



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Geschichten der Auslassung
Die Leerstelle als begriffliches Instrument zur Analyse von
Bilderzählungen

verfasst von | submitted by
Pamela Heilig BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

In erster Linie möchte ich Professor Raphael Rosenberg für die Betreuung der Arbeit und der jahrelangen Förderung meiner Interessen seit dem Bachelor danken.

Mein ganz besonderer Dank gilt Klaus Speidel für die andauernde Unterstützung und das kritische Feedback. Danke, dass du mir uneingeschränkten Zugang zu deiner Online-Studie gegeben hast und das Vertrauen, an deiner Forschung anschließen zu dürfen.

Ein erfolgreicher Abschluss dieser Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung meiner Familie und Freunde, allen voran meiner Eltern, denen ich alles zu verdanken habe. Mein Dank gilt so vielen: Timon und Angelos für eure selbstlose Hilfe. Ohne Adia, Christoph, Jakob, Julia, Maja und Nathaniel hätte ich das Studium nicht abgeschlossen. Meinen allerliebsten Kolleginnen von Contemporary Matters für den kreativen Austausch und das notwendige Kontrastprogramm. Lea, Goli, Peter, Kathi, Tim und Emma haben mir dringend notwendige Tapetenwechsel ermöglicht. Zuletzt gilt mein Dank Philipp Rissel für das Lektorat dieser Arbeit.

Gewidmet meinen Tanten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Das Problem der autonomen Bilderzählung und deren implizite Betrachter*innen	1
1.1 Hypothese und Forschungsfrage	4
1.2 Aufbau der Arbeit	5
1.3 Forschungsstand	7
1.3.1 Die literaturwissenschaftlichen Ursprünge der Leerstelle	8
1.3.2 Narrativität in der Kunstgeschichte	10
1.3.3 Von transmedialen zu interdisziplinären Entwicklungen in der Narratologie	13
1.3.4 Die Etablierung der kognitiven Narratologie	16
2. Theoretischer Teil	19
2.1. Die Leerstelle in der Kunstgeschichte: Wolfgang Kemps Begriff und seine Grenzen	19
2.1.1. Was sind Eigenschaften der Leerstelle? Marshall Ney neu betrachtet	27
2.2. Von der Unbestimmtheitsstelle zur Unbestimmtheitserfahrung: Historische und theoretische Entwicklungen des Leerstellenbegriffs	34
2.2.1. Die Achse Wolfgang Iser	34
2.2.2. Aktuelle Kritik an Wolfgang Isers Leerstelle	38
2.2.3 Interdisziplinäre Begriffsergänzungen und Abgrenzungen	43
2.3 Zwischenfazit: Die Leerstelle als begriffliches Instrument	47
2.3.1 Definition	48
2.3.2 Leerstellenmodell	50
3. Empirischer Teil	60
3.1. Empirische Forschung zur Bilderzählung	60
3.2 Hypothese und Forschungsfrage	64
3.2 Methode und Studiendesign	66
3.3 Ergebnisse und Diskussion	69
4. Fazit	80
Appendix	86
Abbildungen	86
Abbildungsverzeichnis	94
Literaturverzeichnis	95
Online-Fragebogen	105
Antworten zum Bildinhalt	107
Evaluationen und Berechnungen	111
Zusammenfassung	119
Abstract	120

1. Einleitung: Das Problem der autonomen Bilderzählung und deren implizite Betrachter*innen

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Frage danach, wie Menschen Bilder verstehen. Es ist eine Frage, die weit über kunsthistorische Forschung allein hinausgeht und von mir im Rahmen der Masterarbeit nur in Ansätzen beantwortet werden kann. Daher gilt es das Thema stärker einzugrenzen und unter Rücksichtnahme interdisziplinärer Erkenntnisse zu untersuchen. Erzählung als ein kognitives Ordnungsprinzip zur Bedeutungsgenerierung ist ein Feld, welches dies ermöglicht und selbst das ist noch zu weit gefasst.¹ Der konkrete Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit ist daher die *Leerstelle*, welche als Grundvoraussetzung von Erzählung gilt.² Leerstellen sind Auslassungen im inhaltlichen Gefüge einer Erzählung, die es erst ermöglichen beziehungsweise sogar motivieren, dass Rezipient*innen sich an deren Manifestation der Geschichte beteiligen. So schreibt Horace P. Abbott: „The common currency of narrative, then, would not be its signifying marks but its gaps — openings that at one and the same time do and do not contain story material.“³ Damit soll es mir gelingen, Aussagen über die Rezeption von Bilderzählung und, in weiterer Instanz, über das Verständnis von Bildern allgemein zu machen.

Die vorliegende Arbeit schließt damit an den größeren Diskurs in der transmedialen Narratologie an, nämlich der Untersuchung von *ikonischen Erzählungen*⁴ im *monoszenischen Einzelbild*. Kaus Speidel definiert ikonische Erzählungen als Bilder, die mit einer Handlungsstruktur eine Reihe von Ereignissen darstellen.⁵ Monoszenische Einzelbilder zeigen eine zentrale Szene innerhalb einer einzelnen Bildfläche.⁶ Erzählung als Gegenstand der Analyse von Bildern ist, wie Barbara Scheuermann und Klaus Speidel argumentieren, unzureichend ausdifferenziert. So kam es laut Scheuermann zu einem inflationären Gebrauch des Adjektivs „narrativ“ in der kunsthistorischen Bildbeschreibung, ohne dass bereits etablierte Definitionen anderer Disziplinen, allen voran der Literaturwissenschaften und der Narratologie selbst, bei der Übertragung berücksichtigt wurden. Damit laufe der Begriff Gefahr, als analytisches Werkzeug unbrauchbar zu werden.⁷

¹ Vgl. Wolf 2003, S. 182; Fludernik 1996, S. 323.

² Vgl. Iser 1994; Herman 2002; Abbott 2015.

³ Abbott 2015, S. 104.

⁴ Die Begriffe „ikonische Erzählung“ bzw. „ikonische Narration“ werden in der vorliegenden Arbeit synonym zu Bilderzählung genutzt.

⁵ Speidel 2017, S. 57, 70–73.

⁶ Dem gegenüber steht das pluriszenische Einzelbild, bei dem mehrere Szenen innerhalb einer Bildfläche dargestellt sind, sowie deren Äquivalenzen in Form von Bildreihen. Siehe: Varga 1990, S. 360–365.

⁷ Scheuermann 2010, S. 192.

Ein vergleichbares Schicksal ist dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, der Leerstelle, widerfahren. Wolfgang Kemp führt die Leerstelle erstmals als analytisches Werkzeug in die Kunstgeschichte ein.⁸ Bei seiner Untersuchung von Jean-Léon Gérômes *Die Exekution von Marschall Ney* übernimmt er die zentrale Funktion der Leerstelle als Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter*in, um zu beschreiben, wie bestimmte Interpretationen ausgelöst werden. Dabei unterlaufen dem Autor jedoch theoretische Unschärfen, die dazu führen, dass er den relationalen Charakter der Leerstelle nicht ausreichend berücksichtigt und verschiedene Interpretationsmodi unzureichend ausdifferenziert. In den folgenden Kapiteln wird Kempes inkonsequente Anwendung des Leerstellenbegriffs im Detail analysiert.

Ob Bilder dazu in der Lage sind, Geschichten autonom zu erzählen, ist eine umstrittene Annahme, die auf angenommene Einschränkungen aufgrund medienspezifischer Eigenschaften von Kunstwerken zurückgeht. Entscheidend geprägt wurde die Zuordnung von verschiedenen Erzählqualitäten in bestimmten Medien von Gotthold Ephraim Lessing in seiner Abhandlung über die antike Skulpturengruppe Laokoon.⁹ In seiner Analyse unterscheidet Lessing zwischen sogenannten *Raum-* und *Zeitkünsten*. Zeichen müssen laut Lessing ein *bequemes Verhältnis* aufweisen, Raumkünste eignen sich dazu Körper im Raum und Zeitkünste Handlungen in der Zeit wiederzugeben. Zu den Raumkünsten zählt der Autor die verschiedenen Disziplinen der bildenden Kunst – Malerei, Skulptur und Architektur. Diese seien aufgrund der Anordnung ihrer Zeichen im Raum weniger gut dazu geeignet, jene Inhalte zu vermitteln, welche sich linear in der Zeit entfalten, wie es bei Erzählung der Fall ist. Die Kommunikation von Information über einen Zeitraum ist etwas, was die Zeitkünste, vorwiegend die Literatur, adäquat vollbringen, da im Prozess des Lesens die Zeichen in einer chronologischen Reihenfolge wahrgenommen werden.¹⁰

Lessings Prämisse, dass Zeichen ein bequemes Verhältnis aufweisen sollen, wird bei der Untersuchung von Erzählung in der Rezeptionsästhetik und den Literaturwissenschaften übernommen. Das führt zur Entwicklung des radikalen Ansatzes, dass es zeitliche Wahrnehmung als Bedingung für Erzählung braucht.¹¹ Die Prämisse des Arguments, dass ein bequemes Verhältnis zwischen Dargestelltem und Zeichensystem bestehen müsse, hält Klaus

⁸ Kemp 1985.

⁹ Lessing 1766.

¹⁰ Lessing 2012, S. 115.

¹¹ Speidel 2013, S. 177.

Speidel für schwach. Diagramme seien zum Beispiel sehr wohl dazu imstande zeitliche Veränderungen wiederzugeben, obwohl sie sich keiner Zeichen der Zeit bedienen.¹²

Lessing prägt mit dieser Unterscheidung den ästhetischen Diskurs bis ins 20. Jahrhundert und dient unter anderem Roman Ingarden und Wolfgang Iser, den beiden Begründern des Leerstellenbegriffs, als theoretischer Ausgangspunkt.¹³ Wenn Lessing schreibt, „[d]ie Poesie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt. Die Malerei kann dieses nicht; bei ihr zieht ein Teil den andern, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen“¹⁴, finden sich in der Unterscheidung zwischen „unbestimmt“ und „bestimmt“ zentrale Kategorien rezeptionsästhetischer Terminologie wieder. Das führt zu der Schlussfolgerung, dass die Malerei nach Lessing keine Leerstellen (bestimmt), die Literatur hingegen sehr viele enthalte (= unbestimmt).

Intermediale Definitionen von Erzählung erkennen die Möglichkeit an, dass Medien, die sich durch eine Präsentation von Zeichen im Raum zusammensetzen, graduell narrativ sind.¹⁵ Laut der Definition nach Werner Wolf handelt es sich bei Erzählung um ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung und menschliche Artefakte anwendbar ist und keine Realisierung in einem bestimmten Medium voraussetzt. Es gibt jedoch Medien, die *besser* dafür geeignet sind, da sie Zeitlichkeit besser darstellen können. So unterscheidet Wolf zwischen Bildserien, welche Kriterien von Erzählung erfüllen, und Einzelbildern, welche lediglich geschichtsinduzierend sind.¹⁶ Mit der kognitiven Wende in der Narratologie traten die mentalen Prozesse der Rezipient*innen in den Fokus. Autoren wie Klaus Speidel und Andreas Veits entwickelten ihre Theorien unter Berücksichtigung aktueller Erkenntnisse der Kognitionswissenschaften. Sie argumentieren, dass Bilder sehr wohl dazu in der Lage sind, autonom Geschichten zu erzählen. Betrachter*innen ist es möglich, auch ohne spezielles ikonografisches Wissen, implizit dargestellte Handlungen mithilfe von zum Beispiel Schemata und Kausalwissen zu rekonstruieren.¹⁷

In dem Kontext dieser Arbeit ist die Leerstelle definiert als eine Auslassung, die eine Besetzung durch das Vorstellungsvermögen der Rezipient*innen motiviert und dadurch zur Aktivierung

¹² Speidel 2013, S. 182.

¹³ Ingarden 1962; Iser 1994.

¹⁴ Lessing 1974, S. 576–577.

¹⁵ Wolf 2003, S. 189.

¹⁶ Wolf 2002, S. 70–73.

¹⁷ Speidel 2017; Speidel 2019; Speidel 2020b; Veits 2021.

der Erzählung beiträgt.¹⁸ Erzählungen sind von einer Künstler*in konstruierte, intentionale Gebilde, die über ein semiotisches Medium mit einer Rezipient*in kommuniziert und durch deren Vorstellungsvermögen vervollständigt werden. Geschichten weisen einen bedeutungsvollen Übergang einer anthropomorphen Protagonist*in von einem oder mehreren Stadien zum nächsten auf. Daher setzen Erzählungen eine zeitliche Abfolge und semantische Kohärenz innerhalb der Diegese voraus.¹⁹ Die Leerstelle sitzt an der Schnittstelle zwischen dem Werk und der von den Rezipient*innen mental realisierten Erzählung.

1.1 Hypothese und Forschungsfrage

In der vorliegenden Arbeit wird die systematische Analyse der erzählenden Qualitäten von monoszenischen Einzelbildern durch den Leerstellenbegriff Antwort über Fragen zum Verständnis des Verarbeitungsprozesses von Bilderzählungen durch die Betrachter*innen liefern. Den Überlegungen der geplanten Arbeit liegt die Prämisse zugrunde, dass monoszenische Einzelbilder eine Erzählung nicht nur illustrieren, sondern auch autonom eine Geschichte erzählen können.²⁰

Die Bestimmung des Leerstellenbegriffs erlaubt es der Autorin, bezüglich des Rezeptionsprozesses von ikonischen Erzählungen die Hypothese aufzustellen, dass Leerstellen auch in der bildenden Kunst eingesetzt werden, um den Betrachtungsprozess und somit die Interpretation mitzugestalten. Die dadurch etablierte Struktur dient als Bezugsrahmen, in dem die für die Rezeption ausschlaggebenden, subjektiven Faktoren wie zum Beispiel kulturelle Sozialisierung und Ausbildung organisiert werden. Die Rezipient*innen werden dazu angeregt, die Auslassung durch die Abrufung von verschiedenen Wissensbeständen zu erklären, was mit graduellem Erfolg, sprich stärker oder schwächer kohärenten Eingebundenheit in die gesamte Handlung und die miteinschließenden Bildelemente, vonstattengeht.

Hier spielt auch die Fähigkeit der Medien, die Wahrnehmung der Leser- bzw. Betrachter*innen steuern zu können, eine bedeutende Rolle. Bei der korrekten Anwendung von Literatur gilt eine konventionelle Leserichtung, im westlichen Kontext von zum Beispiel links nach rechts oder einer (Buch-)Seite nach der anderen. Schwieriger ist es bei einem Gemälde vorzugeben, welche Elemente zuerst und in welcher Reihenfolge wahrgenommen und interpretiert werden sollen.

¹⁸ Vgl. Iser 1994, S. 263.

¹⁹ Hühn 2015, S. 1.

²⁰ Speidel 2013.

Bilderserien wie zum Beispiel Comic Strips bedienen sich der Konvention der Leserichtung, um eine zeitliche Abfolge in einer bestimmten Reihe vorzuschreiben, aber wie kann bei der Betrachtung eines Einzelbildes eine ähnliche Kontrolle über den Betrachtungsprozess gewährleistet werden? Nicht Teil der Auseinandersetzung sind daher Bildserien wie Williams Hogarths viel rezipiertes *Marriage A-la-Mode* oder die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Bildern wie in den *Before and After*-Grafiken des englischen Künstlers, in denen eine Zustandsveränderung und dementsprechende zeitliche Abfolge durch zum Beispiel Kontrast und Auslassung zwischen den Einzelbildern suggeriert wird.²¹ Darüber, dass es Bildserien möglich ist, eine zeitlichen Reihenfolge darzustellen, herrscht in der interdisziplinären Forschung größere Einigkeit und für jene Theoretiker*innen, welche die Fähigkeit von Raummedien, Geschichten zu erzählen, kategorisch ausschließen, sei an dieser Stelle mit einem Verweis gedient.²²

Im Fokus dieser Arbeit steht die Identifizierung von verschiedenen Leerstellen sowie deren Funktionen innerhalb der Bilderzählung. Als Ausgangspunkt dient Wolfgang Kemps richtungsweisende Anwendung des Leerstellenbegriffs in seiner Analyse von Jean-Léon Gérômes *Die Exekution von Marschall Ney*.²³ Nach einer Prüfung der bisherigen theoretischen Arbeiten über die Leerstelle wird mithilfe einer Neuformulierung des Begriffs festgelegt, wo dessen Anwendungsbereiche im Bild liegen. Infolgedessen wird die in Kemps Analyse festgestellte Verwischung von Unterschieden zwischen unterschiedlichen Interpretationsmodi durch eine sorgfältige Abgrenzung aufgehoben. Die zentralen Fragen der Arbeit lauten: Was sind Leerstellen? Welche Rolle spielen Leerstellen in ikonischen Erzählungen und wie können sie als begriffliches Werkzeug zur Analyse von Bildern genutzt werden?

1.2 Aufbau der Arbeit

Aufgrund der berücksichtigten Forschung und Fragestellung kann die Arbeit als Rezeptionsästhetischer Beitrag zur Kunst- bzw. Bildtheorie verstanden werden. Die Analyse erfolgt in zwei Schritten: Zu Beginn wird Wolfgang Kemps Begriffsanwendung kritisch hinterfragt und Gérômes Gemälde erneut untersucht. Daran anschließend wird die Entwicklung der Leerstelle nachgezeichnet und mit interdisziplinären Begriffen ergänzt bzw. davon abgegrenzt. Den Abschluss der theoretischen Untersuchung bildet eine Aktualisierung des

²¹ Vgl. Kemp 1989, S. 62–88.

²² Vgl. Chatman 1990; Titzmann 1990; Schaeffer 2001.

²³ Kemp 1985.

Leerstellenbegriffs. Hierfür werden die zentralen Faktoren der Leerstelle aus den bereits etablierten Theorien destilliert und eine Hypothese zu Korrelationen mit Welt- und Spezialwissen der Rezipient*innen aufgestellt. Mit der Erstellung eines semiotischen Modells der Leerstelle als zentrale Voraussetzung für die Fähigkeit aller Medien, Geschichten zu erzählen, wird weiters ein wertvolles Werkzeug für die Analyse von Bildgeschichten erstellt. Die Fallbeispiele in der vorliegenden Arbeit sind vorwiegend der Malerei oder anderen zweidimensionalen Einzelbildern zuzuordnen. In der Definition von Einzelbild folge ich Klaus Speidel als ein visuelles Werk innerhalb einer wahrgenommenen Grenze (zum Beispiel einem Rahmen).²⁴ Die herangezogene Definition von Bildern erlaubt es mir jedoch Vergleiche mit anderen Medien der Raumkünste, wie der Skulptur, herzustellen.

Aufbauend auf diesen theoretischen Überlegungen widmet sich die Untersuchung intensiv der Analyse der Leerstelle als Erfahrung von realen Rezipient*innen. Hierfür wird auf einen Bestand empirischer Daten, erhoben 2016 im Rahmen einer Online-Umfrage zu Bilderzählung, zurückgegriffen.²⁵ Die Studie „Towards an Experimental Narratology of the Image“ wurde zwischen 2015 bis 2018 unter der Leitung von Dr. Klaus Peter Speidel am CreA, dem Labor für empirische Bildwissenschaften an der Universität Wien, durchgeführt. Um festzuhalten, wie Auslassungen operieren, wird das in den Rezipient*innen aktivierte Wissen, präsent in deren frei formulierten Antworten, kategorisiert und nach dessen unterschiedlichen Anwendungen im Interpretationsvorgang unterschieden. Ob sich in der Auswahl der Kategorien ein methodischer Gebrauch nachvollziehen lässt, stellt einen für die Funktionalität der Leerstelle entscheidenden Faktor dar. Die bisherige Forschung hat sich für die Begriffsentwicklung weitgehend auf Reflexionen des eigenen Betrachtungsprozesses sowie historische Kritiken bezogen.²⁶ Durch die Berücksichtigung von realen Betrachter*innen wird es möglich, Leerstellen auf unterschiedlichen Ebenen zu analysieren, Strukturen und Muster zu identifizieren und auf bestimmte Strategien zurückzuführen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse dienen als Ergänzung für eine kritische Neuauflage des Leerstellenbegriffs. Die Autorin erwartet sich, mit der Ausdifferenzierung verschiedener Funktionen und Einsatzbereiche ein benutzerfreundliches Werkzeug zur Analyse von Bilderzählungen entwickeln zu können.

²⁴ Speidel 2018a, S. 4.

²⁵ Speidel 2018b; Speidel 2019; Speidel 2020a.

²⁶ Speidel 2020a, S. 166.

1.3 Forschungsstand

Das narrative Einzelbild wurde bislang nicht ausreichend untersucht.²⁷ Die vorliegende Arbeit bildet daher einen Versuch, mit der Analyse der Leerstelle als rezeptionstheoretischem Begriff, einen Beitrag zur Forschung über Bilderzählung zu leisten.

Die Leerstelle hat ihren Ursprung in der Literatur- bzw. Rezeptionsästhetik bei Roman Ingarden und Wolfgang Iser.²⁸ Wesentlich für die Theorie beider Autoren ist eine strukturelle Unvollständigkeit infolge bewusst angelegter Auslassungen – den Leerstellen.²⁹ Die konstruktiven Eigenschaften der Leerstelle äußern sich darin, dass sie die Rezipient*innen dazu anregen, sich an der Vervollständigung der Handlung und somit des Werkes zu beteiligen. In der Kunstgeschichte wurde der Leerstellenbegriff von Wolfgang Kemp wesentlich eingeführt.³⁰ Die kunsttheoretische Forschung der Folgejahre hat, wie von Barbara Scheuermann und Klaus Speidel ebenfalls kritisiert, wenig zu einer kritischen Theorie beigetragen.³¹ Die transmedialen Arbeiten von Werner Wolf bieten vielversprechende Ansätze für die Anwendung theoretischer Ausdifferenzierungen auf die unterschiedlichsten Medien.³² Die sogenannte *kognitive Wende* in der Narratologie des 21. Jahrhunderts führte schließlich dazu, dass Erzählung verstärkt über die Beschreibung der mentalen Prozesse der Rezipient*innen betrachtet wurde und die kritische Auseinandersetzung mit strukturalistischen Kriterien der Bilderzählung stagnierte. Hier schließen die Arbeiten von Efrat Biberman und Yeshayahu Shen sowie Andreas Veits und Klaus Speidel an: Unter Berücksichtigung von realen Betrachter*innen wird eine Revision der Kriterien und Untersuchung des Funktionierens von Bilderzählung vorgenommen.³³ Im Folgenden werde ich den Diskurs zur Begriffsentwicklung der Leerstelle detailliert und chronologisch nachzeichnen. Dabei beziehe ich mich insbesondere auf den deutschsprachigen Raum und die disziplinären Felder der Literaturwissenschaft, Narratologie und Kunstgeschichte.

²⁷ Scheuermann 2010, S. 201; Speidel 2020a, S. 161.

²⁸ Ingarden 1962; Iser 1994.

²⁹ Im Rahmen dieser Arbeit werde ich die Begriffe „Auslassung“ und „Leerstelle“ synonym gebrauchen.

³⁰ Kemp 1985; Kemp 1992.

³¹ Scheuermann 2010; Speidel 2020a.

³² Wolf 2002; Wolf 2011.

³³ Biberman/Shen 2010; Speidel 2019; Speidel 2020a; Veits 2021.

1.3.1 Die literaturwissenschaftlichen Ursprünge der Leerstelle

Der Leerstellenbegriff geht zurück auf Roman Ingardens Beschreibungen von Unbestimmtheit als rezeptionsästhetisches Phänomen.³⁴ In seinen *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*³⁵ erscheint die *Unbestimmtheitsstelle* 1962 als zentraler Begriff in der Ausarbeitung des Verhältnisses von Gemälden als physischen Objekten und dem Bild als ästhetisch erfahrenes Kunstwerk. Ingarden beschreibt Bilder als intentionale Gebilde, dessen unterschiedliche Ansichten erst durch die Betrachter*in (re-)konstruiert werden. Dies erfolgt durch das „Ausfüllen“ der Unbestimmtheitsstellen.³⁶ Die Unbestimmtheit ist eine natürliche Konsequenz aller schematischen Darstellungen und findet sich in literarischen Werken genauso wie in Werken der bildenden Kunst, wo sie jedoch stärker ausfällt, da die Darstellung auf visuelle Ansichten eingeschränkt ist.³⁷

An Ingarden anschließend, erfährt Unbestimmtheit bei Wolfgang Iser eine Aufwertung zur bedeutungskonstituierenden Leerstelle. Die beiden zentralen Begriffe des *impliziten Lesers* sowie der Leerstelle als zentrales Element von literarischer Erzählung werden in Iser's Hauptwerk *Der Akt des Lesens*³⁸ 1976 etabliert. Bereits ein Jahr zuvor in der überarbeiteten Fassung seiner Antrittsvorlesung von 1970 in Konstanz mit dem Titel „Die Appellstruktur der Texte“ und in „The Reality of Fiction“ finden sich seine Kernaussagen: das Prinzip der Interaktion zwischen Werk und Leser*in sowie die Rolle von Unbestimmtheit in der Motivierung von Leser*innenbeteiligung.³⁹ Wolfgang Iser knüpft explizit an Roman Ingarden an, kritisiert jedoch die unzureichende Bedeutung der Leser*innenbeteiligung zur Auflösung der Unbestimmtheitsstellen in dessen Zugang. Werk und Rezipient*in treten bei Iser in einen Austausch narrativer Sinnstiftung, während sich die Partizipation bei Ingarden auf ein einseitiges Ausfüllen, wie der Vorstellung von nicht erwähneter Haarfarbe eines alten Mannes, beschränkt.⁴⁰ Iser's Leerstellen sind bedeutungskonstituierend und da sie die Leser*innenbeteiligung erst anregen, auch wesentlicher Bestandteil narrativer Struktur.

Parallel zu Roman Ingarden und Wolfgang Iser veröffentlicht Gérard Genette in seinem wegweisenden Artikel „Discours du récit“, erstmals veröffentlicht als Buchkapitel 1972 in

³⁴ Ingarden 1931.

³⁵ Ingarden 1962.

³⁶ Ingarden 1962, S. 240.

³⁷ Ingarden 1962, S. 235–240.

³⁸ Iser 1994.

³⁹ Iser 1975; Iser 1979.

⁴⁰ Iser 1994, S. 275–276.

Figures III,⁴¹ methodologische Grundlagen zur Analyse narrativer Strukturen in der Literatur. Darin arbeitet er verschiedene Aspekte der Erzählung heraus: *Modus*, worin Fragen zu Organisation narrativer Informationen behandelt werden, *Stimme*, eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Erzählung und Erzähler*in, sowie die drei weiteren zeitlichen Dimensionen, nämlich *Ordnung*, *Dauer* und *Frequenz*.

In der darin folgenden Beschreibung des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit unterscheidet Genette hauptsächlich zwei unterschiedliche Arten von Auslassungen: *Ellipsen* und *Paralipsen*. Ellipsen sind temporale Auslassungen, sie bezeichnen nicht erzählte Zeiträume oder Zeitspannen in einer Geschichte, was wiederum mehr oder weniger explizit im Text markiert werden kann.⁴² Eine Paralipse, eine laterale Auslassung wird als ein Vorenthalten von Information über die Erzählung beschrieben. Während mit der Ellipse ein Zeitraum in der Geschichte übersprungen wird, so wird in der Paralipse Information umgangen. Der an späterer Stelle eingeführte Begriff *Paralepse* steht im Kontrast zur *Paralipse* und beschreibt ein Zuviel an über die Erzählung zur Verfügung gestellter Information.⁴³ Paralipse und Paralepse stellen sozusagen einen Regelbruch des etablierten Erzählmodus dar. Die Wahrnehmung und Beteiligung der Leser*in spielt dabei eher eine untergeordnete Rolle, was im Kontrast zu Wolfgang Isters Leerstellenbegriff steht. Gérard Genettes strukturalistischer Ansatz ist stark in der Literaturtheorie verankert. Die Auslassungen finden sich in der Beziehung zwischen Leser*in, Autor*in, Erzähler*in und Protagonist*in wieder, welche die Dynamik zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit beeinflussen. Die Figur der Erzähler*in spielt eine zentrale Rolle in der Begriffsdefinition, wodurch eine Anwendung bei der Analyse von Bilderzählungen schwerfällt, da in diesem Medium die Instanz der impliziten Erzähler*in fehlt.⁴⁴

Mit dem neuen Jahrtausend haben die Literaturwissenschaften eine *kognitive Wende* (*cognitive turn*) erfahren. Die Berücksichtigung mentaler Vorgänge von Rezipient*innen ist besonders für den Diskurs um narrative Auslassungen konstruktiv, da die Partizipation von Leser*innen von Anfang an, auch wenn mit unterschiedlichem Gewicht, Teil der Beschreibung ästhetischer Erfahrungen wie der Leerstelle war. Horace P. Abbott beschreibt in seinem Beitrag zum *Oxford Handbook of Cognitive Literary Study*⁴⁵ den Effekt von Leerstellen als „Quantennarrativität“.⁴⁶ Genauso wie Schrödingers Katze befinden sich Leerstellen in einem Zustand von

⁴¹ Genette 1972.

⁴² Genette 1980, S. 106–109.

⁴³ Genette 1980, S. 195.

⁴⁴ Mehr zur Instanz der impliziten Erzähler*in vgl. Packard 2014.

⁴⁵ Abbott 2015.

⁴⁶ Abbott 2015, S. 104.

Möglichkeiten, indem sie gleichzeitig Erzählung enthalten und nicht enthalten. Schattengeschichten (*shadow stories*)⁴⁷ sind dabei die virtuellen, nicht realisierten Erzählungen, die durch die Leerstellen im Bewusstsein der Leser*innen aktiviert werden können. Abbott konzentriert sich in seinem Beitrag auf permanente Leerstellen, welche keine explizite oder implizite Erwähnung im Text finden, und unterscheidet, wie diese von Schattengeschichten besetzt werden können: eine einfache Besetzung der Leerstelle durch die Schattengeschichte, eine widersprüchliche Besetzung durch mehrere Schattengeschichten oder einen Ausschluss dieser.⁴⁸ Der Fokus liegt auf der Beschreibung kognitiver Prozesse der Leser*innen. Abbotts Beispiele beschränken sich auf literarische oder filmische Werke. Auch wenn nicht explizit erwähnt, scheint die Entfaltung der Schattengeschichten in der Zeit ein essenzielles Merkmal zu sein. So stellt er eine breite Anwendungsmöglichkeit der Schattengeschichten in Aussicht (Wahlkampf, juristischer Diskurs), diese zeichnen sich aber durch Sequenzialität und sprachlichen Ausdruck aus. Alexander Lindner hat 2017 unter dem Titel *Lesen, was der Text verschweigt. Von der Leerstelle zur Unbestimmtheitserfahrung*⁴⁹ die bisher tiefgreifendste Aufarbeitung Iser's Begriffs vollzogen. In seiner Analyse zeichnet der Autor die Begriffsentwicklung von einem werkbezogenen Terminus zu einer relationalen Erfahrung nach. Ziel seiner Studie ist es, den Begriff neu zu bestimmen und literaturdidaktisch für handlungs- und produktionsorientierte Lernaufgaben aufzuarbeiten.⁵⁰

1.3.2 Narrativität in der Kunstgeschichte

In den Literaturwissenschaften entwickelte sich die Frage nach der Erzähldimension von Texten zu einem intensiv diskutierten Thema und schließlich mit der Narratologie⁵¹ zu einer eigenen Disziplin. Währenddessen wird der ikonischen Erzählung in der Kunstgeschichte, wie in diesem Kapitel demonstriert wird, erst im späteren Verlauf des 20. Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit zuteil.⁵² Deswegen weisen die beiden ersten Forschungsrichtungen, Literaturwissenschaften und Narratologie, einen umfassenderen, kritischen Katalog an Begriffen und Kriterien der Erzählung auf.⁵³ Laut H. P. Abbott bietet sich der Begriff *Narrativität* besonders gut für eine transmediale Erzähltheorie an, da dieser einen stärkere

⁴⁷ Erstmals etabliert in: Abbott 2008, S. 182–183.

⁴⁸ Abbott 2015, S. 107–109.

⁴⁹ Lindner 2017.

⁵⁰ Lindner 2017, S. 11.

⁵¹ Todorov 1969.

⁵² Für eine Zusammenfassung des Umgangs von Narrativität in der Kunstgeschichte siehe Wolf 2003, S. 180.

⁵³ Vgl. dazu Hühn 2015, S. 3–4.

Berücksichtigung der Interaktion mit den Rezipient*innen zulässt.⁵⁴ Narrativität ist eine graduelle Eigenschaft, welche die Wahrnehmung eines Werkes als Erzählung beschreibt.⁵⁵ Schematheoretisch lässt sich Narrativität als Ergebnis von *Skripten*, also typischen Ereignisfolgen, auslösenden Markern⁵⁶ oder rezeptionsästhetisch durch die Aktivierung von Auslassungen beschreiben.⁵⁷ Narrativität ist nicht primär eine Eigenschaft des Werkes, sondern eine von den Rezipient*innen zugeschriebene Qualität von Erzählungen.⁵⁸ Die Etablierung von Narrativität als Untersuchungsgegenstand, sprich das Interesse an der Zusammensetzung von Erzählung durch die Rezipient*innen, schuf einen Kontext für die systematische Untersuchung von narrativen Ordnungsstrukturen in anderen Disziplinen.

Vorreiterfunktion in der Auseinandersetzung mit Aspekten von Narrativität in der Kunstgeschichte hatte Franz Wickhoff mit seiner Analyse der Wiener Genesis 1895, bei der er drei verschiedene Erzählmodi in ihrer historischen Entwicklung unterscheidet: *Distinguierend* (monoszenische Darstellung, einer Szene in einem Bild), *Continuierend* (Darstellung verschiedener Events über eine Bildreihe/Serie mit Wiederholung der Figuren) und *Completierend* (Darstellung mehrerer Events in einem Bild ohne Wiederholung von Figuren).⁵⁹ Diese Kategorien bilden einen frühen Versuch die Bilderzählung auf struktureller Ebene zu untersuchen und Kategorien zur Analyse zu entwickeln.

Bis in die 1980er-Jahre bleibt die kunsthistorische Forschung im Wesentlichen darauf beschränkt, sich gegen die Aussage, dass ausschließlich jene Medien, die nach Lessing zu den *Zeitkünsten* zählen, fähig zur Geschichtenerzählung seien (und Einzelbilder nicht), zu positionieren.⁶⁰ Zu kurz kam dadurch die kritische Auseinandersetzung mit den eigentlichen Kriterien von Narrativität innerhalb der Kunstgeschichte.⁶¹ Wolfgang Kemp nimmt eine kritische Auseinandersetzung mit Bilderzählung in seiner Analyse von Jean-Léon Gérômes *Die Exekution von Marschall Ney* vor, wo er erstmals den Leerstellenbegriff zur Bildanalyse anwendet. Ursprünglich erschienen 1985 als Beitrag in seinem Sammelband *Der Betrachter ist im Bild*, wurde der Artikel noch im gleichen Jahr separat auf Englisch veröffentlicht, bevor der

⁵⁴ Abbott 2014.

⁵⁵ Vgl. Prince 1982; Ryan 1992; Fludernik 1996; Herman 2002; Prince 2008; Ranta 2013. Für eine detaillierte Wiedergabe des Narrativitätsdiskurses siehe Abbott 2014.

⁵⁶ Herman 2002.

⁵⁷ Vgl. Scholes 1982, S. 60.

⁵⁸ Fludernik 1996, S. 99–100.

⁵⁹ Wickhoff 1895.

⁶⁰ Scheuermann 2010, S. 192–194.

⁶¹ Vergleiche Werner Wolfs Kritik in Wolf 2002, S. 53.

Sammelband schließlich 1992 in zweiter Edition als leicht aktualisierte Fassung neu herausgebracht wurde.⁶²

Kemp übernimmt aus der Literaturwissenschaft die Funktion der Leerstelle als Auslöser und Regulator für die Interaktion zwischen Betrachter*in und Werk. Der Kunsthistoriker folgt in seiner Auslegung der Theorie weitgehend dem Vorbild Wolfgang Iser, weicht aber bei der praktischen Anwendung an einem entscheidenden Punkt vom Begriff ab: Er nimmt eine Positionierung von bestimmten Leerstellen vor, indem er diese mit bestimmten Bildelementen gleichsetzt. Da der Begriff jedoch relational ist, kann eine Leerstelle als solche auf der Bildebene nicht isoliert und lokalisiert werden. Das lässt darauf schließen, dass Kemp wesentliche strukturelle Eigenschaften des Begriffs bei der praktischen Anwendung nicht vollständig berücksichtigt. Im Folgekapitel dient daher eine umfangreiche Kritik von Kemps Analyse als Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen der Leerstelle als begriffliches Werkzeug kunsthistorischer Forschung.

1987 schließt Wolfgang Kemp mit *Sermo corporeus*⁶³ an seine Überlegungen an und unternimmt eine intensive Auseinandersetzung mit Bilderzählung in der mittelalterlichen Glasmalerei. In der Analyse dieser Bildreihen greift Wolfgang Kemp neben dem Begriff der Leerstelle als Unbestimmtheit im Bild auch Gérard Genettes Konzept der *Ellipse* als die zeitliche Lücke zwischen Bildern beziehungsweise Szenen einer Serie auf. Die Ellipse wird im weiteren Verlauf von Kemps Arbeit ein zentraler Begriff zur Beschreibung der impliziten Darstellung von Zeitlichkeit in der Bilderzählung. Als Herausgeber des Sammelbands *Der Text des Bildes*⁶⁴ vereint Wolfgang Kemp Aufsätze zur Analyse eigenständiger Bilderzählung. In seinem eigenen Beitrag behandelt er vertiefend die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Zeiten und Gleichzeitigkeiten in einer Erzählung anhand der literaturwissenschaftlichen Termini *Ellipse* und *Analepse* (Rückblende).⁶⁵ Kemp orientiert sich an Gérard Genette in seiner Unterscheidung zwischen der *äußeren* und *inneren Leerstelle*. Eine äußere Leerstelle sei, so Kemp, die oben erwähnte Ellipse. Sie ermöglicht es den Betrachter*innen, zu rekonstruieren, was zwischen zwei Szenen, welche in unterschiedlichen Bildern dargestellt sind, passiert ist.

⁶² Kemp 1985/Kemp 1992. Bei der Analyse handelt es sich laut Kemp um eine Fortsetzung seiner Überlegungen aus einem zwei Jahre früher erschienen Werk „Der Anteil des Betrachters“, bloß von der gegenüberliegenden Perspektive. Während zuvor feste, wahrnehmungsbestimmende Stellen im Bild zur Diskussion stehen, liegt der Fokus seiner weiteren Forschung auf Unbestimmtheiten; siehe Kemp 1983.

⁶³ Kemp 1987.

⁶⁴ Kemp 1989.

⁶⁵ Kemp 1989, S. 62–88.

Die Ellipse dient zum Beispiel zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen Stichen in einer Serie wie William Hogarths *Marriage A-la-Mode* oder den Feldern mittelalterlicher Glasmalerei sowie Comics. Bei äußeren Leerstellen sind die in Bezug zu stellenden Anknüpfungspunkte der Auslassung durch formale Bedingungen wie Rahmen oder Leserichtung markiert. Innere Leerstellen entsprechen der Leerstelle, wie sie Kemp basierend auf Iser für die Analyse von Auslassungen innerhalb eines Einzelbildes genutzt hat. Sie ist die Schnittstelle der bildinternen Kommunikation mit der Rezipient*in. Das heißt, sie stellt den Raum zur Verfügung der es Betrachter*innen ermöglicht verschiedene in einer Szene dargestellte Informationen aufeinander zu beziehen.⁶⁶

Ein weiterer Beitrag im selben Sammelband, der Aufsatz von Felix Thürlemann „Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung“, hat methodologische Relevanz für die weitere Entwicklung des Leerstellenbegriffs in dieser Arbeit. Thürlemann verfolgt einen semiotischen Ansatz, indem er Bilder als Zeichensysteme versteht, deren Elemente bestimmte Bedeutungsstrukturen erzeugen. Er zeigt, dass die Anordnung der Figuren, die Blickführung und die räumliche Organisation der Szene eine aktive Deutung des historischen Geschehens durch die Künstler*in darstellen.⁶⁷ Genauso wie Wolfgang Kemp bezieht sich Thürlemann auf die Semiotik von Algirdas Julien Greimas, um die Logik der Erzählstruktur und ihrer Elemente zu beschreiben.⁶⁸ Die semiotische Perspektive dient in dem Folgekapitel als methodologische Grundlage zur weiteren Analyse der Leerstelle.

1.3.3 Von transmedialen zu interdisziplinären Entwicklungen in der Narratologie

2002 macht Werner Wolf mit *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik*⁶⁹ einen essenziellen Vorstoß in die transmediale⁷⁰ Erzähltheorie. Er kritisiert die starke Konzentration in der Narratologie auf literarische bzw. sprachliche Medien und plädiert für eine Erzähltheorie, welche transmediale Muster in Film, Bild genauso wie Architektur und Musik berücksichtigt.⁷¹ Dem narrativen Potenzial monoszenischer Einzelbilder steht Wolf sehr skeptisch, wenn auch nicht komplett ablehnend, gegenüber. Während er Bilderserien wie *Marriage A-la-Mode* durchaus einen hohen Grad an Narrativität zuspricht, können ihm nach

⁶⁶ Kemp 1992, S. 67.

⁶⁷ Kemp 1989, S. 89–111.

⁶⁸ Vgl. Kemp 1994, S. 60–65; Thürlemann 1989, S. 90.

⁶⁹ Wolf 2002.

⁷⁰ Transmedial bei Werner Wolf beschreibt ein Phänomen, dass in mehreren Medien oder medienunabhängig auftreten kann. Siehe Wolf 2019, S. 4.

⁷¹ Wolf 2002; Wolf 2011.

Einzelbilder das Geschichtenerzählen nur auslösen, obwohl, so Wolf, Einzelbilder oft narrativ rezipiert werden.⁷²

Das Narrative ist bei Werner Wolf eine relative Struktur, welche unabhängig eines bestimmten Mediums graduellen Ausdruck finden kann. Die Grundelemente der Narrativität in seiner schematheoretischen Arbeit nennt Wolf *Narreme*. Narreme, angelehnt an Marie-Laure Ryans „*building blocks*“⁷³ und Gerald Princes⁷⁴ „*Narratemen*“ sind „[...] Faktoren von Narrativität; Kennzeichen, inhaltliche ‚Hohlformen‘ und ‚Syntaxregeln‘ des Narrativen.“⁷⁵ Unterteilt werden sie nach qualitativen Narremen (allgemeinen Markierungen des Narrativen wie eine gewisse Erlebbarkeit) und inhaltlichen Narremen (den eigentlichen Bausteinen der Erzählung wie Charaktere und Schauplatz) sowie syntaktischen Narremen (die verbindenden Regeln, allen voran Chronologie und Kausalität).⁷⁶ In ihrer Funktion und Anwendung als analytischer Begriff zur Beschreibung von Erzählstruktur finden sich Parallelen zu Wolfgang Isters narrativen Leerstellen, da sie beide Strukturbildung aus gegenüberliegenden Perspektiven betrachten. Wolf differenziert Narreme explizit von Leerstellen, wie sie von Kemp und Iser beschrieben werden: Sie bezeichnen keine Auslassungen, sondern die Präsenz von besetzbaren bzw. besetzten Modulen, welche in Kombination die Struktur der Erzählung bestimmen.⁷⁷ Explizit mit bedeutungsvollen Auslassungen beschäftigt sich Werner Wolf wesentlich später in der Einleitung zu „*Meaningful Absence Across Arts and Media*“.⁷⁸ Hier liegt der Fokus allerdings auf dem Fehlen von bezeichnenden, materiellen Elementen und nicht der ausgelassenen Bezeichnung, den semantischen Lücken wie bei Isters Leerstelle.

Ab 2000 erfährt Wolfgang Isters Leerstellenbegriff vermehrt in intermedialen und vor allem interdisziplinären Ansätzen neues Interesse. Peter Matussek greift den Begriff auf und nutzt die Leerstelle für eine interkulturelle, intermediale und interdisziplinäre Auslegung zur systematischen Analyse und historischen Vergleich von analogen und digitalen Medien.⁷⁹ An Matusseks Arbeit lassen sich Entwicklungen, wie das zunehmende Interesse an kognitiven Vorgängen während der Rezeption erkennen, eine tiefere Auseinandersetzung mit der Leerstellentheorie bleibt jedoch aus. So kritisiert auch Barbara Scheuermann in „*Narreme*,

⁷² Wolf 2002, S. 73.

⁷³ Ryan 1992, S. 44.

⁷⁴ Prince 1982.

⁷⁵ Wolf 2002, S. 42.

⁷⁶ Wolf 2002, S. 44–51.

⁷⁷ Vgl. Wolf 2002, S. 44–51; Wolf 2002, S. 65–66.

⁷⁸ Wolf 2019.

⁷⁹ Matussek 2004.

Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild“⁸⁰ die mangelnde Ausdifferenzierung narrativer Begriffe in den Kunstwissenschaften.⁸¹

Die oberflächliche Auseinandersetzung mit der Theorie und die unzureichende Forschung im Bereich der Bilderzählung führte laut Scheuermann dazu, dass die Zuschreibung „narrativ“ inflationär und unreflektiert auf Bilder angewendet und somit als Analysebegriff unbrauchbar wurde.⁸² Sie unternimmt eine neue Beschreibung von Elementen und Kriterien der Bilderzählung, indem sie die literaturwissenschaftlichen Termini *Narreme*, *Unbestimmtheitsstelle* und *Stimuli* nach dem Vorbild von Werner Wolf und Wolfgang Iser untersucht. In ihrer Deutung der Leerstelle orientiert sie sich weitgehend an Iser mit einer Ergänzung unter Bezugnahme von Dorothee Kimmich, dass Leerstellen nämlich einer historischen Schwankung unterliegen und mit der Zeit teilweise gar nicht mehr als solche wahrgenommen werden können.⁸³ Jeff Walls *Eviction Story* bezeichnet sie als eine große Unbestimmtheitsstelle, da es als monoszenisches Einzelbild nur einen geringen Teil einer Geschichte darstellen kann. In diesem Aspekt folgt sie ebenfalls Wolfs Differenzierung und folgert, dass die Fotografie geschichtsinduzierend und mit geringem narrativem Gehalt ist.⁸⁴ Scheuermann deutet das als Hinweis für das geringe erzählerische Potenzial von Einzelbildern. Eine Beschreibung der unterschiedlichen Unbestimmtheitsstellen in der Fotografie würde sich daher nicht auszahlen.⁸⁵

Michael Ranta bemüht sich ebenfalls um eine Zusammenführung narratologischer Theorien mit Kunstwissenschaft.⁸⁶ Ausgehend von Lessings fruchtbarem Moment argumentiert er, dass Bilder eine Erzählung nur indirekt darstellen könnten. Ranta betont, dass diese Unbestimmtheiten bei Texten genauso bestehen. Bei Bilderzählungen handle es sich also nur um Geschichten mit einem höheren Grad an Unbestimmtheit, was jedoch keineswegs die Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung komplett ausschließt. Der stärkere Grad an Unbestimmtheit verlangt den Betrachter*innen lediglich eine stärkere Partizipation ab.⁸⁷ Dies geschieht, indem Betrachter*innen Hintergrundwissen und Schemata aus ihrer Weltanschauung aktivieren. Ranta zieht unterschiedliche Definitionen der Weltanschauung heran, denen jedoch

⁸⁰ Scheuermann 2010.

⁸¹ Die Publikation basiert auf ihrer Dissertation von 2005, *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin* an der Universität Köln, siehe Scheuermann 2005.

⁸² Scheuermann 2010, S. 192.

⁸³ Scheuermann 2010, S. 202.

⁸⁴ Scheuermann 2010, S. 205.

⁸⁵ Scheuermann 2010, S. 202.

⁸⁶ Ranta 2014.

⁸⁷ Ranta 2014, S. 7–8.

gemeinsam ist, dass sie sich als komplexes Gefüge aus unterschiedlichem Wissen über die physische Realität, Beziehungen wie Kausalität und sozio-kulturelle, moralische Werte zusammensetzen.⁸⁸ Dafür bezieht sich Ranta neben Bildserien auch auf Pieter Bruegels *Fall des Ikarus* als monoszenisches Beispiel einer Bilderzählung.⁸⁹ Schematheoretische Positionen wie jene von Michael Ranta nehmen mit der Erweiterung des Forschungsfeldes durch transmediale Ansätze weiter zu.

Der *cognitive turn* in der Narratologie lässt sich besonders gut an der Arbeit von David Herman beobachten. In *Story Logic*⁹⁰ folgt Herman einer formalistischen Herangehensweise, in der er in wiederkehrenden Elementen die Bildung von Bedeutungsstrukturen, welche diese Elemente sinnhaft in Beziehung setzen, erkennt. Die Leerstelle bei Herman ist medieninhärent, eine notwendige Grundvoraussetzung für Erzählung und wird von Rezipient*innen graduell, aber nicht willkürlich ausgelegt. Hermann konzentriert sich dann aber darauf unterschiedliche Sättigungsgrade literarischen Genres zuzuordnen.⁹¹ In seinem späteren Werk aus 2009 *Basic Elements of Narrative* arbeitet der Autor Definition von Narrativen aus, schenkt der Leerstelle als eigenständigem Begriff allerdings wenig Beachtung. Stattdessen arbeitet er Qualia, die die Erlebbarkeit des Erzählten bezeichnen, als essenzielle Grundelemente von Narrativität heraus. Die Partizipation der Rezipient*innen an der Erzählung liegt in der Erfahrung der Qualia.⁹² Trotz der Formulierung eines intermedialen Ansatzes behandelt Hermann hauptsächlich literarische Werke und beschränkt sich bei grafischen Narrativen auf Comics oder Graphic Novels (*Ghost World*) und verwendet keine monoszenischen Bilderzählungen als Fallbeispiele. Das liegt mitunter an dem starken Fokus auf Zeitlichkeit als Kriterium für Narrativität.

1.3.4 Die Etablierung der kognitiven Narratologie

David Herman verfolgt in den Folgejahren einen stark transdisziplinären Ansatz und nähert sich den Kognitionswissenschaften an. Mit seinen Begriffen *worlding the story* und *storying the world* versteht er Geschichten als ein Werk von Interpretation durch kognitive Vorgänge von Rezipient*innen auf der einen Seite und Quelle zur Sinnstiftung allgemeiner Erfahrungen auf der anderen. Unter *worlding the story* beschreibt er die Funktion von Auslassungen als

⁸⁸ Ranta 2014, 11–16.

⁸⁹ Für weitere Beiträge zu Bilderzählung in Pieter Bruegel, *Der Fall des Ikarus* vgl: Speidel 2013; Speidel 2017; Speidel 2020b; Zimmermann 2022.

⁹⁰ Hermann 2002.

⁹¹ Herman 2002.

⁹² Hermann 2009.

literarische Hinweise, die den Rezipient*innen erlauben die narrativen Auslegungen zu strukturieren.⁹³ Dabei folgt er weitgehend bisherigen Definitionen von narrativen Auslassungen. Sein Beitrag zum Diskurs liegt in der Fokussierung der kognitiven Vorgänge von Rezipient*innen zur Sinnstiftung und Annäherung an die Kognitionswissenschaften. Auslassungen als Begriff erscheinen bei David Hermann mit seiner Wende hin zu den Kognitionswissenschaften als weniger prominent. Das lässt vermuten, dass die Rolle der Rezipient*innen stärker in den Beschreibungen derer kognitiver Prozesse aufgeht, weil Herman die formalistische Perspektive weitgehend verlässt.

Der Sammelband *Stories and Minds*⁹⁴ aus dem Jahr 2013 versammelt schließlich Beiträge der kognitiven Erzählforschung. Dem *cognitive turn* folgend liegt der Fokus stärker auf den mentalen Vorgängen der Rezipient*innen bei der Verarbeitung von Informationen. Im Rahmen der Kognitionswissenschaften dient Narratologie der Beschreibung grundsätzlichen menschlichen Verhaltens wie Erinnerungsanlässe, die in unserem Gedächtnis tendenziell narrativ organisiert sind.⁹⁵ Die Disziplin schließt stark an literaturwissenschaftliche und narratologische Theorien an, wodurch Schlussfolgerungen auf andere narrative Medien schwerfallen. Neuropsychologischen und empirischen Ansätzen folgend, werden innere Prozesse der Bedeutungskonstituierung nachgezeichnet und der Umgang mit Auslassungen durch Ergänzungsprozesse mittels Erinnerungsleistungen, Anwendung von Schemata oder anderen kognitiven Mustern beschrieben. Die Beiträge der kognitiven Narratologie zeichnen sich im Unterschied zu den abstrakten Theorien der Literatur- und Kunstwissenschaften durch die Einbindung empirischer Leser*innen aus.

Klaus Speidels empirischer Forschungsansatz liefert starke Argumente für die Möglichkeit eigenständiger Bilderzählungen. Durch die Berücksichtigung realer Betrachter*innen schafft er einen intuitiven Zugang zu einer transmedialen Erzähltheorie, welche ohne medienspezifische Begriffsentwicklungen auskommt.⁹⁶ Seine Aussagen, gestützt durch eine quantifizierbare Datengrundlage, beseitigen einen blinden Fleck der bisherigen Forschung zur Bilderzählung, welche überwiegend auf historische Beschreibungen oder eigener Beobachtung fußen. Speidel unterstützt seine Aussage, dass Einzelbilder, trotz ihrer infrage gestellten Möglichkeit zeitlicher Darstellung, in der Lage sind, Geschichten zu erzählen, damit, dass diese durch implizite Informationen Beziehungen und Veränderungen vermitteln können. Betrachter*innen ist es

⁹³ Herman 2013.

⁹⁴ Bernaerts/Herman/Vervaeck/De Geest 2013.

⁹⁵ Bernaerts/Herman/Vervaeck/De Geest 2013, S. 9–10.

⁹⁶ Speidel 2019; Speidel 2020a.

möglich, Zusammenhänge aufgrund von Kausalität und anderen Spuren zu rekonstruieren. Diese Unbestimmtheiten werden durch einen Rückgriff auf unterschiedliche Schemata und Scripts sowie Allgemeinwissen oder Naturgesetze ergänzt.⁹⁷ Speidel etabliert den Begriff der *Spurerzählung* als Ergänzung zur *Figurerzählung*, wie sie bisher vorwiegend in der Forschung zur Bilderzählung beschrieben wurde.⁹⁸ Spurerzählung ist das Resultat einer Art Fährten-Lese-Prozess durch die Betrachter*innen, welche Alltagswissen nutzen, um zum Beispiel die Beziehungen zwischen Fußabdrücken, dargestellten Pinselstrichen oder zertrümmerten Objekten und den Protagonist*innen der Bildhandlung herzustellen. Mit der Kombination aus Spur- und Figurerzählung, so Speidel, ist es auch monoszenischen Einzelbildern möglich, autonom Geschichten zu erzählen.⁹⁹ Spurerzählung löst laut Klaus Speidel das Problem, welches sich in dem zeichentheoretischen Konflikt seit Lessing wiederfindet, nämlich der mangelnden Darstellungsmöglichkeit von zeitlichen Abläufen in den Raumkünsten.¹⁰⁰

Einen ähnlichen Ansatz wie Klaus Speidel folgt Andreas Veits. Er greift ebenfalls die jüngsten Entwicklungen der Kognitionswissenschaften auf und erarbeitet einen Begriff des narrativen Potenzials von Einzelbildern, in dessen Kern schematheoretische und psychologische Abläufe der Sinnerfassung stehen.¹⁰¹ In der Analyse narrativer Strukturen wendet er nicht explizit den Leerstellenbegriff an, erkennt aber in Anlehnung an Werner Wolf in der Erzählstruktur Unvollständigkeiten, welche durch das Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen ausgefüllt werden müssen. Gleichzeitig kritisiert er Wolfs Privilegierung von Text beziehungsweise Sprache in der konkreten Ausarbeitung seiner Begriffe, Beschreibungen von Bilderzählung bilden die Ausnahme, womit eine eingeschränkte Anwendung auf nicht-literarische Medien einhergeht.¹⁰² Veits schematheoretischer Ansatz, bei dem implizite Informationen von Betrachter*innen ergänzt werden, beschreibt allerdings ähnliche Funktionen wie die Leerstelle. Neben Bewegungs- bzw. Motorschemata identifiziert er eine ganze Reihe abstrakter Regelsysteme, wie soziale Normen, Objektwissen und Erfahrung, welche Betrachter*innen in Kombination zu komplexen Skripts bilden können, um die Handlung der Darstellung zu ergänzen.

Eine Parallelziehung aktueller Abhandlungen in den Literaturwissenschaften blieb bisher in der bildtheoretischen Kritik am Leerstellenkonzept aus. Die Autorin dieser Arbeit betrachtet eine

⁹⁷ Speidel 2017.

⁹⁸ Speidel 2019.

⁹⁹ Speidel 2019, S. 305–309.

¹⁰⁰ Speidel 2019, S. 307.

¹⁰¹ Veits 2021.

¹⁰² Veits 2021, S. 101–105.

kritische Auseinandersetzung der Übertragung durch Wolfgang Kemp in die Kunstgeschichte, als bisher ausgebliebene und dementsprechend überfällige Revision des Leerstellenbegriffs. Diese Verhandlung läuft parallel zu Alexander Lindners Feststellung eines ähnlichen Versäumnisses der Weiterführung der Diskussion um den Begriff im literaturtheoretischen und literaturdidaktischen Feld.¹⁰³ Gleichzeitig bietet die Leerstelle ähnlich wie Narreme, Ellipsen und Paralipsen ein begriffliches Instrument, welches zur Klärung des Funktionierens der Bilderzählung eine wichtige Rolle erfüllt.

2. Theoretischer Teil

2.1. Die Leerstelle in der Kunstgeschichte: Wolfgang Kemps Begriff und seine Grenzen

Seine Theorie der Leerstelle demonstriert Kemp am Beispiel Léon Gérômes Gemälde, *Die Exekution von Marschall Ney* (1855-65), erstmals ausgestellt im Pariser Salon von 1868 unter dem Titel *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin*¹⁰⁴ (Abb. 1). Das Werk zeigt einen ruhigen urbanen Raum in dämmriger Lichtstimmung. Zwei Drittel des Bildraumes werden von einer schmucklosen Steinmauer eingenommen. Auf der Fläche vor der Mauer liegt ein Mann in dunkler Kleidung auf dem Boden mit dem Gesicht den Betrachter*innen zugewandt. Ein Soldatentrupp im linken Bilddrittel ist mit der Ausnahme einer Person von der Szene abgewandt, die Figuren verschwimmen im Dunst zu einer Einheit mit dem Hintergrund. Mithilfe des zeitgenössischen Bildtitels ist es möglich den liegenden Mann im Vordergrund als den Leichnam Marschall Neys zu identifizieren. Das Bild stellt den Moment wenige Augenblicke nach der umstrittenen Exekution des Unterstützers Napoleons dar. Marschall Michel Ney, Nationalheld der napoleonischen Kriege, schloss sich Bonaparte nach dessen Rückkehr aus dem Exil wieder an und wurde dafür des Hochverrats beschuldigt und hingerichtet. Gérômes Gemälde entsteht über 50 Jahre nach dem historischen Ereignis. Zu diesem Zeitpunkt hat Marschall Ney den Status eines Nationalhelden erlangt. So vermissten Zeitgenoss*innen Gérômes eine politische Stellungnahme und viele kritisierten die unkonventionelle Abbildung als unangebrachte Darstellung der heroischen Figur in einem Historienbild.¹⁰⁵ Bisherige Illustrationen des historischen Events folgen einer

¹⁰³ Lindner 2017, S. 10–11.

¹⁰⁴ Dt: 7. Dezember, 1815, 9 Uhr morgens.

¹⁰⁵ House 2008, S. 271.

Darstellungstradition, welche eher Lessings *fruchtbarem Moment*¹⁰⁶ entspricht: Es ist der Augenblick, kurz bevor die tödlichen Schüsse fallen (Abb. 2), oder der noch stärker konzentrierte Moment, in dem die Auslöser bereits betätigt sind – wie Rauchschwaden implizieren –, die Kugeln den Marschall allerdings noch nicht getroffen haben (Abb. 3). Es ist der Moment, in dem der heroische Charakter Neys gezeigt wird, der angeblich selbst den Befehl zum Abschuss gab.¹⁰⁷ Oft auf die Brust zeigend dargestellt, konnten zeitgenössische Betrachter*innen sich nicht nur vorstellen, was gleich passieren wird, sondern auch die heldenhafte Geste, die dem voranging.

Laut Wolfgang Kemp zeichnet sich Gérômes Darstellung des historischen Ereignisses durch die Verknüpfung von Bildhandlung mit Bildraum und dem Raum vor dem Bild, durch welchen der Betrachter*in ihre essenzielle Funktion zur Vervollständigung des Werkes zugestanden wird, besonders aus. Der Autor identifiziert *drei Leerstellen* in dem Gemälde.

Erstens die Wand mit den Einschusslöchern – Spuren, welche der Betrachter*in implizit die vorangegangene Handlung veranschaulichen, und dem durchgestrichenen Schlachtruf „Vive l’empereur“ – eine pronapoleonische Nachricht, welche die politische Motivation der Exekution kontextualisiert.¹⁰⁸ Kemp übernimmt aus der Rezeptionsästhetik Wolfgang Iser die Funktion der Leerstelle als Auslöser und Regulation für die Interaktion zwischen Betrachter*in und Werk.¹⁰⁹ Er schreibt: „Ihre Hauptaufgabe besteht wie die der Rezeptionsvorgaben (Bestimmtheiten) darin, den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen, die Kommunikation mit dem Bild mit der Kommunikation im Bild zu verschränken.“¹¹⁰ Der Betrachter*in fällt seit Iser die tragende Rolle der „Vollziehung“ der Erzählung in dem Gefüge von Werk-Betrachter*in und Realisierung sprich Interpretation zu.¹¹¹ Diesen Beschreibungen zugrunde liegt die Definition des Kunstwerks als relationales Gefüge: ein Gefüge aus physischem Gegenstand und dessen Bestandteilen wie Tinte, Pigmente, Papier, Leinwand, dem, wie Iser es nennt, „ästhetischen Gegenstand“¹¹², also die mentale Repräsentation des Erfahrenen ausgelöst durch Schemata.

¹⁰⁶ Der fruchtbare Moment ist der prägnanteste Moment einer Handlung, aus dem ersichtlich wird, was dem Moment folgt und vorangegangen ist. Siehe: Lessing 2012, S. 116.

¹⁰⁷ Lacroix 1898, S. 167–168.

¹⁰⁸ Kemp 1992.

¹⁰⁹ Kemp 1992, S. 313.

¹¹⁰ Kemp 1992, S. 315.

¹¹¹ Iser 1979, S. 232.

¹¹² Iser 1994, S. 153.

Als *zweite Leerstelle* identifiziert Kemp den Raum vor dem Gemälde – den Betrachter*innenraum – als Verlängerung des Bildraumes, in dem, nach der Logik der Events,¹¹³ der Soldatentrupp während der Exekution gestanden haben muss. Durch diese Auslassung werden Betrachter*innen im narrativen wie auch symbolischen Sinn an ihre Position als Betrachtende beziehungsweise Zeug*innen der Exekution gestellt. Der Raum als Handlungsraum ermöglicht die Entfaltung der Erzählung. Die Analyse der Distanz ermöglicht es, die Reihenfolge der Events nachzuvollziehen. Indem Distanz als Zeitmaß interpretiert wird, kann eine Kausalkette (Exekution fand statt, Soldaten entfernen sich) hergestellt werden. Dadurch, dass die Erzählung über den Bildraum hinweg durch Hinweise im Bild erweitert wird, wird im Betrachter*innenraum eine Besetzbarkeit ermöglicht, welche von den Rezipient*innen als solche wahr- und eingenommen werden kann.¹¹⁴ Diese Anerkennung einer impliziten Betrachter*in steht im Kontrast zu vergleichbaren Darstellungen, die unter der Annahme des unbeobachteten Ausschnitts operieren, wie es bei dem im selben Zeitraum entstandenen *L'exécution de l'empereur Maximilien*¹¹⁵ (1868–1869) von Édouard Manet der Fall ist (Abb. 4). Der Raum der Bildhandlung beschränkt sich hier auf den Bildrahmen, unter anderem aufgrund fehlender Tiefenwirkung – die Mauer ist parallel zur Bildkante, der Bildraum wird dadurch sehr flach – und dem Arrangement der Figuren als geschlossene Gruppe, deren Körperhaltung wenig Bewegungsrichtung andeutet. *Intendierte Betrachter*, so Nina Zschocke, werden durch Kombinationen von allgemeinen und kulturell geprägten Wahrnehmungsaspekten adressiert.¹¹⁶ Der Betrachter*innenstandpunkt bei Manet wird durch die mangelnde Individualisierung der Perspektive und fehlende Bestätigung einer betrachtenden Einheit durch die abgebildeten Figuren als solcher negiert.¹¹⁷

Als *dritte Leerstelle* identifiziert Wolfgang Kemp den Bildraum, konkret die Distanz zwischen Leichnam und Soldaten. Für Kemp ist es die bewusst gesteigerte Distanz, der große *leere* Bildraum, welcher zur Leerstelle und zum Medium der Erzählung wird.¹¹⁸ Laut dieser Identifizierung kommt der Leerstelle eine zentrale Funktion innerhalb der Bilderzählung zu. Es ist die Leerstelle selbst, welche die Erzählung ermöglicht. Der als *leer* markierte Bildraum, der durch den intentionalen Einsatz von Pinsel und Farbe einen Raum auf der Leinwand schafft, kann zunächst einmal als *leer* gedeutet werden. Der *leere* Bildraum, durch den

¹¹³ Vgl. „Ereignislogik“ in: Speidel 2020a, S. 187.

¹¹⁴ Kemp 1992 (1985), S. 314.

¹¹⁵ Dt. Die Exekution Kaiser Maximilians.

¹¹⁶ Zschocke 2006, S. 68.

¹¹⁷ Vgl. „Focalization“ in: Genette 1980, S. 189–194 und zusammenfassend in: Bal 2017, S. 132–149.

¹¹⁸ Kemp 1985, S. 113–114.

Kausalbeziehungen und zeitliche Verläufe suggeriert werden, wird zum Handlungsraum. Hier orientiert sich Kemp direkt an Wolfgang Iser, bei dem eine Leerstelle nicht eine Auslassung im Sinne einer Stelle von mangelndem Informationsgehalt bezeichnet, sondern eine virtuelle Besetzbarkeit markiert.

Auf metaphorischer Ebene, so Kemp, symbolisiert der leere Bildraum die Einsamkeit des Todes.¹¹⁹ Diese Überlagerung von zwei sehr unterschiedlichen Interpretationsergebnissen, einer narrativen und einer metaphorischen, hat in Kemps Text die Form einer Feststellung, ohne dass eine tiefgreifende Analyse vorgenommen wird. Genau an diesem Punkt liegt jedoch ein signifikanter Mehrwert der Leerstelle als kunsttheoretischem Begriff, welcher hier methodisch zur Beschreibung von Erfahrungen der Bildhandlung durch die Betrachter*in genutzt werden kann. Wie Kemp selbst in der oben zitierten Stelle beschreibt, ist es eine zentrale Funktion der Leerstelle, die Verbindung zwischen der Kommunikation innerhalb des Bildes mit der zwischen Bild und Betrachter*in herzustellen.¹²⁰ Sie ist also bedeutend für die Anwendung verschiedener Interpretationsmodi während des Rezeptionsprozesses, welche zu den unterschiedlichen Resultaten führen. Aufgrund der unzureichenden Differenzierung gelingt es Kemp allerdings nicht, den bedeutenden Unterschied der Modi zu berücksichtigen.

Obwohl die Übertragung des Leerstellenbegriffs in die Kunstgeschichte durch Wolfgang Kemp als ein wertvoller Beitrag der ikonischen Erzähltheorie gezählt werden kann, gibt es viele Unschärfen in der Anwendung durch ihn, was einer näheren Analyse bedarf. Fehlgeleitete Schlussfolgerungen aufgrund einer wörtlichen Auslegung des Begriffs, mangelndes Verständnis von Lessings Semiotik und in weiterer Folge unklare Differenzierungen zwischen verschiedenen Interpretationsmodi sind alles Resultate einer inkonsequenten Anwendung der Leerstelle als relationalem Begriff.

Unbestimmtheit selbst ist ein werkimmanentes und transmediales Phänomen und von der narrativen Leerstelle zu unterscheiden. Unbestimmtheit beschreibt zum Beispiel die Tatsache, dass in einem Bild nie die Rückseite des Dargestellten erfahren werden kann.¹²¹ Die Leerstelle, wie sie Iser und auch später Kemp für die Beschreibung von Erzählung nutzen, ist eine instrumentalisierte Unbestimmtheit.¹²² Als strukturgebendes Element, so Kemp, müssen Leerstellen selbst eine gewisse Struktur aufweisen.¹²³ Leerstellen können zum Beispiel mithilfe

¹¹⁹ Kemp 1985, S. 115.

¹²⁰ Kemp 1985, S. 109.

¹²¹ Bzgl. inhärenter Unvollständigkeit von Werken vgl. Ingarden 1962, S. 235–240; Hermann 2002, S. 67.

¹²² Kemp 1992, S. 315.

¹²³ Kemp 1992, S. 315; Kemp 1985, S. 108.

von Perspektive, Lichtregie und anderen Konventionen so gestaltet sein, dass sie bestimmte Informationen schwerer, andere leichter zugänglich machen, wodurch Brüche auf der einen Seite und Beziehungen auf der anderen hergestellt werden. Die durch die Leerstelle eröffnete Unterbrechung/Unbestimmtheit muss durch eine implizierte oder suggerierte Lösung kontextualisiert werden, um es der Rezipient*in zu ermöglichen eine zufriedenstellende Erklärung zu finden. Dieser Rhythmus birgt verschiedene Ambivalenzen mit sich und kann sich während des Betrachtungsprozesses verändern, wenn zum Beispiel neue Bildelemente entdeckt und mit der Handlung verknüpft werden. Dieses Prinzip findet sich bereits bei Wolfgang Iser's Leerstellenkonzept in der Dialektik von Thema und Horizont.¹²⁴ Iser betont, dass der Kommunikationsprozess nicht durch ein einseitiges Aktivieren eines bestimmten Codes durch die Leser*in, sondern durch ein Zusammenspiel von Zeigen und Verschweigen reguliert wird. Diese Auflösung in einem gemeinsamen Horizont von Werk und Leser*in – an anderer Stelle wird dieser Vorgang von Iser auch als „Normalisierung von Unbestimmtheit“¹²⁵ bezeichnet – hat einen belohnenden Effekt, was wiederum die Partizipation der Rezipient*innen motiviert.¹²⁶

Der Leerstellenbegriff von Kemp erweist sich als nicht ausreichend ausdifferenziert. Erste Ungenauigkeiten werden bereits daran deutlich, dass der Begriff Leerstelle aus der Disziplin, in der er ursprünglich etabliert wurde, gelöst und ohne Rücksicht auf kontextabhängige Konnotationen auf bildende Kunst angewendet wird.¹²⁷ Das Wort *Leerstelle* wirkt bei der Beschreibung von Gemälden irreführend, da es eigentlich keine *leere Stelle* bezeichnet. Gemälde, wie in Gérômes Fall, sind intentionale Gebilde bestehend aus Pigment und Bindemittel auf einem Bildträger. Auch die *leere* Wand im Hintergrund der Exekution ist in erster Instanz das Ergebnis von Ölfarbe auf Leinwand. Das lässt darauf schließen, dass die dargelegte Assoziation von *Leerstelle* mit *leerer Stelle* Kemp dazu verleitet haben könnte, bei seiner Interpretation von *Die Exekution von Marschall Ney* die strukturellen Eigenschaften des Konzepts nicht ausreichend zu berücksichtigen und stattdessen die Leerstelle im Bild zu verorten. Da es sich bei dem Begriff allerdings um eine Beziehung handelt, wie Kemp selbst darlegt,¹²⁸ kann sie als solches nicht isoliert und lokalisiert werden. Diese taxonomische Doppeldeutigkeit wird ebenfalls in der Literaturtheorie von Alexander Lindner kritisiert. Der Rückgriff auf eine Raummetapher hat auch in der Literatur, so Lindner, die Folge, dass in

¹²⁴ Iser 1994, S. 161–174.

¹²⁵ Iser 1979, S. 232–233.

¹²⁶ Iser 1994, S. 182, 263, 348.

¹²⁷ Vergleichbare Argumente finden sich bei Klaus Speidels Kritik an der Anwendung des Begriffs „narrativ“ in der Beschreibung von verschiedenen Medien. Siehe: Speidel 2018b, S. 86.

¹²⁸ Kemp 1992, S. 315.

Texten von verortbaren Auslassungen, also ebenfalls leeren Stellen, die Rede sein kann. Hier legt der Autor jedoch größeren Augenmerk auf den Wortteil „Leer-“, welches er in Verbindung bringt mit dem Abstand zwischen den Zeichen, Wörtern oder auch Kapitel, und weniger auf das „-stelle“, das ebenfalls starke räumliche Assoziationen hervorruft.¹²⁹ Er fasst jedoch treffend zusammen, dass das Problem vieler Theorien darin liegt, dass sie nicht klar zwischen der semiotischen und semantischen Ebene der Bedeutungsgenerierung unterscheiden. Die Unbestimmtheit ist eine des Sinns und liegt demnach auf der semantischen Ebene und ist nicht durch ein fehlendes Zeichen, einer Unbestimmtheit der Semiotik zu erklären.¹³⁰

Kehren wir zu dieser ersten von Kemp identifizierten Leerstelle, der Wand, zurück. Dieses Bildelement bildet, so der Autor, den Ausgangspunkt des Betrachtungsvorgangs: Nachdem die Aufmerksamkeit der Betrachter*in als Erstes auf die Wand mit ihren Spuren und malerischen Qualitäten gefallen ist, „[...] gleitet unser Blick in die Tiefe oder hinab zu dem flach auf dem Boden liegenden Toten und von ihm weiter, dem Gebäudezug und den Wagenspuren folgend, in die Tiefe, wo ein Kommando Uniformierter die Szene und das Bild verläßt.“¹³¹ Auch wenn Eye-Tracking-Studien mittlerweile die Annahme, dass die Reihenfolge und Wege unterschiedlicher Betrachtungen desselben Bilds übereinstimmen, widerlegen konnten, bietet die Beschreibung einen Ausgangspunkt, um Annahmen über die generelle Bildwahrnehmung zu machen.¹³² So lassen sich essenzielle Bildelemente identifizieren, die in Kombination wesentliche Rückschlüsse auf Leerstellen liefern können. Die Wagenspuren sind, Klaus Speidels Begriff der Spurerzählung folgend,¹³³ nicht so sehr für die Rezeption des Bildes als Fluchtlinien und zur Steuerung der Blickbewegung essenziell, sondern als Spur, einem Artefakt vergangener Handlung. Bei der Wiedergabe der Blickbewegungen von Kemp handelt es sich parallel um eine Beschreibung des Spurenlesens.¹³⁴ Die Spur ermöglicht es den Betrachter*innen die inhaltliche Leerstelle zu füllen. Sie enthält implizit Informationen, die es auf narrativ-logischer, nicht nur visueller, Ebene möglich macht, eine Verbindung zwischen dem Soldatentrupp und dem am Boden liegenden Leichnam herzustellen.

Die Träger der Leerstellen laut Kemp sind narrative Räume, Handlungsräume und Bildräume. Über Spuren schreibt er, dass sie das „Nicht-Mehr-Sichtbare, aber Handlungsentscheidende“¹³⁵

¹²⁹ Lindner 2017, S. 113.

¹³⁰ Lindner 2017, S. 114.

¹³¹ Kemp 1992, S. 318.

¹³² Vgl. Klein/Rosenberg 2015, S. 94.

¹³³ Speidel 2019.

¹³⁴ Speidel 2019.

¹³⁵ Kemp 1992, S. 320.

des im Bild dargestellten Moments beschreiben und es ist „das Gesetz der Distanz“¹³⁶ kontextualisiert in den jeweiligen Räumen, welches Bildelemente und Leerstellen verknüpft. Wolfgang Kemp macht eine treffende Beobachtung, wenn er die Beziehung von Distanz und Zeit hervorhebt. Seinen Auslegungen nach ist Distanz auch das Resultat einer Empfindung und enthält damit eine psychologische Komponente, die eine Betrachter*in impliziert. Darin steckt eine mögliche Überwindung der von Lessing beschriebenen Problematik zeitlicher Darstellung in Bildern, etwas, das Klaus Speidel mit dem Begriff der Spurerzählung gezielt analysiert.¹³⁷ Zeit ist implizit in Distanz enthalten, und diese kann explizit ikonografisch, räumlich dargestellt sein. Sie macht in Figurerzählungen den Handlungsraum der Protagonist*innen und deren Beziehung untereinander aus und in Spurerzählungen das Artefakt vergangener Zeit.

Diese Feststellung setzt Wolfgang Kemp jedoch in Kontrast mit Lessings *fruchtbarem Moment*, was zu nicht nachvollziehbaren Schlussfolgerungen führt. Dass es sich bei Gérômes Darstellung eben nicht um den fruchtbaren Moment handelt, im Gegensatz zu dem Gemälde von Manet oder dem Vergleichsbeispiel aus Kems Analyse *Die göttliche Rache und die Gerechtigkeit verfolgen das Verbrechen* von Pierre-Paul Prud'hon aus 1808, ist eine Aussage, derer sich die Autorin dieser Arbeit noch anschließt, der weiteren Auslegung von Lessings Semiotik jedoch nicht. Wolfgang Kemp versteht Lessings Definition von Raumkünsten, wie eben der Malerei als ein Medium, in dem Dinge abgebildet sind, die *nebeneinander* im Raum liegen, und dass daher Medium und Sujet ein bequemes Verhältnis aufweisen müssen, wörtlich. Über Prud'hons Bild schreibt er, es erfüllte Lessings Voraussetzung, da: „[d]er Täter [...] noch in unmittelbarem Körperkontakt zu seinem Opfer [steht].“¹³⁸ Kemp bemängelt die Abwesenheit von narrativem Raum bei Prud'hon durch die räumliche Verdichtung der Szene.

Es ist jedoch nicht die dichte Anordnung der explizit dargestellten Bildelemente, die eine narrative Entfaltung in einem Handlungsraum mindert. Vielmehr sind es die schwer identifizierbaren Kausalzusammenhänge, die einer Entfaltung des Geschehens entgegenwirken. Diese sind bedingt durch einen geringen Anteil an kontextualisierten Auslassungen, oder Leerstellen, die eine Besetzbarkeit durch die Betrachter*in markieren. Der dargestellte Moment ist verdichtet, die Distanz zwischen Täter und Opfer ist gering, sodass der Distanz wenig Bedeutung als Zeitmarker entnommen werden kann. Das ist es aber nicht, was bei Lessing mit dem *bequemen Verhältnis* gemeint ist. Das Verhältnis der Zeichen ist nicht bequem, weil sie bilträumliche Nähe oder Kontakt aufweisen, sondern weil sie Ausdruck in einem Medium

¹³⁶ Kemp 1992, S. 320.

¹³⁷ Speidel 2019.

¹³⁸ Kemp 1992, S. 320.

finden, dessen Wahrnehmungsart der Ausdrucksweise der Zeichen entspricht.¹³⁹ Kemp argumentiert entlang Lessings Unterscheidung, die Malerei brauche Figuren und Farben im Raum zur Nachahmung und Körper, jene Gegenstände, welche nebeneinander existieren, sind demnach Motive der Malerei. Lessing selbst schließt an seine Definition mit der Erkenntnis an, dass Körper auch in der Zeit existieren, sodass Malerei Handlungen implizit durch Körper darstellen kann.¹⁴⁰

Ein „bequemes Verhältnis“ besteht laut Lessing also dann, wenn Raum(medien) mit ikonischen Zeichen kommunizieren. Es betrifft nicht die tatsächlichen Positionen der Bildelemente zueinander, wie es Kemp in folgenden Aussagen impliziert: „Ein ‚bequemes Verhältnis‘ zwischen den Elementen ergibt sich jedenfalls nicht, Gérôme strapaziert vielmehr die zeitliche und räumliche Extension seiner Handlungsträger so stark, daß weder von ‚Einheit des Ganzen‘ noch von ‚Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke‘ die Rede sein kann.“¹⁴¹ Zwischen Soldatentrupp und Ney herrscht zwar der größtmögliche Abstand, den das Format zugelassen hat, aber dieser wird immer noch über Körper im Raum und deren Beziehung zueinander ausgedrückt. Laut Lessing ist eine Handlung eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen, also die Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzweck.¹⁴² Wenn Kemp also schreibt, dass weder eine „Einheit des Ganzen“ noch die „Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzweck“ aufgrund der gesteigerten Distanz gegeben ist, steht das im Widerspruch zu seiner eigenen Analyse, in der eine eindeutige Beziehung zwischen Soldatentrupp und Leichnam hergestellt wurde: „Die Leere um den toten Helden in Verbindung mit den abmarschierenden Soldaten drückt auf der Handlungsebene einen relativ genau bestimmbar Zeitpunkt in der Ereignisfolge aus.“¹⁴³ Es sind die mit ikonischen Zeichen dargestellten Spuren, die eine Kausalverbindung zwischen den beiden Elementen herstellen. Die Spuren und die räumliche Distanz implizieren Bewegung und durch Bewegung eine Handlung, die es Kemp selbst ermöglicht hat, eine Ereignisfolge zu rekonstruieren.

Die Definition des Leerstellenbegriffs als Relation oder Beziehung ist seit Iser implizit. Dadurch, dass Kemp von der Leerstelle nicht explizit als abstraktes Konzept spricht, welches zwar bildimmanent ist, aber erst durch die Interaktion mit der Betrachter*in seine Funktion erfüllt, ist es stellenweise schwer seiner Logik zu folgen. Besonders deutlich wird dies in der Beschreibung des zurückblickenden Soldaten als: „[...] Person gewordene Rezeptionsvorgabe,

¹³⁹ Vgl. Speidel 2020b, S. 675.

¹⁴⁰ Lessing 2012, S. 115.

¹⁴¹ Kemp 1992, S. 321.

¹⁴² Lessing 1868, S. 38.

¹⁴³ Kemp 1992, S. 322.

aber erschließen und bestätigen hilft er zwei große Leerstellen, die Mauer und den Raum vor dem Bild.“¹⁴⁴ Die Leerstelle ist nicht die leere Wand, sondern die implizierte Handlung durch die Spuren auf der Wand und die Beziehung zur Leiche am Boden, welche durch eine Mischung aus Weltwissen wie Kausalzusammenhängen aufgelöst wird. Eine Leerstelle im narrativen Sinne äußert sich nicht durch eine Auslassung im Visualisierungsvorgang, dem Ausbleiben einer expliziten Darstellung auf der semiotischen Ebene, also einer *leeren* Stelle, sondern einer Auslassung von Zusammenhängen, einer impliziten, kontextualisierten Darstellung.

2.1.1. Was sind Eigenschaften der Leerstelle? Marshall Ney neu betrachtet

Anschließend an die vorangegangene Kritik stellt sich die Frage, was die Eigenschaften der Leerstelle sind, um in weiterer Folge bestimmen zu können, welche Auswirkungen eine bewusste Gestaltung der Auslassung auf die Rezeption hat. Zunächst folge ich der Hypothese, dass Leerstellen folgende Eigenschaften aufweisen: Sie sind ein relationaler Begriff, der graduell auftritt. Die Leerstelle muss wahrnehmbar beziehungsweise salient sein und ist besetzbar, das heißt sie ist nicht determiniert, sondern unterdeterminiert. Als konstitutive Eigenschaft von Werken ist sie zusätzlich konsequent und bedeutungskonstituierend für die Bildhandlung.¹⁴⁵

Eine detaillierte Analyse von alternativen Kombinationen der Bildelemente in *Die Exekution von Marschall Ney* soll deren Auswirkung auf die Bilderzählung illustrieren. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass sich Leerstellen qua ihres relationalen Charakters nicht direkt benennen, aber indirekt über verschiedenen Kombinationen der Bildelemente und den darin aufgehenden Zusammenhängen oder Brüchen beschreiben lassen. Es ist also Teil dieser Arbeit, ein Vokabular zu entwickeln, welches eine Analyse der Bilderzählung mithilfe der Leerstelle ermöglicht. Wolfgang Kemp hat bereits wesentliche Bildelemente in Gérômes Gemälde identifiziert: „[...] die Wand, den Toten, den Zurückblickenden; rezeptionsästhetisch übersetzt: eine Leerstelle, einen Handlungsträger, genauer ein Objekt der Handlung, einen Perspektivträger, genauer einen Perspektivträger als Vertreter einer Gruppe von Handlungsträgern.“¹⁴⁶ Auch wenn wir der sogenannten rezeptionsästhetischen Übersetzung Kemps nicht weiter folgen, bilden die drei genannten Elemente eine Ausgangsbasis für die

¹⁴⁴ Kemp 1992, S. 319.

¹⁴⁵ Mit dieser Liste erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die identifizierten Eigenschaften sind symptomatisch für Leerstellen.

¹⁴⁶ Kemp 1992, S. 318.

weitere Analyse. Wie im vorigen Kapitel bereits etabliert, ist eine Verortung der Leerstelle im Bild (zum Beispiel die Wand) aufgrund der Relationalität des Begriffs so nicht möglich. Für die folgende Beschreibung hat die Autorin dieser Arbeit schematische Linienzeichnungen von Gérômes *Die Exekution von Marschall Ney* erstellt. Die Untersuchung der wesentlichen Bildelemente und deren Beziehung zueinander dient der Prüfung der oben genannten Hypothese zu den Eigenschaften der Leerstelle.

Figur 1 zeigt eine Linienzeichnung mit den raumprägenden Elementen wie der Silhouette des Jardin du Luxembourg im Hintergrund und den bereits in Kemps Beschreibung angelegten, wesentlichen Bildelementen: der Wand inklusive der Spuren, die sie trägt (Einschusslöcher und Beschriftung „Vive l’empereur“), den Soldaten, dem Leichnam (den Protagonisten der Bildhandlung) sowie der Distanz zwischen ihnen, welche ebenfalls mit Spuren (Radspuren und Fußabdrücken) versehen ist.¹⁴⁷ Entfernt man die Wagenspuren, gibt es keine wesentliche Änderung des Verständnisses der Bilderzählung (Fig. 2). Die Fußspuren stellen eine Kausalverbindung zwischen Soldatentrupp und Leichnam her und es scheint weiterhin verständlich, dass es sich bei der Szene um die Darstellung einer vergangenen Exekution einer Person durch den abziehenden Soldatentrupp handelt. Einzig die Tiefenwirkung ist durch die in den linken Bildhorizont fluchtenden Linien gemildert. Die perspektivische Wirkung bleibt jedoch bestehen aufgrund der in den Hintergrund laufenden Mauer. Ohne Einschusslöcher und Inschriften an der Wand wie in Figur 3 ersichtlich bleibt die Verbindung zwischen Soldaten und Leichnam am Boden weiter bestehen und es kann auf eine vorangegangene Exekution geschlossen werden. Auch wenn die fehlenden Einschusslöcher erste Spekulationen über das Geschehene zumutbar machen, bleibt das Exekutionsskript vermutlich die naheliegendste Interpretation. Die unnatürliche Körperhaltung des Marschalls lässt auf jeden Fall darauf schließen, dass es keine Position ist, die bewusst eingenommen wurde und wahrscheinlich das Ergebnis eines Sturzes ist. Eigenverschulden kann zwar nicht ausgeschlossen werden, lässt sich aber auch durch keine Hinweise wie eine zurückgelassene Schusswaffe belegen. Wesentlich für diese Verbindung zwischen den Elementen Protagonist und Ort der Exekution ist der dem Leichnam zugewandte Soldat. Als Rückenfigur bietet er eine Identifikation für die Betrachter*in, die allerdings nicht in den Raum blickt, sondern, der Fluchtung der Fußspuren

¹⁴⁷ Diese Auswahl basiert auf Wolfgang Kemps Analyse und deckt sich mit den in der Beschreibung des Autors behandelten Bildelementen. Claudine Mitchell identifiziert weitere für die Erzählung bedeutsame Spuren und Elemente, welche die Autorin der vorliegenden Arbeit nicht inkludiert, um einen stärkeren Fokus auf eine Kritik von Kemp zu legen. Die für die Analyse getätigte Auswahl ist somit exemplarisch und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Laut Mitchell geben die Fußspuren Neys vor der Wand Hinweis auf die exakte Position und stehende Haltung des Marschalls, und rauchende Patronenhülsen am Boden vor dem Leichnam implizieren, dass die Exekution erst wenige Minuten zurückliegt. Siehe: Mitchell 2010, S. 93.

folgend, bereits in den Raum getreten ist und von dort über die Schulter zurückblickt. Die Spuren dienen dabei als Vektor in die Zukunft, während die Blickrichtung als „Blick zurück“¹⁴⁸ eine Verbindung zur Gegenwart der Erzählung herstellt. Es ist die Logik dieser Linie, der Kemp weiter bis in den Betrachter*innenraum folgt und eine schräge Positionierung der Betrachter*innen als Zeug*innen zur vorangegangenen Handlung durch die Soldaten ableiten lässt.¹⁴⁹ Mithilfe der Fußspuren und, optional, der speziellen Kenntnis über die Tradition der Exekutionsart kann ebenfalls darauf geschlossen werden, dass der Mann von den Soldaten erschossen wurde.

Ohne Fußspuren und ohne Einschusslöcher ist die Beziehung des Leichnams zu den Soldaten weniger klar (Fig. 4). Man könnte argumentieren, dass es sich bei dem Leichnam um ein Verkehrsoffer handelt und die Soldaten lediglich Zeugen des Unfalls waren oder sie erst nach dem Ereignis den Bildraum betreten haben. So bemängelte zum Beispiel eine zeitgenössische Kritik des Gemäldes, die Darstellung des Marschall Ney käme der eines Trunkenbolds in einer Rinne liegend gleich.¹⁵⁰ Vor allem die fehlenden Fußabdrücke im Schlamm, während die Radspuren weiter vorhanden sind, machen es weniger eindeutig, von wo und wann der Soldatentrupp den Bildraum betreten hat. Da sich der Bildraum durch weniger Kausalbeziehungen kontextualisieren lässt, ist die von Kemp beschriebene Erfahrung von Distanz als raumzeitlichem Phänomen eingeschränkt. Figur 5 zeigt die Szene ohne den Soldatentrupp, allerdings mit den signifikanten Spuren: Einschusslöcher und Fußspuren. Es ist weiterhin ersichtlich, dass eine Form von Tötung stattgefunden hat. Die Anwesenheit des Leichnams in einer unnatürlichen Liegeposition sowie der achtlos zur Seite geworfene Hut und vor allem die Spuren der Einschusslöcher in der Wand zeigen an, dass es sich bei der dargestellten Szene um einen Tatort und eben nicht die bloße Abbildung eines bewusstlosen Trunkenboldes handelt. Da kein Täter im Bild ausgemacht werden kann, könnte es sich jedoch genauso um einen Raubüberfall mit Mord oder um eine staatlich angeordnete Exekution handeln. Ohne Inschrift an der Wand bleibt auch der Hinweis auf die politischen Hintergründe verwehrt und die Darstellung der Figur des Marschall ist selbst für einige Zeitzeugen zu unkonventionell, um eine eindeutige Identifikation zu ermöglichen.¹⁵¹ Bei der Inschrift, welche schwer erkennbar ist und auf Kenntnis der intertextuellen Referenz durch die Betrachter*in angewiesen ist, handelt es sich augenscheinlich um ein schlechter wahrnehmbares Bildelement. Da dessen Entfernung eine geringe Auswirkung auf das Bildverständnis und den zentralen

¹⁴⁸ Kemp 1992, S. 318.

¹⁴⁹ Kemp 1992, S. 326.

¹⁵⁰ House 2008, S. 2066; Kemp 1992, S. 318.

¹⁵¹ House 2008, S. 266.

Handlungsverlauf im Speziellen hat, kann es als wenig bedeutungskonstituierend identifiziert werden. Reduziert man die wesentlichen Bildelemente auf die Spuren der Handlung und entfernt Marschall Ney, den Handlungsträger bei Kemp, so liefern Zylinder, Einschusslöcher und Fußspuren genug Hinweise darauf, dass eine Person erschossen wurde (Fig. 6). Die Beziehung zu dem einzelnen Soldaten, der sich dem Tatort zuwendet, ist in dieser Konstellation allerdings so wenig kontextualisiert, dass es sich sowohl um den Täter als auch um einen Zeugen oder Angehörigen handeln könnte.

Diese Analyse soll deutlich machen, dass nicht die einzelnen Bildelemente, sondern deren Beziehung zueinander für die Erzeugung von Auslassung und Zusammenhang zuständig sind. Die Leerstelle als abstrakter Begriff kommt in der Dialektik von Zeigen und Verschweigen zutage. Am Beispiel der Darstellung der Einschusslöcher in dem Gemälde Gérômes können die oben identifizierten Kategorien veranschaulicht werden. In dem relationalen Gefüge der Bilderzählung *Der Exekution des Marshall Ney* handelt es sich bei den Einschusslöchern um ein Bildelement, welches signifikante Verknüpfungen erlaubt. Auch wenn sie nicht das dominanteste Element sind, kommt ihnen durch die schiere Größe der Mauer im Bildraum eine, erst einmal entdeckt, eindeutige Erkennbarkeit, sprich Salienz, zu und unter Zeitgenoss*innen wurde deren malerische Qualität hervorgehoben.¹⁵² Als Spur sind sie immanent unterdeterminiert und besetzbar, es ist eine implizite und keine explizite Darstellung der Schüsse. Die in dem Absatz vorangegangene Analyse hat ergeben, dass durch die Entfernung der Spur wesentliche Beziehungen zwischen den anderen Bildelementen nicht so eindeutig hergestellt werden können, da durch ihre Anwesenheit ein unverkennbarer Hinweis über den vorangegangenen Akt gegeben wird. Es handelt sich also um ein wesentliches Element einer oder mehrere Leerstellen, da sie Relationalität herstellen und diese Konsequenzen für das Bildverständnis haben.

Davon ausgehend, dass Gemälde intentionale Gebilde sind, kann angenommen werden, dass es Jean-Léon Gérômes bewusste gestaltete Komposition und die Zusammenstellung der Bildelemente ist, welche verschiedene Leerstellen eröffnet und den Betrachter*innen erlauben das Gemälde auf eine gezielte Art und Weise zu erfahren. Der Inhalt, nämlich die Tatsache, dass Marschall Ney hingerichtet wurde, hätte auf viele unterschiedliche Arten kommuniziert werden können. Der Künstler hätte sich zum Beispiel in Tradition vergangener Exekutionsdarstellungen dafür entscheiden können, den Moment direkt vor der Exekution zu zeigen, schematisch angedeutet in Figur 7. Die Erfahrung während des Betrachtungsprozesses

¹⁵² o.A 1869, S. 15.

wäre eine völlig andere: Hier ist explizit dargestellt, was im Original nur durch die verschiedenen Beziehungen und Spuren ausgedrückt wird. Eine Interpretation, wie sie Kemp über die verschiedenen Räume gemacht hat, wäre dann nicht mehr möglich. Es gibt keinen leeren Raum, der Einsamkeit symbolisiert – die Gruppe der Soldaten tritt als geschlossene Einheit an der exakten Stelle und in der exakten Minute auf, die zuvor nur implizit gezeigt wurde.

Genauso wie in dem zuvor eingeführten Beispiel von Manet, *L'exécution de l'empereur Maximilien*, gibt es keine Verlängerung der Handlung in den Betrachter*innenraum (Abb. 4). Was Wolfgang Kemp in seiner Analyse von Gérômes Werk zu implizieren scheint, ist, dass durch die Anerkennung der Betrachter*in durch die perspektivische Verlängerung der Bildhandlung in den Raum vor dem Bild das Gemälde selbst stärker narrativ zu sein scheint als die konventionelleren Vergleichsbeispiele.¹⁵³ So verlangt Gérômes Darstellung eine höhere Partizipation der Betrachter*innen.¹⁵⁴ Manet hat die Exekution zeitlich stark komprimiert in dem Moment, in dem Schüsse fallen, abgebildet. Der fruchtbare Moment ist auf einen Sekundenbruchteil zugespitzt und der Augenblick gewählt, in dem man gerade noch die flüchtende Zündflamme und Rauch der Musketen sieht, die zur Exekution aufgestellten Personen noch aufrecht stehen und teilweise noch nicht von den Kugeln getroffen wurden. Kaiser Maximilian in der Mitte mit Sombrero wird von zwei seiner Generale flankiert. Manet impliziert eine größere Bandbreite von Zeitlichkeit durch den General zur Rechten des Kaisers, Tomás Mejía, der sichtlich von den Kugeln getroffen den Oberkörper und seinen Arm nach hinten lehnt und einen Einblick in das direkt bevorstehende Schicksal Maximilians gibt. Die Darstellung von drei Figuren mit zunehmender Nähe zum Tod funktioniert ähnlich wie in Lessings Fallbeispiel, den Söhnen in der Laokoongruppe.¹⁵⁵

Das andere Extrem wäre eine Darstellung des Moments, der wesentlich später als die Exekution stattfindet, wie zum Beispiel den Ort der Exekution, den Bildraum, von jeder Protagonist*in verlassen (Abb. 5). Teresa Margolles zeigt in *Muro Ciudad Juárez 2010* eine Mauer versehen mit den verschiedensten Spuren, die von vorangegangenen Situationen ohne menschliche Handlungsträger*innen zeugen. Konfrontiert mit den Graffiti und Einschusslöchern braucht es daher intertextuelle Informationsquellen wie Titel und Label, um konkrete Geschehnisse zu rekonstruieren. Dann erfährt die Betrachter*in, dass es sich hierbei um ein Mauerfragment einer

¹⁵³ Kemp 1992, S. 319.

¹⁵⁴ Kemp 1992, S. 325.

¹⁵⁵ Klaus Speidel macht ähnliche Beobachtungen bei einer anderen kanonischen Exekutionsdarstellung, welche knapp über 50 Jahre älter ist: Francesco de Goyas *Der dritte Mai 1808*, siehe: Speidel 2020b, S. 672–673.

öffentlichen Schule in Cuidad Juárez handelt, vor der in einem Coup organisierter Krimineller vier Menschen erschossen wurden. Eine Identifikation und emotionale Betroffenheit mit den Protagonist*innen der Bildhandlung wird hier dadurch unterstützt, dass die Betrachter*innen den realen Bildraum einer realen Gewalttat vor der Mauer physisch betreten können. Es kann jedoch durch Betrachtung allein keine bestimmte Handlung rekonstruiert und in ein bestimmtes Skript übersetzt werden. Dies entspricht laut Jules Grangedor der Zukunft Gérômes Gemäldes, wie er 1868 in seiner Kritik des Salons prophezeit:

Supposez un siècle écoulé, et la Mort du maréchal Ney placée dans quelque galerie de l'Europe : on n'y verra généralement qu'un assassinat commis dans un lieu désert, par une troupe de militaires chargés d'escorter un citoyen, et qui se retirent en lançant des regards soupçonneux, comme s'ils craignaient d'être surpris. Ainsi que cela est arrivé à ceux qui ne se sont préoccupés que de la lettre du fait historique, *M. Gérôme court le risque de n'être dans l'avenir ni goûté, ni compris* [Hervorhebung der Autorin] ; l'ambiguïté même du parti pris empêchera qu'à ses toiles, si consciencieusement exécutées, ne s'attache l'intérêt qu'éveille tout document historique utile à consulter.¹⁵⁶

Diese Kritik an Gérômes Darstellung von der Exekution Marschall Neys ist, wie von John House zusammengefasst, keine Ausnahme und beschreibt eine Behandlung von historischen Motiven, wie sie für die Arbeiten des Malers in dem Jahrzehnt üblich sind. Gemeinsam ist den Gemälden Gérômes in dieser Zeit eine Art von Realismus des Bildausschnitts und der Perspektive, der der Gestaltung, welche von Historienmalerei erwartet wurde, widerspricht. Die negative Kritik hat ihren Ursprung jedoch in einer moralischen Beurteilung der Behandlung des Motivs; die negative Bewertung der erzählerischen Qualität wird nicht isoliert berücksichtigt.¹⁵⁷ Für House ist es ebenfalls die Positionierung der Hauptfigur abseits des Zentrums und wie bei Kemp der überzeichnete *leere* Bildraum, der zu einer mangelnden Kohärenz in der Figurerzählung führt.¹⁵⁸ Die Distanz ist so übertrieben, dass keine Einheit des Ganzen nachvollziehbar ist und der Handlungslogik nicht gefolgt werden kann. Die enorme Bedeutung der Auslassungen, kontextualisiert durch Spuren, zum Verständnis der Bildhandlung scheint beiden Autoren nicht vollständig bewusst zu sein. Denn auch wenn in der historischen Kritik

¹⁵⁶ Dt. „Man stelle sich vor, ein Jahrhundert ist vergangen, und Der Tod des Marschall Ney hängt in irgendeiner Galerie Europas. Dann wird man nur noch ganz allgemein eine Gewalttat erkennen können, die an einem Zivilisten begangen wurde, an einem verlassenem Ort von einer Abteilung Militär, die nun den Ort des Geschehens verlässt und verstohlene Blicke zurückwirft, als fühlte sie sich ertappt. So wie diejenigen Maler, die sich nur an den Buchstaben des historischen Ereignisses halten, *läuft auch Herr Gérôme Gefahr, dass man ihn in Zukunft nicht schätzen und verstehen wird* [Hervorhebung der Autorin]. Schon das Unentschiedene seiner Parteinahme verhindert, dass sich an seine Bilder, die doch so bewusst ausgeführt worden sind, jenes wache Interesse heftet, das alle wichtigen Dokumente der Geschichte zum Leben erweckt.“ in: Grangedor 1868, S. 18.

¹⁵⁷ House 2008, S. 261.

¹⁵⁸ House 2008, S. 264-265.

die zukünftige Nachvollziehbarkeit des Bildinhalts infrage gestellt wird, liefert sie dennoch eine Beschreibung einer kohärenten Bildhandlung: „[...] on n’y verra généralement qu’un assassinat commis dans un lieu désert, par une troupe de militaires chargés d’escorter un citoyen, et qui se retirent en lançant des regards soupçonneux, comme s’ils craignaient d’être surpris.“¹⁵⁹

Fassen wir die Momente der Handlung zusammen:

1. Eine Gewalttat wird begangen/Soldatentrupp erschießt Marschall Ney
 - 1.1. Ein Zivilist/Ney stürzt und bleibt tot liegen
2. Soldatentrupp entfernt sich
3. Einzelner Soldat blickt zurück
 - 3.1. Soldaten verlassen Bildraum

Die Events 1, 2, und 3 werden von Grangedor erwähnt, obwohl im Gemälde selbst ausschließlich die Punkte 2 und 3 explizit abgebildet sind. Moment 1, die Exekution, ist implizit über Spuren und Körperhaltung vermittelt. Dass eine Person, die erschossen wird, auch stürzt und die Soldaten den Bildraum endgültig verlassen werden, sind weitere Handlungsmomente, die aufgrund der Ereignislogik rekonstruiert werden können. Selbst wenn also der Hauptprotagonist der Handlung, Marschall Ney, wie von Zeitgenossen kritisiert, nicht mehr erkannt wird, so können Betrachter*innen dennoch in der Kombination von Figur- und Spurerzählung ein Skript abrufen und die explizit abgebildete Szene um eine vorangegangene und weiterführende Handlung ergänzen. Klaus Speidel¹⁶⁰ heranziehend demonstriere ich mit der oben angeführten Analyse, dass zwar nicht der exakt intendierte historische Moment (= Geschichte S), sondern eine weniger spezifische, aber autonome und vollwertige Handlung (= Geschichte S') in Jean-Léon Gérômes Gemälde kommuniziert wird. Mithilfe der Leerstellen ist es möglich eine Handlung in einem Bild wiederzugeben, welche mit Lessings Semiotik vereinbar ist. In der Darstellung der Geschichte S, der politisch angeordneten Hinrichtung Marschall Neys, wird mithilfe von Körpern und den Implikationen derer raumzeitlichen Verhältnisse zueinander Geschichte S', das Skript einer Exekution, erzählt.¹⁶¹

¹⁵⁹ Grangedor 1868, S. 18.

¹⁶⁰ Speidel 2020b, S. 678.

¹⁶¹ Natürlich handelt es sich bei dieser Beschreibung wieder um eine introspektive Beobachtung einer Kunsttheoretikerin. Eine empirische Studie mit realen Betrachter*innen wäre eine konstruktive Fortsetzung der Analyse, um die hier aufgestellten Theorien zu prüfen.

2.2. Von der Unbestimmtheitsstelle zur Unbestimmtheitserfahrung: Historische und theoretische Entwicklungen des Leerstellenbegriffs

Im folgenden Kapitel treten wir ein paar Schritte zurück und betrachten den Begriff der Leerstelle aus einer interdisziplinären Perspektive. Um die anschließend neue Definition des Begriffs zu kontextualisieren, folgt eine Nachzeichnung signifikanter Begriffsentwicklungen. Dies soll in weiterer Folge den Grundstein für einen interdisziplinären Leerstellenbegriff legen. Eingangs diskutieren wir die Entwicklung von Wolfgang Iser's Leerstelle und vergleichen die zeitgenössische sowie aktuelle Rezeption seiner Arbeit.

2.2.1. Die Achse Wolfgang Iser

Der direkte Vorläufer von Wolfgang Iser's Leerstellenbegriff ist die *Unbestimmtheitsstelle* von Roman Ingarden. Ingarden beschreibt in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*¹⁶² Unvollständigkeit als Konsequenz der Darstellung des literarischen Themas, sprich der Thematik, welche erst in der Erzählung seine Entfaltung findet: „Das literarische Thema wird in einem Bilde nicht direkt dargestellt. Es ergibt sich gewissermaßen aus der Darstellung einer Reihe von Gegenständen (Dingen und Menschen), die in entsprechender Anordnung und mit entsprechenden Eigenschaften im Bilde zur Schau gebracht werden.“¹⁶³ Die verschiedenen Elemente werden visuell erfasst, und können Eigenschaften wie Textur, Farbe und Größe wiedergeben, andere materielle Aspekte und Sinneseindrücke jedoch nicht. Hier liegen die Unbestimmtheitsstellen.¹⁶⁴ So weisen Bilder wesentlich mehr Unbestimmtheit auf als die Literatur, da mit Worten eine größere Bandbreite an Inhalten kommuniziert werden kann.¹⁶⁵ Bilder wie Gemälde haben mehr Unbestimmtheitsstellen, weil deren Darstellungen auf eine bestimmte *Ansicht* reduziert sind und daher immer nur von einer Perspektive, einem Blickpunkt und immer nur partiell betrachtet werden können. Überlegungen bezüglich der Rolle der Rezipient*innen finden sich bei Ingarden in der Unterscheidung zwischen Gemälde, Bild und dessen *Konkretisation*. Letztere ist ein intentionaler Gegenstand zusammengesetzt aus dem Gemälde und dem Erfassungserlebnis der Betrachter*innen. Die Beteiligung der Betrachter*innen bei Ingarden kann in der Rezeption qualitative Unterschiede erwirken und „wertlos“ oder „Bild adäquat sein“.¹⁶⁶ Ideale Betrachter*innen haben die Kompetenz jene

¹⁶² Ingarden 1962.

¹⁶³ Ingarden 1962, S. 147.

¹⁶⁴ Ingarden 1962, S. 149–150.

¹⁶⁵ Ingarden 1962, S. 235.

¹⁶⁶ Ingarden 1962, S. 237–238.

Konkretisation hervorzubringen, welche am ehesten dem literarischen Thema entspricht.¹⁶⁷ Folglich gibt es laut Ingarden richtige und falsche Interpretationen eines Werkes, wie auch Alexander Lindner in seiner Lektüre des Autors erkannt hat.¹⁶⁸ In dieser Argumentation liegt die von Wolfgang Iser kritisierte Geringachtung der Rezipient*innenbeteiligung an der Vervollständigung des Werkes. Betrachter*innen haben nur die Aufgabe Unbestimmtheitsstellen auf vorbestimmte Art und Weise auszufüllen.¹⁶⁹ Im Unterschied dazu hat das Kunstwerk bei Iser einen stark virtuellen Charakter und findet erst im Bewusstsein der Rezipient*innen Ausdruck.¹⁷⁰

Wolfgang Isers Leerstellenbegriff findet sich erstmals als eine Form der Unbestimmtheit, welche literarischen Texten eigen ist, in seiner Antrittsvorlesung „Die Appellstruktur der Texte“¹⁷¹ wieder. Wesentlicher Ausgangspunkt auch bei Iser ist, dass die Bedeutung literarischer Texte erst in der Interaktion zwischen Leser*in und Text entsteht.¹⁷² Vor allem in seinem anschließenden Hauptwerk, *Der Akt des Lesens*, grenzt sich Iser von Roman Ingardens Unbestimmtheitsstelle ab.¹⁷³ Diese Differenzierung zeichnet sich auch in den terminologischen Überlegungen des Autors ab, er schreibt:

Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.¹⁷⁴

Die Etablierung der differenzierten Terminologie hat, wie in dem oben genannten Zitat erkennbar, unterschiedliche Motivationen: Anfänglich geht es Iser darum, sich von dem quantifizierbaren Charakter der Unbestimmtheitsstellen bei Ingarden abzugrenzen, und er betont zusätzlich die Rolle der Rezipient*innen und die Position der Auslassung auf strukturell-virtueller Ebene. Leerstellen bezeichnen nicht die Auslassung auf Ebene des Gegenständlichen, sondern eine Besetzbarkeit innerhalb des Systems. Es ist also ein relationaler Begriff, der in Kooperation mit der Leser*in, die erst den Akt des Kombinierens statt bloßem Ausfüllen

¹⁶⁷ Ingarden 1962, S. 243.

¹⁶⁸ Lindner 2017, S. 36.

¹⁶⁹ Ingarden 1962, S. 240.

¹⁷⁰ Iser 1994, S. 39.

¹⁷¹ Iser 1979.

¹⁷² Iser 1979, S. 229.

¹⁷³ Ingarden 1962.

¹⁷⁴ Iser 1994, S. 284.

erbringen muss, zutage kommt. Durch die Verortung der Leerstelle als einer Möglichkeit innerhalb des Textsystems und keiner konkret auffüllbaren Lücke auf Ebene des intentionalen Gegenstands wird aus einer reinen Komplettierungsleistung der Rezipient*innen eine Kooperation durch Kombination. Leerstellen nach Wolfgang Iser bezeichnen eine *ausgesparte Anschließbarkeit*, eine *Besetzbarkeit* durch die Vorstellung der Leser*in.¹⁷⁵

Der *implizite Leser**¹⁷⁶ Iserns unterscheidet sich von der idealen Rezipient*in bei Ingarden. Es ist eine Funktion der Werkstruktur ohne einer Entsprechung in der physischen Realität.¹⁷⁷ Diese Struktur ist geprägt von den durch die Autor*in bereitgestellten Perspektiven, welche mehr oder weniger mit jener der realen Leser*in geteilt werden. Es gibt zum Beispiel Regeln wie Kausalbeziehungen, zu deren Auflösung auf ähnliche Erfahrungen zurückgegriffen werden, oder Phänomene, welche innerhalb der Welt der Erzählung, oder *Diegese*,¹⁷⁸ wirken wie zum Beispiel Magie.¹⁷⁹ Die Tatsache, dass Schemata im Akt der Rezeption ausgelöst werden müssen, ist mit dem impliziten Leser* als Teil der Textstruktur bereits berücksichtigt. Zentral für Iser ist es, zu demonstrieren, dass auch wenn die Leser*innenbeteiligung essenziell, sie dennoch nicht willkürlich, sondern vom Text präterminiert ist. Laut Iser ist das möglich durch das Zusammenspiel von Thema und Horizont, welche die Interaktion zwischen Text und Leser*in regulieren. Ein Thema steht immer in Relation zu einem davor im Leseakt in Interaktion von Leser*in und Text etablierten Horizont. Ein Thema kann im Laufe des Rezeptionsprozesses zu einem Horizont werden und diesen verändern. Der Horizont beschreibt den Referenzrahmen eines Werkes, auf den die aktuell präsente Sequenz oder das Thema bezogen wird, das sind zum Beispiel intertextuelle Informationen wie Titel, Kapitelüberschriften oder biografische Informationen über die jeweilige Autor*in, aber auch Erfahrungen der Leser*innen aus vorheriger Lektüre. Die Rolle der Leerstellen ist es nun den Leser*innen zu ermöglichen, verschiedenen Perspektiven in Beziehung zu setzen und so ein Thema zu etablieren.¹⁸⁰

Die komplexe Sprache Wolfgang Iserns dürfte dazu geführt haben, dass es zu sehr unterschiedlichen Auslegungen in der Rezeption und Kritik seiner Theorie gekommen ist, wie im weiteren Verlauf der Arbeit stärker ausgeführt wird. Er verwendet viele Wörter synonym, ohne Rücksicht auf die Assoziationen, die diese mit sich bringen. Dies deckt sich mit Alexander

¹⁷⁵ Iser 1994, S. 284.

¹⁷⁶ Wolfgang Iser nutzt keine genderneutrale Sprache. Ich greife daher auf das Gendersternchen zurück, um auf der einen Seite weiterhin eine Kontinuität zu Iserns Begriff aufrechtzuerhalten und auf der anderen Seite nicht-binäre Geschlechteridentitäten zu inkludieren.

¹⁷⁷ Iser 1994, S. 60.

¹⁷⁸ Genette 1972.

¹⁷⁹ Iser 1979, S. 248.

¹⁸⁰ Iser 1994, S. 267.

Lindners Feststellung, dass Iser sich maßgeblich an Raummetaphern zur Beschreibung der Auslassung durch die Leerstelle bedient.¹⁸¹ Obwohl Iser betont, dass es sich hier nicht um eine Auslassung auf physischer Ebene handelt, die genau lokalisiert werden kann, stecken in seiner Wortwahl andere Implikationen, sowohl „leer“ als auch „-stelle“ haben starke räumliche Konnotationen. So ist Wolfgang Kemp, wie oben demonstriert, einer Auslegung der Leerstelle gefolgt, welche ihn dazu geführt hat, Auslassungen im Bild zu verorten, ohne Rücksicht auf den relationalen Charakter des Begriffs. Eine besonders scharfe Kritik äußert Stanley Fish. Isers Theorie sei zu umfassend und widersprüchlich und lässt somit theoretische Unschärfen zu: „It is in fact not a theory at all, but a piece of literature that satisfies Iser’s own criteria for an ‚aesthetic object‘: it is full of gaps and the reader is invited to fill them in his own way.“¹⁸²

Die Kritik von Fish steht und fällt mit seiner radikalen Prämisse, dass nicht nur Kunst und Sprache, sondern jegliche Wahrnehmung mediiert ist. Objekte und Interaktionen unterliegen auch im realen Leben Annahmen über deren Verwendung und Normen. Deswegen, so Fish, ist Isers Versuch, mit seiner Leerstellentheorie die Willkür der Interpretation durch subjektive Faktoren der Leser*in zu unterbinden, irrelevant. Leser*innen sind ein Produkt ihrer Gesellschaft und unterliegen deren Konventionen. Iser solle sich für eine Seite entscheiden, Interpretation ist entweder vom Text determiniert oder wird von der Leser*in subjektiv erfasst.¹⁸³ Stanley Fishs Argumentation baut jedoch auf einer fehlenden Unterscheidung zwischen Medialität und Konventionalität auf. Das mag mitunter an seiner Konzentration auf Sprache als Medium zur Bedeutungsgenerierung begründet liegen, während sich Isers Theorie mit der Wahrnehmung literarischen Texten beschäftigt.

Ausgerechnet ein Beispiel der bildenden Kunst, ein Comic-Strip aus *The New Yorker*, zieht Fish heran, um zu demonstrieren, dass jegliche Wahrnehmung mediiert ist. Er leitet seine Bildbeschreibung ein mit: „It shows a man seated in a chair, staring morosely at a television set. Above him stands a woman, presumably his wife, and she is obviously speaking to him with some force and conviction.“¹⁸⁴ Wie es dem Comic gelingt, die Beziehungen der Figuren und deren mentalen Zustand zu vermitteln, ohne dass diese jedoch explizit dargestellt sind, interessiert Fish nicht. Es ist allerdings genau an dieser Stelle, wo der Leerstellenbegriff Anwendung findet. Dass Konventionen unser alltägliches Verhalten prägen, steht außer Frage. Wie diese Konventionen jedoch in unterschiedlichen Medien, welche sich unterschiedlicher

¹⁸¹ Lindner 2017, S. 16.

¹⁸² Fish 1981, S. 13.

¹⁸³ Fish 1981, S. 11.

¹⁸⁴ Fish 1981, S. 10.

Zeichen bedienen und verschiedene Sinne für die Wahrnehmung ansprechen, erfolgreich kommuniziert werden, ist die Kommunikationsleistung der Leerstelle. Mit diesen intentionalen Auslassungen können Konventionen manipuliert, kontextualisiert oder gebrochen werden. Fish will anhand des Beispiels demonstrieren, dass jede kommunikative Interaktion im alltäglichen Leben von Annahmen und Konditionierungen geprägt ist, also mediiert ist. Das ist jedoch ein radikaler Ansatz, der sich stark von anderen Definitionen der Medialität unterscheidet. Ein simpler Austausch dieser durch eine universellere Auslegung von Medium ist ausreichend, um die Kritik von Fish zu entkräften. Folgen wir der Definition von Werner Wolf, ist ein Medium ein Kommunikationsmittel, welches geprägt ist von Konventionen sowie seiner technischen und institutionellen Kanäle und sich semiotischer Systeme bedient, um Informationen und Nachrichten zu verbreiten.¹⁸⁵ Das Medium Cartoon bedient sich ikonischer Zeichen in Kombination mit Text, um eine Szene an die Leser*innen der Zeitschrift zu kommunizieren. Dass Fish als Beispiel für eine reale Interaktion zwischen zwei Menschen eine fiktionale Zeichnung heranzieht, wo sich Kanäle, Zeichensysteme und Konventionen unterscheiden, zeugt von einer Reproduktion der theoretischen Unschärfe, welche er selbst Wolfgang Iser vorwirft. Damit steht Stanley Fish nicht allein. Im Folgekapitel widmen wir uns aktuellen Auseinandersetzungen mit Isers Leerstellenbegriff, um zu untersuchen, wie sich dessen Rezeption unter Berücksichtigung der Einflüsse von transmedialer Narratologie und Kognitionswissenschaften entwickelt hat.

2.2.2. Aktuelle Kritik an Wolfgang Isers Leerstelle

Die Publikation von Iris Bäcker *Der Akt des Lesens – neu gelesen*¹⁸⁶ kann als Beitrag der Literaturwissenschaften verstanden werden. Einleitend hält die Autorin fest, dass Wolfgang Iser die Triade von Autor, Text und Leser als dynamische Einheit eingeführt hat.¹⁸⁷ Sie schließt sich dem Autor an, wenn es um die Bedeutung der Leerstellen speziell für literarische Texte geht. Texte haben ein Wirkungspotenzial, welches nur durch Leser*innen erfüllt werden kann. Leerstellen äußern sich als eben dieses Wirkungspotenzial, als Bedeutungskonstitution und Grundvoraussetzungen literarischer Texte.¹⁸⁸ Im weiteren Verlauf der Arbeit bezieht sich Iris Bäcker jedoch weniger auf die Analyse der Leerstelle als eigenständigen Begriff, als auf die

¹⁸⁵ Wolf 2019, S. 4.

¹⁸⁶ Bäcker 2014.

¹⁸⁷ Bäcker 2014, S. 24.

¹⁸⁸ Bäcker 2014, S. 33.

Rolle der Leser*in beim Leseakt und wie diese in Beziehung zum literarischen Werk steht. Beeinflusst von den Prinzipien der kognitiven Wende ist ihr Hauptkritikpunkt, dass Wolfgang Iser keine realen Leser*innen berücksichtigt und demnach eine normative Perspektive vorgibt.¹⁸⁹ Auch wenn Theorien, wie die der Leerstelle, von der empirischen Überprüfung realer Betrachter*innen profitieren können, ist Bäckers Kritik an der idealen Leser*in, welche sie bei Iser vermutet, nicht ganz nachvollziehbar. Isers implizierter Leser* ist keine Abstraktion einer realen Person, sondern eine Bedingung in der Textstruktur selbst. Es geht nicht darum, dass eine reale Leser*in die exakte Rolle des impliziten Lesers* einnimmt, um den Text zu verstehen, sondern dass die Rolle einer Leser*in bereits in der Textstruktur angelegt ist.

Iris Bäcker führt die *innere psychologische Gestik* als zentralen Begriff ein, um den Interpretationsakt durch die Leser*in zu beschreiben.¹⁹⁰ Obwohl sie an Iser seine normative Haltung kritisiert, führt Bäcker selbst eine Unterscheidung ein, welche ein richtiges und falsches Lesen impliziert. Es ist jedoch nicht die Interpretation, also das Ergebnis, wo die Autorin qualitative Unterscheidungen trifft, wie es Roman Ingarden tut und was bereits von Iser kritisiert wurde, sondern die Herangehensweise an den Leseakt selbst. Die professionellen Leser*innen verfälschen mit methodischem Vorgehen ihre Erfahrung, da sie den Text zu einem Analyseobjekt machen, während nichtprofessionelle, sprich *berufene Leser*innen*, den Text so erfahren, wie er vorgesehen ist. Sie nehmen den Text mit ihren individuellen Fähigkeiten als Text wahr. Wenn sich also berufene Leser*innen einem Text widmen, so übersetzen sie diesen gemäß ihrer Sozialisierung und Kultur in ihre individuelle psychologische Gestik.¹⁹¹

Dieser Fokus auf die psychologischen Aspekte der Wahrnehmung findet sich bei Alexander Lindners Analyse von Isers Leerstellenbegriff ebenfalls wieder. Die Kernthese seiner Arbeit lautet, dass literarische Texte keine Leerstellen enthalten, sondern Leser*innen *Unbestimmtheitserfahrungen* machen.¹⁹² Lindner kritisiert die widersprüchlichen Darstellungen Isers bezüglich der Rolle der Leser*innen. Diese würden vom Text gelenkt werden und können daher keinen subjektiven Beitrag zur Bedeutungskonstitution leisten.¹⁹³ Lindner argumentiert, dass es Iser bei der Definition der Lektüre darum geht, eine im Text bereits enthaltene Intention nachzuvollziehen, was davor erbrachte Leistungen zur Steigerung der Bedeutung der Leser*innenbeteiligung wieder relativiert.¹⁹⁴ Betrachtet man einige Stellen in Isers Text isoliert,

¹⁸⁹ Bäcker 2014, S. 13.

¹⁹⁰ Bäcker 2014, S. 14.

¹⁹¹ Bäcker 2014, S. 15–16.

¹⁹² Lindner 2017, S. 11.

¹⁹³ Lindner 2017, S. 13.

¹⁹⁴ Lindner 2017, S. 60.

so wird verständlich, wie es zu den unterschiedlichen Auslegungen seiner Arbeit kommen kann. Die Leerstellen nach Iser haben nämlich die Funktion die Vorstellungskraft der Leser*innen zu motivieren, aber nach den Bedingungen des Textes als referenziellem Rahmen. Um das zu beschreiben, greift Iser auf den Begriff „Anweisung“ zurück: „Vollende sich der Text in der vom Leser zu vollziehenden Sinnkonstitution, dann funktioniert er primär als Anweisung auf das, was es hervorzubringen gilt und kann daher selbst noch nicht das Hervorgebrachte sein.“¹⁹⁵ Aussagen wie diese nimmt Lindner zum Anlass für seine terminologische Wende hin zu einem Begriff, der psychologische Aspekte stärker berücksichtigt, indem er schreibt, dass Iser besser von einem *Unbestimmtheitspotenzial* hätte sprechen sollen.¹⁹⁶

Im Unterschied zu Iris Bäcker widerspricht Lindner Wolfgang Iser bei seiner Zuschreibung von Unbestimmtheit als besonderem Merkmal literarischer Texte. Unbestimmtheitserfahrungen, so Lindner, sind ein allgemeines Phänomen der Wahrnehmung, wie man es auch bei Stanley Fishs Ansätzen wiederfindet.¹⁹⁷ Er zweifelt daran, dass es überhaupt Texte mit unterschiedlichen „Unbestimmtheitsbeträgen“¹⁹⁸ gibt und kritisiert an Iser die Gegenüberstellung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit als zwei Enden einer Skala. Diese Pole versteht Lindner synonym mit nicht-literarischem Text und literarischem Text. Daraus folgend formuliert er die Kritik, es gebe auch Texte, die hohe Unbestimmtheit haben, aber nicht zu literarischen Texten zählen.¹⁹⁹ Bei Iser weisen literarische Texte aus verschiedenen Genres eine Bandbreite von Unbestimmtheit auf. Damit beschreibt er ein Spektrum an dessen Extremen zu viel oder zu wenig Unbestimmtheit liegt, was sich in einer Über- oder Unterforderung der Rezipient*innen äußern kann.²⁰⁰ Der graduelle Charakter der Leerstelle äußert sich durch deren Sättigung oder Intensität.

Ein zentraler Kritikpunkt in Lindners Analyse ist die Quantifizierbarkeit von Isers Leerstellenbegriff, was seiner Meinung nach nicht der Fall sein kann, da dann unabhängig von der Leser*in die gleichen Unbestimmtheitserfahrungen gemacht werden müssten, was sie allerdings nicht tun.²⁰¹ Wolfgang Isers Terminologie ist in der Tat unscharf. Er greift auf viele Termini zurück, welche eine Quantifizierbarkeit implizieren. Besonders bei der Beschreibung der Interaktion mit der Leser*in spricht er von unterschiedlichen *Unbestimmtheitsbeträgen*,²⁰²

¹⁹⁵ Iser 1994, S. 175.

¹⁹⁶ Lindner 2017, S. 62.

¹⁹⁷ Lindner 2017, S. 51–54.

¹⁹⁸ Lindner 2017, S. 61.

¹⁹⁹ Lindner 2017, S. 58–61.

²⁰⁰ Iser 1979, S. 231, 236.

²⁰¹ Lindner 2017, S. 11.

²⁰² Iser 1979, S. 238.

deren Frequenz und Position auf verschiedenen Ebenen, oder der Zunahme der Unbestimmtheit in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert.²⁰³ Wenn Wolfgang Iser im folgenden Zitat den Begriff *Nullwert* verwendet, entspricht das nicht einer Anzahl, sondern einem Ausmaß, einem Extrem einer Skala. Es gibt mehr oder weniger Leser*innenbeteiligung, je nachdem ob es mehr oder weniger Unbestimmtheit gibt, und diese ergibt sich aus Differenz zwischen Textrealität und Leser*in: „Die Extremwerte auf der Skala partieller Deckung der Repertoirebestände von Text und Leser machen deutlich, daß die Beteiligung des Lesers am Text in unterschiedlicher Weise beansprucht wird. Sie ist dort verhältnismäßig gering, wo der Text eine vorgängige Gemeinsamkeit weitgehend reproduziert, und dort verhältnismäßig intensiv, wo sich die Deckung einem Nullwert nähert.“²⁰⁴ Iser verwendet zwar immer wieder Worte wie „Anzahl“, beschreibt aber an anderer Stelle die Unabgeschlossenheit und den selektiven Charakter Bedeutungskonstituierung, was einer Quantifizierbarkeit widerspricht.²⁰⁵ Wenn Leerstellen „verschwinden“, dann machen sie das laut Iser auf virtueller Ebene, indem sie als Thema in den Horizont übergehen und dort weiterhin Teil des referenziellen Kunstwerks sind.²⁰⁶ Wolfgang Iser zeigt mit seinem Leerstellenbegriff, dass Interpretation zwar subjektiv, aber eben nicht arbiträr ist, und das Ergebnis eines dynamischen Prozesses ist. Im Diskurs zum Thema Zweitlektüre argumentiert Iser ferner, dass Sinn als Ergebnis des Leseakts nicht identisch reproduzierbar ist.²⁰⁷ Eine Differenzierung, die Alexander Lindner nicht berücksichtigt hat.

Alexander Lindner setzt die Kritik Isers an seiner Übernahme von Ingardens Begriff der schematischen Ansichten fort, indem er den Begriff so zusammenfasst, dass die Leerstelle dort auftritt, wo zwei Ansichten aufeinanderfolgen und gibt als Beispiel dafür Kapitelgrenzen an. Dies verdeutlicht, so Lindner, dass die Ansichten bzw. die Leerstellen genau lokalisierbar und bestimmt sind und der Leser*in wenig Spielraum beim Ausfüllen dieser bleibt.²⁰⁸ Es geht für Lindner nicht klar hervor, ob Leser*innen ihre eigene Vorstellungskraft einbringen sollen, oder lediglich die vom Text bereitgestellten Ansichten miteinander verknüpfen.²⁰⁹ Dahinter liegt die Schwierigkeit, dass die Leerstelle mit der bereits angesprochenen räumlichen Konnotation – Stelle – in Zusammenhang mit zwei verschiedenen Ebenen des Textes gebracht werden kann: syntagmatisch und semantisch.²¹⁰ Ein Problem, welchem wir schon bei der Analyse von Wolfgang Kemps Anwendung der Leerstelle begegnet sind. Lindner schreibt: „Alle bisher

²⁰³ Iser 1979, S. 241.

²⁰⁴ Iser 1994, S. 219–320.

²⁰⁵ Iser 1994, S. VI, 42.

²⁰⁶ Iser 1979, S. 233–234.

²⁰⁷ Iser 1994, S. 241–242.

²⁰⁸ Lindner 2017, S. 62.

²⁰⁹ Lindner 2017, S. 64.

²¹⁰ Lindner 2017, S. 38.

bekannten Leerstellentheorien, welche die Leerstelle als Raummetapher auffassen, verorten Unbestimmtheit auf der Ebene des Zeichens, also in der Linearität des Syntagmas, das der Leser während des Akts des Lesens abtastet.“²¹¹ Es ist die Raummetapher, die impliziert, dass die Leerstelle im Text lokalisierbar ist. Lindner fordert eine bessere Unterscheidung zwischen Auslassungen auf der semiotischen Ebene, zum Beispiel einem fehlenden Zeichen, und der semantischen Ebene, einer Unbestimmtheit auf Ebene des Sinns innerhalb des Textsystems.²¹²

Diese Unterscheidung einzuhalten ist besonders herausfordernd, wenn die beiden Ebenen in den Fallbeispielen übereinanderliegen, wie es bei Kemps Analyse von *Die Exekution von Marschall Ney* der Fall ist. Die Leerstelle, die Auslassung der expliziten Darstellung der Exekution, wird implizit über die Spuren und Distanzerfahrung einer leeren Stelle, dem Bereich zwischen Soldaten und Leichnam, kommuniziert. Betrachten wir im Kontrast dazu erneut das Zitat von Wolfgang Iser am Anfang des Kapitels:

Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.²¹³

Die Kritik Iser an Ingarden weist in der zitierten Stelle Ähnlichkeiten mit Lindners Argumenten auf: die Quantifizierbarkeit bestimmter Unbestimmtheitsbeträge und der Grad der Beteiligung der Leser*innen beziehungsweise deren Umfang im Prozess der Bedeutungskonstituierung.

Es sind jedoch nicht nur zwei Ansichten, die von den Leser*innen aufeinander bezogen werden sollen, wie Lindner behauptet. Je mehr Ansichten ein Werk zur Verfügung stellt, umso mehr Leerstellen gibt es auch.²¹⁴ Beide Begriffe sind graduell und der Leseakt eine Interaktion zwischen Text und Leser*in.²¹⁵ Die Ansichten, so wie sie Iser beschreibt, beschränken sich nicht auf das Zusammentreffen von zwei Kapitel in einem literarischen Werk. Die Interaktion zwischen Thema und Horizont, die im Hintergrund das Textsystem strukturieren, bieten den relationalen Rahmen für den Leseakt, wie er durch die Leerstellen gesteuert wird. Der Text enthält Bedingungen für die Realisierung, aber der Vorgang selbst obliegt der Leser*in.²¹⁶ In

²¹¹ Lindner 2017, S. 113.

²¹² Lindner 2017, S. 113–114.

²¹³ Iser 1994, S. 284.

²¹⁴ Iser 1979, S. 235.

²¹⁵ Iser 1994, S. 257.

²¹⁶ Iser 1979, S. 235.

der „Dialektik von Zeigen und Verschweigen“,²¹⁷ wie Iser es nennt, ist keine Lokalisierung der Leerstelle vorgesehen, auch wenn es von den Assoziationen, die durch die Wortwahl hervorgerufen werden, anders erscheint. In pragmatischeren Worten: Der Text liefert mit Genre, Protagonist*innen, Spielorte und Zeiten notwendige Framings, die Leerstellen lösen Schemata aus, die es den Leser*innen ermöglichen die verschiedenen Elemente zu einem bedeutungsvollen Ganzen zu vereinen.

2.2.3 Interdisziplinäre Begriffsergänzungen und Abgrenzungen

Neben der Leerstelle hat Wolfgang Kemp einen weiteren Begriff zur Beschreibung von narrativen Auslassungen in die Kunstgeschichte übertragen: die Ellipse. Zur Wiederholung, die Leerstelle bei Kemp ist eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang. Die Ellipse stellt das äußere Pendant dazu dar. Sie beschreibt eine signifikante Auslassung zwischen zwei oder mehreren Bildern einer Serie.²¹⁸ Ellipsen haben ähnlich wie die Leerstelle innerhalb einer Szene strukturgebende Funktionen, insbesondere um Zeiten, Chronologie und Gleichzeitigkeiten zu markieren.²¹⁹ So werden zum Beispiel in der mittelalterlichen Glasmalerei Geschichten, verteilt über eine Serie von Einzelszenen, welche einen signifikanten Moment der Erzählung zeigen, vermittelt.²²⁰ Zwischen den Szenen liegen die Ellipsen, und was in diesem Bereich passiert ist, muss von den Betrachter*innen ergänzt werden. So wird auch hier den Rezipient*innen eine Beteiligung an der Vervollständigung der Erzählung zugesprochen.²²¹

Der Begriff der Ellipse geht zurück auf Gérard Genette. In seinem strukturalistischen Ansatz unterscheidet Genette verschiedene Arten von Auslassungen: Ellipsen, nicht erzählte Zeitspannen sowie Paralipsen, fehlende Informationen über die Erzählung. Eine Ellipse kann definiert oder undefiniert sein, je nachdem ob ein Zeitraum explizit im Text angegeben ist oder nicht.²²² Implizite Ellipsen können durch die Leser*in nur aufgrund narrativer Leerstellen identifiziert werden. Als Auslassung werden sie nur durch die Wahrnehmung vergangener Zeit wie einem veränderten Zustand empfunden.²²³ Einer hypothetischen Ellipse werden sich

²¹⁷ Iser 1994, S. 265.

²¹⁸ Kemp 1989, S. 67.

²¹⁹ Kemp 1989, S. 66.

²²⁰ Kemp 1987, S. 13–33.

²²¹ Kemp 1989, S. 73–77.

²²² Genette 1980, S. 106–107.

²²³ Genette 1980, S. 108.

Leser*innen überhaupt erst durch deren Offenbarung in einer Analepse bewusst, erst in einer Rückblende wird ersichtlich, dass es eine Auslassung gab.²²⁴ Mit der Analepse, der Rückblende, beschreibt Genette weitere Möglichkeiten, Informationen in der Geschichte zur Verfügung zu stellen. Analepsen können heterodiegetisch sein und sich auf etwas beziehen, was in einer anderen Storyline passiert ist.²²⁵ Sie können extern sein und etwas kommunizieren, was vor der erzählten Geschichte passiert ist. Zuletzt können sie intern sein und etwas, was während der Geschichte passiert ist, zeigen.²²⁶ Ferner kann die Paralipse erstens unterschieden werden in die laterale Auslassung, dem Untergraben von Information, welche notwendig für die Erzählung wäre, wie ein wichtiger Gedanke der Held*in. Zweitens in die Paralepse, dem Zuviel an Information, mehr als gerade logisch wäre, wie die Beschreibung einer Szene, die der Charakter nicht miterlebt hat.²²⁷

Wolfgang Kemp berücksichtigt die ausdifferenzierten Auslassungen Genettes und deren verschiedene Funktionen für die literarische Erzählung bei seiner Übertragung auf Bildserien nicht. Diese Selektion ist wenig überraschend, da die Begriffe stark in ihrer Disziplin verankert sind und sprachlicher Ausdruck eine Grundbedingung ist, wie Klaus Speidel beobachtet, sodass eine Übertragung auf andere Medien ausgeschlossen ist.²²⁸ Paralepsen und Paralipsen sind an die Instanz einer Erzähler*in gebunden, welche Informationen über die Geschichte zur Verfügung stellt. Ellipsen sind meist implizit durch veränderte Zustände wie in William Hogarths *Before and After* Serie angedeutet.²²⁹ Selten findet sich in der Malerei ein Äquivalent zu „zwei Jahre später“ oder ähnlichen expliziten Formen der Ellipse in der Literatur.²³⁰

Die bereits oben diskutierte Schwierigkeit der Benennung von Effekten der Erzählung, wie sie insbesondere bei Wolfgang Kemps Analyse von *Die Exekution von Marschall Ney* auftritt, kann laut Barbara Scheuermann mit dem Begriff des Narrems gelöst werden.²³¹ Das Narrem ist eine schematheoretische Begriffsergänzung von Werner Wolf im Rahmen einer transmedialen Narratologie. Seine Theorie basiert Wolf auf Gerard Prince²³² und Monika Fludernik²³³. Dem zugrunde liegt die Unterscheidung von Narrative, der Erzählung, und gradueller Narrativität, dem Erzählerischen, und einem Verständnis von Narrativ als kognitives Makroschema.²³⁴

²²⁴ Genette 1980, S. 109.

²²⁵ Genette 1980, S. 50.

²²⁶ Genette 1980, S. 61.

²²⁷ Genette 1980, S. 195–197.

²²⁸ Speidel 2020a, S. 172.

²²⁹ Kemp 1989, S. 72–73.

²³⁰ Speidel 2013, S. 180.

²³¹ Scheuermann 2010, S. 204.

²³² Prince 1982.

²³³ Fludernik 1996.

²³⁴ Wolf 2003, S. 182.

Narreme sind, nach Prince und Wolf, die Bausteine der Geschichte, die kleinste Einheit der Erzählung. Das Konzept sieht einen graduellen Charakter von Erzählung vor, wobei sich das Level von Narrativität aus der Anzahl der Narreme ergibt.²³⁵ Wichtig ist allerdings auch, dass nicht ein einzelnes Narrem die Erzählung ausmacht, sondern deren Kombination. Es braucht die Anwesenheit von einigen primären Narremen, welche einen Wiedererkennungswert haben und Rezipient*innen dazu veranlassen das Schema Erzählung auf das Werk zu übertragen. Allfällige Auslassungen können dann von den Rezipient*innen ergänzt werden, sodass die durch das Schema ausgelösten narrativen Erwartungen erfüllt werden.²³⁶ Obwohl Werner Wolf sich explizit mit seinem Begriff Narrem von Leerstellen differenziert,²³⁷ ist es sinnvoll zu analysieren, wo sich die beiden Konzepte denn genau unterscheiden. Narreme sind allerdings nicht nur die separaten Bausteine, sondern enthalten selbst auch die Anleitungen zu deren Zusammensetzung. Sie können nach ihrer Funktion für die Erzählung in inhaltlich, qualitativ und syntaktisch unterschieden werden.²³⁸

Die Fähigkeit von Bildern, eigenständig erzählen zu können, hängt von der Anwesenheit der essenziellen Narreme ab. Was Einzelbilder betrifft, so steht Wolf deren Narrativität kritisch gegenüber. Barbara Scheuermann schließt daran an. Sie betrachtet den Nachweis eines Narrems als hinreichend für die Bezeichnung narrativ, was sehr weit gefasst ist und auch Genre miteinschließt, welche in der Kunstgeschichte traditionell nicht als narrativ gedeutet werden wie Porträts und Stillleben. Auf der anderen Seite erlaubt der graduelle Charakter der Narrativität, auch einzelne narrative Momente in ansonsten nicht als erzählerisch geltenden Werken als solche zu beschreiben. So folgern beide Autoren, dass Einzelbilder nicht in der Lage sind, autonom Geschichten darzustellen, allerdings einen geringen Grad an Narrativität aufweisen können.²³⁹ Wolf betont, dass Einzelbildern die wesentlichen zeitliche Narreme wie Chronologie, Kausalität und Teleologie fehlen, um sie zu einer Narration zu machen. Selbst mit der Anwendung eines fruchtbaren Moments können Erzählungen nur indirekt dargestellt werden, die Betrachter*in hat dann die Aufgabe die Narration mit Bezug auf externe Quellen zu aktivieren.²⁴⁰ Die narrative Unbestimmtheit trägt zu einem geringeren Grad an Narrativität in Bildern bei. Diese implizierte Hierarchie von Narremen ist eine sinnvolle Einschränkung des Begriffs, den Scheuermann nicht konsequent übernommen hat. Dass Bilderzählungen größere Leerstellen als Erzählungen in verbalen Medien aufweisen, wirkt sich laut Wolf negativ auf

²³⁵ Wolf 2003, S. 183.

²³⁶ Wolf 2003, S. 184.

²³⁷ Vgl. Wolf 2002, S. 44–51; Wolf 2002, S. 65–66.

²³⁸ Wolf 2002, S. 44–51.

²³⁹ Scheuermann 2010, S. 196.

²⁴⁰ Wolf 2003, S. 189–191.

deren Fähigkeiten, eigenständig Geschichten zu erzählen, aus. „One could say that in spite of intrinsic and intracompositional devices suggesting temporality, causality etc., such as dynamic gestures or actions, the main part of the story even of the most intensely narrative (monophase) painting takes place outside the canvas.“²⁴¹ Unbestimmtheit ist seit Ingarden ein essenzieller Bestandteil von Kunstwerken und Bilder weisen bereits bei ihm einen höheren Anteil auf als zum Beispiel Literatur. Leerstellen sind bei Theoretikern wie Wolfgang Iser und H.P. Abbott allerdings ein Grundbestandteil von Erzählungen. So bewertet Abbott die Signifikanz der Auslassungen für die Erzählstruktur höher als die von „signifiers“, wie Narreme welche sind: „The common currency of narrative, then, would not be its signifying marks but its gaps—openings that at one and the same time do and do not contain story material. You might call this quantum narrativity, in that multiple incompatible stories, together with their incompatible worlds, reside in these gaps, but only as possibilities.“²⁴²

Der abweichende Fokus Werner Wolfs lässt vermuten, dass die Unbestimmtheit, obwohl jeglicher Manifestationen von Erzählungen eigen, bei der Malerei als Begründung für deren mangelnde Fähigkeiten der autonomen Erzählung dient.²⁴³ Diese Wertung wirkt arbiträr. Dass Füllen von Auslassungen durch die Rezipient*innen ist Teil von Wolfs Prämisse über Narrativität. Die Steuerung der Rezeption in seiner Theorie liegt jedoch in den Narremen und nicht in den Leerstellen. Schemata bei Wolf und auch Barbara Scheuermann werden ausgelöst durch Stimuli oder auch *cues*.²⁴⁴ So folgert Wolf, dass Gemälde den Betrachtungsprozess inklusiver Leerstellen und Verzögerungen nicht kontrollieren können und somit auch nicht Spannung, als ein weiteres Mittel von Narrativität, erzeugen können.²⁴⁵

Klaus Speidel demonstriert jedoch überzeugend am Beispiel Théodore Géricaults *Floß der Medusa*, wie Spannung durch Bilderzählung erzeugt werden kann. Er beschreibt, wie die bewusste Entscheidung des Künstlers, einen stark überzeichneten Größenunterschied zwischen den Hilfe suchenden Protagonist*innen und dem rettenden Schiff am Horizont zu wählen, dazu führt, dass Betrachter*innen in ihrer späten Wahrnehmung der entfernten Rettung eine vergleichbare Erfahrung von Suche und Entdeckung wie die Figuren auf dem Floß durchlaufen.²⁴⁶ Diese Aussage stützt Speidel durch Ergebnisse einer Eye-Tracking Studie, durchgeführt am Labor für empirische Bildwissenschaften an der Universität Wien. Die meisten

²⁴¹ Wolf 2003, S. 191.

²⁴² Abbott 2015, S. 104.

²⁴³ Vgl. Speidel 2020b, S. 679.

²⁴⁴ Scheuermann 2010, S. 203–204.

²⁴⁵ Wolf 2003, 192.

²⁴⁶ Speidel 2017, S. 70.

Fixationen auf das Schiff am Horizont konnten erst nach 60 Sekunden nachgewiesen werden.²⁴⁷ Das spricht dafür, dass Künstler*innen Bildelemente bewusst mehr oder weniger salient gestalten, sprich so organisieren, dass Informationen mit der Zeit, und sogar in bis zu einem gewissen Grad in kontrollierter Reihenfolge erfahren werden können.²⁴⁸

Narreme sind laut Andreas Veits nicht gut theoretisch abgegrenzt. So ist nicht klar, ob die Narreme selbst als Stimuli fungieren, oder ob die Auslassungen, welche sich durch die Differenz von Narrem-Kombination und Schemata ergeben, die Interaktion mit den Betrachter*innen auslösen. Barbara Scheuermann trennt die beiden Begriffe voneinander, während Andreas Veits Narreme sowohl als Stimuli als auch als Teil des Schemas versteht.²⁴⁹ Veits kritisiert weiter, dass Wolf sich schematheoretischer Terminologie bedient, ohne dabei die jüngsten Entwicklungen aus der kognitiven Psychologie zu berücksichtigen. Wolf würde die Bedeutung von Wissen, welches aufgrund von Erfahrungen mit verbalen Narrationen gemacht wird, überbewerten, sodass Narreme, die jene Inhalte repräsentieren, bestimmte narrative Schema hervorrufen müssen. Inwiefern in dieser Konstellation Narreme selbst als Schemata organisiert sind oder anderswertig abstraktes Wissen beinhalten, ist in Wolfs Theorie nicht dargelegt.²⁵⁰

2.3 Zwischenfazit: Die Leerstelle als begriffliches Instrument

Im vorangegangenen Kapitel habe ich argumentiert, dass Wolfgang Kemps Anwendung des Leerstellenbegriffs zur Beschreibung von Bilderzählung theoretische Unschärfen aufweist. Die inkonsequente Anwendung durch den Autor zeigt sich beispielsweise, indem er Leerstellen im Bild verortet, statt diese als Teil eines relationalen Gefüges zu beschreiben, und weiters mit seiner symbolischen Interpretation wichtige Unterschiede der Bedeutungsgenerierung vernachlässigt. Die verschiedenen Interpretationsmodi liefern Antworten auf die Frage, was der Inhalt eines Bildes ist, aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Vervollständigung der Erzählung ist primär das Ergebnis der logischen Verknüpfung von Elementen zu einer Handlung, während in Symbolik Bedeutung verdichtet wird und die Erklärung über die Rekonstruktion einer Handlung hinausgeht. In der daran angeschlossenen Neuanalyse von *Die Exekution von Marshall Ney* konnten die Effekte von Leerstellen für die Bilderzählung beobachtet werden. Indem Bildelemente in unterschiedlichen Kombinationen verglichen

²⁴⁷ Speidel 2020b, S. 694.

²⁴⁸ Speidel 2020b, S. 695.

²⁴⁹ Vgl. Scheuermann 2010, S. 196; Veits 2021, S. 105.

²⁵⁰ Veits 2021, S. 103–105.

wurden, konnten die Auswirkungen von Leerstellen als relationaler Teil im System der Erzählung herauskristallisiert werden. Darauf aufbauend kann ich im Folgekapitel den Leerstellenbegriff neu definieren. Mit der Erstellung eines semiotischen Modells wird eine weitere Voraussetzung erfüllt, um die Leerstelle abschließend als analytisches Werkzeug im empirischen Teil der Arbeit nutzen zu können.

2.3.1 Definition

Was sind Leerstellen und was ist ihre Funktion in der Bilderzählung?

Eine Leerstelle ist eine unterdeterminierte Besetzbarkeit, eine Auslassung in der Bildhandlung, welche zur Vervollständigung dieser durch die Vorstellungskraft der Rezipient*innen auffordert.

Die Leerstelle ist unterdeterminiert: In ihr wird Bedeutung festgelegt, welche weder bestimmt noch unbestimmt ist, sondern dazwischen liegt.²⁵¹ Somit ist es möglich die Vorstellungskraft der Betrachter*innen anzuregen, ohne die Auslassung einer interpretativen Willkür auszusetzen. Die Besetzbarkeit markiert, dass die Leerstelle überhaupt erst durch die Vorstellung von Rezipient*innen besetzt werden *kann*.²⁵² Die Bildhandlung beschreibt eine Folge der konstitutiven Handlungsmomente. Handlungen mit hoher Narrativität zählen zu Bilderzählungen.²⁵³

Bei einer Leerstelle handelt es sich um eine dynamische Verbindung verschiedener Relationen und Netzwerke, die durch den Interpretationsprozess bedeutungskonstituierend wirkt.²⁵⁴ Als relationales Feld werden in der Leerstelle Beziehungen zwischen Bildelementen, Spuren, im Rahmen der dargestellten Szene und dem Vorwissen der Rezipient*innen sowie dem Kontext des Kunstwerks und dessen Entstehung aktiviert. Nachdem Erzählungen als graduelles Konzept aufgefasst werden und der Grad von Narrativität mit der Sättigung von Leerstellen zusammenhängt, folgt, dass Auslassungen selbst ein graduelles Phänomen sind.²⁵⁵ Als solche können sie unterschiedliche zeitliche und räumliche Distanzen beschreiben, wie die zu

²⁵¹ Iser 1994, S. 302. Vgl. „quantum narrativity“ in: Abbott 2015.

²⁵² Iser 1994, S. 284.

²⁵³ Wolf 2003, S. 183.

²⁵⁴ Iser 1994, S. 327.

²⁵⁵ Wolf 2003, S. 182.

erhoffende Ankunft eines rettenden Schiffs beim *Floß der Medusa* oder die kürzlich abgefeuerten Waffen in den traditionellen Darstellungen *Die Exekution von Marschall Ney*.

Leerstellen motivieren die Interaktion zwischen Werk und Rezipient*in. Somit wird den Betrachter*innen ein essenzieller Anteil der Sinnstiftung zuteil. Leerstellen sind strukturgebend und ermöglichen eine intersubjektive Rezeption eines Werkes.²⁵⁶ Das schließt allerdings nicht aus, dass sich einzelne reale Betrachter*innen der vorgeschlagenen Struktur widersetzen und zum Beispiel die letzte Seite eines Romans zuerst lesen, oder ein Gemälde auf den Kopf stellen und erst dann betrachten.²⁵⁷ Das entspricht einer bewussten Entscheidung, die außerhalb der vom Werk angebotenen Interaktion liegt und dadurch dessen Struktur nicht auflöst. Intersubjektivität meint nicht, dass alle Rezipient*innen zu ein und demselben Resultat gelangen, sondern den Umstand, dass Betrachter*innen implizit im System eingeschrieben sind und somit von der Leerstelle eine gemeinsame Basis für die Interpretation durch verschiedene Personen geschaffen wird. Leerstellen lösen in den Betrachter*innen gezielt Schemata und andere Formen von Wissen aus, welche von den Rezipient*innen wiederum mehr oder weniger adäquat auf die Auslassungen im Geflecht der Bildhandlung angewendet werden können. Das führt zu einer stärker oder schwächer kohärenten Eingebundenheit in die gesamte Handlung und die miteinschließenden Bildelemente.

Dem Künstler, der Künstlerin stehen verschiedene Methoden der Kontextualisierung von Leerstellen zur Verfügung, um den Betrachtungsvorgang bis zu einem gewissen Grad zu regulieren und somit die Rezeption zu beeinflussen.²⁵⁸ Dazu zählen kompositorische Mittel wie Farb- oder Größenkontraste, implizite Bewegungsabläufe, wie in Figurerzählungen dominierend (Zeigen, Blickrichtungen), oder zum Beispiel Kausalzusammenhänge vorzufinden in Spurerzählungen. Dafür muss die Leerstelle nicht nur wahrnehmbar, sondern auch salient sein.²⁵⁹ Durch bloße Wahrnehmbarkeit kann der Betrachtungsvorgang schwächer beeinflusst werden. Mit Salienz kann die Reihenfolge des Informationsflusses gezielter beeinflusst werden, was Leerstellen wiederum ausschlaggebend für die Erfahrung von Spannung und Auflösung macht.²⁶⁰

²⁵⁶ Iser 1994, S. S. 42.

²⁵⁷ Iser 1994, S. 311.

²⁵⁸ Speidel 2013, S. 189.

²⁵⁹ Bäcker 2014, S. 35.

²⁶⁰ Wolf 2003, S. 188.

2.3.2 Leerstellenmodell

Die Leerstelle ist ein höchst abstrakter Begriff. Die Kritik an Wolfgang Kemp hat ergeben, dass es notwendig ist, objektbezogene beziehungsweise materielle (Teil-)Aspekte der Leerstelle herauszuarbeiten, um bei der praktischen Anwendung in der Bildanalyse auf ein medienspezifisches Vokabular zurückgreifen zu können. Im Unterschied zu Werner Wolfs Narremen, welche als Markierungen durchaus benannt werden können (die Protagonist*in, der Schauplatz etc.), liegt eine Schwierigkeit in der Beschreibung der Leerstelle darin, dass sie etwas bezeichnet, was nicht explizit dargestellt ist. Um die Effekte der Auslassungen im Rahmen der Analyse jedoch benennen zu können, ist es unerlässlich auf visuell erfassbare Bildelemente zurückzugreifen. Um nicht in Gefahr zu laufen, derselben theoretischen Unschärfe zu verfallen und einzelne Elemente im Bild durch die Beschreibung zu isolieren, wie Wolfgang Kemp das gemacht hat, habe ich das folgende relationale Modell der Leerstelle entwickelt.

Das Modell basiert auf Charles Sanders Peirces Zeichenmodell als ein mit der Leerstelle kongruentem, relationalem Begriff der Sinnerfassung (Fig. 8). Ein Zeichen ist etwas, dass für etwas anderes steht und ist bei Peirce triadisch aufgebaut. Zusammengesetzt ist es aus dem Bezeichnenden, dem Zeichen selbst, welches für etwas anderes steht, dem Objekt, der bezeichneten Idee und dem Interpretanten, die mentale Repräsentation in der Vorstellung der Rezipient*in.²⁶¹ Hier findet sich die zentrale Parallele zu Iser's Leerstellenmodell und deren triadischer Beziehung zwischen Text, Rezipient*in und Erzählung. Der implizite Leser* ist Teil der Werkstruktur, so wie der Interpretant eine Instanz der Bedeutungsgenerierung des Zeichens ist.²⁶² Die Leerstelle bezeichnet ein Feld zwischen Bildelementen, indem diese aufeinander, in Referenz mit schematischem Wissen der Betrachter*innen, bezogen werden müssen oder können.²⁶³ Unter Berücksichtigung dieser Definitionen können mit der Nennung von einzelnen Elementen deren Relationen impliziert werden.

²⁶¹ Peirce 1960, S. 135.

²⁶² Alexander Lindner hat ein Modell der Unbestimmtheitserfahrung basierend auf dem Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure erstellt. Der dyadische Charakter von Saussures Modell entspricht jedoch mehr der Unbestimmtheitsstelle Roman Ingardens, wo die Betrachter*in ein jegliches Zusammenführen von Bezeichnetem und Bezeichnendem zu vollbringen hat. Vgl. Lindner 2017, S. 256.

²⁶³ Iser 1994, S. 305.

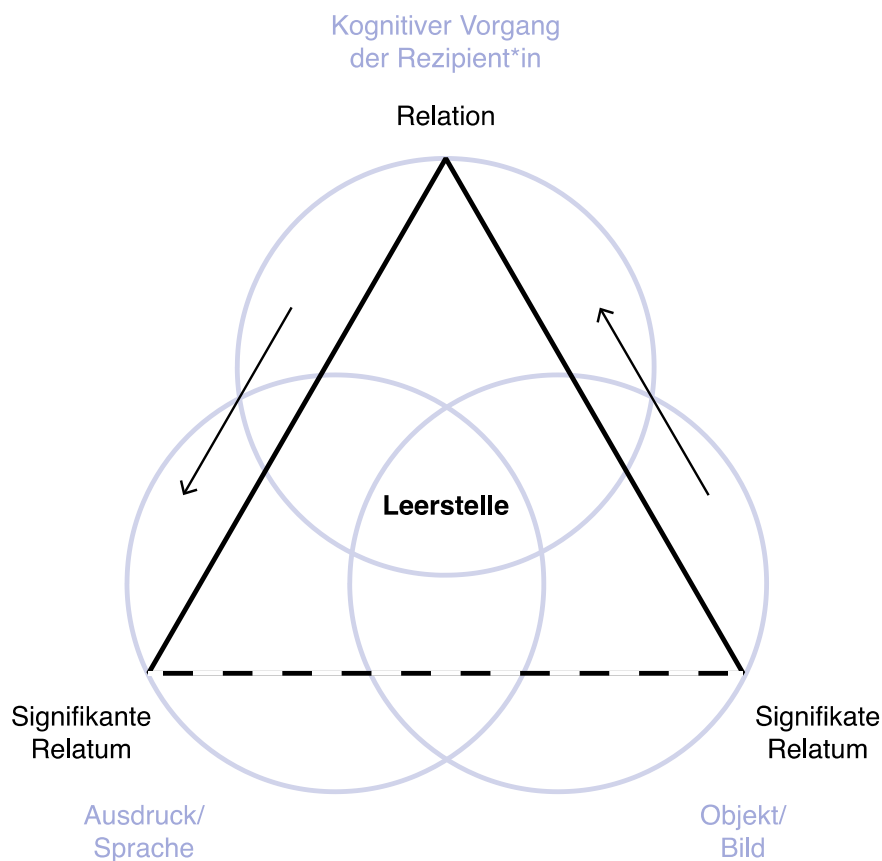


Fig. 8: Semiotisches Modell der Leerstelle.

Die Leerstelle ist demnach ein relationaler Begriff. Dieser ist konstituiert durch die triadische Beziehung zwischen zwei Relata, dem Signifikanten und Signifikat von Peirce entsprechend, verbunden durch eine Relation. Die Leerstelle ist bedeutungskonstituierend. Im Unterschied zu dyadischen Modellen entsteht die Bedeutung der Leerstelle nur über die Zwischeninstanz, eine an die Relata anschließende Interpretation, deren Relation. Dabei handelt es sich um einen oder mehrere kognitive Vorgänge der Betrachter*innen. Diese erfüllt die Funktion des Interpretanten bei Peirce. In der praktischen Anwendung finden die Elemente der triadischen Relation reelle Äquivalenzen in Objektbezug, kognitivem Vorgang der Rezipient*in und sprachlichem Ausdruck, der sowohl virtuell, real als auch materiell (als Gedanke, als Rede, als Schrift) formuliert werden kann.

Bei der Leerstelle handelt es sich um einen transmedialen Begriff, sodass bei der analytischen Anwendung eine Übersetzung der Elemente in deren medienspezifische Repräsentation vorgenommen werden kann. Andernfalls müsste man z. B. im Fall von Gemälden jegliches

Element in erster Instanz als ikonischen Ausdruck beschreiben, unabhängig seiner diegetischen Funktion (Protagonist*in, oder Objekte der Interaktion). Im Falle von Bilderzählung und narrativen Interpretationen von Leerstellen bedeutet das, dass die Leerstelle Teil des Kunstwerks als intentionales Gefüge und ausschließlich innerhalb der Diegese angesiedelt ist. Andere Formen von Auslassungen, wie zum Beispiel Schäden, unvollständige Werke, aber auch fehlende Angaben zu Autor*in und Entstehungszeit sind folglich nicht mitinbegriffen.

Was ist die Relation?

Die Relation ist virtuell und abstrakt und steht für den kognitiven Prozess der Sinnstiftung durch die Rezipierenden. Als Instanz der Betrachter*innenbeteiligung steht sie zwischen den beiden Relata auf Ebene des Bildes und des Ausdrucks. Damit entspricht sie dem Interpretanten in Charles Peirces Zeichenmodell. Die Relation entspricht der zentralen Funktionen des impliziten Lesers* bei Wolfgang Iser als ein Konzept, das den Beziehungshorizont für die Vielfalt historischer und individueller Aktualisierungen des Textes bereitstellt: „Ist aber jede Aktualisierung eine bestimmte Besetzung der Struktur des impliziten Lesers, dann bildet diese Struktur eine Referenz, die die individuelle Rezeption des Textes intersubjektiv zugänglich macht.“²⁶⁴ Zusätzlich zu ihrer relationalen Eingebundenheit ist die Relation von Betrachter*innen Vorwissen-determiniert.²⁶⁵ Woraus sich dieses Wissen zusammensetzt, ist in der narratologischen Forschung vor allem im Kontext schematheoretischer Ansätze weitreichend diskutiert worden. Besondere Aufmerksamkeit wurde den verschiedenen Formen von Konventionen und Weltwissen zuteil, welche für Konstanten im Rezeptionsprozess sorgen.²⁶⁶ Laut Peter Hühn bedienen sich Kunstwerke verschiedener Frames, oder thematischen Kontexten sowie Skripten, wie kulturell etablierten Vorgängen. Der Autor unterscheidet weiter zwischen generellen und spezifischen Schemata. Generelle Schemata ergeben sich aus häufigen menschlichen Erfahrungen, während spezifische Schemata stärker kulturell und sozial geprägt sind.²⁶⁷

Basierend auf Peter Hühn möchte ich eine vereinfachte Unterscheidung des in der Relation aktivierten Wissens in zwei Kategorien einführen, welche sich nach Allgemeingültigkeit und Konventionalität sowie Individualität und Intellekt aufteilen. Erstere nenne ich Weltwissen, was verschiedene Formen von Konventionen und allgemeingültige Naturgesetze beschreibt.

²⁶⁴ Iser 1994, S. 65–66.

²⁶⁵ Zschocke 2006, S. 61–62.

²⁶⁶ Vgl. Bal 2017 (1985), S. 159; Ranta 2013, S. 17.

²⁶⁷ Hühn 2015, S. 3.

Zweitere inkludiert subjektive Faktoren wie Herkunft, Alter und Ausbildung, die eine bestimmte Kapazität an Spezialwissen, wie ich es fortan nennen werde, konstituieren.

Schemata haben schon seit Wolfgang Iser die Funktion den Rezipient*innen ein bestimmtes Wissen anzubieten, sodass das Vorwissen bedingt durch die im Text vorherrschende Struktur adressiert wird.²⁶⁸ Laut Iser können Schemata abhängig von den jeweiligen Kompetenzen der Leser*innen aktiviert werden.²⁶⁹ In unserer alltäglichen Wahrnehmung haben Schema eine filternde Wirkung. Besonders stabile Schemata werden zu Stereotypen.²⁷⁰ Andreas Veits fasst bisherige Erkenntnisse der Kognitionswissenschaften zusammen: Um Verhalten in Erzählungen nachvollziehen zu können, greifen Rezipient*innen mit vergleichbarer Sozialisierung auch auf einen ähnlichen Pool an Erklärungen zurück. Diese psychologische Perspektive deckt sich mit den Konzepten der Objektschemata und Skripten der Schematheorie.²⁷¹ „Auf diese Weise wird es durch Skripte ermöglicht, bestimmte beobachtete Aktivitäten oder Ergebnisse in einen größeren sinnhaften Kontext einzuordnen und mehr oder minder ausgeprägte schematische Inferenzen abzuleiten, sodass bestehende Leerstellen gefüllt werden können.“²⁷² Skripte ermöglichen Rezipient*innen ihre Erfahrungen zu nutzen, um mit dem Wissen über Konventionen ähnlicher Situationen sowohl auf vorangegangene wie zu erwartende Ziele einer Bildhandlung zu schließen. So kann Kausalität zwischen Bildelementen hergestellt werden, welche in Beziehung zueinander Teil einer bestimmten Szene sind.²⁷³

Nina Zschocke betont die Bedeutung von sogenannten anthropologischen Konstanten. Unsere Rezeption wird unterstützt von entwicklungsbiologisch gelernten Annahmen, sodass Raum-, Farb- und Gestaltwahrnehmung von verschiedenen Personen ähnlich abläuft.²⁷⁴ Ergänzend zu Zschockes Berücksichtigung der anthropologischen Konstanten, möchte ich Klaus Speidels Argument hervorheben, dass neben kulturell geprägten Skripten und Weltanschauung universelle menschliche Erfahrungen wie die physikalischen Gesetze der Natur stark zum Verständnis von Erzählungen beitragen.²⁷⁵ In westlichen Bildtraditionen kann die vorherrschende Leserichtung von links nach rechts beeinflussen, wie Bewegung und Zeit entlang dieses Vektors wahrgenommen werden.²⁷⁶ Mit Entwicklung der perspektivischen

²⁶⁸ Iser 1994, S. 232–233.

²⁶⁹ Iser 1994, S. 154.

²⁷⁰ Iser 1994, S. 152.

²⁷¹ Veits 2021, S. 116–117.

²⁷² Veits 2021, S. 118.

²⁷³ Veits 2021, S. 117–118.

²⁷⁴ Zschocke 2006, S. 63.

²⁷⁵ Speidel 2018a, S. 13.

²⁷⁶ Arnheim 2000, S. 375–378

Darstellung in der Renaissance gab es auch die Möglichkeit bildorthogonale Bewegungen darzustellen.²⁷⁷ Durch Darstellung von Raum als Referenzrahmen in realistischen Darstellungen ist es auch möglich Objekte und Personen mit ihren physikalischen Qualitäten wahrzunehmen: So wissen Betrachter*innen, ob etwas fällt, liegt, schwebt, und welche Kräfte dadurch darauf eingewirkt haben müssen.²⁷⁸ Andreas Veits nennt das den *Aufforderungscharakter der Umgebung*: Es gibt bestimmte, effiziente und demnach wahrscheinliche Arten, wie Figuren mit Objekten interagieren. So wird zum Beispiel auf Stühlen gesessen, aus Gläsern getrunken und mit Stiften gezeichnet. Wird eine Figur mit einem bestimmten Gegenstand dargestellt, erlaubt das, Annahmen über dessen Nutzung durch die Figur zu stellen. Ähnliche Schlüsse lassen sich auch aufgrund der Eigenschaften der dargestellten Umwelt oder dem Wissen über bestimmte Bewegungsabläufe ziehen.²⁷⁹ Darüber hinaus lassen sich auch mehr oder weniger bestimmte Reihenfolgen rekonstruieren. Die *Ereignislogik* nach Klaus Speidel beschreibt „[...] Abfolgen, die für bestimmte Skripte typisch, aber doch nicht notwendig sind.“²⁸⁰ So ist es zum Beispiel üblich in einem Restaurant zu zahlen, bevor man es verlässt, auch wenn es möglich ist, einfach davonzulaufen. Der Autor zählt Ereignislogik neben Naturgesetzen, Spurenlesen, allgemeines Wissen über menschliche Bedürfnisse (z. B.: Nahrung, Unterkunft, Sicherheit) und Weltanschauungen zu den fünf verschiedenen Arten von Wissen, mithilfe derer Leerstellen in Erzählungen gefüllt werden.²⁸¹

Erzählungen setzen sich allerdings nicht ausschließlich allein aus den oben beschriebenen allgemeingültigen und universal zugänglichen Formen von Wissen zusammen. Spezialwissen bedarf spezifischer kultureller oder sozialer Erfahrungen der Betrachter*innen für die Anwendung zur Bilddeutung. Das inkludiert Wissen über historische Kontexte, dargestellte Objekte und Figuren sowie symbolische oder ikonografische Inhalte. Zschocke hebt ebenfalls die Kenntnisse und Vertrautheit mit bestimmten Stilen und Darstellungstraditionen hervor.²⁸² Die Abwesenheit von Spezialwissen bedeutet, dass die Auslegung der Erzählung weniger konkret ausfällt. Wie Klaus Speidel anhand seiner Analyse des *Floß der Medusa* demonstriert hat, bedeutet eine geringere Spezifikation der dargestellten Situation jedoch nicht, dass Erzählung ausgeschlossen ist.²⁸³ Spezialwissen kann eine Erzählung um Details bereichern. Wenn die Notwendigkeit von Spezialwissen zur Konkretisierung des Bildinhalts überwiegt,

²⁷⁷ Prinz 2000, S. 590–597.

²⁷⁸ Bäcker 2014, S. 38.

²⁷⁹ Veits 2021, S. 118–120.

²⁸⁰ Speidel 2020a, S. 187.

²⁸¹ Speidel 2020b, S. 681.

²⁸² Zschocke 2006, S. 66.

²⁸³ Speidel 2017.

kann es dazu führen, dass ein höherer Anteil an Leerstellen nicht von den Betrachter*innen gefüllt wird, da das dafür notwendige Wissen einer exklusiveren Gruppe zur Verfügung steht. Wenn der Rezeptionsprozess stärker von den subjektiven Faktoren beeinflusst wird, kommt es mitunter zu einem unkonventionellen Ausdruck der Relation, wie Fehlidentifikationen von Figuren oder alternativen Handlungsabläufen. Die verschiedenen Wissensbestände aus Welt- und Spezialwissen schließen einander nicht aus und kommen in gemischter Form in Bilderzählungen vor.

Zusammenfassend setzt sich Welt- und Spezialwissen unter anderem, aber nicht ausschließlich aus folgenden Kenntnissen zusammen:

Weltwissen	Spezialwissen
Kausalbeziehungen (z. B.: die Effekte der Schwerkraft auf Körper im Raum)	Ikonografische Kenntnisse (z. B.: Zuordnung von Attributen)
Raum-Zeit-Relationen (z. B.: Distanzen zwischen Körpern)	Körpersprache (z. B.: Gestik, Mimik)
Oppositionelle/physikalische Beziehungen (z. B.: heiß/kalt, hart/weich)	Oppositionelle/kulturelle Beziehungen (Mann/Frau; alt/jung)
Konzept/Schema mit weiter Verbreitung ²⁸⁴ (z. B.: Liebe, göttliche Fügung)	Kulturspezifisch beeinflusstes Konzept/Schema (z. B.: Ehre, Untreue)
Dramatischer oder szenischer Zusammenhang (z. B.: Skripte, Spuren)	Dramatischer oder szenischer Zusammenhang (z. B.: bestimmte Tradition der Exekution)

Tab. 1: Gegenüberstellung von Wissensbeständen aus Welt- und Spezialwissen.

Was ist das signifikante Relatum?

Das signifikante Relatum entspricht der bezeichnenden Instanz der Leerstelle. Als an ein sprachliches Medium gebunden, kann das signifikante Relatum als konkreter Ausdruck, virtuell, reell oder materiell, manifestiert werden (Gedanke, Rede, Schrift). Das signifikante

²⁸⁴ Konzepte oder Schemata ohne jegliche kulturelle Beeinflussung finden vermutlich kaum praktische Anwendung. Es gibt jedoch abstrakte Ideen, welche sich in vielen verschiedenen Kulturkreisen wiederfinden. Die Unterscheidung von Welt- und Spezialwissen bezogen auf Konzepte und Schemata ist demnach ein Spektrum.

Relatum ist konventionell: Die Realisierung der Leerstelle als Ausdruck ist bedingt durch die vorangegangene Etablierung einer Zugehörigkeit des Ausdrucks zum Artefakt.²⁸⁵

Was ist das signifikante Relatum?

Bei dem signifikanten Relatum handelt es sich um den bezeichneten Aspekt der Leerstelle, dieser findet einen expliziten Marker in einem konkreten und reellen Element oder Objekt des Bildes. Als solches hat es eine medienspezifische Materialität.²⁸⁶ Im Falle eines Gemäldes hat das Relatum zum Beispiel eine bestimmte Farbigkeit, Pigmente, Bindemittel, Bildfläche, Dimensionalität und so weiter. Diese materielle Beschaffenheit dringt jedoch im Rezeptionsprozess in der Regel in den Hintergrund.²⁸⁷

Werner Wolf hat in seiner Theorie zu bedeutsamen Auslassungen (*meaningful absence*) die treffende Feststellung gemacht, dass Abwesenheiten unter Berücksichtigung ihres semiotischen Charakters, in Anlehnung an Charles Peirce, symbolisch, indexikalisch oder ikonisch erscheinen können.²⁸⁸ Diese Unterscheidung ist transmedial und auf Auslassungen in den verschiedenen medienspezifischen Formen anwendbar.²⁸⁹

- Ikon

Eine ikonische Auslassung basiert auf Ähnlichkeit und ist konventionell.²⁹⁰ In einer Bilderzählung äußert sich dies in Form von Objekten, Personen und Orten, die qua ihrer Ähnlichkeit zu den Elementen und deren Qualitäten, die sie darstellen, identifiziert werden. Diese Konkretisierung muss aufgrund des konventionellen Charakters des ikonischen Bildelements durch die Anwendung von soziokulturellen Skripten durch die Betrachter*in erfolgen.²⁹¹

- Index

Die indexikalische Auslassung weist auf ein kontinuieritäts- oder kausalbeziehungsabhängiges Zweites hin.²⁹² In Gemälden können indexikalische Bildelemente die Form von diversen Spuren, wie Blutspuren und Einschusslöcher, einnehmen. Es sind Abwesenheiten, die auf eine kausale Verbindung hinweisen und auf das

²⁸⁵ Peirce 1960, S.142.

²⁸⁶ Peirce 1960, S. 141.

²⁸⁷ Bäcker 2014, S. 37.

²⁸⁸ Wolf 2019, S. 20.

²⁸⁹ Wolf 2019, S. 20–21.

²⁹⁰ Vgl. Peirce 1960, S. 147, 170; Iser 1994, S. 155.

²⁹¹ Iser 1994, S. 156.

²⁹² Peirce 1960, S. 170–172.

fehlende Objekt aufmerksam machen. Teilindexikalische Aspekte erfüllen demnach auch die Leerstelle um zeigende, deutende und gestikulierende Figuren.

- Symbol

Ein symbolisches Bildelement nach Peirce erhält seine Bedeutung durch eine konventionelle Beziehung zum Objekt bzw. Bild und bezieht sich auf universelle Ideen, Assoziationen oder Gewohnheiten. Die Leerstelle wird aufgrund einer Regel oder allgemeinen Erwartung von den Rezipient*innen als bedeutsam empfunden.²⁹³ Der Begriff ist ein Teil einer Triade mit Index und Symbol und damit von kunsthistorischen Anwendungen abzugrenzen. Erwin Panofsky etablierte mit der Unterscheidung von ikonografischer und ikonologischer Analyse einen in der Kunstgeschichte weit verbreiteten Symbolbegriff. Während mit der Ikonografie Symbole wie Attribute, Personifikationen oder Allegorien als solche erkannt werden, fragt die Ikonologie nach deren tieferer kultureller Bedeutung.²⁹⁴ Die ikonologische Bedeutung baut auf der formalen Beschreibung und anschließender ikonografischer Identifikation auf.²⁹⁵ Dieses methodische Vorgehen ist vergleichbar mit Wolfgang Kemp's Analyse und abschließender symbolischer Interpretation des leeren Bildraums bei Gérôme. Kemp selbst, wie im ersten Kapitel bereits dargelegt, argumentiert seinen Rückschluss basierend auf den Hinweisen in Spuren und Distanzen zwischen Soldaten und Leichnam, also indexikalischen Auslassungen. Diese ergänzt er jedoch mit der Frage nach deren Bedeutung im Kontext der Entstehung des Gemäldes, dessen Ausstellungsbedingungen und Sujet. Kemp vermischt somit unterschiedliche Methoden der Bedeutungsgenerierung. Werner Wolf nach Peirce beschreibt symbolische Leerstellen auf Ebene des Signifikanten als Ergebnisse von Brüchen mit Konventionen oder dem Fehlen von zu erwartenden Bildelementen, welche selbst wiederum den Charakter von Konventionen annehmen. Die von Wolf genannten radikalen Beispiele sind oft metareferenziell wie die suprematistischen Werke von Kazimir Malewitsch, die mit der Abwesenheit von Farbe oder Form mit den Erwartungen an die Malerei selbst brechen.²⁹⁶ Diese Erfahrungen können, wie im empirischen Teil der Arbeit demonstriert wird, von Rezipient*innen allerdings auch auf Ebene der Signifikaten, also der Leerstelle nach Iser, gemacht werden.

²⁹³ Peirce 1960, S. 172–173.

²⁹⁴ Panofsky 1955, S. 28–32.

²⁹⁵ Bei Peirce entsprechen Ikon (Firstness), Index (Secondness) und Symbol (Thirdness) ebenfalls einem dreistufigen Modell. Die Modelle unterscheiden sich Objektbezug und Abhängigkeit der Stufen voneinander.

²⁹⁶ Wolf 2019, S. 22–24.

Wie verhalten sich die Begriffe zueinander?

Ikon, Index und Symbol schließen einander nicht aus.²⁹⁷ Besonders in Bildern und Bilderzählungen können Mischformen beobachtet werden. Aufgrund der ikonischen Natur von Bildern treten jegliche Bildelemente und damit verbundene Auslassungen und Zeichen erstmals ikonisch auf.²⁹⁸ Ein gemalter Handabdruck ist ikonisch in dem Sinne, dass er als Abdruck einer Hand erkennbar ist und indexikalisch, weil es sich darum auch um eine Spur, den Handabdruck einer (abwesenden) Person handelt. Ein anderes Beispiel wäre die Darstellung eines umgefallenen Stuhls. Dieser ist ikonisch, weil eine Ähnlichkeit zu Stühlen besteht, und indexikalisch, weil er als umgeworfen/umgefallen gezeigt wird, was eine kausale Relation impliziert.

Bei der Analyse von Bilderzählungen können die eben getroffenen Kategorien auch nach ihrem Diegese-Bezug, der Bedeutung, die sie für die Vollziehung der Bilderzählung innerhalb der Bildwelt spielen, unterschieden werden. Die mentale Zusammensetzung durch das Ausfüllen von Leerstellen im Gefüge ikonischer Bildelemente führt im Laufe des Rezeptionsprozesses zu (Aspekten von) einer Figurerzählung. Die Bedeutung der wesentlichen Handlungselemente und der Plot wird über eben diese Elemente kommuniziert: „Die Figurerzählung beruht auf der Evokation bestimmter Ereignisfolgen durch die direkte Darstellung von Handlungen und Ereignissen durch Konstellationen von Körpern im Raum.“²⁹⁹ Körper werden über ikonische Zeichen, also basierend auf Ähnlichkeit, identifiziert. Leerstellen, welche mithilfe von durch Ähnlichkeit kontextualisierten Elementen in Relation gebracht werden können, ergeben in Kombination eine Erzählung, welche sich über die Figuren in Interaktion mit Objekten erschließen lässt. Beispiele von Aspekten von Figurerzählung finden sich in Hogarths *Bagnio Szene* in *Marriage A-la-Mode*: Das Ehepaar kann unter anderem aufgrund von vergeschlechtlichten Attributen und die knieende Stellung der Frau als flehende Bitte oder Entschuldigung identifiziert werden. Ebenso verhält es sich mit indexikalischen Bildmomenten, welche in Relation zur Erfassung einer Spurerzählung beitragen. Die Bedeutung dieser Erzählungen muss durch einen Akt des Spurenlesens ermittelt werden. Klaus Speidel definiert Spurerzählung als „[...] Erzählungen, an deren Entstehung die Interpretation von Spuren maßgeblich beteiligt ist“³⁰⁰. In der gleichen Arbeit Hogarths gibt es ebenfalls Beispiele für Aspekte von Spurerzählung: Das vorangegangene Duell ist durch eine blutende Wunde und

²⁹⁷ Wolf 2019, S. 20.

²⁹⁸ Speidel 2013, S. 186.

²⁹⁹ Speidel 2019, S. 305.

³⁰⁰ Speidel 2019, S. 301.

einen blutigen Degen impliziert. Das Symbol nach Peirce fragt nach der Beziehung zum Bild und hat damit ein bequemes Verhältnis zu Figur- und Spurerzählung. Es kann daher als Analysewerkzeug genutzt werden, um zu verstehen, wie Bedeutung mithilfe von Leerstellen verdichtet wird.

Wolfgang Iser beschreibt die Auflösungen der Leerstelle als unabgeschlossen.³⁰¹ Das läuft parallel zu der Möglichkeit eines umfangreichen Rezeptionsprozess, der bei Peirce als unendliche Semiose beschrieben wird (Fig. 9).³⁰² Hierbei formt die Relation ein signifikantes Relatum einer neuen Leerstelle und ermöglicht einen Rückschluss auf ein dementsprechend anderes signifikantes Relatum. Diese Semiose äußert sich in der Rezeption als differenzierter Ausdruck der Leerstellen eines Werks. Folglich kann die Struktur der Rezeption als ein triadisches Netzwerk von Leerstellen bezeichnet werden, jede Relation kann auf eine Summe aus triadischen Beziehungen reduziert werden.

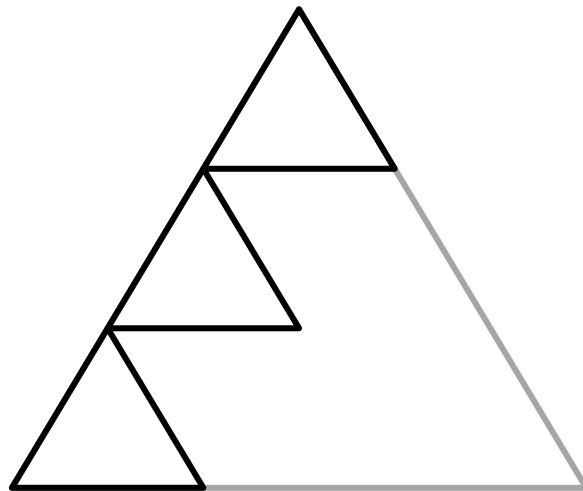


Fig. 9: Modell der Leerstelle in unendlicher Semiose.

Am Beispiel von Gérômes Gemälde, *Die Exekution von Marschall Ney*, kann das signifikante Relatum „Weg“ entsprechend dem signifikanten Relatum „Bildelement der leeren Straße“ und in Relation die raumzeitliche Distanz erfasst werden. Distanz als neues signifikantes Relatum in Kombination des Bildvehikels der Leiche erlaubt die Relation des Todes als vergangenes Ereignis. Tod in Relation mit den Soldaten lässt auf eine Exekution schließen und so einen logischen und kohärenten Zusammenhang zwischen den Bildelementen herstellen.

³⁰¹ Iser 1994, S. VI, 42.

³⁰² Peirce 1960, S. 169.

Fassen wir den Leerstellenbegriff nochmals zusammen: Eine Leerstelle ist eine Auslassung, eine Unterbestimmtheit, die, wenn sie durch das Vorstellungsvermögen der Betrachter*in besetzt wird, zur Aktivierung der Bilderzählung beiträgt. Bei einer Leerstelle handelt es sich um eine Schnittstelle verschiedener Relationen und Netzwerke, die durch den Interpretationsprozess bedeutungskonstituierend wirkt. Leerstellen gelten als Grundvoraussetzung von Erzählungen, da diese auf Betrachter*innenbeteiligung angewiesen sind und diese von den Leerstellen motiviert wird. In weiterer Folge stehen Künstler*innen medienspezifische Methoden der Kontextualisierung von Leerstellen zur Verfügung. Neben intertextuellen Referenzen können am Beispiel der bildenden Kunst auch anhand von formalen Mitteln wie Positionierung und Größe, (Farb-)kontraste und Lichteinfall der Betrachtungsvorgang bis zu einem gewissen Grad reguliert und somit die Rezeption beeinflusst werden. Leerstellen sind somit unterbesetzte, kontextualisierte Fugen, die graduell durch die Vorstellungskraft der Betrachter*in gefüllt werden und als Ergänzung zum Bildinhalt genutzt werden (können). Leerstellen erheben keinen Anspruch auf Komplettierung und eröffnen vielmehr eine bedingte Auswahl notwendiger und potenzieller Kombinationsmöglichkeiten.

Im ersten Abschnitt habe ich den Leerstellenbegriff aktualisiert, indem ich die zentralen Faktoren aus den bereits etablierten Theorien destilliert und eine Hypothese zu Korrelationen mit Welt- und Spezialwissen der Rezipient*innen aufgestellt habe. Die in der theoretischen Untersuchung aufgestellten Thesen werden im Folgekapitel empirisch unter Berücksichtigung von realen Betrachter*innen geprüft.

3. Empirischer Teil

3.1. Empirische Forschung zur Bilderzählung

Einleitend zum empirischen Teil der Masterarbeit werde ich im folgenden Abschnitt den Kontext der Datenerhebung erläutern. Die in diesem Kapitel diskutierten Daten wurden im Herbst 2016, über einem Zeitraum von vier Wochen, in einer dreisprachigen Onlineumfrage (DE/ENG/FR) im Rahmen des Projektes: „Towards an Experimental Narratology of the Image (2016)“ unter der Leitung von Klaus Speidel erhoben.³⁰³ In dem Experiment wurde in erster

³⁰³ Das Forschungsprojekt fand zwischen 2015 und 2018 am CReA, Labor für empirische Bildwissenschaften, an der Universität Wien statt. Als Studienassistentin konnte ich das Projekt für ein Jahr lang begleiten. An dieser Stelle möchte ich nochmals explizit Klaus Speidel für die Zurverfügungstellung der Daten aus der Onlineumfrage danken. Siehe: <http://experimentalnarratology.com/>.

Instanz untersucht, ob Laien Erzählungen in Bildern identifizieren und ob sich theoretisch vorweggenommene Annahmen zu den verschiedenen narrativen Graden der Bilder bestätigen lassen. Wenn genug Teilnehmer*innen ein Bild als Erzählung wahrnehmen, so die These, dient das als Widerlegung von Theorien, welche Bildern erzählende Qualitäten absprechen. Um die Wahrscheinlichkeit zu reduzieren, dass die Betrachter*innen der Studie von Vorwissen über die Stimuli beeinflusst werden, wurden Bilder ausgewählt, die wenig bekannt sind, Inhalte unabhängig von intratextuellen Referenzen, wie Motive aus der Bibel, sind oder unpopuläre Themen abbilden.³⁰⁴ Zusätzlich wurden die insgesamt 15 Stimuli nach einer möglichst großen Bandbreite, sowohl stilistisch, historisch als auch thematisch, gewählt. Die Bilder wurden dementsprechend kategorisiert und zu je drei stilistisch vergleichbaren Stimuli in fünf Gruppen geclustert.³⁰⁵ Insgesamt haben 228 Proband*innen an der Studie teilgenommen.³⁰⁶ Die anonymisierten Teilnehmenden kamen aus unterschiedlichen Bereichen ohne eine spezielle Expertise im Kunstbereich und wurden über soziale Netzwerke, Mailing-Listen und Interessensgruppen rekrutiert. Insgesamt dauerte die Beantwortung der Fragen ungefähr 30 Minuten. Als Plattform für die Online-Studie diente Social Science Survey.³⁰⁷

Partizipierende gelangten über einen Link zur Online-Studie auf der Plattform. Nach einer kurzen Einführung unter besonderer Rücksichtnahme, dass das Thema Erzählung nicht genannt wird, um die Antworten nicht zu beeinflussen, setzte die Studie mit je einer randomisierten Bildgruppe pro Teilnehmer*in fort. Die Bilder der Gruppe unterscheiden sich im narrativen Gehalt. Zu jedem Bild wurden dieselben Fragen in derselben Reihenfolge gestellt. Als erster Stimulus einer Gruppe wurde daher das Bild von mittlerem narrativem Grad zuerst gezeigt, um die Proband*innen erstmals mit dem Prozess vertraut zu machen und danach mit dem Bild von hoher und niedrigster Narrativität anzuschließen. Nachdem die Teilnehmenden die Einführung gelesen und die Studie gestartet hatten, wurde ihnen das erste Bild der Gruppe für 15 Sekunden gezeigt, bevor sie einige Fragen zu dem Bild beantworten sollten. Darauffolgend wurde den Teilnehmenden dasselbe Bild nochmals, aber zeitlich uneingeschränkt gezeigt und weitere Fragen gestellt.³⁰⁸

Basierend auf den Daten der Online-Studie konnte Klaus Speidel belegen, dass monoszenische Einzelbilder dazu imstande sind, autonom Geschichten zu erzählen. Polyszenische Stimuli von

³⁰⁴ Speidel 2018b, S. 88.

³⁰⁵ Die Aufteilung der Gruppen war wie folgt: Zeitgenössische Street Art; Genremalerei aus dem 17. Jh.; italienische Barockmalerei; Historienmalerei aus dem 14. Jh.; Kinderbuchillustrationen.

³⁰⁶ Altersdurchschnitt: 31; 139 weiblich; 89 männlich; 4 keine Angabe; 1 anders.

³⁰⁷ Speidel 2018b, S. 89–90.

³⁰⁸ Speidel 2018b, S. 93.

angenommen hoher Narrativität, wie sie zum Beispiel Werner Wolf zu den wenigen Beispielen ikonischer Narrativität zählt, hatten sogar niedrigere narrative Wertungen als die monoszenischen Vergleiche. Das führt Speidel zu der Schlussfolgerung, dass Polychronie keine Bedingung für Erzählung sein kann und Bilder, die nur einen Moment darstellen, mithilfe von Wissen über Kausalzusammenhänge und raumzeitliche Beziehungen für die Betrachter*innen zugänglich sind.³⁰⁹ Er schreibt: „It appears that high degrees of narrativity can be achieved when major story events, timelines and causal links are implicated.“³¹⁰ Speidel arbeitet den Begriff der Spurerzählung heraus, um die Effekte der Sinnerfassung durch implizite Darstellungen und Kausalzusammenhängen zu beschreiben. So wird in William Hogarths *Marriage A-la-Mode*, einem Beispiel von hoher Narrativität, gerade durch die abgebildeten Spuren eine Vielzahl an Handlungen impliziert.³¹¹ In der impliziten Darstellung von Relationen liegt die Leerstelle nach der von mir oben erbrachten Definition. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden daher die Antworten der Studie nicht in Bezug auf ihren erzählerischen Gehalt, wie es Klaus Speidel getan hat, sondern zur Identifikation und Beschreibung von Leerstellen und deren Effekte in den Bilderzählungen untersucht. Die Analyse erfolgt ergänzend und unabhängig von den von Klaus Speidel bereits publizierten Ergebnissen.³¹²

Beim untersuchten Gegenstand handelt es sich um *L.A.*, einem Werk der Street Art von Banksy, hinterlassen 2011 auf einer Hauswand in der gleichnamigen Stadt (Abb. 6). Zu sehen sind zwei grau-schwarze Stencil-Figuren, links ein Mann in Latzhose und rechts ein Mädchen. Dazwischen werden sie durch ein buntes Haus auf einem Hügel mit Blumen im Stil einer Kinderzeichnung getrennt. Knieend auf der linken Seite ist der Mann gerade im Begriff Bretter vor die Haustür der Kinderzeichnung zu nageln. Ein geöffneter Werkzeugkoffer befindet sich zu seiner Rechten und er hält Brett und Hammer in den Händen. Diese scheinbar physische Interaktion der männlichen Figur mit dem Bild im Bild wird von dem Mädchen auf der gegenüberliegenden Seite beobachtet. Sie trägt einen Rucksack und hält einen Stift in ihrer rechten Hand, die bunten Finger ihrer Linken stehen im Kontrast zu ihrem restlichen monochromen Körper. In der Online-Studie war *L.A.* Teil der Gruppe zeitgenössischer Street Art.³¹³ Klaus Speidel beschreibt den narrativen Charakter der Darstellung als kurze Handlung mit wenigen Protagonist*innen, wie es für Street Art üblich ist. Er schließt sich Ulrich Blanché

³⁰⁹ Speidel 2018b, S. 96.

³¹⁰ Speidel 2018b, S. 96.

³¹¹ Speidel 2018b, S. 97.

³¹² Speidel 2018b; Speidel 2019; Speidel 2020a.

³¹³ Die Gruppe bestand aus einem Werk des Künstlers Dran und zwei von Banksy. Zu dem anderen Werk von Banksy, *Media*, siehe Speidel 2019.

an, dass diese Form der öffentlichen Kunst schnell von den Betrachter*innen erfasst werden muss.³¹⁴

Bei Street Art handelt es sich um nicht beauftragte künstlerische Darstellungen in öffentlichen, urbanen Räumen, welche ein breites Publikum adressieren. Street Art hat oft einen performativen Charakter, der Akt des Anbringens der Arbeit sowie deren Platzierung spielen eine signifikante Rolle. Street Art ist mitunter kurzlebig, die digitale Dokumentation und Verbreitung im Internet sind der kommunikativen Strategie immanent.³¹⁵ Street Art beruht auf Techniken wie Stencil, die erlauben die illegale Anbringung und Verbreitung effizient zu gestalten. Auf der anderen Seite bedienen sich die Motive auch aus plakativen, schnell verständlichen Inhalten.³¹⁶ In einem Beitrag zu Banksys populärem Motiv *Flower Bomber* schreibt Ulrich Blanché über dessen erzählerische Qualitäten, dass es dem Künstler um die Visualisierung universeller Archetypen geht. Dafür entwickelt Banksy Prototypen, mithilfe derer er grundlegende Konflikte darstellt. Die Erzählung steht hier mehr im Hintergrund.³¹⁷ Daran anschließend fasst Klaus Speidel in derselben Publikation zusammen, dass *Flower Bomber* eine Handlung darstellt und demnach geringfügig narrativ ist, die symbolische Bedeutung aber im Vordergrund steht. Diese werde erzeugt, indem *Flower Bomber* zwei Skripte kombiniert: das Blumenschenken und das Werfen von Molotowcocktails.³¹⁸ Hier gibt es eine bedeutungsvolle Parallele zu den Antworten der Online-Studie zu Banksys *L.A.* Blanchés Betonung der symbolischen Bedeutung deckt sich mit dem Interpretationsprozess, den Klaus Speidel in den Antworten zum Bildinhalt der Teilnehmer*innen beobachten konnte. Im Unterschied zu den anderen Bildgruppen wurden nicht nur stilistische Merkmale (z. B.: Kinderzeichnung, Graffiti) besonders oft erwähnt, sondern auch eine symbolische Auslegung der Bildhandlung vorgenommen.³¹⁹

Der empirische Teil der Arbeit ist der genauen Untersuchung dieses Phänomens gewidmet. Dabei dient die Leerstelle als rezeptionstheoretisches Werkzeug zur Beschreibung der Struktur und Wirkung von Bilderzählungen. Die Arbeit bietet damit empirische Antwort auf die von Wolfgang Iser ursprünglich genannten Grenzen seiner Leerstellentheorie: „An diesem Punkt stellt sich nun eine Aufgabe, die wir im Rahmen dieser Diskussion nur benennen, nicht aber lösen können. Es käme zunächst einmal darauf an, das Repertoire von Strukturen sichtbar zu

³¹⁴ Speidel 2020a, S. 191.

³¹⁵ Blanché 2016, S. 47.

³¹⁶ Blanché 2016, S. 51.

³¹⁷ Blanché 2020, S. 54.

³¹⁸ Speidel 2020a, S. 190.

³¹⁹ Speidel 2020a, S. 192.

machen, durch das im Text Unbestimmtheit entsteht; ferner gälte es, elementare Aktivitäten beschreibbar zu machen, die der Leser bei der Lektüre zwar nicht bewußt wahrnimmt, die sich aber dennoch vollziehen.“³²⁰ Die Autorin dieser Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, anhand des Leerstellenbegriffs zu bestimmen, unter welchen Voraussetzungen Interpretationen gewählt werden, wie häufig ein bestimmtes *Skript* vertreten ist und bei etwaigen Missverständnissen und alternativen Deutungen deren Ursache zu bestimmen.

3.2 Hypothese und Forschungsfrage

Während im ersten Teil der Arbeit der Fokus auf den strukturellen Aspekten der Leerstelle lag, sollen im folgenden Abschnitt Annahmen über die kognitiven Prozesse der Betrachter*innen überprüft werden. Dieser Versuch ordnet sich nach Klaus Speidel ein in eine Rezeptionsästhetik, welche Konsequenzen aus der Abhängigkeit der Erzählung von Rezipient*innenvorwissen zieht sowie der vom Autor betonten Relevanz der intuitiven Anwendung von Erzählung und narratologischer Begriffe durch Laien.³²¹ Im Unterschied zu den bereits publizierten Ergebnissen der Studie von Klaus Speidel liegt der Fokus meiner Arbeit auf der Identifikation und Beschreibung von Leerstellen als Bedingung der Erzählung. Der Begriff dient dazu zu beschreiben, wie der Rezeptionsvorgang strukturiert wird und identifiziert das in den Betrachter*innen aktivierte Wissensrepertoire. Dazu werden Aussagen über die Bildinhalte von realen Betrachter*innen kategorisiert und die abgerufenen Wissensbestände identifiziert. Iris Bäcker geht von einer Korrelation zwischen Verständnis und Auslegung aus, was mir folglich als Grundalge dient, um von den gegebenen Antworten auf vorangegangene kognitive Prozesse der Rezipient*innen zu schließen.³²² Eine weitere Prämisse basiert auf Speidels Beobachtung, dass die Teilnehmer*innen der Studie bei den Bildern von hoher Narrativität in den meisten Fällen nicht nur eine sehr erzählerische Antwort gegeben haben, sondern diese oft in den zentralen Handlungsmomenten und Skripten übereinstimmen.³²³ Als Geschichten sind sie inhärent unvollständig und durch Auslassungen strukturiert. Die Leerstellen in den narrativen Antworten der Proband*innen sind demnach indikativ für jene Auslassungen der Bilderzählung. In ihren Antworten geben die Proband*innen also die gleiche

³²⁰ Iser 1979, S. 238.

³²¹ Speidel 2020a, S. 170–171.

³²² Bäcker 2014, S. 58.

³²³ Speidel 2020a, S. 181.

Geschichte wieder. Die Analyse der Aussagen der Betrachter*innen erlaubt es mir daher, Aussagen über die Leerstellen der Bilderzählung zu treffen.

Die folgende empirische Untersuchung folgt der Hypothese, dass Leerstellen eine zentrale Rolle in der Aktivierung von unterschiedlichen Interpretationsmodi spielen. Leerstellen ermöglichen die Rekonstruktion von Handlungen auf narrativer Ebene und unterstützen unter bestimmten Umständen alternative Formen der Bedeutungsgenerierung. Bei stark schwankenden Interpretationsergebnissen finden sich Leerstellen, die stärker auf Betrachter*innenvorwissen, also auf mehr Spezialwissen angewiesen sind.

Wie oben bereits eingeleitet, stellte Speidel eine Korrelation von einem Drittel aller Teilnehmer*innen zwischen Nennungen von symbolischen und stilistischen Inhalten fest, obwohl nach dem Bildinhalt und nicht der Bildgeschichte oder -bedeutung gefragt wurde.³²⁴ Diese Unterscheidung der Interpretationsmodi ist bei Proband*in 1221, einer zwanzigjährigen Studentin der Politikwissenschaften, besonders nachvollziehbar:

Der eingefahrene Berufsweg [sic!] und Erwartungen „versperren“ schon im Kindesalter die Tür zu eigenen, großen Träumen, vielleicht vor allem für Gruppen wie Frauen, Menschen mit Immigrationshintergrund.... Zum rein bildlichen Inhalt: Ein Mädchen steht vor einem Handwerker (+Erde/Boden) - beide s/w-Fotografiert), der die Tür eines Hauses, das kindlich mit Wachsmal-/Buntstiften gemalt wurde, mit [sic!] Brettern verriegelt. Das Mädchen hält einen Stift aus dem die Farben des Hauses kommen.

Im ersten Abschnitt beschreibt die Probandin, was ihrer Meinung nach die Bedeutung des Bildinhalts ist: eingefahrene Erwartungen hindern bereits Kinder, insbesondere aus marginalisierten Gruppen, daran ihre Träume zu erfüllen. Daran anschließend markiert sie mit der Einleitung „Zum rein bildlichen Inhalt [...]“, was im Bild visuell dargestellt ist. Hier kombiniert sie die Aufzählung der wichtigsten Bildelemente und Protagonist*innen im Kontext von Handlungen mit stilistischen Merkmalen. Speidel folgert, dass dies motiviert ist durch die werkimmanente Stilvariation, wie sie oft von Künstler*innen genutzt wird, um eine ontologische Differenz zwischen der bildinternen Realität der Figuren und dem Bild im Bild anzuzeigen.³²⁵

Tatsächlich ist der Kontrast von Stencil als realistisches Rendering und Zeichnung ein wiederkehrender Modus Banksys. Die ortsspezifische Arbeit *Bail Bond* (Abb. 7) nutzt dieselben stilistischen Mittel in Kombination, monochrome Schablone und farbige Zeichnung.

³²⁴ Speidel 2020a, S. 193.

³²⁵ Speidel 2020a, S. 192.

An der Hauswand eines Kautionsunternehmens in New York ist das schwarzweiße Stencil eines Fensters einer Gefängniszelle zu sehen. Der Stil setzt sich fort in der Hand, welche aus dem Fenster reicht und einen Stift hält. Die Bewegung ist festgehalten in dem Moment, kurz bevor der rote Griff der das Fenster umgebenen Tür fertiggezeichnet wurde. Der stilistische Kontrast markiert die intradiegetische Differenz und betont die Absurdität des sich aus dem Gefängnis Freizeichnens. Klaus Speidel beschreibt dieses Vorgehen in Bezug auf *L.A.* wie folgt: „Ein gemaltes Bild im Bild ist zunächst nichts Besonderes. Das Zunageln eines Hauses auch nicht. Wenn aber das gemalte Haus mit Planken zugenagelt wird, die in der Diegese real sind, entsteht ein ontologischer Konflikt, der erklärt werden muss, denn es kommen dabei zwei Existenzebenen in Kontakt, die eigentlich klar getrennten Realitäten angehören und das Bild wird dadurch surreal. Die symbolische Deutung kann dann als Versuch angesehen werden, die entstehende kognitive Dissonanz zu beseitigen.“³²⁶ Mithilfe der empirischen Daten untersuche ich, wie Leerstellen narrative oder symbolische Auslegungen motivieren. Damit hole ich nach, was Wolfgang Kemp bei seiner Analyse von *Die Exekution von Marschall Ney* nicht konsequent durchgezogen hat: die Ausdifferenzierung von narrativen und symbolischen Interpretationsmodi und die Rolle der Leerstelle in der Aktivierung von Welt- und Spezialwissen.

3.2 Methode und Studiendesign

Da die ursprüngliche dreisprachige Online-Studie auf eine umfangreiche Untersuchung verschiedener Aspekte narrativer Bilder ausgerichtet war, wird für die empirische Beweisführung der geplanten Arbeit ausschließlich eine relevante Auswahl der erhobenen Daten berücksichtigt.³²⁷ Dabei handelt es sich primär um die Datensätze der offen gestellten Frage zum Bildinhalt, im Anschluss an eine erste Betrachtung des Stimulus, sowie die Frage danach, ob und welche weiteren wichtigen Bildelemente nach einer zweiten Betrachtung aufgefallen sind. Abschließend werden noch die Daten der Frage, ob es mit der zweiten Betrachtung zu einer Änderung des Bildverständnisses gekommen ist, berücksichtigt. Um die qualitativen Daten der frei formulierten Antworten nach quantifizierbaren Mustern zu untersuchen, werden einige Methoden der weichen Statistik angewendet. Mit der Kodierung

³²⁶ Speidel 2020a, S. 194.

³²⁷ Bei den Fragen, welche ich für meine Masterarbeit ausgeschlossen habe, handelt es sich um Fragen zum Bildinteresse, Empfindung von Spannung, Neugierde und ähnlichen Kategorien zur Bestimmung der Narrativität, sowie einer Einordnung auf einem narrativen Spektrum und Rekonstruktionen von Momentabfolgen.

der Antworten ist es möglich, die wesentlichen genannten Elemente und Handlungen zu identifizieren. Diese werden anschließend kategorisiert und zu sinnvollen Einheiten, verschiedenen Skripts, zusammengefasst und deren Häufigkeiten gezählt. Die identifizierten Skripts können wiederum mit der zuvor aufgestellten Hypothese über die unterschiedliche Aktivierung von Welt- bzw. Spezialwissen auf ihre Zuverlässigkeit verglichen werden. Korrelationen von genannten Bildinhalten und Veränderungen dieser mit der zweiten Betrachtung geben Ausschluss darüber, welche Rolle sie bei der Bedeutungsgenerierung im Informationsnetzwerk des Bildes spielen.

Banksys *L.A.* (Abb. 6) ist der zweite Stimulus von angenommen höchster Narrativität in der Bildgruppe zeitgenössischer Street Art. Proband*innen konnte eine Sprache wählen (D/ENG/FRZ) und wurden zufällig einer der fünf Bildgruppen zugeordnet. Danach wurden soziodemografische Daten³²⁸ erhoben sowie alle Fragen über das erste Bild der Gruppe von dem Street Art-Künstler Dran mit dem angenommen niedrigsten narrativen Gehalt beantwortet. Danach kam es zur ersten auf 15 Sekunden limitierten Betrachtung von Banksys *L.A.* Die erste Frage schließt daran an: „Bitte geben Sie in einigen Sätzen den Bildinhalt wieder.“³²⁹ Hier wurde bewusst darauf geachtet eine Wortwahl zu treffen, die nicht bereits Erzählung impliziert und die Proband*innen dahingehend beeinflusst. Die Frage wurde konkretisiert mit dem Hinweis: „Es geht nicht um ‚richtige‘ Antworten, sondern um Ihr persönliches Verständnis.“³³⁰ Darauf folgten weiteren Fragen, die für die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigt werden und darauf abzielen narrative Phänomene wie Spannung sowie deren Auswirkungen auf Interesse und Gefallen zu analysieren. Den Abschluss des ersten Teils bildet die Frage: „Kannten Sie das Bild bereits?“³³¹ Und: „Bitte geben Sie gegebenenfalls Künstler*in oder Titel an, bzw. den Kontext, wo Sie das Bild schon einmal gesehen haben.“³³² Zu beantworten waren diese Fragen mit „Ja“, „Nein“, „Bin mir nicht sicher“ und einer offenen Textantwort.

³²⁸ Geschlecht, Alter, Bildungsabschluss, Wohnort, Nationalität, Beruf, Erfahrungen mit künstlerischen Tätigkeiten, Gewohnheiten bzgl. Bildkonsum (Häufigkeit, Medien), Beschäftigung mit Geschichten (Häufigkeit, Medien, Genre), Teilnahme an ähnlichen Studien.

³²⁹ Eng.: Please sum up the content of the picture.

Frz.: Veuillez rendre compte du contenu de l'image en quelques phrases.

³³⁰ Eng.: The study is not about answers that are "correct", but about your personal understanding.

Frz.: Il ne s'agit pas de trouver des réponses "correctes", mais de rendre compte de votre compréhension personnelle.

³³¹ Eng.: Did you know the picture before?

Frz.: Est-ce que vous connaissiez l'image déjà ?

³³² Eng.: If applicable, indicate the painter or the title, or tell us about the context where you saw the image before.

Frz.: Le cas échéant, veuillez indiquer le peintre, le titre ou le contexte où vous avez vu l'image.

Im zweiten Teil der Umfrage wurde das Bild ohne zeitliche Einschränkung gezeigt. Daran schließt folgende Frage an: „Gibt es Wichtiges, das Sie bei der ersten Bildbetrachtung noch nicht gesehen hatten?“³³³ Proband*innen bekamen die Anleitung auf dem Bild mit automatisch erscheinenden roten Kreisen, diese Elemente per Linksklick zu markieren und anschließend in einem offenen Textfeld zu kommentieren.³³⁴ Hier gab es auch die Möglichkeit, anzugeben, dass keine Elemente entdeckt wurden. Die für die vorliegende Arbeit abschließende Frage lautet: „Haben Sie im Rahmen dieser zweiten Betrachtung Ihre Auffassung des Bildinhaltes geändert?“³³⁵ Diese war auf einer Likert-Skala von 1 (= Ich habe meine Auffassung überhaupt nicht geändert) bis 7 (= Ich habe meine Auffassung sehr stark geändert) zu beantworten. Die Antwort konnte optional durch ein offenes Textfeld erläutert werden. Da diese Option nicht von allen Proband*innen genutzt wurde, wird sie für die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigt. Für die Evaluierung und Berechnung der Prozente wurden die Ergebnisse wie folgt zusammengefasst: 1–3 = keine Änderung, 4 neutral, 5–7 = Änderung. An dieser Stelle setzt die Studie mit Fragen zum erzählerischen Gehalt und der Wahrnehmung zeitlicher Abfolgen fort. Aspekte, die für die Masterarbeit ebenfalls nicht untersucht werden. Für den letzten Stimulus der Gruppe, Banksy *Media*, wurden die Fragen wiederholt.³³⁶ Die offenen Textantworten der insgesamt 45 Proband*innen dienen als Grundlage, um wichtige Schritte der Rezeption nachzuzeichnen. Antworten von vorzeitig abgebrochenen Befragungen wurden nicht erfasst. Insgesamt haben 46 Proband*innen den Fragebogen vollständig ausgefüllt. Für die Evaluierung wurde jedoch eine Person ausgeschlossen, die die Felder der offenen Textantworten mit einem Platzhalter (mehrfache Wiederholung desselben Buchstabens) gefüllt und keine verwertbaren Antworten gegeben hat.

³³³ Eng.: Are there important elements which you hadn't perceived during your initial viewing?

Frz.: Y-a-t-il quelque chose d'important que vous n'aviez pas remarqué lors du premier visionnage ?

³³⁴ Dt.: Bitte markieren Sie wichtige Elemente, die Ihnen ****erst jetzt auffallen**** mit dem Kreis, der automatisch angezeigt wird. Bewegen Sie die Markierung an die gewünschten Stelle und klicken Sie auf die linke Maustaste. Um eine Markierung wieder zu löschen, klicken sie ein zweites Mal darauf. Bitte erläutern Sie Ihre Markierungen kurz. Auf welche Entdeckungen beziehen sich Ihre Markierungen genau (z. B. "die grün lackierten Nägel" oder "der gekrümmte Finger") ? Bitte verwenden Sie eine Zeile pro Markierung.

Eng.: Please mark important elements which ****you only discover now**** with the circle that automatically appears. Place the mark in the desired location and left-click with your mouse. If you have misplaced a mark, you can click on it a second time to erase it. Please explain each mark briefly. What is the discovery that your mark refers to (e. g. "the green fingernails" or "the broken finger")? Please use one line per mark.

Frz.: Veuillez marquer les éléments importants qui ne vous ****apparaissent que maintenant**** avec le cercle qui s'affiche automatiquement. Placez-le cercle à l'endroit voulu et cliquez sur le bouton gauche de votre souris. Pour effacer une marque, cliquez sur elle une deuxième fois. Veuillez rapidement expliquer vos marques. Quelles sont les découvertes exactes auxquelles vos marques font référence (p. ex. "les ongles sales" ou "le doigt tordu") ? Veuillez utiliser une ligne par marque.

³³⁵ Eng.: Did you change the way you conceive of the picture's content during this second viewing?

Frz.: Avez-vous changé votre conception du contenu de l'image lors de ce deuxième visionnage ?

³³⁶ Vgl. Speidel 2019.

Um die Ergebnisse der qualitativen Daten quantifizieren zu können, müssen die offenen Antworten zunächst kodiert, also die verschiedenen Elemente bestimmten Kategorien zugeordnet werden. Hierbei gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten: entweder die Kategorien stehen bereits fest, da man sie zum Beispiel einer Theorie entnommen hat, oder sie werden wie in der vorliegenden Arbeit, basierend auf Methoden der sogenannten *Grounded Theory*³³⁷, aus den Antworten der Teilnehmer*innen selbst entwickelt. Bei Weiterem werden in mehreren Vorgängen die wesentlichen genannten Elemente und Handlungen identifiziert und zu sinnvollen Einheiten zusammengefasst. Die daraus resultierende Ordnung kann aus verschiedenen Winkeln betrachtet werden. Wenn die einzelnen Kategorien untersucht werden, können signifikante Bildelemente isoliert werden. Kombiniert man diese und untersucht deren Korrelationen, können verschiedene Handlungen beziehungsweise Skripts gebildet werden. Nach der kognitiven Narratologie werden Skripte von Rezipient*innen genutzt, um Momente zu bedeutungsvollen Handlungen zu verknüpfen³³⁸ und dienen im Rahmen der vorliegenden Studie der Zusammenfassung der Artikulationen der individuellen Rezeptionsprozesse der Teilnehmenden. In einem nächsten Schritt wird zwischen implizit und explizit dargestellten Handlungen unterschieden, um die Leerstellen zu identifizieren. Ergänzend können mit der detaillierten Betrachtung der Antworten einzelner Proband*innen Thesen zum allgemeinen Bildverständnis demonstriert werden. Ein besonderes Augenmerk liegt auf Proband*innen, welche erfolgreiche, sprich die meisten signifikanten Bildelemente zu einer kohärenten Interpretation verbunden haben, sowie alternativen Interpretationen und wodurch diese ausgelöst werden.

3.3 Ergebnisse und Diskussion

Obwohl sich Detailgrad und Umfang der Antworten zum Bildinhalt nach der ersten Betrachtung stark unterscheiden, kann Klaus Speidels Beobachtung, dass die Antworten der Proband*innen einem erzählerischen Duktus folgen und dieser in großen Teilen übereinstimmt, bestätigt werden.³³⁹ Auf dem einem Ende des Spektrums finden sich knappe, stärker deskriptive Beschreibungen wie von Proband*in 1459: „Ein aufgemaltes Haus an einer Wand, links ein Kind (und rechts ein Mann der die aufgemalte Tür ‚zuhämmert‘ (sic!).“ Besonders umfassend fiel die Antwort von Proband*in 775 aus, die nicht nur die dargestellten Figuren in eine

³³⁷ Heiser 2024, S. 215.

³³⁸ Vgl. Speidel 2020a, S. 174.

³³⁹ Speidel 2020a, S. 179.

Handlung mit mehreren Momenten integriert (Mädchen malt das Haus – Mann verriegelt die Tür mit Holzplanken – Mann hindert das Mädchen am Eintreten), sondern diese auch mit Angaben zum Stil kontextualisiert (unrealistischer/realistischer Stil) und durch eine umfangreiche symbolische Interpretation ergänzt:

In the background there is a house drawn by a child, presumably the girl on the right. It is presented in the distinctive, unrealistic style – it may symbolize the dreams of the girl - they may be childish as indicated by the manner in which they are drawn, by (sic!) they are hers. The foreground is presented in a relatively realistic manner – the world of dreams is invaded by the dire reality - the man in a worker's clothing seals the entrance to the house with wooden planks, thus prohibiting the girl from entering it. The so-called real life has a detrimental effect on the child who is suddenly deprived of its dreams. The girl's expression indicates that she is distraught by the situation.

Konzentrieren wir uns zunächst auf die Identifikation der angewendeten Skripts. Beiden Antworten gemeinsam ist die Erwähnung, dass das Haus auf die Wand gezeichnet wurde – und zwar in einem dem Bildausschnitt vorangegangenen Moment. Explizit dargestellt ist der Mann in einer aktiven Handlung, er ist im Prozess den Eingang zu verschließen. In allen Antworten werden mindestens zwei Momente genannt. Unterschiede liegen darin wie viele der implizit dargestellten Momente erwähnt werden und wie weit die Bildhandlung in Vergangenheit und Zukunft verlängert wird, sowie die Zuschreibung welche Tätigkeit der Mann ausführt (Tab. 2). Die maximale Bildhandlung umfasst vier Momente, wobei nur zwei der 45 Proband*innen den frühesten Moment, nämlich dass das Mädchen am Nachhauseweg von der Schule ist, erwähnen.³⁴⁰ Am häufigsten ist die Unterscheidung in drei Momente.³⁴¹ Ein großer Teil der Teilnehmer*innen, nämlich 42 %, erwähnen, dass das Mädchen das Haus gezeichnet hat. Die größte Übereinstimmung von 62 % hat der explizit dargestellte Moment „der Mann nagelt die Tür zu“ und 31 % konkretisieren hier noch damit, dass das Mädchen den Mann währenddessen beobachtet. Vier Personen, also 9 %, haben bei der ersten Betrachtung angegeben, dass der Mann das Haus repariert und nicht den Eingang verschließt. Schließlich kommt es bei 11 % der Teilnehmer*innen zu der Schlussfolgerung, dass das Mädchen darauf emotional reagiert und es als zukünftigen Moment einen potenziellen Konflikt gibt.

³⁴⁰ Bei der zweiten Betrachtung hat eine weitere Person durch die Entdeckung des Rucksacks darauf geschlossen, dass das Mädchen gerade aus der Schule gekommen ist.

³⁴¹ Vgl. Speidel 2020a, S. 191.

%	Skript 1	Skript 2	%
4	1. Mädchen kommt aus Schule		
42	2. Mädchen zeichnet das Haus		
62	3a) Mann nagelt die Tür zu	3b) Mann arbeitet/repariert das Haus	9
31	3.1 (Das Mädchen schaut zu)		
11	4a) Emotionale Reaktion /Konflikt	4b) Kein Konflikt	1

Tab. 2: Handlungsmomente nach der ersten Betrachtung.

Die einzigen explizit dargestellten Momente sind 3a/b, 3.1 und bis zu einem gewissen Grad 4a/b. Je nachdem ob und welche Emotion man dem Gesichtsausdruck des Mädchens entnimmt, handelt es sich bei 4a/b um etwas, das gleichzeitig mit 3a/b stattfindet oder Anzeichen einer der Bildhandlung folgenden Konsequenz ist. Moment 2, das Zeichnen des Hauses, ist lediglich durch die Spur der Kreide auf der Mauer, also implizit, dargestellt. Dass es einen erweiterten Konflikt geben wird, ist eine logische Verlängerung der Bildhandlung für diejenigen, die dem Moment 3a folgend in der Handlung der Figuren bereits ein Problem erkannt haben. 100 % der Proband*innen, die davon ausgehen, dass das Mädchen das Haus gemalt haben, erkennen in dem Mann jemanden, der das Haus zunagelt. Wohingegen keiner der Proband*innen, die davon ausgehen, dass es sich bei dem Mann um jemanden handelt, der das Haus repariert oder daran arbeitet, ausdrückt, dass das Mädchen das Haus gemalt hat. Infolgedessen gibt es auch keinen Grund für einen über die Bildhandlung hinausreichenden Konflikt.

Nach der zweiten Betrachtung ändern alle, die angegeben haben, der Mann arbeitet am Haus, ihr Verständnis des Bildes. Mit Ausnahme einer Person, die von Gartenarbeit auf allgemeine Reparaturarbeiten am Haus schwenkt (und keine weiteren Angaben zum geänderten Bildverständnis gibt), ist der überragende Konsens, dass der Mann die Tür zunagelt. Diese Korrektur der Interpretation gibt Hinweis auf die von Klaus Speidel aufgestellte These, dass Skripte auch danach gewählt werden, wie plausibel sie im Kontext der Erzählung sind. Er schreibt: „Interpretationen wären dann besonders befriedigend, wenn die mobilisierten Skripte möglichst vielen Beobachtungen einen Platz bieten.“³⁴² Dafür ziehen Betrachter*innen

³⁴² Speidel 2020a, S. 183.

Weltwissen über angenommene Verhaltensweisen von Figuren und typische Interaktionen mit Objekten heran. Bretter, die über einer Tür angebracht werden, entsprechen üblicherweise nicht einer Reparatur. Von den 31 Personen, die angegeben haben, dass sich ihr Bildverständnis nicht geändert hat, haben 74 % bereits bei der ersten Betrachtung erkannt, dass der Mann den Eingang des Hauses verschließt. Wie in Diagramm 1 ersichtlich, gibt es große Überschneidungen zwischen der Erwähnung „Mädchen hat das Haus gezeichnet“ und „Mann nagelt die Tür zu“. 18 Personen haben beide Momente nach der ersten Betrachtung in Kombination erwähnt, was bestätigt, dass es sich hier um die zentralen Handlungsmomente der Erzählung handelt.

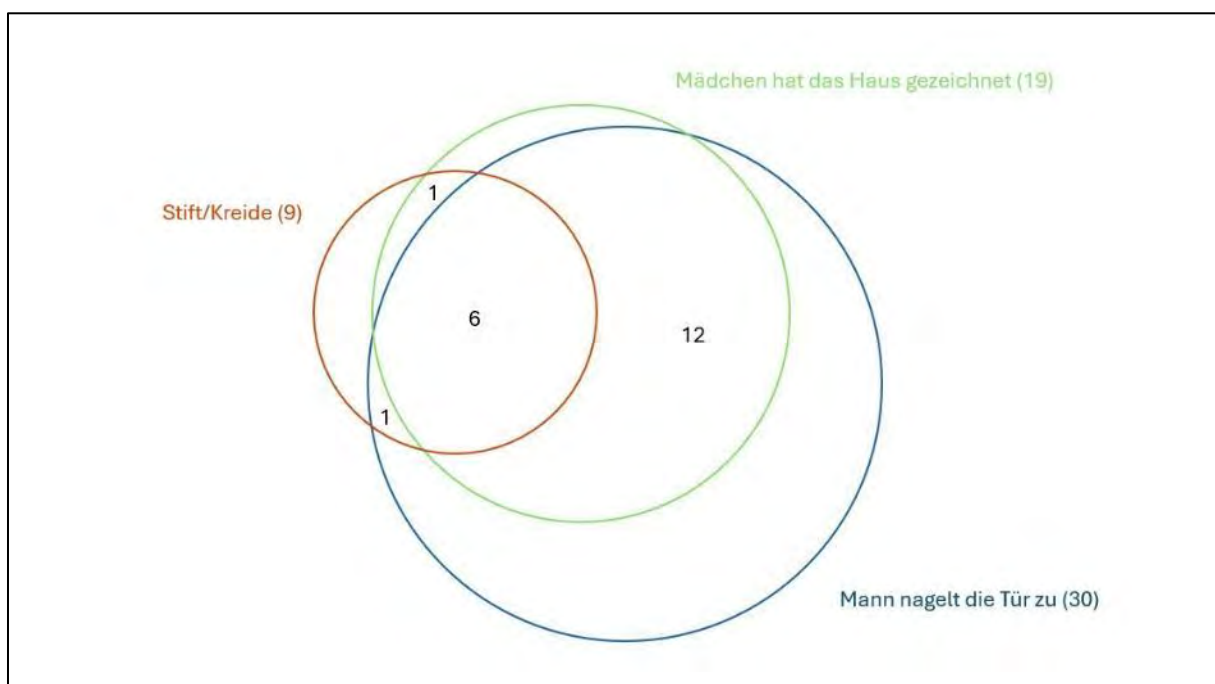


Fig. 10: Venn-Diagramm, 1. Betrachtung, Korrelationen der Nennungen von Stift/Kreide, Mädchen hat das Haus gezeichnet und Mann nagelt die Tür zu in totalen Zahlen.

Dass es das Mädchen war, dass das Haus gezeichnet hat, ist nachvollziehbar, wenn Betrachter*innen Verbindungen herstellen und somit Leerstellen füllen, zwischen dem Stift in der einen und Farbspuren auf der anderen Hand sowie der durch den Stil geweckten Assoziation „Kinderzeichnung“. ³⁴³ Es liegt die Vermutung nahe, dass nicht alle Elemente erfolgreich erkannt und kombiniert werden müssen, um zur gleichen Interpretation zu gelangen. Die Antworten der zweiten Betrachtungen sollen im folgenden Abschnitt Aufschluss darüber geben, welche Schnittpunkte besonders signifikant sind.

³⁴³ Vgl. Speidel 2020a, S. 195.

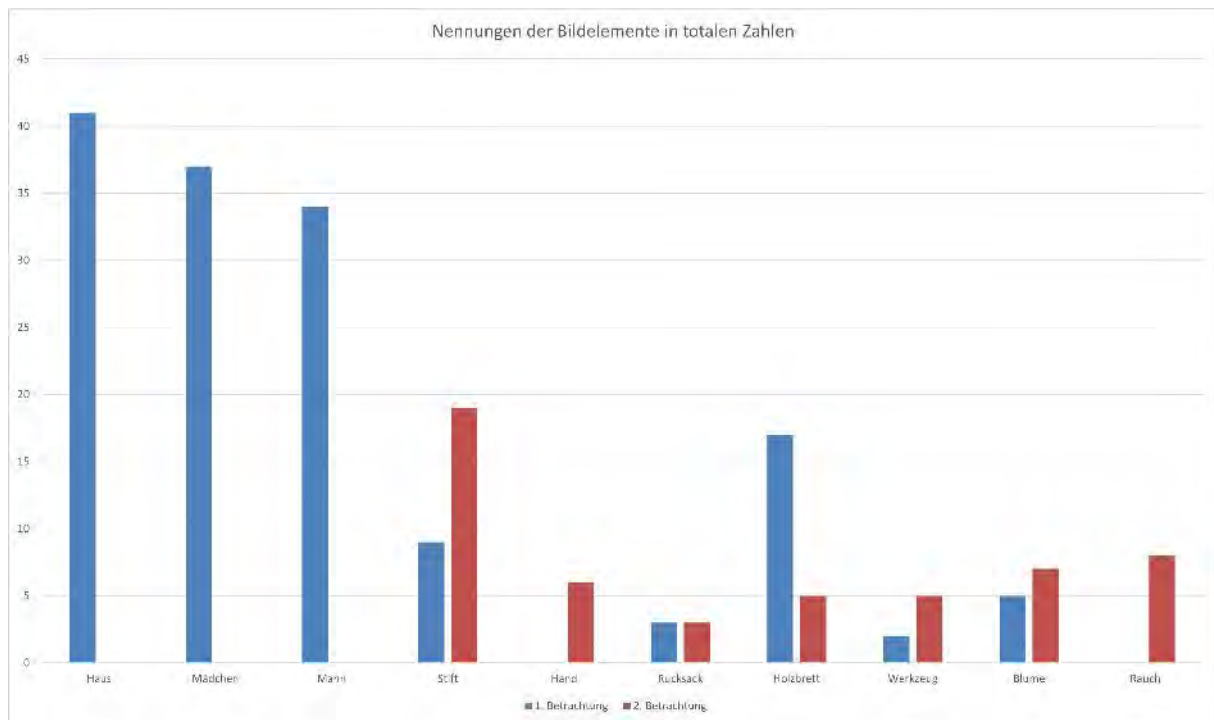


Fig. 11: Balkendiagramm, Nennungen der Bildelemente in totalen Zahlen.

Der Stift ist mit 19 Erwähnungen das am häufigsten genannte Bildelement nach der zweiten Betrachtung (Diagramm 2). Zur Wiederholung in der zweiten Betrachtung konnten die Proband*innen das Bild ohne zeitliche Einschränkung sehen. Im Anschluss daran wurden sie gefragt, ob ihnen weitere signifikante Bildelemente aufgefallen sind und ob sich ihr Verständnis des Bildinhalts geändert hat.³⁴⁴ Damit werden nicht jene Betrachter*innen erfasst, die den Stift bereits bei der ersten Betrachtung gesehen haben, es allerdings nicht notwendig fanden, diesen explizit zu erwähnen. Immerhin haben 42 % die implizierte Handlung „das Mädchen zeichnet das Haus“ gleich zu Beginn erwähnt. Das ist in Anbetracht des Genres Street Art nicht verwunderlich, denn 15 Sekunden sind eine relativ lange Betrachtungszeit und das Genre zielt darauf ab, schnell verstanden zu werden.³⁴⁵ Dass es sich bei dem Stift allerdings um ein signifikantes Element handelt, zeigt die Korrelation der Nennung des Stifts nach der zweiten Betrachtung und die Angaben zum geänderten Bildverständnis (Diagramm 3). 62 % der 13 Personen, die ihre Meinung geändert haben, haben den Stift in der zweiten Betrachtung als wesentliche Entdeckung erwähnt.

³⁴⁴ Keine der Proband*innen hat die Option „kann ich nicht beantworten“ genutzt. Der Faktor wurde dementsprechend bei den Berechnungen nicht berücksichtigt.

³⁴⁵ Speidel 2020a, S. 191.

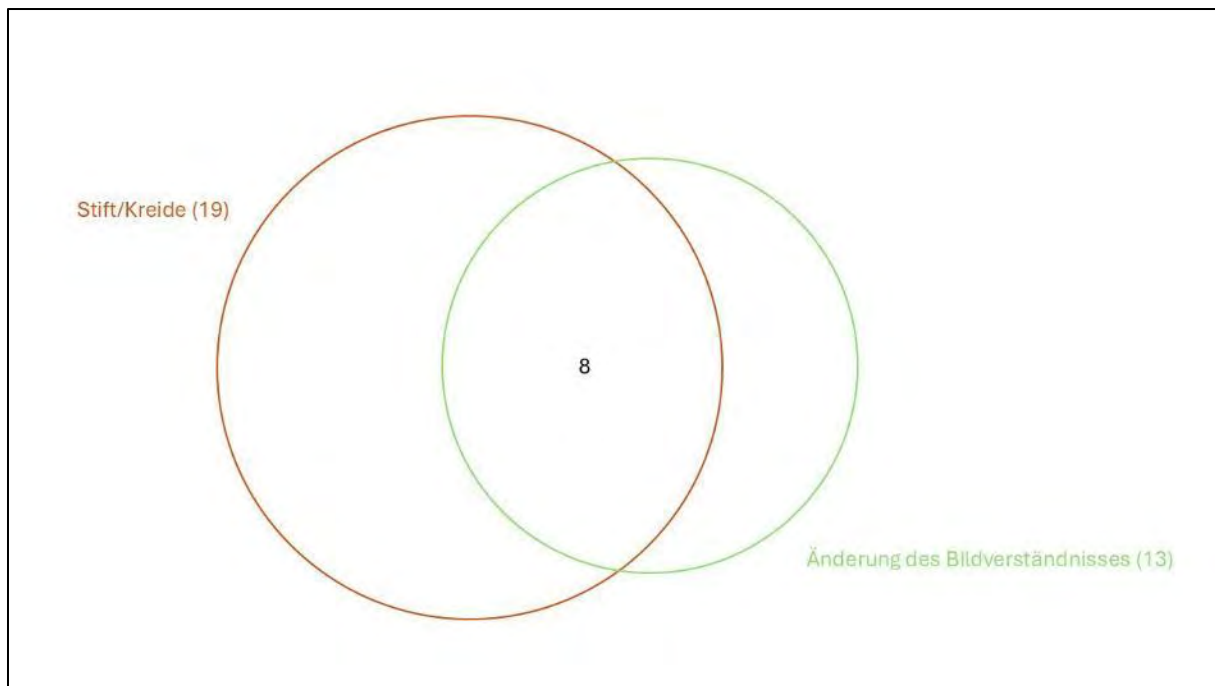


Fig. 12: Venn-Diagramm, Korrelation Nennung des Stifts/Kreide und Änderung des Bildverständnisses nach der 2. Betrachtung in totalen Zahlen.

Die Hand mit Farbspuren wurde von lediglich sechs Personen und das ausschließlich bei der zweiten Betrachtung erwähnt. Diese Entdeckung hatte wenig Korrelationen mit dem geänderten Bildverständnis. Das lässt vermuten, dass es sich um ein additives Element handelt, welches von Proband*innen registriert wurde, nachdem sie teilweise schon bei der ersten Betrachtung alle Elemente zu einem kohärenten Skript zusammenfügen konnten. So antwortet zum Beispiel Proband*in 1369 nach der ersten Betrachtung:

It seemed like a grafitti (sic!) of a childishly drawn house boarded up. The boards, the girl (who presumably drew the house, for she had a crayon in one hand) and the man (who was boarding the house, for he had the tools and boards) were drawn realistically. To me it seems that what it depicted is that realism and harshness of life closes childish interpretations of the world...

Und ergänzt ihre Beobachtung in der zweiten Betrachtung durch die Elemente: „yellow hands of the girl“ und „curtains in the window“. Vier der Teilnehmer*innen, welche besonders detailreiche Antworten gegeben haben und die Farbspuren als Entdeckung angegeben haben, haben in der ersten Betrachtung ebenfalls symbolische Interpretationen gewählt.

Die Häufigkeit von sowohl stilistischen Anmerkungen und deren Korrelation von symbolischen Auslegungen bei Banksys *L.A.* wurde, wie einleitend bereits besprochen, ursprünglich von

Klaus Speidel beobachtet.³⁴⁶ Meine Überlegungen schließen daran an und widmen sich in der folgenden Diskussion der Rolle der Leerstelle in der Motivation der symbolischen Interpretationen. Dem zugrunde liegt der Zusammenhang von Spannung als Eigenschaft von Erzählung und Auslassungen als Werkzeug zur Motivation für die Rezipient*innen Geschichten zu vervollständigen. Nach Klaus Speidel ist strukturell ein Konflikt ausreichend, um Spannung zu erzeugen. Es ist allerdings nur ein Konflikt gefolgt von einer Auflösung, der einen belohnenden Effekt und Abschluss des Rhythmus von Spannung und Erleichterung ermöglicht.³⁴⁷ Speidel folgert, dass Spannung in Banksys *L.A.* durch die bildimmanente Stilvariation und dem darin implizierten Konflikt gegeben ist.³⁴⁸ Es ist das Haus, welches von dem Mädchen im Bild gemalt wurde. Eine Konfliktlösung ist in dem Werk selbst nicht explizit gegeben. Das Auflösen der Spannung, der Unbestimmtheitserfahrung, wie Lindner sie nennt,³⁴⁹ wird möglich durch das Ausweichen in die symbolische Interpretation. Hier wird dem Konflikt eine Bedeutung zugeschrieben, die durch eine rein intradiegetische Auslegung nicht erreicht werden konnte. Sinnstiftung hat einen befriedigenden Effekt.³⁵⁰ Die Motivation zur Sinnstiftung und deren Auslegung ist, wie in dem vorangegangenen Kapitel dargelegt, vorstrukturiert durch das Netzwerk an Leerstellen in einer Erzählung.

Als Beweis soll exemplarisch ein genauerer Blick auf die aktivierten Konzepte und Wissensbestände der symbolischen Antworten dienen. Für die symbolische Auslegung zentral ist die Identifikation der zugrunde liegenden Handlung, „Verschließen der Tür“. *L.A.* (Abb. 6) zeigt im Unterschied zu *Bail Bond* (Abb. 7) den Moment, in dem die Zeichnung abgeschlossen ist. Der Mann schreitet nicht ein, während das Mädchen noch im Begriff ist, das Haus zu zeichnen, und hält sie somit nicht davon ab, etwas fertigzustellen oder aufzubauen. Es ist das fertiggezeichnete Haus eines Kindes, dass zugemacht wird und die symbolische Interpretation baut auf der Verschließung auf. So kommen 69 % der symbolischen Interpretationen zu dem Schluss, dass es um eine Form von Hindernis geht. Alternativ gehen 23 % davon aus, dass eine Form von Eindringen oder Angriff durch den Mann stattfindet. Tatsächlich beinhalten beinahe die Hälfte der symbolischen Interpretationen einen expliziten Verweis auf oppositionelle Beziehungen wie zum Beispiel Mädchen/Mann oder jung/alt. Das wiederum lässt die Folgerung zu, dass es laut der Mehrheit der Betrachtenden in dem Bild um das

³⁴⁶ Speidel 2020a.

³⁴⁷ Speidel 2020b, S. 684.

³⁴⁸ Speidel 2020a, S. 192–195.

³⁴⁹ Lindner 2017.

³⁵⁰ Wolf 2003, S. 184–185.

Aufeinandertreffen von kindlicher Traumwelt auf Einschränkungen und Härte der Realität geht. Schauen wir uns nochmals die Antwort von Proband*in 1369 an:

It seemed like a grafitti (sic!) of a childishly drawn house boarded up. The boards, the girl (who presumably drew the house, for she had a crayon in one hand) and the man (who was boarding the house, for he had the tools and boards) were drawn realistically. To me it seems that what it depicted is that realism and harshness of life closes childish interpretations of the world...

%	Kombination Konzepte 1	Kombination Konzepte 2	%
69	1a) Verschließen/Hindern	1b) Eindringen/Angreifen	23
54	2a) Traumwelt/Realität	2b) Soziale Ungerechtigkeit Diskriminierung Minderheiten	31
46	2.1a) Kindheit	2.1b) Ausbildung	8

Tab. 3: Kombinationen der Konzepte der symbolischen Interpretationen (13/45).

Kombination 1 umfasst die am häufigsten genannte Konzepte, Kombination 2 beinhaltet die am öftesten genannten Alternativen. Die Tabelle weist folgende Struktur auf: 1) Akt des Mannes, 2) Konfliktbeziehung, und 2.1) Ausrichtung der Handlung. Mischformen und Variationen zwischen den beiden Kombinationen sind nicht ausgeschlossen. Das Konzept Traumwelt/Realität ist stark assoziiert mit Kindheit/Erwachsensein. Das kulturell geprägte Verständnis dieser oppositionellen Beziehungen unterstützt eine Interpretation, die Kombination 1 folgt, so wie es in der Antwort von Proband*in 1360 nachvollzogen werden kann. Der Kontrast zwischen den unterschiedlichen Stilen („[...] childishly drawn house [...]“ und „[...] drawn realistically [...]“) wird in Verbindung gebracht mit den Kontrast Kind und Erwachsener sowie der ontologischen Differenz der Stile folgend, ebenfalls mit dem Kontrast von Traum und Realität, wo zusätzlich zwischen unterschiedlichen Welten unterschieden wird („[...] realism and harshness of life closes childish interpretations of the world [...]“). Explizit dargestellt ist der Moment, in dem der Mann das gezeichnete Haus zunagelt und das Mädchen ihn dabei beobachtet. Die bedeutungskonstituierende Verbindung, die von den Betrachter*innen zwischen der dargestellten Handlung und deren symbolischer Bedeutung hergestellt wird, erfolgt durch die Interpretation impliziter Informationen, dem Ausfüllen von Leerstellen. Damit kann Speidels Argument, dass die symbolische Interpretation auf dem

narrativen Verständnis basieren kann und sogar in einem produktiven Verhältnis zueinanderstehen kann, bestätigt werden.³⁵¹

Ein von dem Autor jedoch nicht berücksichtigter Faktor ist die Kenntnis des Künstlers und damit einhergehende Erwartungen an die Bildbedeutung. Bezogen auf die gesamte Studie, hat sich die Auswahl von unbekannten Bildern als Stimuli als zutreffend erwiesen. Dieser Faktor wurde somit von Klaus Speidel nicht weiter berücksichtigt.³⁵² Banksys *L.A.* bildet hier eine Ausnahme. Neben den häufigen Erwähnen stilistischer Merkmale wurde von 46 % der Teilnehmenden entweder angegeben, dass sie den Künstler kennen oder Banksy als Urheber vermuten.

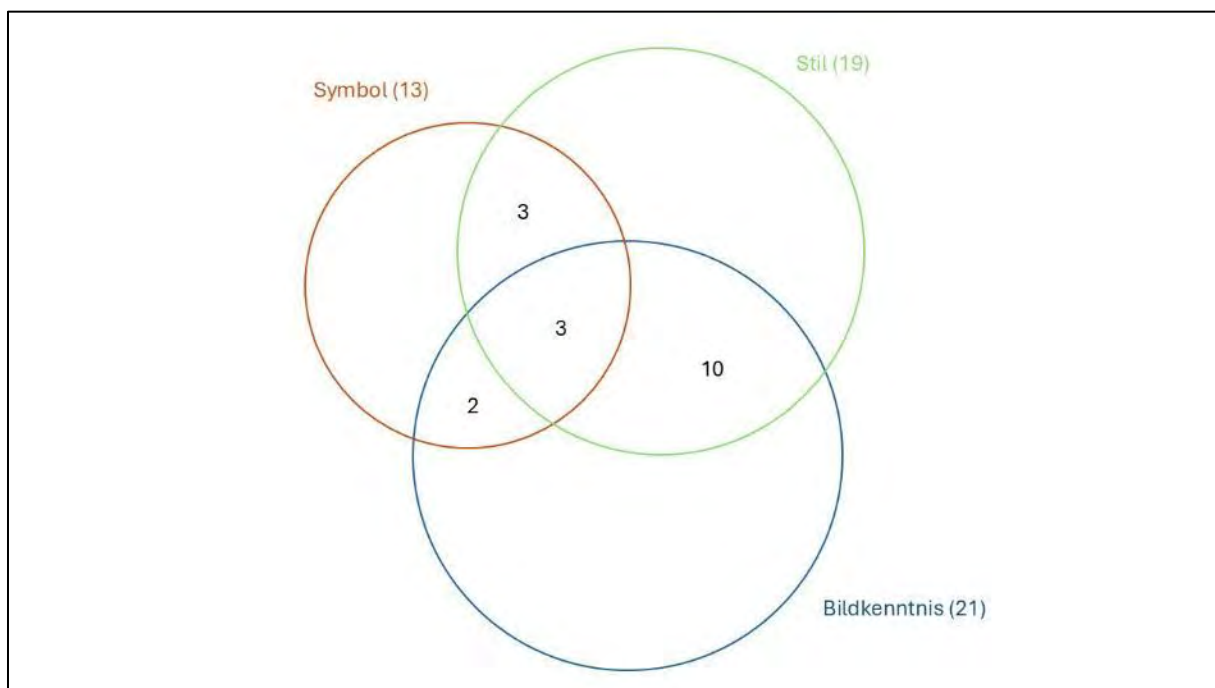


Fig. 13: Venn-Diagramm, Korrelation Kenntnis des Künstlers, Symbolische und Stilistische Nennungen, beide Betrachtungen in totalen Zahlen.

Verschiedene Genre, Medien, Stile und Künstler*innen unterliegen einer kulturellen Variable, da mit ihnen bestimmte Assoziationen und Erwartungen über deren Inhalt einhergehen.³⁵³ Banksy zeichnet sich durch seine oft politischen Arbeiten aus. Er arbeitet häufig mit absurden Gegenüberstellungen und oppositionellen Beziehungen, um kritische Kommentare zu aktuellen Themen zu äußern.³⁵⁴ Ulrich Blanché beschreibt den Effekt von Banksys als kitschige Motivwelt. Weiter schreibt er „[his] work brings reality into play, but the associations shift from

³⁵¹ Speidel 2020a, S. 194.

³⁵² Speidel 2018b, S. 94.

³⁵³ Zschocke 2006, S. 66.

³⁵⁴ Blanché 2016, S. 189.

„sweet‘ storybook and children’s book illustrations to serious issues of life and death.“³⁵⁵ Obwohl die Assoziationen der Betrachter*innen mit dem Künstler in der Studie nicht abgefragt wurden, kann eine leichte Beeinflussung durch Erwartungshaltungen nicht ausgeschlossen werden. Es ist kaum ein Unterschied festzustellen in der Anzahl jener Teilnehmer*innen, in deren Antworten sich Nennungen von Stil und symbolischer Interpretation überschneiden sowie der Künstlerkenntnis und symbolischer Interpretation (Diagramm 4).³⁵⁶

David Hermann, Nina Zschocke und Iris Bäcker betonen die Bedeutung von stilistischen Informationen in narrativer Bedeutungsgenerierung. Während Herman bereits in seinen frühen Arbeiten aphoristisch „Style is content. Content is style“³⁵⁷ postuliert, lassen sich die weiteren theoretischen Überlegungen mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie vergleichen. Die genannten Autor*innen verstehen Stil als Information, welche in Betracht gezogen wird, wenn es zu Konflikten oder Irritationen kommt, welche keine intradiegetischen und somit befriedigende Erklärungen liefern. Iris Bäcker beschreibt den kognitiven Vorgang der Sinnerfassung so, wie ihn Klaus Speidel ausgelöst durch den Konflikt der bildimmanenten Stilvariation versteht. Die Autorin unterscheidet zwei prinzipielle Formen, sich mit dem Text auseinanderzusetzen. Neben der Auseinandersetzung mit dem Text als solchen kann man diesen auch demnach betrachten, wie er beschaffen ist.³⁵⁸ Dies wird von Nina Zschocke in ihren Überlegungen zu Irritation bestätigt. Sie beschreibt ebenfalls, wie irritierende visuelle Informationen eine Suche nach einer zufriedenstellenden Lösung auf kognitiver Ebene auslösen können. Kommt es zu Brüchen, kann die Aufmerksamkeit statt auf das Objekt, oder den Text, auf die Bedingungen der Wahrnehmungen selbst gelegt werden.³⁵⁹ Als Lösung kann, wie am Beispiel von Banksys *L.A.* deutlich wird, eine extradiegetische Interpretation gewählt werden. Durch die Irritation, welche durch die Stilvariation ausgelöst wird, besteht jedoch weiter eine konventionelle Beziehung zum Bild. Die Irritation kommt einer gebrochenen Erwartungshaltung gleich (die Bildbedeutung kann nicht ausschließlich über die Bildhandlung erschlossen werden) und wird als bedeutsam empfunden. In dieser Auslassung auf inhaltlicher Ebene liegt eine Leerstelle. Die darauffolgende Interpretation baut, wie in dem Leerstellenmodell nach Peirces Zeichenmodell folgend, auf ikonischer (Verschließen, Mädchen/Mann) und indexikalischer Deutung (Kinderzeichnung/Stencil) auf. Wenn, wie im vorangegangenen Kapitel demonstriert, ikonische Leerstellen sich in Figurerzählung und

³⁵⁵ Blanché 2016, S. 191.

³⁵⁶ Eine Studie, welche ausschließlich Arbeiten von Banksy berücksichtigt, könnte zukünftig Klarheit darüber schaffen, inwiefern Assoziationen mit dem Künstler symbolische Interpretationen beeinflussen.

³⁵⁷ Herman 2002, S. 194.

³⁵⁸ Bäcker 2014, S. 43.

³⁵⁹ Zschocke 2006, S. 77–79.

indexikalische Leerstellen in Spurerzählung wiederfinden, möchte ich die Liste um die *symbolische Erzählung* ergänzen. Damit beschreibe ich das hier demonstrierte produktive Verhältnis zwischen narrativer und symbolischer Deutung, als sich ergänzende Mittel zur Aktivierung von Erzählung als kognitives Ordnungsprinzip der Bedeutungsgenerierung.

Über die Identifizierung der wesentlichen Bildelemente und dominierenden Skripte konnten signifikante inhaltliche Schnittstellen identifiziert werden. Der Vergleich zwischen den abweichenden Punkten der Interpretation ermöglichte es, Leerstellen auf semiotischer Ebene zu lokalisieren. Die Änderungen des Bildverständnisses in der zweiten Betrachtung zeigten die Auswirkung der Abrufung unterschiedlicher Wissensbestände und deren mehr oder weniger erfolgreichen Inkludierung in die Bilderzählung als kohärente Sinneinheit. Die Analyse der Antworten der Teilnehmer*innen lieferte Hinweise darauf, welche Wissensbestände abgerufen wurden. Lösen Auslassungen einen Konflikt im Prozess der intradiegetischen Sinnerfassung aus, bietet sich eine Auflösung auf einer Metaebene an. Unter Berücksichtigung extradiegetischer Informationen über Stil und Medium wurde Bedeutung in einer symbolischen Auslegung des Bildinhalts gefunden. Bei der Kinderzeichnung in *L.A.* handelt es sich nicht nur um ein Bild im Bild, sondern um ein Graffiti im Graffiti. Die Zeichnung des Mädchens und das Bild Banksys teilen mit der Wand denselben Bildträger. Beide sind das Ergebnis eines unautorisierten Kreativakts im öffentlichen Raum. Diese durchaus legitime Beobachtung der Autorin findet sich allerdings in keiner der Antworten der Proband*innen wieder. Obwohl die beiden Bilder (Kinderzeichnung von Mädchen/Graffiti von Banksy) auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen operieren, kommt es zu keinem Konflikt, der von den Betrachter*innen gelöst werden müsste. Die symbolischen Interpretationen der Studienteilnehmer*innen haben den Objektbezug beibehalten und für die Auslegung nicht auf weitere kulturelle Wertsysteme, wie den Produktionsbedingungen der Arbeit im Genre Graffiti, zurückgegriffen. Die Leerstellen der Arbeit haben also sowohl narrative als auch eine symbolische Interpretation motiviert, die stufenartige Fortsetzung der Rezeption (ikonisch, indexikalisch) jedoch auch an vergleichbaren Stellen (symbolisch) gestoppt. Sowohl die Erklärungen der Bildhandlungen als auch der Bildbedeutung weisen eine große Homogenität auf.

Im Gegensatz zu Banksy weist Jean-Léon Gérôme *Die Exekution von Marschall Ney* keine bildimmanente Stilvariation auf, dennoch erkennt Wolfgang Kemp einen innerbildlichen Konflikt. Kemp folgend, wird dieser ausgelöst durch die überzeichnet große Distanz, die er als Leerstelle bezeichnet, zwischen den Soldaten und Marschall Ney. Der Konflikt besteht darin, so Kemp, dass durch die extreme Ausdehnung der Leerstelle, Zusammenhänge zwischen den

Bildelementen nicht mehr nachvollzogen werden können.³⁶⁰ Der Autor argumentiert das allerdings auf Basis einer angeblich fehlenden Einhaltung von Lessings Postulat des bequemen Verhältnisses. Auch wenn ich im theoretischen Teil der Arbeit Kems Auslegung von Lessings Semiotik widerlegen konnte, findet sich mit dem Konflikt eine parallele Motivation zur symbolischen Bildinterpretation von Kemp und den Ergebnissen zu Banksy wieder. Empirische Studien des Bildverständnisses von Gérômes Gemälde könnten in Zukunft zeigen, ob es sich bei Wolfgang Kems Interpretation um eine idiosynkratische Auslegung des Autors handelt, die eventuell dem professionellen Blick des Theoretikers und dessen teleologischem Interpretationsvorgang geschuldet ist, oder von mehreren Personen geteilt wird.

4. Fazit

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit lag darin, den Leerstellenbegriff einer theoretischen Ausdifferenzierung zu unterziehen und diese anschließend empirisch zu untermauern. Wolfgang Kemp hat die Leerstelle erstmals für die Beschreibung von Bilderzählung genutzt.³⁶¹ Seinen Ursprung hat der Begriff allerdings in der Rezeptionsästhetik von Wolfgang Iser.³⁶² Die Forschungslücke lag primär in Kems unscharfer Übertragung des Begriffs in die Kunstgeschichte und daraus folgender inkonsequenter Anwendung zur Analyse von bildender Kunst. Dabei wurden medieninhärente Eigenschaften sowie taxonomische Assoziationen nicht berücksichtigt, was in einer Gleichsetzung unterschiedlicher Interpretationsmodi resultierte.

Den Überlegungen der Arbeit lag die Prämisse zugrunde, dass monoszenische Einzelbilder eine Erzählung nicht nur illustrieren, sondern auch autonom eine Geschichte erzählen können. Der aus der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff der Leerstelle konnte zum Verständnis des Verarbeitungsprozesses von Bilderzählungen durch die Betrachter*innen beitragen. Die zentrale Hypothese lautete, dass Leerstellen auch in der bildenden Kunst bewusst eingesetzt werden, um den Betrachtungsprozess zu strukturieren und somit auch die Interpretation mitzugestalten. Zur Füllung von Auslassungen wird in den Betrachter*innen unterschiedliches Welt- und Spezialwissen abgefragt. Je universeller der zur Vernetzung benötigte Wissensbestand ist, umso einheitlicher fallen die Rezeptionsprozesse aus.

³⁶⁰ Kemp 1985, S. 113–114.

³⁶¹ Kemp 1985.

³⁶² Iser 1979; Iser 1994.

Eine kritische Analyse von Wolfgang Kemps Anwendung des Leerstellenbegriffs hat ergeben, dass der Autor den relationalen Charakter der Auslassung nicht ausreichend berücksichtigt hat. Als mögliche Begründung wurden die räumlichen Assoziationen, die mit der Wortwahl *Leer-* und *-stelle* geweckt werden, diskutiert. Der starke Einfluss der Raummetapher scheint den Autor dazu verleitet zu haben, die Leerstelle in seiner Beschreibung im Bild zu verorten. Eine verwandte Kritik äußerte die Autorin der vorliegenden Arbeit ebenfalls an Kemps Interpretation von Gotthold Ephraim Lessings Semiotik. Das bequeme Verhältnis, welches Lessing zwischen Medium und Zeichen als idealen Ausdruck vorgibt, interpretierte Kemp als räumliche Nähe der Bildelemente. Durch die wörtliche Übertragung auf die Analyse von Bilderzählungen hat der Begriff seine Funktion als bedeutungskonstituierende Schnittstelle verloren. Das hat schlussendlich dazu geführt, dass Kemp nicht konsequent zwischen den unterschiedlichen Interpretationsmodi, narrativ und symbolisch, differenziert. Daran anschließend wurde das Fallbeispiel Wolfgang Kemps, *Die Exekution von Marschall Ney* von Jean-Léon Gérôme, erneut analysiert. Mithilfe von Vergleichen mit zeitgenössischen Exekutionsdarstellungen konnte die Darstellung als Bruch mit der bisherigen Tradition eingeordnet werden. Mit einem Rückgriff auf historische Kritiken wurde eine Kontinuität in der Rezeption nachgezeichnet. In einem weiteren Schritt wurden Linienzeichnungen erstellt, um alternative Kombinationen der Bildelemente auszuarbeiten und darzulegen, welche Rolle verschiedene Leerstellen zum Verständnis von Bildinhalten spielen.

Für eine weitere Aktualisierung der Leerstelle wurden die wichtigsten Meilensteine in der Entwicklung des Begriffs nachgezeichnet. Den Ausgangspunkt bildete die Abgrenzung von Wolfgang Isters Leerstelle zu Roman Ingardens Unbestimmtheitsstelle.³⁶³ Letztere beschreibt lediglich eine Komplettierungsnotwendigkeit, während Isters den Begriff mit dem Konzept des impliziten Lesers* erweitert. In der Leerstelle als Kombinationsnotwendigkeit wurde der Rezipient* in eine essenzielle Rolle in der Vervollständigung der Erzählung zuteil. Der implizite Leser* wurde in der jüngeren Rezeptionsforschung dafür kritisiert, dass er einen idealen Lesevorgang vorgibt, welcher so nicht durch reale Leser*innen erfüllt werden kann.³⁶⁴ Die Autorin dieser Arbeit teilt diese Meinung jedoch nicht, da der Begriff Isters keine Erfüllung durch eine reale Leser*in benötigt, sondern eine Besetzbarkeit im System markiert. Ein Konsens herrscht jedoch in der Rezeption von Isters Theorie weitgehend darüber, dass durch seine komplizierte Sprache die Terminologie oft unklar ist.³⁶⁵ Das Kapitel schließt mit einer

³⁶³ Vgl. Iser 1994; Ingarden 1962.

³⁶⁴ Bäcker 2014, S. 13.

³⁶⁵ Lindner 2017, S. 11.

Abgrenzung anderer strukturierender Begriffe der transmedialen Narratologie ab. Allem voran werden Werner Wolfs Narreme, als Bausteine von Geschichten und Gegensatz zu Leerstellen, als Auslassungen besprochen.³⁶⁶ Die Ellipse basiert Wolfgang Kemp auf Gérard Genette.³⁶⁷ Damit beschreibt der Autor die Auslassung zwischen zwei Bildern einer Serie. Die von Genette beschriebenen Formen von Auslassungen sind stark an ein sprachliches Medium gebunden. Die Übertragung der Ellipse durch Kemp in die Kunstgeschichte erfolgte dementsprechend selektiv.

Nachdem der Begriff umfangreich kontextualisiert wurde, konnte eine aktualisierte Definition der Leerstelle erstellt werden: Eine Leerstelle ist eine unterdeterminierte Besetzbarkeit, eine Auslassung in der Bildhandlung, welche die Vervollständigung eines Werkes durch die Vorstellungskraft der Rezipient*innen ermöglicht. Leerstellen sind eine Grundvoraussetzung für den Interpretationsprozess: Sie sind die Schnittstelle, welche die Kommunikation innerhalb des Bildes mit der Kommunikation zwischen Betrachter*in und Bild verbindet. Sie motivieren die Interaktion zwischen Werk und Rezipient*in. Leerstellen haben eine regulierende Wirkung. Sie sind strukturgebend, bedeutungskonstituierend und ausschlaggebend für die Erfahrung von Spannung und Auflösung. All das erfüllen sie graduell.

Ein Modell der Leerstelle basierend auf Charles Peirces Semiotik³⁶⁸ ermöglichte es, den referenziellen Charakter des Begriffs zu beschreiben. Demnach ist die Leerstelle eine triadische Beziehung zwischen dem signifikanten Relatum, dem signifikaten Relatum und der Relation. Bei dem signifikanten Relatum handelt es sich um die bezeichnende Instanz der Leerstelle. Als solche ist sie an ein sprachliches Medium gebunden und kann daher als Gedanke, Rede oder Schrift ausgedrückt werden. Das signifikate Relatum ist der bezeichnete Aspekt der Auslassung. Peirce folgend kann diese ikonisch, indexikalisch oder symbolisch in Form eines Bildelements manifestiert werden.³⁶⁹ Der symbolische Ausdruck ist konventionell, dessen Bedeutung wird durch sozialen Konsens etabliert. Ikonische Repräsentationen basieren auf Ähnlichkeit mit dem repräsentierten Objekt. Die Darstellung des Leichnams in *Die Exekution von Marschall Ney* ist zum Beispiel ikonisch, da die Figur aussieht wie eine tote Person. Das indexikalische Bildelement hat eine kausale und räumliche Beziehung zu einem Objekt, von dem es demnach abhängig ist. So sind zum Beispiel die Einschusslöcher in Gérômes Gemälde das Resultat von Schüssen.

³⁶⁶ Wolf 2002, S. 42.

³⁶⁷ Kemp 1989, S. 62–88.

³⁶⁸ Peirce 1960.

³⁶⁹ Peirce 1960, S. 239–240.

Am Beispiel von Bildern und Bilderzählungen können mehrere Mischformen beobachtet werden. Ein gemalter Handabdruck ist ikonisch in dem Sinne, dass er als Abdruck einer Hand erkennbar ist, und indexikalisch, weil es sich dabei auch um eine Spur, den Handabdruck einer (abwesenden) Person, handelt. Bei der Analyse von Bilderzählungen konnten die eben getroffenen Kategorien auch nach ihrem Diegese-Bezug unterschieden werden. Die mentale Zusammensetzung von ikonischen Bildelementen führt im Laufe des Rezeptionsprozesses zu (Aspekten von) einer Figurerzählung, bei der die Bedeutung der wesentlichen Handlungsmomente über eben diese Elemente kommuniziert wird. Ebenso verhält es sich mit indexikalischen Artefakten, welche in Relation zur Erfassung einer Spurerzählung, einem von Klaus Speidel entwickelten Begriff, beitragen.³⁷⁰ Die Bedeutung dieser Erzählungen muss durch einen Akt des Spurenlesens ermittelt werden.

Die Relation steht für den kognitiven Rezeptionsprozess der Betrachter*innen. Dieser sinnstiftende Vorgang speist sich aus dem Wissensrepertoire der Betrachter*innen. Unter Berücksichtigung der Theorien von Nina Zschocke, Peter Hühn, Klaus Speidel und Andreas Veits wurde dieser Pool in Welt- und Spezialwissen unterschieden.³⁷¹ Ersteres umfasst universelle Naturgesetze, Ereignislogik und daraus resultierende Skripten, während Zweiteres Wissen beschreibt, welches kulturellen Variablen unterliegt oder eine bestimmte Expertise voraussetzt.

Anschließend an die theoretische Aktualisierung wurde der Leerstellenbegriff mit empirischen Daten, basierend auf dem Bildverständnis von realen Betrachter*innen, geprüft. Dafür wurden Datensätze aus einer Onlineumfrage von Klaus Speidel aus dem Jahr 2016 herangezogen. Die Untersuchung ist unabhängig und ergänzend zu Speidels Arbeit über ikonische Narrativität in Einzelbildern und legte einen Fokus auf die Identifikation und Beschreibung von Leerstellen sowie dem aktivierten Vorwissen der Betrachter*innen.³⁷² Als Fallbeispiel wurde ein Werk von Banksy, bekannt unter dem Titel *L.A.* (Abb. 6), gewählt. In der Online-Studie war es Teil der Bildgruppe zeitgenössischer Street Art. Die Datensätze speisen sich aus den Antworten über den Bildinhalt nach einer ersten Betrachtung und möglichen Entdeckungen und deren Auswirkungen auf das Bildverständnis nach einer zweiten Betrachtung. Das Bild zeichnet sich dadurch aus, dass, wie von Klaus Speidel bereits publiziert, eine im Rahmen des Experiments ungewöhnlich hohe Anzahl an Nennungen über die stilistische Form sowie symbolische

³⁷⁰ Speidel 2019.

³⁷¹ Zschocke 2006, S. 66; Hühn 2015, S. 3; Speidel 2020a, S. 187; Veits 2021, S. 116–117.

³⁷² Speidel 2018b; Speidel 2019; Speidel 2020a.

Interpretationen erfolgt ist.³⁷³ Dieses Phänomen wurde mit der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit Leerstellen untersucht, um somit Differenzierungen zwischen Interpretationsmodi zu schaffen, welche von Wolfgang Kemp nicht berücksichtigt wurden. Dafür wurden die offenen Textantworten der insgesamt 45 Proband*innen kodiert und zu Skripten zusammengefasst. Dadurch konnten deren Häufigkeiten quantifiziert und auf verschiedene Korrelationen analysiert werden. Annahmen über Rezeptionsvorgänge wurden mit Vergleichen von erster und zweiter Betrachtung des Stimulus geprüft.

Der überwiegende Anteil der Proband*innen folgt dem gleichen Skript von drei Momenten. 42 % erwähnen explizit, dass das Mädchen das Haus gezeichnet hat, obwohl die Handlung vor der dargestellten Szene stattgefunden hat und nur implizit durch Spuren und Assoziationen erfassbar ist. 62 % der Teilnehmenden haben geantwortet, dass der Mann das Haus zunagelt oder verschließt. An dieser Stelle gab es nur von 9 % eine Abweichung, bei der angegeben wurde, dass der Mann etwas repariert oder allgemeine Bauarbeiten durchführt. Diese Annahme wurde konsequent nach der zweiten Betrachtung korrigiert. Es liegt nahe, dass Betrachter*innen Objektschemata, einen Bestandteil von Weltwissen, genutzt und darauf geschlossen haben, dass die Bretter typischerweise zum Verschließen und nicht zur Reparatur eingesetzt werden. Der Stift in der Hand des Mädchens stellte sich als signifikantes Bildelemente in der Rekonstruktion der Handlung „Mädchen hat das Haus gezeichnet“ heraus. Es war nicht nur das Element, welches am häufigsten nach der zweiten Betrachtung als Entdeckung markiert wurde, sondern auch jenes Objekt mit der größten Korrelation mit einem veränderten Bildverständnis. Das zeigt, dass Leerstellen es den Betrachter*innen ermöglichen in einem kognitiven Vorgang explizite und implizite Informationen zu einer Erzählung zu verknüpfen. Leerstellen schaffen die Notwendigkeit zur Sinnstiftung. Deren Auslegung ist beeinflusst durch die Verfügbarkeit von exklusivem oder kulturell geprägtem Spezialwissen. Dies kann auch für die symbolischen Interpretationen bestätigt werden. Dennoch herrschte große Übereinkunft in den angewendeten Skripten der Interpretationen beider Modi.

Der ontologische Konflikt durch die werkimmanente Stilvariation kann, wie von Klaus Speidel argumentiert, als signifikante Motivation für die Wahl des alternativen Interpretationsmodus bestätigt werden.³⁷⁴ Der Konflikt erzeugt eine Spannung, für die die Erzählung keine intradiegetische Auflösung zur Verfügung stellt. Die Berücksichtigung der Form und Ausweichung zur Bedeutungsgenerierung auf eine Metaebene führen zu einem

³⁷³ Speidel 2020a, S. 192.

³⁷⁴ Speidel 2020a, S. 194.

befriedigenderen Ergebnis. Um dieses Phänomen der Bedeutungsgenerierung zu beschreiben wurde ergänzend zu Figur- und Spurerzählung der Begriff symbolische Erzählung eingeführt.

Durch die Inklusion einer Analyse von Bildinterpretation realer Betrachter*innen konnte die Lücke zwischen theoretischen Annahmen über Rezeptionsprozesse durch Expert*innen und dem intuitiven Wissen von Laien geschlossen werden. Das entwickelte semiotische Leerstellenmodell ermöglichte es den Begriff zur Analyse für Bilderzählung zu nutzen und gemäß dessen referenziellen Charakter, mithilfe der verschiedenen Ausdrucksformen, abgerufenes Wissen und Bildelemente zu beschreiben. Bildverständnis ist nicht willkürlich, da die Leerstelle auf struktureller Ebene die Notwendigkeit zur Realisierung der Erzählung durch die Betrachter*innen beinhaltet. Somit konnte die Leerstelle als integraler Bestandteil von Erzählung in Bildern bestätigt werden.

Obwohl die vorliegende Arbeit einen umfangreichen Beitrag zur Erarbeitung des Leerstellenbegriffs darstellt, stößt die Studie an manchen Stellen an ihre Grenzen. Die Berücksichtigung eines einzigen Stimulus hat einen detaillierten Einblick und qualitative Tiefe bei der Analyse der Antworten ermöglicht. Ein größerer Datenpool würde zu einer besseren Vergleichbarkeit führen und Rückschlüsse auf allgemeine Aussagen erleichtern. In einem Punkt hat eine mangelnde Kontrolle des Umfelds zu kompromittierten Daten geführt. Aufgrund der großen Popularität von Banksy haben viele Proband*innen den Künstler wiedererkannt. Erwartungshalten aufgrund von Assoziationen mit Banksys politischen Kommentaren in seiner Kunst scheinen daher ebenfalls eine Rolle in der Wahl zur symbolischen Interpretation gespielt zu haben. Welches Gewicht die unterschiedlichen Einflüsse auf die resultierende Interpretation haben, ist jedoch Gegenstand zukünftiger Forschung. In weiteren Schritten sollte die breite Anwendbarkeit des Leerstellenmodells zur Analyse für Bilderzählung überprüft werden. Eine Erhebung der unterschiedlichen Interpretationsmodi sowie deren Abgrenzung voneinander sollte weiter dazu beitragen, die Rolle der Leerstelle bei der Bedeutungsgenerierung zu verstehen. Zusätzlich sollte mit einer empirischen Untersuchung des Bildverständnisses von *Die Exekution von Marschall Ney* festgestellt werden, ob die symbolische Auslegung durch Wolfgang Kemp von mehreren Personen geteilt wird, oder allein auf die inkonsequente Anwendung des Leerstellenbegriffs durch den Autor zurückzuführen ist.

Appendix

Abbildungen



Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, *La Mort du Maréchal Ney*, 1868, Öl auf Leinwand, 65,2 cm x 104,2 cm, Graves Art Gallery, Sheffield.



Abb. 2: Christopher Kelly, *Marshal Ney Shot* 1820–1822, British Library Archive.



Abb. 3: Matthew Dubourg nach Innocent-Louis Goubaud, The execution of the sentence on Marshal Ney, in the garden of the Luxemburg at Paris, December 8th 1815, 1816, Aquatinta, 25,8 x 36,5 cm. Prints, Drawings and Watercolors from the Anne S.K. Brown Military Collection, Brown University Library.



Abb. 4: Édouard Manet, L'exécution de l'empereur Maximilien, 1868–1869, Öl auf Leinwand, 252 × 305 cm, Kunsthalle Mannheim.



Abb. 5: Teresa Margolles, Muro Ciudad Juárez, 2010, Mauer aus Betonblöcken mit Stacheldraht, 176 x 1260 x 15 cm, Collection FRAC Grand Large – Hauts-de-France, Dünkirchen.



Abb. 6.: Banksy, L.A., 2011, Graffiti, Maße ohne Angabe, Los Angeles.



Abb. 7.: Banksy, Bail Bond, 2010, Graffiti, Maße ohne Angabe, New York.

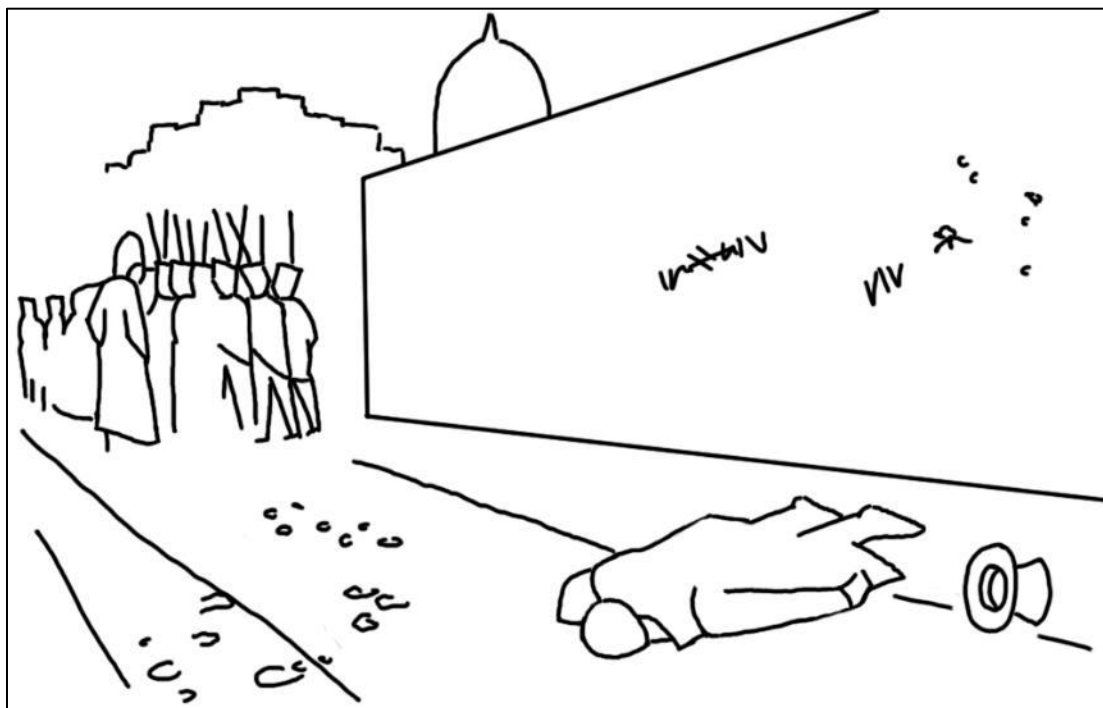


Fig. 1: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, 2025.



Fig. 2: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, ohne Wagenspuren, 2025.

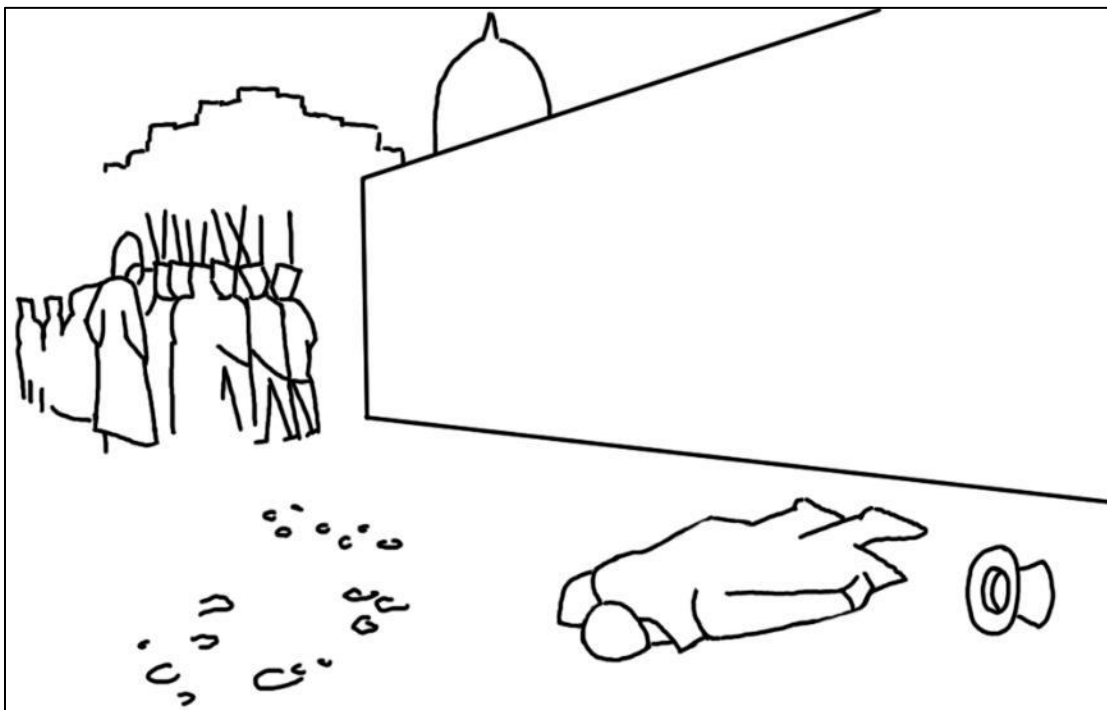


Fig. 3: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, ohne Wagenspuren und Einschusslöcher, 2025.

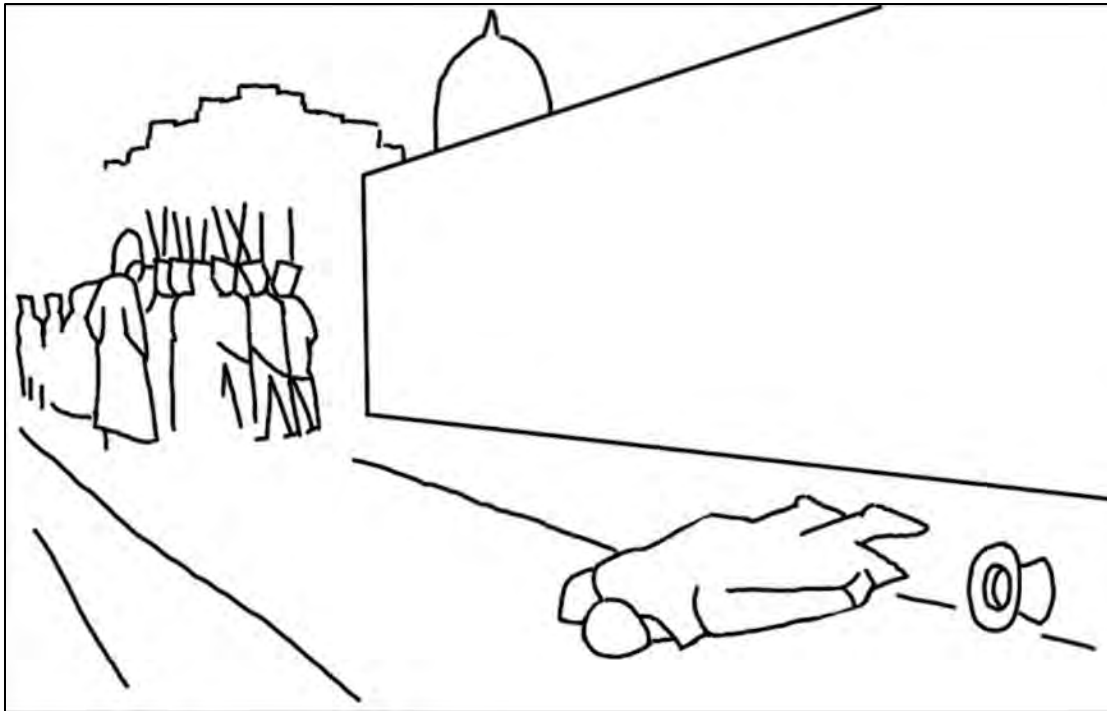


Fig. 4: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, ohne Fußspuren und Einschusslöcher, 2025.

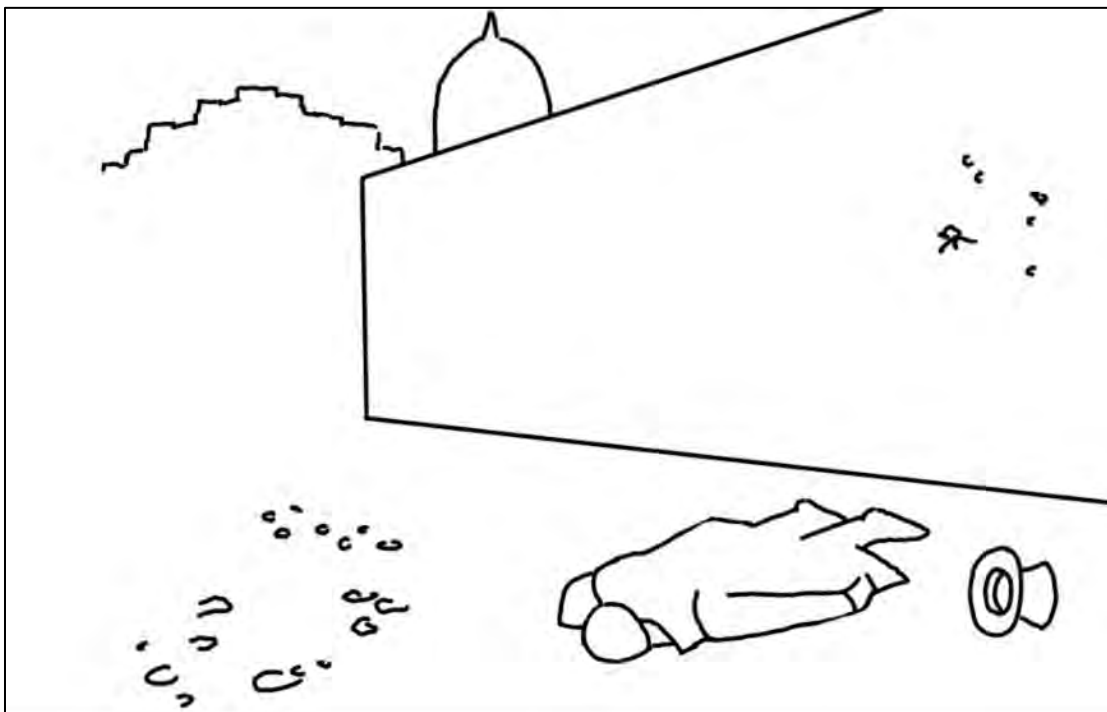


Fig. 5: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, ohne Wagenspuren und Soldatentrupp, 2025.

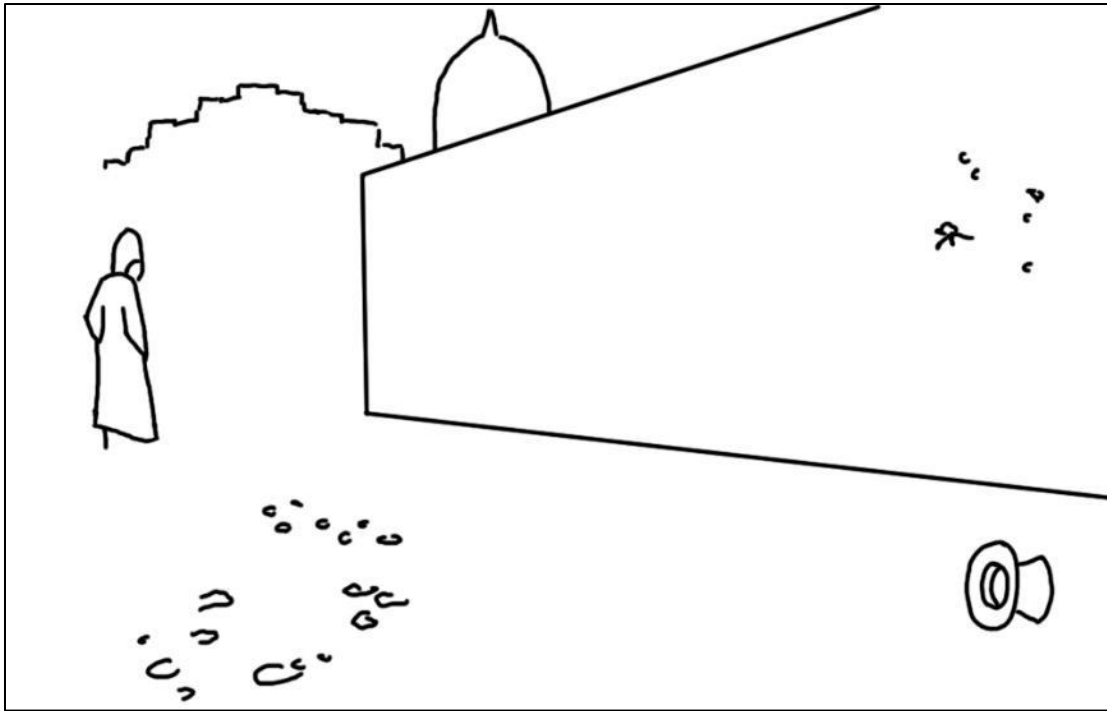


Fig. 6: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme, Die Exekution des Marschall Ney, ohne Leichnam, Wagenspuren und Soldatentrupp, 2025.

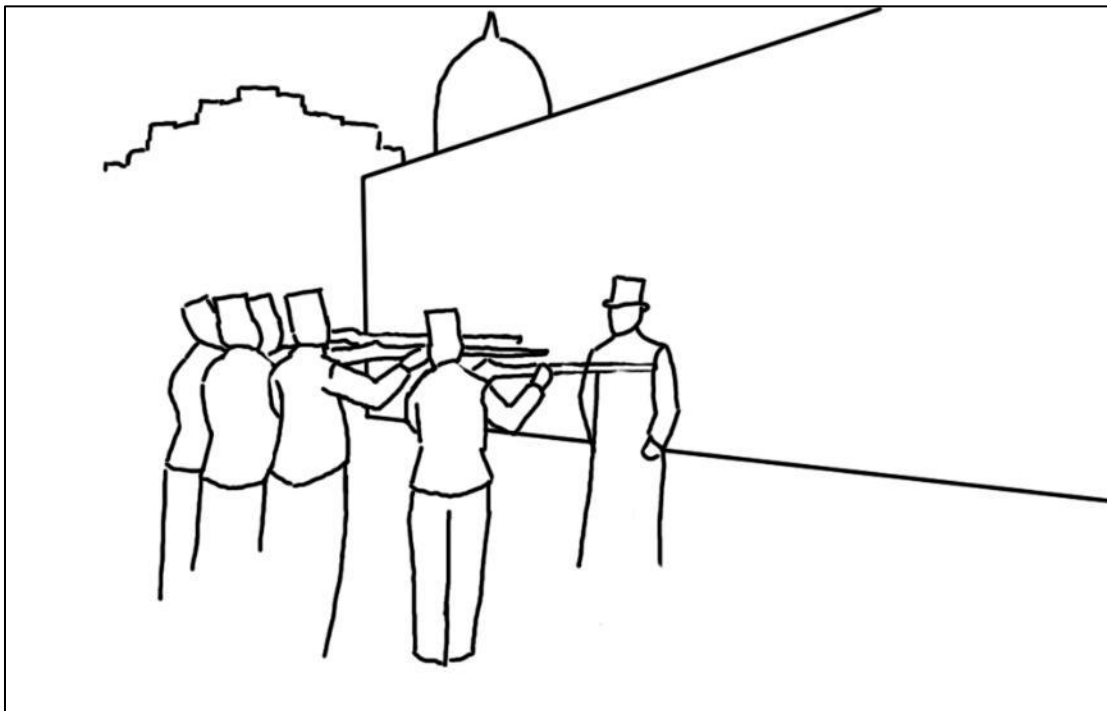


Fig. 7: Schematische Linienzeichnung nach Jean-Léon Gérôme und Édouard Manet, Die Exekution des Marschall Ney, der fruchtbare Moment nach Lessing, 2025.

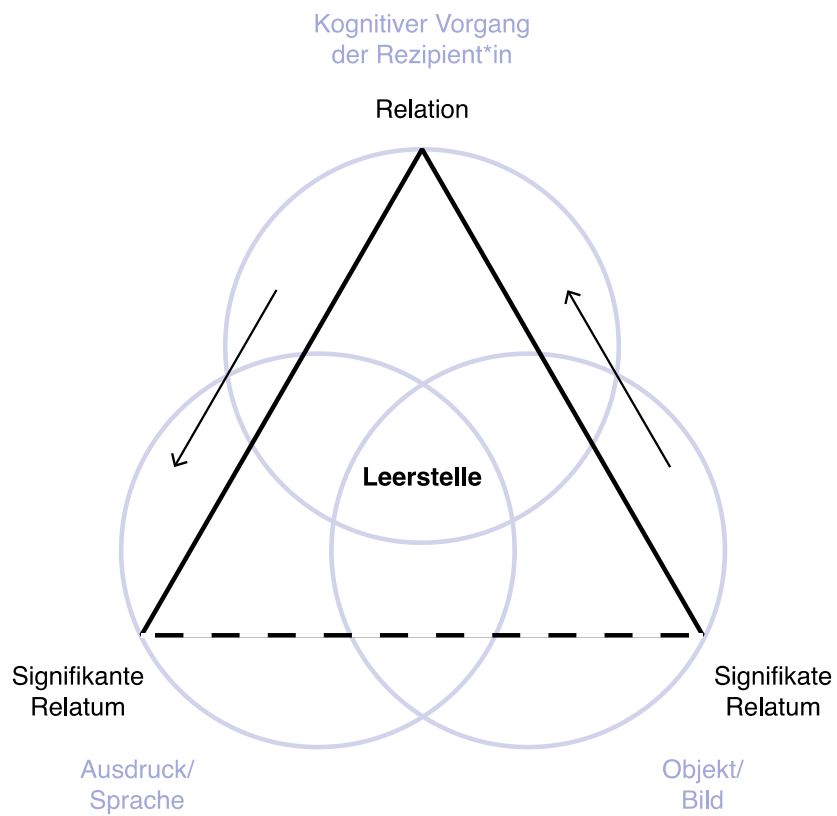


Fig. 8: Semiotisches Modell der Leerstelle.

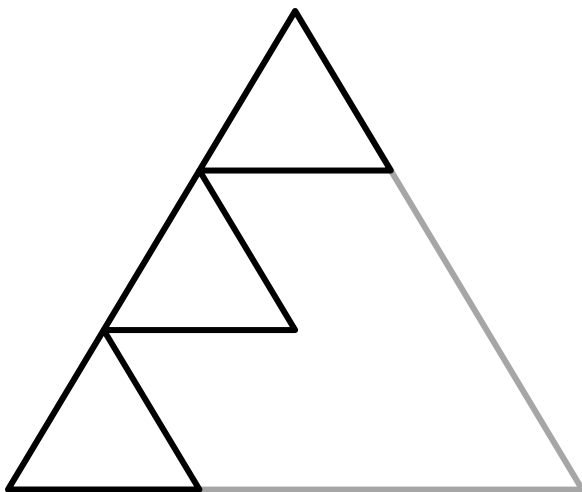


Fig. 9: Modell der Leerstelle in unendlicher Semiose.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Sheffield Museums Trust, Online-Katalog, SHEFM: VIS.1844, (27.08.2025), URL: <https://www.sheffieldmuseums.org.uk/collections-stories/search/details/the-execution-of-marshall-ney/16126>.

Abb. 2: Christopher Kelly, History of the French Revolution, and of the wars produced by that event, British Library Archive online Katalog, 9525.f.1 Vol. 2, (27.8.2025), URL: <https://www.imagesonline.bl.uk/asset/16596/>.

Abb. 3: Edward Orme (Hg.), Brown Digital Repository, Brown University Library, FrP1815f-6, (27.8.2025), URL: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:226410/>.

Abb. 4: Kunsthalle Mannheim, Online-Katalog, (27.8.2025), URL: <https://kuma.art/de/exponat/lexecution-de-lempereur-maximilien>.

Abb. 5: Aufnahme der Autorin.

Abb. 6: Pest Control Office, (21.10.2025), URL: <https://www.banksy.co.uk/index.html>.

Abb. 7: Pest Control Office, (21.10.2025), URL: <https://www.banksy.co.uk/index.html>.

Abb. 8–10: Screenshots der Autorin.

Fig. 1–7: Illustrationen von der Autorin.

Fig. 8–13: Diagramme von der Autorin.

Tab. 1–11: Tabellen von der Autorin.

Literaturverzeichnis

Abbott 2008

Horace Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge 2008².

Abbott 2015

Horace Porter Abbott, *How do we read what isn't there to be read? Shadow Stories and Permanent Gaps*, in: Lisa Zunshine (Hg.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, New York, 2015, S. 104–119.

Arnheim 2000

Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 2000³.

Bäcker 2014

Iris Bäcker, *Der Akt des Lesens – neu gelesen. Zur Bestimmung des Wirkungspotentials von Literatur*, in: Dirk Kemper (Hg.), *Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau*, Paderborn 2014.

Bal 2017

Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto 2017⁴.

Barthes 1975

Roland Barthes, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, in: *New Literary History*, 6, 2, 1975, S. 237–272.

Bernaerts/Herman/Vervaeck/De Geest 2013

Lars Bernaerts/Luc Herman/Bart Vervaeck/Dirk De Geest (Hg.), *Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative*, Lincoln 2013.

Biberman/Shen 2010

Efrat Biberman/Yeshayahu Shen, *A Story told by a Picture*, in: *Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, 11, 2, 2010, S. 177–197.

Blanché 2016

Ulrich Blanché, Banksy. Urban Art in a Material World, Marburg 2016.

Blanché 2020

Ulrich Blanché, Banksys Flower Bomber, in: Andreas Veits/Lukas R. A. Wilde/Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Einzelbild & Narrativität. Theorien, Zugänge, offene Fragen, Köln 2020, S. 41–55.

Chatman 1990

Seymour Chatman, Seymour, Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca 1990.

Fish 1981

Stanley Fish, Review. Why No One's Afraid of Wolfgang Iser, [reviewed work: The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response by Wolfgang Iser] in: Diacritics, 11, 1, 1981, S. 2–13.

Fludernik 1996

Monika Fludernik, Towards a „natural“ Narratology, in: Journal of literary semantics, 25, 2, 1996, S. 97–141.

Genette 1972

Gérard Genette, Figures III, Paris 1972.

Genette 1980

Gérard Genette, Narrative Discourse. An Essay in Method, eng. von Jane E. Lewin, Ithaca 1980 (zuerst französisch: Figures III, Paris 1972).

Grangedor 1868

Jules Grangedor, Le salon de 1868, in: Gazette des beaux-arts, 25, 1868, S. 6–30, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.19886.4>.

Greimas 1966

Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale. Recherche de méthode, Paris 1966.

Heiser 2024

Patrick Heiser, Meilensteine der qualitativen Sozialforschung. Eine Einführung entlang klassischer Studien, Wiesbaden 2024².

Herman 2002

David Herman, Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative, Lincoln 2002.

Herman 2009

David Herman, Basic Elements of Narrative, Chichester 2009.

Herman 2013

David Herman, Storytelling and the Sciences of Mind, Cambridge 2013.

House 2008

John House, History without Values? Gérôme's History Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 71, 2008, S. 261–276.

Hühn 2015

Peter Hühn, Visual Narratives. Narration in Paintings and Photographs, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, 56, 2015, S. 349–365.

Ingarden 1931

Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931.

Ingarden 1962

Roman Ingarden, Untersuchungen Zur Ontologie Der Kunst, Berlin 1962.

Iser 1975

Wolfgang Iser, The Reality of Fiction. A Functionalist Approach to Literature, in: New Literary History, 7, 1, 1975, S. 7–38.

Iser 1979

Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1979², S. 228–252.

Iser 1981

Wolfgang Iser, Talk like Whales. A Reply to Stanley Fish, in: *Diacritics*, 11, 3, 1981, S. 82–87.

Iser 1994

Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1994⁴.

Kemp 1983

Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

Kemp 1985

Wolfgang Kemp, Death at Work. A case study on constitutive blanks in nineteenth-century painting, in: *Representations*, 10, 1985, S. 102–123.

Kemp 1987

Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung mittelalterlicher Glasfenster*, München 1987.

Kemp 1989

Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.

Kemp 1992

Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992².

Kemp 1994

Wolfgang Kemp, Über Bilderzählung, in: Michael Glasmeier (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.

Klein/Rosenberg 2015

Christoph Klein und Raphael Rosenberg, The Moving Eye of the Behoder. Eye-Tracking, and the Perception of Paintings, in: Joseph P. Huston/u.A. (Hg.), Art, Aesthetics, and the Brain, Oxford, S. 79–108.

Lacroix 1898

Désiré Lacroix. Die Marschälle Napoleons I., Leipzig 1898, URN: [urn:nbn:de:bsz:14-db-id17279525374](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id17279525374)

Lessing 1766

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Berlin 1766.

Lessing 1868

Gotthold Ephraim Lessing, Abhandlungen über die Fabel in: Carl Christian Redlich (Hg.), Lessing's Werke, 10, Berlin 1868, S. 23–90, URN: [urn:oclc:record:1048223353](https://nbn-resolving.org/urn:oclc:record:1048223353).

Lessing 2012

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe, Friedrich Vollhardt (Hg.), Stuttgart 2012.

Lindner 2017

Alexander Lindner, Lesen, was der Text verschweigt. Von der Leerstelle zur Unbestimmtheitserfahrung, Baltmannsweiler 2017.

Matussek 2004

Peter Matussek, Leerstellen als Erinnerungsanlässe. Interkulturelle, Intermediale und Interdisziplinäre Dimensionen eines literaturwissenschaftlichen Theorems, in: Doglimunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik, 90, 2, 2004, S. 73–95.

Mitchell 2010

Claudine Mitchell, The Damaged Mirror. Gérôme's narrative Technique and the Fractures of French History, in: Scott Allan/Mary Morton, Reconsidering Gérôme, Los Angeles 2010.

Nanay 2009

Bence Nanay, Narrative Pictures, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 67, 1, 2009, S. 119–129.

o.A. 1869

o.A. (Initialen B.M.), Aus Berlin. Die akademische Kunstaussstellung, in: Carl von Lützow (Hg.), Zeitschrift für bildende Kunst, 4, 1869, S. 14–20, URN: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222499-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222499-5).

Packard 2014

Stephan Packard, Wie narrativ sind Comics? Aspekte historischer Transmedialität, in: Susanne Hochreiter/Ursula Klingenböck (Hg.), Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel, Bielefeld 2014, S. 97–120.

Panofsky 1955

Erwin Panofsky, Meaning in the visual Arts. Papers in and on Art History by Erwin Panofsky, Garden City 1955.

Peirce 1960

Charles Sanders Peirce, Elements of Logic, in: Charles Hartshorne/Paul Weiss (Hg.), Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 2, Cambridge 1960⁴.

Prince 1982

Gerald Prince, Narratology. The Form and Functioning of Narrative, Berlin 1982.

Prince 2008

Gerald Prince, Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability, in: John Pier/José Ángel García Landa (Hg.), Theorizing Narrativity, Berlin/Boston 2008, S. 19–28.

Prinz 2000

Wolfram Prinz, Storia oder die Kunst des Erzählens. In der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460, Mainz 2000.

Ranta 2013

Michael Ranta, (Re-)Creating Order. Narrativity and Implied World Views in Pictures, in: Storyworlds. A Journal of Narrative Studies, 5, 2013, S. 1–30.

Ryan 1992

Marie-Laure Ryan, The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors, in: Style, 26, 3, 1992, S. 368–387.

Schaeffer 2001

Jean-Marie Schaeffer, Narration visuelle et interpretation, in: Mireille Ribière/Jan Baetens (Hg.), Time, Narrative, and the Fixed Image. Temps, Narration, and Image Fixe, Amsterdam 2001, S. 11–27.

Scheuermann 2005

Barbara Josepha Scheuermann, Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in den Werken von William Kentridge und Tracey Emin, Diss. (un.publ.) Universität Köln, Köln 2005.

Scheuermann 2010

Barbara Josepha Scheuermann, Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im fotografischen Einzelbild, in: Lars Blunck (Hg.), Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, Bielefeld 2010, S. 191–206.

Scholes 1982

Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, New Haven 1982.

Speidel 2013

Klaus Peter Speidel, Can a single still picture tell a story? Definitions of narrative and the alleged problem of time with single still pictures, in: Diegesis, 2, 1, 2013, S. 173–194.

Speidel 2017

Klaus Peter Speidel, How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology, orig. Manuskript (un.publ.),

in: Katarzyna Kaczmarczyk (Hg.), Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki, Krakow 2017, S. 65–148, (publ. polnisch: Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie. Krytyczne wprowadzenie do problematyki narracji ikonicznej w narratologii).

Speidel 2018a

Klaus Peter Speidel, Pictorial Narrative with Tension and Relief. A Story with Complication and Resolution in a Single Picture, in: Story Worlds, 10, 1–2, S. 1–20.

Speidel 2018b

Klaus Peter Speidel, What Narrative is. Reconsidering the Role of Definitions based on Experiments with Pictorial Narrative. An Essay in Descriptive Narratology, in: Frontiers of Narrative Studies, 4, 1, 2018, S. 76–104.

Speidel 2019

Klaus Peter Speidel, Figurerzählung, Spurerzählung und das Problem der Narration im Bild. Theoretische Grundlagen und empirische Evidenz, in: Meret Kupzyk/Charlotte Warsen/Ludger Schwarte (Hg.), Kulturtechnik Malen. Die Welt aus Farbe erschaffen, München 2019, S. 301–328.

Speidel 2020a

Klaus Peter Speidel, Empirische Rezeptionsforschung zum erzählenden Einzelbild. Von der Theorie zum Experiment und zurück, in: Andreas Veits, Lukas R. A. Wilde, Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Einzelbild & Narrativität. Theorien, Zugänge, offene Fragen, Köln 2020. S. 161–203.

Speidel 2020b

Klaus Peter Speidel, Telling in Time Extended. Temporality in the „spatial arts“. How single pictures convey stories suspensfully, in: Poetics today, 41, 4, 2020, S. 669–704.

Titzmann 1990

Michael Titzmann, Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1990, S. 368–384.

Thürlemann 1989

Felix Thürlemann, Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes*, München 1989, S. 89–115.

Todorov 1969

Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Den Haag 1969.

Varga 1990

Aron Kibédi Varga, Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposium 1988. Stuttgart, 1990, S. 356–367.

Veits 2021

Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder, Köln/Harlem 2021.

Wickhoff 1895

Franz Wickhoff, *Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung*, in: Wilhelm von Hartel/Franz Wickhoff (Hg.), *Die Wiener Genesis*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895, S. 1–99, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.13357>.

Wolf 2002

Werner Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002.

Wolf 2003

Werner Wolf, *Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts*, in: *Words & Image*, 19, 3, 2003, S. 180–197.

Wolf 2011

Narratology and Media(lity). The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences, in: Greta Olson (Hg.), *Current Trends in Narratology*, Berlin/New

York 2011.

Wolf 2019

Werner Wolf, Introduction: Meaningful Absence across Media. The Potential Significance of Missing Signifiers, in: Werner Wolf, Nassim Balestrini, Walter Bernhart (Hg.), Meaningful Absence Across Arts and Media, in: Studies in Intermediality, 11, 2019.

Zimmermann 2022

Michael F. Zimmermann, Weitsicht und Selbstbescheidung. Blickmacht und Bilderzählung in der Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (1567–1568) aus dem Umkreis Pieter Bruegels, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), Vor dem Blick. Zurichtungen des Betrachtens von Bildern, Bielefeld 2022, S. 75–156.

Zschocke 2006

Nina Zschocke, Der Irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006.

Internetquellen:

Abbott 2014

Horace Porter Abbott, Narrativity, in: Peter Hühn/u.a. (Hg), The living Handbook of Narratology, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> (abgerufen 14.10.2025), Hamburg 2014 (Revidierte Version der Originalpublikation 2011).

Pest Control Office 2025

Pest Control Office, Banksy Archiv, <https://www.banksy.co.uk/out.html> (abgerufen 28.9.2025).

Leiner/Leiner 2025

Dominik Leiner/Stefan Leiner, Sosci Survey GmbH, URL: <https://www.socisurvey.de/de/index> (abgerufen: 27.9.2025).

Online-Fragebogen

Es folgt die Auswahl der in der Masterarbeit behandelten Fragen in Englisch.

The screenshot shows the top of the questionnaire with the logos of FWF (Der Wissenschaftsfonds) and Universität Wien. A progress bar indicates 9% completion. The first question is: "1. Please sum up the content of the picture." Below this, a note states: "The study is not about answers that are 'correct', but about your personal understanding." A large, empty rectangular box is provided for the respondent's answer.

Abb. 8: Screenshot, Frage zum Bildinhalt nach der ersten zeitlich limitierten Bildbetrachtung.

The screenshot shows the questionnaire at 15% completion. It includes the same logos and progress bar. The text reads: "Thank you very much for your first replies!" followed by "From now on, you can look at this picture as long as you want and it will be visible on each of the following pages." and "The first questions are about the discoveries you make when viewing it without a time limit." A "Next" button is visible at the bottom right.

Abb. 9: Screenshot, Abschluss der ersten Fragerunde und Anweisung an die Proband*innen zur zweiten zeitlich unlimitierten Betrachtung.

7. Are there important elements which you hadn't perceived during your initial viewing?

Please mark important elements which you only discover now with the circle that automatically appears. Place the mark in the desired location and left-click with your mouse. If you have misplaced a mark, you can click on it a second time to erase it.



8. Please explain each mark briefly.

What is the discovery that your mark refers to (e. g. "the green fingernails" or "the broken finger")? Please use one line per mark.

☐ I did not discover any new important elements in this picture

9. Did you change the way you conceive of the picture's content during this second viewing?

I did not change my conception at all	I considerably changed my conception	I can't tell

Abb. 10: Screenshot, Fragen im Anschluss an die zweite zeitlich unlimitierte Betrachtung über entdeckte Bildelemente und verändertes Bildverständnis.

Antworten zum Bildinhalt

730	There is a house in the middle, similar to a child's drawing. It is drawn with pencil-like lines in bright colours: red, yellow, etc. The contour remains unfilled. On the right, a boy is boarding up the house's window. There is a toolbox on the ground next to him. On the left, there is a girl - a schoolgirl possibly - watching the boy; she's pictured in half-profile. The girl is Afroamerican, the boy's white. Unlike the house, both human silhouettes, the toolbox and the boards are black-and-white graffiti pictures.
775	In the background there is a house drawn by a child, presumably the girl on the right. It is presented in the distinctive, unrealistic style - it may symbolize the dreams of the girl - they may be childish as indicated by the manner in which they are drawn, by they are hers. The foreground is presented in a relatively realistic manner - the world of dreams is invaded by the dire reality - the man in a worker's clothing seals the entrance to the house with wooden planks, thus prohibiting the girl from entering it. The so-called real life has a detrimental effect on the child who is suddenly deprived of its dreams. The girl's expression indicates that she is distraught by the situation.
776	Créative, paradoxale, urbaine, triste... Militante ? Ce sont les premières impressions, fortes. Puis je vois surtout le côté street art, la forme en somme. Du Banksy ?
777	A man is boarding up a house that was drawn by a little girl while she watches him. There doesn't seem to be a conflict.
807	Un homme barricade la porte d'une maison. Une maison aux traits naïfs et enfantins, enfermant ainsi sa jeunesse, sa genèse, sous les clous et à coups de grosses œuvres.
819	une petite fille Noire, représentée au pochoir noir et blanc, vient de dessiner une maison en couleur sur un mur. un homme en pochoir noir et blanc lui aussi et en tenu de travail fixe à l'aide d'un marteau des planches de bois sur la porte d'entrée de la maison dessinée par la petite fille
823	on voit un graffiti sur un mur représentant une maison, un homme sur la gauche et un petite fille sur la droite. L'homme est assis sur ses genoux et en train de coller des blocs de bois sur la porte de la maison, la petite fille, en habits d'école et sac-à-dos, le regarde. La maison et les fleurs autour des personnages sont dessiné dans un style enfantin, alors que la fillette et l'homme sont montré en noir et blanc et "comme une estampe".
868	Ein Mädchen steht neben einem Haus, das mit Kreide/Stift von ihr gezeichnet wurde. Sie hat noch einen Stift in der Hand. Ein Mann (vielleicht Soldat?) nagelt die Tür des Häuschens mit Brettern zu. Während Mädchen und Mann im Graffitistil gemalt sind, ist das Häuschen wie eine Kinderzeichnung. Es geht also nicht um das reelle Verschließen eines Hauses, sondern vielmehr vielleicht um ein frühes Ende der Kindheit? Ein beschneiden der kindlichen Fantasie?
880	Zugang zur Schule = Ausbildung wird verwehrt / Gegensatzpaare werden assoziiert alt-jung, großer Mann-kleines Mädchen, mächtig-hilflos
891	The image shows a girl holding a crayon and staring at his dad which is using a hammer to put imaginary house probably drawn by the girl.
920	A young, black girl has just finished creating a house. It is clearly a work of a child. The colours are lively. On the other hand, she and a man are black and white. Distinct. The man is

	boarding up the front door of the house the girl has created. He's a handyman. The entire picture is on a wall, so a graffiti.
943	Il s'agit d'une image qui fait contraster le réel de l'imaginaire. L'homme qui "répare" la maison de la petite fille lui coupe son imaginaire. Il l'empêche de voir sa propre réalité.
944	Une enfant a dessiné une maison colorée sur un mur. Un adulte est en train d'en condamner l'entrée avec des planches et des clous.
964	un ouvrier blanc ferme l'école d'une jeune fille noire, ceci est symbolisé par sa façon de mettre des planches de bois sur la fenêtre en la condamnant.
985	un homme barricade la vision enfantine du foyer.
988	The image depicts a man 'nailing shut' the door of a house drawn by a girl.
1008	Un homme faisant du jardinage devant une maison rouge et une petite fille qui la regarde
1025	in a pastel drawing there are two people: a man, probably a worker with an hammer in his hands and a baby girl on the right, in front of an house with a shut door with some woods. flowers growing and grass. on the lower part there was real grass though.
1070	Un militaire interdit l'accès à la maison d'une écolière africaine
1075	Il s'agit d'un graffiti représentant une maison dessinée à la craie se faisant cloitrer devant le regard d'une petite fille. Il ressemble au travail du célèbre Banksy.
1125	Mädchen hat ein haus mit garten gezeichnet, ein mann nagelt die tür zu
1138	Street Art auf Mauer gesprayt. Bauarbeiter bei der Arbeit.
1139	Ein Mann in Uniform nagelt Bretter vor eine Haustür, ein kleines Mädchen sieht zu. Der Mann und das Mädchen sind in schwarz weiß und das Haus auf der Blumenwiese ist wie eine Kinderzeichnung dargestellt.
1161	L'image est la photo d'un mur sur lequel un dessin a été fait. Le dessin d'une maison, dans un style " enfantin" en couleur, et par dessus deux personnages noir et blanc, peut- être faits à la bombe de peinture.
1163	C'est une oeuvre de Banksy, la mairie ferme la maison de rêve d'une enfant de milieu défavorisée car en faillite/ruine. Cet enfant à l'air d'origine noir africaine. Il dénonce les inégalités entre les peuples surtout chez les enfants.
1178	Das rechts im Bild dargestellte Mädchen hält den Stift in der Hand, mit dem es eine Blumenwiese und ein Haus (in schlichtem Kinderstil) gezeichnet hat. Vor dem Haus kniet ein Handwerker, der den Eingang des Hauses mit Brettern vernagelt hat. Der Arbeiter schaut das Mädchen nicht an, während das Mädchen jedoch (vorwurfsvoll?) in seine Richtung blickt. Arbeiter und Mädchen sind in einem detaillierten Stil gezeichnet, wie er für manche Graffiti-Künstler typisch ist.
1193	Une petite fille a dessiné une maison, mais entre temps, un homme a scellé ce qui servait de porte, en y clouant des planches de bois, qui barre désormais l'accès de la maison.
1221	Der eingefahrene Berufsweg und Erwartungen "versperren" schon im Kindesalter die Tür zu eigenen, großen Träumen, vielleicht vor allem für Gruppen wie Frauen, Menschen mit Immigrationshintergrund....

	Zum rein bildlichen Inhalt: Ein Mädchen steht vor einem Handwerker (+Erde/Boden) - beide s/w-Fotografiert), der die Tür eines Hauses, das kindlich mit Wachsmal-/Buntstiften gemalt wurde, mit Brettern verriegelt. Das Mädchen hält einen Stift aus dem die Farben des Hauses kommen.
1236	Une petite fille regarde avec étonnement un homme qui occulte la fenêtre une maison qui est dessinée par un enfant. Un adulte vient ainsi intervenir sur son monde. Pour lui c'est chose normale, puisqu'il est au travail: il ne fait pas attention à elle. Elle est interrompue sur le chemin qui la ramène de l'école par ce spectacle qu'elle ne comprend pas.
1264	The picture is a piece of street art. A young black girl has drawn a house on a street wall and a man from behind is closing the house with wooden planks.
1273	A graffiti piece with collage and painted elements, it depicts a girl who has drawn a house on the wall, an adult man is hammering wood on the door, shutting down the girl's house. It seems to be about authority, personal freedom or the playfull against the adult...
1300	Un graffiti du style de Banksy, représentant un homme et une jeune fille, est mêlé à un dessin d'enfant, où figure une maison et des fleurs.
1301	Un ouvrier est en train de mettre des clotures sur la porte d'une maison sous le regard d'une écolière
1304	Une petite fille regarde sa maison être "murée". Cette maison a été dessinée par la petite fille qui tient encore un crayon dans sa main. Un ouvrier cloue des planches pour obstruer l'entrée de la maison. La petite fille, l'ouvrier et les planches sont des pochoirs alors que le reste de l'image est un dessin à main levée.
1316	Un dessin d'enfant sur mur : une maison. Un homme clou des planches afin d'obstruer la porte d'entrée. Il y a une petite fille que le regarde impuissante
1331	Dessin sur un mur gris. Une maison, des fleurs et de l'herbe sont dessinés à la manière d'un dessin d'enfant. Une fille et un homme sont représentés de manière très réalistes en noir et blanc, et interagissent avec la maison. La fillette regarde la maison tandis que l'homme est à genoux et s'affaire à l'aide d'outils de bricolages.
1338	Il s'agit d'un tag. Il représente une petite fille avec un cartable, qui sort probablement de l'école et veut rentrer chez elle, mais la porte a été barricadée par l'homme qui se trouve devant - il a cloué des planches de bois.
1369	It seemed like a graffiti of a childishly drawn house boarded up. The boards, the girl (who presumably drew the house, for she had a crayon in one hand) and the man (who was boarding the house, for he had the tools and boards) were drawn realistically. To me it seems that what it depicted is that realism and harshness of life closes childish interpretations of the world...
1385	A man working on fixing or building a house with wooden pieces while a school girl watches him with a school bag and a pen in her hand. Flowers on the floor and clouds in the sky
1405	Un père condamne l'accès d'une maison en clouant des planches sur la porte d'entrée. Sa petite fille regarde passivement un crayon à la main. La petite fille l'a sûrement dessiné mais pour une raison inconnue, le père veut lui en interdire l'accès.
1438	une maison, un enfant qui regarde son père en train de l'arranger avec des planches

1459	Ein aufgemaltes Haus an einer Wand, links ein Kind (und rechts ein Mann der die aufgemalte Tür "zuhämmert".
1461	The girl has drown her dream house (or maybe a school) in a picture and a man is blocking her entrance, signifying the distruction of her dreams.
1498	Ein junges Mädchen, das ein Haus mit Kreide gezeichnet hat, blickt entgeistert auf einen Handwerker, der die Tür ihres Hauses mit Brettern vernagelt.
1513	This is a street art rendering of a house in two layers. One is a child's drawing placed on the concrete. The other is a Banksy-style hyper-realist rendering of a small girl and an older man who seem to surround the house at life scale.

Evaluationen und Berechnungen

CASE	Haus	Mädchen	Schulmädchen	Mann	Arbeiter	Soldat	Stift/Kreide	Hand	Rucksack	Holzbrett	Werkzeug	Blume	Rauch
Interview- Nummer (fortlaufend)													
730	1	1	1	1							1	2	
775	1	1		1		1		2		2	1		
776													
777	1	1			1								
807	1				1								
819	1	1		1		1				1			2
823	1	1	1	1				2		1		2	1
868	1	1		1		2	1	1				2	2
880		1		1									
891	1	1		1				1		1			
920	1	1		1		1							
943	1	1		1				2	2				
944	1	1		1						1			
964								2					
985	1	1			1								
988	1	1		1							2	2	
1008	1	1		1				2		2	2		
1025	1	1		1		1				1	2	1	2
1070	1		1				1						
1075	1	1						2					2
1125	1	1			1				2				
1138						1		2					2
1139	1	1		1		2	1	2		1			
1161	1							2					
1163	1	1		1									
1178	1	1				1		1		2	1		
1193	1	1		1							1		
1221	1	1				1		1	2	2	1		2
1236	1	1		1				2					
1264	1	1		1						1			
1273	1	1		1						1	2		
1300	1	1		1				2				1	
1301	1		1			1		2		2			
1304	1	1				1		1		1		2	2
1316	1	1		1				2			1		2
1331	1	1		1				2	2		2		1
1338	1	1		1				2		1	1		
1369	1	1		1				1	2		1	1	
1385	1		1	1				1		1		1	
1405	1	1		1				1	2		1		2
1438	1	1		1				2			2		
1459	1	1		1				2				2	
1461	1	1		1				2					
1498	1	1				1		1					
1513	1	1		1				2		2			
1. View	41	37	5	34	10	3	9	0	3	17	2	5	0
%	91%	82%	11%	76%	22%	7%	20%	0%	7%	38%	4%	11%	0%
2. View	0	0	0	0	2	0	19	6	3	5	5	7	8
%	0%	0%	0%	0%	4%	0%	42%	13%	7%	11%	11%	16%	18%

Tab. 4: Kodierung und Evaluation Nennung der Bildelemente 1. Und 2. Betrachtung.

CASE	Mädchen kommt von Schule	Mädchen hat das Haus gezeichnet	Mann verriegelt die Tür	Reparatur/Arbeiten	Gartenarbeit	Mädchen schaut zu	Mädchen reagiert	Tätigkeit nicht abgeschlossen	kein Konflikt
Interview- Nummer (fortlaufend)									
730			1			1			
775		1	1				1		
776									
777		1	1			1		2	1
807			1						
819		1	1						
823			1			1			
868		1	1						
880									
891		1	2			1	2		
920		1	1						
943				1					
944		1	1						
964									
985			1						
988		1	1						
1008				2	1	1			
1025		2	2						
1070									
1075		2				1			
1125		1	1						
1138			2	1			2		
1139		2	1						
1161									
1163			1						
1178	2	1	1			1	1		
1193		1	1						
1221			1				2		
1236	1	1	1			1	1		
1264		1	1						
1273		1	1						
1300			2						
1301		2	1			1	2		
1304		1	1			1			
1316			1			1	1		
1331			2			1			
1338	1	2	1						
1369		1	1						
1385			2	1		1			
1405		1	1			1			
1438			1			1			
1459		2	1						
1461		1	1				2		
1498		1	1				1		
1513		2	2						
1. View	2	19	30	3	1	15	5	0	1
%	4%	42%	67%	7%	2%	33%	11%	0%	2%
2. View	1	7	7	1	0	0	5	1	0
%	2%	16%	16%	2%	0%	0%	11%	2%	0%

Tab. 5: Kodierung und Evaluation, Nennung Skripte 1. und 2. Betrachtung.

CASE	Stift/Kreide	Mädchen hat das Haus gezeichnet	Mann verriegelt die Tür
Interview-Nummer (fortlaufend)			
730			1
775	2	1	1
776			
777		1	1
807			1
819		1	1
823	2		1
868	1	1	1
880			
891	1	1	2
920		1	1
943	2		
944		1	1
964	2		
985			1
988		1	1
1008	2		
1025		2	2
1070			
1075	2	2	
1125		1	1
1138	2		2
1139	2	2	1
1161	2		
1163			1
1178	1	1	1
1193		1	1
1221	1		1
1236	2	1	1
1264		1	1
1273		1	1
1300	2		2
1301	2	2	1
1304	1	1	1
1316	2		1
1331	2		2
1338	2	2	1
1369	1	1	1
1385	1		2
1405	1	1	1
1438	2		1
1459	2	2	1
1461	2	1	1
1498	1	1	1
1513	2	2	2
SUM	28	26	37
%	62%	58%	82%
1. View	9	19	30
%	20%	42%	67%
2. View	19	7	7
%	42%	16%	16%

Tab. 6: Kodierung und Evaluation, Nennung Stift/Kreide – Mädchen hat das Haus gezeichnet – Mann verriegelt die Tür in der 1. Betrachtung (= 1) und 2. Betrachtung (= 2).

CASE	1. Stift/Kreide Haus	1. Stift/Kreide Tür	1. Haus Tür	1. All 3
Interview-Nummer (fortlaufend)				
730	0	0	0	0
775	0	0	1	0
776	0	0	0	0
777	0	0	1	0
807	0	0	0	0
819	0	0	1	0
823	0	0	0	0
868	1	1	1	1
880	0	0	0	0
891	1	0	0	0
920	0	0	1	0
943	0	0	0	0
944	0	0	1	0
964	0	0	0	0
985	0	0	0	0
988	0	0	1	0
1008	0	0	0	0
1025	0	0	0	0
1070	0	0	0	0
1075	0	0	0	0
1125	0	0	1	0
1138	0	0	0	0
1139	0	0	0	0
1161	0	0	0	0
1163	0	0	0	0
1178	1	1	1	1
1193	0	0	1	0
1221	0	1	0	0
1236	0	0	1	0
1264	0	0	1	0
1273	0	0	1	0
1300	0	0	0	0
1301	0	0	0	0
1304	1	1	1	1
1316	0	0	0	0
1331	0	0	0	0
1338	0	0	0	0
1369	1	1	1	1
1385	0	0	0	0
1405	1	1	1	1
1438	0	0	0	0
1459	0	0	0	0
1461	0	0	1	0
1498	1	1	1	1
1513	0	0	0	0
SUM	7	7	18	6
%	16%	16%	40%	13%

Tab. 7: Korrelation 1. Betrachtung Nennung Stift/Kreide – Mädchen hat das Haus gezeichnet – Mann verriegelt die Tür.

CASE	Veränderung Verständnis
Interview-Nummer (fortlaufend)	
730	2
775	1
776	1
777	2
807	7
819	1
823	2
868	1
880	1
891	7
920	1
943	2
944	1
964	2
985	1
988	6
1008	5
1025	5
1070	1
1075	1
1125	2
1138	5
1139	7
1161	1
1163	1
1178	2
1193	1
1221	2
1236	2
1264	2
1273	2
1300	6
1301	4
1304	1
1316	3
1331	1
1338	7
1369	2
1385	7
1405	3
1438	5
1459	3
1461	3
1498	1
1513	6

Tab. 8: Verändertes Bildverständnis nach der zweiten Betrachtung von 1 (= keine Veränderung) bis 7 (= starke Veränderung).

CASE	2. Stift/Kreide Änderung	2. Haus Änderung	2. Tür Änderung	2. All 3
Interview-Nummer (fortlaufend)				
730	0	0	0	0
775	1	0	0	0
776	0	0	0	0
777	0	0	0	0
807	0	0	0	0
819	0	0	0	0
823	0	0	0	0
868	0	0	0	0
880	0	0	0	0
891	0	0	1	0
920	0	0	0	0
943	0	0	0	0
944	0	0	0	0
964	0	0	0	0
985	0	0	0	0
988	0	0	0	0
1008	1	0	0	0
1025	0	1	1	0
1070	0	0	0	0
1075	0	0	0	0
1125	0	0	0	0
1138	1	0	1	1
1139	1	1	0	0
1161	0	0	0	0
1163	0	0	0	0
1178	0	0	0	0
1193	0	0	0	0
1221	0	0	0	0
1236	0	0	0	0
1264	0	0	0	0
1273	0	0	0	0
1300	1	0	1	1
1301	0	0	0	0
1304	0	0	0	0
1316	0	0	0	0
1331	0	0	0	0
1338	1	1	0	0
1369	0	0	0	0
1385	0	0	1	0
1405	0	0	0	0
1438	1	0	0	0
1459	0	0	0	0
1461	0	0	0	0
1498	0	0	0	0
1513	1	1	1	1
SUM	8	4	6	3
%	62%	31%	46%	23%

Tab. 9: Korrelation 2. Betrachtung Nennung Stift/Kreide – Mädchen zeichnet das Haus – Mann verriegelt die Tür – Verändertes Bildverständnis.

CASE	Symbolic	Symb. Cont. Sample	Verschließen	Eindringen/Angriff	Oppositionelle Beziehung	Diskriminierung	Traumwelt vs Kindheit	soziale Ungleichheit	Ausbildung
Interview-Nummer (fortlaufend)									
775	1	symbolize the dreams of the girl - they may be childish as indicated by the manner in which they are drawn, by they are hers/the world of dreams is invaded by the dire reality/The so-called real life has a detrimental effect on the child who is suddenly deprived of its dreams.	1		1		1		
807	1	enfermant ainsi sa jeunesse, sa genèse, sous les clous et à coups de grosses œuvres	1					1	
868	1	Es geht also nicht um das reelle Verschließen eines Hauses, sondern vielmehr vielleicht um ein frühes Ende der Kindheit? Ein beschneiden der kindlichen Fantasie?		1			1		
880	1	Zugang zur Schule = Ausbildung wird verwehrt / Gegensatzpaare werden assoziiert alt-jung, großer Mann-kleines Mädchen, mächtig-hilflos	1		1			1	1
943	1	image qui fait contraster le réel de l'imaginaire.	1		1		1		
985	1	la vision enfantine du foyer.	1				1	1	
1025	1	who is shutting not only the door but the drawing made by the girl. probably her dreams.	1				1		
1163	1	Il dénonce les inégalités entre les peuples surtout chez les enfants.	1			1		1	
1221	1	Der eingefahrene Berufsweg und Erwartungen "versperren" schon im Kindesalter die Tür zu eigenen, großen Träumen, vielleicht vor allem für Gruppen wie Frauen, Menschen mit Immigrationshintergrund....	1			1	1	1	1
1236	1	Un adulte vient ainsi intervenir sur son monde.		1	1			1	
1273	1	It seems to be about authority, personal freedom or the playfull against the adult...			1	1			1
1369	1	depicted is that realism and harshness of life closes childish interpretations of the world..	1		1		1	1	
1461	1	signifying the distruction of her dreams		1			1		
SUM	13		9	3	6	3	7	6	4
%			69%	23%	46%	23%	54%	46%	31%
									8%

Tab. 10: Kodierung und Evaluation symbolische Nennung Skripte.

CASE	Symbol	Stil	Bildkenntnis	All 3	Symbol Stil	Symbol Kenntnis	Stil Kenntnis
Interview-Nummer (fortlaufend)							
730	0	1	0	0	0	0	0
775	1	1	1	1	0	0	0
776	0	0	1	0	0	0	0
777	0	0	0	0	0	0	0
807	1	1	1	1	0	0	0
819	0	1	1	0	0	0	1
823	0	1	1	0	0	0	1
868	1	1	1	1	0	0	0
880	1	0	0	0	0	0	0
891	0	0	0	0	0	0	0
920	0	1	1	0	0	0	1
943	1	0	0	0	0	0	0
944	0	0	0	0	0	0	0
964	0	0	0	0	0	0	0
985	1	0	0	0	0	0	0
988	0	0	1	0	0	0	0
1008	0	0	0	0	0	0	0
1025	1	0	1	0	0	1	0
1070	0	0	0	0	0	0	0
1075	0	0	1	0	0	0	0
1125	1	0	0	0	0	0	0
1138	0	0	0	0	0	0	0
1139	0	1	0	0	0	0	0
1161	0	1	0	0	0	0	0
1163	1	0	1	0	0	1	0
1178	0	1	1	0	0	0	1
1193	0	0	0	0	0	0	0
1221	1	1	0	0	1	0	0
1236	1	0	0	0	0	0	0
1264	0	0	1	0	0	0	0
1273	1	1	0	0	1	0	0
1300	0	1	1	0	0	0	1
1301	0	0	0	0	0	0	0
1304	0	1	1	0	0	0	1
1316	0	1	1	0	0	0	1
1331	0	1	1	0	0	0	1
1338	0	0	1	0	0	0	0
1369	1	1	0	0	1	0	0
1385	0	0	1	0	0	0	0
1405	0	0	0	0	0	0	0
1438	0	0	0	0	0	0	0
1459	0	1	1	0	0	0	1
1461	1	0	0	0	0	0	0
1498	0	0	0	0	0	0	0
1513	0	1	1	0	0	0	1
SUM	14	19	21	3	3	2	10
%	31%	42%	47%	7%	7%	4%	22%

Tab. 11: Evaluation und Korrelationen Bildkenntnis – Nennung Stil – symbolische Interpretation.

Zusammenfassung

In der vorliegenden Masterarbeit wird untersucht, wie die Leerstelle, ein der Rezeptionsästhetik entlehnter Begriff, für die Anwendung zur Bildbeschreibung genutzt werden kann. Die Autorin der Arbeit definiert die Leerstelle als eine unterdeterminierte Besetzbarkeit, eine instrumentalisierte Auslassung auf inhaltlicher Ebene, welche Betrachter*innen dazu motiviert Bilderzählungen zu vervollständigen, während sie gleichzeitig ermöglicht die Rezeption zu strukturieren und somit willkürliche Interpretationen einschränkt. Den Ausgangspunkt der Arbeit bildet eine Kritik Wolfgang Kamps ursprünglicher Übertragung des Begriffs in die Kunstgeschichte. Die Autorin argumentiert, dass eine inkonsequente Berücksichtigung des relationalen Charakters der Leerstelle bei Kemp zu einer mangelnden Ausdifferenzierung verschiedener Interpretationsmodi führte. Mit der Entwicklung eines semiotischen Leerstellenmodell basierend auf Charles S. Peirces triadischem Zeichenmodell wird die Leerstelle als relationaler Begriff etabliert. Das ermöglicht es, die Leerstelle als Schnittstelle in der Beziehung zwischen Betrachter*in, Werk und Bilderzählung zu verstehen. Die aufgestellte Theorie wird empirisch durch qualitative Daten einer Online-Studie zur Untersuchung von Bilderzählung von Klaus Speidel gestützt. Mit der Evaluierung der Beschreibungen des Bildinhalts von Banksys *L.A.* kann die strukturierende Funktion der Leerstelle bestätigt werden: Die Mehrheit der Antworten folgt dem gleichen narrativen Skript. Die Analyse hat Speidels Beobachtung bestätigt, dass durch eine werkimmanente Stilvariation ein ontologischer Konflikt ausgelöst wurde, der die Teilnehmenden dazu motiviert hat, auf eine symbolische Interpretation auszuweichen. Somit konnten anfangs aufgestellte Vermutungen über das Verhältnis verschiedener Interpretationsmodi bestätigt werden.

Abstract

This thesis examines how the narrative gap, a term borrowed from reception aesthetics, can be used to analyze images. The study establishes a definition of the gap as an underdetermined *Besetzbarkeit* (possibility to be occupied), an instrumentalized omission at the content level, which motivates viewers to complete pictorial narratives while at the same time structuring the reception and thus limiting arbitrary interpretations. The starting point of the thesis is a critique of Wolfgang Kemp's original transfer of the term into art history. The thesis argues that Kemp's inconsistent consideration of the relational character of the gap led to a lack of differentiation between alternative modes of interpretation. With the development of a semiotic model of the narrative gap based on Charles S. Peirce's triadic model of signs, the term is established as a relational concept. This makes it possible to understand the narrative gap as intersection in the relationship between viewer, artwork, and visual narrative. The theory is empirically supported by qualitative data from an online study investigating visual narratives by Klaus Speidel. The evaluation of the descriptions of the content of Banksy's *L.A.* confirms the structuring function of the gap: the majority of responses follow the same narrative script. The analysis confirmed Speidel's observation that an ontological conflict, triggered by a variation in style within the image, motivated the participants to resort to a symbolic interpretation. This further confirmed initial assumptions about the relationship between different modes of interpretation.