



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2023

Überlegungen zur Narrativität japanischer Querrollen

Balmes, Sebastian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-239949>
Scientific Publication in Electronic Form
Published Version

Originally published at:
Balmes, Sebastian (2023). Überlegungen zur Narrativität japanischer Querrollen. Universität Zürich: Medioscope
- Zentrum für historische Mediologie.

Überlegungen zur Narrativität japanischer Querrollen

BY: SEBASTIAN BALMES / ON: 24. NOVEMBER 2023 / IN: ALLGEMEIN, BEITRÄGE, BESPRECHUNGEN / WITH: 0 COMMENTS



Abb. 1: Murasaki Shikibu nikki emaki (Fragment), ca. 1220–1240, Tokyo National Museum, A-12091. Digitalisat: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-12091

Die bemalte Querrolle (*emaki*) war in Japan spätestens ab dem ausgehenden 10. Jahrhundert ein beliebtes Format, um Geschichten durch Text und Bild zu vermitteln. Die typische Querrolle besteht aus Papier und ist 20 bis 35 cm hoch und häufig über 10 m lang. Beim Betrachten wird sie Stück für Stück von rechts nach links ein- und ausgerollt, sodass nie mehr als ein Abschnitt von ca. 50 bis 70 cm sichtbar ist. Dieses Format behielt seine Beliebtheit über fast tausend Jahre hinweg, selbst nach der weiten Verbreitung des Buchdrucks im 17. Jahrhundert. Nachdem die Querrolle zunächst der intermedialen Adaption bereits bekannter Erzählungen in Textform diente, wurde sie später zum Träger von Grund auf intermedial konzipierter Erzählungen.^[1] Inwieweit gerade die klassischen Querrollen aber tatsächlich narrativ sind, wurde in der japanologischen Forschung vor dem Hintergrund einer Geschichte des Erzählens in Japan kritisch hinterfragt. Dieser Beitrag möchte die wichtigsten Punkte dieser Diskussion zusammentragen und, indem anhand eines Beispiels gezeigt wird, wie

schwierig eine klare Trennung von Werkkonzeption und Rezeptionsvorgang sein kann, eine neue Perspektive auf die Frage nach der Narrativität der Querrollen eröffnen.

Bei den frühesten Exemplaren illustrierter Querrollen aus Japan handelt es sich um nach chinesischem Vorbild gestaltete Versionen des *Sūtra vergangener und gegenwärtiger Ursachen und Wirkungen* (*Kako genzai inga kyō*), das die Geschichte des Buddha erzählt und das, wie buddhistische Schriften in Japan generell, in seiner chinesischen Übersetzung überliefert wurde. Auf diesen ab dem 8. Jahrhundert entstandenen Rollen steht auf der unteren Hälfte der chinesische Text, während die obere Hälfte bemalt ist (Abb. 2).



Abb. 2: *E inga kyō*, 8. Jh., Nara National Museum, 757-0. Digitalisat: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/narahaku/757-0

Ab dem frühen 10. Jahrhundert bildete sich eine überwiegend in Silbenschrift verfasste Erzählliteratur in japanischer Sprache heraus. Noch im selben Jahrhundert wurden zu diesen im Umfeld des Kaiserhofs entstandenen Erzählungen (*monogatari*) illustrierte Querrollen angefertigt. So erzählt der bekannteste Vertreter dieses Genres, das *Genji monogatari* (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*) der Hofdame Murasaki Shikibu aus dem frühen 11. Jahrhundert, von einem Wettstreit, bei dem bemalte Querrollen zu Erzählungen miteinander verglichen wurden.^[2] Das älteste erhaltene Beispiel für solche Querrollen ist das fragmentarisch überlieferte *Genji monogatari emaki*, das auf die späten 1110er oder frühen 1120er Jahre datiert wird (Abb. 3). Davon ausgehend, dass dafür aus jedem der 54 *Genji*-Kapitel ein bis drei Passagen ausgewählt wurden, könnte das Werk insgesamt ganze zwölf Rollen umfasst haben.^[3] Man vermutet, dass die Textpassagen von Mäzen:innen ausgewählt und die Querrollen selbst von Künstler:innen der kaiserlichen Behörde für Malerei (*edokoro*) angefertigt wurden.^[4]

Das Format unterscheidet sich wesentlich von den *Sūtra*-Querrollen aus

Abb. 3: *Genji monogatari emaki*, „Wakamurasaki“ (Fragment), ca. 1120, Tokyo National Museum, A-9. Digitalisat: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-9



dem 8. Jahrhundert, und es ist ungewiss, ob ein direkter Zusammenhang besteht.^[5] In Querrollen zu höfischen Erzählungen wechseln sich Text und Bild ab: Nach mehreren Blättern Text (*kotobagaki*), die oft mit Blattgold und -silber dekoriert sind, schließt die Passage mit einer Malerei auf einem einzelnen Blatt ab (siehe auch Abb. 1: ein Fragment aus dem *Murasaki Shikibu nikki emaki*, einer

illustrierten Fassung von Murasaki Shikibus ‚Tagebuch‘^[6]). Wenn ein Abschnitt von 50 bis 70 cm ausgerollt ist, lässt sich die Malerei vollständig betrachten. Bei Malereien von einer Länge wie im *Genji monogatari emaki* wären vom Text zur selben Zeit allenfalls wenige Zeilen sichtbar. Bei der Betrachtung der Malereien konzentrierte man sich also ganz auf das Bild. Ihre im Vergleich mit den frühen *Sūtra*-Illustrationen äußerst aufwendige Gestaltung deutet ebenfalls darauf hin, dass die Malereien in diesen Querrollen eine zentralere Funktion einnehmen.

Dafür spricht außerdem, dass die Texte inhaltlich vor allem der Beschreibung der bildlichen Darstellung bzw. der Klärung ihres Kontextes dienten – der Reiz der Texte an sich besteht in erster Linie in ihrer materiellen Ästhetik: der kunstvollen Kalligraphie und der Dekoration des Papiers mit Edelmetallen. Die Textabschnitte des *Genji monogatari emaki* allein eignen sich kaum dafür, die Handlung des Werkes zu erfassen. Bei vielen handelt es sich um gekürzte Exzerpte mit kleineren Ergänzungen und Umformulierungen, wobei durch Kürzungen auch Fehler entstanden sind, insofern sich einzelne Verben und Adjektive nun auf andere Figuren beziehen. Die Texte sollen eine Vorstellung davon vermitteln, was auf der Malerei dargestellt ist. Da aber die gemalten Figuren keinerlei individuelle Züge tragen, reichen die in den Textabschnitten enthaltenen Informationen oft nicht aus, um alle von ihnen zu identifizieren; hierzu war die genaue Kenntnis des Originaltextes notwendig.^[7]

Wenn die Querrollen ohne die Kenntnis des zugrunde liegenden literarischen Werkes nicht verständlich sind, mag man sich fragen, ob sie selbst überhaupt erzählen. Stephan Köhn kommt in seiner Arbeit zu den *Traditionen visuellen Erzählens in Japan* zu dem Schluss, dass die prototypischen *emaki*[8] über „keine echte Narrativität“[9] verfügen, weil die einzelnen Szenen nicht direkt miteinander verbunden sind, sodass es an Sequenzialität mangle.[10] Diese Einschätzung resultiert aus der Suche nach einem „größeren narrativen Gefüge[]“ der Querrollen sowie einer „werkinternen Narrativität“, [11] die vom Vorwissen des Publikums unabhängig ist. Dagegen lässt sich einwenden, dass die einzelnen Passagen auch jeweils für sich erzählen können, ohne in direktem Zusammenhang zueinander zu stehen – etwa wie die jeweils um Gedichte kreisenden Episoden des *Ise monogatari* (*Geschichten von Ise*; 10. Jh.), [12] zu denen es ebenfalls illustrierte Querrollen gibt.

Unabhängig von der Querrolle als Gesamtwerk wurde in der Forschung außerdem die Frage aufgeworfen, ob die einzelnen Malereien für sich narrativ sind. Das Dargestellte müsste dazu über eine zeitliche Dimension verfügen. Sano Midori legt dar, wie sich aus dem ‚Jetzt‘ des Dargestellten in Form von Erinnerung und Erwartung Zeitvektoren in Richtung Vergangenheit und Zukunft ergeben.[13] Als Auslöser im Bild kommen etwa eine Spur oder ein Weg infrage.[14] Wie Robert F. Wittkamp demonstriert, finden die von Sano beschriebenen Zeitvektoren deutlichere Ausprägung, wenn die Betrachtenden über Vorwissen zur Geschichte verfügen, da ihnen eine größere Zahl an Stimuli zugänglich ist. Dies führe dazu, dass ein höherer Grad von Narrativität wahrgenommen werde.[15]



Abb. 4: *Genji monogatari zu*, „Yomogiu“, Kanō-Schule, Anfang 17. Jh., Oita City Historical Museum.

Digitalisat: <https://oitacity-archive.jp/detail/?id=373>

Als Beispiel analysiert Wittkamp die Malerei zum Kapitel *Yomogiu* (*Beifuß*)[16] im *Genji monogatari emaki* (abgebildet ist hier eine spätere Malerei aus einem *Genji*-Album aus dem frühen 17. Jahrhundert; Abb. 4). Die Kiefer – im Original mit von den Ästen herabhängendem Blauregen – erinnert Genji an frühere Besuche und stellt somit einen in die

Vergangenheit weisenden Vektor dar. Auch das Beifuß-Gestrüpp bzw. Unkraut vor dem verfallenen Gebäude lässt die Aufmerksamkeit auf die Vergangenheit richten. Für Betrachtende, die das ganze *Genji*-Kapitel kennen, fungiert die Kiefer zugleich als zukunftsgerichteter Vektor, da im Gedichtwechsel zwischen Genji und Suetsumuhana am Ende des Kapitels darauf angespielt wird, dass *matsu* sowohl ‚Kiefer‘ als auch ‚warten‘ heißen kann (ins Englische kann beides mit *pine* übersetzt werden).[17]

Sanos Vektoren und ihre Definition von ‚Zeit‘ als „the negotiation between the narrative’s sequence and the reader’s reading“[18] erinnern an Meir Sternbergs kognitive Erzähltheorie.[19] Nach Sternberg hebt sich die Erzählung von anderen Diskursformen durch ihre doppelte Zeitstruktur heraus, die sich aus dem Zusammenspiel von Repräsentation und Kommunikation (d. h. *histoire* und *discours*) ergibt und sich in Form der jeweils zeitlich gerichteten Kategorien Spannung, Neugier und Überraschung manifestiert.[20] Diesem Ansatz zufolge kann Narrativität nicht ohne die Rezipient:innen gedacht werden.

Werner Wolf unterscheidet in seinen Überlegungen zu einer intermedialen Erzähltheorie dagegen zwischen ‚werkseitiger Narrativität‘ und ‚rezipientenseitiger Narrativierung‘, die sich in seinem Schema umgekehrt proportional zueinander verhalten.[21] In Wolfs Typologie handelt es sich bei den Malereien im *Genji monogatari emaki* oder im *Murasaki Shikibu nikki emaki* um ‚Monophasen-Einzelbilder‘, auf denen jeweils nur ein einziger Augenblick dargestellt ist (den Begriff ‚Phase‘ gebraucht Wolf für zeitlich aufeinander folgende Szenen). In der westlichen Kunst sei dieser aufgrund des Paradigmas des Realismus seit der Renaissance der häufigste Bildtyp. Gleichzeitig handelt es sich dabei um die Art von Bild, der in Wolfs Typologie die geringste Narrativität zukommt.[22] Aufgrund der Atemporalität des Dargestellten – Wolf folgt hier Lessings *Laokoon*[23] – könnten ‚Monophasen-Einzelbilder‘ nicht „geschichtendarstellend“, sondern nur „geschichtenindizierend“ sein.[24] Wolf würde somit die Malereien des *Genji monogatari emaki* so bewerten wie Köhn das Gesamtwerk: als nicht „genuin narrativ“.[25]

Während die Bildabschnitte in illustrierten Querrollen zu höfischen Erzählungen aus ‚Monophasen-Einzelbildern‘ bestehen, finden sich in *emaki* anderer Genres ‚Polyphasen-Einzelbilder‘[26] und Bildserien. Als Beispiel dient hier das *Ban dainagon ekotoba* ([*Die Geschichte vom*] *Oberen Rat Tomo in Bild und Wort*), das aus dem 12. Jahrhundert stammt und somit zu den ältesten erhaltenen *emaki* zählt. Das *Ban dainagon ekotoba* erzählt von einer historischen Begebenheit: davon, wie Tomo no Yoshio (811–868) im Jahr Jōgan 8 (866) das Ōtenmon-Tor im Palastbezirk in Brand stecken lässt, Minamoto no Makoto (810–869) beschuldigt und schließlich ins Exil geschickt wird. Der Text ist sehr kurz; lange Bildstrecken mit detaillierten Darstellungen dominieren die drei Querrollen. Es lässt sich von kurzen Bildserien sprechen, deren lange Einzelbilder durch Wolken voneinander abgetrennt sind. Unter ihnen finden sich zudem Polyphasen-Einzelbilder, in denen einzelne Figuren mehrmals auftreten. Von besonderem Interesse für unsere Diskussion der Narrativität prototypischer *emaki* ist jedoch die erste lange Bildstrecke in der ersten Rolle, die sich als ‚pluriszenisches Monophasen-Einzelbild‘ bezeichnen lässt – eine Kategorie, die Wolf zwar erwähnt, aber nicht näher erörtert.[27]

Die erste Bildstrecke – Stück für Stück von rechts nach links ausgerollt – zeigt zunächst Reiter auf ängstlichen Pferden und Männer, die zum linken Bildrand rennen, ein Tor (das Suzakumon in der südlichen Begrenzung des Palastbezirks) und schließlich eine Menschenmenge (Abb. 5a). Im Gegensatz zu den höfischen Erzählungen haben die Figuren individuelle Gesichtszüge und geben ihren Emotionen Ausdruck. Die Männer in den hinteren Reihen schauen nach links, am unteren Bildrand deutet jemand nach oben auf ein brennendes Holzstück, das auf das Tor hinabfällt. Die Männer am linken Rand der Menge schützen ihre Gesichter mit Fächern, brennende Holzteile kommen ihnen entgegengeweht. Am oberen Bildrand beginnt eine schwarze Rauchwolke. Indem man den Blick nach links schweifen lässt (nachdem man die Querrolle rechts wieder eingerollt und links ein weiteres Stück ausgerollt hat), werden die Rauchschwaden immer größer und dichter, schließlich geraten die lodernden, nach rechts schlagenden Flammen in den Blick (Abb. 5b). Der Wind, der unterhalb der Rauchschwaden bereits durch Striche angedeutet war, wird hier förmlich spürbar. Er bläst brennende Bruchstücke des Gebäudes nach rechts, zur Menschenmenge hin. Auf der anderen Seite des Ōtenmon ist eine weitere Menschenmenge in Aufruhr (Abb. 5c), die nach rechts blickt – aus Sicht des Publikums zurück –, auf das Ōtenmon im Zentrum der ersten Rolle.





Abb. 5a–c: *Ban dainagon ekotoba* (Kopie nach Orig. aus 12. Jh.), Rolle I, Reizei Tamechika (1823–1864), Tokyo National Museum, A-11871-1. Digitalisat: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11871-1

Der Brand ist die wohl eindrücklichste Stelle im *Ban dainagon ekotoba* und dürfte auf damalige Rezipient:innen mitreißender gewirkt haben als die üblichen Explosionen in Hollywood-Kinofilmen auf heutige Zuschauer:innen. Die individuellen Gesichtsausdrücke tragen zur Lebendigkeit des Bildes bei.

Es stellt sich die Frage, inwiefern hier wirklich von einer Atemporalität des Bildes gesprochen werden kann. Die Malerei ist zwar als ‚Monophasen-Einzelbild‘ einzuordnen, insofern sich nicht widerlegen lässt, dass sich alles Dargestellte in einem einzigen Augenblick abspielt. Dennoch wird man in der Bildstrecke mit Sicherheit eine größere Narrativität feststellen als in den Malereien im *Genji monogatari emaki*. Das hängt nicht nur damit zusammen, dass die Bildstrecke ein höheres Maß an ‚Experientialität‘ (Erfahrungshaftigkeit) konstituiert, die nach Monika Fludernik mit dem Narrativitätsgrad verknüpft ist.^[28] Vielmehr scheint die vom Werk vorgegebene ‚Blickordnung‘, nach der die Einzelszenen strukturiert sind, die mangelnde Sequenzialität auf der Ebene der Geschichte zu einem gewissen Teil auszugleichen. Eventuell mag es der Betrachterin oder dem Betrachter schwerfallen, sich bei so viel linear vorgegebener *discours*-Zeit nicht auch eine *histoire*-Zeit vorzustellen. Ausgehend von Wolfs Modell lässt sich zwar argumentieren, dass die Rezipient:innen ‚narrativieren‘, doch stellt sich die Frage, inwieweit die Unterscheidung von ‚werkseitiger Narrativität‘ und ‚rezipientenseitiger Narrativierung‘ aufrechterhalten werden kann, wenn die Rezeptionsweise in solch hohem Maße werkseitig vorgegeben ist.

In Bezug auf Sonderfälle von ‚Monophasen-Einzelbildern‘ wie im *Ban dainagon ekotoba* mag es zielführender sein, wie Wittkamp, der sich ebenfalls auf Wolf bezieht, bloß von ‚Narrativität‘ zu sprechen und diese unter Berücksichtigung der Rezipient:innen zu bestimmen. ‚Narrativität‘ bedeutet dann nicht mehr dasselbe wie bei Wolf: Es ist nicht die situationsunabhängige Narrativität eines Werkes, sondern die Narrativität eines Werkes *in* seiner Rezeption. In Bezug auf Wolfs Modell ließe sie sich als die durch Narrativierung angereicherte Narrativität eines Werkes bestimmen. Eine solche Kategorie wäre zwar vereinfachend, würde aber eine narratologische Beschreibung unabhängig von der prekären Unterscheidung zwischen ‚werkseitig‘ und ‚rezipientenseitig‘ erlauben.

Dieser Beitrag ist im Rahmen des **SNF-Projekts „Time and Emotion in Medieval Japanese Literature“** entstanden. Ich danke Prof. Claire-Akiko Brisset (Genf), die uns das *Ban dainagon ekotoba* anhand eines Faksimiles vorgeführt hat.

-
- [1] Die meisten der von Anfang an intermedial konzipierten Werke, bei denen es sich nicht um ‚Entstehungsberichte‘ (*engi*) von Tempeln und Schreinen handelt, werden dem etwas diffusen Genre der *otogizōshi* zugerechnet. Siehe für Beispiele Keller Kimbrough / Haruo Shirane (Hg.): *Monsters, Animals, and Other Worlds. A Collection of Short Medieval Japanese Tales*. New York 2018.
- [2] Siehe Murasaki: *Genji-Monogatari*. Die Geschichte vom Prinzen Genji, übers. von Oscar Benl. Zürich 1966, Bd. 1, Kap. 17 „Der Bilderwettbewerb“.
- [3] Vgl. Sano Midori: *The Narration of Tales, the Narration of Paintings*. Übers. von Sinead Kehoe. In: Richard Stanley-Baker et al. (Hg.): *Reading The Tale of Genji. Its Picture-Scrolls, Texts and Romance*. Folkestone 2009, S. 37–60, hier S. 41 f.
- [4] Vgl. Reginald Jackson: *Scripting the Moribund. The Genji Scrolls’ Aesthetics of Decomposition*. In: Richard Stanley-Baker et al. (Hg.): *Reading The Tale of Genji. Its Picture-Scrolls, Texts and Romance*. Folkestone 2009, S. 3–36, hier S. 7 f.
- [5] Vgl. Tanaka Hidemichi: *Emaki to monogatari no kankei. Genji monogatari emaki to Shigisan engi, Ban dainagon ekotoba ni tsuite*. In: *Kokubungaku. Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 29/9 (1984), S. 20–27, hier S. 20.
- [6] Für eine Übersetzung des zugrunde liegenden Textes siehe *The Diary of Lady Murasaki*, übers. und eingeleitet von Richard Bowring. London 1996. Die hier reproduzierte Malerei zeigt Prinz Atsuhira (1008–1036, reg. 1016–1036 als Goichijō-tennō) bei der Feier seines 50. Lebensstages. Er wird von seiner Großmutter Minamoto no Rinshi (964–1053) gehalten, rechts daneben sitzt seine Mutter Shōshi (988–1074), die Herrin von Murasaki Shikibu. Darunter ist Shōshis Vater Fujiwara no Michinaga (966–1027) zu sehen, der durch geschickte Heiratspolitik die eigentliche Macht innehatte.
- [7] Vgl. Sebastian Balmes: *Erzählen durch Text und Bild. Figur und Sequenz in japanischen Querrollen*. In: Khanh Trinh (Hg.): *Liebe, Kriege, Festlichkeiten. Facetten der narrativen Kunst aus Japan [Ausst.-Kat. Museum Rietberg, Zürich]*. Zürich 2021, S. 34–41, hier S. 36.
- [8] Querrollen, in denen Texte (sog. *gachūshi*) in den Bildstrecken stehen, wie sie ab der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten sind, können in diesem Beitrag nicht berücksichtigt werden. Siehe hierzu Stephan Köhn: *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*. Wiesbaden 2005 (*Kulturwissenschaftliche Japanstudien* 2), S. 129–131.
- [9] Ebd., S. 133. Robert F. Wittkamp kritisiert, dass Köhn vom Manga ausgehe und seine Geschichte des visuellen Erzählens teleologisch auf dieses Medium ausrichte. Wittkamp betont die großen Unterschiede zwischen den beiden Erzählformen. Vgl. *Faltschirme und Bildrollen – auf dem Weg zum Manga? Zum intermedialen Erzählen im japanischen Altertum und Frühmittelalter*. Norderstedt 2014, S. 32–38, 103, 203. Da

es hier um die Narrativität der Querrollen geht, sei bemerkt, dass Köhn keinen im engeren Sinne

erzähltheoretischen Ansatz verfolgt, was Wittkamp ebenso kritisiert (S. 43, 45).

[10] Vgl. Köhn, Traditionen visuellen Erzählens (wie Anm. 8), S. 133–136.

[11] Ebd., S. 130.

[12] Das Ise-monogatari: Kavaliersgeschichten aus dem alten Japan, übers. von Siegfried Schaarschmidt. Frankfurt a. M. 1981.

[13] Vgl. Sano, The Narration (wie Anm. 3), S. 38 f.; Robert F. Wittkamp: ‚Genji monogatari emaki‘ as Trans- and Intermedial Storytelling. Previous Knowledge and Time as Factors of Narrativity. In: Sebastian Balmes (Hg.): *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Oldenburg 2020 (BmE Special Issue 7), S. 267–299, hier S. 283 f.

[14] Siehe Gisela Armbruster: Das Shigisan Engi Emaki. Ein japanisches Rollbild aus dem 12. Jahrhundert. Hamburg 1959 (MOAG 40), S. 212.

[15] Vgl. Wittkamp, ‚Genji monogatari emaki‘ (wie Anm. 13), S. 285 f., 290 f.

[16] Siehe Murasaki, Genji-Monogatari (wie Anm. 2), Kap. 15 „Das Yomogi-Haus“.

[17] Vgl. Wittkamp, ‚Genji monogatari emaki‘ (wie Anm. 13), S. 284–286.

[18] Sano, The Narration (wie Anm. 3), S. 39.

[19] Vgl. Sebastian Balmes: *Auf der Suche nach der Zeit als narratologische Analysekategorie. Mit Beispielen aus der setsuwa-Literatur*. In: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 75/1, S. 33–68, hier S. 62.

[20] Vgl. Meir Sternberg: Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity. In: *Poetics Today* 13/3 (1992), S. 463–541.

[21] Vgl. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie [2002]. In: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, hrsg. von Walter Bernhart. Leiden/Boston 2018 (Studies in Intermediality 10), S. 349–438, hier S. 427–429.

[22] Vgl. ebd., S. 386 f.

[23] Vgl. ebd., S. 384 f.

[24] Vgl. ebd., S. 405, 407.

[25] Ebd., S. 428 f.

[26] Wie Wittkamp bemerkt, können auch ‚Polyphasen-Einzelbilder‘ als Bilderserien bezeichnet werden, wenn die Rezeption durch stückweises Ausrollen Berücksichtigung findet. Vgl. Wittkamp, Faltschirme und Bildrollen (Anm. 9), S. 126 f.; Wittkamp, ‚Genji monogatari emaki‘ (wie Anm. 13), S. 288 f.

[27] Vgl. Wolf, Das Problem der Narrativität (wie Anm. 21), S. 385 f.

[28] Vgl. Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London/New York 1996.

Previous Post: [In der Höhle des Laurin – Eine moralische Abenteuerreise](#)

SCHREIBE EINEN KOMMENTAR

Deine E-Mail-Adresse wird nicht veröffentlicht. Erforderliche Felder sind mit * markiert

Kommentar *

Name *

E-Mail *

Website

KOMMENTAR ABSCHICKEN

[Impressum](#)

[Login](#)

© 2023, *Zentrum für Historische Mediologie, UZH*
[Datenschutzerklärung](#)