

Wolfgang Kemp

## Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten

Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung

Zur Grundausrüstung der Erzählforschung gehört die Unterscheidung zwischen »erzählter Zeit« und »Erzählzeit«, zwischen »plot time« und »story time«. Diese Opposition besagt nichts anderes, als daß Erzählen Zeit braucht, eine andere Zeit braucht, als die vorausgesetzte, rekonstruierbare Realzeit einer Geschichte. »Une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps«, sagt Christian Metz.<sup>1</sup> Der Erzähler kann Elemente auslassen, er kann das Geschehen raffén («Vier Jahre später...») und er kann es dehnen, indem er z. B. die Geschichte eines Tages auf 1000 Seiten berichtet, aber seine eigentliche Kunst beweist er nicht in der Verfügung über extreme Möglichkeiten, sondern über den Rhythmus, der sich zwischen Entfaltung, Verknappung und Anspannung ergibt: »Das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit muß im Verlauf der Erzählung ständig wechseln. (...) Eben dieses Verweilen, Raffén und Weglassen des Erzählers verleiht nicht nur bestimmten Stadien des Geschehens einen besonderen Akzent, sondern läßt den gesamten erzählten Stoff als etwas *Neugestaltetes* aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten. Unter der Hand des Erzählers strukturiert sich also die Sukzession der Begebenheiten, teilt sich die Abfolge des Ganzen in sehr unterschiedliche Erzählglieder auf - Glieder, die Kraft ihres energischen und gerichteten Aneinanderwachsens nicht Stücke, sondern *Phasen* in der Bildung des Ganzen darstellen.«<sup>2</sup>

Für den Bereich der bildenden Kunst gelten diese Bemerkungen nur sehr eingeschränkt. Bilderzählungen arbeiten umständlicher als literarische, sie müssen jede Szene, jeden Vorgang gründlicher ausstatten, was dazu führt, daß ihre Länge begrenzt ist: in mittelalterlichen Glasfenstern finden wir kontinuierliche Langzyklen mit maximal 30 Feldern<sup>3</sup>; in späterer Zeit werden es eher weniger Teilszenen:



Abb. 1 William Hogarth: The Harlot's Progress I.

Hogarth etwa kommt in seinen Zyklen meist mit acht Blättern aus. Das aber hat zur Folge, daß eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses von erzählter und Erzählzeit, eine Abstimmung verschiedener Längen von Bilderzählungen nicht zu erwarten ist (Sonderleistungen ausgenommen), daß es hier vielmehr auf die positive wie auf die negative Auswahl dessen ankommt, was dargestellt und was ausgelassen wird. Solange Bilderzählungen in einem literarischen Vorwissen abgestützt sind, ist das Intervall nur eine negative Größe und bereitet keine *wirklichen* Probleme. Die christliche Kunst kennt unzählige Beispiele dafür, daß Künstler ein- und denselben narrativen Sachverhalt auf unterschiedlichste Länge bringen, ja ganze Teilabschnitte und Höhepunkte auslassen konnten; das Verständnis war in der *vorgängigen* Text- und Bildkenntnis oder in anderen Zeitsystemen wie etwa der Liturgie aufgehoben. Probleme ergaben sich immer dann, wenn die Maler neue Geschichten erzählen wollten oder mußten. In dieser Hinsicht erscheint das Werk von William Hogarth



Abb. 2 William Hogarth: The Harlot's Progress II.

besonders aufschlußreich. Hier treffen wir auf beides, auf den Fall, daß das Verhältnis von Intervall und Bild sich schwierig gestaltet, und auf den Fall, daß dem Intervall die negative Potenz genommen und es als wirkliches Aufbauelement der Erzählung, als Ellipse genutzt wird. Von diesen Möglichkeiten wird der erste Teil handeln, indem er zwei Minizyklen der Graphiker Hogarth und Klinger näher betrachtet. Der zweite Teil geht insofern ein Stück weiter, auf eine noch extremere Fragestellung zu, als er von der scheinbar absolut geltenden Homologie von linearer Anordnung und zeitlicher Folge einmal absieht und danach fragt, wie es einer Bilderzählung gelingt, die Erzählformen der Gleichzeitigkeiten und der Rückblende (Flashback, Analepse) zu realisieren – zwei Organisationsformen des narrativen Materials, die zur unverwechselbaren Zeitgestalt einer Erzählung nicht weniger beitragen als die Abfolge von ausgeführten und ausgesparten Einheiten, von gedehnten und gerafften Phasen.



Abb. 3 William Hogarth: The Harlot's Progress III.

## I

Hogarth, der ein Autor und nicht ein Nacherzähler sein wollte, kommt nach der großen Zeit des monoszenischen Erzählens, nach Poussin, Rubens und Rembrandt; er bleibt der Norm des Historienbildes im wesentlichen verpflichtet und bildet seine Zyklen aus stark komprimierten Einzelbildern, nicht aus filmischen Minizyklen. Das hohe spezifische Gewicht der Tableaus verlangt nach Beschränkung des Zyklus, was aber den Autor nicht davon abhält, ganze Lebensgeschichten oder doch große Teile daraus zu erzählen. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen stark strapaziert, die »Löcher« werden immer größer. (Abb. 1-3) Ob es Hogarth gelingt, dennoch Konsistenz zu erreichen oder nicht, darüber gehen die Meinungen auseinander. Ronald Paulson: »Die Blätter lassen sich nicht umgruppieren; sie bilden eine Serie sukzessiver Momente und vermitteln ein Muster zeitlichen Voranschreitens, von Anfang, Mitte

und Ende. Harlot kommt nach London, wird ausgehalten, wird verstoßen und geht durch die Phasen ihres Abstiegs: Prostitution, Gefängnis, Krankheit und Tod.«<sup>4</sup> Dagegen – und wie ich glaube mit besseren Gründen – Robert Cowley: »Die Intervalle zwischen den Bildern markieren die notwendigen Fortschritte in einer imaginären Chronologie – so wird aus der Aneinanderreihung von Bildern eine Erzählform. Die Intervalle zwischen den *cadres* eines Films sind so klein, daß sie dem Auge entgehen, aber Hogarths Intervalle implizieren so große Sprünge in der Chronologie, daß die Beziehung zwischen einer Erzähleinheit und der nächsten oft schwer auszumachen ist. Der Eindruck, den er vermitteln wollte, daß die Bilder einer Serie den Seiten eines Buches entsprechen, führt in die Irre. Die Intervalle entsprechen vielmehr den größeren, strukturellen Unterteilungen eines Erzählwerks, seinen Akten, Sätzen oder Kapiteln. Eine Erzählform, die auf Aneinanderreihung basiert, erzeugt auch ganz andere Wirkungen. Indem Hogarths Erzählungen von Szene zu Szene vorrücken, ohne die Verbindungslinien explizit nachzuziehen, sind sie notwendigerweise dramatisch, ironisch und schwierig.«<sup>5</sup>

Der narrative Status der beiden Größen Intervall und Tableau scheint demnach ausgemacht zu sein: Aus beiden Elementen entsteht die Geschichte, aber die Tableaus setzen die Akzente, markieren die Wende- und Höhepunkte. Eine Umkehrung dieses Verhältnisses, daß also die Intervalle das Wesentliche erzählen, möchte man für ausgeschlossen halten. Die Erzählforschung denkt darüber anders. Bereits bei Proust finden wir die provokante These, Flauberts Kunst bestehe im Weglassen. »Ich würde nicht müde werden, die heute so umstrittenen Verdienste Flauberts zu unterstreichen. Eines davon (...) ist die Meisterschaft, mit der er den Eindruck der Zeit zu geben weiß. In meinen Augen ist das Schönste in der ›Education sentimentale‹ kein Satz, sondern eine Leerstelle (*ce n'est pas une phrase, mais un blanc*). Flaubert hat soeben viele Seiten lang die kleinsten Handlungen von Frédéric Moreau berichtet und beschrieben. Frédéric sieht einen Polizisten mit dem Seitengewehr auf einen Aufständischen losgehen, der tot umfällt. ›Und Frédéric erkannte mit offenem Mund Sénecal!‹ Hier eine Leerstelle, eine große Leerstelle, und ohne die Spur eines Übergangs wird uns das Maß der Zeit plötzlich gegeben, das aus Viertelstunden zu Jahren, ja Jahrzehnten wird. (Ich wiederhole die letzten, bereits zitierten Worte, um diese unvorbereitete, außerordentliche Schnelligkeitsänderung zu zeigen): ›Und Frédéric erkannte mit

offenem Mund Sénécal. Er reiste. Er erlebte die Melancholie der Passagierschiffe, das kalte Erwachen unter dem Zelt, usw. Er kam zurück. Er ging in der hohen Gesellschaft um, usw. Gegen Ende des Jahres 1867, usw.!«<sup>6</sup>

Proust erinnert hier an die radikalen Schnittechniken, die sich im Roman des 19. Jahrhunderts eingebürgert hatten. Der Held trifft nach langer Zeit seinen Freund wieder und verliert ihn im gleichen Moment durch die Kugel eines Polizisten. Auf diese dramatische Zuspitzung erfolgt kein Abschwung, keine psychologische oder szenische Verarbeitung des Geschehens, sondern – nichts, ein Szenenwechsel, ein Wechsel in der Gangart, kein retrospektiver Rest. Man wird den Übergang niemals als reine Beschleunigung lesen können; eine Auslassung, die aus fehlender Zeit und ausbleibender Reaktion besteht, schlägt zurück auf das Verständnis der Geschichte, des Helden, des Erzählers. Einen schönen Beleg für diese These hat Mieke Bal in dem folgenden Satz aus »Madame Bovary« gefunden: »Als sie Tostes verließen, war Madame Bovary schwanger. Die Leichtigkeit, mit der der Satz über das Ereignis hinweggeht, deutet an, daß das Bekommen und das Haben von Kindern für Emma Bovary von geringer Bedeutung ist und daß der Moment, in dem sie schwanger wird, ihr überhaupt nichts bedeutet. Tatsächlich wird die sexuelle Beziehung zwischen Emma und Charles durch die Ellipse angemessen »repräsentiert.«<sup>7</sup>

Das Studium solcher *blancs* hat in den letzten Jahren dank der Rezeptionsästhetik enorme Fortschritte gemacht; in der Ästhetik spricht man von *Unbestimmtheitsstellen*, in der Literaturwissenschaft von *Leerstellen*, in der Filmanalyse von *sutures* und natürlich von den verschiedenen Schnittechniken.<sup>8</sup> Aus Gründen der Klarheit möchte ich hier – für die Bilderzählung – zwischen zwei Klassen von Leerstellen unterscheiden: zwischen inneren und äußeren. Die innere Leerstelle markiert eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang; die äußere will ich hier auch *Ellipse* nennen und verstehe darunter die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist.

Ich wähle als Beispiele zwei Minizyklen aus jeweils zwei Szenen, in denen die dritte, die Mittelszene den Höhepunkt markiert, aber nicht ausgeführt ist. Nicht als eigenständiges Bild, aber als Phantasma, zu dem die beiden anderen Bilder alles beitragen. Ich hoffe, die Zusammenstellung wird nicht als Blasphemie empfunden; es geht hier um



Abb. 4 William Hogarth: Before.

Hogarth's »Before and After« und um Klingers »Vor und nach der Bergpredigt«. Hogarth's einziges Konkurrenzunternehmen zu den galanten Stichen der Franzosen datiert aus der Zeit seiner ersten Experimente mit narrativen Zyklen. Der erste Auftrag für eine gemalte Version des Themas erfolgte spätestens 1730, das ist ein Jahr vor »A Harlot's Progress«, ebenfalls in der gemalten Version.<sup>9</sup> Insgesamt



Abb. 5 William Hogarth: After.

existieren zwei gemalte Zyklen und eine gestochene Fassung; letztere kam 1736 heraus und liegt meiner Analyse zugrunde. (Abb. 4, 5) Auf die Gefahr hin, mich noch einem weiteren Vorwurf der Blasphemie auszusetzen, möchte ich behaupten, daß ich keine passendere Illustration von Dantos Definition des Ereignisses kenne als »Before and After«. Ereignis ist für Danto das Rohmaterial von Geschichtsschrei-



bung und Erzählung; Ereignis bedeutet ganz allgemein die Herstellung einer Differenz durch die Zeit, in der Zeit.<sup>10</sup> Dantos schematische Darstellung ist dreiteilig angelegt und hat als Subjekt eine historische oder fiktive Figur X; in unserem Fall wäre unter X also das Paar zu verstehen:

- (1) X ist F zum Zeitpunkt t - 1
- (2) E passiert X zum Zeitpunkt t - 2
- (3) X ist G zum Zeitpunkt t - 3

Das Ergebnis ist die Differenz von F und G oder  $F \# G$ ; (1) und (3) sind die Explananda der Geschichte, (2) das Explanans. Hogarth versteht die Differenz von F und G als genaue Opposition. Diese Entscheidung mag auf Kosten spätbarocker Rhetorik gehen, sie mag von der anspruchsvollen Komposition um eine leere Mitte veranlaßt worden sein, sie mag ein medienspezifisches Postulat sein: Tatsache ist, daß sie mit großer Genauigkeit und Sinn für narratives Detail ausgeführt wurde. Vorher sitzt der Mann und zieht die widerstrebende, stehende Frau an sich. Erschaut sie an, sie wendet sich ab. Danach sitzt die Frau und wendet sich mit anklammernder Gebärde dem stehenden Mann zu; sie sieht ihn an, er schaut ins Leere. Erst verfolgt der Hund aufgeregt das Geschehen; dann schläft er. Vorher ist der Schminktisch samt Spiegel noch heil; danach ist er umgestürzt und zerbrochen. Erst verdeckt der Spiegel das untere Bild an der Wand und läßt nur die Darstellung darüber sichtbar werden: den Amorknaben, der die Rakete zündet; danach wäre eigentlich der Blick auf beide Bilder frei, aber nun ist Zeit vergangen, das Licht fällt flacher herein und leuchtet allein das untere Bild aus, das den Absturz der ausgebrannten Rakete zeigt. Das erste Bild liegt im Schatten. Diese Form der Lichtregie ist ein besonders subtiles Mittel von Hogarths Erzählkunst, das weitere Erläuterung verdient.

Wir sagten, daß gemäß der Dantoschen Definition des Ereignisses Zeit die Differenz hervorbringt. Zeit selbst kann stark differenzielle Züge aufweisen, wenn wir an die natürlichen Gegensätze von Tag und Nacht, Winter und Sommer, Jugend und Alter etc. denken. Zeit kann aber auch als relativ homogenes Medium, als gleitender Übergang und nicht als Kontrastmittel aufgefaßt werden. Hogarth hält sich hier an die letztere, schwierigere Möglichkeit. Die Lichtmenge ist in beiden Bildern die gleiche, aber der Winkel des Lichteinfalls variiert um ein geringes, für den ersten Blick kaum wahrnehmbar. Doch die kleine

Veränderung genügt, um den vollen Gegensatz auszuleuchten. Der Lichtstrahl offenbart »Before« und »After« auf der symbolischen Ebene der Bilder *und* auf der Handlungsebene: Vorher ist er direkt auf die Auseinandersetzung des Paares gerichtet, wie ein Spotlight, und die beherrschende Diagonale der Figurenanordnung geht parallel mit ihm. Danach fällt er flacher herein, erhellt die Bescherung am Boden und streift das Paar nur noch, welches nun gegenläufig zu dieser Schräge erscheint. Wir haben die visuelle Sprache der Lichtregie also so zu verstehen, daß Helligkeit »jetzt« bedeutet und Dunkelheit bzw. Schatten »vorher, vergangen« und daß das Verhältnis der Handlungsvektoren zur Richtung des Lichteinfalls ebenfalls aussagefähig ist: parallel heißt »auf der Höhe des Geschehens«, gegenläufig meint das Gegenteil. Ähnlich funktioniert der Richtungssinn der Rakete: senkrecht empor ist gleich »vorher«, senkrecht hinab gleich »nachher«. Nun gibt es im ersten Blatt noch eine auffällige zweite Parallele zum Einfall des Lichts: die diagonale Teilung des Spiegels. Der Spiegel, das Symbol der Zukunft, aber auch der Reinheit und Tugend der Frau, erscheint zur Hälfte schattiert: er gilt hier als Ausdruck der Unentschiedenheit, des »Noch« oder »Noch nicht«. Freilich ist diese Position gleich doppelt gefährdet: Realiter von der Frau, die sich am dressing table festhält und ihn mitsamt dem Standspiegel umwerfen wird, und symbolisch von der bedrohlich hereinragenden Stange, die als erigierter Penis zu deuten ist. Die Diagonale hält sich noch im zerschmetterten Glas am Boden, aber nun ist alles in Grau und Schwarz getaucht, und was aus der steilen Schräge der Stange geworden ist, ersehe man aus dem Tischbein. Somit können wir also auch den Halbschatten im wörtlichen Sinne unter die Zeitzeichen rechnen.

Vieles verändert sich im Übergang von »Before« zu »After«. Einiges bleibt gleich. Und etwas verändert sich, das unmöglich auf Kosten der Zeit gehen kann. Amy Kurlander hat mich in einem Seminar darauf aufmerksam gemacht: Die Perspektive des Fußbodens ist in beiden Blättern gegenläufig. In »Before« laufen die Bohlen in etwa parallel zum Lichteinfall und zur beherrschenden Aktionsrichtung der Frau. Das ist ein weiterer Beweis für die Aussagekraft der Diagonale in diesem Bild. In »After« kreuzen die Figuren des Bodens den Lichteinfall im rechten Winkel und stehen wiederum mit der Haltung der Frau in Korrespondenz. Doch darf man diese absichtsvolle Differenz des Unveränderlichen noch auf einer anderen Ebene interpretieren als auf der kompositionellen. Verlängert zeigen die Bodenlinien nach innen,

laufen auf einen Schnittpunkt zwischen den Blättern zu. Das ergibt eine umgekehrte Perspektive und eine folgerichtige Aufwertung der Position in der Mitte. »Before« und »After« muß aus der Position des »Dazwischen«, des Ungenannten und Ungezeigten gelesen werden. Ich glaube, daß man Hogarth eine solche Ausnutzung der Perspektive zu narrativen Zwecken durchaus zutrauen darf: Er hat sich schließlich theoretisch wie praktisch mit Problemen der Perspektive auseinandergesetzt und hat dabei die Sache der optischen und geschehenslogischen, nicht der mathematischen Richtigkeit vertreten. Von dieser Warte aus dürfte auch der »perspektivische Irrtum«, der seinen Mini-zyklus zusammenhält, zu verstehen sein.

»Before and After« steht am Anfang von Hogarths zahlreichen Erzählungen über »modern moral subjects«, wie er diese Gattung selbst überschrieben hat. Er hat nie wieder narrative Pendants um eine leere Mitte herum komponiert, aber es gibt keinen Systemsprung zwischen diesem Anfang und den folgenden Zyklen. Das sorgfältige Abstimmen oppositioneller Details und das Denken in visuellen Gegensätzen ist der Ausgangspunkt, die Initialzündung für alles, was danach kommt. Aus den Aufzeichnungen George Vertues wissen wir, daß Hogarth mit dem zweiten Tableau von »A Harlot's Progress (Abb. 2) anfang, dem turbulenten Frühstück der Harlot, und daß er dann, als dieses Bild beim Publikum ankam, ein Pendant dazu komponierte. »Daraufhin ergaben sich andere Gedanken und vervielfachten sich in seiner fruchtbaren Phantasie, bis er schließlich sechs verschiedene Sujets machte (...).«<sup>11</sup> Am Beginn dieses erfolgreichen Zyklus steht also nicht das erste Tableau und auch kein übergreifender Plot, sondern ein einzelnes Zustandsbild, ein genrehaft angereichertes Berufsporträt einer Mätresse. Dieses wird um ein zeitlich versetztes Gegenstück erweitert, und erst dieser zweite Schritt bewirkt, daß die Geschichte weitergeht, daß der volle Zyklus ausgearbeitet wird. Michael Godby hat sicher recht, wenn er das dritte Bild der Serie (Abb. 3) in diesem Licht als Pendant des zweiten interpretiert: »In beiden Fällen wird eine einfache bildparallele Komposition von zwei Vordergrundfiguren dominiert, die an einem Tisch sitzen. Eine der beiden Personen, offensichtlich die Hauptakteurin, zeigt dem Betrachter eine nackte Brust. In entgegengesetzten Positionen erscheinen Nebenfiguren an Türen – die einen verlassen den Raum, die anderen betreten ihn. Vor ihnen ist jeweils ein Toilettentisch zu sehen. Und beide Kompositionen

schließen ein Bett ein. Innerhalb dieser Struktur einer allgemeinen visuellen Symmetrie wird die Situation der Harlot scharf kontrastiert, offensichtlich mit Hilfe des gleichen Verfahrens, das die Anlage von »Before and After« bestimmte. Unter dem Schutz ihres jüdischen Freunds erscheint sie in der zweiten Szene gutgestellt und verwöhnt, umgeben von einer prächtigen Einrichtung, einem silbernen Teegeschirr und alten Ölgemälden an der Wand. Nach ihrem Fall muß sie mit einer Dachstube, mit altersschwachen Möbeln, kaputtem Geschirr und billiger Graphik als Wandschmuck vorliebnehmen.«<sup>12</sup>

Beim Übergang vom Einzelbild zum Pendant zur Serie verändert sich freilich der Status des Intervalls, wie wir schon bemerkten. Die Zentrierung der Tableaus auf ihre Zwischenräume kann nicht länger beibehalten werden; das einzelne Bild gewinnt größere Unabhängigkeit vom vorhergehenden und braucht nicht mehr so sorgfältig Inventar zu führen über die einmal eingeführten Elemente. Für Kohärenz sorgen andere Faktoren.

Klingers 1877 datierte Zeichnungen – sie gehören zu einem geplanten christologischen Zyklus, wurden aber nie in Graphiken übertragen – sind insofern mit Hogarths Blättern zu vergleichen, als sie Vorher und Nachher, das Ergebnis der zeitlichen Differenz, als Oppositionen interpretieren.<sup>13</sup> (Abb. 6, 7) Auch Klinger beutet die »narrative Energie« der Richtungen aus, in diesem Fall der Vertikalen. Wie die steigende Rakete besagt der Weg steil nach oben »vorher« – und umgekehrt. Im Gegensatz zu Hogarth verändert Klinger den Standort und Ausschnitt der Blätter ein wenig: Im ersten Blatt ist das Ziel des Weges nach oben noch nicht sichtbar, im zweiten sehen wir den Gipfel des Berges, den Schauplatz der ausgesparten »Mittelszene«.

Auch Klinger denkt an die Lichtregie: Erst sind die Schatten kürzer und steiler, danach fallen sie länger und schräger. Aber anders als bei Hogarth erzählen Licht und Schatten nicht. Dafür gewinnt Klinger eine andere Dimension hinzu. Zunächst könnte man meinen, die Vorbereitung und Verarbeitung der Ellipse geschehe in beiden Mini-zyklen in umgekehrter Richtung, aber in gleicher Weise. Zuerst ist die Reaktion der Menschen zerstreut, danach ist sie zielgerichtet (bei Hogarth umgekehrt). Doch dann erkennen wir, daß das psychologische Moment von Klinger auf die höhere Ebene der Bildstruktur transponiert wird. Trotz aller Unterschiede zwischen Hogarths »Before« und »After« bleibt die Bildorganisation die gleiche; der Ordnungsgrad, die Intensität und Quantität der Gesamtinformation erfährt



Abb. 6 Max Klinger: Der Gang zur Bergpredigt.



Abb. 7 Max Klinger: Die Rückkehr von der Bergpredigt.

keinerlei Variation. Das gilt für Hogarths Erzählverhalten überhaupt; überspitzt kann man sagen: Bei ihm 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. Einmal haben wir eine beinahe gleichmäßige Verteilung der diskreten Elemente, eine Dispersion der Gestalten über einen Großteil der Fläche und über diese hinaus, eine randoffene Komposition - und das alles findet natürlich seine Entsprechung im ungesteuerten und willkürlichen Verhalten der einzelnen in der Menge. Dazu steht im Kontrast das Bild des Danach: Nun herrscht Ordnung und nun sind alle Ordnungssysteme signifikant. Die Bewegungsrichtung hat sich zur Symmetrieachse formiert: Die Abstände zwischen den Gruppen bedeuten Spaltung in verschiedene Parteien, und die Anordnung bzw. Positionierung der Gruppen kennzeichnet deren »Programm«. Diejenigen, die das Geschehen/das Bild als erste verlassen, sind offenbar die unüberzeugten Pharisäer; danach im deutlichen Abstand folgt die geschlossene Gruppe der Jünger, und weiter oben in lockerer Ordnung verharren noch die Unentschiedenen, Neutralen. Quer zur Fallinie und in gleicher Höhe mit Christus steht der einzige Nicht-Jude, ein römischer Soldat: kein eigentlicher Antagonist und Parteigänger, mehr ein Symbol der Außenstehenden, Verständnislosen.

Wenn das »Eigentliche« ausgelassen wird, dann geht es um mehr als um Trick, Spannung, Schock oder um formales Experiment. Das Unsagbare verweist auf Tabus und Konventionen. Die Regeln, die sein Aussprechen verhindern, können so harmlos sein wie das Gebot der Untertreibung oder Selbstironie. Caesars »Veni, vidi, vici«, die kürzeste Fassung von Dantos Modell, ist ein schönes Beispiel hierfür: das »Eigentliche« wird nicht ausgespart, aber beim falschen Namen genannt. Natürlich beruht der zweite Schritt, das Explanans, das den Übergang erklärt, auf Caesars strategischer und taktischer Leistung. Bei Hogarth liegt der Sachverhalt klar: Mit einer Beischlafszene hätte er sein Wirken als Moralist und Kritiker in Frage gestellt. Dieser Minizyklus ging schon weit genug, keiner der zahlreichen Kommentatoren erwähnte ihn, in Gesamtausgaben wurde er unterdrückt bzw. in einer Extratasche beigegeben. Dagegen ist Klingers elliptische Konstruktion schwerer zu begründen. Man könnte annehmen, daß der Künstler den Mittelteil, die Predigt, das Wort für undarstellbar

hielt oder zumindest für ungeeignet, wenn ein kleines Format und eine beschränkte Technik wie die Radierung zur Verfügung standen. Klinger hätte in diesem Fall sogar das Elliptische als mediengerechten Vorwurf ausgeben können. Schon früh in seiner künstlerischen Laufbahn hat er sich seine Theorie zurechtgelegt, welche die Zeichnung bzw. Druckgraphik als subjektives, schnelles und offenes Medium definiert. »Die Zeichnung steht (...) in einem freien Verhältnis zur darstellbaren Welt: Sie läßt der Phantasie den weiten Spielraum« – Klinger fährt hier fort: »das Dargestellte farbig zu ergänzen«, aber diese Einschränkung kann leicht zurückgenommen werden: Die Graphik ist die Kunst, die nach Projektion, Ergänzung, Ausfabulierung schlechthin verlangt: »Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz.«<sup>14</sup> (Eine Doktrin des Mediums, die im übrigen nicht ohne weiteres verallgemeinert und auf Hogarth ausgedehnt werden darf. Letzterer tendiert dazu, in der Graphik mehr vorzugeben und in der Malerei mehr offenzulassen.) Aber es geht Klinger schon auch um den Gegenstand und nicht nur um dessen medienkonforme Einrichtung. In seinem Werk findet sich schließlich eine Darstellung der Bergpredigt, die durchaus die leere Stelle einnehmen könnte.<sup>15</sup> Man muß das Problem auf eine breitere Basis heben und zusammen mit den vielen Neuinterpretationen der christlichen Ikonographie und den vielen erstmals dargestellten biblischen Szenen sehen, die für Klinger ebenso typisch sind wie für französische oder englische Künstler dieser Zeit. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an Gérômes »Golgotha oder Consummatum est« (1861): In diesem Salonbild wird selbst das höchste Ereignis der christlichen Geschichte, die Kreuzigung, in die zeitliche Perspektive des Nachher eingerückt.<sup>16</sup> Nur noch Schatten sind von den drei Kreuzen übrig. Daß solche Kompositionen mit dem Kitzel rechnen, sei unbestritten. Aber im Verwerfen der Konvention, in der Aussparung des Eigentlichen drückt sich mehr aus als Neuerungssucht und Kalkulation mit dem Schock. Im Grunde arbeiten diese Künstler an dem gleichen großen Projekt, das Theologen und Philosophen wie Strauß, Renan, Bauer und andere beschäftigt hielt: Es geht um die Wiedergewinnung des wahren Jesus von Nazareth, dessen Wirken die Tradition der Texte und Bilder verstellt hat. »Die Erzählung des Lebens Jesu ist Renans Mittel und Weg, das wahre Zeichen seines Namens wiederzuerreichen: daß er diese Erzählung unabhängig von den Evangelien durchführt, bringt ihn in direkten Kontakt zu Jesus, so wie Jesus die autoritativen Texte seiner Zeit



transzendiert hat, um sich direkt zu Gottvater in Beziehung zu setzen.«<sup>17</sup> Die Künstler versuchten, die neue Authentizität einerseits durch historische und archäologische Studien und durch Exkursionen vor Ort, andererseits durch den Bruch mit den Formeln zu erreichen. Der Verzeitlichung des Heilsgeschehens auf der Ebene historischer und topographischer Korrektheit sekundiert auf der Ebene der Zeitdarstellung eine starke Momentaneität. Ausdruck der Überzeitlichkeit des Heilsgeschehens war die Figur. Es ergibt durchaus Sinn, daß Gérôme nicht nur den unpassenden Zeit- und Blickpunkt wählt, sondern auch die zentrale Figur des Christentums, das Kreuz negiert. Wenn wir es nicht wüßten: die Schatten verraten nichts über das Hinrichtungsinstrument, das dem Leben Christi und der von ihm gestifteten Religion zum Zeichen wurde. Bei Gérôme fallen die Passion und ihr Attribut der elliptischen Anordnung zum Opfer, bei Klinger ist es die Lehre, beide Male absolute Höhepunkte. Das neue »Leben Jesu«, das diese Autoren schreiben, ist mehr ein Leben als eine »Karriere«; nicht nur die Stationen, auch die Übergänge, die Situationen und vor allem die Umstände zählen.

Das läuft letztlich auf ein zeittypisches Moment hinaus, das Walter Pater wenige Jahre vor Klingers Blättern auf die Formel gebracht hatte: »Das moderne Denken unterscheidet sich von allen dadurch, daß es das ›Relative‹ und nicht das ›Absolute‹ pflegt. Der moderne Geist kennt nichts und erkennt nichts, es sei denn relativ und unter Bedingungen.«<sup>18</sup> Bei einer Bergpredigt muß es außer der Predigt eben auch den Berg gegeben haben und den Weg hinauf und den Weg hinunter und vor allem den Zustand, der keine, und den Zustand, der eine Wirkung zeigt. Letzteres ist einem Zeitalter des Relativen und der Relation, der meßbaren Kausalverhältnisse wohl besonders wichtig gewesen. Kein Wunder, daß Klinger dabei zu einer Disposition wie fürs Lehrbuch gelangt; kein Wunder auch, daß er dem Buchstaben des Textes untreu wird, wo es heißt: »Da er aber vom Berge herabging, folgte ihm viel Volks nach.« Wenn man den genauen Antitypus zu Klingers Vorgehen haben will, dann nehme man sich Rembrandts Darstellungen des predigenden Christus vor. (Abb. 8) Vergleichbar ist seine Behandlung des Themas, weil sie das Absolute (im Sinne Paters) weder in einem dramatischen Höhepunkt kulminieren läßt, noch durch steigende Zutaten wie Pathosformeln und visuelle Rauschmittel auflädt, sondern schon, wenn es das gibt, das genaue Bild des Absoluten versucht, in wechselvoller und nuancierter Abstimmung



Abb. 8 Rembrandt: Christus predigend.

von Ursache und Wirkung, Licht und Schatten, Spruch und Widerspruch, Unbedingtem und Bedingtem. Aber – und hier ergibt sich die Differenz zu Klingers Auffassung – Rembrandt beweist – mediengerecht –, daß er das Absolute aushalten kann (wie man einen Ton aushält), bis es über seine Zeitgestalt hinausgehend eine zeitlose Präsenz, eine Sättigung bis zur Allgegenwart erreicht hat.<sup>19</sup> In seinen Bildern ist das Wort überall anwesend, wie ein auf Dauer gestellter Hall, ohne daß seine Artikulation besonders präzise definiert und die Aufmerksamkeit der Zuhörer besonders auffällig ihm unterworfen würde. Es ist einfach da, emphatisch da, während es bei Klinger emphatisch abwesend ist.

## II

Mit Hilfe sprachlicher Episodenmerkmale können literarische Erzählungen umstandslos die Uhr vor- und zurückstellen, Vorgänge als gleichzeitig ausweisen und beträchtliche Intervalle überbrücken: »Sie dachte zurück an die Zeit vor der Hochzeit. Da...« – »Zur gleichen

Zeit, als er in Calais an Land ging, betrat sie ein Geschäft in der Innenstadt, um ...« - »Fast auf den Tag genau zehn Jahre später sollte sie ihn noch einmal sehen. Das geschah...«. So einfach hat es die Bilderzählung nicht, ja ihre Schwierigkeiten sind so groß, daß sie in der Regel lieber gleich Zuflucht bei sprachlichen Direktiven oder Zeitsymbolen sucht: Zeiger werden vor- und zurückgestellt, Kalender blättern ab, »Vier Monate später...« steht im Blocktext eines Comic-Panels. Auch die im folgenden zu analysierende Bildergeschichte, eine der kühnsten, die ich kenne, nimmt die Hilfe eines Textes in Anspruch, ohne sich aber dadurch von der Aufgabe zu dispensieren, auch die eigenen Mittel weiterzuentwickeln. Worum es hier geht, um die *Gleichzeitigkeit* von Erzähleinheiten und um *Analepsen*, Rückblenden, das spricht unser Werk, ein dreiteiliger Zyklus, schon im Titel an: Augustus Leopold Egg (1816-1863) hat ihn »Past and Present: I, II, III« genannt.<sup>20</sup> (Abb. 9-11) Als die Bilder 1858 in der Royal Academy gezeigt wurden, hatten sie zunächst keinen Titel, sondern waren von folgendem Zitat begleitet: »Aug. 4: Have just heard that *B.* has been dead more than a fortnight; so his poor children have now lost both their parents. I hear *She* was seen on Friday last, near the Strand, evidently without a place to lay her head - what a fall hers has been!« Drei Sätze, drei Bilder, eine Geschichte, aber welche Komposition der Zeitebenen! Der Text beginnt mit einer sehr bestimmten Einjustierung der Erzählzeit: »4. August«. Von da aus blendet der Ich-Erzähler ca. 14 Tage zurück - da starb *B.* -, um sofort wieder die Gegenwart anzusteuern: jetzt betrauern ihn seine Kinder. Der zweite Teil des ersten Satzes könnte so verstanden werden, daß die Mutter bereits früher gestorben ist; diese Vermutung wird aber durch die Emphasis auf *She* (groß und kursiv; vgl. *B.*) widerlegt. *Sie* wurde letzten Freitag offenbar in bedrängten Verhältnissen gesehen, das ist die zweite, etwas kürzere *Analepsis*. Daß die Mutter nicht ebenfalls gestorben ist, macht die Wahl der kürzeren *Analepsis* deutlich. Mit dem Tod des Vaters haben die Kinder beide Elternteile verloren, die Mutter wurde danach noch gesehen; das heißt, daß nur der Verlust des Vaters ein realer, der Verlust der Mutter ein übertragener ist. Sie hat, wie uns der letzte Satz mitteilt, einen tiefen Fall getan, sie hat nicht die Welt, sondern die Sphäre der anderen Familienmitglieder verlassen. Wann dieser Fall geschah, vor oder nach dem Tod des Vaters (etwa als Folge des Schocks oder als Befreiungsreaktion), das wird nicht ganz klar. Die logische Anordnung von: *B.* starb, also sind die Kinder ohne Eltern, die Mutter

lebt noch, aber tat einen gesellschaftlichen Fall, macht wahrscheinlich, daß der Fall vor dem Tod des Vaters anzusetzen ist. Die andere Möglichkeit hätte geheißen: B. starb, die Mutter lebt, tat einen Fall, jetzt sind die Kinder elternlos. Das große Fragezeichen, der Knoten bleibt der pathetisch eingeführte Fall der Mutter. Soweit der Text.

Die drei Bilder stehen unter dem Titel »Past and Present«, drei Bilder, zwei Zeiten. Wie verteilt Egg die Gewichte? Und – ein viel größeres Problem – wie kann ein Bild Vergangenheit sein? Bilder sind Gegenwart mit Verweisen auf das, was vorausging, und das, was kommen wird. Vergangen ist ein Bild nur vom Standpunkt des nächsten, also müßte das nächste zuerst kommen. Also wäre eine echte Analepsis vonnöten. Egg macht folgendes: er benutzt den Text *und* die Bilderzählung, um den Erzählstandort definitiv ans Ende (in der räumlichen Sprache des Zyklus), das heißt in die Gegenwart zu verlegen. Der Übergang von I zu II und III ist zu hart, als daß man von einer Folge, von einer Substitutionskette sprechen könnte. I ist vielmehr nur von der Position II und III aus zu verstehen; das heißt, dieses Bild fungiert als wirkliche Rückblende, und es könnte auch nach II und III zu stehen kommen, so wie der Text es »vorschreibt«. II und III sind Gegenwart und zwar gleichzeitige Gegenwart. Das zeigt der Mond mit dem kleinen Wolkenstreifen an, der in beiden Bildern in identischer Form erscheint – dieses visuelle Episodenmerkmal sagt: »Zur gleichen Zeit«. Der Mond erscheint aber nicht an derselben Stelle im Bild, und dieses Indiz sagt, was uns die Raumzeichen noch viel deutlicher verraten: Er wird in beiden Bildern nicht von derselben Position aus gesehen. Einmal erscheint der Mond im Fenster über den beiden trauernden Kindern; wir sehen ihn mit der einen Tochter aus einem Innenraum, von der Höhe eines Hauses aus. Das andere Mal rahmt ihn der Bogen eines offenen Gewölbes, einer riesigen Kloake an der Themse; dort hat die Mutter mit ihrem kleinen Kind Zuflucht gesucht, und sie richtet ebenfalls ihren Blick auf den Mond. Die Durchzählung der drei Bilder nach I, II und III ergibt also keinen Sinn, jedenfalls nicht den alten Sinn der zyklischen Sequenz. II und III können ihre Position genauso tauschen, wie I seinen Platz nach II und III finden kann. Durch die Aufmerksamkeit eines anonymen Kritikers sind wir davon unterrichtet, wie Egg selbst die Bilder gehängt hat: In der Akademieausstellung von 1858 nahm Bild I die Mitte ein, Bild II und III waren rechts bzw. links davon angeordnet. Der Kritiker schlug vor, Bild I als obere Zeile, Bild II und III als zweite Zeile darunter zu

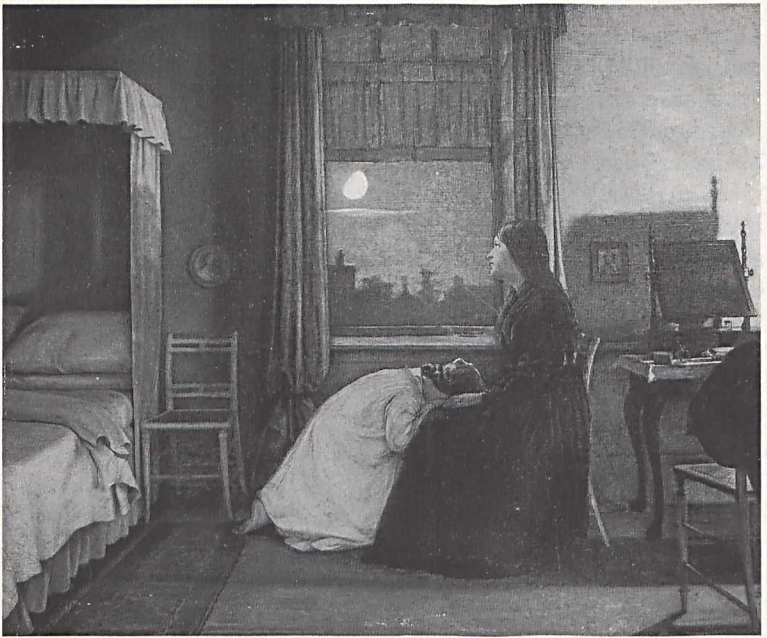




Abb. 9–11 Augustus Leopold Egg: Past and Present I (oben), II (links oben) und III (links unten).

hängen.<sup>21</sup> Ich könnte mir, wie gesagt, eine Disposition in der Art: II und III übereinander und I rechts daneben vorstellen. Doch beweisen diese Verschiebungen nur, daß die Adaption fortgeschrittener Erzähltechniken – und hier darf man daran erinnern, daß Egg ein Freund von Dickens war – die Möglichkeiten der An- und Zuordnung im Raum überstrapaziert. Eine dreiteilige Erzählung aus zwei gleichzeitigen Szenen und einer Rückblende zusammensetzen, solche *tour de force* erinnert an die »twisted tales« der englischen Romanciers des 18. Jahrhunderts und ihre verzweifelten Versuche, ihre Geschichten »straight« zu machen – wenn nötig unter Zuhilfenahme von Diagrammen. Aber Egg verläßt den sicheren Pfad der Linearität nicht, um aus der Selbstreflexion des Mediums humoristische Effekte zu ziehen. Ob Komik oder Tragik angesagt ist, seine Epoche steht unter dem Gesetz der Spannung. Das ist wörtlich und übertragen zu verstehen. Die

Bindungen, die zwischen den einzelnen Erzähltechniken untereinander und zwischen den narrativen Elementen im Bild traditionell bestehen, werden nun aufs Äußerste gedehnt. Egg hat zu dem ungewöhnlichen Mittel der Gleichzeitigkeiten zweier Bilder aus Gründen der Erzähltechnik und des Erzählinhalts gegriffen. Der Text sagt: Die Kinder haben beide Elternteile verloren, und die Bilder bestätigen diese Aussage, indem sie den Verlust als räumliche und soziale Trennung ausweisen, und sie widerlegen sie, indem sie Mutter und Tochter zu einer Parallelaktion vereinen und beider Blick an das gleiche Objekt binden. Sie können sich nicht sehen, aber sie sehen beide den Mond, der sie »sieht«. Der Mond fungiert als ein Reflektor, als ein potentieller Reflektor – ob die Botschaft weitervermittelt wird, muß die Zukunft zeigen. Gleichzeitigkeit versetzt den Erzähler, versetzt uns in die Lage, mehr zu wissen als die Personen der Handlung, beide Hälften der Geschichte zu sehen; Gleichzeitigkeit und Parallelaktion, die spezifischen Mittel der Bilderzählung, formulieren räumliche und soziale Trennung als Tatsache (= Vorgeschichte) und Widerspruch (= Zukunft) – die beiden anderen Zeitdimensionen werden so produziert.

Erzähltechnisch gesehen verdoppelt Egg die Position der Gegenwart, um jene radikale Präsenz des Erzählstandortes zu erreichen, die auch der Text hat: »4. August« – damit sei nicht behauptet, daß diese Angabe das Datum des Bildgeschehens vorgibt, nur, daß die Position der Gegenwart vergleichbar bekräftigt wird und daß von hier aus der Sprung nach rückwärts und vorwärts getan wird. Von der zweifachen Position »Present« aus geht es weit zurück, über den Tod des Vaters hinweg, über die Geburt des »anderen« Kindes hinweg bis in die Kindheit der Schwestern. Da tat die Mutter ihren Fall. Das »erste« Bild zeigt den Vorgang in wörtlicher Übersetzung: Die Mutter stürzt zu Boden, als der Vater den Beweis ihrer Untreue (einen Brief) erhält. Wieder ist die ältere Tochter die sehende. Der Fall der Mutter verbildlicht aber nur, was sie zuvor tat. Das analeptische Bild »Past« ist das Bild einer Analepsis, einer Vorvergangenheit. Es produziert Vergangenheit, wohingegen seine in die Zukunft weisenden Züge nur schwach ausgebildet sind, ausgebildet sein müssen, da die Sequenz nicht von I nach II, sondern von II/III nach I zeigt. In dieser Hinsicht ist ein Blick auf die Mitte der drei Bilder lehrreich. Sie ist in allen Fällen von Handlungsträgern unbesetzt, jedesmal erscheint ein Stück Hintergrund gerahmt wie ein Bild – das transformiert die Anzeichen des

Raums zu Zeichen der Handlung. Man darf hier durchaus von einem zweiten Register sprechen, von einem Register aus »natürlichen Zeichen«, das durch »konventionelle Zeichen« ergänzt und abgesichert wird. In II und III fungiert dieses zweite Register als Zielpunkt der bildinternen Kommunikation und als Relais zwischen den beiden Szenen. Was werden wird, bleibt noch offen, aber die (gemeinsame) Aktion der Personen verheißt Hoffnung. So möchte man auch den »Stern« verstehen, das zusätzliche Licht im Gewölbe an der Themse. Den Spiegel im Mittelpunkt und Hintergrund des ersten Bildes dagegen liest man zunächst als Leerstelle, nicht als äußere, sondern als innere. Die Ausfüllung dieser bedeutsamen Leere ist diesmal ganz dem Betrachter aufgegeben, die Personen tragen nicht dazu bei. Der Betrachter müßte den Gesetzen der Perspektive zufolge im Spiegel abgebildet werden, aber er erscheint dort nicht. Seine Gegenwart ist ebenso vage wie seine Projektionen. Was er sieht, ist eine verkürzte und fragmentarische Darstellung des Raumes. Der Spiegel führt das Zimmer, das noch alle Personen birgt, gewissermaßen zurück und nach draußen, vergleichbar einer Kamerafahrt; die Bewegung kulminiert in der offenen Tür und der hellen, unbestimmten Fläche des Draußen. Hier haben wir die Leerstelle in einer Leerstelle, ein in der gesamten Kunstgeschichte sicher einzigartiger Fall und eine Parallele zwischen diesem zweiten und dem ersten Register, das den Rückgriff in den Rückgriff verschachtelt. Die offene Tür wirkt als starkes Zeichen, aber sie ist nur der erste Schritt, den die verlorene Mutter zu tun hat, was danach kommt, bleibt völlig unbestimmt.

Ich habe bis hierhin nur auf die außergewöhnlichen, die »spannenden« Aspekte von Eggs Erzähltechniken hingewiesen. Damit ist das Bild jedoch nicht komplett. Es gehört zu den typischen Merkmalen des Erzählens der Zeit um 1850/60, daß die riskanten Manöver nicht ohne Netz durchgeführt werden. In Eggs Fall denkt man zuerst an die Zuhilfenahme der Textinformation. Allerdings wird Egg hierbei dem Gesetz der Spannung nicht untreu, unter dem er angetreten ist. Das Verhältnis von Text und Bild kann als Musterbeispiel für Barthes' Kategorie »relais« (im Gegensatz zu »ancrage«) gelten und für die daraus resultierende Beziehung der »Kontiguität«, der Nachbarschaft, und der Komplementarität.<sup>22</sup> In diesem Fall ist der Text nicht deskriptiv gehalten, auch steht seine Struktur nicht im Verhältnis der Analogie zu den Bildern. Obwohl aus drei Sätzen zusammengefügt, läßt er sich nicht zu Unterschriften aufteilen. Er erzählt mit seinen Mitteln



eine Kurzgeschichte, die nicht weniger Löcher hat, als in den Bildern zu finden sind. Parallel gelesen ergeben beide Erzählungen das immer noch lückenhafte Ganze. So unterrichtet uns allein der Text darüber, was unmittelbar dem Bild der trauernden Töchter vorausging: der Tod des Vaters. Allein die Bilder verraten uns Geschlecht und Zahl der Kinder etc. Text und Bild sind also komplementär angeordnet, sie greifen ineinander wie zwei Zahnräder. Vom Text abhängig ist die Bilderzählung (als Medium, nicht als plot), solange es um die Richtung, in der sich die Räder bewegen, die Rückwärtsbewegung geht. Zu der doppelten Anstrengung der Bilder muß notwendig die radikale zeitliche Perspektivierung treten, die der Text vorgibt.

Aber auch in den Bildern sorgt Egg für einen doppelten Boden. Das geniale Spiel mit den »Unbestimmtheits-« und den »Bestimmtheitsstellen« in der Mitte der Gemälde, dieser Zyklus aus Raum- und Zeitzeichen im Zyklus, wird jeweils durch sehr viel konventionellere Zutaten ergänzt. In I sind es je zwei Gemälde an der Wand, die der ersten Geschichte präluieren: Links – das ist offenbar die Seite der Frau – erscheinen übereinander ihr Porträt und eine Vertreibung aus dem Paradies – der Apfel, den die Frau schälte, als das Geschehen kulminierte, gehört dem gleichen Symbolkreis an. Rechts ist dem Porträt des Mannes Clarkson Stanfields Bild eines aufgegebenen Schiffes »The Abandoned« beigegeben. Die Porträts der Eltern wiederholen sich an vergleichbarer Stelle in II, und hier ist es interessant zu beobachten, wie ihre Präsentation »erzählt«. Die Vorgabe des Textes ermöglicht es uns, die demonstrative Verschattung des Vaters als Hinweis auf seinen Tod und die Form des Schattens eventuell als Kirche oder Grab oder Grabkapelle zu lesen. Hingegen ist das Bild zur linken, das Porträt der Mutter genau zur Hälfte verschattet; dieses Faktum deutet auf das Potential hin, das ihre Gestalt, ihre Existenz noch für die Geschichte bereithält. Egg erweist sich hier als gelehriger Schüler Hogarths, sowohl was den Einsatz eines zweiten Registers als auch die Technik des Verschattens im allgemeinen und des partiellen Verschattens im besonderen angeht. Die zusätzlichen Botschaften des dritten Bildes sind in schriftlicher Form gehalten. Auf den Plakaten über der verlorenen Mutter heißt es unter anderem: »Victims. A Cure for Love. Pleasure Excursions to Paris. Return.« Die Zeichen an der Wand lesen sich in etwa als die gleiche Mischung aus Schatten und Licht, aus Verurteilung und Hohn auf der einen und Verständnis und Hoffnung auf der anderen Seite, wie sie über dem Bild der Mutter in

II liegt. Wir berühren hier schon Techniken des Erzählens in Erzählungen, die Gegenstand einer eigenen Studie sein müßten. An dieser Stelle wollte ich nur darauf hinweisen, wie die enormen Spannungen aufgefangen werden, die sich aus der Verknappung des Zyklus (nur drei Bilder), aus den komplizierten Konstruktionen (Rückgriff im Rückgriff) und aus der radikalen Differenz der Zeitintervalle (I - II/III = ca. 10 Jahre; II - III = 0) ergeben. Unter- und Überkodifizierungen arbeiten in den Bildern nicht viel anders zusammen, als Text und Bild es tun.

1 Christian Metz: *Film Language: A Semiotic of the Cinema*. New York 1974, S. 18. – 2 Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1972, S. 24. – 3 Zum Erzählen in Langzyklen vgl. Verf.: *Sermo corporeus*. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München 1987. – 4 Ronald Paulson: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge (Mass.) 1975, S. 44. – 5 Robert L. S. Cowley: *Marriage à la mode. A Review of Hogarth's Narrative Art*. Manchester 1983, S. 2 f. – 6 Marcel Proust: *Journées de lecture*. Zit. nach M. Müller: *Romananfang und Romanschluß bei Marcel Proust*. In: Norbert Miller (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin 1965, S. 285. – 7 Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London 1985, S. 41. – 8 Zur kunstwissenschaftlichen Anwendung s. Verfasser: *Death at Work. On Constitutive Blanks in 19th Century Painting*. In: *Representations* 10 (1985), S. 102 ff. Auch in: Verf. (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985, S. 253 ff. Dort Hinweise auf die einschlägige Diskussion in der Literaturwissenschaft und Filmanalyse. – 9 Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*. New Haven 1965. Kat. Nr. 141-142; Katalog der Ausstellung William Hogarth. 1697-1764. Berlin 1980, S. 108 f. – 10 A. C. Danto: *Analytical Philosophy of History*. Cambridge 1968, S. 236. Vgl. dazu K. Stierle: *Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte*. In: *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. Hg. von R. Koselleck und W.-D. Stempel. München 1973, S. 352. – 11 Zit. nach Michael Goodby: *The First Steps of Hogarth's »Harlot's Progress«*. In: *Art History* 10 (1987), S. 25 f. – 12 Ebd., S. 27. – 13 Max Klinger 1857-1920. Katalog der Ausstellung Leipzig 1970, S. 91, Abb. 31: »Rückkehr von der Bergpredigt«, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen. Das Pendant, »Der Gang zur Bergpredigt«, wird seit 1922 vermißt. – 14 Max Klinger: *Gedichte und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters*. Hg. von H. Heyne. Leipzig 1925, S. 20. – 15 Ebd., S. 65 (Dresden, Kupferstichkabinett). – 16 Katalog der Ausstellung Jean-Léon Gérôme. 1824-1904. Vesoul 1981, S. 162. (Das Bild ist verschollen und nur durch eine Graphik überliefert). Zu Gérômes Bildern des Vorher und Nachhers. Verf.

(Anm. 8). – 17 Edward W. Said: *Beginnings: Intention and Method*. New York 1975, S. 220. – 18 Walter Pater: *Coleridge's Writings*. In: *Appreciations*. London 1889, S. 66. – 19 Zu Rembrandts Darstellung des gesprochenen Wortes s. Julius S. Held: *Das gesprochene Wort bei Rembrandt*. In: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Hg. von Otto von Simson und Jan Kelch. Berlin 1973, S. 11–125 und zuletzt Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1985, S. 362 ff. – 20 T.J. Edelstein: *Augustus Egg's Triptych: A Narrative of Victorian Adultery*. In: *The Burlington Magazine* 125 (1983), S. 204 ff. – zum kunst- und sozialgeschichtlichen Hintergrund; stärker narratologisch ausgerichtet: Kurt Meisel: *Realizations. Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton 1984, S. 25 ff. Aus sozialgeschichtlicher und feministischer Sicht: H.E. Roberts: *Marriage, Redundance or Sin*. In: *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Hg. von M. Vicinus. Bloomington (Ind.) 1972, S. 45 ff. – 21 *Art Journal*, 20. Juni 1858, zit. nach: John C. Olmsted: *Victorian Painting. Essays and Reviews*. New York, London 1983, S. 590. Andere Quellen ausgewertet bei Edelstein, (Anm. 20), S. 205. Die Tate Gallery folgt der Hängung von 1858. – 22 Roland Barthes: *Rhetoric of the Image*. In: *Image – Music – Text*. Hg. von Stephan Heath. New York 1977, S. 39 f. (Zuerst 1964). Siehe dazu jetzt ausführlicher Alain-Marie Bassy: *Du texte à l'illustration: pour une sémiologie des étapes*. In: *Semiotica* 11 (1974), S. 297 ff.

#### Abbildungen:

- Abb. 1 William Hogarth: *The Harlot's Progress* (1731). Blatt I (Harlot, die Unschuld vom Lande, kommt in die Stadt).
- Abb. 2 Hogarth (wie Abb. 1), Blatt II (Harlot, die Kurtisane, macht ihrem jüdischen Freund eine Szene, um den Abgang ihres Liebhabers zu decken).
- Abb. 3 Hogarth (wie Abb. 1), Blatt III (Harlot in Bedrängnis, sie wird verhaftet).
- Abb. 4 William Hogarth: *Before* (1736).
- Abb. 5 William Hogarth: *After* (1736).
- Abb. 6 Max Klinger: *Der Gang zur Bergpredigt* (1877). Ehemals Berlin, Kupferstichkabinett.
- Abb. 7 Max Klinger: *Die Rückkehr von der Bergpredigt* (1877). Berlin (DDR), Kupferstichkabinett.
- Abb. 8 Rembrandt: *Christus predigend* (um 1652).
- Abb. 9 Augustus Leopold Egg: *Past and Present I–III*.  
bis 11