildet. Diese Erzählweise ist für Wickhoff seit dem 2. Jahrhundert nach Christus bestimmend und wird erst im 16. Jahrhundert von dem distinguierenden Erzählstil abgelöst. Dieser beschränkt sich auf einen einzigen Moment der Erzählung und entspricht damit dem „Gesetz der Erfahrung, daß nur dasjenige zugleich gesehen werden könne, was zur gleichen Zeit vor sich geht, also unmöglich dieselbe Person im selben Augenblicke mehrmals in demselben Raume“³⁷⁴. Dieser für das Erzählen im Einzelbild wichtige Typus kann auch für Bilderreihen der bestimmende Erzählstil sein, sofern die Einzelbilder jeweils einen fruchtbaren Augenblick der Handlung zeigen und voneinander abgegrenzt sind – zum Beispiel durch Rahmung der Einzelbilder.³⁷⁵

Wickhoffs Unterscheidung muss als einer der zentralen Beiträge der kunsthistorischen Erzählforschung gewertet werden.³⁷⁶ Zunächst blieb seine Terminologie „ein halbes Jahrhundert lang bestimmend für die kunsthistorische Beschäftigung mit Bilderzählungen“³⁷⁷, dann wurde sie vielfach der Kritik und Revision unterzogen.³⁷⁸ Auch in jüngeren Veröffentlichungen haben Wickhoffs Erzählstile nicht an Prominenz eingebüßt. So sieht Büttner noch 1990 darin den „überzeugendsten Versuch zur Systematisierung der Erzählformen in der Kunst“³⁷⁹, wie auch aktuellere Beiträge der kunsthistorischen Erzählforschung fast ausnahmslos seinen Beitrag berücksichtigen.³⁸⁰

Im Rückblick trug Wickhoff maßgeblich dazu bei, dass das Problem der Bilderzählung in das Blickfeld kunstwissenschaftlicher Diskussionen geriet. Jedoch kann seine Unterscheidung und auch die daran

³⁷¹ Ebd., S. 14

³⁷² Ebd., S. 15f.

³⁷³ Clausberg 1981, S. 30. Besonders anschaulich formuliert es Wickhoff selbst: „[...] wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorüberziehen, die jeweiligen Helden der Erzählung in kontinuierlich sich aneinander reihenden Zuständen.“ Wickhoff 1974, S. 9.

³⁷⁴ Ebd., S. 10.

³⁷⁵ Karpf 1994, S. 13. Bei Wickhoff selbst heißt es, dass der distinguierende Stil „die ausgezeichnete[n] Szenen einzeln bringt oder aber, durch Rahmenwerk getrennt, nebeneinander stellt“. Wickhoff 1974, S. 14.

³⁷⁶ Vgl. z. B. Rehm 2004. Rehm sieht im Jahr der Veröffentlichung von Wickhoffs *Wiener Genesis* gar eine „Sternstunde der kunsthistorischen Erzählforschung“. Vgl. ebd., S. 162.

³⁷⁷ Karpf 1994, S. 14.

³⁷⁸ Besonders hervorzuheben ist hier Weitzmann mit *Illustration in Roll and Codex* 1947, eine der frühen Kritiken an Wickhoff. Vgl. Weitzmann 1970 [1947]. Einen differenzierten Überblick zur Rezeptionsgeschichte liefert Pardey. Vgl. Pardey 1996, S. 19-22. Ebenfalls aufschlussreich sind Knauer 2013, S. 120-124, sowie Rehm 2004.

³⁷⁹ Büttner 1990, S. 11.

³⁸⁰ So z. B. in Karpf 1994, Pardey 1996, Scheuermann 2005, Krüger 1996, Blunck 2010, Knauer 2013, Kalkofen/Körber/Strack 2011 und Franzen 2002. Ähnlich prominent ist Vargas Typologie in der Narratologie, wie bereits im Kapitel 3.1.2 gezeigt wurde.

anschließende intensive Diskussion nicht als umfassende Systematisierung bild Erzählerischer Probleme gewertet werden. Wie bereits Kemp erklärt, wird mit dem Begriff der Erzählform lediglich die Art und Weise gefasst, in der Bilderzählungen mit dem Problem des Zeitflusses und der erzählten Zeit umgehen.³⁸¹ Etwas polemisch äußert Kemp daher: „Auf diesen Errungenschaften ist die Kunstwissenschaft sitzengeblieben“³⁸². In seinem Überblick über die Rezeptionsgeschichte der Wickhoff'schen Erzählstile bemängelt auch Rehm, dass anderweitige Fragen zur Bilderzählung nicht genügend weiterentwickelt wurden,³⁸³ sodass der Kunstgeschichte auch heute noch „eine übergreifende Narrativik, wie sie sich in den Literaturwissenschaften zu einer eigenen Disziplin mit unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen entwickelt“³⁸⁴ habe, fehle.³⁸⁵ In ähnlicher Weise konstatiert dies Klaus Speidel in einem 2013 erschienen Beitrag zur Bilderzählung.³⁸⁶

3.2.3 Jüngere Beiträge und Perspektiven

Auch jüngere kunstwissenschaftliche Arbeiten thematisieren das Narrative in der Kunst oder im Bild. Das breite Spektrum erstreckt sich von nichtwissenschaftlichen Ansätzen – wie beispielsweise in Gundi Feyrers *Über die erzählerischen Möglichkeiten von Bildern*³⁸⁷ oder Manguels *Der gewöhnliche Betrachter. Das Bild als Geschichte*³⁸⁸ – bis hin zu Versuchen, komplexe erzähltheoretische Modelle zur Analyse einzelner Kunstwerke heranzuziehen. Die Bezüge zwischen Bild und Erzählung lassen derart diverse und mitunter vielschichtige Fragestellungen zu, dass an dieser Stelle sinnvollerweise nur eine eng gefasste Auswahl betrachtet werden kann. Im Aufsatz *Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft*³⁸⁹ zeichnen Hilmar und Tanja Frank die Problematik nach, indem sie nicht nur erläutern, dass selbst so grundlegende Topoi wie etwa Bildraum-Bildzeit-Verhältnisse, Bild-Text-Relationen und Bildanthropologie zu berücksichtigen seien. Sie verdeutlichen

³⁸¹ Vgl. Kemp 1994, S. 67.

³⁸² Ebd., S. 67. Kemp bemerkt, dass die kunstwissenschaftliche Erzählforschung gerade am Anfang des 20. Jh. weiter entwickelt war als die literarische, wenngleich jene Ansätze darauf kaum weitergedacht und erweitert wurden. Vgl. ebd., S. 67.

³⁸³ Rehm 2004, S. 178. Auch Rehm stellt zum Schluss heraus, dass sich die terminologische Differenzierung in verschiedene Erzählstile letztlich für die Analyse von Bilderzählungen bewährt habe, wie er an zahlreichen Bildbeispielen aufzeigen kann. Vgl. ebd., S. 189. Er betont in seinem Beitrag, dass Wickhoff selbst seine Erzählstile weniger zur bild Erzählerischen Analyse eingeführt hat als zu dem Zweck, unterschiedliche Epochen des Bilderzählens voneinander abgrenzen zu können. Vgl. ebd., S. 164.

³⁸⁴ Ebd., S. 180.

³⁸⁵ Frank und Frank geben jedoch einen erhellenden Hinweis, der die Popularität jener Systematik erklären kann: So werde „die Sinngabungsleistung [...] auch jener Strukturierungen deutlich, die der Einzelkomposition übergeordnet sind, nämlich der Bezüge zwischen den Feldern etwa einer Bronzetür oder eines Lettners, so daß sich Topologie und Narration zu spezifisch bildkünstlerischen Erzählmöglichkeiten verdichten“. Frank/Frank 1999, S. 40f.

³⁸⁶ Vgl. Speidel 2013, S. 174f.

³⁸⁷ Feyrer 1994.

³⁸⁸ Manguel 2001. Bemerkenswert ist, dass auf einige der Narratologie durchaus bekannte Vorstellungen verwiesen wird. So geht Manguel davon aus, dass es der Betrachter ist, der dem Bild „eine Geschichte abringt“. Vgl. ebd., S. 20. Auch weist er auf die Ergänzungsleistung des Betrachters hin: „Wenn wir Bilder lesen [...], verleihen wir ihnen vorübergehend einen narrativen Charakter. Wir ergänzen das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und Nachher [...]“. Vgl. ebd., S. 19.

³⁸⁹ Frank/Frank 1999.

mit ihren Hinweisen auf die jeweilige Geistesgeschichte auch, dass eine umfassende Betrachtung aller relevanten Facetten zumindest Gegenstand einer eigenen Arbeit sein könnte.

Insgesamt fällt auf, dass neben etlichen nichtwissenschaftlichen Ansätzen eine Reihe von Dissertationen ein stärker wissenschaftliches Erkenntnisinteresse an Bilderzählung richtet. Sie haben meist zum Ziel, das spezifisch Narrative eines Werkes zu erfassen, und zwar häufig von Werken des Mittelalters oder der Renaissance. Das Interesse richtet sich dabei auf eben diejenigen Inhalte, die sich erst durch die Zusammenschau einer Reihe von Einzelbildern ergeben, also auf Bildreihen.³⁹⁰ Nicht immer stellen die Autoren aber einen Bezug zu Erkenntnissen der Erzähltheorie her, vielmehr beschränken sie sich häufig auf vorliegende Beiträge der Kunstwissenschaft.

So diskutiert beispielsweise Martin Knauer in seiner Dissertation *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*³⁹¹, wie sich die Bilderzählung in der Nachfolge Dürers verändert. Seiner Forschungsfrage nähert er sich über eine „rezeptionsästhetisch inspirierte Analyse“³⁹², wobei seine methodischen Überlegungen ausschließlich auf dem erzähltheoretischen Forschungsstand innerhalb der Kunstwissenschaft aufbauen. Zu Recht kritisiert er bereits vorliegende Ansätze des Faches, strukturalistisch-erzähltheoretische Modelle zur Analyse von Bilderzählungen heranzuziehen,³⁹³ und fordert stattdessen eine Herangehensweise, die Bilderzählung als Bedeutungskonstruktion versteht. Obgleich Knauer darauf hinweist, dass die narrative Forschung neuerdings auch „bislang kaum als erzählend wahrgenommene und untersuchte Gemälde oder visuelle Objekte mit einbezieht“³⁹⁴, klammert er aktuelle Beiträge der Narratologie, die dem Phänomen der werkimmanenten Bedeutungskonstruktion Rechnung tragen, aus. Die methodischen Vorüberlegungen Knauers bleiben damit vergleichsweise unscharf. So erklärt er beispielsweise: „Dabei wird Bilderzählung nicht als Gattung im Sinne des Historien- oder Ereignisbildes verstanden, sondern vor allem als der Vorgang des Erzählens im Bild.“³⁹⁵ Dazu sei insbesondere die „medien- und zeitspezifische Art ihrer Vermittlung an den Betrachter“³⁹⁶ in den Blick zu nehmen. Eine Konkretisierung dieses Ansatzes lässt die Arbeit allerdings vermissen. Knauer nimmt jedoch eine Ausdifferenzierung des

³⁹⁰ So hat beispielsweise Franzen zyklische Darstellungsform in der Tafelmalerei des 15. Jh. anhand der Karlsruher Passion untersucht. Vgl. Franzen 2002. Einen ähnlichen Fokus legt auch Krüger in seiner Studie zu Dürers Apokalypse. Vgl. Krüger 1996.

³⁹¹ Knauer 2013.

³⁹² Ebd., S. 51.

³⁹³ Explizit kritisiert er die in diesem Zusammenhang bekanntesten Beiträge von Jutta Karpf und Thomas Jäger. Vgl. Karpf 1994 und Jäger 1998.

³⁹⁴ Knauer 2013, S. 51.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

Problems in einzelne, für die Bilderzählung relevante Aspekte vor, die die Grundlage der Werkanalyse bilden.³⁹⁷

Daneben haben sich dem Erzählen in Bildreihen auch Autoren gewidmet, die sich explizit auf erzähltheoretische Gedanken berufen. In dem vielzitierten Aufsatz *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*³⁹⁸ untersucht Kemp die Möglichkeit, Begriffe der Erzähltheorie für das Bild fruchtbar zu machen. Sein Anliegen ist vor allem, dem Eigensinn bildnerischen Erzählens nachzuspüren, denn, wie Kemp zu bedenken gibt, „[d]em Eigensinn der Bilder wird man nicht gerecht, wenn man ihre Argumentationsform bedenkenlos über den oft wirklich hölzernen Leisten der am Textmodell orientierten Interpretationswissenschaft schlägt“³⁹⁹. In seinem Aufsatz zeigt er die Grenzen dieser Übertragbarkeit auf. Genauer wendet er sich dem in der Narratologie häufig diskutierten Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit zu. Anhand verschiedener Bildbeispiele weist Kemp nach, dass die für textuelles Erzählen typischen Raffungen, Auslassungen oder Änderungen der Ereignisreihenfolge zwar auch in Bildreihen verwirklicht werden können, dem Betrachter aber eine erhebliche Ergänzungsleistung abverlangen.

Indirekt zeigt sich über die gegebenen Werkanalysen jedoch nicht nur die Notwendigkeit, die medienspezifischen Erzählmöglichkeiten des Bildes genauer auszuloten. Kemp vermag hier auch eindrücklich zu demonstrieren, wie sich Bilderzählung über Bildrezeption fassen lässt: Nur der detaillierte Vergleich des Bildinventars über das Einzelbild hinweg erlaubt dem Betrachter, Rückschlüsse auf den zentralen, aber nicht visualisierten Moment der Bilderzählung zu ziehen. Die Ergänzungsleistung hin zu einer vervollständigten Bildgeschichte basiert folglich auf den im Bild gegebenen Gegenständen, die mit einer über sie hinausweisenden Bedeutung versehen werden müssen. Einzelne Bildobjekte oder auch Bildzustände⁴⁰⁰ werden somit als Stellvertreter eines abstrakten Begriffes oder als Hinweis auf eine nicht sichtbare Handlung gelesen.⁴⁰¹

Einen detailliert ausgearbeiteten Versuch, strukturalistische Erzählmodelle zur Analyse des Erzählens in Bildreihen heranzuziehen, hat darüber hinaus Jutta Karpf in ihrer Dissertation *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*⁴⁰² vorgelegt. Sie untersucht

³⁹⁷ Konkret nennt Knauer Analyse der Inschriften, Analyse der Erzählformen nach Wickhoff, Analyse einzelner narrativer Gestaltungsmittel (u. a. räumlich-perspektivische Konstruktion des Handlungsraums, Gestik und Mimik, Szenenauswahl). Vgl. ebd., S. 51f.

³⁹⁸ Kemp 1989a.

³⁹⁹ Kemp 1989b, S. 8.

⁴⁰⁰ Gemeint sind Veränderungen der Lichtverhältnisse, der Tageszeit und Ähnliches.

⁴⁰¹ Vgl. besonders Kemp 1989a, S. 70f. Ein weiterer Aspekt zeigt sich über Kemps Bemerkung: „Bei ihm [William Hogarth] erzählen die Sachen, die Räume, die Personen, aber nicht die Bilder. Diese sind gleichmäßig zerstreut und zerstreud, ohne daß diese Eigenschaft interpretierbar wäre. Anders Klinger: Seine beiden Blätter würden jedes Lehrbuch der Gestalttheorie zieren.“ Vgl. ebd., S. 76. Diese, im Folgenden noch konkreter ausgeführte Differenz zeigt auf: Eine erzähltheoretisch interessierte Kunstwissenschaft kann auch die für ein Werk oder einen Künstler spezifische Art zu erzählen in den Blick nehmen.

⁴⁰² Karpf 1994.

das *Julianusfenster* (Abb. 27) der Kathedrale von Chartres.⁴⁰³ Dieser in Glas vorgetragenen Erzählung nähert Karpf sich über verschiedene strukturalistische Erzähltheorien, die sie zu einem strukturalistischen Analysemodell für Bilderzählungen zusammenführt.⁴⁰⁴

Ähnlich wie Karpf hat auch Thomas Jäger in seiner 1998 veröffentlichten Dissertation das bildübergreifende Erzählen mit Methoden der strukturalistischen Erzähltheorie zu fassen versucht. Der Gegenstand – *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts*⁴⁰⁵ – erweitert den vorliegenden Forschungsstand, der sich bis dato vorwiegend mit mittelalterlichen und frühchristlichen Kunstwerken beschäftigte. Zur Beantwortung seiner Grundsatzfrage *Wie erzählen Bilderzyklen?* geht Jäger allerdings von einem zu engen Zusammenhang zwischen Bildzyklus und Bilderzählung aus, wie beispielsweise eine die Arbeit konstituierende Hypothese deutlich macht:

Stellen wir also die folgende Hypothese auf: Das bildliche Erzählwerk besteht aus einer Summe von Einzelbildern, die formal und inhaltlich miteinander verknüpft sind. Durch ihre je spezifische Gestaltung und Verknüpfung stellen sie einen narrativen Werkzusammenhang dar, der wiederum einen Sinnzusammenhang, die intendierte Botschaft des Bilderzyklus, vermittelt.⁴⁰⁶

Beide Arbeiten zeichnen sich durch eine behutsame Übertragung literaturwissenschaftlicher Erklärungsmodelle auf kunstwissenschaftliche Fragestellungen aus. Da sie jedoch einen strukturalistischen Ansatz verfolgen, müssen sie mindestens aus erzähltheoretischer Sicht als nicht mehr zielführend betrachtet werden, denn Grundgedanken wie die kognitive Fundierung des Narrativen bleiben völlig ausgeklammert.⁴⁰⁷

In dem die Kunstwissenschaft erweiternden Gebiet der Bildwissenschaften sind bislang kaum relevante Beiträge zu verzeichnen. Vielmehr scheint in den Bildwissenschaften eine mögliche narrative Dimension des Bildes fast vollständig ignoriert zu werden. Auch Klaus Speidel benennt diese Diskrepanz in seinem Beitrag *Can a Single Still Picture Tell a Story?*⁴⁰⁸. Dieses Desiderat könnte Speidel zufolge auf dem Anspruch des Faches beruhen, vornehmlich diejenigen Aspekte des Bildes zu erforschen, die es von anderen Medien unterscheiden: „The fact that stories can be communicated in different media and thus cannot be essential for pictures might well be the reason why Bildwissenschaften generally ignore the narrative dimension of pictures.“⁴⁰⁹

⁴⁰³ Vgl. ebd. Dieses Glasfenster aus dem 13. Jh. schildert in über 26 Medaillons, die die Fensterfläche untergliedern, die Lebensgeschichte des heiligen Julianus Hospitator.

⁴⁰⁴ Vgl. besonders ebd., S. 61. Karpf entwickelte das Modell anhand eines weiteren Glasfensters in der Kathedrale von Chartes, des *Eustachiusfensters*, vornehmlich um die verwendeten strukturalistischen Erzähltheorien zu veranschaulichen. Vgl. ebd., Kapitel 4.

⁴⁰⁵ Jäger 1998.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 16.

⁴⁰⁷ Strukturalistische Ansätze gelten in der Erzähltheorie gemeinhin als überholt. Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁴⁰⁸ Speidel 2013.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 175. Es ist allerdings zu erwarten, dass in Zukunft Narratologie und Bildwissenschaften enger miteinander verknüpft werden. So hat beispielsweise das Labor für empirische Bildwissenschaften des Kunsthistorischen Institutes an der Universität Wien jüngst ein Projekt zur experimentellen Narratologie des Bildes eingerichtet. Vgl. URL:

Eine Ausnahme stellt der Band *Das erzählende und das erzählte Bild*⁴¹⁰ dar, in dem eine bildwissenschaftliche Kontextualisierung von Bilderzählung versucht wird. Hier weisen die Autoren Honold und Simon insbesondere im Vorwort nachdrücklich darauf hin, dass bilderzählerische und bildwissenschaftliche Fragestellungen eng zusammengedacht werden können. Genauer fordern sie ein radikal verändertes Verständnis von Erzählung, das heißt, sie wollen Erzählung nicht als „eine Vermittlung von Semantik, sondern [als] eine Exegese von Bildlichkeit“⁴¹¹ verstanden wissen. Wie auch immer man eine derart umfassende Bindung des Bildes an Erzählung einschätzen mag, die Forderung macht zumindest deutlich, dass eine bildwissenschaftlich motivierte Auseinandersetzung mit den erzählerischen Möglichkeiten des Bildes in Fragen zum Bildbegriff übergeht.

Trotz des ambitionierten Vorhabens des Bandes, bilderzählerischer Fragestellungen in einen bildwissenschaftlichen Kontext zu bringen, muss der Vorwurf einer unreflektierten Begriffsverwendung auch für diesen Beitrag aufrechterhalten werden. Obgleich im Vorwort vielversprechende Ausblicke verheißen werden, wird versäumt, Grundsatzfragen auf dem Gebiet der Bilderzählung anzugehen. Insbesondere bleibt an vielen Stellen offen, was die Autoren einzelner Aufsätze unter Erzählung und Bilderzählung verstehen. Auch werden Einsichten und Ansätze der Narratologie fast gänzlich ausgeklammert.⁴¹²

3.2.4 Erzähltheorie und Gegenwartskunst

Die Narrativität zeitgenössischer Kunst ist in Kunst- und Bildwissenschaft wie auch in der Narratologie bislang nur vereinzelt untersucht worden. Eine besondere Beachtung verdient daher die Dissertation *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*⁴¹³ von Barbara Scheuermann. Die Autorin befasst sich hier nicht nur mit der Narrativität in jüngeren Kunstwerken, sondern strengt auch eine Übertragung neuerer narratologischer Erkenntnisse in die Kunstwissenschaft an – vor allem auch Gedanken aus der transmedialen Erzähltheorie. Ausgangspunkte stellen die Werke *Mad Tracey From Margate, Everyone's been there* (Abb. 28) von Tracey Emin und *Felix in Exile*⁴¹⁴ von William Kentridge dar. Beide Arbeiten unterzieht sie einer narratologischen Analyse, wobei sie sich

<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/forschungsprojekte/crea/narratologie-des-bildes/> [zuletzt abgerufen am 05.07.2017].

⁴¹⁰ Honold/Simon 2010.

⁴¹¹ Ebd., S. 23.

⁴¹² Eine Ausnahme stellt Simons Beitrag *Ikononarratologie: Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit* dar. Simon bezieht sich explizit auf Gedanken von Claude Bremond und Umberto Eco, so wie auch einige strukturalistische Narratologen genannt werden. Vgl. z. B. Simon 2010, S. 301f. Simon entwickelt in seinem Aufsatz anhand der Form *a versus b* den Entwurf einer Ikononarratologie. Diese Form wird schrittweise zu einer Szenografie der Gastlichkeit ausdifferenziert, sodass Erzählung nunmehr als „fortlaufende Exegese dieser basalen Szenographie“ verstanden werden kann. Vgl. ebd., S. 323. Der aktuelle Forschungsstand, insbesondere derjenige der transmedialen Erzähltheorie, wird auch hier vollständig ausgeblendet, wie auch eine Konkretisierung für das monophasische Einzelbild ausbleibt.

⁴¹³ Scheuermann 2005.

⁴¹⁴ William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994, 8:43 Min., Farbvideo (35mm) aus abgefilmten Kohlezeichnungen.

vornehmlich auf die theoretische Grundlegung Wolfs bezieht,⁴¹⁵ aber auch andere in der Narratologie diskutierten Begriffe berücksichtigt.⁴¹⁶

Daneben gelingt Scheuermann eine aufschlussreiche Betrachtung der Relevanz des Themas Narration für den gegenwärtigen Kunstbetrieb. Auch die Bedeutung der narrativen Methode für die Kunstwissenschaft wird hier treffend eingeordnet. So gibt Scheuermann zu bedenken:

Wesentlich ist es, im Gedächtnis zu behalten, dass die Analyse erzählerischer Strukturen, Strategien und Spuren niemals zum Selbstzweck einer narratologischen Untersuchung werden darf; im Zentrum einer kunstwissenschaftlichen Analyse muss immer das Kunstwerk mit seinen sämtlichen formalen, inhaltlichen, stilistischen und über sich selbst hinausweisenden Eigenschaften stehen. Die erzähltheoretische Vorgehensweise kann hierbei nur eine Methode zum besseren Verständnis der werkimmanenten Strukturen und zur umfassenderen Interpretation der Kunst bereitstellen, die eingebettet sein muss in das gesamte theoretische Repertoire der Kunstwissenschaften.⁴¹⁷

Einschränkend bleibt jedoch zu bemerken, dass auch diese Arbeit nur bedingt Aufschluss über die spezifischen Möglichkeiten der Erzählung im monophasischen Einzelbild geben kann. Denn Scheuermanns Untersuchung fußt auf Werken, die schon in medialer Hinsicht dem prototypischen Erzählen nach Wolf näherstehen: *Tracey Emins Werk Mad Tracey From Margate, Everyone's been there* (Abb. 28) stellt eine Textilarbeit dar, in der Sätze oder einzelne Versatzstücke von Sätzen das Bildgeschehen dominieren. Kentridges Kurzfilm⁴¹⁸ *Felix in Exile* zeichnet sich durch seine Nähe zu Film und Drama aus.⁴¹⁹

Darüber hinaus bietet die Arbeit auch in methodischer Hinsicht wenig Aufschluss darüber, wie eine narrative Analyse, die dem Gedanken der transmedialen Erzähltheorie verpflichtet ist, gestaltet werden müsste. Allerdings findet sich eine interessante methodische Bearbeitung im Rahmen der Werkanalyse zu *Felix in Exile*. Hier offenbart sich nämlich am deutlichsten die Schwierigkeit, die eine narratologische Untersuchung im Sinne der transmedialen Erzähltheorie zu bewältigen hat: die Verortung und Handhabung der betrachterseitigen Narrativierung.⁴²⁰ Scheuermann begegnet dieser Schwierigkeit, indem sie drei verschiedene Inhaltsangaben kombiniert und durch ein eigenes Protokoll des Films ergänzt.⁴²¹ Dieser Ansatz wird jedoch nicht ausreichend systematisch weiterentwickelt und für eine fundierte narratologische Analyse, die die Erzählstrategie des Werkes aufzeigt, fruchtbar gemacht. Die rezipientenseitigen Anteile der Narration, wie sie die transmediale Erzähltheorie postuliert, werden daher auch bei Scheuermann nicht näher betrachtet.

⁴¹⁵ Wie in Wolf 2002 vorgestellt.

⁴¹⁶ Insbesondere greift Scheuermann die Arbeit *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez und Scheffel auf. Vgl. Martínez/Scheffel 2012.

⁴¹⁷ Scheuermann 2005, S. 247.

⁴¹⁸ Von Scheuermann bezeichnet als abgefilmte Bildserie. Vgl. ebd., S. 197.

⁴¹⁹ Scheuermann weist auch selbst auf diese Schwierigkeit hin. Vgl. ebd., S. 130f. und S. 196f.

⁴²⁰ Diese Schwierigkeit zeigt sich in der filmischen Arbeit insbesondere durch den fast vollständigen Verzicht auf sprachliche Elemente. Eine für eine wissenschaftliche Untersuchung notwendige Versprachlichung (von einer sich der Sprache durchweg entziehenden Arbeit) muss aber immer eine Transformation in ein der Narration nächstehendes Medium bedeuten, folgt man der Theorie Wolfs. Vgl. z. B. Wolf 2002, S. 96.

⁴²¹ Vgl. Scheuermann 2005, S. 181-192.

Barbara Scheuermann hat ihr Anliegen, Gedanken der transmedialen Erzähltheorie in den methodischen Kanon kunstwissenschaftlichen Arbeitens einzuführen, in einigen Beiträgen weitergeführt.⁴²² Vor allem in *Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im fotografischen Einzelbild*⁴²³ stellt sie noch einmal treffend grundsätzliche Schwierigkeiten, denen die kunstwissenschaftlich Erzählforschung bis heute gegenübersteht, heraus:

Zudem führt die Konstatierung der Narrativität eines Werkes oftmals nicht weiter im Sinne einer konstruktiven Analyse. Häufig erschöpft sich die Deutung gleichsam in der Feststellung, dies oder das sei narrativ – oder eben nicht.⁴²⁴

Stattdessen fordert sie zu untersuchen, „wie und welche narrativen Strukturen und Muster eingesetzt werden und welche Bedeutung sie schließlich für die Analyse des jeweiligen Kunstwerks haben“⁴²⁵.

Bezüge zwischen zeitgenössischer Kunst und Narration werden auch in *Strategien des Narrativen im kinematographischen Raum*⁴²⁶ von Ruth Reiche hergestellt. In ihrer Dissertation ordnet sie einige Techniken und Eigenschaften von Film- und Videoinstallationen erzähltheoretisch ein – im Einzelnen Loops, kinematografische Räume, visuelle Mehrkanaligkeit und transversale Montagen. Sie bezieht sich dabei auf Ansätze der transmedialen Erzähltheorie, insbesondere auf den Ansatz von Werner Wolf, wie er bereits vorgestellt wurde.⁴²⁷ Reiche schlägt in diesem Rahmen vor, nicht die Definition des Narrativen nach Wolf zu verwenden, sondern von Narrativität schon dann zu sprechen, wenn lediglich ein Narrem realisiert sei.⁴²⁸ Damit erreicht sie allerdings eine zu starke Öffnung der Konzepte Narration und Narrativität. Denn in dieser Hinsicht wäre auch ein mathematischer Beweis narrativ, da er das Narrem thematische Einheit problemlos erfüllen würde.

An anderer Stelle nimmt Reiche eine aufschlussreiche Ausdifferenzierung des Wolf'schen Modells vor, und zwar indem sie die Frage beleuchtet, inwiefern die von Wolf formulierten Narreme sich gegenseitig bedingen.⁴²⁹ Dazu bemerkt sie, dass die qualitativen Narreme durch ein Zusammenspiel der inhaltlichen und syntaktischen Narreme eingelöst werden. Die Sinnqualität des Narrativen ergibt sich demnach „durch die Möglichkeit des Bildens einer als thematisch kohärent erfahrenen Handlung, der wiederum die Anwesenheit von Figuren vorausgeht und die ihrerseits durch die namentliche Nennung der Figuren eine Steigerung erfährt“⁴³⁰. Die Darstellungsqualität fuße dagegen allein auf den inhaltlichen Narremen, „da diese zur

⁴²² Vgl. Scheuermann 2007, 2009 und 2010.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd., S. 192.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Reiche 2016.

⁴²⁷ Gemeint ist Wolf 2002.

⁴²⁸ Vgl. Reiche 2016, S. 43.

⁴²⁹ Vg. ebd., S. 42.

⁴³⁰ Ebd., S. 42.

Darstellung der Welt beitragen, in der sich eine Geschichte abspielt⁴³¹. Erlebnisqualität versteht Reiche hingegen als an das Vorhandensein einer Handlung gebunden. Sie sei damit an die Gruppe der syntaktischen Narreme gebunden, da erzählte Ereignisse in eine zeitliche Ordnung gebracht werden müssten. Die Realisierung syntaktischer Narreme baue wiederum notwendig auf inhaltlichen Narremen auf.

Anhand ihrer erzähltheoretischen Einordnung von für Videoinstallationen relevanten Begriffen und mit einer theoretischen Grundlegung im Sinne der transmedialen Erzähltheorie analysiert Reiche schließlich zwei Versionen der Videoinstallation *The House*⁴³² von Eija-Liisa Ahtila. In ihrer narrativen Analyse beschränkt sie sich auf die Frage, welche der beiden Versionen von *The House* linearer erzähle, anstatt sämtliche von Wolf formulierten Narreme zu untersuchen.⁴³³ Mit Blick auf die zuvor behandelten Begriffe ist das eine naheliegende Einschränkung,⁴³⁴ weil sie allesamt Möglichkeiten der Linearität und deren Auflösung in Videoinstallation ansprechen. Für eine fundierte Einschätzung hinsichtlich der Narrativität der gesamten Arbeit wirkt diese Einschränkung allerdings zu kurz gegriffen.

Weiterhin wird von Reiche die Ausprägung des Narrativen in der zeitgenössischen Kunst diskutiert. Danach zeichnet sich der Umgang mit dem Narrativen in der zeitgenössischen Kunst dadurch aus, dass bestimmte Narreme von Künstlern ganz bewusst nicht erfüllt würden.⁴³⁵ An diesen Gedanken schließt sie eine Präzisierung des Diskurses um das dysfunktionale Erzählen an:

Der geringere Grad an Narrativität wird im gegenwärtigen Diskurs keineswegs als eine Schwäche wahrgenommen, sondern zu einer Stärke uminterpretiert, die die Betrachterinnen und Betrachter zu eigener Syntheseleistung auffordert. Daher ist der in diesem Zusammenhang inflationär gebrauchte Terminus anti-narrativ auch als ein Begriff zu werten, der keinesfalls besagt, ein Werk sei nicht-narrativ, sondern vielmehr einer Haltung Ausdruck verleiht, die aus einer Ablehnung illusionistischer Tendenzen des Erzählkinos resultiert und gesellschaftliche wie filmische Konventionen durch eine Verweigerung klassischer Erzählformen sichtbar machen möchte, die sie regelrecht als 'Schreckgespenst' wahrnimmt.⁴³⁶

Allgemeinere Überlegungen zum Zusammenhang von zeitgenössischer Kunst und Erzählung hat Stephanie Rosenthal in ihrem Beitrag im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung *Stories. Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst*⁴³⁷ skizziert.⁴³⁸ Erzählung wird hier als ein den unterschiedlichsten künstlerischen Arbeiten gemeinsames Motiv vorgestellt. Rosenthal zeichnet dazu nach, wie divers narrative Elemente ausfallen können, mit denen Künstler arbeiten:

Ein künstlerisches Werk kann als erzählerisch gelten, wenn es mit narrativen Elementen arbeitet: Mit einem Ereignis, das Mutmaßungen über seine Ursache oder Folge provoziert, mit einer Handlung, also mit mindestens

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002, 14:00 Min., DVD-Installation für 3 Projektionen.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 174.

⁴³⁴ Gemeint sind Loop, kinematografischer Raum, visuelle Mehrkanaligkeit und transversale Montage.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 39f.

⁴³⁶ Ebd., S. 40.

⁴³⁷ *Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*, Haus der Kunst, München, 28. März bis 23. Juni 2002.

⁴³⁸ Vgl. Rosenthal 2002.

zwei Momenten, in denen ein Geschehen stattfindet, mit dem Beschwören einer (bekannten) Handlung, sei es, dass bildnerische Formulierungen aneinander gereiht oder in einer einzelnen Darstellung mehrere Geschehen sichtbar werden; das wiederholte Auftauchen ein und derselben Figur, die sich in einem größeren Kontext befindet und auf eine kausale sowie chronologische Abfolge schließen lässt; Einsatz von narrativen Texten, Verbindung von Bild und Text, Bezug auf Literatur und Film.⁴³⁹

Die Ausprägung erzählerischer Strategien habe sich dabei aber grundlegend gewandelt. Künstler benützten demnach einzelne narrative Fragmente nicht mehr, um „die tragende Architektur einer Geschichte“⁴⁴⁰ zu schaffen, die sich vom Betrachter leicht entziffern lasse, sondern verfolgten Strategien, die dazu auffordern, die Rolle des Co-Autors einzunehmen, also zeitliche und kausale Ordnungen selbst herzustellen.⁴⁴¹ Dabei könne diese Strategie auch in eine Anti-Narration münden:

Wie bei den meisten Themen in der Kunst gibt es auch hier seine Negation: die Anti-Narration, wenn nur noch die Illusion einer Geschichte geschaffen wird. Künstler erreichen dies, indem sie narrative Elemente verwenden, ein Erzählen jedoch nur scheinbar erzeugen [...].⁴⁴²

Rosenthal weist damit, ähnliche wie Reiche, auf eine möglicherweise zentrale Bezugsmöglichkeit zwischen zeitgenössischer Kunst und Erzählung hin, denn spätestens mit Beginn der Moderne wurden immer wieder und in vielfältigster Weise etablierte Seh- und Bildkonventionen durchbrochen oder ad absurdum geführt. Allerdings bleibt zu klären, ob das Phänomen der Anti-Narration auch vor dem Hintergrund transmedial-erzähltheoretischer Konzepte haltbar ist.

In ihrem Band *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*⁴⁴³ entwickelt Christine Walter dagegen einen Ansatz, in welchem sie Bilderzählung als stilbildend für eine ganze Richtung der Fotografie herausstellt. Das Erzählerische stellt ihr zufolge eines der vier Merkmale dar, die sie für inszenierte Fotografie als konstitutiv ansieht.⁴⁴⁴ Allerdings befasst Walter sich kaum mit der Frage, wie sich das Erzählerische im Bild genau äußert. Sie definiert dazu denkbar knapp:

Eine inszenierte Fotografie zeigt damit eine Sequenz, die als Bestandteil einer (theatralen) Inszenierung denkbar ist und die – weil die Sequenz Teil eines erzählerischen Ganzen ist – eine narrative Struktur hat.⁴⁴⁵

Zwar erläutert sie, was genau unter einer narrativen Struktur zu verstehen ist, indem sie die Darstellung einer Handlung als substantiell ansieht: „Eine solche narrative Struktur wird in der Regel durch die Darstellung einer Handlung verdeutlicht, die ein zeitliches ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘ impliziert.“⁴⁴⁶ Sie räumt aber auch die

⁴³⁹ Ebd., S. 11.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 9.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 9.

⁴⁴² Ebd., S. 12.

⁴⁴³ Walter 2002.

⁴⁴⁴ Vgl. u. a. ebd., S. 61.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 57.

⁴⁴⁶ Ebd.

Möglichkeit ein, dass eine narrative Struktur ohne die direkte Darstellung von Handlung verwirklicht werden kann – genau dann nämlich, wenn auf Seherfahrungen rekurriert wird, die die Handlung in der Vorstellung ergänzen.⁴⁴⁷ Walters Beitrag scheint damit zu wenig auf die genaue Klärung der verwendeten Begriffe ausgerichtet zu sein, wie auch in weiten Teilen eine fundierte Begründung ihrer Einschätzung von Einzelarbeiten ausbleibt.⁴⁴⁸

3.2.5 Kritische Stimmen

Teil des Diskurses bilden aber auch Positionen, die Erzählung im Bild entweder grundsätzlich infrage stellen oder einzelne Stereotype zum Zusammenhang von Bild und Erzählung kritisch hinterfragen. So vertritt etwa Lars Blunck in seinem einleitenden Beitrag zum Sammelband *Die fotografische Wirklichkeit*⁴⁴⁹ die Auffassung, dass der bisherige Diskurs um Bilderzählung kaum eine wissenschaftliche Relevanz entfalten konnte, weil keine konkrete Auseinandersetzung damit, was und wie einzelne Künstler erzählen, erfolgt sei.⁴⁵⁰ Diesen bereits bekannten Standpunkt wendet Blunck zu einer Grundsatzkritik an eben den Versuchen, das Erzählerische für das Bild fruchtbar zu machen, die er aus einer zunächst plausiblen wie anwendungs-basierten Auseinandersetzung mit einer narratologischen Minimaldefinition von Erzählung ableitet.⁴⁵¹ Er schließt daraus polemisch:

Wer in den Fotos Walls, Bartholomews und Co. ‚Erzählung‘ und ‚Geschichte‘ zu vernehmen meint, unterliegt einem Trugschluss, einer Selbsttäuschung, mal mehr, mal weniger bewusst. Er legt seine Erzählstimme gewissermaßen bloß in das Bild hinein, wie ein Bauchredner seine Stimme einer Puppe leiht, und lässt sich dann von der Puppe die tollsten Geschichten erzählen.⁴⁵²

⁴⁴⁷ Ebd., S. 58f. Vgl. z. B. Walters Diskussion der Fotografie *The Destroyed Room* (Abb. 29) von Jeff Wall in ebd., S. 114.

⁴⁴⁸ Die narrative Analyse der Arbeit *Picture for Women* (Abb. 30) von Jeff Wall beschränkt sich beispielsweise auf folgende Ausführung: „Von der Technik abgesehen erfüllt ‚Picture for Women‘ auch alle weiteren Merkmale Inszenierter Fotografie. Allem voran ist es die Konstellation der Personen zueinander, die der Darstellung ihre narrative Struktur verleiht: Das Blickgeflecht, das für ein Beziehungsgeflecht steht, ‚erzählt‘ von den Beziehungen der Personen zueinander, wobei Wall zusätzlich den Betrachter involviert, indem er ihm eine bestimmte Position zuweist.“ Vgl. ebd., S. 124. – Diese Bemerkung wird noch etwas präzisiert: „Walls Bilder haben nicht nur im Film ihren Ursprung, sondern sind auch nur denkbar durch die vom Film übernommene narrative Struktur. ‚Picture for Women‘ kann auch als ‚Standbild‘ verstanden werden, das als Pendant zum bewegten Bild des Films steht, wobei es in seiner Aussage konzentrierter ist, als dies eine entsprechend kurze filmische Sequenz sein könnte.“ Vgl. ebd.

⁴⁴⁹ Blunck 2010.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁵¹ Blunck greift eine Definition Wolf Schmidts auf und wendet diese auf verschiedene Bildbeispiele an. Vgl. ebd., S. 31-36. Zur Begriffsverwendung Schmidts insbesondere ebd., S. 31. Er stellt dann die Frage „ob die Implikation einer Zustandsveränderung [in der Minimaldefinition Schmidts] überhaupt jenes Kriterium ist, das die Praxis der Erzählbehauptung dominiert und die entsprechenden Zuschreibungen motiviert, oder ob insgeheim nicht doch ganz andere Kräfte wirken [...]“. Vgl. ebd., S. 34.

⁴⁵² Ebd., S. 36.

Im Hinblick auf die transmediale Erzähltheorie geht diese Kritik jedoch gerade am derzeitigen narratologischen Forschungsstand vorbei. Blunck trifft im Gegenteil gerade einen Kerngedanken der transmedialen Erzähltheorie, nach dem nämlich stets der Betrachter „dem Bild eine Geschichte abringen“⁴⁵³ müsse.

Im Aufsatz *Die lange Herrschaft des Historienbildes*⁴⁵⁴ aus dem Tagungsband *Das erzählende und das erzählte Bild*⁴⁵⁵ untersucht Ivan Nagel die erzählerische Dimension des Historienbildes. Das Historienbild, die zweieinhalb Jahrtausende alte Leitgattung der europäischen Malerei, beziehe seine Bedeutung, so Nagel, über den Grad, in dem es „sich zum ‚erzählenden und erzählten Bild‘“⁴⁵⁶ bekenne. Diesen Zusammenhang zieht Nagel aber entschieden in Zweifel, weil er lediglich auf einer begrifflichen Verwirrung fuße, jedoch keine materiale Manifestierung finde. Den Ausgangspunkt stelle Plutarchs berühmte Aussage dar: „Simonides hat recht, wenn er die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei nennt.“⁴⁵⁷ Sie sei jedoch nur deswegen zum Fundament für europäische Historienmalerei geworden, da sie missverstanden worden sei:⁴⁵⁸ „Die Malerei hat so zu sein (erzählend, belehrend, erhebend) wie die (heroisch-epische) Dichtkunst.“⁴⁵⁹

Insgesamt bleibt in Nagels Beitrag eine genaue Klärung des Begriffs *Erzählung* aus. Doch lässt sich sein Verständnis von Erzählung wenigstens ansatzweise erschließen. Indem Nagel nämlich eine Ankettung der Malerei an die Erzählung beklagt, präzisiert er den Begriff der Erzählung hin zu Epik.⁴⁶⁰ Es liegt nahe, dass Nagel die Nähe des Historienbildes zum Drama betont, weil das Drama ebenso wie das Bild „‚Taten‘ gar nicht erst [...] ‚als vergangene erzählt‘ [...], sondern ebenfalls ‚als gegenwärtige zeigt‘“⁴⁶¹. Spätestens hier stellt sich heraus, dass Nagels Kritik nicht auf einem Verständnis von Narration fußt, das als zeitgemäß gelten kann. Gerade das Drama hat längst seinen Ort in der Erzähltheorie gefunden, wie auch eine Reduktion von Erzählung auf Epik längst obsolet geworden ist.⁴⁶²

3.3 Resümee

Der Überblick über den Forschungsstand hat insgesamt aufzeigen können, dass durchaus unterschiedliche Zugänge, Erkenntnisinteressen und Fragestellungen zur Bilderzählung vorliegen. Überlegungen zur Bilderzählung in der Narratologie finden vor allem im Rahmen der transmedialen Erzähltheorie statt. Diese hat bereits vielfältige Fragen zu stellen vermocht, die die medienspezifischen

⁴⁵³ Manguel 2001, S. 20.

⁴⁵⁴ Nagel 2010.

⁴⁵⁵ Honold/Simon 2010.

⁴⁵⁶ Nagel 2010, S. 30.

⁴⁵⁷ Zitiert nach Nagel. Vgl. ebd. Zudem finde jene Hierarchisierung ihren Ausgangspunkt in der Pervertierung der Horaz'schen Wendung *ut pictura poesis*. Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd.

⁴⁵⁹ Zitiert nach Nagel. Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁶⁰ So heißt es bei Nagel: „Die Ankettung der Malerei an die ‚Erzählung‘, an die Epik, geschah schon in Plutarchs berühmten Sätzen“. Vgl. ebd., S. 30.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

Möglichkeiten des Bildes, zu erzählen, auszuloten versuchen. Im Ganzen kann so das Bild innerhalb der transmedialen Erzähltheorie eine erste Verortung finden, wenngleich ein systematischer Überblick über die vorliegenden Gedanken noch aussteht.

Besonders prominent erscheint hierbei die Frage, ob Bilder überhaupt erzählen, sodass gerade der Umgang mit narrativen Widerständen, die Bildern zugeschrieben werden, in den Blick gerät. Der Diskurs weist aber auf eine Reihe von Strategien hin, mit denen Künstler diesen Widerständen begegnen und über die die bildende Kunst zum Teil schon seit Jahrhunderten verfügt.⁴⁶³ So hat der Blick auf die Tradition im Umgang mit narrativen Widerständen mindestens ein Bewusstsein in der Narratologie für die erzählerische Dimension des Bildes entstehen lassen und neben Schwierigkeiten auch die Stärken einer Erzählung mit Bildern aufzeigen können. Zudem hat sich gezeigt, dass dem vermeintlich geringeren Potenzial zur Wiedergabe einer bestimmten Geschichte das umso deutlichere, bildimmanente Potenzial, auch über Widerstände hinweg zu narrativieren, gegenübersteht.⁴⁶⁴ Darüber hinaus ist es der transmedialen Erzähltheorie gelungen, den Fokus auf Bilderzählung maßgeblich zu erweitern: Die Ausdifferenzierung des Schemas, wie sie beispielsweise Wolf anstrengt, kann Bilderzählung auch jenseits eines Bezuges zu literarischen Geschichten theoretisieren. Damit können auch Bilder, die keine bekannte Geschichte wiedergeben, erzähltheoretisch gefasst werden, was mit Blick auf die zeitgenössische Kunst von besonderer Bedeutung ist. Insgesamt kann Narratologie somit ein Konzept der Erzählung anbieten, das sich für die kunstwissenschaftlich motivierte Untersuchung eines Werkes fruchtbar machen lässt.

Einblicke in den Forschungsstand innerhalb der Kunst- bzw. Bildwissenschaft haben demgegenüber zu demonstrieren vermocht, dass das Thema Narration zwar seit langem mit dem Bild mitgedacht wird, aber keine grundlegenden Modelle und Theorien zur Bilderzählung entwickelt wurden. Stattdessen muss dem Vorwurf der Narratologie zugestimmt werden, dem zufolge sich kunstwissenschaftliche Beiträge oft mit einer diffusen Begriffsverwendung begnügen. Allerdings kann der vorgelegte Überblick über den Forschungsstand diesen Vorwurf etwas relativieren, denn es gibt durchaus einige Versuche, Konzepte der Erzähltheorie für die Kunstwissenschaft fruchtbar zu machen. Auch kann die Kunstwissenschaft den Diskurs zur Bilderzählung bereichern, ohne grundlegende Modelle anbieten zu müssen. Die Bedeutung einer erzähltheoretischen Perspektive auf Kunstwerke wird nämlich aus Sicht der Kunstwissenschaft insofern präzisiert, als sie eine umfassende Werkbetrachtung immer nur ergänzt und nicht zum Selbstzweck geraten darf.⁴⁶⁵

Auch konnten diejenigen Arbeiten, die werkspezifische Erzählstrategien aufzudecken versuchen, eine Reihe von Aspekten anbieten, die eine narratologische Werkanalyse zu berücksichtigen hat. So wurden etwa

⁴⁶³ Wie etwa Strategien, dem Bildraum eine zeitliche Dimension zu geben oder spezifische Attribute zur Identifikation einzelner Heilige zu verwenden. Prägnantes Beispiel ist die bereits erwähnte Arbeit *Tanz der Salome* (Abb. 9). Vgl. Kapitel 3.1.2.

⁴⁶⁴ Vgl. Wolf 2002, S. 73, sowie die Überlegungen zum Katalogeintrag von Haidu im Kapitel 3.1.3.

⁴⁶⁵ Vgl. Scheuermann 2010, S. 191.

die Organisation des Bildraumes und die Gestaltung von Gestik und Mimik untersucht, um die werkeigenen Erzählstrategien zu ermitteln.⁴⁶⁶ Diese Gesichtspunkte werden zwar nur aufgrund einer gewissen geisteswissenschaftlichen Tradition herangezogen, ohne eine erzähltheoretische Begründung. Es ist aber anzunehmen, dass sie gerade wegen dieser geisteswissenschaftlichen Tradition genau die rezipientenseitigen Strategien der Bildlektüre mitgestalten, die eine narrative Analyse im Sinne der transmedialen Erzähltheorie in den Blick zu nehmen hat.

Beiträge der Kunstwissenschaft bereichern den Diskurs aber auch, indem sie etwa die Frage aufwerfen, inwieweit sich die Bilderzählung mit der Moderne gewandelt hat. Darüber hinaus wurde ansatzweise deutlich, dass das Problem der Bilderzählung Forderungen nach einem gewandelten Bildbegriff zur Sprache bringt und dieserart an Problemstellungen der Bildwissenschaften angeknüpft wird. Grundsätzlich scheint es zwar verwunderlich, dass der Einblick in den Forschungsstand innerhalb der Kunst- und Bildwissenschaft die Ansätze der Narratologie nicht substanziell ergänzen konnte. Andererseits ist aber anzunehmen, dass es sich mit der Frage, ob und wie Bilder erzählen, um eine eigens bildwissenschaftliche Frage handelt, eine allgemeine Betrachtung dieser Problemstellung zuvor also weder notwendig war, noch der Logik des Faches entsprach.

⁴⁶⁶ Vgl. insbesondere Kemp 1989a, aber auch Knauer 2013 und die Diskussion ihrer Beiträge im Kapitel 3.2.3.

4. Die erzähltheoretische Analyse von Bildern - Skizze eines Analyseverfahrens

Der Überblick über Verortungen der Bilderzählung hat insgesamt deutlich werden lassen, dass die Frage, inwiefern Bilder narrativ sein können, eine genuin kunstwissenschaftliche ist. Denn in kunstwissenschaftlichen Diskursen wird Vielerorts die Erzählstärke von einzelnen Bildern oder ganzen Werkgruppen postuliert, ebenso darüber nachgedacht, inwiefern sich Narrativität auf eine spezifische Art und Weise in Werken manifestiert. Allerdings liegt bislang kein konsistentes Analyseverfahren vor, mit dem sich die erzählerischen Qualitäten bildnerischer Arbeiten näher bestimmen oder begründen lassen.

Im Folgenden soll daher ein solches Analyseverfahren skizziert werden, und zwar auf Grundlage der bereits vorgestellten Konzepte der transmedialen Erzähltheorie. Denn, so ist deutlich geworden, eine bilderzählerische Untersuchung von Malerei kann nicht allein auf rein kunst- und bildwissenschaftliche Erkenntnisse zurückgreifen, sondern ist in ihrer Anlage grundsätzlich transdisziplinär. Eine geeignete Symbiose aus Begriffen und Methoden der Kunstgeschichte und der Erzähltheorie bildet damit die Voraussetzung für die kunstwissenschaftliche Untersuchung von Bilderzählung. In diesem Sinne sollen Begriffe, Untersuchungsgegenstände und Untersuchungsschritte im Folgenden so gefasst werden, dass sie dem Geist beider Fächer gerecht werden.

Theoretischer Rahmen

Die bereits erwähnte naive Verwendung der Begriffe *Erzählen* und *Erzählung* in der Kunstwissenschaft legt nahe, zuerst eine tragfähige Begriffsbestimmung vorzunehmen.⁴⁶⁷ Einblicke in den Forschungsstand der Narratologie haben aufzeigen können, dass Ansätze der transmedialen Erzähltheorie am eindeutigsten den Zugang zu bilderzählerischen Fragestellungen schaffen. Aus diesem Grunde soll die bereits zitierte Definition Wolfs verwendet werden, nach der Erzählen verstanden wird als

Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbarer Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.⁴⁶⁸

Es bleibt anzumerken, dass dieses Verständnis des Erzählens für die Untersuchung zeitgenössischer Kunst eine problematische Einschränkung impliziert. So hat auch Wolf schon festgestellt, dass „eine oft massive Tendenz besteht, Monophasen-Einzelbilder narrativ zu ‚lesen‘, so daß diese sogar zu Vorwürfen von ganzen verbalen Geschichten werden konnten“⁴⁶⁹, selbst wenn die Bedingungen dieser Minimaldefinition

⁴⁶⁷ Die naive Begriffsverwendung von *Narration* und *Erzählung* wird z. B. in Wolf 2002 angesprochen. Vgl. Wolf 2002, S. 73.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 51.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 73.

nicht einmal im Ansatz erfüllt waren. Die monochrome Malerei *Grau* (Abb. 21) veranlasste beispielsweise eine Autorin das Bild zumindest in Ansätzen zu narrativieren, obwohl gerade keine „Rudiment[e] einer vorstell- und miterlebbareren Welt“⁴⁷⁰ zu sehen sind. Im Gesamten wird figürliche Malerei weitaus häufiger als narrativ empfunden, sodass einige Hauptelemente des Erzählens zumindest potentiell umsetzbar sind. Zur Anschlussfähigkeit an aktuelle Forschung soll daher die Wolf'sche Definition Verwendung finden.

Mithin schließt sich das hier vorgeschlagene Modell weiteren Grundkonzepten der transmedialen Erzähltheorie an wie etwa dem, dass das Narrative ein kognitives Schema ist. Des Weiteren wird Narrativität als eine Eigenschaft verstanden, die sich in unterschiedlichen Medien manifestieren kann und prinzipiell ein graduierbares Phänomen darstellt, dessen Ausprägung sich anhand der Wolf'schen Narreme bestimmen lässt. Und nicht zuletzt wird damit auch die Auffassung vertreten, dass Rezipienten auf der Grundlage von Bildern Geschichten imaginieren können, ohne dass dafür der direkte Bezug zu einer Geschichte notwendig ist.

Bildtexte – der erweiterte Gegenstandsbereich

Das Vorhaben, das Narrative als kognitives Schema nicht nur zu begreifen, sondern Narrativität auch konkret zu untersuchen, stellt Bedingungen an einen geeigneten Untersuchungsgegenstand. Fasst man Bilderzählung im Sinne der transmedialen Erzähltheorie als Ergebnis eines Zusammenspiels von individuellem Vorwissen, werkimmanentem Informationsangebot und werkimmanenter Stimuli und Leerstellen – die mithilfe des kognitiven Schemas eine Geschichte hervorbringen – auf, muss mit einer narrativen Analyse eine Untersuchung konkreter narrativer Interpretationen angestrebt werden.

Im Hinblick auf den aktuellen Forschungsstand ist jedoch offen, wie genau eine narrative Werkanalyse diesem Anspruch gerecht werden kann, denn in bisherigen Beiträgen werden lediglich anhand der eigenen Anschauung überprüft, welche Narreme sich im Einzelbild wiederfinden lassen.⁴⁷¹ Will man aber ein differenziertes Bild der Narrativität eines Werkes erhalten, muss eine derartige Beschränkung auf die eigene Anschauung als zu kurz gegriffen gelten. Denn gerade das Verhältnis von Leerstelle und Informationsangebot des Bildes kann nur dann deutlich hervortreten, wenn unterschiedliche Narrativierungen einander gegenübergestellt werden. Nichtsdestotrotz bleibt die Schwierigkeit bestehen, dass Forschenden immer nur die eigenen Kognitionen zugänglich sind und diese vermutlich nicht einmal vollständig in einer Werkanalyse aufgehen können. Auch wenn sich dieses – einer jeden an Rezeption und Kognition interessierten Untersuchung zugrundeliegende – Dilemma nicht gänzlich auflösen lässt, soll hier ein differenzierterer Ansatz vorgeschlagen werden.

Genauer ist der kunstgeschichtliche Diskurs selbst an dieser Stelle hilfreich. Denn eine der ureigenen Aufgaben der Kunstgeschichte ist es, über Bilder zu schreiben. Insbesondere in Ausstellungskatalogen oder auch Kunstmagazinen werden vielfach Bildrezeptionen in Worte gefasst und so der Öffentlichkeit

⁴⁷⁰ Ebd., S. 51.

⁴⁷¹ Vgl. dazu die Arbeiten von Wolf und Scheuermann wie im Kapitel 2 und 3 vorgestellt.

zugänglich.⁴⁷² Es ist daher ein naheliegender Schritt, diesen bereits bestehenden Fundus an Texten in die erzähltheoretische Analyse von Bildern einfließen zu lassen. Dabei sind die, im Folgenden Bildtexte⁴⁷³ genannten, Passagen sicherlich nicht als Abbild tatsächlicher innerer kognitiver Vorgänge und Vorstellungen zu verstehen, wohl aber als Ausdruck all derjenigen Rezeptionen, zu denen das Bild seine Betrachter veranlasst hat.⁴⁷⁴

Bildeigene Leerstellen und rezipientenseitige Fabulierungen werden somit durch eine gemeinsame Betrachtung von Bild und Bildtext aufspürbar, und zwar indem eine erzähltheoretische Bildanalyse eine möglichst große Zahl von Bildtexten unterschiedlicher Autoren untersucht.

Untersuchungsschritte

Diese Eingrenzungen und Vorannahmen konstituieren die Untersuchungsschritte, die im Rahmen einer erzähltheoretischen Bildanalyse notwendig sind.⁴⁷⁵ Da unter anderem das Verhältnis von Bildinformationen und Textinformationen ausschlaggebend ist, muss der Untersuchung der Bildtexte eine umfassende Beschreibung des im Bild Sichtbaren vorangehen. In einem zweiten Schritt kann untersucht werden, inwiefern einzelne Bilddetails auch von den Autoren aufgegriffen und benannt werden, und welche Bedeutung ihnen zugeschrieben wird. Aber auch umgekehrt muss hier die Auslassung einzelner Bildteile berücksichtigt werden, denn gerade Auslassungen können aufzeigen, welche Strategien im Umgang mit

⁴⁷² Vgl. dazu exemplarisch etwa Strand 2004, S.66 und Iversen 2004, S. 57f. Die Autoren Mark Strand und Margaret Iversen unternehmen darin zwei ausführlichere Auseinandersetzungen mit dem berühmten *Automatenrestaurant* (Abb. 109) von Edward Hopper. Sie könnten in eine erzähltheoretische Analyse, wie im Folgenden skizziert, einfließen. Eine erzähltheoretische Untersuchung des Werkes stellt ohnehin ein interessantes Desiderat dar. Denn die Narrativität des Werkes wird zwar häufig betont, so etwa von Gerald Matt: „Many of Hopper’s work function like stills, frozen images whose narrative character is suggested by the picture but still cannot be read in its entirety on a purely visual level. There is a need for the temporal and spacial imagination of the beholder, who thinks further into the story suggested by the image, starting its narrative motor with his or her own fantasy.“ Vgl. Matt 2008, S. 8. Eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas dazu steht jedoch noch aus.

⁴⁷³ Dem Begriff des Bildtextes kommt in dieser Arbeit damit eine gänzlich andere Bedeutung zu als bei Felix Thürlemann, der unter Bildtext das bildnerische Werk selbst fasst. Dabei zielt der Autor darauf, die Gleichwertigkeit von Bildtext und Sprachtext für die Generierung von Bedeutung zu unterstreichen. Vgl. Thürlemann 1990, v. a. S. 89f. Im Unterschied dazu bezieht sich Bildtext im Folgenden auf eben jene Texte, in denen versucht wird, das Sichtbare einer einzelnen Malerei in Worte zu fassen.

⁴⁷⁴ Dies begründet sich schon darin, dass es sich, sofern Narrativität nachweisbar ist, um die Transformation einer visuell verfassten Geschichte in eine sprachlich verfasste handelt, wobei gerade die sprachlich verfasste Bildbeschreibung per se ein größeres narratives Potenzial innehaben muss, folgt man der Theorie Wolfs. Den kognitiven Vorgängen kommt hier kein Abbildcharakter zu, sondern eine Steuerungsfunktion. – Das Verhältnis von Bild und Bildbeschreibung wird in der Kunst- wie auch Literaturwissenschaft gemeinhin unter dem Begriff der Ekphrasis problematisiert. Vgl. dazu Boehm 1995 sowie Robillard 1998. Um einen stringenten erzähltheoretischen Ansatz der Arbeit zu gewährleisten, soll das Themengebiet der Ekphrasis im Weiteren aber nicht näher berücksichtigt werden.

⁴⁷⁵ Andrea Berger unternimmt in ihrem Band *Das intermediale Gemäldezeit. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio* ebenfalls eine Verschränkung von Bildern und ihren Rezeptionen in Form von Texten. Vgl. Berger 2012. Für die methodische Ausgestaltung dieser Arbeit finden sich hier jedoch keine aufschlussreichen Ansätze, womöglich, weil Berger keine Beurteilung der Narrativität der gewählten Malereien anstrebt, sondern eine „systematische Typologie von intermedialen Zitatformen“, um „auf diese Weise ein Instrumentarium zur Analyse der Erzähltexte bereitzustellen“. Vgl. ebd., S. 245.

werkeigenen Brüchen und Widersprüchen verfolgt werden. In einem dritten Schritt kann schließlich die erzähltheoretische Analyse anhand des Wolf'schen Erzählmodells erfolgen. Genauer können nun Überlegungen dazu anschließen, inwiefern sich die Wolf'schen Narreme im Bild als auch in den Bildtexten manifestieren.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Der Fokus auf die Realisierung der Narreme in Bild und Bildtext ist beispielsweise mit Blick auf Wolfs Aufsatz *Framings of Narrative in Literature and the Pictorial Arts* gerechtfertigt. Vgl. Wolf 2014. Hier weist Wolf noch einmal einleitend darauf hin, dass werkinterne Stimuli die Applikation des Narrativen bewirken. Diese Stimuli, oder auch *framings*, des Werkes können in Form von Narremen gegeben sein: „Concerning the framing of narrative, all the prototypical features of narratives, or ‘narratemes’ [...], may function as such covert framings.“ Vgl. ebd., S. 129. Als Anhaltspunkt kann außerdem eine spätere Bemerkung Wolfs dienen: „[...] in literature, contextual, paratextual, and intratextual form-based frames are frequently sufficient to trigger narrativity, perhaps because narrativity is more intimately linked to verbal than to pictorial representations. In the pictorial arts, when it comes to frames of narrative, considerable weight is shifted to intrapictorial clues and content-based ones in particular (notably scripts with culturally acquired narrative connotations). In many cases these intrapictorial keyings take a much longer time to decipher than the extratextual and formal framings of narrative in literature and thus could be classified as ‘initial framings’ only with difficulty. Indeed, the pictorial arts have no form-based framing of narrative that may be compared with the simple literary formula ‘Once upon a time ...’ in its immediate efficiency.“ Vgl. ebd., S. 145.

Teil III Erzähltheoretische Analysen

Die folgende erzähltheoretische Analyse konzentriert sich auf einen kleinen Ausschnitt des Werkes Neo Rauchs, nämlich auf die drei Malereien *Der Rückzug* (Abb. 31), *Neue Rollen* (Abb. 32) und *Interview* (Abb. 33) aus den Jahren 2005 und 2006. Auf diese Weise kann eine weitaus ausführlichere Betrachtung mithilfe des gewählten erzähltheoretischen Modells stattfinden, als es über die Untersuchung eines größeren Werkkomplexes möglich wäre. Bei der Durchsicht der vorhandenen Beiträge in Ausstellungskatalogen und anderen Bildbänden haben sich diese drei Arbeiten als besonders geeignet für das geplante Vorhaben herausgestellt, denn gleich vier unterschiedliche Autoren haben zu ihnen Bildtexte verfasst. Die Analyse nimmt damit eine Werkphase erzähltheoretisch in den Blick, in der Neo Rauchs künstlerische Position als weitgehend ausgelotet verstanden werden kann. Da bislang nur wenige Betrachtungen zur Entwicklung des Gesamtwerkes vorliegen,⁴⁷⁷ kann ein anschaulicher Überblick an dieser Stelle nur anhand eines kurzen Exkurses in das malerische Werk selbst geboten werden:

In der Gesamtschau des malerischen Werkes wird schnell deutlich, dass die Jahre 1981 bis 1996 noch stark vom Wechsel unterschiedlicher Stile und Materialien sowie Versuchen der Formfindung gekennzeichnet sind.⁴⁷⁸ Ab 1996 bildet sich die typische Konzentration auf das Figurative aus. Ein Bildpersonal⁴⁷⁹ entsteht und ein „Arsenal an Typen, Kleidungen, Frisuren und Attributen“⁴⁸⁰ entwickelt sich.⁴⁸¹ Allerdings wirken Neo Rauchs Figuren noch recht typisiert oder wie einem „Musterkatalog“⁴⁸² entnommen. Auch werden sie häufig von schwarzen Konturlinien eingefasst und mit Sprechblasen versehen.⁴⁸³ Der sie umgebende Raum ist meist durch monochrom eingefärbte Farbflächen gegliedert. Es ist daher kaum verwunderlich, dass auch im Werkdiskurs ein Bezug zur Comicästhetik hergestellt wird.⁴⁸⁴

Ab 2000 zeigt sich eine malerischere und räumlichere Ausgestaltung der Bildszenen.⁴⁸⁵ Figürliches wird häufig in Räume eingewoben, die wie in *Metamorphose* ineinander übergehen und eine eindeutige Verortung

⁴⁷⁷ Erste Ansätze zu einer Einteilung des Werkes in Schaffensphasen finden sich bei Gerlach und Kunde. Vgl. Gerlach 2014 und Kunde 2013a sowie Kunde 2012b. Ausführliche Systematisierungen des Gesamtwerkes, die die Malereien selbst in den Blick nehmen, sind jedoch kaum zu verzeichnen. So widmet sich beispielsweise Gerlach verstärkt den Arbeiten bis 2000. Ihre Überlegungen zu den Malereien Rauchs bis 2005 sind wenig aufschlussreich.

⁴⁷⁸ Das wird leicht durch einen Vergleich der frühen Arbeiten *ohne Titel* (Abb. 34), *Der Brand* (Abb. 35), *Sieger* (Abb. 36) und *Der Herdreiniger* (Abb. 37) anschaulich.

⁴⁷⁹ *Bildpersonal* ist ein in der Werkrezeption auffällig häufig verwendeter Begriff. Vgl. z. B. Broeker 2006, S. 27f.; Schmidt/Schrenk 2010a, S. 4; Schmidt 2010, S. 10; Bergmann 2010, S. 38; Broeker 2010, S. 29; Galerie EIGEN + ART 2006, o. S.

⁴⁸⁰ Kunde 2012a, S. 76.

⁴⁸¹ Vgl. z. B. *Die Sammler* (Abb. 38), *Stoff* (Abb. 39), *Tal* (Abb. 40) und *Fell* (Abb. 41).

⁴⁸² Wagner 2000, S. 14.

⁴⁸³ Vgl. *Lokal* (Abb. 42), *Moder* (Abb. 43), *Handel* (Abb. 44) und *Händler I* (Abb. 45).

⁴⁸⁴ Vgl. z. B. Broeker 2006, Brüderlein 2006, Boehm 2006, Büscher/Rauch 2009 und Steiner 2010.

⁴⁸⁵ Vergleicht man etwa *Stellwerk* (Abb. 46) und *Abraum* (Abb. 47), wird diese Hinwendung zu einem opulenteren und malerischeren Gestus sofort augenscheinlich. Ähnlich prägnant lassen sich diese Änderung auch anhand von *Bestimmung* (Abb. 48), *Lieferung* (Abb. 49), *Reaktionäre Situation* (Abb. 50) und *Moor* (Abb. 51) nachvollziehen.

der Szene unmöglich machen.⁴⁸⁶ Die Rauch'schen *Pappkameraden*⁴⁸⁷ werden zudem wesentlich dynamischer und lebendiger ausformuliert. Statt über Papierlaschen wie der Szene aufgesetzt platziert, sind sie nun regelrecht in Aufruhr geraten. Eine Vielzahl ihrer schwingt Fackeln, Fahnen, Säbel und Keulen, fällt, stößt oder hastet durch die Szene.⁴⁸⁸ In dieser Werkphase ist außerdem eine Erweiterung der Farbpalette zu beobachten. Aus der verwaschen wirkenden Farbgebung, die auf die Reklameästhetik der 1950er Jahre rekurriert, entwickeln sich nun immer mehr farbstarke, fast grelle Farbtöne.⁴⁸⁹ Ab der Jahrtausendwende wird das Werk auch häufiger als narrativ charakterisiert.⁴⁹⁰

Die Malereien aus der Zeit nach 2005 zeigen weitere Ausdifferenzierungen: nicht mehr hinsichtlich grundlegender Änderungen der Formensprache, sondern in der Bearbeitung gewandelter Motive und Thematiken. So wird beispielsweise der Inszenierungscharakter des Dargestellten betont, etwa über Vorhänge, Bühnen, Maskeraden und Kostüme.⁴⁹¹ Zudem sind die Bilder noch stärker durch einen reichen „Fundus an Gestalten, Kostümen und Requisiten“⁴⁹² geprägt. Männer in Gehrock und Zylinder, „paramilitärisch anmutendes Servicepersonal“⁴⁹³ aus verschiedenen Jahrhunderten, aber auch Chimären, Riesen und Zwerge sind häufiger zu sehen.⁴⁹⁴ Hinzu treten immer offener Szenen von Gewalt,⁴⁹⁵ die aber stets eng mit Alltäglichem verwoben bleiben: Normal gekleidete Figuren wandern durch diese Bildwelten, haben am Unheil teil oder lassen ihm unbeteiligt seinen Lauf. Eine veränderte Stimmung der Arbeiten ab 2005 schlägt sich auch in einer

⁴⁸⁶ Wie z. B. *Sturmnacht* (Abb. 52), *Bauer* (Abb. 53), *Bad* (Abb. 54), *Das Neue* (Abb. 55) und *Der Vorhang* (Abb. 56).

⁴⁸⁷ Als *Pappkameraden* bezeichnet der Künstler selbst seine Figuren in der frühen Werkphase. Der Begriff wird später auch im Werkdiskurs häufig benutzt. Vgl. u. a. Schwenk 2000, S. 21; Küster 1997, S. 35; Broeker 2006, S. 27; und Schmidt 2010, S. 9; sowie, als Bildbeispiel, *Vorfürher* (Abb. 57) und *Modell* (Abb. 58).

⁴⁸⁸ Werner Spies bemerkt in diesem Zusammenhang, aus dem Konstruktivistisch-Tekonischem der Vorjahre sei nun ein barockes Straucheln geworden. Vgl. Spies 2011, S. 19.

⁴⁸⁹ Vgl. etwa *Stern* (Abb. 59) und *Bad* (Abb. 54). Der Wechsel der Farbigkeit kündigt sich aber auch vor der Jahrtausendwende schon an, so etwa in *Reservetank* (Abb. 60), *Stoff* (Abb. 39) und *Unerträglicher Naturalismus* (Abb. 61).

⁴⁹⁰ So äußert Wolfgang Büscher für *Das Haus* (Abb. 62), einer Arbeit aus dem Jahr 1996: „Drängt hier nicht frisch ins Bild, was dieses Werk bald prägen wird, das üppig figurative, farbig erzählerische?“ Vgl. Büscher 2010, S. 27. Ebenso bemerkt Sophie Gerlach, dass von 1998 bis 2001 „eine starke Verdichtung der Narrative in seinen Bildwelten zu beobachten ist“, wie auch Harald Kunde auf „das Narrative des Vortrags“ hinweist. Vgl. Gerlach 2014, S. 128, und Kunde 2012a, S. 76. Ganz ähnlich stellt Eduard Beaucamp zur Werkentwicklung heraus: „Von diesen Fragebildern [Bildern der frühen Werkphase wie beispielsweise *Plazenta* (Abb. 63) und *Saum* (Abb. 65)], diesen Grübel- und Suchbildern arbeitet sich Rauch zu konkreteren Bildgeschichten vor, in denen die Motive und szenischen Fragmente ans Tageslicht und in die Öffentlichkeit treten.“ Vgl. Beaucamp 2011, S. 147.

⁴⁹¹ Vgl. z. B. *Abendmesse* (Abb. 66), *Neue Rollen* (Abb. 32), *Das Bannende* (Abb. 67), *Vorführung* (Abb. 68) und *Warten auf die Barbaren* (Abb. 69). Weniger offensichtlich wird das Thema der Inszenierung über die zahlreichen Schaubuden, vereinzelt Narrenkappen und Rückseiten von Bühnenbildern aufgegriffen. So etwa in *Nexus* (Abb. 70) und *Das Blaue* (Abb. 71).

⁴⁹² Kunde 2010, S. 97.

⁴⁹³ Schmidt/Schrenk 2010a, S. 4.

⁴⁹⁴ Vgl. beispielsweise *Die Fuge* (Abb. 72), *Die Fuhre* (Abb. 73) und *Der Landgang* (Abb. 74).

⁴⁹⁵ Wie etwa in *Kalimuna* (Abb. 75), *Fastnacht* (Abb. 76), *Ordnungshüter* (Abb. 77), *Die Aufnahme* (Abb. 78), *Der Altar* (Abb. 79), *Vorort* (Abb. 80), *Bon Sie* (Abb. 81), *Kommen wir zum Nächsten* (Abb. 82), in früheren Arbeiten auch in *Konspiration* (Abb. 83), *Demos* (Abb. 84).

veränderten Farbigkeit nieder, denn der Anteil der grauen und schwarzen Partien nimmt deutlich zu und spiegelt so die Düsternis des Motivs wider.⁴⁹⁶

Der Rückzug (Abb. 31), *Neue Rollen* (Abb. 32) und *Interview* (Abb. 33) entstammen somit einer Werkphase, in der die für das Werk typische Formensprache bereits über einige Jahre hinweg entwickelt wurde und schon neue Bildmotive und Bildstimmungen beginnen, Einzug zu halten. Das für das Werk häufig geäußerte Merkmal des Narrativen bestimmt seit einigen Jahren die Rezeption des Werkes mit.

⁴⁹⁶ Harald Kunde stellt dazu etwas bildreicher fest, Neo Rauchs Malereien glichen nunmehr „imaginierten Schaubühnen, auf denen endzeitliche Menschheitsgrotesken zur Aufführung gelangen“. Vgl. Kunde 2010, S. 97.

5. Der Rückzug (2006)

Eine Auseinandersetzung mit der Frage, wie das in der Malerei Sichtbare Eingang in verschiedene Bildrezeptionen und schließlich Bildtexte gefunden hat, muss ihren Ausgangspunkt im Sichtbaren des Bildes nehmen. Es wird daher das im Bild Sichtbare zunächst im Rahmen des Möglichen vollständig benannt, damit anschließend Auswahl und Gewichtung, die die einzelnen Autoren anhand des Sichtbaren vorgenommen haben, nachvollziehbar werden.

5.1 Das Bild

Auf einer Fläche von 320 mal 400 Zentimetern zeigt das Ölgemälde *Der Rückzug* (Abb. 31) aus dem Jahre 2006 ein dicht arrangiertes Szenario aus lebensgroßen Figuren, Architektur und Landschaft. Einzige Freifläche ist der wolkenlose Himmel in der linken Bildhälfte. Ein unbefestigter Wirtschaftsweg teilt die Szene diagonal in einen Vorder- und einen Mittelgrund. Die dargestellten Figuren sind auf den ersten Blick nicht eindeutig einem zentralen Ereignis zugewandt, sondern scheinen in verschiedene Tätigkeiten involviert und zumeist nicht am Geschehen um sie herum teilzuhaben.

Prominent im Vordergrund halten sich drei einander zugewandte Männer auf. Auffällig ist ihre Kleidung, denn sie tragen allesamt blaue Anzüge, rote rundliche Hüte und, soweit sichtbar, gelbe Hemden. In ihrer Gestalt sind sie dafür umso unterschiedlicher. Ein zwergenhafter, dicklicher Mann mit Glatze und Orden am Revers ist nur halb so groß wie der Hüne zu seiner Rechten. Energisch stemmt er den linken Arm in die Hüfte. Sein Hut über der hochgewachsenen Stirn wirkt seltsam aufgesetzt. Sein rechter Nachbar steht dagegen entspannt am Wegesrand, die Hände in den Taschen, den Hut tief in die Stirn gezogen und ein leichtes Lächeln im Gesicht. Er schaut verträumt am Betrachter vorbei aus der Szene heraus. Der dritte Kollege hockt mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Koffer. Mit einer Zigarette in der Hand bläst er Rauch in die Mitte der kleinen Runde. Seine Kleidung weist ungewöhnliche Details auf. Die viel zu kurze Jacke ist am unteren Rand rüschenhaft abgesetzt, untypisch für Arbeitskleidung oder Uniformen. Oberhalb der Rüschen prangt ein gelbes Symbol auf seiner Jacke, das an eine Sanduhr erinnert. Die drei Figuren haben ihre Aufmerksamkeit auf keinen sichtbaren Gegenstand gerichtet und gehen keiner erkennbaren Tätigkeit nach. Vielmehr scheinen sie in einer Wartehaltung zu verharren. Zwei verschnürte Säcke und ein geöffneter Koffer sind neben ihnen abgestellt. Über dem geöffneten Koffer schwebt ein auseinandergefaltetes Leporello, auf dem dunkelgraue Zeichen angedeutet sind.

Ein vierter Mann, ebenfalls mit rotem Hut und dunkelblauer Jacke, befindet sich hinter dieser Dreiergruppe. Er wendet sich gespannt dem Geschehen im Hintergrund zu. Hier führt der Feldweg zu einem Gebäudekomplex. Der Bau erinnert an einen alten Gutshof. An den Kanten der Fassade bröckelt der helle Putz ab. Die wenigen Fenster befinden sich ausnahmslos in der oberen Etage und erlauben keinen Blick in das Innere des dicken Mauerwerks. Unten im Hof ereignen sich ungewöhnliche Dinge. Drei Männer in Zivil stehen

nebeneinander an der Wand. Ihnen gegenüber sind drei Männer aufgestellt, ebenfalls in Dunkelblau gekleidet und mit roter Kappe auf dem Kopf. Da sie mit ausgestelltem Bein und angewinkeltem linken Arm aufgereiht stehen, erwecken sie den Eindruck, als zielten sie mit angelegtem Gewehr auf die drei Zivilisten.

Ein Teil des dunklen Daches des linken Gebäudeteiles ist beschädigt und gibt grauen Rauch frei. Links davon befindet sich ein dunkler Turm mit zwei helleren, kreisrunden Aussparungen ähnlich einer Turmuhr oder einem Glockenturm. Der rechtwinklig anschließende Gebäudeteil verfügt über einen gleichartigen Turm. Aus diesem ergießt sich eine graue Flüssigkeit auf das Dach. Lange, graugelbe Rohre kommen aus ihm hervor und führen ins Ungewisse. Auch die oberen Fenster der Frontseite sind mit diesen Rohren versehen, wobei das linke im Hof abgestützt wird. Aus ihm quillt eine hellgelb leuchtende Masse hervor, die sich gleich neben der Erschießungsszene auftürmt. Hinter dem Gebäude ist ein etwas entfernter wirkender dritter Turm zu sehen, der die restliche Architektur weit überragt und dabei fast bis an den oberen Bildrand reicht. Er besteht aus zwei riesigen, fensterlosen Säulen, einem vergleichsweise klein geratenen, dunklen Dach und einem kleinen Turm – ähnlich den beiden anderen Turmuhren – auf dem First. Die linke Säule glänzt in hellem Gelb, während die rechte flächig grau gehalten ist und rechts konturlos in das Bildganze übergeht.

Ein vierter Turm schließt sich rechts davon an. Er gehört zu einem kleineren Gebäude im Mittelgrund. Hier hat sich der Himmel mit grauen Wolken zugezogen. Der weiß getünchte Kubus besitzt, anders als die restliche Architektur, ein exotisch geformtes, spitzes Dach, das vom Bildrand angeschnitten wird. Die geschwungene Kontur des Daches und die Form der Ziegel erinnern an asiatische Baustile. Ein Treppenaufgang führt vom Feldweg hinauf zu seinem weit geöffneten Eingangstor, das an eine schwere Flügeltür aus Stahl erinnert. Das Innere ist nicht beleuchtet, obwohl es sich um einen Ausstellungsraum zu handeln scheint. An den beiden sichtbaren Innenwänden hängen zwei Gemälde, die Arbeiten des Künstlers aus dem Jahre 1993 zitieren. Das links hängende Rundbild *Plazenta* (vgl. Abb. 63) bricht unauffällig mit den Regeln der Zentralperspektive, indem es über die Deckenkante hinausragt. Weitgehend verdeckt befindet sich an der hinteren Wand ein weiteres Rundbild, dessen sichtbarer Teil mit Rauchs früher Malerei *Saum* (Abb. 65) identisch ist. Mit dem Rücken zum Betrachter stehen zwei Figuren vor dem Bild, eine blonde Frau in rotem Kleid und ein dunkelhaariger Mann mit blauer Jacke, der ihr den Arm auf die Schulter legt. Das Äußere des Kubus ist mit einem schmutzigen Anstrich versehen und scheint nicht fertig gebaut worden zu sein. Der Putz reicht nicht bis zur oberen Kante, die Rückwand steht etwas über und entblößt reines Mauerwerk. Ein violettes Zeichen, ähnlich einem Graffito, prangt an der Außenwand.

Auf dem Treppenaufgang zum Ausstellungsraum halten sich zwei Figuren auf. Rechts sitzt eine Frau, die, ähnlich der Frau im Inneren des Kubus, ein rotes Kleid trägt und blonde Haare hat. Zwischen ihren roten Absatzschuhen steht ein Gefäß mit einer Schlingpflanze. In sich gekehrt neigt die Frau sich über den Topf, in den Händen hält sie einen Teil der Schlingpflanze, den sie zum Mund zu führen scheint. Eine weitere, kräftig gebaute Gestalt steigt die Treppe hinab. Sie trägt Turnschuhe, ein gelbes Hemd und einen hellen Rock, unter

dem muskulöse Beine zu sehen sind. Sie schaut zurück in das Innere des Kubus, ist aber im Gehen begriffen. Dabei hält sie eine brennende Fackel empor, die sich mit dem Kreuz der großen Flügeltür überschneidet.

Auf dem Feldweg, der am Fuße des Treppenaufgangs entlangführt, ereignet sich eine weitere Szene. Dicht am rechten Bildrand befindet sich ein Mann hinter einer am Boden stehenden Trommel und ist dem rechten Bildrand zugewandt. Ähnlich wie die Dreiergruppe links am Wegesrand trägt er ein gelbes Hemd und eine blaue Jacke. Dabei ist sein Hemd leicht aufgeknöpft und die Jacke offen. Er scheint in einen dramatischen Kampf mit einem dunklen, bärenähnlichen Wesen verwickelt zu sein; sein Gesichtsausdruck wirkt angestrengt und zu einer Grimasse verzogen. Er beugt sich leicht über das Wesen und schwingt einen Schlägel. Das Tier ist aufgebäumt, hat seine Tatzen erhoben und das Maul weit aufgerissen. In der unteren Körperhälfte ist eine unnatürlich abgewinkelte Hinterpfote zu sehen, der Rumpf geht konturlos in einen ungegenständlichen Farbbereich aus Lila und Gelb über. Ein geschwungener schwarzer Strich, der die Form der Bärenatze wiederholt, zeigt aus dem Farbknäuel heraus und überschneidet sich mit dem Schlagfell der Trommel.

Links neben der Trommel lagern unordentlich gestapelte Aktenordner auf dem Boden. Der oberste ist geöffnet, wobei das sichtbare Deckblatt mit hellen Schlieren versehen ist – als zerfiele es zu Staub oder würde vom Wind weggetragen. Daneben liegt ein Mann auf der Erde, ebenfalls in gelbem Hemd und blauer Hose. Auf seinen rechten Arm gestützt, schaut er in Richtung des Geschehens in der linken Bildhälfte. In seiner linken Hand hält er eine gelbe Krücke, seine linke Wade ist in einen Gips oder ein weißes Tuch gehüllt. Rote, fadenförmige Wülste kringeln sich darauf. Darunter ist sein nackter Fuß sichtbar.

Der Feldweg selbst weist ähnlichem dem Gips farbige Spuren auf. Rote, gelbe und blaue Linien schlängeln sich in Fahrtrichtung. Zwei Karren sind auf dem Weg abgestellt. Prominent in der Mitte und unterhalb des Treppenaufgangs befindet sich ein dick bereifter Handwagen, dessen Seitenteile in leuchtendem Gelb gestrichen sind. Die Farbe ist so angebracht, dass ein Kreuz entsteht, ähnlich den Flügeltüren des Ausstellungsraumes. Unter dem blauen Tuch, das etwas zur Seite geschoben obenauf liegt, ist ein Teil des Transportgutes zu sehen: einige rote und grüne Benzinkanister sowie eine rote, auf der Seite liegende Tonne und ein helles Tuch. Die Deichsel zeigt waagrecht in Richtung Weg, allerdings ohne dass eine Figur an ihr ziehen würde. Dieser Vorgang wird von einem der wartenden Burschen verdeckt. Der zweite Wagen, im Erscheinungsbild ähnlich dem ersten, ist schon fast aus dem Bildgeschehen verschwunden, denn er wird vom linken Bildrand angeschnitten. Er ist ebenfalls mit roten Gegenständen beladen, wobei das blaue Tuch hier ordentlich über die Ladung gezogen ist.

Ein einzelnes Bildelement zieht sich durch nahezu alle genannten Bildteile: Ein roter Schlauch windet sich aus dem Ausstellungsraum heraus, die Treppen hinunter, unter dem ersten Handwagen hindurch, an den drei wartenden Männern vorbei, den Weg nach links entlang bis zum zweiten gelben Wagen. Er folgt dann dem Feldweg nach rechts in den Hof und mündet schließlich in den großen gelben Berg, der sich dort auftürmt.

5.2 Die Bildtexte

Vier verschiedene, für die nun anschließende erzähltheoretische Analyse zu berücksichtigende Bildtexte wurden zu *Der Rückzug* verfasst. Im Einzelnen hat der Kunsthistoriker Werner Hofmann den vierseitigen Artikel *Im Tumult der Episoden*⁴⁹⁷ im Kunstmagazin *art* geschrieben. Neben allgemeineren Ausführungen zum Werk Neo Rauchs stellt Hofmann hier eine recht ausführliche Beschreibung und Deutung der Arbeit vor. Hans-Werner Schmidt, Direktor des Museums der bildenden Künste Leipzig, bezieht diese Malerei in seine einführenden Worte zu der Retrospektive *Begleiter*⁴⁹⁸ im Jahre 2010 mit ein. Unter dem Titel *„Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“*⁴⁹⁹ zeichnet er nach, inwiefern die Bildmotive des Werkes immer wieder die Malerei als Medium künstlerischen Schaffens thematisieren. Anhand einer Auswahl von fünfzehn Werken, die eine Schaffensperiode von zehn Jahren umfassen, legt Schmidt offen, dass es sich um ein wiederkehrendes Thema im Werklauf handelt und geht dabei abschließend auf *Der Rückzug* ein. Des Weiteren befasst Elke Linda Buchholz sich für das 2011 erschienene Hörbuch *Kunst zum Hören. Neo Rauch*⁵⁰⁰ mit *Der Rückzug*.⁵⁰¹ Eine Auswahl von fünfundzwanzig Arbeiten aus den Jahren 1992 bis 2011 werden in diesem Hörbuch insgesamt vorgestellt. Buchholz verknüpft dazu jeweils eine Kurzbeschreibung des jeweiligen Bildes mit passenden Hintergrundinformationen zu Leben und Werk von Neo Rauch. Ein etwas kürzerer Beitrag findet sich zuletzt bei Harald Kunde in *Die Besessenheit des Demiurgen. Anmerkungen zum Werk und zur Brüsseler Ausstellung von Neo Rauch*⁵⁰², seiner Einführung in den Ausstellungskatalog *Neo Rauch. Ausgewählte Werke 1993-2012*⁵⁰³. Kunde stellt hier heraus, in welchem Zusammenhang einzelne Arbeiten zu den verschiedenen Titeln der Werkgruppen stehen.

Ein erster Vergleich der Bildtexte zeigt, dass die Autoren die Bildfläche in ähnliche Bildbereiche unterteilen und diese zumeist nacheinander vorstellen. Die Darstellung der textlichen Inhalte wird sich daher an eben jener Gliederung orientieren. Genauer wird in diesem Kapitelteil für jeden Bildbereich aufgezeigt werden, welche Elemente des Bildes aufgegriffen werden und welche Bedeutung ihnen zugeschrieben wird.

⁴⁹⁷ Hofmann 2006. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit WH gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁴⁹⁸ *Begleiter*, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 18. April bis 15. August 2010, sowie Pinakothek der Moderne, München, 18. April bis 15. August 2010.

⁴⁹⁹ Schmidt 2010. Bezug zum Bild auf S. 15. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit HWS gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁰⁰ Stiftung Frieder Burda 2011.

⁵⁰¹ Buchholz 2011b. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit ELB gekennzeichnet. Als Transkription enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁰² Kunde 2013a. Bezug zum Bild auf S. 14f. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit HK gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁰³ Kunde 2013.

5.2.1 „Clowneske Uniformierte“⁵⁰⁴

Ein tumbes, clowneskes Trio steht auf Anweisungen wartend, orientierungslos, sogar hilflos angesichts des umgreifenden Chaos im Vordergrund. Oder sind sie die heimlichen Täter, dabei, sich der Energievorräte zu bemächtigen und unliebsame Gegenspieler aus dem Weg zu räumen? Die prominente Szene der drei blaugekleideten Männer im Vordergrund wird von allen vier Bildtexten aufgegriffen und zumeist als erstes Bilddetail vorgestellt.⁵⁰⁵ Die blaugekleidete Mannschaft scheint dabei Interpretationsspielraum zu gewähren, wie bereits ein kurzer Blick auf die unterschiedlichen Formulierungen zeigt. Als „Uniformierte“ (HWS)⁵⁰⁶, „Arbeitstrupp“ (WH), „Vertreter der blauuniformierten Truppe“ (ELB) und als „Berater und Boss“ (HK) werden sie klar in einen beruflichen Kontext gerückt.⁵⁰⁷ Übereinstimmend wird damit impliziert, dass sie ein konkretes, gemeinsames Ziel verfolgen oder mindestens verfolgen müssten. Zu einer genauen Identifikation ihres Berufsfeldes, und damit ihrer Aufgabe, kann ihr Erscheinungsbild jedoch nicht beitragen, wie man an der unspezifischen Wortwahl sieht und was sich bei genauerem Blick auf das Bilddetail erklärt. So sind die leuchtend roten Mützen keiner typischen Arbeitskleidung zuzuordnen, vielmehr muten sie wie eine Mischung aus Seemannskappe und Clownshut an. Der Farbton erinnert dagegen an Feuerwehrhelme. Jacke und Hose geben ebenfalls wenig Aufschluss über ein bestimmtes Arbeitsgebiet, scheinen aber für einen körperlich fordernden Einsatz eher ungeeignet.

Bemerkenswert ist, dass den Männern dennoch eine konkrete Zielsetzung zugeschrieben wird. So formuliert Schmidt einleitend, das Trio bemächte sich der Energievorräte – eine Sinnfindung, die der nebenstehende, mit Benzinkanistern ausgestattete Karren nachvollziehbar macht. Auch Hofmann stellt dazu Überlegungen an. Er deutet über bildexterne Referenzen die Wartehaltung des Trios als reines Ablenkungsmanöver vom eigentlichen Schauplatz der Szene aus: der Exekution im Hintergrund.⁵⁰⁸

Doch nicht nur Aufgabe und Zielsetzung des Trios, auch die Frage ob des Gelingens und Scheiterns seines Anliegens wird unterschiedlich eingeschätzt. Zum einen „wissen [sie] nicht weiter“ (HK), „schaffen [sie] keine Ordnung mehr“ (ELB) und „begnügen sich mit dem untätigen Herumstehen“ (WH), kommen also

⁵⁰⁴ HWS.

⁵⁰⁵ Einzig Kunde geht erst am Ende seines Textes auf die drei „Blaumänner“ ein.

⁵⁰⁶ Die Arbeit steht damit vor der Problematik, wie diese Vergleichsarbeit möglichst leserfreundlich zu gestalten ist. Quellenangaben, die sich auf Zitate aus den verwendeten Bildtexten beziehen, werden daher in Form von Initialen in den Fließtext integriert, damit eine Zuordnung zum jeweiligen Verfasser sofort anschaulich wird und nicht erst über die Lektüre der Fußnote rekonstruiert werden muss. Um eine eindeutige Quellenkennzeichnung zu gewährleisten, wird in den Kapiteln 5 bis 7 auf das rückverweisende Ebd. verzichtet.

⁵⁰⁷ Wie bereits im Kapitel 4 erläutert, erfolgen die Quellenangaben, die sich auf Zitate aus Bildtexten beziehen, in Form von Initialen, die in den Fließtext integriert werden, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Um eine eindeutige Quellenkennzeichnung zu gewährleisten, wird in den Kapiteln 5 bis 7 auf das rückverweisende *Ebd.* verzichtet.

⁵⁰⁸ Wörtlich heißt es bei Schmidt: „Clowneske Uniformierte bemächtigen sich der Energievorräte, während Kollegen im Hintergrund eine Exekution vollziehen.“ Vgl. HWS. Hofmann formuliert an dieser Stelle: „Er ist der Regisseur, der eine kollektive Hinrichtung an den Rand der Bühne schiebt, in deren Vordergrund eine Art Drehpause stattfindet, in der die Komparsen sich mit sich selbst beschäftigen dürfen. Der Trommler-Dompteur probt eine Solonummer, die Blaumänner begnügen sich mit dem untätigen Herumstehen. So gerät ‚Der Rückzug‘ vordergründig unter die ablenkenden Vorzeichen von Rollenspielen und wird zur Fiktion des Spielleiters, der den Pinsel führt.“ Vgl. WH und dort auch die Überlegungen im Abschnitt *Exekution*.

eindeutig ihrem Arbeitsauftrag nicht nach. Zum anderen „bemächtigen [sie] sich der Energievorräte“ (HWS), haben also mit ihren möglicherweise dunklen Machenschaften augenscheinlich ein leichtes Spiel. Entsprechend unterschiedlich wird ihr Status beschrieben. Als „Arbeitstrupp“ (WH) werden sie zu Handlangern einer nicht anwesenden Instanz, während sie als „Berater und Boss“ (HK) wie auch als „clowneske Uniformierte“ (HWS) eine Rolle einnehmen, in der sie selbstbestimmt in das Geschehen eingreifen oder eingreifen müssten. Auch wenn ihr Status offensichtlich nicht direkt ablesbar ist, regt ihr äußeres Erscheinungsbild wenigstens zu Vermutungen über die Berechtigung ihres Vorhabens an. Abwertende Formulierungen wie „[c]lowneske Uniformierte“ (HWS) und „ein tumbes, clowneskes Trio“ (ELB) entziehen dem Trio unzweifelhaft seine Legitimation und speisen sich möglicherweise aus den gravierenden Größenunterschieden, oder gar aus dem naiven Gesichtsausdruck des Mittleren, seiner prägnanten, roten Nase und den drei clownsähnlichen Hüten. Insgesamt wird eine eigentliche Handlung im Bild aber nicht sichtbar. Im Gegenteil steht die so zentral ins Bild gesetzte Handlungsaufforderung durch die Uniformierung im Widerspruch zur Wartehaltung, in der die drei Männer gezeigt sind. Ihr Warten verunklärt ihre Aufgabe und erzeugt eine Leerstelle, die in den Bildtexten unterschiedlich gefüllt wird.

Einige Narrativierungen gehen klar über das tatsächlich Sichtbare hinaus. So kann beispielsweise die Aussage, die Männer „wissen nicht weiter“ (HK) und „schaffen keine Ordnung mehr“ (ELB) bei genauerem Hinsehen kaum aus dem Bildbereich abgeleitet werden. Denn der dem Betrachter frontal zugewandte Hüne scheint der Gesamtsituation recht entspannt und mit einem leichten Lächeln im Gesicht gegenüberzutreten, während der nebenstehende Zwerg entschlossen, aber nicht entmutigt die Hände in die Hüften stemmt. Lediglich der Sitzende könnte erschöpft und vielleicht von Ohnmacht übermannt auf dem Koffer Platz genommen haben. Ebenso ist fragwürdig, ob es sich bei den drei Männern um einen Arbeitstrupp handelt. Zum einen weisen Jackett und Hose nicht auf körperliche Arbeit hin. Zum anderen wird übersehen, dass es sich bei dem kleinen, dicklichen Mann kaum um jemanden handeln kann, der häufig in körperlich anstrengende Tätigkeiten involviert ist. Unerwähnt bleibt indes das auffällige, aber nicht identifizierbare gelbe Zeichen, das die Rückenfigur auf der Jacke trägt, obwohl es sich gut sichtbar vom blauen Untergrund abhebt. Auch der Koffer, der der Rückenfigur als Sitzgelegenheit dient, und die weiteren Gepäckstücke am linken Bildrand werden nicht in der Sinnfindung berücksichtigt.

Das prominente und farblich mit den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau kontrastreich ausgestaltete Bilddetail widersetzt sich demnach subtil einer direkten Identifikation mit bekanntem Alltagswissen, suggeriert einen konkreten Sinn aber so stark, dass diese Leerstelle in allen vier Texten von den Rezipienten gefüllt wird.

5.2.2 „Trommler-Dompteur“⁵⁰⁹

Eine seltsame Szene am äußersten rechten Bildrand – einer Randbemerkung gleich – sticht ebenfalls derart aus dem Bildganzen heraus, dass in allen vier Bildtexten auf sie eingegangen wird. Ein Mann und ein großes, dunkles Tier sind in ein gefährliches Kräftemessen verwickelt. Dabei werden sie erstaunlicherweise von den übrigen versammelten Personen ignoriert.

Bemerkenswert in den Beschreibungen zu dieser ungewöhnlichen Konfrontation von Mensch und Tier ist, dass das Pelztier nur eine nachgeordnete Rolle für die Sinnzuschreibung der Figur spielt. Hier fließt vielmehr ein eigentlich unbeteiligter Gegenstand ein: die Trommel, die das Paar in der unteren Hälfte verdeckt.⁵¹⁰ Als „Trommler“ (HWS, WH) und als einer, „der noch einmal richtig auf die Pauke hauen will“ (ELB) wird die Figur charakterisiert, die in dem „sich aufbäumende[n] Pelztier“ (WH) einen Widerpart findet. Der, über den Köpfen der beiden energisch geschwungene, Schlägel verleiht dieser Auslegung Kohärenz. Das Tier selbst wird mit bildreichen Worten wie „Pelztier“ (WH), „bissiges Monstrum aus dem Herr der Ringe-Tierpark“ (HWS) und „schwarzes Untier“ (ELB) belegt, also mit durchweg negativ konnotierten Begriffen, in denen die Dramatik des Momentes anklingt. Der Blick auf das Bilddetail verdeutlicht, warum diese etwas umständlichen Formulierungen angebracht sind. Der recht klein geratene Bär weist bei näherem Hinsehen Merkmale auf, die ihn als fiktionales Wesen ausweisen. So verfügt er über eine zweite, etwas tiefer ansetzende Vorderpfote, die unnatürlich nach unten abgewinkelt ist. Sein Unterleib geht fließend in eine abstrakte Farbformation über. Demgegenüber zeugt Kundes Auslegung von einer völlig anderen Sicht auf die Szene. Er nimmt die Rollenzuschreibung direkt über das Tier vor. So wird die Figur zum Bärenbändiger, ihre Hauptaufgabe besteht nicht im Schlagen der Pauke, sondern im „Umgang mit dem Wilden“ (HK). Die angesprochene Düsternis und Absurdität der Konfrontation kommt bei Kunde nicht zur Sprache.

Ähnlich wie in der Figurenkonstellation der „Blaumänner“ (WH) können also unterschiedliche Ansichten über die Aufgabe der Figur und die Frage nach ihrem Gelingen und Scheitern kohärent zum Bildgefüge formuliert werden. Einerseits wird ihre Funktion darin gesehen, das Wilde zu bändigen, andererseits in ihrer Rolle als Trommler, mit rhythmischen Vorgaben Orientierung und Ordnung zu schaffen (HWS) oder gar den Takt zum Abmarsch vorzugeben (ELB), woran sie das Tier allerdings hindert. Dieses Scheitern wird jedoch nur in diesen beiden letztgenannten Bildtexten nahegelegt. Hofmann formuliert hingegen nur lakonisch, es handele sich um einen „Trommler, der, statt auf sein Gerät, auf ein sich aufbäumendes Pelztier [einschlage]“ (WH), wie um die Absurdität der gezeigten Situation zu unterstreichen.

Ein Mann, eine Trommel und ein dunkles, pelziges Wesen – dieses Dreigespann bezieht sich auf keinen allgemein bekannten Sinnzusammenhang und ist somit schwer zu narrativieren. In allen vier Texten werden

⁵⁰⁹ WH.

⁵¹⁰ In der Rezeption des Bilddetails *Clowneske Uniformierte* spielen die sie umgebenden Gegenstände wie etwa der als Sitzgelegenheit genutzte Koffer dagegen keine Rolle.

daher der Titel sowie Konstellationen im übrigen Bild zur Sinnfindung herangezogen. So identifiziert Buchholz die Gesamtsituation mit einem Abmarsch, zu dem der Trommler den Takt vorgeben soll – eine Rezeption, die vom Titel *Der Rückzug* inspiriert sein könnte.⁵¹¹ Schmidt sieht im gesamten Szenario einen Moment des Chaos. In dieser „moralfreien Passage“ (HWS) könne der Trommler eben keine Orientierung mehr bieten. Kunde berücksichtigt dagegen die Darstellung des im Bild zitierten Rauch-Gemälde *Plazenta* (Abb. 63) in seiner Sinnfindung. Trommler und Gemälde seien gleichermaßen als „Verweis auf die bisher zurückgelegte Wegstrecke“ (HK) zu verstehen. Hofmann rekurriert ebenfalls auf die Arbeit *Plazenta*. Die Darstellung einer der frühesten Arbeiten sei als Rückbesinnung auf den künstlerischen Nährboden gemeint, *Plazenta* demnach Element einer Selbstvergewisserungsstrategie des Künstlers. Die formale Analogie zwischen Tondo und Rundform der Trommel lasse die Trommel zum Instrument einer akustischen Selbstvergewisserung werden.

Einige bedeutungsträchtige Details bleiben allerdings in allen vier Bildtexten unerwähnt. Ein genauerer Blick auf die Gestaltung des Trommlers legitimiert aber weitere Bezugsmöglichkeiten zum Bildganzen. Genau wie die drei in blau gekleideten Männer am Wegesrand trägt der Trommler einen blauen Anzug und ein gelbes Hemd, das bei ihm allerdings aufgeknöpft ist; auch die Jacke ist geöffnet. Demzufolge könnte es sich bei dem Trommler ebenfalls um einen der uniformierten „Blaumänner“ handeln. Buchholz' Formulierung, der Trommler solle den „Takt zum Abmarsch“ (ELB) vorgeben, deutet zumindest an, dass die Figur zu der blau gekleideten Mannschaft am Wegesrand gehört. Besonders markant ist jedoch die Tatsache, dass der abstrakte Farbbereich keine Berücksichtigung findet. Bezieht man diesen in die Figurenkonstellation mit ein, fällt der pfotenförmige Auswuchs der Farbe in Richtung Schlagfell auf. Er wirkt wie ein Zitat der oberen Vorderpfote des Tieres. Damit ergibt sich eine enge formale Doppelung zwischen dem Paar aus Trommler und Bär und dem aus Trommel und Farbformation, sodass auch ein inhaltlicher Bezug zwischen Tier und Farbfeld naheliegender scheint. Auch der Umstand, dass nicht nur das Tier selbst als fiktional aufgefasst wird, sondern auch die Zusammenkunft von Tier und Mensch unglaublich erscheinen muss, wird nicht thematisiert. So ließe sich fragen: Wie kann der Trommler trotz offensichtlicher Lebensgefahr so selbstsicher wirken und doch nur einen einfachen Schlägel als Waffe zur Hand haben? Weiterhin muss seltsam erscheinen, dass sich das Tier zurücklehnt statt zuzubeißen, obwohl es dem Hals seines Widersachers so nah ist.

5.2.3 „Pavillon“⁵¹²

Die Besucher einer Kunstausstellung stehen gedankenversunken vor einer Arbeit Neo Rauchs. Sie betrachten eine seiner frühen Malereien, *Saum* (Abb. 65). Auch *Plazenta* (Abb. 63) wird gezeigt, die möglicherweise bekannteste frühe Malerei des Künstlers. Momentaufnahme einer Retrospektive?

Dass es so einfach nicht ist, zeigt ein eingehender Blick auf das Bilddetail. Auch die Bildtexte, die allesamt, und mitunter sehr ausführlich, auf diese Szene eingehen, demonstrieren die Vielzahl von

⁵¹¹ Genauer heißt es hier: „Rechts will einer noch einmal richtig auf die Pauke hauen, vielleicht den Takt zum Abmarsch vorgeben, doch ein schwarzes Untier hindert ihn daran.“ Vgl. ELB.

⁵¹² ELB.

offensichtlichen, aber auch hintergründigen Brüchen, die einer solchen Erst-Rezeption im Wege stehen. So gibt zunächst das Gebäude selbst Rätsel auf. Bestehend aus einer Melange aus Baustilen, lässt es keinen eindeutigen Rückschluss auf Typus und Zweckbestimmung zu und erlaubt damit unterschiedliche Annäherungen. Die Bezeichnung „offener Pavillon“ (ELB) stellt dabei die neutralste Auslegung dar, da sie sich allein auf die architektonischen Eigenschaften des Gebäudes bezieht. Denn es handelt sich hier, der Definition folgend, um ein freistehendes Nebengebäude in einer Grünanlage, dessen Flügeltüren weit geöffnet sind. Dagegen gehen zwei Bildtexte über diese sichtbaren Eigenschaften hinaus, indem sie es dem Typus des Sakralgebäudes zuordnen. Das Bauwerk wird hier zur „auratisierenden Kapelle“ (HWS), zum „Zwitter aus Heiligtum und Schaubude“ (WH) und zur „Pagode mit begehbarem Schrein“ (WH).

Im Zentrum der Betrachtung des Gebäudes stehen in allen Bildtexten die Rundbilder, die zumeist mit den Malereien aus Rauchs Frühwerk identifiziert werden. Allein Hofmann vermeidet diesen Bezug, indem er die Rundbilder als „didaktische Bildtafeln“ (WH) beschreibt, „von denen eine das Wort ‚Plazenta‘ trägt“ (WH). Andere Elemente der Episode spielen meist keine Rolle in der Betrachtung. Lediglich Hofmann geht auf die beiden Figuren ein, die den Blick auf das zweite Rundbild so deutlich versperren. Die „beiden Besucher wirken weniger als Initianden denn als Neugierige“ (WH) konstatiert er und gibt ihnen damit eine zentrale Rolle in seiner Sinnfindung. Der „Zwitter aus Heiligtum und Schaubude“ (WH) erweist sich nämlich angesichts der unverhohlenen neugierigen Betrachtung der Besucher als Schaubude und der Schrein als entweiht.⁵¹³ Auch das rote Kabel, das sich aus dem Inneren des Gebäudes herauswindet, bleibt weitgehend unbeachtet. Hierzu stellt allein Hofmann Überlegungen an, nach denen unklar bleibt, ob es sich um den Anfang oder das Ende des Kabels handelt. Zudem gibt er Spekulationen über die Bedeutung des Kabels Raum: Das Kabel könnte „die schlauchartige verlängerte Nabelschnur [sein], die sich aus dem uns verborgenen Mutterkuchen herauswindet“ (WH).⁵¹⁴

Obwohl damit nur wenige Elemente des Bilddetails im Fokus stehen, zeigt ein Vergleich der Bildtexte, dass sich um das Bildelement *Pavillon* auffallend komplexe Narrativierungen ranken, die die Ebene der unmittelbaren Darstellung verlassen. Schmidt nimmt beispielsweise den zentralen Begriff *Plazenta* wörtlich – im Sinne des Nährbodens menschlichen Lebens. Hinzu kommt, dass es sich bei *Plazenta* (Abb. 63) um eine Malerei handelt, die stellvertretend für den Beginn des malerischen Werkes stehen kann. Das Bildzitat wird so zum Sinnbild dafür, dass das Frühwerk auch heute noch als Nährboden für das künstlerische Schaffen Neo Rauchs dient. Über die formale Korrespondenz mit dem Rund der Trommel weist sich das Bildzitat nach Schmidt zudem als Instrument einer akustischen Selbstvergewisserung aus und damit als „Autorität im Feld des Disparaten“ (HWS).

⁵¹³ Wörtlich heißt es hier: „Der Mutterkuchen und die Phasen seiner Entstehung lassen die Vermutung zu, dass es hier um ein mutterrechtliches Ritual, besser: um dessen Profanierung geht, denn die beiden Besucher wirken weniger als Initianden denn als Neugierige.“ Vgl. WH.

⁵¹⁴ Eine ausführliche Darstellung des Bildelementes findet sich im Abschnitt *Kabelschlauch*.

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich bei Hofmann. Auch er fokussiert die Bedeutung des Wortes *Plazenta* und kommt daher zu dem Schluss, dass es hier um ein „mutterrechtliches Ritual“ (WH) geht, was allerdings eine interpretationsbedürftige Formulierung darstellt. Das angesprochene Mutterrecht oder auch Matriarchat will sagen, dass die mütterliche Linie die sozialen und rechtlichen Realitäten einer Gesellschaft bestimmt. Im Kontext von *Der Rückzug* könnte damit gemeint sein, dass die frühen Arbeiten maßgebend für die Gestalt des heutigen Werkes sind, ihr Zitat als Bild im Bild also als Rückbesinnung auf prägende Ursprünge zu verstehen ist. Diese Sicht erfährt bei Betrachtung der genaueren Ausgestaltung der Szene eine Umdeutung. Die Besucher, eher Neugierige als Initianden, entwerfen die Bedeutung durch ihr Eindringen in das verborgene Innere des Schreins. Das Ritual wird zur Vorführung in einer Schaubude.

Kundes Auslegung, nach der es sich hier um einen „interne[n] Verweis auf die bisher zurückgelegte Wegstrecke“ (HK) handelt, macht den Pavillon ebenfalls zum Ausdruck einer künstlerischen Rückschau. Alle drei Autoren beziehen ihre Überlegungen zur Bedeutung des Bauwerkes auf das künstlerische Schaffen Neo Rauchs und verlassen damit die Ebene der unmittelbaren Darstellung. Der Pavillon dient demnach der Selbstschau des Malers, der hier seine eigenen malerischen Ursprünge ins Bild gesetzt habe. Im Hinblick auf das Gesamtbild wird der Gedanke, dass der Pavillon einen besonderen Stellenwert einnimmt, nachvollziehbar, zumal er auch mit bildnerischen Mitteln als besonders bedeutsam inszeniert wird: Die zitierten Arbeiten *Plazenta* (Abb. 63) und *Saum* (Abb. 65) eröffnen einen neuen Themenbereich, den der Malerei und Ausstellungstätigkeit, der zunächst mit dem durch den Titel suggerierten Motiv des Rückzuges unvereinbar erscheint. Auch die kontemplative Haltung der Betrachter widerspricht der Aufbruchsstimmung und Unordnung im Bild. Von den Begebenheiten am Wegesrand heben sie sich deutlich ab, befinden sich die beiden Figuren doch in einem völlig anders gearteten Raum – wobei sie fast im Dunkeln des Pavillons verschwinden. Des Weiteren betont der Treppenaufgang das Gebäude gegenüber dem gewöhnlichen Treiben auf dem Feldweg; seine Spitze wird durch den Bildrand beschnitten und überragt dennoch alle anderen Türme im Bild. Auch die fremdartige Architektur signalisiert, dass die Zweckbestimmung des Baus keine alltägliche ist. Vielmehr scheint das Innere vor Tageslicht und Eindringlingen zu schützen zu sein, wie die fehlenden Fenster und die schweren Flügeltüren nahelegen. Die Rezeption als Sakralbau, die eigentlich mit keiner direkten Formulierung im Bild korrespondiert, wird damit nachvollziehbar. Gleichzeitig findet sich im Detail ein Widerspruch zur herrschaftlichen Geste des Baus. Das rohe Mauerwerk, das an der oberen Außenwand und der überstehenden Rückwand sichtbar wird, sowie die Schmiererei an der Außenwand weisen auf einen eher desolaten Zustand hin; vielleicht, weil der Besitzer dem Bau in jüngster Zeit wenig Aufmerksamkeit schenkte – eine Feinheit, die in den Bildtexten jedoch nicht erwähnt wird.

5.2.4 „Exekution“⁵¹⁵

Eine im Vergleich zur Darstellung des Pavillons unscheinbare Szene ereignet sich im linken Bildhintergrund. Drei Bildtexte nehmen auf sie Bezug und interpretieren sie gleichermaßen als Hinrichtung. Eine eindeutige Identifizierung der Handlung ist ob der Größe und der Ansicht der Figuren indes kaum möglich. Unterscheidbar sind lediglich sieben Personen, von denen drei an der Wand stehen und in Zivil gekleidet sind, ihnen gegenüber finden sich vier Uniformierte in Rückenansicht. Erkennbar sind jedoch Details, die wenigstens andeuten, dass es sich hier um eine Exekution handeln könnte. So ist etwa die Art der Aufreihung typisch, und auch die Körperhaltung der Uniformierten legt diesen Zusammenhang nahe: Ihr jeweils linkes Bein ist ausgestellt, und die Arme sind erhoben, wie um ein Gewehr zu halten.⁵¹⁶ Gewehre, Schüsse oder gar ein Zubodenstürzen der Zivilisten sind nicht zu erkennen. Denkbar wären daher auch eine Gefangennahme oder eine prekäre Begegnung beider Parteien im Hof der Anlage.

„Clowneske Uniformierte bemächtigen sich der Energievorräte, während Kollegen im Hintergrund eine Exekution vollziehen“ (HWS), „vier Blaumänner [nehmen] eine Erschießung [vor]“ (WH) und „[d]ort wird die Architekturkulisse zum Schauplatz einer Hinrichtungsszene“ (ELB) konstatieren dennoch die einzelnen Bildtexte. Bemerkenswert bleibt neben der Tatsache der kongruenten Sinnfindungen die Aufmerksamkeit, die dieser unscheinbaren Miniaturszene gewidmet wird. Beispielsweise wird die Kleidung der Männer genau in den Blick genommen und als Uniform identifiziert, die mit der blauen Kleidung der Männer im Vordergrund korrespondiert. Offen bleibt aber in allen drei Bildtexten die Frage, wer die Zivilisten sind und aus welchem Grunde sie in eine Exekution verwickelt sein könnten.⁵¹⁷

In Hofmanns Bildtext entspinnt sich um diese Szene eine Reihe von Assoziationen zur Bedeutung dieser Bildrandbemerkung für das Gesamtszenario, die allerdings weniger die Bedeutung der Szene klären als sie zusätzlich zu verrätseln. Ausgangspunkt der Überlegungen stellt das rote Kabel dar, das den Blick in Richtung der Erschießung lenkt, dem „einzige[n] kohärente[n] Ereignis des Bildes“ (WH). Im Rekurs auf den Brecht'schen V-Effekt vermutet Hofmann, dass es sich bei den Bildgeschehen im Vorder- und Mittelgrund lediglich um Ablenkungsmanöver vom eigentlichen Bildgedanken handle. Das Verwirrspiel weitertreibend, zieht er einen Gedanken aus Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu*⁵¹⁸ hinzu. Ähnlich wie in Schnitzlers Grotteske

⁵¹⁵ HWS.

⁵¹⁶ So etwa in *Die Erschießung der Aufständischen* (Abb. 85) von Francisco de Goya oder in Édouard Manets *Die Erschießung des Kaisers Maximilian* (Abb. 86).

⁵¹⁷ Dabei wird jedoch von Hofmann immerhin die Frage aufgeworfen: „Aus Saubermännern sind Täter geworden – doch wer sind die Opfer?“ Vgl. WH.

⁵¹⁸ Genauer heißt es bei Hofmann: „Auf diesem doppelten Boden spielt sich das ‚Theater im Theater‘ ab. Wie dieser Kunstgriff eine Scheinwelt aufbaut, um sie mit brutalen Fakten zu zerstören, hat Arthur Schnitzler, Jahrzehnte vor Pirandello, in seinem Einakter ‚Der grüne Kakadu‘ (1899) gezeigt. Am 14. Juli 1789 treten in einer Pariser Kneipe Schauspieler in den Rollen von Verbrechern und Revolutionären auf. Einer gibt vor, den Herzog von Cadignan ermordet zu haben. Als ihm dieser tatsächlich gegenübertritt und er erfährt, dass er der Liebhaber seiner Frau ist, tötet er ihn und lässt sich als Revolutionsheld feiern. Das Spiel kippt in die Wirklichkeit und diese in eine neue Fiktion um. Das gleiche ereignet sich auf dem Weg des ‚roten Fadens‘ vom Pagodenschrein bis zum Erschießungskommando, das den Schicksalsfaden jäh zerschneidet und (potentielle) Märtyrer produziert.“ Vgl. WH.

könnten auch hier Fiktion und Realität vexierbildhaft ineinander übergehen. Der Bildvordergrund geriete damit zur Bühne, auf der die Komparsen in der Drehpause ihre Rollen weiter einstudierten, während die Hintergrundszenen das eigentliche Schauspiel zeigte, das sogleich in die Wirklichkeit kippen würde und diese wieder in eine neue Fiktion. Schlussendlich kommt den Uniformierten im Hof der Anlage eine bedeutungsvolle Rolle zu. Sie werden nun, unabhängig vom Realitätsgehalt der Szene, aber mit Blick auf das rote Kabel, das sich gleich hinter ihnen verliert, zu einem „Erschießungskommando, das den Schickalsfaden jäh zerschneidet“ (WH). Hofmann führt damit eine bezugsreiche Verrätselung des Bilddetails vor, womöglich inspiriert durch den eklatanten Widerspruch zwischen der Unscheinbarkeit der Szene und dem Ernst der Lage.

5.2.5 „Fackelträger“⁵¹⁹

Wesentlich zentraler ins Bild gesetzt ist die Figur, die mit einer brennenden Fackel in der hoherhobenen Hand die Stufen des Pavillons hinuntereilt und sich dabei, obwohl zum Gehen gewandt, der Bilderschau im Inneren des Kubus zuwendet. Ein letzter Rückblick auf längst Vergangenes?

Die Bildtexte vermeiden, sofern sie das Bilddetail überhaupt ansprechen, derartige Spekulationen. Betrachtet man die verschiedenen Hinweise auf die Figur, fallen indes Unstimmigkeiten in der Beschreibung der Figur ins Auge. Buchholz konstatiert – noch am deutlichsten an der Darstellung der Figur orientiert –, eine „Frau mit leuchtender Fackel in der Hand“ (ELB) laufe vorbei. Schmidt bezeichnet die Figur als „kurzbehoste[n] Fackelträger“ (HWS). Ein Blick auf das Bilddetail zeigt allerdings, dass die Figur einen Rock statt einer Hose trägt und damit eine Frau darzustellen scheint. Sie weist aber auch Merkmale auf, die als männlich empfunden werden könnten, so etwa die breiten Schultern, die kräftige Statur und die kurzen Haare. Hofmann sieht darin ebenfalls eine männliche Person, die er als „Läufer im gelben Trikot“ (WH) charakterisiert. Damit geht seine Beschreibung deutlich über das hinaus, was im Bild sichtbar ist, denn im Bild trägt die Figur eine unauffällige gelbe Bluse und einen einfarbigen weißen Rock. Ihre Kleidung beinhaltet damit keine eindeutigen Hinweise auf einen Läufer im Trikot. Lediglich die kräftige Beinmuskulatur lässt eine solche Rollenzuschreibung plausibel erscheinen.

Neben Unstimmigkeiten in der Beschreibung der Figur selbst zeigt sich die Flüchtigkeit der Bildtexte auch darin, dass weitergehende Narrativierungen ausbleiben. Obschon die empor gehaltene leuchtende Fackel eine Geste darstellt, die theatral wirkt und die Vermutung nahelegt, sie wolle über sich selbst hinausweisen, wird die Geste und damit die Zielsetzung der Fackelträgerin nicht näher beleuchtet. Buchholz thematisiert zwar indirekt die Handlungsmotive, stellt diese aber zugleich als ambivalent heraus, indem sie fragt: „Lichtbringerin oder Brandstifterin?“ (ELB) Hofmann und Schmidt fragen nicht nach den Handlungsmotiven der Figur. Stattdessen sehen beide Autoren bildübergreifende Motive über die Figur visualisiert. Genauer sieht Schmidt allgemeines Chaos ausgedrückt: Der Fackelträger verliere sein Ziel aus den Augen und versinnbildliche damit auf seine Weise die bildübergreifende Orientierungslosigkeit. Hofmann

⁵¹⁹ HWS.

verweist dagegen direkt auf die Problematik einer Sinnzuschreibung, worin er eine übergreifende Bildstrategie bestätigt sieht. Der Läufer enthalte gerade keine Botschaft, mit der das Bild entschlüsselt werden könne, und trage so zur Rätselhaftigkeit des Bildes bei.

Der Läufer ist damit ein Bildelement, dessen Rolle und Zielsetzung kaum narrativiert wird. Bei Betrachtung des Bildes mag dieser Befund zunächst verwundern, da bildnerische Indizien erkennbar sind, die einen eingehenderen Sinnstiftungsprozess anstoßen könnten. So wäre etwa der rückwärtsgerichtete Blick in das Innere des Pavillons als thematische Verknüpfung von Figur und Pavillon lesbar. Das ist umso bemerkenswerter, als kaum eine andere Figur über die Blickrichtung mit anderen Bildbereichen verknüpft wird. Zudem steht das Licht der Fackel im unmittelbaren Kontrast zum Dunkel des Ausstellungsraumes. Könnte die Figur das Licht aus dem Pavillon entwendet haben? Ein ähnliches Indiz für einen solchen Zusammenhang zwischen Figur und Bauwerk zeigt sich in der auffälligen Überlagerung der Fackel mit der linken Flügeltür. Das Feuer der Fackel befindet sich genau in der Mitte des Türkreuzes, während Arm und Fackel mit dem linken unteren Arm des Kreuzes zu verschmelzen scheinen. Somit könnte hier die Visualisierung eines Überganges angedeutet sein, und zwar vom Inneren des Pavillons in ein Äußeres, in dem neue Wege zu beschreiten wären – eine Weiterentwicklung, die der Feldweg zwar vorzeichnet, aber mit keiner finalen Perspektive versieht. Der Fackelträger wäre in diesem Sinne sogar ein deutlicher Hinweis auf die schon an anderer Stelle vermutete künstlerische Selbstbefragung.⁵²⁰

Dem stehen jedoch bildnerische Formulierungen gegenüber, die die Figur in den Hintergrund treten lassen. Die abgewandte und kaum individualisierte Figur ist wenig kontrastreich ausgestaltet. Weiß, Gelb, Ocker und Brauntöne gehen nahezu tonlos ineinander über. Und auch die bedeutungsschwere Fackel ist so in das Bildganze integriert, dass sie fast mit ihrem Hintergrund zu verschmelzen scheint. Die Ausgestaltung der Figur hat damit der Flüchtigkeit des Blickes wenig entgegenzusetzen und relativiert so die durchaus denkbare zentrale Position und Bedeutung für das Bild.

5.2.6 „Mann mit einer Gehhilfe“⁵²¹

Genau unterhalb der Fackelträgerin befindet sich eine weitere Figur, die gleichfalls in Rückenansicht zu sehen ist, sich aber in die entgegengesetzte Richtung wendet. Hofmann bezieht in seine Gedanken zur Figur deren unmittelbare Umgebung mit ein. Ein gelber Karren, mit Umzugsgut beladen, schiebe sich ins Blickfeld. Darunter lagerten im Vordergrund des Bildes, ebenfalls abholbereit, „ein Mann mit Gehhilfe“ (WH) und ein Stapel Aktenorder. Buchholz konzentriert sich dagegen auf die Haltung der Figur. Die am Boden liegende und in Rückenansicht gezeigte Gestalt nehme wie wir eine Beobachterrolle ein und verweise über ihre

⁵²⁰ So bemerkt Schmidt für einen anderen Bildbereich: „Rauch betreibt im Bild *Der Rückzug* Spurensuche im eigenen Werklauf. Es ist gewiss kein Zufall, dass aus der Gruppe der frühen Rundbilder Plazenta so deutlich ins Bild gesetzt wird, jenes Organ, das den Stoffaustausch zwischen Mutter und Embryo vermittelt. So bleibt Plazenta, stellvertretend für die frühe malerische Werkphase und aktualisiert als Zitat im Schrein der auratisierenden Kapelle, der Nährboden für die Malerei von Neo Rauch. Plazenta ist die Autorität im Feld des Disparaten, das dem Schlachtruf des Chaos folgt.“ Vgl. HWS.

⁵²¹ WH.

Blickrichtung auf die Hinrichtungsszene im Hintergrund. Buchholz wählt damit eine klassische Sinnkonstruktion, denn die Figur gibt durch ihren Anschnitt am unteren Bildrand und ihre Rückenansicht die Betrachterperspektive wieder und leitet so in das Bildgeschehen ein.

Insgesamt zählt der „Mann mit Gehhilfe“ damit nicht zu den Hauptakteuren des Szenarios. Die wenigen vorhandenen Sinnzuschreibungen sind knapp gehalten und lassen wenig Intention erkennen, die Bedeutung der Figur genauer zu erfassen. Gleichwohl weist die Figur Details auf, die weiterführende Fragen gestatten. So trägt sie zwar keine Kappe in der Signalfarbe Rot, aufgrund anderer Merkmale ihrer Kleidung könnte sie aber der uniformierten Truppe im Vordergrund angehören. Denn auch sie trägt eine dunkelblaue Hose und ein gelbes Hemd. Hinsichtlich anderer Aspekte unterscheidet sich die Figur allerdings deutlich von den übrigen Uniformierten. Durch eine Verletzung am Bein signalisiert sie Handlungsunfähigkeit und Unterlegenheit. Lediglich die in der linken Hand gehaltene gelbe Krücke relativiert den Eindruck völliger Hilflosigkeit. Alle anderen uniformierten Figuren strahlen dagegen Selbstsicherheit und Überlegenheit aus. Entspannt warten sie auf Anweisungen oder vollstrecken weit ab im Hintergrund eine Exekution. Einer der Männer nimmt sogar den Kampf mit einem Untier auf, ohne die Unterstützung seiner Kollegen in Anspruch zu nehmen. Der Mann mit Gehhilfe liegt hingegen wie ein Verletzter am Rande eines Kriegsschauplatzes am Boden und wirft Fragen auf, die aus der Szene heraus nicht sinnvoll zu beantworten sind. So bleibt völlig offen, welches Ereignis zu seiner Verletzung geführt haben könnte und ob ein Zusammenhang zur Erschießung im Hintergrund besteht. Ebenso verwunderlich wirkt der Umstand, dass die Figur lang ausgestreckt neben Aktenordnern Platz genommen hat, statt in einem Krankenbett zu ruhen. Folglich kann der Eindruck entstehen, die Figur liege mehr zufällig da und sei schlicht fehl am Platz.

Betrachtet man aber die Art und Weise, in der die Figur zum Bild platziert ist, erscheint es fragwürdig, dass ihr nur eine unbedeutende Komparsenrolle zukommen soll. Denn vergleicht man sie mit der zuvor beschriebenen Fackelträgerin, fällt die Ähnlichkeit der beiden Figuren ins Auge. Bei beiden handelt es sich um eine in Rückenansicht gezeigte Person mit dunklem, kurzem Haar und gelbem Hemd. Doch gleichzeitig kommt hier eine zugespitzte Gegensätzlichkeit der Figurenrollen zum Ausdruck. Hastet die Fackelträgerin auffallend dynamisch und sportlich nach rechts gewandt die Treppe hinab, liegt der Lahme, von Unglück oder Krankheit gezeichnet, unbewegt am Boden, nach links gewandt. Diese Konfrontation von Links und Rechts unterstreicht die gelbe Turmsäule in der oberen Bildhälfte, die das leuchtende Gelb der Rückenfiguren entlang der Mittelsenkrechten wiederholt. Insgesamt mag der Eindruck entstehen, das Bild sei nicht nur physikalisch in zwei Teile geteilt, sondern auch inhaltlich, und zwar so, dass sich an der Mittelsenkrechten Gegensätzliches begegnet.⁵²²

⁵²² Die Malerei ist auf zwei etwa gleich große Leinwände aufgebracht, und zwar so, dass die Bildfläche in der Mittelsenkrechten geteilt wird.

5.2.7 „Frau auf der Treppe“⁵²³

Eine in Rot gekleidete Frau sitzt in sich gekehrt auf der Treppe vor dem Pavillon und führt eine Schlingpflanze zum Mund. Diese seltsame und über die Signalfarbe Rot zusätzlich hervorgehobene Begebenheit bleibt in den Bildtexten weitgehend unerwähnt. Lediglich Hofmann bemerkt knapp, die Frau auf der Treppe – völlig unberührt vom Informationsangebot im Inneren des Pavillons – inhaliere eine Pflanze. Hofmann schreibt der Figur damit eine Bedeutung zu, die über das Sichtbare hinausgeht. Die Situation einer zum Mund geführten Schlingpflanze ist zwar ohnehin nicht durch Alltagswissen zu erklären. Die Inhalation einer Topfpflanze stellt jedoch ausdrücklich eine in dieser Form nicht mögliche Handlung dar, sodass das Geschehen noch stärker in die Nähe des Absurden und Rätselhaften rückt.

Die Autoren entwickeln letztlich zu der „Frau auf der Treppe“ keine sinnstiftenden Narrativierungen. Mit Blick auf das Gesamtszenario ist das nachvollziehbar, denn die Kontemplation der Frau widerspricht deutlich der übergreifenden Thematik des Rückzugs, des Aufbruchs oder der Unordnung. Doch lässt das Bilddetail auch Seltsamkeiten erkennen, die eine eingehendere Betrachtung anregen könnten. Wie ein visueller Stolperstein wirkt beispielsweise ihre auffallende Ähnlichkeit zu der Besucherin im Inneren des Pavillons. Wie diese trägt die Frau auf der Treppe ein rotes, wengleich kurzärmeliges Kleid sowie schulterlanges, gewelltes blondes Haar. Zudem ist die auf der Treppe sitzende Frau unmittelbar unterhalb der beiden Besucher positioniert und über das rote Kabel eng mit den beiden Figuren verbunden: Der Schlauch führt vom Fuß der Besucherin am Hinterkopf der Sitzenden vorbei und an ihrer rechten Seite entlang die Treppe hinab. Zusammen mit der Doppelung der Frauengestalt könnte der Verlauf des Kabels also den Eindruck einander nachgeordneter Ereignisse erwecken und weitergehende Fragen aufwerfen.

Ein weniger offensichtlicher Querverweis stellt die Frau auf der Treppe darüber hinaus in einen engen Zusammenhang mit dem Inneren des Pavillons, wiederholt sie doch ein Detail aus der prominent zitierten Arbeit *Plazenta*. Auch in diesem Frühwerk Neo Rauchs ist eine Figur, die über einen Pflanzenbehälter gebeugt eine Schlingpflanze zum Mund führt, zentral ins Bild gesetzt.⁵²⁴ Diese hintergründige Referenz auf das ältere Werk des Künstlers könnte zu weiterführenden Spekulationen anregen: Ist die Frau auf der Treppe Gestalt gewordenes Bilddetail einer der „ersten gültigen Bilder“⁵²⁵? Entsteigt sie hier ihrem so lange unter Verschluss gehaltenen Ursprung, um das Weite zu suchen, oder löst sie sich von dem Ort ihres Entstehens, um neue Wege zu beschreiten? Die Frau auf der Treppe wäre damit als Verbildlichung einer künstlerischen Rück- und Neubesinnung, wie sie schon für andere Bildbereiche angesprochen wurde, lesbar.⁵²⁶

⁵²³ WH.

⁵²⁴ Vgl. Abb. 64.

⁵²⁵ 1993 entstehen die ersten Bilder, die Neo Rauch heute noch gelten lässt. Vgl. Brüderlein 2006, S. 9; Broeker 2006, S. 21; sowie Kunde 2012a, S. 74. Gemeint sind eine Reihe von Tondi, im Einzelnen *Plazenta* (Abb. 63), *Ufer* (Abb. 87), *Lot* (Abb. 88), *Saum* (Abb. 65) und *Dock* (Abb. 89) aus den Jahren 1993 und 1994.

⁵²⁶ Beispielsweise von Schmidt angesprochen, vgl. FN 522.

5.2.8 „ländliche[s] Gebäude“⁵²⁷

Das pavillonartige Bauwerk im Vordergrund, in dem Werke des Künstlers gezeigt werden, kommt in allen vier Bildtexten zur Sprache. Verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erhält hingegen die übrige Architektur. Lediglich Hofmann geht ausführlich auf das helle längliche Gebäude ein, das das Geschehen am linken Bildrand begrenzt.

Betrachtet man Formgebung und Farbigkeit des Bauwerks, wird sein geringer Stellenwert in den Bildtexten nachvollziehbar. Zunächst lässt die Farbwahl das Gebäude in den Hintergrund treten. Hier wiederholt sich das fahle Ockergrau, welches auch für den Pavillon, den Treppenaufgang und den Feldweg verwendet wurde. Zudem ist die Anlage eingebettet in eine heitere Atmosphäre, von der beispielsweise der blaue Himmel und das zufriedene Gesicht des „Blaumanns“ im Vordergrund sprechen; sie gibt damit vor, reine Kulisse zu sein. Die goldgelben Schläuche und die goldgelbe Farbe des Turms steigern diesen Eindruck mit ihrem freundlichen Leuchten im Sonnenlicht.

Ungeachtet dieses Gesamteindrucks lässt Hofmanns Beschreibung eine negativ konnotierte Sichtweise erkennen. Er orientiert sich in seiner Darstellung an Details, die mit der heiteren Atmosphäre kontrastieren. Der mittig aufragende Turm wird von ihm zunächst noch neutral und zum ländlichen Szenario passend als „Speicher“ (WH) vorgestellt. Seine Sinnfindung wendet er anschließend jedoch ins Bedrohliche. Die aus den Fenstern ragenden Schläuche geben ihm Anlass zu der Vermutung, es handelte sich hier um eine „Versuchsstation“ (WH), und zu der Frage: „Was verbirgt sich hinter diesen Mauern, was wird hier manipuliert?“ (WH) In Hofmanns Lesart, die eine beunruhigende Stimmung evoziert, fügt sich die Begebenheit an der Außenmauer des Gebäudes kohärent ein: Im sonnengebäderten Hof der Anlage geht fast unbemerkt eine Exekution vorstatten.

Der Bruch mit der ländlichen Idylle bestätigt sich in einem weiteren Bilddetail, das indes unerwähnt bleibt. Aus der leicht zu übersehenden Beschädigung des Dachs entweicht grauer Rauch in den Himmel und geht sogleich in eine Wolkenformation über, wie um einen unglücklichen Vorfall im Inneren dezent zu kaschieren. Auch die drei Türme der Anlage werden nicht genauer beleuchtet, obwohl die Wiederholung eines derart markanten Gebäudeteils ungewöhnlich wirken muss. Ein Vergleich der drei Türme bestätigt ihre Sinnträchtigkeit. Die unregelmäßige Staffelung der drei Türme im Bild lässt sie von Turm zu Turm, perspektivisch gesehen, höher in den Himmel ragen und sich gleichzeitig immer deutlicher aus einem alltäglichen Zusammenhang entfernen. Entspricht der linke Turm noch gänzlich der Vorstellung eines kleinen, unscheinbaren Glockenturms, quellen aus dem mittleren Turm bereits Schläuche und eine graue Masse, während der rechte Turm sich als Spitze über zwei unwirklich erscheinende und alles überragende Säulen erhebt. Die Türme könnten damit auch als Inszenierung einer Metapher verstanden werden, ohne dass ein konventioneller oder aus dem Bildganzen abzuleitender Sinn offensichtlich wäre.

⁵²⁷ WH.

5.2.9 „Umzugsgut“⁵²⁸

Ein weiterer Bildbereich besteht aus einigen in der Bildmitte aufgetürmten und am Wegesrand lagernden Gegenständen, zu denen ein gelber Karren und ein Stapel Aktenordner zählen und zu denen von Hofmann auch der am Boden liegende Mann mit Gehhilfe gerechnet wird.⁵²⁹ Die Aktenordner werden von den Autoren Hofmann und Buchholz gleichermaßen als „abholbereit“ (WH) oder im Begriff, „beiseitegeschafft“ (ELB) zu werden, wahrgenommen. Der Inhalt des Handwagens wird dagegen unterschiedlich betitelt. Hofmann bezeichnet ihn als „Umzugsgut“ (WH), zu dem auch die Aktenordner gehören. Buchholz bleibt demgegenüber deutlicher am Sichtbaren orientiert, indem sie das Material im Karren als „Brennstoffvorräte“ (ELB) bezeichnet.

Insgesamt handelt es sich hier um weitgehend kongruente Sichtweisen, denn in beiden Bildtexten werden Gegenstände identifiziert, die abtransportiert werden sollen. Die jeweiligen Narrativierungen verhalten sich dabei kohärent zum Bildtitel *Rückzug*, aber auch zur Alltagserfahrung, nach der nämlich am Wegesrand lagernde und in Transportmitteln befindliche Gegenstände meist nur vorübergehend im Freien abgestellt werden.

Beide Autoren nehmen Elemente in den Bildbereich auf, die nicht zwingend als zusammengehörig empfunden werden müssen. Der damit definierte Bildbereich ist im Unterschied zu anderen Bildbereichen weniger klar umrissen, sondern aus kleinteiligeren Nebenschauplätzen zusammengesetzt. Zu den Bildbereichen, die bereits vorgestellt wurden, werden dennoch keine Beziehungen hergestellt. Dabei könnte gerade zwischen der Fackelträgerin und dem Handkarren leicht eine Beziehung entwickelt werden. Denn die Laufbewegung der Fackelträgerin ließe sich auch als ein Zugehen auf den Handwagen verstehen, was der Vermutung Raum gäbe, sie würde mithilfe der Fackel die Brennstoffvorräte entzünden. Dann geriete auch der rote Schlauch zur Lunte – mit der Funktion, sowohl die gelbe Masse im Hintergrund als auch das Innere des Pavillons in Brand zu stecken. In den Bildtexten von Hofmann und Buchholz liegt der Fokus jedoch nicht auf der Entflammbarkeit der Brennstoffvorräte, sondern darauf, dass sie am Wegesrand lagern. Auch wird die Wartehaltung der nebenstehenden Personen nicht mit dem Umzugsgut in Verbindung gebracht. Vielmehr wird das Harren der blau gekleideten Männer als ziellos und fragwürdig beschrieben,⁵³⁰ während das Warten der Gegenstände plausibel gemacht wird. Dabei ließe sich ohne Weiteres annehmen, dass die Aufgabe der Männer eben gerade darin bestünde, die Gegenstände abzutransportieren, wobei sie für den Augenblick eine Arbeitspause einlegen.

Wie auch in anderen Bildbereichen finden sich hier Details, die unerwähnt bleiben und trotzdem als seltsam empfunden werden können. So ist ein nahezu identischer gelber Handwagen am linken Bildrand zu

⁵²⁸ WH.

⁵²⁹ Auf den am Boden liegenden Mann wird im Abschnitt *Mann mit Gehhilfe* weiter oben näher eingegangen.

⁵³⁰ Schmidts Sichtweise, nach der sich die Uniformierten der Energievorräte bemächtigen, stellt daher eine Ausnahme dar, denn sie könnte aus einer gedanklichen Verschränkung mit dem gelben Karren resultieren. Da dieser Bezug von Schmidt aber nicht explizit ausformuliert wird, kann er hier nicht berücksichtigt werden.

sehen. Entfernt im Hintergrund wurde er ebenfalls auf dem Wirtschaftsweg abgestellt. Der rote Kabelschlauch führt dicht an ihm vorbei, nimmt dann allerdings eine Abbiegung zur Exekution im Hof der Anlage. Im Unterschied zum Karren im Vordergrund ist das blaue Tuch ordentlich über die Fracht gezogen. Mit dem zweiten Karren zeigt sich eine weitere Doppelung im Bild, ähnlich wie die der rot gekleideten Frau im Pavillon. Analog suggeriert der rote Kabelschlauch, der an beiden gelben Karren vorbeiführt, ein weiteres Mal die Aufreihung einander zeitlich nachgeordneter Ereignisse.

Weniger ins Auge springt hingegen der Umstand, dass die Deichsel des mittig platzierten Handwagens horizontal in Wegrichtung zeigt, ohne dass eine Figur sichtbar ist, die an ihr zieht.⁵³¹ Ähnlich wie das schwebende Leporello links und die abstrakte Farbformation rechts, aber nunmehr zentral ins Bild gesetzt, ist hier ein versteckter Hinweis auf die Fiktionalität des Geschehens angelegt, der in den Bildtexten jedoch nicht aufgedeckt wird. Ebenso werden die mehrfarbigen linearen Farbspuren, die sich den Feldweg entlangziehen, ausgelassen.

5.2.10 „Kabelschlauch“⁵³²

Einen letzten Bildbereich bildet der Kabelschlauch, der vom Inneren des Pavillons bis zur Exekutionsszene am linken Bildrand reicht und dabei über die Freitreppe und unter dem gelben Karren den Weg entlangführt. Er soll an dieser Stelle gesondert betrachtet werden, da er anders als alle anderen Bildelemente eine Reihe von bereits vorgestellten Bilddetails überschneidet oder von ihnen verdeckt wird, dabei aber keinem Bereich direkt zuzuordnen ist.

Der Schlauch selbst ist ohne ihn konkretisierende Merkmale dargestellt. Aus der Alltagserfahrung und aufgrund der Farbgebung könnte er zwar als Feuerwehrschauch verstanden werden, das Bildgeschehen gibt jedoch keinen Anhaltspunkt über den Inhalt des Schlauchs und seinen Zweck – nicht zuletzt, weil er ohne Figuren gezeigt wird, die mit ihm umgehen. Das einzige ihn charakterisierende Merkmal ist, dass er zwischen dem Pavillon und der aufgehäuften gelben Materie nahe der Hinrichtung auf dem Hof eine demonstrative Verbindung herstellt. Diese Zusammenhangsbildung wirkt zwar gezielt ins Bild gesetzt – und damit bedeutsam für das Bildganze –, ist aber wenig sinnfällig und erlaubt damit keinen klaren Rückschluss auf die Bedeutung des Kabelschlauches für das Geschehen.

Drei der Autoren verzichten darauf, das rote Kabel zu erwähnen. Allein Hofmann entwickelt eine Reihe differenzierter Überlegungen zum roten Kabel, die vornehmlich darauf zielen, einen übergreifenden Zusammenhang zwischen den Gruppen und Einzelakteuren zu konstruieren. Zunächst bemerkt er: „[W]ie er [der rote ‚Kabelschlauch‘] sich durch die ganze Breite des Geschehens zieht, ist er der sprichwörtliche ‚rote Faden‘, der alles zusammenhält.“ (WH) Seinen Versuch der formalen Einheitsstiftung konkretisiert er, indem

⁵³¹ Denkbar wäre zwar, dass der vierte, im Mittelgrund sichtbare *Blaumann* den Handwagen hinter sich herzieht, allerdings ist er dafür zu weit in den Mittelgrund gerückt. In zentralperspektivisch korrekter Ansicht müsste ein größerer Mann zu sehen sein, der sich direkt hinter den drei anderen *Blaumännern* befindet.

⁵³² WH.

er das Thema *Plazenta* wieder aufgreift. Die Nabelschnur, Teil der organischen Plazenta, füge „pflanzlich anmutende Verzweigungen“ (WH) zu einem festen Strang zusammen. Ähnlich einheitsstiftend wirke auch der rote Faden, der die verzweigten Bildbereiche zusammenhalte. Hofmann zieht daher den Schluss, dass es sich hier um die „schlauchartig verlängerte Nabelschnur, die sich aus dem uns verborgenen Mutterkuchen herauswindet“ (WH), handele. Das Motiv der Nabelschnur diene im Weiteren jedoch nicht dazu, neben einem formal-kompositorischen Zusammenhalt auch einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bildbereichen zu konstruieren. Stattdessen bilde die Tatsache, dass der Kabelschlauch unweit der Exekution ende, den Ausgangspunkt für weitergehende Überlegungen. Dadurch, dass es sich bei der Exekution um das erzählwürdigste⁵³³ aller dargestellten Ereignisse handelt, erscheinen Hofmann die einzelnen Episoden nicht mehr lose und zufällig angeordnet. Genauer werde das rote Kabel zum „Schicksalsfaden“ (WH) weiterentwickelt und vom Erschießungskommando jäh zerschnitten. Dem Kabelschlauch wird so eine zeitliche Dimension zugeschrieben. Er reicht vom Ursprung, der *Plazenta*, bis zum Ende, dem gewaltsamen Tod der drei Zivilisten.

Mithin stellt der rote Kabelschlauch ein Bildelement dar, das kaum als Gegenstand betrachtet wird. Dennoch wird es wenigstens in einem der Bildtexte zu einem Vehikel auf der Suche nach einem übergreifenden Bildsinn.

5.3 Erzähltheoretische Analyse

Die Betrachtung der vier Bildtexte hat bereits Bruchstücke von Geschichten aufscheinen lassen, vor allem da, wo sich selbst unter widrigen Umständen Sinn abgezeichnet hat und Sinnfindungen über das im Bild Sichtbare hinausgehen. In der sich nun anschließenden erzähltheoretischen Analyse werden die Narreme, wie sie im Wolf'schen Erzählmodell konturiert sind, eine Schlüsselrolle einnehmen. Denn die Ausprägung der Narreme kann Aufschluss darüber geben, ob es sich tatsächlich um ein narratives Werk handelt und, im Weiteren, wie hoch sein Grad an Narrativität ist. Zudem kann damit aufgezeigt werden, wie sich der werkspezifische Umgang mit den Grundelementen des Narrativen gestaltet. Einer grundsätzlichen Einordnung von *Der Rückzug* in Wolfs Modell folgen daher ausführliche Betrachtungen zur Realisierung der einzelnen Narreme sowohl im Bild als auch in den Bildtexten.

5.3.1 Allgemeine Einordnung in das Modell

Unbesehen der spezifischen Gestaltung der Malerei lässt sich *Der Rückzug* bereits in das Erzählmodell Wolfs einordnen. Denn anhand der gewählten Materialien Leinwand, Grundierung und Ölfarbe kann die narrative Vermittlungsform bestimmt werden, und zwar als Ölmalerei. Des Weiteren handelt es sich um eines der „dominant bildliche[n] Medien“⁵³⁴, die Wolf in seinem Erzählmodell benennt, und genauer noch um ein

⁵³³ Vgl. dazu den Abschnitt zum Narrem Tellability im Kapitel 5.3.3.

⁵³⁴ Wolf 2002, S. 96.

Einzelbild und nicht um eine Bildserie. Anzunehmen ist daher, dass das hier betrachtete Werk eher Geschichten andeutet anstatt Geschichten zu vermitteln.⁵³⁵

Blickt man nun auf das Bild selbst und seine Verarbeitung in den Bildtexten, lassen sich weitere Eingrenzungen vornehmen. So legen alle vier Bildtexte nahe, dass das Bild auf keine schon bekannte Geschichte Bezug nimmt. Damit entwickelt sich Narrativität nicht im Sinne der Illustration einer bekannten Geschichte, sondern allein aus dem im Bild Sichtbaren heraus. Leerstellen können von Rezipienten ausschließlich durch die Aktivierung von Skripten und individuellen Vorerfahrungen gefüllt werden.

Etwas weniger eindeutig ist die Frage zu beantworten, welchem Typus potenziell narrativer Einzelbilder das Werk entspricht. Mit Blick auf die Bildtexte ließe sich zweifellos die Auffassung vertreten, es handelte sich hier um ein Monophasen-Einzelbild, also denjenigen Bildtypus, der per se über das geringste narrative Potenzial verfügt. Das Bild selbst weist jedoch einige wenige Doppelungen von Figur und Gegenstand auf, sodass sich ebenfalls vermuten ließe, einander zeitlich nachgeordnete Momente seien entlang des roten Kabelschlauches aufgereiht. Das Bild wäre damit dem Typus des Polyphasen-Einzelbildes zuzurechnen, also einem Typus, der als narrativer gilt und nach Wolf dem prototypischen Erzählen nähersteht als das monophasische Einzelbild.

Diese erste Einordnung legt nahe, dass Neo Rauchs Malerei einen eher geringen Grad an Narrativität aufweist. Anhand einer detaillierten Untersuchung zur Umsetzung der Narreme soll nun überprüft werden, ob dieses Urteil auch nach einer eingehenden erzähltheoretischen Analyse Bestand hat.

5.3.2 Inhaltliche Narreme

Zunächst soll die Ausprägung der inhaltlichen Narreme Zeit, Ort, anthropomorphe Wesen und Handlung betrachtet werden, denn sie bilden die unverzichtbare Grundlage für die Entstehung einer vorstellbaren und miterlebten Welt – einer *storyworld*.⁵³⁶ Sie sind nicht nur Bestandteile der Minimaldefinition des Erzählens, wie sie von Wolf formuliert wurde und wie sie begriffsbestimmend in diese Arbeit eingegangen ist.⁵³⁷ Die Ausprägung der inhaltlichen Narreme bildet auch eine Voraussetzung für weitere Narreme des Wolf'schen Modells.

⁵³⁵ Nach Wolf gelten Medien des epischen, fiktiven Erzählens, das Drama, der Film, das Comic und Bilderreihen als genuin narrative Medien, während das monophasische Einzelbild zu den narrationsindizierenden Medien zählt. Vgl. *Schema 3: Narratives Potential unterschiedlicher Medien* in Wolf 2002, S. 96.

⁵³⁶ Eine bündige Erklärung des Begriffes *storyworld* findet sich bei Herman: „Storyworlds are thus mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world to which interpreters relocate [...] as they work to comprehend a narrative.“ Vgl. Herman 2008c, S. 570. *Storyworld* bezeichnet also ein mentales Modell, das Rezipienten im Rezeptionsprozess ausbilden. Die im Artefakt gegebenen Informationen werden mit dazu passendem Weltwissen abgeglichen und daraus eine umfassendere Erlebniswelt rekonstruiert, in die das Rezipiente eingebettet wird. Vgl. dazu Herman 2008c.

⁵³⁷ Vgl. Kapitel 4.1.

Ort

Die Darstellung eines Ortes, an dem sich die Figuren aufhalten, in Beziehung zueinander treten und schließlich in eine äußere, sichtbare, möglicherweise aber auch innere, mentale Handlung verwickelt werden, stellt eines der Narreme dar, ohne das Narration schlicht unmöglich ist. Figürliche Malerei wie *Der Rückzug* ist prädestiniert, dieses Narrem nicht nur zu erfüllen, sondern auch detailgetreuer und anschaulicher auszufüllen, als es jedem auf Text beschränktem Medium möglich wäre.

Bei der Rezeption von *Der Rückzug* kann eine sehr lebendige Vorstellung eines Schauplatzes entstehen. Denn einem in Mitteleuropa beheimateten Betrachter dürfte die Kombination aus ländlicher Grünfläche, Waldrand und Gutshof aus der Alltagserfahrung vertraut sein und eine leicht rezipierbare Grundlage für weitergehende Imaginationen darstellen. Hilfreich ist in diesem Zusammenhang auch die zentralperspektivische Organisation des Bildganzen, die alltäglichen Sehgewohnheiten genügt. Diejenigen Details, die den Ort der Realität entrücken, spielen demgegenüber eine eher untergeordnete Rolle. Sie verwandeln den Ort in einen fiktiven, aber vorstellbaren Schauplatz. So wirkt beispielsweise der Pavillon im Vordergrund mit seiner Architektur durchaus ungewöhnlich, jedoch nicht unmöglich. Deutlicher wird der Bruch mit der Realität in der sonderbaren Architektur des Turmes im Hintergrund sichtbar, auch wenn er den Eindruck eines klaren Ortes in einer vorstellbaren und miterlebbar Welt nicht zunichtemacht.

In den Bildtexten wird die anschauliche räumliche Rahmung des Geschehens kaum aufgegriffen. Werner Hofmann identifiziert vornehmlich Einzelepisoden, die er allgemein im Bildraum wie auch in der Bildfläche verortet.⁵³⁸ Hans-Werner Schmidt charakterisiert das Setting als „desolates Umfeld der Kapelle“ (HWS) und als „Feld des Disparaten, das dem Schlachtruf des Chaos folgt“ (HWS). Elke Buchholz fasst das Geschehen als „absurdes Welttheater“ (ELB) zusammen, ohne indes einen klaren Zusammenhang zu Architektur und Landschaft herzustellen. Der Konstitution des Raumes scheint demnach nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden zu sein. Wie sich noch zeigen wird, werden aber an anderer Stelle Sinnfindungen erkennbar, die für Narrativierungen typisch sind und ohne die die Vorstellung eines Ortes nicht möglich wäre. Das Narrem scheint folglich trotzdem seine Funktion zu erfüllen, auch wenn in den Bildtexten der Ort des Geschehens nicht angesprochen wird.

Zeit

In allen vier Bildtexten wird *Der Rückzug* als monophasisches Einzelbild behandelt. Buchholz stellt die Darstellung beispielsweise mehrfach als einen in der Veränderung befindlichen Moment heraus.⁵³⁹ Auch

⁵³⁸ Hofmann benutzt hierzu beispielsweise die in Bildbeschreibungen üblichen Begriffe *Vordergrund*, *Hintergrund*, *Bildrand*. Vgl. WH.

⁵³⁹ Wörtlich heißt es dazu: „Im Chaos des Rückzugs [...] schafft keiner mehr Ordnung“, „Rechts will einer noch einmal richtig auf die Pauke hauen“. Vgl. ELB.

Schmidt unterstreicht die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Episoden,⁵⁴⁰ und Hofmann beschreibt das Bildganze sogar explizit als „Momentaufnahme eines Prozesses“ (WH).

Obwohl Zeitlichkeit im monophasischen Einzelbild auf die Darstellung eines singulären Momentes reduziert ist, kann ein zeitlicher Verlauf für die Vorstellung vom Bild eine Rolle spielen, und zwar in Form von visuellen Andeutungen eines Vorhers und eines Nachhers. Diese werden in *Der Rückzug* aber nur zurückhaltend verwandt, so etwa im Titel des Bildes. Im Unterschied zu *Der Trommler* und *Der Gutshof* aktiviert der tatsächlich gewählte Bildtitel ein bekanntes Handlungsskript. Dieses Skript impliziert eine Veränderung der räumlichen Position, die aber immer nur über zeitliche Progression realisiert werden kann. In diesem Sinne vermag auch das Bildelement des Feldweges als Andeutung von Veränderung aufgefasst zu werden. Denn der Feldweg durchzieht das Bild fast wie eine Aufforderung, neue Wege zu beschreiten.

Wandlung, wie von Titel und Feldweg impliziert, lässt aber ein Vorher und Nachher automatisch mitdenken und deutet damit Zeitlichkeit wenigstens rudimentär an. In der weiteren Gestaltung des Bildes wird der Gedanke des Wandels jedoch nicht wiederholt. Anhand des Szenarios sind keine plausiblen Vermutungen möglich: wie der Moment vor dem Entschluss zum Rückzug aussah und was nach dem geglückten Rückzug sein wird. Das Bild scheint vielmehr von Motiven beherrscht, die einem Wandel widersprechen. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Wartehaltung der Figuren. Anstatt sich auf neue Gefilde zuzubewegen, scheinen sie am Wegesrand auszuharren, ohne dass sich erahnen ließe, wie sich der Gang der Handlung weiterentwickelt könnte. Das Mittel des fruchtbaren Augenblicks, mit dem auch im Monophasen-Einzelbild Zeitlichkeit angedeutet werden kann, ist hier also gerade nicht gewählt worden. Denn das Szenario scheint kein entscheidendes Ereignis zu zeigen, das einen möglichen, aber nicht notwendigen Weitergang der Handlung nahelegte. Dies bestätigt sich überdies mit Blick auf die Bildtexte. Denn auch die Autoren äußern hierzu keine Vermutungen, sondern sehen schlicht einen singulären Moment gegeben, unabhängig von einem möglichen Vorher und Nachher.

Nimmt man ungeachtet der eindeutigen Position, die in den Bildtexten bezogen wird, eine polyphasische Sichtweise ein, zeigt sich die Zeitlichkeit im Bild ebenfalls nur gering ausgeprägt. Beginnend im Inneren des Kubus durchläuft der Blick zwar eine Reihe einander nachgeordneter Ereignisse entlang des roten Kabelschlauchs. Die einzelnen Stationen unterscheiden sich aber so stark voneinander, dass ihre Abfolge kaum als Basis für die Vorstellung einer zeitlichen Entwicklung dienen kann. Zudem sind kaum Hinweise auf diesen Bildtypus im Bild zu erkennen. Die Doppelungen von Figur und Handwagen können angesichts der Detailfülle des Bildganzen auch leicht unbemerkt bleiben, wie die Lektüre der Bildtexte offenbart hat. Im Weiteren soll diese Sichtweise daher ausgeklammert werden. Zeitlichkeit scheint damit sowohl im Bild als auch in den Bildtexten stark zurückgenommen, ein zeitlicher Verlauf lässt sich anhand des Sichtbaren kaum erahnen.

⁵⁴⁰ Dies wird erkennbar an Formulierungen wie: „Clowneske Uniformierte bemächtigen sich der Energievorräte, während Kollegen im Hintergrund eine Exekution vollziehen“, und: „Ein bissiges Monstrum aus dem Herr der Ringe-Tierpark greift den Trommler an, dessen rhythmischen Vorgaben keine Orientierung mehr zu geben vermögen, während der kurzbehoste Fackelträger dabei ist, sein Ziel aus den Augen zu verlieren.“ Vgl. HWS.

Anthropomorphe Wesen

In der figurativen Malerei kann der Ort, an dem sich etwas ereignet oder Menschen miteinander interagieren, sehr präzise dargestellt werden. Zudem lassen sich im Vergleich zu Erzählmedien, die allein mit sprachlichen Mitteln auskommen, menschliche Erscheinungsbilder viel detailgetreuer wiedergeben. In *Der Rückzug* bevölkern gleich siebzehn Menschen und ein tierähnliches Wesen das Szenario. Dabei handelt es sich nicht um eine anonyme Figurengruppe, sondern um die Zusammenkunft individueller Protagonisten. Das Narrem der Figur ist damit nicht nur in einer basalen Form nachweisbar, auch die Ausdifferenzierung zu individuellen Charakteren ist erkennbar. Anschaulich wird dieser Aspekt insbesondere an der uniformierten Dreiergruppe im Vordergrund. Der mittlere Uniformierte ist groß und athletisch, sein Kollege groß, aber untersetzt. Der Chef der beiden ist dagegen gedrungen und dicklich. Auch die Gesichtszüge des anwesenden „Bildpersonals“⁵⁴¹ unterscheiden sich deutlich. Hat der Chef der drei eine auffallend hohe Stirn und eine kleine Stupsnase, prangt im Gesicht seines Kollegen eine eher große, breite Nase. Im Übrigen sind alle Figuren im Bild mit Attributen ausgestattet, die sie unterscheidbar machen und ihre individuellen Rollen veranschaulichen. So wird die laufende Figur auf der Treppe durch die hochgehaltene Fackel zur Fackelträgerin, der mit einem Schlägel hantierende Uniformierte zum Trommler, die stehenden Figuren im Inneren des Pavillons zu Bildbetrachtern.

Andere Aspekte der figurativen Gestaltung nehmen den Eindruck ganz individueller menschlicher Protagonisten jedoch etwas zurück. Denn bei genauerem Hinsehen zeigen sich Unterschiede vor allem in physiognomischer Hinsicht. Die Bekleidung der verschiedenen Protagonisten ist dagegen auffallend schlicht gehalten. Röcke, Hosen und Jacken sind meist einfarbig durchgefärbt und im gleichen Farbton zur übrigen Kleidung gehalten. So trägt beispielsweise die Fackelträgerin gar kein Trikot, wie etwa ein olympischer Fackelläufer es tragen würde, sondern Rock und Bluse. Leicht könnte die Figur anstelle der in Rot gekleideten Frau auf der Treppe Platz nehmen und die mitgebrachte Pflanze inhalieren, ohne dass ihr Erscheinungsbild der Tätigkeit eine grundlegend andere Bedeutung geben würde. Und auch den Uniformen fehlen die nötigen Details, um die Figuren klar als Uniformierte oder Bauarbeiter in Erscheinung treten zu lassen. Damit wirken die Attribute lediglich wie Zugaben zur unspezifischen Gesamterscheinung der Figuren, die eine prinzipielle Austauschbarkeit denkbar macht.

Wie stark die Figuren und nicht das Setting oder eine bildübergreifende Handlung im Vordergrund der Rezeption stehen, zeigt sich anhand der Bildtexte. In ihnen wird auf unterschiedliche Art den einzelnen Figurengruppen auf den Grund gegangen.⁵⁴² Die Figuren werden dabei als individuelle und menschliche Wesen

⁵⁴¹ Wie bereits dargestellt, ist *Bildpersonal* ein in der Werkrezeption auffällig häufig verwendeter Begriff. Vgl. Einleitung zu Teil III.

⁵⁴² Dieser Aspekt findet sich weniger stark ausgeprägt bei Kunde, was möglicherweise dem Kontext seines Beitrages geschuldet ist. Denn insgesamt zielt er darauf, werkübergreifende Denkfiguren vorzustellen und nicht die Details einer einzelnen Arbeit.

herausgestellt und ihre Unterschiede untereinander betont. Denn mit sorgfältig gewählten und mitunter ungebräuchlichen Begriffen unterscheiden die Autoren klare und unverwechselbare Rollen im Gesamtszenario.⁵⁴³ Details, die auf die Zusammengehörigkeit einzelner Figuren hinweisen, werden hingegen ausgespart. Insbesondere die Ähnlichkeit der Kleidung, nicht nur des Trios links am Wegesrand, sondern aller im Bild anwesenden männlichen Figuren, bleibt unerwähnt, obwohl gerade die Vielzahl der leuchtend gelben Hemden ins Auge fallen müsste.

Die sprachliche Fassung der Figuren im Text charakterisiert sie als menschliche Individuen. Ein Vergleich der Bildtexte zeigt dabei, dass die Autoren die Figuren im Bild bisweilen sehr unterschiedlich benennen, ohne dass sich hierdurch ein Widerspruch zum Sichtbaren ergibt. So wird etwa die mit dem Bären verschlungene Figur im Vordergrund sowohl als „Bärenbändiger“ (HK) als auch als „Trommler“ (WH, HWS) vorgestellt. Die die Treppe hinabsteigende Frau wird als „Läufer“ (WH), „Fackelträger“ (HWS) und, etwas neutraler, als „Frau mit leuchtender Fackel in der Hand“ (ELB) benannt. Insgesamt zeigt ein Vergleich der Bildtexte, dass in der Wahrnehmung der Figurenrollen die Vorstellungen der Autoren ihren Anteil haben.⁵⁴⁴ Trotz der Vielzahl ganz individueller, detailliert ausgearbeiteter Figuren tritt mit Blick auf das Narrem also eine Leerstelle zutage. Denn anhand der Figuration scheint keine klare Bedeutung der Figurenrolle vorgegeben zu sein. Allerdings beeinträchtigt das die Rezeption im Sinne menschlicher Figuren nicht allzu stark, denn die Autoren der Bildtexte können diese Leerstelle mit ihren eigenen Vorstellungen füllen.

In der genaueren Betrachtung dieses Narrems offenbaren sich somit Bildstrategien, die Unwägbarkeiten in den Rezeptionsprozess einbringen: den Eindruck der prinzipiellen Austauschbarkeit wie auch das Moment der inhaltlichen Unbestimmtheit der Figurenrollen. Letzteres muss dabei als ein Zusammenwirken ganz verschiedener Faktoren begriffen werden. Denn die inhaltliche Unbestimmtheit der Figurenrollen resultiert nicht allein aus der spezifischen Gestalt der Protagonisten. Auch die Ausprägung des Narrems der Handlung konstituiert diese Ungenauigkeiten mit.

Handlung

Die Handlung, „der Kern des Narrativen“⁵⁴⁵, vervollständigt die Reihe der inhaltlichen Narreme, die eine Geschichte entstehen lassen können. Hinsichtlich der medien-spezifischen Möglichkeiten des monophasischen Einzelbildes soll Handlung im Folgenden auf das Figurenhandeln beschränkt werden. Diese Beschränkung ergibt auch vor dem Hintergrund einer Definition von Matías Martínez und Martin Scheffel Sinn. Denn Martínez und Scheffel zufolge ist das „Ereignis oder Motiv [...] die kleinste, elementare Einheit der

⁵⁴³ So werden Figuren beispielsweise als „clowneske Uniformierte“ (HWS), „kurzbehoste Fackelträger“ (HWS), „Trommler-Dompteur“ (WH), „Blaumänner“ (WH), „Mann mit einer Gehhilfe“ (WH) und als „tumbes, clowneskes Trio“ (ELB) bezeichnet.

⁵⁴⁴ Die rezipientenseitigen Setzungen sind sogar so deutlich ausgeprägt, dass sich Widersprüchlichkeiten in Bezug auf das Sichtbare ergeben: Zwei der Autoren bezeichnen die mit einem Rock bekleidete Figur als Mann.

⁵⁴⁵ Wolf 2002, S. 45.

Handlung⁵⁴⁶. Figurenhandlungen zählen zu der Gruppe der dynamischen Motive, also zu denjenigen Ereignissen, die die Situation verändern.⁵⁴⁷ Durch die Verwendung dieses Begriffs stellt sich allerdings die Frage, inwiefern bildliche Darstellungen des Menschen überhaupt auf die Darstellung von Handlung verzichten können, weil der Mensch immer auch ein handelnder ist. Doch selbst wenn eine solche Abgrenzung schwierig erscheinen mag, ist grundsätzlich anzunehmen, dass das Figurenhandeln im monophasischen Einzelbild betont oder zurückgenommen erscheinen, das Narrem also verschieden stark ausgeprägt sein kann. So wäre beispielsweise der Moment der Handlung in *Selbstporträt* (Abb. 90) von Andy Warhol deutlich reduziert, da die Darstellung auf das Gesicht des Künstlers beschränkt ist, seine Hände also nicht mit abbildet. In Eugène Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* (Abb. 91) ist das Figurenhandeln das prägende Moment des Bildes, denn hier wird auf das tätige Aufbegehren des Volkes in der Französischen Revolution und auf dessen weitreichende Konsequenzen angespielt.

In *Der Rückzug* sind die Figuren in verschiedene Handlungen involviert, etwa in Form von Interaktionen mit anderen Protagonisten, vornehmlich aber im Umgang mit Gegenständen. Ein Mann kämpft mit einem Bären, eine Frau beschäftigt sich mit einer Topfpflanze, eine andere trägt eine Fackel. Zwei Besucher sind womöglich in die Betrachtung eines Gemäldes vertieft, während Unifomierete Zivilisten erschießen oder entspannt am Wegesrand lagern. Das prototypische und für die Narration unverzichtbare Narrem der äußeren Handlung ist damit eindeutig gegeben. Allerdings wirkt das Figurenhandeln sonderbar ins Bild gesetzt: Eine ganze Reihe der Figuren ist mit Tätigkeiten beschäftigt, die nicht auf die Interaktion mit anderen Figuren ausgerichtet sind. Ihre Körperhaltungen wirken wenig dynamisch und sie selbst kaum an ihrer Umwelt beteiligt, sondern nur auf sich selbst gerichtet. Die Vereinzelung der Figuren unterstreicht weiterhin die Tatsache, dass weder Körperkontakt noch Blickkontakt die Figuren zusammenbringt.⁵⁴⁸

Eine bildübergreifende Handlung ist folglich nicht auszumachen. Denkt man an bekannte Historienmalereien wie *Die Nachtwache* (Abb. 92), wird die Vereinzelung der Rauch'schen Figuren besonders augenfällig. In Rembrandts Gemälde gehen die verschiedenen Gruppen und Einzelfiguren zwar ebenfalls unterschiedlichen Tätigkeiten nach. Diese Tätigkeiten bilden aber immer plausible Facetten des dargestellten, bildübergreifenden Themas ab, wie auch über Blicke und Gesten ein gemeinsames Handeln visualisiert wird. Im Vergleich dazu wirkt das Narrem der Handlung in *Der Rückzug* weniger prominent.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Martínez/Scheffel 2012, S. 111.

⁵⁴⁷ Darüber hinaus zählen sie die Geschehnisse als nichtintendierte Zustandsveränderungen zur Gruppe der dynamischen Motive. Hinsichtlich der statischen Motive werden dagegen Zustände und Eigenschaften genannt. Vgl. Martínez /Scheffel 2012, S. 112.

⁵⁴⁸ Der Ausstellungsbesucher, der seine Hand auf die in Rot gekleidete Frau legt, stellt eine Ausnahme dar. Dieses Detail ist aber so versteckt, dass es kaum Gewicht für das Bildganze entfaltet.

⁵⁴⁹ Andererseits spannt die Fülle der verschiedenen Tätigkeiten in Rauchs Malerei auch ein komplexes Handlungsfeld auf, und zwar aus stark heterogenen, aber durchaus denkbaren Tätigkeiten. Das ruft den Eindruck eines *geschäftigen Treibens* hervor, was auch als Fülle und Steigerung des Narrens verstanden werden kann.

Eine mögliche, indes nicht notwendige Dimension des Narrems ist die Darstellung einer inneren Handlung, genauer: von Bewusstseinszuständen.⁵⁵⁰ Sie kann im textfreien Bild lediglich angedeutet, aber nicht explizit dargestellt werden. Körperhaltung, Gestik und Mimik der Figuren sind häufige Formulierungshilfen für Bewusstseinszustände. Darüber hinaus können Indikatoren auch außerhalb der Figuren liegen. So werden beispielsweise Wolken- und Lichtformationen mitunter als Anzeichen für die Stimmungslage einer Figur oder einer Gruppe verstanden.⁵⁵¹

In *Der Rückzug* bildet die auffällige Wartehaltung einer Vielzahl der Figuren den deutlichsten Hinweis auf innere Handlungen im Bild. Denn ihr Warten knüpft an die basale Alltagserfahrung an, nach der ein unbewegter Mensch meist gedanklich beschäftigt ist, insbesondere dann, wenn er seine Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand gerichtet hat. Alles in allem sind jedoch nur wenige Hinweise auf innere Handlungen für Bildbetrachter erkennbar. Ein Großteil der Gesichter bleibt im Verborgenen. Lediglich fünf der insgesamt achtzehn Protagonisten sind den Bildbetrachtern zugewandt und geben so ihren Gesichtsausdruck und die damit verbundenen Emotionen zu erkennen. Sie blicken mit meist reglosen, entspannten Gesichtern in das Geschehen, sodass keine deutlichen Hinweise auf die Gedanken- und Gefühlswelt in ihrem Inneren hervortreten.⁵⁵² Auch die Körperhaltungen der Figuren geben keine klaren Anhaltspunkte für konkrete innere Befindlichkeiten, vielmehr wirken sie häufig kraft- und ausdruckslos.

Demnach bringt lediglich das Motiv des Wartens eine innere Handlung ins Spiel, ohne dass es, von bildeigenen Lesehilfen geleitet, weiter gefüllt werden könnte. Einige äußere Handlungen erschweren die Einfühlung in die Gedanken- und Gefühlswelt einzelner Figuren sogar zusätzlich. Denn eine Reihe von Figuren geht Tätigkeiten nach, die von der Alltagserfahrung her gar nicht zu erfassen sind und sich damit klar von der Erfahrungswelt des Betrachters ablösen. Besonders eindrücklich lässt sich dies an der Frau mit der Topfpflanze nachvollziehen.

Im Ganzen ist das Narrem der Handlung damit grundsätzlich nachweisbar, wenngleich die Isolation der Figuren, die Verschiedenheit ihrer Tätigkeiten und ihre Ablösung von der Erfahrungswelt der Betrachter Leseschwierigkeiten produzieren und so die Ausprägung des Narrems verringern. Diese Leerstellen in der Rezeption der inneren und äußeren Handlungen konstituieren das Moment der inhaltlichen Unbestimmtheit der Figurenrollen mit, denn es bleibt stellenweise völlig offen, welcher Tätigkeit die Figuren mit welchem Ziel nachgehen und welche Rolle sie vor diesem Hintergrund einnehmen.

⁵⁵⁰ Vgl. Wolf 2002, S. 45.

⁵⁵¹ Lichtverhältnisse berücksichtigt auch Wolf in seinen Überlegungen zur Narrativität des Einzelbildes. Vgl. z. B. Wolf 2002, S. 72. In einem Beitrag zur Narrativität der Plastik weist Wolf etwas allgemeiner auf die Möglichkeit hin, im Bildraum narrative Lesehilfe zu integrieren: „Die Vernachlässigung der Narrativität von Bildhauerkunst ist kein Zufall. Denn selbst ein Einzelbild, das eine einzige Szene darstellt, kann narrative Erwartungen noch um einiges besser erfüllen als eine einzelne Skulptur: Insbesondere innerhalb der nachmittelalterlichen illusionistischen Malkunst kann nämlich ein Gemälde – ähnlich einem Relief – leicht einen weiten, mit zahlreichen Details erfüllten Raum als deutenden und eine narrative Lesbarkeit fördernden Hintergrund darstellen.“ Vgl. Wolf 2013, S. 402.

⁵⁵² Eine Ausnahme bildet der Trommler, dem Anzeichen von Anstrengung und Angst ins Gesicht geschrieben sind, die aber im Verhältnis zum Ernst der Situation moderat wirken.

Mit Blick auf die Bildtexte bestätigen sich die bisherigen Ergebnisse. Denn hier zeigt sich, dass das inhaltliche Narrem der Handlung auch in der Rezeption der verschiedenen Autoren realisiert wurde: Alle genannten Figuren werden als handelnde vorgestellt. Ein Vergleich der Bildtexte offenbart zudem die inhaltliche Unbestimmtheit der jeweiligen Tätigkeiten. So bemächtigen sich die „Blaumänner“ im Vordergrund einmal der Energievorräte (HWS) oder begnügen sich ein andermal mit untätigem Herumstehen (WH). Der mit dem Bären involvierte Trommler scheint hier damit beschäftigt, das Wilde zu bändigen (HK), da mit rhythmischen Vorgaben Orientierung und Ordnung zu schaffen (HWS) und dort den Takt zum Abmarsch vorzugeben (ELB). Insofern zeigt ein Vergleich der Bildtexte, dass nicht nur die Figurenrollen, sondern auch ihre Handlungen mindestens teilweise durch das Sichtbare inhaltlich unbestimmt bleiben, aber rezipientenseitig – und meist ohne Widerspruch zum Sichtbaren – konkretisiert werden.

5.3.3 Syntaktische Narreme

Im Gegensatz zur Analyse der inhaltlichen Narreme muss die nun anschließende Analyse der syntaktischen Narreme mit einer besonderen Schwierigkeit umgehen, denn sie steht vor der Aufgabe, die Ausprägung unsichtbarer Eigenschaften im Bild zu untersuchen. Wenig förderlich ist da die Tatsache, dass in der erzähltheoretischen Forschung bislang keine Überlegungen angestellt wurden, wie genau sich syntaktische Narreme im Bild äußern. Ein Schwerpunkt wird in diesem Teil daher auf den Bildtexten liegen, denn im Text sind Indikatoren für die Ausprägung einzelner syntaktischer Narreme offenkundiger.

Wiederholung und Chronologie

Jedem zeitlichen Erleben liegt eine teilweise Wiederholung von Ähnlichem oder Identischem zugrunde.⁵⁵³ Deutlicher Indikator dieses Narrems ist in sprachlich verfassten Erzählmedien die wiederholte Nennung einzelner Protagonisten oder Objekte in unterschiedlichen Situationen. In den Bildtexten zu *Der Rückzug* wird vollständig auf eine derartige, einen zeitlichen Verlauf anzeigende wiederholte Nennung der Protagonisten oder Gegenstände verzichtet.

Die wiederholte Darstellung einzelner Bildelemente kann dagegen in Bildern das Narrem der Wiederholung indizieren. Insbesondere das wiederholte Auftreten von menschlichen Figuren ist ein starker Indikator, denn große Ähnlichkeiten zwischen Menschen ist aus der Alltagserfahrung eher unwahrscheinlich, wohingegen die Wiederholung eines Gegenstandes auch gleichzeitig vorkommende ähnliche Gegenstände indizieren kann.⁵⁵⁴ In *Der Rückzug* lassen sich sowohl Objekte als auch Figuren erkennen, die sich auffallend ähnlich sehen, denn gleich zwei in Rot gekleidete junge Frauen und zwei fast identische gelbe Handkarren treten im Bildgeschehen auf. Anhand des Sichtbaren kann jedoch nicht eindeutig entschieden werden, ob es sich tatsächlich um eine Zeitlichkeit anzeigende Wiederholung handelt. Insbesondere die Tätigkeiten der

⁵⁵³ Vgl. Kapitel 2.4.

⁵⁵⁴ So erscheinen etwa die Dollarnoten in Andy Warhols *192 One Dollar Bills* (Abb. 93) nicht als Wiederholung eines identischen Geldscheines, sondern als verschiedene, gleichzeitig präsente Objekte.

beiden Frauenfigur scheinen kaum in einem offensichtlichen Bezug zueinander zu stehen, sodass ohne Weiteres das Auftreten zweier völlig verschiedener Protagonisten denkbar bleibt.

Ein daran anschließendes basales narratives Verknüpfungsprinzip ist das der Chronologie. Mit ihrer Hilfe wird die Wahrnehmung von Wiederholungen in eine zeitliche Abfolge gebracht. Temporaladverbiale wie *nun, dann, nach* und *bevor* sind dabei mögliche sprachliche Mittel, die die Reihenfolge verschiedener Ereignisse festlegen.⁵⁵⁵ In den vier Bildtexten tauchen Temporaladverbiale jedoch an keiner einzigen Stelle auf. Es sind lediglich vereinzelte Äußerungen nachweisbar, die zeitlich eingefärbt sind. Schmidt bemerkt etwa, dass der Trommler keine Orientierung mehr geben könne und der Fackelträger dabei sei, sein Ziel aus den Augen zu verlieren, also zukünftig ziellos weiterlaufen werde. In der umfangreichen Ausführung von Hofmann bildet die Aussage „Aus Saubermännern sind Täter geworden“ (WH) den einzigen Hinweis auf eine Situation, die der gezeigten vorausgegangen sein könnte. Die anderen Autoren klammern derartige Spekulationen ganz aus.

Bilder, die zeitliche Verläufe im Einzelbild suggerieren oder als Bildserie abbilden, rekurren überwiegend auf eine linear-chronologische Lesart des Geschehens. Tatsächlich sind die den Bildern zur Verfügung stehenden Mittel, zeitliche Verläufe anzudeuten, sogar so eng gefasst, dass es kaum möglich ist, Abläufe, die von einer chronologischen Reihenfolge abweichen, darzustellen.⁵⁵⁶ Demnach ist davon auszugehen, dass verschiedene Momentaufnahmen immer zunächst linear-chronologisch angeordnet wahrgenommen werden und das Narrem der Chronologie eingelöst ist. In einem Monophasen-Einzelbild sind die Möglichkeiten, das Narrem der Chronologie einzulösen, jedoch stark eingeschränkt, da Vergangenes und Zukünftiges immer nur vermutbar sein kann;⁵⁵⁷ eine chronologische Lesart muss immer rezipientenseitig eingebracht werden. Doch selbst Andeutungen eines Vorhers und eines Nachhers sind in *Der Rückzug* nicht klar auszumachen. Somit zeigt sich das Narrem weder auf bildlicher Ebene ausgeprägt, noch wurde es rezipientenseitig so ergänzt, dass es Einfluss auf die Gestaltung der Bildtexte gehabt hätte. Insgesamt wird damit deutlich, dass weder Chronologie noch Wiederholung eine zentrale Rolle in der Realisierung der Bildtexte gespielt haben, und auch eine Betrachtung des Bildes bringt keine relevanten Stimuli zutage.

Teleologie und Kausalität

Eine Abfolge von Ereignissen, wie sie durch die Narreme Wiederholung und Chronologie entsteht, erhält durch die Narreme Teleologie und Kausalität einen Sinnzusammenhang. Das Narrem der Teleologie, welches die zukunftsgerichtete Sinnstiftung bezeichnet, kann im Text beispielsweise erscheinen, indem Handlungsziele angegeben werden, nach deren Erreichen der Plot abgeschlossen ist. In den Bildtexten klingt die Vorstellung, dass die Figuren einer zielgerichteten Unternehmung nachgehen, nur am Rande an. Harald Kunde etwa begreift die Wartehaltung der Protagonisten als „Warten auf neue Direktiven“ (HK). Die Wartehaltung und die damit verbundene Revision der vorhandenen künstlerischen Mittel können in dem

⁵⁵⁵ Vgl. z. B. Weixler/Werner 2015, S. 7.

⁵⁵⁶ Wolfgang Kemp hat dazu ausführliche Überlegungen angestellt. Vgl. Kemp 1989a.

⁵⁵⁷ Vgl. dazu Wolf 2002, S. 70-72.

Moment als abgeschlossen gelten, in dem solche neuen Direktiven vom Künstler erteilt werden. Buchholz nimmt in ihrem Beitrag eine ambivalente Position ein. Mit dem Hinweis auf die Absurdität des gezeigten Welttheaters, in dem niemand mehr Ordnung schafft und die Figuren fremdbestimmt dem sie umgreifenden Chaos ausgeliefert sind, deutet sie auf die Unmöglichkeit zielgerichteter Handlungen. Zugleich erklärt sie, die Figuren befänden sich in einem „Chaos des Rückzugs“ (ELB), seien also in dem gemeinsamen Bestreben geeint, diesen Rückzug zu vollziehen und einen anderen Ort zu erreichen. Die Autoren Schmidt und Hofmann stellen keine Vermutungen zu Zielrichtung und Handlungsmotivation der Figuren an. Auf textlicher Ebene zeigt sich damit eine sehr gering ausgeprägte Teleologie, vor allem weil Vermutungen zur Zielrichtung des Geschehens oder zur Handlungsmotivation der Akteure nicht auf der Grundlage des Sichtbaren gebildet werden, sondern mithilfe bildexterner Inhalte: Kunde nimmt Bezug auf das künstlerische Schaffen, Buchholz bezieht den Bildtitel in ihre Überlegungen ein.

Handlungsmotivationen und Zielrichtungen eines Geschehens lassen sich im Bild selbst nur andeuten, denn sie sind meist so abstrakt, dass sie nicht mehr visuell darstellbar sind. Aussagekräftige Gesten, Blicke und Handlungen oder die Verbildlichung eines bekannten Skripts können die Imagination der Rezipienten etwas lenken. Auch der Titel des Bildes kann die rezipientenseitige Realisierung des Narrems unterstützen.⁵⁵⁸ *Der Rückzug* bietet mit seinem Titel dabei durchaus ein Motiv an, das eine starke Zielrichtung beinhaltet und damit als Stimulus für das Narrem der Teleologie gewertet werden kann. Die Erwartungshaltung, die aufgrund des Bildtitels zu entstehen vermag, wird durch die Malerei jedoch konterkariert. Allein in Kenntnis des Titels ließe sich etwa annehmen, dass eine Gruppe von Figuren dargestellt wäre, die ihrem Rückzugsort entgegenhastete, dabei möglicherweise auf das Hinterlassene zurückschaute.⁵⁵⁹ Stattdessen sind die Figuren in *Der Rückzug* stark vereinzelt und nicht in Bewegung begriffen. Sie scheinen wie in ihren eigenen Gedankenwelten versunken oder in sehr verschiedene und schwer deutbare Tätigkeiten involviert.

Mit Blick auf das Narrem der Kausalität, das reziprok zur Teleologie die rückwärtsgerichtete Sinnstiftung chronologisch angeordneter Ereignisse bezeichnet, zeigt sich ein ähnliches Bild. Die Bildtexte weisen keine kausalen Konjunktionen wie *denn* und *weil* auf oder äußern gar Vermutungen zu den Gründen der Figurenhandlungen. Buchholz' Beschreibung als „absurdes Welttheater“ (ELB) zieht sogar grundsätzlich in Zweifel, dass es für das Geschehen nachvollziehbare Gründe gäbe.

Im Bild lässt sich Kausalität ebenso wie Teleologie nur schwer verwirklichen, wenngleich Blicke und Gesten Kausalzusammenhänge zumindest anzudeuten vermögen. Die Äußerung eines konkreten Grundes muss sich allerdings immer auf die Aktivierung allgemein bekannter Skripte berufen oder über den Titel auf bildexterne Inhalte Bezug nehmen.⁵⁶⁰ Das Skript, welches über den Bildtitel aufgerufen wird, legt die

⁵⁵⁸ Ein aussagekräftiger Bildtitel kann v. a. ein bekanntes Skript in die Rezeption einbringen, welches wiederum zu Vorstellungen von damit verbundenen Zielsetzungen oder Kausalzusammenhängen anregt.

⁵⁵⁹ Vgl. dazu Johann Adam Kleins *Der Rückzug der französischen Armee* (Abb. 94).

⁵⁶⁰ So zum Beispiel in Peter Paul Rubens' *Die Flucht nach Ägypten* (Abb. 95). Über den Titel und die damit verbundene Referenz auf eine Bibelstelle lässt sich leicht der Anlass der Reise bestimmen.

Unterlegenheit in einer gewaltsamen Auseinandersetzung als Ursache nahe. Im Bild findet sich das Skript eines Rückzuges indes nicht visualisiert. Die Diskrepanz zwischen Bildtitel und Bildgeschehen wirkt somit einer rezipientenseitigen Ergänzung des Narrems entgegen, statt als Lesehilfe zu dienen. Die ungewöhnliche Gesamtsituation, die in *Der Rückzug* dargestellt ist, lässt jedoch immerhin die Frage nach dem Warum aufkommen. Indessen unterscheidet sich das Handeln der Figuren so deutlich voneinander, dass auch anhand von Alltagswissen kein alternatives Skript formuliert werden kann, das dem Geschehen eine gemeinsame Ursache und Zielrichtung geben könnte.

Im Ganzen wird damit deutlich, dass im Bild keine prägnanten Indizien oder Lesehilfen erkennbar sind, die der rezipientenseitigen Konstruktion von Kausalbeziehungen dienen könnten oder zur teleologisch motivierten Sinnintegration anregen. Folglich bestätigt sich auf der Bildebene der klare Eindruck, den die Bildtexte gegeben haben, denn auch in ihnen waren keinerlei Anstrengungen erkennbar, die Narreme Teleologie und Kausalität einzulösen. Obwohl das Bildgeschehen denkbar detailliert und sorgfältig arrangiert ist, bleiben die Handlungsmotivationen seiner Protagonisten somit völlig im Dunkeln. Weder Ursache noch Zielrichtung gehen plausibel aus dem Bildgefüge hervor, und dass, obschon der Bildtitel deutlich auf – wenngleich unbestimmte – Ursache und Zielrichtung hinweist.

Thematische Einheitsstiftung

Auch wenn in Bezug auf die zeitbasierten syntaktischen Narreme⁵⁶¹ kaum eine Sinnintegration des Gezeigten erkennbar wird, ist eine thematische Kohärenzbildung durch die Autoren der vier Bildtexte zu beobachten. In Bezug auf das Narrem der thematischen Einheitsstiftung lässt sich damit erstmals von einer deutlichen Ausprägung eines syntaktischen Narrems sprechen.

Schmidt etwa fasst mit Ausnahme des von Rauch zitierten Rundbildes alle Bildelemente zu einer „moralfreie[n] Passage“ (HWS) zusammen. In diesem Feld des Disparaten behauptete sich allein *Plazenta* – ein Bilddetail, in dem Neo Rauch eines seiner frühen Werke zitiert. Genauer gerate dieses Detail zur Autorität und zum Nährboden für die Malerei Neo Rauchs. Die Konstruktion eines solchen Gegenspiels zweier Bildbereiche deutet Schmidt wiederum zum eigentlichen Thema des Bildes aus, zu einer Spurensuche im Werklauf des Künstlers und, damit verbunden, seiner Rückversicherung. Die von Schmidt konstruierte thematische Einheit vollzieht sich folglich im Hinblick auf das Werk und künstlerische Schaffen Neo Rauchs, wobei dieser thematische Zusammenhang anhand eines der prominenten Bilddetails gebildet wird. Eine ähnliche Strategie verfolgt Kunde, da auch dieser einen Schwerpunkt auf das Moment des künstlerischen Schaffens legt. Thema des Bildes ist danach die künstlerische Revision oder Selbstreflexion; die erschöpfte Wartehaltung aller

⁵⁶¹ Als zeitbasierte syntaktische Narreme können Wiederholung, Chronologie, Kausalität und Teleologie gelten, da sie entweder eine zeitliche Abfolge zugrunde legen (Wiederholung und Chronologie) oder diese Abfolge in einen weiterführenden, sinnhaften Zusammenhang einordnen (Kausalität und Teleologie). Die Stiftung einer thematischen Einheit sowie Erzählwürdigkeit sind dagegen nicht ausschließlich auf eine zeitliche Abfolge gerichtet. Vgl. dazu auch Kapitel 8.

versammelten Personen verbildliche dieses bildübergreifende Motiv. Buchholz zieht dagegen den Bildtitel zur thematischen Einheitsstiftung heran. Das Bild zeige mithin das Chaos eines Rückzuges, ein „Szenario wie aus den Kriegen und Revolutionen der Welt“ (ELB). Die Aktivitäten der verschiedenen Figuren werden vor dem Hintergrund dieses Gedankens einzeln vorgestellt. Auch Hofmanns Beitrag zeigt Versuche auf, das Dargestellte einem bildübergreifenden Thema zuzuordnen. Ausgehend von der Quintessenz seiner Detailbeschreibung, nach der wir uns vergeblich „nach dem übergreifenden Zusammenhang der Gruppen und Einzelakteure“ (WH) fragen, zeigt er eine Reihe möglicher Ansätze der thematischen Einheitsstiftung auf. In seiner Betrachtung des roten Fadens als Mittel zur formalen Einheitsstiftung zwischen den verschiedenen Formationen und Gruppierungen gelangt er zur Erschießung als eigentlichem Bildgedanken. Unter dieser Prämisse deutet er die Aktivitäten der Figuren im Vordergrund als reine Ablenkungsmanöver. Auch diesen Ansatz relativiert Hofmann jedoch, indem er ein Vexierspiel aus Realität und Fiktion zwischen Vorder- und Hintergrund in die Vorstellung vom Bild einbringt und den Bedeutungsgehalt der einzelnen Bildelemente umso mehr ins Ungewisse verschiebt. Im Ergebnis fundiert Hofmann damit seine Einschätzung, es handelte sich bei *Der Rückzug* um ein Rätselbild, welches gerade keine eindeutigen Antworten auf die Frage eines übergreifenden Bildthemas geben möchte.⁵⁶²

Welche Indikatoren aber befördern auf bildlicher Ebene das Narrem der thematischen Einheitsstiftung? Blickt man auf Beispiele der Kunstgeschichte wie etwa Ingres' Gemälde *Das türkische Bad* (Abb. 96), zeigt sich, dass die Vielzahl der verschiedenen Bildelemente meist einen sehr klaren und leicht erkennbaren Bezug zu einem übergreifenden Bildthema hat. In Ingres Malerei fallen die Wiederholung oder Ähnlichkeit der Handlungen zwischen verschiedenen Figuren und die Passung der Handlungen und Objekte zum Ort des Geschehens ins Auge. Darüber hinaus finden sich das im Bild formulierte Setting und das Skript des Badens im Bildtitel wieder.

Der Titel einer künstlerischen Arbeit muss folglich als besonders starker Stimulus zur Konkretisierung einer thematischen Einheit gewertet werden, wie auch Natalie Bruch in ihrer Dissertation zum Bildtitel nahelegt:

Vom Titel erwarten sie [die Rezipienten] Informationen, die ihnen helfen, das Bild zu erschließen, oder – darüber hinaus – auch eine Inspiration ihrer eigenen Kreativität. [...] Viele Betrachter erwarten vom Bildtitel ähnlich sachliche Hintergrundinformationen, wie Titel von Fachtexten sie liefern.⁵⁶³

Des Weiteren, so Bruch,

werden mit Titeln semantische Merkmale sowie Prototypen verknüpft und aufgrund ihrer Bedeutungen und ihrer Referenz Frames geöffnet, denen die Frames, die das Bild aufruft, entsprechen oder nicht.⁵⁶⁴

⁵⁶² Abschließend er stellt fest: „Er [Neo Rauch] malt wieder einmal den Rückzug aus der Eindeutigkeit, diesmal als Pantomime über die Banalität des Absurden.“ Vgl. WH.

⁵⁶³ Bruch 2005, S. 319. Vgl. auch Kim 2015, S. 47-54.

⁵⁶⁴ Bruch 2005, S. 319.

Demzufolge liegt bei einer engen Passung der Skripte von Bildtitel und Bild ein starker Stimulus des Narrens vor. In *Der Rückzug* findet sich das Skript, das der Bildtitel anspricht, jedoch gerade nicht visualisiert. Denn der Titel spricht als Handlungsskript die gemeinsame Bewegung einer Gruppe in ein und dieselbe Richtung an, die Figuren des Bildes stehen aber meist bewegungslos da und sind mit sich selbst beschäftigt. Weiterhin impliziert der Titel einen Zusammenhang zu einer kriegerischen Auseinandersetzung, wohingegen die gezeigten Figuren nur vereinzelt Uniform tragen. Der Bildtitel produziert folglich eine Erwartungshaltung, die das Bild mitnichten einlöst.

Unabhängig vom Bildtitel kann man in *Der Rückzug* den Moment des Wartes als Andeutung eines bildübergreifenden Handlungsskripts verstehen. Sieht man die Arbeit aber im Vergleich zu Ingres' *Das türkische Bad* (Abb. 96), wird rasch deutlich, dass eine thematische Kohärenzbildung durch das Bild erschwert wird. Das Warten der Figuren findet in ganz unterschiedlichen Kontexten statt, sodass es nicht klar ein gemeinsames Warten auf eine bestimmte Gegebenheit anzeigt. Auch passen Handlung und Setting des Bildes häufig nicht zusammen. Mit Ausnahme der Exekution und der wartenden Dreiergruppe im Vordergrund wirken die Figuren vielmehr ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und fehlplatziert.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings auch, dass einige wenige Gestaltungselemente wiederholt im Bild auftauchen. Insbesondere die auffälligen Primärfarben Gelb, Rot und Blau verknüpfen die Szene zu einem zusammenhängenden Farbgefüge. Dabei sind lediglich Kleidung und Gegenstände in diesen Farben koloriert, während Landschaft und Architektur einer naturnahen Farbgebung folgen. Akteure und ihre Attribute wirken somit wie einer bühnenartigen Kulisse aufgesetzt. Ein weiteres sich wiederholendes Motiv ist das Kreuz. Es findet sich zum einen an den Seitenteilen des gelben Handwagens und wirkt formgebend für das gelbe Symbol am Rücken des sitzenden „Blaumannes“. Zum anderen gliedert es die Fläche der weit geöffneten Eingangstür zum Pavillon und findet sich direkt daneben auf der Säule hinter dem Mann in blauer Uniform wieder, der dem Betrachter frontal zugewandt ist. Und auch der Ausschnitt der gelben Hemden unter den blauen Jacken und die eng zugeknöpften Kragen zeigen das Kreuz als Gestaltungselement. Das Kreuz muss demnach wenigstens als Motiv begriffen werden, das eine formale Nähe zwischen unterschiedlichen Bildelementen herstellt.⁵⁶⁵

Obschon das Bild augenscheinlich zwar einige formale, aber auffallend wenige inhaltliche Indikatoren einer thematischen Einheit aufweist, sind in allen vier Bildtexten Bemühungen um eine thematische Einheit festzustellen. Bemerkenswert erscheint hierbei die Tatsache, dass immerhin drei der vier Bildtexte den thematischen Grundgedanken des Bildes vor jedweder Betrachtung des Bildes nennen. Die Autoren entwickeln ihre Vorstellung einer thematischen Einheit anhand eines einzelnen Bildelementes, beispielsweise anhand des Bildzitates *Plazenta*, anhand der Wartehaltung der Figuren oder mit Blick auf den Bildtitel. Das von

⁵⁶⁵ Vielleicht soll ein derart intentional wirkender Umgang mit Farbe und Form einen verborgenen, verrästelten inhaltlichen Bezug suggerieren und damit das Zusammentreffen dieser heterogenen Elemente legitimieren.

Schmidt und Kunde formulierte Thema zeichnet sich zudem durch einen relativ hohen Abstraktionsgrad aus – der künstlerischen Revision und Selbstvergewisserung. Des Weiteren zeigt ein Vergleich der verschiedenen Ansätze, dass sich die Überlegungen der Autoren deutlich unterscheiden, bis hin zu der Annahme, dass im Bild gerade keine thematische Einheit angelegt sei. Tatsächlich lassen sich für jedes der Themen immer Bildelemente finden, die sich einer Passung widersetzen.⁵⁶⁶ Die Einlösung des Narrems scheint folglich von einem hohen Anteil des Rezipienten an der Sinnstiftung gekennzeichnet zu sein.

Tellability

Mit den bereits behandelten Narremen wurden die Grundkomponenten, die eine Geschichte entstehen lassen können, beleuchtet. Doch erst durch die Ausprägung von Tellability, also von Erzählwürdigkeit, ist gewährleistet, dass das kognitive Schema des Narrativen tatsächlich aufgerufen wird. Denn nur ein spannender und erzählwürdiger Inhalt wird Rezipienten dazu veranlassen, ein künstlerisches Artefakt kognitiv zu verarbeiten und ein hierfür geeignetes kognitives Schema zu verwenden. Als Stimuli des Narrems der Tellability gelten Konflikte zwischen den verschiedenen Protagonisten oder mit den allgemeinen Gegebenheiten in deren Umwelt. Auch Brüche mit gesellschaftlichen Normen und Erwartungen sorgen gemeinhin für ein Interesse des Publikums, ebenso Spannung, die durch semantische Komplexität erzeugt wird, das heißt durch Handlungs- und Geschehensabläufe, die immer wieder neue Entwicklungsmöglichkeiten der Geschichte zulassen.⁵⁶⁷

Die Bildtexte betreffend lassen sich zahlreiche Testpassagen anführen, in denen das Szenario als außergewöhnlich vorgestellt wird, vor allem, indem Konflikte und Normbrüche benannt werden. So fügt Schmidt in seinen ersten Sätzen eine ganze Reihe von Normbrüchen aneinander. Im Einzelnen ist hier die Exekution im Bildhintergrund zu nennen, aber auch sein Gedanke, nach dem sich das Bild im Gesamten „aller zivilisatorischer Vorgaben und kultureller Werte“ (HWS) entledige und stattdessen eine „moralfreie Passage“ (HWS) schaffe. Konflikte deutet er dort angedeutet an, wo sich die „Blaumänner“ der Energievorräte bemächtigen und ein bissiges Monstrum einen Trommler angreift, der dadurch keine Orientierung mehr geben kann. Die nur unter hohem Einsatz mögliche Selbstvergewisserung durch das Schlagen der Trommel weist Schmidt zufolge darüber hinaus auf einen Konflikt mit den Gegebenheiten der Umwelt.

Auch Kunde formuliert einen Konflikt auf der inhaltlichen Ebene, denn das erschöpft wartende Bildpersonal spricht implizit von einem Konflikt innerhalb der Bildwelt in Form eines Ungleichgewichtes zwischen Wollen und Werden.⁵⁶⁸ Ähnlich konfliktbesetzt beschreibt Buchholz das Geschehen als „Szenario wie

⁵⁶⁶ So etwa der Mann mit Gehilfe und die Exekutionsszene, die nicht offensichtlich in den Kontext einer künstlerischen Selbstbefragung gehören. Ebenso wenig lassen sich die Besucher im Inneren des Pavillons und die eine Pflanze inhalierende Frau auf der Treppe in das bildübergreifende Thema des Rückzuges einordnen.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu z. B. Ryan 2008.

⁵⁶⁸ Wörtlich heißt es dazu: „Eine latente Orientierungslosigkeit hat die versammelten Personen erfasst, erschöpft warten sie auf neue Direktiven und belegen dabei deutlich eine selbstreferenzielle Revision des bisherigen Motivvorrats.“ Vgl. HK. Hauptsächlich konzentriert sich Kunde in seinem Beitrag jedoch auf Konflikte des künstlerischen Schaffensprozesses.

aus Kriegen und Revolutionen der Welt“ (ELB) und als absurdes Welttheater eines Rückzuges, in dem keiner mehr Ordnung zu schaffen vermag. Sie wirkt damit wesentlich eindringlicher auf die Ausprägung des Narrems hin, denn indem sie einen Bezug zu „den Kriegsszenarien [...] der Welt“ (ELB) bildet, konturiert sie die Szene als einen über Zeit und Raum wesentlich ausgedehnteren und in der Intensität gesteigerten Konflikt. Die Ambivalenz ihrer Sichtweise auf die Fackelträgerin, die sie als Lichtbringerin wie auch als Brandstifterin erscheinen lässt, verleiht ihren Ausführungen zusätzlich den Akzent einer unterschwellig Bedrohung.

Hofmanns Position unterscheidet sich in der Realisierung des Narrems der Tellability dagegen stark von der der anderen Autoren. Dramatik und Spannung erzeugen seine Worte lediglich vereinzelt, so etwa in der Randbemerkung „Was wird hier [hinter den Mauern des Gebäudes] manipuliert?“ (WH) und in dem Gedanken vom Erschießungskommando, „das den Schicksalsfaden jäh zerschneidet und (potentielle) Märtyrer produziert“ (WH). In der Gesamtsicht verfolgt Hofmann aber die gegenteilige Intention, zielt er doch im Ergebnis darauf, das Bild als „Pantomime über die Banalität des Absurden“ (WH) vorzuführen. Das Narrem der Tellability zeigt sich bei Hofmann damit nicht direkt in seiner Wortwahl verwirklicht, sondern in der Form seiner Vortragsweise. Denn in der allmählichen Entwicklung der verschiedenen Facetten und Deutungsmöglichkeiten des Bildes und der damit verbundenen stetigen Nivellierung der vorhergehenden Gedanken erzeugt er Komplexität und damit Spannung wie Erzählwürdigkeit.

Mit Blick auf das Bild und seinen Kontext ist eine Reihe von Faktoren zu erkennen, die die deutliche Ausprägung der Tellability in allen vier Bildtexten nachvollziehbar machen. So lässt etwa die dergestalt ungewöhnliche Zusammenkunft von Figuren, Attributen und Tätigkeiten aufhorchen. Zudem sind die augenfälligen Bildbereiche so angelegt, dass sie sich besonders stark voneinander unterscheiden und das Ungewöhnliche des Zusammenspiels noch betonen.⁵⁶⁹ Die so offensiv demonstrierte Heterogenität der Bildelemente muss aber als Mittel verstanden werden, Betrachter zu involvieren und das Narrem der Tellability zu steigern. Denn Rezipienten könnten sich veranlasst fühlen, nach Gründen für die untypischen Figurenkonstellationen zu suchen und nach Indizien zu forschen, die zu einem gemeinsamen Kontext führen.

Aber nicht nur bildübergreifend, sondern auch im Detail zeigt sich eine Realisierung des Narrems. Zum einen ist mit dem Bilddetail der Exekution eine eklatante, wenn auch unscheinbare Abweichung von der Norm formuliert. Zum anderen trägt der Bildtitel zur Steigerung der Erzählwürdigkeit bei. Er indiziert mithilfe eines einzigen Schlagwortes einen Konflikt, deutet er doch auf den Rückzug als einer unmissverständlichen Unterlegenheitsgeste in einer gewaltsamen Auseinandersetzung. Im Bild angelegte Widersprüche und Kontraste befördern das Narrem zusätzlich, denn sie zeigen die Verbildlichung semantischer Komplexität auf.

Einleitend identifiziert er das Bild als Beispiel für jene Momente, in denen der Künstler aus der sich immer rasanter beschleunigenden Umlaufbahn heraustrete, den Bedingungen seines Erfolges also Widerstand leiste. Er spitzt die schwierige Situation, die er dem künstlerischen Schaffen Neo Rauchs unterstellt, weiter zu, indem er in Erwägung zieht, dass das Bild ein Mittel sei, mit dem Neo Rauch seinen eigenen schöpferischen Paralyse entkomme und gleichsam Einblicke in die „Abgründe einer höchst störanfälligen Bildproduktion“ gewähre. Vgl. HK.

⁵⁶⁹ Im Einzelnen die Bildbereiche *Pavillon*, *Blaumänner* und *Trommler-Dompteur*. Vgl. Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

Erkennbar wird diese vor allem an der offensichtlichen Diskrepanz zwischen Bild und Titel, aber auch anhand der Gegensätzlichkeit zwischen unterschwellig kommunizierter Bedrohung und dem sie umgreifenden klaren, sonnigen Himmel.

5.3.4 Qualitative Narreme

Kognitive Schemata sind „keine freischwebenden, sondern motivierte Konstrukte“⁵⁷⁰. Sie befähigen Rezipienten in erster Linie, die Welt zu begreifen und mit ihr umzugehen. Daher kommen dem kognitiven Schema des Narrativen ganz bestimmte Funktionen zu, die im Wolf'schen Erzählmodell als qualitative Narreme gefasst werden. Im Einzelnen nennt Wolf hier drei qualitative Narreme, die anthropologische Grundbedürfnisse des Menschen erfüllen: die Sinndimension, die Erlebnisqualität und die Darstellungsqualität.⁵⁷¹

Die Darstellungsqualität bezieht sich auf die Funktion des Narrativen, menschliches Erleben zu konservieren und immer wieder aufs Neue lebbar zu machen. *Der Rückzug* ist eine großformatige, figürliche Malerei mit lebensgroßen Darstellungen verschiedener Akteure in einem realistisch anmutenden landschaftlichen Setting. Die Arbeit erlaubt damit das Erleben einer konkreten menschlichen Situation trotz offensichtlicher fiktionaler Anteile oder, mit den Worten Wolfs, nimmt klar eine repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion wahr.⁵⁷² Die Darstellungsqualität dieser großformatigen, figürlichen Malerei wird überdies durch die schlichte Existenz der Bildtexte belegt, denn diese schriftlichen Artefakte können nur unter der Voraussetzung entstanden sein, dass die in *Der Rückzug* aufgetragene Farbe im Sinne menschlichen Geschehens wahrgenommen und erlebt wurde. Dieses Erleben ist bei alledem weitgehend auf einen einzelnen Moment beschränkt und nicht, wie von Wolf für das prototypische Erzählen proklamiert, das Erleben eines zeitlichen Verlaufs. Denkt man in diesem Zusammenhang beispielweise an die Qualität zeitlichen Erlebens, die mit der Rezeption eines Filmes einhergehen kann, ist das Narrem der Darstellungsqualität von geringerer Bedeutung. Im Ergebnis ist das Narrem nur unter Berücksichtigung der medienspezifischen Schwierigkeiten und Einschränkungen erfüllt, unter denen sich Narration im Bild ereignet.

Ähnlich wie der Film oder das literarische Kunstwerk ist auch eine Malerei wie *Der Rückzug* nicht darauf ausgelegt, lediglich innersubjektives Erleben zu ermöglichen, denn es handelt sich um ein großformatiges Gemälde, das als Ausstellungsstück Gegenstand der Kunstrezeption und des kunsthistorischen Diskurses ist. Das qualitative Narrem Erlebnisqualität, also die kommunikative Funktion des Narrativen, ist damit grundsätzlich erfüllt. Im Rahmen der Analyse der syntaktischen Narreme hat sich zudem gezeigt, dass insbesondere das Narrem Tellability sowohl im Bild als auch im Text eine deutliche Ausprägung findet. Bild wie Bildtexte zielen also gleichermaßen darauf ab, Spannung zu erzeugen und den Rezipienten emotional zu

⁵⁷⁰ Wolf 2002, S. 32.

⁵⁷¹ Vgl. Kapitel 2.4.2 und 2.4.4.

⁵⁷² Vgl. Wolf 2002, S. 33.

involvieren sowie ihm Vorstellungsinhalte anzubieten, die seinen Erlebnishorizont möglicherweise erweitern. Dies sind Hinweise darauf, dass Bild und Bildtexte das Grundbedürfnis nach Unterhaltung erfüllen, das Narrem der Erlebnisqualität gesteigert ist.⁵⁷³

Die Ausprägung des Narrems der Sinndimension abschließend zu beurteilen, gestaltet sich schwieriger. Kausalität und Teleologie, die im prototypischen Erzählen eine Ausprägung der Sinndimension anzeigen, sind nicht erfüllt, sodass sich hier eine bedeutende Leerstelle abzeichnet.⁵⁷⁴ Tatsächlich bleibt das Bildbeispiel sogar unter den Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, um Kausalität oder Teleologie zumindest anzudeuten. Auch rezipientenseitig wird diese Leerstelle nicht gefüllt, wie anhand der Bildtexte nachzuvollziehen ist. Es wäre allerdings voreilig, daraus zu schließen, dass damit das qualitative Narrem der Sinndimension nicht realisiert würde. Denn die Analyse der syntaktischen Narreme hat auch gezeigt, dass Bemühungen einer thematischen Einheitsstiftung nachweisbar sind – und das, obwohl im Bild selbst Bildstrategien zu erkennen sind, die einen eindeutigen thematischen Bezug verunklären und damit einer einfachen Kohärenzbildung widerstehen. Die Bildung einer thematischen Einheit muss im Hinblick auf die Gegebenheiten des Bildes aber als Maßnahme verstanden werden, der Erfahrung von Sinnlosigkeit und Kontingenz entgegenzuwirken. Die Autoren scheinen hier die Frage zu bearbeiten, *warum* etwas *wie* im Bild zusammenkommt, und so die Funktion des Narrems zu erfüllen, also das Bedürfnis nach Sinn zu befriedigen.⁵⁷⁵

In Anbetracht der medienspezifischen Schwierigkeiten und Einschränkungen, unter denen sich Narration im Bild ereignet, lässt sich schließen, dass sich auch das Narrem der Sinndimension in *Der Rückzug* manifestiert, dass es gegenüber den anderen qualitativen Narremen aber weniger offensichtlich zutage tritt.

⁵⁷³ Besonders anschaulich wird die Erlebnisqualität der Arbeit in Hofmanns Beitrag. So legt er offen, wie *Der Rückzug* die Fabulierlust und die Lust am Neuen herausfordern kann. Denn Hofmann demonstriert hier, dass mit *Der Rückzug* ein bildnerisches Konstrukt gegeben ist, das es Betrachtern erlaubt, immer wieder neue Wege der Deutung zu beschreiten und Widersprüchliches gegeneinander abzuwägen, einmal gefasste Sichtweisen auf das Szenario zu revidieren und damit Betrachter wie Leser in den Bann zu ziehen.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu Wolf 2002, S. 32f. Er stellt den Zusammenhang zwischen Kausalität, Teleologie und dem Narrem der Sinndimension her, indem er bemerkt: „Besonders wichtig erscheinen bei alledem [in der Erfüllung der Funktion der Sinnggebung durch das Narrem] eine rückwärtsgewandte, kausal-erklärende und eine vorwärtsgewandte, finale oder teleologisch-erklärende Sinnggebung.“ Vgl. Wolf 2002, S. 32f.

⁵⁷⁵ Kontextualisiert man das Ergebnis im Hinblick auf die Bedingungen des Kunstbetriebes, ist diese Gewichtung der Narreme dagegen wenig erstaunlich. Denn eine derartige Konstellation, in der Kausalität und Teleologie zwar kaum, eine thematische Einheitsstiftung aber umso deutlicher ausgeprägt ist, entspricht viel eher dem Medium der Malerei und dem Kontext der zu ihr verfassten Beiträge. Denn Textbeiträge in Ausstellungskatalogen oder Fachzeitschriften, die ein einzelnes Bild in den Blick nehmen, zielen ja gerade darauf, das jeweilige Exponat einem breiten Publikum mit und ohne Vorwissen nahezubringen. Demnach muss also in der Generierung einer Sinndimension unweigerlich ein Anliegen der Textbeiträge begründet sein. Das Mittel der Wahl kann für die Autoren jedoch nicht sein, eine zeitliche Dimension und, daran anschließend, Vermutungen über kausale und teleologische Zusammenhänge zu konstruieren. Dies würde den Textbeiträgen zu sehr den Anschein willkürlicher Fabulierleistungen verleihen. Fabulierleistungen, die eine thematische Einheitsstiftung anstrengen, können sich dagegen viel expliziter an den sichtbaren Konstellationen des Bildes orientieren und versprechen damit verlässlichere wie plausiblere Einsichten und damit die Zustimmung der Leser.

6. Neue Rollen (2005)

6.1 Das Bild

In dem Ölgemälde *Neue Rollen* (Abb. 32) fügen sich Teile verschiedener Innen- und Außenräume zu einer vielfarbigen Bildfläche zusammen. Darin halten sich drei Figurengruppen auf, die mit sich deutlich unterscheidenden Tätigkeiten befasst sind. Eine Tischgesellschaft aus drei Männern und einer Frau drängt sich in der linken Bildhälfte um einen mit weißem Tischtuch versehenen Tisch. Zwei der Männer, die am Tisch Platz genommen haben, scheinen vergleichsweise zögerlich am spannungsgeladenen Geschehen teilzuhaben, denn sie hantieren vornehmlich mit ihren Bierkrügen auf dem ansonsten leeren Tisch. Statt von Speisen und Getränken wird die Tischfläche von einem dritten Mann besetzt, er ist auf den Tisch gestiegen und reckt sich von dort mit beiden Armen nach oben. Mit seiner rechten Hand schwenkt er kämpferisch einen langen Säbel, auf dessen Spitze eine rote Zipfelmütze baumelt. Dabei schaut er mit verzerrtem Gesicht auf die beiden anderen Männer hinab. Der rechts Sitzende scheint jedoch nur wenig Notiz von der energischen Geste seines stehenden Tischgenossen zu nehmen. Fast unmerklich hat er den Kopf gesenkt, auf dem er einen großen, schwarzen Zylinder trägt. Sein linker Arm hängt herab, eine Säbelhülle im Griff. Mit seinem rechten Arm hält auch er einen Säbel in die Höhe, doch seine Geste wirkt kraftlos. Der junge Mann ihm gegenüber protestet hingegen dem Stehenden mit seinem vollen Bierglas zu, wie um ihn zu bestärken. Sein rechter Arm ruht allerdings erstaunlich entspannt auf dem Tischtuch, eine brennende Zigarette qualmt zwischen den Fingern. Hinter ihm tritt die Frau schnellen Schrittes an den Tisch, energisch einen Säbel emporreißend, über dessen Spitze ebenfalls eine rote Zipfelmütze gestülpt ist. Die vier Figuren scheinen nicht zufällig zusammengekommen zu sein, denn das auffallend einheitliche Erscheinungsbild ihrer Kleidung weist auf ihre Zusammengehörigkeit hin. Die männlichen Tischgefährten tragen alle den gleichen tiefschwarzen, antiquiert wirkenden Anzug, auf dem vier große weiße Knöpfe angebracht sind, und darunter ein blassgelbes Hemd. Ihre ebenfalls hellgelben, enggeknoteten Halstücher stehen ähnlich einer Fliege waagrecht ab. Die Frau scheint eine gleichartige Uniformierung zu tragen. Unter einer dunklen Weste ist eine blassgelbe Bluse zu sehen, ihr dunkler Rock wird fast vollständig vom Tisch verdeckt.

Eingerahmt ist die Szene von einer hohen, hellen Zimmerwand im Hintergrund. Ein raumhohes Fenster gibt den Blick auf die Umgebung frei. Der wolkenlose Himmel nimmt den größten Teil des sichtbaren Außenbereichs ein, bei dem es sich um ein Wohngebiet mit großzügiger Grünanlage handeln könnte. Hier ragt zwischen Büschen und Bäumen ein Wohnhaus ins Blickfeld, das über ähnliche weißgestrichene Fenster verfügt. Demgegenüber ist der Innenbereich kaum ausgeschmückt, erinnert aber mit vereinzelt Requisiten an eine private Wohnstube oder den Gastraum eines weniger exklusiven Lokals. Auf dem Fenstersims steht etwas verloren eine einzelne bauchige Vase, die lediglich zwei hellgelbe Blütenzweige enthält. Ihr ist ein rechteckiges, weißes Farbfeld ähnlich einer leeren Sprechblase angefügt. Darüber hinaus fallen zwei

monströse Rollen zu Füßen der Tischgesellschaft ins Auge, die etwas fehl am Platz wirken. Sie erinnern an zwei große, blaue Teppiche, die zwar aufgerollt wurden, aber noch keinen neuen Bestimmungsort erhalten haben und nun das aufgeregte Geschehen am Tisch behindern.

Unstimmigkeiten zeigen sich deutlicher noch im Hinblick auf die Zimmerwand. Denn diese ist hinter dem stehenden Mann ein zweites Mal durchbrochen, sodass Himmel und Grünanlage sichtbar werden. Die Durchsicht wird an dieser Stelle jedoch nicht von einem Fenster gerahmt, sondern grenzt rechts an einen ungegenständlichen Bereich aus hellen, wellenförmigen Linien. Im oberen Bereich des Durchbruchs ragt ein heller Balken diagonal ins Innere des Raumes hinein, was insgesamt den Eindruck entstehen lässt, die Architektur der Zimmerwand sei aus den Fugen geraten. Auch die Zimmerdecke vollzieht eine Metamorphose in eine Formation, die einem weißen Papierknäuel ähnelt und nahtlos in die rote Begrenzung einer kleinen Bühne übergeht.

Einem Guckkasten gleich und völlig isoliert vom Geschehen am linken Tisch bildet eine Bühne den Hintergrund im Zentrum der Bildfläche. Der Bühnenraum, ähnlich einem langen Festzelt, ist bis in den hintersten Winkel hell erleuchtet. An den langen Seiten lehnen Bücherregale an der Wand, vollständig mit Büchern gefüllt. Die kurze hintere Wand ist dagegen leer. Am vorderen Bühnenrand halten sich drei Figuren auf. Ein junger Mann im Trainingsanzug hat mit ausgestreckten Beinen auf einer großen schwarzen Guillotine, die dicht am vorderen Bühnenrand installiert ist, Platz genommen. Er zeigt mit energisch durchgestrecktem Arm auf die ihm gegenüberstehende Frau und wendet sich gleichzeitig dem zweiten jungen Mann zu seiner Rechten zu. Dieser schaut aufmerksam und gleichzeitig entspannt auf sein Gegenüber. Dabei hält er ein helles Blatt Papier in der Hand. Die dem rechten Bildrand zugewandte Frau wirkt dagegen auffallend steif und unbeteiligt an der angeregten Debatte. Lediglich das Blatt Papier, das sie fest in beiden Händen hält, deutet auf eine Zugehörigkeit zur Gruppe.

Diese Szene wird bruchlos vom Bühnenportal eingerahmt, dessen obere Hälfte aus zwei geschwungenen blauen Giebelgesimsen besteht, die an ihren äußeren Enden in einen Drachenkopf münden. Der untere Teil des Bühnenportals ist kontrastreich in Hellrot abgesetzt und mit einem angedeuteten weißen Schriftzug versehen, der eine Assoziation mit dem Bildtitel *Neue Rollen* nahelegt.⁵⁷⁶ Den größten Teil des Schriftzuges verdecken drei Figuren. Sie verfolgen das Bühnengeschehen und kommentieren es gestikulierend, während sie dicht am Podest des Bühnenportals stehen. Die mittlere applaudiert dabei mit großer Geste den Figuren auf der Bühne.

Rechts schließt eine in tristem Grau gehaltene Hausfassade an. Obwohl sich in dem kleinen Fenster das helle Blau eines wolkenlosen Himmels zu spiegeln scheint, kündigt die Farbe des Putzes von einem aufziehenden Gewitter oder der einbrechenden Abenddämmerung. Überschritten wird dieses Bilddetail von

⁵⁷⁶ Die sichtbaren Buchstaben lassen sich mit dem Anfangsbuchstaben und den beiden letzten Buchstaben des Bildtitels identifizieren. Naheliegender ist diese Assoziation auch deshalb, weil andere Arbeiten des Werkes den Bildtitel als Schriftzug in der Bildfläche zeigen, so etwa in *Moder* (Abb. 43), *Kalimuna* (Abb. 75) und *Demos* (Abb. 84).

einem kleinen dunkelgrünen Busch, vor allem aber von Elementen des Interieurs in der linken Bildhälfte. Auf einem zierlichen Tisch mit hellem Tischtuch steht, dicht an die Tischkante gerückt und wie vom Absturz bedroht, eine Blumenvase. Die Vase entspricht dabei nicht einer klassischen Formgebung, sondern erinnert eher an ein Verdauungsorgan, aus dessen schlauchartigen Öffnungen zwei hellgelben Blütenzweige wachsen.

Komplexere Aufbauten finden sich zuletzt auf einem dritten Tisch im Mittelgrund. Hier ereignet sich die dritte zentrale Szene. Die Andersartigkeit von Konstruktion und Zweckbestimmung des Tisches deuten die Tischseiten an, denn diese bestehen aus einer grünen Verkleidung, die von diagonalen, sich kreuzenden Streben gebildet werden. Auf der weißen Tischfläche ist ein Szenario von Umwälzung und Zerstörung im Miniaturformat zu sehen. Im Zentrum steht ein kleines gelbes asiatisches Stelzenhaus, in dessen unmittelbarer Umgebung zahlreiche zerbrochene Spielfiguren den Boden bedecken. Eine monströse Schlingpflanze windet sich mit Wucht aus dem hinteren Teil des Tisches nach vorn und scheint dabei das filigrane Holzgitter, das den Tisch einmal eingefasst haben mag, zu sprengen. Ihr dick verwachsener Stamm züngelt flammenartig dem stehenden Tischgesellen am linken Bildrand entgegen. Überschritten wird der Tisch von einem kleinen Jungen, der zielstrebig auf ihn zutritt. Eine zu ihm heruntergebeugte Frau bremst seinen Schritt, indem sie ihn mit festem Griff an der Hand packt und ihn zu sich zurückzieht. Dabei zeigt sie mit grimmigem Gesicht und energisch ausgestrecktem Arm in Richtung des linken Bildrandes.

Die Bildfläche wird schließlich nach unten hin von einer langgezogenen, grauweißen Fläche eingefasst. Diese zieht sich über die gesamte untere Bildkante schräg nach links aufsteigend ins Bild. Wie auf einem Möbelstück sind darauf Dekorationsartikel aufgestellt, im Einzelnen drei schmutzigweiße Pappaufsteller, eine Blumenvase und ein dunkelblaues Objekt. Die drei Pappaufsteller unterscheiden sich nur in der Form voneinander. Der rechte scheint der Form einer Windmühle nachempfunden zu sein; die Windmühlenflügel sind allerdings so stark in die Länge gezogen, dass sie fast den Boden berühren. Die Blumenvase daneben, die wiederum zwei Blütenzweige enthält, trägt realistischere Züge. Lediglich die unregelmäßigen Farbwülste im unteren Drittel wirken ungewöhnlich. Die beiden Pappaufsteller links von ihr zitieren die Form einer Tanne und einer mit bunten Farbtupfern verzierten Rakete. Zuletzt, unmittelbar in der unteren linken Bildecke, ist ein ungewöhnlich geformtes dunkelblaues Objekt zu sehen. Es erinnert entfernt an einen Kerzenhalter, denn es ist mit drei, schon weit heruntergebrannten Kerzen ausgestattet. Kontrastreich heben sich hier die tiefschwarzen Schlagschatten vom hellen Grund ab.

6.2 Die Bildtexte

Die Grundlage für die anschließende erzähltheoretische Analyse der Arbeit *Neue Rollen* bilden vier Auszüge aus Beiträgen in Ausstellungskatalogen. Sie entstammen überwiegend dem Ausstellungskatalog zur

gleichnamigen Ausstellung *Neue Rollen*⁵⁷⁷ im Jahre 2006.⁵⁷⁸ Hier bezieht sich Markus Brüderlein bereits in seinem einleitenden *Vorwort*⁵⁷⁹ auf das gerade hier vorgestellte Bild *Neuen Rollen*. Er entwickelt in seinem Beitrag eine Sichtweise auf die Arbeit, die eine der zentralen Charakteristika des Werkes veranschaulichen soll, nämlich die Schwierigkeit, das „[im Bild sichtbare] Geschehen zu einem Ganzen zusammenzuschließen“⁵⁸⁰. Harald Kunde gibt in seinem Aufsatz *Rollenspiel und Rebellion*⁵⁸¹ dagegen einen knappen Einblick in die Entwicklung des Gesamtwerkes, dessen Schlusspunkt die sprachliche Fassung der Arbeit *Neue Rollen* bildet. Auch Holger Broeker unternimmt in seinem Beitrag *Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Werkentwicklung bei Neo Rauch*⁵⁸² den Versuch, einen Überblick über die Werkentwicklung zu geben. Er formuliert dazu im Unterschied zu Kunde diejenigen Momente der Rauch'schen Bildsprache aus, denen er eine zentrale Bedeutung für das Werk zuschreibt. *Neue Rollen* zieht Broeker als Beleg dafür heran, dass sich die Bildsituationen in der jüngeren Schaffensphase deutlich zuspitzen, sich also vom „Manöver zum Ernstfall“⁵⁸³ entwickeln. Eine vierte sprachliche Fassung der Arbeit findet sich im Ausstellungskatalog *Begleiter*⁵⁸⁴ zu der großen Retrospektive des Werkes⁵⁸⁵ im Jahre 2010. Werner Hofmann widmet sich hier der Frage nach der Raumorganisation in *Neue Rollen* unter dem Titel *Neue Rollen für den Raum*⁵⁸⁶.

6.2.1 „Bierselige Burschenschaftler“⁵⁸⁷

Die kleine Tischgesellschaft, die zweifellos die linke Bildhälfte beherrscht, scheint trotz großer Geste verschiedene Ansichten über ihre Rolle zuzulassen, denn es wird sowohl erklärt, es handele sich um fahrende (Handwerks-)Gesellen (MB und HB), als auch gemutmaßt, bierselige Burschenschaftler seien hier am Werk (HK2). Einzig Hofmann vermeidet eine explizite Zuschreibung, spricht er doch lediglich von einem stehenden Mann, der eine phrygische Mütze schwingt.

Übereinstimmend weisen alle vier Autoren darauf hin, dass die Figuren Jakobinermützen⁵⁸⁸ schwenken – eine augenfällige Geste, die offenbar erneut verschiedene Sinnzuschreibungen zulässt. Kunde

⁵⁷⁷ *Neo Rauch – Neue Rollen. Bilder 1993-2006*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 11. November 2006 bis 11. März 2007.

⁵⁷⁸ Vgl. Kunstmuseum Wolfsburg 2006.

⁵⁷⁹ Brüderlein 2006. Bezug zum Bild vgl. S. 7. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit den Initialen MB gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁸⁰ Brüderlein 2006, S. 7.

⁵⁸¹ Kunde 2006. Bezug zum Bild vgl. S. 19. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit HK2 gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁸² Broeker 2006. Bezug zum Bild vgl. S. 32f. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit HB gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁸³ Broeker 2006, S. 32.

⁵⁸⁴ Schmidt/Schrenk 2010.

⁵⁸⁵ *Begleiter*, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 18. April bis 15. August 2010, und Pinakothek der Moderne, München, 18. April bis 15. August 2010.

⁵⁸⁶ Hofmann 2010. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit WH2 gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁸⁷ HK2.

⁵⁸⁸ Bei Hofmann wird sie mit „phrygische Mütze eines Revolutionärs von 1789“ umschrieben. Vgl. WH2.

legt beispielsweise nahe, dass sich die Tischgesellschaft darauf vorbereite, einen Aufstand anzuzetteln, während Hofmann befindet, hier würden, ähnlich einer Theaterprobe, neue Rollen einstudiert. Brüderlein bemerkt dagegen, dass die Figuren schlicht zum gemeinsamen Zechen um den Tisch versammelt seien.

Diese prägnanten und gleichzeitig so unterschiedlichen Charakterisierungen werfen hinsichtlich des Sichtbaren im Bild Fragen auf. So werden die Figuren weder klar als Burschenschaftler ausgewiesen, fehlt ihnen doch mindestens das Couleurband als eindeutiges Erkennungsmerkmal. Auch als fahrende Gesellen geben sich die Männer nicht unbedingt zu erkennen. Zwar tragen sie einen Anzug, wie er für Zimmermänner auf Wanderschaft typisch ist. Statt schwarzer Krawatte haben die Männer jedoch ein gelbes Tuch um den Hals gebunden, wie man es von der Uniformierung der Jungpioniere der DDR kennt.⁵⁸⁹ Vor allem aber wirken die hoch erhobenen Säbel fehl am Platz. Insgesamt setzt sich ihr Erscheinungsbild aus Attributen ganz unterschiedlicher Kontexte zusammen, sodass sich weder ihre Rollen noch ihre Motivation eindeutig aus dem Sichtbaren ergeben. Bildimmanente Hinweise legen lediglich nahe, dass es sich um eine Gruppe Uniformierter handelt, die schon bald in eine bewaffnete Auseinandersetzung verwickelt sein könnte. In dem augenscheinlichen Zustand reduzierter Zurechnungsfähigkeit verbreitet sie eine Stimmung, die von Gewaltbereitschaft und diffuser Bedrohlichkeit geprägt ist. Dieser Eindruck bleibt allerdings nicht ohne Bruch, denn in den Körperhaltungen der Figuren schwingt der Ausdruck von Teilnahmslosigkeit mit; dies wird besonders an dem in sich zusammengesunkenen Mann mit Zylinder deutlich.⁵⁹⁰ Auch überrascht die Ruhe, mit der sein Gegenüber den Arm auf der Tischfläche ablegt, statt ihn voll Tatendrang emporzureißen.

So unentschieden die Stimmung am Tisch bei genauerem Hinsehen erscheint, so wenig lässt sich die Wahrnehmung der Figuren als fröhliche Gesellen, wie Brüderlein angibt, aus dem Bild heraus begründen. Ebenso wenig findet sich im Bild eine Grundlage für die formulierten Motive, die womöglich zu ihrer Zusammenkunft geführt haben. Das Proben neuer Rollen oder des Aufstandes ist vielmehr eine Deutung, in die die Rezeption des Bildtitels hineinzuspielen scheint. Denn obwohl die Kleidung der Männer klar aus der Zeit und dem sonstigen Bildkontext fällt, werden keine eindeutigen Hinweise auf eine Verkleidung der Männer gegeben.

Im Ganzen gesehen handelt es sich hier um dasjenige Bilddetail, das den größten Normbruch markiert und gleichzeitig eine markante Leerstelle produziert. Denn gerade das Schwenken spitzer Säbel, das Stehen auf einem Tisch und die antiquierte Kleidung weichen stark von dem ab, was sich normalerweise an einem zierlichen Wohnzimmertisch eines Vorstadtaltbaus ereignen sollte. Zugleich bleiben die Rezipienten weitgehend im Ungewissen bezüglich des Gegenstandes der Aufregung und der Rolle der Protagonisten. Dennoch vermeiden es alle vier Autoren, jene Leerstelle als solche herauszustellen, und geben stattdessen dem Geschehen auf je eigene Art einen Sinn.

⁵⁸⁹ Vgl. z. B. *Kinder aus Guinea zu Gast in der Pionierrepublik Wilhelm Pieck* (Abb. 97) und Schmidt/Schwarzer 2013.

⁵⁹⁰ Dieses Detail wird auch im Bildtext von Harald Kunde aufgegriffen: „Die wissende Patina des Unabweisbaren hat nur den zylindertragenden Zauberer zum Verstummen gebracht“; vgl. HK2.

6.2.2 „Laiengruppe“⁵⁹¹

Wesentlich kleinere Leerstellen scheinen sich demgegenüber im Hintergrund des Bildgeschehens aufzutun. Übereinstimmend bezeichnen drei Autoren die Gruppe auf der Bühne als Schauspieler, die im Begriff sind, etwas einzuüben. Etwas allgemeiner verortet Hofmann das Bilddetail im Kontext von Schauspiel und Theater, indem er es als „Bühnengeschehen“ (WH2) vorstellt. Nachvollziehbar kann die Ähnlichkeit dieser Sinnfindungen in Anbetracht der Lesehilfen werden, die im Bild gegeben werden. So rahmt etwa das Bühnenportal die Szene auch kontextuell ein. Die gut sichtbaren Zettel, die die Figuren in den Händen halten, erweisen sich damit unmittelbar als Probenzettel. Somit scheint hier ein Skript gegeben zu sein, das mithilfe von Alltagswissen leicht identifiziert werden kann. Bemerkenswert ist hierbei, dass drei Autoren dieses Skript noch konkretisieren, indem sie nicht nur Schauspieler, sondern Laienschauspieler identifizieren. Nachvollziehbar wird diese Einschränkung mit Blick auf den Bühnenbau, denn dieser vermittelt den Eindruck eines kleinkünstlerischen Milieus, nicht zuletzt, weil die Aufschrift auf der unteren Bühnenwand an Schaubuden und Schausteller auf Jahrmärkten erinnern könnte. Auch Konstellationen des Bildganzen befördern diese Rezeption, da viele Requisiten einem kleinbürgerlichen Wohnzimmerambiente entnommen scheinen.

Die Guillotine ist, ähnlich den Jakobinermützen, ein die Szene prägendes Element. Alle vier Autoren gehen direkt oder indirekt auf das Gerät ein, versehen es aber mit unterschiedlichem Sinn. So begreifen sowohl Brüderlein und Broeker als auch Hofmann die Guillotine als Requisit des Stückes und konkretisieren das Bühnengeschehen damit als Szene eines Schauspiels, in der eine Guillotine zum Einsatz kommt oder gar eine zentrale Rolle innehat. Broeker misst der Szene im Weiteren eine noch tiefere Bedeutung bei, indem er hier „neue Rollen“ (HB) einstudiert sieht, deren Anspruch es möglicherweise ist, mehr zu verheißen und zu erfüllen als die überholten „Modelle von einst“ (HB). Kunde charakterisiert die Handlung auf der Bühne dagegen nicht eindeutig als fiktional, vielmehr konstatiert er ganz allgemein: „Komparsen [üben] vor wissenslastiger Bücherwand im Hintergrund auf einer Guillotine mögliche Stellungen ein.“ (HK) Das Geschehen auf der Bühne bleibt damit inhaltlich weitgehend unbestimmt.

Die insgesamt recht ähnlichen Auslegungen, nach der es sich um Schauspieler handelt, die auf einer Bühne stehen und etwas üben oder einüben, zeugt davon, dass die Rahmung der Szene mittels Bühnenportal eine sehr spezifische Erwartungshaltung produziert. Erstaunlicherweise bestätigen die Details der Szene diese Lesart nicht so eindeutig, wie von den Bildtexten suggeriert wird. Nimmt man lediglich die Figuren selbst in den Blick, finden sich keine Hinweise darauf, dass Inhalte eines Theaterstücks einem Publikum veranschaulicht werden sollen. Denn Gestik und Haltung erscheinen zufällig und unbedacht gewählt, sodass sich weniger der Eindruck ergibt, hier sollten die Inhalte eines Stückes präsentiert werden, als der, dass über Gelesenes debattiert und diskutiert wird. Umso deutlicher manifestiert sich dieser Eindruck im Vergleich zu den

⁵⁹¹ MB.

gefühlsgetragenen Gebärden der um den Tisch gruppierten Männer. Dabei ergibt sich zwar kein Widerspruch zur Rahmung der Szene, könnte es sich doch um eine Probensituation handeln. Aber die wenig eindeutige Handlungssituation impliziert auch eine inhaltliche Öffnung: Ohne die Rahmung durch das Bühnenportal wären auch andere Begebenheiten denkbar, die sich in der Raumzelle abspielen könnten.

Demgegenüber zeigen sich im Hinblick auf weitere dem Bilddetail zugehörige Elemente deutlichere Unterschiede in der Wahrnehmung und Gewichtung von Einzelheiten. So stellen Brüderlein und Kunde die Bücherregale in den Fokus ihrer Darstellung und verorten damit die Figuren nicht auf einer Bühne, sondern in einer Bibliothek und vor einer wissenslastigen Bücherwand. Auch die Zuschauer am unteren Bühnenrand nehmen in den Bildtexten eher eine Nebenrolle ein, in den Beiträgen von Brüderlein und Kunde bleiben sie sogar ausgeklammert. Übereinstimmend stellen Broeker und Hofmann die Akteure als Zuschauer heraus, die das Bühnengeschehen verfolgen und kommentieren (HB) oder die in ihrer Rolle als Theaterprofis Beifall spenden (WH2). Dass ihre überschwänglichen Gebärden vor dem Hintergrund des konkreten Handelns auf der Bühne fehl am Platz wirken müssen, wird jedoch nicht erwähnt. Zudem scheint sich dort bestenfalls eine Probensituation abzuspielen, die von Nachdenken und Diskussion gekennzeichnet ist, und eben keine an ein Publikum gerichtete Vorführung, der man Beifall spenden könnte.

Insgesamt ist die ungewöhnliche Konstellation aus Bücherregalen, Guillotine, Zeltdach und debattierenden Schauspielern angesichts der architektonischen Rahmung zwar leicht als Szene einer Schauspielprobe zu rezipieren. Doch spätestens die Reaktion der Zuschauer stellt einen deutlichen Bruch zu dieser Lesart dar. Darüber hinaus sprechen auch andere Details dafür, dass der Szene eine weiter reichende Bedeutung zukommen könnte. So lassen sich die Farben der Figuren leicht zu den Farben der Kokarde zusammenfügen, wie sie in der Französischen Revolution verbreitet war. Und auch die Guillotine könnte sich als Anspielung auf die Französische Revolution erweisen, ähnlich wie schon die roten Zipfelmützen im Vordergrund.⁵⁹² Zudem sind im Bildbereich nicht nur Elemente vorhanden, die auf jenes Glaubens- und Wertesystem rekurrieren, auf welches der Begriff Französische Revolution hindeutet. Denn auf dem Rücken des applaudierenden mittleren Mannes ist die Aufschrift *RENEGAT* zu lesen, was ihn als Abtrünnigen eines solchen Glaubenssystems ausweisen könnte oder als jemanden, der im Begriff ist, neue Rollen in einem neuen Glaubens- und Wertesystem zu definieren. Derlei Bezüge werden in den Texten fast vollständig ausgeklammert. Lediglich Broeker bemerkt die möglicherweise hintergründige Farbwahl der Kostüme, ohne diesem Gedanken mehr Raum zu geben.

⁵⁹² In Form und Farbe erinnern die roten Mützen der Tischgesellschaft an Jakobinermützen, worauf von allen vier Autoren hingewiesen wird. Jakobinermützen oder auch phrygische Mützen wurden von den Jakobinern als Ausdruck ihrer politischen Haltung in der Französischen Revolution getragen.

6.2.3 „Modelllandschaft“⁵⁹³

Der dreigliedrige Bildbereich *Modelllandschaft* besteht aus einem Jungen, der von einer Frau an der Hand gehalten wird, und dem Modell eines asiatischen Stelzenhauses. In der Benennung der einzelnen Teile sind keine grundsätzlichen Differenzen in den Bildtexten auszumachen. So wird das Arrangement auf dem Tisch als „Verwüstung einer Tsunami-Katastrophe“ (MB), „Modell einer Naturkatastrophe, etwa eines Tsunami“ (HK2), „Modelllandschaft [...] zerstört, als ob ein Tsunami über sie hinweggerollt wäre“ (HB), und als „Architekturmodell“ (WH2) identifiziert. In den beiden Figuren werden, sofern sie beide in den Bildtexten genannt werden, Mutter und Sohn erkannt. Kunde und Hofmann, die die junge Frau nur indirekt erwähnen,⁵⁹⁴ vermeiden solche Explikationen und bezeichnen die linke Figur schlicht als Jungen.

Im Bild selbst gibt es keine Hinweise, die Zweifel an diesen Sinnzuschreibungen begründen könnten. Die Identifikation als Mutter und Sohn ist eine naheliegende Sinnfindung, vor allem, weil die von der Mutter ergriffene Hand und ihre herabgebeugte Körperhaltung von der körperlichen Verbundenheit der beiden Akteure zeugen. Auch die Identifikation des gelben Stelzenhauses mit einem Architekturmodell ist nachvollziehbar. Alternativ könnte es sich zwar um ein Puppenhaus handeln, das filigrane Holzgeländer zäunt es allerdings derart ein, dass das Spiel eines Kindes behindern wäre. Ähnlichkeiten in der Wahrnehmung des Architekturmodells sind aber darüber hinaus erkennbar. Drei Autoren bringen das Szenario auf dem Tisch mit einer Naturkatastrophe in Verbindung.⁵⁹⁵ Mehr noch, sie vermuten übereinstimmend einen Tsunami als Ursache der Verwüstung. Dabei mögen gerade die markante Formgebung des Modellhauses und die es wellenförmig überrollende Schlingpflanze Assoziationen mit der Tsunami-Katastrophe zugelassen haben, die sich 2004 in Südostasien ereignete, also wenige Jahre vor dem Entstehungsjahr des Bildes. Doch nicht nur hinsichtlich der Identifikation der Einzelelemente zeigen sich die Bildtexte weitgehend deckungsgleich, auch wird allen drei Elementen des Bildbereichs ein ähnlicher inhaltlicher Zusammenhang zugesprochen, wonach nämlich die Mutter ihrem Sohn das Modell erklärt (MB und HB) oder einem Jungen das Modell erklärt wird (HK2 und WH2).

Insgesamt scheint damit eine Situation gegeben, die der Rezeption keine Schwierigkeiten bereitet. Umso mehr überrascht ein offensichtliches wie leicht zu übersehendes Detail im Zusammenspiel der drei Elemente. Es zeigt sich nämlich in der Betrachtung der Frauenfigur, dass diese gar nicht das Modell im Blick hat; allein der Junge ist ihm zugewandt. Die Mutter fixiert hingegen mit grimmiger Miene den linken Bildbereich, in dem sich die Tischgesellschaft befindet. Mit lang ausgestrecktem linken Arm weist sie energisch in deren Richtung. Zudem hält sie den rechten Arm des Jungen so fest – wie um eine Gegenbewegung zu seiner Laufrichtung zu veranlassen –, dass dieser schon leicht nach hinten gezogen scheint. Mit alledem liegt nahe,

⁵⁹³ HB.

⁵⁹⁴ Die Handlung der jungen Frau wird hier im Passiv beschrieben. So heißt es bei Kunde: „[...] wird im Zentrum einem Jungen das Modell einer Naturkatastrophe, etwa eines Tsunami erklärt [...]“. Bei Hofmann: „[...] das Architekturmodell, das dem Jungen erklärt wird.“ Vgl. HK2 und WH2.

⁵⁹⁵ Im Einzelnen in MB, HK2 und HB.

dass sie den Jungen auffordert, sich einer neuen Sache zuzuwenden, anstatt sich mit dem auf dem Tisch platzierten Modell zu beschäftigen. Es zeigt sich im Bildbereich *Modelllandschaft* also ein kaum merklicher Bruch mit der vertrauten Situation: Eine Mutter erklärt ihrem Kind die Welt. Stattdessen scheint sich hier eine nicht näher einzugrenzende Handlungsaufforderung zu verstecken, die dafür umso vehementer von der Mutter vorgetragen wird.

6.3 Erzähltheoretische Analyse

Allein durch die Betrachtung der Bildtexte, unterstützt durch die Gegebenheiten des Bildes selbst, wird eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gemälden *Neue Rollen* und *Der Rückzug* offenbar. Gemeinsamkeiten sind aber auch jenseits einer Auseinandersetzung mit bildspezifischen Inhalten auszumachen. So trennt beide Arbeiten eine Schaffensphase von weniger als zwei Jahren. Zudem lassen sie sich gleichermaßen als großformatige, figürliche Malerei beschreiben, die nicht Teil einer Bilderreihe, sondern als Einzelbild konzipiert ist. Es wird daher kaum überraschen, dass *Neue Rollen* in gleicher Weise eine allgemeine Einordnung in das Erzählmodell findet wie *Der Rückzug*.

Damit ist bereits im Vorfeld der eingehenden erzähltheoretischen Analyse dieses Bildes angezeigt, dass das Ziel im Folgenden nicht eine ähnlich detaillierte Einordnung in Wolfs Erzählmodell sein kann, wie sie im Kapitel 5 erfolgte. Eine zielführende Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Narrativen im Werk muss nun vielmehr die Frage nach Ähnlichkeiten und Unterschieden zur Narrativität in *Der Rückzug* stellen und dort eine verkürzte Darstellung erlauben, wo sich Gedanken der ersten Analyse schlicht wiederholen. Überdies kann ein solcher Vergleich der Kerngedanken einige Thesen zu werkspezifischen Erzählstrategien begründen.

6.3.1 Inhaltliche Narreme

Ort

Während in *Der Rückzug* ein weitgehend realistischer Raumeindruck entsteht, weist Neo Rauchs Malerei *Neue Rollen* Brüche mit realistischen Raumkonzepten auf. Sehgewohnheiten werden jedoch erst auf den zweiten Blick irritiert, denn die meisten Bildelemente unterliegen einer gemeinsamen zentralperspektivischen Ausrichtung, sodass die drei Figurengruppen zunächst in einem gemeinsamen Innenraum situiert zu sein scheinen. Die Konstellationen an den Rändern des Bildes sind allerdings nur schwer mit gewöhnlichen Raumvorstellungen in Einklang zu bringen. Vergleicht man den oberen mit dem unteren Bildrand, wird deutlich, dass hier die Intimität eines Wohnzimmers mit der Öffentlichkeit einer Schaubühne kontrastiert.⁵⁹⁶ Die Szene scheint sich in einer Art Raum zu ereignen, der weder der Vorstellung eines klassischen Wohnzimmers noch der eines Bühnenraumes entspricht. In ähnlicher Weise kontrastieren linker und rechter Bildrand, denn links ist eine Innenraumsituation mit Durchsicht auf eine sonnige Grünanlage

⁵⁹⁶ Am unteren Bildrand findet sich eine Dekoration, wie man sie auf dem Mobiliar einer Wohnzimmereinrichtung vorfinden könnte und die auf dem vorderen Fenstersims noch fortgesetzt wird.

gegeben. Rechts wird das Geschehen nicht von einer weiteren Zimmerwand eingefasst, sondern von einer grauen, schattigen Außenwand. Ihr dunkler Farbton spricht von einbrechender Dämmerung oder einem aufziehenden Gewitter. Der deutlichste Hinweis auf die Tatsache, dass der Bildraum nicht natürlichen Gesetzmäßigkeiten folgt, findet sich aber zwischen Bühne und Tischgesellschaft. Hier faltet sich der Raum – einer dramatischen Geste gleich – zusammen, sodass die Zimmerwand wie ein Echo der Ereignisse am Tisch wirkt. Auch oberhalb der Drachenköpfe bricht die Szene unübersehbar aus einer realistischen Raumordnung aus, denn hier ist die Bildfläche allein in Farbflächen gegliedert, die keinerlei Raumtiefe vorstellbar machen. Darüber hinaus sind weitere, weniger offensichtliche Ungereimtheiten erkennbar. So enthält die zeltartige Konstruktion des Bühnenraumes eine perspektivische Verschiebung. Statt frontal auf das Bühnengeschehen zu schauen, wie durch die Ansicht des Bühnenportals suggeriert wird, blickt der Betrachter schräg in die Tiefe des Raumes hinein. Und auch die Teppichrolle zu Füßen der „bierselige[n] Burschenschaftler“ (HK2) ist derart dicht unterhalb des Fenstersimses platziert, dass der Wandbereich auf inkorrekte Weise verkürzt wirkt.

In den Bildtexten wird zudem spürbar, dass der in *Neue Rollen* gegebene Raumeindruck der Rezeption Widerstände bereitet, denn alle vier Autoren nehmen eine Klärung der Raumsituation vor, bevor sie andere Bildelemente betrachten. Brüderlein und Kunde benennen einen konkreten und damit vorstellbaren Ort. Sie bezeichnen ihn als „gute Stube“ und „sächsische Bürgerstube“ (MB) wie auch als bürgerlichen Innenraum, der sich unversehens zur zeltartigen Bühne weitert (HK2). Broeker vermeidet dagegen, den gemeinsamen Ort der drei Szenen näher zu charakterisieren und damit vorstellbar werden zu lassen. Stattdessen bemerkt er einleitend, Neo Rauch habe „nicht weniger als drei Handlungsorte implantiert“ (HB). An späterer Stelle des Bildtextes deutet er einen Zusammenhang zwischen diesen Handlungsorten an, indem er erklärt, einer der Männer am Tisch erhebe sein Glas in Richtung der Guillotine, Schauplatz eines ganz anderen Geschehens. Der Handlungsort wird von Broeker also nicht genauer benannt, aber im Sinne eines einzigen zusammenhängenden Raumes behandelt. Hofmann begreift die Raumsituation hingegen als ein Nebeneinander verschiedener Räume. Er weist zu Beginn darauf hin, *Neue Rollen* sei ein Beispiel für Rauchs mehrräumige Bilder. Im Weiteren fasst er die Arbeit noch genauer als „Simultanbild aus verschiedenen Handlungen“ (WH2) und als „Raumkonglomerat“ (WH2) – einer riesigen Attrappe gleich.

Anhand der Bildtexte lässt sich festhalten, dass das Bild selbst verschiedene Sichtweisen auf die räumliche Beschaffenheit der Szene zulässt. Der Blick auf das Bild lässt die großen Unterschiede in der Interpretation der Autoren nachvollziehbar werden. So macht beispielsweise der gemeinsame Fluchtpunkt eine räumliche Einheit vorstellbar. Und auch da, wo die Aktionsräume der verschiedenen Figurengruppen aneinandergrenzen, bereitet eine unspezifische orangebraune Fläche einen gemeinsamen Bodenbereich. Das an ganz verschiedenen Orten platzierte Wohnzimmerinventar hält das Verschiedene ebenfalls zusammen.⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Z. B. in Form der Tische und der Blumenvasen.

Andererseits wird gerade in der deutlichen Kontrastierung der Randbereiche eine räumliche Einheit deutlich infrage gestellt.

Der Ort des Geschehens zeigt sich in *Neue Rollen* damit als Leerstelle ausformuliert. Das Narrem Ort, das eine vorstellbare und miterlebte Welt mit konstituiert, muss demnach als unterbestimmt betrachtet werden, da allein durch das Bild keine eindeutige Raumvorstellung gegeben ist. Die Bildtexte betreffend wird aber zugleich deutlich, dass diese Leerstelle rezipientenseitig gefüllt werden kann, indem Widersprüche zu einem bruchlosen Raumgefüge nivelliert werden.

Zeit

Ebenso wie *Der Rückzug* wird auch *Neue Rollen* als monophasisches Einzelbild rezipiert. In Kundes, Brüderleins und Broekers Beitrag äußert sich dies allein daran, dass alle drei das Geschehen in einem zusammenhängenden Raum verorten. Zudem beschreiben sie die verschiedenen Protagonisten so, als wären sie in einem einzigen Handlungsmoment begriffen. Hofmann, der den Bildraum als Raumkonglomerat beschreibt, erklärt, das Bild sei ein „Simultanbild“ (WH2), womit er ebenfalls die Gleichzeitigkeit der Ereignisse voraussetzt.

Dem Eindruck eines zeitlichen Verlaufs, wie er sich auch in einem monophasischen Einzelbild entwickeln kann, wird in den Bildtexten kaum Ausdruck verliehen. So lassen sich lediglich in zwei Bildtexten Andeutungen eines Vorhers und Nachhers erkennen. Im Einzelnen bemerkt Harald Kunde am Ende seines Beitrages:

Die wissende Patina des Unabweisbaren hat nur den zylindertragenden Zauberer zum Verstummen gebracht; alle anderen aber bleiben verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens. (HK2)

Vergangenheit und Zukunft sind demnach mit den gleichen Rollenspielen ausgefüllt. Nur über die Reglosigkeit des „zylindertragenden Zauberer[s]“ (HK) wird eine minimale Änderung angedeutet, die den Handlungsverlauf allerdings nicht signifikant zu verändern scheint. So regt Kundes Gedanke gerade nicht die Vorstellung eines Vorhers und Nachhers an. Holger Broeker formuliert ebenfalls am Ende seines Bildtextes:

Es bleibt offen, ob die „neuen Rollen“, die es einzustudieren gilt, mehr verheißen (und erfüllen) als die Modelle von einst, deren Verfallsdatum sichtbar überschritten ist. (HB)

Vergangenes und Zukünftiges wird damit zwar als potenziell verschieden vorgestellt und eine zeitliche Progression im Grundsatz angelegt. Zugleich betont Broeker aber, dass aufgrund der Gegebenheiten des Bildes keine Mutmaßungen über die Fortentwicklung der Szene möglich seien: Es bleibt offen, ob die neuen Rollen mehr verheißen und erfüllen werden, es also eine Veränderung geben wird.

Das Bild selbst gibt keinen Hinweis darauf, dass sich die drei Szenen nacheinander ereignen. Insbesondere werden die Akteure nicht über verschiedene Aktionsräume hinweg wiederholt, was ein klares Indiz für den polyphasischen Bildtypus wäre. Hier gibt höchstens die Verschiedenartigkeit zu denken, mit der

die Figuren gekleidet sind, denn sie scheinen entweder mit Kostümen unterschiedlicher Jahrzehnte und Jahrhunderte ausstaffiert worden zu sein oder aber verschiedene historische Ereignisse abzubilden.⁵⁹⁸ Doch selbst wenn die Kostüme auf aufeinanderfolgende historische Ereignisse hinweisen sollten, wäre noch immer kein polyphasischer Bildtypus gegeben. Denn die starke Heterogenität des Gezeigten lässt, ähnlich wie in *Der Rückzug*, schwerlich die Vorstellung zu, dass hier verschiedene Momente eines einzelnen Ereignisses oder einer zusammenhängenden Figurenhandlung gezeigt werden.

Im Unterschied zu *Der Rückzug* deutet sich in einigen Bildbereichen ein fruchtbarer Moment an, indem nämlich der Anschein erweckt wird, das Geschehen spitzte sich auf einen unmittelbar bevorstehenden Wendepunkt zu. Besonders deutlich wird dies in der emotionalen Gebärde des stehenden Tischgesellschaften. Aber auch die züngelnde Schlingpflanze und die sich über der Tischgesellschaft zusammenballende Zimmerdecke sprechen von Spannung und Anspannung. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den Bildtitel, da dieser eine Differenz zu vergangenen, alten Rollen und Zuständen mitdenken lässt und damit den Gedanken des Wandels in die Bildvorstellung mit einbringt.

So lässt sich insgesamt festhalten, dass Zeitlichkeit in den Bildtexten in ähnlicher Weise auftritt wie in der Arbeit *Der Rückzug*. Die monophasische Sichtweise dominiert das Zeitverständnis des Bildgeschehens; prägnante rezipientenseitige Ergänzungen eines Vorhers und Nachhers sind nicht auszumachen. Allerdings enthält das Bild selbst Formulierungen, die das Szenario wie einen entscheidenden Wendepunkt wirken lassen und damit den Eindruck von Zeitlichkeit eigentlich befördern.

Anthropomorphe Wesen

Ähnlich wie in *Der Rückzug* sind auch in *Neue Rollen* eine Vielzahl menschlicher und gut zu unterscheidender Figuren erkennbar. In physiognomischer Hinsicht unterscheiden sich die Figuren deutlich, zudem werden sie durch die Gegenstände, mit denen sie hantieren, und durch ihre Kleidung zu unverwechselbaren Protagonisten. Im Unterschied zu *Der Rückzug* weist ihre Kleidung stets Kennzeichen auf, die ihre Rolle und Handlung plausibel machen und konkretisieren: Die Säbel schwingende Tischgesellschaft trägt Uniform, die junge Frau ein gewöhnliches Straßenkleid und die Protagonisten auf der Bühne sportliche Freizeitkleidung, wie um den Probencharakter der Szene zu betonen. Untereinander sind die Figuren somit nicht austauschbar.

Die Bildtexte zu *Neue Rollen* stellen die Figuren in das Zentrum der Darstellung, indem sie sie der Reihe nach vorstellen. Dabei lässt sich weniger eine individuelle Betrachtung einzelner Protagonisten ausmachen als eine Zusammenfassung in Gruppen.⁵⁹⁹ Auch die Identifikation der Figuren durch die Autoren weist weniger Unterschiede in der rezipientenseitigen Konkretisierung auf. Am deutlichsten zeigen sich Unterschiede in der

⁵⁹⁸ Denn die Figuren auf der Bühne tragen zeitgenössische Sportkleidung; das blassblaue Kleid der jungen Frau könnte dagegen aus den 1960er Jahren stammen, während die Tischgesellschaft Anzüge trägt, die dem späten 18. Jh. entstammen könnten.

⁵⁹⁹ So zum Beispiel als „bierselige Burschenschaftler“ (HK2) und „(Laien-)Schauspieler“ (HB).

Benennung der Figuren am Tisch, die sowohl als Anhänger einer Burschenschaft wie auch als fahrende Handwerksgesellen bezeichnet werden.

Bildstrategien, die eine prinzipielle Austauschbarkeit der Figuren und den Eindruck inhaltlicher Unbestimmtheit bewirken, wie in der Betrachtung von *Der Rückzug* erkennbar, scheinen in *Neue Rollen* zumindest nicht anhand dieses Narrems nachweisbar.⁶⁰⁰

Handlung

Im Vergleich zu *Der Rückzug* wird allein durch das im Bild Sichtbare eine Reihe von Unterschieden deutlich, die eine stärkere Gewichtung des Narrems nahelegen. Die meisten Figuren in *Neue Rollen* gehen ebenso wie in *Der Rückzug* klar sichtbar einer Tätigkeit nach, sodass Handlung in Form verschiedener äußerer Handlungen zu erkennen ist. Allerdings ist dieses Handeln völlig anders ins Bild gesetzt. So sind die meisten Figuren in einer betont dynamischen Körperhaltung dargestellt, was unübersehbar macht, dass sie einer Aktivität nachgehen. Zudem sind sie nicht in den ausschließlichen Umgang mit Gegenständen involviert, sondern vorwiegend in die Interaktion mit anderen Protagonisten. Auch am Blickkontakt, an der Körperbewegung und vereinzelt Körperkontakt ist erkennbar, dass einige Figuren auf die Interaktion mit anderen ausgerichtet sind. Besonders prägnant zeigt sich dieser Unterschied in den ausgestreckten Armen, die sich in jeder Figurengruppe wiederfinden. Denn das Zeigen stellt ein starkes Mittel dar, Kommunikation nonverbal auszudrücken. Zudem treten einige Figuren über die Gruppe hinaus in Kontakt zueinander, beispielsweise der Tischgeselle, der mit erhobenem Bierglas den Laienschauspielern zugestotert.⁶⁰¹ Die insgesamt wesentlich stärkere Gewichtung interaktiver Momente befördert den Eindruck eines gemeinsamen Handelns und lässt damit auch eine bildübergreifende Handlung vorstellbar werden. Allein die Verschiedenheit der Tätigkeiten und Erscheinungsbilder der Figuren scheint dieses gemeinsame Handeln infrage zu stellen. Eine deutlichere Ausprägung des Narrems äußert sich auch darin, dass die Aktivitäten der Figuren leichter rezipierbar sind. Ein Vergleich der Bildtexte konnte die weitgehend ähnlichen Konkretisierungen der Figurenhandlungen offenlegen, etwa als Proben eines Stückes auf der Bühne oder als Erklären eines Architekturmodells. Am deutlichsten traten Differenzen in den Beschreibungen der Tischgesellschaft hervor, deren Agieren sowohl als Zechen am Tisch (HB), als Proben eines Aufstandes (HK2) oder als Proben neuer Rollen (WH2) aufgefasst wurde.

Doch nicht nur das Narrem der äußeren Handlung, auch das der inneren Handlung erfährt eine deutlich andere Gewichtung, denn eine Vielzahl bildnerischer Mittel deutet auf eine lebendige Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren hin. So zeigen beispielsweise die dynamischen Gesten und Bewegungen, dass die

⁶⁰⁰ Werner Hofmann legt eine Realisierung trotz allem nahe, denn er bemerkt in seinem Beitrag: „Nun spätestens merken wir, dass hier vom Maler bestellte Hütchenspieler am Werk sind. Alles ist austauschbar, Einzeldinge ebenso wie Beziehungen.“ Vgl. WH2. Dabei könnte es sich um eine rezipientenseitige Ergänzung handeln, die aus einer Kenntnis des Gesamtwerkes heraus erfolgte. Denn in anderen Arbeiten Neo Rauchs kommt dieses Prinzip deutlich zum Tragen, wie anhand der Arbeit *Der Rückzug* bereits deutlich wurde.

⁶⁰¹ Genauer heißt es: „Der Dritte [Mann am Tisch] erhebt sein Glas in Richtung Guillotine.“ Vgl. HB.

Mehrheit der Figuren auch emotional involviert ist. Ihre Mimik spricht ebenfalls deutlich von innerer Handlung. Dass alle Tätigkeiten für sich betrachtet mit Alltagswissen identifiziert werden können, erleichtert zudem das Einfühlen in das Erleben der Figuren. Hingegen waren in *Der Rückzug* auch Tätigkeiten auszumachen, die befremdlich erscheinen, wie etwa das Inhalieren einer Pflanze oder das seltsam ausgeglichene Kräfteressen mit einem Bären. Der Bildtitel „Neue Rollen“ befördert die Imagination innerer Handlung ebenfalls, deutet er doch explizit auf die Wandlung von Vorstellungen, Einstellungen, Verhaltensweisen oder Gedankenmodellen – ein Motiv, das sich in den Bildtexten von Broeker und Kunde wiederfindet.⁶⁰²

Im Ganzen gesehen ist das Narrem der Handlung damit nicht nur wegen der Figurendarstellung selbst gegeben, vielmehr sind auch viele steigernde Momente nachweisbar, die sich in der Arbeit *Der Rückzug* nicht finden lassen. Die Verschiedenheit der Tätigkeiten erzeugt dennoch eine eklatante Differenz zur Erfahrungswelt des Betrachters und markiert damit eine Leerstelle, die der Ausprägung des Narrems entgegenwirkt.

6.3.2 Syntaktische Narreme

Wiederholung und Chronologie

Die vorliegenden Rezeptionen zu *Neue Rollen* ordnen das Bild übereinstimmend dem Bildtypus des monophasischen Einzelbildes zu. Zeitlichkeit ist damit also auf die sprachliche Fassung eines singulären Momentes ausgerichtet. So überrascht es wenig, dass die syntaktischen Narreme Wiederholung und Chronologie für das Verfassen der Bildtexte nicht relevant waren. Anhand des Bildes selbst scheint die von den Autoren angenommene Gleichzeitigkeit der Ereignisse ebenfalls nicht infrage gestellt. Denn weder das wiederholte Auftreten einzelner Figuren deutet eine andere Zeitstruktur an, noch sind andere Lesehilfen erkennbar, die ein mögliches Vorher und Nachher in die Bildrezeption einbringen könnten.

Teleologie und Kausalität

Tätigkeiten, denen die verschiedenen Figurengruppen nachgehen, werden in den Bildtexten nicht mit Handlungsmotivationen verknüpft. Überlegungen zu konkreten Zielsetzungen bleiben damit weitgehend ausgeklammert. Nur Broekers Beitrag stellt hier eine Ausnahme dar, denn in seiner abschließenden Bemerkung gibt er zu bedenken, dass die „neuen Rollen“ mehr verheißen könnten, als die alten. Er scheint damit eine Zielsetzung der Probenstunde auf der Bühne anzudeuten, nämlich neue Modelle verfügbar zu machen, die die obsolet gewordenen Modelle der Gegenwart in geeigneter Weise ersetzen können.

⁶⁰² So bezieht Kunde den im Titel impliziten Moment des Wandels indirekt in seine Überlegungen ein, und zwar indem er die Möglichkeit einer Weiterentwicklung etablierter Verhaltensweisen und Gedankenmodelle für die Figuren verneint: „[...] alle anderen aber bleiben verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens.“ Vgl. HK. Broeker lässt die Frage, ob ein solcher Wandel gelingen kann, dagegen offen, denn abschließend bemerkt er: „Es bleibt offen, ob die ‚neuen Rollen‘, die es einzustudieren gilt, mehr verheißen (und erfüllen) als die Modelle von einst, deren Verfallsdatum sichtbar überschritten ist.“ Vgl. HB.

Ebenso wenig sind in den Bildtexten Formulierungen erkennbar, die Kausalzusammenhänge anzeigen.

Broeker bemerkt zwar:

Der Dritte erhebt sein Glas in Richtung Guillotine. Denn im Hintergrund wird auf einer Bühne unter einem Zeltdach von drei in den Farben der Kokarde gekleideten (Laien-)Schauspielern vor der Kulisse einer hohen Bücherwand offenbar ein neues Stück geprobt [...]. (HB)

Der Bezug über die kausale Hauptsatzkonjunktion *denn* bleibt allerdings ohne nähere Erläuterung, sodass kein plausibler Zusammenhang zwischen beiden Bildteilen zutage tritt. Zwei der Autoren wenden sich sogar explizit gegen eine rezipientenseitige Konstruktion von Kausalzusammenhängen. Markus Brüderlein bemerkt zunächst im Vorfeld seiner Betrachtungen zu *Neue Rollen*:

Eine seltsame Welt oder besser „eigentümliche Welten“ sind es, die der Maler Neo Rauch in seinen figurativen Bildern mit virtuoser Fingerfertigkeit und eigensinnigem Farbempfinden inszeniert: [...] Aufstand [...] belehrt uns der Titel und gibt noch mehr Rätsel auf. [...] Wenn man in seinem eigenen, inneren Bildarchiv gräbt, um vergleichbare Bild-Konstellationen zu Rate zu ziehen, so stößt man auf die bruchstückhafte Dynamik von Träumen oder man denkt an die Erzählstruktur exzentrischer Comic-Geschichten. Sucht man nach Vergleichbarem in der Kunstgeschichte, so kommt einem die Alogik der Groteskenmalerei, wie sie Raffael im 16. Jahrhundert an die Wände der vatikanischen Schlafgemächer zauberte, in den Sinn. Man sucht in den Mehrfigurenbildern nach einem bedeutsamen Ereignis, das sie als Historien- oder Propagandabilder ausweisen.⁶⁰³

Bezüglich der Betrachtung von Neo Rauchs Arbeiten schlägt Brüderlein dann aber vor, sich von jener, auch kausalen Ergründung der Arbeiten zu verabschieden und Bilder wie beispielsweise *Neue Rollen* stattdessen „mit den staunenden Augen eines Kindes“ (MB) wahrzunehmen. Hofmann führt seine Gedanken zum Bild sogar zu der These hin: „Alles ist austauschbar, Einzeldinge ebenso wie Beziehungen. Gesicherter Besitz unserer Wahrnehmung ist nur das riesige Fenster.“ (WH2) Er verneint damit auch die Möglichkeit, sinnvolle Kausalbezüge in die Vorstellung vom Bild einzubringen.

Bildeigene Mittel, Kausalität und Teleologie Gestalt zu geben, sind begrenzt. Der Bildtitel *Neue Rollen* spricht nur bedingt Konzepte an, mit denen kausale oder teleologische Gedanken verbunden sind. Dabei ist gerade der Bildtitel ein wirksames Mittel, Vorstellungen in die Bildrezeption einzubringen, die aufgrund ihres Abstraktionsgrades nicht visuell formulierbar sind. *Neue Rollen* impliziert dagegen lediglich eine Differenz zu *alten* Rollen und könnte höchstens daran denken lassen, dass die neuen Rollen ein praktikabler Ersatz für nicht mehr tragfähige alte Rollen werden sollen.⁶⁰⁴ Aus welchem Grunde aber die alten Rollen obsolet geworden sind, lässt sich weder anhand des Bildes noch mithilfe des Bildtitels nachvollziehen.

Gesten und Bewegungen können im Zusammenspiel mit einem klar erkennbaren Skript Rezipienten veranlassen, kausale und teleologische Leerstellen eigenständig zu füllen. Obwohl die Figuren im Bild vielfach mit ausdrucksstarken Gesten am Bildgeschehen teilhaben, ergibt sich ein ähnlicher Befund wie in *Der Rückzug*.

⁶⁰³ Brüderlein 2006, S. 7.

⁶⁰⁴ Dieser Gedanke wurde von Holger Broeker in den Bildtext eingebracht. Vgl. dazu die Analyse des inhaltlichen Narrens Zeit im Kapitel 6.3.

Begründen lässt sich dies jedoch nicht wie in *Der Rückzug* mit der Widersprüchlichkeit, mit der sich die Ereignisse im Bild zum Bildtitel verhalten.⁶⁰⁵ Vielmehr produziert die Verschiedenheit der Tätigkeiten in den einzelnen Figurengruppen eine inhaltliche Unbestimmtheit, scheinen doch die Handlungen sowohl eine Lesart im Sinne neuer sozialer Rollen und Aufgaben zu legitimieren als auch im Sinne neuer Rollen eines Theaterstücks. Diese ungewöhnliche Gleichzeitigkeit der doch so verschiedenen Themen ist aber nicht ohne Weiteres auf der Grundlage von Alltagswissen zu verstehen. Mit anderen Worten: Es lässt sich den verschiedenen Handlungsskripten in *Neue Rollen* kein Skript zuordnen, das ihr gemeinsames Erscheinen erklären kann und eine eindeutige Vorstellung über Ursache und Zielsetzung impliziert.

Insgesamt wird damit deutlich, dass die Ausprägung der Narreme Kausalität und Teleologie nicht nur wegen der begrenzten medienspezifischen Möglichkeiten sehr gering ist. Auch lassen sich einige Konstellationen im Bildgefüge ausmachen, die der rezipientenseitigen Konstruktion von kausalen und teleologischen Bezügen zusätzliche Schwierigkeiten bereiten. Die hier vorgestellte Betrachtung der Narreme führt somit im Grundsatz zu dem gleichen Ergebnis wie in *Der Rückzug*, wenngleich gänzlich andere bildnerische Formulierungen den geringen Stellenwert nachvollziehbar machen, den die Narreme in den Bildtexten zu *Neue Rollen* innehaben.

Thematische Einheitsstiftung

Das Narrem der thematischen Einheitsstiftung dagegen wird wesentlich prominenter in den Bildtexten verhandelt, denn alle vier Bildtexte enthalten Überlegungen zu den Möglichkeiten einer thematischen Einheit. Dabei resultieren aus den jeweiligen Überlegungen höchst unterschiedliche Positionen, sowohl hinsichtlich der generellen Möglichkeit, ein bildübergreifendes Thema im Bild festmachen zu können, als auch in der Identifikation eines konkreten Themas. Brüderlein etwa weist darauf hin, dass es im Bild gerade keine thematische Einheit gebe, sondern Inhalte vielmehr unverbunden nebeneinander stünden wie beim Zappen durch die Kanäle des Fernsehprogrammes.⁶⁰⁶ Werner Hofmann vertritt eine ähnliche Position, denn er stellt infrage, dass sich den Bildelementen feste Bedeutungen und Beziehungen zuschreiben lassen. Stattdessen entpuppe sich das Raumkonglomerat

als riesige Attrappe, worauf schon ganz vorne die schräg aufgestellten Objekte hinweisen – Papprequisiten eines lächerlichen Verschönerungsdrangs. Auch die Gruppe am Fenster spielt in der total fikionalisierten Szene mit: Sie probt neue Rollen. (WH2)

Die verschiedenen Bildelemente verweisen nach Hofmann also nicht auf spezifische Inhalte, die von einem Bezug zu einem gemeinsamen Thema gekennzeichnet sind, sondern lediglich auf die Tatsache, dass sie Malerei

⁶⁰⁵ In *Der Rückzug* zeigte sich das vom Bildtitel aufgerufene Skript des Rückzuges durch das tatsächliche Geschehen im Bild konterkariert.

⁶⁰⁶ Genauer heißt es: „In Neue Rollen zappen wir durch die Welt wie durch die dreihundertneunundachtzig TV-Programme, die uns ein verkabelter Globus frei Haus liefert – auch bis in die abgelegenste sächsische Bürgerstube.“ Vgl. MB.

sind. Dagegen regt sowohl Kunde als auch Broekers Beitrag die Vorstellung eines bildübergreifenden Themas an. Kunde fasst das Szenario als „Lehrstück der *conditio humana*“ (HK2) auf, das das Katastrophische in Natur und Gesellschaft darstelle. Thematisch einheitsstiftend wirken demnach das Motiv des Katastrophischen und das der Ausweglosigkeit, denn alle Figuren, ausgenommen der Zauberer, „bleiben verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens“ (HK2). Broeker vertritt eine gänzlich andere Meinung, denn er fasst die verschiedenen Ereignisse der Szene als Einstudieren neuer Rollen zusammen.⁶⁰⁷

Das Bildthema wird von den Autoren also mit Blick auf den Bildtitel ebenso wie das im Bild Sichtbare betreffend ausformuliert. Kunde greift dabei ein Merkmal auf, dass sich in allen drei Aktionsräumen wiederfindet. Denn das „Katastrophische in Gesellschaft und Natur“ äußert sich beispielsweise in den geschwungenen Säbeln, der monströsen Guillotine und dem beschädigten kleinen Stelzenhaus – allesamt Motive von Gewalt und Zerstörung. Seine weitergehenden Überlegungen, nach denen die Figuren „verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens“ (HK2) bleiben, sprechen den Bildtitel und die Ausweglosigkeit an, die mit dem Katastrophischen verbunden ist. Holger Bröker formuliert das Bildthema ebenfalls unter Berücksichtigung des Bildtitels aus. Auch hierbei wirkt das Sichtbare mitbestimmend auf das Thema. Denn die eigentlich mehrdeutige Bezeichnung *Neue Rollen* konkretisiert Broeker anhand eines ausgewählten Bildbereichs, nämlich der Situation im Bildhintergrund, in dem eine Laienschauspielergruppe offenbar Theaterrollen probt. Ähnlich wie in *Der Rückzug* zeigen sich also deutliche Unterschiede zwischen den Ansätzen der Autoren.

Eine thematische Einheit scheint durch das Bild ebenfalls nicht eindeutig gegeben zu sein. Die Handlungen der Figuren stecken kein erkennbares, einheitliches Tätigkeitsfeld ab, und der Ort des Geschehens gibt keinen Aufschluss über ein gemeinsames Thema.⁶⁰⁸ Zudem impliziert der Bildtitel kein Skript, das sich leicht mit dem im Bild Sichtbaren identifizieren ließe. Betrachtet man jedoch die drei Aktionsräume für sich, zeigt sich ein anderes Bild. Nun deuten die verschiedenen Figurenhandlungen klar auf ein gemeinsames Motiv, etwa auf das Einstudieren eines Stückes, das Zechen an einem Tisch oder die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn. Und auch die unmittelbare Umgebung scheint sich diesen Motiven anzuschließen. Genauer gesagt wird die Bildfläche wandelbarer Untergrund für die Vorstellung eines Präsentationsraumes, Bühnenraumes, eines Wohnzimmers oder Gastraumes. Erst im Vergleich der Aktionsräume fällt auf, dass es kaum mehr Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Aktionen der Figuren gibt, was auch daraus

⁶⁰⁷ Zwar könnte sich seine Äußerung allein auf das Bühnengeschehen im Hintergrund beziehen, sodass das Narrem in seinem Beitrag vollständig ausgeklammert bliebe. Sein Hinweis, dass die Modelle von einst sichtbar überschritten seien, gibt aber Anlass zu der Vermutung, dass Broeker auf das Architekturmodell im Vordergrund rekurriert und einen inhaltlichen Bezug zum Bühnengeschehen herstellt.

⁶⁰⁸ Vgl. dazu die Überlegungen zu den Möglichkeiten einer visuellen Ausprägung des Narrems thematische Einheitsstiftung im Kapitel 5.3.

ersichtlich wird, dass über die jeweiligen Bildbereiche hinweg keine Wiederholungen themenspezifischer Bilddetails gegeben sind.⁶⁰⁹

Die Aktionsräume scheinen bei alledem verschiedene Bedeutungen des Bildtitels abzubilden, werden mit ihm doch gleichermaßen neue soziale Rollen und Aufgaben wie auch neue Rollen eines Stückes angesprochen. In diesem Sinne wären im Bild verschiedene Facetten der Wortbedeutung *Neue Rollen* dargestellt und eine Konstruktion weiterer inhaltlicher Bezüge möglich, denkt man beispielsweise daran, dass Theater mitunter gesellschaftliche Zustände beschreibt, sie kritisiert und zu Veränderung aufruft.

Obwohl also auf den ersten Blick kein bildübergreifendes Thema in klarer und eindeutiger Weise realisiert scheint, stellt eine Reihe von bildimmanenten Formulierungen eine formale Nähe zwischen verschiedenen Bildbereichen her und suggeriert damit auch einen gemeinsamen inhaltlichen Bezugspunkt. In dieser Hinsicht fallen zunächst diejenigen Gegenstände ins Auge, die über die Bildfläche hinweg wiederholt werden. So tauchen gleich drei Blumenvasen mit etwas spärlich wirkendem Blumenschmuck an drei Orten auf; sie dekorieren das Fenstersims in der linken Bildhälfte, den vereinzelt stehenden Tisch am rechten Bildrand und die graue Bildfläche der unteren Bildkante. Auch Tische sind mehrfach im Bild platziert, und zwar sowohl nahe dem linken und rechten Bildrand als auch in der Mitte als Träger des Architekturmodells. Die drei Fenster, die links und rechts die Wände durchbrechen, wirken ebenfalls wie ein Gegengewicht zu den extremen Unterschieden im Bild.

Auch in kompositorischer Hinsicht ist das Bild so angelegt, dass der Eindruck eines zusammenhängenden Bildgefüges evoziert wird, etwa durch die Wiederholung auffälliger Formen. So spiegelt sich die dominante schwarze Vertikale, die der stehende Mann am linken Bildrand formuliert, in der Guillotine wider. Auch in der Horizontalen sind derartige Doppelungen auffälliger Bildelemente zu beobachten, denn die gebückte Frau im Vordergrund wie auch der auf der Guillotine sitzende Schauspieler zeigen mit waagrecht ausgestrecktem Arm in Richtung des linken Bildrandes, an dem sich die Tischgesellschaft aufhält. Die über kontrastreiche Farben betonte Architektur des Stelzenhauses wiederholt sich in größerem Maßstab in der Architektur des Bühnenraumes.

Das auf kompositorischer Ebene angelegte Zusammenspiel der Bildbereiche wird auch mithilfe verschiedener Führungslinien gestützt, die den über die Bildfläche wandernden Blick immer wieder auf den gleichen Bildbereich lenken. So nimmt beispielsweise die Pflanze, die das Architekturmodell zu verschlingen scheint, gleichzeitig Bezug auf die Versammlung am Tisch, indem sie sich kraftvoll in ihre Richtung aufrichtet. Und auch der heruntergebrochene Zaun, die Pappaufsteller im Vordergrund, die Säbel und nicht zuletzt die ausgestreckten Arme von Schauspieler und Mutter weisen in diese Richtung. Damit lässt sich anhand der

⁶⁰⁹ So findet sich beispielsweise das themenspezifische Bühnendetail des Probenzettels nicht im Bildbereich der Tischgesellschaft wieder, sodass diese eben nicht als Schauspieler ausgewiesen wird und ein gemeinsamer Kontext als Schauspielprobe möglich und augenfällig wäre.

Komposition eine Verknüpfung der Ereignisse auf der Bühne und am Architekturmodell mit dem Geschehen am Tisch erkennen.

In der formalen Gestaltung der Arbeit zeigt sich dieserart ein deutlicher Unterschied zu *Der Rückzug*, denn dort konnte die Vereinzelung der Akteure auch auf kompositorischer Ebene nachvollzogen werden. Eine Zusammenhangsbildung erfolgt in *Der Rückzug* hingegen über den sehr intentional wirkenden Umgang mit der Form des Kreuzes und den Primärfarben Gelb, Rot und Blau, was der Vermutung Raum gibt, eine verschlüsselte Bildsprache grundierte das Bild und legitimierte einen inhaltlichen Zusammenhang der ungleichen Bildelemente.

Der Eindruck der Rätselhaftigkeit könnte sich jedoch auch bei der Rezeption des Bildes *Neue Rollen* einstellen, wenngleich nicht angesichts des Umgangs mit singulären Formen und den Primärfarben, sondern im Hinblick auf die Art, wie einzelne Bilddetails zur Gesamtszene arrangiert sind. So lässt sich das Geschehen nicht nur in drei Aktionsräume strukturieren. Es sind auch einige auffallende Bildelemente in dreifacher Ausführung feststellbar, etwa die Blumenvasen, die Pappaufsteller, die Kerzen des Kerzenhalters links unten, die Säbel und die Tische. Auch „alogische Miniaturen“ sind bei genauerem Hinsehen zu entdecken. Die Blumenvase rechts scheint eher einem Verdauungsorgan zu ähneln, das Windrad des Papphauses ist deutlich zu groß, um sich drehen zu können, und auch die Körperhaltung des Jungen gibt Rätsel auf, denn sein energischer, schneller Schritt scheint vor den Aufbauten unmittelbar vor ihm gar nicht haltmachen zu wollen. Sogar die Lichtverhältnisse im Bild reihen sich in die versteckten Sonderbarkeiten des Bildes ein, denn die scharfen Schatten am unteren Bildrand lassen sich kaum einer gemeinsamen Lichtquelle zurechnen. Insgesamt tritt damit eine Reihe von Formationen zutage, die durch die Vielzahl ihrer rätselhaften Bezüge zum Gesamtbild eine versteckte thematische Einheit vorgeben, ohne sie indes zu konkretisieren. Und nicht zuletzt legt die Komposition die Integration des Ungleichen in ein bildübergreifendes Thema nahe.

Tellability

Sucht man nun abschließend nach Formulierungen, die die Erzählwürdigkeit des Szenarios herausstellen, lassen sich einerseits Äußerungen ausmachen, die schlicht diejenigen Ereignisse des Bildes nachvollziehen, die per se schon als erzählwürdig gelten müssen.⁶¹⁰ Andererseits werden Bemühungen der Autoren erkennbar, die Erzählwürdigkeit des Bildes durch eigene Imaginationen zu steigern. Auf Letzteres sei nun zuerst eingegangen.

Brüderlein unterstreicht die Erzählwürdigkeit des Bildes, indem er die Bildrezeption mit der Rezeption von Attraktionen und Ereignissen eines Jahrmarktes gleichsetzt. Der Bilderfahrung wird folglich nicht nur der Charakter des Unterhaltensamen, sondern sogar der des Sensationellen zugeordnet, wird in Jahrmarktständen

⁶¹⁰ So stellen das Säbelschwingen, die Zerstörung des Architekturmodells und die dominante, an gewaltsame Auseinandersetzungen erinnernde Guillotine Bildelemente dar, in denen Bedrohung, Gewalt und Kampf angesprochen werden und die somit eher Erinnerungen an außergewöhnliche, erzählwürdige Ereignisse wachrufen.

doch mitunter Außergewöhnliches, sich jenseits der Norm Befindliches zur Schau gestellt. Entsprechend fordert Brüderlein seine Leser auf, das Bild mit den „stauenden Augen eines Kindes“ (MB) wahrzunehmen.

Weniger auf vordergründige Sensation ausgerichtet ist Kundes Versuch, die Erzählwürdigkeit des Bildes zu steigern. Er postuliert eine maßgebliche Bedeutung der Bildaussage für die Lebenswelt der Betrachter, indem er das Bild als „Lehrstück der *conditio humana*“ (HK2) vorstellt. Diesem Gedanken verleiht Kunde noch zusätzliches Gewicht, indem er das Szenario als Ausdruck eines fundamentalen Konfliktes fasst, genauer: als Visualisierung des Katastrophischen. In diesem Sinne kondensiert das Bild die Lebenswelt seiner Rezipienten in dramatischer Weise mit dem Ziel, sie intellektuell wie emotional zu involvieren. Die Erzählwürdigkeit zeigt sich an dieser Textstelle noch zusätzlich gesteigert, da hier das Katastrophische, welches sämtliche Lebensumstände zu beherrschen behauptet, mit einer kleinen, unscheinbaren Geste kontrastiert: dem Verstummen des zylindertragenden Zauberers.⁶¹¹

Der Gedanke des Katastrophischen findet sich erneut in Broekers Bildtext. Seinen Ausgangspunkt nimmt das Motiv in der dramatischen und ausführlichen Beschreibung des Architekturmodells, denn Broeker sieht hier eine Naturkatastrophe über das Modellhaus hereingebrochen, schätzt den Schaden als irreversibel ein und schließt gleichzeitig jedwede Rettung aus. Die Momente Hoffnungslosigkeit und Katastrophe klingen ein weiteres Mal in seiner abschließenden Bemerkung an, in der er erklärt, dass auch die neuen Modelle möglicherweise kaum mehr verheißen und erfüllen werden als die alten.

Hofmann verfolgt eine gänzlich andere Strategie, Erzählwürdigkeit zu steigern, denn er verzichtet auf die Identifikation sensationeller oder dramatischer Bildgedanken. Stattdessen versucht er, die Aufmerksamkeit seiner Leser zu erregen, indem er eine signifikante Wende in die Darstellung seiner Bildrezeption einbringt, indem er das Sichtbare nicht mehr – wie zu erwarten – sukzessive nachvollzieht, sondern das gesamte Bildgefüge zur Requisite und zur malerischen Fiktion erklärt. Dieser rhetorische Kunstgriff wird dann aber so vorgetragen, dass auch hier das Bemühen um Sensation anklingt: „Das Raumkonglomerat entpuppt sich als riesige Attrappe.“ (WH2)

Wie zu Beginn angedeutet, spiegelt sich die Erzählwürdigkeit, die die Texte dem Szenario unterstellen, auch im Bild wider. Damit zeigt sich mit Blick auf die Ausprägung des Narrems in *Der Rückzug* ein klarer Unterschied, denn dort wurde eine eklatante Differenz zwischen der Spannung, den die Bildtexte zu evozieren suchten, spürbar und der ruhigen Bewegungslosigkeit, in der die meisten Figuren verharren. *Neue Rollen* bietet im Unterschied dazu eine Reihe von zentral ins Bild gesetzten Motiven an, die selbst schon erzählwürdig sind, so etwa Waffen, Mordinstrumente und Zerstörung. Diese Bildelemente – Ausdruck von Gewalt und Bedrohung – markieren die Ereignisse als Normbruch und finden sich mitunter in entsprechend bildreichen Formulierungen in den Bildtexten. Darüber hinaus stützt die Komposition die Ausprägung des Narrems, und

⁶¹¹ Genauer heißt es: „Die wissende Patina des Unabweisbaren hat nur den zylindertragenden Zauberer zum Verstummen gebracht; alle anderen aber bleiben verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens.“ Vgl. HK2.

zwar durch die zahlreichen Diagonalen, die das Bildgeschehen im Vordergrund dominieren und den Blick energisch durch das Szenario führen.⁶¹²

Obwohl sich damit deutliche Unterschiede im Umgang mit dem Narrem zeigen, sind auch vergleichbare Mittel, Erzählwürdigkeit zu betonen, erkennbar, zum Beispiel in der auffallenden Heterogenität der Bildbereiche und in der bereits genannten Bildstrategie, Rätselhaftigkeit und Konstruiertheit zu suggerieren.

6.3.3 Qualitative Narreme

Hinsichtlich der Ausprägung der qualitativen Narreme ergeben sich weitgehend die gleichen Befunde wie in der Betrachtung von *Der Rückzug*. Denn die Ausprägung von Darstellungsqualität und Erlebnisqualität betreffend sind Merkmale ausschlaggebend, die nicht die spezifische Figuration des Bildes anbelangen, sondern solche, die beiden Arbeiten gemein sind. So handelt es sich bei *Neue Rollen* ebenfalls um eine großformatige, figürliche Malerei, sodass das Narrem der Darstellungsqualität realisiert wird. Zudem ist die Arbeit Gegenstand des kunsthistorischen Diskurses, das Narrem Erlebnisqualität also durch die kommunikative Dimension der Arbeit erfüllt. Weiterhin ist das Narrem Tellability in Bild und Text nachweisbar, was als Steigerung der Erlebnisqualität der Arbeit gewertet werden muss.

Allein im Hinblick auf den Grad der Sinndimension, die die Arbeit anbietet, deutet sich ein Unterschied an. So sind die syntaktischen Narreme Kausalität und Teleologie bei *Neue Rollen* ebenfalls nicht realisiert. Auch hat die narrative Analyse offenlegen können, dass das Narrem der thematischen Einheitsstiftung in den vorliegenden Bildtexten etwas geringer ausgeprägt ist als bei dem Bildbeispiel *Der Rückzug*. Denn zwei der Autoren verzichten darauf, ein bildübergreifendes Thema in die Bildvorstellung der Leser einzubringen. Insgesamt sind damit weniger Bemühungen der Autoren erkennbar, einer Bilderfahrung entgegenzuwirken, die durch Sinnlosigkeit und Kontingenz gekennzeichnet ist.

⁶¹² Das Bühnengeschehen im Hintergrund ist demgegenüber kontrastreich abgesetzt, denn hier dominiert eine helle, ruhige Atmosphäre, die von Horizontalen und Vertikalen geprägt ist.

7. Interview (2006)

7.1 Das Bild

Vier lebensgroße, männliche Figuren zeigt die großflächige Ölgemälde *Interview* (Abb. 33) aus dem Jahr 2006. Die Männer befinden sich in einem hell erleuchteten Innenraum, der in der linken Bildhälfte von einer großen Fensterfront abgeschlossen wird. Sie gewährt Durchsicht in eine unbeleuchtete Grünanlage, was sich am unteren Rahmenschenkel des Fensters andeutet. Der rechte Teil des Innenraums weitet sich nach hinten in einen Wohnbereich. Ein Durchgang deutet hier einen weiteren Raum an. Insgesamt ist der von privater Atmosphäre geprägte Innenraum bestückt mit diversen Utensilien und Artefakten, die sich über den Boden verteilen oder an der Wand hängen. Im Vordergrund des Raumes gruppieren sich die vier Männer um zwei große, helle Polstersessel.

Lang ausgestreckt und in völlig erschlaffter Körperhaltung hängt ein bärtiger junger Mann über dem linken der beiden Sessel. Der gepflegt wirkende Herr trägt einen rostroten Anzug und ein rosafarbenes Hemd unter einem ebenfalls rostroten Pullunder. Trotz seiner geschlossenen Augen wirkt er nicht gänzlich leblos, denn seine Gesichtszüge scheinen schmerzvoll verzerrt. Dicht hinter ihm steht ein weiterer, kräftig gebauter Mann in moosgrüner Strickjacke und einem rostbraunen Hemd, das mit auffälligen blauen und hellrosa Sprenkeln gemustert ist. Sein sicherer Stand, sein angewinkeltes Knie und die gerade Statur lassen ihn kraftvoll und bestimmt wirken. Den kraftlosen Körper seines Vordermannes scheint er sicher zu halten; er stützt dessen Kopf mit seiner rechten Hand, den linken Arm hebt er in die Waagerechte. Trotz dieser kraftvollen Geste neigt auch der zweite Mann den Kopf zur Brust und hält die Augen geschlossen. Sein Gesicht ist, im Unterschied zu den übrigen drei Männern, rostrot konturiert.

Den beiden gegenüber, und etwas schräg nach hinten versetzt, nehmen die beiden anderen Männer eine spiegelbildliche Pose ein. Der eine hängt, ebenfalls lang ausgestreckt, über dem rechten Polstersessel. Sein Kopf scheint wie im Schlaf zur Brust gesenkt. Farbspuren übersähen seine weiße Malerhose. Unter seiner Strickjacke in dunklem Blau wölben sich ein graues Hemd und sein Bauch hervor. In seiner rechten Hand hält er einen Pinsel. Hinter ihm steht ein großer, kräftiger Bursche, gleichfalls mit einer weißen Malerhose und einem rostroten Pullover bekleidet. Sein Haar trägt er lang und lockig, dabei schaut er grimmig in die Ferne. Ähnlich wie im Fall des Figurenpaares gegenüber greift auch er nach dem Sitzenden vor ihm, zieht dessen Arm allerdings hoch in die Senkrechte. Mit der anderen Hand umfasst er jedoch den rechten Arm, in dessen Hand der Pinsel gehalten wird, während er den Kopf des sitzenden Malers achtlos herabhängend lässt.

Überschnitten wird die Gruppe nur von zwei Objekten, die vor den Sesseln am Boden abgelegt sind. Ein Bücherstapel türmt sich neben dem linken Sessel auf, vor dem rechten Sessel befindet sich ein sonderbares, rosa gepanzertes Tier, das entfernt an ein Gürteltier erinnert. Wie bei einem Tiermodell scheint es auf einem hölzernen Träger montiert zu sein. Den Raum zwischen den Sesseln und dem Tier füllt eine hellblaue Wasseroberfläche aus. Eine kleine Brandungswelle erzeugt Schaumkronen, wo sie auf das Gürteltier trifft. Der Fußboden hinter der linken Sitzgelegenheit ist gleichfalls mit einigen kleineren Gegenständen bestückt, darunter ein Teller mit drei rostroten Äpfeln, ein Aufnahmegerät mit Mikrofon und ein kleiner Hocker mit gelbem Deckel, auf dem ein dunkelbraunes, wulstiges Objekt lagert.

Abgeschlossen wird der linke Bildbereich mit einer weißen Zimmerwand am äußeren Bildrand, die sich – perspektivisch inkorrekt – aus der verlängerten Fensterfront heraus nach unten zieht. Kurz über dem Boden ist ein kleines, abstraktes Bild an ihr angebracht. Sie zeigt rechteckige, sich überlappende Farbfelder in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Auch im übrigen Raum finden sich Kunstobjekte. So ragt eine mannshohe, turmartig arrangierte Farbmasse hinter dem linken Sessel hervor. Es sind vorwiegend weiße Farbwulste, die von vereinzelt violetten Farbnasen durchbrochen werden. In der rechten oberen Bildecke hängt ein großes sternartiges Objekt herab, größtenteils angeschnitten durch den Bildrand und ohne dass eine Aufhängung zu erahnen wäre; das Gebilde berührt fast die Schulter des stehenden Mannes. Die langen, spitz zulaufenden weißen, gelben und violetten Sternearme sind mit schwarzen Kabeln versehen. Im Hintergrund ist ein schlichter kleiner Kasten am Boden abgelegt. Auf seiner Frontseite findet sich eine fast identische Farbfeldmalerei wie vorne am linken Bildrand. In dem Kasten steckt ein wurmartiges Objekt, das in Richtung der Sitzenden im Vordergrund zeigt. Ein kleines Bücherregal schließt den Bereich zum Durchgang ab.

Das gesamte Bildinventar – das Mobiliar, die diversen Gegenstände und die anwesenden menschlichen Figuren – werden von einer Innenraumarchitektur umschlossen. In der Gesamtsicht ergibt sich allerdings keine einheitliche Zentralperspektive. Verschiedene Raumteile grenzen vielmehr perspektivisch falsch aneinander. So geht die Fensterdurchsicht in der Bildmitte nahtlos in eine Zimmerwand über, die sich nach hinten verjüngt. Der obere Rahmenschenkel mündet in das sternartige Objekt an der Decke. Links deutet die Durchsicht einen bewachsenen Außenbereich an, der in tiefe Dunkelheit gehüllt ist. Nur einzelne, durch das Zimmerlicht erleuchtete Gräser konturieren die Finsternis. Links oben wird das Dunkel durch abstrakte Farbformationen durchbrochen, die wie Aufkleber an der Scheibe zu haften scheinen. Auch der Durchgang im Hintergrund markiert einen unbestimmten Ausblick in einen Nebenraum, da hier lediglich eine helle, graue Fläche den Türrahmen ausfüllt.

7.2 Die Bildtexte

Auch in die erzähltheoretische Analyse zu *Interview* fließen vier Bildtexte unterschiedlicher Autoren ein. Zwei Beiträge wurden im Rahmen der Ausstellung *Neo Rauch. Der Zeitraum*⁶¹³ im Jahre 2006 veröffentlicht. Im dazu herausgegebenen Ausstellungskatalog⁶¹⁴ findet sich als einziger Textbeitrag der Essay *Vertrautheit verweht ...*⁶¹⁵ von Rudji Bergmann, in dem lose zusammengebrachte Gedanken und Bildeindrücke zu einzelnen Werken der Ausstellung vorgestellt werden, so auch zu der Arbeit *Interview*. Darüber hinaus hat Celia Isabel Gaissert mit *Gewalt im Blick. Der ‚Zeitraum‘-Zyklus von Neo Rauch*⁶¹⁶ einen gleichermaßen essayistischen Aufsatz zu dieser Ausstellung veröffentlicht, in dem sie einzelne Arbeiten wie *Interview* sprachlich fasst. Zudem verhandelt sie hier die Bedeutung der Begriffe *Zeit* und *Raum* für das Werk und zeichnet die Motive der Gewalt im Werk nach. Einen jüngeren Beitrag enthält die Publikation *Neo Rauch*⁶¹⁷ des Museums Frieder Burda aus dem Jahre 2011. Es handelt sich um einen Sammelband, der nicht nur die im Rahmen der Ausstellung *Neo Rauch*⁶¹⁸ gezeigten Werke vorstellt, sondern auch eine Reihe von Aufsätzen enthält, die verschiedene Zugänge zum Werk anbieten. In *Die Entstellung der Welt. Neo Rauch mit Sigmund Freud*⁶¹⁹ entwickelt Rose-Maria Gropp anhand der Arbeit *Interview* Überlegungen zur Bildwelt Neo Rauchs, die sie vor allem durch Verfehlung und Hoffnungslosigkeit charakterisiert sieht. Des Weiteren erörtert sie Sigmund Freuds Überlegungen zur Traumarbeit mit Blick auf Neo Rauchs Bildsprache. Zuletzt findet sich ein Beitrag im bereits erwähnten Hörbuch *Kunst zum Hören. Neo Rauch*⁶²⁰. Hier stellt Elke Linda Buchholz dem Hörer das Bild *Interview* als eine von fünfundzwanzig Arbeiten vor.⁶²¹

Anders als bei den Bildbeispielen *Der Rückzug* und *Neue Rollen* ist in den Bildtexten zu *Interview* keine klare Strukturierung in Bildbereiche auszumachen. Die nachfolgende Darstellung der Bildtextinhalte wird zunächst beleuchten, in welcher Form die Darstellung der vier männlichen Figuren in die Bildtexte Eingang gefunden hat. Wie sich bereits im Vorfeld gezeigt hat, werden die Männer in allen vier Bildtexten sowohl als Figurenpaar, als Vierergruppe und als singuläre Protagonisten verhandelt. Die Aufarbeitung ihrer Darstellung richtet sich daher zunächst auf jede einzelne Figur, damit eine differenzierte und vollständige Sicht auf ihre

⁶¹³ *Neo Rauch – Der Zeitraum*, Galerie EIGEN + ART, Leipzig, 9. September bis 22. Dezember 2006.

⁶¹⁴ Galerie EIGEN + ART 2006.

⁶¹⁵ Bergmann 2006. Der Beitrag ist ohne Angabe von Seitenzahlen. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit den Initialen RB gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁶¹⁶ Gaissert 2006. Bezug zum Bild vgl. S. 8. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit CG gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁶¹⁷ Stiftung Frieder Burda/Spies 2011.

⁶¹⁸ *Neo Rauch*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 28. Mai bis 18. September 2011.

⁶¹⁹ Gropp 2011. Bezug zum Bild vgl. S. 150 und S. 152-154. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit RG gekennzeichnet. Enthalten im Anhang dieser Arbeit.

⁶²⁰ Stiftung Frieder Burda 2011. Bereits verwendet im Kapitel 5.

⁶²¹ Buchholz 2011a. Diese sprachliche Fassung des Bildes wird im Folgenden mit ELB2 gekennzeichnet. Als Transkription enthalten im Anhang dieser Arbeit.

jeweilige sprachliche Fassung in den Bildtexten gewährleistet ist.⁶²² Auf dieser Grundlage soll darauf die sprachliche Bearbeitung der Figurenkonstellationen im Gesamten erläutert werden. Im Anschluss daran werden schließlich alle weiteren Bildelemente vorgestellt, die in den Bildtexten berücksichtigt wurden.⁶²³

7.2.1 „Journalist“⁶²⁴

Ein Mann in einem gleichmäßig rot gefärbten Anzug hängt lang ausgestreckt über einem Polstersessel. Sein Körper bildet dabei eine prominente Diagonale genau in der Bildmitte im Vordergrund. So überrascht es nicht, dass alle vier Autoren diese Figur aufgreifen und vor allem deren Körperhaltung betrachten. Sie wird nicht nur übereinstimmend als bemerkenswert herausgestellt, sondern auch in ähnlicher Weise charakterisiert. So beschreibt Buchholz den Körper als leblos hängend,⁶²⁵ wie auch Bergmann eine „mehr liegende als sitzende Gestalt“ (RB) erkennt. Analog bezeichnen Gaissert und Gropp die Figur als „darnieder liegen[d]“ (CG) und in unnatürlicher Position auf einem Sesseln lagernd (RG). Insgesamt wird hiermit die Differenz zu der Körperhaltung eines Sitzenden betont. Auch der Körperkontakt mit dem dicht hinter der liegenden Person stehenden Mann wird, mit Ausnahme von Celina Gaisserts Beitrag, in allen Bildtexten erwähnt.

Beide Aspekte werden weiter konkretisiert. Die unnatürliche Körperhaltung wird von allen Autoren als Indiz einer geistigen Ohnmacht gewertet. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass dieser Ohnmacht sehr unterschiedliche Ursachen zugeschrieben werden. So sieht Buchholz in der Körperhaltung der Figur einen Ausdruck der Manipulation durch den hinter ihr stehenden Mann.⁶²⁶ Eine ähnliche Position wird in Gropps Beitrag erkennbar, auch wenn sie diese nur als mögliche Sichtweise vorstellt. Sie bemerkt:

Diese Griffe, harmlos vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten [...]. Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach? (RG)

Bergmann legt dagegen nahe, dass alle vier Figuren einer unsichtbaren Kraft ausgeliefert seien und daher „[n]iemand noch Herr der Lage“ (RB). Die Ohnmacht des Mannes im roten Anzug wird im Folgenden sogar als Form der Machtausübung durch den Maler selbst und nicht als Manipulation durch den Stehenden begriffen.

⁶²² Stellenweise werden sich daher Gedanken wiederholen, denn die Betrachtung der jeweiligen Figur wird auch auf Aussagen zu den Figurenpaaren und der Gesamtgruppe aufbauen.

⁶²³ Aus Gründen der Darstellbarkeit werden einige wenige Bildelemente ausgeklammert, da die Beiträge der Autoren zu reduziert scheinen, um eine eigenständige Betrachtung fundieren zu können. Im Einzelnen wird daher die Apfelschale im Abschnitt *Mikrofon* behandelt, die „schwarzgrüne Verwundung des Betreuers“ (CG) im Abschnitt *Betreuer*. Die Bemerkung Gropps, „Endlich fliegt manches oben durch den befremdlichen Prospekt vor schwarzen Gevierten, künstlichen Früchtchen gleich, die sich über den Ernst der Lage lustig machen“, muss gänzlich ausgeklammert bleiben, da sie sich keinem der hier betrachteten Bilddetails zuordnen lässt. Vgl. RG.

⁶²⁴ CG.

⁶²⁵ Einleitend bemerkt sie: „Zwei Männer hängen leblos, mit geschlossenen Augen auf heruntergekommenen Polstersesseln [...]“ Vgl. ELB2.

⁶²⁶ Vgl. ebd., Buchholz ergänzt: „[...] wehrlose und willenlose Opfer in den Händen der beiden hinter ihnen stehenden Protagonisten.“ Vgl. ELB2.

Denn Bergmann sieht hier die Mediendistanzierung Rauchs verbildlicht: Der Maler habe den Interviewer mit malerischen Mitteln außer Gefecht gesetzt.⁶²⁷ Der Gedanke, die Ohnmacht des Mannes in Zusammenhang mit der Kunstproduktion zu bringen, findet sich auch bei Gaissert wieder, wird hier aber im Bildgeschehen selbst situiert: Beide Sitzenden seien mit der Beschäftigung eines Mischwesens aus Skulptur und Malerei überfordert.

Entsprechend wird auch die Bedeutung des Körperkontaktes zwischen Stehendem und Sitzendem unterschiedlich ausgeführt. Gaissert charakterisiert die Haltung des Stehenden als unterstützend, denn der Liegende werde in seiner Überforderung durch das Kunstwerk von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut. Buchholz und Gropp sehen den liegenden Mann dagegen dem gewaltsamen Handgriff ausgeliefert, während Bergmann keine Überlegungen zur Beziehung zwischen den Männern anstellt.

Damit wird deutlich, dass Situation und Lage des Mannes als ungewöhnlich begriffen werden, was sich auch anhand weiterer Überlegungen in den Bildtexten zeigt. So lassen Bergmann und Gaissert das durch den Bildtitel angesprochene Skript eines Interviews in ihre Bildtexte einfließen, und zwar dadurch, dass sie auf die visualisierte Differenz zur Situation eines Standardinterviews hinweisen. Indem sie trotz offensichtlicher Ungereimtheiten dem Liegenden die sehr spezifische Rolle eines Interviewers (RB) oder auch Journalisten (CG) zuschreiben, betonen sie das Ungewöhnliche der Situation. Das am Boden liegende Aufnahmegerät, das unmittelbar unter der rechten herabhängenden Hand zu sehen ist, scheint diese Lesart zu stützen, da es wie aus der erschlafften Hand des Liegenden zu Boden gefallen wirkt. Die anderen beiden Autoren beschränken sich in der Rollenzuschreibung auf das rein Sichtbare und fassen die Figur als „Sitzenden“ (ELB2) und als „umgesunkenen Bärtigen“ (RG). Mithin zeigt sich im Vergleich der Bildtexte, dass die Rolle des Liegenden für verschiedene Rezeptionen und Grade der Konkretisierung offen ist.

Aber auch anhand der Assoziationen der Autoren Buchholz und Gropp mit dem Bildtypus der Pièta wird deutlich, dass die Darstellung des Mannes als ungewöhnlich und sogar künstlich vorgestellt wird.⁶²⁸ Denn damit geben sie der Figurenkonstellation den Anschein einer Inszenierung. Bei Gropp kehrt der Gedanke der Künstlichkeit in der Körperhaltung der Figuren an anderer Stelle wieder, so etwa in der Überlegung, man könne Marionetten imaginieren, „bloß dass ihre Fäden sichtbar fehlen“ (RG). Die Erscheinung der Figur selbst stützt

⁶²⁷ Konkret äußert Bergmann die Vermutung, dass es sich bei der Gestalt um das „Synonym des Interviewers [handele], den der mediendistanzierte Maler (Rauch) außer Gefecht gesetzt“ habe. Vgl. RB.

⁶²⁸ Gaissert bemerkt etwa: „In den Gesten und Körperhaltungen der Figuren sind Anleihen aus der Kunstgeschichte zu spüren, etwa von Darstellungen der Kreuzabnahme Christi und der Pietà.“ Vgl. CG. Gropp formuliert dagegen: „Während seine Gestalt [die des linken Sitzenden] sich von den Füßen her bereits auflöst, vermittelt sein Partner starre Indolenz: Dass allein durch die theatralische Imitation noch kein Heilsgeschehen in die Welt kommt, das buchstabiert diese gleichgültige ‚Pietà‘ in ihren schmutzigen Komplementärfarben Rot und Grün vor.“ Vgl. RG.

hierbei den Gedanken der Verfremdung durch die auffällige Farbgebung ihrer Kleidung – ein bemerkenswertes Detail, das von drei Autoren aufgegriffen wird.⁶²⁹

7.2.2 „Betreuer“⁶³⁰

Vor dem tiefen Schwarz des Fensterdurchblickes erscheint der im Mittelgrund Stehende mit grüner Jacke und rötlicher Gesichtskontur kontrastreich ausgearbeitet – vielleicht weil ihm eine besondere Bedeutung zukommt? Ein vergleichender Blick auf die Bildtexte legt jedoch das Gegenteil nahe. Denn hier wird die Figur von immerhin drei Autoren mit dem Stehenden am rechten Bildrand zusammengefasst, statt individuell betrachtet zu werden. Meist ist einleitend die Rede von den „beiden [...] agierenden Protagonisten“ (ELB2) und von zwei stehenden Männern,⁶³¹ die aufgrund der körperlichen Berührungen als mit den beiden Sitzenden verbunden gesehen werden.⁶³² Lediglich Gaissert stellt figurespezifische Überlegungen an, bezeichnet sie den Stehenden doch explizit als Mann mit den Zügen Rauchs, der den Journalisten betreue und dessen Gesicht ebenfalls vom Interview gezeichnet zu sein scheine.⁶³³

Auch wenn der hinter dem Journalisten stehende Mann in der Beschreibung des Figurenpaares der sich gegenüberstehenden Männer überwiegend nur indirekt sprachlich gefasst wird, stellen einige der Autoren daran anschließend weiterführende Überlegungen an. Dabei wird dem Bezug zum Sitzenden, der den Stehenden so deutlich überschneidet, zentrale Bedeutung beigemessen: Drei der Autoren lassen die körperliche Verbindung der zwei ausdrücklich in ihre Bildtexte einfließen. Bei Buchholz findet sich dieser Gedanke nur angedeutet, denn sie formuliert doppeldeutig „wehrlose und willenlose Opfer in den Händen der hinter ihnen agierenden Protagonisten“ (ELB2). Bergmann und Gropp führen ihn dagegen explizit aus, indem etwa Bergmann bemerkt: „Zwei stehende Männer halten Arm, Kopf und Hände von zwei sitzenden Männern“

⁶²⁹ So erklärt Buchholz: „Der linke trägt einen eleganten, roten Anzug.“ Vgl. ELB2. Bergmann fragt hingegen: „Wer ist der im elegantem Rot gekleidete Herr [...]?“ und Gropp stellt fest: „Vis-à-vis hängt der bärtige Mann im Sessel wie ein toter Christus, gewandet in einem Anzug von der Farbe gestockten Blutes.“ Vgl. RB und RG.

⁶³⁰ CG.

⁶³¹ Bergmann erklärt dagegen: „Zwei stehende Männer halten Arm, Kopf und Hände von zwei sitzenden Männern.“ Vgl. RB. Bei Gropp heißt es ähnlich: „Aber zu sehen sind körperliche Berührungen, die zwei stehende Männer an zwei anderen vornehmen.“ Vgl. RG.

⁶³² Buchholz erwähnt den Stehenden wie folgt: „Die Stehenden manipulieren die schlaffen Körper der beiden Sitzenden wie Marionettenspieler.“ Bergmann fasst die Figurenpaare noch ausdrücklicher anhand des Moments der körperlichen Berührungen zusammen: „Zwei stehende Männer halten Arm, Kopf, Hände von zwei sitzenden Männern.“ In ähnlicher Weise findet es bei Gropp: „Aber zu sehen sind körperliche Berührungen, die zwei stehende Männer an zwei anderen vornehmen, die in unnatürlichen Positionen auf Sesseln lagern.“ Vgl. ELB2, RB und RG.

⁶³³ Sie arbeitet die Figur vergleichsweise ausführlich auf, indem sie erklärt: „Der Journalist, dessen Bewußtseinszustand unklar ist, da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben hat, indem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen, wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint. Was von weitem wie eine schwarzgrüne Verwundung des Betreuers erscheint, ist nur Schattenwirkung von dem Auftritt von Fluginsekten, die schon den Kopf auf dem Bild ‚Ungeheuer‘ wie Einfälle umschwirren.“ Vgl. CG.

(RB), was er an späterer Stelle noch einmal wiederholt,⁶³⁴ wie auch Groppe den Bezug zum Sitzenden sehr ausführlich behandelt.⁶³⁵

Diese Verbundenheit wird über das Sichtbare hinaus weiter spezifiziert. So bemerkt Buchholz: „Die Stehenden manipulieren die schlaffen Körper der beiden Sitzenden wie Marionettenspieler“ (ELB2), während Bergmann „Freudianische Szenen auf der Couch“ (RB) verwirklicht sieht.⁶³⁶ Die Präsenz des Stehenden wird auch von Gaissert als Hilfestellung aufgefasst, denn sie sieht den Sitzenden „von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut“ (CG). Eine enge Verbindung, die indes nicht positiv gewertet wird, ist auch bei Groppe nachweisbar. Hier wird der Griff des Stehenden als das Erpressen von Geständnissen gesehen und die Figurenkonstellation als Abwandlung eines Vesperbildes begriffen, das jedoch kein Heilsgeschehen in die Welt bringe: Mit der Figurengruppe sei vielmehr eine „gleichgültige ‚Pietà‘ in ihren schmutzigen Komplementärfarben Rot und Grün“ (RG) gegeben.

Die Zusammensicht der beiden Figuren in der linken Bildhälfte äußert sich auch in der starken Kontrastierung ihrer beider Handlungsfähigkeit. Denn im Unterschied zum Sitzenden wird der Mann in grüner Strickjacke als agierende Figur wahrgenommen. Buchholz bezeichnet den Stehenden als „agierende[n] Protagonist[en]“ (ELB2). Bergmann lässt die Handlungsfähigkeit dieser Figur nur indirekt in seinen Bildtext einfließen. Er ordnet ihr schlicht das Halten als Tätigkeit zu.⁶³⁷ An späterer Stelle fragt er zudem: „In welchen Handlungen hat man die Männer gestört [sic].“ (RB) Auch Gaisserts Beitrag lässt eine aktive Rolle des Stehenden erkennen, da dieser den Sitzenden betreue. Bei Groppe findet sich der Gedanke sogar dramatisch gesteigert, denn sie stellt nicht allein die Berührungen der Figuren vor, sondern deutet sie als Handgreiflichkeiten; sie erwägt die Möglichkeit, dass hier Geständnisse erpresst werden.

Im Hinblick auf die Figur selbst muss diese Kontrastierung mit der Ohnmacht der sitzenden Figur allerdings überraschen. Der auffallend kräftige Körperbau und die aufrechte wie unbewegte Körperhaltung könnten genauso Ruhe, Abwarten oder Selbstversunkenheit ausdrücken. Unterstützt wird der Ausdruck des Innehaltens über den gesenkten Kopf und die geschlossenen Augen. Die Bildtexte klammern die Bewegungslosigkeit der Figur allerdings nicht völlig aus, behauptet doch Groppe eine starre Indolenz des Stehenden wie auch Bergmann die vier Figuren in Tiefschlaf versunken sieht.⁶³⁸

Neben Gemeinsamkeiten in der Sichtweise der Autoren zeigen sich in der weiteren Konkretisierung der Figur gleichermaßen Unterschiede. Insbesondere in Bezug auf die Auslegung ihrer Handlungsmotive sind

⁶³⁴ Genauer bemerkt Bergmann an späterer Stelle: „[...] wer hält ihm Kopf und Hand. [sic]“ Vgl. RB.

⁶³⁵ Vgl. dazu die Überlegungen zum Bilddetail *Journalist* in dieser Arbeit.

⁶³⁶ Denn Bergmanns Bemerkung kann als Anspielung auf den intensiven Austausch zwischen Patient und Therapeut verstanden werden.

⁶³⁷ Dies zeigt sich vor allem an einem Vergleich mit der Beschreibung des Sitzenden. So wird dem Betreuer klar ein Verb zugeordnet, denn dieser „hält ihm Kopf und Hand“, während der Sitzende über die Beschreibung seines Äußeren aufgegriffen wird. Dieser wird als „in Rot gekleide[t]“ und als „mehr liegende als sitzende Gestalt“ vorgestellt. Vgl. RB.

⁶³⁸ So heißt es im Einzelnen bei Bergmann: „Aber wer versetzte die anderen in den Tiefschlaf?“, und bei Groppe: „Während seine Gestalt sich von den Füßen her bereits auflöst, vermittelt sein Partner starre Indolenz [...]“ Vgl. RB und RG.

starke Differenzen zu erkennen. Einerseits wird ihre Motivation als betreuend und beschützend erkannt (CG), andererseits als manipulierend und Gewalt ausübend (ELB2; RG).⁶³⁹ Demgemäß wird die Rolle der Figur positiv oder negativ bewertet. Die Figur selbst betreffend ist diese Ambivalenz nachvollziehbar, ist hier doch ein Ausdruck der Unentschiedenheit auszumachen, der eine inhaltliche Öffnung legitimiert. Erkennbar wird dies beispielsweise an der neutralen Mimik. Und auch das Halten von Kopf und Hand des Sitzenden, dessen Körperhaltung sich dadurch verändert, ist nicht zwingend als gewaltsamer Eingriff zu identifizieren, da keine unangenehmen oder schmerzhaften Folgen für die Körperhaltung ersichtlich sind, auch wenn sich der Oberkörper zur Bildmitte hin öffnet und damit eine klare Gegenbewegung zur Kopfhaltung des Mannes entsteht.

Im Unterschied zum liegenden Partner werden Details, die eine Verfremdung der stehenden Figur andeuten oder gar belegen, in den Bildtexten nicht thematisiert. Gleichwohl wird auch hier der rote Farbton verwendet, der schon den Anzug des Liegenden monochrom durchfärbt, nun allerdings dem Gesicht Kontur gibt und das auffällig gemusterte Hemd grundiert. Die Farbigkeit wirkt auch in anderer Hinsicht wenig zufällig, ohne dass diese Setzungen Anlass zur Behandlung in den Bildtexten gegeben hätten. So fällt etwa das Grün der Strickjacke als einzigem Bildelement dieses Farbtönen ins Auge, vor allem weil es aufgrund der scharfen Kontrastierung mit dem durch die Fenster sichtbaren Dunkel hervorgehoben wird. Der Musterung des Hemdes könnte ebenfalls eine Bedeutung zugeschrieben werden, denn sie zieht sich wie Farbsprenkel über das Hemd. Einen deutlichen Widerstand gegen eine realitätsnahe Sicht auf die Figur leisten die dunklen Farbflecken, die das Gesicht des Mannes überlagern. Sie werden einzig von Gaissert aufgegriffen und als Referenz zu einer früheren Arbeit von Rauch verstanden, in der der Künstler von Einfällen umschwirrt werde.⁶⁴⁰

Insgesamt wird von allen Autoren ein starker Bezug zu dem vor dem stehenden Mann platzierten Journalisten hergestellt. Dieser Bezug wird dabei sehr unterschiedlich ausgelegt, ohne dass sich Widersprüche zu den konkreten bildnerischen Konstellationen ergeben. So zeigt sich generell eine im Bild angelegte Offenheit für verschiedene Rezeptionen. Die Künstlichkeit der Figur ist jedoch weniger prominent in den Bildtexten verarbeitet als in den Betrachtungen des Liegenden, und das, obwohl sie sich mindestens in der Farbgebung des Gesichtes eindeutig manifestiert.

⁶³⁹ Gaissert beschreibt die Motivation des Mannes positiv: „Der Journalist [...] wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut“ (CG). Buchholz und Gropp legen hingegen eher negative Handlungsmotive nahe: „Die Stehenden manipulieren die schlaffen Körper der beiden Sitzenden“ (ELB2) respektive „Diese Griffe [der stehenden Männer], harmlos vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten; ein Fluidum des Unheimlichen umgibt sie, in dem das an sich Vertraute in ein schier Gewalttätiges kippt“ (RG).

⁶⁴⁰ Im Einzelnen formuliert Gaissert: „[...] wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint. Was von weitem wie eine schwarzgrüne Verwundung des Betreuers erscheint, ist nur Schattenwirkung von dem Auftritt von Fluginsekten, die schon den Kopf auf dem Bild ‚Ungeheuer‘ wie Einfälle umschwirren.“ Vgl. CG. Sie bezieht sich damit auf die Arbeit *Ungeheuer* (Abb. 98), ein Selbstportrait des Malers.

7.2.3 „Maler“⁶⁴¹

Ähnlich wie für die Figur des „Betreuers“ (CG) wird die rechts sitzende Figur mit der ihr gegenüberstehenden sprachlich zusammengefasst. Beide werden etwa von Buchholz als wehrlose Opfer vorgestellt und ihre schlaffen Körper als von den Stehenden manipuliert. Wie bereits dargelegt, beschreiben auch Gaissert und Gropp die Männer als gleichermaßen darniederliegend (CG) und in unnatürlicher Position auf Sesseln lagernd (RG). Lediglich Bergmann sieht hier schlicht einen „rechts Sitzende[n]“ (RB).

Eine spezifischere Betrachtung seiner Pose findet sich nur bei Gropp. Sie sieht hier eine Figur gegeben, die im „adipös missgestalteten Leib“ (RG) hingesackt ist. Auch den Eingriff des Stehenden in die Körperhaltung des Mannes konturiert sie genauer. Dabei charakterisiert sie die Berührungen zwischen Stehendem und Sitzendem eher als gewaltsamen Eingriff, denn der Stehende hält in Gropps Augen nicht einfach den Arm des Malers, sondern hebt an ihm und reißt ihn sogar fühllos hoch.⁶⁴² Damit wird die Möglichkeit eindeutig ausgeklammert, den Stehenden als unterstützenden Betreuer oder Therapeuten zu verstehen. Bei Betrachtung des Bildes ist das eine nachvollziehbare Rezeption, denn der Arm des Malers ist stark nach oben gezogen, während die andere Hand des stehenden Mannes nicht den auf die Brust herabgesunkenen Kopf stützt, sondern auf dem rechten Oberarm des Sitzenden abgelegt liegt.

Hiermit zeichnet sich zugleich ein deutlicher Unterschied zwischen dem linken und dem rechten Figurenpaar ab, ein Unterschied, der von keinem der Autoren ausdifferenziert wird. Sie betonen lediglich die Gemeinsamkeiten.⁶⁴³ Ein Vergleich der Körperhaltungen zwischen linkem und rechtem Figurenpaar bringt aber deutliche Kontraste zwischen den Figurenpaaren zum Vorschein, was zu weitergehenden Narrativierungen anregen könnte. Beispielsweise wird rechts der Arm bis in die Senkrechte gezogen, sodass die schlaffe Hand in Richtung der sternförmigen Formation unter der Decke zeigt. Der Arm des Stehenden ruht auf dem herabhängenden Arm mit Pinsel in der Hand, wie um die Bewegungen des Mannes zu kontrollieren. Eine fürsorgliche Haltung ist hier nicht zu erkennen, zumal der Kopf sich selbst überlassen auf die Brust gesunken ist. Dagegen wird der Kopf des linken Sitzenden festgehalten, wie auch der Gesichtsausdruck des linken Stehenden kontemplativ und ruhig wirkt, ohne Anschein von Anstrengung und Aggression. Doch das rechte Handgelenk des Sitzenden wird hier ebenfalls fest umschlossen, möglicherweise, um Gewalt gegenüber

⁶⁴¹ ELB2.

⁶⁴² Genauer heißt es bei Gropp: „[...] eine massige Gestalt voller Ingrim, hebt an dessen linkem Arm“, und: „Der fühllos hochgerissene Arm des Erschlafften in der rechten Gruppe ist eine mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe.“ Vgl. RG.

⁶⁴³ Dies zeigt sich anhand der folgenden Äußerungen. Buchholz bemerkt, „Zwei Männer hängen leblos“, und formuliert außerdem, „die schlaffen Körper der beiden Sitzenden“ und „die beiden Opfer“. Vgl. ELB2. Bergmann spricht ebenfalls von „zwei sitzenden Männern“, Gaissert von „zwei darnieder liegenden Gesprächspartner[n]“ und Gropp von körperlichen Berührungen, „die zwei stehende Männer an zwei anderen vornehmen“. Vgl. RB, CG und RG.

zukünftigen Handlungen des Mannes ausüben zu können. Ebenso wäre aber eine tiefe geistige Verbundenheit denkbar und der ergriffene rechte Arm als Hilfestellung zu lesen.⁶⁴⁴

Insgesamt äußert sich damit in der Betrachtung des am rechten Bildrand Sitzenden eine deutlichere Passung zwischen dem Bild selbst und der Auffassung, die Figur sei Marionette und ein Opfer von Manipulation.⁶⁴⁵ Dies schlägt sich auch in den Bildtexten nieder. Zwar wird dem linken Paar von Buchholz und Gropp ebenfalls eine solche Beziehung zugeschrieben, anhand des Beitrages von Gaissert zeigt sich aber, dass auch andere Vorstellungen zum Verhältnis der beiden links sitzenden Männer ohne Widerspruch zum Sichtbaren denkbar sind.⁶⁴⁶

Die Betrachtung der am rechten Bildrand sitzenden Figur ist jedoch nicht nur in die Beschreibungen der beiden Figurenpaare integriert. Vielmehr wird der „Maler“ (ELB2) auch ganz individuell sprachlich gefasst. Dabei werden vornehmlich die Attribute, mit der die Figur ausgestattet ist, verwendet, um ihr eine spezifische Figurenrolle zuzuweisen. Im Einzelnen wertet Buchholz die farbbekleckste Hose der Figur wie auch den Pinsel in ihrer rechten Hand als eindeutigen Hinweis auf die Profession des Mannes.⁶⁴⁷ Dieser Gedanke zeigt sich noch dadurch betont, dass sie zugleich konstatiert, sein Gegenüber trage einen roten Anzug, und keine Überlegungen hinsichtlich dessen Profession anstellt.⁶⁴⁸ Auch Bergmann weist auf die besondere Möglichkeit hin, der Figur über ihre Attribute eine klare Rolle zuzuschreiben, indem er bemerkt:

... der rechts Sitzende wird mit seiner farbverschmierten Hose der Künstler sein, den man sich als zentrale Figur auch auf den anderen Leinwänden imaginieren kann. Wer mögen die restlichen Personen sein? (RB)

Der hier geäußerte Gedanke führt sogar noch weiter, deutet Bergmann doch mit seiner Formulierung an, dass es sich hier um ein Selbstbild des Künstlers handeln könnte.

⁶⁴⁴ Wie von Gaissert nahegelegt wird: „Der Journalist [...] wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint.“ Vgl. CG.

⁶⁴⁵ Genauer binden vor allem Buchholz und Gropp diesen Gedanken in ihre Bildtexte ein. So spricht Buchholz von „willenlose[n] Opfer[n]“ und „Marionettenspieler[n]“. Gropp erklärt: „Die beiden Männer rechts scheinen mit einer Art Wiederbelebungsritual beschäftigt, der eine ist im adipös missgestalteten Leib hingesackt, der andere, eine massige Gestalt voller Ingrim, hebt an dessen linkem Arm.“ An späterer Stelle heißt es: „Der fühllos hochgerissene Arm des Erschlafften in der rechten Gruppe ist eine mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe.“ Vgl. ELB2 und RG. Die anderen beiden Autoren spezifizieren die Beziehung zwischen den Männern nicht genauer.

⁶⁴⁶ Gropp formuliert für beide stehenden Figuren: „Diese Griffe [...] erscheinen als Handgreiflichkeiten“; Buchholz sieht zudem in beiden sitzenden Männern „willenlose Opfer in den Händen der beiden hinter ihnen agierenden Protagonisten“. Vgl. ELB2 und RG. Gaissert begreift die Beziehung des linken Figurenpaares dagegen völlig anders, sieht sie doch hier den liegenden Journalisten vom Stehenden betreut: „Der Journalist, dessen Bewußtseinszustand [sic] unklar ist, da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben hat, indem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen, wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint.“ Vgl. CG.

⁶⁴⁷ Wörtlich heißt es bei Buchholz: „Schauen wir uns die beiden Opfer genauer an. Der linke trägt einen eleganten, roten Anzug. Den rechten hingegen weist seine farbbekleckste Hose als Maler aus. In der erschlafften Hand hält er einen Pinsel als Signum seiner Profession.“ Vgl. ELB2.

⁶⁴⁸ Gaissert und Bergmann sehen im heruntergefallenen Mikro ein Indiz für die Profession des Mannes.

Ebenso identifiziert Gaissert die Figur als Maler,⁶⁴⁹ was mit Blick auf den gesamten Bildtext insofern bemerkenswert ist, als sie im linken Stehenden einen Betreuer mit den Zügen Rauchs erkennt. Lediglich Gropp klammert die Attribute der Figur in ihrem Beitrag aus, obwohl sie die Frage, wie einzelne Objekte und Attribute den Bildsinn mitbestimmen, ausführlich beleuchtet.⁶⁵⁰ Die farbverschmierte Hose des Mannes, eines der ausschlaggebenden Indizien in den Bildtexten, wird durchweg als Alleinstellungsmerkmal gehandelt. Dies wirft bei näherer Betrachtung Fragen auf, denn immerhin tragen die beiden stehenden Männer ganz ähnliche helle Hosen wie der Sitzende. Unerwähnt bleibt auch die Farbgebung der Figur. Setzt man diese aber ins Verhältnis zu der Farbgebung der drei anderen Figuren, fällt auf, dass es sich bei dem „Maler“ um die einzige Figur handelt, bei der der rostrote Farbton weder für die Kleidung noch für Gesicht und Haare verwendet wurde. Lediglich der Farbton des Pinsels könnte hier eine Anleihe darstellen. Im Ganzen betrachtet geht die Konkretisierung der Figur deutlich über die des „Betreuers“ hinaus, da sie nicht nur als Element eines Figurenpaares gehandelt, sondern kohärent zu ihrer visuellen Darstellung individualisiert wird.

7.2.4 „massige Gestalt voller Ingrim“⁶⁵¹

Die Betrachtung der vierten Figur erfolgt in den Bildtexten in Form einer gemeinsamen Betrachtung mit dem Stehenden links sowie im Rahmen eines Vergleichs mit dem linken Figuren paar, wie bereits dargelegt. Darüber hinaus gibt nur Gropps ausführlicher Beitrag nähere Einblicke in die spezifische Gestaltung der Figur. Sie beschreibt den Mann als „massige Gestalt voller Ingrim“ (RG). Des Weiteren sieht sie die Möglichkeit gegeben, dass die beiden Männer am rechten Bildrand „mit einer Art Wiederbelebungsritual beschäftigt“ (RG) seien und es sich um eine „mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe“ (RG) handele. Damit bezieht Gropp eine Position, die klar über das rein Sichtbare hinausgeht und eine Narrativierung des Bildgeschehens darstellt. Mit Blick auf den kraftvoll oder auch rücksichtslos hochgezogenen Arm, der der in sich zusammengesunkenen Figur einen Ausdruck hilfloser Dynamik verleiht, kann ihr Gedanke aber nachvollzogen werden.

Im Übrigen lässt die Figur eine Reihe auffälliger Details erkennen, die in den Bildtexten unerwähnt bleiben. So wiederholt sich hier beispielsweise die Farbe des Anzuges und des Hemdes, die für den lang ausgestreckten linken Mann mehrfach hervorgehoben wurde. Ferner handelt es sich um die einzige Figur, deren Augen geöffnet sind, und zwar derart, dass sie mit festem Blick entschlossen in die Ferne zu schauen

⁶⁴⁹ Konkret formuliert sie: „In das ‚Das Interview‘ hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner, leicht an Mikrofon und Malerhose zu erkennen, offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert.“ Vgl. CG.

⁶⁵⁰ So führt sie aus: „Dass allein durch die theatralische Imitation noch kein Heilsgeschehen in die Welt kommt, das buchstabiert diese gleichgültige ‚Pietà‘ in ihren schmutzigen Komplementärfarben Rot und Grün vor. Selbst die Accessoires arbeiten mit, liegt da nicht links am Boden etwas wie ein Mikrofon, brüchig verbunden mit einem schwarzen Kästchen? So sahen noch vor nicht allzu langer Zeit Aufnahmegeräte aus, die jedoch längst ausgedient haben. Und wuchert nicht neben einem mickrigen Büchergestell, das allen Bildungsanspruch durch Lektüre lächerlich machen kann, aus einem streng ornamentierten Kasten ein gekrümmter Knüppel. Er ruft zweideutig unschöne missbräuchliche Vorgänge auf.“ Vgl. RG.

⁶⁵¹ RG.

scheint. Auch sonst legt ein Vergleich mit den anderen Figuren des Bildes eine sehr dynamische Körperhaltung offen, die keine Ohnmacht oder Kontemplation ausdrückt, sondern an weitere Schritte denken lässt. Darüber hinaus ist die Figur auffallend dicht unterhalb des von der Decke hängenden Sterns positioniert, was sich als Anspielung auf den Erfolg Neo Rauchs lesen ließe.⁶⁵² Die Gegebenheiten des Bildes erlauben insgesamt also eine weitere Ausdifferenzierung der Figurenrolle.

7.2.5 Die bildtextliche Verarbeitung der Figuren in der Gesamtsicht

Anders als in den Bildtexten zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug* fällt auf, dass in der Betrachtung der vier Männer häufig auch Zusammenhänge zwischen ihnen hergestellt werden. So werden Gemeinsamkeiten der sich gegenüberstehenden und -sitzenden Männer betont wie auch Parallelen zwischen linkem und rechtem Figurenpaar benannt. Derlei „bildraumübergreifende“ Querbezüge waren in den Bildtexten zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug* kaum nachzuweisen.

Dabei werden nicht alle vier Männer in gleicher Weise differenziert dargestellt. Vielmehr sind ausführlichere Auseinandersetzungen vor allem für die beiden Männer nachweisbar, die über den beiden Polstersesseln hängen. Und obwohl es sich hierbei um jeweils sehr spezifische Sinnzuschreibungen der Autoren handelt, sind keine relevanten Unterschiede zwischen den verschiedenen Bildtexten auszumachen. Die Männer werden gleichermaßen als Journalist und als Maler vorgestellt.⁶⁵³ Damit wird deutlich, dass die Autoren in der Betrachtung der Hauptakteure stark an dem im Bild Sichtbaren orientiert bleiben, und zwar an den Bildelementen „Pinsel“ und „Mikrofon“, die sich den beiden Männern leicht zuordnen lassen.⁶⁵⁴ Die Stehenden werden dagegen wesentlich allgemeiner gefasst.⁶⁵⁵ Sie sind im Unterschied zu den beiden „Gesprächspartnern“ (CG) auch nicht mit aussagekräftigen Attributen ausgestattet. Versuche, die Figuren dennoch konkreter zu benennen, richten sich streng am Sichtbaren, insbesondere an der Körperhaltung der beiden Männer.⁶⁵⁶

⁶⁵² Vgl. dazu Abschnitt *Neonleuchtskulptur*.

⁶⁵³ Sofern den Figuren eine spezifische Figurenrolle zugeschrieben wird, werden sie übereinstimmend als Journalist und Maler behandelt. Im Einzelnen wird die Figur, die über dem rechten Polstersessel hängt, von Buchholz, Bergmann und Gaissert als Maler und Künstler spezifiziert, die ihr gegenüberstehende von Bergmann und Gaissert als Interviewer und Journalist. In allen anderen Fällen werden den beiden Figuren keine spezifischeren Figurenrollen zugeschrieben.

⁶⁵⁴ Das Mikrofon muss jedoch nicht zwingend der links sitzenden Figur zugerechnet werden, wie auch anhand Bergmanns vorsichtiger Formulierung deutlich wird: „Doch vermutlich ist die mehr liegende als sitzende Gestalt Synonym des Interviewers [...]. Ein auf dem Boden liegendes Mikrofon nebst Aufnahmegeräte ermöglicht eine solche Deutung.“ Vgl. RB. Im Vergleich zu der bildtextuellen Verarbeitung der Figuren in *Neue Rollen* und *Der Rückzug* kann hier lediglich die Figur des Malers als ähnlich stark konkretisiert gewertet werden. Vgl. dazu auch die ausführlicheren Überlegungen im Abschnitt *anthropomorphe Wesen* des Kapitels 7.3 dieser Arbeit.

⁶⁵⁵ Ausnahmen bilden nur die Bildtexte von Gaissert und Gropp. Der links Stehende wird von Gaissert als Betreuer näher gefasst, der rechts Stehende von Gropp genauer charakterisiert: „Die beiden Männer rechts scheinen mit einer Art Wiederbelebungsritual beschäftigt, der eine ist im adipös missgestalteten Leib hingesackt, der andere, eine massige Gestalt voller Ingrim, hebt an dessen linkem Arm.“ Vgl. CG und RG.

⁶⁵⁶ Nähere Erläuterungen finden sich im Abschnitt *anthropomorphe Wesen* des Kapitels 7.3 dieser Arbeit.

Überlegungen in den Bildtexten zu den verschiedenen Figurenrollen bleiben also insgesamt weitgehend an der Darstellung selbst orientiert. Gleichwohl enthalten die Bildtexte auch Gedanken, die deutlich über das Sichtbare hinausgehen. Dabei zielen die Autoren nicht darauf, die jeweilige Figurenrolle oder ihr Aussehen auszudifferenzieren, sondern darauf, Ursachen und Zielsetzungen ihrer Tätigkeiten einzugrenzen.⁶⁵⁷ Sinnzuschreibungen erfolgen diesbezüglich dann nicht mehr für einzelne Figuren, sondern für die Figurenpaare. Beispielsweise wird den Stehenden mehrfach das gleiche Handlungsmotiv zugeordnet, wohingegen für die Sitzenden die gleiche Ursache für ihre Ohnmacht angenommen wird.

Neben einer Auseinandersetzung mit den vier im Bildraum positionierten Männern werden auch die zahlreichen Gegenstände und Kunstobjekte textuell verarbeitet, vor allem die in der Bildmitte zu sehende Plastik, das am Boden liegende Mikrofon und das rosa gefärbte Panzertier im rechten Vordergrund.

7.2.6 „monströse Plastik“⁶⁵⁸

Ein ungegenständliches Objekt – genau in der Bildmitte positioniert – wird in allen vier Bildtexten erwähnt. Dabei wird ihm aufgrund seiner Zentrierung eine besondere Rolle für das Bildganze zugeschrieben.⁶⁵⁹ Ein Vergleich der Bildtexte offenbart aber zunächst sehr unterschiedliche und mitunter vage Bezeichnungen für diese Formation, wenngleich alle Autoren sie als Produkt künstlerischen Schaffens einordnen. Bei Buchholz etwa ist von einem Element aus dem Sammelsurium der Kunstverweise, mit dem der Bildraum ausgestattet sei, die Rede.⁶⁶⁰ Alle anderen Autoren nehmen eine bemerkenswerte Konkretisierung des Objektes vor, indem sie es übereinstimmend als Hybrid charakterisieren. Im Einzelnen sieht Bergmann hier ein „Gemisch aus knetbarer Masse und Keramik“ (RB) gegeben, Gaissert erkennt ein „Mischwesen aus Skulptur und Malerei“ (CG). Auch bei Gropp findet sich dieser Gedanke wieder, sie spricht jedoch von einer „feiste[n] Mutation der Samothrakischen Nike“⁶⁶¹ (RG) und einem „multiple[n] Schwellkörper“ (RG), also von einem aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten und überformten Objekt. Damit wird durch die Bildtexte eine Rezeption vorgeschlagen, die zumindest mit Blick auf das Bild nicht offensichtlich ist. Denn es handelt sich hier durchweg

⁶⁵⁷ Vgl. Abschnitt *anthropomorphe Wesen* des Kapitels 7.3 dieser Arbeit.

⁶⁵⁸ ELB2.

⁶⁵⁹ So erwähnen Buchholz und Bergmann die Zentrierung der Plastik ganz explizit. Buchholz etwa bemerkt: „Unweit davon steht ein klassisch gemaltes Apfelstillleben, in der Bildmitte eine monströse Plastik und oben rechts hängt eine Neonleuchtskulptur.“ Gropp formuliert dagegen: „Im genauen Zentrum des Bildraumes steht eine Plastik, die höhnisch die Entwicklung der Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart äfft.“ Vgl. ELB2 und RG. Gaissert weist der Plastik indirekt eine besondere Rolle zu, denn sie fasst die Plastik als Gesprächsgegenstand und ordnet ihr damit eine zentrale Bedeutung für das Bildgeschehen zu. Dieser Gedanke wird aber allein über die Position der Plastik im Bildganzen plausibel, da diese über die Bildmitte herausgehoben scheint und zusätzlich von der ausgestreckten Hand des Journalisten überschritten wird.

⁶⁶⁰ Konkret heißt es: „Überhaupt ist der gesamte Bildraum mit einem Sammelsurium von Kunstverweisen ausgestattet.“ Vgl. ELB2.

⁶⁶¹ Die *Nike von Samothrake* (Abb. 99) ist eine griechische Statue, die die Siegesgöttin Nike darstellt. Sie wurde 1863 bei Ausgrabungen auf der Insel Samothrake entdeckt und wieder zusammengesetzt; seither ist sie Bestandteil der Antikensammlung des Louvre in Paris. Sie wird auf das 2. Jh. v. Chr. datiert. Vgl. dazu Knell 1995.

um eine in der Form weitgehend homogene Masse. Lediglich über die präzise Abgrenzung einzelner Wülste durch eine kontrastreiche Farbgebung könnte sich eine Mischung andeuten.

Überdies wird das Objekt in allen vier Bildtexten mit einer negativen Bedeutung assoziiert und diese über die Wortwahl zusätzlich akzentuiert. Buchholz sieht eine monströse Plastik, und das, obwohl das Objekt den rechts Sitzenden nicht einmal überragt. In ähnlicher Weise hebt Bergmann die Plastik hervor, indem er sie zum einen als „unangenehmes Gemisch“ (RB) bezeichnet und sie zum anderen als erstes Beispiel für jene Gegenstände nennt, die im Bildraum „wie ein Unheil sich auswuchern“ (RB). Bei Gaissert fungiert die Plastik sogar als Ursache für die Ohnmacht der beiden Sitzenden, da diese mit der „Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert“ (CG) gewesen seien. Ganz besonders eindringlich legt Groppe eine negative Bedeutung nahe. Ihr zufolge äffe die Plastik „höhnisch die Entwicklung der Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart“ (RG) und stehe „als eine feiste Mutation“ (RG) der Samothrakischen Nike herum.

Die negative Konnotation in den Bildtexten kann jedoch nicht zwingend als vom Bild gegeben betrachtet werden, sie repräsentiert vielmehr vornehmlich den Versuch einer Sinnfindung durch die Autoren, wengleich Gaisserts Rezeption über die Position der Plastik in der Bildmitte und die Überschneidung mit der rechten Hand eines der „Gesprächspartner“ gegebenenfalls legitimiert werden kann. Demgegenüber baut vor allem Groppe's Auslegung entschieden auf bildexternen Inhalten auf. Doch diese sind anhand ihrer eingehenden Ausführungen mit Blick auf das Bilddetail selbst nachvollziehbar, denn sie konkretisiert:

[...] eine Plastik, die höhnisch die Entwicklung der Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart äfft, von der Farbe des klassischen Marmors über organoide Vorlieben des vergangenen Jahrhunderts bis hin zu den schreienden Tönen der Gegenwart. (RG)

Der das Objekt dominierende Grauton findet sich zwar ebenfalls in der Malerhose wieder, zudem wird über die Vielzahl der Lichtreflexe ein speckiger Glanz angedeutet, der sich mit Marmor in Verbindung bringen lässt. Groppe's Referenz zu organoiden Vorlieben des 20. Jahrhunderts erlaubt hier aber wesentlich mehr Deutungsspielraum. Denkbar wäre eine Anspielung auf das Werk Hans Arps.⁶⁶² Die violetten Farbakzente, die Groppe mit den „schreienden Tönen der Gegenwart“ (RG) verbindet, lassen überdies Assoziationen mit dem Werk Ottomar Hörls zu.⁶⁶³ In beiden Fällen handelt es sich jedoch um exemplarische Positionen der Kunstgeschichte, die andere, dazu konträre Positionen ausklammern. So wird deutlich, dass hier mithilfe einer rezipientenseitigen Auswahl möglicher werkexterner Inhalte eine Leerstelle gefüllt wurde. In gleicher Weise handelt es sich bei Groppe's Identifikation mit der Nike von Samothrake klar um eine rezipientenseitige Ergänzung des Sichtbaren, da im Bild keine Anhaltspunkte für eine figürliche Formation gegeben sind.

Insgesamt zeigt sich eine deutliche Differenz zwischen dem im Bild Sichtbaren und den in den Bildtexten vorgeschlagenen Rezeptionen. Der rezipientenseitige Anteil der Sinnfindungen ist hierbei vor allem

⁶⁶² Parallelen zum Erscheinungsbild der Plastik in *Interview* zeigen sich beispielsweise anhand der Arbeiten *Kobra-Kentaur* (Abb. 100) und *Torsofrucht* (Abb. 101) von Hans Arp.

⁶⁶³ Exemplarisch sei hier auf die Arbeit *Das große Hasenstück* (Abb. 102) von Ottomar Hörl verwiesen.

im Beitrag von Gropp erkennbar. Eine mögliche Sichtweise bleibt aber bei allen vier Autoren ausgespart. Die unmittelbare Nähe zum Maler und die farbige Ähnlichkeit zur Hose des Malers könnte nämlich dem Gedanken Raum geben, dass es sich schlicht um Farbwülste handelt, die über eine einfache und unspezifische Türrung schon ihren Kunstanspruch erheben, ohne diesen über zur Schau getragene Handwerkskunst rechtfertigen zu wollen.

7.2.7 „Mikrofon“⁶⁶⁴

Ein unscheinbares Bilddetail, ein fast im Schatten des Sofas verschwundenes Mikrofon, bildet in drei Bildtexten einen wesentlichen Bestandteil bei der Sinnfindung.⁶⁶⁵ Der Blick auf das Bild mag die Aufmerksamkeit, die ihm durch die Bildtexte gegeben wird, verständlich machen. So ist das Objekt selbst zwar farblich kaum vom Schattenbereich hinter dem Sofa zu unterscheiden. Gleichzeitig wird es aber durch die Hand des Sitzenden und erneut durch den Blauton des Mikrofongriffes hervorgehoben, der mit dem Rot der Äpfel und dem Gelb des kleinen Podestes kontrastiert.

Gaisserts und Bergmanns Bedeutungszuschreibungen sind stark an dem im Bild Gegebenen orientiert. In beiden Bildtexten wird das Mikrofon zur Konkretisierung einer Figurenrolle herangezogen. Denn der Mann im roten Anzug, der sich anhand seiner Kleidung zunächst keiner Profession zuordnen lässt, wird von beiden als Journalist bezeichnet, wobei Bergmann darin lediglich eine mögliche Lesart sieht.⁶⁶⁶ Die unmittelbare Nähe des Mikrofons zu seiner herabhängenden Hand macht diese Rollenzuschreibung nachvollziehbar, sodass der Grad der rezipientenseitigen Ergänzung bei beiden Autoren als eher gering gelten muss. Auch die Position des Mikrofons geht in die Bildtexte ein. Die Tatsache, dass es am Boden liegt und sich nicht, wie zu erwarten, in der Hand des Journalisten befindet, dient Bergmann als Indiz dafür, dass der Szene ein Kampf vorausgegangen ist, in dem „der mediendistanzierte Maler (Rauch) [den Interviewer] außer Gefecht gesetzt“ (RB) habe. Das Bilddetail wird damit in Relation zu einem der anderen Bildelemente gesetzt, dem darniederliegenden Journalisten, und zur zeitlichen Sinnstiftung herangezogen.

Gropp stellt ebenfalls starke Bezüge zum Bildganzen her. Im Unterschied zu Bergmann und Gaissert fungiert das Mikrofon in ihren Augen jedoch nicht explizit als Attribut des Journalisten:

Dass allein durch die theatralische Imitation noch kein Heilsgeschehen in die Welt kommt, das buchstabiert diese gleichgültige „Pietà“ in ihren schmutzigen Komplementärfarben Rot und Grün vor. Selbst die Accessoires arbeiten mit, liegt da nicht links am Boden etwas wie ein Mikrofon, brüchig verbunden mit einem schwarzen Kästchen? So sahen noch vor nicht allzu langer Zeit Aufnahmegeräte aus, die jedoch längst ausgedient haben. (RG)

⁶⁶⁴ CG.

⁶⁶⁵ Im Einzelnen wird das Bilddetail von Gaissert, Bergmann und Gropp erwähnt.

⁶⁶⁶ Denn Bergmann bemerkt: „Doch vermutlich ist die mehr liegende als sitzende Gestalt Synonym des Interviewers, den der mediendistanzierte Maler (Rauch) außer Gefecht gesetzt hat. Ein auf dem Boden liegendes Mikrofon nebst Aufnahmegeräte ermöglicht eine solche Deutung.“ Vgl. RB.

Gropp stellt hier in den Fokus, dass es sich um ein nicht mehr zeitgemäßes Modell handelt; sie sieht sogar das bildübergreifende Bildthema im Aufnahmegerät verwirklicht, nämlich die Vergeblichkeit, ein Heilsversprechen einzulösen. Dies zeige sich auch in der „mickrigen“ (RG) Gestalt des Bücherregals und, noch deutlicher, in der linken Figurenkonstellation, die es lediglich zur theatralischen Imitation einer Pietà bringe. Das Mikrofon stellt demnach eines der Elemente dar, die die von Gropp vollzogene thematische Einheitsstiftung fundieren sollen. An dieser Stelle wird zugleich deutlich, dass sie zwei weniger auffällige Bildelemente heranzieht, um ihre These zu entwickeln, und offenlässt, ob und inwiefern prominentere Objekte wie die sternförmige Formation am oberen Bildrand, die Plastik in der Bildmitte oder das „Gürteltier“ (RB) im Vordergrund ihre These ebenfalls stützen. In dieser wenig naheliegenden Art der Sinnkonstruktion kann aber ebenso eine Strategie der Autorin gesehen werden, die bildübergreifende Gültigkeit der Aussage zu betonen, da ja selbst die unscheinbareren Accessoires das Bildthema mittragen. Unabhängig davon zeichnet sich Gropps Sinnfindung insgesamt durch eine entschieden rezipientenseitige Eigenleistung aus, ist doch die vorgeschlagene Rezeption des Mikrofons stark von der Sichtweise auf das übrige Bildgefüge geprägt.

Ein Vergleich der Bildtexte zeigt darüber hinaus, dass die unmittelbar benachbarten Objekte nicht zur Sinnfindung herangezogen werden, und das, obwohl das Mikrofon dicht neben der Apfelschale und nahe beim gelben Podest liegt. Auch die Farbgebung der drei Objekte könnte einen Zusammenhang legitimieren, da sich hier die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau wiederfinden, die schon die Farbgebung der benachbarten abstrakten Malerei bestimmen und im Hintergrund auf dem am Boden liegenden Kästchen wiederholt werden.

Allerdings könnte Buchholz' Formulierung den Gedanken an einen solchen Bezug anregen, weist sie doch immerhin auf die räumliche Nähe des „Apfelstilllebens“ (ELB2) zur Malerei in der linken unteren Bildecke hin:

Überhaupt ist der gesamte Bildraum mit einem Sammelsurium von Kunstverweisen ausgestattet. Links unten hängt ein abstraktes Quadratbild im Stil des Bauhäuslers Josef Albers. Unweit davon steht ein klassisch gemaltes Apfelstillleben [...]. (ELB2)

Hier muss mit Blick auf den Text zumindest der Kontrast zwischen klassischer und abstrakter Malerei ins Auge fallen.

Zusammenfassend handelt es sich bei dem „brüchig mit einem schwarzen Kästchen verbundenen Mikrofon“ (RG) also um ein Bilddetail, das alle drei Autoren zur Sinnstiftung für das gesamte Bild oder Teile des übrigen Bildgefüges heranziehen, ohne die arrangiert wirkende unmittelbare Umgebung mit einzubeziehen.

7.2.8 „Gürteltier“⁶⁶⁷

Ein Objekt oder Wesen, am rechten unteren Bildrand positioniert, lässt sich wesentlich schwerer mit Alltagserfahrungen in Verbindung bringen als das am Boden liegende Mikrofon. Seine Gestalt und Farbgebung weisen eindeutig darauf hin, dass es sich nicht um die Abbildung eines in der Natur existierenden Tieres handelt. Es überrascht daher kaum, dass es in den Bildtexten sehr unterschiedlich gefasst wird. So formuliert etwa Bergmann: „[...] da glaubt man ein Gürteltier zu erkennen“ (RB), während bei Gaissert von einer „Echse mit einem altrosa Panzerschmuck“ (CG) die Rede ist, von einem Tier also, das sich in Art und Gestalt fundamental von einem Gürteltier unterscheidet. Gropp bezeichnet das Wesen als „Viech“ (RG) und „verkommene Chimäre“ (RG) und weist es damit als phantastisches Tier aus, das sich nicht näher bestimmen lässt. Anders als bei Bergmann und Gaissert wird dem Wesen hier ein bedrohlicher Ausdruck gegeben.

Der Gedanke des Bedrohlichen wie Lächerlichen wird von Gropp noch weiter konkretisiert. Das Tier habe einen „lachhaft kleinen Kopf“ (RG) mit einem „bösen winzigen Auge“ (RG). Die dunklen Motive des Wesens macht sie daran fest, dass es „an der unter der Hand ins Fließen gekommenen Substanz herum“ (RG) fresse und die „Übersetzung des Bild-Rätsels in Wörter“ (RG) zum Scheitern bringe, denn „von der [Übersetzung] wird bereits der Lack abgeleckt“ (RG). Die Chimäre sorgt nach Gropp folglich für Verunklärung, was sich nicht zuletzt im „lachhaft kleinen Kopf“ (RG) ausdrückt. Gaisserts und Bergmanns Rezeption zeichnet demgegenüber eine wesentlich neutralere Charakterisierung aus, da sich in ihren Bildtexten keine Vermutungen hinsichtlich einer Handlung oder einer Motivation wiederfinden und auch in Bezug auf die Bezeichnungen „Echse“ (CG) und „Gürteltier“ (RB) keine eindeutige Wertung erkennbar wird. Vielmehr könnte bei Gaisserts Überlegung, es handele sich um ein Wappentier, auch eine positive Lesart anklingen, werden doch Wappentiere gemeinhin als Erkennungszeichen im Kampf verwendet und könnten hier als Markierung für das Metier der Malerei dienen.⁶⁶⁸

Der Blick auf das Bild zeigt, dass sich Widersprüchlichkeit auch im Bilddetail selbst manifestiert und damit verschiedenen Rezeptionen Raum gegeben wird. Zum einen scheint das Tier auf einem Brett montiert zu sein, was den Anschein erweckt, es handelte sich um ein unbewegliches, vielleicht ausgestopftes Anschauungsobjekt aus einer zoologischen Sammlung. Zum anderen ist das Panzertier um eine Formation erweitert, die man leicht als Bewegungsspur interpretieren könnte. Vor diesem Hintergrund wird auch Bergmanns Bemerkung plausibel: „[...] da glaubt man ein Gürteltier zu erkennen, da ähnelt etwas einem Hund.“ (RB)⁶⁶⁹ Bei Gropp könnte die Bewegungsspur den Gedanken angestoßen haben, die Chimäre fresse an der ins fließen gekommenen Substanz herum, während Gaisserts Vorstellung, es handele sich um ein Wappentier, auf die Befestigung auf einem Brett bezogen sein könnte.

⁶⁶⁷ RB.

⁶⁶⁸ Für einen Überblick zur Heraldik vgl. Scheibelreiter 2006. Zur Funktion des Schildes als Erkennungszeichen im Kampf siehe v. a. S. 123.

⁶⁶⁹ Bergmanns Hinweis bleibt zwar ohne eindeutigen Bezug zum Bildgeschehen, Assoziationen mit einem Hund ergeben mit Blick aufs Bild aber nur Sinn in Bezug auf das Panzertier.

Die „Echse mit einem altrosa Panzerschmuck“ (CG) stellt also eine mehrdeutige Form dar, die trotz ihrer Mehrdeutigkeit auch zu weitergehenden Sinnfindungen anregt. Denn sowohl Gaissert als auch Gropp beziehen das Panzertier auf die daneben sitzende Figur des Malers (RG) oder auf die Malerei im Allgemeinen (CG). Gaissert stellt dazu die Frage in den Raum: „Was verrät so ein Wappentier über den Zustand von Malerei?“ (CG); sie sieht hier also einen Anstoß zur Reflexion über Malerei gegeben. Gropp äußert dagegen:

Und dann ist da dieses Viech rechts außen, mit dem Panzer einer fahlfarbenen unreifen Kaktusfrucht. Es frisst an der unter der Hand ins Fließen gekommenen Substanz herum, in die der Boden unter den Füßen mutiert ist, mit einem bösen winzigen Auge im lachhaft kleinen Kopf. Was soll diese verkommene Chimäre denn da? Ach, sie hat bloß einstweilen begonnen mit der Übersetzung des Bild-Rätsels in Wörter: Achtung, Betrachter! Da in der Ecke schmilzt gerade deine schlaue Deutung, von der wird bereits der Lack abgeleckt. (RG)

Der Bezug zur Malerei konstituiert sich bei Gropp demnach über die erhobene Hand des Malers und die ins Fließen gekommene Substanz unter ihr. Mit Blick auf das Gesamtbild zeigt sich, dass das Panzertier und die fließende Substanz die einzigen Bildelemente sind, die das Bild klar zur Fiktion werden lassen, und zwar in unmittelbarer Nähe einer Figur, die über den in der Hand gehaltenen Pinsel eindeutig als Maler identifiziert werden kann. Die räumliche Nähe zum Maler vermag damit die Auffassung zu stützen, dass hier zwei Bildelemente platziert wurden, die der reinen Vorstellungswelt des auf dem Sofa sitzenden Malers entstammen könnten. Sie könnten also auf die Tätigkeit des Malens anspielen und das Moment der künstlerischen Selbstdarstellung oder Selbstreflexion bezeichnen.

Darüber hinaus wird das Verhältnis des Panzertiers zur fließenden Substanz von beiden Autoren befragt. In Gropps Beitrag wird das Tier mit einer negativen Wertung versehen, verunkläre das Tier doch aktiv die Entschlüsselung des Bilderrätsels, indem es an der Substanz herumfresse und dieserart zum Gegenspieler werde. Gaissert nimmt hingegen keine eindeutige Wertung vor, sondern formuliert eine offene Frage: „Was verrät so ein Wappentier über den Zustand von Malerei?“ (CG) Das Bild selbst scheint hier eine positivere Sichtweise zuzulassen, wäre doch ebenfalls denkbar, dass die Chimäre von den Strömen des Unbewussten angespült wurde und nun darauf wartet, durch den Maler konkretere Gestalt zu erlangen.⁶⁷⁰

7.2.9 „Neonleuchtskulptur“⁶⁷¹

Die Szene um das Panzertier zur Rechten des Malers wird am oberen Bildrand von einem sternförmigen Objekt begrenzt. Buchholz und Bergmann – die einzigen Autoren, die auf das Bildelement eingehen – benennen das Objekt in ähnlicher Weise. Nach ihnen sei hier ein Gegenstand zu sehen, der aus Leuchtstoffröhren bestehe und an der Decke hänge.⁶⁷² Im Unterschied zum rosa Panzertier zu Füßen des

⁶⁷⁰ Neo Rauch selbst nimmt Bezug auf jene Bewusstseinsströme, denn er beschreibt den Entstehungsprozess, der seinen Bildern zugrunde liegt, beispielsweise wie folgt: „Es geht mir in meiner Malerei um jene halb wachen Momente, in denen sich das Treibgut der Wirklichkeit in meinen Schleusenkammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt.“ Zitiert nach Schmidt 2010, S. 7.

⁶⁷¹ ELB2.

⁶⁷² Genauer heißt es bei Buchholz: „[...] und oben rechts hängt eine Neonleuchtskulptur“, und bei Bergmann: „Sternförmiges, möglicherweise Leuchtstoffröhren, hängt an der Decke.“ Vgl. ELB2 und RB.

Malers wird hier also ein Objekt identifiziert, das nicht der Phantasiewelt des Malers zu entstammen scheint, sondern sich als Kunstobjekt verstehen lässt. Buchholz spricht explizit von einer „Neonleuchtskulptur“ (ELB2). Und auch bei Bergmann findet sich dieser Gedanke, wenn auch nur angedeutet, wieder, da er mit dem Begriff „Sternförmiges“ (RB) die artifizielle Formgebung betont.

In keinem der Bildtexte sind weitere Überlegungen zu Funktion und Bedeutung des Bilddetails auszumachen. Dabei bietet sich im Bild durchaus die Möglichkeit, weiterführende Überlegungen anzustellen, die mit dem Sichtbaren im Einklang stehen. So hängen die zu einem Stern zusammengebrachten Leuchtstoffröhren genau über dem rechten Figuren paar, bei dem der Stehende den Arm des Malers so verbissen emporreißt, wie um sie in Richtung der Röhren zu ziehen. Der Kopf des Mannes überschneidet dabei gut sichtbar die Sternformation. Denkbar wäre somit leicht, auch einen inhaltlichen Bezug zum Figuren paar anzunehmen. Eine naheliegende Möglichkeit deutet sich dazu bereits in der Formulierung an, die in Buchholz' Bildtext verwendet wird. So ließe sich Neonleuchtskulptur leicht als Wortspiel deuten, mit dem auf den enormen Erfolg des Malers Neo Rauch auf dem Kunstmarkt angespielt wird.⁶⁷³ Dann wäre mit der darniederliegenden Figur, als Selbstbildnis Neo Rauchs verstanden, das Selbstverständnis des Malers verbildlicht, durch dominante Handlanger unfreiwillig zum Star der zeitgenössischen Malerei gemacht worden zu sein.

7.2.10 „Schlangeartiges“⁶⁷⁴

Im Hintergrund, vor einer dunklen Zimmerwand, steht eine nach oben offene Kiste neben einem kleinen Bücherregal. Dieser Bereich wird von zwei Autoren, Bergmann und Gropp, angesprochen. Bergmann nennt ihn im Zusammenhang mit anderen Gegenständen, „die wie ein Unheil sich auswuchern“ (RB), und gibt diesem Gedanken auch in der Beschreibung der Kiste Ausdruck. Denn das längliche Objekt hängt Bergmann zufolge nicht einfach aus einer Kiste heraus, sondern kriecht aus ihr hervor, und zwar als etwas Schlangenartiges. Im Bildtext wird damit der Eindruck von Bedrohlichkeit sprachlich gefasst, da durch den Text die Assoziation einer kriechenden, vielleicht giftigen Schlange nahegelegt wird. Gropp stellt das Objekt ebenfalls als potenziell bedrohlich heraus, nicht aber als Schlange, sondern als „gekrümmte[n] Knüppel“ (RG), der aus einem „streng ornamentierten Kasten“ (RG) herauswuchere und „zweideutige unschöne missbräuchliche Vorgänge“ (RG) aufrufe. Obwohl damit zwei grundlegend verschiedene Gegenstände zu erkennen gegeben werden, findet sich in beiden Bildtexten der Gedanke einer eigenständigen Bewegung und damit einer Belebtheit des Objektes wieder; auch die Motive des „Knüppels“ werden übereinstimmend als bedrohlich eingestuft. Bei Gropp wird die Motivation des Knüppels zusätzlich über den räumlichen Bezug zu dem danebenstehenden Bücherregal legitimiert. Denn dieses falle ihrer Meinung nach zu klein aus und mache

⁶⁷³ Das Wort Neonleuchtskulptur, eine Komposition aus *Neon* und *Leuchtskulptur*, ließe sich leicht als metaphorische Verschmelzung der Wörter *Neo Rauch* und *Star* umdeuten, die Assoziationen mit der Tatsache gestattet, dass Neo Rauch ein bekannter und hoch gehandelter Künstler am Himmel des Kunstmarktes ist.

⁶⁷⁴ RB.

damit jeden „Bildungsanspruch durch Lektüre lächerlich“ (RG). Mit der Darstellung des Knüppels verknüpft steigere sich gleichsam der Eindruck, der Knüppel vertrete das Triebhafte und Unkontrollierbare aus dem Bereich des Unbewussten oder Unaufgeklärten.

Anhand des Bildes erweisen sich die Sinnfindungen, obschon sie deutlich über das rein Sichtbare hinausgehen, weitgehend als nachvollziehbar. So bildet die Charakterisierung als „Schlange[n]artiges [sic]“ (RB) keinen offenkundigen Widerspruch zum Bilddetail selbst. Insbesondere die Lichtreflexe, die gerade um den Kopf des Knüppels herum deutlich sichtbar sind, lassen Assoziationen mit einer schimmernden Schlangenhaut zu. Im Unterschied dazu legt die sich über den Boden windende Form des Objektes nicht ohne Weiteres nahe, dass es sich hier um eine Schlagwaffe, genauer: einen gekrümmten Knüppel, handeln könnte.

Der Gedanke der Belebtheit, wie er sich in beiden Bildtexten wiederfindet, erweist sich dagegen als plausibel, nimmt man die Kontur um den runden Kopf des Knüppels in den Blick. Denn sie betont dessen Ausrichtung zum ebenfalls braun konturierten Bein des Mannes im roten Anzug und markiert damit möglicherweise einen Berührungspunkt, den der Knüppel aktiv anstrebt – und das unbesehen der Distanz, die sich über eine korrekte perspektivische Sichtweise ergeben müsste. Die perspektivische Verzerrung mag wiederum den Eindruck des Bedrohlichen stützen. Auch der Umstand, dass der Knüppel sich aus einer hinteren Ecke möglicherweise unbemerkt nach vorne schlängeln könnte und kaum mit Alltagswissen zu identifizieren ist, trägt zu dem Eindruck bei, hier etwas Unheilvolles zu rezipieren, bleibt doch seine Funktion völlig im Dunkeln. Textuell wird der Eindruck des Bedrohlichen noch dadurch gesteigert, dass keiner der Autoren eine mögliche Zielsetzung oder Funktion des Objektes spezifiziert.

Ein weiteres auffälliges Detail des Bildelementes bleibt in den Bildtexten unberücksichtigt. Ein Blick auf das Gesamtbild zeigt nämlich, dass sich „Schlange[n]artiges [sic]“ (RB) aus einer Kiste herauswindet, die nicht nur „streng ornamentier[t]“ (RG) ist. Vielmehr wiederholt sich auf der Vorderseite der Kiste genau die Einteilung in farbige Bildbereiche, die sich auf der abstrakten Malerei im Vordergrund am linken Bildrand findet. Dies könnte an einen Zusammenhang mit spezifischen malerischen Positionen denken lassen, in denen das Motiv des Knüppels seinen suchenden Ursprung hat. Auch muss das Bücherregal nicht unbedingt als zu mickrig abgewertet werden, stattdessen ließe sich seine geringe Größe als Hinweis darauf verstehen, dass hier lediglich die konzentrierte Auswahl aller jener Personen zu finden ist, die einen ganz besonderen Einfluss auf den Maler und sein Werk hatten. Als Indiz mag dafür beispielsweise die seltsame Krümmung eines der Buchrücken dienen, die – an ein „J“ erinnernd – als Anspielung auf Ernst Jünger denkbar wäre.⁶⁷⁵

7.2.11 „abstraktes Quadratbild“⁶⁷⁶

Eine Formation, die im Unterschied zu allen übrigen im Bildraum versammelten Objekten durch eine streng geometrische Formgebung und durch die Reduktion auf die Grundfarben Rot, Blau und Gelb auffällt,

⁶⁷⁵ Ernst Jüngers Werk wird häufig als einflussreich für Rauchs malerisches Werk gesehen. Vgl. dazu z. B. Gerlach 2014, S. 178; Spies 2007a, S. 14; und Boehm 2006, S. 36.

⁶⁷⁶ ELB2.

wird ungerührt vom linken Bildrand angeschnitten und scheint damit in einen nicht sichtbaren Teil des Bildraumes überzugehen. Auch architektonisch hebt sich das Bildelement vom Rest der Szene ab, da die Arbeit auf einem fast monochrom weißen Grund platziert ist, der als Zimmerwand des nächsten Wohnraumes gelesen werden könnte.

Buchholz und Gropp identifizieren in dieser geometrischen Formation übereinstimmend ein Bildzitat, genauer: eine Malerei aus dem Werk des Künstlers Josef Albers. So formuliert Buchholz: „Links unten hängt ein abstraktes Quadratbild im Stil Josef Albers.“ (ELB2) Gropp sieht, noch spezifischer, eine „Variante der Hommage to the Square“ (RG) verbildlicht. Während Buchholz das Bilddetail ganz allgemein als eines der vielen Kunstverweise begreift, mit denen der Bildraum ausstaffiert sei, stellt Gropp eine konkretere Bedeutung für das Gesamtbild vor, und zwar indem sie einen Bezug zur Plastik im Zentrum herstellt. Das abstrakte Quadratbild kontrastiere nicht nur zum „multiplen Schwellkörper“ (RG) in der Bildmitte, sondern konterkariere diesen sogar.⁶⁷⁷ Gropp sieht hier also die Bedeutungsvielfalt des Bildes bereichert und vor allem eine mögliche Deutung durch den Betrachter zusätzlich erschwert. Denn das Quadratbild, so betont sie, rage aus dem Augenwinkel ins Bild hinein und hebele damit erst im zweiten Moment den deutenden Blick des Betrachters aus. Sie konstruiert hieraus sogar eine Form des Humors, denn diese bildnerische Randbemerkung wird von ihr als „witzige Anspielun[g]“ (RG) auf die Doktrin der Malerei aufgefasst.

Der Bezug zum Werk Josef Albers kann insofern als nachvollziehbare Sinnfindung gelten, als der Bildraum auch an anderer Stelle Bildelemente aufweist, die als Kunstwerke verstanden werden können. Gropps weitere Konkretisierung in Bezug auf das Gesamtbild ist dagegen weniger offensichtlich, bleibt doch offen, inwieweit die Plastik durch die reduzierte Formsprache Josef Albers' konterkariert sein könnte. Ein Vergleich der Bildelemente macht immerhin deutlich, dass sich beide Objekte in der Formgebung stark unterscheiden. So ist die Plastik dreidimensional, wülstig und glänzend und in der Farbgebung weit weniger entschieden und kontrastreich, während das Bildzitat aus dem Werk Albers' in Form und Farbe reduziert und klar wirkt. Somit deutet sich hier zumindest eine große Varianz künstlerischer Formensprache an, mit der aber nicht zwingend eine Abwertung der plastischen Arbeit verbunden sein muss.

Unerwähnt bleibt hingegen in allen Bildtexten die Wiederholung der Farbquadrate auf der Kiste im Hintergrund, obwohl es sich dabei auch in räumlicher Hinsicht um eine auffallende Zusammenhangsbildung handelt: Das hintere Bildzitat findet sich weit in den dunklen Hintergrund gerückt, während die vordere Arbeit fast schon in den Raum des Betrachters übergeht.

⁶⁷⁷ Genauer heißt es: „Konterkariert wird der multiple Schwellkörper im unheimlichen Salon durch witzige Anspielungen auf die Doktrin der Abstraktion, ragt doch links aus dem Augenwinkel eine Variante der Hommage to the Square von Josef Albers ins Bild.“ Vgl. RG.

7.3 Erzähltheoretische Analyse

Analog zur Analyse im Kapitel 6.3 wird an dieser Stelle auf eine allgemeine Einordnung in das Erzählmodell Wolfs verzichtet. Vielmehr sollen nun, unter Berücksichtigung der bereits unternommenen erzähltheoretischen Analysen zu den Arbeiten *Neue Rollen* und *Der Rückzug*, Ähnlichkeiten und Unterschiede aufgezeigt werden.

7.3.1 Inhaltliche Narreme

Ort

In den betrachteten Bildtexten scheint der Ort des Geschehens der Rezeption geringe Schwierigkeiten bereitet zu haben, da kaum Anstrengungen erkennbar sind, eine Klärung der Raumsituation zu unternehmen. Anders als in der Arbeit *Neue Rollen* wird die Szene übereinstimmend in einem zusammenhängenden Raum verortet. So sprechen Bergmann und Buchholz etwa von einem Bildraum, in dem Unheil sich auswuchert oder der an eine Theaterbühne erinnert.⁶⁷⁸ Gropp weist sogar explizit darauf hin, dass alle „vier männlichen Figuren in einem Raum versammelt“ (RG) seien.

Die geringeren Schwierigkeiten in der Rezeption des Raumes äußern sich in den Bildtexten auch darin, dass die räumliche Verortung der Szene zumeist erst an nachgeordneter Stelle von den Autoren behandelt wird oder ganz aus den Bildtexten ausgeklammert bleibt.⁶⁷⁹ Nur zwei der Autoren nehmen eine Spezifizierung des Ortes vor, und das in unterschiedlicher Weise. Buchholz sieht eine „Guckkastenbühne“ (ELB2) dargestellt, während Gropp von einem „Interieur“ (RG) spricht, also gerade keinen Raumtypus gegeben sieht, der zur öffentlichen Zurschaustellung gedacht ist. Damit werden deutliche Unterschiede in der Rezeption erkennbar, die mit Blick auf das Bild allerdings nicht gleichermaßen plausibel erscheinen. So lässt sich zwar sämtliches Inventar mühelos einem Wohnraum zuordnen, es sind jedoch keine Indizien sichtbar, die den Raum explizit als Bühnenraum ausweisen, etwa über ein Podest oder ein Bühnenvorhang.⁶⁸⁰ Mithin ist Gaisserts Perspektive auf die Raumsituation durch eigene Gedanken bestimmt, die die Vorstellung vom Bild ergänzen.

Eine nähere Auseinandersetzung mit der Formulierung des Bildraumes ist darüber hinaus nur bei Gropp erkennbar. In allen anderen Bildtexten bleiben die perspektivischen Ungereimtheiten der Szene gänzlich unerwähnt. Gropp erklärt, dass der Bildraum eben nicht nach einfachen zentralperspektivischen Maßgaben gefertigt sei, indem sie bemerkt:

⁶⁷⁸ Im Einzelnen erwähnt Bergmann den Bildraum, indem er bemerkt: „Im Bildraum Gegenstände, die wie ein Unheil sich auswuchern [...]“ Buchholz konstatiert: „Der bühnenartig aufgebaute Bildraum erinnert ebenfalls an eine Theaterszene.“ Vgl. RB und ELB2.

⁶⁷⁹ Buchholz, Bergmann und Gropp gehen erst nach ausführlicher Betrachtung der Figurenkonstellation konkret auf die Gestaltung des Bildraumes ein. Gaissert klammert derlei Überlegungen sogar ganz aus. In den Bildtexten zur Arbeit *Neue Rollen* führen demgegenüber alle Autoren bereits zu Beginn der Texte eine Klärung des Ortes herbei.

⁶⁸⁰ Die zahlreichen Kunstobjekte könnten den Wohnraum als Wohnraum eines Künstlers oder Kunstsammlers spezifizieren.

Es gibt die zunächst einleuchtende Raumaufteilung eines Interieurs, das von einer Art Fensterrahmen strukturiert ist, jedoch durch perspektivisch verrückt gewordene Proportionen aus dem Ruder läuft. (RG)

Der Blick auf das Bild selbst offenbart, dass sich die Raumsituation, entsprechend der Bemerkung Gropps, tatsächlich weniger gewöhnlich zeigt, als durch die Mehrheit der Bildtexte nahegelegt wird. Denn eine Reihe von Bildbereichen lassen sich nicht einfach in eine dreidimensionale Raumvorstellung einfügen. Beispielsweise schließt die Fensterfront am linken Bildrand mit einer nahezu monochromen hellen Fläche ab, die bis zum unteren Bildrand reicht, obwohl sie schon mit dem unteren Fensterrahmenschenkel enden müsste. Und auch der Übergang der Fensterfront in den nach hinten versetzten Bildraum löst eine bildübergreifende Zentralperspektive auf. Hier legen die Querhölzer des Fensters eine Fortführung der Fensterfront nahe, die Fensterdurchsicht gibt jedoch nicht den Blick auf einen Außenbereich frei, sondern in den nach hinten sich öffnenden Wohnbereich.

Solche bildnerischen Momente, die die Architektur der Szene destabilisieren, werden jedoch erst bei näherem Hinsehen offenbar, sodass der flüchtige Blick einen homogenen Bildraum wahrnehmen mag und eine Klärung der Raumsituation nicht unbedingt notwendig erscheinen lässt. Denn im Bild sind gleichermaßen Formationen auszumachen, die diese Bruchstellen wieder an das übrige Raumgebilde anbinden. So wird der Übergang des Fensterquerholzes in den hinteren Bildraum von der prominenten Sternformation überlappt. Dabei assimilieren die weit ausgreifenden hellen Arme des Sterns sogar die charakteristische Form der Fensterpfosten. In gleicher Weise ahmt auch der braun gefärbte Wandbereich im hinteren Teil des Raums das Dunkel des Außengeländes nach. Und auch an anderer Stelle scheinen sich Brüche im Raumgebilde dem Blick entziehen zu wollen: Der nach unten verlängerte Wandbereich am linken Bildrand befindet sich nicht im Zentrum des Geschehens sondern im „Augenwinkel“⁶⁸¹.

Insgesamt muss das Narrem des Ortes damit als weitgehend erfüllt betrachtet werden, ist doch anhand aller vier Bildtexte zu erkennen, dass ein kohärenter Innenraum vorstellbar ist.⁶⁸² Räumliche Brüche, die einer perspektivisch korrekten Auslegung entgegenstehen, werden in den Bildtexten zumeist ausgelassen und erscheinen auch im Bild selbst zurückgenommen. Die Leerstelle des Ortes ist damit weit weniger ausgeprägt als in *Neue Rollen*, zumal im Vergleich kaum rezipientenseitige Bemühungen erkennbar sind, bildeigene Widersprüche zu nivellieren.

⁶⁸¹ Groppe konstatiert nämlich: „Konterkariert wird der multiple Schwellkörper im unheimlichen Salon durch witzige Anspielungen auf die Doktrin der Abstraktion, ragt doch links aus dem Augenwinkel eine Variante der Hommage to the Square von Josef Albers ins Bild.“ Vgl. RG.

⁶⁸² Auch Gropps Bemerkung, die Raumaufteilung laufe aus dem Ruder, lässt sich hier einordnen, ist doch damit zugleich impliziert, dass ein prinzipiell vorstellbarer Raum gegeben ist, der erst im nächsten Schritt aus dem Ruder läuft.

Das räumliche und situative Gefüge der Arbeit *Interview* wird in allen vier Bildtexten als Darstellung eines einzigen Momentes gefasst. Das Narrem der Zeit ist damit ähnlich ausgeprägt wie in den Arbeiten *Neue Rollen* und *Der Rückzug*.

In den Bildtexten drückt sich die Rezeption als monophasisches Einzelbild dadurch aus, dass alle Autoren eine Bildvorstellung anregen, in der sich die Gegebenheiten zu einer einzigen Szene in einem einzigen Raum zusammenfügen. So ist bei Buchholz von „dieser Szene“ (ELB2) die Rede, in der die vier verschiedenen Protagonisten spezifische Haltungen einnehmen. Bei Gropp wird in ähnlicher Weise bemerkt, dass „vier männliche Figuren in einem Raum versammelt [sind], je zu zweit in merkwürdige Verrichtungen involviert“ (RG). Auch bei Bergmann scheint neben einer räumlichen auch eine zeitliche Einheit gegeben, da alle Figuren als in der gleichen Situation gefangen wahrgenommen werden. Genauer heißt es, es herrsche, bildübergreifend, Gespensterstunde:

[...] eine unsichtbare Kraft scheint die vier Personen des Bildes „Interview“ ins Unbewusste, in den tiefen Brunnen der Erinnerung versenkt zu haben. Gespensterstunde. Niemand ist noch Herr der Lage. (RB)

Auch Gaisert konkretisiert die Bezüge zwischen den Figuren derart, dass die Vorstellung eines einzelnen Momentes Ausdruck findet. Denn beide Sitzende hat „offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert“ (CG). Involviert in den Moment der Überforderung ist zudem der Mann in grüner Jacke in der linken Bildhälfte, der in dieser Situation nämlich als Betreuer des linken Sitzenden fungiert.

Ein Vergleich der drei Bildbeispiele macht deutlich, dass auch das Bild selbst noch eindeutiger eine monophasische Sichtweise stützt als *Neue Rollen* und *Der Rückzug*. Die verschiedenen Figuren scheinen schon allein über die körperlichen Berührungen und angesichts der Wiederholung der extravaganten Polstermöbel in einem gemeinsamen Aktionsraum situiert, was die Gleichzeitigkeit des Gegebenen nahelegt. Zudem sind die vier Figuren klar voneinander zu unterscheiden, sodass eine polyphasische Sichtweise über die wiederholte Darstellung deutlich individualisierter Figuren nicht zu rechtfertigen wäre.⁶⁸³

Im Unterschied zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug* sind damit weder im Bild noch in den Bildtexten Elemente nachweisbar, die einer Rezeption als monophasisches Einzelbild widersprechen.⁶⁸⁴ Ein Mittel, Zeitlichkeit auch im monophasischen Einzelbild anzudeuten, ist die Konzentration einer Handlung auf den fruchtbaren Augenblick, wie es bereits vorgestellt und für die Arbeiten *Neue Rollen* und *Der Rückzug*

⁶⁸³ Vgl. dazu die Überlegungen zur Realisierung des Narrem der Wiederholung im Kapitel 7.3.2 dieser Arbeit. Allenfalls könnten die bereits benannten Brüche in der Zentralperspektive eine zeitliche Dimension andeuten. Diese Brüche lassen sich aber ebenso als aus den Fugen geratene, räumliche Ordnung verstehen, so wie von Gropp vorgeschlagen.

⁶⁸⁴ In *Der Rückzug* hatten dagegen die starken Ähnlichkeiten zwischen zwei Figuren, den beiden Frauen im roten Kleid und zwischen beiden Handkarren, die Frage aufgeworfen, ob hier eine subtile Anspielung auf eine polyphasische Zeitstruktur gegeben sein könnte. In *Neue Rollen* war die Kostümierung der Figuren Ausgangspunkt zu derlei Überlegungen. Die Kleidung der Figuren schien aus sehr verschiedenen Epochen entlehnt, was die Rezeption als monophasisches Einzelbild erschwerte. Vgl. dazu die Abschnitte *Zeit* in den Kapiteln 5.3 und 6.3.

betrachtet wurde. Die Skulptur des Laokoon muss dabei als ein Beispiel der Kunstgeschichte gelten, an dem der fruchtbare Augenblick anschaulich wird.⁶⁸⁵ Ein Vergleich der Skulptur mit der Darstellung in *Interview* legt unmittelbar offen, dass Neo Rauch gerade keinen fruchtbaren Augenblick zur Darstellung gebracht hat. Denn in seiner Malerei ist, anders als im *Laokoon*, keine spannungsgeladene Situation gegeben, in der ineinander verschlungene Körper in ein Kräftemessen involviert sind, das schon im nächsten Moment mit dem Tod enden könnte. In Rauchs Arbeit scheint die Mehrzahl der Figuren ganz im Gegenteil in regloser Pose auszuharren. Somit wird kaum vorstellbar, dass der Szene eine entscheidende Änderung kurz bevorsteht.

Auch in den Bildtexten wird die Szene nicht im Sinne eines fruchtbaren Augenblickes verstanden. Dennoch lässt sich eine Vielzahl von Ausdrücken ausmachen, die wenigstens partiell zeitliche Aspekte in die Lektüre einbringen. So legt etwa Buchholz nahe, es könne sich hier um eine Szene in einer Guckkastenbühne handeln – allerdings ohne Vermutungen über den weiteren Gang der Handlung der „Theaterszene“ (ELB2) oder konkrete Momente vor und nach dem Sichtbaren zu äußern, obschon ein Theaterstück ohne Zeitlichkeit schwer vorstellbar ist.⁶⁸⁶

Bei Bergmann sind konkretere Überlegungen auszumachen. Im Einzelnen fragt er: „In welchen Handlungen hat man die Männer gestört. [sic]“ (RB), und regt damit seine Leser dazu an, sich das der Szene Vorangegangene auszumalen. Aber auch der Autor selbst äußert Vermutungen, denn er suggeriert, dass dem Sichtbaren ein Kampf vorausgegangen sei, im Zuge dessen der Journalist sein Mikrofon habe fallen lassen und nun, „außer Gefecht gesetzt“ (RB), schlaff über dem Polstersessel hänge. Sogar ein Ausblick in die Zukunft wird hier erkennbar, bemerkt Bergmann doch abschließend, dass man den Eindruck gewinnen könne, „hier seien finstere Mächte am Werk und die Dinge nähmen ihren kontrollfreien Lauf“ (RB).

Gropp stellt die Realisierung des Narrems dagegen infrage. Sie weist darauf hin, dass mit der zeitlichen Verortung der Szene Schwierigkeiten verbunden seien. Genauer bemerkt sie: „Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach?“ (RG) Sie befördert damit immerhin eine rezipientenseitige Ergänzung von Zeitlichkeit durch den Leser. Auch an anderer Stelle sind Formulierungen gewählt, die Veränderung anzeigen, spricht sie doch beispielsweise von einer „unter der Hand ins Fließen gekommenen Substanz“ (RG), davon, dass „der Boden unter den Füßen mutiert“ (RG) sei und das Panzertier „bloß einstweilen begonnen [habe] mit der Übersetzung des Bild-Rätsels in Wörter“ (RG).

Insgesamt sind die Bemerkungen der Autoren aber kaum als Konstruktion einer klaren Vorstellung eines Momentes vor und nach der Szene zu werten. Ebenso wenig sind sie geeignet, einen fruchtbaren Augenblick vorstellbar werden zu lassen. Allenfalls Gropps Bemerkung, hier seien möglicherweise Erpresser am Werk, gibt dem Sichtbaren einen Ausdruck von Dramatik und Spannung, wie er für die Rezeption eines fruchtbaren Augenblickes notwendig wäre. Doch unversehens relativiert sie diesen Gedanken wieder, indem

⁶⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.1.

⁶⁸⁶ Genauer bemerkt sie: „Der bühnenartig aufgebaute Bildraum erinnert ebenfalls an eine Theaterszene. Wer soll hier den Hampelmann machen für das Publikum vor der Guckkastenbühne?“ Vgl. ELB2.

sie das Sichtbare mit einem Moment nach der Erpressung gleichsetzt.⁶⁸⁷ Das aber muss eine Rezeption im Sinne eines fruchtbaren Augenblickes stark behindern.

Folglich lassen sich anhand der Bildtexte rezipientenseitige Ergänzungsleistungen eines Vorhers und eines Nachhers, im Vergleich zu *Der Rückzug* und *Neue Rollen*, etwas deutlicher erkennen. Die gegenüber *Neue Rollen* klarere Einheit des Ortes und die weniger variantenreichen Figurenhandlungen sprechen dabei auch auf bildnerischer Seite dafür, dass der rezipientenseitigen Ergänzung des Narrems der Zeit weniger Widerstände entgegentreten. Darüber hinaus kann die Differenz zwischen Bild und Bildtitel eine rezipientenseitige Ergänzung des Narrems anregen, indem nämlich der Bildtitel die Vorstellung eines normalen Interviews in die Rezeption einbringt – die Vorstellung also von einer klaren Situation, die dem Gezeigten vorausgegangen sein könnte.

An den Bildtexten wird gleichermaßen deutlich, dass all diese bildnerischen Gegebenheiten nicht zu einer deutlichen Ausprägung des Narrems geführt haben, da die Autoren keine klare Vorstellung eines Vorhers und Nachhers aus dem Bild heraus begründen und dem Leser vorstellbar werden lassen.

Anthropomorphe Wesen

Ebenso wie bei *Neue Rollen* und *Der Rückzug* handelt es sich bei der Arbeit *Interview* um figürliche Malerei, die per se prädestiniert dazu ist, anthropomorphe Wesen in die Bildvorstellung einzubringen. Die vier klar als menschliche Figuren erkennbaren Farbformationen liegen sogar im Fokus der Bildtexte. So werden die Figurenpaare zumeist einleitend vorgestellt und die Beziehung der Figuren zueinander spezifiziert.⁶⁸⁸ Das für das kognitive Schema des Narrativen notwendige Narrem anthropomorphe Wesen kann damit als realisiert gelten.

Nimmt man aber die Art der Realisierung des Narrems in den Bildtexten genauer in den Blick, zeigt sich, dass weit weniger rezipientenseitige Anstrengungen erkennbar sind, die verschiedenen Figurenrollen auszudifferenzieren, als in den Bildtexten zu den anderen beiden Bildbeispielen. In Bild und Bildtexten wird allein die rechts sitzende Figur eindeutig charakterisiert. Anhand der farbverschmierten Hose und des in der Hand gehaltenen Pinsels wird sie mit Ausnahme von Gropp als Maler identifiziert. Alle übrigen Figuren werden allgemeiner verhandelt. So sieht ausschließlich Gaissert im links sitzenden Mann einen Journalisten gegeben. Bergmann äußert hier lediglich die Möglichkeit, diesen als Journalisten wahrzunehmen, ohne eine feste Rollenzuschreibung vorzunehmen. Die beiden stehenden Männer definiert sie hingegen lediglich über deren Körperhaltung. Diesbezüglich bildet auch Gaisserts Bemerkung, es handele sich bei dem linken Stehenden um einen Betreuer, keine Ausnahme, da diese Konkretisierung ihren Ausgangspunkt ebenfalls in der stützenden Körperhaltung des Mannes hat.

⁶⁸⁷ Dies bezieht sich auf die bereits erwähnte Bemerkung „Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach?“. Vgl. RG.

⁶⁸⁸ Das wird anhand eines kurzen Vergleiches der einleitenden Textpassagen deutlich. Eine detaillierte Herleitung erscheint an dieser Stelle nicht notwendig.

Umso bemerkenswerter ist die eher unspezifische Handhabung der Figurenrollen in den Bildtexten im Vergleich zu den Bildbeispielen *Neue Rollen* und *Der Rückzug*, als die Anzahl der Figuren in *Interview* wesentlich geringer ist, sodass sich die Autoren leicht auf eine Konkretisierung der einzelnen Figurenrollen hätten konzentrieren können. Im Übrigen orientieren sich die erkennbaren Konkretisierungen weitaus dezidierter an dem im Bild Sichtbaren: An keiner Stelle werden Widersprüche zu den Gegebenheiten des Bildes erkennbar, wie auch keine Unterschiede in den Rollenzuschreibungen der Autoren festzumachen sind. In *Der Rückzug* und *Neue Rollen* waren einige Figuren dagegen mit sehr unterschiedlichen, einander ausschließenden und dem Sichtbaren mitunter widersprechenden Charakterisierungen versehen worden.⁶⁸⁹

Bei Betrachtung des Bildes ist dieser geringere Stellenwert der Figurenspezifizierung nachvollziehbar, denn in *Interview* werden vergleichsweise weniger bildnerische Möglichkeiten genutzt, die den Eindruck spezifischer Protagonisten entstehen lassen, indem sich ihnen etwa über Attribute eine eindeutige Rolle zuschreiben lässt. Zwar sind die vier Männer klar über Physiognomie und Kleidung voneinander zu unterscheiden. Ihr Erscheinungsbild lässt sich aber, mit Ausnahme des Malers, keiner konkreten Rolle oder Profession zuordnen.⁶⁹⁰

Die Reduktion des Narrems wird anhand der Bildtexte auch in anderer Hinsicht deutlich. So werden zwei der dargestellten Gegenstände übereinstimmend als belebte Objekte vorgestellt, die auch im Bild durch Bewegungsimpulse gekennzeichnet sind.⁶⁹¹ Dies aber steigert den Eindruck der Passivität und Unbelebtheit der anwesenden menschlichen Protagonisten und reduziert dieserart die Ausprägung des Narrems. Denn unbelebte Objekte sind nicht im gleichen Maße als anthropomorphe Wesen vorstellbar, weil kaum Vorerfahrungen zur Einfühlung in ihre Gemütslage oder Motivation in die Rezeption eingebracht werden können.

Im Gegensatz zu *Der Rückzug* und *Neue Rollen* sind also deutlich weniger Anstrengungen der Autoren erkennbar, den Figuren unverwechselbare Figurenrollen zu geben: Die Charakterisierung der Figuren bleibt weitgehend allgemein, die Sinnfindungen der Autoren orientieren sich unmittelbar am im Bild Sichtbaren. Das Narrem anthropomorphe Wesen ist dennoch anhand des Bildes und der Bildtexte nachweisbar, was sich mit einem Blick auf das Bild selbst besonders in der sehr detailreichen Ausformulierung der Figuren und ihrer Individualisierung durch Physiognomie und Kleidung manifestiert. Die Präsenz menschlicher Wesen ist mithin in Bild und Text erkennbar, wenn auch kaum Anreize gegeben werden, Motive und Funktion der Figuren

⁶⁸⁹ Dazu sei hier an die Figuren der Tischgesellschaft in *Neue Rollen* und der Figur des Bärenbändigers in *Der Rückzug* erinnert. Vgl. dazu ausführlicher die Abschnitte *anthropomorphe Wesen* in den Kapiteln 5.3 und 6.3.

⁶⁹⁰ Denn auch das Mikrofon könnte aus ganz anderen Gründen am Boden liegen und ist somit nicht zwangsläufig dem Mann im roten Anzug zuzuordnen.

⁶⁹¹ Genauer wird das Panzertier von Bergmann mit einem Hund assoziiert, bei Gropp als Chimäre vorgestellt und von Gaissert als Echse. Vgl. RB, RG und CG. Das Bilddetail *Schlangeartiges* ist weniger explizit belebt, in den Formulierungen der Autoren deutet sich dieser Gedanke aber zumindest an, denn Gropp sieht hier einen wuchernden Knüppel gegeben, Bergmann Schlangenartiges, das aus einer Kiste kriecht. Vgl. RB und RG. Mit Blick auf das Bild leuchtet die Sichtweise der Autoren ein, werden doch Bewegungsimpulse über die auffällige Kontur am Kopf des Knüppels angedeutet sowie in der abstrakten Formation oberhalb des Panzertiers, die sich leicht als Bewegungsspur der Figur verstehen lässt.

jenseits der reinen Körperhaltung zu klären. Die sehr konkrete Formgebung der Figur wird insgesamt mit bildnerischen Mitteln kontrastiert, die eine inhaltliche Unbestimmtheit erzeugen, wie sie auch in der Arbeit *Der Rückzug* offenbar wurde.

Handlung

Die Unterschiede in der Ausprägung des Narrems der Handlung werden besonders gegenüber der Arbeit *Neue Rollen* augenfällig. Im Bildbeispiel, und auch in den Bildtexten zu *Neue Rollen*, zeigt sich das Narrem der äußeren Handlung klar gegeben. Hier sind Handlungen visualisiert – und werden von den Autoren benannt –, die sich leicht mit Alltagswissen in Verbindung bringen lassen, wie etwa das Zechen an einem Tisch, das Proben eines Theaterstückes oder das Erklären einer Naturkatastrophe mithilfe eines Architekturmodells. Die Aktivität der Figuren und die interaktiven Momente des Geschehens betonen das Narrem zusätzlich, wirken doch alle Figuren über ihre dynamische Körperhaltung und ihren Blickkontakt stark beschäftigt und in das Geschehen involviert. Vor allem aber verbildlicht der mehrfach verwendete, deutliche Zeigegestus die Interaktion zwischen den verschiedenen Figuren.

In *Interview* begegnet der Rezipient hingegen zwei Figuren, die leblos oder wenigstens vollkommen passiv wirken und demnach gerade keiner äußeren Handlung nachgehen. Der links Stehende wendet immerhin die notwendige körperliche Kraft auf, den Sitzenden zu halten, und wird damit zumindest nicht eindeutig als einer Handlung unfähig ausgewiesen. Dennoch wird auch an dieser Figur keine Bewegung sichtbar, die auf eine Handlung oder Aktion hinweist. Das Narrem der äußeren Handlung ist für diese drei Figuren somit stark reduziert und zeigt sich ähnlich ausgestaltet wie in *Der Rückzug*. Auch in *Interview* sind die Figuren kaum am Geschehen im Bild beteiligt, was den Eindruck von Separation, ähnlich wie im ersten Bildbeispiel, hervorruft. Allein über den Körperkontakt bleiben sie mit ihrer Umwelt verbunden. Die vierte Figur, der am rechten Bildrand stehende Hüne, kontrastiert mit der Passivität, in der die übrigen Männer gefangen scheinen. Er blickt grimmig in die Ferne, reißt dabei kraftvoll und bestimmt den Arm des Malers in die Höhe. Damit betont er zugleich die Abwesenheit einer klaren äußeren Handlung in der Darstellung der anderen drei Figuren.

In den Bildtexten spiegelt sich dieser Eindruck von Passivität und geringer Ausprägung der äußeren Handlung wider. Vor allem die Sitzenden werden von allen vier Autoren als handlungsunfähig vorgestellt. Buchholz etwa sieht die beiden Männer als von den Sitzenden manipuliert, während Bergmann alle Anwesenden ins Unbewusste versunken sieht. Gaissert begreift die beiden sitzenden Gesprächspartner ebenfalls als handlungsunfähig, da die Auseinandersetzung mit der Plastik sie überfordert habe. Gropp schließlich sieht die beiden Männer als Opfer des gewalttätigen Griffes der stehenden Männer.⁶⁹² Demgegenüber wird den stehenden Männern vereinzelt eine Handlung zugeschrieben. Buchholz bemerkt, die

⁶⁹² So erklärt sie: „Diese Griffe, harmlos vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten; ein Fluidum des Unheimlichen umgibt sie, in dem das an sich Vertraute in ein schier Gewalttätiges kippt. Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach?“ Vgl. RG.

„Stehenden manipulieren die schlaffen Körper der beiden Sitzenden wie Marionettenspieler“ (ELB2). Gaissert wiederum sieht im stehenden Mann in der linken Bildhälfte eine Figur, die den Sitzenden betreut. Gropp ordnet nur dem stehenden Mann am rechten Bildrand eine Handlung zu. Dieser sei nämlich damit beschäftigt, ein „Wiederbelebungsritual“ (RG) zu initiieren, was Gropp im Weiteren indes als „mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe“ (RG) bezeichnet.

Gewissermaßen deuten die Konkretisierungen einer äußeren Handlung durch die Autoren schon Überlegungen zu einer möglichen inneren Handlung an. Gropp beispielsweise schließt die Möglichkeit einer inneren Handlung für die links stehende Figur aus, die „starre Indolenz“ (RG) vermittele. Auch für die Sitzenden führt sie diesen Gedanken an, denn der bärtige Mann hänge über dem Sessel „wie ein toter Christus“ (RG), ihm gegenüber liege der „Erschlaffte“ (RG). Zudem sieht sie alle Gesichter wie „in Trance erstarrt, somnambul“ (RG). Das Motiv des Schlafes und des im Unbewussten Versunkenen findet sich auch bei Bergmann. Genauer äußert dieser: „[...] eine unsichtbare Kraft scheint die vier Personen [...] ins Unbewusste [...] versenkt zu haben“ (RB), und an späterer Stelle, alle Figuren seien in Tiefschlaf versetzt worden. Buchholz bescheinigt nur den Sitzenden Willenlosigkeit und klammert damit die Möglichkeit einer inneren Handlung für diese Figuren aus. Gaissert betrachtet den Moment der inneren Handlung ebenfalls nur für die Sitzenden. Der Bewusstseinszustand, in dem sich der Journalist befinde, sei unklar, „da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben [habe], in dem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen“ (CG). Insgesamt stellen alle diese Äußerungen, die sich auf den Moment einer inneren Handlung eindeutig beziehen lassen, lediglich heraus, dass gerade keine innere Handlung vorstellbar wird.

Hinsichtlich der Ausprägung der inneren Handlung werden damit Parallelen zu *Der Rückzug* erkennbar. Auch im ersten Bildbeispiel ist die Mehrzahl der Figuren in einer Wartehaltung begriffen, so wie deren Körperhaltung meist von Passivität zeugt. Trotz der überwiegend reglosen Mimik sind die Figuren aber über ihren Blick am Geschehen um sie herum beteiligt, oder sie setzen sich mit einem einzelnen Gegenstand auseinander. Danach war im ersten Bildbeispiel die Möglichkeit, eine innere Handlung vorstellbar werden zu lassen, noch gegeben. In *Interview* bewirkt hingegen die gesteigerte Passivität der Figuren aufgrund der geschlossenen Augen und der mitunter kraftlosen Körperhaltung, dass eine innere Handlung für die liegenden Gesprächspartner unwahrscheinlich erscheint. Für den links Stehenden ist noch ein Zustand geistiger Kontemplation anzunehmen. Einen klaren Hinweis auf eine innere Handlung ist jedoch nur in Bezug auf den rechts Stehenden gegeben, denn sein grimmiger Blick und seine dynamische Körperhaltung vermitteln Zielstrebigkeit und lassen Emotionen erahnen.

Im Vergleich mit *Neue Rollen* und *Der Rückzug* wird also insgesamt die starke Reduktion des Narrens deutlich, die über den dynamischen Ausdruck des rechts Stehenden noch zusätzlich betont wird. Unterstrichen wird dieser Befund auch durch den Bildtitel, der eigentlich eine Anspielung auf eine angeregte geistige Auseinandersetzung darstellt und damit die Vorstellung einer sehr konkreten inneren Handlung evoziert, ohne dass diese durch die Darstellung des Bildes eingelöst wird.

7.3.2 Syntaktische Narreme

Wiederholung und Chronologie

Die syntaktischen Narreme Wiederholung und Chronologie sind Narreme, deren Ausprägung im Bild vom Bildtypus abhängig ist. Die Arbeit *Interview* wird, wie auch *Neue Rollen* und *Der Rückzug*, von den Autoren dem Typ des monophasischen Einzelbildes zugeordnet. Der Blick auf die Bildtexte zeigt, ähnlich wie im Rahmen der anderen beiden Bildbeispiele, dass an keiner Stelle Temporaladverbiale verwendet werden, um eine Reihenfolge zwischen verschiedenen Ereignissen zu verdeutlichen. Allerdings fällt auf, im Unterschied zu den bisherigen erzähltheoretischen Analysen, dass eine Reihe von Verben in verschiedenen Zeitformen konjugiert wird. Dies muss ebenfalls als adäquates Mittel verstanden werden, die Reihenfolge verschiedener Sachverhalte anzuzeigen und damit das Narrem der Chronologie im Text zu realisieren.⁶⁹³

So bezieht Bergmann in der Vergangenheit Liegendes in seinen Bildtext mit ein, indem er erklärt: „[...] eine unsichtbare Kraft scheint die vier Personen ins Unbewusste [...] versenkt zu haben.“ (RB) Auch fragt er: „Aber wer versetzte die anderen in den Tiefschlaf?“ (RB) Im Präsens hält er dagegen fest: „Niemand ist noch Herr der Lage.“ (RB) Auch Gaisserts Beitrag zeigt die Verwendung der Vergangenheitsform, denn sie erklärt, die zwei Gesprächspartner „hat [...] die Beschäftigung mit einem Mischwesen [...] überfordert“ (CG), gegenwärtig betreue der Stehende daher den darniederliegenden Journalisten.⁶⁹⁴ Bei Gropp ist die Substanz unter der Hand des Malers schon vorab ins Fließen gekommen und der Boden unter den Füßen der Sitzenden mutiert. Aktuell aber frisst ein Viech daran herum.⁶⁹⁵

Allerdings können diese Äußerungen nicht im engeren Sinne als Realisierung des Narrems der Chronologie verstanden werden. Wolf erklärt in diesem Zusammenhang, Chronologie sei ein Narrem, „das die Anordnung narrativer Sachverhalte auf einem [...] Zeitvektor transparent“⁶⁹⁶ mache. Die Autoren deuten in der Verwendung unterschiedlicher Zeitformen indes lediglich ein *Noch nicht* an, ohne den genauen Zustand vorher zu spezifizieren und damit verschiedene chronologische Sachverhalte zu benennen. Sie geben so der Vorstellung Ausdruck, dass das im Bild Sichtbare ein singulärer, aber prinzipiell veränderbarer Moment sei.

Hinsichtlich des Narrems der Wiederholung scheint zunächst ebenfalls eine andere Gewichtung gegeben. Im Unterschied zu den Bildtexten der anderen Bildbeispiele werden einzelne Figuren wiederholt von den Autoren genannt und damit das Narrem erfüllt.⁶⁹⁷ Gleichwohl findet sich diesbezüglich ein

⁶⁹³ Vgl. dazu auch Weixler/Werner 2015, S. 7.

⁶⁹⁴ Denn Gaissert konstatiert: „Der Journalist, dessen Bewußtseinszustand unklar ist, da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben hat, indem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen, wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut.“ Vgl. CG.

⁶⁹⁵ Genauer heißt es: „Es frisst an der unter der Hand ins Fließen gekommenen Substanz herum, in die der Boden unter den Füßen mutiert ist, mit einem bösen winzigen Auge im lachhaft kleinen Kopf.“ Vgl. RG.

⁶⁹⁶ Wolf 2002, S. 47.

⁶⁹⁷ Die wiederholte Nennung einzelner Figuren in allen Bildtexten lässt sich sehr leicht anhand der Bildtexte selbst überprüfen. Eine dezidierte Herleitung kann an dieser Stelle entfallen. Wolf stellt den Zusammenhang zwischen

aufschlussreicher Hinweis bei Wolf, sodass auch dieser Gedanke relativiert werden muss. In seinen Überlegungen zum Narrem der Chronologie bemerkt er:

Recht eigentlich spürbar wird Chronologie aber erst durch die Kombination von (zeitlich bedingt) Neuem mit wiederholtem Alten, so daß eine begrenzte Wiederholung von Ähnlichem oder Identischem (v.a. rekurrente Auftritte bzw. Nennungen derselben Figuren als zentralen Subjekten des Narrativen) ein weiteres syntaktisches Narrem darstellt.⁶⁹⁸

Folglich kann das Narrem der Wiederholung erst durch die Kombination mit zeitlich bedingtem Neuem als gegeben betrachtet werden, woraus folgt, dass die wiederholte Nennung einer Figur im Text eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für das Narrem der Wiederholung ist. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das Narrem Wiederholung auch in den Bildtexten zu *Interview* keine Realisierung fand, denn die verschiedenen Akteure wurden immer nur in Bezug auf den im Bild sichtbaren, singulären Moment sprachlich gefasst. Wiederholung dient damit lediglich der differenzierenden Zustandsbeschreibung und nicht der Darstellung zeitlicher Progression.

Insgesamt wird also in den Bildtexten partiell der Eindruck erweckt, die Narreme seien erfüllt, die genauere Betrachtung zeigt aber, dass sie, ebenso wie in *Neue Rollen* und *Der Rückzug*, nicht nachweisbar sind.

Teleologie und Kausalität

Die vorliegenden Bildtexte enthalten kaum Beiträge, die für das Narrem der Teleologie von Bedeutung sind. Bergmann schließt die Möglichkeit der Sinnstiftung über das Narrem sogar explizit aus. Er unterstreicht, dass den Figuren gar nicht die Möglichkeit gegeben sei, ein Ziel aktiv zu verfolgen, denn „[n]iemand ist noch Herr der Lage“ (RB).

Gedanken, die eine Relevanz für das Narrem der Teleologie entwickeln könnten, finden sich allein im Bildtext von Rose-Maria Grop. In ihrer Bemerkung, das rechte Figurenpaar sei mit „einer Art Wiederbelebungsritual beschäftigt“ (RG), deuten sich auch teleologische Sinnstiftungsbemühungen der Autorin an. Mithin strebt der stehende Mann danach, den Ohnmachtzustand des Sitzenden zu beenden. Die Szene könnte somit einen inhaltlichen Abschluss erreichen, sobald die Wiederbelebung gelungen wäre. Allerdings beschreibt Grop die Tätigkeit des rechten Figurenpaares an späterer Stelle als „eine mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe“ (RG). Ebenso bescheinigt sie dem linken Figurenpaar die Aussichtslosigkeit der Unternehmung, da sie vorbuchstabierten, dass sie kein Heilsgeschehen in die Welt brächten.⁶⁹⁹ Das Motiv

wiederholter Nennung einzelner Protagonisten und der Ausprägung des Narrems sogar explizit her: „In unserem Text zeigt sich dies allein schon in der Wiederholung des Namens ‚Blaubart‘“. Vgl. Wolf 2002, S. 48.

⁶⁹⁸ Wolf 2002, S. 47f.

⁶⁹⁹ Dies äußert sich auch darin, dass sie die Figuren als handlungsunfähig charakterisiert. Die vier Männer seien „in merkwürdigen Posen petrifiziert“. Ihre Gesichter sieht sie außerdem „in Trance erstarrt“. Vgl. RG.

des Scheiterns formuliert sie abschließend sogar als bildübergreifendes Thema aus: „Eine Erlösung ist nicht möglich, so verspricht hoch und heilig das Interview von Neo Rauch.“ (RG)

Insgesamt bringt Gropp damit zwar eine Zielsetzung mit dem Bildgeschehen in Verbindung, nämlich das Streben nach einer Erlösung oder auch Auflösung des gezeigten Zustandes. Gleichzeitig schließt sie deutlich aus, dass dieses Ziel überhaupt erreicht werden kann. Die sichtbaren Ereignisse sind also nicht auf ein prinzipiell erreichbares, in der Zukunft liegendes Ziel ausgerichtet. Folglich kann das Narrem der Teleologie auch nicht als realisiert betrachtet werden, da ja das Sichtbare nicht „auf etwas abziel[t], nach dessen Erreichen der Plot als abgeschlossen gelten kann“⁷⁰⁰.

In Bezug auf das Narrem der Kausalität können dagegen Textstellen in den Beiträgen von Gaissert und Bergmann identifiziert werden, die klar auf eine Realisierung des Narrems hinwirken. Besonders deutlich sind Sinnstiftungsbemühungen über die Bildung von Kausalzusammenhängen bei Gaissert erkennbar, denn sie bemerkt:

In das „Das Interview“ [sic] hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner [...] offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert [...]. (CG)

Ursache für den desolaten Zustand der Sitzenden ist demzufolge die Auseinandersetzung mit einem Kunstobjekt, was eine rezipientenseitige Ergänzung darstellt. Mit Blick auf den Bildtitel *Interview* und die Anordnung der Figuren und Objekte muss diese Ergänzung jedoch plausibel erscheinen. Denn Gaissert scheint aufgrund des Bildtitels auf das geläufige Skript eines Interviews zu rekurrieren, das sich über die zahlreichen im Bild sichtbaren Kunstobjekte zu einem Interview eines Künstlers über sein Schaffen weiter konkretisieren lässt. Zudem ist die Plastik nah an die Sitzenden herangerückt, und zwar so, dass sie vom erhobenen Arm des Journalisten überschritten wird. Damit kann der angenommene Zusammenhang zwischen Plastik und dem Skript des Interviews über die Gegebenheiten des Bildes legitimiert werden. Allerdings geht dieser Zusammenhang nicht zwingend aus dem Bild hervor. Ebenso hätten die fließende Substanz und die sich darin befindenden Objekte Gegenstand des Interviews sein können. Wie die Plastik sind auch sie im Zwischenraum der beiden Sitzenden positioniert und als Repräsentation des künstlerischen Werkes und Schaffens nicht ausgeschlossen.

Neben Gropp bezieht auch Bergmann Überlegungen zu den Ursachen für die ungewöhnliche Körperhaltung der Sitzenden in seinen Beitrag mit ein. Sie werden jedoch nur in Form einer Vermutung eingebracht, und zwar indem er bemerkt:

Doch vermutlich ist die mehr liegende als sitzende Gestalt Synonym des Interviewers, den der mediendistanzierte Maler (Rauch) außer Gefecht gesetzt hat. (RB)

⁷⁰⁰ Wolf 2002, S. 48.

Eine mögliche Ursache ihrer Ohnmacht sieht Bergmann demnach in der Medienscheu des Künstlers, was als klare Ergänzung des Autors zu werten ist.

Insgesamt zeigt sich also, dass das Narrem der Kausalität eine stärkere Gewichtung findet als in den Bildtexten zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug*; es wird immerhin von zwei Autoren rezipientenseitig ergänzt. In den Beiträgen der anderen Bildbeispiele werden dagegen keinerlei Kausalzusammenhänge nahegelegt. Bei Betrachtung des Bildes wird die stärkere Ausprägung des Narrems nachvollziehbar, denn Lesehilfen, die einer rezipientenseitigen Konstruktion von Kausalzusammenhängen dienen können, sind in *Interview* wesentlich augenfälliger. Vor allem die deutlichere Passung zwischen Bildtitel, dem Skript Interview und einzelnen Bilddetails fällt im Unterschied zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug* auf. So können etwa das Mikrofon, die Sitzgelegenheiten, auf denen die sich gegenüberstehenden Personen Platz genommen haben, und die Intimität, die die Raumsituation vermittelt, als Elemente betrachtet werden, die der Handlungssituation eines Interviews zugehören.

Diese Passung kommt allerdings auch hier nicht ohne Widersprüche aus. Denn gerade Gestik und Körperhaltung, ebenfalls leicht rezipierbare Lesehilfen für die Narreme Teleologie und Kausalität, scheinen unvereinbar mit dem aktivierten Skript, das ja einen geistigen Austausch impliziert. In diesem Fall wirkt aber gerade die Bildung von Kausalzusammenhängen insofern kohärenzbildend, als die von den Autoren genannten Gründe die widersprüchliche Körperhaltung der Figuren in das aktivierte Skript einpassen.⁷⁰¹

Das Narrem der Teleologie hat dagegen die Nähe zwischen Bild und Bildtitel offenbar nicht befördert. Der Blick auf das Bild zeigt, dass teleologische Zusammenhänge ebenfalls nicht über Gestik und Körperhaltung nahegelegt werden. Die Mehrheit der Figuren scheint vollkommen unbewegt, und aus dieser Bewegungslosigkeit heraus kann kaum die Visualisierung einer Zielsetzung als gegeben betrachtet werden. Dennoch könnte über das Skript *Interview eines Künstlers* auch leicht eine mögliche Zielsetzung des Gespräches in die Bildvorstellung eingebracht werden. Denn üblicherweise zielen derlei Gespräche immer darauf, Einsichten in das Werk und die künstlerischen Schaffensprozesse aus Sicht des Künstlers zu gewähren. Buchholz bindet allerdings Hinweise in ihre Bildtexte ein, die nahelegen, dass das Bild eine Kritik an genau dieser gesellschaftlichen Praxis und der ihr unterstellten Zielsetzung verbildliche. Im Einzelnen schließt sie ihre Ausführungen mit der folgenden Bemerkung:

Das Gemälde entstand 2006, zu einem Zeitpunkt also als der Maler längst zu einem internationalen Star avanciert war. Seine Gemälde erzielten auf dem Kunstmarkt Rekordpreise. Kuratoren und Kunstjournalisten rissen sich darum, den Künstler vors Mikrofon, vor die Kamera oder aufs Podium zu bekommen. Irgendwann wurde Rauch der ganze Zirkus zu viel und er zog sich zurück. Die Medienpräsenz hatte, wie er sagt, zwischenzeitlich Formen angenommen, die ich als erstickend empfand. Da musste einfach mal der Rückzug angetreten werden. (ELB2)

⁷⁰¹ Von Gropp wird sogar explizit der Widerspruch zwischen Bildtitel und Körperhaltung der Figuren thematisiert: „Der Titel des Gemäldes heißt Interview [...]. Es könnte also um den Austausch von Informationen gehen, die Vermittlung von Kenntnissen. Aber zu sehen sind körperliche Berührungen, die zwei stehende Männer an zwei anderen vornehmen, die in unnatürlichen Positionen auf Sesseln lagern. Diese Griffe, harmlos vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten; ein Fluidum des Unheimlichen umgibt sie, in dem das an sich Vertraute in ein schier Gewalttätiges kippt. Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach?“ Vgl. RG.

Buchholz' Worte sind allerdings nicht klar auf die bildnerischen Konstellationen und die Handlungen der Figuren bezogen. Ein Zusammenhang mit den Bildinhalten wird hier bestenfalls suggeriert und kann daher in der Betrachtung des Narrems Teleologie keine Berücksichtigung finden.

Im Ganzen ist damit, ähnlich wie in den bereits betrachteten Bildbeispielen, keine Ausprägung des Narrems der Teleologie in den Bildtexten festzustellen, wohingegen das dazu reziproke Narrem Kausalität erstmals nachweislich eine leichte Ausprägung findet. Das Bild begünstigt eine stärkere rezipientenseitige Ergänzung von Zusammenhangsbildungen, da ein wesentlich engerer Bezug zwischen Skript, Bild und Bildtitel besteht.

Thematische Einheitsstiftung

Textstellen, die auf die Darstellung im Gesamten gerichtet sind und damit eine thematische Einheit stiften könnten, sind auch in den sprachlichen Fassungen des Bildbeispiels *Interview* erkennbar. Beispielsweise bemerkt Buchholz zusammenfassend: „Wer soll hier den Hampelmann machen für das Publikum vor der Guckkastenbühne?“ (ELB2); und an späterer Stelle: „Das Theaterstück, das der Bildregisseur Neo Rauch hier aufführt, heißt Interview.“ (ELB2) Bergmann äußert dagegen die Vermutung, dass es sich bei der Arbeit um eine Äußerung zum Widerspruch zwischen Künstler und Welt handeln könnte, was er aber umgehend relativiert:

Womöglich ist dieses Bild ein Resonanzboden für den Widerspruch von Künstler und Welt? Indessen wird man in der Unheimlichkeit der Szene den Eindruck gewinnen, hier seien finstere Mächte am Werk und die Dinge nähmen ihren kontrollfreien Lauf ... (RB)

Gropps ausführliche sprachliche Fassung des Bildes bietet ebenfalls Überlegungen zu den Möglichkeiten einer thematischen Einheit im Bild. So verweist sie zu Beginn explizit auf die Schwierigkeiten, die mit der Stiftung einer thematischen Einheit verbunden sind. Anhand des Sichtbaren erläutert sie zuerst, der Bildtitel suggeriere ein Bildthema, das sich in der konkreten Darstellung nicht bestätige.⁷⁰² In weiteren Überlegungen versucht sie Kohärenz auf andere Weise herzustellen. Sie erklärt anhand einer detaillierteren Betrachtung einzelner Bildelemente, inwiefern diese zusammengenommen darauf hindeuten, dass „allein durch die theatralische Imitation noch kein Heilsgeschehen in die Welt“ (RB) komme. An späterer Stelle äußert sie noch deutlicher:

Eine Erlösung ist nicht möglich, so verspricht hoch und heilig das Interview von Neo Rauch. Der verschüttete Wunsch ist durch die Oberfläche gebrochen, wie sie Inhalt und Form des Gemäldes gemeinsam bilden, in vereinter Rücksicht auf die Darstellbarkeit der Zensur abgerungen. (RG)

Das von ihr aus dem Sichtbaren abgeleitete Bildthema wäre demnach die Aussichtslosigkeit der Hoffnung auf Heil oder Erlösung.

⁷⁰² Vgl. Anm. 699.

Im Unterschied zu allen anderen Autoren ist in Gaisserts Bildtext kein Versuch erkennbar, das Thema des Bildes explizit zu benennen. Stattdessen vollzieht sie sukzessive einzelne Bildelemente nach. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch ein enger inhaltlicher Bezug ihrer Ausführungen zur einleitenden Beobachtung.⁷⁰³ Mithin scheint ihr das Sujet des Bildtitels der thematischen Einheitsstiftung zu dienen, denn im Anschluss an den einleitend erwähnten Bildtitel rekurriert sie zunächst über die Verwendung sinnverwandter Schlüsselwörter wie „Gespräch“ (CG) und „Journalist“ (CG) auf eine Interviewsituation. Im Weiteren werden dann auch Bildelemente in den Kontext des Gespräches eingebettet, deren Zusammenhang mit der Situation Interview weniger offensichtlich ist. So wird beispielsweise die links stehende Figur als Betreuer des Journalisten herausgestellt, wie auch die Rolle des Panzertiers angesprochen wird, indem Gaissert fragt: „Was verrät so ein Wappentier über den Zustand von Malerei?“ (CG)

Alles in allem beziehen die Autoren ganz unterschiedliche Aspekte in ihre thematische Kohärenzbildung mit ein. Buchholz, die hier ein Theaterstück realisiert sieht, geht allerdings weder erkennbar auf das Bild noch auf den Titel des Bildes ein.⁷⁰⁴ Die Auffassung Bergmanns, nach der hier die Differenz zwischen Künstler und Welt angesprochen ist, ermöglicht dagegen Bezüge sowohl zum Bild als auch zum Bildtitel. Bergmann greift die Figur des darniederliegenden Malers auf und rekurriert zugleich auf den Bildtitel, da Künstlerinterviews zumeist darauf zielen, die Inhalte des Werkes in die Weltöffentlichkeit zu bringen. Unter der Maßgabe, dass der Bildtitel in *Interview* sein Sinnversprechen gerade nicht einlöst, entwickelt Groppe ihren Ansatz allein anhand des Bildes. Die Thematik des Scheiterns verbildlicht sich ihr zufolge ganz unmittelbar in der Ohnmacht der darniederliegenden Männer. Gaisserts Beitrag zeugt schließlich davon, dass der Bildtitel Rezeption und sprachliche Fassung der Arbeit stark mitbestimmt hat, denn sie stellt das Sichtbare mit Blick auf das im Titel implizite Handlungsskript vor. Dabei zeigt sich, analog zu den bereits betrachteten Bildbeispielen, dass die formulierten Bildthemen sich deutlich voneinander unterscheiden und miteinander nicht vereinbar sind. Es entstehen jedoch keine Widersprüche zum Bild selbst, vielmehr sind lediglich verschiedene Aspekte des Bildes und des Bildtitels aufgegriffen.

Das Bild betreffend scheinen bildeigene Stimuli indes wesentlich stärker auf eine konkrete thematische Einheit hinzuwirken. Denn in *Interview* fügen sich Kunstobjekte und Wohnzimmermobiliar leicht in den übergreifenden Kontext „Künstlerwohnzimmer“ ein, während in *Der Rückzug* die Fackel, die Topfpflanze, die Benzinkanister und der rote Kabelschlauch in keinem offensichtlichen Zusammenhang zur Landschaft stehen. Und auch die sich gegenüberstehenden Gesprächspartner nehmen grundsätzlich eine Position im Bild ein, die im Rahmen eines Interviews naheliegend wäre. Einzig die Tatsache, dass sie von einer

⁷⁰³ Einleitend konstatiert Gaissert: „In das ‚Das Interview‘ hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner, leicht an Mikrofon und Malerhose zu erkennen, offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert“ Vgl. CG.

⁷⁰⁴ In Anbetracht dieser eher losen Bezugnahme auf die Arbeit selbst, ist es denkbar, dass Buchholz über eine allgemeinere Verwendung des Begriffes den Inszenierungscharakter der Malerei [welche Malerei? hier ist die Wortverwendung bzw. der Bezug unklar, bitte präzisieren] betonen wollte.

Ohnmacht befallen scheinen und zwei Stehende nach ihren Körpern greifen, ist nicht mit dem durch den Bildtitel suggerierten Bildthema vereinbar. Die deutlich divergenten Auslegungen der Autoren sind aber gerade aufgrund dieses Widerspruches nachvollziehbar, denn der offenkundige Widerspruch zwischen der Körperhaltung der Männer und dem angesprochenen Handlungsskript bildet eine Leerstelle, die sich ganz unterschiedlich betrachten und ausfüllen lässt.

Tellability

Die deutliche Ausprägung der Tellability zeigt sich in allen vier Bildtexten darin, dass bereits im jeweils ersten Abschnitt die Erzählwürdigkeit des Bildes betont wird. Bevor Buchholz auf die Szene selbst eingeht, kündigt sie Gefühle des Unbehagens an, die sich angesichts der bevorstehenden Bildrezeption beim Betrachter einstellen.⁷⁰⁵ Sie bringt damit die Vorstellung einer unterschwellig lauenden Gefahr in die Bildvorstellung ein, was die Erzählwürdigkeit der Szene unterstreicht. Bergmann legt dagegen einen Bruch mit der Normalität im einleitenden Teil seines Bildtextes an, und zwar indem er das Sichtbare als Fiktives ausweist. Genauer sieht er eine „unsichtbare Kraft“ (RB) am Werk, die die vier Personen „in den tiefen Brunnen der Erinnerung versenkt zu haben“ (RB) scheint. Auch Gropp betont das Ungewöhnliche der Szene bereits im ersten Satz, denn sie weist darauf hin, dass die vier Figuren „in merkwürdige Verrichtungen involviert“ (RG) seien. Gaissert geht, ebenfalls zu Beginn des Bildtextes, auf die ungewöhnliche Körperhaltung der „darnieder liegenden“ (CG) Männer ein.

Diese in den Bildtexten gleich anfangs herausgestellte⁷⁰⁶ Erzählwürdigkeit steht überdies im engen Zusammenhang mit der Ohnmacht der beiden sitzenden Männer, also demjenigen Element des Bildes, welches besonders deutlich mit den Erwartungen und Vorstellungen vom Alltag bricht. Das Narrem wird damit nachvollziehbar anhand des Sichtbaren realisiert, sodass der Anteil rezipientenseitiger Ergänzung an dieser Stelle als gering einzuschätzen ist.

Doch nicht allein am augenfälligsten Impuls, den das Bild setzt, versuchen die Autoren Erzählwürdigkeit herzustellen. Konflikte und Normbrüche, typische Mittel, das Narrem zu erfüllen, werden auch an Stellen im Bild identifiziert, die eine solche konfliktbesetzte Lesart zwar erlauben, aber nicht zwingend einfordern. Im Einzelnen deutet Buchholz etwa die Beziehung zwischen den Akteuren als Konflikt aus, weil sie „wehrlose und willenlose Opfer in den Händen der beiden hinter ihnen agierenden Protagonisten“ (ELB2) zu erkennen gibt. Und auch Gropp erwägt die Möglichkeit eines Konfliktes zwischen den Figuren: „Diese Griffe, harmlos vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten; ein Fluidum des Unheimlichen umgibt sie, in dem das

⁷⁰⁵ So lautet der erste Satz: „Unbehagen beschleicht einen, wenn man diese Szene betrachtet.“ Vgl. ELB2.

⁷⁰⁶ Die Autoren sprechen die Erzählwürdigkeit der Darstellung spätestens im dritten Satz an. Die Äußerungen, auf die hier Bezug genommen wird, sind im Einzelnen: „Unbehagen beschleicht einen, wenn man diese Szene betrachtet“ (ELB2); „Gespensterstunde“ (RB); „In das ‚Das Interview‘ hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner, leicht an Mikrofon und Malerhose zu erkennen, offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert“ (CG); und „Da sind vier männliche Figuren in einem Raum versammelt, je zu zweit in merkwürdige Verrichtungen involviert“ (RG).

an sich Vertraute in ein schier Gewalttätiges kippt.“⁷⁰⁷ (RG) Ein Vergleich der textuellen Darstellung des „Malers“ hat jedoch gezeigt, dass zumindest das linke Figuren paar nicht zwangsläufig in einem Konflikt begriffen sein muss.⁷⁰⁸

Aber nicht nur innerhalb der Paarbeziehung werden Konflikte identifiziert, die nicht unbedingt als vom Bild gegeben zu verstehen sind. Konflikte werden in den Bildtexten auch mithilfe anderer Bildelemente entwickelt: bei Gropp in Form von Farbflecken, die sich, „künstlichen Früchtchen gleich, [...] über den Ernst der Lage lustig machen“ (RG). In gleicher Weise sieht sie das Panzertier mit „einem bösen winzigen Auge im lachhaft kleinen Kopf“ (RG) versehen, und auch mit der Darstellung des Knüppels werden dunkle Handlungsmotive verknüpft, denn dieser rufe „zweideutig unschöne missbräuchliche Vorgänge auf“ (RG). Bergmann wiederum weist darauf hin, dass im Bildraum sämtliche Gegenstände „wie ein Unheil sich auswuchern“ (RB) und man „in der Unheimlichkeit der Szene den Eindruck gewinn[e], hier seien finstere Mächte am Werk und die Dinge nähmen ihren kontrollfreien Lauf [...]“ (RB) – eine Lesart, die nicht näher begründet wird und insofern ebenfalls eine deutlichere Ausprägung des Narrems durch den Autor selbst darstellt.

Das Narrem der Tellability zeigt sich auch dadurch gesteigert, dass die Autoren Normbrüche in die Bildrezeption einbringen, die sich nicht eindeutig am Bildgeschehen ablesen lassen. Allerdings wird von diesem Mittel, das Narrem zu realisieren, nur wenig Gebrauch gemacht. So unterstreicht etwa Bergmann das Fiktionale der Szene, denn hier herrsche „Gespensterstunde“ (RB). Zudem beschreibt er mit „Schlangeartiges kriecht aus einer Kiste [sic]“ (RB) den eigentlich unbelebten Knüppel. Gropp leitet einen Normbruch hingegen aus der Körperhaltung der Männer ab: „Die vier Personen darin sind in ihren merkwürdigen Posen petrifiziert. Die Gesichter scheinen in Trance erstarrt.“ (RG)

Konflikte und Normbrüche fließen jedoch nicht in alle Bildtexte ein. Im Beitrag von Celia Gaissert zeichnen sich vielmehr gegenteilige Bemühungen ab. Im Einzelnen weist sie darauf hin, dass die fleckenartige Formation im Gesicht des links stehenden Mannes kein Hinweis auf eine Verwundung und damit ein erzählwürdiges Ereignis sei. Stattdessen assoziiert sie Einfälle, die den Kopf des Mannes umschwirren.⁷⁰⁹ Dem naheliegendsten Normbruch des Bildes, die Ohnmacht der Männer, wird im Übrigen eine eher konfliktarme Ursache zugeordnet, nämlich „die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei“ (CG).

Die im Bild gegebenen Möglichkeiten fließen also in allen Bildtexten deutlich in die Begründung der Erzählwürdigkeit des Bildes ein. Insbesondere die Differenzen zwischen Skript und Bildtitel und der Darstellung im Bild müssen hier als bildeigener Indikator für das Narrem gelten, da über die untypische Körperhaltung mit

⁷⁰⁷ Ebenso manifestiert sich dieser Gedanke in den Äußerungen „Werden da Geständnisse erpresst?“ und „Der fühllos hochgerissene Arm des Erschlafften“. Vgl. RG.

⁷⁰⁸ Vgl. Abschnitt *Malerei* im Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁷⁰⁹ Konkret bemerkt Gaissert: „Was von weitem wie eine schwarzgrüne Verwundung des Betreuers erscheint, ist nur Schattenwirkung von dem Auftritt von Fluginsekten, die schon den Kopf auf dem Bild ‚Ungeheuer‘ wie Einfälle umschwirren.“ Vgl. CG.

der zuvor erzeugten Erwartungshaltung gebrochen wird. Desgleichen steht die Ohnmacht der Männer im eklatanten Kontrast zur Wohnzimmeratmosphäre, die den Raum eigentlich als Schutzraum charakterisiert. Erzählwürdigkeit impliziert aber auch die Tatsache, dass die fließende Substanz zu Füßen der Sitzenden die Szene zweifelsfrei als phantastische ausweist und damit eine Abweichung von der Alltagsrealität anzeigt. Im Unterschied zu *Neue Rollen* und *Der Rückzug* sind anhand des Bildaufbaus selbst jedoch keine Strategien erkennbar, die Tellability befördern könnten. So lässt sich beispielsweise keine formale Zusammenhangsbildung ableiten, die einen verborgenen inhaltlichen Zusammenhang nahelegt.⁷¹⁰ Diagonalen, wie sie für das Narrem in der Arbeit *Neue Rollen* berücksichtigt werden mussten, sind ebenfalls kaum erkennbar. Denn Diagonalen finden sich im Bild allein innerhalb der Sternform und in der Körperhaltung des Journalisten. Insgesamt ergibt sich hieraus ein ähnlicher Befund wie in der Analyse der ersten beiden Bildbeispiele, da sich Tellability als einziges syntaktisches Narrem in Bild und Text realisiert zeigt.

7.3.3 Qualitative Narreme

Ähnlich wie schon im Rahmen der Analyse zu *Neue Rollen* festgehalten wurde, ergeben sich Unterschiede in der Manifestation der qualitativen Narreme nur hinsichtlich des Narrems der Sinndimension. So ist das Narrem der thematischen Einheitsstiftung in den betrachteten Bildtexten kaum nachweisbar, das Narrem der Kausalität dagegen in Ansätzen erkennbar. Die Bemühungen der Autoren, eine Sinndimension über „eine rückwärtsgewandte, kausal-erklärende und eine vorwärtsgewandte, finale oder teleologisch-erklärende Sinngebung“⁷¹¹ zu leisten, um die Funktion einer Sinndimension zu erfüllen, ist somit zu vernachlässigen. Bei Betrachtung des Bildes wurde jedoch deutlich, dass sich hier weniger Anreize, eine thematische Einheit zu explizieren, zeigen, weil das im Bild Sichtbare leicht mit dem Bildtitel und das durch den Bildtitel aktivierte Skript *Interview* zu vereinbaren ist. Eine einfache thematische Einheit, nämlich ein Interview, scheint demnach schon durch die Arbeit selbst gegeben. Damit wird aber weder durch das Bild noch durch die Bildtexte deutlich, warum das Ereignis Interview überhaupt zur Darstellung gebracht wird. Dieser Umstand reduziert das Moment der sinngebenden Funktion der Arbeit deutlich

⁷¹⁰ In *Neue Rollen* und *Der Rückzug* ließen auffallende formale Gestaltung verborgene inhaltliche Zusammenhänge vermuten. Vgl. dazu die Abschnitte zum Narrem Tellability in den Kapiteln 5.3 und 6.3.

⁷¹¹ Wolf 2002, S. 32f.

Teil IV Resümee

8. Die Affinität zum Narrativen

Erzählen lässt sich als Darstellung einer Welt verstehen, die vorstellbar und miterlebbar ist, oder wenigstens als ihre rudimentäre Darstellung. In dieser dargestellten Welt rankt sich das Erzählen nicht um unbelebte Gegenstände, sondern um Akteure und ihre Handlungen oder Zustände. Dabei müssen die Protagonisten dieser Welt eine Entwicklung vollziehen, indem mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände so auseinander hervorgehen müssen, dass es den Anschein macht, es wäre keine zufällige Entwicklung. Zudem muss die zweite Handlung der ersten etwas grundsätzlich Neues hinzufügen, denn sie darf nicht zwingend aus der ersten folgen.

Dieses Verständnis von Erzählen hat Wolf in seiner Minimaldefinition des Erzählens vorgeschlagen, und so liegt es auch dieser Arbeit zugrunde.⁷¹² Betrachtet man vor diesem Hintergrund die erzähltheoretischen Analysen zu den drei Gemälden Rauchs, liegt sofort auf der Hand, dass in und mit Neo Rauchs Malereien nicht erzählt wird. Dazu ist es nicht einmal notwendig, sämtliche untersuchten Narreme zu berücksichtigen, denn allein schon die inhaltlichen Narreme, die die Minimaldefinition verlangt, sind nicht zur Gänze erfüllt.

In Teilen macht allerdings das, was Wolf als für das Narrative unverzichtbar erachtet, die Bilder ganz grundsätzlich aus. Denn in *Der Rückzug*, *Neue Rollen* und *Interview* fügen sich Rudimente einer vorstellbaren und miterlebbar Welt auf ihre ganz eigene Weise zusammen. Zitate konkreter Innenräume, Gebäude und Landschaften finden sich hier wieder, selbst wenn sie sich in der Bildfläche nicht immer zu einem homogenen Bildraum zusammenfinden. Auch die Bildtexte bringen zum Ausdruck, dass die Rauch'schen Szenarien die Vorstellung konkreter Lebenswelten hervorbringen. So ist beispielsweise von einer Bürgerstube und einem Salon die Rede.⁷¹³ Bei einer Malerei, die keinen Bezug zu aus der Alltagswelt bekannten Räumen herstellt, wie beispielsweise *No. 5, 1948* von Jackson Pollock (Abb. 103), würde vielleicht eher der Farbauftrag des Künstlers in den Blick genommen. Zudem scheinen Figuren, die „wesentliche Merkmale des Menschen, insbesondere die Fähigkeit zum (Sprach-)Handeln, Denken, physischen und psychischen Leiden und Reagieren, besitzen“⁷¹⁴, die Bilder regelrecht zu bevölkern. Und die Autoren benennen genau diejenigen Farbformationen, die sich zu Menschen- oder Tierähnlichem zusammenfügen, mit Begriffen, die diesen Wesen den Anschein von Lebendigkeit geben. Allerdings macht sowohl ein Blick auf die Bilder als auch auf die Bildtexte sofort deutlich, dass sich das Geschehen auf die Darstellung eines einzigen Zustandes oder Handlungsmomentes beschränkt.

⁷¹² Danach wird Erzählen verstanden als die „Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbar Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.“ Vgl. Kapitel 4; Orig. vgl. Wolf 2002, S. 51.

⁷¹³ Vgl. MB und RG.

⁷¹⁴ Wolf 2002, S. 45.

Die Figuren in Rauchs Malereien vollziehen also gerade keine Entwicklung, wie sie die Minimaldefinition verlangt.

Konkret konnte in der erzähltheoretischen Analyse aufgezeigt werden, dass *Der Rückzug*, *Neue Rollen* und *Interview* monophasische Einzelbilder sind. Diesen wird von Wolf in seinen Überlegungen zum narrativen Potenzial unterschiedlicher Medien eine bestenfalls narrationsindizierende Wirkung zugerechnet.⁷¹⁵ Neo Rauchs Bilder zählen damit allein schon aufgrund ihrer Beschränkung auf einen einzelnen Moment zu den nicht genuin narrativen Artefakten, ganz unabhängig von ihrer weiteren Gestaltung. Allerdings bemerkt Wolf hinsichtlich von Werken, die die Minimaldefinition nicht erfüllen, Folgendes:

Aufgrund der Graduierbarkeit der Narrativität, von der zuvor im Rahmen der Prototypik des Erzählerischen die Rede war, ergibt sich die Möglichkeit, auch konkrete Fälle zu erfassen, die von dieser Formel (die nicht den Prototyp beschreibt, sondern nur den Grad anzeigt, ab dem noch sinnvoll von eigentlichem Erzählen zu sprechen ist) abweichen: Bei Abweichungen ‚nach unten‘ entstehen mehr oder weniger lose Affinitäten zum Narrativen, wobei allerdings – und das ist für eine intermediale Perspektive von besonderer Bedeutung [sic] – in vielen Fällen noch ein Zusammenhang erkennbar bleiben mag.⁷¹⁶

In der Rezeption des Werkes, wie im Kapitel 1 skizziert, wird das Narrative immer wieder als Merkmal des Werkes benannt. Der werkspezifische Umgang mit Form und Farbe scheint demnach für eine Reihe von Rezipienten eine Affinität zum Narrativen entstehen zu lassen. Der hier unternommene Versuch, die Narrativität im Werk Neo Rauchs einzuschätzen, wird sich daher nicht mit der Feststellung begnügen, dass die drei Arbeiten im Sinne der Minimaldefinition nicht narrativ sind. Stattdessen wird in den folgenden Überlegungen der Frage nachgegangen, inwiefern Formen und Farben so zusammenkommen, dass sich von einer starken narrations-indizierenden Wirkung sprechen lässt, sich das Narrative also trotz der Wahl eines eingeschränkt erzählerischen Mediums äußert.

8.1 Die Ausprägung der Narreme – ein Vergleich

8.1.1 Zeit, Ort, Figur und Handlung

Der Rückzug, *Neue Rollen* und *Interview* sind Malereien, in denen zeitliche Progression kaum vorstellbar wird. Nicht einmal Andeutungen eines Vorhers und Nachhers lassen sich erkennen. Eine Affinität zum Narrativen entwickelt sich möglicherweise aber durch die übrigen inhaltlichen Narreme Ort, Figur und Handlung.

Figurative Malerei scheint ohne Ort und Handlung undenkbar, gehen Figur, Ort und Handlung doch dem Anschein nach geradezu notwendig auseinander hervor. Ein jüngeres Beispiel der Kunstgeschichte veranschaulicht allerdings, dass selbst die wirklichkeitsnahe Darstellung von Menschen ohne räumliche Verortung der Szene auskommen kann. So in *Girl with closed eyes* (Abb. 104) von Lucian Freud aus den Jahren

⁷¹⁵ Vgl. *Schema 3: Narratives Potential unterschiedlicher Medien* in ebd., S. 96.

⁷¹⁶ Ebd., S. 51f.

1986 und 1987: Der das Mädchen umgebende Raum wird lediglich durch zwei monochrome Flächen gegliedert. Die weiße Fläche bleibt als Untergrund des aufliegenden Körpers zwar vorstellbar, es lässt sich aber nicht erkennen, ob es sich um ein Laken, eine Matratze oder ein Polstermöbel handelt und wo sich die Szene ereignet. Der Ort ist hier als Leerstelle ausformuliert.

Dagegen sind in Neo Rauchs Malereien Gefüge aus Raumzitate oder ein weitgehend homogener, aus der Alltagswelt bekannter Raum erkennbar. Wohnzimmer, Bühnen für Laienschauspieler sowie Landschaften mit Gutshöfen erlauben weiterführende Assoziationen zur Verortung der Szene, da sie an Vorerfahrungen anknüpfen. In allen drei Bildern finden sich jedoch auch Bereiche, die deutlich machen, dass der Bildraum ein erfundener, fiktiver ist. Dies führen insbesondere die vielfältigen perspektivischen Verzerrungen vor Augen, die sich im Übrigen in ihrer Gewichtung in den drei Bildbeispielen stark unterscheiden. Während in *Der Rückzug* der immens hohe Turm im Hintergrund den Schauplatz der Szene nur beiläufig als fiktiv markiert, zeigt sich der Ort in *Neue Rollen* und *Interview* regelrecht aus den Fugen geraten. Dabei ist in *Interview* die Einheit des einzelnen Raumes perspektivisch gebrochen, *Neue Rollen* ist dagegen auch als „Raumkonglomerat“ (WH) lesbar, also als Kombination unzusammenhängender Orte. Zugleich lassen sich Bildstrategien ausmachen, die räumliche Diskontinuitäten kaschieren. Denn räumliche Brüche im Bild äußern sich so, dass ihr Aneinandergrenzen kaum fassbar wird – ähnlich der Wahrnehmung einer Kippfigur, in der widersprüchliche Bild- oder Raumwahrnehmungen changieren.⁷¹⁷ Der Eindruck zusammenhängender Orte scheint bei dieser Strategie weitgehend erhalten zu bleiben: Fast alle Autoren behandeln die Bildräume im Sinne räumlicher Einheiten oder sehen gar keinen Anlass, die Frage nach dem Ort des Geschehens in ihren Bildtexten zu klären.⁷¹⁸ Die in den sprachlichen Fassungen nivellierten Widersprüche lassen sich jedoch auch als Hinweis darauf verstehen, dass die durch die Bilder gegebenen Raumkonstrukte gar nicht mit sprachlichen Konzepten zur Gänze fassbar sind, sondern eine Vereinfachung erzwingen. Als Raumhybride, räumliche Mischwesen oder Raummetamorphosen entziehen sie sich der Alltagswelt ihrer Rezipienten und zeigen dabei dennoch an, dass sich die Szene an einem Ort ereignet.

Insgesamt äußert sich so ein ambivalenter Umgang mit dem Narrem des Ortes, da zugleich das Vorliegen einer klaren Raumsituation suggeriert und die Möglichkeit einer eindeutigen Verortung wieder auflöst wird. Der Ort muss dabei eigentlich als dasjenige inhaltliche Narrem aufgefasst werden, welches besonders leicht im Einzelbild realisierbar ist. Eine Verunklärung des Ortes mag damit eine Reduktion des Narrems darstellen. Allerdings „torpediert“⁷¹⁹ diese Verunklärung nicht unbedingt die Narrativität der Bilder.

⁷¹⁷ Kippfiguren sind ein bekanntes Beispiel für optische Täuschung. Einen Überblick über die Wahrnehmung von Kippfiguren gibt beispielsweise Thomas Ditzinger. Vgl. Ditzinger 2014, S. 65-90.

⁷¹⁸ Allein Werner Hofmann weist in seinem Beitrag *Neue Rollen für den Raum* auf die Möglichkeit hin, dass ein „Simultanbild aus verschiedenen Handlungen“ vorliege. Vgl. WH2.

⁷¹⁹ Barbara Scheuermann formuliert in ihrer abschließenden Bilanz zur Narrativität im Werk von William Kentridge und Tracy Emin die These: „Künstler arbeiten ganz bewusst mit Narremen; sie erreichen damit beim Betrachter die Erwartung an eine Narration, die sie jedoch durch das Weglassen wesentlicher Narreme unterlaufen. An welcher Stelle dieses Torpedieren der Narrativität stattfindet, lässt sich anhand des Modells, das die einzelnen Bestandteile einer Geschichte

Denn eine Vereinfachung zu einem vorstellbaren, zusammenhängenden Raum ist immer möglich. Es zeigen sich hier vielmehr Bedeutungsoffenheiten im Bild angelegt, die Bildbetrachter dazu herausfordern, in ihrer Vorstellung ein Raumganzes herzustellen.

In ähnlicher Weise lässt sich der Umgang mit der Figur, also dem Narrem anthropomorphes Wesen, beschreiben. Auch diesbezüglich ist eine ganze Reihe von Bildbereichen erkennbar, die klar als menschliche oder tierähnliche Wesen erscheinen – anders als es beispielsweise bei Brice Mardens Arbeit *Vine* (Abb. 105) möglich wäre. Mardens Lineatur könnte zwar wenigstens stellenweise mit Umrissen menschlicher Figuren in Verbindung gebracht werden, genauso leicht lassen sich die Linien aber als rein materiale Spur einer malerischen Bewegung lesen. In Neo Rauchs Malereien fällt neben der Vielzahl der Figuren auf, dass sie aufgrund ihres Erscheinungsbildes zu unverwechselbaren Protagonisten werden, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer Statur und ihrer Gesichtszüge als auch mit Blick auf die ganz verschiedenen Gegenstände, mit denen sie umgehen.

Dennoch zeigen sich bei näherem Hinsehen auch hier Bedeutungsoffenheiten angelegt. Denn trotz ihres sehr menschlichen Erscheinungsbildes sind ihre Rollen im Gesamtbild häufig nicht eindeutig benennbar. In *Der Rückzug* und *Neue Rollen* begegnet man beispielsweise dem Typus der hybriden Figurenrolle. Insbesondere die Kleidung der uniformierten Figuren, die in *Der Rückzug* als Blaumänner und in *Neue Rollen* als Burschenschaftler bezeichnet werden, besteht aus einer Zusammensetzung von Uniformen ganz unterschiedlicher Kontexte. Einige Details der Uniformen entstammen sogar eindeutig der Imagination des Künstlers selbst.⁷²⁰ Anhand ihrer Uniformierung sind die Figuren deswegen nur vordergründig einer konkreten Epoche zuzuordnen, die Aufschluss über ihre Rolle und ihr Handeln hätte geben können. Anderen Figuren, wie etwa der Mutter mit Sohn oder der Laienschauspielergruppe in *Neue Rollen*, ist wiederum leicht eine Rolle zuzuschreiben. Entsprechend wenige Unterschiede äußern sich in den Bezeichnungen, die die einzelnen Autoren gewählt haben. Erst in der Zusammensicht mit den sie umgebenden Figuren ergeben sich Bedeutungsoffenheiten, da die die Szene bevölkernden Protagonisten aus ganz unterschiedlichen Zusammenhängen entnommen wirken. In der Gesamtsicht lässt sich ihnen kein gemeinsames Thema oder Skript zuordnen. Damit kann aber auch kein bildübergreifendes Beziehungsgefüge entstehen, in welchem sie eine klare Rolle einnehmen. Eine andere Form der Verunklärung kann anhand von *Interview* nachvollzogen werden. Hier lassen die schlichte Alltagskleidung und die reduzierte, unspezifische Handlung keine näheren Rückschlüsse bezüglich der Figurenrollen der beiden stehenden Männer zu.

In den Bildtexten schlagen sich die durch die Bilder begründeten Bedeutungsoffenheiten ebenfalls nieder. Sichtbar werden diese etwa dadurch, dass die Autoren ganz unterschiedliche Bezeichnungen für die gleiche Figur bzw. Figurengruppe einführen. Insbesondere hybride Figurenrollen werden unterschiedlich

offen legt, genau benennen.“ Vgl. Scheuermann 2005, S. 246. In diesem Sinne kann in den Malereien Neo Rauchs nicht von einem Torpedieren des Narremes Ort die Rede sein.

⁷²⁰ Ein Beispiel für ein fiktionales Element einer Uniform findet sich in *Der Rückzug*, und zwar im gelben Emblem auf der Jacke der Rückenfigur.

benannt. Denn vor allem sie lassen sich anhand von Alltagswissen nicht eindeutig mit bereits Bekanntem in Verbindung bringen, folglich kommen diese Figuren ohne die individuellen Sinnfindungen der Autoren nicht aus. Figuren mit eher unspezifischem Erscheinungsbild werden demgegenüber in ebenso unspezifische Kategorien eingeordnet. Sie scheinen bereits Bekanntes nur sehr allgemein anzusprechen, was ihrer Rolle ebenfalls Offenheit verleiht.⁷²¹ Damit ist in den untersuchten Arbeiten eine Bildstrategie erkennbar, die eine Reduktion des Narrems bewirkt. Denn die formulierten Bedeutungsoffenheiten der Figurenrollen stellen eine Verunklärung dar, der die Rezipienten ihre ganz eigene Imagination entgegensetzen müssen.

Wesentliche Aspekte anthropomorpher Wesen sind aber auch in anderer Hinsicht zurückhaltend formuliert. Gerade in *Der Rückzug* und *Interview* ist die Mehrheit der Figuren mit niedergeschlagenen Augen und wenig dynamischen Bewegungen und Gesten dargestellt. Körperkontakt findet sich allein in *Interview*, wie um der Leblosigkeit der Figuren entgegenzuwirken. Insgesamt verbildlicht das Rauch'sche Bildpersonal häufig ein „Für-sich-Sein“⁷²². Seine Fähigkeit „zum (Sprach-)Handeln, Denken, physischen und psychischen Leiden und Reagieren“⁷²³ ist ihm jedoch nicht zur Gänze abhandengekommen, wie anhand der Bildtexte deutlich wird. Denn die Autoren entwickeln ihre Textarbeit um eben jene Bildteile herum, die als menschliche Figuren lesbar sind, dergestalt, dass der Hauptteil der Texte darauf verwendet wird, die Figuren zu benennen und ihr Handeln sprachlich zu fassen. Allerdings wird auch deutlich, dass die drei Malereien Rauchs nicht in dem Maße Anknüpfungspunkte für rezipientenseitige Konkretisierungen des Narrems schaffen, wie es die medialen Möglichkeiten des monophasischen Einzelbildes zulassen.

Zwischen diesen – in ihren Rollen nicht immer eindeutig fassbaren – Figuren müsste sich nun der Kern des Narrativen entwickeln: die Handlung oder das Geschehen.⁷²⁴ In Form der äußeren Handlung ist das Narrem tatsächlich ein zentrales Motiv sowohl in *Der Rückzug* und *Neue Rollen* als auch in *Interview*, und zwar in Form des sichtbaren Figurenhandelns, das sich auf einen einzigen Moment beschränkt.⁷²⁵ Denn auch wenn eine Reihe von Figuren passiv und am Geschehen unbeteiligt auftritt, kontrastiert ihr Nichtstun in allen drei Bildern mit Figuren, die äußerst tatkräftig in Erscheinung treten.⁷²⁶ Ihre Passivität betont damit das Engagement der übrigen Figuren. Die Bilder akzentuieren das Narrem auch durch die Vielgestaltigkeit der Tätigkeiten und die Tatsache, dass die dargestellten Figurenhandlungen nur in Ausnahmefällen fiktional und somit schwer zu rezipieren sind. Auch anhand der Bildtexte zeigt sich eine Realisierung des Narrems, denn alle Autoren ordnen der Mehrheit der Figuren eine Tätigkeit zu und stellen sie dieserart als handelnde oder mindestens potenziell

⁷²¹ So etwa die beiden stehenden Figuren in dem Bild *Interview*. Sie werden fast ausnahmslos allgemein als Männer bezeichnet.

⁷²² Vgl. WH2.

⁷²³ Wolf 2002, S. 45.

⁷²⁴ Vgl. ebd.

⁷²⁵ Angesichts der medienspezifischen Möglichkeiten des Einzelbildes ist die erzähltheoretische Analyse zum Narrem Handlung allein auf die Betrachtung des Figurenhandelns beschränkt. Vgl. Abschnitt zum Narrem Handlung im Kapitel 5.3.

⁷²⁶ In *Der Rückzug* etwa der Trommler-Dompteur, in *Neue Rollen* einige der Burschenschaftler und in *Interview* der stehende Mann am rechten Bildrand.

handelnde Protagonisten vor. In den Bildtexten wird zudem deutlich, dass in dem in den Bildern formulierten Figurenhandeln ebenfalls Bedeutungsoffenheiten angelegt sind. Allerdings treten diese in unterschiedlichem Maße zutage. So sind Konkretisierungen des Figurenhandelns für einige Figuren auffallend kohärent. Bei der als Mutter beschriebenen Frau in *Neue Rollen* beispielsweise sind sich die Autoren darin einig, dass sie ihrem Sohn etwas erklärt. Das Figurenhandeln der drei „Blaumänner“ in *Der Rückzug* wird dagegen mit beträchtlichen Abweichungen voneinander beschrieben. Unterschiede kommen für einige Figuren etwa dadurch zustande, dass verschiedene Aspekte ihres Erscheinungsbildes aufgegriffen werden, ohne dass sich Widersprüche zum Sichtbaren oder zur Sichtweise anderer Autoren ergeben.⁷²⁷ Ein Figurenhandeln, das sich nicht direkt mit Alltagswissen erfassen lässt, weist viel größere Unterschiede in seiner sprachlichen Fassung auf. Die Sichtweisen der Autoren stehen dabei zwar nicht im Widerspruch zu dem im Bild Sichtbaren, schließen sich dafür aber gegenseitig aus.⁷²⁸ Über die Betrachtung der Bildtexte zeigt sich folglich, dass das Figurenhandeln stets beschreibbar bleibt, auch wenn es sich nicht eindeutig in bekannte Konzepte einordnen lässt und eher befremdlich erscheint. Allein der Anteil rezipientenseitiger Ergänzungen wird in einigen Fällen stärker herausgefordert und führt zu einander ausschließenden sprachlichen Fassungen.

Überlegungen zu inneren Handlungen, also zur Gedankenwelt der Figuren, finden sich deutlich seltener in den Bildtexten. Zu den Figuren in den Arbeiten *Neue Rollen* und *Der Rückzug* lassen sich nur vereinzelt Äußerungen bezüglich des Gemütszustandes erkennen. In *Interview* spielt dieser Aspekt eine wesentlich größere Rolle, wenngleich die ungewöhnliche, leblose Körperhaltung, die drei der Männer einnehmen, überwiegend dazu führt, dass die Autoren innere Handlungen explizit ausschließen. Insgesamt scheint damit der Fokus auf das sichtbare, äußere Handeln gelegt.⁷²⁹

Zugleich ist bei der Betrachtung von *Der Rückzug* und *Neue Rollen* deutlich geworden, dass sich aus dem Figurenhandeln nicht ohne Weiteres eine klare, übergreifende Bildhandlung ergibt, anders als es beispielsweise in Delacroix' Monumentalgemälde *Die Freiheit führt das Volk* (Abb. 91) der Fall ist. Einige Autoren versuchen dennoch, eine bildübergreifende Handlung zu konstruieren, das Narrem also zu steigern.⁷³⁰ Aber auch dann sprechen die deutlichen Unterschiede zwischen den Gedanken, die sich dazu in den Bildtexten finden, dafür, dass nicht unbedingt die Bilder, sondern vor allem deren Betrachter derlei Zusammenhänge herstellen.

⁷²⁷ Besonders leicht lässt sich dieses Phänomen anhand der Tischgesellschaft in *Neue Rollen* nachvollziehen.

⁷²⁸ Z. B. Fackelträger und Stehender in *Interview*.

⁷²⁹ Aufgrund der Gestaltung der Figuren wäre mitunter auch eine stärkere Gewichtung der inneren Handlung in der Arbeit *Neue Rollen* denkbar, da eine Reihe von Figuren mit sehr ausdrucksstarker Mimik und Gestik auftritt. Der geringe Stellenwert innerer Handlungen in den Bildtexten lässt sich folglich auch mit den eingeschränkten medien-spezifischen Möglichkeiten des Bildes begründen. Vgl. Kapitel 3.1.5.

⁷³⁰ So z. B. bei dem Bild *Neue Rollen*. Hier unternimmt Harald Kunde den Versuch, eine bildübergreifende Handlung zu konstruieren, indem er bemerkt, die Protagonisten blieben in die ewig gleichen Rollenspiele des Lebens verstrickt. Vgl. Abschnitt zum Narrem der Handlung im Kapitel 6.3.1.

8.1.2 Sinnzusammenhänge

Die Bildtexte verdeutlichen, dass sich die Autoren nicht damit begnügen, Räume, Figuren und ihre Handlungen als solche zu benennen. Vielmehr versuchen sie, den jeweiligen Elementen einen sie zusammenhaltenden Sinn zu verleihen und ihr Erscheinen in der Bildfläche als erzählwürdiges Ereignis herauszustellen. Mit anderen Worten: Es finden sich in den sprachlichen Fassungen der drei Malereien Hinweise auf die Realisierung einiger syntaktischer Narreme.

Wiederholung und Chronologie, diejenigen Narreme, die das inhaltliche Narrem der Zeit im Grunde erst konstituieren, sind jedoch weder in den Bildern noch in ihren Bildtexten vorzufinden. Da *Der Rückzug*, *Neue Rollen* und *Interview* allesamt monophasische Einzelbilder sind, mag dies kaum verwundern, denn Wiederholung und Chronologie erzeugen und ordnen voneinander verschiedene Handlungsmomente oder Zustände, die das monophasische Einzelbild aber gerade ausschließt.

Kausalität und Teleologie können zeitliche Verläufe, die durch Wiederholung und Chronologie entstehen, schließlich sinnhaft miteinander verbinden. Sie können aber auch dann eine Rolle spielen, wenn zeitliche Verläufe nicht explizit dargestellt, sondern vom Betrachter in der Vorstellung ergänzt werden.⁷³¹ Die drei Gemälde Rauchs haben die Autoren kaum dazu angeregt, Ursachen und Ziele für das Bildgeschehen zu benennen. Etwas häufiger noch als Zielsetzungen werden mögliche Ursachen immerhin angedeutet,⁷³² denn zwei Autoren führen denkbare Anlässe für die Ohnmacht der beiden darniederliegenden Männer in *Interview* an. Erwogen wird sowohl eine Überforderung in der Auseinandersetzung mit einer Plastik als auch die Medienscheu des Künstlers. Die genannten Optionen unterscheiden sich so deutlich voneinander, dass sie vor allem auf den großen Anteil hinweisen, den die Autoren selbst bei der Ursachenfindung hatten.

Das Problem der kausalen oder teleologischen Sinnstiftung wurde in den Bildtexten dennoch deutlich bearbeitet, wenn auch in anderer Form. Denn für alle drei Bildbeispiele liegen Äußerungen vor, in denen die Zweifel der Autoren spürbar werden, dass sich das Geschehen überhaupt hinsichtlich Ursache und Zielrichtung ausdeuten lässt. Buchholz etwa beschreibt das Geschehen als „absurdes Welttheater“ (ELB), also als ein Welttheater, dem der Sinn abhandengekommen ist. Für die Arbeit *Neue Rollen* wenden sich zwei der Autoren sogar explizit gegen eine Konstruktion von Kausalzusammenhängen, und den Figuren in *Interview* wird gleich

⁷³¹ Andeutungen von Kausalzusammenhängen und Zielvorstellungen sind auch im monophasischen Einzelbild denkbar. So könnte man etwa in Johann Adam Kleins *Der Rückzug der französischen Armee* (Abb. 94) auch ohne Kenntnis des Titels die Niederlage in einer kämpferischen Auseinandersetzung als Ursache und die Rettung aus der Übermacht eines Gegners als Ziel erkennen.

⁷³² Im Einzelnen sieht etwa Harald Kunde die Protagonisten in *Der Rückzug* auf neue Direktiven warten, und Elke Buchholz sieht eben jene Figuren im Bestreben des Rückzuges geeint.

zweimal die Möglichkeit abgesprochen, zielgerichtet zu handeln.⁷³³ Die Bilder bieten damit zumindest das Potenzial, Ursache und Zielsetzung als Leerstelle zu rezipieren.⁷³⁴

Unter den syntaktischen Narremen ist die Ausprägung von Kausalität und Teleologie vermutlich am schwersten am Sichtbaren festzumachen. Werner Wolf erklärt dazu, dass Kausalität und Teleologie allein über „Konnotationen des Dargestellten und den von ihm aufgerufenen scripts“⁷³⁵ ergänzt werden können. Die Konnotationen des Dargestellten sind aber in den meisten Fällen gar nicht genau festgelegt. Allein die Bedeutung von einfachen Gegenständen kann sehr variabel sein, sofern letztere sich nicht an einem festgelegten Bedeutungskanon orientieren.⁷³⁶ Am leichtesten kann mithilfe des Bildtitels ein Bezug zu einem Skript entstehen, welches Vorstellungen über Ursache und Zielsetzung beinhaltet. In *Der Rückzug*, *Neue Rollen* und *Interview* wird dieser Möglichkeit, kausale oder teleologische Inhalte einzugrenzen, bewusst entgegengewirkt. Denn das Verhältnis von Bildtitel, Handlungsskript und dem im Bild Sichtbaren bildet Widersprüche aus. So lehnt sich der Bildtitel *Der Rückzug* an einen militärischen Rückzug an. Das Bild zeigt aber höchst unterschiedliche Figuren aus ganz verschiedenen Kontexten über das Bild verstreut – mit sich selbst beschäftigt oder in einer unbestimmten Wartehaltung begriffen. Nicht mal eine eindeutige räumliche Zielrichtung des Rückzuges ist in der Bildkomposition angelegt. Der Bildtitel *Neue Rollen* beinhaltet gar keine konkrete Referenz zu Ursache oder Ziel, da er schlicht einen sehr allgemeinen Unterschied zu alten Rollen anspricht. Zudem veranschaulichen die drei Bildbereiche jeweils unterschiedliche Facetten der *neuen* Rollen, sodass weder ihre Bedeutung noch damit verbundene Ursachen und Ziele genauer eingegrenzt werden können. Ein Zusammenhang zwischen Bildtitel, Skript und dem Sichtbaren ist in *Interview* am deutlichsten gegeben, dennoch wirkt auch hier ein unübersehbarer Widerspruch bildbestimmend, spricht die Ohnmacht der Gesprächspartner doch gerade nicht für einen angeregten geistigen Austausch.

Im Ganzen betrachtet sind also diejenigen syntaktischen Narreme, die eng mit zeitlicher Progression verbunden sind, schwach oder gar nicht in den Bildern und ihren Bildtexten nachweisbar. Dieser Umstand resultiert aber nicht nur aus der Beschränkung des monophasischen Einzelbildes auf die Darstellung eines einzelnen Momentes. Vielmehr sind in den vorliegenden Bildern auch Momente erkennbar, die auf Verunklärung hinwirken und die Narreme Kausalität und Teleologie zusätzlich reduzieren. Trotz dieser Reduktion der zeitbasierten syntaktischen Narreme wird die Figuration aber nicht als völlig zufällige, sinnfreie Kombination von Bildelementen aufgefasst, denn für alle gewählten Bildbeispiele sind deutliche Bemühungen der Rezipienten auszumachen, das Einzelne sinnhaft miteinander zu verbinden.

⁷³³ Denn Rudji Bergmann behauptet, dass niemand mehr Herr der Lage sei, während Rose-Maria Gropp das Motiv des Bildes als Scheitern herausstellt.

⁷³⁴ Eine Realisierung wäre dabei durchaus auch im Kontext von Beiträgen in Ausstellungskatalogen denkbar, wie mit Blick auf das Bildbeispiel *Interview* deutlich wird. Zwei Autoren geben Gründe für die Ohnmacht der Figuren an, wobei einer der Beiträge einem Ausstellungskatalog entnommen wurde. Vgl. RB.

⁷³⁵ Vgl. Wolf 2002, S. 71.

⁷³⁶ So kann man beispielsweise im bekannten kunsthistorischen *Lexikon der christlichen Ikonographie* einen solchen Bedeutungskanon nachschlagen. Vgl. Kirschbaum 1968.

Sichtbar werden diese Bemühungen die Ausprägung der thematischen Einheitsstiftung betreffend. Mit Ausnahme von Markus Brüderleins und Werner Hofmanns Ausführungen zum Gemälde *Neue Rollen* formulieren die Autoren aller untersuchten Bildtexte ein bildübergreifendes Thema aus. Ein Vergleich konnte offenlegen, dass die thematische Kohärenzbildung sehr unterschiedlich vollzogen wird und dabei ganz verschiedene Aspekte der Arbeit berücksichtigt werden. So arbeiten die Autoren das Bildthema meist anhand des Bildtitels sowie eines einzelnen, dazu passenden Motives der Bildfläche heraus.⁷³⁷ Die verschiedenen Ansätze stehen dabei nicht notwendigerweise im Widerspruch zum Sichtbaren, schließen sich aber häufig gegenseitig aus. Ungewöhnlich mutet darüber hinaus an, dass der Titel des Bildes nicht in jedem Fall herangezogen wird.⁷³⁸

Im Grunde ist die Stiftung einer eindeutigen thematischen Einheit mit rein visuellen Mitteln ohnehin als problematisch anzusehen. Im Vergleich zu anderen Arbeiten, wie etwa *Bauernhochzeit* (Abb. 106) von Pieter Bruegel d. Ä. oder Jean-Auguste-Dominique Ingres' *Das türkische Bad* (Abb. 96), zeigt sich jedoch, dass Neo Rauchs Malereien zusätzliche Widerstände erzeugen. Die Passung einzelner Handlungsskripte im Bild und dem durch den Bildtitel angesprochenen Skript ist, anders als in Bruegels oder Ingres' Gemälden, wenig offensichtlich. Zudem findet sich innerhalb des Bildes eine Kombination verschiedener Skripte. Ihre Kombination befremdet, denn ihnen lässt sich kein Skript zuordnen, der ihr gemeinsames Erscheinen erklären könnte. So geht in *Interview* beispielsweise das Handlungsskript Interview mit dem von körperlicher Gewalt, Ohnmacht oder Bedrohung einher, ohne dass ersichtlich wäre, wie ein Interview zu solch einem Ausnahmezustand geführt haben könnte.

Die Strategien, einer einfachen thematischen Einheit entgegenzuwirken, sind divers, wie in der erzähltheoretischen Analyse deutlich wurde. Dennoch wird das Sichtbare kaum auf seinen rein malerischen Zusammenhalt in der Bildfläche reduziert.⁷³⁹ Insofern scheinen die Bilder starke Impulsgeber für eine thematische Einheitsstiftung zu sein.⁷⁴⁰ Dies kann jedoch nicht allein der Grund für diese starke Ausbildung des Narrens auf textueller Ebene sein, auch wenn Sinnstiftung ein menschliches Bedürfnis ist, das auch in der Bildrezeption eine Rolle spielt. Denn Neo Rauchs Malereien weisen eine Reihe von Stimuli auf, die auf eine

⁷³⁷ Werner Hofmann formuliert als Bildthema das Proben neuer Rollen. Dieses stellt einen unmittelbaren Bezug zur Probenszene im Hintergrund her. Vgl. WH2 sowie den Abschnitt zur thematischen Einheit im Kapitel 6.3.

⁷³⁸ Zur Relevanz des Bildtitels für die Bildrezeption vgl. beispielsweise Bruch 2005 und Sukmo 2015. Im Fazit zur Rezeption von Bildtiteln fasst Natalie Bruch zusammen: „Vom Bild erwarten die Betrachter durchweg eine Wirkung, eine Aktivierung ihrer Fantasie oder ihrer Gefühle. Vom Titel erwarten sie Informationen, die ihnen helfen, das Bild zu erschließen, oder – darüber hinaus – auch eine Inspiration ihrer eigenen Kreativität. [...] Viele Betrachter erwarten vom Bildtitel ähnlich sachliche Hintergrundinformationen, wie Titel von Fachtexten sie liefern.“ Vgl. Bruch 2005, S. 319. Der Titel des Bildes müsste damit auch für die Stiftung einer thematischen Einheit eine große Rolle spielen.

⁷³⁹ Eine Andeutung in dieser Hinsicht findet sich lediglich bei Werner Hofmann zur Malerei *Neue Rollen*, denn er bemerkt: „Nun spätestens merken wir, dass hier vom Maler bestellte Hütchenspieler am Werk sind. Alles ist austauschbar, Einzeldinge ebenso wie Beziehungen. Gesicherter Besitz unserer Wahrnehmung ist nur das riesige Fenster.“ Vgl. WH2.

⁷⁴⁰ Dies trifft zugleich einen Konsens im Diskurs um das Werk, denn Neo Rauch gilt als Maler der Rätselbilder, was zum Ausdruck bringt, dass seinen Malereien häufig ein verborgener Sinnzusammenhang unterstellt wird. So äußert beispielsweise Groppe: „Wenn Rauchs Werk in eine Schublade passt, die es nicht einengt, dann ist es die der Rätselbilder der letzten Jahrhunderte.“ Vgl. RG.

thematische Einheit hinweisen. So wird beispielsweise über den auffallenden Detailreichtum der Szenen ein Sinnversprechen geäußert, denn er suggeriert, dass inhaltliche Bezüge durch die Beschäftigung mit dem Bild zutage treten könnten. Des Weiteren wirkt die wirklichkeitsnahe und detailreiche Ausgestaltung der Figuren unterstützend, wie auch die Tatsache, dass die Bildtitel zumindest zu einigen wenigen Bilddetails unmittelbar zu passen scheinen. In *Der Rückzug* und *Neue Rollen* wird darüber hinaus ein formaler Zusammenhang über Formen und Farben erreicht. Insgesamt findet sich damit eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, die dazu beitragen können, eine thematische Einheit zu bilden, also ein Skript zu konstruieren, welches die so fremdartig kombinierten Skripte thematisch einen kann.

Desgleichen sind Momente, die die Erzählwürdigkeit betonen, im Rahmen der erzähltheoretischen Analyse deutlich zum Vorschein gekommen. Tellability manifestiert sich beispielsweise in verschiedener Hinsicht in den Bildern selbst. Die Tatsache, dass hier Ungewöhnliches vorgestellt wird, äußert sich bereits in vielzähligen Bilddetails, die Normbrüche oder Konflikte anzeigen. Die Autoren greifen solche erzählwürdigen Momente aber nicht nur auf, sondern deuten mitunter auch weniger eindeutig Erzählwürdiges als konfliktbeladen oder als Normbruch, was eine zusätzliche Steigerung des Narrems bewirkt.

Ein weiterer Faktor, der sich auf die Erzählwürdigkeit des Sichtbaren auswirkt, findet sich nur indirekt. Denn ein starkes Prinzip, das Erzählwürdigkeit anzeigen kann, ist Komplexität und Erklärungsbedürftigkeit. Beide Aspekte zeigen sich schon im Verhältnis von Bildtitel und Bild, wo ein deutlicher Bruch mit der Erwartungshaltung von Bildbetrachtern vollzogen wird, insofern der Bildtitel oft das Bildthema benennt und leicht mit dem im Bild Sichtbaren in Verbindung zu bringen ist.⁷⁴¹ Komplexität manifestiert sich in *Der Rückzug* und *Neue Rollen* aber auch in der Gesamtschau. Hier schafft die in dieser Form ungewöhnliche Zusammenkunft des Verschiedenen die Notwendigkeit eines sinnstiftenden kognitiven Schemas, das auch für komplexere Zusammenhänge geeignet ist. Denn das Geschehen lässt sich, anders als beispielsweise ein Stillleben von Giorgio Morandi, nicht mit einem einzigen, womöglich flüchtigen Blick erfassen.⁷⁴² Über die Komplexität der Figuration zeigen sich Erzählwürdigkeit und das Schema des Narrativen somit ebenfalls angesprochen.

Alles in allem zeugt die erzähltheoretische Analyse davon, dass Farb- und Formgebungen der Arbeiten das Schema des Narrativen auf der Ebene der inhaltlichen Narreme zu aktivieren vermögen und gleichzeitig Widerstände erzeugen, vor allem dadurch, dass sie Bedeutungsoffenheiten zulassen. Diese Offenheiten stellen indes kein Unterangebot an Informationen dar, sondern entstehen durch Detailreichtum und eine Kombination sinnverschiedener Elemente. Damit bezeichnen sie gerade nicht die Abwesenheit eines konkreten Inhaltes. Dieses Prinzip äußert sich nicht nur die inhaltlichen Narreme betreffend, vielmehr spiegelt es sich auch in den daran anknüpfenden syntaktischen Narremen. Denn trotz aller im Bild angelegten

⁷⁴¹ Als Gegenbeispiel mag hier *Selbstbildnis* (Abb. 107) von Paul Gauguin dienen.

⁷⁴² Dagegen wäre in *Stillleben* (Abb. 108) von Giorgio Morandi ein Bezug zur Alltagswelt der Bildbetrachter leicht zu bewerkstelligen, und sinnstiftende kognitive Prozesse wären sinnvoll mit der Feststellung zu beschließen, der Maler habe die Flaschen in seinem Atelier abgemalt, weil er sich für deren Farben und Formen interessiert hätte.

Widrigkeiten ist das starke Bemühen der Autoren ersichtlich, eine thematische Einheit herzustellen und die Erzählwürdigkeit des Szenarios zu betonen. Die Rezipienten legen damit einen Schwerpunkt auf die thematische Kohärenzbildung und wirken den im Bild angelegten Bedeutungsoffenheiten entgegen. So vollzieht sich Sinnstiftung anhand des Narrativen über die Ausprägung derjenigen inhaltlichen und syntaktischen Narreme, die nicht an das Moment der Zeit gebunden sind.

8.1.3 Das Verhältnis zu anthropologischen Grundbedürfnissen

Erzählungen erfüllen eine Reihe ganz grundlegender menschlicher Bedürfnisse. Umgekehrt lässt der Umgang mit diesen Grundbedürfnissen auch erkennen, ob ein Artefakt narrativ ist. Sofern es eine kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion erfüllt, die Möglichkeit bietet, ein Erlebnis mit- und wiederzuerleben, und der Erfahrung von Sinnlosigkeit und Kontingenz entgegenwirkt, äußert sich im Artefakt gewissermaßen ebenfalls Narrativität.

Zusammengenommen haben sich in den drei Malereien *Der Rückzug*, *Neue Rollen* und *Interview* nur wenige Unterschiede im Umgang mit diesen menschlichen Grundbedürfnissen abgezeichnet. Denn als ausschlaggebend erwiesen sich diejenigen Faktoren, die den Arbeiten gemein sind: Alle drei Malereien werden bestimmt durch lebensgroße Figuren, Situationen und Handlungen, die relativ wirklichkeitsnah und dennoch fiktiv, fremd und neuartig wirken. Neo Rauch scheint Szenarien geschaffen zu haben, die es den Bildbetrachtern erlauben, sich in eine erfundene Welt hineinzudenken, dabei ein Ereignis oder Erlebnis zu konstruieren und dieses über die Bildrezeption mitzuerleben. Ansonsten wäre es schwer vorstellbar, dass Bildtexte in dieser Art hätten verfasst werden können. Die auf die Leinwand aufgebrachte Farbe erfüllt damit sowohl die repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion des Narrativen als auch eine kommunikative, unterhaltende Aufgabe. Denn nicht nur Figürliches, auch Sonderbares, Unwirkliches, Neues, mitunter Bedrohliches scheint die Leinwand auszufüllen und die Erzählwürdigkeit der Bilder zu begründen. Zudem wird in den Bildtexten in vielerlei Hinsicht die Fabulierlust spürbar, die die Bildrezeption begleitet haben muss.

Auch wenn die Popularität des Werkes vielleicht ein Zeichen dafür ist, dass Neo Rauchs Malereien insbesondere die kommunikative, unterhaltende Funktion des Narrativen erfüllen, ist anzunehmen, dass die Mehrheit der großformatigen figürlichen Gemälde Darstellungsqualität und Erlebnisqualität aufweisen – wenn auch nur im Rahmen ihrer medialen Möglichkeiten. Bemerkenswert und strittiger ist dagegen der Umgang mit der sinngebenden Funktion des Narrativen im Werk Neo Rauchs. Bedenkt man, dass inhaltliche und syntaktische Narreme die Ausprägung der qualitativen Narreme mitbestimmen, muss man anerkennen, dass Neo Rauchs Malereien eher Fragen aufwerfen und die Erfahrung von Kontingenz und Sinnlosigkeit zur Disposition stellen als eindeutige Sinnangebote zu machen. Dies wird vor allem an dem werkspezifischen Umgang mit den syntaktischen Narremen deutlich, denn ihr Potenzial, Sinnzusammenhänge herzustellen, scheint ganz bewusst nicht ausgeschöpft. Auch mit Blick auf die Bildtexte wird deutlich, dass die Bilder kaum Anreize für eine kausale wie teleologische Sinnstiftung geben. Im Besonderen aber vermeiden es die Bilder,

eine eindeutige thematische Einheit vorzugeben. Stattdessen äußern sich sowohl im Detail als auch im Bildgesamten Bedeutungsoffenheiten, die von den Rezipienten bewältigt werden müssen. In diesem Sinne stellen Neo Rauchs Malereien also keine „Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz“⁷⁴³ bereit, sondern übertragen diese Aufgabe an ihre Rezipienten. Mit anderen Worten: Sie führen zur Konfrontation mit und zur Erfahrung von Kontingenz. Zugleich verfügen sie über starke Stimuli, die die Rezipienten veranlassen, diese Erfahrung wieder aufzulösen und ihrerseits ein Sinnangebot – nicht zuletzt in Form von Bildtexten – zu machen.

8.2 Zur narrationsindizierenden Wirkung der Malereien

Anhand dieser Ergebnisse können die im Werkdiskurs vorgebrachten Äußerungen, das Werk Neo Rauchs sei narrativ, nun erzähltheoretisch beurteilt und begründet werden. Die Frage, inwiefern Rauchs Malereien narrationsindizierend wirken, ist allerdings mit der Notwendigkeit einer begrifflichen Schärfung verbunden. Denn die „narrationsindizierende Wirkung“, die Wolf als Potenzial des monophasischen Einzelbildes begreift, ist ein Begriff, der in der erzähltheoretischen Forschung noch nicht genauer gefasst wurde. Wolf selbst beschreibt sie lediglich als „Abweichungen ‚nach unten‘“⁷⁴⁴ und spricht von „mehr oder weniger lose[n] Affinitäten zum Narrativen“⁷⁴⁵. Zudem weist er darauf hin, dass narrationsindizierende Werke in erheblich höherem Maße Leerstellen aufweisen – die von den Rezipienten gefüllt werden müssen – als genuin narrative Werke.⁷⁴⁶

Anknüpfend an Wolfs Überlegungen sollen nun diejenigen Werke als narrationsindizierend gelten, die nahelegen, das Schema des Narrativen zu verwenden, indem sie eine Reihe von prägnanten Stimuli aufweisen. Ihr Informationsangebot bleibt jedoch begrenzt, sodass insbesondere die in der Minimaldefinition genannten Narreme nicht zur Gänze ausgebildet werden können. Im Rezeptionsprozess entstehen daher lediglich Fragmente von Geschichten. Diese Abweichung nach unten konstituiert sich im monophasischen Einzelbild dadurch, dass inhaltliche und syntaktische Narreme, die an das Moment der Zeit gebunden sind, nur schwer zu realisieren sind. Über Jahrhunderte hinweg hat sich zwar eine Reihe von Konventionen entwickelt, zeitliche Progression oder Kausalzusammenhänge wenigstens anzudeuten.⁷⁴⁷ Dennoch bleiben die zeitbasierten Narreme im Vergleich zu anderen Medien stets geringer ausgeprägt. Nimmt man allerdings den Gedanken ernst, das Narrative sei graduierbar und könne sich je nach Medium in unterschiedlicher Weise äußern,⁷⁴⁸ liegt eine Erweiterung des Wolf'schen Ansatzes nahe. Eine starke narrationsindizierende Wirkung lässt sich folglich nicht nur für Werke annehmen, die zeitbasierte syntaktische Narreme mit entsprechenden Hilfsmitteln andeuten. Genauso kann eine starke narrationsindizierende Wirkung auch für Werke angenommen werden,

⁷⁴³ Wolf 2002, S. 32.

⁷⁴⁴ Wolf 2002, S. 51.

⁷⁴⁵ Ebd.

⁷⁴⁶ Vgl. *Schema 3: Narratives Potential unterschiedlicher Medien* in ebd., S. 96.

⁷⁴⁷ Vgl. dazu Kapitel 3.2.

⁷⁴⁸ Dabei handelt es sich um einen der Grundgedanken der transmedialen Erzähltheorie. Vgl. Kapitel 2.3.

die einen Schwerpunkt auf nicht zeitbasierte Narreme legen, denn diese sind mit den medialen Möglichkeiten des monophasischen Einzelbildes leichter zu vereinbaren.

Eine so verstandene starke Narrationsindizierung ist auch mit Blick auf Wolfs Minimaldefinition sinnvoll. Denn hier wird deutlich, dass nicht zeitbasierte Narreme das Narrative immer mit konstituieren. Vor allem Ort und Figur werden von Wolf als für das Narrative unverzichtbar genannt. Neben Ort und Figur sind aber auch andere Narreme nicht zwingend an das Moment zeitlicher Progression gebunden. Wie sich im Rahmen der erzähltheoretischen Analyse gezeigt hat, können im monophasischen Einzelbild auch thematische Einheitsstiftung und Tellability sowie ein einzelner Augenblick einer Figurenhandlung realisiert werden. Ein Teil der Narreme lässt sich also über ein Medium ansprechen, das auf die visuelle Darstellung eines einzigen Augenblickes gerichtet ist. In diesem Sinne verfügen diese Narreme über eine visuelle Dimension. Spricht eine Arbeit nun Narreme mit einer solchen Affinität zum Narrativen an, rückt sie in die Nähe des Narrativen, auch wenn im Rezeptionsprozess nur Fragmente von Geschichten entstehen können. Genauer gesagt: Sie verfügt über eine starke narrationsindizierende Wirkung.

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die untersuchten Bildtexte zum Teil wie Fragmente einer beginnenden Geschichte anmuten, also fiktionale, fantastische, in jedem Fall ungewöhnliche Situationen in Worte fassen. Denn die erzähltheoretische Analyse vermochte offenzulegen, dass die Autoren genau diejenigen Narreme realisierten, die nicht zeitbasiert sind. Damit rücken sie die Bilder in die Nähe des Narrativen. Ort, Figur sowie Figurenhandlungen, die sich auf einen einzigen Handlungsmoment beschränken, grundieren aber auch die Leinwände selbst. Das syntaktische Narrem der Tellability findet sich ebenfalls unübersehbar in der Bildfläche wieder. In den Bildern wie auch in ihren Bildtexten kommt damit eine starke narrationsindizierende Wirkung zum Ausdruck.

Bei Betrachtung der Bilder in Verbindung mit ihren Bildtexten lässt sich der Umgang mit dem Narrativen im Werk zudem entscheidend präzisieren. Insbesondere ergibt sich eine differenzierte Einschätzung hinsichtlich des Sinnangebotes der Bilder, einer der Grundfunktionen des Narrativen. Den Zusammenhang von Bildsinn und Narration im Werk Neo Rauchs hat bereits Rachel Mader in ihrem Aufsatz *Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch, Aernout Mik und Santiago Sierra*⁷⁴⁹ beleuchtet. Genauer macht sie an der Bedeutungsambivalenz der Malereien die Verweigerung eines Bildsinns fest. Dazu äußert sie zunächst den Gedanken, dass sich keine klare übergreifende Bildidee in den Bildern manifestiere. Das Prinzip der Verrästelung ist tatsächlich sowohl in den Bildern als auch in den Bildtexten offenbar geworden. Besonders mit Blick auf das Narrem thematische Einheitsstiftung hat sich gezeigt: Der Bezug zwischen Bildtitel, Bildgeschehen und den dazugehörigen Skripten bringt kein bildübergreifendes Thema hervor, das sich leicht erschließen ließe und von allen Autoren gleichermaßen benannt wird. Maders Schluss, nach dem Rauchs Malereien damit ein Sinnversprechen geben, das sie nicht

⁷⁴⁹ Mader 2010.

einlösen, hat sich jedoch nicht bestätigt.⁷⁵⁰ Denn die Rezipienten sind durchaus in der Lage, einen die meisten Bildteile einschließenden Sinnzusammenhang zu bilden, auch wenn in ihm der hohe Anteil ihrer eigenen Imagination erkennbar ist und sich nicht alle Teile der Darstellung darin einfügen. Genauer gesagt scheinen die Bilder eine eindeutige Konkretisierung anhand des Sichtbaren bewusst verhindern zu wollen, und das nicht nur hinsichtlich einer thematischen Einheit, sondern auch in Bezug auf den Ort, die Figuren und ihre Handlungen. Die Bilder weisen jedoch eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten auf, die die Rezipienten nutzen, um kohärent zum Sichtbaren ihre eigenen Imaginationen einzubringen und Leerstellen zu schließen. Mit ihren Bildtexten machen sie im Ergebnis ein Sinnangebot, das den Bildern Konsistenz verleiht.

Um diesem Prinzip des Interpretationsspielraumes auch begrifflich gerecht werden zu können, ist der von Mader verwendete Begriff der Ambivalenz indes ungeeignet, denn er lässt eher an ein Nebeneinander klar definierter, sich gegenseitig ausschließender Perspektiven denken, die die Rezipienten zumeist einvernehmlich teilen. In der Rezeption der malerischen Arbeiten Rauchs zeigt sich hingegen, dass die Bildbetrachter mit ihren ganz eigenen Vorerfahrungen und Assoziationen an die Bilder anknüpfen und dergestalt mit dem Bild zusammenbringen, dass sich ein einziger, das Geschehen zusammenhaltender Sinn ergibt. Neo Rauchs Malereien öffnen sich schlicht verschiedenen Bedeutungen.

Versteht man die inhaltlichen Unschärfen in Rauchs Bildern als Bedeutungsoffenheit statt als Ambivalenz, wird auch nachvollziehbar, warum sich eine Resignation im Ringen um den Bildsinn, mit der Mader die Werkrezeption beschreibt,⁷⁵¹ in der Praxis gerade nicht äußert. Denn die Vielzahl der zum gesamten malerischen Werk verfassten Bildtexte spricht zwar davon, dass die Rezipienten „angesichts des Irrwaldes an Zeichen“⁷⁵² eine gewisse Irritation verspüren, wie Mader konstatiert. Der „Glaube an die Entzifferbarkeit der Bilder“⁷⁵³ scheint sich jedoch nicht zu verflüchtigen, vielmehr setzen die Rezipienten diesem Irrwald ihre durchaus verschiedenen Sinnangebote auf.

Neo Rauchs Bilder geben also gerade nicht Rätsel auf, die sich nicht lösen lassen. Ihre Eigenschaft als Rätselbilder entfalten sie vielmehr, indem sie die Fabulierlust ihrer Betrachter anregen und stets verschiedene Lösungen zulassen. Und genau aus diesem Grunde sprechen sie das Narrative in besonderem Maße an.

⁷⁵⁰ Genauer erklärt sie: „Das Prinzip des Versprechens ohne Einlösung dupliziert sich auf der Ebene der Narration, indem deren einzelne Komponenten vorgeführt werden und sich gleichzeitig einem größeren, einschließenden Sinnzusammenhang resistent verweigern.“ Vgl. ebd., S. 228. Und abschließend: „Rauchs Gemälde simulieren eine Kohärenz im Bild, sowohl in kompositorischer wie narrativer Hinsicht. Sie fingieren Einheit und Bildsinn, der allerdings nicht über Dechiffrierung, sondern lediglich über ableitende Abstraktion und Verallgemeinerung gewonnen werden kann. In den Bildern entsteht eine Art Hyperrealität, in der die Dinge eine schwierig durchschaubare und mitunter paradoxe Eigendynamik entwickelt haben, die in keinem logischen oder auch nur nachvollziehbaren Verhältnis zu einer möglichen Realität steht. Die Malerei dient gleichsam als Labor, in dem die Zeichen wilde Kapriolen ohne weitere Konsequenzen unternehmen können.“ Vgl. ebd., S. 231. Insbesondere der Gedanke, dass die Bilder in keinem Bezug zu einer möglichen Realität stehen, hat sich in der Untersuchung der Bildtexte nicht bestätigt.

⁷⁵¹ Ebd., S. 229.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Ebd.

Angesichts derart komplexer Bilderrätsel, die sich auch im Detail schon der einfachen Beschreibbarkeit entziehen, müssen die Bildbetrachter ein kognitives Schema aktivieren, das auch für komplexere fiktive Szenarien Sinnzusammenhänge herstellen kann: das Narrative. Alternative kognitive Schemata erweisen sich schon im ersten Moment als ungeeignet. Denn aufgrund der bildgegebenen Bedeutungsoffenheiten und der Figürlichkeit der Szenarien können die Rezipienten das Sichtbare weder allein über reine Deskription noch über abstrakte argumentative Zusammenhänge erschließen.⁷⁵⁴

Zusammenfassend ist damit den Autoren, die das Narrative von Neo Rauchs Malereien herausstellen, grundsätzlich zuzustimmen, wenngleich Rauchs Bilder in erzähltheoretischer Hinsicht nicht als narrativ, sondern, präziser, als narrationsindizierend bezeichnet werden müssen. Die gegenteilige Position im Werkdiskurs ist an dieser Stelle aber ebenfalls aufschlussreich. Hier behaupten einige Autoren, dass Rauchs Figurationen eben nicht als narrativ gelten können, sondern allein auf ihren materialen Gegenstand verweisen wollen. Die vielfachen Bedeutungsoffenheiten, die von den Bildern zugelassen werden, stützen diesen Gedanken, denn Neo Rauchs Arbeiten zielen zumindest nicht darauf ab, eine ganz spezifische Geschichte anzudeuten. Vielmehr werden sie zum wandelbaren Untergrund der Imagination ihrer Betrachter. Im Bewusstsein dieser Bedeutungsvielfalt führen sie am Ende die Unabschließbarkeit ihrer erzählerischen Konkretisierung vor Augen und verweisen damit indirekt auf die Tatsache, dass sie im Grunde nur eines sind: ein Gefüge aus Formen und Farben. Als nicht narrativ können Neo Rauchs Malereien dennoch nicht beschrieben werden, wirken sie doch in vielfältiger Hinsicht auf die Realisierung narrationsindizierender Narreme, sodass trotz ihrer Bedeutungsoffenheiten narrative Fragmente entstehen. In dem Zweifel an der Narrativität des Werkes kommt jedoch ein Gedanke zum Ausdruck, der für das Werkverständnis sinnvoll weitergedacht werden kann. Denn die Bedeutungsoffenheiten können zwar nicht als Ausschluss des sinnstiftenden Betrachterblicks gewertet werden, wohl aber als malerische Reflexion seiner narrativen Anteile. Rauchs Malereien scheinen ganz bewusst darauf ausgelegt zu sein, verschiedene gleichwertige Narrativierungen zur Disposition zu stellen. In der Zusammensicht möglicher erzählerischer Fragmente aber machen sie die narrative Dimension der Bildrezeption sichtbar und erfahrbar.

⁷⁵⁴ Wolf unterscheidet drei verschiedene Schemata, die in unterschiedlichen Medien verwendet werden können: das Deskriptive, das Argumentative und das Narrative. Vgl. Wolf 2002, S. 37.

9. Rückschau und Ausblick

Wie werden Formen und Farben mit Sinn versehen, und zwar mit einem Sinn, der über das unmittelbar Gegenständliche des Bildes hinausgeht? Versteht man Sinnstiftungsprozesse als Anwendung kognitiver Schemata, lässt sich diese Frage erzähltheoretisch beantworten. In der Erzähltheorie wird das kognitive Schema des Narrativen als ein Schema begriffen, das das Verstehen der Welt in vielfältiger Hinsicht mitbestimmt und Zugänge zu Artefakten ganz unterschiedlicher Medien schafft. Damit beeinflusst es auch maßgeblich das Verstehen von Bildern. Diesem Gedanken wurde anhand des malerischen Werkes Neo Rauchs nachgegangen, auch weil Narrativität ein Schlagwort ist, das mit dem Werk assoziiert wird.

Im Zuge Aufarbeitung erzähltheoretischer Zugänge zum Bild ist insgesamt deutlich geworden, dass die Transmediale Erzähltheorie Bilderzählung und die Anteile, die Rezipienten an ihrer individuellen Bilderzählung haben, zwar theoretisch verorten kann. Wie aber eine erzähltheoretische Werkanalyse gemäß dem Modell gestaltet sein muss, darüber ist im Diskurs der Transmedialen Erzähltheorie wenig gesagt worden. Wie könnte also die Narrativität eines Werkes ganz praktisch nachgewiesen werden und damit Sinnstiftungsprozesse am Bild begreifbar? Im Vorfeld der Analyse ist dazu ein erzähltheoretisches Analyseverfahren entwickelt worden, mit dem neben dem Bild selbst auch individuelle Sinnstiftungen verschiedener Bildbetrachter analysiert werden können. Damit wird erstmals ein praktikables Verfahren vorgeschlagen, das dem Grundgedanken der transmediale Erzähltheorie Rechnung trägt, Narration nunmehr in den Rezeptionen und Kognitionen von Rezipienten zu verorten anstatt im Artefakt selbst. Eine Analyse entsprechend des vorgeschlagenen Verfahrens kann somit zu schlüssigeren und konsistenteren Ergebnissen führen als jene Werkanalysen in der Transmedialen Erzähltheorie, in denen lediglich die eigene Anschauung der Autoren berücksichtigt wurden.

Das Verfahren sieht vor, verschiedene textuelle Fassungen einer Malerei als Ausdruck einer individuellen Bildrezeption in die Untersuchung mit einzubinden. Jene Bildtexte bilden gleichwohl nicht die tatsächliche Bildrezeption ab. Vielmehr wurde die Auffassung vertreten, dass sie Bildrezeptionen wenigstens teilweise zum Ausdruck bringen, sodass ein Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Sinnfindungen offenlegen kann. Die Betrachtung der Bildtexte darf dabei nicht losgelöst von dem im Bild Sichtbaren erfolgen, denn Einsichten müssen immer aus dem Zusammenspiel von Bild- und Textinformationen entstehen. Dieses ganz individuelle Zusammenspiel von Bild und Text kann schließlich auf die Ausprägung der Wolf'schen Narreme untersucht werden. Denn mit den inhaltlichen, syntaktischen und qualitativen Narremen hat Wolf eine Reihe sehr spezifischer Kriterien formuliert, die darüber entscheiden, ob das kognitive Schema des Narrativen verwendet wird. Sie müssen somit auch in einer praktischen Werkanalyse bedacht werden.

Über diese theoretische und methodische Rahmung war es möglich, eine kleine Auswahl malerischer Arbeiten Neo Rauchs im Detail zu betrachten und sie mit Blick auf Wolfs Narreme zu vergleichen. Auf diese Weise mag sich ein etwas schematischer Blick auf zeitgenössische Malerei ergeben haben, der aber ein begründetes Urteil über die im Werkdiskurs häufig vorgetragene Behauptung erlaubte, Neo Rauchs Malereien seien narrativ. Tatsächlich hat sich gezeigt, dass die untersuchten Bilder nach den Maßstäben der

transmedialen Erzähltheorie nicht als narrativ gelten können. Es wäre jedoch vorschnell geurteilt, würde man auf der Grundlage dieses Ergebnisses die Aussage des Diskurses als nicht gerechtfertigt abtun. Im Gegenteil ist deutlich geworden, dass im Werkdiskurs auch ohne fundierte erzähltheoretische Reflexion ein wichtiges Merkmal des Werkes benannt wurde.⁷⁵⁵ Denn die untersuchten Bilder bewirken mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln tatsächlich eine starke Affinität zum Narrativen, auch wenn keine vollständigen Erzählungen entstehen. Oder mit den Worten der transmedialen Erzähltheorie gesprochen: Sie sind zwar nicht narrativ, weisen aber eine starke narrationsindizierende Wirkung auf.

In allen drei Arbeiten wurde zudem ein die Bilder und ihren Bezug zum Narrativen bestimmendes Schlüsselmoment erkennbar. Figuren, Räumen, Handlungen und ihrer Kombination lässt sich häufig kein eindeutiger Sinn zuordnen, sodass Bedeutungsoffenheiten entstehen. Bedeutungsoffenheiten zeigen jedoch gerade nicht die Abwesenheit eines konkreten Inhaltes an, sondern entstehen aus der Kombination von Sinnverschiedenem. Erst die Kombination verstellt den eindeutigen Bezug zu aus der Alltagswelt Bekanntem. Die Rauch'schen Bildkonstrukte führen demnach nicht in die Sinnverneinung; sie öffnen sich vielmehr schlicht verschiedenen Assoziationen und narrativen Fragmenten. Damit ist in der erzähltheoretischen Untersuchung des Werkes eine Bildstrategie zutage getreten, die auf einen bewussten Umgang mit den erzählerischen Anteilen der Bildrezeption hindeutet, also als malerische Reflexion bild Erzählerischer Momente interpretiert werden kann. Neo Rauch in Anbetracht dieser Bildstrategie als Erzähler zu verstehen, wäre allerdings ein Missverständnis. Er scheint seine Autorschaft als Erzähler auf diese Weise gerade zu negieren und dafür seinen Betrachtern das Erzählen zu überantworten.

Rückblickend erwies sich das gewählte Analyseverfahren damit nicht nur als hilfreich, die Narrativität des Werkes fundierter zu begründen. Sie verhalf auch dazu, den werkspezifischen Umgang mit dem Narrativen genauer zu fassen. In kunsthistorischer Hinsicht hat dies zu einer völlig anderen Form der Auseinandersetzung mit Malerei geführt. Denn - der Logik des gewählten theoretischen und methodischen Rahmens geschuldet - wurde keine eigene Interpretation der Gemälde vorgelegt. Das Analyseverfahren versteht sich dabei natürlich nicht als an den gewählten Untersuchungsgegenstand gebunden. Vielmehr hofft diese Arbeit Anstoß zu geben, mithilfe des vorgestellten Verfahrens ähnliche Problemfelder zu bearbeiten. Durch den Rückgriff auf das Wolf'sche Erzählmodell bringt das Verfahren jedoch Einschränkungen hinsichtlich möglicher Untersuchungsgegenstände mit sich. Denn es lassen sich nur solche Narrativierungen genauer fassen, die auf figurativen Artefakten beruhen. An anderer Stelle naheliegende Einschränkungen in der Verallgemeinerbarkeit des Verfahrens sind dagegen weniger relevant. So hat die erzähltheoretische Analyse zwar von der Tatsache profitiert, dass im Werkdiskurs zu Neo Rauch ein äußerst reichhaltiger Fundus von Bildtexten vorliegt. Desiderate ähnlicher Natur könnten somit vor dem Problem stehen, dass Werkdiskurse

⁷⁵⁵ Der Gedanke, dass das Narrative eines der grundlegenden kognitiven Schemata ist, die den Umgang mit Welt bestimmen, macht dieses erstaunliche Ergebnis nachvollziehbar. Denn so ließe sich annehmen, dass Rezipienten ganz intuitiv richtig entscheiden, wann es geeignete Zugänge zum Werk schafft. Auch Speidel stellt Vermutungen in diese Richtung an. Vgl. dazu Speidel 2013, S. 178f.

weniger anzubieten haben. In diesen Fällen wäre jedoch nicht das Verfahren selbst zu modifizieren, sondern lediglich zu überlegen, auf welche Weise man dann geeignete Bildtexte generieren könnte und welche Implikationen sich dadurch ergeben. Hier kann ein Blick in die qualitative Sozialforschung zweifelsohne hilfreich sein. Es sei nur verwiesen auf die große Vielfalt der Methoden zur Erhebung qualitativer Forschungsdaten und insbesondere auf die langjährige Expertise in der Durchführung und Auswertung von Experteninterviews.⁷⁵⁶

Die erzähltheoretische Analyse mithilfe des vorgeschlagenen Verfahrens hat zudem Erkenntnisse in allgemeinerer Hinsicht hervorgebracht. Denn hinsichtlich der Ausgangsfrage, wie Bilder mit Sinn versehen werden, ist deutlich geworden, dass erzähltheoretische Modelle Sinnstiftungsprozesse der Bildrezeption tatsächlich zu beschreiben vermögen. Insbesondere inhaltliche und syntaktische Narreme haben sich als genau diejenigen Merkmale erwiesen, hinsichtlich derer Rezipienten das Sichtbare auf für das Narrative relevante Hinweise prüfen – und das Sichtbare in einem zweiten Schritt gemäß der Prinzipien dieser Narreme sinnhaft miteinander verbinden. Insofern stellt das Verständnis der Narreme ein Schlüsselproblem dar auf dem Weg, die erzählerische Dimension des Bildes zu begreifen.⁷⁵⁷

Darüber hinaus konnten im Zuge der erzähltheoretische Analyse Desiderate für die weitere Ausarbeitung des transmedialen Erzählmodells benannt werden. Denn im Verlauf der Arbeit ist deutlich geworden, dass die Frage, wann Narreme als visualisiert gelten können, im Rahmen weiterführender Forschung einer Bearbeitung bedarf. Die theoretische Modellierung von Bilderzählung ist also keineswegs abgeschlossen. Dabei stellt das Anliegen, visuelle Stimuli für Narreme genauer zu bestimmen, nicht nur ein bildwissenschaftliches Desiderat dar, sondern auch ein narratologisches. Impulse für die Schärfung eines transmedialen Erzählmodells hofft diese Arbeit auch an anderer Stelle zu geben. Denn in gleicher Weise stellt die „narrationsindizierende Wirkung“ einen weitgehend unbestimmten Begriff dar. Die hier vorgenommene begriffliche Schärfung versucht, dem Transmedialen des Narrativen gerecht zu werden, genauer: dem Gedanken, dass das Narrative sich abhängig von den medialen Möglichkeiten eines Artefaktes unterschiedlich äußert. Da sich das monophasische Einzelbild durch die Beschränkung auf einen einzelnen Moment auszeichnet, wurden die von Wolf formulierten Narreme im Hinblick auf die Frage betrachtet, inwiefern diese von zeitlichen Verläufen unabhängig sind. Denn nicht zeitbasierte Narreme sind mit den medialen Möglichkeiten des Bildes leichter zu vereinbaren. Aus diesem Grunde wird hier die Auffassung vertreten, dass eine starke narrationsindizierende Wirkung als deutliche Ausprägung der nicht zeitbasierten Narreme gefasst werden sollte.

Insgesamt hat die transdisziplinäre Gestaltung der Arbeit zu Anregungen zu weiterführender Forschung in zwei Disziplinen geführt, die bislang wenig miteinander verschränkt wurden: die Bildwissenschaft

⁷⁵⁶ Vgl. etwa Flick 2016, Przyborski/ Wohlrab-Sahar 2014 sowie Gläser/Laudel 2010.

⁷⁵⁷ Diesen Gedanken äußert auch Wolf in einem jüngeren Beitrag zur Bilderzählung: „Yet from a narratological perspective finding out which mechanisms and clues actually encourage us to perceive a given artifact within a narrative framework rather than, for example, a descriptive one is a cognitive question that merits further attention.“ Vgl. Wolf 2014, S. 126.

und die Narratologie. Gleichwohl war die fruchtbare Ergänzung beider Disziplinen nur dadurch möglich, dass das Problem der Erzählung vom Gegenstand in die Wahrnehmung verlagert wurde. Dieser Perspektivwechsel offenbart zugleich, dass sich beide Disziplinen näherstehen, als es zunächst den Anschein hat. Denn auch die Bildwissenschaft hat begonnen, die kognitiven Anteile des Gegenstandes *Bild* zu reflektieren. Und so soll diese Untersuchung zur Erzählung im Bild mit einem Zitat aus der Bildwissenschaft enden, welches – etwas abgewandelt – ebenso gut der kognitiven Narratologie entnommen sein könnte. Vor allem aber diene es dieser Dissertation als Leitmotiv: „We ‚think‘ art as much as we ‚see‘ art.“⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ Holsanova 2011, S. 310.

Teil V Anhang

Abbildungen

Bildtexte

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Abbildungen



Abb. 1 **René Magritte**, *La trahison des images*, 1929
Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm



Abb. 2 **Neo Rauch**, Titelblätter zur Doppeldition des Magazins
Rolling Stone im Mai 2010



Abb. 3 **Neo Rauch**, Titelseite der Tageszeitung Die Welt
Ausgabe vom 30. Oktober 2010



Abb. 4 **Neo Rauch**, *Der nächste Zug*, 2007
Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm



Abb. 5 **Neo Rauch**, *Die Fuge*, 2007
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 6 **Neo Rauch**, *Jagdzimmer*, 2007
Öl auf Leinwand, 110 x 160 cm



Abb. 7 **Neo Rauch**, *Paranoia*, 2007
Öl auf Leinwand, 50 x 150 cm



Abb. 8 **Neo Rauch**, *Vorort*, 2007
Öl auf Leinwand, 150 x 250 cm



Abb. 9 **Benozzo Gozzoli**, *Tanz der Salome*, 1461-1462
Tempera auf Holz, 24 x 35 cm

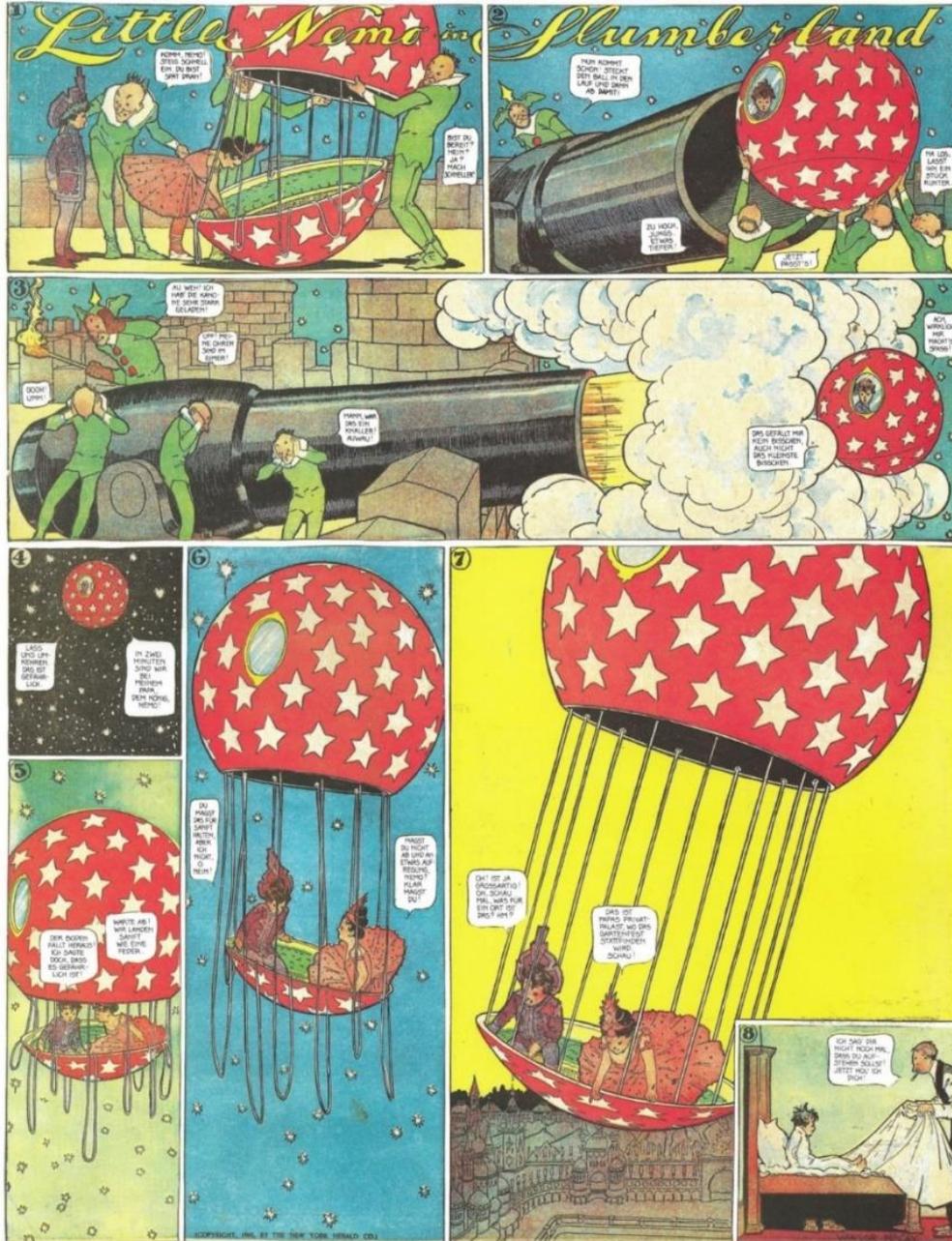


Abb. 10 Winsor McCay, Little Nemo in Slumberland, 1906
 Zeitungsdruck, 22,3 × 29,4 cm



Abb. 11 **M. C. Escher**, *Bildergalerie*, 1956,
Lithographie, 32 x 32 cm



Abb. 12 **René Magritte**, *Le Maître du plaisir*, 1926
Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm



Abb. 13 **Jan Steet**, *Het sint Nicolaasfeest*, 1665,
Öl auf Leinwand, 82 x 70 cm



Abb. 14 **Richard Earlom**, *König Lear verstößt seine Tochter Cordelia*, 1792,
Kupferstich, 44 x 60 cm



Abb. 15 **Hagesandros, Athanadoros und Polydoros, Laokoon und seine Söhne**, 1. Jahrhundert v. Chr., 184 cm hoch, Marmor



Abb. 16 **Die Geburt des Saint Remi**, 1523-1531
Erster Teil der zehnteiligen Tapisserie *La Tenture de Saint Remi*
im Palais du Tau



Abb. 17 **Nicolas Poussin**, *Mannalese*, 1639
Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm

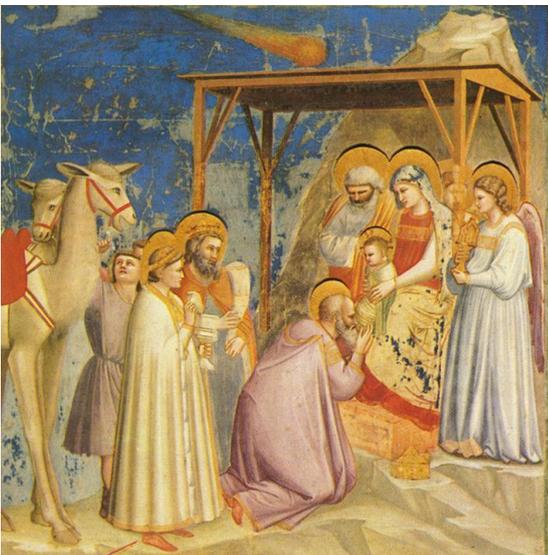


Abb. 18 **Giotto di Bondone**, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1304-1306
Teil des Freskenzyklus' in der Arenakapelle, Padua



Abb. 19 **Peter Paul Rubens**, *Höllenssturz*, zwischen 1630 und 1640
Öl auf Leinwand, 149 x 126 cm

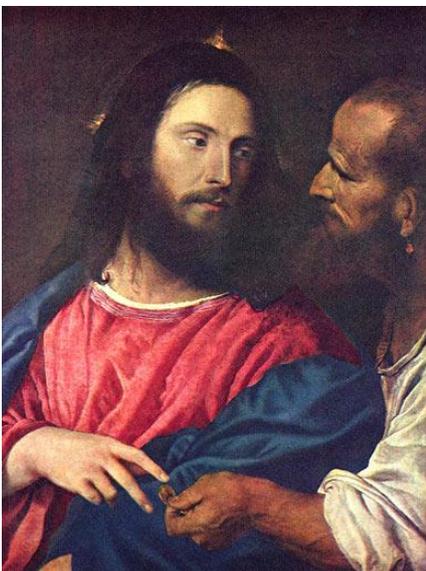


Abb. 20 **Tizian**, *Zinsgroschen*, um 1516
Öl auf Holz, 75 x 56 cm



Abb. 21 **Gerhard Richter**, *Grau*, 1967
Öl auf Leinwand, 34 x 20 cm



Abb. 22 **Gerhard Richter**, *Festnahme 1*, 1988
Öl auf Leinwand, 92 x 126 cm

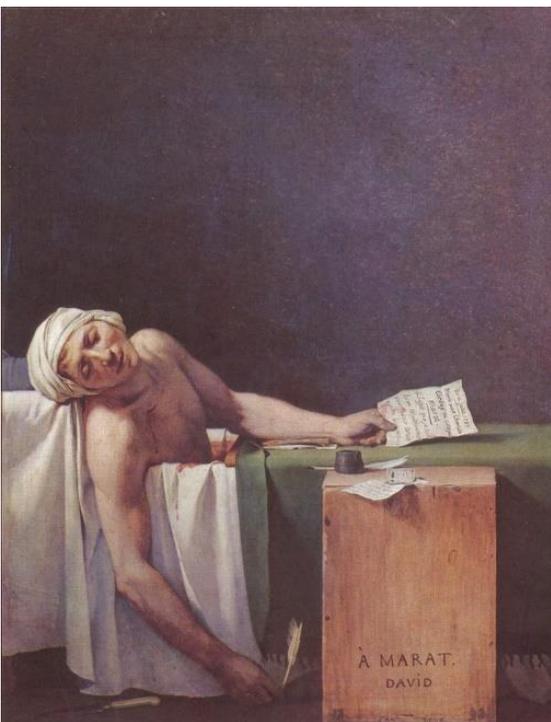


Abb. 23 **Jacques-Louis David**, *Der Tod des Marat*, 1793
Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm



Abb. 24 Jacques-Louis David, Detail aus *Der Tod des Marat*



Abb. 25 Paul Cézanne, *Stilleben mit grünem Gefäß und Zinnkessel*, um 1869
Öl auf Leinwand, 65 × 81 cm



Abb. 26 Giotto di Bondone, *Gefangennahme Christi*, 1304-1306
Teil des Freskenzyklus' in der Arenakapelle, Padua

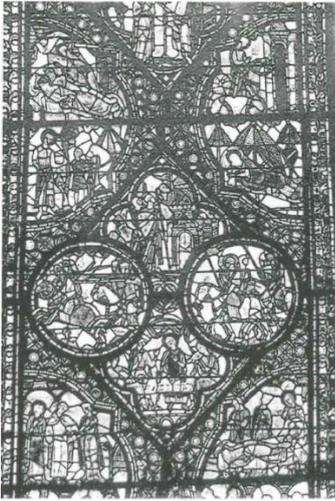


Abb. 27 *Julianusfenster* (mittlerer Teil), 13. Jahrhundert v. Chr.
Glasfenster in der Kathedrale von Chartre



Abb. 28 **Tracey Emin**, *Mad Tracey From Margate, Everyone's been there*, 1997
Decke benäht aus von Freunden zur Verfügung gestellter Kleidung, 267 x 215 cm



Abb. 29 **Jeff Wall**, *The Destroyed Room*, 1978
Dia im Leuchtkasten, 159 x 234 cm



Abb. 30 **Jeff Wall**, *Picture for Women*, 1979
Dia im Leuchtkasten, 142 x 204 cm



Abb. 31 **Neo Rauch**, *Der Rückzug*, 2006
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 32 **Neo Rauch**, *Neue Rollen*, 2005
Öl auf Leinwand, 270 x 420 cm



Abb. 33 **Neo Rauch**, *Interview*, 2006
Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm

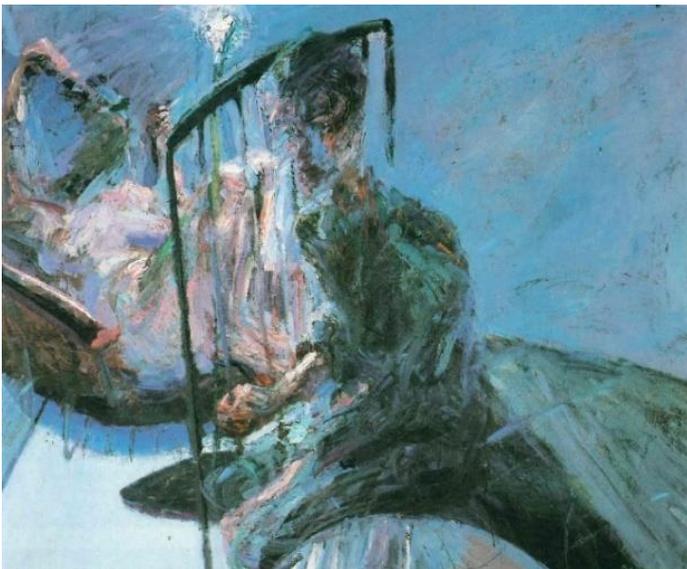


Abb. 34 **Neo Rauch**, *ohne Titel*, 1987
Öl auf Hartfaser, 124 x 150 cm



Abb. 35 **Neo Rauch**, *Der Brand*, 1991
Öl auf Papier, 151 x 98 cm



Abb. 36 **Neo Rauch**, *Sieger*, 1990
Gouache auf Papier, 101 x 72 cm



Abb. 37 **Neo Rauch**, *Der Herdreiniger*, 1989
Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm



Abb. 38 **Neo Rauch**, *Die Sammler*, 1997
Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm

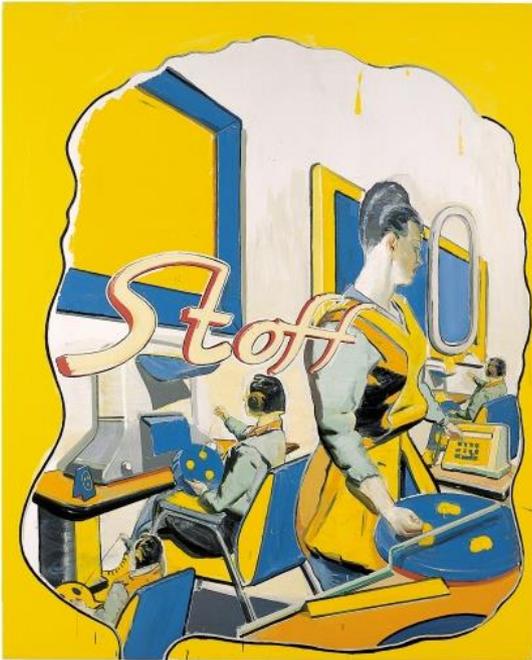


Abb. 39 **Neo Rauch**, *Stoff*, 1998
Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm



Abb. 40 **Neo Rauch**, *Tal*, 1999
Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm



Abb. 41 **Neo Rauch**, *Fell*, 2000
Öl auf Leinwand, 190 x 134 cm



Abb. 42 **Neo Rauch**, *Lokal*, 1998
Öl auf Papier, 200 x 150 cm



Abb. 43 **Neo Rauch**, *Moder*, 1999
Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm



Abb. 44 **Neo Rauch**, *Handel*, 1999
Öl auf Papier, 200 x 216 cm



Abb. 45 **Neo Rauch**, *Händler I*, 1999
Öl auf Papier, 116 x 70 cm

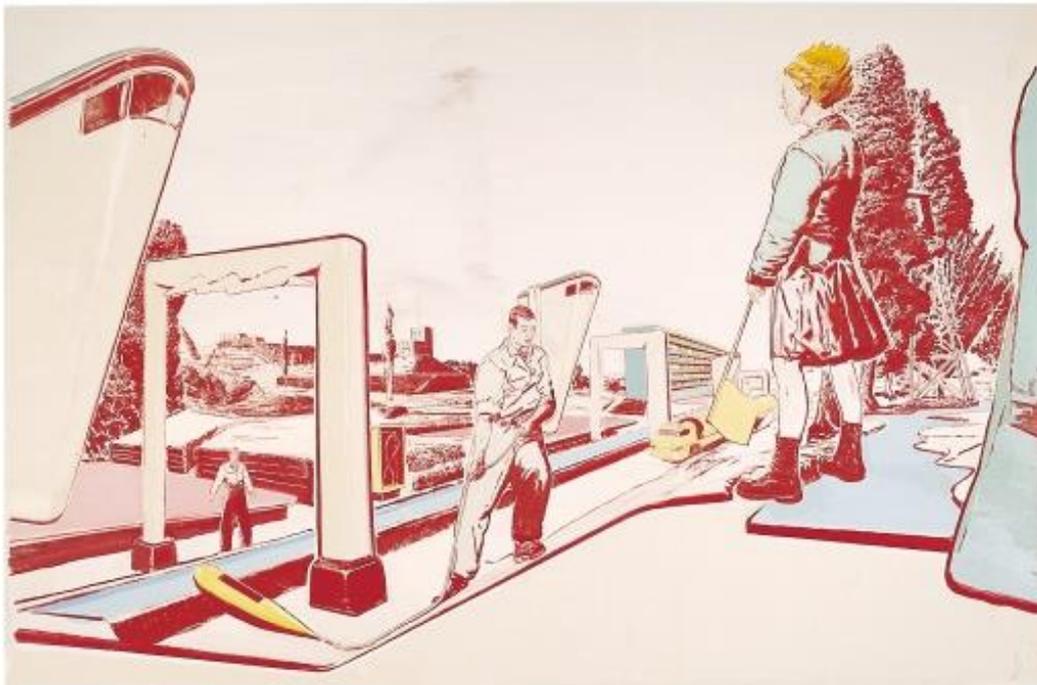


Abb. 46 **Neo Rauch**, *Stellwerk*, 1999
Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Abb. 47 **Neo Rauch**, *Abraum*, 2003
Öl auf Leinwand, 210 x 250 cm



Abb. 48 **Neo Rauch**, *Bestimmung*, 2002
Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm



Abb. 49 **Neo Rauch**, *Lieferung*, 2002
Öl auf Leinwand, 140 x 160 cm



Abb. 50 **Neo Rauch**, *Reaktionäre Situation*, 2002
Öl auf Leinwand, 210 x 400 cm



Abb. 51 **Neo Rauch**, *Moor*, 2003
Öl auf Leinwand, 251 x 211 cm

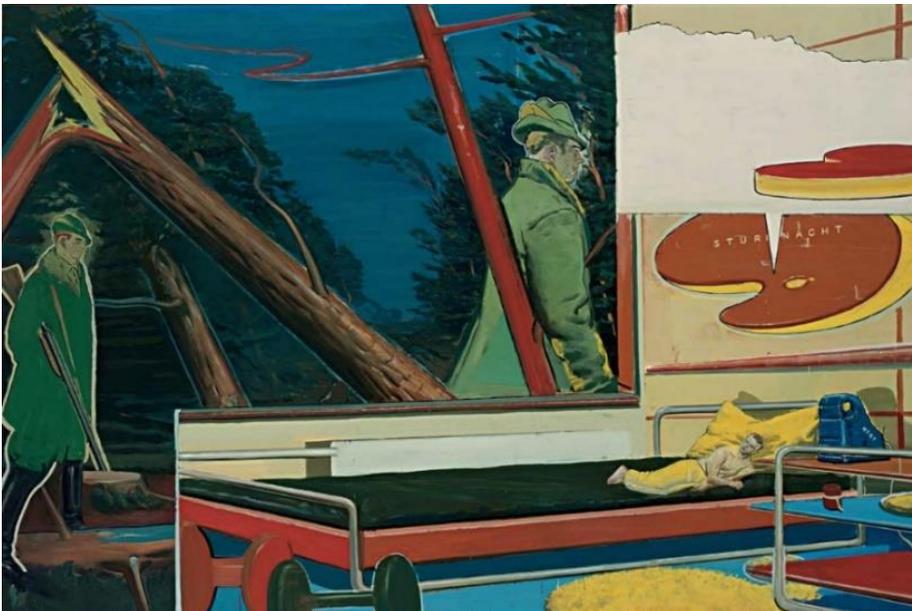


Abb. 52 **Neo Rauch**, *Sturmnacht*, 2000
Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Abb. 53 **Neo Rauch**, *Bauer*, 2002
Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm

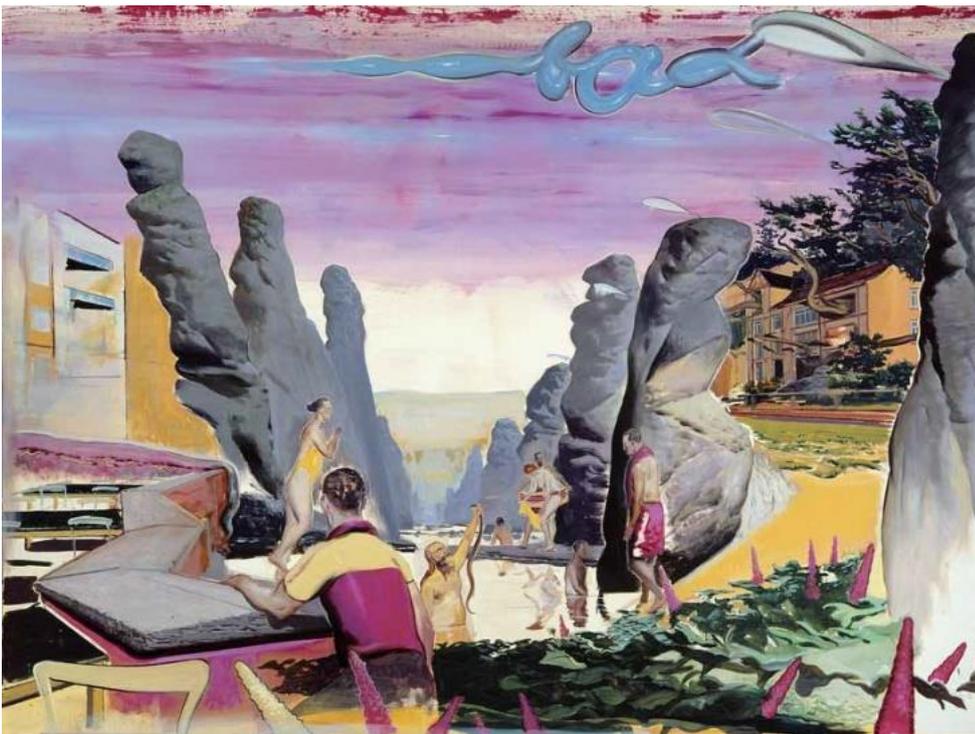


Abb. 54 **Neo Rauch**, *Bad*, 2003
Öl auf Papier, 197 x 264 cm



Abb. 55 **Neo Rauch**, *Das Neue*, 2003
Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm



Abb. 56 **Neo Rauch**, *Der Vorhang*, 2005
Öl auf Leinwand, 270 x 420 cm



Abb. 57 **Neo Rauch**, *Vorführer*, 1997
Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm

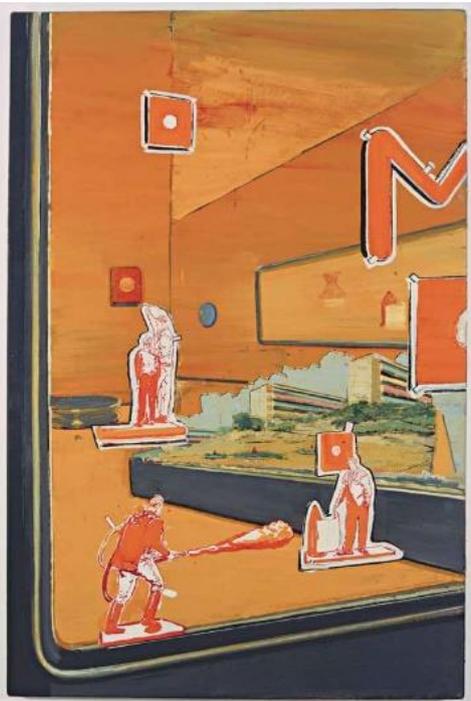


Abb. 58 **Neo Rauch**, *Modell*, 1998
Öl auf MDF, 160 x 105 cm

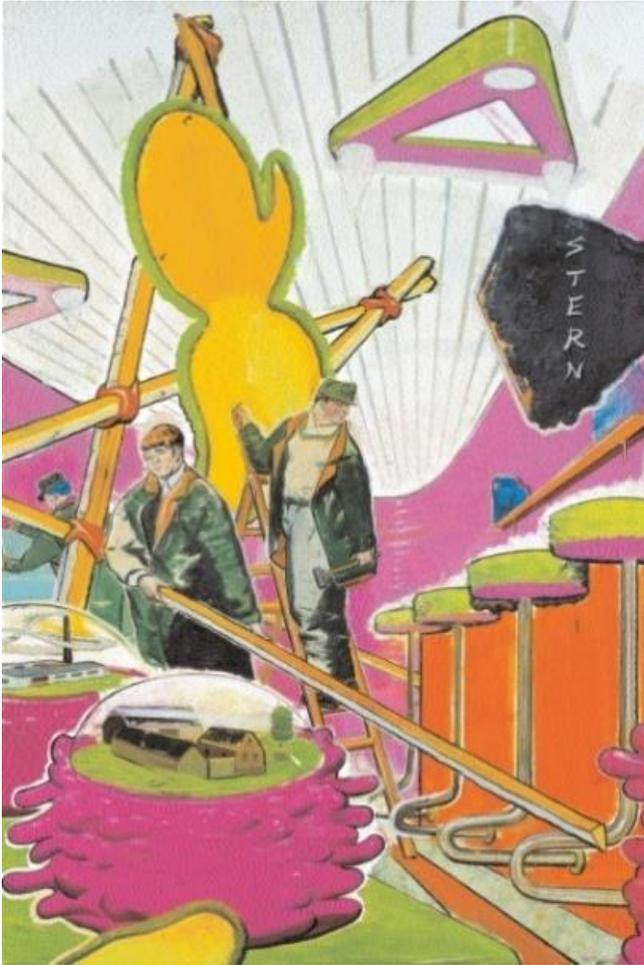


Abb. 59 **Neo Rauch**, *Stern*, 2001
 Öl auf Papier, 296 x 200 cm

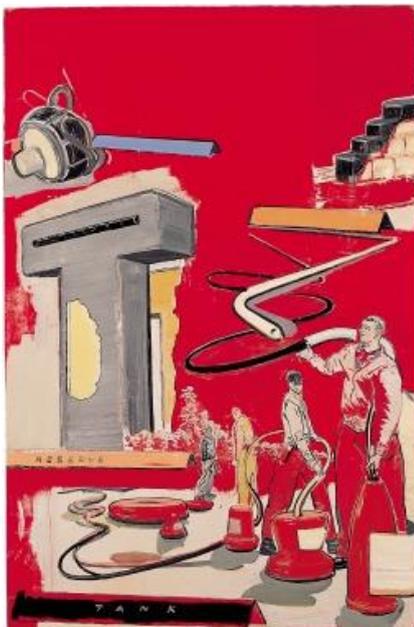


Abb. 60 **Neo Rauch**, *Reservetank*, 1998
 Öl auf MDF, 160 x 105 cm

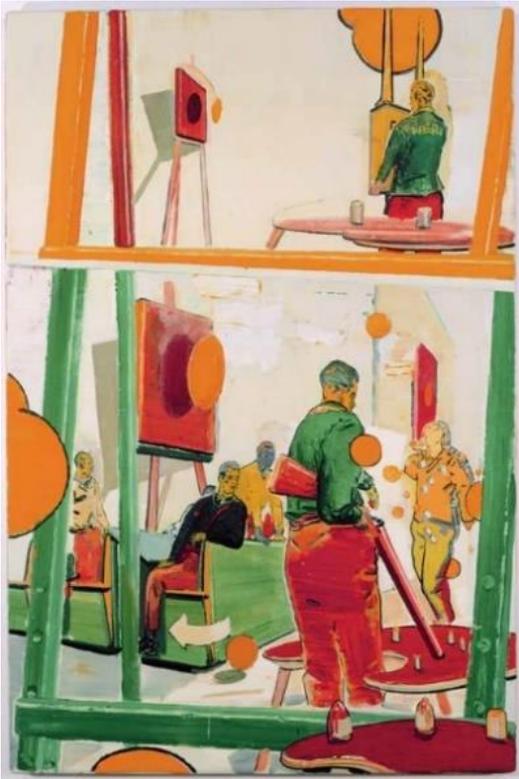


Abb. 61 **Neo Rauch**, *Unerträglicher Naturalismus*, 1998
Öl auf MDF, 160 x 105 cm



Abb. 62 **Neo Rauch**, *Das Haus*, 1996
Öl auf Leinwand, 194 x 137 cm



Abb. 63 **Neo Rauch**, *Plazenta*, 1993
Öl auf Papier, Durchmesser 340 cm

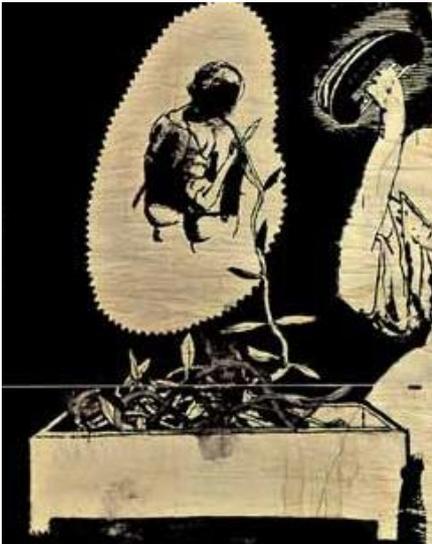


Abb. 64 **Neo Rauch**, Detail aus *Plazenta*, 1993

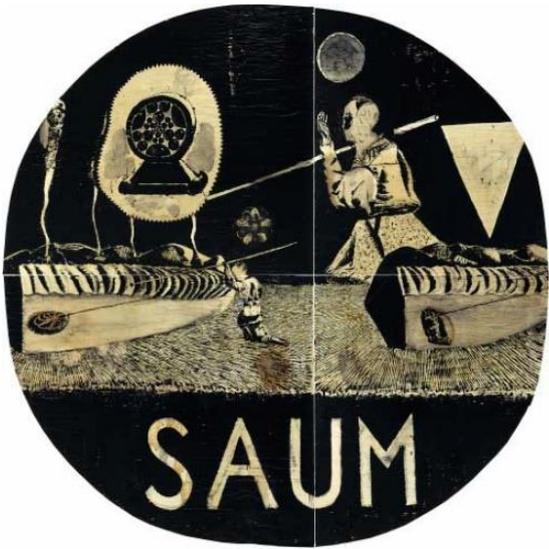


Abb. 65 **Neo Rauch**, *Saum*, 1993
Öl auf Papier, Durchmesser 340 cm



Abb. 66 **Neo Rauch**, *Abendmesse*, 2012
Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm

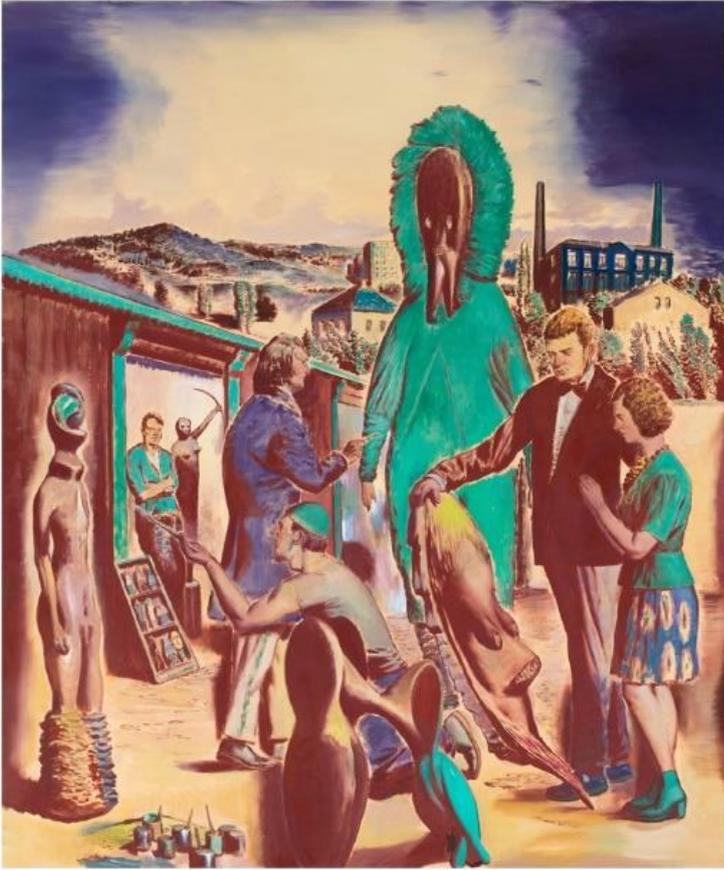


Abb. 67 **Neo Rauch**, *Das Bannende*, 2013
Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm



Abb. 68 **Neo Rauch**, *Vorführung*, 2006
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 69 **Neo Rauch**, *Warten auf die Barbaren*, 2007
Öl auf Leinwand, 140 x 400 cm



Abb. 70 **Neo Rauch**, *Nexus*, 2006
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 71 **Neo Rauch**, *Das Blaue*, 2006
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 72 **Neo Rauch**, *Die Fuge*, 2007
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 73 **Neo Rauch**, *Die Fuhre*, 2013
Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm



Abb. 74 **Neo Rauch**, *Der Landgang*, 2013
Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm



Abb. 75 **Neo Rauch**, *Kalimuna*, 2010
Öl auf Leinwand, 300 x 500 cm



Abb. 76 **Neo Rauch**, *Fastnacht*, 2010
Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm



Abb. 77 **Neo Rauch**, *Ordnungshüter*, 2008
Öl auf Leinwand, 250 x 300



Abb. 78 **Neo Rauch**, *Die Aufnahme*, 2008
Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm



Abb. 79 **Neo Rauch**, *Der Altar*, 2008
Öl auf Leinwand, 250 x 210 cm



Abb. 80 **Neo Rauch**, *Vorort*, 2007
Öl auf Leinwand, 150 x 250 cm



Abb. 81 **Neo Rauch**, *Bon Sie*, 2006
Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm



Abb. 82 **Neo Rauch**, *Kommen wir zum Nächsten*, 2005
Öl auf Leinwand, 280 x 210 cm

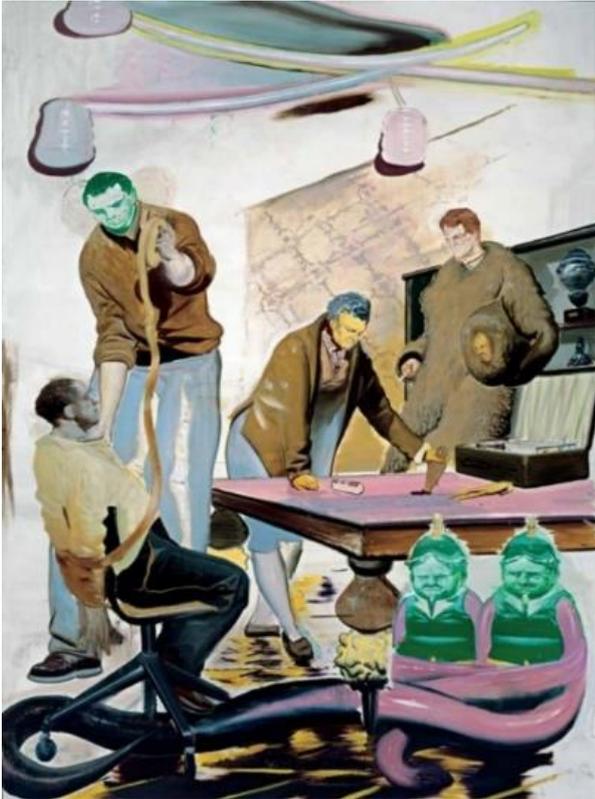


Abb. 83 **Neo Rauch**, *Konspiration*, 2004
Öl auf Papier, 267 x 196 cm



Abb. 84 **Neo Rauch**, *Demos*, 2004
Öl auf Leinwand, 300 x 210 cm



Abb. 85 **Francisco de Goya**, *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814
Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm



Abb. 86 **Édouard Manet**, *Die Erschießung des Kaiser Maximilians von Mexiko*, 1868–69
Öl auf Leinwand, 252 x 305 cm



Abb. 87 **Neo Rauch**, *Ufer*, 1993
 Öl auf Papier, 293 x 308 cm



Abb. 88 **Neo Rauch**, *Lot*, 1993
 Öl auf Papier, Durchmesser 330 cm

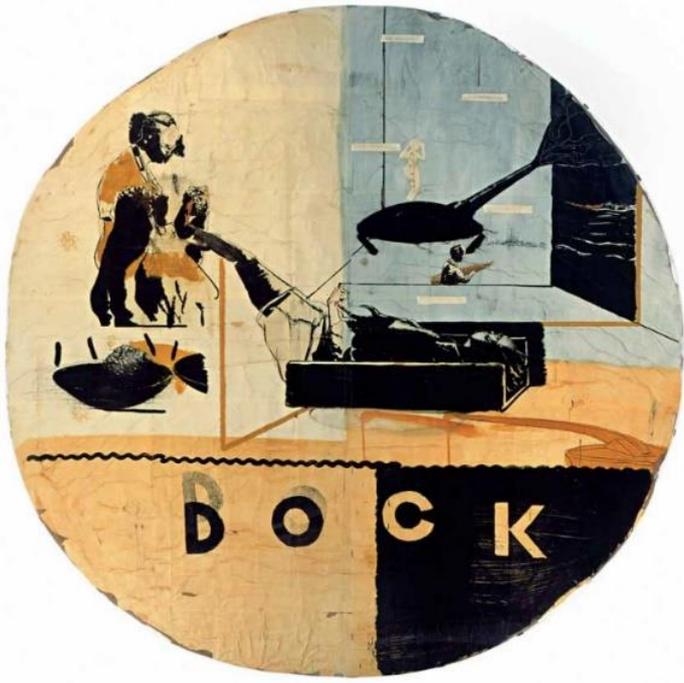


Abb. 89 **Neo Rauch**, *Dock*, 1994
Öl auf Papier auf Leinwand, 314 x 307 cm



Abb. 90 **Andy Warhol**, *Sechs Selbstportraits (Detail)*, 1986
Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, jeweils 58 x 56 cm



Abb. 91 **Eugène Delacroix**, *Die Freiheit führt das Volk*, 1830
Öl auf Leinwand, 259 × 325 cm



Abb. 92 **Rembrandt Harmenszoon van Rijn**, *Die Nachtwache (Die Kompanie Kapitäns Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruytenburgh bereit für den Aufbruch zum Marsch)*, 1642
Öl auf Leinwand, 363 × 437 cm



Abb. 93 **Andy Warhol**, *192 One Dollar Bills*, 1962
Siebdruck auf Leinwand, 242 x 189 cm



Abb. 94 **Johann Adam Klein**, *Rückzug der Französischen Armee*, nach 1812
Druckgraphik, 35 x 48,2 cm



Abb. 95 **Peter Paul Rubens**, *Flucht nach Ägypten*, 1614
Öl auf Holz, 41 x 53 cm

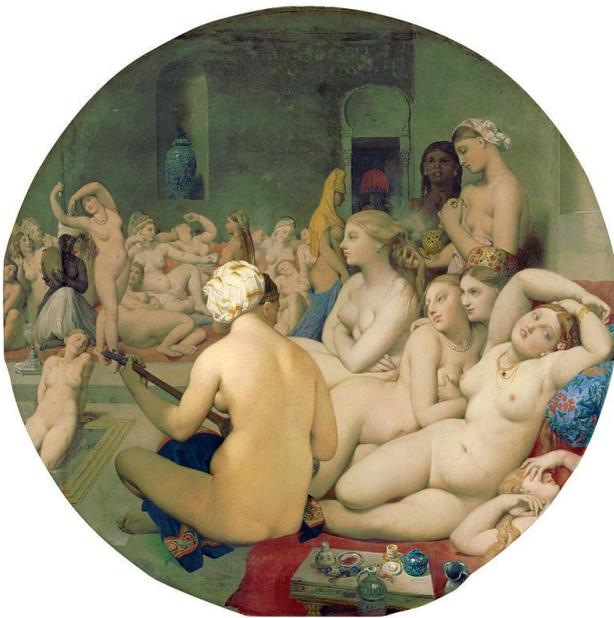


Abb. 96 **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, *Das türkische Bad*, 1863
Öl auf Leinwand, 108 x 110 cm



Abb. 97 **Martin Schmidt**, Kinder aus Guinea zu Gast in der Pionierrepublik „Wilhelm Pieck“, 1961
Farbfotografie, o.A.



Abb. 98 **Neo Rauch**, *Ungeheuer*, 2006,
Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Abb. 99 *Nike von Samothrake*, um 190 v. Chr.
Marmor, o. A.

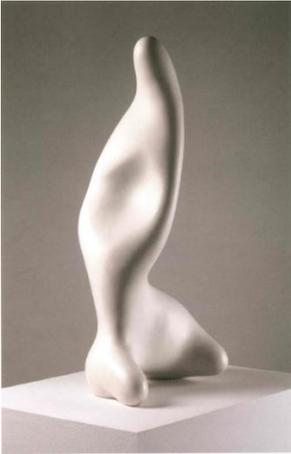


Abb. 100 **Hans Arp**, *Kobra-Kentaur*, 1952
Marmor, 76 x 37 x 24 cm

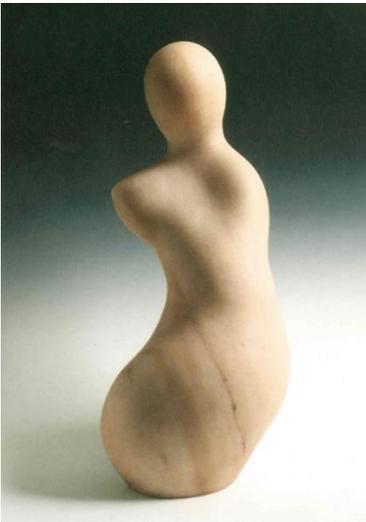


Abb. 101 **Hans Arp**, *Torsofrucht*, 1960,
Marmor, 38 x 14 x 14 cm



Abb. 102 Farbfotografie aus der Dokumentation zur Großskulptur *Das große Hasenstück* von **Ottomar Hörl**, 02.08. – 17.08.2003 in Nürnberg

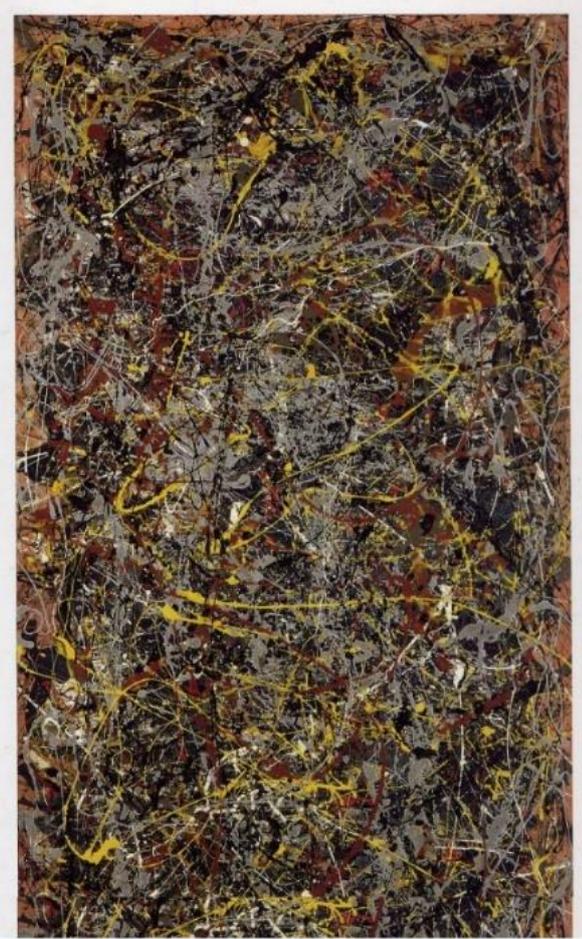


Abb. 103 **Jackson Pollock**, *No. 5, 1948*, 1948
Öl auf Hartfaserplatte, 244 x 122 cm

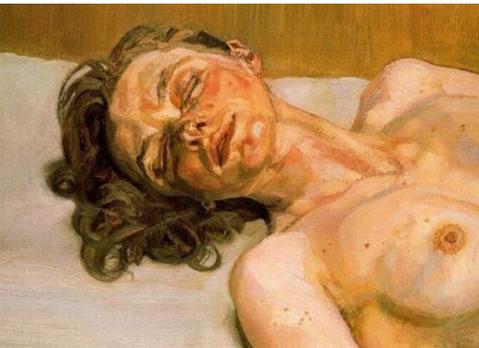


Abb. 104 **Lucian Freud**, *Girl with closed eyes*, 1986/87
Öl auf Leinwand, 46 x 59 cm



Abb. 105 **Brice Marden**, *Vine*, 1992/93
Öl auf Leinen, 244 x 260 cm



Abb. 106 **Pieter Bruegel d. Ä.**, *Die Bauernhochzeit*, um 1568
Öl auf Holz, 114 x 164 cm



Abb. 107 **Paul Gauguin**, *Selbstbildnis*, 1893
Öl auf Leinwand, 45 x 38 cm



Abb. 108 **Giorgio Morandi**, *Stilleben*, 1939
Öl auf Leinwand, 32 x 56 cm

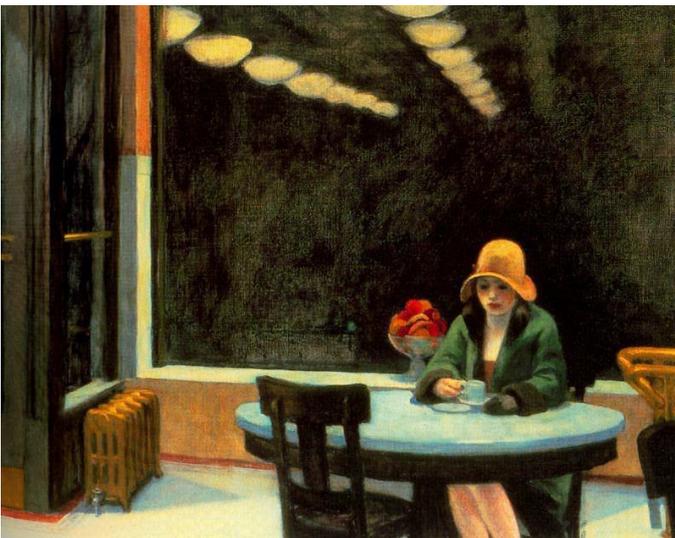


Abb. 109 **Edward Hopper**, *Automat(Automatenrestaurant)*, 1927
Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm

Bildtexte

Bildtexte zu *Der Rückzug* (2006)

HWS: Auszug aus „Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“ von Hans-Werner Schmidt.⁷⁵⁹

Der Rückzug [...] ist ebenfalls eine Form der Rückversicherung. Clowneske Uniformierte bemächtigen sich der Energievorräte, während Kollegen im Hintergrund eine Exekution vollziehen. Der Rückzug entledigt sich aller zivilisatorischer Vorgaben und kultureller Werte und schafft eine moralfreie Passage. Ein bissiges Monstrum aus dem Herr der Ringe-Tierpark greift den Trommler an, dessen rhythmischen Vorgaben keine Orientierung mehr zu geben vermögen, während der kurzbehoste Fackelträger dabei ist, sein Ziel aus den Augen zu verlieren. Eine Kapelle ist geöffnet und zieht trotz des desolaten Umfeldes – oder gerade deswegen – Besucher an. Sie finden dort zwei Werke von Neo Rauch: Plazenta und Saum aus dem Jahr 1993. Die beiden Tondi korrespondieren in ihrer Gestalt mit dem Rund der Trommel. Diese bleibt stumm, wenn man sie nicht schlägt. Nur unter hohem Einsatz kann aus dem hohlen Rund ein Instrument der akustischen Selbstvergewisserung werden. Rauch betreibt im Bild *Der Rückzug* Spurensuche im eigenen Werklauf. Es ist gewiss kein Zufall, dass aus der Gruppe der frühen Rundbilder Plazenta so deutlich ins Bild gesetzt wird, jenes Organ, das den Stoffaustausch zwischen Mutter und Embryo vermittelt. So bleibt Plazenta, stellvertretend für die frühe malerische Werkphase und aktualisiert als Zitat im Schrein der auratisierenden Kapelle, der Nährboden für die Malerei von Neo Rauch. Plazenta ist die Autorität im Feld des Disparaten, das dem Schlachtruf des Chaos folgt. „Ich will nicht auch noch innerhalb der Leinwandgevierte den Zusammenbruch, die totale Sinnentleerung, den maximalen Exzess zelebrieren, sondern eine Formel finden, die es uns ermöglicht, das Unfassbare, das Schreckliche zu beherrschen, ohne daran zugrunde zu gehen. Malerei ist eine herrschaftliche Geste. Ich versuche, die Herrschaft zu erlangen über die unbeherrschbaren Dinge dieser Welt.“

HK: Auszug aus *Die Besessenheit des Demiurgen* von Harald Kunde.⁷⁶⁰

Zugleich werden wiederholt Momente des Innehaltens, des Heraustretens aus der immer rasanter beschleunigten Umlaufbahn wahrnehmbar, wie sie von Beginn an das Werk akzentuieren und wie sie beispielsweise in der Arbeit *Der Rückzug* (S.52/53) fassbar werden. Eine latente Orientierungslosigkeit hat die versammelten Personen erfasst, erschöpft warten sie auf neue Direktiven und belegen dabei deutlich eine selbstreferenzielle Revision des bisherigen Motivvorrats. Die frühe Arbeit *Plazenta* (S. 95), die auch den zeitlichen Ausgangspunkt der Brüsseler Ausstellung bildet, dient hier ebenso als interner Verweis auf die bisher zurückgelegte Wegstrecke wie die Figur des Bärenbändigers, die eine verwandte Geste des Umgangs mit dem

⁷⁵⁹ Vgl. Schmidt 2010, S. 15.

⁷⁶⁰ Vgl. Kunde 2013a, S. 14f.

Wilden aus der im Jahr 2000 entstandenen Arbeit *Platz* (S. 64/65) zitiert. Es ist offensichtlich, dass die Berater samt beleibtem Boss nicht weiterwissen; möglicherweise entkommt Neo Rauch in dieser Gemeinschaft gerade eigenen schöpferischen Paralysen, indem er sie darstellt. Insofern eröffnen die Ausblicke nicht nur neue Möglichkeitsräume, sondern gewähren auch Einblicke in die Abgründe einer höchst störanfälligen Bildproduktion.“

WH: Auszug aus *Im Tumult der Episoden* von Werner Hofmann.⁷⁶¹

Unser Blick verwirrt sich im Tumult der Episoden und im Labyrinth der Requisiten. Kaum hat er sich auf die blauen Männer mit den roten Mützen geheftet, die wie ein Arbeitstrupp auf Anweisungen zu warten scheinen, schiebt sich ein gelber Karren ins Blickfeld: Umzugsgut.

Dazu gehören offenbar auch die Aktenordner im Vordergrund, neben denen, ebenfalls abholbereit, ein Mann mit einer Gehhilfe lagert. Nicht dazu gehört hingegen eine Episode am Bildrand: ein Trommler, der, statt auf sein Gerät, auf ein sich aufbäumendes Pelztier einschlägt. Zwischen ihm und den drei Blaumännern erhebt sich ein Zwitter aus Heiligtum und Schaubude: eine Pagode mit einem begehbaren Schrein, dessen Wände didaktische Bildtafeln enthalten, von denen eine das Wort „Plazenta“ trägt. Der Mutterkuchen und die Phasen seiner Entstehung lassen die Vermutung zu, dass es hier um ein mutterrechtliches Ritual, besser: um dessen Profanierung geht, denn die beiden Besucher wirken weniger als Initianden denn als Neugierige. Völlig unberührt von dem Informationsangebot ist die Frau auf der Treppe, die eine Pflanze inhaliert. Der Läufer im gelben Trikot trägt zwar eine Fackel, aber keine die Bildinhalte entschlüsselnde Funktion oder gar Botschaft. Im Halbdunkel des „Schreins“ taucht ein rotes Kabel auf - führt es hinein oder kommt es heraus? Anfang oder Ende? Hinter dem gelben Anhänger verdickt es sich und schlängelt sich dann bis zu dem Haus, vor dessen Mauer gerade vier Blaumänner eine Erschießung vornehmen. Das ländliche Gebäude gehört zu einer Anlage, die ein riesiger gelber Turm beherrscht, der fast genau in der Bildmitte aufragt. Was wie ein Speicher aussieht, könnte auch eine Versuchsstation sein, worauf die dicken gelben Schläuche hinweisen, die aus dem Vorderhaus heraushängen. Einer versteift sich zu einer Rohrleitung, die anscheinend eine weiche, gelbe Materie anhäuft (oder absaugt?), in der sich der rote „Kabelschlauch“ verliert. Was verbirgt sich hinter diesen Mauern, was wird hier manipuliert?

Am Ende dieser Blickwanderungen hat sich die Szene in ein Labyrinth aus lauter Sackgassen verwandelt. Vergeblich fragen wir nach dem übergreifenden Zusammenhang der Gruppen und Einzelakteure. Der Bildtitel – „Der Rückzug“ - fügt dem Inventar des Bildes den Akzent der Unordnung hinzu, die ein Aufbruch, ein Abbruch mit sich bringt. Vielleicht hilft der rote Kabelschlauch ein wenig weiter, denn wie er sich durch die ganze Breite des Geschehens zieht, ist er der sprichwörtliche „rote Faden“, der alles zusammenhält. Woher diese Metapher kommt, wird in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“ erläutert. Das Tauwerk der englischen Flotte sei „dergestalt gesponnen, dass ein roter Faden durch das Ganze durchgeht, den man nicht

⁷⁶¹ Vgl. Hofman 2006, S. 22-24.

herauswinden kann, ohne alles aufzulösen ... Ebenso zieht sich durch Otiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der alles verbindet ...“ Im „Rückzug“ gibt es keine Otilie, noch weniger den Wegweiser eines Tagebuchs. Deshalb greife ich zu einer Vermutung: Der rote Faden des Bildes ist die schlauchartige verlängerte Nabelschnur, die sich aus dem uns verborgenen Mutterkuchen herauswindet - ein Vorgang, der pflanzlich anmutende Verzweigungen in einen festen Strang zusammenfasst. Als ich mich mit diesem Hinweis von der Spurensuche zurückziehen wollte, wurde mir bewusst, dass der Kabelschlauch unseren wandernden Blick bis zur Erschießung führt, und dass diese Randepisode das einzige kohärente Ereignis des Bildes enthält: ein Verbrechen, das als Bild im Bild stattfindet. Könnte sich der Bildgedanke in der Peripherie verbergen?

Vor Jahrzehnten ist Brecht dieser Frage in seinen Bemerkungen zum „Verfremdungseffekt in den erzählenden Bildern des älteren Breughel“ nachgegangen, einem Text, den wohl jeder Intellektuelle in der DDR kannte. Zur Wiener „Kreuztragung“ schreibt er: „Hinrichtung als Volksfest. Die spanischen Reiter in Rotröcken als fremdes Militär: der rote Faden, der Richtung und Bewegung angibt und von der Hinrichtung ablenkt.“ In diesen Sätzen erkennen wir die Strategie, die Rauch im „Rückzug“ anwendet. Sie soll vom Verbrechen der Blauen mit den roten Mützen ablenken. Aus Saubermännern sind Täter geworden - doch wer sind die Opfer? Rauchs Sachlichkeit stattet das Bildgeschehen mit Selbstverständlichkeit aus. Der Maler gibt sich nicht als Seher, der Geheimnisse aufspürt oder Träume durchstreift. Er ist der Regisseur, der eine kollektive Hinrichtung an den Rand der Bühne schiebt, in deren Vordergrund eine Art Drehpause stattfindet, in der die Komparsen sich mit sich selbst beschäftigen dürfen. Der Trommler-Dompteur probt eine Solonummer, die Blaumänner begnügen sich mit dem untätigen Herumstehen. So gerät „Der Rückzug“ vordergründig unter die ablenkenden Vorzeichen von Rollenspielen und wird zur Fiktion des Spielleiters, der den Pinsel führt. (Eine ironische Glosse auf das Regietheater?) Das Bild ist weder Reportage noch Allegorie, sondern Momentaufnahme eines Prozesses, an dessen Ende die Inszenierung einer Parabel stehen könnte, zu der die Erschießung den Zugang enthält. Was Rauchs lakonisch kühle Bildsprache, sein gelassenes Aufzeigen von Verwirrungen kennzeichnet, ist einmal der Verzicht auf expressive Rhetorik, zum anderen der souveräne Umgang mit dem Verfremdungseffekt, den Brecht im „Kleinen Organon“ (1948) für seine Bühnenarbeit entwickelte. Der V-Effekt zielt auf „Verfremdung des Vertrauten“. Der Schauspieler soll keinen Zweifel daran lassen, dass er der König Lear nicht ist, sondern ihn spielt. Das verlangt vom Publikum Illusionsverzicht und den zweiten Blick, der das Rollenspiel als Verständnisvorgabe erkennt und sich nicht von ihm überwältigen lässt. Auf diesem doppelten Boden spielt sich das „Theater im Theater“ ab. Wie dieser Kunstgriff eine Scheinwelt aufbaut, um sie mit brutalen Fakten zu zerstören, hat Arthur Schnitzler, Jahrzehnte vor Pirandello, in seinem Einakter „Der grüne Kakadu“ (1899) gezeigt.

Am 14. Juli 1789 treten in einer Pariser Kneipe Schauspieler in den Rollen von Verbrechern und Revolutionären auf. Einer gibt vor, den Herzog von Cadignan ermordet zu haben. Als ihm dieser tatsächlich gegenübertritt und er erfährt, dass er der Liebhaber seiner Frau ist, tötet er ihn und lässt sich als Revolutionsheld feiern. Das Spiel kippt in die Wirklichkeit und diese in eine neue Fiktion um. Das gleiche

ereignet sich auf dem Weg des „roten Fadens“ vom Pagodenschrein bis zum Erschießungskommando, das den Schicksalsfaden jäh zerschneidet und (potentielle) Märtyrer produziert. Rauchs Bildstruktur steht in einer langen Tradition der neuzeitlichen Malerei. Dazu gehört nicht nur der „Manierismus“ der Brueghelschen Verfremdungen. Wenn Rauchs Werk in eine Schublade passt, die es nicht einengt, dann ist es die der Rätselbilder der letzten Jahrhunderte. Was geschieht im Gruppenbild der Hoffräulein von Velázquez oder in Rembrandts „Nachtwache“? Was trägt sich in der „Messingstadt“ von Beckmann zu? - einem Maler, in dem sich die kühlen, enigmatischen Verfremdungen von Rauch im Duktus der zwanziger Jahre ankündigen! Wohin sind Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ unterwegs? Was haben die drei Männer im Vordergrund der Geißelung Christi von Piero della Francesca zu suchen? Die Tradition des Rätselbildes beginnt mit der Neuzeit, sie ist so alt wie die Gegenposition, das Bild, das eindeutige Aussagen macht. Das geht auf Giovanni Bellini zurück. Er erfand nicht nur die *Sacra Conversazione*, das Beisammensein verschiedener Heiliger in schweigender Harmonie (in der Wortlosigkeit findet ihre „conversazione“ statt), sondern in seiner „Allegoria sacra“ die Antithese dazu - Gestalten, die flanierend oder meditierend eine Bildbühne bevölkern und dabei auf das Drehbuch eines Maler-Regisseurs warten, das sie in einen stimmigen Zusammenhang bringt. Indem Bellini diese Vorläufigkeit thematisierte, betrat er ein ikonografisches Weder-Noch: Etwas geschieht, zugleich aber geschieht nichts. Genau das ist die Situation, die Rauch im „Rückzug“ aufzeigt. Er malt wieder einmal den Rückzug aus der Eindeutigkeit, diesmal als Pantomime über die Banalität des Absurden. Wir sehen: Die Geschichte der Moderne beginnt nicht erst mit Cézanne.

ELB: Transkript zu *Der Rückzug* von Elke L. Buchholz.⁷⁶²

Auf über vier Metern Breite entfaltet dieses Gemälde von 2006 ein absurdes Welttheater. Mit seiner vielfigurigen, raumgreifenden Komposition steht es in der Tradition der großen, barocken Historienmalerei. Im Chaos dieses Rückzugs, so der Bildtitel, schafft keiner mehr Ordnung, nicht einmal die Vertreter der blauuniformierten Truppe im Vordergrund. Rechts will einer noch einmal richtig auf die Pauke hauen, vielleicht den Takt zum Abmarsch vorgeben, doch ein schwarzes Untier hindert ihn daran. Aktenberge werden beiseitegeschafft. Brennstoffvorräte im Handwagen weggekartt. Links wartet eine Dreiergruppe – ein tumbes, clowneskes Trio. Der daneben auf dem Boden liegende Mann nimmt wie wir eine Beobachterrolle ein. Er blickt nach links. Dort wird die Architekturkulisse zum Schauplatz einer Hinrichtungsszene. Es ist ein Szenario wie aus den Kriegen und Revolutionen der Welt. Intensiv hat sich Rauch mit der französischen Revolution und mit der Zeit des dreißigjährigen Krieges auseinandergesetzt. Im Interview bezeichnete er bestimmte Vorgänge als archetypische Konstanten. Archetypische Zustände, Konstellationen, die durch die Zeiten nahezu unverändert bleiben, die nur in neuer Gewandung wiederkehren und auch über alle Parteilungen hinweg. Da gibt es immer mal wieder eine neue Einfärbung, ein neues Emblem und letzten Endes erleben wir nichts wirklich Neues in der Hinsicht – nur dass unsere Lernfähigkeit seit eh und je sehr begrenzt ist. Bestimmte Stadien müssen

⁷⁶² Vgl. Buchholz 2011b.

anscheinend immer wieder durchlitten werden. Sie bahnen sich von weit herkommend an und rollen über uns hinweg und deformieren uns aufs Abscheulichste und hinterher sind wir dann eine Zeitlang klüger oder schlauer. Aber von Weisheit keine Spur.

Interessant ist, in der rechten Bildhälfte der offene Pavillon. Darin hängen zwei Rundbilder – ein Selbstzitat von Neo Rauch. Das rechte, nur teilweise sichtbare Tondo kennen Sie bereits. Es ist Rauchs Frühwerk Saum. Auf den Stufen vor dem Gebäude läuft eine Frau mit leuchtender Fackel in der Hand vorbei. Brandstifterin oder Lichtbringerin? Bei Neo Rauch kann es keine einfachen Antworten geben.

Bildtexte zu *Neue Rollen* (2005)

MB: Auszug aus *Vorwort* von Markus Brüderlein.⁷⁶³

Vielleicht betrachte man die Bilder einfach mit den staunenden Augen eines Kindes und lasse sich, wie etwa in der Arbeit *Neue Rollen* [...], durch die „gute Stube“ führen, in der wie auf einem Jahrmarkt verschiedene Szenen eines Welttheaters aufgebaut sind: Da trifft man zunächst auf fröhliche fahrende Gesellen, die auf Säbeln rote Jakobinermützen schwenken. Daneben begegnen wir einer Mutter, die ihrem Buben die Verwüstung einer Tsunami-Katastrophe erklärt, und anschließend wird man in die Bibliothek geführt, wo eine Laiengruppe eine Hinrichtungsszene einstudiert. In *Neue Rollen* zappen wir durch die Welt wie durch die dreihundertneunundachtzig TV-Programme, die uns ein verkabelter Globus frei Haus liefert – auch bis in die abgelegenste sächsische Bürgerstube.

HK2: Auszug aus *Rollenspiel und Rebellion* von Harald Kunde.⁷⁶⁴

[...] Berichte aus einer anderen, einer schöpferischen Welt, in der sich bildsamer Stoff zu rot-blau-gelben Stalagmiten türmt, in der Urtiere gestriegelt werden und Schießscheiben sich zu abstrakten Bildern wandeln, kurzum, in der immer alles möglich bleibt. Dieser Möglichkeitssinn beherrscht auch die dreigliedrige Szenerie der *Neuen Rollen* [...], die summarisch alle Charakteristika der aktuellen Bildwelt Neo Rauchs vereint: In einem bürgerlichen Innenraum, der sich unversehens zur zeltartigen Bühne weitet, proben in der linken Hälfte offenbar bierselige Burschenschaftler den Aufstand mittels aufgespießter Jakobinermützen, wird im Zentrum einem Jungen das Modell einer Naturkatastrophe, etwa eines Tsunami erklärt, und üben Komparsen vor wissenslastiger Bücherwand im Hintergrund auf einer Guillotine mögliche Stellungen ein. Das Katastrophische in Natur und Gesellschaft, offenbar unwandelbares Gegenstück aller Glücksverheißungen, grundiert auch dieses Lehrstück der *conditio humana*, allerdings ohne Zorn und Eifer. Die wissende Patina des Unabweisbaren hat nur den zylindertragenden Zauberer zum Verstummen gebracht; alle anderen aber bleiben verstrickt in die ewig gleichen und immer neuen Rollenspiele des Lebens.

⁷⁶³ Vgl. Brüderlein 2006, S. 7f.

⁷⁶⁴ Vgl. Kunde 2006, S. 19.

HB: Auszug aus *Auf dem Prüfstand der Malerei* von Holger Broecker.⁷⁶⁵

In *Neue Rollen* [...], einem der komplexesten Bilder der letzten Jahre, hat Neo Rauch nicht weniger als drei Handlungsorte implantiert. Rechts vorne zeigt eine Mutter ihrem halbwüchsigen Sohn eine Modelllandschaft, wie man sie aus den früheren Bildern kennt. Hier ist sie allerdings weitgehend zerstört, als ob ein Tsunami über sie hinweg gerollt wäre; Schlingpflanzen haben sich inzwischen der zerbrochenen Modelle und des Geländers bemächtigt. Der Schaden scheint irreversibel, eine Rettung nicht mehr möglich. Links davon zechen drei Herren und eine Dame in der Kleidung fahrender Handwerksgesellen an einem Tisch, wobei zwei von ihnen Jakobinermützen auf den Spitzen ihrer Säbel schwenken. Der Dritte erhebt sein Glas in Richtung Guillotine. Denn im Hintergrund wird auf einer Bühne unter einem Zeltdach von drei in den Farben der Kokarde gekleideten (Laien-)Schauspielern vor der Kulisse einer hohen Bücherwand offenbar ein neues Stück geprobt – wobei einer von ihnen bereits seine Position auf dem Tisch der Guillotine eingenommen hat. Davor, am Fuße der Guillotine, kommentieren drei Zuschauer das Bühnengeschehen. Es bleibt offen, ob die „neuen Rollen“, die es einzustudieren gilt, mehr verheißen (und erfüllen) als die Modelle von einst, deren Verfallsdatum sichtbar überschritten ist.

WH2: Auszug aus *Neue Rollen für den Raum* von Werner Hofmann.⁷⁶⁶

Rauch lässt sich auf diese montierte Polyfokalität nicht ein. Schon seine ersten mehrräumigen Bilder waren intrikate Verschachtelungen von segmentierten Räumen. So die menschenleere Tankstelle, in der sich mit piranesihafter Intensität verschiedene Ansichten verschränken. Das Achsensystem enthält bereits die Raumzellen, in denen Rauch sein „disrupted narrative“ unterbringen wird. Diese Räume haben keine stereometrische Autonomie, sondern die Dynamik von Zitaten, die sich untereinander den Gesamttraum aufteilen. Das Bild *Neue Rollen* [...] spricht diesen Umstand, auf den Raum bezogen, im Titel aus. Seine rauchsche Kennmarke springt sofort ins Auge: ein Simultanbild aus verschiedenen Handlungen. Innerhalb dieses Für-sich-Seins entstehen jedoch keine Cloisonnézellen, sondern Passagenfluchten, besetzt mit inkommensurablen Requisiten. Etwa den drei Blütenzweigen, von denen der rechts vorne übergeht in eine mächtige Zimmerpflanze, die dem stehenden Mann entgegenzüngelt, der die phrygische Mütze eines Revolutionärs von 1789 wie einen Schmetterlingsfänger schwingt. Welchen Takt gibt er an? Nun spätestens merken wir, dass hier vom Maler bestellte Hütchenspieler am Werk sind. Alles ist austauschbar, Einzeldinge ebenso wie Beziehungen. Gesicherter Besitz unserer Wahrnehmung ist nur das riesige Fenster. Doch seine Wand zerstört vehement ein Querbalken hinter dem Stehenden – freilich nur kurz, denn ein wie Papier zerknittertes Stück der Zimmerdecke tritt ihm entgegen. Dahinter, einen neuen Raum erschließend, eine zeltartige Öffnung, deren blaue Draperie in Drachenmäulern endet. Der [sic] Diminutiv dieses „Zelts“ ist das

⁷⁶⁵ Vgl. Broecker 2006, S. 32.

⁷⁶⁶ Vgl. Hofmann 2010, S. 39.

Architekturmodell, das dem Jungen erklärt wird. Die Guillotine könnte beim Betrachter ein Zusammenzucken hervorrufen, wäre da nicht die räumliche Verschachtelung, die den Ernst der Handlung in ein Bühnengeschehen umschlagen lässt, dem drei Zuschauer, anscheinend Theaterprofis, Beifall spenden. Das Raumkonglomerat entpuppt sich als riesige Attrappe, worauf schon ganz vorne die schräg aufgestellten Objekte hinweisen – Papprequisiten eines lächerlichen Verschönerungsdrangs. Auch die Gruppe am Fenster spielt in der total fiktionalisierten Szene mit: Sie probt neue Rollen.

Bildtexte zu *Interview* (2006)

ELB2: Transkript zu *Interview* von Elke L. Buchholz.⁷⁶⁷

Unbehagen beschleicht einen, wenn man diese Szene betrachtet. Zwei Männer hängen leblos, mit geschlossenen Augen auf heruntergekommenen Polstersesseln – wehrlose und willenlose Opfer in den Händen der beiden hinter ihnen agierenden Protagonisten. Die Stehenden manipulieren die schlaffen Körper der beiden Sitzenden wie Marionettenspieler. Der bühlenartig aufgebaute Bildraum erinnert ebenfalls an eine Theaterszene. Wer soll hier den Hampelmann machen für das Publikum vor der Guckkastenbühne? Schauen wir uns die beiden Opfer genauer an. Der linke trägt einen eleganten, roten Anzug. Den rechten hingegen weist seine farbbekleckste Hose als Maler aus. In der erschlafften Hand hält er einen Pinsel als Signum seiner Profession. In den Gesten und Körperhaltungen der Figuren sind Anleihen aus der Kunstgeschichte zu spüren, etwa von Darstellungen der Kreuzabnahme Christi und der Pietà, aber auch bei der linken Figur ein Reflex auf Jacques-Louis Davids berühmte Darstellung des toten Revolutionärs Jean Paul Marat. Überhaupt ist der gesamte Bildraum mit einem Sammelsurium von Kunstverweisen ausgestattet. Links unten hängt ein abstraktes Quadratbild im Stil des Bauhäuslers Josef Albers. Unweit davon steht ein klassisch gemaltes Apfelstillleben, in der Bildmitte eine monströse Plastik und oben rechts hängt eine Neonleuchtskulptur. Das Theaterstück, das der Bildregisseur Neo Rauch hier aufführt, heißt *Interview*. Das Gemälde entstand 2006, zu einem Zeitpunkt also als der Maler längst zu einem internationalen Star avanciert war. Seine Gemälde erzielten auf dem Kunstmarkt Rekordpreise. Kuratoren und Kunstjournalisten rissen sich darum, den Künstler vors Mikrofon, vor die Kamera oder aufs Podium zu bekommen. Irgendwann wurde Rauch der ganze Zirkus zu viel und er zog sich zurück. Die Medienpräsenz hatte, wie er sagt, zwischenzeitlich Formen angenommen, die ich als erstickend empfand. Da musste einfach mal der Rückzug angetreten werden.

RB: Auszug aus *Vertrautheit verweht* von Rudji Bergmann.⁷⁶⁸

... eine unsichtbare Kraft scheint die vier Personen des Bildes „*Interview*“ ins Unbewusste, in den tiefen Brunnen der Erinnerung versenkt zu haben. Gespensterstunde. Zwei stehende Männer halten Arm, Kopf,

⁷⁶⁷ Vgl. Buchholz 2011a.

⁷⁶⁸ Vgl. Bergmann 2006, o. A.

Hände von zwei sitzenden Männern. Niemand ist noch Herr der Lage. Im Bildraum Gegenstände, die wie ein Unheil sich auswuchern; ein unangenehmes Gemisch aus knetbarer Masse und Keramik: da glaubt man ein Gürteltier zu erkennen, da ähnelt etwas einem Hund, dort kriecht Schlangeartiges [sic] aus der Kiste, Sternförmiges, möglicherweise Leuchtstoffröhren, hängt an der Decke...

... der rechts Sitzende wird mit seiner farbverschmierten Hose der Künstler sein, den man sich als zentrale Figur auch auf den anderen Leinwänden imaginieren kann. Wer mögen die restlichen Personen sein? In welchen Handlungen hat man die Männer gestört. [sic] Freudianische Szenen auf der Couch; Archetypen des C. G. Jung im Raum. Auch hier mehr Fragen als Antworten. Wer ist der im eleganten Rot gekleidete Herr und wer hält ihm Kopf und Hand. Man mag hier an Dichter, Paukboden und 19. Jahrhundert denken. Doch vermutlich ist die mehr liegende als sitzende Gestalt Synonym des Interviewers, den der mediendistanzierte Maler (Rauch) außer Gefecht gesetzt hat. Ein auf dem Boden liegendes Mikrofon nebst Aufnahmegeräte ermöglicht eine solche Deutung. Aber wer versetzte die anderen in den Tiefschlaf? Womöglich ist dieses Bild ein Resonanzboden für den Widerspruch von Künstler und Welt? Indessen wird man in der Unheimlichkeit der Szene den Eindruck gewinnen, hier seien finstere Mächte am Werk und die Dinge nähmen ihren kontrollfreien Lauf...“

CG: Auszug aus *Gewalt im Blick* von Celia Gaissert.⁷⁶⁹

In das „Das Interview“ hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner, leicht an Mikrofon und Malerhose zu erkennen, offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert, einer dreidimensionalen Arbeit, an deren Fühlerenden jeweils ein rosa Farbtupfer sitzt, der sich wie Fauna an einem Korallenriff zu bewegen weiß. Der Journalist, dessen Bewußtseinszustand unklar ist, da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben hat, indem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen, wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint. Was von weitem wie eine schwarzgrüne Verwundung des Betreuers erscheint, ist nur Schattenwirkung von dem Auftritt von Fluginsekten, die schon den Kopf auf dem Bild „Ungeheuer“ wie Einfälle umschwirren. An der Seite des Malers und neben einem Sofakissen wiederum eine Echse mit einem altrosa Panzerschmuck. Was verrät so ein Wappentier über den Zustand von Malerei?

RG: Auszug aus *Die Entstellung der Welt. Neo Rauch mit Sigmund Freud* von Rose-Maria Gropp.⁷⁷⁰

S. 150:

Da sind vier männliche Figuren in einem Raum versammelt, je zu zweit in merkwürdige Verrichtungen involviert. Der Titel des Gemäldes heißt *Interview* [...]. Es könnte also um den Austausch von Informationen gehen, die Vermittlung von Kenntnissen. Aber zu sehen sind körperliche Berührungen, die zwei stehende Männer an zwei anderen vornehmen, die in unnatürlichen Positionen auf Sesseln lagern. Diese Griffe, harmlos

⁷⁶⁹ Vgl. Gaissert 2006, S. 8.

⁷⁷⁰ Vgl. Gropp 2011, S. 150 und S. 152f.

vielleicht, erscheinen als Handgreiflichkeiten; ein Fluidum des Unheimlichen umgibt sie, in dem das an sich Vertraute in ein schier Gewalttätiges kippt. Werden da Geständnisse erpresst? Oder sind sie schon geschehen und wir sehen den Zustand danach?

Doch unter was für Umständen ist das gezeigt: Da ist der Druck von Händen, die gar nicht mehr menschlich durchgeformt sind. Wie fleischige Pfoten liegen sie auf Schultern und packen an Handgelenken zu. Es ist die pure Macht der Malerei, die den ersten flüchtigen Anschein von humanen Interaktionen denunziert. Der Maler zerstört an diesen genuinen körperlichen Anschlüssen mutwillig die Illusion von einer Wirklichkeit. Die Kerle mit ihren unzeitgemäßen Gesichtern und in ihren zeitenthobenen Kleidern sind eine regelrechte Abrechnung mit dem Realismus. Mit seiner „schlechten“ Malerei der menschlichen Leiber und ihrer Extremitäten, die sonst Fühlung mit einem Anderen aufnehmen könnten, verweist ihr Schöpfer auf nichts Geringeres zurück als auf die Kunst selbst in ihrer unzureichenden Scheinhaftigkeit.

S. 152f:

Der Titel Interview enthält ja ein Versprechen, gemeinhin die Produktion von Sinn nämlich. Angerichtet ist ein, auf den ersten Blick gar nicht so absurdes Szenario. Es ist ein Großformat, im Goldenen Schnitt gehalten. Es gibt die zunächst einleuchtende Raumaufteilung eines Interieurs, das von einer Art Fensterrahmen strukturiert ist, jedoch durch perspektivisch verrückt gewordene Proportionen aus dem Ruder läuft. Die vier Personen darin sind in ihren merkwürdigen Posen petrifiziert. Wir imaginieren unwillkürlich Marionetten, bloß dass ihre Fäden sichtbar fehlen. Die Gesichter scheinen in Trance erstarrt, somnambul, wenn man es so will. Unweigerlich weckt die linke Paarung die Assoziation an ein Vesperbild, schlaff hängt der Leib eines umgesunkenen Bärtigen über der Lehne eines Sofas. Die beiden Männer rechts scheinen mit einer Art Wiederbelebungsritual beschäftigt, der eine ist im adipös missgestalteten Leib hingesackt, der andere, eine massige Gestalt voller Ingrimms, hebelt an dessen linkem Arm. Im genauen Zentrum des Bildraumes steht eine Plastik, die höhnisch die Entwicklung der Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart öffnet, von der Farbe des klassischen Marmors über organoide Vorlieben des vergangenen Jahrhunderts bis hin zu den schreienden Tönen der Gegenwart. Sie steht herum als eine feiste Mutation der Samothrakischen Nike, ihr Rumpf kopflos sexy, schwellende Schenkel, wer braucht schon ein Haupt? Konterkariert wird der multiple Schwellkörper im unheimlichen Salon durch witzige Anspielungen auf die Doktrin der Abstraktion, ragt doch links aus dem Augenwinkel eine Variante der Hommage to the Square von Josef Albers ins Bild. Endlich fliegt manches oben durch den befremdlichen Prospekt vor schwarzen Gevierten, künstlichen Früchtchen gleich, die sich über den Ernst der Lage lustig machen. Und dann ist da dieses Viech rechts außen, mit dem Panzer einer fahlfarbenen unreifen Kaktusfrucht. Es frisst an der unter der Hand ins Fließen gekommenen Substanz herum, in die der Boden unter den Füßen mutiert ist, mit einem bösen winzigen Auge im lachhaft kleinen Kopf. Was soll diese verkommene Chimäre denn da? Ach, sie hat bloß einstweilen begonnen mit der Übersetzung des Bild-Rätsels in Wörter: Achtung, Betrachter! Da in der Ecke schmilzt gerade deine schlaue Deutung, von der wird bereits der Lack abgeleckt. Gewagt sei trotzdem noch ein Stückchen dieser Übersetzung, die Stichwörter sind

gegeben: Der fühllos hochgerissene Arm des Erschlafften in der rechten Gruppe ist eine mechanisch fruchtlose Übung der Ersten Hilfe. Vis-à-vis hängt der bärtige Mann im Sessel wie ein toter Christus, gewandet in einem Anzug von der Farbe gestockten Blutes. Während seine Gestalt sich von den Füßen her bereits auflöst, vermittelt sein Partner starre Indolenz: Dass allein durch die theatralische Imitation noch kein Heilsgeschehen in die Welt kommt, das buchstabiert diese gleichgültige „Pietà“ in ihren schmutzigen Komplementärfarben Rot und Grün vor. Selbst die Accessoires arbeiten mit, liegt da nicht links am Boden etwas wie ein Mikrofon, brüchig verbunden mit einem schwarzen Kästchen? So sahen noch vor nicht allzu langer Zeit Aufnahmegeräte aus, die jedoch längst ausgedient haben. Und wuchert nicht neben einem mickrigen Büchergestell, das allen Bildungsanspruch durch Lektüre lächerlich machen kann, aus einem streng ornamentierten Kasten ein gekrümmter Knüppel. Er ruft zweideutig unschöne missbräuchliche Vorgänge auf.

Eine Erlösung ist nicht möglich, so verspricht hoch und heilig das Interview von Neo Rauch. Der verschüttete Wunsch ist durch die Oberfläche gebrochen, wie sie Inhalt und Form des Gemäldes gemeinsam bilden, in vereinter Rücksicht auf die Darstellbarkeit der Zensur abgerungen. Das Tollkühne daran ist, dass der Künstler diese Erfahrung mit den Mitteln einer Malerei zu spenden weiß, die das affektive Vakuum, das als Trauma sein Personal paralyisiert, förmlich leiblich spürbar macht. Es ist die Faktur von Neo Rauchs Malerei – es sind die Frakturen in seiner Darstellung -, die mit jener Entstellung konfrontieren, wie sie den Traum beherrscht. Keine Hermeneutik mehr kann die Brüche in dieser Textur zu dem einen, festen Sinn verkitten: So radikal wie Neo Rauch malt kein anderer Künstler der Gegenwart das Menetekel des Subjekts nach Freud an die Wand. Denn seine Bilder bleiben ja nicht für sich. Sie führen zu unheimlichen Begegnungen mit dem eigenen Selbst. Angesichts ihrer kippt das Phantasma vom seiner selbst gewissen Ich auch im Betrachter um in Hinfälligkeit. Was doch Intaktheit zurückspiegeln sollte, enttarnt den täuschenden Selbstentwurf. Das Wissen um die Beschädigung des Humanum kann nicht endlos verdrängt werden. Neo Rauch erzwingt die schöne Anstrengung, jedes einzelne seiner Bilder für sich zu betrachten. Sie sind nicht Teile einer großen Erzählung, die sie verbinden würde, und nicht Versatzstücke einer fortlaufenden Historie. Sein Oeuvre unterläuft gerade diesen Gedanken einer gerichteten Entwicklung, einer Vervollkommnung damit. Zu verstehen ist das als sein Tribut an die Macht der Fragmentierung, die hohe Schule der Romantik.

Literaturverzeichnis

- Alber/Hansen 2014** Jan Alber und Per K. Hansen: Introduction. Transmedial and Unnatural Narratology, in: Dies. (Hrsg.): Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2014, S. 1-14.
- Alberti/Bätschmann/Gianfreda 2010** Leon Battista Alberti, Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda (Hrsg.): Della Pittura - Über die Malkunst, Darmstadt: WGB 2010.
- Antor 2013** Heinz Antor: Rezeptionsästhetik, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 650-652.
- Baetens 2008** Jan Baetens: Image and Narrative, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 236-237.
- Bal 2008** Mieke Bal: Visual Narrativity, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 629-633.
- Barthes 1975** Roland Barthes: Introduction to the Structural Analysis of Narrative, in: New Literary History, Bd. 6, H. 2, Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins Univ. Press 1975, S. 237-272.
- Baumann/Schouwink 2005** Amy Baumann und Hanna Schouwink: Neo Rauch. Renegaten, Ausst. Kat., o. A.: o. A. 2005.
- Beaucamp 2011** Eduard Beaucamp: Den Traum der Kunst weitergeträumt, in: Stiftung Frieder Burda/Spies 2011, S. 145-149.
- Berger 2012** Andrea Berger: Das intermediale Gemäldezeit. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio, Dissertation, Bielefeld: Transcript 2012.
- Bergmann 2006** Rudij Bergmann: Vertrautheit verweht ..., in: Galerie EIGEN + ART 2006, o. S.
- Bergmann 2010** Ders.: Ordnungshüter, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Leipziger Ausstellung, S. 38.
- Blunck 2010** Lars Blunck: Fotografische Wirklichkeiten, in: Ders. (Hrsg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion - Narration, Bielefeld: Transcript 2010, S. 9-36.
- Boehm 1995** Gottfried Boehm: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Fink 1995.
- Boehm 2006** Ders.: Plötzlich diese Übersicht. Farbe und Imagination bei Neo Rauch, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 35-39.
- Bonet 2005** Juan Manuel Bonet: Journey to Leipzig and the Painting of Neo Rauch, in: Uta Grundmann (Hrsg.): Neo Rauch, Ausst. Kat., Málaga: Centro de Arte Contemporáneo 2005, S. 70 und S. 78.
- Bonnefantenmuseum 2002** Bonnefantenmuseum (Hrsg.): Neo Rauch, Ausst. Kat., Ostfildern: Hatje Cantz 2002.
- Bordwell 1985** David Bordwell: Narration in the Fiction Film, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press 1985.
- Bortolussi/Dixon 2003** Marisa Bortolussi und Peter Dixon: Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Bremond 1973** Claude Bremond: Logique du récit, Paris: Edition du Seuil 1973.
- Brockmeier/Carbaugh 2001** Jens Brockmeier und Donal Carbaugh (Hrsg.): Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture, Amsterdam: John Benjamins 2001.
- Broeker 2006** Holger Broeker: Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Werkentwicklung bei Neo Rauch, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 21-33.
- Broeker 2010** Holger Broeker: Modell, 1998, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Münchner Ausstellung, S. 29.
- Bruch 2005** Natalie Bruch: Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie, Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang 2005.
- Brüderlein 2006** Markus Brüderlein (2006): Vorwort, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 7-11.
- Brügger/Vigsø 2008** Niels Brügger und Orla Vigsø: Strukturalismus, Paderborn: Fink 2008.
- Bruner 1991** Jerome Bruner: The Narrative Construction of Reality, in: Critical Inquiry, 18. Jg., H. 1, S. 1-21.
- Büscher 2005** Wolfgang Büscher: Deutsche Motive, in: Die Zeit, 1.12.2005.
- Büscher 2006** Ders.: Neue Lieder!, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 53-56.
- Büscher/Rauch 2009** Ders. und Neo Rauch: „Ich habe einen enormen Respekt vor dem Zeichnen“. Wolfgang Büscher im Gespräch mit Neo Rauch über sein zeichnerisches Oeuvre, in: Gerd Harry Lybke (Hrsg.). Schilfand. Neo Rauch/Works in Paper, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 2009.

- Büscher 2010** Ders.: Das Haus, 1996, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Münchner Ausstellung, S. 27.
- Büscher 2012** Ders.: Tagebau. Gespräche im Gehen mit Neo Rauch, in: Holzwarth 2012, S. 71-77.
- Büttner 1990** Frank Büttner: Einleitung zur ersten Sektion, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): Bild und Text, Text und Bild, Stuttgart: Metzler 1990, S. 9-13.
- Büttner/Döring 2004** Nils Büttner und Thomas Döring (Hrsg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, Ausst. Kat., München: Hirmer 2004.
- Büttner/Gottdang 2006** Frank Büttner und Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München: C. H. Beck 2006.
- Chatman 1978** Seymour Chatman: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell Univ. Press 1978.
- Clausberg 1981** Karl Clausberg: Der Erfurter Codex Aureus, oder die Sprache der Bilder: Über Möglichkeiten und Grenzen einer Kunstgeschichte ohne begleitende Quellen, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 8, 1981, S. 22-56.
- Crossley 2008** Michele Crossley: Narrative Psychology, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 360-362.
- Czöppan 2001** Gabi Czöppan: Malerstar der Ostalgie, in: Focus, Jg. 2001, H. 12.
- Dagen 2011** Philippe Dagen: Neo Rauch aus französischer Sicht - ein Modellfall?, in: Stiftung Frieder Burda/Spies 2011, S. 156-165.
- Dardenne 2008** Robert Dardenne: Journalism, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 267-269.
- Ditzinger 2014** Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung, Berlin [u.a.]: Springer 2014.
- Echterhoff 2002** Gerald Echterhoff: Geschichten in der Psychologie. Die Erforschung narrativ geleiteter Informationsverarbeitung, in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002, S. 265-290.
- Eder 2003** Jens Eder: Narratology and Cognitive Reception Theories, in: Tom Kindt und Hans-Harald Müller (Hrsg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2003, S. 277-301.
- Ewert 2004** Jeanne Ewert: Art Spiegelman's Maus and the Graphic Narrative, in: Ryan 2004, S. 178-193.
- Faulkner/Inge 1970** William Faulkner und Milton T. Inge: A Rose for Emily, Columbus, Ohio: Merrill 1970.
- Feyrer 1994** Gundi Feyrer: Über die erzählerischen Möglichkeiten von Bildern, in: Michael Glasmeier (Hrsg.): Erzählen, Ostfildern: Cantz 1994, S. 37-47.
- Finger/Weidemann 2011** Brad Finger und Christiane Weidemann: 50 zeitgenössische Künstler, die man kennen sollte, München [u.a.]: Prestel 2011.
- Flick, Uwe 2016** Uwe Flick: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Reinbeck: Rowohlt 2016.
- Fludernik 1996** Monika Fludernik: Towards a 'Natural' Narratology, London [u.a.]: Routledge 1996.
- Fludernik 2006** Dies.: Histories of Narrative Theory (II). From Structuralism to the Present, in: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): A Companion to Narrative Theory, Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell Publishing 2006, S. 36-59.
- Fludernik/Olson 2011** Dies. und Greta Olson: Introduction, in: Greta Olson (Hrsg.): Current Trends in Narratology, Berlin: De Gruyter 2011, S. 1-33.
- Frank/Frank 1999** Hilmar Frank und Tanja Frank: Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 35-51.
- Franzen 2002** Wilfried Franzen: Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern“. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Dissertation, Berlin: Lukas 2002.
- Gaethgens/Fleckner 1996** Thomas W. Gaethgens und Uwe Fleckner (Hrsg.): Historienmalerei. Berlin: Reimer 1996.
- Galerie EIGEN + ART 1997** Galerie EIGEN + ART (Hrsg.): Neo Rauch. Manöver, Ausst. Kat., Leipzig: o. A 1997.
- Galerie EIGEN + ART 2006** Dies. (Hrsg.): Neo Rauch. Der Zeitraum, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2006.
- Galerie EIGEN + ART 2007** Dies.: Neo Rauch. Textauswahl, in: Dies. (Hrsg.): Neo Rauch. Para, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2007, S. 81-112.
- Gavins 2008** Joanna Gavins: Scripts and Schemata, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 520-521.
- Gearey 2008** Adam Gearey: Law and Narrative, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 271-275.

- Gerlach 2014** Sophie Gerlach: Neo Rauch. Bilder 1984-2005. Ansätze zu einem Werkverständnis, Hamburg: Dr. Kovač 2014.
- Gerrig 2011** Richard J. Gerrig: Processes in Readers' Narrative Experiences, in: Greta Olson (Hrsg.): Current Trends in Narratology, Berlin: De Gruyter 2011, S. 37-60.
- Gläser/Laudel 2010** Jochen Gläser und Grit Laudel: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen, Wiesbaden: VS Verlag 2010.
- Grimm/Grimm 2008** Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Berlin: Kinderbuchverlag 2008.
- Gropp 2011** Rose-Maria Gropp: Die Entstellung der Welt. Neo Rauch mit Sigmund Freud, in: Stiftung Frieder Burda/Spies 2011, S. 150-155.
- Grovier 2013** Kelly Grovier: Kunst, die Geschichte schreiben wird. Die 100 wichtigsten Werke unserer Zeit, München [u.a.]: Prestel 2013.
- Guratzsch/Großmann 1997** Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, Ausst. Kat., Ostfildern: Cantz 1997.
- Guratzsch 1997** Herwig Guratzsch: Vorwort, in: Ders./Großmann 1997, S. 7-8.
- Haidu 2012** Rachel Haidu: Bilder der Welt und Inschriften des Krieges, in: Gerhard Richter, Mark Godfrey und Nicholas Serota (Hrsg.): Gerhard Richter. Panorama, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 2012, S. 201-213.
- Hein/Hüners/Michaelsen 2002** Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: Erich Schmidt 2002.
- Herman/Jahn/Ryan 2008** David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London[u.a.]: Routledge 2008.
- Herman/Jahn/Ryan 2008a** David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan: Introduction, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. ix-xi.
- Herman 1997** David Herman: Scripts, Sequences, and Stories. Elements of Postclassical Narratology, in: PMLA Bd. 112.5, S. 1046-59.
- Herman 1999** Ders.: Introduction. Narratologies, in: Ders. (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State Univ. Press 1999, S. 1-30.
- Herman 2002** Ders.: Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative, Lincoln [u.a.]: Univ. of Nebraska Press 2002.
- Herman 2003** Ders.: Narrative Theory and the Cognitive Sciences, Stanford: CSLI Publications 2003.
- Herman 2003a** Ders.: Introduction, in: Herman 2003, S. 1-30.
- Herman 2003b** Ders.: Stories as a Tool for Thinking, in: Herman 2003, S. 163-192.
- Herman 2004** Ders.: Toward a Transmedial Narratology, in: Ryan 2004, S. 47-75.
- Herman 2008a** Ders.: Structuralist Narratology, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 571-576.
- Herman 2008b** Ders.: Narrative as Cognitive Instrument, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. S. 349-350.
- Herman 2008c** Ders.: Storyworld, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 569-570.
- Herman 2009** Ders.: Cognitive Narratology, in: Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009, S. 30-43.
- Holländer 2002** Hans Holländer: Zeit-Zeichen in der Malerei, in: Hein/Hüners/Michaelsen 2002, S. 103-124.
- Holsanova 2011** Jana Holsanova: How we focus attention in picture viewing, picture description and mental imagery, in: Klaus Sachs-Hombach und Rainer Troitzke (Hrsg.): Bilder - Sehen - Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung, Köln: Herbert von Halem 2011, S. 291-313.
- Honold/Simon 2010** Alexander Honold und Ralf Simon (Hrsg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München: Fink 2010.
- Hofmann 2006** Werner Hofmann: Im Tumult der Episoden, in: art, Jg. 2006, H. 11.
- Hofmann 2010** Ders.: Neue Rollen für den Raum, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Leipziger Ausstellung, S. 39.
- Holzwarth 2012** Hans W. Holzwarth: Neo Rauch, Köln: Taschen 2012.
- Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009** Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin: De Gruyter 2009.

- Hülsen-Esch/Körner/Reuter 2003** Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild, Köln [u.a.]: Böhlau 2003.
- Hummel 1970** Lore Hummel: Schneewittchen. Mainzer Künstler-Bilderbücher, Waldkirchen: Engelbert Dessart Verlag 1970.
- Iser 1970** Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz: Kontanz Univ. Verl. 1970.
- Iser 1972** Ders.: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Fink 1972.
- Iversen 2004** Margaret Iversen: Hoppers melancholischer Blick, in: Sheena Wagstaff (Hrsg.): Edward Hopper, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2004, S. 52-65.
- Jäger 1998** Thomas Jäger: Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts. Von Tiepolo und Goya bis Rethel, Dissertation, Petersberg: Michael Imhof 1998.
- Jahn 1997** Manfred Jahn: Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology, in: Poetics Today Bd. 18, H. 4, S. 441-468.
- Jahn 2008** Manfred Jan: Cognitive Narratology, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 67-71.
- Janecke/Koch 2005** Christian Janecke und Alexander Koch: Le prêt-à-porter de l'image. Remarques sur la genèse de la peinture à success de Dresde et Leipzig, in: Carré d'Art - Musée contem-poraine de Nîmes (Hrsg.): La Nouvelle Peinture allemande, Ausst. Kat., Paris: Actes sud 2005, S. 20-33.
- Jauß 1967** Hans R. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz: Kontanz Univ. Verl. 1967.
- Jurt 2007** Joseph Jurt: Die Debatte um die Zeitlichkeit in der Académie Royale de Peinture am Beispiel von Poussins Mannalese, in: Franziska Sick und Christof Schöch (Hrsg.): Zeitlichkeit in Text und Bild, Heidelberg: Winter 2007, S. 337-347.
- Kafalenos 1996** Emma Kafalenos: Implications of Narrative in Painting and Photography, in: New Novel Review, Bd. 3 H. 2, S. 53-66.
- Kafalenos 2001** Dies.: Reading Visual Art. Making – and Forgetting – Fabulas, in: Narrative, Bd. 9 H. 2, S. 138-145.
- Kalofen/Körper/Strack 2011** Hermann Kalkofen, Bernd Körper und Micha Strack: Was wurde aus Wickhoffs „kontinuierender Darstellungsweise“? Ein Fall von person repetition blindness, in: Klaus Sachs-Hombach und Rainer Trotzke (Hrsg.): Bilder - Sehen - Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung, Köln: Herbert von Halem 2011, S. 265-290.
- Karpf 1994** Jutta Karpf: Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung, Dissertation, Marburg: Jonas 1994.
- Kemp 1989** Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, München: Edition Text und Kritik 1989.
- Kemp 1989a** Ders.: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Kemp 1989, S. 62-88.
- Kemp 1989b** Ders.: Zu diesem Band, in: Kemp 1989, S. 7-9.
- Kemp 1994** Ders.: Über Bilderzählungen, in: Michael Glasmeier (Hrsg.): Erzählen, Ostfildern: Cantz 1994, S. 55-69.
- Kemp 1996** Ders.: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München: Beck 1996.
- Kemp 2011** Ders.: Rezeptionsästhetik, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart: Metzler 2011, S. 388-391.
- Kim 2015** Sukmo Kim: Bildtitel. Eine Kunstgeschichte des Bildtitels, Dissertation, Hamburg: Dr. Kovač 2015.
- Kirschbaum 1968** Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom [u.a.]: Herder 1968.
- Knauer 2013** Martin Knauer: Dürers unfolgsame Erbe. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister, Dissertation, Petersberg: Michael Imhof 2013.

- Knell 1995** Heiner Knell: Die Nike von Samothrake. Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anathems im Kabirenheiligtum von Samothrake, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1995.
- Koep 2014** Daniel Koep: Müde Helden. Darstellung der Revolution bei Ferdinand Hodler, Aleksandr Dejneka und Neo Rauch, in: Minica Rùthers und Alexandra Köhring (Hrsg.): Helden am Ende. Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus, Frankfurt [u.a.]: Campus Verlag 2014, S. 76-93.
- Kreiswirth 2008** Martin Kreiswirth: Narrative Turn in the Humanities, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 377-382.
- Krüger 1996** Peter Krüger: Dürers „Apokalypse“. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Wiesbaden: Harrassowitz 1996.
- Küster 1997** Ulf Küster: Neo Rauchs Landschaften, in: Herwig Guratzsch (Hrsg.): Neo Rauch. Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung, Leipzig: Seemann 1997, S. 35.
- Kuhn 2011** Markus Kuhn: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2011.
- Kunde 1997** Harald Kunde: Flächendeckende Gefechte, in: Galerie EIGEN + ART 1997, S. 2-4.
- Kunde 2000a** Ders.: Flurbereinigung. Zäsuren zwischen Akademie und Gegenwart (1990-1994), in: Deutsche Bank AG (Hrsg.): Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank, Ausst. Kat., Frankfurt a. M.: o. A., S. 8-12.
- Kunde 2000b** Ders.: Die Ruhe vor dem Sturm, in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 33-37.
- Kunde 2004** Ders.: Versprengte Einheiten, in: Schröder 2004, S. 9-18.
- Kunde 2006** Ders.: Rollenspiel und Rebellion, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 13-19.
- Kunde 2010** Ders.: Zug um Zug, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Münchner Ausstellung, S. 97.
- Kunde 2012a** Ders.: Biografische Konstellationen, in: Holzwarth 2012, S. 71-77.
- Kunde 2012b** Ders.: Programmatische Motive, in: Holzwarth 2012, S. 235-244.
- Kunde 2013** Ders. (Hrsg.): Neo Rauch. Ausgewählte Werke 1993-2012, Ausst. Kat., Ostfildern: Hatje Cantz 2013.
- Kunde 2013a** Ders.: Die Besessenheit des Demiurgen. Anmerkungen zum Werk und zur Brüsseler Ausstellung von Neo Rauch, in: Kunde 2013, S. 9-19.
- Kunstmuseum Wolfsburg 2006** Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2006.
- Kuspit 2006** Donald Kuspit: Neo Rauchs dialektische Fabeln, in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 41-44.
- Lämmert 1999** Eberhard Lämmert (Hrsg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin: Akademie Verlag 1999.
- Lessing (1980) [1766]** Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam 1980.
- Liebs 2006** Holger Liebs: Mir ist nichts mehr peinlich, in: Süddeutsche Zeitung, 13.09.2006.
- Linde 2008** Charlotte Linde: Life Story, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 277-278.
- Locher 2011** Hubertus Locher: Ut Pictura poesis. Malerei und Dichtung, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart: Metzler 2011, S. 454-459.
- Lorenz 2010** Ulricke Lorenz: Die Stickerin, 2008, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Münchner Ausstellung, S. 100.
- Loy/ Oberhollenzer/Rauch 2011** Rosa Loy, Günther Oberhollenzer und Neo Rauch: Rosa Loy und Neo Rauch im Gespräch mit Günther Oberhollenzer, in: Günther Oberhollenzer (Hrsg.): Rosa Loy - Neo Rauch. Hinter den Gärten, Ausst. Kat., München [u. a]: Prestel 2011, S. 187-209.
- Lütkeemeier 2012** Cornelia Lütkeemeier (2012): Neo Rauch und der Surrealismus, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012.
- Mader 2010** Rachel Mader: Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch, Aernout Mik und Santiago Sierra, in: Verena Krieger & Dies. (Hrsg.): Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln [u.a.]: Böhlau 2010, S. 225-240.
- Mahne 2007** Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Manguel 2001** Alberto Manguel: Der gewöhnliche Betrachter. Das Bild als Geschichte, in: Ders. (Hrsg.): Bilder

Lesen, Berlin [u.a.]: Volk und Welt 2001, S. 10-25.

- Martínez/Scheffel 2012** Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck 2012.
- Matt 2008** Gerald Matt: Foreword, in: Kunsthalle Wien und Ders. (Hrsg.): Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art, Nürnberg: Verlag für modern Kunst Nürnberg 2008, S. 7-11.
- McCay/Marschall 1989** Winsor McCay und Richard Marschall: Little Nemo in Slumberland. Gesamtausgabe Band 1. 1905-1907, Hamburg: Carlsen, 1989.
- Mertz/Yovel 2008** Elizabeth Mertz und Jonathan Yovel: Courtroom Narrative, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 86-88.
- Mickelsen 2008** David Mickelsen: Spatial Form, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 555-556.
- Ministerium für Kultur der DDR/Verband bildender Künstler der DDR 1987** Ministerium für Kultur der DDR und Verband bildender Künstler der DDR: X. Kunstaussstellung der Deutschen Demokratischen Republik, Ort: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft 1987.
- Müller 2008** Jürgen Müller: Intermedialität und Medienhistoriographie, in: Joachim Paech und Jens Schröter (Hrsg.): Intermedialität - analog, digital. Theorie, Methoden, Analysen, München: Fink 2008, S. 31-46.
- Münker/Roesler 2008** Stefan Münker und Alexander Roesler (Hrsg.): Was ist ein Medium?, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Münker/Roesler 2008a** Dies.: Vorwort, in: Dies. 2008, S. 7-13.
- Nagel 2010** Ivan Nagel: Die lange Herrschaft des Historienbildes, in: Honold/Simon 2010, S. 29-53.
- Nünning 1998** Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: WVT 1998.
- Nünning/Nünning 2002a** Ders. und Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur „postklassischen“ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, in: Dies. (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier: WVT 2002, S. 1-33.
- Nünning/Nünning 2002b** Dies.: Produktive Grenzüberschreitungen. Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, in: Dies. (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002, S. 1-22.
- Nünning 2013** Ansgar Nünning: Erzähltheorien, in: Ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 187-191.
- Nünning 2015** Ansgar Vera (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2015.
- Ohme 2015** Andreas Ohme: Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2015.
- Pardey 1996** Andres Pardey: Zur Bilderzählung. Strukturen der Narration im Werk Hans Holbein des Jüngeren, Dissertation, Basel: Discount Print 1996.
- Perec 1982** Georges Perec: Das Leben. Eine Gebrauchsanweisung, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1982.
- Perry 1979** Menakhem Perry: Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meaning, in: Poetics Today Bd.1.1-2, S. 35-64 und S. 311-361.
- Platthaus 2011** Andreas Platthaus: Nachrichten aus dem Großneonischen Reich. Comicspurenuche im Werk von Neo Rauch, Stiftung Frieder Burda/Spies 2011, S. 124-144.
- Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014** Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr: Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch, München: Oldenbourg 2014.
- Rajewsky 2002** Irina Rajewsky: Intermedialität, Tübingen [u. a.]: A. Franke 2002.
- Rajewsky 2007** Irina Rajewsky: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (ZFSL), Bd. 117, S. 25-68.
- Rauch 2003** Neo Rauch: Bilder, wie ich sie gerne hätte, in: Monopol, Jg. 2003, H. 0, S. 30.
- Rehberg 2003** Karl-Siegbert Rehberg: „Mitarbeit an einem Weltbild“. Die Leipziger Schule, in: Eugen Blume und Roland März (Hrsg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst. Kat., Berlin: G+H 2003, S. 45-59.
- Rehm 2004** Ulrich Rehm: Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische

- Erzählforschung, in: Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 53), Köln [u.a.] 2004, S. 161-189.
- Reiche 2016** Ruth Reiche: Strategien des Narrativen im kinematografischen Raum, Dissertation, München: Silke Schreiber 2016.
- Ritivoi 2008** Andreea Ritivoi: Identity and Narrative, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 231-235.
- Robillard 1998** Valerie Robillard: Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis, Amsterdam: VU Uni. Press 1998.
- Roloff 2008** Volker Roloff: Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen, in: Joachim Paech und Jens Schröter (Hrsg.): Intermedialität - analog, digital. Theorie, Methoden, Analysen, München: Fink 2008, S. 15-29.
- Rosenthal 2002** Stephanie Rosenthal: Der rote Faden ist gerissen, in: Dies. (Hrsg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2002, S. 8-23.
- Roth 2005** Gerhard Roth: Wahrnehmung. Abbildung oder Konstruktion?, in: Ralf Schnell (Hrsg.): Wahrnehmung, Kognition, Ästhetik. Neurobiologie und Medienwissenschaften, Bielefeld: Transcript 2005, S. 15-33.
- Ryan 2003** Marie-Laure Ryan: Narrative Cartography. Towards a Visual Narratology, in: Tom Kindt (Hrsg.): What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory, Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 333-364.
- Ryan 2004** Dies.: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln [u. a.]: Univ. of Nebraska Press 2004.
- Ryan 2004a** Marie-Laure Ryan: Introduction, in: Dies. 2004, S. 1-40.
- Ryan 2004b** Marie-Laure Ryan: Still Pictures, in: Dies. 2004, S. 139-144.
- Ryan 2005** Dies.: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2005, S. 1-23.
- Ryan 2008** Dies.: Tellability, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 589-591.
- Ryan 2009** Dies.: Narration in Various Media, in: Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009, S. 263-281.
- Ryan 2010** Dies.: Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media, in: Marina Grishakova und Dies. (Hrsg.): Intermediality and Storytelling, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2010, S. 8-26.
- Saussure 1967** Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin [u.a.]: De Gruyter 1967.
- Schank/Abelson 1977** Roger Schank und Robert Abelson: Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures, Hillsdale: Erlbaum 1977.
- Scheibelreiter 2006** Georg Scheibelreiter: Heraldik, Wien [u.a.]: R. Oldenbourg 2006.
- Scheuermann 2005** Barbara Scheuermann: Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in den Werken von William Kentridge und Tracey Emin, Dissertation, o. A.: o. A. 2005.
- Scheuermann 2007** Dies.: Show and Tell. Einige Überlegungen zum Erzählerischen in zeitbasierten Kunstwerken, in: Doris Krystof und Dies. (Hrsg.): Talking Pictures. Theatralität in zeitgenössischen Film- und Videoarbeiten, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2007, S. 159-161.
- Scheuermann 2009** Dies.: Vom Narrativ(i)er)en im Werk von Anja Ciupka oder: Was wäre wenn?, in: Kunstverein Arnsberg (Hrsg.): Passionate Single. Anja Ciupka, Ausst. Kat., Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2009, S. 31-42.
- Scheuermann 2010** Dies.: Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im Fotografischen Einzelbild, in: Lars Blunk (Hrsg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung - Fiktion – Narration, Bielefeld: Transcript, S. 191-206.
- Schmidt 2006a** Hans-Werner Schmidt: Made in Leipzig. Aus der Sicht von Klosterneuburg, in: Edition Sammlung Essl (Hrsg.): Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt, Ausst. Kat., Leipzig: Passage-Verlag 2006, S. 18-19.
- Schmidt 2006b** Ders.: Malerei aus Leipzig. Über Voraussetzung und Voraussetzungslosigkeit, in: Edition Sammlung Essl (Hrsg.): Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt, Ausst. Kat., Leipzig: Passage-Verlag 2006, S. 22-32.
- Schmidt 2009** Johann Schmidt: Narration in Film, in: Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009, S. 212-228.

- Schmidt/Schrenk 2010** Hans-Werner Schmidt und Bernhart Schrenk (Hrsg.): Neo Rauch - Begleiter, Ausst. Kat., Ostfildern: Hatje Cantz 2010.
- Schmidt 2010** Hans-Werner Schmidt: „Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Leipziger Ausstellung, S. 7-15.
- Schmidt/Schrenk 2010a** Ders. und Bernhart Schrenk: Zum Geleit, in: Dies. 2010, Katalogteil zur Leipziger Ausstellung, S. 4-5.
- Schmidt/Schwarzer 2013** Martin Schmidt und Kurt Schwarzer: Farbe für die Republik. Fotoreportagen aus dem Alltagsleben der DDR, Berlin: Quadriga 2013.
- Schneider 2002** Ralf Schneider: Towards a Cognitive Theory of Literary Character. The Dynamics of Mental-Model Construction, in: Style Bd. 35, H. 4, S. 607-640.
- Schneider 2010** Norbert Schneider: Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln [u.a]: Böhlau 2010.
- Schröder 2004** Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.): Neo Rauch. Arbeiten auf Papier 2003 - 2004, Ausst. Kat., Ostfildern: Hatje Cantz 2004.
- Schüwer 2008** Martin Schüwer: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur, Dissertation, Trier: WVT 2008.
- Schulz 2006** Tina Schulz: Eine Schule und zwei „Schulen“. Tradition und Neuanfang an der Hochschule für Grafik und Buchkunst nach der Wende, in: Edition Sammlung Essl (Hrsg.): Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt, Ausst. Kat., Leipzig: Passage-Verlag 2006, S. 186-189.
- Schwenk 2000** Bernhart Schwenk: „Nachtarbeit“ zur Verteidigung von Rot, Gelb und Blau, in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 19-25.
- Sick 2007** Franziska Sick: Stillgestellte Zeit, Tatort und Spur. Zum narrativen Stellenwert der Bildbeschreibung in Georges Perecs La vie mode d'emploi, in: Dies. und Christof Schöch (Hrsg.): Zeitlichkeit in Text und Bild, Heidelberg: Winter 2007, S. 135-154.
- Siewert/Rauch 1995** Roswitha Siewert und Neo Rauch: Neo Rauch im Gespräch mit Roswitha Siewert, in: Overbeck Gesellschaft Lübeck (Hrsg.): Neo Rauch. Marineschule, Ausst. Kat., Leipzig: o. A. 1995, S. 6-18.
- Simon 2010** Ralf Simon: Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit, in: Honold/Simon 2010, S. 301-327.
- Smith 2002** Roberta Smith: Neo Rauch, in: The New York Times, 26.4.2002.
- Sommer 2004** Tim Sommer: Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über, in: art, Jg. 2004, H. 12.
- Sommer 2006** Ders.: Der Vorposten des Ich, in: art, Jg. 2006, H. 11.
- Spies 2007a** Werner Spies: Im Sperrgebiet des Glücks, in: Galerie EIGEN + ART (Hrsg.): Neo Rauch. Para, Ausst. Kat., Köln: DuMont 2007, S. 13-16.
- Spies 2011** Ders.: Geschichtsböses Nachbeben, in: Stiftung Frieder Burda/Ders. 2011, S. 8-31.
- Spies/Rauch 2011** Ders. und Neo Rauch: Neo Rauch im Gespräch mit Werner Spies, in: Stiftung Frieder Burda/Ders. 2011, S. 34-59.
- Steiner 1988** Wendy Steiner: Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature, Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press 1988.
- Steiner 2010** Barbara Steiner: Morgenrot, 2006, in: Schmidt/Schrenk 2010, Katalogteil zur Leipziger Ausstellung, S. 43.
- Stiftung Frieder Burda/Spies 2011** Stiftung Frieder Burda und Werner Spies (Hrsg.): Neo Rauch, Ausst. Kat., Ostfildern: Hatje Cantz 2011.
- Sternberg 1978** Meir Sternberg: Expository modes and temporal ordering in fiction, Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins Univ. Press 1978.
- Strand 2004** Mark Strand: Über Gemälde von Edward Hopper, München: Schirmer/Mosel 2004.
- Strasen 2008** Sven Strasen: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle, Trier: WVT 2008.
- Swift 1984** Graham Swift: Waterland, London: Picador 1984.
- Sylvester 1997** David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon, München [u.a.]: Prestel 1997.
- Szeemann 2002** Harald Szeemann: Jury's Report, in: Bonnefantenmuseum 2002, S. 5.

- Torre Prados 2005** Francisco de la Torre Prados: Foreword, in: Uta Grundmann (Hrsg.): Neo Rauch, Ausst. Kat., Málaga: Centro de Arte Contemporáneo 2005, S. 7 und S. 9.
- Varga 1990** Aron Kibédi Varga: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): Bild und Text, Text und Bild. DFG-Symposion 1988, Stuttgart: Metzler 1990, S. 356-367.
- Wagner 2000** Thomas Wagner: Ein Stück Antarktis auf dem Heimflug, in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 13-18.
- Walter 2002** Christine Walter: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie. Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Dissertation, Weimar: VDG 2002.
- Weitzmann 1970** Kurt Weitzmann: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton: Princeton Univ. Press 1970.
- Weixler/Werner 2015** Antonius Weixler und Lukas Werner: Zeit und Erzählen – eine Skizze, in: Dies. (Hrsg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 1-24.
- Weixler 2015** Antonius Weixler: Zeit in der Malerei. „Ein Pferd hat zwanzig Beine“ – Über Simultanität in Futurismus und Kubismus, in: Ders. und Lukas Werner (Hrsg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 205-229.
- Werner/Rauch 1997** Klaus Werner und Neo Rauch: Gespräch Klaus Werner und Neo Rauch am 18. Februar 1997, in: Galerie EIGEN + ART 1997, S. 6-20.
- Wickhoff 1974** [1912] Franz Wickhoff: Römische Kunst. Die Wiener Genesis, in: Max Dvořák (Hrsg.): Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 3., Soest: Davaco Publishers 1974.
- Wolf 2002** Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002, S. 23-104.
- Wolf 2003** Ders.: Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts, in: Word & Image, Bd. 19, H. 3, S. 180-197.
- Wolf 2004** Ders.: "Cross the Border – Close the Gap". Towards an Intermedial Narratology, in: European Journal of English Studies, Bd. 8, H. 1, S. 81-103.
- Wolf 2005** Ders.: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case study of the Possibilities of "Exporting" Narratological Concepts, in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity, Berlin [u. a.]: De Gruyter 2005, S. 83-107.
- Wolf 2008a** Ders.: Music and Narrative, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 324-328.
- Wolf 2008b** Ders.: Pictorial Narrativity, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 431-435.
- Wolf 2008c** Ders.: Intermediality, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 252-256.
- Wolf 2008d** Ders.: ästhetische Illusion, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2008, S. 270-271.
- Wolf 2009** Ders.: Illusion (Aesthetic), in: Hühn/Pier/Schmid/Schönert 2009, S. 144-160.
- Wolf 2011** Ders.: Narratology and Media(lity). The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences, in: Greta Olson (Hrsg.): Current Trends In Narratology, Berlin [u.a.]: De Gruyter 2011, S. 145-180.
- Wolf 2013** Ders.: Ein Standbild als illusionistische Erzählung? Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen skulpturaler Mimesis, in: Johanna Aufreiter, Gunther Reisinger, Elisabeth Sobieczky und Claudia Steinhardt-Hirsch (Hrsg.): KunstKritikGeschichte. Festschrift für Konrad Eberlein, Berlin: Reimer 2013, S. 393-412.
- Wolf 2014** Ders.: Framings of Narrativity in Literature and the Pictorial Arts, in: Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon (Hrsg.): Story-worlds across media. Towards a Media-Conscious Narratology, Lincoln [u.a.]: Univ. of Nebraska Press 2014, S. 126-147.
- Worth 1981** Sol Worth: Studying Visual Communication, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1981.
- Young 2008** Katherine Young: Frame Theory, in: Herman/Jahn/Ryan 2008, S. 185-186.
- Zerweck 2002** Bruno Zerweck: Der cognitive turn in der Erzähltheorie. Kognitive und „natürliche“ Narratologie, in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier: WVT 2002, S. 219-242.

Elektronische Literatur

- Bender/Kaczmarek/Wulff 2012** Theo Bender, Ludger Kaczmarek und Hans J. Wulff: Voice-Over, in: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637> (Stand 05.07.2017)
- Gaissert 2006** Celia Gaissert: Gewalt im Blick. Der „Zeitraum“- Zyklus von Neo Rauch. URL: http://www.eigen-art.com/files/cigaissert_nrauch.pdf (Stand 05.07.2017).
- Speidel 2013** Klaus Speidel: Can a Still Picture Tell a Story?, in: DIESGESIS 2, H 1, 2013. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128> (Stand 05.07.2017).
- Spies 2007** Werner Spies: Eröffnungsrede der Ausstellung „para“ im Max-Ernst-Museum Brühl, 28. Oktober 2007. URL: http://www.eigen-art.com/files/spies_bruehl.pdf (Stand 05.07.2017).
- Wulff 2012** Hans J. Wulff: Beiseitesprechen, in: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5224> (Stand 05.07.2017).

DVDs und CDs

- Buchholz 2011a** Elke L. Buchholz: Interview, 2006, in: Stiftung Frieder Burda 2011, Track 22.
- Buchholz 2011b** Elke L. Buchholz: Der Rückzug, 2009 [sic], in: Stiftung Frieder Burda 2011, Track 23.
- Kolditz 2001** Gottfried Kolditz: Schneewittchen, DVD, Berlin: Icestorm Distribution GmbH.
- Stiftung Frieder Burda 2011** Stiftung Frieder Burda (Hrsg.): Kunst zum Hören. Neo Rauch, CD, Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1** René Magritte, *La trahison des images*, 1929, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Abb. in: David Sylvester: Magritte, Köln: Parkland 2009, S. 212.
- Abb. 2** Neo Rauch, Titelblätter zur Doppelerition des Rolling Stone, Abb. in: Rolling Stone, Jg. 2010, H. 5.
- Abb. 3** Neo Rauch, Titelseite der Tageszeitung Die Welt, Abb. in: Die Welt, 30.10.2010.
- Abb. 4** Neo Rauch, *Der nächste Zug*, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Sammlung Christopher Harland und Ashley Leeds, Abb. in: Schmidt/Schrenk 2010, S. 95.
- Abb. 5** Neo Rauch, *Die Fuge*, 2007, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 142-143.
- Abb. 6** Neo Rauch, *Jagdzimmer*, 2007, Öl auf Leinwand, 110 x 160 cm, Privatsammlung, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 78-79.
- Abb. 7** Neo Rauch, *Paranoia*, 2007, Öl auf Leinwand, 50 x 150 cm, Privatsammlung, New York, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 34-35.
- Abb. 8** Neo Rauch, *Vorort*, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 250 cm, Sammlung Katherine und Keith Sachs, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 148-149.
- Abb. 9** Benozzo Gozzoli, *Tanz der Salome*, 1461-1462, Tempera auf Holz, 24 x 35 cm, National Gallery of Art, Washington, Abb. in: Cristina Acidini Luchinat (Hrsg.): Benozzo Gozzoli, Florenz: Scala 1994, S. 39.
- Abb. 10** Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*, 1906, Zeitungsdruck, 22,3 x 29,4 cm, Abb. in: McCay/Marschall 1989, S. 69.
- Abb. 11** M. C. Escher, *Bildergalerie*, 1956, Lithographie, 32 x 32 cm, o.A., Abb. in: Wolf 2005, S. 98.
- Abb. 12** René Magritte, *Le Maître du plaisir*, 1926, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm, Marlborough International Fine Art, London, Abb. in: David Sylvester: Magritte, Köln: Parkland 2009, S. 88.
- Abb. 13** Jan Steet, *Het sint Nicolaasfeest*, 1665, Öl auf Leinwand, 82 x 70 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Abb. in: Wolf 2003, S. 190.
- Abb. 14** Richard Earlom, *König Lear verstößt seine Tochter Cordelia*, 1792, Kupferstich, 44 x 60 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Abb. in: Wolf 2004, S. 93.
- Abb. 15** Hagesandros, Athanadoros und Polydoros, *Laokoon und seine Söhne*, 1. Jahrhundert v. Chr., 184 cm hoch, Mamor, Museum Pio-Clementino, Abb. in: Wolf 2011, S. 150.
- Abb. 16** *Die Geburt des Saint Remi*, 1523-1531, Wandteppich, Erster Teil der zehnteiligen Tapisserie *La Tenture de Saint Remi*, Palais du Tau, Reims, Abb. in: Patrick Demouy: Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims, Paris: Ed. la Goélette, S. 53.
- Abb. 17** Nicolas Poussin, *Mannalese*, 1639, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm, Louvre, Paris, Abb. in: Richard Verdi (Hrsg.): Nicolas Poussin. 1594-1665, Ausst. Kat., London: Zwemmer [u.a.] 1995, S. 87.
- Abb. 18** Giotto di Bondone, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1304-1306, Teil des Freskenzyklus' in der Arenakapelle, Padua, Abb. in: Giuseppe Basile (Hrsg.): Giotto. La Cappella degli Scrovegni, Milano: Electa 1992, S. 123.

- Abb. 19** Peter Paul Rubens, *Höllenstein*, zwischen 1630 und 1640, Öl auf Leinwand, 149 x 126 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Abb. in: Büttner/Döring 2004, S. 196.
- Abb. 20** Tizian, *Zinsgroaschen*, um 1516, Öl auf Holz, 75 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Abb. in: Filippo Pedrocchi: Tizian, München: Hirmer 2000, S. 113.
- Abb. 21** Gerhard Richter, *Grau*, 1967, Öl auf Leinwand, 34 x 20 cm, Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Abb. in: Mark Godfrey und Nicholas Serota (Hrsg.): Gerhard Richter. Panorama, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 2012, S. 203.
- Abb. 22** Gerhard Richter, *Festnahme 1*, 1988, Öl auf Leinwand, 92 cm x 126 cm, The Museum of Modern Art, New York, Abb. in: Mark Godfrey und Nicholas Serota (Hrsg.): Gerhard Richter. Panorama, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 2012, S. 189
- Abb. 23** Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Musée royal des Beaux-Arts, Brüssel, Abb. in: Antoine Schnapper: J. - L. David und seine Zeit, Würzburg: Edition Popp 1981, S. 161.
- Abb. 24** Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat* (Detail), wie Abb. 23.
- Abb. 25** Paul Cézanne, *Stilleben mit grünem Gefäß und Zinnkessel*, um 1869, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris, Abb. in: Hajo Düchting: Paul Cézanne. 1839-1906. Natur wird Kunst, Köln [u.a.]: Taschen 1999, S. 55.
- Abb. 26** Giotto di Bondone, *Gefangennahme Christi*, 1304-1306, Teil des Freskenzyklus' in der Arenakapelle, Padua, Abb. in: Giuseppe Basile (Hrsg.): Giotto. La Cappella degli Scrovegni, Milano: Electa 1992, S. 195.
- Abb. 27** *Julianusfenster* (mittlerer Teil), 13. Jahrhundert v. Chr., Kathedrale von Chartre, Chartre, Abb. in: Karpf 1994, S. 65.
- Abb. 28** Tracey Emin, *Mad Tracey From Margate, Everyone's been there*, 1997, Decke benäht aus von Freunden zur Verfügung gestellter Kleidung, 267 x 215 cm, Sammlung Goetz, München, Abb. in: Scheuermann 2005, S. 267.
- Abb. 29** Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, Dia im Leuchtkasten, 159 x 234 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Abb. in: Theodora Vischer (Hrsg.): Jeff Wall, Ausst. Kat., Göttingen: Steidl [u.a.] 2005, S. 35.
- Abb. 30** Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Dia im Leuchtkasten, 142 x 204 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, Abb. in: Theodora Vischer (Hrsg.): Jeff Wall, Ausst. Kat., Göttingen: Steidl [u.a.] 2005, S. 39.
- Abb. 31** Neo Rauch, *Der Rückzug*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 16.
- Abb. 32** Neo Rauch, *Neue Rollen*, 2005, Öl auf Leinwand, 270 x 420 cm, The Museum of Modern Art, New York, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 40-41.
- Abb. 33** Neo Rauch, *Interview*, 2006, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 110-111
- Abb. 34** Neo Rauch, *ohne Titel*, 1987, Öl auf Hartfaser, 124 x 150 cm, o. A., Abb. in: Gerlach 2014, S. 279.
- Abb. 35** Neo Rauch, *Der Brand*, 1991, Öl auf Papier, 151 x 98 cm, o. A., Abb. in: Deutsche Bank AG (Hrsg.): Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank, Ausst. Kat., Frankfurt a. M.: o. A., S. 13.
- Abb. 36** Neo Rauch, *Sieger*, 1990, Gouache auf Papier, 101 x 72 cm, o. A., Abb. in: Deutsche Bank AG (Hrsg.): Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank, Ausst. Kat., Frankfurt a. M.: o. A., S. 9.

- Abb. 37** Neo Rauch, *Der Herdreiniger*, 1989, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, o. A., Abb. in: Gerlach 2014, S. 282.
- Abb. 38** Neo Rauch, *Die Sammler*, 1997, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, o. A., Abb. in: Galerie EIGEN + ART 1997, S. 15.
- Abb. 39** Neo Rauch, *Stoff*, 1998, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Collection Selldorf Architects, New York, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 79.
- Abb. 40** Neo Rauch, *Tal*, 1999, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 67.
- Abb. 41** Neo Rauch, *Fell*, 2000, Öl auf Leinwand, 190 x 134 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 117.
- Abb. 42** Neo Rauch, *Lokal*, 1998, Öl auf Papier, 200 x 150 cm, Sachsen LB, Leipzig, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 54.
- Abb. 43** Neo Rauch, *Moder*, 1999, Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm, Privatsammlung, Wolfsburg, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 106.
- Abb. 44** Neo Rauch, *Handel*, 1999, Öl auf Papier, 200 x 216 cm, Kunstmuseum Wolfsburg, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 87.
- Abb. 45** Neo Rauch, *Händler I*, 1999, Öl auf Papier, 116 x 70 cm, Privatsammlung, Berlin, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 100.
- Abb. 46** Neo Rauch, *Stellwerk*, 1999, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Galerie EIGEN+ART, Berlin/Leipzig und David Zwirner Gallery, New York, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 84.
- Abb. 47** Neo Rauch, *Abraum*, 2003, Öl auf Leinwand, 210 x 250 cm, Sammlung Allianz Versicherungs-AG, München, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 74-75.
- Abb. 48** Neo Rauch, *Bestimmung*, 2002, Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Privatsammlung, London, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 57.
- Abb. 49** Neo Rauch, *Lieferung*, 2002, Öl auf Leinwand, 140 x 160 cm, Sammlung Hannelore und Peter Molitor, Bergisch Gladbach, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 126.
- Abb. 50** Neo Rauch, *Reaktionäre Situation*, 2002, Öl auf Leinwand, 210 x 400 cm, Privatsammlung, Berlin, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 54-55.
- Abb. 51** Neo Rauch, *Moor*, 2003, Öl auf Leinwand, 251 x 211 cm, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 131.
- Abb. 52** Neo Rauch, *Sturmnacht*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Sammlung Goetz, München, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 114-115.
- Abb. 53** Neo Rauch, *Bauer*, 2002, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm, Privatsammlung, Großbritannien, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 129.
- Abb. 54** Neo Rauch, *Bad*, 2003, Öl auf Papier, 197 x 264 cm, Sammlung Goetz, München, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 146.

- Abb. 55** Neo Rauch, *Das Neue*, 2003, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm, Rubell Family Collection, Miami, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 76-77.
- Abb. 56** Neo Rauch, *Der Vorhang*, 2005, Öl auf Leinwand, 270 x 420 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 15.
- Abb. 57** Neo Rauch, *Vorfürer*, 1997, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Privatsammlung, Frankfurt/Main, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 55.
- Abb. 58** Neo Rauch, *Modell*, 1998, Öl auf MDF, 160 x 105 cm, Privatsammlung, Staufen i. Breisgau, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 94.
- Abb. 59** Neo Rauch, *Stern*, 2001, Öl auf Papier, 296 x 200 cm, Sammlung Deutsche Bank, Abb. in: Bonnefantenmuseum 2002, S. 121.
- Abb. 60** Neo Rauch, *Reservetank*, 1998, Öl auf MDF, 160 x 105 cm, Sammlung Jeane Freifrau von Oppenheim, Köln, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 78.
- Abb. 61** Neo Rauch, *Unerträglicher Naturalismus*, 1998, Öl auf MDF, 160 x 105 cm, Privatsammlung, New York, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 10.
- Abb. 62** Neo Rauch, *Das Haus*, 1996, Öl auf Leinwand, 194 x 137 cm, Sammlung Deutsche Bank, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 13.
- Abb. 63** Neo Rauch, *Plazenta*, 1993, Öl auf Papier, Durchmesser 340 cm, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 64.
- Abb. 64** Neo Rauch, *Plazenta* (Detail), wie Abb. 63.
- Abb. 65** Neo Rauch, *Saum*, 1993, Öl auf Papier, Durchmesser 340 cm, Galerie EIGEN+ART, Berlin/Leipzig, Abb. in: Klaus Werner (Hrsg.): Neo Rauch. Randgebiet, Ausst. Kat., Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 42.
- Abb. 66** Neo Rauch, *Abendmesse*, 2012, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm, Abb. in: URL: http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=0 (Stand 05.07.2017)
- Abb. 67** Neo Rauch, *Das Bannende*, 2013, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm, Abb. in: URL: http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=0 (Stand 05.07.2017)
- Abb. 68** Neo Rauch, *Vorführung*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Rubell Family Collection, Miami, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 102-103.
- Abb. 69** Neo Rauch, *Warten auf die Barbaren*, 2007, Öl auf Leinwand, 140 x 400 cm, The Broad Art Foundation, Santa Monica, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 44-45.
- Abb. 70** Neo Rauch, *Nexus*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, The Ovitz Family Collection, Los Angeles, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 116-117.
- Abb. 71** Neo Rauch, *Das Blaue*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Privatsammlung, Deutschland, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 20-21.
- Abb. 72** Neo Rauch, *Die Fuge*, 2007, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 142-143.
- Abb. 73** Neo Rauch, *Die Fuhre*, 2013, Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm, Abb. in: URL: http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=0 (Stand 05.07.2017)

- Abb. 74** Neo Rauch, *Der Landgang*, 2013, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm, Abb. in: URL: http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=0 (Stand 05.07.2017)
- Abb. 75** Neo Rauch, *Kalimuna*, 2010, Öl auf Leinwand, 300 x 500 cm, Privatsammlung, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 22-23.
- Abb. 76** Neo Rauch, *Fastnacht*, 2010, Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm, Privatsammlung, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 24-25.
- Abb. 77** Neo Rauch, *Ordnungshüter*, 2008, Öl auf Leinwand, 250 x 300, Freunde der Staats-Galerie Stuttgart, Stuttgart, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 36-37.
- Abb. 78** Neo Rauch, *Die Aufnahme*, 2008, Öl auf Leinwand, 300 x 250 cm, Sammlung Carlos und Rosa de la Cruz, Miami, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 85.
- Abb. 79** Neo Rauch, *Der Altar*, 2008, Öl auf Leinwand, 250 x 210 cm, Artvest Limited, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 63.
- Abb. 80** Neo Rauch, *Vorort*, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 250 cm, Katherine und Keith Sachs, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 148-149.
- Abb. 81** Neo Rauch, *Bon Sie*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 150-151.
- Abb. 82** Neo Rauch, *Kommen wir zum Nächsten*, 2005, Öl auf Leinwand, 280 x 210 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 34.
- Abb. 83** Neo Rauch, *Konspiration*, 2004, Öl auf Papier, 267 x 196 cm, Sammlung Berner, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 161.
- Abb. 84** Neo Rauch, *Demos*, 2004, Öl auf Leinwand, 300 x 210 cm, Rubell Family Collection, Miami, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 53.
- Abb. 85** Francisco de Goya, *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814, Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm, Prado, Madrid, Abb. in: Alfonso E. Pérez Sánchez: Goya, London: Barrie & Jenkins 1990, S. 120-121.
- Abb. 86** Édouard Manet, *Die Erschießung des Kaiser Maximilians von Mexiko*, 1868–69, Öl auf Leinwand, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Abb. in: Germain Bazin: Édouard Manet, München: Schuler Verlagsgesellschaft 1975, S. 35.
- Abb. 87** Neo Rauch, *Ufer*, 1993, Öl auf Papier, 293 x 308 cm, Sammlung Ruth, Berlin, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 66.
- Abb. 88** Neo Rauch, *Lot*, 1993, Öl auf Papier, Durchmesser 330 cm, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 61.
- Abb. 89** Neo Rauch, *Dock*, 1994, Öl auf Papier auf Leinwand, 314 x 307 cm, Sammlung Ruth, Berlin, Abb. in: Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 65.
- Abb. 90** Andy Warhol, *Sechs Selbstportraits* (Detail), 1986, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, jeweils 58 x 56 cm, Sammlung J.W. Froehlich, Stuttgart, Abb. in: Kynaston McShine (Hrsg.): Andy Warhol. Retrospektive, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 1989, S. 95.
- Abb. 91** Eugène Delacroix, *Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl auf Leinwand, 259 x 325 cm, Louvre, Paris, Abb. in: Alain Daguerre de Hureaux: Delacroix, Paris: Hazan 1993, S. 93.

- Abb. 92** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Die Nachtwache* (Die Kompanie Kapitäns Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruytenburgh bereit für den Aufbruch zum Marsch), 1642, Öl auf Leinwand, 363 × 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Abb. in: Ernst van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work, Berkeley [u.a]: University of California Press 2009, S. 184.
- Abb. 93** Andy Warhol, *192 One-Dollar Bills*, 1962, Siebdruck auf Leinwand, 242 x 189 cm, Sammlung Marx, Berlin, Abb. in: Kynaston McShine (Hrsg.): Andy Warhol. Retrospektive, Ausst. Kat., München [u.a.]: Prestel 1989, S. 162.
- Abb. 94** Johann Adam Klein, *Rückzug der Französischen Armee*, nach 1812, Druckgraphik, 35 x 48,2 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Abb. in: URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/rueckzug-der-franzoesischen-armee-1812.html> (Stand 05.07.2017)
- Abb. 95** Peter Paul Rubens, *Flucht nach Ägypten*, 1614, Öl auf Holz, 41 x 53 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Abb. in: Bernhard Schnackenburg (Hrsg.): Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog, Mainz: Philipp von Zabern 1996, S. 274.
- Abb. 96** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Das türkische Bad*, 1863, Öl auf Leinwand, 108 × 110 cm, Louvre, Paris, Abb. in: Georges Vigne: Jean-Auguste-Dominique Ingres, München: Hirmer 1995, S. 301.
- Abb. 97** Martin Schmidt, *Kinder aus Guinea zu Gast in der Pionierrepublik „Wilhelm Pieck“*, 1961, Farbfotografie, Abb. in: Schmidt/Schwarzer 2013, S. 184.
- Abb. 98** Neo Rauch, *Ungeheuer*, 2006, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm, Privatsammlung, North Yorkshire, Abb. in: Schmidt/Schrenk, S. 21.
- Abb. 99** *Nike von Samothrake*, um 190 v. Chr., Marmor, Louvre, Paris, Abb. in: Knell 1995, S. 15.
- Abb. 100** Hans Arp, *Kobra-Kentaur*, 1952, Marmor, 76 x 37 x 24 cm, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, Abb. in: Hartwig Fischer (Hrsg.): Schwitters Arp, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 207.
- Abb. 101** Hans Arp, *Torsofrucht*, 1960, Marmor, 38 x 14 x 14 cm, Privatsammlung, Abb. in: Hartwig Fischer (Hrsg.): Schwitters Arp, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 220.
- Abb. 102** Farbfotografie aus der Dokumentation zur Großskulptur *Das große Hasenstück* von Ottomar Hörl, 02.08. - 17.08.2003 in Nürnberg, Abb. in: Ottomar Hörl: Das große Hasenstück. Dokumentation zur Großskulptur, 02.08.-17.08.2003 in Nürnberg, Darmstadt: Häusser Media 2003, S. 34.
- Abb. 103** Jackson Pollock, *No. 5, 1948*, 1948, Öl auf Hartfaserplatte, 244 x 122 cm, Privatsammlung, Abb. in: Kirk Varnedoe und Pepe Karmel (Hrsg.): Jackson Pollock, Ausst. Kat., New York: Museum of Modern Art 1998, S. 247.
- Abb. 104** Lucian Freud, *Girl with closed eyes*, 1986/87, Öl auf Leinwand, 46 x 59 cm, Privatsammlung, Abb. in: Robert Hughes (Hrsg.): Lucian Freund. Paintings, London: Thames & Hudson 2003, S. 98.
- Abb. 105** Brice Marden, *Vine*, 1992/93, Öl auf Leinen, 244 x 260 cm, Museum of Modern Art, New York, Abb. in: URL: <https://www.moma.org/collection/works/79089?locale=en> (Stand 05.07.2017)
- Abb. 106** Pieter Bruegel d. Ä., *Die Bauernhochzeit*, um 1568, Öl auf Holz, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abb. in: Christian Vöhringer: Pieter Bruegel. 1525/30-1569, Köln: Könemann 1999, S.112.
- Abb. 107** Paul Gauguin, *Selbstbildnis*, 1893, Öl auf Leinwand, 45 x 38 cm, Musée d'Orsay, Paris, Abb. in: Michael Hoog (Hrsg.). Paul Gauguin, München: Hirmer 1987, S. 210.

- Abb. 108** Giorgio Morandi, *Stilleben*, 1939, Öl auf Leinwand, 32 x 56 cm, Galleria dello Scudo, Verona, Abb. in: Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat (Hrsg.): Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, München [u.a]: Prestel 1999, S. 7.
- Abb. 109** Edward Hopper, *Automat (Automatenrestaurant)*, 1927, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm, Des Moines Art Center Permanent Collection, Des Moines, Abb. in: Sheena Wagstaff (Hrsg.): Edward Hopper, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, S. 138-139.