Juliane Wenzl

BILDER IN BEWEGUNG

Bildraum und figurale Komposition als strukturierende Elemente der Bilderzählung

INHALT

1 Einleitung 3

2 Grundsätzliches zum Erzählen mit und im Bild 3
2.1 Zeit und Raum. Zu Lessings »Laokoon« 4
2.2 Momentaufnahme Erzählbild? Eine Annäherung 5
2.2.1 Definition Erzählung 6
2.3 Die Bilder 7

3 Simultanbilder 8

4 Reihen 12

5 Separierende Darstellungen 13

6 Phasendarstellungen 16

7 Stroboskopische Zerlegungen 17

8 Fazit 20

Literaturverzeichnis 22

Abbildungsverzeichnis 23

Anhang 24

Dieser Text wurde 2012 für eine Publikation über Konzeptionelle Illustration an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig geschrieben und im September 2015 überarbeitet. Aus der ursprünglichen Verwendungsabsicht erklärt sich die Bildauswahl.
Alle Bildrechte liegen bei den Urhebern der jeweiligen Bilder.
Zitate sind mit einem Hinweis auf die Autorin und die Quelle zu versehen.
J.Wenzl@InGestalt.de / www.InGestalt.de / wenzl.ingestalt.de

EINLEITUNG

Geschichten begleiten uns durch unser Leben. In ihnen geben wir Sachverhalte wieder, Erfahrungen weiter und unterhalten uns gegenseitig, indem wir den informativen Gehalt einer Sache anschaulich darstellen, kurz: Wir erzählen. Wir erzählen aber nicht nur mit Worten, sondern auch in und mit Bildern, wenn wir in ihnen Handlungen und zeitliche Abläufe wiedergeben und auf bekannte Narrationen verweisen, auf Mythen und konventionelle Sinnbilder.

Während in der sprachlichen Äußerung die Beschreibung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft durch Zeitwörter und grammatikalische Zeitformen geschieht, repräsentiert das Bild als Flächenphänomen vordergründig einen andauernden Zustand. Seine Mittel scheinen die Bilderzählung auf den ersten Blick auf die Gegenwart beziehungsweise eine immerwährende Dauer zu beschränken. Erzählung entsteht in ihm, wenn Vorangegangenes und Zukünftiges imaginierbar werden. Der Inhalt der Darstellung sowie die dargestellten Relationen beeinflussen, wie im Bild Handlung zum Ausdruck gebracht wird. Dies kann geschehen, wenn beispielsweise verschiedene Instanzen eines Handlungsträgers nebeneinander dargestellt werden, durch extrabildliche Referenzen und durch in der Gestaltung angelegte Verweise.

Inwiefern Darstellungen von Bildraum, Raum im Bild und Handlungsträgern Erzählung und dargestellte Zeitlichkeit(en) beeinflussen können, soll anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden. Für die einzelnen hier untersuchten Bilder, die stellvertretend für bestimmte Bildtypen stehen können, ergeben sich Spezifika, die durch die jeweiligen Relationen vom Bildraum und figuralen Kompositionen maßgeblich bestimmt werden können.

GRUNDSÄTZLICHES ZUR ERZÄHLUNG IM UND MIT DEM BILD

Um Handlungen und Abfolgen in der Vorstellung des Betrachters entstehen zu lassen, müssen Bewegungen in Raum und Zeit veranschaulicht werden. Diese im zweidimensionalen Medium des Bildes nicht abbildbaren, aber doch darstellbaren Kategorien werden bestimmt durch die gestalterischen Mittel, die zum Einsatz kommen, sowie dadurch, wie Bildfläche und Binnenelemente zueinander ins Verhältnis gesetzt werden und Bildraum und figurale Komposition sich zueinander verhalten. In einem komplexen Relationsgefüge bestimmen sie die planimetrische Komposition und die choreografische Inszenierung des Bildes und geben Hinweise auf Dauer, Geschwindigkeit und Inhalt der Bilderzählung.

Bilder werden als statisch begriffen, da sie feste Objekte sind, die Unveränderliches zeigen. Gottfried Boehm konstatiert in *Bild und Zeit*: »Die Wand, der Sockel, der Boden sind stabile Orte der, so scheint es, wesensgemäß bewegungsfremden Bildnerei.« (Boehm 1987, 1) Indem er auf die Unveränderlichkeit des Untergrundes hinweist und zugleich die Wahrnehmung von Bildinhalten untersucht, trifft Boehm eine Unterscheidung zwischen unbewegtem Malgrund und bewegter Darstellung. Damit ist eine grundlegende Differenzierung getroffen zwischen statischem Material, dem Bild, das dem Abgebildeten Dauer verleiht, und den darauf sichtbaren Elementen und ihren Verweisen, der Bildlichkeit, die dem Medium die Möglichkeit eröffnen, Bewegung darzustellen und narrativ zu werden. Das Bild ist ein Differenzphänomen zwischen dem, was materiell da ist (Faktum) und dem, wie es im Zusammenspiel erscheint (Aktum).[1] Das Verhältnis der Elemente zueinander ebenso wie ihr Verhältnis zur gesamten Bildfläche bestimmt, wie Bildinhalte wahrgenommen werden.[2]

Die gleichzeitige Wahrnehmung von Nach- bzw. Nebeneinander und Ganzem, von Disparatem und Verbindungen, ist das Entscheidende an der Erscheinungsform des Bildes, aus ihr ergibt sich dessen Gehalt.

---

1 »Erst die Wahrnehmung des Verhältnisses erlaubt, das Geschehen als dieses wahrzunehmen, bemerkt, was man ikonische Differenz nennen kann.« (Boehm 1987, 10). Zum Verhältnis von Faktum und Aktum s. Boehm, 1995, S. 37f.

2 Die Erscheinungsform des (gemalten, gezeichneten, fotografierten) Bildes ist die Fläche. Die gerahmte Binnenfläche des Bildes bildet den Grund, auf dem seine Elemente angeordnet werden. Dadurch, wie Materialitäten (z. B. Farbe) und dargestellte Elemente auf der Fläche strukturiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden, werden Aspekte der Zeit- und Raumwarhrnehmung bestimmt.

Bildwahrnehmung geschieht im Wechselspiel von Sukzessivität und Simultaneität.[3] Die Aneignung des zu Sehenden erfolgt im Nachvollzug; der Rezipient erfährt den Gehalt des Bildes als Inhalt des Abgebildeten, als Verzeitlichung eines simultanen visuellen Eindrucks. Interpretation, und damit Erzählung, wird möglich, wenn inner- und außerbildliche Bezüge hergestellt werden.[4]

Um ein Bild interpretieren zu können, müssen wir in der Lage sein, die abgebildeten Dinge in Relation zueinander setzen zu können. Erst wenn ein dargestelltes Ereignis identifiziert und gedeutet werden kann, können Bewegung und Dauer des im Bild Dargestellten beurteilt werden.[5] Planimetrische Komposition und szenische Choreographie, d. h. sowohl die Anordnung der Elemente auf der Fläche als auch die aus der Darstellung herauslesbaren sozialen Konstellationen, bilden in ihrem Mit- und Gegeneinander einzig im Bild ausdrückbare Bezüge und sind grundlegend für die Bildinterpretation. Erst aus ihrem Zusammenspiel lassen sich Rückschlüsse für eine Sinnzuschreibung ziehen.[6]

ZEIT VS. RAUM ODER ZEIT UND RAUM? ZU LESSINGS »LAOKOON«

Lessing unterscheidet in seinem grundlegenden Text *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776) zwischen den Künsten der Simultaneität und der Sukzessivität und macht derart eine Differenz auf, die dem festgestellten Wechselspiel in der Wahrnehmung von Bildern zuwider zu laufen scheint. Er sagt, die Poesie ordne Worte aufeinander folgend in der Zeit, während Malerei die Dinge durch Farben und Formen nebeneinander im Raum präsentiere. Daraus schlussfolgert er, dass Malerei nur Körper abbilden könne, keine Zeitlichkeiten. Dementsprechend sieht Lessing die Darstellbarkeit von Handlung in der Bildenden Kunst nur als gegeben, wenn eine Reihe von Zuständen auf unterschiedliche Handlungsträger verteilt gezeigt wird.[7] Er erklärt – in Übereinstimmung mit seinen Vorgängern und den ästhetischen Theorien seiner Zeit – die Integration unterschiedlicher zeitlicher Momente in ein Werk der Bildenden Kunst für unzulässig. Dabei

3 »Die Zeitlichkeit des Bildes ist, paradox gesprochen, nur um den Preis der Sukzession zu haben, d.h. der Vereinzelung der Elemente, zugleich aber auch nur unter der Bedingung eines Potentials der Simultaneität.« (Boehm 1987, 22)

4 Bereits ein kleiner Hinweis, der Bezug auf eine historische Begebenheit, auf ein Element aus dem kulturellen Gedächtnis, oder die Andeutung, dass etwas dem abgebildeten Zustand vorausgegangen sein oder ihm nachfolgen könne, veranlassen den Betrachter, eine Geschichte zu imaginieren. Auch ein gemeinsames oder entgegengesetztes Element, das wiederholt im Bild erscheint, beispielsweise ein Objekt oder eine Person, kann diese Vorstellung auslösen.

5 »Aber eines der Prinzipien, das für das Lesen räumlicher Beziehungen auf einer flachen gespannten Leinwand zutrifft, gilt, wie man leicht zeigen kann, auch für die Rekonstruktion zeitlicher Beziehungen. Wir können es das Primat der Bedeutung nennen. Man kann die Entfernung eines Gegenstands im Raume nicht beurteilen, bevor man ihn nicht identifiziert und seine Größe geschätzt ist. Ebensowenig können wir den Ablauf der Zeit auf einem Bild schätzen, solange wir nicht das darauf dargestellte Ereignis gedeutet haben.« (Gombrich 1984, 51)

6 »Hier haben wir in fast pathologischer Vergrößerung die Vorgänge vor uns, die sich in uns allen abspielen, wenn wir ein Bild betrachten. Wir bauen es über eine Zeitspanne auf und halten die einzelnen Teile in Bereitschaft, bis sie sich zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall zusammenschließen, und diese vorgestellte Ganzheit ist es, die wir wahrnehmen und mit dem Bild vor uns vergleichen. Gleichgültig ob wir eine Melodie hören oder ein Bild sehen, das etwas darstellt, treibt uns das, was Bartlett ›das Streben nach dem Sinn‹ genannt hat, dazu, in Raum oder Zeit vorwärts und rückwärts zu schweifen, bis wir den einzelnen Teilen die ihnen gemäße Reihenfolge zugeordnet haben, die allein einen logischen Aufbau des Gesehenen oder Gehörten ermöglicht.

Anders ausgedrückt, sind der Eindruck der Bewegung wie die Illusion der Räumlichkeit das Resultat eines komplexen Prozesses, den wir am besten mit dem geläufigen Ausdruck des Bilderlesens beschreiben.« (Gombrich 1984, 50)

7 »Die M a h l e r e y schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegung. Die P o e s i e schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper. Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heisst H a n d l u n g. Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedenen Körpern vertheilet.« (Lessing 2012, 220)

»Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

argumentiert er, dem Flüchtigen dürfe keine Dauer verliehen werden, da diese es entstelle.[8] Der festgehaltene Augenblickszustand des Bildes ist nur erweiterbar, wenn der Betrachter den Gegenstand des Bildes kennt, oder besser: wiedererkennt, und so in die Lage versetzt wird, die Geschichte aus seiner Erinnerung und seinem Vorstellungsvermögen zu ergänzen.[9] Da Malerei also nur einen Moment einer Handlung aus einem bestimmten Blickwinkel heraus abbilden dürfe, müsse der prägnanteste Augenblick gewählt werden, in dem sowohl die überwundene Vergangenheit erkennbar sowie ein zukünftiger Ausgang der Ereignisse ahnbar seien.[10] Der >prägnante Moment< soll ein Geschehen mit seinen Ursachen und Wirkungen erfassen und gleichzeitig >fruchtbar< sein in dem Sinne, dass er der Einbildungskraft freies Spiel lässt.[11]

MOMENTAUFNAHME ERZÄHLBILD? EINE ANNÄHERUNG

Mit der Erfindung der Momentfotografie Ende des 19. Jahrhunderts und den damit verbundenen Möglichkeiten, auch flüchtigste Augenblicke im Bild festzuhalten, keimt die Diskussion über die Darstellbarkeit von Bewegung auch in den bildenden Künsten neu auf. Rodin geht so weit, die Wahrheit der Darstellung von Bewegung für die Kunst zu beanspruchen (zu der er die Fotografie nicht zählt): »… der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: Und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck

---

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.« (Lessing 1994, Kap. XVI., 114f.)

Bedingung dieser Differenzierung sind die wirkungsästhetischen Prämissen, von denen Lessing ausgeht. Für eine ausführliche Diskussion des »Laokoon« und seiner Einbindung in ästhetische Theorien vom 18. Jahrhundert bis heute siehe u.a. Blümner (1882), Keller (1935), Mülder-Bach (2004), Schrader (2005).

8 »[Lessing] charakterisiert das Transitorische als >widernatürlichen< Gegenstand der Kunst, weil es durch die künstlerische Darstellung zu >unveränderlicher Dauer< verlängert würde.« (Schrader 2005, 77)

9 »[Lessing ist durch] James Harris beeinflußt, der in seinem *Discourse on Music Painting and Poetry* zum erstenmal völlig klar zwischen den verschiedenen Kunstformen unterschied: Musik habe mit Bewegung und Klang zu tun, Malerei mit Formen und Farben. Daher sei jedes Bild notwendigerweise ein punctum temporis oder ein Augenblick. Aber obwohl Harris ein Bild >nur einen Punkt oder Augenblick< nennt, fügt er hinzu: >Wenn der Gegenstand des Bildes bekannt ist, wird das Gedächtnis des Beschauers das Vorangegangene und Künftige beistellen. […] [Das] ist unmöglich, wo dieses Wissen fehlt.<« (Gombrich 1984, 42)

»Diese angedeutete Handlung aber ist keine des Bildes selbst, sondern diejenige, von der der Mythos erzählt. Erst im Rekurs auf seine Narration wird die räumliche Stasis des Bildes zu einem temporalen Moment.« (Mülder-Bach 2004, 8 f.)

10 »Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.« (Lessing 1994, Kap. XVI., 115.)

»Anders als Lessing suggeriert, folgen seine eigenen Grenzbestimmungen allerdings keineswegs zwangsläufig aus den >materiellen Schranken< des bildnerischen Mediums. Sie ergeben sich aus diesen vielmehr nur unter der Bedingung bestimmter wirkungsästhetischer Vorgaben. So garantiert die Moderation körperlicher Expressivität im Interesse der Schönheit, daß der Ausdruck des Schmerzes, der als unverstellter in der bildenden Kunst eine >hässliche< und damit >Unlust< erzeugende >Bildung< wäre, das >süße Gefühl des Mitleids< erweckt, während der >fruchtbare Augenblick< das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von >sehen< und >hin zu denken< in Gang setzt. Da die Einbildungskraft ihre Vorstellungen >in der Zeitfolge< synthetisiert, kann sie sich die >coexistierenden Compositionen< der >Malerei< nur präsent machen, indem sie >über den sinnlichen Eindruck […] hinaus< geht. Der >einzige Augenblick der Handlung<, auf den das räumliche Nebeneinander ihrer Zeichen die bildende Kunst Lessing zufolge einschränkt, muß daher so gewählt sein, daß er imaginativ gesteigert und überschritten werden kann.« (Mülder-Bach 2004, S. 6 f.)

11 Blümner konstatiert eine Differenz in der Definition und Anwendung des Begriffs des Transitorischen bei Lessing und weist gleichzeitig eine Vermischung nach. (Blümner 1882, 43)
Die Verwendung der Begriffe des transitorischen, fruchtbaren und prägnanten Moments sind schwer zu fassen, liegen sie doch sehr nah beieinander und werden je nach Autor auch innerhalb einer Begrifflichkeit unterschiedlich verwendet.
Der entscheidende Moment lässt sich begreifen als ein Moment des Übergangs — uneindeutig sind die Definitionen dahingehend, ob unterschiedliche (Bewegungs-)Momente in ihm zusammengefasst sein dürfen und darin, wie flüchtig der festgehaltene Augenblick sein sollte. Konsens besteht zumindest dahingehend, dass der Moment der Darstellung über den dargestellten Moment hinaus Wirkung entfalten und jenseits der Augenblickswahrnehmung eine zeitliche Dimension einnehmen können muss, damit er Bewegung ausdrücken und die Darstellung narrativ werden lassen kann.

einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Gebärde hervorzubringen ist sein Werk ganz sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.« (Rodin 1978, 73) Damit vermöge es die Wahrheit der künstlerischen Darstellung, aufeinanderfolgende Phasen einer Bewegung innerhalb einer Skulptur oder eines Bildes darzustellen und so durch die sukzessive Lesbarkeit den Anschein einer natürlichen Bewegung wiederzugeben.[12]

Bilder können Handlung nicht wiedergeben oder wiederaufführen; sie können nur darauf aus sein, »im Beschauer den Eindruck einer solchen hervorzurufen«. (Blümner 1882, 76) Dies gelingt, wenn dem Betrachter Körper in einer Haltung gezeigt werden, die der menschlichen Wahrnehmung einer Bewegung entsprechen. Einzelne Phasen einer schnellen Bewegung sind für das menschliche Auge nicht sichtbar, und so kann die tatsächliche Momentaufnahme keine vom Betrachter als natürlich empfundene Bewegung repräsentieren. Die synthetische Darstellungsleistung des Künstlers ermöglicht es also, Bewegung zu fassen, indem der fruchtbare Augenblick imaginär mit mehreren Zuständen einer Bewegung oder eines Ereignisses verknüpft und so zu einem ›erzählenden‹ Augenblick wird.
_____Das für die narrativen Darstellung konstitutive Moment besteht darin, dass entweder mehrere Zustände aufeinanderfolgend im Bild erscheinen oder aber den dargestellten Bewegungen oder Ereignissen innewohnen. Dieses Moment erlaubt uns, trotz statischer Darstellung ein Geschehen wahrzunehmen und soll daher als bestimmend für das erzählende Bild begriffen werden. Als fruchtbarer Augenblick definiert es die ›kleinste Erzähleinheit‹. Das ›minimale Erzählbild‹ fasst demzufolge den Augenblicksausschnitt einer Handlung und lässt dem Betrachter trotz des fixierten Gegenstandes den Freiraum einer Interpretation des Vorausgegangenen und Folgenden.

DEFINITION ERZÄHLUNG_____Wenn der transitorische Moment als Minimaldefinition von Erzählung begriffen wird, wird nicht differenziert zwischen Bewegung, Handlung und Erzählung. Diese Definition fasst Bewegung als kleinste Einheit einer Erzählung, als ihren Beginn. Dabei bedingen sich Darstellung des Bildraumes und der in ihm agierenden Figuren wechselseitig und bestimmen die aus dem Bild herauszulesende Handlung.[13]

Barbara Scheuermann schlägt in ihrer Dissertationsschrift über *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst* folgende Bestimmung vor: »Erzählen wäre damit die 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.« (Scheuermann 2005, 94) [14] Sie folgert aus

12 »Zunächst müssen wir feststellen, dass ›Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist‹. Im Werke erkennt man noch einen Teil dessen was war, man entdeckt aber auch zum Teil schon das, was im Entstehen begriffen ist. [...] Der Bildhauer zwingt sozusagen den Beschauer, die Entwicklung eines Vorgangs an den einzelnen Teilen einer Figur nacheinander zu verfolgen. [...] da Sie auf diesem Wege die verschiedenen Teile der Statue in aufeinanderfolgenden Momenten dargestellt finden, haben Sie die Illusion, die Bewegung zu einem geschlossenen Ganzen sich runden zu sehen.« (Rodin 1978, 66 ff.)

13 Jede Darstellung von Bewegung kann als Erzählung verstanden werden, wenn als Minimaldefinition von Erzählung der transitorische Moment angenommen wird. Es wird dann nicht mehr durch die Abbildung eines Ereignisses erzählt, die Darstellung dient vielmehr dazu, eine imaginäre Narration zu ermöglichen, die durch die Interpretation des Betrachters ausgelöst wird. Es handelt sich damit nicht so sehr um eine inhaltliche als vielmehr um eine rezeptionsästhetische emotional-assoziative oder intellektuell-abstrakte Form der Erzählung. Die Erzählung löst sich in der Reduktion von traditionellen Motiven und bleibt als Ausschnitt eines dynamischen Geschehens kontextfrei.

14 Erzählung in und mit Bildern ist seit Ende des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit der Rückkehr des Gegenständlichen in die Malerei verstärkt in den Fokus der bildenden Kunst, der Ausstellungsmacher und der Medien gerückt. Während ältere Versuche, Darstellungsweisen und damit erzählerische Strukturen in der Bildenden Kunst zu kategorisieren und für diese fruchtbar zu machen, jeweils auf bestimmte Bildtypen und Zeiträume beschränkt waren und aus dem Kanon der Kunstgeschichte und -ästhetik heraus argumentieren, sind im kunsthistorischen Kontext der letzten Jahren einige Arbeiten publiziert worden, die sich im Rahmen literaturwissenschaftlicher Forschungen mit Narration im Bild beschäftigen und deren Untersuchungsgegenstände bis in die

dieser Definition, dass das monoszenische Einzelbild nur einen geringen Grad an Narrativität hat und Hilfsmittel in der Darstellung zur Verdeutlichung kausaler oder temporaler Zusammenhänge benötigt. Demzufolge kann das Einzelbild Geschichten nicht darstellen, sondern nur andeuten. Das heißt, dass Handlung im Bild nicht wiedergegeben, sondern lediglich ihr Eindruck hervorgerufen werden kann.
_____Diese Einschränkung sowie die Frage nach dem fruchtbaren Augenblick umgehen Bilder und Bildfolgen, die die Möglichkeit nutzen, Handlung durch die Wiedergabe verschiedener Positionen von Gegenständen und Figuren nebeneinander im Bildraum zu verdeutlichen. Die dargestellten Veränderungen von Bildelementen, die mehrfach im Bild zu sehen sind, machen Handlungen als Abläufe in der Zeit erkenn- und nachvollziehbar.[15]

Räumliche Beziehungen, Rhythmen und Perspektiven erlauben und erfordern eine zeitliche Interpretation; die Kategorien des Raumes und der Zeit bedingen sich gegenseitig und machen in ihrem Zusammenwirken Bilder erzählerisch. Wahrgenommen werden dabei keine statischen Konfigurationen, sondern Folgen und Zusammenhänge, die den Eindruck von Bewegung und die Illusion von Raum hervorrufen.[16] Im Bild als Komplex potentieller Verknüpfungen überdecken sich topologische und narrative Ordnung in sinngebender Weise.

DIE BILDER

_____Die erzählenden Bilder, um die es in diesem Text gehen soll, sind nicht Teil des etablierten kunstgeschichtlichen Kanons, sondern Ergebnisse der Lehrveranstaltungen Illustration im Bereich der konzeptionellen Bilderfindung an der HBK Braunschweig. Es handelt sich um gegenständliche pluriszenische Erzählbilder, das meint Bilder, auf denen Gegenstände oder Personen erkennbar dargestellt sind und die ein Ereignis oder eine Handlung in mehreren Sinneinheiten oder Szenen vorstellen.[17] Wie bestimmte Elemente dargestellt und auf der Bildfläche angeordnet sind, beeinflusst dabei die Dynamik der Darstellung und die Interpretationsmöglichkeiten der dem Bild innewohnenden Erzählung.
_____Die pluriszenischen Bilder – Bilder oder Bildfolgen, die mehrere Instanzen einer Handlung oder eines Körpers beinhalten – werden in Hinblick auf die in ihnen dargestellten Räume, Abfolgen, Handlungen und Dynamiken untersucht. Bei den hier vorgestellten Bildern werden dementsprechend Bewegung oder Handlung nicht nur durch transitorische Momente hervorgerufen, sondern immer auch durch das mehrfache Auftreten einer Figur oder von Teilen einer Figur. Die Analyse orientiert sich an dem Verhältnis von Bildraum zu figuraler Darstellung und der fortschreitenden Fragmentierung von Raum und ›Erzähleinheiten‹.[18] Allen

zeitgenössische Kunst reichen. Die Kritik ist ernstzunehmen, dass die Kunstgeschichte den Begriff »narrativ« bisher vornehmlich intuitiv gebraucht habe. Die Erarbeitung einer Terminologie und Methode zur umfassenden Betrachtung narrativer Werke soll und kann nicht Aufgabe dieses Aufsatzes sein. Einen Anfang machen aber beispielsweise Jutta Karpf mit ihrer Dissertationsschrift *Strukturanalyse in der mittelalterlichen Bilderzählung* (Karpf 1994), in der strukturalistische Untersuchungsmethoden auf mittelalterliche Kirchenfenster angewendet werden und Barbara Scheuermann in ihrer Dissertation *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst* (Scheuermann 2005), in der sie ausgehend von Forschungsansätzen aus Kunstgeschichte, Erzähltheorie der Literaturwissenschaft und intermedialer Narratologie Begriffsbildung betreibt.

15 »Soll ein Ablauf dargestellt werden, so muss die Unfähigkeit des Bildes, faktische Bewegung und Abläufe wiederzugeben, umgangen werden. Und zwar dadurch, dass aus dem Ablauf jeweils einige Augenblicke ausgewählt und […] nebeneinander, übereinander, allein … präsentiert werden.« (Rohsmann 1984, 82)

16 Ziel dieser Analyse ist jedoch nicht die Betrachterreaktion, sondern die Betrachtung produktionsseitiger Auslöser der Interpretation.

17 Die Bilder sind im Rahmen von Lehrveranstaltungen zwischen 2006 und 2011 entstanden. Es handelt sich um Einzelbilder und Bildreihen. Dass letztere in Buchform, d. h. in der Aufteilung in Doppelseiten, publiziert worden sind, hat für diese Analyse keine Relevanz.

18 Viele der aufgeführten Beispiele sind letztendlich in Buchform veröffentlicht worden. Diese Publikationsform strukturiert die Erzählung ebenfalls und auf andere Weise: Sie teilt die fortlaufende Narration in die Sinneinheit der Doppelseite und zieht damit Trennungen auf einer haptischen und mechanischen Ebene nach sich: Durch das Blättern der Seiten entsteht eine weitere Rhythmisierung der Geschichte. Hier soll nur auf die Anordnung der Bilder als fortlaufende Reihe eingegangen werden, denn genau so sind die vorgestellten Bilder und Bildergeschichten entstanden: als lange Bildbänder an der Wand.

angeführten Beispielen ist gemein, dass sie mögliche Methoden aufzeigen, wie zeitliche Abläufe, Ereignisse und Handlungen mittels unbewegter Bilder darstellbar sind.

Die Bilder lassen sich unterscheiden in Darstellungen, die mehrere Szenen eines Geschehens enthalten, in Handlungsdarstellungen und -abläufe und in Bewegungsdarstellungen. Das Verhältnis von Bildraum zu figuraler Komposition bestimmt, ob der Ablauf als simultan oder sukzessiv, linear oder zyklisch, als andauernd, rhythmisch oder singulär begriffen und ob er als Ereignis, Handlung oder Bewegung aufgefasst wird. Alle Darstellungen von Bewegung sind als Ausdrucksformen und -werte zu verstehen, sie bestimmen die Erfahrung, die ein Bild im Betrachter (re)aktiviert.

SIMULTANBILD_ Das Simultanbild bietet auf einer Fläche einen Überblick über aufeinanderfolgende Handlungen und Ereignisse. Diese werden innerhalb eines ganzheitlichen bühnenartigen Bildraumes gezeigt. Eine Reihenfolge der Szenen erschließt sich aufgrund gestalterischer Mittel, beispielsweise einer perspektivischen Darstellung oder der Anordnung der Szenen in Leserichtung, sowie aus der Kenntnis des Erzählten, wenn die zugrundeliegende Geschichte bekannt ist oder Alltägliches dargestellt wird. Das Simultanbild ermöglicht einen kompakten ersten Eindruck, bei genauerer Betrachtung werden ex- und implizit abgegrenzte Szenen erkennbar, die sequentiell als Schilderung eines Vorgangs gelesen werden können. Bewegung findet statt durch die inhaltliche, logische Verknüpfung der Darstellung einzelner Ereignisse oder Handlungen durch den Betrachter, der Blick wird durch den Bildraum geführt. Das zeitliche Verhältnis der Instanzen zueinander ist vorwiegend über eine inhaltliche Interpretation des zu Sehenden zu bestimmen.

Janine Spade bildet auf den Doppelseiten ihres Buches *Juri* alltägliche Situationen im Leben eines Kleinkindes ab, die es u. a. beim Spiel mit Kleidung und beim Essen zeigen. Das jeweils an Kleidung und Frisur identifizierbare Kind ist in mehreren Zuständen auf den beiden Bildern zu sehen, die ich vergleichen will. Sein Geschlecht ist uneindeutig, der kurze Pferdeschwanz sowie die »Verkleidung« im zweiten Bild legen nahe, dass es sich um ein Mädchen handeln könnte.
_____Das erste Bild zeigt eine Raumecke einer Küche samt Mobiliar in perspektivischer Ansicht. Inventar und Fluchtlinien definieren den Raum. Das Kind ist dreimal, ein Tisch zweimal im Bild; wahrscheinlich handelt es sich um zwei Zustände desselben Tisches, da jeweils das Kind samt Breischüssel und Tischset am Tisch abgebildet ist. Auf der Position links im Bild sieht das Kind noch recht sauber aus, es sitzt vor einer Schüssel mit einer grünen Flüssigkeit und steckt etwas Kugelförmiges in den Mund. Auf der rechten Bildhälfte in der oberen, perspektivisch weiter hinten liegenden Darstellung matscht es in der Schüssel. Das Lätzchen, das es nun trägt, sowie sein Gesicht sind grün bespritzt. In der dritten und größten Darstellung rechts unten im Anschnitt der Seite, die sich vermeintlich am dichtesten am Betrachter befindet, sieht das Kind ebenso beschmutzt aus wie zuvor und trägt zusätzlich eine Banane auf dem Kopf.
_____Das Kind ist am Tisch dargestellt, eine Richtung seiner Aktionen ist, ebenso wie eine Abfolge der Zustände, nicht aus dem Bild herauszulesen. Beginn und Ende der Handlung lassen sich lediglich aufgrund der zunehmenden Beschmutzung des Kindes erschließen. Auch die Dauer der abgebildeten Handlung bleibt ungewiss: Die drei Zustände könnten ebensogut an drei unterschiedlichen Tagen eingefangen worden sein, wie sie Ansichten derselben Mahlzeit darstellen können. Der illusionistische Bildraum ist homogen, wird aber aufgebrochen durch die wiederholten Darstellungen des Tisches und des Kindes. Auffällig sind die drei Breikleckse auf der unsichtbaren ›Scheibe‹, die den Bildraum vom Betrachter trennt. Sie kennzeichnet den Raum als Bühne. Das Zimmer als kastenförmiger Bühnenraum bleibt konstant.
_____Die Erzählung besteht aus einer wenig gerichteten Handlung, die in drei Zuständen gezeigt wird, der sie umgebende Raum bildet den Rahmen dafür. Das Chaotische der Situation wird durch die simultane

Darstellung der Zustände gestützt, sie dienen der Visualisierung der Unordnung – das Kind scheint überall zu sein. Das Simultanbild vereint so ungleichzeitige, disparate Szenen einer Handlung in einem kontinuierlichen Erzählraum.

Janine Spade, Juri, 2006, 21,5 x 22 cm, 49 Seiten

Janine Spade, Juri, 2006, 21,5 x 22 cm, 49 Seiten

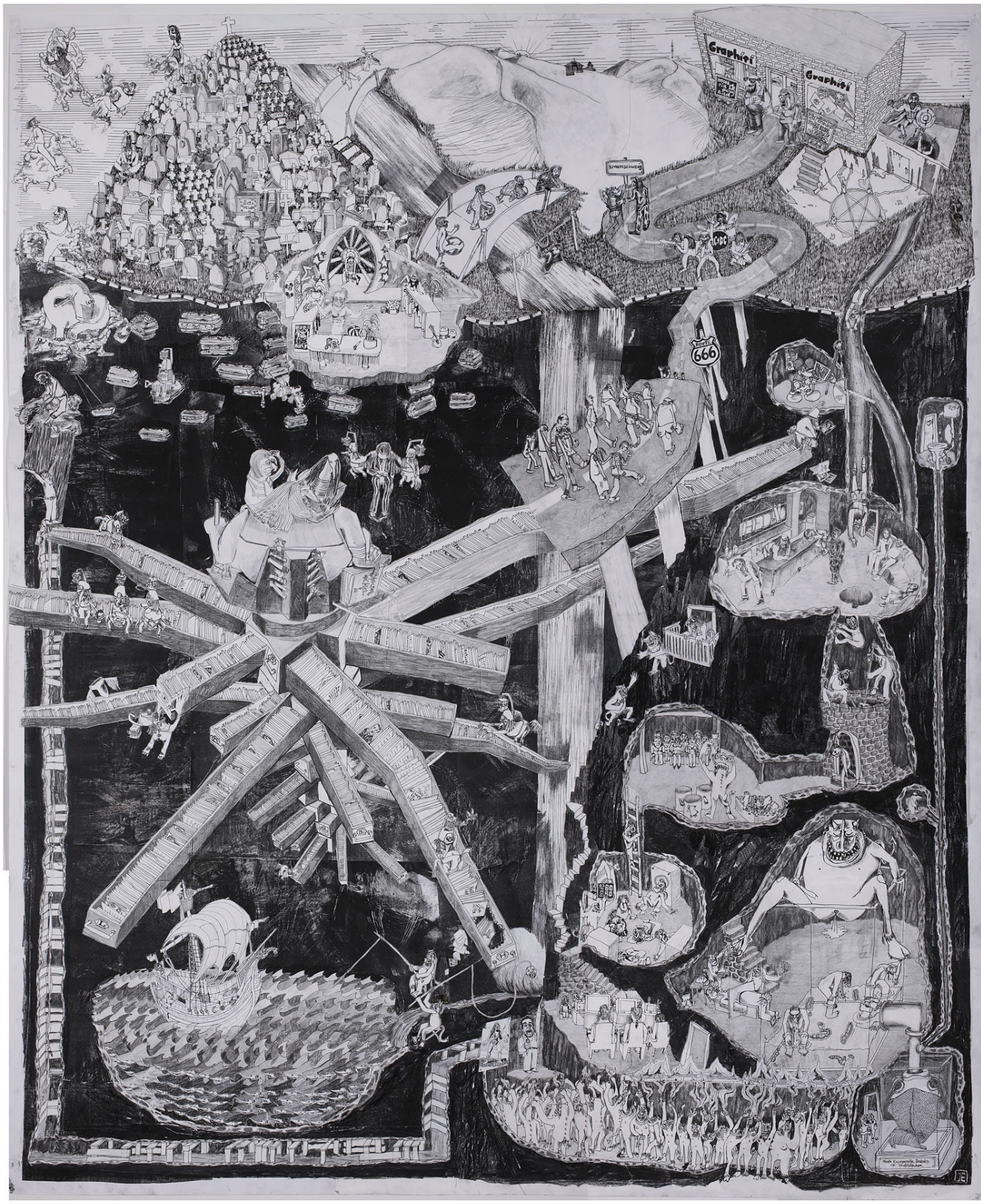
Das nämliche Kind in identischer Kleidung, ohne Pferdeschwanz, stattdessen mit ergänzenden Accessoires, ist wiederum an drei Positionen im Bild zu sehen. Es trägt zusätzlich zu Windel und Shirt aus dem erste Bild

nun einen zu großen BH, einen Damenschuh, Ketten,sowie eine Unterhose auf dem Kopf. Es schwenkt eine Tasche mit Kleidungsstücken.
_____Eine ockerbraune Farbfläche, die nicht näher definiert ist, umgibt das Kind. Im Bild verteilte bunte und gemusterte Flächen, die Schatten werfen und sich aus dem Kontext als Kleidungsstücke identifizieren lassen, markieren diese Fläche als Raum. Die Gegenstände ziehen sich in umgekehrter S-Form in zwei Bögen durch das Bild, ihre perspektivische Darstellung unterstützt die Bewegungsrichtung der Akteurin und erklärt die Ockerfläche des Bildes zur Bodenfläche des Raumes. Die Positionen des Kindes bilden eine Diagonale im Bild von links oben nach rechts unten, in deren Verlauf die Figur immer größer und entsprechend als näherkommend wahrgenommen wird. Die dritte Instanz des Kindes am vorderen rechten Bildrand ist wiederum im Anschnitt zu sehen. Der Bewegung lässt sich in Leserichtung folgen. Trotz Richtungswechsel – das Kind der mittleren Position dreht uns den Rücken zu – scheint der Ablauf der Gesamtbewegung eindeutig.

Eine Abfolge der Szenen lässt sich aufgrund der Bewegungs- sowie der Leserichtung vermuten, ist für die Erzählung aber nicht wesentlich. Die Dauer der Handlung scheint relativ kurz zu sein: Das Kind befindet sich in Bewegung und die zurückgelegte Strecke ist nicht allzu lang. Ihr Ablauf ist nicht eindeutig, die im Raum verteilte Kleidung kann als zeitlich Vorangegangenes (das Kind hat die Kleidung im Raum verteilt, ehe es sich verkleidet hat) ebenso wie als aus der Bewegung entstandenes Muster gelesen werden. Es bleibt offen, ob die Bewegung im Raum einmal oder wiederholt ausgeführt wurde.
Die Raumdarstellung ist nicht perspektivisch, der einheitliche Bildraum ist auf das Wesentliche reduziert: seine Grundfläche. Der Ort der Bewegung wird erst durch diese mit einer lesbaren Räumlichkeit ausgestattet.

Ungleich komplexer ist die Simultandarstellung, die Jasper Ehl in dem Plakat *Devils and Gods* zeichnet. Es zeigt das Wimmelbild einer Welt, die mit unzähligen menschenähnlichen Protagonisten bevölkert ist, welche in einer kreisförmigen Bewegung durch den Bildraum gehen, klettern und fallen. In der linken oberen Bildecke sind einzelne Gestalten auf Wolken zu sehen, unter ihnen erstreckt sich ein Grabhügel mit Steinen und Kreuzen. Neben diesem Ort ist ein »Glücksrad des Lebens« aufgestellt, von dem ausgehend sich ein Menschenfluss über eine Brücke und Straße zur rechten oberen Bildecke zieht. Dort befindet sich der Eingang in die Unterwelt durch die Tür eines Künstlerbedarfshandels. Begleitet und gelenkt wird der Personenstrom durch Teufel und andere Nebenfiguren, Mickey Mouse und die Musiker von AC/DC, die sich an verschiedenen Wegabschnitten finden. Die Menschen werden durch die teufelsähnlichen Wesen mal gequält, mal zur Arbeit gezwungen, festgehalten oder vorangetrieben.
_____Die unteren zwei Drittel der Bildfläche sind dunkler gefärbt und scheinen unterirdisch zu liegen, einzelne blasenförmige Stationen sind durch Gänge oder Tunnel miteinander verbunden. Der indifferente dunkle Bildraum umfasst alle dargestellten Elemente, von denen keines über die Bildgrenzen hinausweist. Die Figuren durchlaufen die einzelnen Abschnitte des Weges zumeist in kleinen Gruppen. Einige der Orte im Bild scheinen den Teufeln zum Spiel oder zur Motivation vorbehalten. Die linke Bildmitte wird dominiert von einem krakenähnlichen Architekturelement, einer Registratur. Die zu ihrer Mitte hin- und von ihr wegführenden Aktenablagebahnen zeigen an, dass hier entschieden wird, in welchen Bereich die Sünder weitergeleitet werden: Hölle, Fegefeuer oder Himmel.

Aufgrund des Verlaufs der Verbindungsgänge und -straßen zwischen den einzelnen Bereichen sowie der Bewegungsrichtung der Akteure lassen sich Richtungen und Abfolgen aus dem Bild herauslesen, die einen zyklischen Charakter des Geschehens suggerieren. Die Übergänge zwischen den Sektionen geschehen mal fließend, mal abrupt, teilweise verzweigen sich die Bewegungsströme, um später wieder zusammenzufließen. Es kommt jedoch an keiner Stelle zu einer gegenläufigen Bewegung. Es bleibt offen, inwiefern alle Protagonisten den Gesamtzyklus wiederholt absolvieren müssen.



Jasper Ehl, Devils and Gods, 2010, ca. 165 x 135 cm, Bleistift, Collage

Die Fortbewegungsart und -geschwindigkeit der Protagonisten schwankt zwischen gleichförmig gehend und kletternd bis zu stürzend, es kommt zu Stauungen und Beschleunigungen. So finden sich auch in den zeichnerischen Übergängen durchgängige Grauflächen ebenso wie Brüche, in dem Bewegungsfluss sind Störungen durch Stationen der Ruhe oder des Festgehaltenseins eingebaut.

Alles auf dem Bild zu Sehende geschieht gleichzeitig; die einzelnen Handlungsabschnitte sind auf unterschiedliche Handlungsträger verteilt, die handelnden Figuren in den dargestellten Szenen nicht identisch. Die Darstellung erweckt den Eindruck eines Kreislaufes, dessen Anfang und mögliches Ende (Himmel) erst durch genaues Hinsehen offenkundig wird. Sie lässt sich lesen als ein Überblick über das Leben nach dem Tod.[19] Möglicherweise hat der Ablauf einen Anfang und ein Ende für jeden einzelnen Protagonisten, in der Zusammenschau aber ergibt sich ein fortwährender Kreislauf der Bewegungen und Handlungen. Es gibt in *Devils and Gods* eine Chronologie der Ereignisse, während der fortlaufende Bewegungsfluss in der Ewigkeit des Zyklus´ der Erzählung aufgeht.

Während Spade ein einheitliches Thema mit wiederholt auftauchenden Protagonisten auf einem durchgehenden Bildhintergrund zeigt, bildet Ehl mehrere Szenen mit verschiedenen Protagonisten ab. Dabei bleibt offen, ob jeder Protagonist alle Handlungsstationen durchläuft.
_____Bilder, in denen Abläufe durch mehrere Protagonisten verkörpert werden, sind auf zwei Arten lesbar: Zum einen zeigen sie die Schritte, die für die Gesamtheit der Abfolge einer Handlung bzw. eines Ereignisses notwendig sind, zum anderen zeigen sie unterschiedliche Phasen eines Geschehensablaufes als Bewegung, die jeder der Dargestellten durchlaufen kann oder durchlaufen muss, um die Handlung zu vollziehen. Insofern sind sie als Darstellungen eines inhaltlichen Zusammenhangs zu fassen, eines Ereignisses bzw. einer Handlung, und bilden gleichzeitig diejenigen Bewegungsphasen ab, die in diesem Ereignis enthalten sind.

BILDREIHEN

_____Die Lesbarkeit einer Abfolge wird durch eine sukzessive Darstellung in chronologischer Reihenfolge in einer Bildreihe vereinfacht. Verdichtungen, Leerstellen und Freiräume schaffen zusammen mit der Hintergrundgestaltung einen Rhythmus für die Erzählung. Während einige Erzählabschnitte eine filmisch zu nennende Lesart fordern, die die Handlung vorantreibt und durch sie vorangetrieben wird, bieten andere Szenen unbestimmte Dauer, in denen die Dynamik der Narration angehalten scheint oder ausgesetzt. Aufgrund des Verhältnisses von Hintergrund und Protagonist(en) wird eine Verortung des jeweiligen Geschehens deutlich, ebenso wie ein Wechsel der Szenen.

Ein Mann ein Hund, 2011, Collage, 25 x 21 cm, 143 Seiten (detaillierte Ansicht im Anhang)

Ein Hund ein Mann, 2011, Collage, 25 x 21 cm, 143 Seiten (detaillierte Ansicht im Anhang)

Die Bildergeschichte *Ein Mann ein Hund – oder wie aus Nichts eine (Bilder)Geschichte wird* ist als Gruppenarbeit im Modul *Konzeptionelle Bilderfindung* entstanden.[20] Die Arbeit wird in Form zweier untereinander

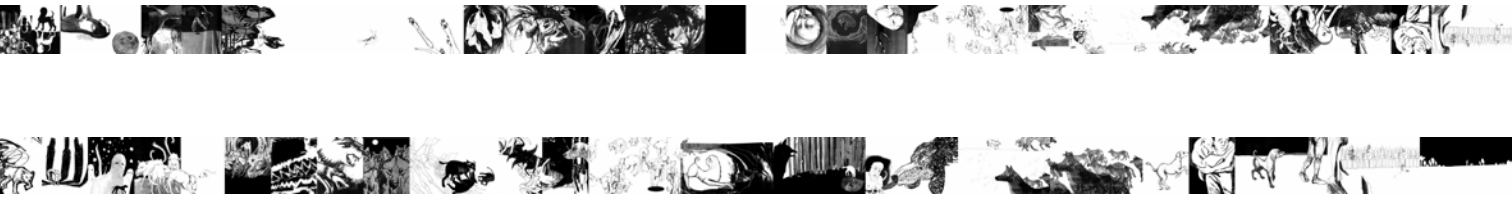
19 Ehl spielt auf Dantes *Göttliche Kommödie* an und gibt so Anhaltspunkte für eine mögliche Interpretation seines Bildes.

20 Eine Gruppe Studierender hat unter Leitung von Prof. Ute Helmbold an der HBK Braunschweig die Erzählung gemeinsam entwikkelt, gezeichnet und umgesetzt. Daraus ergibt sich das Nebeneinander sehr unterschiedlicher zeichnerischer Handschriften sowie

angeordneter fortlaufender Bildbänder gezeigt. Auf ihnen sind parallel Szenen der Erlebnisse eines Mannes und seines Hundes im Laufe einer Nacht dargestellt. *Ein Mann ein Hund* erzählt die Geschichte aus der Sicht des Mannes, *Ein Hund ein Mann* aus der Sicht des Hundes. Die Geschichte ist fantastisch und simpel zugleich: Ein Mann geht in einer Winternacht in den Wald. Dort wird er zu einem Mischwesen, einem Hund mit Menschenkopf. Der Hundemensch wird von Wölfen gejagt und verkriecht sich in einer Höhle, wo er von seinem eigenen Hund gefunden wird. Der Hund verjagt die Wölfe, der Mann verwandelt sich zurück und sie gehen gemeinsam heim. In der Erzählung aus Hundesicht tollt der Hund durch den Wald und begegnet einigen Tieren, ehe er zufällig seinen Herrn findet und ihn rettet.

Entsprechend der Leserichtung werden die Ereignisse ohne Begrenzungslinien in chronologischer Reihenfolge aufgeführt; eine Unterteilung in Doppelseiten lässt sich ahnen, ist aber nicht offensichtlich oder maßgeblich. Die Anordnung der Bildreihen ermöglicht ein paralleles Lesen und erleichtert so das Verständnis der Zusammenhänge, indem sich die Sichtweisen aufeinander beziehen lassen. Die Bildstreifen bilden jeweils einen durchgehenden Erzählraum, der sich panoramatisch vor dem Betrachter entfaltet. Das Ende der Geschichte knüpft an ihren Beginn an: Hund und Herr gehen dorthin zurück, wo die Erzählung ihren Anfang genommen hat. Die Übergänge zwischen den nicht vordergründigen Strukturierungen durch eine Aufteilung in Doppelseiten schließen formal aneinander an, dies geschieht durch eine größtenteils durchgehende Horizontlinie sowie durch die Übernahme von Elementen von einer Seite zur nächsten.
_____Beide Protagonisten, Mann und Hund, sind wiederholt zu sehen (jedoch nur einmal pro Doppelseite). Die Bildstreifen sind assoziativ lesbar, die inhaltliche Kontinuität wird trotz der experimentellen Art zu erzählen durch die Reduktion des Figurenrepertoires sowie durch die fortlaufende Leserichtung geleistet. Der Wechsel des Hell-Dunkels sowie Strukturen und Rhythmen in der Bildgestaltung dienen als erzählerische Mittel zur Dramatisierung der Geschichte. Die grafischen Elemente im Bildhintergrund, Strukturwechsel, Dunkelheiten und Helligkeiten, teilen die Erzählung in Sinneinheiten, stören aber den Fluss des Ablaufes nicht. Es gibt an keiner Stelle einen wahrnehmbaren zeitlichen Bruch, auch wenn die Ereignisse durch fortschreitende Teilhandlungen zur Darstellung kommen.

Als Wandbilder sind die Bildreihen simultan erfassbar, aufgrund ihrer Länge aber letztendlich nur sukzessiv nachvollziehbar. Durch die lineare Abfolge ist eine längere, komplexere Erzählung möglich als es im Simultanbild der Fall war. Die fortlaufende Reihung monoszenischer Darstellungen zeigt im Unterschied zu den vorangegangenen Beispielen in einem Bildabschnitt – dem Äquivalent der Doppelseite – nur ein Ereignis; die Abfolge des Geschehens ist eindeutig.
_____Der langgestreckte Bildraum fungiert als Bühnenraum, der den gesamten Raum der Erzählung umfasst. Er spannt sich wie ein Myriorama auf und wird vor den Augen des Betrachters entrollt. Die Bilder der Doppelseiten zeigen Ausschnitte eines Raumgefüges, dessen Zusammenhänge sich formal und assoziativ

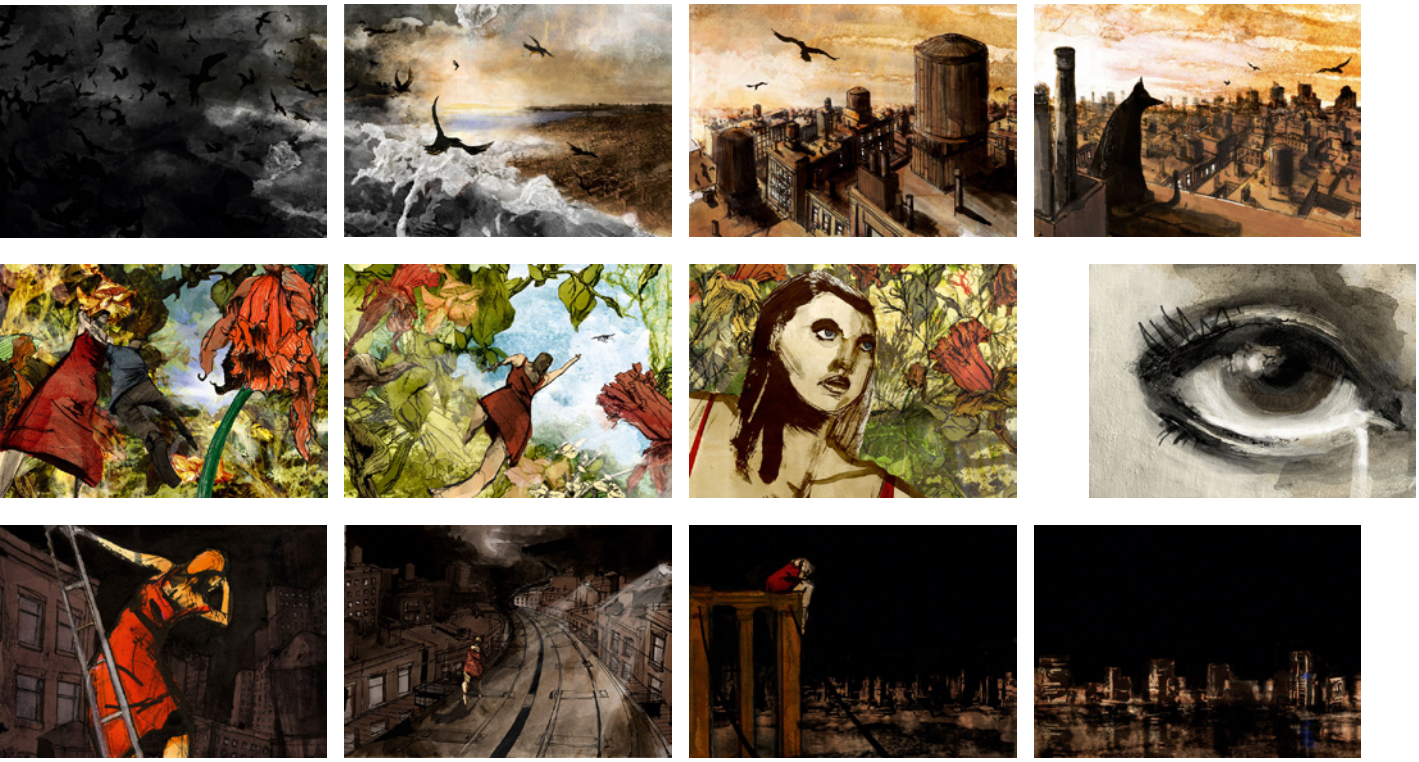


herstellen lassen. Aufgrund der Übergänge, die formell aneinander anschließen ohne inhaltlich zwingend zusammengehören zu müssen, muss offen bleiben, ob es sich um einen durchgehenden Illusionsraum oder zusammengestellte Teile einer Bühne handelt.

einige darstellerische Schwächen, die hier aber nicht Thema sein sollen.

SEPARIERENDE DARSTELLUNGEN

Eine aus klar getrennten Einheiten bestehende Erzählung erzeugt in der Präsentation als Bildreihe meist keinen ganzheitlichen Raumeindruck. Vielmehr werden einzelne Szenen oder Sequenzen als Ausschnitte eines Bühnenraumes und eines Ablaufes gezeigt, der zu einer einheitlichen Welt der Erzählung gehören kann, aber nicht muss. Entsprechend werden Relationen der Orte der Handlung zueinander in der separierenden Darstellung nicht zwingend offengelegt. Wenn Sinneinheiten erkennbar getrennt werden (z. B. durch Seiten oder Doppelseiten bei der Buchform) wird die sukzessive Abfolge der Ereignisse betont, eine Teilung in klare Handlungsschritte dargestellt und die additive Reihung in sich abgeschlossener Begebenheiten hervorgehoben.



Tobias Meyer, mythoi legein, 2011, 16 x 11,6 cm, 165 Seiten (Auswahl)

Die Bilderzählung *mythoi legein* von Tobias Meyer handelt von einer Begegnung, einem Verlust und einer Suche. Wie ein Kameraschwenk folgt unser Blick einem Schwarm fliegender Vögel zwischen die Wolken, über die Dächer einer Stadt. Auf einem der Dächer sitzt eine Katze, diese führt uns in das Zimmer einer schlafenden Frau. Diese Frau läuft auf einen Mann zu, sie umarmen einander und tanzen – bis sie ihn in den Himmel schleudert und er davonfliegt. Es folgt eine Sequenz schwarzweißer Bilder des Erwachens, die Frau ist allein. Sie geht in der nächtlichen Stadt auf die Suche nach dem Mann; vergebens.

Eine Sinneinheit, das kann in diesem Fall eine Szene, eine Doppelseite, oder eine Sequenz aus mehreren Bildern sein, zeigt zumeist einen Ausschnitt des gesamten Erzählraums, der gesamten Welt der Erzählung. Es lässt sich nicht schlussfolgern, wie konsistent diese ist. Mindestens zwei Räume werden miteinander verschränkt: der Realraum und der des Traumes. Sie sind inhaltlich, aber nicht formal voneinander geschieden, es gibt lediglich einen gestalterischen Bruch im Moment des Erwachens der Frau durch den Einbruch einer kurzzeitig schwarzweißen Farbgebung. Durch die dargestellten Bewegungen und Handlungen wird fortlaufend erzählt. Die Zusammengehörigkeit mehrerer Szenen einer Sequenz wird jeweils durch die Farbigkeit betont, die Bildhintergründe sind unterschiedlich realistisch ausformuliert; Architekturen gehen in Abstraktionen über und umgekehrt. Einige der abstrakteren Hintergründe sind nur noch aus dem Zusammenhang heraus als Raum lesbar.

Die Erzählung bezieht sich auf ein Ereignis, das auf zwei Wirklickeitsebenen stattfindet und in Sequenzen organisiert ist. Die dargestellten Geschehnisse und Kausalitäten folgen dicht aufeinander, eine durchgehende Bewegungs- und Betrachtungsrichtung zieht sich durch die Geschichte. Diese wird verstärkt durch die Bewegungsrichtung der beiden Protagonisten, so wird eine weitere Verbindung zwischen den Szenen und Erzählebenen installiert. Durch die enge Folge der Szenen, die Dynamik der dargestellten Bewegungen sowie die Unterteilung in Sequenzen erfahren wir Geschwindigkeit und Intensität der Erzählung als Sog. Aus dem Film übernommene Elemente wie Schuss, Gegenschuss und Zoom ziehen uns in die Ereignisse hinein und lassen die Narration kinematografisch wirken.[21]

_____Die Geschichte entwickelt sich linear, sie hat einen Anfang und ein Ende; ein Stolpern ergibt sich in dem Moment, in dem die Realitätsebene gewechselt wird. Die einzelnen Sequenzen sind voneinander geschieden und in ihrer jeweiligen Dauer nicht bestimmbar, dennoch scheint sich durch den schnellen Handlungs- und Betrachtungsfluss eine einheitliche Zeitlichkeit durch das Geschehen zu ziehen. Auch wenn alle relevanten Zustände gezeigt werden, findet die Handlung nicht in einem durchgehenden ungebrochenen Bild- bzw. Erzählraum statt, sondern hat sequentiellen Charakter.

In Julia Christians Buch *Eines Tages traf ich mich selbst* ist die Bilderfolge noch deutlicher zu einer Sequenz geworden, die kurz aufeinander folgende Handlungen und Ereignisse zeigt. In dichter und beschleunigter Abfolge wird der Betrachter durch einen kontinuierlichen Bildfluss in den Bann der Erzählung gezogen. Die Narration erweist sich als Zyklus: Sie endet dort, wo sie begonnen hat.

_____Die Protagonistin, ein Mädchen, eine junge Erwachsene, gelangt durch ein Loch im Boden in eine andere Welt, in der sie mehreren Instanzen ihres Ichs begegnet. Sie freundet sich mit einem Alter Ego an, gemeinsam erkunden sie die Umgebung bis sich eines der Mädchen in ein Tier verwandelt und sein anderes Ich frisst. Anschließend steigt es auf einen Baum, wo es sich im Schlaf zurückverwandelt und von einer weiteren Instanz seiner selbst gefunden wird. Gemeinsam klettern die beiden Mädchen durch eine Luke in einer Raumdecke in eine weitere, komplett weiße Welt. Dort werden ihre Schatten zu einem Wasserfall, den das eine Mädchen hinabfällt. Das Wasser steigt und flutet die Welt, das übriggebliebene Mädchen kehrt schwimmend durch eine Öffnung, die sich als Loch im Bauch eines weiteren Ichs erweist, in ihre Welt und die Position am Anfang der Geschichte zurück.

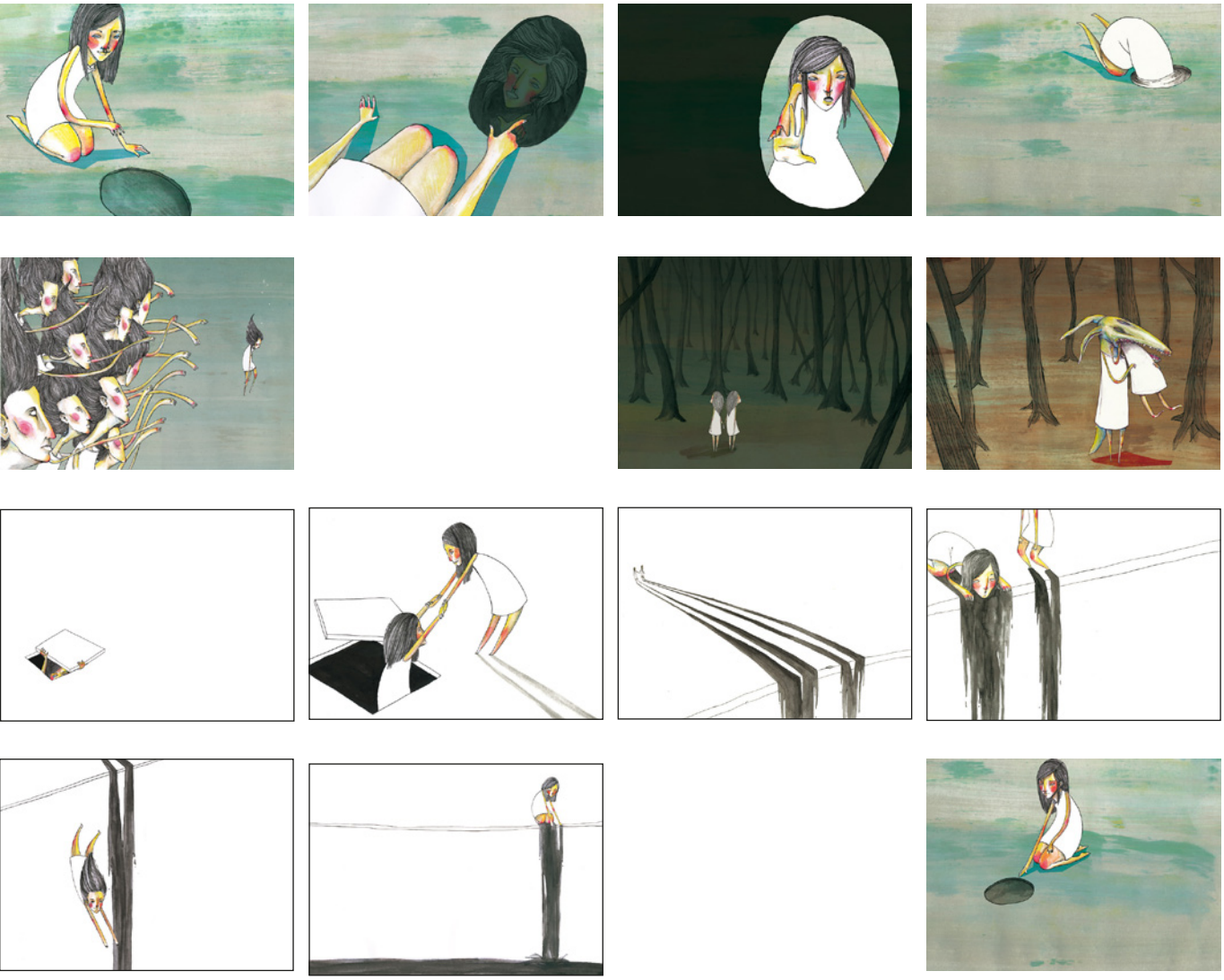
Der Raum, in dem die Erzählung stattfindet, ist trotz unterschiedlicher Erzählebenen durchgängig. Obzwar er mal gegenständlicher, mal abstrakter gestaltet ist und einzelne Teilsequenzen farblich voneinander abgesetzt sind, empfinden wir den Raum durch harmonische Farbübergänge und den Handlungsfluss als homogen. Die Protagonistin erscheint in den meisten Szenen in mehreren (bis zu 13 sichtbaren) Instanzen. Dabei stellen in diesem Fall – anders bei den Simultanbildern Spades – die Instanzen mehrere zeitgleiche Anwesenheiten desselben Subjekts dar. Es geht nicht darum, durch sie einen Handlungsverlauf zu verdeutlichen, sondern der psychologische Aspekt einer Begegnung mit einem oder mehreren Alter Egos steht im Vordergrund.

_____Die dargestellte Zeit verläuft linear, während die Geschichte zyklisch angelegt ist. Die sehr eng aufeinanderfolgenden Handlungsschritte und Bewegungen der Protagonistinnen kommen über weite Strecken einer Erzählung in Bewegungsphasen nahe. Dieser Eindruck wird durch filmische Erzählmethoden verstärkt: Der Betrachterstandpunkt variiert, die Bilder gewinnen durch fallende Linien an Dynamik, filmische Mittel wie Großaufnahme, Schuss und Gegenschuss werden ebenso eingesetzt wie extreme und ungewöhnliche Perspektiven.

---

21 »Voraussetzung für die kinematografische Lesbarkeit ist die Reduktion der Zeitabstände zwischen den Teilhandlungen.« (Rohsmann 1984, 101) Roshmann definiert die genannten ›Zeitabstände‹ nicht näher; je beschleunigter die Darstellung scheint, desto eher lässt sich der Begriff eines kinematografischen Erzählens in der Bildgeschichte wiederfinden.

Der Bildgrund als durchgehender Erzählgrund führt die fließenden Bewegungen und Abläufe noch enger zusammen. Es gibt keine Brüche zwischen den Seiten und Doppelseiten; Elemente, Farbigkeiten und Strukturen werden fortgeführt. Der Hintergrund und die fast ununterbrochenen Bewegungen der Protagonistinnen in eine einheitliche Richtung sowie die dichte zeitliche Abfolge der festgehaltenen Momente stellen eine Beschleunigung und Durchgängigkeit der abgebildeten Bewegungen dar.

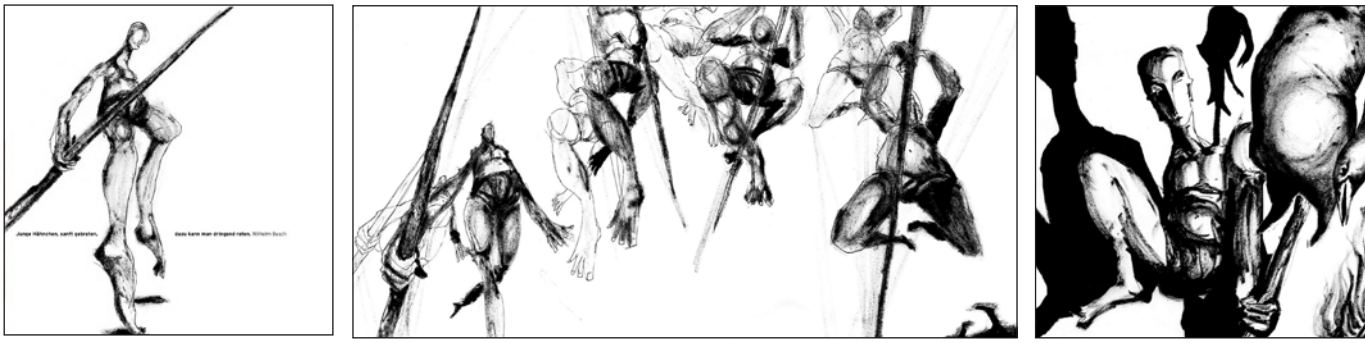


Julia Christians, Eines Tages traf ich mich selbst, 2011, 20 x 14 cm, 151 Seiten (Auswahl)

PHASENDARSTELLUNGEN

Die Phasendarstellung konzentriert sich auf die Bewegungsabläufe der Protagonisten und bildet diese als Folge ab. Die chronologische Zerlegung des Protagonisten in Zustände seiner selbst geschieht entweder vor der Folie eines ganzheitlichen Bildraumes oder indem der Bildraum mit der Bewegung aufgelöst wird oder indem er undefininiert bleibt. Seine Rolle verändert sich: Es ist nicht mehr notwendig, einen Ort der Handlung zu definieren, er beeinflusst ihre Ausführung nicht. Die Handlung andererseits kann den dargestellten Bildraum verdeutlichen. Die Relationen der Bewegungsabschnitte werden erkennbar, sie sind räumlich und zeitlich in ihrem Verhältnis

zueinander definiert. Die Abbildung zeigt Bewegungsintervalle und gibt damit der Bewegung einen Rhythmus und eine Geschwindigkeit, deren Lesbarkeit abhängig von der Auswahl der dargestellten Phasen ist.



Martin Müller, Erdbeerkäse, 20 x 20 cm, 201 Seiten, 2011, S. 85– 88

Auf vier Seiten des im Modul *Illustrative Bilderfindung* entstandenen Buches *Erdbeerkäse* ist eine Person bei der Jagd dargestellt. Auf den beiden einzelnen Seiten – der ersten und der letzten, die die Doppelseite mit der Darstellung des in Bewegungsphasen zerlegten Sprungs rahmen – ist der Protagonist beim Anschleichen an eine Beute sowie nach erfolgreichem Fang mit aufgespießten Braten am Feuer zu sehen. Bildgrund und Raum der Handlung sind nicht definiert, die Figur steht auf weißem Papiergrund, ihre kurzen Schatten legen ihre Standfläche fest. Durch das Feuer hervorgerufene lange Schlagschatten lassen auf dem abschließenden Bild einen imaginären Raum entstehen, eine Wand, vor der die Person zu hocken scheint.

Auf der mittigen Doppelseite, die hier als ein Bild betrachtet werden soll, finden sich vier bzw. acht Zustände einer von vorne gesehenen menschlichen Figur im Sprung. Wir sehen sie aus der Untersicht, der Bogen des Sprungs zieht sich durch den gesamten Bildraum. Alle abgebildeten Zustände sind an einer Seite durch den Bildrand angeschnitten, es erfolgen keine Angaben zu einem wie auch immer gearteten Raum der Handlung, die Figur springt auf dem weißen Blatt. Der Bildraum generiert sich aus der Bewegung des Protagonisten, die Körperbewegung schreibt sich als Bogenform in das Bild ein.[22]
_____Die zeitliche Abfolge der Handlung ist entsprechend der Leserichtung nachvollziehbar. Die in acht Instanzen abgebildete Figur ist abwechselnd als lineare Zeichnung und als flächige Pinselzeichnung ausgeführt, die sich in je vier erkennbare Phasen gliedern lassen. Die Zustände sind so angeordnet, dass die linearen Zeichnungen ihren malerischen Gegenstücken zeitlich vorangehen und dementsprechend von diesen überlagert werden und zugleich deren räumliches Echo bilden. Die Bewegung wird in ihrer Entfaltung gezeigt, sie entsteht in der Wahrnehmung des Betrachters in der Zusammenschau der Einzelpositionen.
_____Durch die Aufteilung des Sprungs in vier Zustände erscheint die Zeit in der Darstellung gedehnt (›Zeitlupe‹). Aus den Intervallen zwischen den gezeigten Phasen lassen sich zeitliche und räumliche Relationen der Handlungsschritte zueinander herauslesen, Geschwindigkeiten werden detaillierter darstellbar, allerdings nur in Relation zueinander, da mit dem Bildraum ein Bezugsraum fehlt. Die Abstände der Bewegungsphasen zueinander geben dem Ablauf einen Rhythmus. Auch wenn die Bewegung sich sukzessiv im Raum entfaltet, ist das Dargestellte simultan erfassbar. Die Erzählung ist auf eine Aktion, eine Bewegung reduziert, durch die Staffelung in Phasen entfaltet sich der zeitliche Verlauf der Bewegung im Raum.

22 Der Bildraum hat als Illusionsraum seine Bedeutung verloren, und doch ist ›Raum‹ im Bild präsent, indem eine Person an mehreren Orten des Bildes zu sehen ist. »Um von einem [Ort] zum anderen zu gelangen, muß [die dargestellte Person] Raum überwinden. Ist das erkannt und als Mittel dazu die Bewegung begriffen, dann folgt die Einsicht, daß der Raum aus der Bewegung entsteht, die seine Genese abbildet. Der Raum [...] ist kein statischer, als Bühnenraum vorhergehender, sondern einer, der mit der Bewegung aufgespannt wird.« (Rohsmann 1984, 98)

STROBOSKOPISCHE ZERLEGUNGEN

Während in der Phasendarstellung ein Bewegungsablauf in Zustände zerlegt wird, die sukzessiv als ganze Körper wiedergegeben werden, zeigt die stroboskopische Bewegungsdarstellung die sich überlagernden Bewegungsphasen – meist an einer Position – auf einem Bildgrund. Was auf dem Bild sichtbar wird, ist nicht mehr nur ein dargestelltes Subjekt oder Objekt, sondern die Darstellung sukzessiver Bruchstücke einer Bewegung, die im Auge des Betrachters zu einer rasch fortlaufenden Bewegung zusammengeführt werden.

Die Fragmentierung eines Körpers bzw. von Körperteilen gipfelt in der Zersplitterung der Bewegung in der Abbildung einer stroboskopischen Aufzeichnung, deren Phasen nicht mehr entzerrt und in eine Reihenfolge gebracht werden, sondern sich überlagernd im Bildraum verorten. Sie sind vor allem selbstbezüglich in ihrer Bewegung entzifferbar. Die räumliche wie zeitliche Relation der einzelnen Teile zueinander wird sichtbar.[23]

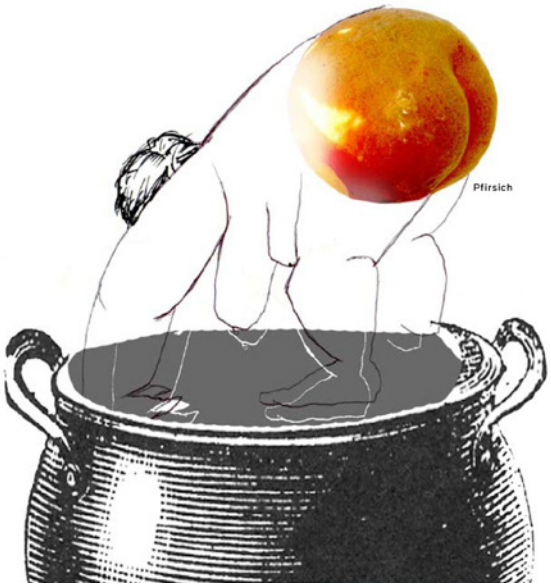
Ute Helmbold, Erdbeerkäse, 2011, 20 x 20 cm, 201 Seiten, S. 171

Das Subjekt als maßgebliche Größe klassisch-linearer Erzählungen löst sich in seinen Bewegungen auf. Damit wird die Konsistenz der es umgebenden Welt in Frage gestellt, erkennbar an der Facettierung

23 In der fotografischen Aufnahme werden die Relationen der Geschwindigkeiten der Teilbewegungen abgebildet, wenn die Auslösung der Kamera mechanisch in einem festen Takt und unabhängig von der Bewegung erfolgt. Diese Zusammenhänge können bei zeichnerischen Aufzeichnungen verdeutlicht und überzeichnet werden.

oder Auflösung des Bildraumes.[24] Durch den stroboskopischen Zerfall treten zeitliche und räumliche Zusammenhänge innerhalb einer Bewegung deutlicher zu Tage, während die Handlung fragmentarisch und abstrakt bleibt. Handlung wird auf Bewegung reduziert, die in einer zersplitterten Instanz komprimiert ist, das Geschehen wird in der Betrachtung erst hervorgebracht.

Der Bildraum gibt keine Hinweise auf die Art der Bewegung bei dieser Assemblage von Ute Helmbold, er ist bloßes weißes Papier und als solches als Raum inexistent beziehungsweise irrelevant. Die Zeichnung der Frau besteht aus unzähligen Zeichnungen, die sich überlagern und zueinander und ineinander verschieben. Der Bereich der größten Schnittmenge des gezeichneten Körpers und damit der größten Ruhe im Bild ist der Rumpfbereich. Arme, Kopf und Beine scheinen sich in starker Pendelbewegung zu befinden, die abgebildete Bewegung bleibt indifferent. Die Bewegungsphasen ziehen sich wie Nachbilder durch das Bild, wobei eine Richtung nicht aus der Darstellung herauszulesen ist. Die Bewegungen der Frau füllen den Bildraum, alles scheint im selben Moment zu geschehen. Die Dynamik im Bild entspringt aus der Überlagerung der Instanzen. Nur die unbewegten Keksobjekte lassen vermuten, dass nicht eine dynamische Bewegung im Raum in der Überlagerung zum Ausdruck kommt, sondern die Frau auf der Stelle steht und mit ihren Gliedmaßen >zappelt<. Die Bewegung ist weder linear noch zyklisch, sondern stellt eine immerwährende Bewegung ohne Ursache und Ziel dar.[25] Der Ort der Handlung spielt für die Bewegung keine Rolle mehr, sie ist nicht länger in einem Raum verortet, sondern an der Protagonistin.



Johanna Seipelt, Erdbeerkäse, 2011, 20 x 20 cm, 201 Seiten, S. 178/179

24 In der Fotografie sind bei einem statischen Hintergrund durch das Verschwinden der Umgebung in der Mehrfachbelichtung meist keine Relationen zur Umgebung mehr abzuleiten.

25 Entsprechende Darstellungen einer mehr oder weniger systematische Zerlegung von Bewegungen in Phasen bis zur stroboskopischen Fragmentierung finden sich in den Bildern der Futuristen, die so auf der statischen Fläche der Leinwand Bewegung im Bild einfangen und die Zersplitterung der Wirklichkeit in der Geschwindigkeit aufzeigen wollen. Auch hier finden sich Darstellungen, in denen aufgrund der Fixierung der Bewegung an einem festen Körper die Dynamik gebremst wird und Körperteile sich nur noch in Relation zu sich selbst zu bewegen scheinen, ohne dies im Raum zu tun, siehe z. B. Giacomo Balla *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912.

Auf der rechten Seite eines anderes Blattes aus *Erdbeerkäse* ist der Kopf einer Figur frontal zu sehen, aus deren Mund fünf Zungen nach links gestreckt sind. Auf jeder Zungenspitze sitzt eine Kirsche. Aufgrund der unterschiedlichen Krümmungen und ›Bewegungen‹ der Zungen befinden sich die Kirschen in unterschiedlichen Abständen zum Mund. Ob es sich um Bewegungsphasen einer Zunge oder um unterschiedliche Zungen handelt, lässt sich ebenso wenig feststellen, wie sich eine Abfolge der Bewegungen ausmachen lässt. Die Bewegungen finden ohne Beziehungen zum Raum statt, in dem sie ausgeführt werden. Sie sind an der Figur verortet, zu der sie in Relation gesetzt sind.

_____Die aus dem Bild herauszulesende Handlung besteht in der Bewegung der Zunge – wenn aus der Überlagerung der Zustände geschlossen werden kann, dass es sich nicht um fünf Zungen, sondern um mehrere Instanzen derselben handelt. Teile des Dargestellten bleiben statisch, während andere eine schnelle Bewegung auszuführen scheinen. Der ruhende, singuläre Körper der Figur steht im Gegensatz zu den Körperteilen, den Zungen, die in ihren Überlagerungen und dynamischen Formen Bewegung verbildlichen. Weder eine zeitliche Dauer des Geschehens lässt sich ausmachen, noch ist ersichtlich, ob es sich um eine einmalige oder um eine wiederholte Bewegung handelt.

_____Der Raum als Voraussetzung zeitlichen Erzählens ist nur noch vorhanden in Form des Papiers, des Malgrundes, während er als Raum des im Bild Dargestellten nicht definiert wird. In Differenz zum vorangegangen Bild ist bei Seipelt der Akteur erkennbar unbewegt, nur das Körperteil Zunge befindet sich in Bewegung. Die Bewegung findet in Relation zu einem fixierten Körper statt, ohne dass eine weitere räumliche Definition gegeben wäre.

FAZIT

_____Erzählung im Bild kann außerhalb des in der Renaissance in das Bildersehen eingeschriebenen illusionistischen Homogenitätgebots stattfinden. Allerdings können differierende Zustände, die auf einem Bildgrund abbildbar sind, weder gleichzeitig stattgefunden haben, noch wirklich gleichzeitig wahrgenommen werden. Bildersehen ist immer ein Zusammenspiel von simultaner und sukzessiver Wahrnehmung: Wir sehen das Bild als Ganzes ebenso wie die in ihm enthaltenen Brüche, Verschiebungen und Abläufe. Bildspezifische Vorgaben lösen unterschiedlich konnotierte Betrachtungsweisen aus, die eine Erzählung entweder im schrittweise Schauen nachvollziehbar machen oder ein synthetisierendes Blicken und die Wahrnehmung des Bildganzen respektive der damit intendierten Bewegung beziehungsweise Erzählung fordern.

_____Raum und Zeit vermitteln sich, wenn beide als miteinander verschränkt verstanden und als Prämissen für die Erfahrung von Bewegungen im Bild erkannt werden.

Uns als Betrachter werden je nach Art der Darstellung unterschiedliche Synthese- und Imaginationsleistungen abgefordert. Entweder sind wir gefordert, eine Rolle einzunehmen, in der wir das Geschehen überblicken und aus den dargestellten Szenen die Gesamterzählung erschließen können. Oder wir erhalten gezielt Einblicke, aus denen wir Schlussfolgerungen über Teile der Handlung ziehen können. Sind Teile der notwendigen zeitlichen oder räumlichen Hinweise nur fragmentarisch dargestellt, sind die Freiräume für eine Interpretation ungleich größer. Die Darstellung des Raumes ordnet die Handlung und beeinflusst ihre Lesbarkeit, der Raum kann dem Ablauf eine Reihenfolge geben. In anderen Fällen wird Raum erst durch Handlung generiert. Je nach Bildtyp und der ihm zugewiesenen Rolle kann der Bildraum als homogen und allumfassend verstanden werden, Ausschnitte des Erzählraumes wiedergeben oder sich als konstituierende Prämisse des Bildes auflösen.

_____Ein homogener, umfassender Erzählraum bringt einen ›allwissenden Betrachter‹ hervor, örtliche Veränderungen in der Erzählung werden deutlich. Die Darstellung von Raumausschnitten legt die Betonung auf den zeitlichen Ablauf eines Geschehens und seine Abfolge. Löst sich der Bildraum auf, verliert die Handlung ihren Ort. Dementsprechend nehmen dann die Handlungsträger eine zentrale Rolle ein, die Bewegung tritt in den Vordergrund.

Handlungsträger können entweder in ihrer Vervielfachung oder durch Fragmentierungen Handlung verdeutlichen. In der Verteilung eines Ablaufs auf mehrere Instanzen – im Bildraum oder in der Bildfolge – sowie durch die mehrfache Darstellung einer Instanz in Phasen einer Bewegung werden Bewegungs- und Handlungsmomente in ihrer räumlichen und zeitlichen Abfolge erkennbar. Finden sich in einem Bildraum mehrere Körper, verdeutlicht dies die räumlichen Relationen eines Ablaufes. Sind jedoch mehrere Körper in eine Bildfolge dargestellt, so halten sich zeitliche und räumliche Aspekte der Abfolge meist die Waage. Bei der Darstellung in Phasen liegt die Betonung auf dem Rhythmus, den Intervallen und der Geschwindigkeit einer Handlung. Bei der Überblendung der Instanzen von Körperteilen, in der Wiedergabe einer stroboskopischen Bewegungszerlegung, sind zeitliche Zusammenhänge nur noch als Geschwindigkeitsrelationen ablesbar.

Durch die Gestaltung des Bildraumes und die Anordnung der narrativen Figuren und Ereignisse in ihm und zueinander werden Raum und Zeit und damit Bewegung in ein zweidimensionales statisches Medium überführt. Die sich aus dem Ganzen ergebende Bedeutung erschließt sich aus den sichtbaren Bildteilen ebenso wie aus dem ›Dazwischen‹, in der gedanklichen Verknüpfung des zu Sehenden zu einer Bewegung, einem Ablauf oder einer Geschichte. Über Gestaltungselemente werden bildimmanente Hinweise zur Interpretation gegeben. Die Zusammenstellung der Elemente gibt dem Bild eine zeitliche Dauer – sowohl in der Betrachtungszeit als auch in der im Bild dargestellten Zeit – die über eine räumliche Bestimmbarkeit und über den dargestellten Augenblick hinausweist.

LITERATURVERZEICHNIS

Blümner, H, Laokoon-Studien, zweites Heft: *Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den Bildenden Künsten*, Freiburg i. Br. / Tübingen : Akademische Verlagsbuchhandlung 1882

Boehm, Gottfried, »Bild und Zeit.«, in: Paflik, Hannelore (Hg), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim : Wiley-VCH 1987, S. 1 — 24

Ders., »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«, in: Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hg), *Bildbeschreibung —Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München : Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 23 — 40

Frank, Hilmar / Frank, Tanja: »Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft«, in: Lämmert, Eberhard (Hg), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste,* Berlin : Akademie Verlag 1999, S. 35 — 52

Frey, Dagobert, »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, in: Frey, Gerhard (Hg), *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 212—235

Gombrich, Ernst, »Moment and Movement in Art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 27*, 1964, S. 293 — 306

Ders., »Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der Bildenden Kunst«, in: ders., *Bild und Auge : neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart : Klett-Cotta 1984, S. 40 — 62

Karpf, Jutta, *Strukturanalyse in der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Marburg : Jonas 1994

Keller, Heinrich, *Goethe und das Laokoon-Problem*, Frauenfeld / Leipzig : Huber & Co. Aktiengesellschaft 1935

Kemp, Wolfgang, »Über Bilderzählungen«, in: Glasmeier, Michael (Hg), *Erzählen : eine Anthologie,* [Buch zur Ausstellung »Erzählen« in der Akademie der Künste, Berlin, vom 9. Oktober — 27. November 1994], Berlin 1994, S. 55 — 69

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 1994, 2012 (1766)

Mülder-Bach, Inka, »Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Über Laokoon (29.01.2004)«, Goethezeitportal, *http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf* (28.08.2012) // Erstpublikation in: Baxmann, Inge/ Franz, Michael/ Schäffner, Wolfgang, *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin : Oldenbourg Akademieverlag 2000, S. 465 — 479

Rohsmann, Arnulf, *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrunderts,* Hildesheim / Zürich / New York : G. Olms, 1984

Rodin, Auguste, »Die Bewegung in der Kunst.« (Gespräch mit Paul Gsell), in: *Die Kunst*, Zürich : Diogenes Verlag AG 1979 (Original: *L´Art*, Paris : Grasset 1911), S. 63 — 92

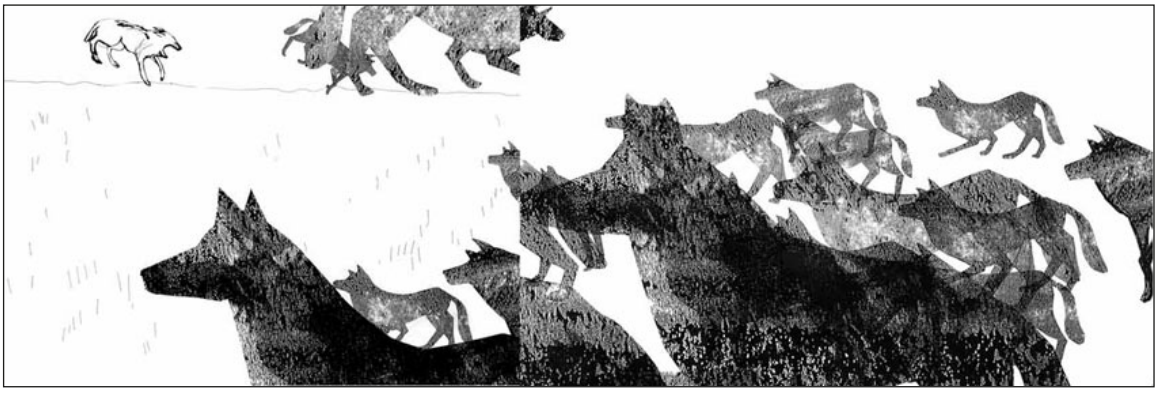
Scheuermann, Barbara J., *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 2005, *http://kups.ub.uni-koeln.de/2837/* (29.09.2015)

Schrader, Monika, *Laokoon — »eine vollkommene Regel der Kunst«. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim / Zürich / New York : Olms 2005

ABBILDUNGEN

Mein herzlicher Dank für die Einräumung der Nutzungsrechte an ihren Abbildungen für diese Publikation gebührt den Bildurheberinnen und -urhebern. Alle Bilder sind im Rahmen von Projektbetreuungen und Lehrveranstaltungen an der HBK Braunschweig im Bereich Illustration in den Jahren zwischen 2006 und 2011 entstanden.

Jasper Ehl, »Devils and Gods«, 2010
Ute Helmbold, Seite aus »Erdbeerkäse«, 2011 *** http://www.kd-zeigen.de/modul/sose2011
Julia Christians, »Eines Tages traf ich mich selbst«, 2011 *** http://www.juliachristians.com
Tobias Meyer, »mythoi legein«, 2011
Martin Müller, Seite aus »Erdbeerkäse«, 2011
Johanna Seipelt, Seite aus »Erdbeerkäse«, 2011
Janine Spade, »Juri«, 2006
»Ein Mann ein Hund — oder wie aus Nichts eine (Bilder)Geschichte wird ist als Gruppenarbeit, Modul *Konzeptionelle Bilderfindung*, 2011 *** http://www.kd-zeigen.de/modul/wise2010

Ein Mann ein Hund, 2011, Collage, 25 x 21 cm, 143 Seiten (Auswahl, Anfang)

Ein Hund ein Mann, 2011, Collage, 25 x 21 cm, 143 Seiten (Auswahl)