

# H Y P O N O I A

## METAPHORISCHE SINNBILDUNG IN ANTIKER KUNST UND LITERATUR



Workshop von 8. bis 10. Oktober 2025  
Institut für Archäologie der LMU München  
Großer Hörsaal, Katharina-von-Bora-Straße 10



# READER

Aristoteles, Poetik Kap. 21–22

Vico, Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker 2, 2, 1–2 (1744)

Gombrich, Wertmetaphern in der bildenden Kunst (1952)

Blumenberg, Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes (1966)

Borg, Der Logos des Mythos, Teil 1 (2002)

Rimmele, Metaphorisches Denken im Bild statt visual metaphor (2020)

Forceville, Pictorial and Multimodal Metaphor (2016)

Knape, Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik (2025)

# Aristoteles

## Poetik, Kap. 21–22

aus: Aristoteles Poetik, übersetzt und erläutert von  
Arbogast Schmitt, Aristoteles Werke in deutscher  
Übersetzung Bd. 5 (Berlin 2008)

Eine Phrase bzw. ein Satz ist eine zusammengesetzte Lautäußerung, die eine Bedeutung hat und von der einige Teile für sich selbst etwas bedeuten (denn nicht | jede <zu einer Bedeutungseinheit verbundene> sprachliche Äußerung ist aus Verben und Nomina zusammengesetzt, wie zum Beispiel die Definition des Menschen, sondern es kann auch eine <zusammenhängende> sprachliche Äußerung geben ohne Verbum, sie hat aber immer einen Teil, der etwas bedeutet), wie zum Beispiel in dem Satz ‚Kleon läuft‘ ‚Kleon‘ <etwas bedeutet>. a25

Eine sprachliche Äußerung kann auf zwei Arten eine Einheit sein: entweder wenn das, was sie bezeichnet, ein Eines ist, oder wenn sie aus Mehrere-m zu einer kontinuierlichen Einheit verbunden ist, wie die *Ilias* | durch ihren kontinuierlichen Zusammenhang eine Einheit ist, die Definition des Menschen aber dadurch, dass sie ein Eines bedeutet. a30

## KAPITEL 21

Es gibt zwei Arten der Bezeichnung: die eine ist einfach – einfach nenne ich, was nicht aus <Teilen>, die etwas bedeuten, zusammengesetzt ist, z. B. ‚Erde‘ –, die andere zweifach. Bei dieser hat die eine einen <Teil>, der etwas bedeutet, und einen <Teil>, der keine Bedeutung hat, bzw., der nicht in diesem Wort etwas bedeutet, die andere besteht aus Teilen, die etwas bedeuten. Es gibt auch dreifache, vierfache Bezeichnungen und | Bezeichnungen aus noch mehr Teilen, wie oft bei den Massalieten, (z. B.) *hermo-kaikó-xanthos* | \*\*. a35 1457b1

Jedes <eine Sache bezeichnende> Wort wird entweder normal verwendet oder als Glosse oder als Metapher oder als Schmuck, oder es ist (überhaupt) eine dichterische Neuschöpfung, oder es hat eine erweiterte oder verkürzte oder veränderte Gestalt erhalten.

Unter ‚normal‘ verstehe ich <eine Bezeichnung>, die bei allen <Sprechern einer Sprachgemeinschaft> üblich ist, unter ‚Glosse‘ <eine Bezeichnung>, die andere <Sprachgemeinschaften> verwenden. Deshalb ist klar, dass dasselbe Wort sowohl als Glosse | als auch normal verwendet werden kann, nicht aber von denselben <Sprechern>. *Sígynon* [Dreizack] nämlich ist bei den Zyprioten ein normales Wort, wir verwenden es hingegen als Glosse. b5

Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das <eigentlich> der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine <andere> Art oder gemäß einer Analogie.

Ich meine mit ‚von der Gattung | auf die Art‘ z. B. „*mein Schiff*, steht‘ hier“, denn das ‚Vor-Anker-Liegen‘ ist eine Art von ‚Stehen‘, mit ‚von der Art auf die Gattung‘ „*ja wirklich, zehntausend große Taten hat Odysseus vollbracht*“; denn ‚zehntausend‘ ist viel, und er [Homer] verwendet es hier b10

statt ‚viel‘; mit ‚von einer Art auf eine (andere) Art‘ (meine ich) z. B. „mit dem Erz die Seele abschöpfend“ und „schneidend mit dem scharfen Erz“,  
 b15 denn er [vermutlich Empedokles] hat hier | im zweiten Fall das Schöpfen ‚schneiden‘ genannt, im ersten Fall das Schneiden ‚schöpfen‘; beides sind nämlich Arten des Wegnehmens.

Von einer analogen (Verwendungsweise) spreche ich, wenn sich das Zweite zum Ersten genauso verhält wie das Vierte zum Dritten. Man wird nämlich anstelle des Zweiten das Vierte oder anstelle des Vierten das Zweite nennen.  
 b20 Und manchmal setzt man hinzu, | worauf der Ausdruck, der stellvertretend verwendet wird, bezogen ist. Zum Beispiel ist das Verhältnis von Schale und Dionysos analog zu dem Verhältnis von Schild und Ares. Man wird nun also die Schale den Schild des Dionysos nennen und den Schild die Schale des Ares. Oder: Was das Alter in bezug auf das Leben ist, das ist der Abend in Bezug auf den Tag. Man wird also den Abend das Alter des Tages nennen,  
 b25 oder, wie Empedokles, das Alter den Lebensabend | oder Lebensuntergang.

In manchen Fällen ist für ein Glied einer Analogie kein (eigenes) Wort vorhanden, und dennoch kann man sich gleich ausdrücken. Zum Beispiel heißt das Ausstreuen von Samen ‚säen‘, für das Ausstreuen des Lichts aber aus der Sonne gibt es kein eigenes Wort. Dennoch verhält sich dieser Vorgang zur Sonne wie das Säen zum Samen. Deshalb hat man formuliert: „sä-  
 b30 end das gottgeschaffene | Licht“.

Man kann diese Art metaphorischen Sprechens (durch Analogie) aber auch noch anders verwenden: Man bezeichnet etwas mit einem uneigentlichen Ausdruck, spricht ihm aber etwas ab, was eigentlich zu ihm gehört, wie wenn man den Schild nicht ‚Schale des Ares‘, sondern ‚Schale ohne Wein‘ nennt.

Eine dichterische Neuschöpfung ist, wenn ein Dichter einem Wort eine Bedeutung gibt, in der es überhaupt noch niemand gebraucht hat. Es gibt ja  
 b35 offenkundig einige solche Neuschöpfungen, | zum Beispiel für Hörner ‚Zweige‘ oder für Priester ‚Beter‘.

1458a1 Bei einer Worterweiterung | verwendet man einen gelängten Vokal anstelle des eigentlichen oder schiebt eine Silbe ein, bei einer Wortverkürzung nimmt man von einem Wort etwas weg. Erweiterungen sind etwa *pólēos* anstelle von *póleōs* oder *Pēlēiádeō* für *Pēleídoi*; Wortverkürzungen sind etwa | *kri* [statt: *kri-thé*, Gerste] oder *dō* [statt: *dōma*, Haus] oder „*mía gínetai amphotérōn ops*“ [statt: *ópsis*, Blick].

Verändert ist (ein Wort), wenn man von der (üblichen) Bezeichnung etwas wegfallen lässt und etwas anderes (hinzu)erfindet, z. B. wenn man „an der rechteren Brust“ statt „an der rechten“ sagt.

Von den Substantiven sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten liegen dazwischen: Männlich sind alle, die auf Ny, Rho oder Sigma  
 a10 enden oder | auf (Buchstaben), die mit letzterem zusammengesetzt sind (dies sind zwei: Psi und Xi). Weiblich sind alle Wörter, die auf Vokale enden, die

immer lang sind, wie auf  $\bar{\text{E}}\eta$  und  $\bar{\text{O}}\mu\epsilon\gamma\alpha$ , sowie bei den Vokalen, die gelängt werden können, die auf Alpha. So gibt es gleich viele Endungen für männliche und weibliche Wörter, denn Psi und Xi sind ja zusammengesetzt. Auf einen stimmlosen Laut [Muta] endet kein Wort, | auch nicht auf einen kurzen Vokal. a15  
Auf Iota enden nur drei Wörter: *méli*, *kómmi* und *péperi*; auf Ypsilon enden fünf Wörter. Die Wörter, die zwischen den männlichen und den weiblichen liegen, enden auf diese Laute [Alpha, Iota, Ypsilon] und auf Ny und Sigma.

## KAPITEL 22

Die beste Ausdrucksweise ist die klare und nicht alltägliche. Am klarsten ist die, die die Worte normal gebraucht, sie ist aber | alltäglich. Ein Beispiel dafür a20  
ist die Dichtung des Kleophon und des Sthenelos.

Gehoben und eine Abweichung vom normalen Wortgebrauch ist die ⟨Ausdrucksweise⟩, die fremdartige Wörter verwendet. ‚Fremdartig‘ nenne ich die Glosse, die Metapher, die Wortdehnung und alles das, was vom Normalen abweicht.

Wenn man aber in der Dichtung nur solche Ausdrücke verwendet, ist das Ergebnis eine Verrätselung oder Überfremdung [‚Barbarismus‘] | – eine Ver- a25  
rätselung, wenn sie ⟨nur⟩ aus Metaphern besteht, wenn aber aus Glossen, dann ein Barbarismus.

Die besondere Form des Rätsels ist nämlich die: Man spricht von etwas, was es wirklich gibt, stellt aber eine unmögliche Verbindung her. Solange man nur Worte ⟨in ihrer normalen Verwendungsweise⟩ zusammensetzt, ist es ⟨überhaupt⟩ nicht möglich, dies [das Unmögliche zu verbinden] zu tun, mit einer Zusammensetzung von Metaphern ist es aber möglich, z. B.: „*Ich sah einen Mann, wie er mit Feuer Erz | auf einen Mann schweißte*“, und mit a30  
ähnlichen Kombinationen. Verwendet man ⟨nur⟩ Glossen, ist dies ein Barbarismus.

Man muss sie [die Ausdrucksformen] also irgendwie mischen; denn die einen bewirken, dass die Sprache nicht trivial und auch nicht alltäglich ist, wie die Glosse, die Metapher, der Schmuck und die anderen genannten Arten, mit dem normalen Wortgebrauch aber erzielt man Deutlichkeit.

Einen nicht geringen Beitrag | zur Deutlichkeit der Sprache und dazu, 1458b1  
dass sie nicht trivial ist, leisten die Worterweiterungen und -kürzungen und ⟨die sonstigen⟩ Veränderungen an der Wortgestalt. Denn dadurch, dass sie anders sind als das Normale, sind sie unerwartet und erzeugen den Eindruck des Nichtalltäglichen, dadurch, dass sie etwas | mit dem, was man gewohnt b5  
ist, gemeinsam haben, wird die Sprache deutlich sein.

Deshalb sind die Kritiker nicht im Recht, wenn sie eine solche Ausdrucksweise herabsetzen und ‚den Dichter‘ [Homer] lächerlich machen, wie Euklei-

des der Ältere, der behauptete, es sei ja leicht zu dichten, wenn es gestattet sei, ⟨jede Silbe⟩ nach Belieben zu dehnen. Dazu hatte er Spottverse in eben dieser Sprechweise gedichtet: „*Ēpicharēs sāv īch gehen nāch Marathōn | hinüber*“ und „*nie liebēnd jēnēs Nieswürz*“.

Irgendwie Eindruck machen zu wollen, indem man in einer solchen Weise ⟨von Abänderungen der Wortgestalt⟩ Gebrauch macht, ist natürlich lächerlich. Das ⟨richtige⟩ Maß ⟨einzuhalten⟩ ist eine Forderung, die für alle genannten Ausdrucksweisen gilt. Denn der Gebrauch von Metaphern, Glos-  
 b15 sen und der anderen ⟨Ausdrucks-⟩ Arten hat, wenn er unpassend ist, | denselben Effekt, wie wenn er absichtlich lächerlich gemacht ist.

Wie sehr sich ein angemessener Gebrauch auszeichnet, kann man an den ⟨eben zitierten⟩ Hexametern erkennen, wenn man das ⟨richtige⟩ Maß bei der Wortabwandlung einhält. Auch bei der Glosse aber, bei den Metaphern und den anderen Arten kann man daran, wie einer den normalen Wortgebrauch ⟨dabei⟩ verändert, sehen, dass wir die Wahrheit sagen.

Z. B. haben | Aischylos und Euripides ein und denselben Jambus gedichtet, bei dem Euripides nur ein Wort veränderte, indem er an die Stelle des gewohnten normalen Wortes eine Glosse setzte; und so erscheint der eine Vers schön, der andere billig. Aischylos hatte nämlich im *Philoktet* formuliert:

„*ein Geschwür, das mein Fleisch am Fuß frisst*“;

Euripides ersetzte „*frisst*“ durch „*verzehrt*“;

⟨genauso wäre es,⟩ wenn einer den Vers:

| „*jetzt aber, gering, nichtig und ungestalt, wie ich bin*“  
 umänderte und normale Ausdrücke gebrauchte:

„*jetzt aber, klein, schwächlich und hässlich, wie ich bin*“;

oder bei den Versen:

„*einen unansehnlichen Sessel hinstellend und einen geringen Tisch*“ und

| „*einen schlechten Sessel hinstellend und einen kleinen Tisch*“,

oder wenn man „*die Gestade brüllten*“ durch „*die Gestade schrieen*“ ersetzt.

Außerdem hat Ariphrades die Tragödiendichter dafür lächerlich gemacht, dass sie gerade das, was niemand in der Umgangssprache sagen würde, gebrauchen, zum Beispiel „*her von dem Hause*“, aber nicht „*aus dem Haus*“,  
 1459a1 oder „*das Deinige*“ oder „*ich aber denselbigen*“ oder | „*herum um Achill*“,  
 aber nicht „*um Achill herum*“, und was sonst von dieser Art ist. Denn weil es im normalen Sprachgebrauch nicht vorkommt, erweckt alles Derartige den Eindruck einer gewählten Sprache. Jener aber hat dies verkannt.

Es ist aber wichtig, ein jedes der genannten Ausdrucksmittel in angemessener Weise | zu verwenden, sowohl die verdoppelten Worte als auch die  
 a5 Glossen, am allerwichtigsten aber ist es, dass die Sprache ⟨der Dichtung⟩ metaphorisch ist. Allein dies nämlich kann man nicht von einem anderen

übernehmen, sondern ist Zeichen hoher Begabung. Denn gute Metaphern zu finden, hängt von der Fähigkeit ab, Ähnlichkeiten [d. h. in Verschiedenem das Gleiche] zu erkennen.

Von den Bezeichnungen passen die zweifachen am besten für die Dithyramben, die Glossen | für den heroischen Vers, die Metaphern für die Iamben. Und in heroischen Versen sind alle genannten Arten nützlich, für den Jambus hingegen sind alle die Ausdrucksweisen passend, die man auch in der gesprochenen Sprache verwenden würde, denn der Jambus folgt, soweit möglich, der natürlichen Sprechweise. Von dieser Art sind der normale Wortgebrauch, die Metapher und die Verwendung von Worten als Schmuck. a10

| Zur Tragödie und zur Nachahmung im dramatischen Darstellungsmodus soll uns das Gesagte damit genügen. a15

### KAPITEL 23

Von der Dichtung, die in der Weise erzählender Darstellung und im Medium metrisch gebundener Sprache nachahmt, ist klar, dass sie ihre Handlungseinheiten wie in den Tragödien dramatisch, das heißt, in Beziehung auf eine ganze und vollständige Handlung, die | Anfang, Mitte und Ende hat, durchgestalten muss, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft. Die Art ihrer Organisation darf nicht so sein wie bei der Geschichtsschreibung, in der notwendigerweise nicht die Einheit einer Handlung dargestellt werden kann, sondern (nur) das Geschehen in einem bestimmten Zeitraum, d. h. alle Ereignisse in diesem Zeitraum im Umfeld einer oder mehrerer Personen, deren Verhältnis zueinander so ist, wie es sich eben ergab. Denn so, wie | im Verlauf derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis stattfand und die Schlacht in Sizilien gegen die Karthager, ohne dass sie auf ein und dasselbe Handlungsziel hin gerichtet waren, so ereignet sich in den aufeinander folgenden Zeitabschnitten bisweilen eines nach dem anderen, ohne dass sich aus ihnen ein (gemeinsam erreichtetes) Ziel ergäbe. Aber nahezu alle Dichter gehen so | vor. a20 a25 a30

Daher muss, wie schon gesagt, auch in dieser Hinsicht Homer als göttergleich erscheinen im Vergleich mit den anderen, weil er nicht versucht hat, den Krieg insgesamt darzustellen, obwohl er einen Anfang und ein Ende hat. Viel zu groß nämlich und unüberschaubar hätte der Mythos werden müssen oder, wenn er maßvoll im Hinblick auf den Umfang geblieben wäre, doch überaus verwickelt wegen der Vielfalt (der Stoffe). | Tatsächlich hat er aber einen Teil herausgegriffen und viele andere Ereignisse in Einzelszenen darauf bezogen, wie den Schiffskatalog und anderes, das sich an die Handlung anschließt, und hat so seine Dichtung gegliedert. a35

Giambattista Vico

Poetische Logik  
(Zweites Buch, zweite Abteilung)

aus: G. Vico, Die neue Wissenschaft über die  
gemeinschaftliche Natur der Völker. Nach der Ausgabe  
von 1744 übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach  
(Berlin 2000)

## Zweite Abteilung

### Poetische Logik

#### Erstes Kapitel

##### Von der poetischen Logik.

Dasselbe was Metaphysik ist, insofern es die Dinge in all ihren Formen des Seins betrachtet, ist Logik, insofern es die Dinge in all den Formen betrachtet, in denen sie bezeichnet werden können; ebenso wie die Poesie vorher von uns als poetische Metaphysik behandelt wurde, kraft derer die theologischen Dichter sich die Körper zumeist

als göttliche Wesen vorstellten, so wird jetzt dieselbe Poesie als poetische Logik behandelt, mit Hilfe deren sie dieselben bezeichnet.

Logik kommt her vom Wort „λόγος“, was zuerst und eigentlich fabula, Sage, in italienischer Übersetzung favella, bedeutet; fabula hieß bei den Griechen auch μῦθος, wovon lateinisch mutus stammt; denn sie entstand in den stummen Zeiten im Geiste: darum heißt λόγος sowohl Gedanke als auch Wort. Dies war von der göttlichen Vorsehung für jene religiösen Zeiten sehr weise angeordnet: wegen der ewigen Wahrheit, daß es für die Religionen wichtiger ist den Sinn zu beschäftigen als die Zungen, mußte die erste Sprache in den ersten stummen Zeiten der Völker, wie oben gesagt, von Zeichen oder Gebärden oder Gegenständen ausgehen, die eine natürliche Beziehung zu dem Gedanken hatten — deshalb bedeutet λόγος oder verbum bei den Hebräern auch „Tat“. Für μῦθος ist uns auch die Bedeutung „wahre Rede“ überliefert; dies ist die natürliche Sprechweise, von der Plato und später Jamblichus sagten, sie sei einmal in der Welt gesprochen worden. Doch versuchte Plato umsonst sie wieder aufzufinden; denn jene erste Sprache, die der theologischen Dichter, war keine Sprache nach dem wahren Wesen der Dinge, (wie es die heilige Sprache Adams gewesen sein muß, dem Gott die göttliche Onomathesia, d. i. Namengebung nach dem wahren Wesen jedes Gegenstandes gewährte); sondern es war eine phantastische Sprechweise vermittelt der belebten Substanzen, die größtenteils als göttlich vorgestellt wurden. So dachten sie zum Beispiel Jupiter, Kybele, Neptun und

drückten zuerst lautlos durch Fingerzeigen aus, das seien die Substanzen des Himmels, der Erde, des Meeres, die sie sich als belebte Gottheiten vorstellten und darum mit sinnlicher Wahrheit für Götter hielten. Durch diese drei Gottheiten bezeichneten sie, nach dem, was wir oben über die poetischen Charaktere gesagt haben, alles das, was zum Himmel, zur Erde oder zum Meer gehörte, und ebenso drückten sie auch durch die anderen Gottheiten die Arten von Gegenständen aus, die zu jeder gehörten, wie alle Blumen zu Flora, alle Früchte zu Pomona. Dasselbe tun auch wir noch, jedoch umgekehrt, mit den Dingen des Geistes, den Fähigkeiten des menschlichen Verstandes, den Leidenschaften, Tugenden, Lastern, Wissenschaften und Künsten; aus ihnen formen wir Bilder und zwar meistens von weiblichen Wesen, und führen auf sie alle Ursachen, Eigenschaften und Wirkungen zurück, die einer jeden zugehören; denn sobald wir geistige Dinge aus dem Verstand heraus zum Ausdruck bringen wollen, brauchen wir die Hilfe der Phantasie, um sie darzustellen, und machen daraus wie die Maler menschliche Bilder. Doch die theologischen Dichter, die keinen Gebrauch vom Verstand machen konnten, verliehen durch einen weit erhabeneren, ganz entgegengesetzten Akt, wie wir eben sahen, Sinne und Leidenschaften den Körpern, und sogar so riesigen Körpern wie Himmel, Erde und Meer. Als aber später solche ungeheure Kraft der Phantasie verarmte und die Fähigkeit zur Abstraktion stärker wurde, nahm man sie als kleine Zeichen ihrer selbst. Die Unwissenheit der Grammatiker über die bis heute verborgen gebliebenen Ursprünge der mensch-

lichen Dinge machte solche Verwechslung zum System; Jupiter wurde so klein und leicht, daß ihn ein Adler im Fluge trug; Neptun eilt auf einer leichten Muschel über das Meer; und Kybele sitzt auf einem Löwen.

Also müssen die Mythologien, wie ihr Name sagt, die den Sagen eigentümlichen Ausdrucksweisen gewesen sein; wenn die Sagen oder Mythen phantastische Gattungsbegriffe sind, so sind die Mythologien die ihnen eigentümlichen Allegorien; sie bedeuten die der Proportion nach verschiedenen, den Eigenschaften nach identischen mannigfachen Arten oder Individuen, die in den Gattungen enthalten sind: sie haben also immanente Bedeutung, die in einem Wort etwas allen Individuen Gemeinsames ausdrückt: Achilles ist eine Idee der Tapferkeit, die allen Starken gemeinsam ist; ebenso Odysseus eine allen Weisen gemeinsame Idee der Klugheit; es müssen also solche Allegorien die Etymologien der poetischen Sprechweisen sein, so daß sie uns ihre Ursprünge stets aus den Dingen selbst geben, während die der vulgären Sprache meist aus der Analogie kommen. Und daher bedeutet auch das Wort Etymologie dasselbe wie „veriloquium“ so wie die Fabel definiert wurde als „vera narratio“.

### Zweites Kapitel

Zusätze über die Sprachbilder, Ungeheuer und poetischen Verwandlungen.

I. Zu dieser poetischen Logik sind Zusätze alle frühen Sprachbilder, von denen das lichtvollste und deshalb notwendigste und häufigste die Metapher ist, die dann am

meisten gerühmt wird, wenn sie den unbelebten Dingen Leben und Leidenschaft verleiht, der eben dargestellten Metaphysik gemäß; denn die ersten Dichter gaben den Körpern das Dasein von beseelten Substanzen, die allerdings nur das besaßen, was sie selbst hatten, nämlich Sinne und Leidenschaft; aus ihnen schufen sie die Mythen. So wird jede auf diese Art entstandene Metapher zu einem kleinen Mythos. Hieraus wird für die Zeit, in der die Metaphern in den Sprachen entstanden, folgende Kritik gegeben: daß alle Metaphern, die durch Analogie von körperlichen Eigenschaften übertragen wurden, um abstrakte Geistestätigkeiten zu bezeichnen, aus Zeiten stammen müssen, wo die Philosophie allmählich sich zu bilden begann; was aus folgendem bewiesen wird: in jeder Sprache haben die Worte, die für die schönen Künste und die höheren Wissenschaften notwendig sind, einen bauerlichen Ursprung. Dies ist sehr bemerkenswert: daß in allen Sprachen die Mehrzahl der Ausdrücke für leblose Dinge übertragen sind vom menschlichen Körper und seinen Teilen, von den menschlichen Sinnen und den menschlichen Leidenschaften; z. B. Haupt für Gipfel oder Anfang, Mund für jede Öffnung, Zähne bei einem Pflug, einem Rechen, einer Säge, einem Kamm; Zunge des Meeres; Arm eines Flusses; Busen vom Meer; Herz für die Mitte, was die Römer umbilicus, Nabel, nannten; Fuß für Ende; Sohle für Unterlage; Ader von Wasser, Steinen und Bergwerken; Eingeweide der Erde; es lachen der Himmel und das Meer, der Wind pfeift, die Welle murmelt; es seufzt ein Körper unter einer großen Last; die Bauern Latiums

sagten „sitire agros“, „laborare fructus“, „luxuriari segetes“, und unsere Bauern sagen „andar in amore le piante“, „andar in pazzia le viti“, „lagrimare gli orni“;<sup>1)</sup> so gibt es unzählige Beispiele in allen Sprachen. Das alles ist die Folge unseres Grundsatzes,<sup>2)</sup> daß der unwissende Mensch nach sich selbst das Weltall beurteilt: wie er, in den angeführten Proben, aus sich selbst eine ganze Welt gemacht hat. Wie daher die rationale Metaphysik lehrt „homo intelligendo fit omnia“, so lehrt diese phantasieentsprungene Metaphysik „homo non intelligendo fit omnia“; und vielleicht liegt in diesem Wort mehr Wahrheit als in jenem, denn durch das Verstehen klärt der Mensch seinen Geist auf und begreift die Dinge, doch durch das Nichtverstehen macht er die Dinge aus sich selbst, verwandelt sich in sie und wird selbst zum Ding.

II. Durch die solcher Metaphysik entsprungene Logik mußten die ersten Dichter den Dingen Namen geben nach den besondersten und sinnlichsten Ideen; woraus die Metonymie und die Synekdoche entstanden. Denn die Metonymie der Autoren für ihre Werke entsprang daraus, daß die Autoren häufiger genannt wurden als ihre Werke; die der Subjekte für ihre Formen und Eigenschaften daraus, daß man, wie in den Grundsätzen<sup>3)</sup> bemerkt wurde, nicht verstand die Formen und Qualitäten von den Subjekten zu abstrahieren; die der Ursachen für ihre Wirkungen sind ohne Zweifel kleine Mythen, in denen die Ursachen als

<sup>1)</sup> Die Pflanzen liebten, die Weinreben seien toll, die Eschen weinten.

<sup>2)</sup> Elem. 1.

<sup>3)</sup> Elem. 49.

weibliche Wesen mit ihren Wirkungen bekleidet vorgestellt wurden, wie z. B. die häßliche Armut, das traurige Alter, der bleiche Tod.<sup>1)</sup>

III. Später wurde die Synekdoche zur Metapher, als man sich vom Besonderen zum Allgemeinen erhob und die Teile zusammensetzte, um das zugehörige Ganze zu erlangen. So wurde das Wort „Sterbliche“ zuerst nur von den Menschen gebraucht, als dem einzigen Gegenstand, dessen Sterblichkeit man bemerkte. „Haupt“ für Mensch oder Person ist im Volkslatein deshalb so häufig, weil man in den Wäldern vom Menschen am weitesten den Kopf sehen kann; das Wort Mensch ist eine Abstraktion, die wie in einem philosophischen Gattungsbegriff den Körper mit allen seinen Teilen, den Verstand mit allen seinen Fähigkeiten, das Gemüt mit allen seinen Gewohnheiten einbegreift; so bedeuteten „tignum“ und „culmen“ eigentlich Balken und Halm zur Zeit der Strohütten; später, als die Städte schöner wurden, bedeuteten sie alles Material und Zubehör eines Gebäudes. So wurde „tectum“ für das ganze Haus gebraucht,<sup>2)</sup> weil in den frühesten Zeiten ein Dach genügte; ebenso „puppis“ für Schiff, weil es das höchste daran und deshalb vom Lande zuerst zu sehen ist; darum sagte man zur Zeit der wiedergekehrten Barbarei „ein Segel“ für ein Schiff. „Mucro“ für Degen ist ein abstraktes Wort, denn es vereinigt wie in einem Gattungsbegriff Knauf, Gefäß, Schneide und Spitze; doch jene fühlten nur die Spitzen, die ihre

<sup>1)</sup> Vecchiezza und morte sind weiblich.

<sup>2)</sup> tectum, das Gedeckte, muß vielmehr früher „Haus“ bedeutet haben als „Dach“.

Furcht erregte. Man gebrauchte auch den Stoff für das daraus Geformte, wie das „Eisen“ für Schwert; denn man verstand noch nicht die Formen von der Materie zu abstrahieren. Folgende Bildung aus Synekdoche und Metonymie „*tertia messis erat*“ entsprang ohne Zweifel aus natürlicher Notwendigkeit, weil man erst nach Jahrtausenden das astronomische Wort Jahr bilden konnte; noch jetzt sagt man in der Umgegend von Florenz für „so viele Jahre“: „wir haben so oft geerntet“. Und folgende Verbindung von zwei Synekdochen und einer Metonymie: „*Post aliquot, mea regna videns, mirabor, aristas*“<sup>1)</sup> zeigt nur zu sehr die Unbehilflichkeit des Ausdrucks in den frühesten bäurischen Zeiten, in denen man „so viele Ähren“ sagte, um „so viele Jahre“ zu bezeichnen, was noch viel spezieller ist als ernten; und weil der Ausdruck gar zu unbehilflich war, haben die Grammatiker gar zu viel Kunst dahinter gewittert.

IV. Die Ironie konnte jedenfalls nicht vor den Zeiten der Reflexion entstehen, denn sie wird aus Falschem gebildet, kraft einer Reflexion, die sich die Maske der Wahrheit vorhält. Hier tritt ein wichtiger Grundzug der menschlichen Dinge zu Tage, der den in diesem Werk entdeckten Ursprung der Dichtung bestätigt: daß nämlich die ersten Menschen des Heidentums, da sie ganz einfach waren wie Kinder, die von Natur wahrhaft sind, in den Mythen nichts falsches erfinden konnten; weshalb diese notwendig so sind, wie wir sie oben erklärt haben: wahre Erzählungen.

V. Aus all dem ist bewiesen, daß alle Sprachbilder (Tropen, die alle sich auf die genannten vier zurückführen

<sup>1)</sup> Verg., Buc., I., 70.

lassen) nicht, wie man bisher geglaubt hat, geistreiche Erfindungen der Schriftsteller gewesen sind, sondern Ausdrucksarten, die für die ersten poetischen Völker Bedürfnis waren, und daß sie ursprünglich ihre eigentümliche Bedeutung ganz besaßen. Als aber bei wachsender Aufklärung des Menschengestes sich Worte fanden, die abstrakte Formen bedeuten, oder Gattungsbegriffe, die ihre Arten einbegreifen oder die Teile mit dem Ganzen verbinden, da wurden die Ausdrucksweisen der ersten Völker zu Übertragungen; und hier beginnen zwei allgemein verbreitete Irrtümer der Grammatiker in sich zusammenzufallen: daß die prosaische Sprache die eigentliche, die der Dichter die uneigentliche sei; und daß man zuerst in Prosa, und dann in Versen gesprochen habe.

VI. Die Ungeheuer und die poetischen Verwandlungen entstanden notwendig aus solcher Natur der frühesten Menschen, die die Formen und Eigenschaften nicht von den Subjekten zu abstrahieren vermochten; so mußten sie nach ihrer Logik die Subjekte zusammensetzen, wenn sie ihre Formen zusammensetzen wollten, oder ein Subjekt zerstören, um seine ursprüngliche Form von der entgegengesetzten, die eingedrungen war, zu trennen; solche Ideen-zusammensetzung brachte die poetischen Ungeheuer zustande; wie im römischen Recht z. B. Ungeheuer, monstra, die Geburten einer Hure hießen, weil sie durch ihre nicht gewisse und daher vagabundenhafte Erzeugung menschliche Natur mit tierischer Eigentümlichkeit verbanden; wir finden sie als Ungeheuer (von einer ehrenhaften Frau ohne Vermählungszeremonie geboren) im Zwölftafelgesetz, das befahl, sie sollten in den Tiber geworfen werden.

VII. Die Unterscheidung der Ideen schuf die Metamorphosen. Die Römer haben uns, unter anderen heroischen Ausdrücken des alten Rechts, auch diesen hinterlassen: „fundum fieri“ für „auctorem fieri“; <sup>1)</sup> denn wie der Grund und Boden das Besitztum mit seiner Oberfläche und dem, was darauf gesät, gepflanzt und gebaut ist, trägt, so trägt der approbierende Veräußerer den Rechtsakt, der ohne seine Approbation zusammenstürzen würde, und verändert sich also aus einem Beweglichen, der er ist, zu der entgegengesetzten Form, einer unbeweglichen Sache.

<sup>1)</sup> Bei Cicero und Aulus Gellius belegt. Das Excerpt des Paulus Diaconus aus der Schrift *de significatu verborum* von Verrius Flaccus erklärt: *Fundus dicitur populus esse rei quam alienat, hoc est auctor.*

Ernst Gombrich

## Wertmetaphern in der bildenden Kunst (1952)

aus: E. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd.  
Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst (Wien 1973)  
31–56

# Wertmetaphern in der bildenden Kunst

Ein Beitrag zu einem Symposium mit dem Titel  
»Symbols and Values«, New York, 1952.

## I. Kode-Zeichen und Metaphern

In diesem Beitrag will ich mich mit der Frage befassen, woher es kommt und wie es kam, daß für viele Menschen künstlerische Erlebnisse höchste Werte überhaupt, einschließlich sittlicher Werte, ausdrücken, verkörpern und repräsentieren.<sup>1</sup>

Da ich mich hier hauptsächlich mit der Frage beschäftigen werde, wie Farben und Formen in der historischen Vergangenheit dazu benutzt wurden, derartige Werterlebnisse in uns auszulösen, kann ich mein Thema wohl am besten als das Problem »visueller Metaphern für geistige Werte« bezeichnen; doch dürfte es angebracht sein, ein paar Worte zur Rechtfertigung dieses Ausdrucks voranzuschicken. Strenggenommen bezieht sich der Terminus »Metapher« im klassischen aristotelischen Sinn nur auf Sprachfiguren. »Wenn Homer sagt, ›Achilles stürzte sich wie ein Löwe auf seine Feinde«, gebraucht er einen Vergleich; aber wenn er sagt, ›Achilles, ein Löwe, stürzte sich auf seine Feinde«, dann verwendet er eine Metapher.«<sup>2</sup> Allerdings geht diese feine Unterscheidung bei der Übertragung auf die bildende Kunst notgedrungen verloren. Nehmen wir als Beispiel Thorwaldsens berühmtes Denkmal für die Männer der Schweizergarde, die in der Französischen Revolution beim Sturm auf die Bastille auf ihrem Posten fielen, den einstmals vielbewunderten »Löwen von Luzern«. Wir können hier sagen, der Künstler habe sichtbar zum Ausdruck bringen wollen, die Schweizer seien *wie* Löwen gestorben, oder aber, sie seien *als* Löwen gestorben. Im allgemeinen sagt man, der Löwe sei ein *Symbol* der Tapferkeit, aber es gibt gute Gründe, hier dem Wort *Metapher* den Vorzug zu geben.<sup>3</sup> Die Veranstalter dieses Symposiums haben uns ersucht, Symbole, die eine reine Zeichenfunktion haben, nicht in unsere Betrachtungen einzubeziehen. Aber eben diese Bedeutung ist in der bildenden Kunst dem Wort *Symbol* sehr häufig zugeordnet worden.<sup>4</sup> Man verwendet es schon seit langem für die charakteristischen Embleme und Attribute, die dazu dienen, bestimmte Götter, Heilige oder Personifikationen voneinander zu un-

terscheiden. Diese Symbole sind Gebilde, die in ihrer Gesamtheit ein traditionelles System von Erkennungszeichen bilden, das einem Chiffre-Kode entspricht.<sup>5</sup> Die Attribute der Gottheiten und Personifikationen wurden in eigens dazu verfaßten Sammelwerken beschrieben und erklärt. Meistens handelt es sich bei diesen Attributen um eine Art rudimentärer Darstellung einer charakteristischen Situation: Jupiter trägt einen Donnerkeil, weil er als Donnerer am besten erkannt werden kann; die heilige Katharina wird mit dem Rad abgebildet, weil das Rad die Art ihres Märtyrertums kennzeichnet, und die Caritas mit einer Schar von Waisenkindern, weil sie ihr wenigstens im Kleinen die Ausübung ihrer Tugend ermöglichen. Diese bildlichen Darstellungen dienen als Kennzeichen, fast könnte man sagen als Abzeichen. Dagegen gehört der Löwe, um bei unserem Beispiel zu bleiben, nicht nur in ein derartiges bilderschriftartiges feststehendes Zeichensystem. Wie jedes andere sprachliche oder visuelle Bild kann das Bild eines Löwen in den verschiedensten Zusammenhängen gebraucht werden, um sehr verschiedene Ideen auszudrücken. Das einzige, was diesen Ideen gemeinsam ist, ist ihre Herkunft aus dem überlieferten Schatz wahrer oder legendärer dem Löwen zugeschriebener Eigenschaften, wie sie in Bestiarien und Fabeln ihren Niederschlag gefunden haben. Diese gesammelten Überlieferungen bestimmen sozusagen den Bereich der Metapher, sie umschreiben die Gesamtheit ihrer Anwendungsmöglichkeiten. Welche dieser Eigenschaften wir in einem bestimmten Fall heranziehen wollen, ist weitgehend unserem Ermessen überlassen. In einem Fall ist es vielleicht die Idee des Edlen und Vornehmen, die traditionell mit dem König der Tiere verknüpft ist, in einem andern die Idee der Wildheit, und vielleicht werden wir in einem dritten Fall eine lächerliche Seite herausgreifen wie etwa die überlieferte Furcht des Löwen vor dem Hahnenschrei. Wie schon die alten Schriftsteller über Symbolik klar hervorhoben, läßt sich jede dieser Eigenschaften isolieren und auf ein anderes Objekt »übertragen«: »*Leo propter aliquam similitudinem significat Christum, et diabolum*«, wie Thomas von Aquin sich ausdrückt.<sup>6</sup> Kehren wir zu unserem ursprünglichen Beispiel, dem Denkmal von Thorwaldsen zurück. Wir haben festgestellt, daß es sich hier nicht um ein feststehendes chiffreartiges Kodesymbol handelt und daß wir nicht berechtigt sind zu sagen: »In bildlicher Darstellung bedeutet ein Löwe Tapferkeit.« Hingegen können wir sagen: »Auf Grund der ihm traditionell zugeschriebenen Tapferkeit ist der Löwe ein geeignetes Symbol (eine geeignete Metapher) für Heldentum.«

Es scheint mir in diesem Zusammenhang wichtig, von Anfang an diese Unterscheidung klar zu betonen. Denn man kann die Tendenz, alle Symbole im obigen Sinn sozusagen als Chiffren zu betrachten, nur überwinden, indem man sie bewußtmacht. Die Ansicht, daß Symbole oder Bilder eine bestimmte Bedeutung (oder höchstens zwei

polare Bedeutungen) »besitzen«, taucht immer wieder in den verschiedensten Formen auf.<sup>7</sup> Ihre letzte Ausformung findet sich in den Schriften von C. G. Jung, denen nicht selten der Gedanke zugrunde liegt, daß gewissen Bildern und bildhaften Vorstellungen ein ihnen eigener bestimmter, unveränderlicher Sinn innewohnt. Es ist nicht schwer zu verstehen, wie eine solche Ansicht entstehen konnte. Freuds Entdeckung des Traumsymbolismus und die Tatsache, daß ähnliche Symbole vielfach in Folklore und Mythos wiederkehren, brachte manche Forscher zu der Annahme, daß unser Unbewußtes tatsächlich ein feststehendes »Kode-System« anwendet, um unsere geheimsten Wünsche auszudrücken. Wenn dies wahr wäre, könnten wir in der Tat davon sprechen, daß bestimmte Bedeutungen bestimmten Symbolen »zugeordnet« sind. Sobald wir die Bedeutung eines Symbols in *einem* Zusammenhang enträtselt hätten, wüßten wir, in welchem Sinne wir es in jedem beliebigen Zusammenhang einsetzen könnten — ähnlich wie ein Wort, das wir im Lexikon nachgeschlagen haben. Aber man kann hier auch anders interpretieren.<sup>8</sup> Die Behauptung der Anthropologen, aufrecht stehende Stangen oder Masten seien Phallussymbole, sollte man als eine abgekürzte Formel für eine längere, aber genauere Feststellung ansehen: »Aufrecht stehende Stangen oder Masten eignen sich so gut zu Phallussymbolen, daß ihre bewußte oder unbewußte Verwendung zu diesem Zweck außerordentlich verbreitet ist.«

Ich will mich daher im folgenden nicht mit feststehenden oder konventionellen visuellen Wertsymbolen im oben erwähnten Sinn von Kode-Zeichen befassen, wie sie in religiösen Riten Anwendung finden, sondern mit Eigenschaften des Sichtbaren wie Farben und Formen, die sich im symbolischen Sinne gebrauchen lassen. Ein Beispiel dessen, was ich eine visuelle Metapher nenne, ist der symbolische Gebrauch der roten Farbe in den kulturellen Zusammenhängen. Rot ist die Farbe des Feuers und als solche eine geeignete Metapher für etwas heftig, schreiend und gewaltsam ist. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Rot als Farbe des Haltesignals im Straßenverkehr wurde, und ebensowenig, daß es zum Abzeichen revolutionärer politischer Parteien wurde. Aber obwohl diese beiden Anwendungen auf einfachen biologischen Tatsachen beruhen, hat die rote Farbe doch keine bestimmte »Bedeutung«. Ein künftiger Historiker oder Anthropologe, der, sagen wir, die Bedeutung der roten Farbe in der Politik erforschen wollte, könnte zum Beispiel aus unseren Verkehrssignalen keinen Anhaltspunkt gewinnen. Würde man nicht erwarten, daß die Farbe, die »Halt« bedeutet, die »Konservativen«, und die Farbe Grün, die den Weg freigibt, die vorwärtsstrebenden »Fortschrittlichen« repräsentiert? Und was würde er mit dem roten Hut der Kardinäle anfangen oder mit dem Zeichen des Roten Kreuzes?

## II. Metapher und Stellvertretung

Die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweise entspringt der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, seiner Fähigkeit, neue Erlebnisse als Modifikationen von vorhergegangenen wahrzunehmen und zu assimilieren, und seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen. Ohne diesen ständigen Prozeß der Substitution gäbe es weder Sprache noch Kunst, noch überhaupt Kultur. Die Psychoanalyse hat uns mit einer großen Zahl von Ersatzbefriedigungen vertraut gemacht, die es uns ermöglichen, Genugtuung zu finden in Zielen, die weitab liegen von unseren ursprünglichen primitiven biologischen Triebbedürfnissen. Sie zeigte uns zum Beispiel, wie die Beziehung des Kindes zu seiner Mutter in verschiedenen Situationen auf immer neue Liebesobjekte »übertragen« werden kann. Der Ausdruck »Übertragung«, den die Psychoanalyse gebraucht, um diesen Vorgang zu beschreiben, bedeutet aber wörtlich das gleiche wie das griechische Wort »*metapherein*«. Ich habe vor kurzem in einer Arbeit<sup>9</sup> zu zeigen versucht, daß selbst eine scheinbar so rationale künstlerische Tätigkeit wie die bildliche Darstellung ihre Wurzeln in solch einer »Übertragung« unserer Beziehung zu begehrten Gegenständen auf geeignete Substitute haben könnte. Das Steckenpferd kann für ein »wirkliches« Pferd eintreten, weil man (metaphorisch) darauf reiten kann.

Damit habe ich den Hintergrund skizziert, gegen den wir unser heutiges Problem betrachten müssen: das Problem, wieso es kommt, daß wir gewisse visuelle Eigenschaften von Werken der bildenden Kunst als gleichbedeutend mit ethischen Werten erleben können. Die Metaphern der Umgangssprache bilden vielleicht einen geeigneten Ausgangspunkt für das Studium solcher Entsprechungen, besonders diejenigen, die Eigenschaften von einem Sinneserlebnis auf ein anderes »übertragen«. Diese sogenannten synästhetischen Metaphern,<sup>10</sup> kraft derer wir zum Beispiel von einem samteneu Celloton, einem silbrigen Sopran oder einer schreienden Farbe sprechen, sind für unsere Untersuchung besonders interessant, weil hier keine bewußte Übertragung stattfindet. Auf irgendeine Weise konvergieren die Vorstellungen von »silbrig« und von »Sopran« im Zentrum unserer Psyche und gehen ineinander über. Ganz ähnlich sprechen wir von einer »schreienden Farbe«, nicht weil wir bewußt die akustische Eigenschaft »laut« mit der optischen Eigenschaft »grell« gleichsetzen, sondern weil die Farbe eben auf uns den gleichen »Eindruck« macht (übrigens auch eine sehr charakteristische Metapher) wie ein Schrei. Diese Art der Konvergenz ist untrennbar von Werterlebnissen. Biologische Werte eignen sich besonders gut als Metaphern für andere, geistige Werte. Wärme, Süße und Helle verschafften uns unsere

ersten intensiven Lusterlebnisse, und daher sprechen wir von einer warmen Freundschaft, einem süßen Baby, einem leuchtenden Beispiel.

Auch andere Erlebnisse spielen herein. Wirtschaftlicher Wert wird zur Metapher für Wert im allgemeinen Sinn. Die früher gebräuchlichen Anreden »Teurer Freund« oder »Werter Herr« stammen vermutlich daher. Die sozialen Werte früherer Zeiten sind zu Metaphern geworden, so daß wir etwa von einer »noblen Geste« sprechen. Werte, die uns in unserer Kindheit eingeprägt wurden, werden auf andere Verhältnisse übertragen und figürlich angewendet: Wir sprechen zum Beispiel von einem »schmutzigen Betragen« und dergleichen.

In allen diesen Fällen haben wir wieder etwas ganz Ähnliches wie Synästhesie vor uns. Die Freundschaft wird als Wärme empfunden — sie »wärmt uns das Herz«. Wenn diese Gleichheit des Erlebens mehr ist als eine bloß sprachliche Angelegenheit,<sup>11</sup> dann können wir daraus zwei wichtige Schlußfolgerungen ziehen: die erste bezieht sich auf den diagnostischen Wert unseres ästhetischen Wortschatzes. Kritiker haben zu allen Zeiten Metaphern verwendet, um Lob und Tadel auszudrücken. Sie haben gewisse Farbzusammenstellungen als »vulgär« gebrandmarkt und die Vornehmheit gewisser Formen hervorgehoben. Sie haben die ungeschminkte Aufrichtigkeit der Malweise eines Meisters gepriesen und die Effekte eines andern als kokette Make verworfen. Vielleicht sagen diese Ausdrücke in ihrer Gesamtheit mehr über das ästhetische Erlebnis aus, als man gewöhnlich zuzugestehen bereit ist. Die zweite Schlußfolgerung, die sich uns hier aufdrängt, ist diese: Die Ästhetiker haben sich so lange damit abgegeben, uns zu erklären, was Kunst nicht ist und haben sich so sehr bemüht, die Kunst von allen nicht eigenständigen Werten zu befreien, daß schließlich im Zentrum eine erschreckende Leere geschaffen wurde. Die Synästhesie der Werte, die in unseren Sprachgewohnheiten ihren Niederschlag gefunden hat, deutet darauf hin, daß diese Leere etwas Künstliches ist. Die vielumstrittene Frage nach dem Bestehen oder Nichtbestehen »autonomer« künstlerischer Werte braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Wesentlich ist, daß in unserem Erleben immer Resonanzen aus anderen Wertsystemen mitschwingen. Es gab einst gute Gründe, gegen eine Verwirrung der Werte in der Kunstkritik zu protestieren, vor allem gegen eine oberflächliche Verwechslung von Kunst und Moral. Aber heute, wo diese Gefahr nicht mehr besteht, sollten wir ohne Zögern die Tatsache anerkennen, daß es wenige Menschen gibt, die Kunst niemals als sittlichen Wert erleben.

Die Hauptaufgabe meiner heutigen Ausführungen wird sein, Vermutungen aufzustellen über die Richtung, in der wir nach einer Erklärung dieser Tatsache suchen können.

### III. Gold als Symbol

Die Freude am Licht ist zweifellos tief in unserer biologischen Natur verwurzelt, und dasselbe gilt für die Freude an allem, was glänzt und glitzert. Es ist kein Wunder, daß wir dieser elementaren Reaktion das Symbol für Wert schlechthin verdanken: Denn Gold ist ja nichts anderes als das glänzende, sonnenhafte Metall, das weder rostet noch sich verfärbt, und Juwelen sind im Grunde nichts als glitzernde Steine, die nicht zerbrechen. Einstmals — und das ist noch gar nicht so lange her — bestand Reichtum und Wohlhabenheit zum größten Teil aus solch prächtigen Dingen, an denen sich das Auge weiden konnte. Damals konnte sich der Geizhals am Glitzern seiner Dukaten erfreuen, wo er heute nur seine Kontoauszüge bewundern kann. Die Tatsache, daß man Reichtum als solchen nicht mehr wahrnehmen kann, daß er nicht mehr direkt unser Auge erfreut, ist nur eine der Trennungslinien, die sich zwischen Werterlebnis und Alltagsgeschehen geschoben haben; sie gehört zu dem Preis, den wir für unsere hochentwickelte Kultur zu zahlen haben. Viele Urkunden aus alter Zeit zeugen für die große Bedeutung der Wert-Metaphern Kostbarkeit und Glanz, die sich sozusagen gegenseitig verstärken. Ein solches Dokument versetzt uns mit einem Schlag in das Zentrum unseres Problems.

Im zwölften Jahrhundert verfaßte Abt Suger von St-Denis eine berühmte Beschreibung des Neubaus der Kirche seiner Abtei (des ersten Bauwerks im gotischen Stil) und der Schätze, die er ihr weihte. In einer berühmten Stelle dieser Schrift beschreibt er, wie der Anblick eines kostbaren, mit Edelsteinen besetzten Reliquiars seine Seele »von der irdischen Welt in die Welt des Geistes erhebt *anagogico more*«. Die philosophischen Hintergründe dieser Stelle wurden vom letzten Herausgeber der Schriften Sugers, Professor Erwin Panofsky, erschöpfend ergründet.<sup>12</sup> Er weist nach, daß Suger seinen Schatz im Sinne jener neuplatonischen Lichtmetaphysik betrachtet, die mit dem Namen des Dionysius Aeropagita, dessen Andenken in Sugers Abtei besonders gepflegt wurde, innig verknüpft ist. Bei ihm fand Suger ein hochentwickeltes System religiöser Symbolik, in der das Licht die sichtbare Manifestation des Göttlichen ist. Panofsky meint überdies, daß der Anblick des glitzernden Kleinods den Abt in eine Art religiöser Trance versetzt haben dürfte. Für uns ist in diesem Zusammenhang wesentlich, daß ein solcher Zustand niemals durch den Anblick von wertlosem glitzerndem Tand hervorgebracht worden sein könnte. Nur weil der Abt bei seinen Andachtsübungen sich überwältigt fühlte von dem Bewußtsein des unermeßlichen Werts, den er vor Augen hatte, und weil seine Philosophie ihm erlaubte, sich dem Übersinnlichen in der Gestalt sinnlich greifbarer Symbole zu nähern, konnte der Glanz als eine Metapher für das

Reich des Lichts wirksam werden. Wie immer, kann auch hier Sehen und Wissen nicht getrennt werden.

Das Besondere an Sugers Beschreibung ist die Klarheit seiner Analyse. Die Verwendung von Glanz und Kostbarkeit als Metaphern für das Göttliche findet sich beinahe überall in der religiösen Kunst.<sup>13</sup>

In seinem Buch *Symbolism and Belief* hat Professor E. Bevan eine Anzahl dieser grundlegenden Metaphern aufgezählt, die seit alters her der Menschheit dazu dienten, sich die »höheren Mächte« vorstellen zu können. Höhe selbst ist eine der wichtigsten unter ihnen, und der Autor weist darauf hin, daß wir uns von dieser räumlichen Metapher nicht losmachen können, was immer für Ausdrücke wir auch wählen mögen — sei es »Superiorität«, »höherer Wert« oder Worte wie »erhaben«, »hervorragend«, »transzendent« und viele andere.<sup>14</sup> In der Kunst wie im Leben gesellen sich zu den Koordinaten »Licht und Finsternis« und »Höhe und Tiefe« nicht selten die von physischer Schönheit und Häßlichkeit, wobei diese Worte nicht in irgendeinem abstrakten Sinn gemeint sind, sondern einfach als der Gegensatz zwischen Wohlgestalt, Gesundheit und Kraft auf der einen und Mißbildung, Krankheit und Hinfälligkeit auf der andern Seite. Die Potenz dieser Metaphern manifestiert sich in zahlreichen detaillierten allegorischen Darstellungen, in denen eine Schar von schönen, wohlgestalteten Personifikationen eine Horde häßlicher symbolischer Ungeheuer aus den erhabenen Regionen strahlenden Glanzes in den dunklen Abgrund schleudert. Diese Bilder sind charakteristisch für den allgemeinsten und einfachsten Typus von Wertmetaphern, in denen das Schöne das Gute, das Gesunde das Freundliche und das Leuchtende das Heilige vertritt. Obwohl die Philosophie Platons dieser Idee der Gleichsetzung des Schönen mit dem Göttlichen ihr metaphysisches Siegel aufdrückte, ist diese Symbolik eigentlich zu naheliegend, um wirklich interessant zu sein. Tatsächlich hat sich die Kunst schon seit langem Bereiche von Metaphern zu eigen gemacht, die weit über diese einfachen Gleichsetzungen hinausgehen.

#### IV. Edle Einfalt

Als Leone Battista Alberti im fünfzehnten Jahrhundert über die Innendekoration von Gotteshäusern schrieb, behandelte er den Gebrauch des Goldes nur, um ihn abzulehnen. Unter Berufung auf die Autorität Platons und Ciceros trat er dafür ein, reines Weiß zu verwenden, da er überzeugt war, daß die Himmlischen Mächte Reinheit im Leben und in der Kunst über alles schätzten.<sup>15</sup> Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als hätte Alberti nur *eine* visuelle Metapher, den Glanz, mit einer andern, der Reinheit, vertauscht. Verstehen wir

jedoch seine Vorschrift im Zusammenhang mit der humanistischen Kultur seiner Zeit, dann zeigt es sich, daß zwischen Sugers unmittelbarem Erleben göttlichen Glanzes in der kostbaren Pracht seiner Reliquiare und Albertis Befürwortung der Reinheit ein wichtiger Unterschied besteht. Das Wesentliche ist, daß Alberti die Befriedigung, die äußere Pracht gewährt, zugunsten von etwas ablehnt, dem er eine höhere Würde zuschreibt. Er schätzt die weiße Wand nicht nur für das, was sie ist, sondern ebensosehr für das, was sie *nicht* ist. Dieses Element der Verneinung ist in Ausdrücken wie »rein« und »schmucklos« schon enthalten. Die Stellung der Kunst innerhalb des kulturellen Bezugssystems war damals schon eine solche, daß die bewußte Ablehnung einer erwarteten Befriedigung für sich allein schon imstande war, Werte auszudrücken.

Selbstverständlich wohnt eine solche Bedeutung einer Ablehnung nur inne, wenn sie einen Verzicht zugunsten »höherer« Werte anzeigt. In den Bethäusern der Puritaner geschieht die Ablehnung von Glanz und Buntheit aus dem Prinzip der Reinheit der Religion; das ästhetische Erlebnis soll soweit als möglich ausgeschaltet werden. Gewiß kann unter Umständen die kompromißlose Sachlichkeit einer schlichten Barocke auf uns einen großen Eindruck machen. Aber das war es nicht, was Alberti meinte; denn die Renaissance war überzeugt, daß ein solcher Verzicht *innerhalb* des Reichs der Kunst höheren Werten dienstbar gemacht werden könne. Wir stehen hier am Anfang eines tiefgehenden Prozesses kultureller Verfeinerung, einer Entwicklung zu zunehmender Vielschichtigkeit und Kompliziertheit, die zur Folge hatte, daß, mag man es nun begrüßen oder bedauern, die abendländische Kunst sich für alle Zeiten von einem einfachen Appell an die Sinne lossagte. Das heißt nicht etwa, daß die Renaissance-Schriftsteller das Gold verachteten. Sie waren nur stets bestrebt zu beweisen, daß die Kunst als solche Werte schaffe, die das Gold »übertrumpfen« konnten. Alberti erklärte an anderer Stelle seinen Lesern, eine bleierne Statue von Phidias sei mehr wert, als ihr eigenes Gewicht in Gold.<sup>16</sup> Der Künstler der Renaissance war stolz darauf, daß die Werte, die seine Kunst schuf, auf einer höheren Ebene lagen als die oberflächlichen Befriedigungen, die Glanz und Schimmer gewähren konnten.

Durch ein seltsames historisches Mißverständnis entstand die weitverbreitete Ansicht, daß für die bildende Kunst der Renaissance, im Gegensatz zur strengen Geistigkeit des Mittelalters, die glanzvolle Befriedigung unserer Sinne im Vordergrund stand. Die Zeitgenossen dieser großen Umwälzung sahen die Sache jedoch in einem andern Licht. Die allererste Würdigung von Giotto's »Erneuerung der Kunst«, die Boccaccio weniger als eine Generation nach dem Tod des Meisters in sein *Decamerone* aufnahm, läßt darüber keinen Zweifel offen: Er preist Giotto als den Maler, der

»jene wahre Kunst wieder ans Tageslicht hob, die jahrhundertlang begraben gewesen war unter den Irrlehren derer, die mit ihrer Malerei lieber den Augen der Unwissenden als dem Geist der Weisen zu gefallen suchten«. <sup>17</sup>

Dieser Gegensatz zwischen einer niederen Form der Kunst, die dem ungebildeten Volk gefällt, und einer »höheren« Form, die nur von den Gebildeten verstanden und geschätzt werden kann, wird im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu einem Gemeinplatz der Kunstkritik. Eine amüsante Anekdote aus Vasaris *Leben der Maler*<sup>18</sup> mag das illustrieren: Er erzählt, Sixtus IV. habe demjenigen der vier mit der Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle betrauten Maler, der die beste Leistung vollbrachte, eine besondere Belohnung versprochen. Die wahren Meister, Botticelli, Perugino und Ghirlandajo, taten ihr Bestes. Der vierte jedoch, Cosimo Rosselli, wußte nur allzugut, daß er »arm an Erfindung und schwach in der Komposition war«. Seine Kollegen sahen amüsiert zu, wie er sein Fresko mit großen Mengen von leuchtenden Farben, Ultramarin und Gold bedeckte, um auf diese Weise seine Schwächen zu verbergen. Zuletzt war er es aber, der lachen durfte, denn der Papst, der nichts von Kunst verstand, belohnte nicht nur den Stümper mit dem Preis, sondern verlangte obendrein, daß die andern in ihren Bildern auch reichlich Gold verwenden sollten.

Der Geschmack, über den Vasari sich hier lustig macht, ist der Geschmack der Philister. Dabei erhöht es die Pikanterie der Anekdote, daß der Papst selbst es ist, der als Philister hingestellt wird und der sich dadurch den Künstlern, die er beschäftigt, kulturell unterlegen erweist. Wir können auf weitere Beispiele verzichten. In der streng hierarchischen Gesellschaft des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wurde dieser Gegensatz zwischen dem »Edlen« und dem »Unedlen« geradezu zu einem Hauptthema der Kunstliteratur. Allerdings war man weit davon entfernt, diesen Gegensatz als eine Metapher zu erkennen. Im Gegenteil, man nahm an, daß bestimmte Formen oder Genres »wirklich« vulgär sind, da sie dem gemeinen Volk gefallen, während andere ihrem Wesen nach edel sind, weil nur ein gebildeter Geschmack sie schätzen kann. Alle Beispiele für solche gehobene Formen des Anstands und der Kunst weisen immer in dieselbe Richtung. Stets enthält das, was den »guten Geschmack« kennzeichnet, ein negatives Element. Er setzt voraus, daß man es ablehnt, sich durch die Erwartung unmittelbarer sinnlicher Befriedigung, die für den Pöbel verführerisch wirkt, beeinflussen zu lassen. Schreiende Farben, herausfordernde Kleidung, der Gebrauch von Kraftausdrücken und ähnliches »verletzen den Anstand« und sind Zeichen schlechten Geschmacks.

Diese Gleichsetzung von »Geschmack« und »Manieren« ist tief in

den Traditionen unserer Kultur verwurzelt. Norman Elias beschreibt in seinem äußerst interessanten Buch »Über den Prozeß der Zivilisation«,<sup>19</sup> wie unsere Triebbefriedigungen mehr und mehr sozialen Beschränkungen unterworfen werden, die sich in den verschiedensten sozialen Verhaltensnormen verfolgen lassen. Auf diesem Gebiet verstehen wir ohne Schwierigkeit, wie es zur Gleichsetzung der Wertskala von Geschmack und Benehmen mit der sozialen Hierarchie kommen konnte, die vom Adelligen an der Spitze bis hinunter zum »Pöbel« reichte. Es ist eine historische Tatsache, daß sich soziale Tabus gewöhnlich von oben nach unten ausbreiten. Der Edelmann speiste schon soigniert an einer reichgedeckten Tafel, als der Bauer sein Essen noch irgendwie hinunterschlang. Auch wenn in Wirklichkeit diese Verfeinerung der Sitten bei den Aristokraten nicht immer ihr Gegenstück im Kunstgeschmack hatte — wie etwa beim Papst in Vasaris Anekdote —, leitete sich die Metapher für das »Edle« von dieser grundlegenden sozialen Schichtung ab. Denn die Zurückhaltung des Aristokraten hat nicht bloß mit äußerlichen Manieren zu tun.

Wie die Realität ausgesehen haben mag, wurde sie vorwiegend als politische Eigenschaft aufgefaßt, als eine Beherrschung der Welt, als ein »Sich-in-der-Hand-Haben«. Dies gilt gleichermaßen von der »Gravitas« der Römer wie von der »Mesure« oder »Mesures« des Rittertums. Und wenn Nietzsche in seinem hysteresisreichen »Die langsame Gebärde, auch den langsamen Blick«<sup>20</sup> als ein besonderes physiognomisches Merkmal der Vornehmheit hervorhebt, will auch er damit Personen von großer Selbstbeherrschung charakterisieren, die nicht durch plötzliche Impulse veranlaßt werden, eine Bewegung zu machen oder sich umzublicken. Ist diese Analyse einer der grundlegendsten Metaphern richtig, so ermöglicht sie uns vielleicht einen ersten Einblick in den Prozeß, durch den Kunst selbst für uns zu einem Symbol sittlicher Werte werden kann. In dem Koordinatensystem, das unsere Kultur aufgerichtet hat, konvergieren der Verzicht auf Triebbefriedigung, das Vornehme und das Gute und fließen in Eins zusammen. Es trifft sich gut, daß der Historiker meiner Generation diese Deutung, die an historischem Material gewonnen wurde, durch Introspektion überprüfen kann.<sup>21</sup>

## V. Reine Linien

Die Voraussetzungen für eine solche Überprüfung sind im Augenblick recht günstig. Denn wir haben in den letzten Jahrzehnten eine Umwälzung des Geschmacks miterlebt, die mit jenem oben geschilderten Prozeß der Verfeinerung und Tiefenschichtung viel gemeinsam hat. Schematisch gesprochen, könnte man sagen, die Renaissance habe der »Vornehmheit« zuliebe auf Prunk verzichtet, und das zwanzigste

Jahrhundert habe den »reinen Linien« zuliebe das Ornament aufgegeben. Wer sich die Schlagworte vor Augen hält, die in diesem Streit gebraucht wurden und noch gebraucht werden, wird erkennen, daß auch hier soziale und ethische Gesichtspunkte unauflöslich mit den ästhetischen Wertungen verflochten sind. Aber vielleicht haben wir heute schon genügend Distanz gewonnen, um beiden Parteien mit einer gewissen Objektivität gegenüberzustehen. Weshalb schwelgten unsere Vorfahren aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, jener Zeit, die in England mit der Regierung der Königin Victoria zusammenfällt und nach ihr benannt wird, in Verzierungen und Ornamenten? Die naheliegendste, wenn auch schematische Antwort ist, daß Verzierungen und Ornamente für sie stellvertretend die Bedeutung von »Kunst« angenommen hatten. In dem komplizierten und vielschichtigen Aufbau unserer ästhetischen Reaktionen ist eine solche Entwicklung nicht erstaunlich. In der Renaissance hatte die Kunst einen eigenständigen Wert erhalten, der, wie wir gesehen haben, von Kostbarkeit und Glanz völlig getrennt war. So war es kaum erstaunlich, daß die Kunst nun ihrerseits ein Gebiet wurde, aus dem man Metaphern für Wert entlehnen konnte. Wenn man im achtzehnten Jahrhundert eine Landschaft bewundern wollte, bezeichnete man sie als »malerisch«, das heißt, man verglich sie mit Landschaften, die man auf Bildern gesehen hatte.<sup>22</sup> Ähnlich verzierte man zum Beispiel im neunzehnten Jahrhundert eine Schere mit gotischen Motiven, damit auf diese Weise dieser praktische Gegenstand irgendwie teilhabe an der Aura höherer Werte, der die Denkmäler aus dem Zeitalter des Glaubens umgab. Allerdings ist diese Verwendung des Ornaments keine Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts. Alle Modeströmungen in der Ornamentik beruhen in der Regel auf solchen Assoziationen — und wer kann sagen, wo Mode aufhört und Stil beginnt? Der Florentiner Bürger, der sein Haus mit einem Portal »*all'antica*« verzierte, wollte es damit gleichsam in einen antiken Tempel verwandeln, um auf diese Weise aller Welt kundzutun, daß die Ideale der edlen Römer auch die seinen seien. In der grauen Vorzeit hatte das Ornament selbstverständlich eine stärkere, unmittelbare Wirkung.<sup>23</sup> Für den primitiven Künstler, der den Henkel eines Gefäßes als Schlange oder die Ausgußöffnung als Vogelschnabel bildete, wurde der Henkel zur Schlange und der Ausguß zum Vogelschnabel und hatte dadurch Anteil an den magischen Kräften, die diesen Tieren innewohnten. Auch hier kann man in gewissem Sinne von Metapher sprechen: Dadurch, daß die »Beine« des Tisches in apotropäischen Krallen enden, wird der Tisch eins mit dem schützenden Tier. Aber wie immer es einstmals damit stand — in der Zeit, von der wir sprechen, war Ornamentik und Dekoration zu einer Metapher für Kunst geworden, und zwar für Kunst als das Symbol oder sichtbare Zeichen des Wohlstands. Die Interieurs unserer

Großeltern und Urgroßeltern mit ihren Zimmerpalmen, ihren Plüschvorhängen, ihren Jagdtrophäen, ihren überall verstreuten Nippsachen und ihren schweren Stilmöbeln mit dekorativen Motiven aus all den besten Epochen, waren den aristokratischen Museen, den »Kunst- und Wunderkammern« nachgebildet, in denen durch Jahrhunderte aus aller Herren Länder zusammengeraffte Kuriosa und Kunstwerke Zeugnis gaben von der Welterfahrenheit und dem »Kenntum« der Besitzer. Aber mit einem Schlag wurde das alles von einer sich gleichsam spiraling weiterentwickelnden neuen Geschmacksrichtung in Grund und Boden verdammt und als »protzige Geschmacklosigkeit« mit Tabu belegt. Die schweren Vorhänge mußten fort, die Fenster mußten ausgeweitet werden, um Licht und Luft in die »dumpfen« Räume zu lassen. Die Nippsachen wurden als »Staubfänger« verbannt, die »falschen« Stucco-Verzierungen der Plafonds und die sinnlosen »Auswüchse« der Möbel mußten heruntergeräumt werden, um sachlichen, »reinen« Linien Platz zu machen. Mag sein, daß diese Geschmacksumwälzung eine rationale Basis hatte. Möglicherweise kam der Anstoß von den Entdeckungen Pasteurs und der Furcht vor Krankheitskeimen, die in vollgestopften, nie gekehrten Ecken lauerten. Aber was immer es gewesen sein mag: gestützt auf Introspektion möchte ich doch behaupten, daß mit der Berufung auf Hygiene durchaus nicht alles gesagt ist. Gar manches von dem, was uns als »modern« zusagt, ziehen wir nicht deshalb vor, weil es objektiv gesehen hygienischer ist, sondern weil es unsere Ideen von Reinlichkeit und einem rationalen Lebensstil besser zum Ausdruck zu bringen scheint. Unsere Vorfahren wählten ihre Metaphern aus der Welt des Museums. Wir suchen die unseren im Operationssaal oder in der Maschinenhalle. Der Primitive verwandelte seinen Tisch metaphorisch in ein schützendes Tier und der Patrizier der Renaissance seinen Palast in einen römischen Tempel; uns Heutige fordert man auf, unser Haus als eine »Wohnmaschine« zu betrachten. Die Maschine selbst oder genauer gesagt die Welt der Technik wurde zu einer ergiebigen Fundgrube für Metaphern der verschiedensten Art. Man verwendet metaphorische Stromlinien, um Funktionstüchtigkeit anzudeuten oder »auszudrücken«, selbst wo von einem raschen Luftstrom, der Reibung erzeugen könnte, keine Rede sein kann. In ähnlicher Weise sind Hygiene, Reinlichkeit und Unverfälschtheit zu Quellgebieten für Metaphern geworden, die uns veranlassen, unsere Waren in Cellophan zu hüllen und unsere Wohnungen mit Chromstahlmöbeln einzurichten wie Sachlichkeit und Tüchtigkeit atmende Büros. Ebenso wie beim Umschwung zu einer Betonung von »Anstand und Würde« in der Renaissance, ist man sich auch bei dieser Umwälzung ihrer stark sozialen Obertöne stets bewußt. Der Haupteinwand gegen den Einrichtungsstil der »Gründerzeit« ist der Vorwurf des »Unfeinen«, womit gesagt werden soll, daß er einem allzu

leichte, allzu primitive Befriedigung an Aufputz und Kitsch gestattete. Bücher über Innenarchitektur machten kein Hehl daraus, daß man sich gesellschaftlich blamiert, wenn man einen bestimmten Lampenschirm einem andern vorzieht. Freilich sind wir heute schon mitten drin in der nächsten Phase. Auf dem Gebiet der Kunst finden die »organischen« Formen eines Henry Moore mehr Anklang bei der Avantgarde als die »konstruktivistische« Reinheit eines Mondrian oder Pevsner. Alle möglichen reichverzierten »Greuel« aus der Großväterzeit werden heute als »amüsant« geschätzt und gesammelt, offenbar ein Hinweis, daß wir genug Distanz zu ihnen gewonnen haben, um uns nicht mehr von ihnen bedroht zu fühlen.

Was die Introspektion mit besonderer Deutlichkeit zu zeigen scheint, ist die Tatsache, daß wir den überladenen Stil nicht bloß aus ästhetischen Gründen ablehnten. Was uns in Kunst und Kunstgewerbe als vulgär erscheint, läßt uns nicht einfach kalt. Es mißfällt uns so sehr, daß wir uns geradezu angewidert fühlen. Das Entstehen neuer Metaphern für das »Keusche und Reine« erzeugt notwendigerweise als Gegenstück eine starke Abneigung gegen Formen, die uns als effekthascherisch, aufdringlich und geradezu unanständig vorkommen. Die Stärke des Widerwillens, den uns Dinge einflößen, die wir als Schund, als überladen oder als Kitsch empfinden, verrät, wie sehr wir emotionell an der Sache beteiligt sind. Es ist auch nicht schwer festzustellen, woher das kommt. Wir reagieren, als ob wir uns gegen eine Verführung zur Wehr setzten, und die Metaphern, die wir gebrauchen, weisen in dieselbe Richtung. Wenn wir sagen, ein Gemälde sei »kitschig«, deuten wir damit an, daß die primitiven Befriedigungen, die es bietet, nichts für gebildete Erwachsene sind. Wir nennen es süßlich, als ob es an unsere Naschsucht appellierte. Unsere Reaktion zeigt auf Schritt und Tritt, daß wir diese Art von künstlerischen Befriedigungen gleichsetzen mit der Befriedigung anderer infantiler Begierden, die wir zu beherrschen gelernt haben. Wir empfinden Werke, die wir als kitschig bezeichnen, gleichzeitig als zu süßlich, zu geil, zu weich und zu üppig (mit einem unmißverständlichen erotischen Anklang). Es scheint, daß nur Kunstwerke aus einer Epoche, die erst vor kurzem mit dem Tabu einer weiterentwickelten, um nicht zu sagen verfeinerten Geschmacksrichtung belegt wurden, in dieser Art auf uns wirken. Formen aus früheren Epochen erscheinen uns manchmal als armselig, aber selten als »widerlich«. Die Verwendung von Gold, die den Gebildeten der Renaissance so sehr mißfiel, weil sie sie als kindisch und geschmacklos empfanden, macht heute auf uns den Eindruck einer anziehenden Naivität. Wir haben das Gefühl, wir können uns den Genuß dieser einfachen Freuden ohne Gefahr gestatten. Wir haben heute beinahe schon die zweite Windung der Spirale vollendet, in der sich unsere Kunstanschauung bewegt. Auf dieser zweiten Stufe empfinden wir das »Primitive« selbst als

einen Wert, der als Metapher dienen kann für alles was stark, ehrlich, unmittelbar und »unkompliziert« ist. Der Kunst der Vergangenheit wurde nicht selten diese symbolische Rolle zugewiesen.<sup>24</sup>

Wenn man das Resultat unserer kurzen Abschweifung auf das Gebiet der Introspektion verallgemeinern darf, bedeutet das, daß unsere Einstellung zu gewissen Elementen des künstlerischen Ausdrucks einer Kurve folgt, die mit der Kurve unserer Reaktionen auf andere Formen der Befriedigung parallel läuft. Die Ergebnisse, zu denen Elias kommt, dürften für unser Gebiet genauso gelten wie für andere Gebiete der Verfeinerung der Sitten.<sup>25</sup> Er beschreibt, wie der Prozeß der Zivilisation die »Peinlichkeitsgrenze« nach vorn verlegt, das heißt die Grenze dessen, was einem intensivste Verlegenheit und Unbehagen verursacht, aber gleichzeitig andere Gebiete, die nicht mehr als bedrohlich empfunden werden, rehabilitiert. Die Art und Weise, wie der Spießer auf die komplizierten und vielschichtigen Regressionen der modernen Kunst reagiert, läßt vermuten, daß auch sie als eine Bedrohung empfunden werden, gegen die die Psyche Verteidigungen aufrichten muß. Nicht nur die künstlerisch Gebildeten, sondern auch einfache, ungeschulte Menschen empfinden manche Kunstwerke als Dinge von hohem sittlichen Wert und lehnen andere als »unmoralisch« ab. Die Haltung beider Gruppen mag mehr subjektive Berechtigung haben, als wir manchmal zuzugestehen bereit sind.

## VI. Impuls und Beherrschung

Wir können vielleicht die beiden vorhergehenden Abschnitte dahingehend zusammenfassen, daß innerhalb des Bezugssystems unserer Kultur die Kunst nicht nur mit jenen natürlichen, ziemlich selbstverständlichen Metaphern operiert, die ein beliebtes Thema der Ästhetik bilden — wie etwa intensive Farben für intensive Leidenschaften —, sondern auch mit ihrer Negation und daß gerade auf diese Weise, also durch Negation, Zurückhaltung und Verzicht, die Kunst nicht selten Metaphern für höhere Werte schafft. Bevor wir diese Ergebnisse verallgemeinern, müssen wir jedoch gewisse Schwierigkeiten in Betracht ziehen. Eine davon ist die Beziehung zwischen Kunst und Geschmack. Nicht daß ich es für möglich, ja auch nur für wünschenswert halte, diese beiden Sphären scharf gegeneinander abzusetzen oder ihre Grenzen festzulegen. Aber auch ohne eine ausdrückliche Definition zu versuchen, kann man ruhig sagen, daß »der gute Geschmack« sich oft mit recht schwachen Kunstwerken zufriedengibt, vorausgesetzt, daß sie sich nicht zu wild gebärden. Und wenn wir zur Romantik neigen, werden wir vielleicht intuitiv das Gefühl haben, daß der Geschmack nicht selten der Feind der Kunst ist und ihre Vitalität erstickt. In jener Epoche, die man als »The Age of

Taste« (Das Zeitalter des Geschmacks) zu bezeichnen pflegt, hat niemand geringerer als Sir Joshua Reynolds die Gefahren eines solchen Ideals der »edlen Einfalt«, das damals ganz besonders en vogue war, so klar herausgestellt, daß ich ihn am besten selbst sprechen lasse:

»Wenn Schlichtheit, statt als Korrektur zu dienen, zum Selbstzweck wird, das heißt, wenn ein Künstler diese Eigenschaft auf Kosten aller anderen an sich zu schätzen scheint, dann wird ein solches betontes Hervorheben nicht weniger unangenehm und widerwärtig als jede andere Affektation. Aber der Künstler selbst wird vermutlich mit seinem Werk zufrieden sein; denn wenn es sich herausstellt, daß die Welt es mit Gleichgültigkeit oder Widerwillen betrachtet, da ihm jede Eigenschaft fehlt, durch die es den Geist erfrischen oder ergötzen könnte, wird er sich mit dem Gedanken trösten, daß es eben Schlichtheit besitzt, eine Form von Schönheit, die zu rein und keusch ist, um von gemeinen Seelen gewürdigt zu werden.

Es ist in der Kunst nicht anders als im Leben; wir würden keines Menschen Charakter enthusiastisch wegen seiner Tugend bewundern, wenn diese Tugend aus nichts bestünde als aus dem Nicht-Vorhandensein von Lastern.«<sup>26</sup>

Die Heranziehung des Sittlichen zum Vergleich, die Reynolds vornimmt, können wir fortführen und sagen: Angepaßtes soziales Verhalten an sich ist noch keine Tugend; Zurückhaltung wird nur dort als sittlicher Wert empfunden, wo man Leidenschaften fühlt, die zurückgehalten werden. Bei unserem Ansprechen auf jene künstlerischen Entsayungen und Verzichte, mit denen wir uns hier befassen, handelt es sich zweifellos um etwas sehr Verwandtes. Es ist allerdings nicht immer leicht, die edle Einfachheit eines echten Kunstwerks von ihrem nicht ganz so edlen Isotop, der »geschmackvollen Arbeit«, zu unterscheiden. Besonders in der Architektur gehen die Meinungen darüber auseinander — ein Beispiel dafür ist die verschiedene Wertschätzung L. B. Albertis, jenes Renaissancebaumeisters, dessen Doktrin der »Reinheit« weißer, schmuckloser Wände wir für unsere Beweisführung herangezogen haben. Aber im großen und ganzen haben wir doch das Gefühl, daß wir zwischen dem Fehlen von Affekt und seiner Beherrschung unterscheiden können und daß ein großes Kunstwerk ausgezeichnet ist durch eine besondere Intensität der Impulse, die durch eine noch größere Intensität von Beherrschung und Disziplin aufgewogen und gezügelt wird.

Wir berühren hier ein Problem physiognomischen Verstehens, das das Lebenswerk von Ludwig Klages ausmachte. Leider ist der Wert seines intuitiven Verständnisses stark beeinträchtigt durch seinen Irrationalismus Bergsonscher Prägung und seine heftige Ablehnung aller rationalen Diskussion. Klages ging von der Graphologie aus. Es

kam ihm darauf an, zu zeigen, daß derselbe Zug oder das Fehlen eines bestimmten Zuges in der Handschrift eines Menschen verschiedene Bedeutung haben konnte, je nachdem, ob man ihn als ein Zeichen schwacher Impulse oder als ein Zeichen starken Widerstands gegen starke Impulse sah. Er führte den Begriff des Formniveaus ein, worunter er einen intuitiv wahrgenommenen, allgemeinen Grad persönlicher Leistung verstand, der es uns ermöglicht, auch durch die disziplinierteste Schrift das »Leben« durchzufühlen, das in ihr pulsiert.<sup>27</sup> Der Dualität, die ihm offenbar vorschwebt, entspricht in einer einfacheren, weniger metaphysischen Form der Gegensatz von »Kopf« und »Herz« in der folgenden Beschreibung eines großen ausübenden Musikers durch einen Orchestermusiker:

»Wir Orchestermusiker stehen in einem ganz besonders engen Verhältnis zu unserem Dirigenten, und wir sind besser als jeder andere in der Lage, zu beurteilen, ob er mit dem Kopf oder mit dem Herzen Musik macht. Ich will daher keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß bei Toscanini Kopf und Herz sich in absolutem Gleichgewicht befinden. Sein Musizieren entspringt ganz und gar aus seinem innersten Wesen, obwohl es sein Kopf ist, der sein Herz regiert — etwas, was jedem Mitglied des Orchesters in den ersten fünf Minuten der Probe sofort klar wird. Er ist ganz erfüllt von der Musik, und jeder Zug seines Gesichts zeigt die Tiefe und Intensität seines Gefühls. Es ergießt sich in Strömen, und doch ist diese gewaltige Fülle völlig beherrscht. Das bedeutet aber keineswegs, daß er nicht unbedingt ehrlich mit sich selbst ist, sondern nur, daß alle Macht, um wirksam zu sein, streng diszipliniert sein muß. Beobachten wir ihn, wie er einen Klimax aufbaut. Er verlangt immer mehr und noch mehr, bis der Atem und die Kraft des Orchesters beinahe erschöpft sind, und dann holt er aus der Tiefe seiner Reserven *noch* mehr von seinem eigenen Selbst und setzt es ein, bis der entscheidende lebenswichtige Punkt erreicht ist. Aber niemals erlaubt er eine überflüssige Kraftanstrengung, und niemals wird eine Phrase überbetont.

Seine bewunderungswürdigste Leistung besteht darin, daß er ein Werk mit solch himmlischer Einfachheit hinstellt, daß es plötzlich in einem ganz neuen Licht erscheint — und doch, so unglaublich es klingt, genauso, wie der Komponist es niederschrieb.«<sup>28</sup>

Das Phänomen, das hier in so angenehm anspruchsloser Sprache geschildert wird, würde der Psychoanalytiker vermutlich als Ich-Dominanz bezeichnen. Es ist eine Eigenschaft, die sich besonders leicht an den Interpretationen ausübender Musiker illustrieren läßt, wo großen Versuchungen auch große Möglichkeiten gegenüberstehen, sie rational im Zaum zu halten. Wenn gesagt wird, daß Toscanini niemals eine Phrase überbetont, so heißt das, daß er niemals der Ver-

suchung des Augenblicks unterliegt — was bei weniger bedeutenden Künstlern manchmal vorkommt —, daß er auf »billige Effekte« verzichtet, die unmittelbar Befriedigung gewähren mögen, aber die Architektur des Ganzen störend unterbrechen, und daß das Resultat solch unerbittlicher Strenge, gepaart mit der höchsten Intensität musikalischen Gefühls, eben jene »himmlische Einfachheit« ist, die zu einer musikalischen Metapher höchster Werte geworden ist.

Man kann aus diesem Beispiel vielleicht sogar noch etwas mehr lernen. Denn der nachschaffende Musiker steht in der Mitte zwischen dem schaffenden Künstler und dem Publikum und teilt die Probleme beider. So erklärte Paul Hindemith, er glaube an die Augustinische Doktrin der Musik als Abbild der sittlichen Ordnung, deren der Zuhörer teilhaftig werde durch seine aktive Mitarbeit am musikalischen Schöpfungsakt.<sup>29</sup> Auch hier handelt es sich um einen Appell an die Dominanz des Ichs, die gegenübergestellt wird einem Schwelgen in Tönen, einem passiven Sich-Hingeben, wie es nach Hindemiths Ansicht die Musiktheorie des Boethius beinhaltet. Man gewinnt einen Einblick in die Hierarchie der Werte in der Musik, die in anderen Künsten ihre Parallele hat. Der Aufbau des Ganzen übersteigt die gefällige Gestaltung der Teile, weil sie eben beim schaffenden Künstler ein höheres Maß von ordnender und gestaltender Meisterschaft, und beim Betrachter oder Zuhörer einen entsprechend höheren Grad der Beherrschung voraussetzt. Die edle Entsagung in der Kunst ist der Verzicht auf Teileffekte, ihre Unterordnung unter den Aufbau des ganzen Werks. Doch nicht jedes Vorenthalten einer Befriedigung wird von uns als eine Metapher des Edlen empfunden. Es gibt auch so etwas wie ein teuflisches Raffinement, ein ausgesuchtes Spiel mit überfeinerten Farben und Klängen, das hinhält und überrascht, und das die Versagung der Befriedigung mehr als eine Form schärferer Würze zu gebrauchen scheint und nicht als einen Verzicht zugunsten höherer Werte. Nur die strengsten Moralisten würden solchen Effekten ihren Platz in der Kunst abstreiten wollen — aber die traditionelle akademische Auffassung, die ihnen einen niedrigeren Platz zuwies, mag ihre psychologische Berechtigung gehabt haben.

## VII. Ist Schönheit Wahrheit?

Vielleicht der berühmteste und ergreifendste Ausdruck dessen, was wir die »Verschmelzung der Werte« genannt haben, ist Keats' berühmte Ode an eine griechische Urne. Bekanntlich war dieses (wirkliche oder erfundene) Kunstwerk die Inspiration für den so oft zitierten — und so oft mißbräuchlich zitierten — Satz: »*Beauty is truth, truth beauty*« (Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit). Bedeutet er in seinem Zusammenhang mehr als einen Ausdruck ekstatischen

Entzückens? Betrachten wir das Gedicht im Zusammenhang mit jenen Problemen, die uns soeben beschäftigt haben, fallen uns die zahlreichen Bilder versagter Befriedigung und unerfüllter Leidenschaft auf. Schon in der allerersten Zeile klingt dieses Motiv an:

»Noch unberührte Braut des stillen Seins...« und das Gedicht steigert sich alsbald zu einem Paean der Entsagung:

»Gehörtes Lied ist süß, doch süßer noch,  
Das Lied, das nie ertönt ...  
Verweg'ner Liebender, nie beugst Du Dich zum Kuß  
Obgleich Du hoffnungsfroh dem Ziel so nah! ...  
Glücksel'ge Liebe! Doppelt glücklich Du!  
Für immer brennend, stets vor dem Genuß,  
Für immer atemlos, für immer jung.  
Hoch stehst Du über jeder irdischen Begier,  
Die unser Herz tief traurig läßt und schal ...«

Wird die Urne deshalb zum universellen Symbol, weil sie ein erstarrtes Idyll darstellt, leblos, gedämpft und wie in weiter Ferne? Man ist versucht, dies anzunehmen. Die Idee, daß der Mensch das Reich der Schönheit nur um den Preis der Entsagung betreten kann, die über den allgemeinen neuplatonischen Glauben an die Wahrheit der künstlerischen Vision, wie er in den Briefen Keats' zum Ausdruck kommt,<sup>30</sup> noch hinausgeht, spielt in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Schiller zum Beispiel meditiert in seinen Gedankendichtungen über den Gegensatz zwischen der Unfreiheit unserer tierischen Natur und der Freiheit ästhetischer Anschauung:

»Wollt Ihr schon auf Erden Göttern gleichen,  
Frei sein in des Todes Reichen  
Brecht nicht von seines Gartens Frucht!«<sup>31</sup>

Im übrigen kommt es hier nicht so sehr auf die historische Analyse des Zitats aus Keats an. Tatsache ist, daß große Kunstwerke in vielen Menschen die Empfindung erwecken, sie stünden hier vor der »Wahrheit«. Gewöhnlich pflegt man an diesem Punkt der Überzeugung Ausdruck zu geben, daß große Kunst »wahr« ist, weil sie »ehrlich« und »echt« ist — und daß für schlechte Kunst das Gegenteil gilt. Keine Untersuchung, die sich mit der sittlichen Seite der Kunst befaßt, kann an diesem wichtigen Problem vorübergehen. Aber für uns ist es wesentlich zu wissen, wie die intuitive Überzeugung, ein großes Kunstwerk sei »ehrlich«, auszulegen ist.

Im folgenden will ich versuchen zu erklären, warum dieser Lieblingsausdruck der Kunstkritiker genauso als eine Metapher zu gelten hat wie die Ausdrücke »edel« oder »rein«, und umgekehrt, warum,

wie in den früheren Beispielen, die Metapher auch hier eine psychologische Realität beschreibt. Die Versuchung, die Metapher wörtlich zu nehmen, ist hier noch größer als bei den schon besprochenen Beispielen. Man versichert uns, der Künstler sei aufrichtig und wahrhaftig, wenn, und nur wenn er ausdrückt, was er »wirklich fühlt«. Auf die Schwierigkeiten, in die man bei dieser naiven Form des Expressionismus schnell gerät, ist schon oft hingewiesen worden. Niemand würde doch ernstlich behaupten wollen, daß ein Musiker, der eine Sonate schreibt, auf eine traurige Stimmung warten muß, um das Adagio zu komponieren, und daß er das Scherzo erst vornehmen kann, wenn er wieder heiter ist.<sup>32</sup> Und selbst wenn dem so wäre, wer würde es je erfahren und wer es ihm danken? Mit welchem Recht fragen wir überhaupt nach den privaten Empfindungen eines Künstlers? Und können wir wissen, ob das, was uns als »falsche Sentimentalität« erscheint, nicht tatsächlich das wahre Erlebnis einer durch und durch sentimentalischen Seele ausdrückt?

Hier liegt offensichtlich eine Verwirrung zweier verschiedener Bedeutungen des Worts »Ausdruck« vor. Im Alltagsleben bezieht es sich meist auf das Erkenntlichmachen von Gemütszuständen durch Gebärde, Betonung oder eben den »Ausdruck« des Gesichts. Doch auch dabei muß man sich vor Verwechslungen hüten. Erröten ist ein Zeichen von Verlegenheit, Stirnrunzeln ein Zeichen von Zorn. Beide zeigen einen bestimmten Gemütszustand an, so wie der Rauch ein Feuer anzeigt. Aber zwischen diesen beiden Formen des Ausdrucks besteht ein großer Unterschied. Erröten ist ein *Symptom* der Verlegenheit, und als solches von uns kaum beeinflussbar. Stirnrunzeln ist zwar auch ein *Symptom* des Zorns, aber im Gegensatz zum Erröten aus Scham, oder zu einem andern *Symptom* des Zorns, »dem roten Kopf«, können wir unsere Stirn willkürlich in Falten ziehen, und auf diese Weise anzeigen, daß uns etwas ärgert. Als »Ausdruck« des Zorns erhält ein solches Stirnrunzeln gleichzeitig die Funktion einer Aussage in abgekürzter Form, die etwa der Schauspieler oder der Lehrer benützen kann, um mitzuteilen: »Jetzt ärgere ich mich« (mag es nun wahr sein oder nicht). Im täglichen Sprachgebrauch werfen wir aber hier Symbol und *Symptom* in einen Topf, und zwar wohl deshalb, weil im sozialen Verkehr unser Ausdruck sich aus beiden Arten von Zeichen zusammensetzt. Sitte und Konvention haben uns gelehrt, die *Symptome* unserer Gefühle im Zaum zu halten und in bestimmte Bahnen zu lenken, so daß sie gewissen symbolischen Normen entsprechen.<sup>33</sup> Nur in ganz außergewöhnlichen Situationen passiert es dem normalen Erwachsenen, daß echte *Symptome* seiner Gefühle die Schranken seiner Selbstbeherrschung durchbrechen; allerdings sieht er sich hier und da genötigt, Symbole von Gefühlen zu produzieren, die in keiner Weise für seinen Gemütszustand charakteristisch sind.

Wenn man vor der Zeit der Romantik von »Ausdruck« in der Kunst sprach oder schrieb, dachte man immer an Ausdruck im »symbolischen« Sinn. Man diskutierte über den Ausdruck von Figuren in einem Bild, etwa wie der Schmerz des Laokoon oder die Wut des Herodes ausgedrückt seien; man analysierte die Mittel, die dem Dichter oder Musiker zur Verfügung stehen, um die »Affekte zu malen«, wie man im achtzehnten Jahrhundert zu sagen pflegte, und man notierte das Vokabular, das die einzelnen Künste zu diesem Zweck entwickelt hatten. In die Sprache dieses Aufsatzes übersetzt würde man damals etwa gesagt haben, daß die Dur-Tonarten dem Musiker Symbole oder Metaphern für Fröhlichkeit an die Hand geben, oder daß ein düsterer Gewitterhimmel im Hintergrund eines Bildes, das ein Gemetzel darstellt, sich sehr gut als Metapher für wilde Verzweiflung eigne. Mit andern Worten: für die damalige Zeit war Kunst nicht selbst »Ausdruck«, sondern sie *gebrauchte* Ausdrucksmittel, die durch Tradition und »Stil« entwickelt und vorgebildet waren.

Solange also die Bedeutung des Worts *Ausdruck* auf die vom Künstler benutzten Symbole beschränkt blieb, konnte es das Problem der Aufrichtigkeit eines Ausdrucks überhaupt nicht geben. Erst mit der Romantik wurde »unaufrichtig« zu einem Lieblingsepithet der Kritiker. Diese neuartige Wertung hing mit der wachsenden Überzeugung zusammen, daß es die Funktion der Kunst sei, Gefühle mitzuteilen. Anders gesagt, schätzte man ein Kunstwerk als ein Symptom des inneren Erlebens eines Künstlers, als einen »Ausdruck seiner Persönlichkeit«. Damit entstand sofort das Problem, ob der Ausdruck »echt« oder »gemacht« sei. Aber haben wir wirklich das Recht, künstlerische Wahrheit mit wahrheitsgetreuer Aussage gleichzusetzen? Ist es nicht vielmehr so, daß die Vorstellung, der sittliche Wert eines großen Kunstwerks beruhe auf dem Zusammenfallen von Symbol und Symptom, das Verständnis der komplizierten Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Werk mehr hindert als fördert?<sup>34</sup> Zugegeben, Horaz mahnt den Dichter, er müsse selbst Schmerz fühlen, wenn er seine Hörer zu Tränen rühren wolle, aber dabei handelt es sich eher um eine Art technischer Anweisung als um eine sittliche Forderung, ähnlich wie bei dem berühmten Wort Wordsworths, das ein Gedicht als die Erinnerung eines Gefühlserlebnisses im Zustande der Gemütsruhe beschreibt. Es scheint wohl klar, daß die persönlichen Gefühle des Künstlers im Augenblick des Schaffens gar nicht hierhergehören, ebensowenig wie seine Persönlichkeit — wir sind uns heute nur allzusehr bewußt, wie unendlich kompliziert die Realität ist, die sich hinter diesem Wort verbirgt. Einen Künstler, den wir nur durch sein Werk kennen, würden wir kaum je erkennen, begegneten wir ihm im Leben. Was will es also besagen, daß das Werk die Persönlichkeit ausdrückt?

Und doch, der Eindruck »unbedingter Aufrichtigkeit«, den wir

von manchen Meisterwerken empfangen, läßt sich ebensowenig bestreiten wie das Gefühl von »Vornehmheit«, Reinheit oder Selbstbeherrschung. Die Vermutung, es handle sich in allen Fällen um Metaphern, die auf ein einziges Zentrum hinweisen, liegt nahe. Wenn wir das Stirnrunzeln des Lehrers als »ausdrucksvoll« bezeichnen, kommt es uns nicht darauf an (sitzen wir nicht vor ihm auf der Schulbank), ob er sich wirklich ärgert oder nur so tut. Was wir meinen ist vielmehr, daß es überzeugend wirkt, weil es nicht ein isoliertes Symbol ist (das würde als »Verstellung« gedeutet werden), sondern mit andern Symbolen des Ärgers verbunden ist, wie etwa zusammengebissenen Lippen und einer erhobenen Stimme, und daß es sich richtig einfügt in die Entwicklungskurve einer zornigen Erregung. Wahrscheinlich können die meisten Menschen einen Wutanfall besser mimen, wenn sie sich wirklich in Wut reden, aber hätte das auf das sittliche Problem irgendeinen Einfluß? Die Schlußfolgerung, zu der wir gelangen, ist auch hier dieselbe: wieder ist es die Unterordnung der Teile unter das Ganze, das Element der Beherrschung und der Vollständigkeit des Gefühlsablaufs (im Gegensatz zu unzusammenhängenden Symptomen), das den intuitiven Eindruck der »Echtheit« hervorruft, und das es uns ermöglicht, künstlerische Werte als sittlichen Werten analog zu erleben.

Unsere Vermutung, das Gefühl von »Aufrichtigkeit« und »Ehrlichkeit« von Kunstwerken beruhe auf einer Synästhesie aller Werte, wird bestärkt, wenn wir der Frage nachgehen, warum man umgekehrt gewissen Arten von Bildern so oft den Vorwurf der Verlogenheit, Übertriebenheit, der falschen Sentimentalität macht. Bei genauer Betrachtung der betreffenden Literatur würde es sich vermutlich herausstellen, daß sich solche Vorwürfe viel öfter auf das beziehen, was wir Symbole von Ausdruck genannt haben, als auf die entsprechenden Symptome; etwa auf die schmachtenden Heiligen der Schule von Bologna im siebzehnten Jahrhundert, die koketten Schönen von Greuze, oder das theatralische Pathos von Doré. Wir wollen uns hier nicht mit der Frage befassen, ob diese Werke schätzenswert sind oder nicht — sie finden heute ohnehin wieder Anerkennung bei vielen gebildeten Kunstliebhabern und Kennern —, sondern uns nur fragen, wie wir diesen Vorwurf der Unaufrichtigkeit interpretieren sollen. Ein solcher Vorwurf wäre nur dann berechtigt, wenn wir nachweisen könnten, daß etwa Guido Reni die geschilderte Gemütsbewegung seiner Heiligen als seine eigene ausgeben wollte. Gewiß kann davon keine Rede sein. Reni hatte keineswegs die Absicht »Frömmigkeit auszudrücken«. Er wollte einen »Ausdruck der Frömmigkeit«, der ihm entsprechend erschien, in der Darstellung eines Heiligen verwenden. Daher ist das Kriterium »aufrichtig oder unaufrichtig« auf seine Bilder nicht anwendbar.

Andererseits ist es nicht schwer zu verstehen, warum so viele Men-

schon das Gefühl haben, solch eine naheliegende abfällige Metapher auf derartige Bilder anwenden zu müssen. Diese sind Opfer desselben zivilisatorischen Prozesses, der ehemals Gold oder Verzierung mit Tabu belegte. Die Intensität der Gefühlsbewegungen, die wir in der Gesellschaft zur Schau tragen dürfen, ist selbst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts viel kleiner geworden. Wir haben Symptome wie Symbole auf jenes absolute Minimum reduziert, das zwischen hellhörig gewordenen Menschen genügt. Kunstwerke, deren Symbole diese modernen Tabus verletzen, »gehen uns wider den Strich«, »es wird uns direkt schlecht«. Wir haben die Künstler im Verdacht, uns zu einer verbotenen Form des Exhibitionismus verleiten zu wollen, und weichen ihnen aus, indem wir ihre Aufrichtigkeit anzweifeln. Da uns sehr viel daran liegt, nicht zu weinen, drehen wir die Maxime Horazens um und werfen ihnen vor, sie hätten nie Schmerz gefühlt — als ob sie das je behauptet hätten! Auch hier hat die Abneigung vieler Gebildeter gegen gefühlsträchtige Symbole, die sie (im Sinne der Romantik) als Symptome starker Gemütsbewegungen auffaßten, die ernstesten unter ihnen immer tiefer in die Vergangenheit zurückgetrieben zu möglichst archaischen und primitiven Stilen, wo kein leicht zu deutender Ausdruck sie beunruhigte. Bei den Primitiven war man sicher, daß sie nicht durch unziemliche Zurschaustellung eindeutiger Affekte Anstoß erregten. Ihre Bewunderer suchten dem »Ausdruck« zu entrinnen und gerieten dabei immer tiefer in den »Expressionismus«. Vielleicht waren sie stolz darauf, daß sie imstande waren, die undurchsichtige Maske eines aztekischen Idols zu durchdringen und dort »Ausdruck« zu finden, wo blinde Menge nur Häßlichkeit und Starre sieht. Der Versuch, statt Blicke und Gebärden nun Linien, Farben und Formen auf ihren Ausdruck hin anzusehen, ermöglichte es ihnen vielleicht, sich Gefühlslebnisse zu gestatten, die sonst unter das Tabu »falscher Sentimentalität« gefallen wären. Natürlich hat diese Geschmacksrevolution auch ihre wertvolle Seite. Sie besteht in der Erkenntnis, daß emotionelle Befriedigung durch die Kunst mit Entsagung erkaufte werden muß. Und doch kann eine Verkennung der psychologischen Mechanismen, die unserem Kunsturteil zugrunde liegen, auch schädlich sein. Ich bin in der Tat überzeugt, daß die Gleichsetzung der Kunst mit Ausdruckssymptomen allerhand Schaden angerichtet hat.

## VIII. Gefahren und Hoffnungen

Symbole sind schon seit langem als wichtige gesellschaftsbildende und -erhaltende Elemente anerkannt. So schreibt Carlyle in *Sartor Resartus* in zündenden Worten vom »Dichter und inspirierten Schöpfer, der, Prometheus gleich, imstande ist, neue Symbole zu gestalten,

neues Feuer vom Himmel zu holen und auf Erden einzubürgern«. Er fulminiert gegen »... die zerschlissenen Lumpen und Fetzen veralteter, verblasener Symbole... die überall in Stücken herabfallen, wodurch sie uns am Sehen hindern und zu Fallstricken werden, die unsere Bewegungen hemmen und unsere Schritte fesseln...«<sup>35</sup> In unserem Jahrhundert hat A. N. Whitehead dieses Thema wieder aufgegriffen und darauf hingewiesen, daß »Gesellschaften, die unfähig sind, Ehrfurcht vor ihren Symbolen mit der Freiheit, sie weiterzuentwickeln, zu vereinen, letzten Endes entweder an Anarchie zugrunde gehen werden, oder aber an der langsamen Atrophie eines Lebens, das von sinn- und nutzlosen Schatten erstickt wird.«<sup>36</sup>

Je mehr wir uns von den hierarchischen Gesellschaftsformen entfernen, desto schwieriger werden die Probleme der Symbole und Werte. Hat es sich doch gezeigt, wie stark diese Gesellschaftsordnung ihr Bezugssystem auch auf künstlerische Werte übertrug. Das »Edle« und das »Gemeine«, das »Hohe« und das »Niedrige«, das »Würdevolle« und das »Ordinäre« sind heute kaum mehr als blasse, blutleere Metaphern für eine einstmals durchaus handgreifliche Realität. Wir müssen keineswegs das Hinscheiden einer solchen strengen gesellschaftlichen Rangordnung bedauern, um festzustellen, daß mit ihrem Niedergang ein ganzes Spektrum von Metaphern zu versinken im Begriff ist, von Metaphern, die der Menschheit durch Jahrhunderte, wenn nicht durch Jahrtausende, als wirksame, wenn auch primitive Symbole für Wert an sich gedient haben. Die hierarchische Gesellschaft besaß übrigens noch eine andere wichtige Funktion. Sie bot einen Antrieb, eine Belohnung für den »zivilisatorischen Prozeß« an sich. Zumindest seit der Renaissance, aber vermutlich schon seit der höfischen Kultur des Mittelalters wurden »Courtoisie«, Kultur und Bildung durch sozialen Aufstieg belohnt. Zu den Errungenschaften, die so belohnt wurden, gehörte unter anderem die Entwicklung eines Geschmacks, der bereit war, um »höherer« Befriedigungen willen auf unmittelbaren Genuß zu verzichten. Man ist geneigt, den Snob, der aus sozialem Ehrgeiz Kultur vortäuscht, zu verachten,<sup>37</sup> aber man sollte nicht vergessen, daß das im Anfang nur Vorgetäuschte sich mit der Zeit zu echtem Interesse entwickeln kann, wenigstens in der zweiten Generation. Snobismus in diesem weiteren Sinn war vermutlich eine der stärksten Triebfedern der Kultur. Von ihm ging nicht nur der soziale Druck aus, der die Leute dazu brachte, sich jene Gesamtheit von Symbolen und Bildern anzueignen, die unsere Kultur durchdringen und die man als »allgemeine Bildung« bezeichnet; er war auch ein Ansporn zu beherrschtem Betragen. Wenn Molières M. Jourdain aus einem »Bourgeois« ein »Gentilhomme« werden will, engagiert er Musiklehrer, Tanzmeister und Fechtmeister und auch einen Professor der »Philosophie«. Gleichgültig, ob wir uns mit Molière über den Snobismus seines Helden lustig machen, oder

ob wir den überheblichen Snobismus Molières peinlich empfinden, müssen wir zugeben, daß der Preis des sozialen Aufstiegs in der hierarchischen Gesellschaft ein sehr hoher war — nichts Geringeres als eine völlige Umgestaltung der Persönlichkeit, damit sie bestimmten strengen Anforderungen genüge. Dieselben Einflüsse sind zwar heute noch am Werk, doch werden sie ständig schwächer. Einerseits bedeutet die zunehmende Spezialisierung eine Gefahr für einen allen gemeinsamen metaphorischen »Wortschatz«, andererseits wirkt die Liberalisierung der Gesellschaft gegen das Bestehen von Standards, die unbeschaut von allen anerkannt werden. Besteht eine Aussicht, daß die Kunst jene Wertsysteme zu liefern vermag, die der Gesellschaft zu entschwinden drohen?

Sollten wir mit unserer Analyse recht haben, sind solche Aussichten zwar vorhanden, aber nichts ist weniger am Platz als leichtfertiger Optimismus. Denn die bildende Kunst ist nicht eine »Universal-sprache«, die imstande wäre, alle Klassen und Völker zu verbinden. Das liegt daran, daß sie sich nicht eines allgemeinen, der ganzen Menschheit angehörenden Schatzes von Metaphern bedient. Selbst dort, wo sie nicht ein spezielles Zeichensystem, einen »Kode« anwendet oder auf Traditionen anspielt, deren Geltung regional oder sozial begrenzt ist, erreicht sie ihre Wirkung durch ein äußerst subtiles und kompliziertes Ineinanderspiel von Anziehung *und* Abstoßung, Befriedigung *und* Verzicht im Interesse »höherer« Werte. Falls wir hier der Antwort auf die Frage etwas näher gekommen sind, wie für Menschen, die darauf ansprechen, ein solches Gleichgewicht der Kräfte zu einer Metapher für den Wert schlechthin, also für das Gute in all seinen konvergierenden Formen werden konnte, dann folgt daraus auch, daß diese Erlebnisweise auf Faktoren beruht, die gewiß nicht leicht von außen zu beeinflussen sind. Geht sie doch vom innersten Kern unseres Wesens aus und ist aufs engste verbunden mit unserer emotionellen Reife und unserem kulturellen Niveau. In psychoanalytischer Terminologie würde das heißen, daß all dies sehr stark abhängt von der Stärke unseres Ichs und seinen Abwehrmechanismen. Und das sind Dinge, die man mit Kursen über Kunstbetrachtung kaum entscheidend beeinflussen kann.

Trotzdem lassen sich in unserer modernen Welt gewisse Strömungen erkennen, die Anlaß zu einer optimistischen Beurteilung geben. Es scheint, daß die Massenmedien, die man so oft als Verbreiter des vulgärsten Geschmacks verwünschen möchte, einem viel größeren Publikum ein echtes Verständnis klassischer Musik erschlossen haben; zweifellos zum Teil dadurch, daß, wie die Wortführer dieser Medien stets betonen, erst auf diese Weise ein größerer Kreis Vertrautheit mit den klassischen Meisterwerken erlangen konnte, aber vielleicht auch teilweise dadurch, daß das Überangebot an moderner »Pop«-Musik zu einer Übersättigung der leichten Befriedigungen geführt

hat, so daß eine immer größere Anzahl von Menschen ein Bedürfnis nach subtileren Harmonien empfand und sich ihrem Verständnis öffnete. Vielleicht könnten die grellen und krassen Farben mancher Plakate in ähnlicher Weise als Wegbereiter der mehr verhaltenen Werte großer Kunstwerke dienen.

Leider stehen diesen positiv zu wertenden Faktoren gewisse negative Schlußfolgerungen gegenüber, die man aus dem bisher Gesagten zu ziehen gezwungen ist. Die Schönheit der »Griechischen Urne« wird zur Wahrheit durch die Fülle der Werte, die sich in so wunderbarer Weise die Waage halten, Leidenschaft und Versagung, die »hitze Verfolgung« im kalten, erstarrten Idyll. Die Gefahr, der die Kunst im Aufkommen neuer Werte stets ausgesetzt ist, bedroht gerade jenes fein-ausgewogene Äquilibrium. Sie kommt sehr deutlich in der satirischen Bemerkung Reynolds'<sup>38</sup> über »Schlichtheit« zum Ausdruck, die ich weiter oben zitierte, und sie wächst mit dem Zunehmen jenes kulturellen Prozesses der Verfeinerung und Differenzierung, den ich beschrieben habe. Wie ich zu zeigen versuchte, handelt es sich darum, daß das Kunstwerk immer mehr in ein System von Beziehungen gestellt wird, in dem das, was es ablehnt und verneint, ebenso sehr zu seiner Wertung beiträgt wie das, was es bejaht und ist. In der modernen Kunst haben diese Verneinungen und die Verneinungen von Verneinungen eine verwirrende Vielschichtigkeit erreicht, daß einem manchmal der Kopf schwirrt. Das soziale Tabu, das den »Kitsch« oder »das Triviale« verdammt, trifft blitzschnell und unberechenbar eine Art der künstlerischen Manifestation nach der andern und gibt umgekehrt künstlerische Gebiete, die bis vor kurzem noch tabu waren, der Würdigung und dem Genusse frei. Ich leugne nicht, daß diesen Abwertungen und Aufwertungen ein wirklicher Sinn innewohnt: sie entsprechen echten Verschiebungen im Gleichgewicht der Werte, die von den Künstlern und ihren Freunden erlebt werden. Nur besteht die Gefahr, daß eine ständig zunehmende Betonung des Negativen — die Verneinung der Illustration, der gegenständlichen Darstellung, der Nachahmung, der Sentimentalität, der Künstelei und so weiter — zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Kunstwerk und »geschmackvoller Arbeit« führen könnte — gewiß das Gegenteil dessen, was man damit beabsichtigt. Diese Gefahr wird noch dadurch vergrößert, daß in den sozialen Schlagworten unserer Zeit der »dynamische« Gegensatz von Fortschritt und Rückschritt an die Stelle des »statischen« Gegensatzes von vornehm und vulgär getreten ist. Im ideologischen Kampf kann das elendste Machwerk als Banner und Abzeichen für Fortschritt oder für Überlieferungstreue dienen. Möglicherweise kann ein schwaches Kunstwerk solche Werte noch besser und lauter proklamieren, weil es ihm nicht um jenes Gleichgewicht der Werte geht, um jene Ausgewogenheit, die allein die Kunst dazu befähigt, eine würdige Metapher höchster menschlicher Werte zu sein.

Ein Kritiker oder Kunstschriftsteller, der einem Künstler vorschreiben wollte, was er tun oder lassen müsse, um Wertsymbole zu schaffen, gäbe sich der Lächerlichkeit preis. Der Tiefstand der »offiziellen« Kunst im nationalsozialistischen Deutschland und in der Sowjetunion kann als warnendes Beispiel gegen eine derartige Überheblichkeit dienen. Und doch hat der Kritiker eine große Verantwortung. Denn Kunst ist nicht einfach »der Ausdruck des Zeitalters«. <sup>39</sup> Sie wird von Leuten geschaffen, die Anerkennung finden müssen, wenn sie ihr Brot verdienen wollen. Die wahren oder vermeintlichen Werte, die der Kritiker aus den Parolen der jüngsten sozialen Strömungen herauszuhören glaubt und die er dann selbst schlagwortartig weiter in Umlauf setzt, umschwirren den schaffenden Künstler von allen Seiten; im Positiven und im Negativen bestimmen sie nicht selten die Richtung, die er nimmt. Um so wichtiger ist es, sich darüber im klaren zu sein, daß die Metaphern der Kunst *Metaphern* sind, daß sie aber ihren Ursprung haben in jenem innersten Wesen, wo das »Gute«, das »Reine«, das »Edle«, das »Wahre«, das »Gesunde und Natürliche« und das »Echte und Ehrliche« nur verschiedene Aspekte eines einzigen unaussprechlichen Erlebnisses sind, des Erlebnisses von Wert schlechthin, das zum ganzen Menschen spricht — wie es die große Kunst aller Zeiten immer getan hat.

Hans Blumenberg

Die essentielle Vieldeutigkeit des  
ästhetischen Gegenstandes

aus: K. Friedrich - R. Joachim (Hrsg.), Kritik und  
Metaphysik (Berlin 1966) 174–179

Hans Blumenberg

## Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes

Das Verhängnis jeder Kunsttheorie ist in dem Gemeinplatz ausgesprochen, über den Geschmack ließe sich nicht streiten. Weshalb eigentlich nicht? Weil vorausgesetzt wird, daß ein Streit über bestimmte bzw. bestimmbare Gegenstände seinen Sinn nur darin haben könne, die eindeutige Bestimmtheit des Gegenstandes auch zur Form des Resultates der Auseinandersetzung über den Gegenstand werden zu lassen. Immer also sucht die Ästhetik aus ihrem Dilemma herauszukommen, indem sie sich die theoretische Objektivierung zum wenn nicht erreichbaren, so doch näherungsweise erstrebaren Modell setzt. So hat Kant die subjektive Allgemeinheit des ästhetischen Urteils als die einzige Möglichkeit gesehen, das ästhetische Gegenstandsverhältnis davor zu bewahren, zu einer völlig unverbindlichen Relation der absoluten Individualität zu werden. Diese Intention als solche muß jede Philosophie der Kunst teilen; nur ist die Frage, ob der Weg Kants der einzig mögliche ist.

Liegt die ästhetische Subjektivität wirklich nur und primär bei den Subjekten, oder ist der ästhetische Gegenstand seinerseits und essentiell vieldeutig, und zwar so, daß diese Vieldeutigkeit nicht seine Defizienz gegenüber dem theoretischen Gegenstand ausmacht, sondern seine ästhetische Funktion erst ermöglicht? Vieldeutigkeit ist geradezu der Index, unter dem die Gegenständlichkeit des Ästhetischen sich ausweist. Es ist keineswegs selbstverständlich, daß das durch den Dichter oder bildenden Künstler hervorgebrachte Werk eine eigene ästhetische Gegenständlichkeit besitzen muß. Gemeint ist natürlich nicht diejenige physische raumzeitliche Objektivität, die mich ein Gemälde ergreifen und forttragen, den Malgrund oder die Farben chemisch untersuchen, seine Größenangaben nachprüfen läßt. Sondern gemeint ist, daß ein solches Werk auch eine rein vermittelnde oder verweisende, nicht selbst unmittelbar gegenständliche Bedeutung haben kann, indem es z. B. an erlebbare Situationen gegenüber der Natur oder aus der inneren Erfahrungswelt des Menschen erinnert oder, wie auch gern gesagt worden ist, etwas noch nicht Gesehenes, aber prinzipiell Sichtbares, sichtbar macht bzw. mit einem Akzent versieht. Oder die Funktion des Werkes kann darin bestehen, Gedanken mitzuteilen, sie am Modell der Anschaulichkeit deutlicher oder eindrucksvoller nahezubringen.

Etwas ganz anderes ist es, wenn ein moderner Autor fordert, der Dichter dürfe niemals einen Gedanken äußern, sondern einen Gegenstand, und das heiße, daß er noch den Gedanken die Haltung eines Gegenstandes einnehmen

lassen müsse. Das aber bedeutet, daß der Gedanke nicht einfach nur in ein passendes Medium der Anschaulichkeit übersetzt ist, um diesem Medium jederzeit wieder entnommen werden zu können und in seine Ausgangsidentität zurückzukehren — freilich nur in der Sphäre eines anderen Subjektes —, sondern es heißt, daß der Gedanke endgültig und irreversibel Gegenstand geworden ist, daß er für jeden Rezipienten etwas anderes und eigenes bedeuten wird, daß er endgültig aus der Eindeutigkeit seiner Herkunft verloren gegangen ist in die Vieldeutigkeit einer ihm immanenten Geschichte.

Der ästhetische Gegenstand stellt seinen absoluten Anspruch, die Bezugsfähigkeit des Subjektes auf sich zu konzentrieren und endgültig ohne Weiterverweisung bei sich aufzufangen, gerade durch die Ausschaltung alles Gedanklichen, Semantischen, Intentionalen. Vielleicht läßt sich das am besten am Beispiel der Allegorie demonstrieren. Der zeitgenössische Verfasser eines Theaterstücks notiert sich folgenden Einfall: „Feriengäste sitzen in einer Pension, und dann erscheint eine Maurerkolonnie, die allmählich die Fenster und zuletzt die Türen zumauert. Keiner der Gäste . . . wird den Raum verlassen. Zuerst ignorieren sie den Vorgang, dann werden sie unruhig, dann versuchen sie ihn komisch zu nehmen, dann geraten sie in Panik, und zum Schluß sind sie wie gelähmt. Die Maurer stellte ich mir harmlos gemütlich, aber unbeirrbar vor. Sie beriefen sich gegenüber den Gästen auf einen Auftrag des abwesenden Wirtes.“ Auf den ersten Blick ist man geneigt, das eine Allegorie zu nennen; aber bei der Verifikation dieser Figur zeigt sich, daß etwas fehlt, was die klassische Allegorie auszeichnet, nämlich, daß sie immer schon weiß, was sie darstellt, daß ihr Verweisungsbezug durch dieses Vorwissen Eindeutigkeit beansprucht, und daß das Verständnis nicht ruhen darf, ehe es nicht diesen eindeutigen Bezug aufgedeckt bzw. nachvollzogen hat. Die moderne Allegorie von der Art der zitierten geht weder von einer abstrakten Formulierung eines Inhaltes aus noch tendiert sie auf eine solche Faßbarkeit. Zwar muß die Möglichkeit ihrer Dechiffrierung immer im Hintergrund stehen, aber sie kann nicht realisiert werden, oder sie darf, ja sie muß sogar Vieldeutigkeit zulassen, d. h. die Nichtkorrigierbarkeit einer jeweils gegebenen Deutung durch eine andere, evidentere. Der schon zitierte Autor eines modernen Bühnenstückes notiert sich weiter: „Ich konnte sicher sein, daß es auf die Frage ‘Wer oder was sind die Maurer?’ eine Menge Antworten gab. Wenn man einmal eine solche Modellsituation gefunden hat, braucht man sich keine Gedanken zu machen. Das tun dann die anderen . . . Das würde sich auch nicht ändern, wenn ich mich selbst für eine bestimmte Deutung entschied.“ Diese Art von Allegorie ist also nicht eine Fiktion, die für eine vorgegebene bzw. dahinterstehende Bedeutung eintritt, um dieser Bedeutung als Vehikel zu dienen, um sie eingängiger, prägnanter, ablesbarer, transportabler zu machen. Sondern diese Allegorie beansprucht für sich selbst die Charaktere einer letzten Gegebenheit, die zwar immer Deutungen provoziert, diese Deutungen aber durch ihre Ablösbarkeit bzw. ihre Interferenz entkräftet, in der Schwebe läßt, aufhebt, nicht zur Endgültigkeit gelangen läßt. Diese Gegebenheit

dessen, was ursprünglich ein Zeichen für anderes war, geht selbst in die Gegebenheitsweise jenes anderen über, verdinglicht sich, gewinnt jene innere Konsistenz, in der sie selbst perspektivisch erfäßbar wird, Aspekte darbietet, die sich auf einen Pol von Gegebenheit beziehen lassen. Diese Aspekte, deren Realisierung bzw. Vollstreckung in jedem Falle den Titel „Kommentar“ tragen könnte, haben ihren Realitätsbewußtsein stiftenden Sinn aber nur und gerade in ihrer Pluralität, in der Potentialität ihrer Implikationen, einem Reichtum, dessen Mitpräsenz sich sofort verflüchtigt, wenn eine dieser Möglichkeiten nicht mehr ästhetisch, sondern theoretisch realisiert und bis in die volle Explikation hinein vollzogen wird. Daraus ergibt sich der paradoxe Sachverhalt bei moderner Kunst, nicht nur bei der bildenden Kunst, sondern auch etwa in der Lyrik (Eliot, *The Waste Land*; Ezra Pound, *Cantos*), daß ihre Produkte geradezu nach dem Kommentar schreien, daß aber jeder Kommentar zerstörerisch auf ihren Realitätsmodus wirkt. Diese Paradoxie ist symptomatisch für die Essentialität der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes.

Der Perspektivismus, den der Roman seit Balzac in seine Erzähltechnik, in sein Darstellungssystem selbst einbeziehen konnte, aber doch mit der Fixierung des Lesers auf die jeweils ins Spiel gebrachte Perspektive, wird in der Lyrik oder im Werk der bildenden Kunst gleichsam als Netz besetzbarer Variablen in den Raum um das Werk hinausprojiziert.

Gehen wir von unserem Beispiel der Allegorie noch einen Schritt zurück, so stoßen wir auf eine Theorie der Phantasie selbst, die nicht mehr originär schöpferisch ist, sondern die sich als Organ in einem Raume des Vorfindbaren bewegt, der nicht identisch ist mit dem Raum der empirischen Realität, aber auch nichts zu tun hat mit dem der Phantasie traditionell ganz fremden Bereich des sogenannten Idealen. Dadurch bekommen die Produkte der Phantasie einen eigenen Charakter der Objektivität, der für das phantasierende Subjekt selbst überraschend angetroffenen Solidität. Das gibt der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes jene Sanktion, die er benötigt, damit Vieldeutigkeit nicht gleichgesetzt werden kann mit dem Mangel an Verbindlichkeit und Klarheit dessen, der zu wenig gesehen, zu wenig hingesehen, nur halbe Arbeit in der Deskription des Geschaffenen geleistet hätte. Obwohl also die Phantasie gerade in der Neuzeit als schöpferisch, als erfinderisch entdeckt und definiert worden ist, scheint sie zu erfahren, daß sich ihr etwas zeigt, wenn sie eine bestimmte Einstellung bezieht. Man sieht leicht, daß man hier mit der klassischen Differenzierung des Subjektiven und des Objektiven nicht mehr weiterkommt, daß gerade das, was man als im höchsten Grade subjektiv bezeichnen müßte, insofern Charaktere der Objektivität annimmt, als es der Verfügung und willkürlichen Bestimmung gerade des Produzierenden entzogen ist.

Die objektive Faktizität im Raum der Phantasie läßt zumindest die Konvention zu, daß dieser Raum intersubjektiv zugänglich sei und daß die Identität des Subjekts, das ihn betreten und in ihm seine Erfahrungen gemacht hat, zufällig sei. Ein moderner Lyriker schreibt in der Vorrede zu seinen ausge-

wählten Gedichten an den Leser: „Wenn auf den Seiten dieses Buches irgendein glücklicher Vers gelingt, möge mir der Leser die Unhöflichkeit verzeihen, daß ich diesen zuerst usurpiert habe. Unsere Spielereien unterscheiden sich wenig; trivial und zufällig ist der Umstand, daß du der Leser dieser Übungen bist und ich ihr Verfasser bin.“ Die Zufälligkeit der Zuordnung von Verfasser und Leser beruht gerade auf der vermeintlichen Unabhängigkeit der Werkstücke von der Subjektivität ihres Autors: sie werden nicht erfunden, sondern vorgefunden, sie haben innere Notwendigkeit ihres So-und-nicht-Andersseins, sie liegen sozusagen auf dem Wege, und es ist ein pures Faktum, wer sie findet. Sie sind dem Subjekt des Lesers daher genauso fremd oder vertraut, wie dem des Autors, und diese Konvention bzw. Fiktion gibt die Chance, daß das Verhältnis des Rezipienten zum ästhetischen Gegenstand genauso authentisch, so hoffnungsvoll im Gelingen des deutenden Zugriffs sein kann, wie das des Autors. Ihre Stellen sind vertauschbar. Der Autor entschuldigt sich dafür, daß er diese Gegenstände sich angeeignet und sie als die seinigen ausgegeben hat. Wir haben es nicht mit einer rhetorischen Bescheidenheitsformel des Autors zu tun, sondern mit einem sehr genau erwogenen Versuch, den Realitätsgrad seiner ästhetischen Produkte mit Hilfe der Fiktion einer Intersubjektivität, einer Vertauschbarkeit der Positionen, zu steigern. Der Unterschied von Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik soll aus der Welt geschafft werden. Die ästhetische Interpretation löst sich nicht nur von der psychologischen Fragestellung nach dem, was der Autor mit seinem Werk gewollt hat, sondern auch von der historisch objektivierten Problemstellung, die sein Wollen in den Horizont dessen stellt, was dem Rezipienten seines Werkes zugetraut werden konnte, mit anderen Worten: was er mit seinem Werk gewollt haben konnte. Der Wille des Autors, als eindeutig bestimmter vorgestellt, ist von vornherein inadäquat der essentiellen Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit dessen, was als ästhetisch ansprechender Gegenstand existiert. Noch die romantische Idee von der Selbstaufhebung des Kunstwerkes durch die Implikation, daß erst der ihm kongeniale Kritiker seine Realisierung vollendet, führt zu einer einseitigen Akzentuierung, wenn nicht Mystifizierung der Rezeptionsästhetik im strengsten Sinne, indem der Kritiker hier zu dem von der Natur disponierten Exponenten eines Publikums wird, an dessen Fähigkeit zum Allgemeinen nicht mehr geglaubt werden kann, weil die ästhetische Sonderstellung des Genies aus der Sphäre der Produktion in die der Rezeption transponiert ist. Aber das Genie der Rezeption schafft den Widerspruch einer Pluralität von absoluten Integrationen, die sich je auf ihre Legitimation durch Genie berufen können. Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes ist hier systemwidriges Faktum.

Nun könnte man einwenden, dieser Konzeption widerspreche aufs entschiedenste das Phänomen der Ausschaltung der Perspektive in der modernen Malerei. Aber, ganz im Gegenteil, dieser Vorgang bestätigt gerade, daß die technische Festlegung des Betrachters auf einen vom Künstler gewählten Aspekt das auszuschaltende Ärgernis ist. Die Hereinnahme einer Pluralität als Gleich-

zeitigkeit von Aspekten in das Bild selbst (Picasso) bzw. die Durchbrechung der Erwartungsstruktur in der Plastik (Archipenko, Moore) bestätigen, daß der ästhetische Gegenstand dem Betrachter die Wahl des Deutungsstandpunktes nicht mehr aufzwingen, sondern offenlassen soll, und daß er sich gerade darin zu einem neuen Realitätsgrad verdichtet. Die Verachtung der Erzeugung von Illusion, die mit der Technik der Perspektive und mit der Befriedigung der raumtypischen Erwartung verbunden war, beruht auf der Geringschätzung des Verzichtes für das ästhetische Werk, selbst und seinerseits das Letzte, der absolute Bezugspol der ästhetischen Relation zu sein. Das moderne Bild, die moderne Plastik wollen nicht Gebrauchsanweisungen für Illusionen, Eröffnungen der Sichtbarkeit für anderes sein; sie wollen selbst das und nichts weiter als das sein, als was sie sich darstellen.

Um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen: die Pluralität der ästhetischen Interpretationen ist nicht eine Form des Verunglückens der gesollten Einstellung und Rezeption; sie scheint vielmehr die einzige Form zu sein, in der eine Äußerung des „Geschmacks“ überhaupt einen Sinn hat. Nur wenn man sich der Vorstellung hingibt, ein Mensch besitze seine Individualität als einen Merkmalsbestand unabhängig davon, ob er überhaupt mit anderen Menschen in Austausch, in Vergleich, in Widerspruch tritt, nur dann kann man glauben, es gäbe „Geschmack“ als je isoliert sich ausbildenden ästhetischen Gegenstandsbezug, als eine in die Individualität eingeschlossene Sphäre ästhetischer Formulierbarkeit. Dagegen gibt es so etwas wie ein ästhetisches „Urteil“ im Sinne der isolierten Endgültigkeit dieser logischen Kategorisierung eigentlich nicht; formuliert wird die ästhetische Erfahrung doch nur, um sich mit anderen zu messen, um sich gegen andere zu behaupten, aber dies im Sinne einer pluralistischen Versicherung der Relevanz des Gegenstandes, nicht primär der „Richtigkeit“ der eigenen Position. Daß der Geschmack sich mitteilen läßt, ist die eigentliche Grundform seiner „Allgemeinheit“. Die Verständigung über den Geschmack scheint vergebens zu sein, wenn man als das Ideal und Ziel die objektive Identität eines Resultates ansieht, wie in der theoretischen Praxis. Der mögliche Austausch (*l'échange possible* [Valéry]), ist der Sinn jeder ästhetischen Behauptung, die in dem Augenblick, in dem sie zur identischen Meinung aller möglichen Partner dieses Austausches geworden wäre, nicht nur ihren intersubjektiven Sinn verloren hätte, sondern den Gegenstand zur „erledigten Sache“ zusammensinken ließe.

Wir haben heute einen ästhetischen Pluralismus in der Dimension der Zeit, den ästhetischen Historismus, durch den es uns selbstverständlich ist, daß der Geschmack sich geschichtlich wandelt und daß die gewandelten Urteile jeweils in ihrem Sinnhorizont fundiert und legitimiert sind; aber wir haben kein System der gleichzeitigen Pluralität des ästhetischen Gegenstandsbezuges, d. h. keine Rechtfertigung dieses Zustandes, der zumeist mit einem „schlechten Gewissen“ toleriert wird. Die Unübersehbarkeit des ästhetischen Gegenstandes ist seine eigentliche „Qualität“, in der Weise, daß sich die ästhetische Erfahrung

um ihn nicht drücken kann, so wie in der empirischen Realität bestimmte Grunderfahrungen nicht ausgelassen werden können. Das mag man akute Dringlichkeit, unausschlagbare Relevanz oder wie immer sonst nennen — die Nötigung zum Eintreten in den Potentialitätshorizont der ästhetischen Stellungnahme ist das wesentliche Kriterium der ästhetischen Gegenständlichkeit.

Paul Valéry hat dies in seinem Dialog „Eupalinos“ dargestellt an der schicksalhaften Rolle jenes von Sokrates am Meeresstrand aufgefundenen ‚objet ambigu‘, an dessen Erinnerung der im Hades auf sein Leben reflektierende Sokrates eine Vieldeutigkeit gewahrt wird, deren Übersehen haben ihm nun als die anstößige Faktizität seiner Entscheidung für ein Philosophenleben aufgeht. Dieses „zweifelhafteste Ding von der Welt“ ist zwar ein Naturprodukt; aber indem es in der Zone zwischen Meer und Land einer unübersehbaren Vielfalt von einwirkenden Faktoren über unendliche Zeit ausgesetzt war, hat seine Form den paradoxen Status der vollendeten Unbestimmtheit erreicht, dem der Künstler nur auf dem Gipfel einer unendlichen Anstrengung nahezukommen vermag. Diese Gegebenheit widersetzt sich der traditionellen Ontologie seit der Antike, die die Frage nach der natürlichen oder künstlichen Herkunft eines Gegenstandes immer für entscheidbar halten mußte und das Künstliche von vornherein als sekundär gegenüber dem Natürlichen auffaßte. Erst in einer Natur, deren Grundkräfte als Evolution und Erosion bestimmbar geworden sind, bestimmt der paradoxe Sachverhalt der erwarteten Überraschung des Niegesehenen die Einstellung, der auf der Seite der Kunst die Grundbegriffe von Erfindung und Konstruktion adäquat gegenüberstehen. Der Sokrates im Dialog Valérys gelangt nicht zur ästhetischen Einstellung gegenüber dem objet ambigu, weil er auf der Frage, auf der Definition, auf der Klassifikation des Gegenstandes besteht — darin hat er sich zum Philosophen entschieden. Die ästhetische Einstellung läßt die Unbestimmtheit stehen, sie erreicht den ihr spezifischen Genuß durch einen Verzicht, durch den Verzicht auf die theoretische Neugier, die letztlich immer Eindeutigkeit der Bestimmtheit ihrer Gegenstände fordert und fordern muß. Die ästhetische Einstellung leistet weniger, weil sie mehr aushält, weil sie den Gegenstand für sich stark sein läßt und ihn nicht in den an ihn gestellten Fragen in seiner Objektivierung aufgehen läßt.

Barbara Borg

# Theoretische Überlegungen zu Allegorie und Personifikation

aus: B. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und  
Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*  
(München 2002) 37–102

## TEIL I: THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU ALLEGORIE UND PERSONIFIKATION

Der Überblick über die vier wichtigsten Arbeiten zu Allegorie und Personifikation in der älteren griechischen Kunst hat einige Aspekte deutlich gemacht, die Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung werden sollen:

(1) In der archäologischen Literatur zum Thema Allegorien und Personifikationen wird – auch über diese Arbeiten hinaus – in der Regel eine Definition der beiden Schlüsselbegriffe ohne größere Diskussion vorausgesetzt, an der dann der antike Befund gemessen wird. Dies gilt für Winckelmann, insoweit er die traditionelle Auffassung des Mythos als Allegorie übernimmt und damit jede Darstellung mythischen Inhalts zur Allegorie erklärt; für Blümner, der sich zwar mit der Notwendigkeit konfrontiert sieht, zwischen unterschiedlichen Begriffsdefinitionen wählen zu müssen, der diese Wahl aber *a priori* und nicht in Auseinandersetzung mit dem Material trifft; für Shapiro, insofern er allein aufgrund einer Konvention die Diabole des Apelles zum Prototyp der Allegorie erklärt; und vor allem für die zahlreichen Arbeiten zu einzelnen Personifikationen oder allegorischen Bildern, die sich weniger für die Bildsprache, also die Art der Vermittlung, als vielmehr für den Inhalt der Botschaften interessieren. Eine Ausnahme stellt in mehrerer Hinsicht R. Hinks dar, den sein im weitesten Sinne anthropologisches Interesse an der antiken Kunst von seinen Vorgängern wie von seinen Nachfolgern absetzt. Er unterscheidet sich von ersteren durch sein Bemühen, auf Wertungen zu verzichten, die Griechen als Fremde wahrzunehmen und das, was wir Kunst nennen und was bereits durch dieses Etikett in den Bann der Vorstellung vom autonomen Kunstwerk gerät, als eine symbolische Äußerung unter vielen anderen, grundsätzlich gleichwertigen zu untersuchen. Von der Mehrzahl seiner Nachfolger setzt er sich dadurch ab, daß sein Interesse den unterschiedlichen Arten der Vermittlung bestimmter Inhalte und den diesen zugrundeliegenden geistigen Prozessen gilt. In diesem Ansatz seiner Untersuchung ist seine besondere Leistung zu sehen, während er hinsichtlich der Bilddeutungen und der seiner Darstellung zugrundeliegenden Vorstellungen von der Entwicklung des menschlichen Geistes an heute problematisch gewordene Konzepte anknüpft.

Die vorliegende Untersuchung greift diese, wie mir scheint ebenso interessante wie unbeachtete, Anregung Hinks' wieder auf: Ihr Thema ist vor allem die Bildsprache als semantisches System und insbesondere die Rolle, die Personifikationen darin spielen, die Frage nach unterschiedlichen Vermittlungs- und Ausdrucksweisen von Ideen und Botschaften, nach den diesen zugrundeliegenden Voraussetzungen und Denkweisen sowie nach den durch diese ›Rhetorik‹<sup>94</sup> (teil-

94 Ich verwende den Begriff Rhetorik (ohne Anführungszeichen) in dieser Arbeit als Terminus für sprachliche Konstruktionen und Strategien, welche die Rezeption des Zuhörers oder Lesers ge-

weise) gesteuerten Rezeptionsweisen. Das bedeutet aber auch, daß Begriffsdefinitionen zwar von einem gewissen Vorverständnis ausgehen müssen, sich ihre Präzisierung aber erst anhand des zu untersuchenden Materials ergibt: Sie haben als Kategorien weniger eine selbständige Position als vielmehr eine dienende Funktion, indem sie ein möglichst brauchbares Vokabular für den wissenschaftlichen Diskurs über bestimmte Phänomene bereitstellen sollen.

(2) Bei der Definition von Allegorie und Personifikation wie bei der Untersuchung dieser Phänomene in der griechischen Kunst greifen außer Winckelmann alle Autoren nur sehr selektiv und oft rein im Sinne gegenseitiger Illustration auf (vermeintlich oder tatsächlich) ähnliche Erscheinungen in der antiken Literatur zurück, wobei meist weder das ganze Spektrum der dort anzutreffenden Phänomene noch die unterschiedlichen Bedingungen der beiden Genres berücksichtigt werden. Während das Problem für Winckelmann, dem alle Kunst, ob bildende Kunst oder Dichtung, Allegorie ist und der beiden Kunstarten im wesentlichen gleiche Aufgaben und Vermögen zuschreibt, weitgehend inexistent ist, benutzt Blümner Personifikationen in der Literatur dazu, seine *a priori* feststehende Meinung zu ›belegen‹, indem er die Existenz einer ähnlichen Problematik (ebenso wie archaische Allegorien und Allegoresen in diesem Genre) völlig ausblendet und die Verhältnisse dort als bekannt und in einem evolutionistischen Sinne determiniert voraussetzt. Das Vorgehen Hinks' unterscheidet sich davon in seinem höheren Reflexionsgrad in Bezug auf die geistesgeschichtliche und literarische Entwicklung, die aber trotz mancher Einsichten ebenfalls evolutionistisch bleibt und frühe literarische Allegorien gleichfalls ignoriert. Shapiro schließlich dienen Literatur und Bildkunst im Wesentlichen der einander ergänzenden Rekonstruktion mythischer Erzählungen oder aber der reinen gegenseitigen Illustration, wobei die hier interessierende Problematik weitgehend ausgeblendet wird.

Demgegenüber scheint es mir bei der oben skizzierten Interessenlage der Untersuchung unverzichtbar zu sein, das Verhältnis von Bildkunst und Dichtung genauer zu bestimmen. Wenn wir Allegorien und Personifikationen als allgemeine Denk- und Darstellungsformen ansehen, von denen zumindest vermutet werden kann, daß sie sich auch in unterschiedlichen Ausdrucksweisen und Genres niederschlagen, zieht beispielsweise die Frage nach der Möglichkeit von frühen Allegorien in der griechischen bildenden Kunst sinnvollerweise die Frage nach sich, seit wann allegorisches Denken in der Literatur seinen Ausdruck gefunden hat, auch wenn das Phänomen nicht zwangsläufig gleichzeitig in beiden Genres existiert haben muß. Insofern und insoweit jede bildliche Ausdrucksweise ebenso wie das Spektrum möglicher Rezeptionsweisen von der Disposition und den Denkweisen ihrer Schöpfer wie ihrer Betrachter abhängt und diese nicht nur wiederum durch Bilder, sondern durch die gesamte Kultur – und nicht zuletzt die literarische – bestimmt werden, insofern also Bilder ebenso wie literarische

---

zielt in eine bestimmte Richtung lenken (sollen), also in einem weiteren, nicht auf ein bestimmtes Genre beschränkten Sinn. ›Rhetorik‹ (mit Anführungszeichen) bezeichnet dasselbe Phänomen in bildlichen Darstellungen.

Werke als ein anthropologisches, kultur- und geistesgeschichtliches Phänomen betrachtet werden, muß auch eine Begrifflichkeit entwickelt werden – in diesem Fall vor allem die Definitionen von Allegorie und Personifikation –, die auf alle Darstellungsmodi anwendbar ist, welche auf ähnlichen Denkweisen beruhen.

(3) Mit dem Ausblenden wichtiger Perspektiven auf die Literatur hängt ein dritter Punkt zusammen. Alle Autoren (außer Winckelmann) arbeiten – wenn gleich aus unterschiedlichen Gründen – mit einer Definition von Allegorie, die diese als narrative Darstellung bestimmt, deren Protagonisten überwiegend Personifikationen sind. Diese Einengung des Allegoriebegriffs durch Koppelung an Personifikationen hat, wie wir sehen werden, gewisse praktische Vorzüge, läßt aber die Möglichkeit, auch Bilder ohne Personifikation könnten Allegorien sein, gar nicht erst zur Diskussion zu. Dabei zeigt bereits ein flüchtiger Blick auf die Verhältnisse in der Literatur, daß schon die Griechen der archaischen Zeit sowohl Mythen ohne Personifikationen<sup>95</sup> allegorisierten als auch Allegorien ohne Personifikation schufen. Zwar kann daraus nicht zwingend auf ähnliche Erscheinungen in der bildenden Kunst geschlossen werden, es ergibt sich aber zumindest die Notwendigkeit einer Überprüfung der bisherigen Prämissen.

### Der hermeneutische Zirkel der Definition

Der Streit um Definitionen ist ein ebenso beliebtes und notwendiges wie oftmals aporetisches Unterfangen: notwendig, weil ohne Konsens über die Definition von Begriffen ein Diskurs, der diese Begriffe verwendet, nicht verständlich ist, aporetisch, weil jede Definition in gewisser Weise einen hermeneutischen Zirkel beschreibt: Solange nämlich der Begriff noch leer ist, gibt es kein zwingendes Kriterium zur Überprüfung der Berechtigung einer bestimmten Definition, sobald man ihn jedoch füllt, bestätigt man nur noch die eigene Voraussetzung. Insofern ist eine Begriffsdefinition nie wirklich beweisbar, sondern letzten Endes ein Akt der Willkür, der seine Legitimation und seinen Erfolg selten allein aus einer logischen Stringenz der Argumentation erhält, sondern diese allenfalls zur Voraussetzung hat.<sup>96</sup> Darin besitzt auch die Vorgehensweise der oben genannten Autoren, die eine bestimmte Definition von Allegorie und Personifikation einfach voraussetzen und sehen, wie sich ihr Material dazu verhält, eine gewisse Berechtigung.

Andererseits ist die Definition bereits ein wesentlicher Teil der Fragestellung. Gehen wir beispielsweise mit Shapiro und anderen davon aus, eine Allegorie müsse überwiegend aus Personifikationen bestehen, so blenden wir aus unserer Wahrnehmung von vornherein alle Darstellungen aus, die nicht überwiegend aus Personifikationen bestehen, deren literarische Äquivalente aber durchaus als Alle-

<sup>95</sup> Ich verstehe hier (und sonst) im Vorgriff auf die ausführlichere Begründung dieser Terminologie (S. 49 ff.) unter Personifikationen anthropomorphe Gestalten, deren Name auch als Appellativ gebräuchlich ist.

<sup>96</sup> In der Linguistik und anderen Disziplinen mag die Gewichtung ein wenig verschieden sein.

gorien bezeichnet würden – man denke für die Antike nur an die berühmten Schiffsallegorien.<sup>97</sup> Wenn es demnach im strengen Sinne keine allgemeingültige *richtige* Definition geben kann, so ist eine Definition dennoch nicht beliebig. Sie wird sich nur als sinnvoll und plausibel erweisen, wenn sie erstens kohärent und zweitens im jeweiligen Kontext praktikabel und leistungsfähig ist, d. h. wenn sie einerseits gewisse Grundvoraussetzungen berücksichtigt, die etwa in einer Etymologie oder in einem etablierten Begriffsverständnis liegen können, und wenn sie andererseits dem Material und der Fragestellung entspricht, denen sie dienen soll, wenn sie in der Lage ist, bestimmte funktionale und Sinnzusammenhänge aufzudecken.

Die folgenden Überlegungen sollen dem Rechnung tragen, indem sie zunächst die Etymologie der Begriffe und bestehende Konventionen diskutieren und damit ein, wie mir scheint notwendiges, Vorverständnis der Termini Allegorie und Personifikation skizzieren. Es enthält, darauf sei nochmals hingewiesen, notwendigerweise gewisse Züge von Willkür, die unter Umständen Widerspruch provozieren mögen, es wird sich aber, so hoffe ich, als *für die hier beabsichtigte Diskussion* bildlicher Darstellungen als sinnvoll und erhellend erweisen.

---

97 Dazu ausführlicher im folgenden.

## Die Allegorie – einige (Vor-)Überlegungen zu ihrer Definition

### Etymologie und antike Theorie

Einem ersten Vorverständnis des Begriffs Allegorie kann zunächst die Etymologie zugrundegelegt werden. Der Begriff Allegorie setzt sich zusammen aus ἄλλος und ἄγορεύειν und bedeutet somit im weitesten Sinne: »etwas anderes sagen« oder »etwas anders sagen«, nämlich etwas ander(e)s, als es zunächst den Anschein hat. Als kreativer Prozeß ist die Allegorie demnach eine indirekte Ausdrucksweise, die mit der vordergründigen Aussageebene, dem sog. Literalsinn, einen Hintersinn, eine zweite, oftmals die eigentlich wichtige Aussage verbindet. In der Antike wurde sowohl diese kreative Perspektive desjenigen, der eine Allegorie schafft, als auch die Rezeptionsperspektive dessen, der die Allegorie zu verstehen bemüht ist, also die hermeneutische Praxis, Allegorie genannt, und noch heute werden beide in den meisten Sprachen mit ein und demselben Terminus benannt.<sup>98</sup> In der deutschen Sprache hat sich für die hermeneutische Methode der (moderne) Begriff Allegorese eingebürgert, der auch hier in diesem Sinne verwendet wird.<sup>99</sup>

Während der Terminus Allegorie eine vergleichsweise späte Erscheinung ist,<sup>100</sup> wurde das mit dem Begriff bezeichnete Ausdrucksmittel selbst doch schon vor dem Hellenismus deutlich charakterisiert: Platon kennt die Allegorese als hermeneutische Technik zur Erklärung und Rechtfertigung älterer Dichtungen ebenso wie die Allegorie als kreativen Prozeß<sup>101</sup> und benennt beide mit dem Wort

98 Vgl. zu den entsprechenden antiken Definitionen in diesem Sinne auch J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, 1958, S. 87-92. Der Gebrauch des Terminus für eine Trope soll hier gänzlich außer Acht gelassen werden. Daher ist eine Abgrenzung von anderen rhetorischen Tropen wie Metapher, Synekdoche, Metonymie usw. nicht erforderlich. Vgl. zur Allegorie als Trope auch *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1, S. 330 f. s. v. Allegorie, Allegorese (W. Freytag); zu den unterschiedlichen Definitionen der antiken Autoren R. Hahn, *Die Allegorie in der antiken Rhetorik*, Diss. Tübingen, 1967, passim, bes. S. 15-34.

99 Häufig wird der Begriff ausschließlich auf die allegorische Interpretation »nichtallegorischer« Texte beschränkt, doch leuchtet mir diese Praxis nicht ein. Nicht zuletzt dürfte oft schwer zu entscheiden sein, welcher Text denn nun tatsächlich allegorisch sei; zum Problem s. auch im folgenden. In jedem Falle werde ich den Terminus hier durchgängig im Sinne eines hermeneutischen Verfahrens, einer spezifischen, einem Text oder Bild die Allegorie unterstellenden Rezeptionsweise verstehen, unabhängig davon, was der Gegenstand »wirklich ist«.

100 Grundlegend Hahn a.a.O.

101 So jedenfalls scheint mir die Stelle ἐν ὑπονοίας πεποιημένας im folgenden Zitat lesbar zu sein, die allegorische Dichtung als Voraussetzung der allegorischen Interpretation unterstellt. Zu Platons Ablehnung der Allegorie S.L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, 1982, S. 152-159; T.M.S. Baxter, *The Cratylus. Plato's Critique of Naming*, Leiden/New York/Köln, 1992, bes. S. 117 ff.; zu den eigenen Allegorien Platons Pépin a.a.O. S. 118-121 mit der älteren Lit.; zur Atlantis-Geschichte als politischer Allegorie z. B. Ch. Gill, *Plato. The Atlantis Story*,

ὑπόνοια: »... und die Götterkämpfe, die Homer gedichtet hat, sind in der Stadt nicht zugelassen, ob sie mit Allegorie gedichtet sind oder ohne Allegorie« (καὶ θεομαχίας ὅσας Ὅμηρος πεποίηκεν οὐ παραδεκτέον εἰς τὴν πόλιν, οὐτ' ἐν ὑπονοίαις πεποιημένας οὔτε ἄνευ ὑπονοιῶν).<sup>102</sup> ὑπόνοια kann bereits im 5. Jh. gelegentlich die Existenz zweier Bedeutungsebenen (nicht nur in der Allegorie) ausdrücken, indem damit der tiefere, verborgene Sinn oder die philosophische Bedeutung einer Erzählung, eines Zeichens usw. bezeichnet wird.<sup>103</sup> Plutarch ist der erste, der ὑπόνοια und ἀλληγορία ausdrücklich als Synonyme bezeichnet und die Substitution des ersten durch den zweiten Begriff behauptet.<sup>104</sup> Doch benutzt bereits der Grammatiker Herakleitos (Pseudo-Heraklit) im 1. Jh. n. Chr. ἀλληγορία als Bezeichnung für die archaische allegorische Lyrik ebenso wie für seine eigenen Homerinterpretationen.<sup>105</sup>

## Die antike Praxis von Allegorie und Allegorese

Älter als alle theoretischen Reflexionen über literarische und rhetorische Figuren, Genres und hermeneutische Prinzipien ist die Praxis der Allegorie wie der Allegorese. Der genannte Grammatiker Herakleitos bezeugt bereits für das 7. und 6. Jh. v. Chr. Allegorien des Archilochos, Alkaios und Anakreon.<sup>106</sup> Auch wenn seine Auflistung in der Absicht erfolgte, die Existenz der Allegorie für die archaische Zeit an prominenten Beispielen zu belegen und damit auch für Homer wahr-

Bristol, 1980, und ders., »Plato on Falsehood – not Fiction«, in: Ch. Gill – T.P. Wiseman [Hgg.], *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, 1993, S. 62-66; generell zu den platonischen Mythen Th. Kobusch, »Die Wiederkehr des Mythos. Zur Funktion des Mythos in Platons Denken und in der Philosophie der Gegenwart«, in: G. Binder – B. Effe (Hg.), *Mythos. Erzählende Weltsdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität*, Trier, 1990, S. 13-32 (mit Lit.); ders., »Wie man leben soll: Gorgias«, in: ders. – B. Mojsisch (Hg.), *Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuerer Forschungen*, Darmstadt, 1996, S. 61-63.

102 Plat. rep. 2, 378d; eigene Übersetzung. Vgl. auch Plat. Phaidr. 229c-230a und allgemein zu Platon und die Allegorie Pépin a.a.O., S. 112-121; Hahn a.a.O. S. 47 f.; J. Tate, »Plato and Allegorical Interpretation«, in: *ClQ* 23, 1929, S. 142-154; sowie die vorige Anm. Bei Aristoteles findet sich zwar kein spezieller Terminus für die Allegorie, doch gibt er mehrere Beispiele von physikalischer und moralischer Allegorese; dazu Pépin ebenda S. 121-124.

103 Das Wortfeld von ὑπόνοια ist allerdings, wie gelegentlich auch das von ἀλληγορία, recht breit und kann auch »andeuten«, »verhüllen«, »in Rätseln sprechen« bzw. »deuten«, »enthüllen«, »offenbaren« bedeuten. Pépin a.a.O. S. 85-87 mit Belegstellen; Hahn a.a.O. S. 46-49; *Der Neue Pauly* I, S. 518 s. v. Allegorese (H. Cancik-Lindemeier und D. Sigel).

104 Plut. mor. 19e-f; vgl. Pépin a.a.O. S. 87 f. Tatsächlich ist der Terminus ὑπόνοια jedoch nicht aufgegeben worden, wie Plutarch suggeriert, denn er erscheint noch bei den Kirchenvätern im Sinne von Allegorie; vgl. Hahn a.a.O. S. 48 f.

105 Ps. Heraklit, *Allegoriae*.

106 Ps. Heraklit, *Allegoriae* 5, 1-11 Buffière mit Bezug auf Archil. fr. 105 West, Alk. fr. 6 Voigt/Lobel-Page und 208a Voigt = 326 + 208a Lobel-Page, Anacr. fr. 417 Page (= 78 Gentili).

scheinlich zu machen (was seine eigene Homerallégorie rechtfertigen sollte), besteht kein Anlaß, an seiner Einschätzung zu zweifeln.<sup>107</sup> Der allegorische Charakter dieser Dichtungen ergibt sich sowohl aus der spezifischen Vortragssituation<sup>108</sup> als auch aus der Analyse der betreffenden Verse selbst und ihrem Kontext innerhalb des Gesamttextes, der den aktuellen Bezug oftmals explizit genannt zu haben scheint; so konnten Herakleitos und andere antike Kommentatoren ihre allegorische Deutung unmittelbar aus den ihnen wohl vollständig zugänglichen Gedichten gewinnen.<sup>109</sup> In anderen Fällen belegen der Erfahrung zuwiderlaufende Züge des Erzählten das Vorhandensein einer übertragenen Bedeutung, auch wenn deren Inhalt ohne den ehemaligen Kontext nicht mehr mit Sicherheit erschlossen werden kann.<sup>110</sup> Zu den von Herakleitos erwähnten Allegorien kommen weitere,

107 Zwar scheinen früher verschiedentlich geäußerte Zweifel in der jüngeren altphilologischen Forschung kaum noch eine Rolle zu spielen (vgl. W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel des Alkaios*, München, 1980, S. 117 f. mit Anm. 10), doch findet sich andererseits noch immer die Einschätzung, die philosophische Allegorese gehe der literarischen Allegorie zeitlich voraus (z. B. J. Whitman, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technology*, Cambridge, MA, 1987, S. 22; G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1993, S. 45 mit Anm. 37, jedoch ohne Begründung und mit pauschalen Zitaten; S. Wedner, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos*, Frankfurt a.M., 1994, 34 f., die die kreative Allegorie sogar erst den Römern zuschreibt). Der allegorische Charakter von Alkaios fr. 6 Voigt/Lobel-Page wird ausdrücklich verneint von E.L. Bowie, »Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival«, in: JHS 106, 1986, S. 17, der das Fragment und andere Allegorien an anderer Stelle nach den – m. E. unangemessenen – Kategorien »fact or fiction« diskutiert (ders., »Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry«, in: Ch. Gill – T.P. Wiseman [Hgg.], *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, 1993, bes. S. 30; s. zum Problem der Kategorie Fiktionalität auch die übrigen Beiträge im selben Band, bes. Ch. Gill, »Plato on Falsehood – not Fiction«, in: ebenda S. 38–87).

108 Auf diesen Punkt weist nachdrücklich Rösler a.a.O. passim, hin.

109 Außer Herakleitos (hier Anm. 106) z. B. Kokondrios (Rhet. Gr. ed. Spengel 3, 234 f.) zu Alkaios fr. 208a Voigt = 326 + 208a col. II Lobel-Page. Anonyme Kommentare in Papyri z. B. POxy. 2306 col. ii = Alkaios fr. 305b Voigt/Lobel-Page; Alkaios fr. 306i col. I Voigt = 306 fr. 14 col. I Lobel-Page und Alkaios fr. 306i col. II Voigt = 306 fr. 14 col. II Lobel-Page (dazu Hahn a.a.O. S. 41–43 und hier Anm. 111 und 119); POxy. 2734 fr. 6 = Alkaios fr. S 267 Voigt zu Alkaios fr. 208a Voigt = 326 + 208a col. II Lobel-Page; vgl. auch Hahn ebenda S. 40 zu POxy. 2307 = Alkaios fr. 306 Lobel-Page, dessen Bezug nicht gesichert ist. – Natürlich ist grundsätzlich Vorsicht geboten bei den antiken Behauptungen, bestimmte Gedichte seien Allegorien. Andererseits ergibt sich die allegorische Absicht in manchen Fällen auch aus dem erhaltenen Gedicht und die behaupteten aktuellen Bezüge sind so plausibel, daß m. E. zumindest in den genannten Fällen keine Zweifel begründet sind.

110 Zu Archilochos fr. 105 West vgl. J.S. Clay, »AKPA TYPEON: Geography, Allegory, and Allusion (Archilochos Fragment 105 West)«, in: AmJPhil 103, 1982, S. 201–204; zu Alkaios fr. 6 Voigt/Lobel-Page und 208a Voigt = 326 + 208a col. II Lobel-Page vgl. Rösler a.a.O. S. 126 ff. 134 ff.; zu Anakreon fr. 417 Page = 78 Gentili, vgl. R. Pretagostini, »Vicende di una allegoria equestre: da Anacreonte (e Teognide) ad Asclepiade«, in: R. Pretagostini (Hg.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. FS B. Gentili*, Rom, 1993, S. 959–969.

mit oder ohne antike Kommentare überlieferte Beispiele hinzu, welche die Allegorie als gängige Praxis der archaischen Zeit erweisen.<sup>111</sup>

Doch bereits in der *Ilias* findet sich eine Passage, die in der Regel als Allegorie anerkannt wird. Sie ist Teil der berühmten Bittrede des Phoinix in Hom. Il. 9, 502 ff.:

»Denn die reuigen Bitten sind Töchter des großen Kronion;  
Hinkenden Fußes, runzlig, mit seitwärts schielenden Augen,  
Schreiten sie hinter der Schuld einher und suchen zu folgen.  
Aber die Schuld ist frisch und rüstig zu Fuße, denn allen  
Läuft sie voraus und bringt auf der ganzen Erde Verwirrung  
Unter die Menschen zuerst, und jene folgen mit Sühne.  
Wer den nahenden Töchtern des Zeus mit Ehrfurcht begegnet,  
Diesem helfen sie wohl und hören auf seine Gebete.  
Doch wenn einer sie von sich stößt und trotzig sich weigert,  
Alsdann kommen sie gleich zu Zeus Kronion und bitten,  
Daß ihm folge die Schuld, damit er büße durch Schaden.«

καὶ γὰρ τε Λιταὶ εἰσι Διὸς κοῦραι μέγαλιοι,  
χωλαὶ τε ῥυσαὶ τε παραβλῶπές τ' ὀφθαλμῶ,  
αἱ ῥά τε καὶ μετόπισθ' Ἄτης ἀλέγουσι κιοῦσαι.  
ἢ δ' Ἄτη σθεναρὴ τε καὶ ἀρτίπος, οὐνεκα πάσας  
πολλὸν ὑπεκπροθέει, φθάνει δέ τε πᾶσαν ἐπ' αἴαν  
βλάβτους ἀνθρώπους· αἱ δ' ἐξακέονται ὀπίσσω.  
ὃς μὲν τ' αἰδέσεται κόρας Διὸς ἄσπον ἰούσας,  
τὸν δὲ μέγ' ὦνησαν καὶ τ' ἔκλυον εὐχομένοιο·  
ὃς δέ κ' ἀνήνηται καὶ τε στερεῶς ἀποτείπη,  
λίσσονται δ' ἄρα ταὶ γε Δία Κρονίωνα κιοῦσαι  
τῷ Ἄτην ἄμ' ἔπεσθαι, ἵνα βλαφθεὶς ἀποτείσιη.

Die Beschreibung von Gestalt und Verhalten der Litai, der Bitten, und der Ate, der Verblendung, weicht von üblichen Schilderungen von Göttern und Dämonen und ihren Handlungen so offensichtlich und drastisch ab, daß der Charakter einer rein figurativen Redeweise allgemein anerkannt wird.<sup>112</sup>

111 Außer den bereits genannten z. B. Alkaios fr. 73 Voigt/Lobel-Page und fr. 306i col. II Voigt = 306 fr. 14 col. II Lobel-Page (Schiffsallegorien), fr. 119 Voigt/Lobel-Page (Weinstockallegorie; dazu Rösler a.a.O. S. 117 Anm. 10 mit weiteren Hinweisen); Theognis, *Elegiae* 257-260 (Pferdeallegorie; dazu B.A. van Groningen, *Theognis. Le premier livre*, Amsterdam, 1966, S. 104 f.); und 667-682 (Schiffsallegorie; s. van Groningen ebenda S. 263-269; G. Nagy, »Theognis and Megara: A Poet's Vision of His City«, in: Th. J. Gigueira – G. Nagy, *Theognis of Megara*, Baltimore/London, 1985, S. 22-81). Zu diesen Beispielen müßte schließlich auch so manche äsopische Fabel gezählt werden, die dieselbe semantische Struktur besitzt und daher eine Form der Allegorie ist (vgl. z. B. N. Campi de Castro, »Allegory, you are woman«, in: M. Kronegger – A.-T. Tymieniecka [Hgg.], *Allegory old and new in Literature, the Fine Arts, Music and Theatre, and its Continuity in Culture*, 1994, S. 151-157). Angesichts dieser Liste von Beispielen archaischer Allegorien, die alles andere als vollständig sein dürfte, ist es erstaunlich, daß diese literarische Form nie zusammenhängend behandelt wurde.

112 Selbst Reinhardt a.a.O. (hier Anm. 1) erkennt die Passage, wenn auch widerwillig, als Allegorie an; dazu auch unten Anm. 751. Von vielen wird auch noch eine zweite Stelle der *Ilias* als Allegorie bezeichnet, die Beschreibung der Ate in der »Apologie« des Agamemnon in Il. 19, 91 ff.,

Umgekehrt wird Allegorese als verbreitetes hermeneutisches Verfahren ihrerseits bereits durch die Existenz der Allegorien belegt, da diese eben nur durch Allegorese auflösbar und verstehbar sind. Spätestens seit dem letzten Drittel des 6. Jhs.<sup>113</sup> wird sie von Philosophen und Grammatikern als physikalisch-kosmologische oder ethisch-psychologische »Erklärung« auch auf Götter- und Heroenmythen angewendet (Theagenes von Rhegion, Anaxagoras [?],<sup>114</sup> Metrodor von Lampsakos, Demokrit, Sophisten), und M. Detienne und R. Lamberton haben gute Gründe dafür vorgebracht, daß dieses Deutungsverfahren auf die frühen Pythagoräer zurückgehen oder jedenfalls von ihnen angewandt worden sein könnte.<sup>115</sup> Daß schon Homer diese Art von Allegorese zumindest im Ansatz kannte, hat G.W. Most für Hom. Il. 16, 33-35 wahrscheinlich gemacht.<sup>116</sup> Patroklos wirft hier Achill seine starsinnige Weigerung, wieder in den Kampf einzutreten, unter anderem mit den Worten vor:

»Grausamer du, dein Vater war nicht der reisige Peleus,  
Thetis nicht deine Mutter; dich schufen die finsternen Fluten  
Und die ragenden Felsen; denn starr ist dein Sinn und gefühllos!«

---

die sich schwebend über den Köpfen der Menschen bewegt, um ihnen zu schaden und sie zu verblenden.

Würde man die Suche nach Allegorien nicht auf Personifikationsallegorien beschränken, so würde man in den Epen zweifellos noch öfter fündig – man denke nur an Omina oder Träume (z. B. den Traum der Penelope in Hom. Od. 19, 562-567 und dessen anschließende Diskussion; dazu K. Pollmann, »Etymologie, Allegorese und epische Struktur. Zu den Toren der Träume bei Homer und Vergil«, in: *Philologus* 137, 1993, S. 232-235); vgl. auch den *ainos* in Hes. erg. 202-211 oder die Äsopischen Fabeln; eine neuere Untersuchung wäre sicher aufschlußreich. Hier genügt es, auf die Existenz von Allegorie und Allegorese überhaupt hinzuweisen, die diese Art des Denkens und Ausdrucks bereits für die archaische Zeit belegt (aber nur die Möglichkeit, nicht notwendigerweise auch die Existenz bildlicher Allegorien nach sich zieht).

- 113 Diese zeitliche Festlegung erfolgt nach dem allgemeinen Ansatz der Hauptschaffenszeit des Theagenes von Rhegion um 525 v. Chr. (F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, S. 103-104), der auf der Grundlage von Porph. ad. Il., ed. Schrader, vol. 1, S. 240-241 auch in der jüngeren Forschung zumeist als der erste Homerallygoret angesehen wird. Ältester Beleg für die Bezeichnung des Verfahrens als Allegorie: Dion. Hall. ant. 2, 20, 1 (dazu Pépin a.a.O. [hier Anm. 98] S. 176 f. und Hahn a.a.O. [hier Anm. 98] S. 45).
- 114 Gegen Anaxagoras als Allegoriker: A.R. Dyck, »Anaxagoras the Allegorist?« in: *RhMus* 136, 1993, S. 367 f.
- 115 Einen Überblick über die Geschichte der Allegorese bieten Buffière a.a.O. passim; Pépin a.a.O. (hier Anm. 98) bes. S. 95 ff. (für die spätere Zeit auch ders., *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, 1987); R. Lamberton, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley/Los Angeles/London, 1989, S. 10 ff. 31 ff.; J. Stern, *Palaephatus. On Unbelievable Tales. Translation, Introduction and Commentary*, Wauconda, IL, 1996; *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* I, S. 330 ff. s. v. Allegorie, Allegorese (W. Freytag) mit weiterer Literatur. Zur pythagoräischen Homerallygorese vgl. M. Detienne, *Homère, Hésiode, et Pythagore*, Brüssel, 1962, bes. S. 65-67 und Lamberton ebenda S. 32-43; dessen Argumentation folgt auch J. Dillon in seiner Rezension in *JHS* 108, 1988, S. 244 f.
- 116 G.W. Most, »Die früheste erhaltene griechische Dichterallygorese«, in: *RhMus* 136, 1993, S. 209-212. Diese Beobachtung könnte im übrigen die ohne weitere Begründung vorgetragene Vermutung Lambertons stützen, allegoretische Homerinterpretationen (zur Verteidigung der Dichtung) gingen möglicherweise auf Homers eigene Zeit zurück (Lamberton a.a.O. S. 16 mit Anm. 43; S. 32 mit Anm. 104).

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότα Πηλεύς,  
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δὲ σε τίκτε θάλασσα  
πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.

Peleus und Thetis werden wie Personifikationen behandelt und gedeutet, Peleus über die Assoziation mit dem Peliongebirge als Verkörperung der Felsen, die Meeresgöttin Thetis als Verkörperung des Meeres. Anders als in den erwähnten späteren Allegoresen von mythischen Personen und Göttern, die unstimmg, als anstößig empfundene oder aus anderen Gründen unglaublich gewordene Passagen in Homers Epen erklären, als wahr in einem anderen als dem wörtlichen Sinne erweisen und auf diese Weise ›retten‹ möchten, führt die Allegorese des Patroklos jedoch in eine Metapher: Die Eltern des Achill seien in Wirklichkeit das Meer und die Felsen, was seinen Starrsinn erkläre.<sup>117</sup>

Der allgemeine Konsens, eine Allegorie sei eine mehrsinnige Ausdrucksform, die das eine sagt und ein anderes meint, also (mindestens) zwei verschiedene Aussageebenen besitzt, wird somit nicht nur durch die Etymologie gestützt, sondern stimmt auch mit einer bestimmten literarischen Praxis ebenso überein wie mit Teilen der antiken ›Literaturkritik‹, den Erläuterungen des Begriffes bzw. Verfahrens durch antike Autoren wie etwa Herakleitos oder Quintilian anhand von überlieferten Beispielen.<sup>118</sup>

Darüber hinaus machen die genannten Beispiele wie die antiken Formulierungen zur Beschreibung der Allegorie aber noch ein weiteres wesentliches Charakteristikum deutlich: Ihre Bedeutungsebenen sind zwar systematisch aufeinander bezogen, aber klar voneinander getrennt und stammen aus jeweils sehr verschiedenen Kontexten: z. B. wenn das Gedicht über die »alte Fregatte«<sup>119</sup> nicht ein Schiff, sondern eine alte Hetäre besingt, wenn der Sturm auf dem Meer kein meteorologisches und nautisches Ereignis, sondern politische Turbulenzen beschreibt<sup>120</sup> oder wenn die Geschichte von hinkenden, schielenden alten Frauen, die mühsam einer rüstigen jungen folgen, das Verhältnis zwischen abstrakten Kategorien wie Bitten und Verblendung erhellen soll. Die Allegorie ist somit eine Ausdrucksweise, in der sich verschiedene und unterscheidbare Diskurse überlagern. Diese Trennung gilt auch modernen Theoretikern in der Regel als wesentliches Cha-

117 Etwas anders Most a.a.O.

118 Daß diese Quellen erst erheblich später sind als die ältesten Allegorien und Allegoresen, braucht nicht zu irritieren, denn die theoretische Reflexion über rhetorische und poetische Sprachfiguren und Genres setzt insgesamt erheblich später ein als deren Anwendung in der Praxis; vgl. Überblick und Bibl. in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* III, S. 528-534 s. v. Gattungslehre (S. Komfort-Hein).

119 So die ingeniose Übersetzung von Alkaios fr. 306i col. II Voigt = 306 fr. 14 col. II Lobel-Page durch R. Merkelbach, »Literarische Texte unter Ausschluß der christlichen«, in: APF 16, 1956, S. 82-129, hier S. 91-96; zum Fragment vgl. auch W. Barner, *Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos*, Hildesheim, 1967, S. 145-162.

120 Vgl. die Beispiele oben Anm. 110 und 111.

rakteristikum der Allegorie, das sie von anderen mehrsinnigen Sprechakten unterscheidet.<sup>121</sup>

Bereits Friedrich Creuzer hatte darauf hingewiesen, daß dies auch eine bestimmte Art von Rezeption nach sich zieht, daß nämlich die Allegorie nur sukzessiv entschlüsselt und gedeutet werden kann,<sup>122</sup> und hat damit einen entscheidenden Punkt beobachtet: die Diskursivität der Allegorie, die niemals simultan erfaßt werden kann, sondern eine schrittweise Übersetzung erfordert, die in hohem Maße auf reflektierende, rationale Überlegung angewiesen ist.<sup>123</sup> Im Gegensatz dazu steht ein unmittelbares, nichtdiskursives, nichtreflexives Verständnis, wie es nicht nur, aber vielleicht in besonderem Maße in religiösen bzw. spirituellen Diskursen über Götter und Dämonen, aber auch in vielen Mythen – im weiten Sinne von traditionellen Erzählungen – zum Tragen kommt, deren Inhalt und Bedeutung z. T. nicht nur ohne rationale Überlegung unmittelbar verstanden werden können,<sup>124</sup> sondern sich dieser sogar gelegentlich massiv widersetzen.

Die vorangegangenen Beobachtungen und Überlegungen stehen nun aber in einer gewissen Spannung sowohl zu der weit verbreiteten synonymen Verwendung der Begriffe Allegorie und Personifikation, als auch zu der Auffassung, Allegorien müßten vorwiegend aus Personifikationen bestehen, eine Ansicht, die

121 Daß diese Trennung jedoch nicht absolut sein kann, sondern zwischen den Ebenen Interferenzen und Übergänge bestehen, ist gerade in neuerer Zeit zu Recht öfter betont worden und ergibt sich im Falle der Allegorie als fortgesetzter Metapher insofern automatisch, als letztere anerkanntermaßen nach dem Prinzip von Vergleich und Ähnlichkeit funktioniert (die allerdings bei den verschiedenen Theoretikern sehr unterschiedlich weit gefaßt sein kann). Es wird weiter unten zu diskutieren sein, inwieweit dieses Faktum u. U. die Unterscheidung antiker Allegorien von anderen symbolischen Ausdrucksweisen erschwert. Die Feinheiten der modernen Zeichentheorie sind für diese Untersuchung nicht relevant. Ich verweise für weitere Bibliographien zum Problem auf A. Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt, 1996; Ch. Meier, »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1976, S. 1-69; W. Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart, 1979; G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1993; A.-T. Tymieniecka (Hg.), *Allegory Revisited. Ideals of Mankind*, 1994.; Kronegger – Tymieniecka a.a.O. (hier Anm. 111).

122 F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* IV, 3, 35, Leipzig/Darmstadt, 1843 = Repr. Hildesheim/New York 1973, S. 541: »Es ist daher auch der Unterschied beider Arten [d.i. des Symbols und der Allegorie] in das Momentane zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt. In einem Augenblicke und ganz geht im Symbol eine Idee auf, und erfasst alle unsere Seelenkräfte. Es ist ein Strahl, der in gerader Richtung aus dem dunklen Grunde des Seyns und Denkens in unser Auge fällt, und durch unser ganzes Wesen fährt. Die Allegorie locket uns aufzublicken, und nachzugehen dem Gange, den der im Bilde verborgene Gedanke nimmt. Dort ist momentane Totalität; hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten.«

123 Daß diese beiden Schritte bei der Rezeption einer Allegorie nicht notwendigerweise immer bewußt gemacht werden, dürfte klar sein; entscheidend ist, daß die bewußte Rezeption, also die Reflexion des eigenen Verstehensprozesses, eine solche diskursive Vorgehensweise enthüllen würde. Daß andererseits auch dieses Kriterium nicht verabsolutiert werden kann, ergibt sich bereits aus den Bemerkungen hier Anm. 121.

124 Ich verwende »verstehen« in dieser Arbeit in einem weiten Sinne, der alle bewußten wie unbewußten Erfassungsweisen von Situationen, Bedeutungen usw. umgreift.

nicht zuletzt in allen auf die antike Bildkunst gerichteten theoretischen Abhandlungen vorherrscht.<sup>125</sup> Aber auch wenn wir nach den obigen Überlegungen bereit wären, diese Absolutheitsansprüche aufzugeben, bliebe die Frage des Verhältnisses zwischen Allegorie und Personifikation zentral, denn was genau ist es, daß uns Agamemnons Geschichte von Ate und den Litai eine Allegorie nennen läßt, während beispielsweise die Genealogien Hesiods von den meisten Forschern nicht als solche aufgefaßt werden?

---

125 Die auch in der Literaturtheorie zeitweise übliche Einengung auf die Personifikationsallegorie ist dort heute nicht mehr üblich; vgl. den historischen Überblick bei Meier a.a.O. S. 58-64.

## Die Personifikation – ein Exkurs zu ihrer Definition und erste Überlegungen zu ihrer semantischen Funktion in bildlichen Darstellungen

Der Begriff Personifikation meint in der modernen Kunstgeschichte die Darstellung eines unbelebten Gegenstandes oder abstrakten Begriffes in Form einer belebten Figur, zumeist einer menschlichen Gestalt. Er setzt in der Regel einen bewußten, auf rationaler Überlegung beruhenden Schöpfungsakt des Dichters oder bildenden Künstlers voraus, der durch die Belebung des Unbelebten oder Abstrakten einen bestimmten poetischen, rhetorischen oder visuellen Effekt erzeugen möchte. Seine Schöpfung ist eine fiktive Gestalt und für jeden sofort als solche erkennbar.

So unproblematisch diese Definition von Personifikation auf den ersten Blick erscheinen mag, so problematisch ist auf den zweiten ihre Anwendung auf antike Verhältnisse. Denn nur in einer monotheistischen oder atheistischen Welt ist es selbstverständlich, daß etwa eine weibliche Figur des Streits eine Personifikation im obigen Sinne ist. In einer Welt jedoch, in der man sich von zahlreichen Göttern und Dämonen umgeben sah, in der die Natur ebenso wie der Mensch und sein Schicksal durch äußere Mächte (mit) bestimmt und bewegt zu sein schienen, ist zunächst jede Gestalt, die eine solche Macht verkörpert, potentiell ein göttliches Wesen, an dessen reale Existenz man um so mehr glauben kann, als man seine Macht unmittelbar erfahren hat. In einer polytheistischen oder auch nur einer von dämonischen Mächten beseelten Welt läßt sich demnach nicht ohne weiteres entscheiden, ob eine Figur namens Streit oder Gerechtigkeit ein göttliches Wesen oder eine poetische Fiktion ist. Bevor wir demnach das Verhältnis von Allegorie und Personifikation genauer studieren können, scheint es ratsam zu untersuchen, wie denn der Begriff Personifikation für die Antike sinnvoll zu definieren wäre.

### Was ist eine Personifikation? – Schwierigkeiten der modernen Forschung

Tatsächlich erweist sich die Entscheidung, ob eine Gestalt dichterische Fiktion oder göttliches Wesen sei, im Einzelfall der antiken (sprachlichen oder bildlichen) Darstellung als überaus schwierig, oftmals sogar als unmöglich. Würden wir daher am Begriff Personifikation im Sinne einer dichterischen Fiktion festhalten, fehlte uns ein Terminus, der all jene Figuren zunächst neutral bezeichnete, deren Name auch als Appellativum existiert und deren genauere Identität und Funktion es hier erst zu untersuchen gilt. Der Begriff Personifikation wird daher im folgenden unterschiedslos auf alle anthropomorphen und anthropopsychen Gestalten angewendet, deren Name gleichzeitig als abstraktes Substantiv oder Bezeichnung

für einen unbelebten Gegenstand existiert. Das bedeutet, von der Bedingung ihrer Fiktionalität, die sich ohnehin erst durch die neuzeitlichen Personifikationen für manche Interpreten so eng an die Definition geknüpft hat, ebenso abzusehen wie von ihrer jeweiligen Funktion.<sup>126</sup> Damit wäre eine Definition gewählt, die gleichzeitig die weitgehend akzeptierte notwendige (wenn auch nach Auffassung mancher nicht hinreichende) Bedingung einer Personifikation beinhaltet und zudem weit verbreitetem Sprachgebrauch in den Altertumswissenschaften entspricht.<sup>127</sup> Problematisch könnte erscheinen, daß die Etymologie (von *personificatio*, zur Person machen) einen Schöpfungsakt und damit die mindestens sachliche, wenn nicht historische Priorität des Begriffs vor der Person suggeriert. Während eine sachliche Priorität des Begriffs allenfalls den Vorwurf des rationalistischen Anachronismus nach sich ziehen könnte, läßt sich eine historische Priorität oftmals nicht nachweisen, denn in vielen Fällen scheint eine Trennung von Person und Wirkungsbereich oder Sache überhaupt nicht klar durchgeführt worden zu sein; beide konnten ineinander übergehen, ein Phänomen, das W. Pötscher mit dem Terminus »Person-Bereich-Denken« umschrieben hat, und das auch moderne Kognitionspsychologen belegen können und als »begrifflichen Realismus« bezeichnen.<sup>128</sup> Doch scheint mir dieses potentielle Mißverständnis ange-

126 Es scheint mir daher unter der hier gewählten Fragestellung nicht sinnvoll, sich am Sprachgebrauch der europäischen Kunstgeschichte zu orientieren, die mit der vorliegenden Untersuchung zwar das Genre, Bilder, gemeinsam hat, sich aber mit in den hier entscheidenden Punkten, den religiösen und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen, völlig abweichenden Kulturen befaßt.

127 So etwa verwendet von T.B.L. Webster, »Personification as a Mode of Greek Thought«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, 1954, S. 10-21 (ausdrücklich S. 10); Shapiro, *Personifications*, passim, vgl. bes. S. 14.

128 W. Pötscher, »Das Person-Bereichdenken in der frühgriechischen Periode«, in: *WienStud* 72, 1959, S. 5-25; ders., »Person-Bereich-Denken und Personifikation«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 19, 1978, S. 217-231. Pötscher wäre allerdings entgegen zu halten, daß die Tatsache, daß diese Trennung nicht immer klar durchgeführt wird, keineswegs auf eine grundsätzliche Ununterschiedenheit im griechischen Denken schließen läßt. Es kann zwar das eine ins andere übergehen, was nicht zuletzt die Ununterschiedenheit in manchen sprachlichen Formulierungen ermöglicht, doch zeigt der oftmals unstrittig eindeutige Gebrauch eines Wortes als *nomen proprium* bzw. *nomen appellativum*, daß die Trennung durchaus möglich war und in anderen Fällen auch durchgeführt wurde.

Aufschlußreich sind dazu die mittlerweile in die Hunderte gehenden transkulturellen Untersuchungen auf der Grundlage des auf Jean Piaget zurückgehenden Entwicklungsmodells kognitiver Fähigkeiten. Diese Untersuchungen weisen nach, daß der »begriffliche Realismus«, die Ununterschiedenheit zwischen Abstraktum oder Gegenstand und Person, nicht nur zu einer bestimmten Stufe der kognitiven Entwicklung von Kindern, der des sog. präoperativen Denkens, gehört, wo er tatsächlich die *Unmöglichkeit* der Unterscheidung bedeutet, sondern auch für Erwachsene »primitiver« oder traditionaler Gesellschaften charakteristisch und selbst für unsere Gesellschaft eine wesentliche Grundlage praktischen Handelns ist, die wir durchaus fähig zur Unterscheidung sind. Die verschiedenen Stufen der kognitiven Entwicklung lösen sich nicht vollständig ab, sondern vorhergehende werden jeweils in die nachfolgenden integriert, so daß die Denkweisen früherer Stufen auch in entwickelteren Stadien fortbestehen und in einer Vielzahl von Alltagssituationen Grundlage des praktischen Handelns sind. (Ich weise, um Mißverständnissen entgegenzuwirken, ausdrücklich auf die Bedeutung gerade dieses letzten Punktes hin, der diese modernen und differenzierteren Arbeiten von den zu Recht verworfenen Model-

sichts der Etabliertheit des Begriffs Personifikation und der Schwierigkeit, einen angemesseneren Terminus zu finden, erträglich zu sein, solange man sich des Problems bewußt bleibt und die angelegte Priorität sachlich auffaßt – was angesichts des ohnehin modernen Terminus nicht allzusehr ins Gewicht fallen sollte.<sup>129</sup> Pötschers Alternative, »Person-Bereich-Einheit«, kann jedenfalls auch unabhängig von der Monstrosität des Wortes den gewünschten Zweck noch weniger erfüllen, denn sie unterstellt und präjudiziert ausdrücklich eine generelle (von ihm religiös aufgefaßte) Einheit und Ununterschiedenheit, die in jedem Einzelfall erst zu erweisen wäre.<sup>130</sup> So scheint mir, daß die vorgeschlagene Definition von Personifikation als Bezeichnung für alle anthropomorphen und/oder anthropopsychen Figuren, deren Name zugleich als Appellativum existiert, den praktikabelsten Oberbegriff für all jene Gestalten bereitstellt, deren »Ontologie« ja erst im jeweiligen Einzelfall zu untersuchen ist und nicht durch eine oktroyierte Ter-

---

len der »kindhaften« frühen Griechen oder »Primitiven« oder reinen Evolutionstheorien absetzt und eine erneute Beschäftigung mit entwicklungspsychologischen und anthropologischen Studien für das Verständnis antiken Denkens fruchtbar erscheinen läßt.); vgl. je mit ausführlichen Bibliographien Ch.R. Hallpike, *The Foundations of Primitive Thought*, Oxford, 1979, deutsch: *Die Grundlagen primitiven Denkens*, Stuttgart, 1984; G.W. Oesterdiekhoff, *Traditionales Denken und Modernisierung. Jean Piaget und die Theorie der sozialen Evolution*, Opladen, 1992; ders., *Kulturelle Bedingungen kognitiver Entwicklung. Der strukturalistische Ansatz in der Soziologie*, Frankfurt, 1997. Diese Ergebnisse stützen die Überlegungen Pötschers in mancher Hinsicht, nicht zuletzt bezüglich der Feststellung, daß der »Bereich« der Vorstellung der »Person« keineswegs vorangehen muß – ebensowenig wie umgekehrt (womit sich auch die ehemals lebhaft geführte Debatte um den Ursprung der griechischen Götter weitgehend erledigt haben sollte), widerlegen aber die These, aus einer Ununterschiedenheit im Einzelfall könne man auf ein grundsätzliches Fehlen der Möglichkeit zu unterscheiden schließen; s. auch unten Anm. 162.

- 129 Ähnlich die pragmatische Entscheidung von Ch. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote I*, Zürich, 1993, S. 13, der allerdings nicht berücksichtigt, daß viele Personifikationen tatsächlich erst später als der Sachbegriff belegt und aus diesem abgeleitet sind, wofür selbst H. Erbse, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin/New York, 1986, der diese Terminologie ablehnt, zahlreiche Beispiele vorbringt und etwa zu Thanatos treffend bemerkt (S. 22): »Das Appellativum hat also an mehreren Stellen die Tendenz, die Vorstellung einer angreifenden Person zu provozieren. Der Schritt, den Homer im 16. Buch vollführt [indem er Thanatos personifiziert], ist nicht allzu groß ...«.
- 130 Ähnliche Probleme ergeben sich bei Erbse a.a.O. S. 9 f.: Auf der Grundlage der Beobachtung, daß das Person-Bereich-Denken weit verbreitet gewesen sei und den Personifikationen häufig religiöse Vorstellungen zugrunde lagen, versteht er alle homerischen Personifikationen (im hier vorgeschlagenen Sinne) als Götter. Dies scheint mir nicht nur die Verhältnisse in den Epen zu stark zu vereinfachen, sondern zeigt, wie Erbses vorschnell gewählte eigene Terminologie (hier *appellativum*, dort Gottheit, ansonsten nichts) ihrerseits sein Ergebnis präjudiziert. Es sei hier nochmals (vgl. Anm. 128) auf die wichtige Beobachtung der Kognitionspsychologen verwiesen, daß bestimmte »primitivere« (im Sinne von »vor anderen entwickelte«) Denkweisen, in diesem Fall die des begrifflichen Realismus, nicht unbedingt auf eine diesen Denkweisen generell entsprechende Entwicklungsstufe einer Gesellschaft oder eines Einzelnen rückschließen lassen. Für das archaische Griechenland wäre eine solche Annahme sicher fatal und ältere, inzwischen längst zu Recht diskreditierte Unternehmen dieser Art krankten besonders an diesem Mißverständnis. Für unsere Untersuchung warnt die Beobachtung jedoch einmal mehr vor zu großen Verallgemeinerungen und einfachen Entwicklungsmodellen (s. dazu auch im folgenden).

minologie bereits festgelegt sein soll. Im Unterschied dazu verwende ich zur Bezeichnung des Vorgangs, der einen Begriff zur Person (welchen Namens auch immer) macht, den Terminus *Personifizierung*.

Erstaunlich ist jedoch, wie man mit dem eigentlichen, nur scheinbar rein terminologischen Problem umgegangen ist – genauer: dieses Problem umgangen hat. Während sich eine Flut von mehr oder weniger systematischen Untersuchungen der Frage gewidmet hat, wie in Texten *nomina propria* und damit konkret und belebt vorzustellende Figuren, Personifikationen in unserem Sinne, von verschiedenen Verwendungsformen von Appellativen zu unterscheiden wären, hat man die sich daran anschließende Frage, welche Funktion denn eine solche Personifikation hätte, ob sie als handelndes göttliches Wesen oder als poetisch-allegorische Figur zu verstehen sei, – sofern man sie überhaupt in Erwägung zog – zumeist eher intuitiv oder aufgrund allgemeiner Vorstellungen über die Zeit, der der Text angehörte, beantwortet.<sup>131</sup> Den Hintergrund bildeten dabei zumeist mehr oder weniger reflektierte ›progressivistische‹ Modelle der Entwicklung des griechischen Denkens und der griechischen Religion, die Personifikationen der archaischen Zeit und zumeist auch noch des 5. Jhs., gewissermaßen bis zum Beweis des Gegenteils, grundsätzlich eine göttliche Identität und damit zumeist eine konkret vorzustellende Handlungsdimension unterstellen.<sup>132</sup> So gehen etwa W. Kullmann und H. Erbse in ihren Untersuchungen der Funktion der Götter in den homerischen Epen ohne weitere Diskussion davon aus, daß jede Figur, die der Dichter als belebt vorstellt, eine Gottheit sein müsse: Ist Eris *nomen proprium* und nicht *appellativum* (*eris*), handelt es sich in jedem Fall um eine Gottheit.<sup>133</sup> Auch W. Pötscher, der in seinen Studien zu den ›Person-Bereich-Einheiten‹<sup>134</sup> ebenfalls im wesentlichen der Frage nach der Beziehung zwischen Appellativum und Gottheit gleichen Namens nachgeht, handelt das Problem der dichterisch-rhetorischen Figuren nur gegen Ende kurz und eher ausweichend ab, indem er

131 So auch L. Petersen, *Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildenden Kunst*, Würzburg, 1939. Auf die nicht seltenen, wenn auch kurios-anachronistischen Fälle, wo Personifikationen als dichterische oder bildliche Fiktionen ohne göttlichen Status erwiesen werden sollen, indem sie mit neuzeitlichen Personifikationen verglichen werden, sei hier nicht weiter eingegangen (so aber z. B. Pötscher, *WienStud* a.a.O. S. 21 f.).

Aus der Diskussion grundsätzlich ausgespart werden hier ältere Ansätze vor allem von Usener und seinen Anhängern wie Kritikern, die auf den Erweis der Entstehungsweisen der Götter aus Personifikationen (oder umgekehrt) hinauslaufen. Sie betreffen zum einen eine Zeit nicht nur weit vor den hier behandelten Denkmälern, sondern auch vor jeglicher schriftlichen Überlieferung, und sind daher für die hier im Zentrum stehenden Fragen nicht relevant. Zum andern scheinen sie mir aber auch auf Prämissen zu beruhen, die nicht zuletzt durch die Arbeiten von W. Pötscher, aber auch der modernen Kognitions- und Entwicklungspsychologie als inakzeptabel erwiesen worden sind; dazu auch hier Anm. 128 und 162.

132 Vgl. zur Beurteilung der ethischen Dimension griechischen Denkens bes. B. Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley/Los Angeles/London, 1993, passim, bes. 4 ff.; zu evolutionistischen Ansätzen in verschiedenen Bereichen s. die Beiträge in R.G.A. Buxton (Hg.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, 1999, mit ausführlicher Bibl., zusammenfassend bes. R. Buxton, »Introduction«, in: ebenda S. 1-21.

133 W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlin, 1956, passim. Erbse a.a.O. passim.

134 Dazu hier Anm. 128.

zuversichtlich und wiederum aus einer evolutionistischen Perspektive versichert, man merke »solchen Personifikationen ihre Herkunft meist ziemlich deutlich an.«<sup>135</sup>

T.B.L. Webster kommt dem Problem vielleicht noch am nächsten. Er sieht Personifikationen als Ausdruck einer Welt, in der der Mensch »is surrounded by things physical, animate, and invisible which are insufficiently understood. Personification is a means of taking hold of things which suddenly appear startlingly uncontrollable and independent [...] These all seem to have some kind of life and so are in some way human.«<sup>136</sup> Seine Unterscheidung von Personifikationen in Deifikationen, starke Personifikationen, schwache Personifikationen und »technical terms« stellt gegenüber den soeben erwähnten ein erheblich differenzierteres Konzept dar, das vor allem den Vorzug besitzt, nicht jede Personifikation gleich zur handelnden Gottheit zu erheben. Diese Sicht erlaubt es ihm auch, nach den jeweiligen Anlässen und Ursachen der Personifizierung eines Unbelebten zu fragen, und er kommt zu dem Schluß, es gebe vor allem drei solcher Anlässe: »The early Greek might assume them [i.e. die unbelebten Gegenstände und Vorstellungen] to be persons; or he might persuade himself or other people of their importance (perhaps at some particular moment) by treating them as persons; or he might explain them by describing them as persons.«<sup>137</sup> Für den ersten Fall führt er vor allem kosmologische Gottheiten an, Okeanos bei Homer, Chaos, Erebus, Nyx, Aither usw. bei Hesiod, aber auch Zeus, Kronos, Ge und Chthonie bei den Orphikern.<sup>138</sup> Beispiele für die zweite Funktion seien Ate und die Litai bei Homer, die hesiodeischen Personifikationen abstrakter Vorstellungen wie Dike, Eunomia, Arete usw., die Dike-Adikia-Szene der Kypseloslade oder Tugend und Laster in Prodikos' *Herakles am Scheideweg*.<sup>139</sup> Erklärende Personifikationen schließlich sieht er zum einen in der Funktion einer ›Kurzschrift‹ für Künstler: Alkibiades als Sieger in den Olympischen und Pythischen Spielen, der durch Olympias und Pythias bekränzt dargestellt wird, ein Jüngling, der sich während einer Prozession verliebt hat, durch die Darstellung von Aphrodite, Eros und Pompe, eine Tageszeit oder einen Ort durch die Hinzufügung von Sonne, Mond

135 Pötscher, WienStud a.a.O. S. 21-25, Zitat S. 22. Ganz ähnlich auch das Vorgehen K. Reinhardts, »Personifikation und Allegorie«, in: ders., *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*. Hg. C. Becker, Göttingen, 1960, S. 7-40, der das Problem nicht wirklich diskutiert, sondern sich auf Behauptungen zurückzieht, die seinem Entwicklungsschema korrespondieren. Vgl. auch unten Anm. 751 zu seiner Behandlung der Allegorie. Auf ältere Arbeiten über Personifikationen wird hier nicht weiter eingegangen, da sie ihren Untersuchungen ebenfalls allesamt einen Entwicklungsgedanken zugrunde legen; genannt sei aber wenigstens F. Matz, *Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst*, Göttingen, 1913, der einen Überblick über frühere Arbeiten und zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen bietet.

136 T.B.L. Webster, »Language and Thought in Early Greece«, in: *Manchester Memoirs* 94, 1952-53, S. 28; auch zitiert in ders., »Personification as a Mode of Greek thought«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, 1954, S. 10 f.

137 Webster, »Personification as a Mode« a.a.O. S. 16.

138 Ebenda S. 16 ff.

139 Ebenda S. 18 f.

oder Nacht bzw. eine Ortsnymphe.<sup>140</sup> Zum andern könnten auf diese Weise die Beziehungen zwischen bestimmten Ideen ausgedrückt werden. Der häufigste Weg sei der einer Genealogie, wie in Homer Eris Schwester und Phobos Sohn des Ares seien, Phobos und Deimos Ares' Pferdepfleger und Phyza Phobos' Gefährtin. Spätere Beispiele sind für ihn die Personifikationen aus dem Aphroditekreis wie Eudaimonia, Hygieia, Pompe, Tragodia usw.<sup>141</sup>

Doch bleibt in dieser Systematisierung manches unklar, zumal sein Stufenkonzept von der Deifikation bis zu den »technical terms« zu seinen drei Anlässen von Personifizierungen nicht klar in Beziehung gesetzt wird. So ist beispielsweise nicht deutlich gesagt, worin nun der Unterschied zwischen einer Deifikation und einer starken Personifikation liegt, die nur auf einer personalen Vorstellung, nicht jedoch auf der Vorstellung von Göttlichkeit beruht, oder besser gesagt, woran dieser Unterschied erkannt werden kann: Am entscheidenden Punkt seiner Argumentation weicht er unvermittelt auf die Unterscheidung zwischen starken und schwachen Personifikationen aus.<sup>142</sup> Nach seinen Beispielen zu schließen, scheinen Deifikationen an einer genealogischen Beziehung zu den Olympiern, der Bezeichnung als Gottheit in einem Text oder dem Vorhandensein eines Kultes erkennbar zu sein,<sup>143</sup> während er unter die starken, nicht deifizierten Personifikationen Gestalten wie die homerischen Litai des neunten *Ilias*buches oder Tugend (Αρετή) und Laster (Κακία) in Prodikos' *Herakles am Scheideweg* zählt.<sup>144</sup> So scheint seiner Gruppe der Deifikationen auf den ersten Blick die erste Kategorie seiner Anlässe zu entsprechen, während mit den starken Personifikationen die zweite Kategorie zu korrespondieren scheint. Diese Übereinstimmung bestätigt sich allerdings nur zum Teil, denn dieselbe hesiodeische Dike, die S. 13 als Tochter des Zeus unter die Deifikationen gezählt wird, erscheint S. 18 unter der Rubrik solcher Personifikationen, die »einen selbst oder andere von der Wichtigkeit bestimmter Ideen überzeugen sollen.« Wenn der Begriff Gottheit irgendeinen Sinn haben soll, muß er jedoch die Vorstellung bzw. das Empfinden nicht nur der Wichtigkeit, sondern auch der Macht dieser Gottheit bereits enthalten bzw. zur Grundlage haben, was einer Funktionalisierung der Personifizierung zur Überzeugung von der Wichtigkeit einer Idee widerspricht.<sup>145</sup> Ähnliches gilt für die

140 Ebenda S. 19.

141 Daß er diese Personifikationen mit Plat. rep. 10, 607e und Aristot. poet. 1449a 9 und 20 vergleicht, ist schon erstaunlich, denn diese Stellen können allenfalls als figurative Redeweise bezeichnet werden, führen aber keine echten Personifikationen vor (so scheinen es auch die verschiedenen Editoren der Texte zu sehen, welche die entsprechenden Begriffe klein drucken). Zu Websters Gruppierungen wäre auch sonst noch manches anzumerken, die folgenden Einwände beschränken sich jedoch auf grundsätzlichere, für unser Thema relevante Aspekte.

142 Ebenda S. 14.

143 Ebenda S. 13 f.

144 Ebenda S. 14 f.

145 Dieses Problem löst sich auch nicht durch den Hinweis auf fließende Grenzen zwischen allen seinen Gruppierungen (z. B. ebenda S. 13). Wollte man von dieser Bedingung von Göttlichkeit abgehen, würde der Begriff Gottheit zum bloßen Etikett ohne jede inhaltliche Bedeutung und damit sinnlos.

Genealogien Hesiods. Während Themis und Dike S. 13 als Deifikationen bezeichnet werden, werden dieselben Personifikationen und das genealogische Verfahren Hesiods überhaupt S. 19 f. der dritten Rubrik zugeordnet und im selben Atemzug mit Platons Genealogie des Eros als Sohn von Poros und Penia (Plat. symp. 203b-c, der Diotima in den Mund gelegt) als Mittel bezeichnet, »to express a relationship between ideas, which are thereby isolated and fixed.« Hier erweist sich als zumindest verwirrend, daß Webster nicht nur den Begriff Personifikation von der Bedingung der dichterischen Fiktion löst – was, wie gesehen, durchaus sinnvoll ist –, sondern der Diskussion um das Verhältnis solcher Fiktionen zu nichtfiktionalen, »gegläubten« Personifikationen gleich gänzlich ausweicht. Der Begriff Allegorie ist im gesamten Text auffällig abwesend, und die Frage metaphorischer Sprache wird ebenfalls nur gestreift.<sup>146</sup>

Darüber hinaus hat Websters Vorgehensweise gegenüber vielen anderen zwar den Vorzug, die Art und Funktion einer Personifikation in jedem Einzelfall zu prüfen,<sup>147</sup> doch ignoriert er völlig die unterschiedlichen Bedingungen sprachlichen und bildlichen Ausdrucks. Auf spezifische Gegebenheiten der Bildkunst geht er nur kurz ein, wo es um die Unterscheidung zwischen starken und schwachen Personifikationen geht, um festzustellen, daß diese letztlich nur starke Personifikationen bilden könne.<sup>148</sup> Das Problem der Unterscheidung zwischen Deifikationen und Personifikationen in Bildern wird jedoch nirgends berührt.

Andere Versuche zur Bestimmung von Wesen und Funktion von Personifikationen stoßen auf ähnliche Probleme. Sie sind meist wenig systematisch und beschränken sich weitgehend auf die Verhältnisse in der Literatur, während Bilder allenfalls am Rande in die Diskussion einbezogen werden – und dies in der Regel wie bei Webster, ohne die dort herrschenden anderen Bedingungen zu beachten.<sup>149</sup> Daher werden sie hier nicht im einzelnen behandelt, sondern es seien nur

146 Metaphorische Sprache wird kurz im Zusammenhang mit seinen »technical terms« erwähnt, unter die er Begriffe wie den Fuß eines Berges oder die Lippe einer Schale faßt (ebenda S. 15 f.), also Ausdrücke, die man in der Regel unter die sog. toten Metaphern zählt. Alle »lebendigen« Metaphern nennt er schwache Personifikationen, etwa: »When [...] Aristotle says that »as the early thinkers advanced, the event itself made a road for them and compelled them to research« the personification seems less strong but still »the event itself« is given some sort of special status by this phrasing« (S. 15). Mir scheint, diese Terminologie überstrapaziert den Begriff der Personifikation und ist wenig hilfreich (m. E. überzeugend: M.W. Bloomfield, »A Grammatical Approach to Personification Allegory«, in: *Modern Philology* 3, 1963, S. 161-171).

147 Zu diesem Punkt s. u. S. 70-72.

148 Ebenda S. 14.

149 Daß die in vieler Hinsicht wertvolle Arbeit von F.W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz, 1964, hier nicht ausführlicher behandelt wird, liegt vor allem an ihrer methodischen Unschärfe. Dieses Urteil mag zunächst verwundern, ist doch das Buch insgesamt ebenso wie jede Diskussion einzelner Personifikationen überaus systematisch aufgebaut und das Ziel der Arbeit, »einige Personifikationen, die sich auszeichnen durch ihre Rolle in Kult, Mythos und Bildkunst [...] auf ihr Wesen hin [zu] untersuch[en].« (S. 1). Doch werden weder die zentralen Begriffe wie Mythos, Allegorie, poetische Personifikation usw. genauer erläutert und definiert (so wird etwa Phoinix' Geschichte von Ate und den Litai in Hom. Il. 9, 502 ff. ohne nähere Erläuterung als Mythos *und* Allegorie bezeichnet; vgl. S. 69 mit falschem Zitat), noch werden bestimmte Urteile über Personifikationen in Dichtung und Bild-

noch einige Kriterien zur Unterscheidung von göttlichen und fiktionalen Personifikationen kurz diskutiert, die immer wieder genannt oder implizit angewendet werden. Zu diesen Kriterien zählen eine nähere Charakterisierung oder gar ›Persönlichkeit‹ – was immer das heißen mag –, ihr Vorkommen in mythischen Erzählungen und das Vorhandensein eines Kultes. Doch hat bereits Pötscher überzeugend gegen Nilsson eingewandt, daß die Ausbildung einer ›Persönlichkeit‹, wie die Existenz eines Kultes allenfalls die Entscheidung erleichtern, niemals aber allein ausschlaggebend sein können, da die Vorstellung von der Göttlichkeit einer Person(ifikation) eine Frage des »religiösen Erlebens« sei.<sup>150</sup> Allein die Tatsache, daß Gestalten wie Demos oder PHEME Kulte erhielten, setzt voraus, daß mindestens ein Teil der Bevölkerung in ihnen reale göttliche Mächte mit Zügen eines lebendigen Wesens sah.<sup>151</sup> Dennoch scheinen beide nicht ausführlicher charakterisiert gewesen zu sein, ganz zu schweigen davon, daß sie eine ›Persönlichkeit‹ besäßen oder in mythischen Erzählungen eine Rolle spielten.<sup>152</sup> Die Einrichtung von Kulturen scheint eher eine Frage der Bedeutung einer Gottheit für eine Gesellschaft oder größere Gruppen in dieser zu sein. Oftmals gilt die Bezeichnung einer Personifikation als Gottheit bei einem Dichter, vorzugsweise Homer oder Hesiod, als Beleg ihrer Göttlichkeit.<sup>153</sup> Doch setzt dies voraus, der Dichter sei in diesen Dingen tatsächlich eine so starke Autorität, daß sein Diktum auch für alle anderen und über seine Zeit hinaus Gültigkeit besitzen müsse – eine Annahme,

---

kunst näher begründet, so daß die abschließenden ›Folgerungen‹ letztlich ein eher gefühlsmäßiges Fazit Hamdorfs sind, auch wenn sie auf der Grundlage guter Kenntnisse einer breit gestreuten Quellensammlung gefällt sind und daher oftmals durchaus überzeugen können. Über ältere, evolutionistische Ansätze kommt auch die archäologische Dissertation von S.P. Kershaw, *Personification in the Hellenistic World*, British Thesis, 1986, bes. S. 1/1 ff. nicht hinaus und noch A.C. Smith a.a.O. (hier Anm. 93) scheint ihre Unterscheidung von »proto-personifications« von »true personifications« im Anschluß an ältere Arbeiten aus der Zeitstellung zu gewinnen: So sind ihr die Personifikationen auf der Kypseloslade »for the most part, demonic forces« (ebenda S. 29 f.) und noch für die früheren klassischen Personifikationen stellt sie pauschal fest: »I have termed the heroic and divinized characters shown on these early Classical vases, in unprecedented combinations and in non-mythological contexts, as proto-personifications, for they function like personifications, although they were not created strictly for this purpose.« (ebenda S. 34), obgleich weder der behauptete heroische oder göttliche Charakter noch die Entstehungsbedingungen der Gestalten näher untersucht werden. E. J. Stafford, *Worshipping Virtues Personification and the Divine in Ancient Greece*, London, 2000, ist ausschließlich an Kulturen für Personifikationen interessiert.

150 Pötscher, WienStud a.a.O. (hier Anm. 128) S. 19 f. 22 f. Dennoch fordert er ›Persönlichkeit‹ im Sinne eines »Minimalbegriff[s] der Persönlichkeit« ebenda S. 20.

151 So etwa zu Recht K. Lehmann gegen P.G. Hamberg (»Rez. P.G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* [1945]«, in: ArtB 29, 1947, S. 138), zustimmend zitiert auch von Shapiro, *Personifications*, S. 12.

152 Zu Demos vgl. Hamdorf a.a.O. S. 30-32. 93-95; LIMC III, S. 375-82 s. v. Demos (O. Alexandri-Tzahou); H. Yilmaz, »Demos«, in: RM 102, 1995, S. 211-218 ff.; zu PHEME Roscher, ML III 2, S. 2292 f. s. v. PHEME (J. Ilberg).

153 So z. B. Shapiro, *Personifications*, S. 13.

die gelegentlich zutreffen kann, bei genauerer Betrachtung gerade für viele hesiodeische Götter aber nicht aufrecht erhalten werden kann (und wird).<sup>154</sup>

Weitere Beispiele allgemeiner Überlegungen zur Identität und Funktion von Personifikationen dürften dem Bild des Diskussionsstandes nichts wesentliches hinzufügen.<sup>155</sup> Anstatt das Problem weiterhin theoretisch zu diskutieren, scheint es hilf-

- 154 Hinzu kommt, daß der Status einer Personifikation selbst bei ein und demselben Dichter wechseln kann; dazu s. u. S. 71 sowie Anm. 162 und 198. – Das einstmals von G.E. Lessing, *Lao-koon*, Hg. H. Blümner, Berlin, 1876, Kap. 10, in die Diskussion eingeführte und mit Einschränkungen noch von Blümner S. 11 f. und Hinks S. 15-18 wiederholte Kriterium der symbolischen oder allegorischen Attribute wird heute nicht mehr wiederholt und braucht daher hier nicht mehr eigens widerlegt zu werden.
- 155 J. Duchemins ansonsten überaus anregender Beitrag »Personnifications d'abstractions et d'éléments naturels: Hésiode et l'Orient.« (in: dies. [Hg.], *Mythes et Personnifications. Actes du colloque du Grand Palais, Paris 1977*, Paris, 1980, S. 1-15) ist für unsere Frage wenig ergiebig. Sie unterteilt die hesiodeischen Personifikationen in zwei Kategorien: »La première, d'allure tout intellectuelle, résultant, semble-t-il au premier d'abord, d'une simple opération de l'esprit, est celle des idées abstraites, ou plus exactement des abstractions personnifiées. La seconde est très différente et se rapproche, malgré une évidente disparité de nature, des religions dites »primitives« ou »archaïques«, basées sur une forme ou une autre d'animisme.« (S. 1). Ihrer Meinung nach sind weder erstere noch letztere Teil des »eigentlichen« griechischen Götterglaubens, was auch immer darunter zu verstehen sein mag. Auch nennt sie selten Gründe für ihre Ansicht. Wenn sie (S. 3) meint, die Griechen hätten keinen echten Sonnengott besessen, sondern dieser sei nur eine mythische Figur der Tragödie, so scheint das Fehlen eines Kultes den Ausschlag zu geben. In anderen Fällen scheint die fremde, zumeist orientalische, Herkunft der Gestalten ihre Einschätzung stützen zu sollen, ein überaus heikles Argument. Daß Hesiod solche »Götter«, an die er selbst nicht wirklich geglaubt habe, dennoch in seine Theogonie aufnahm, sei dem Bedürfnis einerseits nach der Legitimierung der Herrschaft des Zeus durch göttliche Abstammung entsprungen sowie andererseits nach der Integration aller ihm bekannt gewordenen Gottheiten, einer heiligen und authentischen Liste, von der er nicht einen gewagt habe zu ignorieren. (»Certes le poète hésiodique n'était pas un croyant de toutes les religions et mythologies du passé. Mais il croyait en Zeus, en sa puissance, en sa justice : ses poèmes le montrent assez. Il lui fallait donc retrouver et mettre en lumière, dans la sincérité de son cœur, la divine filiation du dieu suprême des Grecs et la prendre pour base d'une mise en lumière de sa légitimité depuis la naissance du monde, montrant en lui le juste et droit régulateur du Cosmos [...]« [S. 4] »L'embarras du poète a sûrement été grand, mais ne l'a nullement pour autant autorisé à sacrifier tout ou partie des listes sacrées qu'il s'était donné pour tâche de classer et de préserver de l'oubli.« [S. 8] »Le poète, selon l'inspiration reçue, n'y dit que la vérité. Tout ce qu'il sait, tout ce qu'il a reçu de la tradition, il tient à le transmettre à son tour [...] C'est que même dans les balbutiements les plus archaïques, et les moins agréables à rappeler, se prépare, depuis toujours, l'avènement de Zeus et des divinités Olympiennes, en qui Hésiode a mis sa foi et sa confiance. Parler de Nuit et de Chaos, c'est déjà louer le Maître de l'Olympe. Le poète met en oeuvre des sources qui n'étaient sans doute pas, à ses yeux, révélées, mais qu'il jugeait infiniment respectables, parce que de nature religieuse, et parce qu'elles représentaient en la matière le trésor de l'humanité.« [S. 14 f.]) Auch wenn ihre Analyse in vielen Punkten bestechend ist, scheinen mir doch nicht alle ihre Beurteilungen einzelner Personifikationen überzeugend und vor allem nicht unbedingt von Hesiods Theogonie auf andere Werke und spätere Zeiten übertragbar zu sein. Nicht zuletzt deshalb gibt ihre Analyse für die Untersuchung unserer Bilder wenig her. – Hinzuweisen ist auch auf die Arbeit von Aellen a.a.O. (hier Anm. 129), die wegen ihrer großen Schwächen in den theoretischen Teilen (sie bestehen vor allem in dem nicht ausgeglichenen Widerspruch zwischen den immer wieder zustimmend zitierten, evolutionistischen Arbeiten von Usener, Hinks, Reinhardt, Nestle und Snell einerseits und eigenen, aus den Bildern gewonnenen Erkenntnissen andererseits) hier nicht weiter berücksichtigt wird, in der Durchfüh-

reicher zu sein, die Fragen anhand von konkreten Beispielen zu untersuchen, die die Auswirkungen der einen oder anderen These sofort deutlich werden lassen. Dabei sollen die Beispiele, die den Ausgangspunkt der folgenden Diskussion bilden, nun aus dem Bereich der Bildkunst gewählt werden, die der eigentliche Gegenstand der Untersuchung ist. Denn obwohl Theorien über Allegorie und Personifikation immer von sprachlichen Repräsentationen ausgehen, da nur die Sprache entsprechend differenzierte und eindeutige Ausdrucksmöglichkeiten besitzt, dürfte das Problem nun ausreichend deutlich geworden sein. Auf mögliche literarische Parallelen und deren Erklärungspotential wird demnach nur noch »anwendungsbezogen« bei der Diskussion der Bildsprache ausführlich zurückgegriffen.

### Zwischen mythischer Gestalt und »fiktiver« Personifikation I: Das Beispiel der Peitho

Auf einem großen Skyphos des Makron in Boston (Abb. 1)<sup>156</sup> führt der behelmte Paris in fein gefältelem kurzem Chiton und Mantel die noch zögerliche Helena am Handgelenk, dem ihnen vorangehenden Aeneas folgend. Helenas Kopf ist schamhaft gesenkt, ihr leicht gebeugter Körper verhüllt von einem langen Chiton und einem Mantel, der auch ihren Hinterkopf bedeckt. Sie ist geschmückt mit einer Stephane und Ohringen. Zwischen ihr und Paris fliegt ein kleiner Eros, der sich nach ihr umwendet und sich ebenso wie die hinter ihr stehende Aphrodite an ihrem Kopf zu schaffen macht. Den Abschluß des Zuges bildet Peitho, in der rechten, erhobenen Hand eine Blüte. Art und Realitätsgrad der beiden Protagonisten Paris und Helena sowie des Aeneas sind unmißverständlich. Innerhalb der Erzählung<sup>157</sup> sind sie real vorgestellte Figuren, die Handlungsträger der bekannten Geschichte der Entführung der Helena, die zum Anlaß des trojanischen Krieges wurde.

Wie aber verhält es sich mit Eros, Peitho und Aphrodite? Für die modernen Betrachter scheint sich die Frage nicht zu stellen. Sie behandeln die drei in der Regel als real gegenwärtige, göttliche Personen, die sich auf derselben Realitätsebene bewegen wie Aeneas, Paris und Helena, auch wenn man natürlich gesehen hat, daß ihre Anwesenheit nicht ohne symbolischen<sup>158</sup> Bezug zum Geschehen ist.

Tatsächlich fördern Bilder eine solche, in gewisser Weise gleichermaßen naive und rationalistische, Betrachtungsweise naturgemäß mehr als Texte. In jeder ver-

---

— rung der Bildanalysen aber ähnliche Fragestellungen verfolgt und zu teilweise ähnlichen Ergebnissen gelangt, wie die vorliegende Untersuchung.

156 Boston, Mus. of Fine Arts 13.186: ARV<sup>2</sup> 458; Para 377; Addenda 243; Shapiro, *Personifications*, S. 190. 258 Nr. 123 Abb. 148.

157 Es soll hier nicht erörtert werden, welchen Status die Erzählung selbst für die antiken Zuhörer oder Betrachter besaß, ob sie beispielsweise als historische Realität oder fiktive Geschichte oder etwas außerhalb dieser Kategorien stehendes aufgefaßt wurde, sondern die Bezugsebene für die weiteren Überlegungen soll die Erzählung sein.

158 Ich verwende den Begriff »symbolisch« hier durchgängig für nicht oder nicht ausschließlich mimetische Darstellungsweisen.

balen Fassung tendiert eine Figur, zumal eine Personifikation, je weniger sie erläutert oder in eine Handlung einbezogen wird, um so mehr zur Ungegenständlichkeit bis hin zur reinen Sprachfigur. Philologen und Literaturwissenschaftler verwenden daher oftmals viel Mühe darauf zu entscheiden, ob ein bestimmtes Substantiv als echte Personifikation oder Teil einer bestimmten Art von figurativer Redeweise gemeint ist – wobei die Last dieser Aufgabe nicht selten die Lust am Reichtum sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu überwiegen scheint.<sup>159</sup>

Bilder dagegen können eine Figur nur entweder darstellen oder nicht darstellen – mit den treffenden Worten Beazleys: »he [d.i. hier der Maler einer Athanasia] could not sit on the fence between person and thing.«<sup>160</sup> So besitzt eine Personifikation im Bild, zumindest oberflächlich betrachtet, notwendigerweise denselben Realitätsgrad wie die übrigen Figuren. Die Konvention, göttliche Mächte als anthropomorphe Erscheinungen wiederzugeben, tut zudem ein übriges, indem sie diese Gestalten nicht nur optisch den anderen Figuren angleicht, sondern durch die konkrete Visualisierung auch ihre Rezeption auf einer konkret-gegenständlichen Ebene fördert.<sup>161</sup> Wenn aber zwischen einem Gegenstand, einer inneren Regung usw. und einer Person nicht immer klar unterschieden wird – genauer gesagt, wenn Gegenständen, psychischen Zuständen usw. personale Züge zugeschrieben werden können (Person-Bereich-Denken, begrifflicher Realismus) –, dann kann nicht nur das, was nach unseren Maßstäben unbelebt-physische, immaterielle, psychische oder soziale Realität ist, personal empfunden und ausgedrückt werden, sondern auch umgekehrt enthält das personal Ausgedrückte diese abstrakte Realität immer schon mit, auch wenn sie unreflektiert bleibt.<sup>162</sup> Ob man

159 Vgl. zum Problem z. B. die ausgezeichnete Untersuchung von M.W. Bloomfield, »A Grammatical Approach to Personification Allegory«, in: *Modern Philology* 3, 1963, S. 161-171, der die »echte« Personifikation überzeugend von sog. Pseudopersonifikationen wie »belebten Metaphern«, »formalen Personifikationen« (nach V. Schultz) mit »partial grammatical animation« und »redenden« Eigennamen absetzt (und auf den meine letzte Bemerkung ganz und gar nicht zutrifft); in diesem Punkt m. E. wenig überzeugend Webster a.a.O. (hier Anm. 136), dazu oben S. 53-55.

160 J.D. Beazley, »The Rosy Krater«, in: *JHS* 67, 1947, S. 7.

161 Auch literarische (Sprach-)Bilder leben natürlich von dem Effekt der konkreten Visualisierbarkeit.

162 Ein ausgezeichnetes Beispiel scheint mir Hes. erg. 212 ff. zu sein, wo zwischen der personifizierten Dike und der abstrakten Kategorie des Rechts, der *dike*, ständig hin und her gewechselt wird. – Um noch einmal an die oben erwähnten Untersuchungen der Kognitionspsychologen anzuknüpfen, sei darauf hingewiesen, daß ihnen zufolge (1) jede neu hinzukommende Erkenntnis und Denkweise zunächst ein unreflektiertes Denken ist, das daher auch nicht begründet oder erklärt werden kann, dessen »Funktionieren« sich aber in seiner Umsetzung in konkretes Handeln zeigt; und (2) diese Fähigkeit unreflektierten Denkens erhalten bleibt und nicht zuletzt die Grundlage der meisten unserer täglichen Handlungen ist. Treffend faßt Hallpike a.a.O. (hier Anm. 128) S. 51 zusammen: »Es sollte nun klar geworden sein, daß keine Rede von einem primitiven Denken sein kann, das an sich verschieden von dem des gebildeten industriellen Menschen wäre, denn es ist ein grundlegendes Postulat der Entwicklungspsychologie, daß wir alle, auch wenn wir zum formalen Denken befähigt sind, auf einer ganzen Reihe verschiedener geistiger Stufen operieren können. Besteht auch [...] die kognitive Entwicklung in einer fortschreitenden Loslösung des Denkens von den *hic et nunc* konkreten, phänomenalen Aspekten der Wirklichkeit in Richtung einer Fähigkeit, rein begrifflich, ohne

mit Willcock<sup>163</sup> die real-gegenständliche Lesart generell auf den Rationalismus der modernen Wissenschaftler zurückführen muß oder nicht als Möglichkeit der Rezeption auch für die Antike gelten lassen will, hängt wohl davon ab, ob man meint, die Griechen hätten sich ihre Götter tatsächlich (auch) konkret in menschlicher Gestalt vorgestellt oder nicht; m. E. ist dies kaum zu bezweifeln und jedenfalls sehe ich keine Möglichkeit, sie von vornherein auszuschließen; vielleicht lag schließlich gerade darin sowohl die Wirkkraft dieser Gottesvorstellung für große Teile der Gesellschaft wie ein großer Reiz, mit dem Dichtung und Bildkunst spielen.

Doch wäre es umgekehrt sicher unsererseits naiv, die genremmanenten Darstellungsbedingungen zu mißachten und Bilder grundsätzlich und ausschließlich in dieser Weise zu lesen oder gar zu glauben, sie hätten nur auf diese Weise gelesen werden können.<sup>164</sup> Um auf das Beispiel der Entführung der Helena zurückzukommen: Es ist durchaus möglich, das Dargestellte auf einer rein narrativ-gegenständlichen Ebene zu verstehen und allen Personen denselben Realitätsgrad zuzusprechen. Doch ist andererseits die konkrete Vorstellung, während Paris die widerstrebende Helena mit sich zieht, machten sich gleichzeitig ein vorausfliegender Eros und eine hinterherlaufende Göttin Aphrodite an Helenas Schleier und Schmuck zu schaffen, nicht unproblematisch, zumal die beiden weder von Paris noch von Helena bemerkt zu werden scheinen. Besser verständlich und bedeutsamer werden Aphrodite und die beiden Personifikationen, wenn man sie unter einem anderen Blickwinkel betrachtet.

---

raum-zeitliche Zwänge zu operieren, so impliziert dennoch jede spätere Stufe des Denkens eine *Rekonstruktion* der früheren Stufe mit einem höheren Grad von begrifflicher Beweglichkeit, Allgemeinheit und umfassenderer Ausgewogenheit; diese früheren Stufen des Denkens sind im Subjekt noch immer vorhanden und können bei ungewohnten Problemen wieder aktualisiert oder in kognitiv weniger anspruchsvollen Situationen wieder hervorgekehrt werden. Diese Aussage ist in keiner Weise widersprüchlich. Kognitiv wie affektiv haben wir in unserer Gesellschaft, unabhängig vom Bildungsstand, immer wieder die Neigung, auf elementarere Denkstufen zurückzufallen, wenn wir im kreativen Denken mit schwierigen Problemen ringen oder emotional an der Lösung interessiert sind.« (Hervorhebung im Original).

163 M.M. Willcock, »Some Aspects of the Gods in the Iliad«, in: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 17, 1970, S. 1-10, wieder abgedruckt in: J. Wright (Hg.), *Essays on the Iliad*, Bloomington/London, 1978, S. 58-69.

164 Ich unterstelle nicht, daß alle modernen Forscher, die bei der Beschreibung einer Darstellung auf der konkret-erzählerischen Ebene verharren, diese für die einzige hielten oder die Botschaft der Bilder als darin erschöpft ansähen. Oftmals scheint dies jedoch durchaus der Fall zu sein: Ein im Vergleich mit dem hier diskutierten Makron-Skyphos etwas späteres Skyphosfragment in New York (hier Abb. 3), auf dem nur ein fliegender Eros, Aphrodite, hinter dieser Peitho und von einer weiteren Figur nur die Spitze eines Zepters erhalten sind, wurde von Shapiro und anderen als nächste Parallele zu diesem und ebenfalls als Entführung der Helena angesehen (New York, Metropolitan Mus. of Art 07.286.51: ARV<sup>2</sup> 806, 1 [Follower of Douris]; Shapiro, *Personifications*, S. 190 f. 259 Nr. 124 Abb. 149), während Ch. Clairmont (*Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zürich, 1951, S. 48 f.) die Darstellung auf das Parisurteil bezogen und das Zepter Hera zugeordnet hatte. Gegen diese Deutung wendet Shapiro a.a.O. ein, Peithos Position zwischen den Göttinnen hätte Paris irritieren können: »What if the simple shepherd-prince should become confused and award the prize to Peitho?«

Das Vasenbild des Makron gehört nicht nur wegen seiner künstlerischen Qualität zu den besten Darstellungen der Entführung der Helena, sondern auch wegen der Sorgfalt, mit welcher der Maler dem Thema eine spezifische Deutung gibt. Die Beurteilung der Helena, ihre Schuldhaftigkeit oder Unschuld an ihrem eigenen Geschick wie am trojanischen Krieg, waren in der Antike heftig umstritten.<sup>165</sup> Der Maler des Skyphos läßt diese subtileren Details der Geschichte nun keineswegs völlig offen. Helena ist nicht als leichtfertige oder gar verwegene untreue Gattin dargestellt, sondern als sittsame Frau, die Paris nur widerstrebend folgt. Ihr verhüllter Körper, ihre gebeugte Haltung und ihr gesenkter Blick machen dies unmißverständlich deutlich.<sup>166</sup> Paris muß sie mit sanfter Gewalt entführen, doch daß es nicht er allein ist, der Helena tatsächlich zum Weggehen bewegt, zeigt die Ansammlung von Figuren, die an diesem Vorhaben mitwirken: Eros, der durch seine Position im Bild wie durch seine Körperhaltung zwischen Paris und Helena vermittelt und sich wie Aphrodite an Helenas Kopf zu schaffen macht, und Peitho, die in ihrer Person alle nur denkbaren Überredungsweisen gemeinsam verkörpert.<sup>167</sup>

Tatsächlich fühlt man sich unmittelbar erinnert an die vieldiskutierten Stellen der *Ilias*, wo Götter beteiligt sind, eine bestimmte Entscheidung oder Handlung herbeizuführen oder zu verhindern. Nur gelegentlich greifen Götter als Protagonisten einer Handlung aktiv in ein Geschehen ein – etwa, wenn Aphrodite in Il. 3, 380-382 Paris direkt vom Schlachtfeld in sein Schlafgemach versetzt. Daneben stehen andere (zahlenmäßig häufigere) Szenen, in denen die Götter eine menschliche Überlegung oder Handlung nur verstärken oder *mit* beeinflussen. So ermuntert etwa Athena ihre Favoriten im Kampf, überzeugt Pandaros, seinen Eid zu brechen und auf Menelaos anzulegen (Il. 4, 92-104) oder hindert Achill daran, Agamemnon zu töten (Il. 1, 194 ff.). Dabei ist sie immer nur für den jeweils Betroffenen wahrnehmbar, während alle anderen sie nicht sehen können. Die Funktion dieser Szenen, die von einem naiven Zuhörer zweifellos konkret aufgefaßt werden *können* (und gerade darin auch ihren Reiz besitzen),<sup>168</sup> besteht jedoch vor allem in der Erklärung bestimmter Entscheidungen, Ereignisse und Handlungen. Um bei dem letzten Beispiel zu bleiben: Erbost darüber, daß Agamemnon ihm Briseis nehmen will, erwägt Achill, ob er Agamemnon töten oder sich beherrschen soll, doch in dem Moment greift Athena in Achills Überlegungen ein und empfiehlt ihm Mäßigung:

165 Vgl. zur Beurteilung der Helena in den antiken Quellen und den verschiedenen Strategien ihrer Verteidigung N. Zagagi, »Helen of Troy: Encomium and Apology«, in: *WienStud* 98, 1985, S. 63-88.

166 Man vergleiche die Darstellung Helenas auf der anderen Seite des Skyphos, die ihre Rückeroberung durch Menelaos wiedergibt (Abb. 2): Hier läßt das durchsichtige Gewand jedes Detail ihres (im antiken Sinne) schamlos ausgebreiteten Körpers erkennen.

167 Zu Peitho s. bes. R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy*, Cambridge, 1982, passim; seine Diskussion der bildlichen Darstellungen (S. 45-48) ist wenig ergiebig.

168 Dieser Aspekt der rhetorischen Funktion der Götterinterventionen in der *Ilias* wird in den zahlreichen Diskussionen mit ähnlichem Tenor wie dem folgenden gemeinhin in einer Art Überkompensierung unterschlagen und wäre eine eigene Untersuchung wert.

»... schwankend

Unter der zottigen Brust, erwog er im sorgenden Herzen,  
Ob er, das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend,  
Alle verjagen sollte und niederhaun den Atriden,  
Oder stillen den Groll und die mutige Seele beherrschen.  
Während er solches bei sich beriet in der Tiefe des Herzens  
Und das gewaltige Schwert schon zückte, da nahte Athene«

... ἐν δέ οἱ ἦτορ

στήθεσσι λασίοισι διάνδιχα μερμήριζεν,  
ἦ ὃ γε φάσανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,  
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.  
ἦος ὃ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
ἔλκετο δ' ἐκ κολοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη (Il. 1, 188-194)

Nach einem kurzen Zwiegespräch zwischen Athena und Achill entschließt sich dieser, der Empfehlung der Göttin zu folgen:

»Ihr entgegnete drauf und sprach der schnelle Achilleus:  
Euer Wort, o Göttin, geziemt es wohl zu bewahren,  
Welche Wut auch im Herzen sich hebt; denn solches ist besser.  
Wer dem Gebot der Götter gehorcht, den hören sie wieder.«

τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
»χρὴ μὲν σφωίτερόν γε, θεά, ἔπος εἰρύσσασθαι,  
καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον· ὥς γὰρ ἄμεινον·  
ὅς κε θεοῖς ἐπιπειθήται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.« (Il. 1, 215-218)

Während manche moderne Interpreten der Ansicht waren, Götterinterventionen in den homerischen Epen seien grundsätzlich Ausdruck der Vorstellung, der Mensch sei ein willenloses Werkzeug der Götter und unfähig zu eigener abwägender Überlegung und Entscheidung,<sup>169</sup> ist diese Passage tatsächlich ein guter

169 Zu dieser Auffassung hat vor allem B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1946, passim (im Anschluß an Ch. Voigt, *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, Berlin, 1933, S. 103 f.) beigetragen. Wie A. Schmitt, *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*, Mainz/Stuttgart, 1990, S. 12-71, bes. 64-71, jedoch treffend diagnostiziert, ist sein Maßstab für Willensfreiheit anachronistisch; er ist ein moderner, »die Endlichkeit des Menschen verleugnende(r) absolute(r) Selbstbegründungs- und ein[...] ebenso absolute(r) Freiheitsanspruch« (S. 6). Dies wurde von seinen Anhängern wie von seinen Kritikern in der Regel übersehen. Die Snell mißverstehende, simplifizierende Auffassung noch bei H. Erbse, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin/New York, 1986, 11: »Da aber die homerischen Menschen keine Eigenverantwortung kennen, ist eine solche Auslegung [hier: der Agamemnonrede Il. 19, 86-92 als Versuch, »eine Schuld von sich zu schieben«] nicht möglich.« Diese Ansichten haben allerdings auch breiten Widerspruch erfahren; vgl. die ausführliche Diskussion, auch in seiner geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Dimension, von Schmitt a.a.O. passim; vgl. weiterhin Williams a.a.O. (hier Anm. 132) S. 21 ff., dessen Interpretation der *Ilias*-Stelle (bes. 30 f.) ich hier weitgehend folge; s. auch die hervorragende Analyse von Ch. Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*, Oxford, 1996, passim (mit der älteren Lit.). Zu Beispielen von Entscheidungsfindungen, die nicht durch Götter gelenkt

Beleg für das Zusammenspiel menschlicher und göttlicher Urheberchaft: Die Überlegung Achills wird in der zuerst zitierten Passage genau beschrieben, und es bleibt letztlich auch Achills Entscheidung, dem Rat der Göttin zu folgen oder nicht.<sup>170</sup> Auch trifft er seine Entscheidung nicht ohne Grund. Indem der Grund jedoch darin besteht, daß es besser ist, dem Willen der Götter zu entsprechen, weil sie dann auch in Zukunft hilfreich sein werden, ist deren prinzipielle Existenz allerdings ebenso vorausgesetzt wie der Glaube an die Möglichkeit ihres Eingreifens in das Geschick der Menschen. Damit ist klar, daß die Stelle nicht rein figurative Redeweise ist.<sup>171</sup> Es handelt sich demnach hier nicht um alternative Vorstellungen, eine Entscheidung oder ein Ereignis sei entweder von einem Sterblichen aus eigenem Antrieb oder aber durch eine Gottheit herbeigeführt, sondern beider Intentionen und Handlungen greifen ineinander.

Kann man dieses Beispiel u. U. noch im Sinne einer zeitlichen Abwechslung menschlicher und göttlicher Überlegungen lesen, zeigen andere Beispiele, wie bereits A. Lesky ausführlich dargelegt hat, daß menschliche und göttliche Motivation auch zugleich wirksam sein können.<sup>172</sup> Wenn etwa Phoinix Achill ermahnt:

»Du aber hege nicht solchen Gedanken in deinem Sinne  
und nicht möge der Daimon dich dazu treiben, Freund!« (Übers. Lesky)

ἀλλὰ σὺ μὴ μοι ταῦτα νόει φρεσὶ, μηδέ σε δαίμων  
ἐνταῦθα τρέψειε, φίλος· (Il. 9, 600 f.)

oder Diomedes über Achilleus sagt:

»Dann wird er wiederum kämpfen, wenn es ihm  
der θυμός in seiner Brust befiehlt und ihn ein Gott antreibt« (Übers. Lesky)

[...] τότε δ' αὖτε μαχήσεται, ὅπποτε κέν μιν  
θυμός ἐνὶ στήθεσσι ἀνώγει καὶ θεὸς ὄρη. (Il. 9, 702 f.)

handelt es sich nicht um die alternativen Möglichkeiten, eine Motivation gehe von einem Gott oder Daimon *oder aber* von Achill selbst aus, sondern beide tref-

---

oder motiviert werden, s. bereits A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, 1961, S. 13 ff.; vgl. bes. die vier großen Monologe des Odysseus in Il. 11, 403-410, des Menelaos in Il. 17, 90-105, des Agenor in Il. 21, 552-570 und des Hektor in Il. 22, 98-130; dazu ausführlich Gill ebenda S. 46 ff. Williams und Gill gehen jedoch auf die Götterinterventionen nicht oder nur sehr am Rande ein.

170 Auf diese Freiheit verweist schon Lesky a.a.O. S. 33 mit dem Hinweis auf Od. 1, 35-39 und ebenda S. 35 zu den Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stellen.

171 Vgl. auch Schmitt a.a.O. S. 76-81 und ders., »Athenes Umgang mit den Menschen bei Homer«, in: *Die alten Sprachen im Unterricht* 29, 2, 1982, S. 6-23; zur hier behandelten Stelle S. 16-21, der zu Recht darauf hinweist, daß die Götter bei Homer durchaus auch echte Handlungsträger und Personen mit eigenen Intentionen bezüglich des Verlaufs des Geschehens sind, und daß Athenes Rat im ersten Buch zwar der psychischen Disposition des Achill angeglichen ist, aber letztlich ihren eigenen Zielen dient, indem sie Achill den Gedanken an Kompensation für die Schmach eingibt – einen Gedanken, der, in die Tat umgesetzt, das Geschehen der *Ilias* erst in Gang bringt.

172 Lesky a.a.O. passim, bes. S. 23 ff., der im übrigen auf eine in mancher Beziehung ähnliche Sicht bereits bei Plut. Coriolanus 32, 3-7 verweist.

fen als *komplementäre Motivationen* zusammen und bestimmen gleichermaßen die folgende Handlung.<sup>173</sup> So löst sich etwa auch der scheinbare Widerspruch, wenn der Sänger Phemios sich in Hom. Od. 22, 347 f. gleichzeitig als Autodidakten und von den Göttern belehrt bezeichnet: αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας παντοίας ἐνέφυσεν·

Die Zusammenhänge, in denen die Götter in ein Geschehen eingreifen, können sehr unterschiedlich sein, und es würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, sie einzeln zu untersuchen.<sup>174</sup> Zwei Konstellationen, die u. U. auch zusammentreffen können, scheinen mir jedoch besonders auffällig zu sein:

Zum einen dient das Eingreifen der Götter als Erklärung für bestimmte unerwartete oder aus anderen Gründen überraschende bzw. ungewöhnliche Ereignisse oder Stimmungs- bzw. Gesinnungswandel: z. B. wenn der gerade noch zornentbrannte und zum Mord entschlossene Achill sich eines Besseren besinnt und Agamemnon verschont (Il. 1, 194 ff.) oder wenn den schwer verwundeten und vom Schmerz überwältigten Diomedes plötzlich neuer Kampfesmut und neue Stärke ergreifen (Il. 5, 121 ff.). Die Götter treten an die Stelle eines Grundes für eine bestimmte Entscheidung, einen Geisteszustand oder eine Handlung, der den Handelnden selbst oder ihren Beobachtern nicht völlig deutlich erkennbar ist, oder aber an die Stelle der als von außen wirkend empfundenen Macht jenes Umstands, der die Entscheidung, das Handeln usw. herbeigeführt hat (verführerische Schönheit, Verlockung von Ruhm oder Reichtum etc.).<sup>175</sup> Wenn wir solche Götterinterventionen demnach aus einer modernen Perspektive mit Willcock als »externalization of an inner motivation« bezeichnen können, so ist andererseits wichtig zu betonen, daß es sich nicht – oder jedenfalls nicht notwendigerweise – um eine reine Sprachfigur aus Gründen poetischer Anschaulichkeit handelt.<sup>176</sup> Ihre eigentliche Funktion ist häufig die Erklärung eines – meist überraschenden oder teilweise unbegreiflichen – Vorkommnisses auf der Grundlage eines elementaren Bewußtseins der Existenz göttlicher Mächte, die daher einzig das Erklä-

173 Lesky a.a.O. S. 22 ff. Zu beachten ist allerdings der von Schmitt a.a.O. S. 36-52 gegen Lesky und andere gerichtete Einwand, daß die aus diesen Beobachtungen abgeleitete Folgerung, es habe im Denken überhaupt keine Unterscheidung zwischen eigener und göttlicher Motivation existiert, letztlich auf die angegriffene Position zurückführt. Wenn eine Unterscheidung im Einzelfall nicht durchgeführt wird, so kann dies verschiedene Gründe haben, die in der Person oder der Situation liegen. »Aus diesem Grund scheint es mir kein Beweis gegen Homers Fähigkeit, Eigenes und Fremdes zu unterscheiden, wenn man zeigt, daß seine Personen diesen Unterschied bisweilen nicht beachten oder ihn sogar wieder verwischen. Auch wer diesen Unterschied grundsätzlich begriffen hat – und daran scheint mir für Homer kein Zweifel –, braucht ihn im Einzelfall weder immer zu kennen noch immer zu beachten [...]« (Schmitt ebenda S. 110).

174 Vgl. bes. Schmitt a.a.O. passim; Williams a.a.O. (hier Anm. 132) passim mit weiterer Lit., sowie Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) passim.

175 Vgl. auch Williams a.a.O. (hier Anm. 132) S. 32 f. zu Od. 7, 262; 4, 712 f. und 4, 707; S. 52 ff.

176 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) S. 60 und Schmitt a.a.O. S. 72-110, der diesen letzten, von Willcock nicht beachteten Punkt seinerseits zu einseitig hervorhebt.

rungsdefizit beheben können, ohne jedoch den Menschen zur Marionette der Götter zu machen.<sup>177</sup>

Darüber hinaus dient das Eingreifen der Götter öfter dazu, eine bestimmte Person, ihren Charakter oder eine ihrer Eigenschaften hervorzuheben. Dies gilt etwa für die Unterweisung oder gar aktive Unterstützung der Helden in praktischen Handlungen durch bestimmte Götter. Wie schon Lesky zu Recht bemerkte, ist die Angabe, ein Gott habe einen Helden das Bogenschießen oder Wagenlenken gelehrt, weder eine »inhaltsleere Floskel«, noch bedeutet sie, »daß hinter jeder dieser Wendungen eine ausführliche, hier aber unterdrückte Geschichte von der persönlichen Unterweisung eines Menschen durch eine Gottheit« steht,<sup>178</sup> und Willcock hat Entsprechendes für die aktive Unterstützung eines Helden durch eine Gottheit im Kampf vorgeschlagen.<sup>179</sup> Dasselbe gilt sinngemäß meist auch für die Gaben der Götter. Wenn Il. 7, 146 gesagt wird, die Rüstung des Arithoos sei ein Geschenk des Ares, oder Il. 8, 195, der Panzer des Diomedes sei ein Werk des Hephaistos, so ist das Entscheidende nicht, daß man sich einen Exkurs zur Geschichte vorstellen soll, in dem diese Gegenstände tatsächlich übergeben wurden – auch wenn es Zuhörer gegeben haben mag, die dies taten –, sondern »the statement that the piece of armour is the gift of a god is a qualitative statement about the armour or person wearing it«. Dadurch löst sich beispielsweise auch der scheinbare Widerspruch auf zwischen der Angabe in Il. 2, 827, der Bogen des Pandaros sei eine Gabe des Apoll, und der Erzählung von dessen Herstellung durch einen sterblichen Bogenmacher in Il. 4, 105-111: Tatsächlich handelt es sich im zweiten Buch um eine Redeweise, die Pandaros als besonders guten Schützen kennzeichnet.<sup>180</sup> Wiederum darf man jedoch nicht leichtfertig von einer rein figurativen Redeweise sprechen, denn ihr liegt die grundsätzliche Überzeugung von der Möglichkeit konkreter göttlicher Hilfe und Unterstützung zugrunde, die gemeinsam mit der Beobachtung außergewöhnlicher Fähigkeiten eines Menschen zu solchen Äußerungen führt. Wenn einerseits Erfolg generell die Hilfe der Götter impliziert – jeder andere Gedanke wäre Hybris –, so wird die Hilfe der Götter andererseits aber auch nur demjenigen zuteil, der ohnehin zu den Erfolgreichen zählt. Sie ist weniger der Grund für den Erfolg, als vielmehr seine Erklärung.<sup>181</sup>

177 Das bedeutet aber keineswegs, das Eingreifen der Götter sei Ausdruck eines grundsätzlichen Unverständnisses menschlicher Psychologie, wie verschiedentlich behauptet wurde: s. dazu Schmitt, hier vorige Anm., der daher zu Recht betont, daß die jeweiligen Entscheidungen, Handlungen usw. gleichzeitig auch immer – vielleicht müßte man vorsichtigerweise sagen: zu meist – im Charakter des Protagonisten angelegt und damit Teil seiner selbst sind.

178 Lesky a.a.O. S. 29 ff., Zitat S. 31.

179 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) passim, bes. S. 65 ff.; vgl. auch Lesky a.a.O. (hier Anm. 169) S. 25 ff.

180 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) passim, bes. S. 61 ff., Zitat S. 63. Ähnlich bereits Lesky a.a.O. (hier Anm. 169) S. 32, der jedoch den religiösen Aspekt stärker betont.

181 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) S. 67 f. Vgl. auch Schmitt, »Athenes Umgang« a.a.O. (hier Anm. 171) S. 16: »Trotz der Tatsache, daß bei Homer eine im Sinne gegenwärtiger Psychologie eigene, innere Leistung von einer Göttin getan wird, hat der Mensch auch bei Homer Grund,

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird die Vasendarstellung der Entführung der Helena nun in mancher Hinsicht verständlicher. Wenn Aphrodite und Eros mit dem Äußeren der Helena beschäftigt sind, eine Handlung, die für sie charakteristisch ist und, auf welche Weise auch immer, zur Attraktivität der Heldin beitragen wird, so wird man diese Handlung analog zu den zuletzt genannten Fällen von Göttergaben und unterstützenden Handlungen zunächst verstehen dürfen als einen Kommentar zur Eigenschaft der Helena, ihrer Schönheit und erotischen Anziehungskraft, die sowohl untrennbar mit ihr verbunden und Teil ihres ureigensten Wesens als auch, da nicht im eigenen Verfügungsreich, gottgegeben ist.<sup>182</sup>

Gemeinsam mit Peitho erfüllen sie aber noch eine weitere Funktion. Helena, deren Gewandung und Körperhaltung ganz dem Ideal der *aidos*, der schamhaften Zurückhaltung entspricht, tut, indem sie Paris folgt, ohne durch physische Gewalt gezwungen zu sein, etwas ihrem so geschilderten Wesen Widersprechendes. Ein solch ungewöhnliches Verhalten verlangt nach einer Erklärung, die in göttlichem Einwirken, in dem Wirken von Eros, Aphrodite und Peitho gefunden wird. Die Darstellung von Eros, Aphrodite und Peitho korrespondiert mit der homerischen Redeweise, nach der ein solcher Gesinnungswandel durch diese »übernatürlichen« Mächte erklärt und zugleich in den Gottheiten und Personifikationen externalisiert wird. Es geht also nicht wirklich um die physische Anwesenheit der drei Gestalten, sondern um die Anwesenheit bzw. Wirkung der durch sie verkörperten Mächte; »their actions are true on a different level of reality from that of ordinary human life.«<sup>183</sup> Ihre Wiedergabe im Bild stellt in erster Linie eine Aussage über Helena und ihre Entscheidung dar, mit Paris fortzugehen. Sie ist *aidios* (s. ihre Haltung und Kleidung), gleichzeitig aber unwiderstehlich schön (s. ihren Schmuck und Eros' und Aphrodites Gesten), eine durchaus ambivalente Eigenschaft;<sup>184</sup> sie ist hin und her gerissen zwischen ihrer Schamhaftigkeit (s. o.) und den sie bedrängenden Bemühungen des Paris sowie ihren Gefühlen von erotischer Anziehung und Leidenschaft, die auf das Wirken der Götter, Eros und Aphrodite, zurückgeführt werden.

Peitho jedoch faßt in ihrer Person das gesamte komplexe Geschehen zusammen. So ist es eben nicht Gewalt, die Helena bezwingt, sondern *peitho*, ausgeübt

---

das von Gott Empfangene als eigenes Verdienst – oder, wie noch zu zeigen sein wird – als eigene Schuld zu verstehen. Der Grund dafür ist aber nicht, daß er zwischen eigenem Tun und dem Tun der Gottheit noch nicht unterscheidet, sondern daß die göttliche Hilfe – oder Verführung – jedem nur so zuteil wird, wie es seinem eigenen Wesen und Handeln entspricht.«

182 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) S. 64 verweist auf Il. 3, 64-66 und Paris' Äußerung mit Bezug auf seine Schönheit: »Wirf mir nicht vor die lieblichen Gaben der goldenen Göttin. Ehrenvolle Gaben der Götter sind nicht zu verwerfen, welche sonder den Willen der Götter keiner erlangt.« (Übers. F.L. Graf zu Stolberg; μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης· οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα, ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ' οὐκ ἄν τις ἔλοιτο.) und auf die grundsätzlich ähnliche Funktion der Angabe, Andromaches Schleier sei ihr von Aphrodite zur Hochzeit geschenkt worden.

183 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) S. 65 f.

184 S. dazu Zagagi a.a.O. (hier Anm. 165) S. 76 und sonst.

durch Paris einerseits und Eros und Aphrodite bzw. ihre eigenen sie überwältigenden Leidenschaften andererseits. Umgekehrt ist auch Paris nicht frei von den Einwirkungen der *peitho* (oder Peitho): Seine Leidenschaft (Eros) wird angestachelt durch die aphroditegleiche Schönheit Helenas (angedeutet durch ihren Schmuck sowie die Gesten von Eros und Aphrodite), die bekanntlich ein wesentliches Element erotischer *peitho* ist.<sup>185</sup>

Eine solche komplexe Vorstellung von Motivationen und psychischen Vorgängen kann ein Maler jedoch nur durch die Darstellung entsprechender Person(ifikation)en veranschaulichen, während die Sprache erheblich nuanciertere Ausdrucksweisen bis hin zu abstrakten Diskursen und Erklärungen erlaubt. Während Helena vom Vorwurf, eine mutwillige oder auch nur besonders leichtfertige Ehebrecherin zu sein, eindeutig entlastet wird, so bleiben weitere Details der Deutung des Vasenbildes, vor allem die Frage des Maßes an Schuldhaftigkeit der Helena, doch dem Betrachter überlassen. Er kann die Darstellung zweifellos im Sinne der doppelten Motivationen auffassen, wie sie oben diskutiert und für vergleichbare Passagen der *Ilias* aufgezeigt wurden. Für Helena hat Willcock formuliert:

»In such a statement [d.i. »It was not my fault that I went with Paris. I was persuaded by Aphrodite.«],<sup>186</sup> Aphrodite would be almost wholly an externalization of part of Helen's personality; as in the case of *ate* (delusion), they can say, »It was not my fault; a force over which I have no control constrained me.« Not in fact that such a disclaimer lessened an individual's responsibility for the results of his or her actions. Humans are not thought of as puppets, even though they ascribe their motivation to something outside themselves. We cannot, however, go the whole way, and say that such statements are simply allegorical; for Homer uses language which shows that he himself treats the external motivating agent as a real agent, not just a figure of speech.«<sup>187</sup>

Doch läßt das Bild auch extremere Positionen zu. Was von Willcock für die homerischen doppelten Motivationen formuliert wurde und als Denkstruktur nicht nur dort, sondern auch für spätere Zeiten belegt werden kann,<sup>188</sup> darf kaum unbe-

185 Vgl. dazu auch Gorgias' vierte Verteidigungsstrategie, die der Schönheit des Paris Schuld an der Liebesleidenschaft der Helena gibt (Gorg. *Helena* 17-19); dazu Zagagi a.a.O. (hier Anm. 165) S. 77 ff.

186 Diese Rede der Helena ist von Willcock der des Agamemnon im 19. Buch nachempfunden.

187 Willcock a.a.O. (hier Anm. 163) S. 65; ähnliche Beurteilung der homerischen Helena bei Lesky a.a.O. (hier Anm. 169) S. 39 f.; vgl. auch Schmitt, »Athenes Umgang mit den Menschen« a.a.O. (hier Anm. 171) und ders., *Selbständigkeit und Abhängigkeit* a.a.O. (hier Anm. 169) S. 89; einseitig wiederum Erbse a.a.O. (hier Anm. 169) S. 94 ff. Auch wenn die Helena der *Ilias* ihre Schuld am Geschehen betont, entschuldigen sie die anderen Personen der *Ilias* durch den Hinweis auf die Urheberschaft der Götter, und auch Homer selbst scheint diese Tendenz zu verfolgen, denn kaum ein Eingreifen von Göttern ist so konkret geschildert wie das der Aphrodite in Il. 3, 383 ff.

188 Zu Beispielen in den Tragödien des Aischylos vgl. Lesky a.a.O. (hier Anm. 169) S. 44 ff. und ders., »Decision and Responsibility in the Tragedy of Aischylos«, in: JHS 86, 1966, S. 78-85; zustimmend R. Gaskin, »Do Homeric Heroes make real Decisions?«, in: CIQ N.S. 40, 1990, S. 6 Anm. 16. Zur Rolle der Aphrodite in Eur. Hipp. s. F.I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender*

sehen auf alle Fälle von formalen doppelten Motivationen und daher auch nicht ohne weiteres auf die Rezeption des Vasenbildes übertragen werden. Bereits in der *Ilias* selbst wird die göttliche Motivation auch als rein rhetorische Strategie und Schutzbehauptung eingesetzt, wenn nämlich Agamemnon in Il. 19, 86-92 jede eigene Verantwortung dafür abstreitet, daß er Achill unrechtmäßigerweise die Briseis wegnahm, und alle Schuld den Göttern zuschiebt.<sup>189</sup> Spätestens mit den ionischen Philosophen des 6. Jhs. haben wir zudem Personen vor uns, welche die Existenz der homerischen, aber auch der anthropomorphen Götter insgesamt in Frage stellten. Wir wissen nicht, wie weit solches Gedankengut verbreitet war, doch scheint die Kritik an den alten Göttergeschichten, paradigmatisch vertreten durch die homerischen Epen, im Laufe des 5. Jhs. so stark zugenommen zu haben, daß Platon (rep. 2, 378d) wie selbstverständlich verschiedene Beispiele geläufiger Göttermythen auflisten und mit Nachdruck verwerfen kann. In jedem Falle müssen wir damit rechnen, daß ein von solchem Gedankengut geprägter, rationalistischer Skeptiker, wollte er nicht wie Platon und sein Sokrates die herkömmlichen Mythen und damit auch deren bildliche Darstellung rundheraus ablehnen,<sup>190</sup> das Vasenbild als Umsetzung einer rein figurativen Redeweise verstehen konnte und mußte, in der zwar die Handlungsträger des Mythos, Aeneas, Paris und Helena, real im Rahmen der Erzählung gedacht, Eros, Aphrodite und

---

*and Society in Classical Greek Literature*, Chicago/London, 1996, S. 219-284. Daß diese Haltung auch in der Kaiserzeit noch nicht völlig unbekannt war, mag stellvertretend Plut. Coriolanus 32, bes. 32, 6-7, zeigen. Zum Fortwirken der zugrundeliegenden Denkweisen des begrifflichen Realismus bis in unsere Zeit s. o. Anm. 128 und 162.

- 189 Ich folge hier der m. E. besten und überzeugendsten Argumentation für eine Interpretation der Rede aus dem Kontext der übrigen Charakterisierungen des Agamemnon in der *Ilias* als reine Schutzbehauptung durch O. Taplin, »Agamemnon's Role in the *Iliad*«, in: Ch. Pelling (Hg.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford, 1990, S. 60-82, bes. S. 75 ff.; ders., *Homeric Soundings*, Oxford, 1992, S. 99. 205 ff.; zustimmend auch Ch. Gill, »The Character-Personality Distinction«, in: Pelling (Hg.) a.a.O. S. 16 f.; ders., *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*, Oxford, 1996, S. 202 f. Anm. 94. Die Folgen, die diese Beobachtung einer Instrumentalisierung göttlicher Motivationen innerhalb der Erzählung der *Ilias* u. U. auch für die Strategien Homers besitzen, sind noch kaum beachtet worden. Da es sich jedoch bei dem hier zu besprechenden Vasenbild nicht um eine Illustration Homers, sondern um eine zumindest potentiell selbständige Interpretation der Geschichte der Entführung der Helena handelt, genügt in unserem Zusammenhang die Feststellung, daß doppelte Motivationen sowohl Teil der griechischen Realität waren (ansonsten wäre auch die Strategie des Agamemnon nur lächerlich), als auch gezielt rhetorischen Zwecken dienen konnten, ohne vom Sprecher für wahr gehalten zu werden. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkley/Los Angeles/London, 1951, 1-27, nimmt Agamemnon die Entschuldigung teilweise ab; ähnlich Lesky a.a.O. (hier Anm. 169) S. 40-42; freundlich, wenn auch mit stärkerer Betonung der eigenen Schuld des Agamemnon, auch Schmitt a.a.O. (hier Anm. 169) S. 87-89, der die Stelle wie alle anderen behandelt, ohne die jeweiligen spezifischen Umstände der Götterinterventionen zu bedenken, hier die Tatsache, daß nicht Homer, sondern Agamemnon die doppelte Motivation behauptet; als Schutzbehauptung und Möglichkeit für Agamemnon, sein Gesicht zu wahren, interpretiert von Williams a.a.O. (hier Anm. 132) S. 52 ff. im Anschluß an H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Los Angeles/London, 1971, S. 23.
- 190 Vgl. den Überblick über die platonische Homerrezeption bei Lamberton a.a.O. (hier Ann. 115) S. 16 ff. Zur Ablehnung bildlicher Mythendarstellungen vgl. Plat. rep. 2, 378c über Bilder der Gigantomachie, wo es diesmal nicht um den Vorwurf der *mimesis* geht.

Peitho jedoch Beifügungen ohne personale Realität in der Geschichte und reine Externalisierungen psychischer Vorgänge und der Wirkung mächtiger Leidenschaften wären, die anders in einem Bild nicht ausgedrückt werden konnten:<sup>191</sup> Das Bild wäre dann eine Darstellung des psychologischen Konfliktes der Helena zwischen Scham und Anstand, die unmittelbar dargestellt werden (Kleidung und Haltung als Zeichen ihrer *aidos*), und ihrer sie letztlich überwältigenden Leidenschaft für Paris, die figurativ in göttlich-menschlicher Gestalt ausgedrückt wäre.

Die Interpretation der Helenageschichte in der Darstellung bleibt jedoch nach beiden Auffassungen, der doppelten Motivationen wie des figurativ wiedergegebenen psychologischen Konfliktes, in einem wesentlichen Zug identisch: in der Betonung des Widerstreits zwischen Helenas *aidos* und der unwiderstehlichen Macht der erotischen Anziehung und Leidenschaft, die das Geschehen ganz wesentlich vorangetrieben haben. Lediglich der Ursprung dieser Leidenschaften verschiebt sich, indem er im einen Falle als auch von außen einwirkend und göttlichen Ursprungs, im anderen Falle allein im Menschen selbst angelegt wäre. Ob ein Interpret gleich so weit gehen wollte, Helena jede Schuld abzusprechen und sie als das unschuldige Opfer göttlicher Mächte anzusehen – ähnlich wie Agamemnon dies für sich im 19. Buch der *Ilias* reklamiert, Helena für ihre Person im ersten Buch der *Odyssee* (nicht aber in der *Ilias*)<sup>192</sup> –, und Gorgias, der das einstmalige komplexe Motivationsgeflecht rationalisiert und damit auflöst, in seiner Verteidigung Helenas, besonders deren erstem Teil,<sup>193</sup> mag seiner persönlichen Disposition entsprechend ihm überlassen geblieben sein.

Auch wenn das Bild durch Helenas *aidos* in Kleidung und Haltung sowie durch die visuelle Präsenz von Aphrodite, Eros und Peitho sicher eine Deutung fördert, die ihre eigene Schuld in hohem Maße herabsetzt,<sup>194</sup> hängt die Gewichtsverteilung zwischen eigener Schuld und Fremdeinwirkung letztlich ebenso ganz wesentlich von der Disposition des Betrachters ab wie die Auffassung dieser Fremdeinwirkung als göttliche oder »psychisch-emotionale«. Umgekehrt ist zu bemerken, daß der Schöpfer des Bildes nur begrenzte Möglichkeiten besaß, deutlich zu machen, ob er die Götter und Personifikationen in seiner Darstellung in einem ganz konkreten, einem rein figurativen oder im Sinne der doppelten Moti-

191 Wenn I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, Frankfurt/Bern, 1972, S. 95, Eros in vielen Szenen eine »allegorische« Funktion zuspricht, erkennt und benennt sie das Potential der Darstellung, unterdrückt jedoch gleichzeitig die soeben diskutierten anderen möglichen Rezeptionsweisen.

192 Vgl. dazu mit den relevanten Passagen Erbse a.a.O. (hier Anm. 169) S. 94 ff., der jedoch wie sonst dazu neigt, die Fremdbestimmung der Menschen durch die Götter zu verabsolutieren. In der *Ilias* reklamiert nicht Helena ihre Unschuld – im Gegenteil! –, sondern die anderen Charaktere des Epos tun dies und nicht zuletzt Homer selbst in der oben Anm. 187 zitierten Stelle im dritten Buch. Allein die zahlreichen antiken Versuche einer Rehabilitierung der Helena zeigen jedoch, daß die Schuldfrage durchaus umstritten blieb.

193 Ältere Versuche, nicht zuletzt der des Stesichoros, weichen auf die Lösung aus, Helenas Anwesenheit in Troja und damit die homerische Version der Geschichte insgesamt zu leugnen; vgl. Zagagi a.a.O. (hier Anm. 165) S. 63-88 und S. 77 ff. zu Gorgias.

194 Im konkreten Fall dürfte der Gegensatz zur Darstellung der Helena auf der Rückseite des Skyphos (Abb. 2) diese Auffassung weiter gefördert haben.

vationen verstanden wissen wollte: Er hatte einfach keine andere Möglichkeit, als sie im Bild konkret wiederzugeben. Seine Hinweise können daher allenfalls subtiler Art sein. Im Skyphosbild der Entführung der Helena ist vor allem auffällig, daß weder Aeneas noch Paris und Helena die an und zwischen ihnen agierenden Personen zu bemerken scheinen – ähnlich wie die ins Geschehen eingreifenden Götter der *Ilias*, die aber oftmals immerhin noch von der unmittelbar betroffenen Person wahrgenommen werden. So wird man darin wohl einen starken Hinweis gegen eine allzu konkrete Auffassung von Aphrodite, Peitho und Eros erkennen, wenn man diese nicht von vornherein für zu naiv oder zu rationalistisch hält.

In Hinblick auf die Ausgangsfrage nach der Identität oder ›Ontologie‹ von Personifikationen hat das Beispiel des Bostoner Skyphos deutlich gemacht, daß wohl die Frage falsch gestellt war. Zum einen gibt es offenbar Bilder (wie es Texte gibt), in denen nicht nur Personifikationen, sondern auch olympische Gottheiten nicht unbedingt als konkret bei einem Geschehen anwesend gedacht sind, sondern in denen sie eine erklärende oder erläuternde, kommentierende Funktion besitzen können. Entscheidend ist also offenbar nicht so sehr der Unterschied zwischen Personifikation und Olympier, sondern der Kontext, in dem sich erst die Identität oder ›Ontologie‹ dieser Figuren ergibt. Zum andern hängt im Falle von Bildern die Entscheidung, ob diese Funktion religiöse oder metaphysische Vorstellungen beinhaltet oder ob sie rein figurativer Redeweise entspricht, ebenfalls nicht unbedingt von den Figuren selbst, sondern von der Perspektive des Betrachters ab.<sup>195</sup>

Dies bedeutet jedoch, daß es unsinnig ist, nach der Identität oder ›Ontologie‹ der Peitho oder einer anderen Personifikation zu fragen, sondern daß sich diese ebenfalls erst aus denselben zwei Faktoren ergibt: dem Kontext ihres Auftretens und der Disposition des Betrachters. Was den letzten Faktor angeht, sehen wir uns vor manche unüberbrückbare Schwierigkeiten gestellt, sobald wir uns von evolutionistischen, pauschalisierenden Modellen einer linearen Entwicklung des menschlichen Geistes hin zu immer größerer Rationalität verabschiedet haben, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertreten wurden,<sup>196</sup> denn wir wissen kaum, wer wo und in welchem Kontext die Vasendarstellungen betrachtet hat. Dennoch läßt sich aufgrund der Bandbreite der für eine bestimmte Zeit überlieferten Vorstellungen und Denkweisen ein gewisser Rahmen wahrscheinlicher Rezeptionshaltungen abstecken.

Der o.g. zweite Faktor für die Auffassung von Personifikationen, der Kontext ihres Auftretens, ist der eigentliche Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Allein ihre relative Seltenheit legt den Gedanken nahe, sie seien zumeist gezielt

195 Dies ist auch das Ergebnis von Aellen a.a.O. (hier Anm. 129), der diese Vielfalt der Rezeptionsmöglichkeiten aber offenbar als Ergebnis einer Entwicklung sieht und sich auf die evolutionistischen Modelle von Usener, Nestle und Snell beruft (bes. S. 20 f.).

196 Gegen solche ›progressivistischen‹ Konzepte ausführlich Williams a.a.O. (hier Anm. 132) passim; Schmitt a.a.O. (hier Anm. 169) passim; Buxton (Hg.) a.a.O. (hier Anm. 132) passim; vgl. auch hier das abschließende Kapitel.

mit ganz bestimmten Absichten eingesetzt worden – eine Überlegung, die sich bei der Durchsicht der Bilder im zweiten Teil der Arbeit bestätigen wird. Zudem wird sich zeigen, daß sie sich chronologisch nicht gleichmäßig verteilen und sich auch ihre Funktion im Laufe der Zeit wandelt. So können die Ergebnisse der Bildanalysen mit dazu beitragen, unsere Vorstellung von den Denk- und Ausdrucksweisen der Griechen zu präzisieren.

Zuvor soll jedoch eine in den vorangehenden Überlegungen bereits implizit enthaltene These an einem konkreten Beispiel noch etwas genauer beleuchtet werden, da sie einer der Grundpositionen vieler archäologischer (und mancher philologischer) Kommentare widerspricht. Wenn die Identität oder ›Ontologie‹ einer Personifikation ganz wesentlich vom Kontext ihres Auftretens abhängt, bedeutet dies zwangsläufig, daß es nicht nur *die* Identität oder ›Ontologie‹ von Personifikationen generell, d. h. als ›Gattung‹, nicht gibt, sondern auch nicht die generelle ›Ontologie‹ einer bestimmten Personifikation, *der* Peitho, *der* Eris usw. Das bedeutet, daß auch alle Kriterien, die dazu dienen sollen, Personifikationen ihren Grad an Göttlichkeit zuzuweisen, allenfalls gewisse Tendenzen deutlich machen können, indem sie zeigen, daß eine Personifikation häufiger und gründlicher oder weniger häufig und gründlich als Gottheit vorgestellt wird. Damit sagen sie zwar unter Umständen etwas über das Vorverständnis des Betrachters, jedoch nicht unbedingt etwas über das Verständnis der Personifikation in einem konkreten Kontext, das zwar auch von einem Vorverständnis, aber eben zugleich durch diesen Kontext gelenkt wird. Diese Kriterien erweisen sich daher vor allem in der Beurteilung einzelner Texte oder Passagen und Bilder als nützlich, sind aber für Generalisierungen nicht tauglich.

Zum zweiten verlangen die obigen Überlegungen, daß die Aufspaltung von solchen Personifikationen, die sich der Bildung einer kohärenten Identität bzw. ›Ontologie‹ widersetzen, in von einander verschiedene Existenzen grundsätzlich überdacht werden muß. Wenn Shapiro und andere überlegen, ob die Peitho, die in Hes. theog. 349 Tochter von Okeanos und Thetis ist, dieselbe sei, die in Hes. erg. 73-74 Pandora schmückt,<sup>197</sup> so beruht diese Überlegung auf einem viel zu konkreten Verständnis dessen, was Hesiod sagt, und auf der impliziten und seltsamerweise in keiner der mir bekannten Arbeiten ausdrücklich thematisierten Annahme der Permanenz ihrer Identität.<sup>198</sup> Ein besonders krasser Fall einer sol-

197 Z. B. Shapiro, *Personifications*, S. 186: »In Hesiod, Peitho participates in the scene of the creation of Pandora [...] In the Theogony, Hesiod knows another Peitho, a daughter of Okeanos and Thetys.« Shapiros Haltung steht hier und an ähnlichen Stellen in einem gewissen Widerspruch zu seiner hellsehtigen Einschätzung des viel problematischeren Falles der Harmonia in Shapiro, *Allegory*, S. 16 f. Es bleibt hier und an anderer Stelle (s. z. B. unten Anm. 214) unklar, ob die Diskrepanz darin begründet ist, daß er die Ergebnisse der letztgenannten, sieben Jahre älteren Arbeit inzwischen modifiziert hat, oder daß die jüngere Publikation auf seine Dissertation von 1976 zurückgeht und in diesen Punkten eben doch nicht »fully revised« (Shapiro, *Personifications*, S. 4) ist.

198 Dabei hätte schon ein Blick auf die Überlieferung der Genealogie verschiedener etablierter Götter und der sie betreffenden Mythenvarianten zeigen können, wie begründungsbedürftig eine solche Annahme ist. Eine ähnliche Diskussion betrifft etwa die ›gute‹ und ›schlechte‹ Eris bei

chen Aufspaltung einer Personifikation in verschiedene Identitäten durch die moderne Forschung ist Harmonia, deren Bilder im folgenden etwas näher untersucht werden sollen.

## Zwischen mythischer Gestalt und ›fiktiver‹ Personifikation II: Das Beispiel der Harmonia

Noch von E. Paribeni im LIMC wird Harmonia in drei verschiedene Figuren unterteilt: (1) die Tochter des Ares und der Aphrodite und Frau des Kadmos, (2) die Tochter des Zeus und der Pleiade Elektra im Kabirion von Samothrake (gleichfalls Frau des Kadmos!) und (3) die Personifikation und Begleiterin der Aphrodite.<sup>199</sup> Eine genauere Untersuchung der einzelnen Bilder, die (eine) Harmonia darstellen, verstärkt jedoch die bereits geäußerten Zweifel am Sinn einer solchen kategorischen Trennung.<sup>200</sup>

Harmonia spielt bereits in der ältesten mythologischen Überlieferung eine aktive Rolle.<sup>201</sup> Im homerischen Apollonhymnos tanzt sie auf dem Olympe gemeinsam mit Aphrodite, Hebe, den Chariten und Horen (194-202). In Hesiods *Theogonie* ist sie die Tochter von Ares und Aphrodite (937), heiratet Kadmos und hat mit ihm mehrere Kinder (975-978).

Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia wird seit dem 6. Jh. v. Chr. auch gelegentlich in Bildern wiedergegeben. Nach Pausanias' Beschreibung (Paus. 3, 18,12) war auf dem Amykläischen Thron der Zug der Götter dargestellt, die bei der Hochzeit Geschenke bringen.<sup>202</sup> Auf einer schwarzfigurigen Amphora im Louvre (Abb. 4)<sup>203</sup> sind Kadmos und Harmonia (beide inschriftlich benannt<sup>204</sup>) auf einem von einem Löwen und einem Eber gezogenen Wagen zu sehen, während hinter dem Gespann Apoll (ebenfalls benannt) steht, der die Lyra spielt.

Hesiod; dazu das überzeugende Plädoyer für *eine* Eris mit je nach Kontext verschiedener Wirkung von M.M. Nagler, »Discourse and Conflict in Hesiod: Eris and the Erides«, in: *Ramus* 21, 1992, S. 79-96, bes. S. 88 ff.; zur poetischen Strategie des Hesiod vgl. auch M. Gagarin, »The Ambiguity of *Eris* in the *Works and Days*«, in: M. Griffith – D.J. Matronarde, *Cabinet of the Muses. FS Th.G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, S. 173-183.

199 LIMC IV, S. 412 s. v. Harmonia (E. Paribeni); ähnlich bereits Roscher, ML I 1, S. 1830-1833 s. v. Harmonia (O. Crusius).

200 Auf der Grundlage der literarischen Quellen hat bereits F. Jouan (»Harmonia«, in: J. Duchemin [Hg.], *Mythes et Personifications. Actes du colloque du Grand Palais, Paris 1977*, Paris, 1980, S. 113-121) auf die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Wesen namens Harmonia hingewiesen und es vorgezogen, von unterschiedlichen Aspekten der Harmonia zu sprechen. Gegen eine strikte Trennung auch Shapiro, *Personifications*, S. 95 und deutlicher Shapiro, *Allegory*, S. 16 f.

201 Vgl. allgemein LIMC IV, S. 412-421 s. v. Harmonia (E. Paribeni) und Shapiro, *Personifications*, S. 95 ff. mit der älteren Lit. sowie Jouan a.a.O.

202 A. Faustoferri, *Il trono di Amyklai e Sparta. Bathykleas al servizio del potere*, Perugia, 1996, bes. S. 121 f.

203 Paris, Louvre Inv. CA 1961; ABL 239,135 (Diosphos Painter); Para 248; Shapiro, *Personifications*, S. 97 f. 240 Nr. 41 Abb. 48.

204 Kadmos erscheint in der ungewöhnlichen Form Kassmos; dazu Shapiro, *Personifications*, S. 98 mit Anm. 206.

Offenbar handelt es sich um eine Art verkürzte Darstellung des Hochzeitszuges in Begleitung der Götter.<sup>205</sup>

Eine andere Episode des Mythos von Kadmos und Harmonia stellt die namengebende Hydria des Kadmos-Malers in Berlin (Abb. 5) dar,<sup>206</sup> auf der ebenfalls alle Figuren inschriftlich bezeichnet sind. In einer felsigen Landschaft nähert sich Kadmos mit gezücktem Schwert dem thebanischen Drachen, der die Quelle des Ares bewacht und dessen ausgesäte Zähne später das thebanische Geschlecht hervorbrachten. Außer verschiedenen olympischen Gottheiten (Poseidon, Apollon, Artemis, Hermes, Hera und Demeter) findet sich in der Nähe des Drachens sitzend die Ortspersonifikation Theba, während hinter Kadmos Harmonia sitzt. Ohne hier auf die Vasendarstellung im allgemeinen einzugehen und die möglichen Gründe für die Anwesenheit vor allem der verschiedenen olympischen Götter zu erörtern, von denen nur Athena eine aktive Rolle in den (uns bekannten) Versionen des Mythos spielt, ist doch klar, daß Harmonia hier die zukünftige Frau des Kadmos meinen muß, die zwar bei dem dargestellten Ereignis ebenfalls nicht anwesend war (und daher auch *in der dargestellten Episode* nicht so aufgefaßt werden kann), aber deren Hochzeit mit Kadmos eine unmittelbare Folge der Episode war.<sup>207</sup> Die drei Darstellungen (ebenso wie die dichterischen Fassungen der Episoden) verstehen Harmonia als mythische Figur, deren Identität kaum anders zu beurteilen ist als die des Kadmos. Sie steht im Zentrum einer Erzählung, die in den genannten bildlichen Fassungen keinerlei Ansatzpunkt zu einer Allegorisierung ihrer Person oder der Szene insgesamt besitzt, auch wenn ihr Name wie die vielen ›redenden‹ Namen der Mythen eine Anspielung auf ihren Charakter als Braut oder die Art der Ehe enthalten mag.<sup>208</sup>

205 Es ist hier nicht weiter wichtig, ob die Fragmente einer schwarzfigurigen Oinochoe (Göttingen, Archäologisches Institut, Inv. 23.5; Para 185,23<sup>7</sup> [Guideline Class]; dazu Shapiro, *Personifications*, S. 97 f. 239 Nr. 40 Abb. 49-50) ebenfalls die Hochzeit von Kadmos und Harmonia oder nicht vielmehr jene andere berühmte von Admet und Alkestis zeigt.

206 Berlin, Staatliche Mus. Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung F 2634; ARV<sup>2</sup> 1187,33 (Kadmos Painter); Addenda 341; Shapiro, *Personifications*, S. 103. 105. 241 Nr. 49 Abb. 56 (Umzeichnung).

207 Einige etwas ältere Vasen zeigen ebenfalls Kadmos unmittelbar vor dem Kampf mit dem Drachen und neben diesem sitzend eine unbenannte Frau (Shapiro, *Personifications*, S. 99-105. 240 Nr. 42-45 Abb. 51-54). Die meisten Forscher neigen dazu, diese Frau als Harmonia zu deuten, während einige auch an Thebe bzw. eine Ortsnymphe denken. Genau genommen gibt es keinen Hinweis darauf, daß die Sitzende Harmonia sei; dem Mythos zufolge ist sie bei dem Kampf nicht anwesend und auch die Berliner Hydria, die an gleicher Stelle Theba zeigt, spricht eher dagegen. Immerhin haben die Vasenmaler die Frage offen gelassen. Im Zusammenhang der hier erörterten Fragen ist eine Entscheidung über diese Vasen jedoch weniger wichtig. Entscheidend ist im Moment einzig, daß Harmonia in beiden Episoden (Hochzeit und Drachenkampf) und Zeiträumen (Anfang des 5. Jhs. und Ende des 5. Jhs.) als zentrale Figur einer mythologischen Handlung aufgefaßt worden ist.

208 Damit ist nicht gesagt, daß nicht der eine oder andere Betrachter über Harmonias symbolträchtige Genealogie (Tochter des Ares und der Aphrodite), ihre spezifische, ebenfalls symbolische Bedeutung für die innenpolitische Harmonie Thebens (vgl. Plut. *Pelopidas* 19) oder ähnliches nachgedacht haben könnte. Entscheidend ist hier zunächst, daß die Vasenbilder nichts enthalten, was solche Überlegungen unmittelbar provoziert hätte.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit einigen weiteren späten Darstellungen der Harmonia. Auf einer Pelike des Meidias-Malers in New York (Abb. 7-8)<sup>209</sup> nimmt der eleusinische Sänger Mousaios das Zentrum der einen Seite ein.<sup>210</sup> Er ist von elf weiteren Personen umgeben: seiner Frau Deiope, dem kleinen Sohn Eumolpos, den Musen Melpomene, Erato, Kalliope und Terpsichore sowie Aphrodite, Eros, Pothos, Peitho und – Harmonia, welche rechts von Aphrodite halb von einem Felsen (?) verborgen ist (Abb. 8). Uns ist kein mythisches Ereignis überliefert, bei dem alle diese Figuren anwesend gewesen wären oder in dessen Zusammenhang sie eine bestimmte Rolle gespielt hätten – und es ist wenig wahrscheinlich, daß es ein solches je gegeben hat, denn es fällt schwer, zwischen den dargestellten Figuren überhaupt irgendeinen narrativen Zusammenhang herzustellen, der über die Vorstellung eines ungetrübten Beisammenseins göttlicher Wesen hinausginge. Vielmehr werden die in dem nahezu handlungsfreien Bild zusammengestellten Figuren erst unter Berücksichtigung ihrer Namen und der durch sie verkörperten Funktionsbereiche und Ideen interessant und fügen sich zu einer Art Erläuterung der mythischen Figur des Mousaios und der eleusinischen Mysterien im speziellen sowie der Musik und Dichtung im allgemeinen zusammen. Während Mousaios selbst sowie seine Frau und besonders sein Sohn Eumolpos als mythischer Ahnherr des eleusinischen Priestergeschlechtes der Eumolpiden auf den Kontext der eleusinischen Mysterien verweisen, ergänzen und erweitern die Musen das Thema der Musik und Dichtung, verkörpert in dem neben Orpheus und Homer bedeutendsten Dichter und Sänger Mousaios.<sup>211</sup> Aphrodite, Eros, Pothos und Peitho verleihen der Darstellung darüber hinaus eine erotisch-sexuelle Dimension (die im eleusinischen Demeterkult keine geringe Rolle spielte),<sup>212</sup> während Harmonia/*harmonia* zum einen auf die Musik bezogen werden kann, zum andern aber auch die Gesamtstimmung der Zusammenkunft verkörpert. Ob sie auch Tochter der Aphrodite oder gar Frau des Kadmos ist, spielt für das Verständnis dieser Darstellung keinerlei Rolle. Anders als in den zuvor besprochenen Darstellungen, in denen die Bedeutung ihres Namens ihre mythisch-handelnde Rolle und Personalität nicht dominierte und unter Umständen ignoriert werden konnte (z. B. im Drachenkampf), ist es hier *allein* die Bedeutung ihres Namens, die ihre Darstellung rechtfertigt. Sie erscheint nicht *als* Tochter der Aphrodite – wenngleich dieser Eigenschaft auch nichts widerspricht – und schon gar nicht als Protagonistin eines Mythos, sondern als Verkörperung einer Eigenschaft und Wirkung, die das gesamte Bild zu evozieren und mit (eleu-

209 New York, Metropolitan Mus. of Art 37.11.23; ARV<sup>2</sup> 1313.7 (Meidias Painter); Para 477; Addenda 362; Shapiro, *Personifications*, S. 106-109. 241 Nr. 48 Abb. 59. 165.

210 Die andere Seite zeigt Herakles, Deianeira und zwei weitere Frauen.

211 Eine klarere Zuordnung einzelner ›Disziplinen‹ zu den neun Musen scheint erst in der Kaiserzeit erfolgt zu sein, so daß wir den Kommentar hier wohl nicht präzisieren können. Zu Mousaios vgl. F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin/New York, 1974, S. 9 ff.

212 S. z. B. M. Olender, »Aspects de Baubô: Textes et contextes antiques«, in: *Revue de l'histoire des religions* 202, 1985, S. 3-55.

sinischer) Dichtung und Musik und deren (?) spezifischen erotischen Aspekten zu verbinden sucht.<sup>213</sup> Harmonia ist somit gewissermaßen als Kommentar und Erläuterung zu der Darstellung zu verstehen, und wenn es auch nicht gänzlich unmöglich ist, sie und die anderen Person(ifikation)en real als eine Art ›Götterversammlung‹ aufzufassen, so gibt erst die auf diesen Kommentarcharakter zielende und damit die Gegenständlichkeit und Personalität zumindest in den Hintergrund drängende Deutung dem Bild einen Sinn und Inhalt.<sup>214</sup>

Harmonia kommt folglich auf Vasen sowohl als mythologische Protagonistin einer Erzählung vor als auch als Verkörperung eines Kommentars zu einer Darstellung, in der sie keinerlei Funktion als handelnde mythische Figur besitzt und in der man sich auch schwerlich eine solche impliziert denken kann. Beide Figuren weisen jedoch so viele Verbindungen auf, daß eine Trennung in zwei (oder gar drei) unabhängige Gestalten kaum überzeugen kann. Die hesiodeische Harmonia hat dieselbe symbolträchtige Genealogie wie die thebanische: Sie ist Tochter von Ares und Aphrodite, und die Verbindung mit Aphrodite bleibt auch der Personifikation in Darstellungen des späten 5. Jhs. erhalten. Hesiods Harmonia heiratet ebenso wie die samothrakische Kadmos.<sup>215</sup> Vielmehr scheint es sich bei Harmonia um ein besonders anschauliches Beispiel dafür zu handeln, daß eine bestimmte griechische Personifikation nicht notwendigerweise immer in derselben Weise aufgefaßt und nicht immer mit derselben Aussageabsicht und

213 Merkwürdig die Deutung von Burn, *Meidias Painter*, S. 54, die Harmonia zu einer fünften Muse erklärt. – Ob in der Vasendarstellung auch Elemente eleusinischer Eschatologie zum Ausdruck kommen sollen, wage ich nicht zu entscheiden. Immerhin betont Graf a.a.O. S. 79 ff., daß das selige Leben, das den Eingeweihten nach einem moralisch guten Leben erwartet, z. T. sehr konkret ausgemalt war und neben einem ewigen Symposion der Reinen angenehme Musik und blumenbestandene Wiesen (die zumeist eine erotische Konnotation besitzen) verhielt.

214 Shapiros Kommentar in Shapiro, *Personifications*, erweckt den Eindruck, als nähme er die Veränderung in der Auffassung der Harmonia nicht einmal vollständig wahr, wenn er von »a kind of syncretism« zwischen »two aspects of Harmonia, the bride of Kadmos and the offspring of Aphrodite« spricht (S. 106). Welchen Erklärungswert die von ihm aufgezählten, anderswo überlieferten Verbindungen der Harmonia mit einigen der dargestellten Person(ifikation)en besitzen sollen, wird nicht recht klar: So wird etwa die Verwandtschaft mit Aphrodite erwähnt (S. 106), auf Eur. Med. 830-832 verwiesen, wo Harmonia als Mutter der Musen bezeichnet wird, und schließlich sogar Perikles' Epitaphios Logos (Thuk. 2.40.1) bemüht (S. 108 f.), in dem von keiner der dargestellten Figuren, sondern nur allgemein von der Liebe zum Schönen gesprochen wird. Ähnlich eigenwillig wie die Zusammenstellung der Quellen mutet denn auch Shapiros Schlußfolgerung an (S. 109): »The Meidias Painter, in putting the Attic singer Mousaios at the centre of his composition, could be expressing a similar patriotic pride [i.e. wie Perikles!]. Harmonia is seen arriving from her Boeotian home, over the hills, to settle in this idyllic Athenian landscape.« Dieser sein Schluß liest sich, als zöge er ein symbolisches Verständnis der Anwesenheit Harmonias als Kommentar zum Gesamtgeschehen gar nicht erst in Erwägung. Einen etwas anderen Eindruck gewinnt man aus Shapiro, *Allegory*, S. 20 f., wo die Vase ebenfalls besprochen und zumindest die politische Deutung näher erklärt wird. Was die Charakterisierung der Harmonia angeht, bleibt der direkt auf die Darstellung bezogene Text vage, der Kontext macht jedoch deutlich, daß Shapiro die symbolische Funktion der Harmonia nicht verborgen geblieben ist. – Zu Harmonia im ›Aphroditegefolge‹ auf Pyxiden und Lekaniden, die Shapiro nur streift, aber bezeichnenderweise nicht in die Diskussion einbezieht, s. u. S. 171 ff.

215 So auch Shapiro, *Personifications*, S. 95 und Jouan a.a.O. (hier Anm. 200).

Funktion in Bildern eingesetzt wurde. Natürlich ist die Harmonia des Mousaios-Bildes eine andere als die der Kadmos-Bilder, doch nicht im Sinne einer vollkommen unabhängigen Existenz, sondern eher im Sinne einer nicht konstanten oder nicht permanenten Identität, eine Vorstellung, die unserem rationalen Verständnis zuwiderlaufen mag, aber offenbar nicht dem griechischen. Harmonia veranschaulicht letztlich in einer Person die Bandbreite der Möglichkeiten der Auffassung einer Personifikation zwischen selbständiger, real vorgestellter mythisch-göttlicher Gestalt und Figur zu im weitesten Sinne rhetorischen Zwecken, wobei wichtig ist zu betonen, daß beide Auffassungen nebeneinander existieren und sogar ineinander übergehen konnten.

Diese Behauptung mag ein berühmtes und vielbesprochenes Vasenbild stützen, das in der Regel als Darstellung der Hochzeit der Harmonia bezeichnet wird. Auf dem namengebenden Epinetron des Eretria-Malers aus Eretria in Athen (Abb. 6)<sup>216</sup> ist in der Mitte der Szene die sitzende Harmonia dargestellt, flankiert von Peitho mit einem Spiegel zu ihrer Linken und Kore zu ihrer Rechten, mit der sie Blicke tauscht und die ihr den rechten Arm auf die Schulter gelegt hat.<sup>217</sup> Am linken Rand sitzt Aphrodite mit einer Halskette in den Händen, vor ihr steht der geflügelte Eros mit zwei Kästchen. Rechts von der Mittelgruppe bindet sich Hebe das Haar auf und blickt zu dem am rechten Bildrand sitzenden Himeros, der ihr einen Amphoriskos präsentiert. Die Szene wird in der Regel als die Vorbereitung zur Hochzeit der Harmonia gedeutet, auf welche Peitho und Kore beruhigend einreden,<sup>218</sup> während Aphrodite, die Brautmutter, jene berühmt-berüchtigte Halskette betrachtet, die sie nach einigen Mythenversionen der Harmonia zur Hochzeit schenkte.<sup>219</sup> Weniger einfach zu erklären sind Hebe und Himeros.

216 Athen, Nationalmus. 1629; ARV<sup>2</sup> 1250,34 und 1688 (Eretria Painter); Para 469; Addenda 354; Shapiro, *Personifications*, S. 105 f. 241 Nr. 47 Abb. 58; Shapiro, *Allegory*, S. 14-22.

217 Die Verteilung der Namensbeischriften von Harmonia und Peitho ist nicht ganz eindeutig, so daß es sich theoretisch bei der Sitzenden um Peitho und bei der Stehenden um Harmonia handeln könnte. Doch kann die Anordnung mit dem verfügbaren Platz erklärt werden, der es praktischer erscheinen ließ, den kürzeren Namen (Peitho) unter dem längeren (Harmonia) zu plazieren. Für Peitho wäre ein Habitus wie jener der Sitzenden mehr als ungewöhnlich, denn sie ist ihrer Bedeutung entsprechend in der Regel der aktive Part, nicht die Person, um die andere sich durch Zureden o.ä. bemühen. Diese Zuordnung der Namen ist in der modernen Literatur seit B. Schweitzer, »Mythische Hochzeiten. Eine Interpretation des Bilderkreises an dem Epinetron des Eretriameisters«, in: *Sitzungsber. Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil.-Hist. Klasse, 6. Abh. 1961, die geläufige, wenngleich meist anders begründet wird: Nicht zuletzt wegen der aus dem Kadmos Mythos bekannten Harmonia hat man der Darstellung *a priori* einen mythologischen Inhalt unterstellt, der aber streng genommen immer erst das Ergebnis der Untersuchung sein dürfte. Zusammenfassend zur Diskussion Shapiro, *Allegory*, S. 15, der sich ebenda Anm. 68 auch mit Recht gegen die Deutung von E. Simon, *Die Griechischen Vasen*, München, 1976, S. 146 f. zu Nr. 216 wendet, die die Darstellung nicht als selbständige, sondern als Fortsetzung der Alkestis-Szene der gegenüberliegenden Seite verstehen wollte.

218 Vgl. Shapiro, *Personifications*, S. 106: »But there is no question that Harmonia is here portrayed in the role of the hesitant bride, a familiar motif in the late fifth century, comforted and reassured by Aphrodite and Peitho.« Anders A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler*, Mainz, 1988, S. 258, die meint, Peitho habe ihr Werk getan und könne sich nun mit sich selbst beschäftigen.

219 Shapiro, *Personification*, S. 105; Shapiro, *Allegory*, S. 16; Lezzi-Hafter a.a.O. S. 158.

Während für die Anwesenheit ersterer auf den homerischen Apollonhymnos verwiesen wird, in dem Hebe (u. a.) mit Aphrodite und Harmonia tanzt – man fragt sich jedoch, was dies erklären sollte, denn der Zusammenhang ist keineswegs ihre eigene Hochzeit, sondern die Aufnahme des Apoll in den Kreis der olympischen Götter –, und auf ihre Mutter Hera, die Schutzgottheit von Hochzeit und Ehe – warum stellt man dann nicht gleich Hera selbst dar? – wird für Himeros seine Abstammung von Aphrodite ins Feld geführt.

Nun ist es trotz dieser umständlichen Erklärungen zweifellos nicht nur eine fixe Idee, welche die modernen Wissenschaftler in dem Bild die Vorbereitung zur Hochzeit der Harmonia erkennen läßt, sondern die Ikonographie des Bildes ist derjenigen von zahlreichen Darstellungen der Vorbereitung der Braut auf ihre Hochzeit nicht unähnlich. Auch wird man keineswegs zufällig Harmonia für dieses Brautschema gewählt haben, da doch ihre Hochzeit eine der glänzendsten der griechischen Mythologie war. Und schließlich, da bei dieser Hochzeit alle Götter anwesend waren, erlaubt ihre Darstellung es, die übrigen Figuren ganz in einem anekdotischen Sinne als Teilnehmer nicht nur an der Hochzeit selbst, sondern auch an deren Vorbereitung zu verstehen, wie es viele moderne Betrachter getan haben. Andererseits fragt sich, ob dies die einzige Möglichkeit ist, das Bild zu interpretieren. Hätte es, um an die glänzende Hochzeit der Harmonia zu erinnern, nicht genügt, allein ihren Namen hinzuzufügen und die übrigen Figuren unbestimmt zu lassen? Und hätte es nicht wichtigere Gäste gegeben, als ausgerechnet Peitho, Kore, Hebe und Himeros?

Verläßt man diese rein anekdotische Ebene, so eröffnet sich ein weiterer Bedeutungszusammenhang, der im Sinne einer näheren Charakterisierung der idealen Hochzeit und Braut zu verstehen wäre.<sup>220</sup> Aus den vielen Aspekten, die eine Hochzeit für die Braut besaß, und aus den vielen guten Eigenschaften, die eine Braut besitzen sollte – unter denen, wie bekannt, genug unromantische waren – wählt dieses Bild gerade den Aspekt der sexuellen Liebe und Erotik, umfassend verkörpert durch Aphrodite. Deren Kette kann wie jeder Schmuck in den Händen oder am Körper einer Frau als Zeichen der Schönheit, aber auch der damit unmittelbar verbundenen erotischen Anziehungskraft verstanden werden, ein Aspekt, der hier durch Eros, der den Schmuck offenbar herbeigebracht hat, zusätzlich unterstrichen wird. Peitho kann einerseits als die Überredung verstanden werden, welche nötig oder zumindest hilfreich ist, die Braut auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten; dafür spricht nicht nur die Vorstellung, eine anständige Braut bedürfe dieser Überredung, sondern auch die Charakterisierung der Braut durch ihre so enge Verbindung mit Kore, die man durchaus im Sinne

220 So auch Shapiro, *Allegory*, S. 16 ff. mit vielen abweichenden Deutungen im Detail. Die älteren Behandlungen der Vase verharren dagegen auf der anekdotischen Ebene und sehen allenfalls paradigmatische Funktion. Vgl. außer den bei Shapiro genannten auch W. Real, *Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr.*, Münster, 1973, S. 41 f., und noch Burn, *Meidias Painter*, S. 35: »On his *epinetron*, Harmonia is perhaps less a personification than the mythical bride of Kadmos. But [?] Peitho on the same vase is there to persuade her into marriage«.

einer Kennzeichnung der Braut als Kore, junges Mädchen und Parthenos verstehen kann.<sup>221</sup> Daß Harmonia Peitho jedoch überhaupt nicht wahrzunehmen scheint, entspricht einerseits wiederum ihrem Charakter als sittsame Kore, macht es andererseits aber auch möglich, letztere ebenfalls attributiv aufzufassen als jene den Bräutigam demnächst verführende Macht, die der jungen Frau selbst eigen ist.<sup>222</sup> Auf dieser Ebene wirken nun auch Hebe und Himeros weniger beliebig; die eine verkörpert Jugend und die damit verbundene Schönheit (auch indem sie ihr Haar bindet, macht sie sich schön) und kann ebenfalls ohne Schwierigkeit auf die Braut bezogen werden,<sup>223</sup> der andere verkörpert die sexuelle Begierde: zum einen jene, die die Braut auslösen wird, zum andern aber auch jene, die die Braut selbst empfinden wird – man beachte die tiefen Blicke, die Harmonia und Himeros tauschen und die bekanntlich der Weg waren, durch die das Verlangen in die Menschen eindrang.<sup>224</sup> Auf dieser Ebene lesen sich die Personifikationen um Harmonia wie ein Kommentar zu dem eigentlichen Ereignis: Es wird nicht mehr nur in allgemeinem Sinne das Bild einer glänzenden Hochzeit evoziert (genauer gesagt: deren Vorbereitung), sondern es werden präzisere Aussagen über Harmonia und ihre Hochzeit gemacht, die einen bestimmten, für die Braut besonders spannungsreichen, aber – mindestens der Konstruktion nach<sup>225</sup> – auch besonders angenehmen Aspekt dieses Ereignisses hervorheben. Und schließlich ist es von hier aus nur noch ein kleiner Schritt zu einer Lesart, in der auch die mythische Existenz der Harmonia hinter die Bedeutung ihres Namens und ihre Rolle als Braut zurücktritt, so daß sie als Verkörperung der von Harmonie durchdrungenen und damit auch Harmonie in die Ehe bringenden Braut schlechthin erscheint.<sup>226</sup>

221 Anders Shapiro, *Allegory*, S. 17 f., der Harmonias Blick über die Schulter als Zurückblicken auf die Jugend deutet. Doch würde dies nicht nur einen Anachronismus bedeuten, da es sich ja noch um das Stadium kurz vor der Hochzeit handelt, sondern in einem richtungslosen Bild kann der Blick über die Schulter auch kaum als ein Zurück aufgefaßt werden. Vielmehr stellen die Richtung des Sitzens und die Wendung des Kopfes die kompositionelle und inhaltliche Verklammerung der beiden Bildhälften durch die Mittelfigur dar. Darüber hinaus bringt die attributive Kore einen nach der herrschenden Ideologie viel entscheidenderen Punkt zum Ausdruck, die Unberührtheit der Braut.

222 Zu diesem Aspekt der Peitho s. u. Shapiro, *Allegory*, S. 17 versteht Peitho nur im o.g. ersten Sinne.

223 Nicht nur im Sinne des folgenden Lebensalters, wie Shapiro, *Allegory*, S. 18 meint; vgl. auch hier Anm. 221.

224 Vgl. auch Shapiro, *Allegory*, S. 19.

225 Zur Diskrepanz zwischen der in der modernen Forschung verbreiteten und mehr oder weniger forciert vorgetragenen Vorstellung, die Ehen des klassischen Griechenlands hätten mit erotischer Liebe nichts oder jedenfalls nicht viel zu tun gehabt oder seien gar als Vergewaltigung erfahren worden, da die jungen Frauen keinen Einfluß auf die Wahl ihrer Gatten gehabt hätten, und dem antiken Topos der sexuell unersättlichen Frau, deren Begierde sich durchaus auch auf den eigenen Gatten richtete, s. die Diskussion S. 179-182 und die S. 190 ff. diskutierten Vasen.

226 Shapiro, *Allegory*, S. 17 geht m. E. zu weit, wenn er Harmonia mit ‚marriage‘ übersetzt, wofür es, soweit ich sehe, keine Belege gibt. Ebenda S. 20-22 geht er auch in der Gesamtinterpretation noch über diese Deutung hinaus und möchte der Darstellung eine politische Seite abgewinnen, indem er auf die staatstragende Bedeutung der Ehe, zumal in den nachwuchsbedürftigen Zeiten des peloponnesischen Krieges, und die Bedeutung der Harmonie für das Gemeinwesen ver-

Wir wissen nicht, ob der Maler oder der Auftraggeber des Epinetron alle diese Leseweisen beabsichtigte; auch nicht, ob die Frau, die dieses Gerät vielleicht als Hochzeitsgeschenk erhielt, jedenfalls aber wohl mit ins Grab nahm, diese unterschiedlichen, miteinander zusammenhängenden Verständnisebenen klar durchschaute bzw. durchschaut hätte, intuitiv verstand(en hätte) oder überhaupt wahrnahm (bzw. wahrgenommen hätte). Entscheidend ist, daß die Darstellung, wie ich gezeigt zu haben hoffe, alle diese Lesarten provozieren kann, und zwar nicht nur für einen modernen Interpreten, sondern, nach dem oben gesagten und nach allem, was wir sonst über griechisches Denken zu wissen glauben, auch im Rahmen antiker Verstehensweisen.<sup>227</sup> Für die Figur der Harmonia zeigt sich dabei in wünschenswerter Deutlichkeit ihre Fähigkeit, zwischen mythisch-göttlicher Gestalt und rational konzipierter Personifikation zu oszillieren: »the name characterizes the mythological figure, who in turn exemplifies the personification.«<sup>228</sup> Dabei hängen die unterschiedlichen Rezeptionsweisen oder Betrachterperspektiven offenbar wiederum von den zwei schon mehrfach betonten Faktoren ab, dem Darstellungskontext bzw. der jeweiligen Bildsprache und der Disposition des Betrachters.

Diesen letzten Punkt betreffend soll schon hier betont werden, daß die beschriebenen allegorischen Darstellungselemente keineswegs erst ein Phänomen des 5. Jhs. sind. Viele ältere Untersuchungen zu Personifikationen, aber auch zum griechischen Denken überhaupt, haben nicht nur ihren Gegenstand, sondern auch das antike Rezeptionsverhalten stillschweigend generalisiert. Ausgehend von der Vorstellung einer einheitlichen ›Entwicklungsstufe‹ einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt oder von einem ›Zeitgeist‹ wurde nach der (richtigen bzw. zutreffenden) Bedeutung eines Bildes gesucht. Doch auch wenn man zweifellos Veränderungen im Grad der Verbreitung bestimmter Vorstellungen feststellen kann, haben zahlreiche neuere Untersuchungen nachdrücklich hervorgehoben, daß zu allen Zeiten gleichzeitig verschiedene Weisen existiert haben, die Erscheinungen der Welt wahrzunehmen und zu deuten.<sup>229</sup> Dies wird man auch bei der Deutung von Bildern in Rechnung stellen müssen und Generalisierungen des Betrachterstandpunktes um so mehr vermeiden, je weniger die

---

weist. Eine von besonderem Pflichtbewußtsein durchdrungene Betrachterin mag diese Assoziationen vielleicht tatsächlich entwickelt haben, doch ist davon in dem Bild selbst nichts angelegt, und es fragt sich, ob die modernen Bemühungen, den griechischen Vasendarstellungen immer einen politischen oder gar propagandistischen Inhalt im engeren Sinne abzugewinnen, in jedem Falle angemessen sind.

227 Man denke, falls es eines Beweises überhaupt bedarf, nur an die an Personifikationen reichen Komödien des Aristophanes, die wohl nur von einem außergewöhnlich naiven Zuschauer als rein anekdotische Erzählungen, von den meisten aber als höchst anspielungsreiche Kommentare zu gegenwärtig virulenten Themen in Gesellschaft und Politik verstanden wurden.

228 Shapiro, *Allegory*, S. 17.

229 Stellvertretend für andere sei hier nur die besonders eindrucksvolle Diskussion des Verhältnisses zwischen magisch-spirituellen, irrationalen und rationalen Denk- und Argumentationsformen von G.E.R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience*, London/New York/Melbourne, 1979, genannt, sowie nochmals auf die Arbeiten von Schmitt (hier Anm. 169) und Williams (hier Anm. 132) hingewiesen.

Rezeption durch deutliche ikonographische Hinweise gelenkt wird. Wie die Darstellungen auf der Oinochoe im Louvre (Abb. 4) oder der Hydria des Kadmos-Malers (Abb. 5) deutlich gemacht haben, gab es durchaus Darstellungen, die – hinsichtlich der Identität ihrer Personen – von (nahezu?) allen Betrachtern in etwa der gleichen Weise verstanden worden sein dürften. Bestimmte Kontexte und Darstellungsweisen konnten demnach eine bestimmte Auffassung der Personifikationen begünstigen. Doch zeigen wiederum nicht zuletzt die philosophischen Allegoresen und die kritische Auseinandersetzung mit der epischen Tradition seit dem 6. Jh. v. Chr., daß selbst die olympischen Götter und etablierte Mythen Gegenstand extrem unterschiedlicher Interpretationsweisen waren. So ist uns in vielen Fällen jede Möglichkeit genommen, sicher zu entscheiden, ob ein Wesen als göttliche Macht oder als auf Abstraktion beruhende Fiktion geschaffen oder generell rezipiert wurde. Auch wenn es richtig sein mag, daß rationale Analysen von Mythen im 6. Jh. weniger verbreitet waren als in späterer Zeit, wäre es doch fatal, die Möglichkeit der Existenz auch rhetorischer Personifizierungen und allegorischer Darstellungen für diese Zeit von vornherein auszuschließen. Daß eine detaillierte und unvoreingenommene Analyse einiger Bilder des 6. Jhs. auch für ihre tatsächliche Existenz spricht, soll weiter unten im zweiten Teil der Arbeit am Beispiel der Kypseloslade gezeigt werden. Eines muß jedoch schon hier betont werden: Ihre besondere Wirkung auf den Hörer, Leser oder Betrachter dürften auch die spontanen Schöpfungen von Dichtern und Malern dadurch erhalten haben, daß die verkörperte Macht oder das Prinzip grundsätzlich als wirksam erfahrbar und somit mindestens potentiell immer als göttlich und belebt vorstellbar war.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen zur Personifikation wäre nun erneut nach dem Verhältnis zwischen Allegorie und Personifikation zu fragen. Wenn eine Allegorie eine Darstellung mit multiplen Bedeutungen sein soll, deren Bedeutungsebenen weitgehend voneinander getrennt und trennbar sind, und wenn andererseits unser Begriff der Personifikation prinzipiell auch göttliche Wesen und Person-Bereich-Einheiten mit einschließt, hat sich für diese Untersuchung ein weiterer Sprachgebrauch bereits erledigt, der in der Kunstgeschichte durchaus üblich ist: die Verwendung des Begriffs Allegorie als Synonym oder Oberbegriff zu Personifikation.<sup>230</sup> Nach den obigen Überlegungen müßte eine solche Bestimmung zumindest auf jene Personifikationen beschränkt werden, die eine ›rhetorische‹ Funktion innerhalb des Bildes erfüllen, denn nur diese sind in einer Allegorese auflösbar in die belebte Gestalt einerseits und den abstrakten Gedanken bzw. unbelebten Gegenstand andererseits, während göttliche Personifikationen und Person-Bereich-Einheiten mit ihrem Macht- und Funktionsbereich zusammenfallen oder zumindest nahtlos in ihn übergehen. Doch auch unter der Prämisse

230 Dieses Verhältnis wird nicht immer mit wünschenswerter Deutlichkeit ausgedrückt, geht aber zumindest implizit aus der Verwendung der Begriffe hervor; vgl. auch Ch. Meier, »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1976, S. 60-64.

einer Einschränkung ausschließlich auf Personifikationen der ersten Art sind von philologischer Seite längst gewichtige Einwände gegen die Gleichsetzung von Personifikation und Allegorie erhoben worden.<sup>231</sup>

---

231 Die Ablehnung dieser Gleichsetzung hat sich in der moderneren Literaturtheorie vor allem seit H.R. Jauss, »Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia. Von Prudentius zum ersten *Romanz de la Rose*«, in: ders. – D. Schaller (Hgg.), *Medium Aevum vivum. FS W. Bulst*, Heidelberg, 1960, S. 179-206 weitgehend durchgesetzt; vgl. Meier a.a.O. S. 60 f.

## Personifikationen als Allegorien?

Die Übertragung eines abstrakten Begriffes, eines geistigen Vorgangs, einer unbelebten Naturerscheinung usw. – wie Frieden, Überredung oder die Gegend von Marathon – in eine menschengestaltige und/oder anthropopsyche Figur mag auf den ersten Blick als ein gewaltiger Schritt erscheinen, der die Bezeichnung Allegorie rechtfertigt. Doch sind Personifikationen andererseits zunächst nichts anderes als das, was ihr Name bedeutet. Sie verweisen nur insofern und in der Weise auf eine zweite Ebene, wie jede Art von bildlicher Konkretisierung eines Gedankens in gewisser Weise eine Übertragung ist. Inhaltlich gehen sie zunächst in der Bedeutung ihres Namens vollständig auf, referieren nur wiederum auf den abstrakten Begriff oder Gegenstand, dem durch die Darstellung nichts hinzugefügt wird. Die Darstellung einer einzelnen Figur mit Namen Eirene, Peitho oder Marathon enthält immer schon den zugehörigen abstrakten Gedanken oder die Vorstellung der konkreten geographischen Landschaft, ihre Bedeutung ist darin aber auch bereits erschöpft. Es überlagern sich nicht *verschiedene* Diskurse, sondern es wird ein und derselbe Diskurs nur in unterschiedlichen ›Sprachen‹ geführt.

Dies gilt auch für das Gros der frühen griechischen Personifikationen. Sie sind die Darstellung eines abstrakten Begriffes oder eines unbelebten Gegenstandes<sup>232</sup> als weibliche – seltener männliche – Gestalt, die in aller Regel durch eine Namensbeischrift bezeichnet ist. Ohne diese Beischrift wäre (und ist) der moderne Betrachter – in aller Regel aber zweifellos auch der antike Betrachter – nicht in der Lage, sie sicher zu identifizieren, weil ihre Erscheinung völlig unspezifisch ist. Ihr Geschlecht erhält sie vom Genus des Substantivs, das sie verkörpert,<sup>233</sup> und ihre Kleidung und sonstige äußere Gestalt unterscheidet sich oftmals nicht im geringsten von anderen Personen und Personifikationen. Selbst Attribute fehlen in vielen Fällen oder sind ihrerseits so unspezifisch, daß man aus ihnen nicht oder nur in allgemeinsten Weise auf die Natur ihrer Trägerin schließen kann. Dies ließe sich an beliebig vielen Beispielen demonstrieren. Hier sei nur an die oben ausführlicher behandelten Darstellungen der Harmonia im

232 Gegenstand ist hier im weitesten Sinne zu verstehen und soll sinnvollerweise auch Landschaften, Flüsse, Städte usw. einschließen.

233 Die Diskussionen darum, woher die Abstrakta ursprünglich ihr Genus erhalten haben, braucht uns hier nicht zu interessieren. Davon abgesehen soll natürlich nicht negiert werden, dass das jeweilige Geschlecht der Personifikationen von den Vasenmalern durchaus in ihren Ikonographien berücksichtigt wurde, indem die Gestalten beispielsweise nicht als alte Frauen, sondern als jung und begehrenswert vorgestellt werden. Dazu mit weiterer Lit. E.J. Stafford, »Masculine values, feminine forms: on the gender of personified abstractions«, in: L. Foxhall – J. Salmon (Hgg.), *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London/New York, 1998, S. 43-56.

Mousaiosbild der Pelike des Meidias-Malers in New York (Abb. 7-8), die Personifikationen auf dem Epinetron aus Eretria (Abb. 6) oder an die Peitho auf dem Skyphos des Makron (Abb. 1) erinnert, die alle ohne ihre Beischrift nicht bestimmbar wären und zudem keinerlei Attribute besitzen oder Handlungen vollführen, die sie in spezifischer Weise charakterisieren, geschweige denn unmißverständlich identifizieren würden.<sup>234</sup>

Unterstellt man aber einmal, die Peitho auf dem Makron-Skyphos sei eine solche ›rhetorische‹ Schöpfung, sie sei die Umsetzung rein figurativer Redeweise, so wäre allerdings ihre *Funktion* allegorisch zu nennen, da ihre Anwesenheit keine reale Anwesenheit einer Person meinte und nicht einmal eine personale Existenz der Peitho überhaupt voraussetzte, sondern ausschließlich die Präsenz von *peitho*, von gegenseitiger Verführung und damit von psychischen Vorgängen ausdrückte. Ähnliches würde unter derselben Voraussetzung auch für Aphrodite gelten, insofern ihre Handlung an Helena nur noch bedeutete: »Helena ist eine wunderschöne und verführerische Frau, die von ihrer Liebe getrieben wird, Paris zu folgen«, ohne daß Aphrodite als real existierende Göttin mitgedacht würde.<sup>235</sup> Indem ihre Funktion demnach allegorisch ist, könnte man nun vielleicht doch überlegen, auch Peitho und Aphrodite selbst Allegorien zu nennen.

Andererseits wurde bereits oben begründet, daß es sinnvoll und hilfreich wäre, einen Allegoriebegriff zu finden, der sich auf sprachliche und bildliche Darstellungen gleichermaßen anwenden läßt. Der oben diskutierte Allegoriebegriff als Terminus für eine literarische Gattung mit einer bestimmten semantischen Struktur (im Gegensatz zur rhetorischen Trope) verlangt jedoch, nur Texte mit einer Eigenbedeutung, nicht einzelne Ausdrücke, als Allegorien zu bezeichnen, also solche, die eine in sich einigermaßen abgeschlossene Einheit bilden.<sup>236</sup> Auch wenn sie im Kontext eines längeren Textes stehen (wie etwa die Litai-Allegorie in der *Ilias*) oder der Übergang zwischen der realen und der allegorischen Rede gelegentlich fließend ist,<sup>237</sup> lassen sie sich als selbständige und mindestens

234 Das Dilemma wird beispielsweise deutlich, wenn Shapiro, *Personifications*, S. 189 auch für Darstellungen der Entführung der Helena, die zeitlich früher als der Makron-Skyphos entstanden sind und eine unbenannte weibliche Figur zeigen, im Analogieschluß deren Identifizierung mit Peitho in Erwägung zieht. Doch gibt es in den Bildern keinen Hinweis, der eine solche Interpretation rechtfertigen würde, und wegen der chronologischen Abfolge kann nicht einmal mit dem, ohnehin problematischen, Argument einer ähnlichen Ikonographie operiert werden, so daß die Entscheidung letztlich offen bleiben muß. Shapiro, *Personifications*, S. 192 erkennt denn auch das Problem, wenn er bemerkt, die auf der Rückseite des Makron-Skyphos (Abb. 2) hinter Aphrodite stehende Figur mit einer Blüte würde man ohne weiteres für Peitho halten, stünde nicht ihr Name, Kriseis, dabei.

235 Das bedeutete natürlich nicht, daß ein so interpretierender antiker Betrachter *überhaupt nicht* an die Göttin Aphrodite hätte glauben können. Vgl. hierzu auch unten S. 231 ff.

236 Vgl. auch G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, <sup>3</sup>1993, S. 34 f. mit weiterer Lit. in Anm. 8.

237 Vgl. auch Quintilians Unterscheidung in *tota allegoria*, die kein Element des eigentlich gemeinten enthält, und *allegoria permixta*, die zwecks leichteren Verständnisses bestimmte Elemente der zweiten Bedeutungsebene enthält; Quint. inst. 8, 6, 47-48. Dazu auch Kurz a.a.O. S. 40 f., der anstelle der quintilianschen die Termini ›implikative Allegorie‹ und ›explikative Allegorie‹ einführt. Für konkrete Beispiele vgl. oben, Anm. 109.

potentiell auch anders kontextualisierbare und aktualisierbare Texte lesen, da ihr Referent bzw. ihre Referenten auch in der allegorischen Erzählung selbst existieren und mit einigen ihrer Elemente deckungsgleich, wenn auch nicht identisch sind. Die *Litai* in der Rede des Phoinix bedeuten Bitten, nämlich die des Redners, das Schiff die politische Partei des Alkaios, die Schiffsbesatzung die Bürgerschaft von Mytilene, ein Pferd ein bestimmtes Mädchen usw. Durch das Herauslösen der Allegorie aus ihrem ursprünglichen Rezeptionskontext oder dem sie umgebenden Text werden die Verständnismöglichkeiten zwar insofern eingeschränkt, als diese ursprünglichen Referenten oder wenigstens weitere, nicht allegorieimmanente Hinweise auf diese verlorengehen, doch werden die Verständnismöglichkeiten auch zugleich erweitert, da nun die breitere Palette der allgemeinen und potentiellen Referenten offener zutage tritt, die auch bereits Grundlage der ursprünglichen Aktualisierung gewesen ist: Bitten schlechthin, eine beliebige politische Partei, ein Staatswesen usw., die Bürgerschaft einer beliebigen Stadt oder eine beliebige Gemeinschaft etc., ein beliebiges Mädchen.<sup>238</sup>

Anders jedoch im Falle von Peitho und Aphrodite im obigen Beispiel: Würde man sie aus ihrem Kontext herauslösen, wäre nicht nur jeder Ansatzpunkt für eine Allegorese verloren, sondern vor allem der Gegenstand, auf den diese Deutung die Figuren beziehen müßte. Herausgelöst aus der Geschichte von Paris und Helena ist Peitho nicht nur selbstreferentiell, sondern selbst*identisch*, da durch ihre Gestalt allein auch über das Konzept von *peitho* nichts gesagt wird, was nicht bereits im Begriff selbst angelegt wäre.<sup>239</sup> Es scheint mir daher sinnvoll, für die Peitho des Makron-Bildes wie für alle in gleicher Weise verwendeten Person(ifikation)en bei der Bezeichnung »allegorische Figur« bzw. »allegorische Personifikation« zu bleiben und den Begriff Allegorie entsprechend seinem literarischen Äquivalent als Gattungsbezeichnung auf abgeschlossene Bilder mit

238 Daß die Entkontextualisierung Allegorien als Bedeutungsträger nicht notwendigerweise zerstören muß, zeigen literarische Allegorien, die offenbar zunächst tatsächlich (vornehmlich?) auf einen konkreten Anlaß hin geschaffen wurden (etwa die Schiffsallegorie des Alkaios fr. 73 Voigt/Lobel-Page, die sich nach Röslers plausibler Deutung ursprünglich auf »die müde, gallelos gewordene Bevölkerung Mytilenes, die die gegenwärtige Situation zugelassen, ja mitverursacht hat« bezog; vgl. Rösler a.a.O. [hier Anm. 107] S. 118-124), deren Überlieferung allein jedoch ihr über diesen aktuellen Kontext hinausreichendes Bedeutungspotential belegt (dieser Aspekt von Rösler durchgehend unterschätzt). Vgl. auch die später topische Gleichsetzung von Staatsführung oder menschlichem Leben mit einer Schiffsreise (Rösler a.a.O. ebenda S. 118 Anm. 11 mit weiterer Lit. zur topischen Schiffsmetapher und -allegorie und Hor. *carm.* 1, 4).

239 Sie ähneln zumindest in diesem Punkt, will man den Vergleich nun doch einmal wagen, eher der Metapher, die N. Goodman bezeichnet hat als »eine Affäre zwischen einem Prädikat mit Vergangenheit und einem Gegenstand, der sich unter Protest hingibt.« (*Sprachen der Kunst*, zuerst London, 1969; hier Frankfurt, 1997, S. 74): Fehlt der eine Partner, gibt es auch keine Affäre mehr; die prädikative Struktur der Metapher, die immer etwas über einen von ihr verschiedenen Hauptgegenstand aussagt, wurde auch betont von P. Ricoeur, »La métaphore et le problème central de l'herméneutique«, in: *Revue philosophique de Louvain* 70, 1972, S. 93-112, leicht gekürzt wiederabgedruckt in: A. Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt, 1996, S. 356-375.

mehreren Bedeutungsebenen zu beschränken – was ihre Einbindung in einen größeren Bildzusammenhang natürlich nicht grundsätzlich ausschließen muß.<sup>240</sup>

Damit scheint es, als kämen wir Shapiros zweiter Forderung, eine Allegorie müsse einen gewissen narrativen Gehalt besitzen, ziemlich nahe. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, daß es sich keineswegs um eine Erzählung im engeren Sinne handeln muß, wie offenbar Shapiro meint, wenn er aus dieser seiner zweiten Forderung folgert, eine Allegorie müsse mindestens zwei Person(ifikation)en umfassen:<sup>241</sup> Der Kairos des Lysipp fällt zwar nicht in den chronologischen Rahmen dieser Untersuchung, hat aber den Vorzug, ein ebenso bekanntes wie allgemein anerkanntes und anschauliches antikes Gegenbeispiel darzustellen.

### Der lysippische Kairos

Zahlreiche antike Quellen<sup>242</sup> überliefern mehr oder weniger ausführliche Beschreibungen und Deutungen einer Skulptur des Lysipp, welche Kairos, die Personifikation des günstigen Augenblicks, darstellte. Drei Reliefdarstellungen, die untereinander im Replikenverhältnis stehen, an weit voneinander entfernten Orten gefunden wurden und unterschiedlicher Zeitstellung sind, bestätigen diese Überlieferung, da sie kaum auf ein sonst unbekanntes Vorbild zurückgehen dürften (Abb. 9-11).<sup>243</sup> Die Reliefs zeigen einen Knaben im Ephebenalter mit großen Rückenflügeln, dessen Haar vorne lang, hinten aber geschoren ist. Er bewegt sich mit geflügelten Füßen voran, dabei in der Rechten auf einem Schermesser eine Balkenwaage balancierend.

Die Deutung dieser seltsamen Ikonographie erleichtern die erwähnten schriftlichen Quellen, welche zwar mit den Darstellungen der drei Reliefs ebenso wie untereinander nur partiell übereinstimmen, da sie das Thema im Rahmen innerliterarischer Spiele variieren, dabei aber doch die wesentliche Idee erkennen lassen. In Bezug auf die Frisur sind sich alle Autoren einig: Am langen Haar kann man die Gelegenheit beim Schopfe fassen, wenn sie sich nähert, der kahle Hinterkopf verhindert jedoch den Zugriff, wenn sie einmal vorübergeeilt ist. Die Flügel verdeutlichen die Geschwindigkeit, mit der dies geschieht.<sup>244</sup> Die einzig bei Himerios überlieferte Waage wird dort nicht gedeutet, doch ist die Waage seit Homer ein geläufiges Symbol für die Abwägung von Entscheidungen und den

240 Ähnlich auch Kurz a.a.O. S. 57-60, der für eine Personifikation als Allegorie fordert, sie müsse »rezeptionsästhetisch noch eine zweite Bedeutungsdimension« enthalten (S. 59).

241 Shapiro, *Allegory*, S. 6.

242 Vgl. die Zusammenstellung in F.J. Johnson, *Lysippos*, Durham, NC, 1927, S. 282-287, und bes. K. Moser v. Filseck, *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der Plastik des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bonn, 1988, S. 151-158.

243 Turin, Mus. Arch. o.Inv. (Abb. 9); Trogir (Trau), Monastero delle Benedettine (Abb. 10); Athen, Akropolismus. 2799 (Abb. 11): zuletzt zusammengestellt in LIMC V (1990) S. 920-926 s. v. Kairos, bes. 922 Nr. 2-4 (P. Moreno), s. aber auch Moser v. Filseck a.a.O. S. 151-168.

244 Anders aber Him. Ecloga 14, 1, 2 (S. 28, Dübner)

Wandel des Schicksals.<sup>245</sup> In dieser Bedeutung ergibt sie auch in den Reliefdarstellungen einen Sinn, wo ihr Balken auf der Schneide des Rasiermessers balanciert und nichts anderes als die bildliche Umsetzung des bereits homerischen (Hom. Il. 10, 173) und im Deutschen auch heute geläufigen Ausdrucks »auf Messers Schneide« bedeuten kann.<sup>246</sup>

Über diese auch aus den Quellen hervorgehende allgemeine Deutung der Figur als im weitesten Sinne philosophischer Kommentar zum Begriff des rechten Augenblicks hinaus wurden in der modernen Forschung jedoch auch konkretere, aktuelle, mehr oder weniger politische Hintergründe für die Entstehung der lysippischen Skulptur vermutet. G. Schwarz deutete den Kairos gestützt auf Tzetzes (12. Jh. n. Chr., sic!),<sup>247</sup> demzufolge die Figur von Lysipp für Alexander geschaffen wurde, nachdem dieser ungehalten über eine verpaßte Gelegenheit war, als Mahnung, »den rechten Moment nicht zu verpassen«, <sup>248</sup> C. Picard wollte in ihr den Ausdruck der »instantanéité même et l'instabilité de la vie fugitive du siècle«<sup>249</sup> sehen, während etwa J. Döring,<sup>250</sup> A.F. Stewart,<sup>251</sup> P. Moreno<sup>252</sup> und K. Moser v. Filseck<sup>253</sup> Lysipps persönliches künstlerisches *credo* und Manifest als konkurrierende Reaktion auf den Kanon des Polyklet personifiziert fanden. Ob alle diese Bedeutungen, nur einige davon oder eine einzige tatsächlich von Lysipp beabsichtigt, von Alexander oder welchem seiner Zeitgenossen auch immer so verstanden oder erst von späteren (antiken wie modernen) Interpreten in die Skulptur hineingelegt wurden, ist hier nicht wichtig und angesichts der disparaten Quellenlage auch kaum sicher zu entscheiden. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß alle diese Interpretationen der Figur selbst durchaus entsprechen und sich auch nicht gegenseitig ausschließen, während die Kritik an ihnen an Problemen der Überlieferung oder allgemeineren historischen Erwägungen ansetzen müßte.<sup>254</sup>

Von den bisher betrachteten Personifikationen unterscheidet sich der Kairos des Lysipp vor allem durch seine körperliche Charakterisierung und Bewegung

245 U. Bianchi, *ΔΙΟΣ ΑΙΣΑ; Destino, Uomini e Divinità nell' Epos nelle Teogonie e nel Culto dei Greci*, Rom, 1953, S. 77-85; B.C. Dietrich, *Death, Fate and the Gods*, London, 1965, S. 294-296.

246 So bereits A.W. Lawrence, *Greek and Roman Sculpture*, London, 1972, 208: »... while the razor and scales in his hand alluded to a Greek proverb, that the turn of events often balanced on an edge as fine as a razor's.« Himerios a.a.O. und Tzetz. chil. 10, 266-274 ed. Kiessling, mißdeuten das Messer jedoch als Abwehrwaffe.

247 Tzetz. chil. 10, 266-274 ed. Kiessling.

248 G. Schwarz, »Der lysippische Kairos«, in: *Grazer Beiträge* 4, 1975, S. 243-266, bes. S. 264 f.

249 C. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque: La Sculpture* IV. 2, Paris, 1963, S. 556.

250 J. Dörig, »The Late classical Period 400-323 B.C.«, in: J. Boardman et al. (Hgg.), *The Art and Architecture of Ancient Greece*, London, 1967, S. 447.

251 A.F. Stewart, »Lysippian Studies 1. The Only Creator of Beauty«, in: *AJA* 82, 1978, S. 163-171, bes. S. 171.

252 P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Mailand, 1987, S. 265-270.

253 Moser v. Filseck a.a.O. S. 167 f.; dies., *Kairos und Eros*, Bonn, 1990, passim.

254 Zum Begriff *kairos* in der Literatur S.M. Trédé, *Kairos. L'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du Ire siècle avant J.-C.*, Paris, 1992, die jedoch auf die bildlichen Darstellungen nicht weiter eingeht.

sowie durch die Art der Attribute, durch die sich die Komplexität der Darstellung erhöht und durch welche die Personifikation eine ausführlichere und spezifische Charakterisierung erhält. Damit beginnt die Darstellung, eine Handlungsdimension zu entwickeln, die als eigenständige Bedeutungsebene erkennbar wird. Oberflächlich betrachtet, erscheint sie als eine zwar äußerst seltsame, aber letztlich als ›Erzählung‹ lesbare Darstellung; im Hintergrund hebt sich jedoch für jeden weiterdenkenden Betrachter eine zweite Bedeutungsschicht ab, auf welche die vordergründige Sonderlichkeit der Darstellung ebenso verweist wie der Name der Figur, und die auf ihrer allgemeinen, auch den verschiedenen Aktualisierungen zugrunde liegenden Ebene ein im weitesten Sinne philosophischer Kommentar zum Gedanken des Augenblicks ist.<sup>255</sup> Der lysippische Kairos erfüllt somit alle oben genannten Bedingungen einer Allegorie: Er besitzt mehrere Sinnebenen, die der Darstellung und die des Kommentars zum günstigen Augenblick, möglicherweise auch zu einer bestimmten historischen Situation oder Person, und es handelt sich um eine in sich geschlossene, selbständige Darstellung. Grundsätzlich besteht somit keine Notwendigkeit, nur mehrfigurige Darstellungen Allegorien zu nennen. Entscheidend ist vielmehr das Verhältnis der Personifikation zu ihrem Referenten: Nur wenn dieser einerseits in ihr selbst liegt, andererseits aber nicht mit ihr koextensiv und identisch ist, sondern durch Handlung, Attribute usw. eine Deutung, Präzisierung, Kommentierung oder ähnliches erfährt, so daß tatsächlich zwei Bedeutungsebenen trennbar werden, ist es sinnvoll, von einer Allegorie zu sprechen.

Umgekehrt stellt sich nun allerdings die Frage, ob unter bestimmten Umständen auch einzelne Personifikationen in mehrfigurigen Darstellungen Allegorien genannt werden können. Im Falle des Kairos ergibt sich die Abgeschlossenheit und Selbständigkeit nicht zuletzt daraus, daß es sich tatsächlich um eine Einzelfigur handelte. Personifikationen in einem vielfigurigen Bild beziehen sich jedoch zumindest auch auf den Rest der Darstellung (oder zumindest auf ein Element der übrigen Darstellung), so daß ihr Referent auch außerhalb ihrer selbst liegt. Daß man sich leicht ein Bild denken könnte, in das der soeben diskutierte Kairos integriert wäre – etwa ein Historienbild, das die von Tzetzes erwähnte verpaßte Gelegenheit des Alexander darstellte –, zeigt, daß auch bildliche Allegorien in größere Bildkontexte eingebettet sein können, wie literarische Allegorien in umfangreichere Texte. In bildlichen Darstellungen des

255 Wenn im Zusammenhang der Allegorie in der Regel (grundsätzlich zu Recht) darauf hingewiesen wird, daß auch die vordergründige Ebene, der sog. Literalsinn, bei der Allegorie – etwa im Gegensatz zur Metapher – immer erhalten bleibt, trifft dies in vielen Fällen nur bedingt zu. In gewisser Weise mag die vordergründige Ebene der Darstellung des Kairos auch als solche ein gewisses Interesse wecken. Doch scheint der Bruch mit allen Darstellungskonventionen, die Sonderlichkeit der Darstellung, ein Mittel gewesen zu sein, isolierte Allegorien, Quintilians *totae allegoriae*, als solche kenntlich zu machen, was mit der »Überbetonung« (so die häufig geäußerte moderne Einschätzung; vgl. etwa *Der Kleine Pauly* I, S. 525 s. v. Allegorie [Ch. Walde]) der unterliegenden Bedeutung durch die antiken Theoretiker bestens übereinstimmt. Zu Absurditäten als Hinweis auf einen zu suchenden allegorischen Hintersinn vgl. auch Kurz a.a.O. (hier Anm. 236) S. 63.

6. und 5. Jhs. ist eine nähere Charakterisierung von Personifikationen durch Attribute jedoch eher selten. Die Peitho auf dem Epinetron aus Eretria (Abb. 6) ist durch ihren Spiegel zwar in gewisser Weise näher charakterisiert, indem dieser ein typisches Symbol für weibliche Verführung ist,<sup>256</sup> doch wird man deshalb wohl kaum von einer Allegorie der *peitho* im obigen Sinne sprechen wollen. Insofern muß man zwar die grundsätzliche Möglichkeit anerkennen, daß eine Personifikation in einem größeren Bildzusammenhang auch Allegorie sein kann, doch kommen wegen der zumeist fehlenden oder nur extrem schwachen Charakterisierung der Personifikationen im hier betrachteten Zeitraum in der Praxis kaum Figuren dafür in Frage. Eine Ausnahme – und, wie mir scheint, neben der häßlichen Adikia<sup>257</sup> die einzige Ausnahme – stellt in dieser Hinsicht eine Gruppe von fünf Vasenbildern mit der Personifikation des Geras, des Greisenalters dar:

### Herakles und Geras

Geras erscheint auf insgesamt fünf Vasen innerhalb von knapp 40 Jahren zwischen ca. 490 und 450 v. Chr.<sup>258</sup> Auf einer Pelike in Paris (Abb. 15)<sup>259</sup> sieht man die kleine, nackte Figur des Geras, den Herakles, in kurzem Chiton und Löwenfell mit Pfeil und Bogen im Köcher auf dem Rücken und Schwert an der Seite, mit der Linken im Nacken packt, während er mit der Rechten die Keule über seinem Kopf schwingt, als wolle er sein Opfer trotz dessen flehender Geste im nächsten Moment zerschmettern. Geras ist etwa ein Drittel kleiner als Herakles, dünn mit geschwollenen Gelenken, und stützt sich in gekrümmter Haltung auf einen Stock. Die Häßlichkeit seiner Erscheinung wird vervollständigt durch einen übergroßen, seltsam gekrümmten Penis und eine geradezu karikaturhafte Physiognomie. Eine Nolanische Amphore in London (Abb. 17)<sup>260</sup> zeigt eine etwas andere Ikonographie: Herakles, diesmal nur mit Löwenfell bekleidet und mit der Keule bewaffnet, verfolgt den vor ihm fliehenden, nackten Geras, der sich im Lauf nach ihm umwendet und ihm dabei seine Hände entgegenstreckt. Geras ist hier genauso groß wie Herakles, durch sein zotteliges Haar, seine übergroße, knollige Nase und seine unförmigen

256 Vgl. Buxton a.a.O. S. 45 mit Anm. 57; F. Frontisi-Ducroux, »Eros, Desire, and the Gaze«, in: N.B. Kampen (Hg.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, 1996, S. 89 mit Anm. 54.

257 Vgl. dazu unten S. 119-122; 161-164.

258 Erstmals zusammengestellt von J.D. Beazley, »Geras«, in: BABesch 24-26, 1949-51, S. 18-20; zuletzt Shapiro, *Personifications*, S. 89-94 Nr. 34-38 Abb. 43-47. Der Vorschlag von Loeschcke, »Dreifussvase aus Tanagra«, in: AZ 1881, S. 40, die Darstellung auch auf einem Schildband entsprechend zu deuten, bereits mit guten Gründen zurückgewiesen von Beazley a.a.O.

259 Paris, Louvre G 234: ARV<sup>2</sup> 286,16 (Geras Painter); Addenda 209; Shapiro, *Personifications*, S. 89-94. 238 Nr. 35 Abb. 44.

260 London, British Mus. E 290: ARV<sup>2</sup> 653,1 (Charmides Painter); Addenda 276; Shapiro, *Personifications*, S. 89-94. 239 Nr. 37 Abb. 45.

Genitalien<sup>261</sup> jedoch gleichfalls als auffallend häßlich charakterisiert. Auf beiden Vasen ist Geras inschriftlich bezeichnet. Die übrigen drei Darstellungen tragen keine Inschriften, doch ist ihre Ikonographie so eindeutig, daß an der Identität der mit Herakles verbundenen Figur kein Zweifel bestehen kann. Die Ikonographie der vielleicht ältesten Darstellung, einer spätschwarzfigurigen Lekythos in Adolphseck (Abb. 18),<sup>262</sup> ähnelt jener der Pariser Pelike sowohl in der Charakterisierung des Geras als auch im Handlungsmotiv mit dem von Herakles' Linker zu Boden gebeugten Opfer; die Keule scheint Herakles jedoch noch hinter seinem Rücken verborgen zu halten. Das Verfolgungsmotiv findet sich wieder auf einem nur fragmentarisch erhaltenen Skyphos in Oxford (Abb. 19),<sup>263</sup> wo Geras ähnlich wie auf der Nolanischen Amphore charakterisiert und gleich groß ist wie Herakles. Die fünfte Darstellung, auf einer rotfigurigen Pelike in der Villa Giulia (Abb. 16),<sup>264</sup> fällt insofern aus dem Rahmen, als sie Herakles und Geras offenbar in eine Diskussion vertieft zeigt. Herakles, auf seine Keule gelehnt und die rechte Hand in die Hüfte gestützt, steht Geras gegenüber, der sich auf einen Stock lehnt; beide gestikulieren lebhaft und blicken sich an. Vor dem Kopf des Herakles befindet sich die Inschrift ΚΛΑΥΣΕΙ, »du wirst weinen«, offenbar als Teil der Konversation. Geras ist ähnlich charakterisiert wie auf der Pariser Pelike mit schwächlichem Körper und übergroßen Genitalien, hier jedoch zusätzlich kahlköpfig und mit grausam verkrümmtem Rücken.

Die relative Häufigkeit der Darstellung von Herakles und Geras steht in auffälligem Gegensatz zum Fehlen jeglicher schriftlicher Hinweise auf eine Geschichte, die beide Gestalten verbunden hätte, auch wenn sich die erste literarische Erwähnung des personifizierten Geras bereits bei Hesiod findet, der Geras in der *Theogonie* (v. 225) unter den Kindern der Nyx nennt.<sup>265</sup> Man hat daher versucht, auf der Grundlage der drei verschiedenen Handlungen der Vasendarstellungen eine Geschichte zu rekonstruieren. Während die meisten Interpreten die Worte des Herakles »du wirst weinen« vorausweisend auf das unglückliche Ende des Geras bezogen, so daß die Diskussion der Flucht des Geras vor Herakles und seiner Vernichtung voranginge,<sup>266</sup> hat Hafner wegen der

261 Auch wenn dieses Merkmal auf der Londoner Amphore nicht so ausgeprägt ist, wie auf allen anderen Vasen, ist der Unterschied zu den nach griechischem Ideal gebildeten Genitalien des Herakles doch deutlich genug (anders Shapiro, *Personifications*, S. 90); zu diesem Ideal K. Dover, *Greek Homosexuality*, Liverpool, 1978, S. 125-135.

262 Adolphseck, Schloß Fasanerie 12: ABV 491,60 (Class of Athens 581); Para 223; Addenda 122; Shapiro, *Personifications*, S. 89-94. 238 Nr. 34 Abb. 43.

263 Oxford, Ashmolean Mus. 1943,79: ARV<sup>2</sup> 889,160 (Penthesilea Painter); Para 428; Addenda 302; Shapiro, *Personifications*, S. 89-94. 238 Nr. 38 Abb. 46.

264 Rom, Villa Giulia 48238: ARV<sup>2</sup> 284,1 (Matsch Painter); Addenda 208; Shapiro, *Personifications*, S. 92-94. 239 Nr. 36 Abb. 47.

265 Zu den Quellen s. auch RE VII 1, S. 1240-1242 s. v. Geras (Waser); LIMC IV, S. 180 f. s. v. Geras (H.A. Shapiro).

266 So ansatzweise Beazley a.a.O. und G.Q. Giglioli, »Una pelike attica da Cerveteri nel Museo di Villa a Giulia Roma con Herakles e Geras«, in: G.E. Mylonas – D. Raymond (Hg.), *Studies presented to David Moore Robinson II*, St. Louis, 1953, S. 111-113, der das *klausei* als auf die folgenden Ereignisse, repräsentiert durch die anderen Vasen, bezieht.

ansonsten recht entspannt wirkenden Diskutanten auf eine burleske Geschichte geschlossen, die nach der Bedrohung des Geras eine unerwartet positive Wendung genommen habe, indem der eher durch physische, denn durch geistige Stärke glänzende Held durch den schwächlichen, aber durch seine Altersweisheit geistig überlegenen Geras besänftigt und besiegt worden sei.<sup>267</sup> So attraktiv diese Lösung trotz ihrer Unbeweisbarkeit auf den ersten Blick erscheinen mag, so stellt sich das grundsätzliche Problem, daß der Betrachter der Bilder in jedem Falle die ganze Geschichte hätte kennen *müssen*, wollte er die Bilder richtig (im Sinne von Hafner) deuten. Mindestens bei isolierter Betrachtung der vier Darstellungen von Verfolgung und Bedrohung, aber wohl auch der Villa Giulia Darstellung wäre er sonst zu völlig falschen Schlüssen über die »Moral der Geschichte« gelangt, denn letztere wäre in keinem Bild tatsächlich dargestellt oder auch nur angedeutet gewesen.<sup>268</sup> Keines der Bilder enthält den geringsten Hinweis auf eine auch nur zu erwartende Überlegenheit des Geras – im Gegenteil. Die dargestellten Handlungen zeigen Geras in ausgesprochen prekärer Lage oder doch in arger Bedrängnis durch die Verfolgung bzw. die Drohung »Du wirst weinen«.

Darüber hinaus ist Geras aber auch durch seine körperlichen Merkmale nicht nur einfach als alt und physisch unterlegen charakterisiert, sondern insgesamt ausgesprochen pejorativ geschildert. Greise werden in Vasendarstellungen auch sonst durchaus als solche gekennzeichnet, doch beschränkt man sich in der Regel auf die Wiedergabe von weißen Haaren, einer Stirnglatze oder eines die körperliche Schwäche unterstreichenden Stützmotives. Bereits die große, krumme Nase und die wirren Haare stellen demgegenüber eine eindeutig negative, karikaturhafte physiognomische Charakterisierung dar. Kraß unterstrichen wird

267 G. Hafner, »Herakles-Geras-Ogmios«, in: JbRGZM 5, 1958, S. 141-151. Die Rekonstruktion der Geschichte durch Hafner ist insgesamt noch komplizierter, da er die Verfolgungsbilder an die Diskussion anschließt und umdeutet: Geras habe Herakles ein Ziel als verlockend geschildert, das nun beide laufend verfolgten, wobei Geras sich anspornend zu Herakles umdrehe. Da die Einzelheiten der verschiedenen Rekonstruktionsvorschläge jedoch für unsere Fragestellung nicht wesentlich sind, verzichte ich hier auf eine ausführliche Diskussion dieses Details wie auch Hafners zirkulärer Einbindung eines von Lukian, *Herakles* 1-3, beschriebenen, m. E. fiktiven Gemäldes.

268 Das richtige Verständnis im Sinne Hafners setzte somit angesichts der chronologischen Verteilung der Vasen über knapp vier Jahrzehnte, der Behandlung des Themas durch sehr unterschiedliche Maler und auf unterschiedlichen Gefäßen nicht nur einen relativ hohen Bekanntheitsgrad einer Erzählung voraus, die in der antiken Literatur keinerlei Spuren hinterlassen hat, sondern man fragt sich auch, warum diese eigentliche Aussage der Geschichte nicht deutlicher, d. h. allgemein- und unmißverständlicher vermittelt worden wäre. Unabhängig von diesen Argumenten hat die unterschiedliche Ikonographie des Geras Shapiro, *Personifications*, S. 92, an die Möglichkeit verschiedener Versionen einer Erzählung von Herakles und Geras denken lassen. Tatsächlich scheint die Lösung einfacher zu sein: Ralf von den Hoff hat kürzlich darauf aufmerksam gemacht, daß seit ca. 480/70 v. Chr. Theseus seinen traditionellen Gegnern gelegentlich im Gespräch gegenübersteht, und das Nebeneinander von Kampf- und Gesprächsszenen im Sinne eines zeitgenössischen Diskurses um die richtigen Mittel zum Erfolg in Konfliktsituationen gedeutet; s. vorläufig R. v. den Hoff, »Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr.«, in: ders. – s. Schmidt (Hgg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jh. v. Chr.*, *Kolloquium Günzburg, September 1999*, Stuttgart, 2001, 83 f.

diese jedoch durch die Nacktheit der Figur und ihren in drei Fällen geradezu brutal geschilderten körperlichen Verfall. Unmißverständlich ist schließlich auch die Darstellung des Geschlechts, die allen gesellschaftlichen Normen von Anstand und Schönheit diametral zuwider läuft.<sup>269</sup> Geras ist somit nicht einmal wertfrei, gewissermaßen ›rein deskriptiv‹ durch das charakterisiert, was er verkörpert, sondern in drastischer Weise negativ. Er ist nicht nur alt und schwach, sondern in jeder Beziehung häßlich und unanständig, schutz- und schonungslos dem Gespött preisgegeben, was durch den Kontrast zu seinem Gegenüber, der Idealgestalt des Herakles, noch unterstrichen wird.<sup>270</sup> Die Personifikation des Geras ist hier demnach in einer Weise dargestellt, die einen Kommentar zum Alter beinhaltet. Sie ist auch isoliert betrachtet nicht koextensiv mit dem Begriff *geras*, sondern wählt aus allen denkbaren Konnotationen, die dieser Lebensabschnitt besitzen mag, gezielt und mit eindeutiger Tendenz die negativen Aspekte aus.<sup>271</sup> Indem die Personifikation sich somit nicht nur in irgendeiner Weise auf Herakles bezieht, sondern auch einen Referenten in sich selbst besitzt, über den sie kommentierend ›spricht‹, könnte man sie als eine Allegorie des Alters auffassen.

Andererseits besitzt sie aber eben in Herakles auch einen Referenten außerhalb ihrer selbst. Die meisten Interpreten haben die Vasendarstellungen mit einigen anderen symbolischen Erzählungen um Herakles in Verbindung gebracht, die auf ein ähnliches Ergebnis – ewige Jugend, Unsterblichkeit – hinauslaufen: Herakles' Hochzeit mit Hebe, der Jugend, seine sieghaft bestandenen Besuche in der Unterwelt, seinen Ringkampf mit Thanatos in Euripides' *Alkestis* oder seine Aufnahme in den Olymp.<sup>272</sup> Unter dieser Perspektive wäre die Darstellung des Geras weniger ein Kommentar zum Alter schlechthin als eine Aussage über Herakles. Dessen Kampf richtete sich weniger gegen das Alter im allgemeinen, zu dem ja auch Weisheit, Eloquenz und andere positive Errungenschaften gehören, sondern gegen verschiedene negative Aspekte des Alters, oder anders formuliert:

269 Vgl. Dover a.a.O. S. 127 f. 131; H.A. Shapiro, »Notes on Greek Dwarfs«, in: *AJA* 88, 1984, S. 391 f. Abgesehen von der zur Belustigung herausfordernden Häßlichkeit der so wiedergegebenen Genitalien, könnte ihre Übergröße u. U. ein Hinweis auf die Unfruchtbarkeit des Geras sein; so jedenfalls vermutet V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993, S. 237, im Anschluß an Aristoteles' These, Tiere mit großem Glied seien weniger fruchtbar, da das Sperma auf dem langen Weg zu sehr abkühle (Aristot. *gen an.* 1, 7, 718a; 2, 8, 748a-b).

270 Zum Thema des Alters in der griechischen Dichtung bis ins 5. Jh. s. allgemein F. Preishofen, *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung*, Wiesbaden, 1977, passim. Die auf den Vasen bildlich vor Augen geführten Elemente körperlicher Häßlichkeit werden auch in der griechischen Literatur öfter betont und sind oft untrennbar mit entsprechend negativen psychischen und moralischen Eigenschaften verbunden; s. besonders zu Mimnermos: Preishofen a.a.O. S. 86-90 und die tabellarische Auflistung S. 111-113.

271 Preishofen a.a.O. weist zu Recht auf das breite Spektrum an Bewertungen und Charakterisierungen des Greisenalters in der Literatur hin und warnt vor Verallgemeinerungen der Äußerungen einzelner Dichter.

272 C. Robert, »Alkyoneus«, in: *Hermes* 19, 1884, S. 483; Roscher, *ML I*, S. 2215 s. v. Herakles (Furtwängler); *RE VII*, S. 1240 ff. s. v. Geras (Waser); Beazley a.a.O. S. 18; ebenso Shapiro, *Personifications*, S. 94.

Das Bild stellte einen Kommentar zu Herakles dar, der sich ewiger Jugend und Schönheit erfreut und wie Hesiods Menschen des goldenen Geschlechts von aller Last des Alters verschont bleibt.<sup>273</sup> So betrachtet wäre Geras weniger eine eigenständige Allegorie des Alters als die »erweiterte«, präzierte Personifikation eben jener *Aspekte* des Alters, die Herakles bekämpft und überwindet. Geras als Allegorie zu *geras* zu lesen, setzt demnach eine bestimmte Betrachterperspektive voraus, nämlich eine Fokussierung auf das Thema »Alter« und nicht auf das Thema »Herakles«. Daß beide Perspektiven möglich sind, dürften die vorangehenden Überlegungen deutlich gemacht haben, doch kann man von einer von ihnen auch behaupten, sie sei durch die Darstellung selbst besonders nahegelegt?

Ihrer semantischen Struktur nach entspricht wohl keine Erzählung um Herakles den Darstellungen so sehr wie Prodikos' *Herakles am Scheideweg*.<sup>274</sup> Auch dort wird der Held mit allegorischen Personifikationen konfrontiert, deren äußerliche Charakterisierung den durch sie verkörperten und durch ihre Reden erläuterten Lebenswegen entsprechen. Kakia, die sich selbst Eudaimonia nennt, ist von üppiger Gestalt, Haltung und Schminke lassen sie schöner erscheinen als sie ist, ihr Gewand läßt ihre körperlichen Vorzüge hervortreten; sie verspricht dem Helden den Weg des geringsten Widerstandes, ein Leben mit allen materiellen Gütern und sinnlichen Freuden. Arete dagegen ist in ein weißes Gewand gehüllt, ihr Schmuck sind einzig die Reinheit ihrer Haut, die Schamhaftigkeit ihres gesenkten Blickes und ihre sittsame Haltung; sie entlarvt die scheinbaren Vorzüge des Weges, den Kakia anpreist, als oberflächlich, unbefriedigend, unehrenhaft und in Wahrheit verhängnisvoll und verspricht ihrerseits das Wohlwollen der Götter, die Liebe von Freunden, Ehrung durch die Stadt sowie Ansehen und Beistand im Alter, aber um den Preis der Mühe und des Uneigennutzes. Liest man die Geschichte als eine Erzählung über Herakles, erscheinen sie in erster Linie als Personifikationen der Tugenden, zwischen denen der Held wählen wird. Andererseits gibt die Erzählung diesen Personifikationen so viel Raum, sind sie so eigenständige Teile und vor allem auch Handlungsträger der Geschichte und so ausführliche Kommentare zu den durch sie verkörperten Konzepten, daß die Erzählung nicht so sehr einer näheren Charakterisierung dieses mythischen Helden zu dienen scheint, ihr eigentlicher Sinn also weniger der einer weiteren Episode um Herakles ist, sondern Tugend und Laster selbst das Thema zu sein scheinen: Herakles als Typus des positiven Helden schlechthin wird damit ebenfalls zu einem funktionalisierten, rhetorischen Element der Geschichte, indem er durch seine »richtige« Entscheidung einen moralischen

273 Hes. erg. 113-115.

274 Xen. mem. 2, 1, 21-33; vgl. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig, 1930, S. 42-52; H. Mayer, *Prodicus*, Paderborn, 1913, S. 8 f. Die ihrem Inhalt nach ähnlicheren Geschichten der Hochzeit mit Hebe, des Besuchs in der Unterwelt usw. unterscheiden sich von den beiden genannten Erzählungen durch die Traditionalität ihrer Elemente. Hebe ist in vielen Mythen seit Homer eine etablierte olympische Gottheit und über einen Besuch in der Unterwelt berichten auch die Mythen um andere Helden. Dies schließt eine allegorische Interpretation dieser Erzählungen zwar keinesfalls aus, läßt sie aber andererseits auch weniger provoziert erscheinen.

Anspruch verkörpert und letztlich auch die Entscheidung der Rezipienten präfiguriert. Als der populärste griechische Held seiner Zeit kann er zu einer Identifikationsfigur für den Zuhörer oder Leser werden,<sup>275</sup> der wie Herakles eher kritischer Beobachter des Wettstreits der Prinzipien als Protagonist einer Geschichte ist und erst am Ende seine Entscheidung treffen muß. Die ganze Erzählung ist daher eine Allegorie auf Tugend und Laster, in der auch die einzelnen Personifikationen mit ihrem Äußeren und ihren Reden Allegorien auf die durch sie verkörperten Konzepte sind.

Die Parallelen zu den Herakles-Geras-Vasen springen ins Auge. Wie bereits Hafner bemerkt hat, kann Herakles' Vorgehen angesichts seines schwächtigen und bedauernswert ängstlichen Gegners kaum als ernst zu nehmende Heldentat angesehen werden,<sup>276</sup> womit die Bilder angesichts des etablierten Charakters des Herakles als eines idealen, seit Pindar und Bakchylides auch moralisch vorbildlichen Helden<sup>277</sup> nur entweder eine komische oder eine allegorische Deutung – aller Wahrscheinlichkeit nach beides zugleich – zulassen.<sup>278</sup> Ob Geras daher eher als allegorische Personifikation oder als Allegorie des Alters verstanden wird, hängt davon ab, welchen Sinn man der gesamten Darstellung unterstellt oder besser: welche Perspektive ein Betrachter wählt, ob er in ihr eine Aussage über Herakles oder über das Alter selbst erkennen möchte. Letzteres scheint mir nach den hier vorgetragenen Überlegungen zumindest eine naheliegende Perspektive zu sein. Die Einzelheiten der Interpretation waren ohne Zweifel dem jeweiligen Betrachter überlassen, doch legen literarische Äußerungen zum Alter (in denen dieses vornehmlich negativ charakterisiert wird) vor allem zwei Deutungen nahe: Die eine läßt sich im Sinne eines *carpe diem* auf die Ermunterung beziehen, man möge die Jugend genießen, solange man in ihrem Besitz sei.<sup>279</sup> Eine noch weiter gehende Deutung hat F. Preisshofen für die Äußerungen des archaischen Dichters Mimnermos zum Greisenalter vorgeschlagen, die den Vasendarstellungen in ihrer kompromißlos negativen Beschreibung und Charakterisierung des Alters überraschend nahestehen: »Das Alter als Gegenbild [...] soll diesen Genuß [nämlich den der Jugend] nicht steigern; der Hörer soll vielmehr aufgefordert werden, den Wert der Hebe zu *erkennen*.« Ziel ist »die klare unsentimentale Erkenntnis von der Kürze des Lebensabschnitts, der allein lebenswert ist.«<sup>280</sup> Wie könnte man aber eine Mahnung und Lehre wie die des Mimnermos besser in ein

275 G.K. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptation of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford, 1972, S. 102: »He [d.i. Prodikos] did not choose Herakles because he was concerned about Herakles, but because the most popular hero of Greece, besides offering a myth that was eminently adaptable for the purpose, most readily suggested himself as Everyman.« Für eine detailliertere Interpretation der Allegorie s. Galinsky ebenda S. 101-103.

276 Hafner a.a.O. S. 139 f.

277 Galinsky a.a.O. S. 29-39 zu Pindar und Bakchylides.

278 Zu Absurditäten als strategischen Hinweisen auf einen allegorischen Hintersinn s. o. S. 86 mit Anm. 255.

279 Vgl. ausdrücklich etwa Theognis 973-978, dazu Preisshofen a.a.O. S. 92; vgl. auch zu ähnlichen Motiven bei Solon ebenda S. 81-85 und sonst.

280 Preisshofen a.a.O. (hier Anm. 270) S. 86, Hervorhebung im Original.

– notwendigerweise? – allegorisches Bild setzen, als durch die Darstellung der Identifikationsfigur Herakles, der einerseits Hebe heiratet und andererseits Geras besiegt?<sup>281</sup>

Der Übergang zwischen den anfangs genannten uncharakterisierten Personifikationen, die nur immer auf den ihnen zugrundeliegenden Begriff zurückverweisen, praktisch selbstidentisch sind und somit letztlich eindimensional bleiben, und komplexeren Personifikationen mit zahlreichen Attributen, bei denen sich eine vordergründige Sinnebene – nämlich die der selbständigen darstellerischen Erzählung – von einer tieferen – nämlich der des gedanklichen Hintersinns – abhebt, bleibt aber letztlich fließend. Es scheint mir daher sinnvoll, für all jene Personifikationen, die ihren Referenten in erster Linie außerhalb ihrer selbst haben und allenfalls sekundär einen Kommentar zu dem von ihnen verkörperten Prinzip darstellen, weiterhin den Begriff »allegorische Personifikation« zu verwenden und den Terminus »Allegorie« solchen Bildern vorzubehalten, die selbst (ein) Fokus der Darstellung sind und auch allein betrachtet eine komplexere Vorstellung ins Bild setzen. Damit hat sich die von Shapiro vorgeschlagene Beschränkung des Begriffs der Allegorie auf Darstellungen mit mindestens zwei Person(ifikation)en zwar als zu eng für eine allgemeine Definition der Allegorie, und sei es auch nur für die Antike, erwiesen, aber als eine gute Beschreibung der tatsächlichen Verhältnisse in der bildenden Kunst (!) des 6. und 5. Jhs. v. Chr.<sup>282</sup>

281 Darüber hinaus könnte der zuvor erwähnte komische Aspekt der Geschichte sowohl im Spott über die Lächerlichkeit des Alters liegen, als auch in der Tatsache, daß das Alter natürlich im Erfahrungsbereich der Menschen letztlich trotz seiner Schwächen siegreich bleiben wird. – Erstaunlicherweise berücksichtigt Shapiro die Darstellungen in *Allegory* nicht. Zugegebenermaßen ist es in *Allegory* nicht sein Ziel, einen vollständigen Survey griechischer Allegorien zu unternehmen. Möglicherweise ist Shapiro hier seiner eigenen Prämisse erlegen, eine Allegorie müsse mindestens zwei Personifikationen enthalten (zu diesem Punkt und Shapiros Argumentationsstruktur insgesamt s. o. S. 32-34). Auch Giglioli, der a.a.O. S. 113 den Inhalt der Szene so zusammenfaßt: »... la Vecchiaia non può osare di insolentire o solo rimproverare la sana e forte Età virile, rappresentata da l'eroe generoso e invincibile Herakles« und damit auch Herakles zu einer Personifizierung erklärt, zieht weder die Verbindung zu Prodikos' Geschichte, noch bezeichnet er die Darstellungen als Allegorie. Dabei würde sich eine bildliche Darstellung der Prodikos-Allegorie nur durch Anzahl und Charakter der Personifikationen, nicht jedoch prinzipiell von derjenigen der Villa Giulia-Pelike unterscheiden. Webster hat diese Geschichte in der Darstellung der Rückseite der oben S. 74-76 behandelten Pelike des Meidias-Malers mit Mousaios, Harmonia usw. erkennen wollen, die den sitzenden Herakles mit drei Frauen zeigt (so T.B.L. Webster, *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London, 1956, S. 42). Doch divergiert nicht nur die Anzahl der Personen, sondern die einzige namentlich benannte Gestalt, deren verführerische Gestik am ehesten der Eudaimonia des Prodikos entsprechen würde, ist Deianeira benannt (vgl. Shapiro, *Personifications*, S. 62). H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, Rom, 1980, S. 133-139 hat die Geschichte in dem Hesperidenrelief aus der Gruppe der berühmten »Dreifigurenreliefs« erkennen wollen, eine auch im Kontext der übrigen Reliefs bestehende Deutung, die allerdings vorerst unbeweisbar bleibt.

282 Daß Shapiro sich der gesamten Problematik nicht vollständig bewußt wird, geht aus seiner Argumentation hinsichtlich des bei Plin. nat. 35, 138 überlieferten Gemäldes des Aristophon hervor, in dem neben verschiedenen mythischen Figuren Dolus (offenbar zur Charakterisierung

Bevor im zweiten Teil dieser Untersuchung im Zuge einer historischen Übersicht über Häufigkeit und Art der Verwendung von Allegorien und Personifikationen in Bildern auch die Definition der Allegorie noch weiter präzisiert und veranschaulicht wird, soll zum Abschluß des ersten Teils noch auf ein letztes Problem eingegangen werden, das die meisten Forscher aus guten Gründen aus ihren Untersuchungen über Allegorien ausgeklammert haben: die Frage einer Verwendung von jenen traditionellen Geschichten, die wir gemeinhin (und in einem modernen Sinne des Terminus) Mythen nennen, zum Zwecke der Erklärung oder Veranschaulichung von Problemen, Entscheidungen, Wertsetzungen usw. in einem aktuellen Kontext.

---

des Odysseus) und *Credulitas* (wohl zur Charakterisierung der Trojaner) dargestellt waren. Zwar stellt er (Shapiro, *Allegory*, S. 9) richtig fest, daß die Personifikationen ein mythisches Geschehen, welches der eigentliche Gegenstand der Darstellung sei, kommentierten, schließt aber: »We might say they 'allegorize' an otherwise conventional mythological representation, *but since the personifications are still in the minority, the scene does not meet all the criteria for allegory.*« (Hervorhebung von mir).

Abgesehen wird hier von der Möglichkeit, daß eventuell auch Darstellungen ohne Personifikationen Allegorien sein könnten. Zu überlegen wäre etwa, ob man angesichts der häufigen metaphorischen Gleichsetzung des Symposions mit einer Seefahrt nicht auch Darstellungen wie den Dionysos auf dem Meer auf der bekannten Schale des Exekias (München, Antikensammlungen 2044: ABV 146, 21) allegorisch zu deuten hätte.

## Mythos als Paradeigma

Eine Art der Aktualisierung von Mythen läßt sich aus unserem Themenkreis relativ rasch ausklammern, die Verwendung von Mythen als Paradeigmata. Bereits bei Homer sind solche Aktualisierungen ein übliches Verfahren.<sup>283</sup> Im Anschluß an seine oben bereits ausführlicher behandelte und zitierte Allegorie der Litai ergänzt Phoinix die Lehre der Allegorie, die er unmittelbar im Anschluß auch in direkter Rede formuliert, noch durch eine weitere Geschichte, nämlich einen Mythos von Meleager: Dieser habe sich aus dem Streit, der um den erlegten Eber zwischen den Ätolern und den ursprünglich von diesen zu Hilfe gerufenen Kureten ausgebrochen war, aus Groll über seine Mutter zurückgezogen und erst in letzter Minute, als der Kampf bereits Kalydon selbst in höchste Gefahr gebracht hatte, auf die dringlichen Bitten seiner Verwandten und Freunde hin eingegriffen und die Stadt gerettet (Hom. Il. 9, 529-599).<sup>284</sup> Zweck und Inhalt von Allegorie und Mythos in der Rede des Phoinix sind offensichtlich identisch. Beide Redenteile formulieren eine allgemeine Weisheit und Lehre (man soll sich Bitten in der Not nicht verweigern, denn sonst drohen höchste Gefahr und Strafe), die Phoinix dem Achill vorhält und in der gegebenen Situation aktualisiert: Auch Achill soll sich den Bitten der Gesandtschaft und des Phoinix nicht widersetzen und wieder in den Kampf eintreten. Der Unterschied zwischen Allegorie und mythischer Erzählung besteht demnach einzig in der Art und Weise, wie diese allgemeine Lehre – und aus dieser die Konsequenz für die gegenwärtige Situation – abgeleitet wird. Die mythische Erzählung wird behandelt wie ein reales historisches Ereignis (»Einer Tat gedenk' ich, vor alten Zeiten geschehen«; μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι, οὐ τι νέον γε; Il. 9, 527), dessen Ablauf nicht nur gewisse Parallelen zu der aktuellen Situation besitzt, sondern auch als vorbildlich dargestellt wird. In dieser Vorbildlichkeit liegt die Verallgemeinerung, so daß die mythische Erzählung ein Paradeigma für eine Handlungsweise darstellt, die Phoinix generell – und daher (!) auch in dieser Situation – für empfehlenswert hält. Die Grundzüge der Handlung der

283 Vgl. zu Homer vor allem: L. Edmunds, »Myth in Homer«, in: I. Morris – B. Powell (Hgg.), *A New Companion to Homer*, Leiden/New York/Köln, 1997, S. 415-441; P. Toohey, »Epic and rhetoric«, in: I. Worthington (Hg.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London/New York, 1994, S. 153-175; allgemein für die frühe Dichtung: R. Oehler, *Mythische Exempla in der älteren griechischen Dichtung*, Diss. Basel, 1925; zur paradigmatischen Verwendung von Mythen in der archaischen Lyrik vgl. bes. H. Eisenberger, *Der Mythos in der äolischen Lyrik*, Diss. Frankfurt a.M., 1956, sowie W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel des Alkaios*, München, 1980, S. 204 ff. 221 ff. zu Alkaios.

284 Zur Rede ausführlich: D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin, 1970, S. 245-271, bes. S. 252-271 (ohne weiteren Kommentar zur Allegorie).

Geschichte bleiben bei dieser Übertragung ins Allgemeine immer identisch und konkret. Der Grund hierfür liegt weniger in der Natur der handelnden Personen, als in der Natur ihrer Handlungen. Die Protagonisten der Paradeigmata sind zwar keine Personifikationen ihrer Eigenschaften, kommen solchen aber oft als Typen mit bestimmten Charakteren, hier Meleager als Prototyp des Helden, in anderen Fällen Penelope als die paradigmatische treu-liebende Ehefrau usw., relativ nahe.<sup>285</sup> Grollen, Bitten, den Bitten Entsprechen, da sonst Strafe und Unglück folgen, bleiben jedoch auch bei der verallgemeinernden Reflexion als konkrete Haltungen und Handlungen erhalten. Das Prinzip der Allegorie und der Allegorese dagegen besteht darin, die Personen und ihre Handlung in abstrakte Gedanken zu überführen (oder in einen vollkommen anderen Kontext), indem sich die Personen in abstrakte Begriffe (oder in andere Personen oder Gegenstände) und die Handlungen durch metaphorische Übertragung ins Figurative oder Abstrakte (oder in völlig andere Handlungen) wandeln.<sup>286</sup> Demgegenüber bleiben die Figuren einer rein mythischen Erzählung immer personal, lebendig und in wesentlichen Punkten identisch, bleiben ihre Handlungen konkret und gleichfalls dieselben. Damit macht eine Aktualisierung eines Mythos im Sinne eines Paradeigmas den Mythos aber eben nicht zu einer Allegorie. Wenn sich Kentaurenomachie, Gigantomachie und Amazonomachie am Parthenon auf die Perserkriege beziehen, so ist ihre Funktion also keine allegorische, sondern eine paradigmatische: Sie geben verschiedene Beispiele für den erfolgreichen Kampf gegen rohe, »barbarische« Gegner.<sup>287</sup> Die Entführung der Helena auf dem Makron-Skyphos (Abb. 1) kann insofern eine allgemeine Lehre enthalten, als sie beispielhaft für die generelle Macht erotischer Anziehung verstanden werden kann; doch auch wenn die Funktion von Aphrodite, Eros und Peitho eine allegorische ist, so bleibt das Bild insgesamt eben ein Paradeigma.

285 Vgl. unten S. 126 ff. auch zu den Möglichkeiten einer allegorischen Auffassung bestimmter olympischer Gottheiten mit klar definiertem Charakter und allgemein zu Typen als Protagonisten von Allegorien.

286 Die in Klammern gesetzten Alternativen treffen nicht auf diese, aber auf andere Allegorien, etwa die Schiffsallegorien zu.

287 Insofern schätzt Hinks S. 12 f. das Problem hier falsch ein. Mit Berufung auf eine der Allegorie-Definitionen Quintilians, seine *allegoria apertis permixta*, bezeichnet auch L. Giuliani die Darstellungen mit der Funktion mythologischer Exempla auf einem römischen Sarkophag als Allegorien (L. Giuliani, »Achillsarkophag in Ost und West: Genese einer Ikonographie«, in: JbBerlMus 31, 1989, S. 25-39, bes. S. 38 f.). Eine solche Ausweitung der Allegorie-Definition würde jedoch einen erheblichen Teil antiker (nicht nur römischer) mythischer Erzählungen und Darstellungen (wenn nicht gar den Mythos schlechthin) zur Allegorie erklären und ist daher – zumindest im Rahmen der vorliegenden Fragestellung – nicht sinnvoll.

## Mythos als Allegorie?

Diese Verwendung von Mythen als Paradeigmata ist zu allen Zeiten und in allen Genres der antiken Literatur weit verbreitet. Man darf daraus wohl den Schluß ziehen, daß sie ein verbreitetes rhetorisches Mittel auch im realen Leben war und somit umgekehrt mythische Darstellungen oftmals im Sinne von Paradeigmata rezipiert wurden. Dies schließt nun aber eine allegorische Verwendung von Mythen nicht grundsätzlich aus. Wenn Mythen von den Philosophen allegorisiert werden können, dann ist prinzipiell auch der aktive Einsatz von Mythen als Allegorien, also mit der intendierten Absicht der Allegorisierung denkbar.

So vergleicht beispielsweise Athenaios 12, 510c die oben erwähnte Allegorie des Prodikos mit der Geschichte des Parisurteils, die er als »Richtspruch über *hedone* und Tugend« versteht (ἐγὼ δὲ φημι καὶ τὴν τοῦ Πάριδος κρίσιν ὑπὸ τῶν παλαιότερων πεποιῆσθαι ἡδονῆς πρὸς ἀρετὴν οὖσαν σύγκρισιν).<sup>288</sup> Daß eine solche allegorische Lesart des Mythos schon in archaischer oder klassischer Zeit möglich war, dürfte nun nicht mehr zweifelhaft sein; ob sie aber üblich war und ob oder in welchen Fällen wir berechtigt sind, das Parisurteil als Allegorie zu bezeichnen, ist schwer zu entscheiden, denn uns fehlen entsprechende explizite Äußerungen.<sup>289</sup> Diese wären aber nötig, denn die Geschichte und ihre Darstellungen selbst sind auch anderweitig verständlich, etwa im Sinne der doppelten Motivationen als Erklärung für Paris' Sakrileg des Mißbrauchs des Gastrechtes und der Entführung der Helena oder gleich für den trojanischen Krieg, oder paradigmatisch, etwa als Beispiel dafür, daß man den Launen der Götter hilflos ausgeliefert sei und ihre strahlenden, nicht zurückweisbaren Gaben sich schließlich als schädlich erweisen.<sup>290</sup> Hier zeigt sich ein besonderes Dilemma allegorischer Deutungen, das durch die relativ große Selbständigkeit und Abgeschlossenheit der Bedeutungsebenen einer Allegorie entsteht und um so größer wird, je stärker diese Eigenschaften ausgeprägt sind. Denken wir an neuzeitliche Beispiele von Dantes *Göttlicher Komödie* bis Melvilles *Moby Dick*, so wird deutlich, daß von der Zweitbedeutung oftmals nicht einmal als der »eigentlichen« Bedeutung gesprochen werden kann, da auch die vordergründige Erzählebene aus unterschiedlichen

288 Eine allegorische Deutung des Parisurteils als Wahl zwischen verschiedenen Lebenswegen auch bei Dion Chrysostomos (20, 19-22), der die Erzählung als Ausgeburt der Phantasie des Paris deutet, welcher sein Verlangen nach der Liebe der schönsten Frau der Welt – anstelle von Macht, Reichtum und großen Eroberungen – in diese Allegorie gekleidet habe.

289 Möglicherweise hat schon Sophokles in seinem verlorenen Satyrspiel *Krisis* eine allegorische (Um-)Deutung des Parisurteils vorgestellt, wenn denn Athen. 15, 687c, dem wir die Nachricht über dieses Satyrspiel verdanken, nicht seine eigene Auffassung unterlegt.

290 So die von T.C.W. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris*, London, 1965, S. 63, versuchsweise dem Euripides unterstellte Deutung.

Gründen wichtig, wertvoll und bedeutungsvoll oder einfach nur spannend sein kann.<sup>291</sup>

Man wird eine Allegorie daher nur dann als solche erkennen und verstehen, wenn sie selbst oder ihr Verhältnis zum Rezeptionskontext gewisse Hinweise auf die Existenz einer zweiten Ebene enthält und moderne Literaturwissenschaftler haben unterschiedliche Hinweiskataloge erarbeitet.<sup>292</sup> Ein solcher Hinweis kann im Einsatz von Personifikationen bestehen, die in ihrer Person und ihrem Namen bereits eine Überleitung zu einer anderen Verständnisebene enthalten, wenngleich sie, wie bereits oben festgestellt, in der Antike immer auch als lebendige Macht verstanden werden können und ihr Anstoß zur Allegorese dadurch weit weniger dringlich und offensichtlich ist als in der neuzeitlichen Kunst. So ist man auf weitere Hinweise angewiesen, die etwa in einer gewissen Inkohärenz der Erzählung (wie etwa in einer der Schiffsallegorien des Alkaios, wo die Wellen aus verschiedenen Richtungen auf das Schiff zulaufen, weshalb der Sänger behauptet, nicht zu wissen, woher der Wind wehe)<sup>293</sup> oder wie im Falle des oben ausführlich behandelten Kairos in absurden Zügen der initialen Rezeptionsebene bestehen. Ohne solche eindeutigen internen Unstimmigkeiten scheint die Entscheidung, ob eine Darstellung eine Allegorie sei oder nicht, daher überaus problematisch.

In der Regel akzeptiert die moderne Forschung, daß ein Werk dann eine Allegorie sei, wenn sein Schöpfer es als solche intendiert und bezeichnet. Die Frage, ob denn der Schöpfer eines Werkes über seine Absicht hinaus immer selbst wisse, was dieses Werk auch tatsächlich sei, darf man in unserem Fall getrost vernachlässigen, denn weder dichterische noch bildliche Allegorien der fraglichen Zeit sind von ihren Schöpfern je als Allegorie bezeichnet worden. Dies gilt nicht nur deshalb, weil es das rhetorische bzw. literarische Genre unter diesem Namen noch nicht gab (und darüber hinaus zumindest im 6. Jh. auch noch kein großes Interesse an Kategorisierungen dieser Art bestanden zu haben scheint), sondern weil uns auch umschreibende Erklärungen zu einzelnen Werken nur von späteren Kommentatoren überliefert sind. Einem Autor die Absicht einer Allegorie zu unterstellen, bedeutet daher immer, vom Werk selbst und seinem Kontext auszugehen und in ihnen nach Anhaltspunkten zu suchen, die in eine zweite Bedeutungsebene hineinführen.

Die dritte Spitze des Dreiecks Autor – Werk – Rezipient ist der antike Betrachter bzw. Hörer/Leser, und oftmals kann dessen Sichtweise einem modernen Rezipienten wertvolle Perspektiven eröffnen. Aber auch der Rezipient kann nur sehr bedingt der Maßstab für die Entscheidung sein, ob ein Werk eine Allegorie sei, denn sonst müßten wir wohl wie die Antikenkenner bis ins späte 18. Jh. (und, wie gesehen, noch Winckelmann) antiken Autoren wie Herakleitos folgend auch die Epen Homers als Allegorien ansehen. Die antike Rezeption eines Wer-

291 Vgl. Meier a.a.O. (hier Anm. 121) passim.

292 Vgl. Kurz a.a.O. (hier Anm. 236) S. 28-65, bes. S. 38-51 und 60-65.

293 Vgl. W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel des Alkaios*, München, 1980, S. 134-148 zu Alkaios fr. 208a Voigt = 326 + 208a col. II Lobel Page.

kes als Allegorie kann zunächst nur eines zeigen: ob allegorische Denkweisen in einer bestimmten Zeit möglich, gebräuchlich oder gar verbreitet waren. Wie gesehen, finden sich Allegorien wie Allegoresen bereits in den homerischen Epen, so daß wir durchaus berechtigt sind, die Allegorie als einen Ausdrucksmodus auch in der bildenden Kunst für mindestens potentiell existent zu halten.

Aber welche Möglichkeiten bleiben angesichts der geschilderten Problematik für die Entscheidung, ob eine Darstellung eine Allegorie *sei*? Aus den vorangehenden Überlegungen ergibt sich zum einen, daß uns die Absicht des Künstlers zumeist nicht unmittelbar zugänglich ist und daß sie, selbst wenn sie es wäre, kein untrügliches Indiz für die Identität des Werkes darstellte, da ein Künstler immer unwillkürlich etwas in sein Werk legen kann und wird, das er nicht beabsichtigte. Und es ergibt sich zum andern, daß das Rezeptionsverhalten, abhängig von Sehgewohnheiten, Bildung, Intelligenz, Phantasie und anderen außerhalb des Werkes liegenden Faktoren, extrem unterschiedlich sein kann. Wollen wir daher die ganze Problematik nicht auf die reine Feststellung der Möglichkeiten von unterschiedlichem Rezeptionsverhalten reduzieren, so müssen wir dem Werk (gegen die Auffassung einiger postmoderner Autoren) eine gewisse Autonomie zugestehen, die zunächst in seiner materiellen Existenz besteht, welche ihrerseits als Summe tatsächlich existierender Signale aufgefaßt werden kann.

Die Anzahl der Signale ist selbstverständlich ebenso unbegrenzt wie die möglichen Rezeptionsweisen. Doch ist es im Zusammenhang einer historischen Fragestellung durchaus möglich, bestimmte Signale herauszukristallisieren, die in einer bestimmten Zeit in aller Regel in spezifischer Weise verstanden wurden. Solche Signale können bildimmanent oder erst durch den Kontext gesetzt sein, sie können in ikonographischen Konventionen bestehen, in Gegenständen oder Verhaltensweisen, die allgemein in bestimmter Weise konnotiert und in ihrer Bedeutung sozial und/oder rituell fixiert waren, in allgemeinen Werten und Normen, geläufigen Metaphern oder Sprichwörtern und vielem mehr, welche die Gedanken des Betrachters entweder durch ihre Perpetuierung oder gerade ihre Durchbrechung in eine bestimmte Richtung lenken. Ich schlage daher vor, solche Darstellungen als Allegorien zu bezeichnen, die Elemente wie die soeben genannten enthalten, welche einen gebildeten und mit den Konventionen vertrauten Zeitgenossen mit einer gewissen Dringlichkeit zur rationalen Reflexion über das Dargestellte anregen, und zwar einer Reflexion, die ihrerseits in die Entdeckung einer zweiten, im obigen Sinne von der initialen Ebene deutlich getrennten, mit dieser aber systematisch verbundenen Diskursebene mündet.

Diese Definition ist selbstverständlich alles andere als unproblematisch. Sie macht unser Urteil abhängig von einer ganzen Reihe von Faktoren, wie den genannten Konventionen, Sprichwörtern, Werten usw., die uns ihrerseits teilweise unbekannt sind. Andererseits ist diese Lückenhaftigkeit der Evidenz ein unlösbares Problem jeder historischen Forschung. Größeren Widerspruch mag die Tatsache hervorrufen, daß es letztlich ins Ermessen des jeweiligen modernen Betrachters gestellt ist zu entscheiden, ob die Signale eine ausreichende Dringlichkeit zur

allegorischen Interpretation besitzen, um das Werk als Allegorie zu bezeichnen.<sup>294</sup> Doch scheinen mir drei Überlegungen diese Vorgehensweise zu rechtfertigen: Erstens sehe ich nicht, wie man dieser Schwierigkeit ausweichen könnte, zumal sich alle schematischeren älteren Versuche einer objektivierbaren Definition als ungenügend erwiesen haben.<sup>295</sup> Zweitens scheint mir der Nachteil dieser Unschärfe und Subjektivität – der im übrigen mit jeder historischen Interpretation in mehr oder weniger hohem Maße verbunden ist – durch den Vorteil aufgewogen zu werden, der in der somit notwendigen Reflexion über verschiedene mögliche und wahrscheinliche Schöpfungsabsichten und Lesarten von Bildern in der Antike sowie in der Bereitstellung eines Vokabulars zu deren Beschreibung besteht. Und folglich stimmt das Vorgehen drittens mit dem Ziel der Arbeit überein, das darin besteht, semantische Strukturen und ›rhetorische‹ Strategien von Bildern zu beschreiben, während terminologische Festlegungen nur Mittel zum Zweck, nicht aber ein Wert an sich sein sollen. Aus diesen Überlegungen ergibt sich schließlich, daß im folgenden durchaus nicht alle Bilder eindeutig klassifiziert werden. Wenn Bilder aber dennoch als Allegorien bezeichnet oder aus dieser Kategorie ausgeschieden werden, so geschieht dies nicht in der Absicht, den Status eines Bildes ein für alle Mal festzuschreiben, sondern mit dem Ziel, auf bestimmte, in dem Bild angelegte semantische Strukturen hinzuweisen.

Nach diesen Überlegungen wären mythische Erzählungen wie das Parisurteil so lange nicht als Allegorie zu bezeichnen, wie nicht ein eindeutiger Kontext oder bestimmte Elemente ihrer Darstellung die Allegorese nahelegen. Unter den Bildern des Parisurteils käme die Darstellung auf einer Schale in Berlin aus der Zeit um 440 v. Chr. (Abb. 12)<sup>296</sup> möglicherweise als Allegorie in Frage. Die drei Göttinnen, die sich, angeführt von Hermes, Paris nähern, präsentieren ihrem Richter Gegenstände, die ihre jeweiligen Versprechungen symbolisieren: Aphrodite einen hockenden Eros, der Paris eine Tanie (?) entgegenstreckt, dahinter Athena, die einen Helm präsentiert, und schließlich Hera, die einen Löwen trägt. In keinem der Fälle wird man annehmen dürfen, daß die Gegenstände selbst dem Paris offeriert werden, sondern sie stehen metaphorisch für jene Gaben, welche die Göttinnen als Gegenleistung für ihren Sieg im Wettstreit in Aussicht stellen: die Lie-

294 Das Dilemma machen wiederum die Homerallegoresen deutlich, die sich ja gerade durch gewisse Unstimmigkeiten im Werk Homers gerechtfertigt sahen, welche jedoch dem Denkhorizont der Rezipienten entstammten und anachronistisch auch Homer unterstellt wurden. Das Beispiel macht weiter deutlich, daß man überlegen müßte, ob nicht ein bestimmtes Werk seine Identität (Mythos oder Allegorie) ändern kann, wenn die Denkgewohnheiten, die sein Verständnis bestimmen, sich ändern. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich jedoch auf eine Analyse der Darstellungen im Rahmen ihrer Entstehungszeit, zumal die Vasen, die den Schwerpunkt der Arbeit bilden, kaum über entsprechend lange Zeit verwendet worden sein dürften.

295 Diese Tatsache scheint auch die moderne Literaturwissenschaft notgedrungen zu akzeptieren, die über so manches Werk und die Frage, ob es allegorische Züge trage oder nicht, trefflich streitet.

296 Berlin, Staatliche Mus. Preussischer Kulturbesitz F 2536: ARV<sup>2</sup> 1287 (Maler von Berlin F 2536); CVA Berlin 3, München, 1962, Taf. 118,1; LIMC VII, S. 180 Nr. 39 s. v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

be (der schönsten Frau der Welt), Sieghaftigkeit (über Griechenland) und Ruhm im Kampf sowie Herrschaft (über Asien, Asien und Europa oder ganz allgemein).<sup>297</sup> Könnte man Athenas Helm noch konkret, nämlich als ihren eigenen, auffassen (man müßte sich dann allerdings fragen, warum sie ihn Paris so auffordernd entgegenstreckt), wird dies mit Eros schon schwieriger, zumal dieser nicht wie sonst Aphrodite umflattert oder auf ihrer Schulter sitzt, sondern auf der ausgestreckten Hand dargeboten wird, und bei dem von Hera getragenen Löwen vollends unmöglich.<sup>298</sup> Sie sind allegorische Attribute, die nicht mehr konkret aufgefaßt werden und nicht mehr sich selbst bedeuten. Diese allegorischen Attribute ziehen nun nicht notwendigerweise auch die Allegorisierung der drei Göttinnen nach sich, zumal sie zunächst einmal nicht diese selbst, sondern ihre Versprechen und Gaben darstellen. Andererseits geht von diesem Denkkakt der Übertragung unter Umständen die Initiative zu weiteren versuchsweisen Übertragungen aus, deren Erfolg um so eher gewährleistet ist, als diese Attribute zugleich jene ›Lebensinhalte‹ repräsentieren, für die auch die Göttinnen jeweils stehen; damit kommen wir aber der Allegorisierung der gesamten Erzählung so nahe, daß auch Paris' Urteil nicht mehr als Wahl der schönsten Göttin, sondern als Wahl zwischen unterschiedlichen Werten und Lebensweisen aufgefaßt werden kann.

Ist nun diese Darstellung eine Allegorie? Die Dringlichkeit, mit der die allegorischen Attribute zur Allegorese des gesamten Bildes anregen, mögen auch die antiken Betrachter unterschiedlich empfunden haben; notwendig machen sie diese jedoch zweifellos nicht. Im anschließenden zweiten Teil der Untersuchung werden daher Darstellungen, die einem bekannten mythischen Schema entsprechen, nicht weiter behandelt. Ihre generelle Einbeziehung erscheint angesichts der obigen Überlegungen nicht nur als wenig hilfreich für unsere unmittelbare Fragestellung, sondern erforderte darüber hinaus auch die Überprüfung des gesamten Bestandes antiker mythischer Bilder, ein Unterfangen, das ganz offensichtlich jeden vernünftigen Rahmen sprengen würde. Aus dem gleichen Grund werden die sog. Lebensszenen oder ›Genredarstellungen‹ ausgeklammert. Die folgende Untersuchung wird sich in erster Linie mit solchen Darstellungen befassen, die Personifikationen abstrakter Konzepte beinhalten, also Bildelemente, die von vornherein eine relativ starke Tendenz zur Allegorie besitzen und deren Verwendungs- und Verständnisarten daher vielleicht als Gradmesser der Verbreitung allegorischer Darstellungsweisen dienen können.

297 Vgl. zu den Quellen LIMC a.a.O. S. 176 f. Unter dieser Perspektive erscheint auch das prächtige Gebäude, in dem Paris sitzt, nicht mehr so befremdlich, denn es deutet die königliche Würde des Richters an, wie schon verschiedentlich bemerkt wurde.

298 Die Symbolik bereits erkannt von I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, Frankfurt/Bern, 1972, S. 86-88, die sich mit guten Argumenten gegen die verbreitete Vorstellung wendet, der Löwe sei ein heiliges Tier der Hera (so aber wieder Kossatz-Deissmann in LIMC a.a.O. S. 187 und ähnlich K. Schefold – F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1989, S. 105, die den Löwen als Hinweis auf die Identifizierung der Hera mit Kybele lesen).

## TEIL II: ALLEGORIEN UND PERSONIFIKATIONEN IN DER GRIECHISCHEN KUNST BIS ZUM ENDE DES 5. JHS.

Der zweite Teil der Untersuchung, der einen Überblick über die tatsächliche Verwendung allegorischer Darstellungsmittel in der bildenden Kunst von den Anfängen bis gegen 400 v. Chr. geben soll, zielt darauf, an einer größeren Zahl konkreter Beispiele die Varianz allegorischer Darstellungsweisen und verwandter Phänomene zu untersuchen, wobei die bisherigen Überlegungen als gedankliche Grundlage dienen. Dabei wird sich zum einen das Spektrum von Darstellungsweisen nochmals erweitern, da die Studie sich nicht darauf beschränkt, nur die bisher beschriebenen semantischen Strukturen aufzusuchen. Zum andern werden sich Kontinuitäten, aber auch Neuerungen und Verlagerungen über den betrachteten Zeitraum hinweg beobachten lassen, ohne daß es nötig oder auch nur möglich wäre, genau zu quantifizieren.<sup>299</sup> Der Überblick ist also nicht als Katalog gedacht und strebt entsprechend auch keine Vollständigkeit an, die im übrigen zu Kategorisierungen zwänge, welche sich bereits oben als inadäquat erwiesen haben. Ähnlich begründet sich auch die Auswahl der Personifikationen, die als Verkörperungen abstrakter Konzepte und mentaler Zustände im Hinblick auf unsere Fragestellung am interessantesten erscheinen und grundsätzlich als Gegenstände von Allegorien besonders geeignet sind.<sup>300</sup>

Die Schwerpunkte des Überblicks liegen in chronologischer Hinsicht in der ersten Hälfte des 6. Jhs. und dem letzten Drittel des 5. Jhs. Die erste Periode ist insofern besonders interessant, als hier erstmals in der Bildkunst Personifikationen in unterschiedlichen ›rhetorischen‹ und allegorischen Funktionen auftreten. Dies legt die Frage nahe, in welchen Zusammenhängen, mit welchen Zielen und aufgrund welcher Anregungen diese allegorischen Elemente in die Bildkunst eingedrungen sind.

Für die Zeit bis gegen Ende des 5. Jhs. wird der Überblick über Darstellungen mit Personifikationen dann summarischer, und es werden hauptsächlich solche Bilder ausführlicher behandelt, die dem bis dahin beobachteten Spektrum weitere Aspekte hinzufügen. Das letzte Drittel (oder Viertel) des 5. Jhs. ist schließlich be-

299 S. aber die Zusammenfassung im letzten Kapitel.

300 Die Auswahl entspricht somit weitgehend der von Shapiro, *Personifications*, auch wenn man über den Ein- oder Ausschluß einzelner Personifikationen streiten könnte. Da es im folgenden jedoch nicht um Vollständigkeit oder exakte Quantifizierbarkeit, sondern zunächst um den grundsätzlichen Nachweis geht, daß die hier verfolgte Fragestellung sowohl zu einem besseren Verständnis der Bilder führen, als auch zur Diskussion um den Wandel von Denk- und Ausdrucksmitteln beitragen kann, scheint mir ein solches Vorgehen gerechtfertigt. – Für weitere Personifikationen in der bildenden Kunst des 5. und 4. Jhs. verweise ich auf die Dissertation von A.C. Smith a.a.O. (hier Anm. 93), deren Interesse anders gelagert ist, deren Überblick jedoch erkennen läßt, daß die hier festgestellten Tendenzen sich offenbar stark verallgemeinern lassen.

sonders dadurch interessant, daß zu dieser Zeit nicht nur die Zahl der Personifikationen insgesamt zunimmt, sondern auch erstmals Bilder auftreten, deren Personal sich überwiegend oder gelegentlich sogar ausschließlich aus Personifikationen zusammensetzt. Formal entsprechen sie den oben diskutierten Kriterien einer Personifikationsallegorie, wie sie von Shapiro und anderen vertreten wurden, doch sind sie in der Regel nicht als Allegorien gelesen worden. Ihre Untersuchung wird daher vor allem die Frage nach den Anfängen und Umständen der Personifikationsallegorie beleuchten.

Charles Forceville

## Pictorial and Multimodal Metaphor

aus: N.-M. Klug – H. Stöckl (Hrsg.), Handbuch  
Sprache im multimodalen Kontext (Berlin 2016)  
241–260

Charles Forceville

## 10. Pictorial and Multimodal Metaphor

**Abstract:** Over the past decades, metaphor has come to be seen as a trope that governs thought, not just language. A consequence of accepting this view is that its manifestations should be examined in semiotic modes other than language alone. Research of non-verbal metaphor has hitherto mainly focused on its role in gesturing and in visuals. This chapter provides an overview of issues that deserve attention in the investigation of pictorial (or: visual) metaphor, and of multimodal metaphor involving visuals. These issues include: monomodal versus multimodal metaphor; identifying non-verbal metaphor; creative versus structural metaphor; diegetic versus extradiegetic source domains; metaphor in static versus dynamic discourses; metaphor and genre; metaphor and other tropes.

- 1 Research Context – Development of the Field
- 2 Description of Methods
- 3 Analysis of Examples – Applications
- 4 Critical Appraisal of the Method(s)
- 5 Conclusions and Outlook
- 6 References

### 1 Research Context – Development of the Field

Metaphor has been a much-debated trope from time immemorial. Aristotle helped establish its fame and appeal by claiming that metaphor is essential both for rhetoric and for poetry. Good metaphor use, he stated “cannot be acquired from someone else, and is a mark of genius” (1987, 32). Aristotle here surely was referring to the type of metaphors that Black (1979) labels *creative metaphors*: unexpected and insightful ways of presenting something by equating it with something from a different category.

Lakoff and Johnson’s monograph *Metaphors We Live By* resulted in a renewed interest in metaphor. Defining metaphor as “understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (Lakoff/Johnson 1980, 5), the authors claimed that human beings *think* metaphorically, and systematically metaphorize abstract, complex phenomena in terms of concrete, embodied phenomena. What counts as concrete and embodied is anything that pertains to what is experienced via sensory perception and motor skills (see Johnson 1987). This arguably echoes Aristotle’s exhortation about where to find inspiration for appropriate metaphorizing: “these are the sources from which metaphors should be taken: from the beautiful either in sound or in effect or in visualization or in some other form of sense perception” (1991, 225).

Lakoff and Johnson (1980) fathered Conceptual Metaphor Theory (CMT), which had a major impact on Cognitive Linguistics-oriented scholarship. It soon transpired that certain *embodied metaphors* (e.g., TIME IS SPACE, EMOTIONS ARE FORCES, GOOD IS UP) are pervasive across cultures, but also that their use is fine-tuned in local varieties. While metaphorical thinking is thus rooted in the body, it also displays significant cultural differences (e.g., Gibbs/Steen 1999; Yu 1998; Kövecses 2005). CMT has in the past 35 years spawned many dozens of books, PhD projects and conferences, probably thousands of papers – and two journals: *Metaphor and Symbol* and *Metaphor and the Social World*. For an idea of its current state, Gibbs (2008) and Kövecses (2010) are the best overviews.

Despite CMT's success, it took a while before scholars within the paradigm began to investigate one fundamental consequence of accepting the idea that metaphor is “primarily a matter of thought and action and only derivatively a matter of language” (Lakoff/Johnson 1980, 153): it should not only be *possible* that metaphors exist in non-verbal modalities; this would *necessarily* be the case; if not, CMT's impressive findings about the systematicity of human metaphorizing might in the last resort be a feature of language alone, not of cognition.

Two strands of CMT-friendly research explored non-verbal and not-purely-verbal manifestations of metaphorical thought. One strand pertains to the role that gestures play in conveying metaphors in spoken language. Key studies in this area are Müller (2008) and Cienki/Müller (2008). The basic idea here is that conceptual metaphors used in language are strengthened, or nuanced – and sometimes even created or contradicted – by people's gestures. For example, a person might “weigh” the pros and cons of an issue by holding both hands, palms turned upwards, in front of the body and in line with the spoken language move them up and down vertically as if they were scales. Or he might invoke the TIME IS SPACE metaphor by waving toward the area in front of him as constituting the “future”.

The second strand pertains to metaphors consisting of, or involving, visual information. Forceville's (1996) project was premised on CMT's rejection of the idea that metaphors could only manifest themselves in language, but in focusing on creative rather than on structural examples was actually more indebted to the “interaction theory” developed by Black (1979). While this early work pertained to print and billboard advertising, El Refaie (2003) broadened the examination to metaphors in political cartoons. CMT perspectives on metaphor in film are adopted for instance in Coëgnarts and Kravanja (2014) and some contributions in Fahlenbrach (2016).

It became increasingly clear, however, that many metaphors are not cued in a single mode/modality, but draw on two or more modes simultaneously. Monomodal metaphors are “metaphors whose target and source are exclusively or predominantly rendered in one mode” (Forceville 2006, 383), while multimodal metaphors are “metaphors whose target and source are each represented exclusively or predominantly in different modes” (Forceville 2006, 384). Forceville and Urios-Aparisi (2009) present eighteen chapters focusing on various combinations of modes to create multimodal

metaphors in a range of media and genres. In this chapter I will mainly focus on metaphors involving visuals and written language.

## 2 Description of Methods

A metaphor imposes an identity relation between two ‘things’ that are conventionally (or in a given context) considered as belonging to different categories. The result is usually an untrue statement (e.g. *man is a wolf*); but as Black (1979) pointed out, focusing on the true/false distinction in metaphor is fundamentally misguided. What good metaphors do is provide new perspectives on target domains, or even impose structure where before there was none.

Each metaphor has two parts. In older models the first, “literal” part was often called the *tenor*, *topic*, or *primary subject* (Black 1979) and its second, “figurative” part the *vehicle* or *secondary subject* (Black 1979). They are now usually labeled *target (domain)* and *source (domain)*, respectively. In “the world is a stage” (Shakespeare) and “football is war” (attributed to coach Rinus Michels), “world” and “football” are the metaphors’ targets, “stage” and “war” their sources. Both target and source evoke a network of features and connotations. They could thus be said to be part of a “semantic domain,” as long as this labeling does not obscure the awareness that attitudinal, emotive, as well as belief-related dimensions are part and parcel of both target and source domains, while moreover pragmatic considerations (such as genre-attribution) also play a crucial role in interpretation. Often the underlying identity relation between target and source (“A IS B”) is not already linguistically given in this form, but must be *inferred* from the metaphor’s surface manifestation. Several phrases in Pat Benatar’s 1980s hit single *Love is a battlefield*, such as “if your heart surrenders, you’ll need me to hold,” cue LOVE IS A BATTLEFIELD without having the convenient “A is B” surface structure.

Three important points are to be made:

- (1) a metaphor often needs to be *construed*; and not every reader/viewer/analyst will do so;
- (2) sometimes, a target domain is to be recruited completely from extra-textual cues, for instance when a textually presented and exploited source domain suggests a state of affairs in the world that is critically evaluated in the metaphor ([BAD] STATE OF AFFAIRS IN THE WORLD IS REPRESENTED ACTIONS.) Among other things, this is a way to escape censorship; think of animation films “for children” in dictatorial regimes, or fables;
- (3) if the A and B are not already verbally given in the surface construction, the underlying A and B are to be labeled by the analyst, and this labeling may subtly “change” the metaphor. LOVE IS A BATTLEFIELD is not *exactly* the same as LOVE IS WAR and LOVE IS A STRUGGLE.

Once target and source have been construed, the metaphor is ready to be interpreted. Interpretation of a metaphor boils down to *mapping* (or “projecting”, Black 1979) at least one feature (connotation, value, attitude, emotion) associated with the source onto the target. Often a set of features that are structurally related in the source domain is mapped as a whole (or as far as seems relevant) onto the target domain. In this way, a well-chosen source domain can impose structure on an unknown target domain. This may occur as a heuristic in science (cf. e.g. Gentner/Jeziorski 1993); or it may provide a fresh view on a well-known target domain (cf. Indurkha 1991), as happens in much poetry, or in persuasive communication. In view of the growing awareness that metaphors are *dynamic*, inviting actions, and are capable of elaboration or refinement (Cameron et al. 2009), finally, it may be useful to replace the standard formula A IS B by the formula A-ING IS B-ING, to emphasize that most metaphors function by inviting mapping what can be (mentally) *done* with/to/by ... the source domain onto what can be (mentally) *done* with/to/by ... the target domain.

To sum up: interpreting something as a metaphor requires deciding (1) which are its two parts; (2) which is its target and which its source; and (3) which feature(s) is/are to be mapped from source to target (Forceville 1996, 108).

This sounds relatively simple and doable in the case of exclusively verbal discourse, but applying this model to non-verbal and multimodal communication poses extra challenges. After all, while language has the copula *is* at its disposal to impose an identity relation between target and source, or at the very least has *grammar* to guide its construal, visuals and other non-verbal modalities do not help us in this way. In short, to declare that metaphors can be expressed non-verbally and multimodally calls for other procedures that enable us to postulate a metaphorical identity-relationship between two phenomena belonging to different categories. Before addressing this crucial issue, however, the term *multimodality* must be clarified. Discussing multimodal metaphor would seem to require agreement on what counts as a mode/modality. As the minefield of definitions and approaches sketched in Klug/Stöckl (2015) and represented in Jewitt (2013) shows, this is a daunting task; in fact it is so daunting that I circumvent it and opt provisionally for the following list of modes: spoken language, written language, visuals, music, sound, gestures, smell, taste, and touch. On the basis of his subdivision, I have proposed to distinguish *monomodal* and *multimodal metaphor*. The similarity between target and source in monomodal metaphors is cued by *resemblance* between them; this resemblance can take many forms. The similarity between target and source in multimodal metaphor is cued by co-referentiality (for instance: a seemingly smiling Orang-Utang accompanied by the text *Mona Lisa* in a billboard for the Amsterdam zoo Artis, yielding ORANG-UTANG IS MONA LISA, Forceville 1996, 158) or co-occurrence (for instance, an animated corn-cob and French bean solemnly stride toward a church-like package, accompanied by the tune of the Wedding March, yielding CORNCOB AND FRENCH BEAN ARE BRIDE AND BRIDEGROOM, Forceville 2009, 388).

At least in theory, that is, we could have monomodal metaphors of the written-verbal, spoken-verbal, visual, musical, sonic, and gestural subtypes, while multimodal metaphors can draw on any permutation of two or more of these modalities. If we then take into account that we need to differentiate between whether a mode cues the target or the source; and that olfaction, taste (cf. Plümacher/Holz 2007), and touch qualify for modal status as well, the possibilities for postulating monomodal and multimodal metaphors of various types become intimidatingly large. However, of these theoretically possible subtypes only the ones involving (1) visuals in combination with (written or spoken) language, music and sound; (2) spoken language in combination with gestures; (3) and the combination of language and music (cf. Zbikowski 2009) have hitherto attracted systematic attention. Which other types exist, and how they can yield meaning, as well as whether more (sub)modes need to be postulated remains a matter for future research (cf. Forceville 2006 for more discussion). But whatever new types and developments may be discovered, they should, I propose, fit the following idea: Each metaphor has a surface manifestation whose appearance depends on the medium in which it occurs, since each medium enables (or “affords”) some modes but not others. For an identity-relationship to qualify as a metaphor, it should be possible to formulate a “conceptual” A IS B – however awkward this formulation may be (it is an approximation, after all, of what, presumably, is the underlying “mental” form that gives rise to it, or at least that enables us to discuss it). In the next section I will comment on other dimensions that need to be taken into account when analyzing purportedly pictorial/visual and multimodal metaphors, borrowing some examples I have used in earlier publications.

### 3 Analysis of Examples – Applications

#### 3.1 Static versus Dynamic Discourses

In static pictures and multimodal discourses involving static pictures and language both the identification of target and source and the mappable features must be identifiable more or less at a glance. In Forceville (1996) four subtypes of pictorial/visual metaphor were identified.

##### 3.1.1 MP1 or Contextual Metaphor

The principle here is that a visually rendered object is turned into the target of a metaphor by being depicted in a visual context in such a way that the object is presented as if it were something else – the source. A subtle example is provided by figure 1. We here see a design bag mounted on a pedestal in such a way that we are invited to con-

strue the metaphor DESIGNER BAG IS SCULPTURE. Cues are the visual context of the pedestal and the spatial context of a museum – in fact specifically the Rijksmuseum in Amsterdam. This example clearly demonstrates the need for background knowledge: whoever does not recognize the pedestal for what it is, and/or does not identify the (Rijks)museum context, will not construe a metaphor. Incidentally, the fact that this ad appeared in the magazine of the upmarket *Bijenkorf* department store at the time of the re-opening of the Rijksmuseum in 2013, combined with the circumstance that this was one in a series of ads that all sported the CONSUMER GOOD IS SCULPTURE metaphor, helps the construal of the metaphor at least for the designated audience. But the point to be emphasized here is the categorization of the subtype: it is the *visual context* that provides the source. If one removes the bag from the pedestal and puts it on the floor of a different type of building, the metaphor is no longer there. The invited mapping, surely, is the prestige and aesthetics attached to (Rijks)museum-quality sculpture. Note that if the label “Rijksmuseum” had been included in the picture (perhaps in a plaque in the background saying “in memory of the restoration of the Rijksmuseum, 2013”), this example would have verged toward the multimodal variety.



**Fig. 1:** Contextual monomodal (pictorial/visual) metaphor: DESIGNER BAG IS SCULPTURE, *Bijenkorf Magazine*, April 2013.

### 3.1.2 MP2 or Hybrid Metaphor

What is typical of this subtype is that the target and the source have been physically integrated. We can recognize both, but we cannot “disentangle” them; they form a single *gestalt*. An example of this type is figure 2, a cartoon analysed by El Refaie (2009): here we see George Bush depicted as a toddler, the former cued by the head, the latter by his crawling way of moving. What is mapped from “toddler” to “Bush” is something like “(irresponsible) childishness.”



**Fig. 2:** Pictorial/visual metaphor of the hybrid type: GEORGE BUSH IS TODDLER. Cartoon by Nicholas Garland, *Daily Telegraph*, 2–11–2004.

### 3.1.3 Simile

In this subtype, the target is saliently compared to a source, which it resembles in one way or another. This can be done visually by various means: for instance by juxtaposing target and source, by presenting them in the same form or posture, by depicting them with the same attention-drawing colour or in the same (deviant) style, by lighting them identically ... – or by any combination of these. Figure 3 provides an example: the Nespresso coffee machine is juxtaposed to a New York-like skyline, inviting the metaphor NESPRESSO COFFEEMACHINE IS LIKE SKYSCRAPER. The intended mapping, state-of-the-art design, is suggested by the tag line, “CITIZ high design by Nespresso.”



**Fig. 3:** Pictorial/visual simile: COFFEE MACHINE IS CITY-SCAPE, *Bijenkorf Magazine*, May 2009.

### 3.1.4 Verbo-Pictorial Metaphor

In retrospect, it was misleading to categorize this as a subtype of pictorial/visual metaphor, as I did in Forceville (1996) since, in fact, the examples discussed under this subtype are unambiguous multimodal specimens of the verbo-pictorial variety. Figure 4 features two clear examples. I propose that in 4a we construe the metaphor BOXING IS CHESS and in 4b CHESS IS BOXING. If this is accepted, this means that, in the absence of any contextual cues, we construe the visual element as the target, and the verbal element as the source, rather than vice versa. My interpretation of 4a would be something like “Good boxing requires all the planning and intellectual creativity of good chess-playing,” and for 4b I suggest, “Good chess-playing requires the forcefulness and brutality of good boxing.” Incidentally, the reason we are likely to construe a metaphor here is that this is the only way in which this word & image combination achieves relevance (cf. Sperber/Wilson 1995).



**Fig. 4a:** BOXING IS CHESS (roll-down shutter “BKB – Het Campagnebureau” (Amsterdam, NL, 2014).



**Fig. 4b:** CHESS IS BOXING (roll-down shutter “BKB – Het Campagnebureau” (Amsterdam, NL, 2014).

### 3.1.5 Integrated Metaphors or Product Metaphors

The work by Thomas van Rompay and Nazli Cila, suggests a fifth category, which, however, only works for three-dimensional objects. Van Rompay (2005) researched how three-dimensional *products* (and by extension, I propose, *buildings*) lend themselves to metaphorizing by creating a product (the target) that assumes crucial formal qualities of something else (the source), with the goal of bestowing formal and/or conceptual features associated with that source onto that product. In Forceville (2008) I labeled this new category “integrated metaphors.” Cila (2013) extensively investigated how designers could be stimulated to create good specimens of such metaphors; she uses the term “product metaphors”. It is to be noticed that this category resembles the *hybrid metaphor* category, but that there is one crucial difference: whereas the hybrid metaphors depict non-existing *gestalts* (Carroll 1996 would call them “homospacially noncompossible”), the product metaphors very much physically exist in the real world. A good product metaphor presumably cues its source immediately, but of course its identification may be helped by a well-chosen name, as in figure 5 – in which case it verges toward the multimodal type. Cila (2013) emphasizes that a successful product metaphor draws on a source domain that suggests something of the product’s (= target) *function*.



**Fig. 5:** Product metaphor/integrated metaphor “Sister Lamp”, designed by José Manuel Ferrero: LAMP IS SISTER (example via Nazli Cila; see Cila 2013).

The types discussed above all feature *static* metaphors, which need to cue both target, source, and (potential) mappings in one glance. By contrast, time-based discourses are not constrained in this way. In these, target and source can be cued *sequentially* and the same holds for its various mappings. This means that the awareness that a metaphor is to be construed in the first place may become clear only after a while. We may be confronted with two phenomena, one after the other, in such a way that only after we have correctly processed the second phenomenon (seconds, minutes, or months later, depending on whether we watch a commercial, a person making a gesture while talking; a feature film; or a 24-installment TV series) we understand that we are presented with a metaphor. A second important point is that time-based discourses may tend toward multimodality even more than static discourses.

We may legitimately ask to what extent the typology of metaphors as sketched above (developed on the basis of studying *static* pictures and objects, and all exemplifying monomodal metaphors of the visual variety) applies to metaphors in dynamic discourse. Actually it does for visual metaphors in film, since a metaphor can unprob-

lematically be created by contextualizing, hybridizing or juxtaposing a target by/with a source. The five types discussed above of course constitute “prototype categories” in the sense of Lakoff (1987). In practice, many specimens of metaphor display features belonging to more than one prototype. Categorizing a specimen as belonging to one type rather than another as such, of course, is not yet very informative; the possible usefulness of categorizing resides, as always, in its power to aid the detection of patterns. For instance, the hybrid type tends to be rather emphatic, and not every metaphor maker may like the idea that the target literally merges with a source. In my analysis of 27 computer ads of the type COMPUTER IS X (Forceville 2000), for instance, I found very few hybrids. I speculated that a reason for this might be that advertisers do not like to “compromise” their product by physically merging it with something else. Van Mulken et al. (2010) found that participants in an experiment considered hybrids more deviant than similes, and contextual metaphors more complex than both similes and hybrids. Significantly, however, this did not lead, as had been hypothesized, to a greater *appreciation*: “Understanding relatively difficult visual metaphors does not lead to an enhanced appreciation of the advertisement” (van Mulken et al. 2010: 3427). But the effect of choosing one subtype over another – to be complemented by including multimodal metaphors of the verbo-visual variety) – clearly requires extended experimental research.

### 3.2 Intradiegetic or Extradiegetic Source Domain?

The degree of salience with which a source is cued is, I propose, to a considerable extent related to the question whether its presence is realistically or quasi-realistically motivated. In narratological terms, we would ask whether the source is part of the *diegesis*, that is, of the story or scenario (cf. Musolff 2006) that is presented at the moment we are presented with the metaphor, or whether it is not (which would make it *extradiegetic* or *non-diegetic*). In the case of the latter, we immediately realize there is something odd or “unnatural” about the presence of the source in the stretch of discourse at hand, which thus alerts us to the possibility that we need to construe a metaphor. In the former situation, the presence of the source somehow makes sense (or: with a little suspension of disbelief, can be interpreted to make sense) in its own right. Famous examples of extradiegetic source domains occur in Sergej Eisenstein’s films. At the end of *Strike* (1925), we see soldiers massacring innocent people; and these scenes are cross-cut with butchers slaughtering cattle. Since the slaughtering butchers are not part of the ongoing action of the soldiers pursuing the people, the source domain is completely extra-diegetic. By contrast, in a scene in Fellini’s *La Strada* (1954), we see the simpleminded heroine Gelsomina watching a procession of the Holy Virgin. The film cross-cuts between the enchanted Gelsomina and the statue of the Holy Virgin, and moreover, by a subtle camera movement, makes visible on the wall behind Gelsomina a poster in which the phrase “Madonna Immacolata” stands

out. Combined with other narrative information, this invites the viewer to construe the multimodal metaphor GELSOMINA IS HOLY VIRGIN; since both the procession and the poster are part of the ongoing action, the source domain's presence is diegetically/realistically motivated. It is noteworthy that there is nothing intrinsically better about the one or the other. Which is to be preferred depends on the goals of the metaphorizer. We can say, though, that by and large a metaphor with an extradiegetic source is probably more "didactic" than a diegetic source, *forcing* addressees to construe a metaphor (since there is no other motivation for the source's presence) and to ponder its pertinent mappings. I venture that instructional films, books, and other media are likely to make deliberate use of a non-diegetic source in order to make a point. By contrast, the genre of advertising may urge creators to find a (quasi)realistic motivation for the presence of the source. This makes sense because it downplays the artificiality that, by definition, characterizes *any* metaphor, at least any *creative* metaphor: the imposition of an identity-creating relationship between two phenomena from different categories. Choosing a source domain that is, or could belong, to the scenario in which the target functions will make the metaphor seem less far-fetched. The diegetic-nondiegetic distinction, incidentally, straddles the monomodal-multimodal one. Two caveats are in order: a dynamic discourse can *develop* a scenario which gradually (quasi)motivates the presence of the source; and an advertiser may, tongue-in-cheek, want to *flaunt* the far-fetchedness of the metaphor.

### 3.3 Genre

It is impossible to overestimate the influence of genre as a factor co-determining the construal of metaphors, and their interpretation, in multimodal discourse. Indeed, genre-attribution is, I insist, the very first decision we take – albeit often subconsciously – once we are confronted with a discourse or a representation. Genre is the discursive equivalent of what Goffman (1974) called *activity type* and is the single most important pragmatic element governing the interpretation of "texts." As soon as we know (or think we know) to what genre a discourse belongs, we recruit a whole range of expectations that steer and constrain our interpretations. Applied to visual and multimodal metaphors this means for instance that if we construe a metaphor in an advertisement or commercial with the target being (metonymically related to) the product – a typical situation – we know that we are to map only positive connotations from source onto target. In political cartoons, which critically portray a state of affairs, or a well-known person or stock character (often: a metaphor's target), the genre invites us to map only *negative* connotations. A metaphor occurring in a pedagogical textbook is more likely to invite an internally structured *set* of mappings from source to target than a single feature (cf. e.g. Gentner/Bowdle 2008). A visual or multimodal metaphor in a feature film is not necessarily governed by the positive-negative

continuum prevailing in advertising and cartoons, respectively. A metaphor in a film may for instance help characterize a protagonist, or an event.

### 3.4 Creative versus Structural Metaphors

The examples hitherto discussed are all more or less creative metaphors – which Lakoff and Turner (1989, 89), somewhat unfortunately, call “image metaphors”. They trigger novel, one-off mappings from a source to a target. The examples hitherto discussed are of this type. By contrast, the “metaphors we live by” are on the whole not creative but structural: they name correspondences that lay bare how we *systematically* understand “one thing in terms of another” (e.g. TIME IS SPACE, GOOD IS, UP/BAD IS DOWN, EMOTIONS ARE PHYSICAL FORCES, and ARGUMENT IS WAR). This line of metaphor theory is exciting because it helps reveal the very “templates” of our thinking. Research on non-verbal and multimodal manifestations of structural metaphors is relatively young. Most metaphors involving gestures appear to be of this kind. Multimodal metaphor research in film has made forays with respect to LIFE IS A JOURNEY (e.g. Forceville 2006, 2013; Forceville/Jeulink 2011; Kromhout/Forceville 2013) and GOOD IS UP/LIGHT versus EVIL IS DOWN/DARK (Forceville/Renckens 2013); see also Urios-Aparisi (2010). It is to be realized, though, that there is a continuum rather than a dichotomy between “creative” and “structural” metaphors. A structural metaphor may be used in a context such that “new” mappings arise or be cued. Conversely, many supposedly “creative” metaphors are rooted in structural ones (Lakoff/Turner 1989). Moreover, creativity in metaphor may also reside in the choice of mode(s) (Forceville 2012).

### 3.5 Monomodal or Multimodal Metaphor?

The definitions of monomodal and multimodal metaphor provided in section 1 are fairly straightforward – but their application is often less so. For one thing, written texts are exceptional in being more or less completely monomodal (discounting elements such as font type, lay-out, and cover design, which some scholars would consider “modes” in their own right). Communication in other media is less often so purely monomodal: static pictures are combined with language; spoken language is accompanied by gestures; animation shots have music and sound effects. All of these combinations can spawn metaphors. It makes sense to postulate a continuum between monomodal and multimodal metaphors. But as long as there are prototypical examples for any postulated category (cf. Lakoff 1987) – as I submit is the case here – the distinction between monomodal and multimodal metaphor makes sense. That being said, some qualifications need to be made. My definition stipulates that in a multimodal metaphor both target and source are rendered “exclusively or pre-

dominantly” in different modes. Figures 4a and 4b exemplify this type – but they are fairly exceptional. Often a target and/or source are cued in more than one mode. How *necessary* each of the modes is for identification of target and source may differ from one addressee to another. That is, what for one person would be a monomodal metaphor of the pictorial variety, would for another be a multimodal metaphor of the pictorial-verbal variety (for more discussion, cf. Bounegru/Forceville 2011). For present purposes, what matters is that it may depend on the context of access, or the addressee’s background knowledge, whether a given metaphor is considered to be monomodal or multimodal.

One final remark needs to be made here. Even if the identification of target and source alone may be a monomodal affair, a full appreciation of a metaphor’s meaning depends on mapping appropriate (clusters of) features from source to target. These may be cued in various modes. Even if identification of target and source remains the defining criterion for distinguishing between monomodal and multimodal metaphors, recruiting the “right” features may depend on recruiting information cued in more than one mode. Such intricacies clearly nuance the overall distinction between monomodal and multimodal metaphor (and by extension between monomodal and multimodal discourse).

### 3.6 Metaphor and Other Tropes

Black was right to warn that his model of interactive metaphor holds only for metaphor in the narrow sense, deploring the tendency “to regard all figurative uses of language as metaphorical, and in this way to ignore the important distinctions between metaphor and such other figures of speech as simile, metonymy, and synecdoche” (Black 1979, 20). This caveat should be taken to heart by students of non-verbal and multimodal metaphor as well. Metaphor is *one* trope among many, and it remains to be examined which other tropes do have a non-verbal or multimodal sister (or brother, or cousin). Unsurprisingly, given that CMT scholars have only rather late begun to pay systematic attention to other *verbal* tropes besides metaphor (Gibbs 1993; Barcelona 2000; Dirven/Pörings 2002), work on visual, let alone multimodal, varieties is still scarce. Here is a short list of pertinent studies. Abed (1994) is an early study focusing on verbo-visual puns. Teng and Sun (2002) extend Forceville’s (1996) “simile” subtype to theorize pictorial oxymoron, and also propose that the phenomenon of “pictorial grouping” qualifies for trope status (cf. also Teng 2009). Forceville (2009) shows how pictorial and multimodal metonyms can be no less creative and exciting than their more ‘famous’ metaphor siblings. Villacañas and White (2013) demonstrate how the Spanish artist Chema Madoz’ long-running campaign for a clothing brand depends on intriguing visual metonyms. Krasovska (2013) investigates 5780 visual and verbo-visual metonyms in Latvian posters, ads, and internet banners, partly drawing on Cicero’s discussion of the verbal variety of this trope. She also points out that meto-

nyms in verbo-visual discourse often co-occur with other tropes, such as metaphors, puns, and allusions. Negro Alousque (2014), examining twelve political cartoons by El Roto and Erlich in the Spanish newspaper *El País* reasons along similar lines. She emphasizes the central role of metonymy in political cartoons. Among her conclusions are that “part for whole metonymy seems to provide the basis for numerous metaphors” (Negro Alousque 2014, 78) and, with reference to the monomodality-multimodality continuum, that “the target and source of the metaphors are represented primarily in visual and verbal terms, whereas metonymies are encoded visually” (Negro Alousque 2014, 78). Finally, despite the fact that the best-known journal in the discipline is called *Metaphor and Symbol*, the latter trope has been virtually ignored by CMT scholars (for some thoughts on the idea that symbols are a special type of metonyms, cf. Forceville 2013).

## 4 Critical Appraisal of the Method(s)

Research into visual and multimodal metaphor is still in its infancy, and it is too early to pass definitive judgements on its merits and problems. An important issue, as with verbal metaphor (cf. Pragglejaz 2007), remains the question what “textual” cues in a multimodal discourse are necessary to trigger the construal of a metaphor. This remains a very difficult matter for two reasons. In the first place, as stated, visual and multimodal metaphors have hitherto been insufficiently distinguished from non-verbal and multimodal varieties of other tropes: identifying such a metaphor can only be done if the identification procedure can distinguish between metaphors and other tropes. As suggested, most of the work on other tropes is still to be done. The second reason that problematizes identification procedures is that, as discussed above, the question whether a metaphor is construed or not may sometimes differ per individual. I thus agree that

what we do know about how interpretation of visual metaphors takes place is that consumers use deviation from expectation in the [...] image [...] as a cue to stop seeing the image as a straightforward representation and to start thinking about possible metaphorical interpretations (Šorm/Steen 2013, 3).

Indeed, probably in most cases the awareness that two things are somehow “oddly” equated (a trigger for the possible construal of a metaphor – but also of other tropes, and non-tropes!) is almost inescapable (as for instance in the SHOE IS TIE and EARTH IS CANDLE examples discussed in Forceville 1996). But in other cases the construal depends on the perceptiveness and/or the “cognitive environment” (Sperber/Wilson 1995, 38) of the viewer (e.g. cf. fig. 1), as the depicted scene does not *dictate* a metaphorical reading. This means that “visual incongruity” (Šorm/Steen 2013, 26) is not a necessary criterion, a possibility that is briefly acknowledged by these authors in their

discussion section (p. 30). Furthermore, while Šorm and Steen (2013) usefully break down the analyses of visual metaphor processing by viewers into several components (such as target construction, source construction, metaphor recognition, metaphor appreciation), they unfortunately do not distinguish between pictorial/visual and multimodal metaphors. For them, all verbal elements in their 12 item corpus (three ads, three cartoons, three brochures, and three works of art) are part of the context that “may help perception of metaphor-related objects or determining the metaphor’s meaning” (Šorm/Steen 2013, 26). Their stimulus 7, a cartoon visually featuring a hospital scenario, for instance, depends entirely on the verbal text for identification of the target, banking/bankers, and is therefore in my terminology unambiguously a multimodal metaphor of the verbo-pictorial variety. Similarly, it is unclear how many viewers would access the source domain in stimulus 4 (a Magritte painting called *Checkmate*) without the title. Here is another issue on which I disagree with these authors: while Šorm and Steen acknowledge the importance of genre in their experimental setup, I find it problematic that they represent the “visual art” genre by three Surrealist paintings, given the subversive nature of Surrealism (cf. Forceville 1988, 2002). Finally, the authors were right not to want to influence their participants by presenting verbalizations of the metaphors to them; but it would have been good if they themselves had committed themselves, in their discussions, to verbalizations of the A IS B format, since this would have helped attest their examples status as metaphors (rather than something else).

The issue of the extent to which text-internal cues suffice to construe a metaphor and the extent to which pragmatic knowledge of various types is essential remains a thorny one. Schilperoord and Maes (2009) state that they “intend to account for the metaphoric conceptualization and critical stance of editorial cartoons *in terms of what is actually shown in the image*, rather than in terms of the cultural and external discourse context” (Schilperoord/Maes 2009, 219; emphasis in original). In my view they overestimate the degree to which it is possible to leave out pragmatic knowledge, specifically pertaining to genre-attribution, for the identification of the multimodal metaphors in the cartoons they discuss.

## 5 Conclusions and Outlook

The theorization of non-verbal metaphor has only just begun – as indeed has the study of multimodality as a whole. Actually, the challenges facing the former epitomize many of those in the latter. One issue that requires much more thought is what should count as a mode. In this chapter, as in my earlier work, I have been practical by simply postulating modes; I feared that if I would get bogged down in terminological and definitional issues, the stage of applying the concept (in whatever sense) would never be reached at all. However, the issue cannot be ignored, if *multimodality*

is further going to develop into a serious academic discipline. But if *mode* is used for any variable that contributes meaningful information in discourse instead of as a technical term, the catalogue of modes will prove endless, meaning that the concept loses all discriminatory force. Even within the limits of my provisional list of modes there are numerous honorable scholarly projects to be conducted in the area of multimodal metaphor (and by extension of multimodal discourse). Let me sketch a few.

Multimodality investigates how meaning emerges from the interaction between two or more modes. This means that the modes partaking in the multimodal metaphor/discourse need to be sufficiently well theorized on their own terms first – and subsequently require the analyst to be fairly well versed in both. The linguist thus needs to acquire expertise on visual discourse; the film scholar must invest time and energy in understanding music and acknowledge that language plays a major role in film. On that premise, there is a vast number of permutations of two or more modes that, at least in theory, give rise to a multimodal metaphor/discourse. Even the best-known combination, the one drawing on word and image combinations, however, is only beginning to be understood (cf. Bateman 2014 for leads). It is notable, moreover, that for instance film scholars and comics scholars have a tendency to focus primarily on information provided by the visual mode, at the expense of the verbal mode; linguistic expertise and sensibility should here complement scholarship pertaining to the visual. More generally, my own sense is that it would be helpful to have a supra-modal, and even supra-medial, model for analyzing communication. As a matter of fact, that model already exists in the form of Relevance Theory (Sperber/Wilson 1995); but this theory is in need of further development (cf. Forceville 2014 and Forceville and Clark 2014 for proposals).

A second avenue for further research is studying multimodal metaphor/discourse with reference to genre. Metaphors undoubtedly have different functions in art films, advertising, cartoons, Facebook pages, and pedagogical text books, and they must therefore be systematically studied within, and compared across, genres.

A third point for consideration is the host of other tropes besides metaphor that (may) have non-verbal and multimodal manifestations. Like the proverbial hammer that always seeks a nail, the current predominant focus on metaphor threatens to impoverish the rhetorical toolkit we need to compile for nuanced analysis of rich multimodal metaphor/discourse.

Finally, rigorous theorizing and defining of terms can, and should, lead to the kind of hypotheses that in turn are testable in corpus research and in lab experiments. Here lie fine opportunities for cooperation between humanities scholars and social scientists.

## 6 References

- Abed, Farough (1994): Visual puns as interactive illustrations. Their effects on recognition memory. In: *Metaphor and Symbolic Activity* 9, 45–60.
- Aristotle (1987 [c.350 BC]): *Poetics*. Transl. and ed. by R. Janko. Indianapolis.
- Aristotle (1991 [c.350 BC]): *On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*. Transl. and ed. by G. A. Kennedy. New York.
- Barcelona, Antonio (ed.) (2000): *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. Berlin.
- Bateman, John (2014): *Text and Image. A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*. London.
- Black, Max (1979): More about metaphor. In: Andrew Ortony (ed.): *Metaphor and Thought*. Cambridge, 19–43.
- Bounegru, Liliana/Charles Forceville (2011): Metaphors in editorial cartoons representing the global financial crisis. In: *Journal of Visual Communication* 10, 209–229.
- Cameron, Lynne/Robert Maslen/Zazie Todd/John Maule/Peter Stratton/Neil Stanley (2009): The discourse dynamics approach to metaphor and metaphor-led discourse analysis. In: *Metaphor and Symbol* 24, 63–89.
- Carroll, Noël (1996): A note on film metaphor. In: Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, 212–223.
- Cienki, Alan/Cornelia Müller (eds.) (2008): *Metaphor and Gesture*. Amsterdam.
- Cila, Nazli (2013): *Metaphors We Design By. The Use of Metaphors in Product Design*. Unpublished PhD thesis Technical University Delft, NL.
- Coëgnarts, Maarten/Peter Kravanja (eds.) (2014): *Image [&] Narrative* 15 (1).
- Dirven, René/Ralf Pörings (eds.) (2002): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin.
- El Refaie, Elisabeth (2003): Understanding visual metaphors. The example of newspaper cartoons. In: *Visual Communication* 2, 75–95.
- El Refaie, Elisabeth (2009): Metaphor in political cartoons. Exploring audience responses. In: Forceville/Urios-Aparisi, 173–196.
- Fahlenbrach, Kathrin (ed.) (2016): *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. London.
- Forceville, Charles (1988): The case for pictorial metaphor. René Magritte and other Surrealists. In: Aleš Erjavec (ed.): *Vestnik* 9. Ljubljana, YU, 150–160.
- Forceville, Charles (1996): *Pictorial Metaphor in Advertising*. London.
- Forceville, Charles (2000): Compasses, beauty queens and other PCs. Pictorial metaphors in computer advertisements. In: *Hermes: Journal of Linguistics* 24, 31–55.
- Forceville, Charles (2002): The identification of target and source in pictorial metaphors. In: *Journal of Pragmatics* 34, 1–14.
- Forceville, Charles (2006): Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework. Agendas for research. In: Gitte Kristiansen/Michel Achard/René Dirven/Francisco Ruiz de Mendoza Ibáñez (eds.): *Cognitive Linguistics. Current Applications and Future Perspectives*. Berlin, 379–402.
- Forceville, Charles (2008): Pictorial and multimodal metaphor in commercials. In: Edward F. McQuarrie/Barbara J. Phillips (eds.): *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric*. Armonk, NY, 272–310.
- Forceville, Charles (2009): Metonymy in visual and audiovisual discourse. In: Eija Ventola/Arsenio Jesús Moya Guijarro (eds.): *The World Told and the World Shown. Issues in Multisemiotics*. Basingstoke, 56–74.

- Forceville, Charles (2012): Creativity in pictorial and multimodal advertising metaphors. In: Rodney Jones (ed.): *Discourse and Creativity*. Harlow, 113–132.
- Forceville, Charles (2013): Metaphor and symbol. *SEARCHING FOR ONE'S IDENTITY IS LOOKING FOR A HOME* in animation film. In: *Review of Cognitive Linguistics* 11, 250–268.
- Forceville, Charles (2014.): Relevance Theory as model for analysing visual and multimodal communication. In: David Machin (ed.): *Visual Communication*. Berlin, 51–70.
- Forceville, Charles/Eduardo Urios-Aparisi (eds.) (2009): *Multimodal Metaphor*. Berlin.
- Forceville, Charles/Marloes Jeulink (2011): The flesh and blood of embodied understanding. The source-path-goal schema in animation film. In: *Pragmatics & Cognition* 19, 37–59.
- Forceville, Charles/Thijs Renckens (2013): The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARK metaphors in feature films. In: *Metaphor and the Social World* 3, 160–179.
- Forceville, Charles, and Billy Clark (2014): Can pictures have explicatures? In: *Linguagem em (Dis)curso* 14 (3), 451–472.
- Gentner, Dedre/Michael Jeziorski (1993): The shift from metaphor to analogy in Western science. In: Ortony (ed.): *Metaphor and Thought*. Cambridge, 447–480.
- Gentner, Dedre/Brian Bowdle (2008): Metaphor as structure-mapping. In: Gibbs 2008, 109–128.
- Gibbs, Raymond W., Jr (1993): Process and products in making sense of tropes. In: Ortony 1993, 52–176.
- Gibbs, Raymond W., Jr, (ed.) (2008): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge.
- Gibbs, Raymond W., Jr/Gerard J. Steen (eds.) (1999): *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York.
- Indurkha, Bipin (1991): Modes of metaphor. In: *Metaphor and Symbolic Activity* 6, 1–27.
- Jewitt, Carey (ed.) (2013): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. 2<sup>nd</sup> ed. London.
- Johnson, Mark (1987): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago.
- Klug, Nina-Maria/Hartmut Stöckl (2015): Sprache im multimodalen Kontext. In: Ekkehard Felder/Andreas Gardt (Hg.): *Handbuch Sprache und Wissen*. (Handbücher Sprachwissen – HSW, Bd. 1). Berlin/Boston, 242–264.
- Kövecses, Zoltán (2005): *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge.
- Kövecses, Zoltán (2010): *Metaphor: A Practical Introduction*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford.
- Krasovska, Elīna (2013): Latvian and English summary of PhD Thesis *Metonīmija un Figuratīvā Domāšana: Kognitīvās Stilistikas Pieeja* [Metonymy and Figurative Thinking: A Cognitive Stylistic Approach], Latvia: Latvian Academy of Culture.
- Kromhout, Roelf/Charles Forceville (2013): LIFE IS A JOURNEY. The source-path-goal schema in the videogames *Half-Life*, *Heavy Rain*, and *Grim Fandango*. In: *Metaphor and the Social World* 3, 100–116.
- Lakoff, George (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago.
- Lakoff, George/Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago.
- Lakoff, George/Mark Turner (1989): *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago.
- Müller, Cornelia (2008): *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago.
- Musolff, Andreas (2006): Metaphor scenarios in public discourse. In: *Metaphor and Symbol* 21, 23–38.
- Negro Alousque, Isabel (2014): Pictorial and verbo-pictorial metaphor in Spanish political cartooning. In: *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 57, 59–84.
- Ortony, Andrew (ed.) (1993): *Metaphor and Thought*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge.
- Plümacher, Martina/Peter Holz (eds.) (2007): *Speaking of Colors and Odors*. Amsterdam.

- Pragglejaz (2007): MIP. A method for identifying metaphorically used words in discourse. In: *Metaphor and Symbol* 22, 1–39.
- Schilperoord, Joost/Alfons Maes (2009): Visual metaphoric conceptualization in editorial cartoons. In: Forceville/Urios-Aparisi, 213–240.
- Šorm, Ester/Gerard Steen (2013): Processing visual metaphor: A study in thinking out loud. In: *Metaphor and the Social World* 3, 1–34.
- Sperber, Dan/Deirdre Wilson (1995 [1986]): *Relevance Theory*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford.
- Teng, Norman Y. (2009): Image alignment in multimodal metaphor. In: Forceville/Urios-Aparisi, 197–211.
- Teng, Norman Y./Sewen Sun (2002): Grouping, simile, and oxymoron in pictures. A design-based cognitive approach. In: *Metaphor and Symbol* 17, 295–316.
- Urios-Aparisi, Eduardo (2010): The body of love in Almodóvar's cinema. Metaphor and metonymy of the body and body parts. In: *Metaphor and Symbol* 25, 181–203.
- Van Mulken, Margot/Rob le Pair/Charles Forceville (2010): The impact of complexity on the appreciation of visual metaphor in advertising across three European countries. In: *Journal of Pragmatics* 42, 3418–3430.
- Van Rompay, Thomas (2005): *Expressions. Embodiment in the Experience of Design*. Unpublished PhD thesis, Technical University Delft, NL.
- Villacañas, Beatriz/Michael White (2013): Pictorial metonyms as creativity source in “Purificación García” advertising campaigns. In: *Metaphor and the Social World* 3, 220–239.
- Yu, Ning (1998): *The Contemporary Theory of Metaphor. A Perspective from Chinese*. Amsterdam.
- Zbikowski, Lawrence M. (2009): Music, language, and multimodal metaphor. In: Forceville/Urios-Aparisi, 359–381.

Marius Rimmele

Metaphorisches Denken im Bild statt  
visual metaphor. Zum Nutzen  
kognitiver Metaphertheorie für die  
kunsthistorische Praxis

aus: *Metaphorik.de* 31 (2020) 67–115

# Metaphorisches Denken im Bild statt *visual metaphor*. Zum Nutzen kognitiver Metaphertheorie für die kunsthistorische Praxis

Marius Rimmele, Universität Zürich (marius.rimmele@uzh.ch)

## Abstract

Disziplinen überspannend lassen sich zahlreiche Zugänge greifen, *visual metaphor* als formale Konstellation zu definieren. Demgegenüber stecken historische Kunstbilder voller Metaphorik, die sich nicht auf wenige Zeichenoperationen reduzieren lässt. Der vorliegende Beitrag aus der kunsthistorischen Praxis plädiert dafür, einen kognitiv fundierten Metapherbegriff zu nutzen, auf dessen Grundlage sich verschiedene Niveaus und Typen von Metaphern im Bild erfassen und in ihrem variablen Verhältnis zur jeweiligen Darstellung beschreiben lassen. An Beispielen, die auf der klassischen Löwenmetapher basieren und zwei vormodernen Katastrophendarstellungen wird die mögliche Vielfalt involvierter Metaphern aufgezeigt und mit den Begriffen des Symbols und der Metonymie in ein produktives Verhältnis gesetzt. Mit dem pragmatischen kognitiven Zugang, so demonstriert der Artikel, lassen sich zudem kulturelle Vernetzungen über das Einzelbild hinaus nachzeichnen und in substanzieller Weise Wirkungsfragen erörtern.

Across the disciplines, numerous approaches can be identified that seek to define visual metaphor as a formal constellation. In contrast, historical art images are full of metaphors which cannot be reduced to a small number of semiotic operations. The present article, informed by the practice of art history, argues for the use of a cognitively founded concept of metaphor, on the basis of which various levels and types of metaphors can be identified within the image and described in their variable relationship to the given representation. Using examples based on the classic metaphor of the lion and two premodern representations of disasters, the potential diversity of the metaphors involved will be shown, and placed in a productive relationship with the concepts of the symbol and metonymy. The article demonstrates that the pragmatic cognitive approach also allows the retracing of cultural interconnections beyond the individual image, and substantive discussion of questions of impact.

## 1. Die Anforderungen der Praxis

Als Kunsthistoriker hat man einen eigenen Zugang zum Phänomen der Metapher im Bild. Anders als Metaphertheoretiker, seien sie nun linguistischer, philosophischer oder sonstiger Herkunft, kommt man nicht von der Theorie bzw. einem sprachlichen Paradigma her, sondern von der Vielfalt der Phänomene, der Fülle bildlicher Bedeutungsproduktion. Gerade vormoderne Bilder zeigen keine Hemmungen, sowohl ad hoc mit ganz eigenen Mitteln wie Farbe, Form und Komposition semantisch zu arbeiten als auch konventionelle, jenseits der Bilder ebenfalls bekannte Symbole einzusetzen und sogar Sprache zu

illustrieren, konkrete Begriffe darzustellen. Zudem partizipieren sie an komplexen, mehrschichtigen Bedeutungsnetzen, etwa der Theologie oder Mythologie, und setzen bestimmte gesellschaftliche Diskurse um, deren Metaphoriken weit über das konkret Dargestellte hinausreichen können. Nicht zuletzt bedienen sich die Bilder auch bestimmter Metaphern, um ihren Inhalt auf sich selbst, also auf ihre Genese, das Kunstsystem und seine Normen, den Bezug zu den Rezipienten usw. zu wenden.

Bildsemantische Phänomene sind in der Kunstgeschichte terminologisch kaum ausdifferenziert, was sicher verschiedene Gründe hat. Zwei wesentliche Faktoren sind die skizzierte Fluidität bildlicher Mitteilung, die stark auf Assoziationen baut und kein grammatisches Gerüst, nicht einmal diskrete, Wörtern vergleichbare, Einheiten aufweist (vgl. Goodman 1995: 125–148; Eco 2002: 247; Harth 2005) sowie die historische Kunsttheorie, die sich lange Zeit viel mehr mit formalen und technischen Fragen beschäftigt hat als mit inhaltlichen. Je entschiedener sich eine Bildinterpretation auf Kriterien zu stützen versucht, die historisch überliefert sind – und dieses Vorgehen wird angesichts möglicher Anachronismen besonders geschätzt – desto sprachloser wird sie tendenziell gegenüber den wirkenden Dynamiken der Bedeutungserzeugung. Erst nach dem 18. Jahrhundert wird die Quellenlage diesbezüglich etwas besser (vgl. Wien 2009).

Meine eigene Hinwendung zur Metaphertheorie ist aus dieser Not geboren, aus dem Bewusstsein, immer wieder von Metaphern und auch Metonymien sprechen zu müssen, ohne auf eine gesicherte Definition zurückgreifen zu können. So handhaben es viele in einem Fach, das beständig mit 'zweiten Bedeutungen' auf verschiedensten Ebenen konfrontiert ist, aber in keinem seiner einschlägigen Handbücher und Lexika eine fach- bzw. medienspezifische Definition der Metapher liefert. Man nutzt den Begriff also meist ohne weitere Erläuterungen in einem aus dem alltäglichen Sprachgebrauch vertrauten diffusen Sinne, der impliziert, etwas sei anders gemeint als es 'gesagt' wird, wobei bereits diese vorläufige Definition, wollte man sie operationalisieren, ja sofort Probleme dahingehend aufrufen würde, wie genau denn (Kunst-)Bilder etwas 'eigentlich' oder 'wörtlich' sagen können (vgl. jedoch Kennedy 1982). Viele dieser Begriffsverwendungen, und das ist ebenfalls bezeichnend, können sich unausgesprochen darauf zurückziehen, dass das Adressierte auch in der Sprache als Metapher gilt.

Wenige Versuche wurden innerhalb des Fachs unternommen, den Begriff der Metapher genauer zu definieren. Man kann prototypisch den Versuch Oskar Bätschmanns in seiner *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (Bätschmann 2001; vgl. auch Bätschmann 1981) jenen Ausführungen zur Metapher gegenüberstellen, die Ernst H. Gombrich in zahlreichen Aufsätzen en passant getroffen hat (vgl. dazu Rimmele 2017). Während Gombrich, seinem Lehrer Karl Bühler und ab einem bestimmten Zeitpunkt wohl auch seinem Kollegen Max Black folgend, metaphorisches Denken in verschiedensten Zusammenhängen und auf diversen Ebenen in Bildern am Werk sieht und sein Wissen um die Wirkung von Metaphern in die Analyse von Bildern einfließen lässt, bemüht sich Bätschmann um eine Definition, die die Metapher als Gegenbegriff zum gegenständlichen Symbol konturiert. Parallelen zieht er zur „in der Rede aktualisierten Sprache“, zu einem in beiden medialen Ausprägungen jeweils realisierten semantischen Prozess (Bätschmann 2001: 55). Sein Vergleichspunkt besteht darin, dass sprachliche Metaphern einen Sinnwechsel produzieren, indem sie „gegen den lexikalischen Code verstoßen“ (Ebd.: 150). So gilt für das Bild: „Metaphorik als Prozeß im Bild benutzt nicht eingeschliffene Zuordnungen, sondern schafft neue Konstellationen über einer ersten Zusammenstellung zur Hervorbringung eines zweiten bildlichen Sinns.“ (Ebd., 151) Bätschmann denkt dabei an die kompositorische Engführung von Bildobjekten, formale Angleichungen etc., die als „bildliche Prozesse“ durch die Anschauung zu erschließen sind. Eine bildliche Metapher in diesem Sinne bedarf also der spezifischen *Darstellung* eines Sachverhalts um eine zu sein, sie artikuliert sich auf Ebene der Komposition, Farben und Formen, nicht allein auf der Gegenstandsebene (der fingierten Welt) eines figurativen Bildes. Dies entspricht einer häufiger, auch in anderen Disziplinen, greifbaren Erwartungshaltung. So formuliert der Philosoph Josef Stern zum Ausschluss lediglich gezeigter Dinge mit metaphorischer Bedeutung:

[T]hey are illustrations that realize, in the pictorial medium, linguistic metaphors; the visual means simply allude to the linguistic formulation. None of the pictorial properties (colors, shapes, lines) of the representation [...] provides the grounds for its metaphorical interpretation. (Stern 1997: 260)

Ein Zugang im Sinne Gombrichs hingegen träte hinter solche Anforderungen des 'genuin Bildlichen' zurück und würde Metaphern verschiedenster Couleur und Offensichtlichkeit unabhängig von der Art ihrer Evokation als solche

anerkennen. Ich versuche in der Folge diese zwei Optionen, Metapher und Bild, zusammenzudenken, genauer zu charakterisieren und meine Entscheidung für den breiteren Ansatz methodologisch zu begründen. Anschließend werde ich an einigen Beispielen die Gewinne sowohl bei der bildsemantischen Differenzierung als auch hinsichtlich der interdisziplinären Anschlussfähigkeit vor Augen zu führen versuchen.

## 2. Konsistenter (kognitiver) Metapherbegriff statt *visual metaphor*

Die beiden angesprochenen Ansätze markieren eine Scheidelinie, die im alltäglichen unreflektierten Begriffsgebrauch unseres Fachs selten explizit thematisiert wird, die aber für alle Theoretiker visueller Metaphorik essenziell ist: Was ist eine *genuin* bildliche Metapher und was nur eine Illustration oder ein Folgephänomen metaphorischen Sprechens? Diese Unterscheidung hat das Problem, dass eine altbekannte Metapher in einem neuen (Bild-)Zusammenhang – oder überhaupt als verbildlichte – sich kontextabhängig so stark wandeln kann, dass es schwierig ist zu sagen, ab wann eine neue Metapher entstanden und inwiefern diese 'bildspezifisch' ist (dazu Rimmele 2013). Ebenso ist es schwer zu entscheiden, ob nicht mehrere, miteinander verknüpfte Metaphern auftreten bzw. eine Hauptmetapher, die notwendige Submetaphern (im Sinne von Black 1983a: 74) mit sich führt. Alternativ könnte man in einigen Fällen von einer zentralen Metapher ausgehen, die diverse ihrer zum Tragen kommenden Implikationen im Bild schon entfaltet zeigt. Entsprechend ist es mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, über den Einzelfall hinaus gültige Definitionen zu erhalten. Mitten im Zentrum solcher Abgrenzungsprobleme siedelt übrigens, wie bereits erwähnt, der für sich schon proteische Begriff des Symbols (vgl. zusammenfassend Pochat 1983; Ubl 2003).

Nach circa zehnjähriger Auseinandersetzung mit Zugängen zu diesem verminten Feld – für viele Fachkollegen eine masochistische Obsession –, immer vor dem Hintergrund fortwährender eigener Praxis der Interpretation und Analyse mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bilder, bin ich zu einer pragmatischen Lösung im Sinne Gombrichs gelangt. Diese hegt nicht den Anspruch, die vielen divergierenden Vorschläge (z.B. Kennedy 1982; Aldrich 1968; Wollheim 1991; Carroll 1994; Sedivy 1997; Stern 1997; Forceville 1996, 2002a, 2002b; 2008; 2009a; 2016; El Refaie 2003; Sonesson 2003; jüngst zusammenfassend Fehse 2017; Huss 2019) zum Wesen der *visual metaphor* als

ungültig vom Tisch zu wischen. Vielmehr bleibt in meinem Zugang die Frage nach der genuin bildlichen Verfasstheit einer metaphorischen Aussage zunächst sekundär, relevant sind potentiell alle Formen von Metaphorik *im* Bild(text<sup>1</sup>).

Das große Problem, wenn man die Metapher als visuelles Phänomen definieren möchte, auf das man im Bild sozusagen mit dem Finger zeigen kann, ist die Notwendigkeit, bestimmte (äußerliche) Aspekte der sprachlichen Metapher in einen anderen medialen Kontext zu übertragen. Bei diesem Vorgang müssen notwendig einige Facetten wegfallen bzw. typische Merkmale der sprachlichen Metapher modifiziert werden. Man könnte im Vergleich der divergierenden bisherigen Ansätze zeigen, dass bei dieser selektiven Übertragung bzw. den notwendigen Anpassungen der Definitionskriterien eine Wahlfreiheit besteht, weshalb eben am Ende recht verschiedene Phänomene daraus resultieren (dazu Rimmele 2011), zumindest aber sehr unklare Grenzen, was extensional noch hinzuzurechnen sei und was nicht mehr. Als Ergebnis hat man schnell einen Metapherbegriff, der aufgrund seiner Herkunft von übertragenen äußeren Merkmalen – oder neu kreierten Bedingungen, die nicht einmal sprachliche Metaphern auf der Ausdrucksebene erfüllen (Rimmele 2013: 81–83) – nicht mehr notwendig auch den typischen kognitiven Dynamiken Rechnung trägt. Das bedeutet, man ist in einer idiosynkratischen Sackgasse gelandet, was die Kommensurabilität mit anderen Metapherkonzepten, insbesondere aktuellen kognitiven Theorien, anbelangt. Dies fällt übrigens nicht auf, wenn man sich auf jene idealtypischen Beispiele konzentriert, die mehr oder minder zufällig die äußeren Kriterien erfüllen *und* hinter denen metaphorisches Denken steckt (so z.B. jüngst in der Überblicksdarstellung Forceville 2016). Doch jeder 'bildrhetorische' Zugang, der verschiedene anschauliche Formen der In-Bezug-Setzung als Kernphänomen visueller Metaphorik fassen will, bezieht sich in letzter Konsequenz auf Darstellungsstrategien, nicht auf Konzeptübertragungen. Es gibt anders als in der Sprache keinen zwingenden inneren Zusammenhang, der die Fälle einer bestimmten bildlichen 'Ausdrucksweise' und metaphorische Denkprozesse zusammenhält, man ist sozusagen auf eine andere analytische Ebene abgebogen, weshalb auch bei verschiedenen Autoren Fälle auftreten, die unter kognitiven Vorzeichen den Kriterien der

---

<sup>1</sup> Ich verwende den Begriff im Sinne der Semiotik, vgl. Thürlemann (1990: 11).

Metaphorizität nicht mehr gerecht werden (vgl. Rimmele 2011: 9–12; Rimmele 2103: 82, 84f.).

Im Prinzip, so meine persönliche Einsicht, muss man eine Entscheidung zwischen zwei Desiderata treffen: Will man ein bildsprachliches Phänomen in Analogie zur sprachlichen Form der Metapher konturieren, das durchaus einen Zugewinn für die terminologische Armut auf dem Feld von semantisch relevanten Darstellungsphänomenen bietet und damit gerade für die Forschung zur visuellen Kommunikation und auch die Kunstgeschichte attraktiv scheint? Oder will man einer bestimmten Form der Bedeutungserzeugung, die sich kontextbedingt in vielfältigster Art und Weise vollziehen kann, begrifflich und mit Modellen Herr werden? Damit eröffnet sich die Möglichkeit, vielleicht weniger bildtheoretisch als z. B. kulturwissenschaftlich voranzukommen, indem das Wissen um die Wirkung von Metaphern zur Erklärung der Wirkmacht bestimmter Bilder beigezogen werden kann. Auch die kulturelle Zirkulation von Konzeptualisierungen über Mediengrenzen hinweg lässt sich auf dieser Basis nachverfolgen (vgl. El Refaie 2003: 81). Ein und derselbe Metapherbegriff, so meine Erfahrung, kann nicht beides leisten. Man bräuchte also mindestens zwei.

Eine Lösung dieser drohenden Begriffsverwirrung ist es, bewusst auf die erste Option zu verzichten. Ich habe mich entsprechend darauf beschränkt, auf ganz verschiedenen, an der Bildbedeutung beteiligten Ebenen *einen* konsistenten und an interdisziplinäre Erkenntnisse anschließbaren Metapherbegriff zu verwenden. Wie gelegentlich auch aus anderen interpretierenden Disziplinen heraus, etwa seitens der Literaturwissenschaft erkannt, schließen sich bestimmte Metaphertheorien trotz ihrer Unterschiede im Detail (und teils energischer Distanzierung voneinander) nicht aus, sondern beleuchten komplementäre Sachverhalte, verschiedene Facetten (und jeweils idealtypische Fälle!) metaphorischen Bedeutens (vgl. Kohl 2007: 2, 31–43). Meine Bemühungen gingen entsprechend dahin, einen für die kunsthistorische Interpretationsarbeit nützlichen, nicht zu unscharfen Metapherbegriff zu erhalten, der es erlaubt, bestimmte Phänomene begründet auszuschneiden, andere hingegen modellierbar zu machen und detaillierter beschreiben zu können. Weiterhin sollte er so basal sein, dass er den produktiven Einsatz solcher einander ergänzender theoretischer Zugänge, speziell die hermeneutisch orientierte Interaktionstheorie (bes. Black 1983a und 1983b; Ricoeur 1991), die Conceptual Metaphor

Theory (CMT) der kognitiven Linguistik (nach Lakoff/Johnson 2014) und die weiter gefasste Conceptual Blending-Theorie (vgl. Grady/Oakley/Coulson 1999; Fauconnier/Turner 2002) nicht verhindert. Diese Basis ist das (mindestens) zweiteilige Projektionsmodell, das bereits im sprachlichen Zusammenhang schon weniger die textuelle Oberfläche als bestimmte kognitive Vorgänge ins Auge fasst. Die Nagelprobe meines Metapherbegriffs lautet entsprechend wie folgt: Wird etwas von einem Begriff/Vorstellungsbereich etc. auf einen deutlich getrennten anderen projiziert?

Genauer müsste es heißen 'projizierbar', denn metaphorische Projektionen in figurativen Bildern sind oft nur zu unterstellen, sie artikulieren sich eben nicht notwendig in unübersehbaren Operationen auf der materiellen Ausdrucksebene. Die meiste Zeit bewege ich mich entsprechend auf der hermeneutischen Ebene, wenngleich implizit (mit schlechtem Gewissen natürlich, aber heuristisch notwendig) eine Intention der Bildproduzierenden unterstellt wird. Sich solchen methodischen Problemen nicht aussetzen zu wollen, hieße das begründete Interpretieren von Bildern aufzugeben. Unproblematischer, zumindest hinsichtlich der Intentionsfrage, sind naturgemäß solche Fälle, die lediglich kulturell etablierte Konzeptübertragungen im Sinne der CMT ins Bild setzen, doch das Feld der Kunstproduktion erlaubt es nicht, sich auf diese zu beschränken. Schließlich ist das Ziel meines Zugangs ja umgekehrt dasjenige, vielfältigen und zum Teil komplexesten Formen der Bedeutungsproduktion differenzierend und beschreibend Herr zu werden. Dabei ist Metaphorik nur ein Teilbereich, wenn auch häufig ein nicht angemessen berücksichtigter. Dies gilt mutatis mutandis auch für jedes einzelne Bild, mit dem ich konfrontiert bin: Bei den meisten scheint mir die Gretchenfrage der Theorien visueller Metaphorik völlig unangebracht, ob wir es nämlich mit einem 'metaphorischen Bild' zu tun haben oder gar einer 'Bildmetapher'. Vielmehr begegnet gewöhnlich ein komplexer Bildtext, der punktuell metaphorische Aussagen evoziert oder zumindest 'im Gepäck führt' – hinsichtlich der Implikationen verwendeter Symbole oder durch Bezüge auf bestimmte etablierte Diskurse.

Wie zu zeigen sein wird, funktionieren mit einem kognitiven Metapherbegriff manche vermeintlichen Gegenbegriffe nicht mehr, doch mit der auch in der kognitiven Linguistik noch als komplementäres Phänomen behandelten Metonymie (einschließlich der Synekdoche), definiert als Verknüpfung von zwei Dingen aus derselben konzeptuellen Domäne, lässt sich durchaus arbeiten (vgl.

Panther/Radden 1999; Lakoff/Johnson 2014: 46-52; Kövecses 2010: 141-194; Forceville 2009b). Bereits im Bereich der Dichtung zeigt sich ein häufiges Zusammenwirken von metonymischem und metaphorischem Denken (vgl. Lakoff/Turner 1989: 104-106; Kövecses 2010: 187f.), was durch die repräsentationstechnischen Herausforderungen im Modus des Bildlichen meiner Erfahrung nach sogar noch gesteigert wird. Denn Metonymie „hat in erster Linie die Aufgabe, eine Beziehung herzustellen, so daß wir eine Entität benutzen können, damit diese für eine andere Entität steht.“ (Lakoff/Johnson 2014: 47). Entsprechend dienen metonymische Operationen im Bild dazu, Unsichtbares in benachbartes Sichtbares zu verwandeln, vieles durch weniges zu bezeichnen, kurz: Undarstellbares durch besser Repräsentierbares zu ersetzen. Gerade weil solche Metonymien auch gerne als Grundlage für die Evokation von Metaphern dienen, ist es wichtig, hier vermittelt kohärenter Begrifflichkeiten sicherstellen zu können, auf welcher Ebene man sich gerade bewegt.

Es gibt, angesichts der oben skizzierten prinzipiellen Alternative, auch einen Verlust, der mit der Entscheidung gegen ein Darstellungsphänomen einhergeht. Wie geht man damit um? Natürlich liegt als Kunsthistoriker mein besonderes Interesse auf den bildlichen Mitteln der Bedeutungsevokation, doch lassen sich diese auch genau beschreiben, ohne bestimmte Darstellungsverfahren mit 'der Metapher' gleichzusetzen. Vielmehr zeigen sich unendlich viele Möglichkeiten, wie ein Bild metaphorisches Denken anregen und auch leiten, also eingrenzen, zu bestimmten Hervorhebungen und Abdeckungen im Projektionsvorgang hinführen kann. Aufgrund der extremen Kontextabhängigkeit muss sich nicht immer etwas in bestimmten Darstellungsoperationen niederschlagen oder überhaupt Spuren auf der materiellen Ausdrucksebene hinterlassen. Umgekehrt treten diverse Darstellungsphänomene, die in den einschlägigen Theorietexten als Fälle bildlicher Metaphorik ins Spiel gebracht werden, allesamt auch in Zusammenhängen auf, die nicht in eine plausible metaphorische Projektion von A auf B münden. Dies gilt in gleicher Weise für suggestive Engführungen, Analogiebildungen, Hybridisierungen, Überblendungen, Ersetzungen von Teilelementen etc., so dass man gut beraten ist, metaphorisches Denken und Modi bildlicher Repräsentation zunächst getrennt zu halten. Außer dass man nicht gezwungen ist, beides in allen Fällen künstlich zur Deckung zu bringen, besteht der Reiz einer Entkopplung auch darin, dass das Verhältnis von darstellungstechnischen

Operationen und metaphorischem Denken in seiner Vielfalt beschrieben werden kann, einschließlich der semantischen Überschüsse auf beiden Seiten.

### 3. Vier Beispiele

Betrachten wir eine hoffentlich evidente, aber überhaupt nicht repräsentative Ausprägung (Abb. 1), die den Vorteil hat, unmittelbar an ein klassisches Beispiel der Metaphertheorie anzuschließen. Aristoteles etabliert es in seiner *Rhetorik*: „Aber auch das Gleichnis ist eine Metapher, denn der Unterschied zwischen beiden ist gering: wenn man nämlich (von Achill) sagt: wie ein Löwe griff er an, so ist das ein Gleichnis, sagt man aber „der Löwe griff an“, eine Metapher. Weil beide mutig sind, nennt man Achill metaphorisch einen Löwen.“ (Aristoteles/Krapinger 2007: 161) Quintilian führt im neunten Buch seiner *institutio oratoria* analog aus: „Eine Vergleichung ist es, wenn ich sage ein Mann habe etwas getan wie ein Löwe, eine Metapher, wenn ich von dem Manne sage ‘er ist ein Löwe’.“ (Quintilian/Rahn 1975: 221) Max Black entwickelt seine Ausführungen zu den Abdeckungs- und Anpassungsvorgängen der Interaktionstheorie bekanntlich zu größeren Teilen am Beispiel „Der Mensch ist ein Wolf“ (Black 1983a: 70–75), was strukturell dem Achill-Klassiker extrem nahe kommt. Gerade weil die sprachliche Form offenbar so einen paradigmatischen Fall abgibt, zeichnen sich die medienspezifischen Unterschiede bzw. Probleme beim Bild schnell ab.

Weshalb, könnte man zunächst fragen, eignen sich Löwe und Achill als sprachliches Einstiegsbeispiel zum Verständnis der Metapher so gut? Zunächst einmal stellt die sprachliche Aussage „Achill ist ein Löwe“ eine recht einfache und deutliche Form metaphorischen Sprechens dar. Die beiden beteiligten Begriffe/konzeptuellen Domänen/Vorstellungsbereiche etc. – hier kommen je nach Theorie verschiedene Termini ins Spiel – sind hinreichend weit voneinander verschieden und als Substantive beide Zentren- eines Vorstellungsbereichs (vgl. Kohl 2007: 26). Anders wäre es, wenn man sagen würde: „Die Pranke des Achill schlug zu“, was natürlich genauso möglich wäre, auch und gerade vermittelt eines Bildes. Dennoch stünde dahinter wahrscheinlich ebenfalls die übergeordnete metaphorische Aussage: ‘Achill ist ein Löwe’, statt nur: ‘Achills Hand besitzt tierische Kräfte’.

Daraus lässt sich schon zweierlei ersehen: 1. Die Rezipientin/der Rezipient einer bislang nicht geläufigen metaphorischen Aussage muss – erst recht in

Bildern – ‘übernehmen’ und selbst kontextabhängig überlegen, wie weit die Kreise beim Verstehen des Gemeinten zu ziehen sind, welche Merkmale letztlich von wo nach wohin zu übertragen sind. 2. Es muss bei Metaphern nicht selten zwischen der artikulierten Oberfläche und einer dahinter stehenden konzeptuellen Kopplung von A und B unterschieden werden. Eine wichtige Einsicht des Metapherverständnisses der kognitiven Linguistik ist es, dass diverse mögliche sprachliche Ausformungen als Varianten *einer* dahinter stehenden *konzeptuellen* Metapher betrachtet werden können. Angenehmerweise fallen nun bei der sprachlichen Formulierung „Achill ist ein Löwe“ die sprachliche Oberfläche und die aufgerufene konzeptuelle Verbindung eines Ursprungs- und eines Zielbereichs quasi zusammen. Ähnliches gilt für das Wappen, das Hans Burgkmair dem alttestamentarischen Helden Judas Makkabäus zugeordnet hat (Abb. 1).



**Abb. 1:** Hans Burgkmair, Drei gute Juden, Holzschnitt, um 1516, New York, Metropolitan Museum

Anstatt wie in den anderen Fällen ein etabliertes Tiersymbol zu zeigen und damit, z.B. bei Julius Caesar in einem anderen Blatt der Serie auch genealogische Bande seines Auftraggebers, Kaiser Maximilians, auszustellen (vgl. Kat. Augsburg 1973, Nr. 111), hat er für Judas Makkabäus ein 'sprechendes' Wappen erfunden. Ein Löwe trägt den Kopf des Helden, wie unmittelbar im Bild abgeglichen werden kann, führt diesen also explizit *als* Löwen vor Augen. Die Vorlage dazu liefert der Bibeltext (1 Makk 3,4): „Er glich in seinen Taten einem Löwen, einem jungen Löwen, der sich brüllend auf die Beute stürzt.“

Burgkmairs Bildfindung hat also den Vergleich, für Aristoteles eine metaphorische Sonderform, für Quintilian ein deutlich zu unterscheidendes Phänomen, in eine visuelle Struktur überführt, die gleichsam sagt: „Judas Makkabäus ist ein Löwe“. Er liefert die beiden Bestandteile *und* ihre Verknüpfung sowie in der kontrafaktischen Hybridität einen Ausweis der Uneigentlichkeit, mithin einen Anstoß zur Suche nach einer erweiterten Lesart. Das ist in seiner Parallele zu sprachlichen Beispielen so idealtypisch, dass wir es einen Sonderfall nennen müssen. An Beispielen wie diesem, vertraut aus Karikatur und Werbung, lassen sich Kriterien visueller Metaphorik entwickeln, die für den Alltag der Bildinterpretation kaum einen Nutzen erbringen, sondern lediglich den Metapherbegriff in die Sackgasse formalistischer Bestimmungen leiten.

Ernst Gombrich hat am Beispiel eines bekannten Luzerner Denkmals darauf hingewiesen, dass sich die rhetorische Unterscheidung zwischen gestorben „wie ein Löwe“ und gestorben „als Löwe“ angesichts des Bildes nicht treffen lässt (Gombrich 1978a: 34). Interessanterweise ist diese klassische Unterscheidung auch im Rahmen der Conceptual Metaphor Theory marginalisiert worden (vgl. Fludernik/Freeman/Freeman 1999: 385). In Kunstbildern tritt aus darstellungstechnischen Gründen sogar eher eine umgekehrte Dynamik auf als im Verhältnis von Burgkmair und Bibeltext: Weit mehr Künstler versuchen zu zeigen, dass jemand *wie* ein Löwe aussieht, um damit letztlich seine Löwenhaftigkeit im metaphorischen Sinne zu behaupten. Auch Burgkmair hätte nicht seinem Helden selbst einen Löwenkörper verleihen können, dies war nur auf dem heraldischen Schild möglich, einem gesonderten „level of unreality“ (nach Sandström 1965).

Eine niederländische Miniatur von ca. 1440 (Abb. 2) zeigt einen Schergen bei Christi Ergreifung in einer auffälligen Löwenrüstung.



**Abb. 2:** Niederländischer Buchmaler, Ergreifung Christi, Tinte auf Pergament, ca. 1430-40, London, British Museum (Reproduktion nach Marrow 1979: fig. 10)

Sein Kopf schmiegt sich unmittelbar an das gleich große Löwengesicht seiner Schulterapplikation. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich auch das geschlossene Visier seines Nachbarn unmittelbar hinter dem Judaskuss als geöffnetes Tiermaul. James H. Marrow (1979: 34–36) hat nachgewiesen, wie auf spätmittelalterlichen Bildern durch verzerrte, animalische Züge oder solche spezifischen Ausrüstungsstücke innerhalb der Wahrscheinlichkeitsgebote mimetischer Darstellung zum Ausdruck gebracht wird, dass diese Personen jenen Tieren in den Psalmen (heute Ps 17, 22 und 35) zuzurechnen sind, die das sprechende Ich, prophetisch auf Christus bezogen, bedrohen. Die einschlägigen Tiermetaphern für die Schergen finden sich zahlreich in Passionstexten der Zeit, denn besonders der Psalm 22 galt in Liturgie und theologischen Argumentationen als verlässliche Information über Christi Passion. Er enthält den Satz „Ihren Rachen sperren sie gegen mich auf wie ein brüllender und reißenender Löwe (Ps 22,14).“ Anschlussfähig ist diese Metaphorisierung auch an 'Christus als Lamm'. Mit der Zurichtung des Häschers 'als Löwe' sind also Aussagen über das Gefüge der handelnden Personen impliziert, die wie Beute und Raubtier zu verstehen sind. Es werden auch bestimmte negative Eigenschaften der Raubkatze konkret auf den Schergen projizierbar, allerdings in einer unanschaulichen, sekundären

Weise. Eine Ausstrahlung des „aufgesperrten Rachens“ auf den Judaskuss im Vordergrund halte ich für nicht ausgeschlossen, insbesondere, weil die Positionen des Schergenkopfs und seines Löwen gegenüber denen von Christus und Judas suggestiv parallelisiert sind. Vor allem aber wird das Geschehen in ein dichtes Netz einander stützender theologischer Zusammenhänge eingebettet.

Während Napoleon in (‘uneigentlicher’) Verkleidung als römischer Kaiser ein beliebtes Beispiel für visuelle Metaphorik darstellt (vgl. Danto 1999: 255; Majetschak 2005: 246f.), greifen hier kognitiv im Prinzip dieselben Mechanismen, doch die Darstellung verbleibt unauffällig im Bereich des Wahrscheinlichen. Charles Forceville (2009a: 23), ein ausgewiesener Spezialist für das Thema ‘visuelle Metapher’ mit starker Affinität zur kognitiven Metaphertheorie, hat unlängst im Anschluss an den Psychologen Kennedy (1982) noch für das notwendige Vorhandensein einer Art ‘Fehler’ auf der Oberfläche plädiert: „In the first place he [Kennedy] argues for a phenomenon to be labeled a visual metaphor it should be understandable as an intended violation of codes of representation [...]“ (vgl. auch Sonesson 2003: 32; „incongruity“ zentral auch bei Šorm/Steen 2013). Es liegt in der Natur der Sache, dass kognitive Metaphern im Bild (also im Sinne meiner Definition) mit einem Irritationseffekt einhergehen können, der auf ihr Vorhandensein aufmerksam macht, aber dies muss keineswegs immer der Fall sein. Wo genau wäre beim vorliegenden Typus die Grenze zu ziehen, an der noch qua anschaulicher Kontrafaktizität bzw. vermittels Irritationsstiftung ‘Uneigentlichkeit’ festgemacht werden kann?

Überhaupt treten bei genauerer Überlegung bzw. genauerem Studium der kulturellen Hintergründe sehr viele graduelle Abstufungen des Metaphorischen zutage, an deren Spektrumsgrenzen jeweils zu argumentieren wäre, ob überhaupt noch eine solche vorliegt. Ist die Darstellung eines Menschen als ‘löwisch’ vor dem Hintergrund der Physiognomik (vgl. Reißer 1997) Ausdruck metaphorischen Denkens? Was ist mit all den dämonischen Mensch-Tier-Hybriden, die in der Nachfolge Hieronymus Boschs durch die Frühe Neuzeit hindurch ihr Unwesen treiben? Weshalb tragen Menschen jenseits spezifischer künstlerischer Darstellungsabsichten tatsächlich Rüstungen mit Tierelementen? Metamorphosen und Magie können ähnliche anschauliche Effekte bewirken wie metaphorisches Denken bzw. dieses gänzlich aushebeln, doch ohne einen vom formalen Befund entkoppelten Metapherbegriff wäre es gänzlich unmöglich, dies angemessen zu reflektieren. Auf kognitiver Basis aber kann man in

manchen Fällen begründet eine Grenze ziehen oder auch auf eine frühere, hinter dem jeweiligen Bild oder akuten kulturellen Auftreten z.B. eines Mensch-Tier-Hybrids zurückliegende metaphorische Operation verweisen: etwa im physiognomischen Diskurs oder in der sehr aussagekräftigen, metaphorbasierten Entstellung von bösen Engeln durch Gott etc. Dass dies ein nicht unerheblicher Gewinn auch für die Bildinterpretation sein kann, zeigt sich in der Tatsache, dass solche weit zurückliegenden metaphorischen Akte im jeweiligen Bild vom Künstler wieder aktualisiert werden können, z.B. indem dieser seine Dämonen wie ein zweiter Gott als sprechende Personifikationen bestimmter Sünden zurichtet (vgl. Fischer 2009: 226–242).

Ein drittes, für unsere Diskussion besonders erhellendes Beispiel ist das Auftreten eines Löwen in Dürers Sündenfalldarstellung der *Kleinen Passion* (Abb. 3).



**Abb. 3:** Albrecht Dürer, Sündenfall (aus der Kleinen Passion), Holzschnitt, ca. 1510, New York, Metropolitan Museum

Er späht gerade im Moment des sich vollziehenden Sündenfalls aus dem Dunkel der Bäume hervor. Blickt er auf das Paar, das in intimer Umarmung den

Sündenapfel entgegennimmt oder fixiert er sogar uns? Natürlich ist dieses Tier nicht zufällig ins Bild gesetzt, vielmehr musste sich jede(r) das Bild Betrachtende überlegen, wie der Bezug zum Geschehen und den Protagonisten zu werten ist. In Dürers vorgängigem Kupferstich mit Adam und Eva von 1504 treten verschiedene Tiere auf, die gemeinhin als Repräsentationen menschlicher Temperamente im Sinne der Körpersäftelehre verstanden werden (Panofsky 1977: 114; Bonnet 2001: 159; Schoch/Mende/Scherbaum 2001: 110). Ist der paradiesische Mensch noch ganz im Gleichgewicht, so droht er gleich nach dem Sündenfall in eines der von den Tieren vertretenen Extreme abzurutschen. Diese Lesart wird üblicherweise auf Dachs, Wisent und Löwe im vorliegenden Bild übertragen, wobei dem Liebespaar bereits das vierte, sanguinische Temperament zufiele (vgl. Panofsky 1977: 192; Appuhn 1985: 89; Schoch/Mende/Scherbaum 2002: 288).

Doch der zentral positionierte Löwe ist zugleich ein stark aufgeladenes Symboltier, das durch die konkrete Einbindung in den Bildtext (im Dunkel lauernd, fixierend) akzentuiert wird (vgl. Vetter 1966: 153; Schoen 2001: 52). Denken wir an Psalm 17,12, wo die Bitte um göttlichen Schutz gegen die Feinde mit dem Bild des lauernden Löwen verbunden wird: „Wo wir auch gehen, da umgeben sie uns; ihre Augen richten sie darauf, dass sie uns zu Boden stürzen, gleichwie ein Löwe, der nach Raub giert, wie ein junger Löwe, der im Versteck sitzt.“ Der Löwe als religiöses Symbol steht im Mittelalter bekanntlich meist für Christus oder aber den Teufel, wofür jeweils verschiedene Bibelstellen Pate stehen, z.B. der „Löwe aus dem Stamm Juda“ (Offb 5,5) oder 1 Petr 5,8: „Seid nüchtern und wacht; denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge“ (vgl. Beigbeder 1998: 241–288; Dittrich 2004: 291f.).

Sollte man den Löwen eine Metapher nennen? Mit allen kognitiven Ansätzen der Metaphertheorie ließe sich zunächst festhalten, dass eine metaphorische Kopplung zwei Teile hat, also den Löwen und den Menschen oder das Wesen, auf den er unter einem oder mehreren Aspekten zu beziehen ist. Nun scheint es mir nicht entscheidend, ob dieser Zielbereich, wie bei Judas Makkabäus, im Bild präsent ist oder auf anderem Wege ins Denken miteinfließt. Müssten wir deshalb dieses „Stehen-für“ als Metapher bezeichnen und dem Symbolbegriff vorziehen, nur, wie von Gombrich vorgebracht (1978a, 34f.), weil es diametral verschiedene Bezüge geben kann? Die Spezifizierung der Bedeutung auf eine

gültige Referenz von mehreren möglichen scheint mir nicht der entscheidende Punkt für die Anwendung eines Metapherbegriffs. Wir könnten durchaus von einem Symbol z.B. für den Teufel sprechen, auch wenn es sich in anderen Fällen anders verhält. Doch auf die Art des Verhältnisses zum Bezeichneten und die implizierten Projektionen scharf zu stellen, wie es die Metaphertheorie erlaubt, führt von der Annahme einer festen (wenn auch polyvalenten) kulturellen Vokabel unmittelbar in die konkrete Einbettung in einen Bildtext hinein. Mit Blick auf das Standardbeispiel: Nicht die Substitution, also dass statt „Achill“ (oder, wenn der Zielbereich auch genannt wird: statt „mutig“ etc.) „Löwe“ gesagt würde, macht die Metapher für uns interessant, sondern dass bestimmte Eigenschaften des Löwen und mit ihm verbundene Einstellungen dem Krieger zugesprochen werden.

Die Auswahl dieser Eigenschaften im Falle des Bildes wird von der spezifischen Inszenierung des Tiers und dem Kontext mitbestimmt, indem das Belauern der Sündigen deutlich hervorgehoben wird. Der Teufel wird gleich nach dem Sündenfall Zugriff auf das Paar nehmen (vgl. Vetter 1966: 153) und mit diesem und seinen neuen Defekten – darunter die seit Augustinus als Folge des Sündenfalls hervorgehobene unkontrollierte Sexualität – auch auf die zeitgenössischen Nachkommen und Träger der Erbsünde. Deutlich mehr als die Bezeichnung des Teufels durch ein Tier ist hier für den Bildsinn relevant, dass dessen Einfluss auf den Menschen mittels eines in Phasen ablaufenden Raubtierangriffs konzeptualisiert wird. Die Implikationen des Verborgenseins und bei sich bietender Gelegenheit bzw. argloser Annäherung fatal Zupackens mögen angesichts des bekannten Geschehens im Paradies nur einige Kausalzusammenhänge in Erinnerung rufen – für die aktuelle Bedrohung, die im vermeintlich harmlosen Akt der Bildlektüre liegt, leisten sie jedoch Entscheidendes.

Es scheint mir angesichts all dessen nicht zielführend zu sagen, der Löwe *sei* eine Metapher. Besser: an ihm hängen, in ihm kreuzen sich verschiedene metaphorische Operationen. Besonders das Belauern beschreibt einen signifikanten Moment in einer kausal verknüpften Prozessabfolge, die als Ganze mit aufgerufen wird. Der eigene Blick, insbesondere auf die nackte Eva im Bild, spiegelt sich im versteckten, lauernden Blick des Löwen. Es ist mehr als nur ein Ertapptwerden, macht man sich doch mit sündigen Blicken selbst zur Beute des Seelenräubers. Dieser hinzutretende aktuelle Bezug 'gefährlicher

Verführung' auf die Bildbetrachtung selbst ist ein Bildkonzept, dass dann vor allem Dürers Schüler Hans Baldung vielfach ausgebeutet hat (vgl. z.B. Koerner 1993: 292–316).

„Wie der Löwe auf den Raub, so lauert die Sünde auf die, die Unrecht tun (Sir 27,10).“ Dieser Satz drückt ziemlich genau das aus, was sich im Paradies vollzogen hat und beim falschen Blick auf die sinnliche Szene wieder vollziehen kann. Repräsentiert der Löwe also auch konkret die Sünde? Hier sieht man, wie ein Tier im Bild, das keinerlei Modifikation im Sinne Burgkmairs aufweist, alleine aufgrund seines konventionellen Symbolstatus und aufgrund einer bestimmten historischen Erwartungshaltung an eine religiöse Szene, recht wörtlich bestimmte biblische Metaphern aufrufen kann. Zugleich fordert es aufgrund seiner sehr spezifischen Tätigkeit deren Auslegung und bietet sich auf diesem Wege verschiedenen, eng benachbarten Begriffen als Repräsentation an, die dann in der Bildlektüre durchaus kohärent verbunden werden können: denn natürlich 'lauern' sowohl die Sünde als auch der Teufel. Beide gehören theologisch eng zusammen, weshalb sie mit einem Element im Bild als Komplex aufgerufen werden können.

Obwohl durch dunkles Versteck und Belauern die negativen Lesarten stark privilegiert scheinen, könnte man diskutieren, ob nicht auch ein Verständnis als Christus zumindest denkbar war. Der Löwe war seit Thomas von Aquin das klassische Beispiel für ein doppelt codiertes Symbol im Sinne jener mittelalterlichen Zeichentheorie, die bei der Auslegung von Naturdingen nach ihren Eigenschaften (*proprietas*) sowohl Lesarten *in bonam* und *in malam partem* vorsah (vgl. Ohly 1977: 9f.). Man müsste, wenn man die Option eines bewusst überdeterminierten Symbols diskutiert, konsequenterweise prüfen, ob die Metaphoriken des Schattens/Verstecks und des Belauerns an ein Christussymbol anschließbar wären. Hier träte nun jene Schattenmetaphorik (*umbra – imago*, vgl. Ohly 1988: 23 und 32) in den Blick, wie sie das Geschichtsverständnis der theologischen Typologie mit ihren Ankündigungs- und Erfüllungsstrukturen ausgebildet hat, um das zu einem bestimmten Zeitpunkt noch unvollkommen sich abzeichnende, 'dunkle' Vorausweisen auf einen späteren Zustand zu konzeptualisieren. Zumindest aufmerksam die sündigenden Menschen beobachten könnte Christus, zugleich Richter und Erlöser, ebenfalls (thematisch wird dies z.B. in der Tischplatte mit den sieben Todsünden von Hieronymus Bosch, vgl. Schüssler 1993). Das Konzept des Lauerns müsste

jedoch im Verständnis des Bildes abgedeckt und durch bloßes 'Hervorkommen' ersetzt werden. Da Hinweise auf die Erlösung durch den 'neuen Adam' Christus theologisch und hinsichtlich der ikonographischen Tradition zum Sujet des Sündenfalls dazugehören, wäre diese Diskussion nicht ohne Substanz. Hier und jetzt ist jedoch nur wichtig, welche essenzielle Rolle für ein adäquates Verständnis des Bildes und für eine methodisch gestützte Erörterung von Plausibilitäten Metaphern spielen.

Vergessen wir nicht die beiden anderen Tiere und die These mit den Temperamenten bzw. Defekten im Säftehaushalt, die bestimmte Tiere repräsentieren. Ich würde dafür plädieren, dass Dürer auch diese Lesart, die ja für seinen Kupferstich zum selben Thema allgemein als gültig erachtet wird, einkalkuliert hat. Der choleriche Löwe ist gerade aus dem Dunkel aufgetaucht/hervorgekommen (vgl. Gramaccini 2002: 44), der phlegmatische Dachs gerade 'ins Bild getreten'. Beide Defekte und damit verbundenen Sünden werden über diese Metaphoriken der Bewegung als just im Moment sich anbahnende markiert. Man könnte angesichts dessen überlegen, inwieweit diese Form der körpernahen Konzeptualisierung per se ein erhöhtes Verständnis für das Wesen jener Sündenemergenz und ihrer Kausalitäten schafft – schließlich nutzt auch die Bibel diese Metapher nicht ohne Grund – und inwieweit sie den Herausforderungen einer bildlichen Darstellung geschuldet ist. Zwischen den Notwendigkeiten verständlicher Darstellung und dem künstlerischen Anspruch, einen Sachverhalt prägnant zu konzeptualisieren, sind prinzipiell verschiedenste, graduell abstufbare Verhältnisse denkbar, bei denen die Konventionalität bestimmter sprachlicher Metaphern eine wichtige Rolle spielt.

Der Löwe selbst repräsentiert das Choleriche übrigens nicht auf einer metaphorischen, sondern metonymischen Basis, als exemplarischer Vertreter. Ist der Sündenfall vollzogen, kann er jedoch in dieser Funktion in eine metaphorische Beziehung zum betroffenen Menschen eintreten. 'Löwisch' in diesem Sinne ist z.B. bereits der Sohn Kain, der im Zorn seinen Bruder erschlägt. Die metonymisch generierten Symboltiere des Säfteungleichgewichts sind also, wenn man so will, antizipierende Metaphern für die Zustände nach dem sich gerade vollziehenden Sündenfall. Allerdings bleiben metaphorische Kopplungen wie diese zwischen cholericem Mensch und Löwe hinsichtlich etwaiger zu projizierender Implikationen dünn, sie ähneln mehr Etiketten, die über das

Tiersymbol zugesprochen werden. Man bräuchte keine Metaphertheorie dafür, weshalb auch die Rede von der Metapher nicht unbedingt notwendig erscheint. Wie erwähnt, wäre nichts gewonnen, Elemente im Bild selbstzweckhaft einer Kategorie zuzuordnen, vielmehr geht es für die kunsthistorische Praxis immer darum, Bedeutungsdynamiken differenzierter denken und beschreiben zu können. In diesem Sinne trägt jedoch die Fülle der potentiellen Metapher-Tiere als Ganze dazu bei, die ebenfalls seit Augustinus bekannte Metaphorik von der Tierwerdung des Menschen nach dem Sündenfall aufzurufen. Der einzelne, spezifisch gegebene Löwe ist also auch potenziell Teil eines umfassenderen (Gattungs-)Begriffs, der als solcher projiziert werden kann. Diese Kopplung hat wiederum deutlich mehr konzeptualisierende (und emotive!) Kraft. Manche Bilder zielen auf einen ganz bestimmten Begriff, manche generischer auf eine 'Gattung', manche geben sich mit der Evokation einer allgemeinen Verknüpfung zweier Domänen zufrieden, bei der es auf eine konkrete 'Formulierung' nicht ankommt.

Man könnte nun den Rest dieses Aufsatzes damit verbringen, derartige theoretisch-methodische Implikationen dieses Beispiels aufzurollen. Doch wichtig sind an dieser Stelle vor allem zwei Einsichten: 1. Wie wenig gewonnen wäre, wenn man den Löwen, weil er isoliert und auf der Inhaltsebene auftritt, nur als „Symbol für X“ bezeichnen würde, wie es so oft geschieht, und dabei die Hinweise des Bildtextes für bekannte, verknüpfte Metaphoriken und vor allem für eine Auswahl der konkret zu projizierenden Eigenschaften ignorieren würde. 2. Wie wichtig es ist, verschiedene Bedeutungszusammenhänge nicht nur begrifflich scheiden, sondern auch differenziert beschreiben zu können, gerade wenn alles sich auf dasselbe Element im Bild bezieht und mehrere Alternativen bestehen, eventuell sogar als gleichberechtigte (oder konvergierende) Lesarten vorgesehen sind. Metaphertheorie mit ihren Modellen von Projektionsvorgängen und Verstehensprozessen kann hier von Nutzen sein, um die künstlerische Arbeit an der Bedeutung, an der Steuerung des bilderschließenden Denkens, adäquat zu erfassen. Nicht zuletzt fungieren Metaphoriken auch als Scharnier zu weiteren Verständnisebenen, in diesem Fall das Verhältnis von Bildbetrachter und weiblichem Akt betreffend. Mit all diesen hinzugewonnenen Optionen ist aber keineswegs ausgeschlossen, den Löwen – wie geschehen – als Symbol anzusprechen. Dazu später mehr.

Das letzte Beispiel (Abb. 4) entstammt nicht der religiösen Sphäre, sondern dem typisch frühneuzeitlichen Feld moralischer Kritik und Erbauung.



Abb. 4: Monogrammist AC, Totentanz, Kupferstich, 1562, New York, Metropolitan Museum

Es soll weiter die mögliche Komplexität von Metaphorik im figurativen (Kunst-)Bild und die Vielfalt der Darstellungs-Spielarten skizzieren helfen. Der Tod nähert sich in einem von sieben Totentanz-Kupferstichen des niederländischen Monogrammisten/Verlegers AC (vgl. dazu Matile 2000: 186) einem Paar. Neben Physiognomie und Kleidung ist es der Hund, über den Aussagen zum Wesen des Patriziers getroffen werden können. Der Hund gehört einer bereits im 16. Jahrhundert beliebten Rasse, dem 'Löwchen' bzw. 'Petit Chien Lion' an, die auch Dürer gelegentlich ins Bild gesetzt hat. Diese Hunde wurden auch damals schon offenbar mit Vorliebe so geschoren, dass sie an einen Löwen erinnerten. Welch großartiger Spender von Eigenschaften für den Zielbereich seines Herrchens: ein kleiner Kläffer, der den Löwen spielt. Faszinierenderweise offenbart der Hund Gestaltmerkmale nicht nur eines Löwen, sondern auch seines Herrchens selbst, der dadurch reziprok als (gewollt) 'löwenhaft' akzentuiert wird. Über den Hund als (gleichsam alltagslogisch motiviertes) Abbild seines Herrn – man beachte die gänzlich humanoide Nase – trifft den Patrizier das Verdikt des Mehr-Schein-als-Sein, einschließlich der Lächerlichkeit, die dem 'Löwchen' eignet. Die Metapher liegt nicht letztlich darin, dass der Hund aussieht wie sein Herrchen oder umgekehrt, auch wenn das eine Rolle spielt. Sie lässt sich auch nicht einfach damit paraphrasieren, diesen einen *Hund* oder auch nur einen *Kläffer* zu nennen, auch wenn es in die richtige Richtung weist. Sie ist viel reicher und spezifischer. Besonders bedenkenswert ist hier das mehrfache Hin- und Her der Bezüge bzw. Projektionsrichtungen bis zur letztlich metaphorischen Aussage sowie die an Burgkmair erinnernde anschauliche Hybridität des Hündchens, die jedoch über eine bloß bildlich umgesetzte Verschmelzung der zwei typischerweise beteiligten Domänen/Begriffe *Mensch* und *Löwe* hinausführt. Auch in einem Fall wie diesem ist sicher prinzipiell zu diskutieren, wo im Spektrum der Ähnlichkeiten zwischen Mensch und zugehörigem Tier Metaphorik beginnt. Über die Besonderheit des Löwchens als geeigneter Ursprungsbereich für einen zur Ridikülisierung auch passenden Gesamtzusammenhang lässt sich mit guten Gründen dafür argumentieren, besser als mit der bloßen, anschaulichen Hybridität des Hundegesichts.

#### 4. Zwei hermeneutische Prozesse

Mangelnde Differenzierbarkeit zwischen Vergleich und Metapher ist nicht die einzige medienspezifische Herausforderung: Was beim sprachlichen Standardbeispiel so einfach funktioniert, die Identifikation der beteiligten Elemente sowie danach die Auswahl der vom Löwen auf Achill zu übertragenen Aspekte, stellt sich in Bildern oft anders dar, sie erfordern mehr Verstehensarbeit und schaffen mehr Grauzonen. 'Mehr Verstehensarbeit' erfolgt meines Erachtens in zwei miteinander verknüpften Prozessen, die man zum besseren Verständnis jedoch zunächst auseinanderhalten sollte. Erst muss man etwaige Irritationsmomente und offenkundige gestalterische Entscheidungen, etwa im Zusammenhang mit etablierten Symbolen oder sonstwie 'unter Verdacht stehenden' Bildelementen nachvollziehen und mit dem Bildthema vorläufig abgleichen, um so zu einer begrifflich basierten metaphorischen Operation nach der Art *Judas Makkabäus ist ein Löwe* zu kommen, die dann in einem zweiten Schritt durchgespielt wird – unabhängig davon, wie aufwändig sich dies bei verschiedenen Metaphertypen de facto im Gehirn vollzieht (im Groben zeigt sich diese prinzipielle Unterteilung auch bei Šorm/Steen 2013). Wichtig ist an dieser Stelle nur: Jener zweite Prozess ist potentiell bildunabhängig, er entspricht, wo nicht sprachlich völlig vorgebahnt, dem Verstehen einer neuen oder in neuer Weise angewendeten sprachlichen Metapher.

Allerdings ist wie bei jeder Metapher der Kontext sinnentscheidend, und der wiederum wird in aller Regel maßgeblich vom restlichen Bild, dem Kontext, bestimmt. Deshalb spielt das konkrete Bild auch in diesen zweiten, potentiell rein auf Begriffen oder Konzepten basierenden Prozess hinein, denken wir an das konkrete 'Lauern' des Löwen. Umgekehrt wird der erste Prozess, der mögliche Bestandteile einer angelegten metaphorischen Kopplung zutage fördert, oft nicht ohne Metaphernvorkenntnisse zum Ziel gelangen bzw. auch Vermutungen produzieren, die durch den zweiten Prozess falsifiziert werden – wenn nämlich keine sinnvolle metaphorische Projektion von vermeintlich aufgerufenen Begriffen möglich ist. Es entsteht dabei also eine Form des hermeneutischen Zirkels: Die Vermutung, dass eine bestimmte metaphorische Kopplung eine Rolle spielen könnte und die konkrete Analyse des Bildes führen in einen mehr oder minder aufwändigen Prozess gegenseitiger Anpassung. Selbstverständlich kann der zweite Prozess in vielen Fällen sehr kurz sein, wenn

nämlich eine etablierte sprachliche Metapher wiedererkannt oder eine altbekannte Konzeptualisierung aufgerufen werden. Doch in nicht wenigen Fällen führt die Eingliederung einer Metapher, und sei sie noch so bekannt, in den konkreten Gesamtkomplex der Bildbedeutung dazu, dass das Verständnis und die versuchte endgültige Zuspitzung der Metapher (man denke an die Pranke-oder-Löwe-Entscheidung) selbst bei bekannten Metaphoriken einen gewissen hermeneutischen Aufwand erfordern.

Dessen ungeachtet muss das Instrumentarium natürlich auch mit einfachen, weitgehend implikationslosen Begriffszuschreibungen oder solchen basalen Metaphoriken umgehen können, die nahe an prägende Bild-Schemata im Sinne der CMT heranführen und über oben/unten, groß/klein, hell/dunkel etc. die Grenze zwischen genuin bildnerischen Gestaltungen und gedanklicher Konzeptualisierung eines Sachverhalts nahezu zum Verschwinden bringen. Persönlich tendiere ich dazu, für solche Grenzfälle, in denen Konzeptualisierungsleistung und notwendig aspektualisierte Darstellungsweise fast untrennbar eng zusammentreten, seltener einen Metapherbegriff und damit Metaphertheorie in Anschlag zu bringen als in hermeneutisch eher fordernden Fällen mit reichen Projektionsmöglichkeiten. Es dürfte sich dennoch gelegentlich lohnen, wenn man an die zahlreichen Einsichten der CMT zur kulturellen Wirkmacht 'unauffälliger' Metaphern denkt (vgl. z.B. Forceville/Renckens 2013). Ernst Gombrich sprach in seinem Aufsatz zur Wirkung von Karikaturen diesbezüglich von universellen oder auch physiognomischen Metaphern, auf die Menschen unbewusst mit Überzeugung reagierten:

Denn die Zusammengehörigkeit gewisser äußerer Eindrücke mit inneren Eigenschaften und Gefühlshaltungen ist uns allen so selbstverständlich, daß wir uns ihres metaphorischen oder symbolischen Charakters kaum bewußt sind (Gombrich 1978b: 242).

Da es diverse Fälle gibt, in denen der zweite Teil einer metaphorischen Konstellation in absentia verbleibt, gerade wenn Symbole ins Bild gesetzt werden, gehört zum ersten Prozess, der aus der fortgeschrittenen Bildanschauung bzw. der Rekonstruktion einer für die Vormoderne typischen „visuellen Argumentation“ (Büttner 1994, vgl. auch Warncke 1987) eine bestimmte metaphorische Projektion herauspräpariert, auch die Entscheidung, ob angesichts eines Elements im Bild überhaupt ein metaphorischer Bezug vorliegt, und wenn ja, welches die zweite Domäne/der zweite Begriff etc. sein könnte. Diesbezüglich scheint es mir alles andere als produktiv, die Grenze zwischen Symbol und

Metapher so zu ziehen, dass es sich um gegenseitig ausschließliche Begriffe handelt, in dem Sinne Bättschmanns etwa, dass ein Ding oder ein Tier mit einer zusätzlichen Bedeutung auf der Gegenstandsebene des Bildes ein Symbol wäre, aber keine Metapher (so auch Wagner 1999: 13, der allerdings auf Remetaphorisierungen aufmerksam macht, z.B. 167). Dies geht meines Erachtens an der Beschaffenheit von Symbolen vorbei, die entweder durch Isolierung aus einem Sachzusammenhang, also einer im weitesten Sinne metonymischen Operation, oder aber aus einer dezidiert metaphorischen Operation der Analogiestiftung entstanden sind (vgl. Kurz 1993: 80–84).

Ein Symbol kann aber nicht nur eine verfestigte Metapher sein, es vermag, wie an Dürers Löwen beobachtet, vor allem durch seine Einbindung in einen komplexeren Bildtext auf sehr spezifische Weise metaphorisch zu funktionieren (vgl. auch Danto 1996). Ich persönlich spreche von einem Symbol in prinzipieller Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten meines Faches dann, wenn ich eine Aussage zu einem Repräsentationsverhältnis treffen möchte: Ein Symbol wäre entsprechend ein „sinnliches Zeichen für Ideen, Vorstellungen oder Begriffe, die [oft] sonst nicht sichtbar fassbar sind“ (Büttner/Gottdang 2006: 128). Es handelt sich dabei (meist) um „konkrete Gegenstände und Handlungen, die in der realen Welt wie in der fiktiven Welt des Kunstwerks auf etwas anderes verweisen“ (ebd., 143). Ein Symbol in diesem Sinne erlangt Geltung durch Konvention. (Natürlich ist man gelegentlich gezwungen, auch andere Symbolbegriffe zu verwenden, etwa semiotische oder kulturwissenschaftliche, Stichwort: ‘Symbolsystem’.) Wenn ich nun die für einen Bildtext konkrete Akzentuierung von Eigenschaften z.B. eines gezeigten Tiers, die Notwendigkeit einer Projektion mit ihren spezifischen Hervorhebungen und Abdeckungen im Zielbereich und die Art und Weise reflektieren möchte, wie das Bild diesen Prozess anregt und steuert, so scheint es mir nicht mehr sinnvoll, auf der Symbol-Ebene stehen zu bleiben. Hier geht es um die Hermeneutik der Metapher, für die produktive Modelle seitens der Metaphertheorie vorliegen. Dazu muss ich aber die Möglichkeit haben, anzuerkennen, dass ein Symbol eine Metapher beinhalten oder akut in eine solche eingebunden sein kann (vgl. auch Huss 2019: 267–285, 424).

In einem vormodernen Bild bedeutet ein Löwe nicht X oder Y oder Z. Vielmehr begegnen einem von Fall zu Fall originelle Fokussierungen, neue Assoziations-

felder, und nicht selten auch neue Zusammenschlüsse zu größeren Bedeutungsstrukturen bzw. kognitiven Netzwerken auf Basis des gesamten Bildes (oder eines Bildsystems). Selbstverständlich besteht kein Bedarf, ein Symbol auf seine metaphorische Genese zurückzuführen und es als Metapher zu behandeln, wenn man nicht dadurch wirklich etwas gewinnt. Wie in der Gedichtinterpretation in der Schule sollte es kein Selbstzweck sein, alle Metaphern in einem Bildtext als solche zu kategorisieren. Der Gewinn besteht darin, sie erstens nicht zu übersehen und zweitens das gesamte Potential einer Bildbedeutung besser rekonstruieren zu können, einschließlich sich eröffnender Alternativen, einschließlich auch der Wirkungen sowie der Sinnöffnungen oder auch Direktiven für das verstehende Denken.

## 5. Historische Funktionskontexte

Die im Sinne des skizzierten Zirkels beim Nachvollzug vermuteter metaphorischer Bezüge investierte hermeneutische Energie ist nicht einfach ein Reibungsverlust unsauberer Kommunikation. Vielmehr kann sie angesichts eines Kunstbildes in einer Kultur vielfacher, neu ansetzender Bildlektüren und geistreicher Konversationen über Bildinhalte einen eigenen, gewichtigen Mehrwert darstellen. Zu Recht wird in einer aktuellen Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie betont:

Dem Publikum kam gegenüber dem grundsätzlich als vieldeutig angenommenen Werk eine bedeutungsschaffende Funktion zu [...]. [...] Der konstitutive, beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur diskursiven Bildverstehens (Büttner 2014: 9).

Mit der Rekonstruktion von Metaphern im Bild lässt sich nicht zuletzt ein oft vernachlässigtes Wirkungsfeld der Künstler konturieren: Neben überzeugenden, schönen, vielfältigen, wirksamen Repräsentationen waren diese auch gehalten, sich wie die Dichter als Former eines bekannten Stoffs, als Meister der Konzeptualisierung von Sachverhalten zu beweisen. Dies gilt umso mehr, als mit dieser Form ingenieuser *Inventio* (vgl. Alberti/Bätschmann/Gianfreda 2002: 151–153) auch wesentliche funktionale Leistungen erbracht werden konnten.

Mit historischen Kategorien kann man zusammenfassend sagen, dass die Rolle von Metaphorik im Bild im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit im

Rahmen eines je spezifischen Mischungsverhältnisses aus zwei Funktionsprinzipien begegnet: Bilder wollen belehren (*prodesse*) bzw. zur ethisch-moralischen (vgl. Schneider 2016) oder religiösen Reflexion führen und sie wollen erfreuen (*delectare*), zur genussvollen vertieften Betrachtung anregen (vgl. Büttner 2014: 8). Die beiden löwischen Schergen in Abb. 2 zielen darauf ab, die im Spätmittelalter so zentrale Erinnerung von mit der Passion Christi verbundenen Ereignissen und ihren theologischen Verknüpfungen zu stimulieren: Die Metaphorik wirkt also aktiv an einer frommen Erbauung mit. Ähnliches gilt für Dürers Löwe, der mit dem 'Löwchen' des Meisters A.C. zusätzlich den Impetus moralischer Ermahnung teilt. Vergnügen an der Komplexität einer Bildfindung und damit verbundener Anlass zu geistreichem Gespräch einerseits sowie Aktivierung von Vorwissen andererseits sind, einmal unter dem Vorzeichen des Erfreuens, einmal unter dem des Belehrens, beides Horizonte, vor denen eine Verkomplizierung und Dehnung des Bildverstehens durch involvierte Metaphorik gewünscht sein kann. Viele Optionen prüfen zu müssen, ja sogar mehrere sinnvolle Ergebnisse zu erhalten, sind in beiden Zusammenhängen positive Effekte. Angesichts dessen überrascht die Überzeugung, mit der von Spezialisten historischer Semantik wie Friedrich Ohly oder Ernst Gombrich (Ohly 1977: 9f.; Gombrich 1986a: 28) der jeweils unterstrichenen Vielfalt potentieller Bedeutungen eines jeden Dings die letztliche Einsinnigkeit des jeweiligen Werkzusammenhangs entgegengehalten wird. Sicher, im Prinzip zeigt auch das bisher Entwickelte, dass die nicht selten begehrende Praxis, ein isoliert betrachtetes symbolisches Element auf Grundlage von Handbüchern als dieses *oder* jenes *oder auch* jenes bedeutend abzuhandeln, als zu kurz gegriffen entlarvt werden kann durch ernsthaftes Nachverfolgen der konkreten Einbindung und insbesondere der vom Künstler vorgenommenen Spezifikationen, die auf bestimmte metaphorische Kopplungen und bestimmte Eigenschaftsprojektionen abzielen. Aber es ist doch eher der Wunsch des heutigen (zumindest prä-poststrukturalistischen) Interpreten, dass Texte oder Bilder sich am Ende eines Interpretationsvorgangs stets zu einer einzigen kohärenten Botschaft verdichten. Weshalb hätte man dies vor dem skizzierten historischen Hintergrund als Künstler immer anstreben sollen? Bilder, deren Inhalte semantisch in ein unverbundenes Stückwerk zerfallen, mögen nicht so befriedigt haben, wie solche, die es erlauben, Gedanken auf Basis vieler Bildelemente stimmig weiterzuführen. Aber sollte, falls es auf mehreren Ebenen, in mehrere Richtungen in diesem Sinne produktiv bleibt, diese

Leistung abgewertet worden sein? Insbesondere Metaphorik kann ein Bild auf der Inhaltsebene zu einem lang anhaltenden Genuss bzw. einem infiniten erbaulichen Parcours machen.

Demgegenüber finden sich aber selbstverständlich – gerade im Sinne der Belehrung – auch eine Vielzahl von Metaphern, die zur Klärung und Präzisierung von Sachverhalten beitragen, die dem Bild konkrete Begriffe, sogar Prädikationen leihen und sich damit substanziell in übergeordnete visuelle Argumentationen eingliedern (vgl. Warncke 1987: bes. 206). Man erwartete „in der Regel von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten“ (Büttner 2014: 8). Nicht zuletzt dient die Arbeit mit Metaphern auch dazu, jene Schwächen aufzufangen, die in der medienspezifischen Offenheit bildlicher Referenz liegen.

## **6. Ergänzende Beispiele: Metaphern und Metonymien zwischen Konzeptualisierung und Darstellungsproblemen**

Ich möchte abschließend an zwei frühneuzeitlichen Darstellungen von katastrophalen Ereignissen aus 'wissenschaftlichen' Schriften für die Komplexität sensibilisieren, die ein Metaphergebrauch auch in solchen Bildern aufweist, die auf eine klare Mitteilung zielen. Diese Komplexität resultiert aus der erwähnten engen Verbindung insbesondere von metonymischen und metaphorischen Operationen, die mit der doppelten Herausforderung des Künstlers im Verhältnis stehen: einen Sachverhalt nicht nur verständlich zu zeigen, sondern ihn auch nachdrücklich zu erläutern. Bereits die wirksame Darstellung von Sachverhalten in einem zweidimensionalen Bild kann es erforderlich machen, Metaphorik und besonders metonymische Operationen zielgerichtet einzusetzen. Dazu tritt dann die Option, die erklärende Kraft einer Konzeptualisierung bzw. der Zusprechung von Attributen oder Übertragung von Einstellungen einzusetzen. Auf das aus diesen zwei Motiven resultierende mögliche Spektrum von Mischungen habe ich bereits oben hingewiesen. Es ist sicher hilfreich, sich stets beide Anforderungen an einen Künstler bewusst zu halten, um besser zu verstehen, welche Art von Metaphorik jeweils auftritt, wie sehr sie mit bestimmten Artikulationen auf der Darstellungsebene verbunden ist und welche Rolle dabei metonymische Verdichtungen oder Verschiebungen spielen. Gerade durch die programmatische Trennung von Darstellungsverfahren und Metaphereinsatz in meinem Zugang sollte sich dies besser

beschreiben lassen, denn Metonymien und Metaphern gehen nicht nur komplexe Verbindungen ein, sie können auch potentiell an denselben Elementen eines Bildes festzumachen sein.

Dazu nochmals ein kurzer Blick zurück auf Dürers Sündenfall (Abb. 3): Dürer hat – darin wohl einer Idee des Meisters E.S. folgend – in naturalisierender Absicht die verbreitete Krone der Verführungsschlange (ein metonymisches Symbol, das vor allem dem Teufel zukommt, der in einem komplexen Teilidentitätsverhältnis zur Schlange steht, vgl. dazu Erffa 1989: 171) in etwas aus dem Tierreich Stammendes umgewandelt. Der anschauliche Hybrid einer Schlange mit Pfauenkrone zielt auf eine gedankliche Übertragung von bestimmten Eigenschaften, insbesondere des Hochmuts (vgl. Dittrich 2004: 347–360), vom Pfau auf die Paradiesschlange bzw. den Teufel. Der anonyme Meister der Mansi-Magdalena (Abb. 5) gibt nun, sicher im vollen, augenzwinkernden Bewusstsein der seit Dürers Kupferstich von 1504 etablierten ikonographischen Verankerung, exakt eine solche Schlange dem jungen Herkulesknaben in die würgende Hand.



**Abb. 5:** Meister der Mansi-Magdalena, Judith und Herkules als Kind, Öl auf Holz, ca. 1530, London, National Gallery, © The National Gallery, London. Bequeathed by Charles Haslewood Shannon, 1937

Auf einer ersten Ebene muss dies so verstanden werden, dass es die Herkunft des vom Herkulesknaben abgewehrten Tiers von Juno signifiziert, die ihn im Kindbett töten lassen wollte (Jones 2011: 130). Junos Attribut ist der Pfau. Der Hybridisierung liegt nun also kontextbedingt eine kontiguitäre, metonymische Beziehung zugrunde. Raffinierterweise eröffnet sich so aber auch leichter die Hintertür, das Geschehen um Herkules, den seit dem Frühmittelalter schon christianisierten Tugendhelden (vgl. Schmitt 1975: 66–83), allegorisch mit der zweiten Person des Bildes zusammenzudenken, einer Judith (der exemplarisch Demütigen), die das abgeschlagene Haupt des Holofernes (Personifikation insbesondere des Hochmuts und der Wollust) präsentiert (vgl. Taylor 1984: bes.

103, 111-114). Die hybride Schlange wäre demzufolge einer metonymischen Bezugnahme auf Juno geschuldet und diene zugleich als Verweis auf das Erlösungsgeschehen, das die Existenz jeder christlichen Seele rahmt und die Nachahmung von Tugendhelden des Alten Testaments und des Mythos erst erforderlich macht. Eingefaltet in diese Funktion als metonymisch generiertes Symbol für den ganzen Sündenkomplex ist die ursprüngliche Pfauenmetapher, die nicht zuletzt Aussagen darüber zulässt, wogegen sich der christliche Kampf um das eigene Seelenheil richten sollte, wenn man Herkules nacheifernd die Sündenschlange würgen möchte: Insbesondere der eigene Hochmut ist demnach zu bekämpfen. Unabhängig davon, dass auch dieses Bild damit nicht erschöpft ist (es gibt natürlich zusätzlich sexuelle Dimensionen, vgl. Taylor 1984): Wie hilflos stünde man diesem zentralen Komplex mit einer formalen Definition visueller Metaphorik gegenüber!

Die Zerstörung von Sodom und Gomorrha ist eine der Urszenen einer (natürlich von Gott herbeigeführten) Naturkatastrophe. Die Werkstatt von Michael Wolgemut hat sie für das Nürnberger Großunternehmen einer Weltchronik (erschienen 1493) dargestellt (Abb. 6), die heute unter dem Namen des angestellten Kompilators Hartmann Schedel bekannt ist (vgl. Füssel 1994).



**Abb. 6:** Michael Wolgemut und Werkstatt, Lot und seine Töchter verlassen das brennende Sodom, Illustration der Schedel'schen Weltchronik, 1493, fol. 21r (Reproduktion nach Faksimile Schedel 2001)

Die Strafe kommt von links oben in der widernatürlichen Doppelung von Feuerstrahlen, -zungen und Brocken, die wie riesige Hagelkörner anmuten. Neben Bränden an den Einschlagstellen der Strahlen ist es vor allem das Umkippen von Türmen, das den katastrophischen Vorgang verdeutlicht. Sie zerschellen nicht, sie stehen unhaltbar schräg und rufen so einen kurzen transitorischen Moment sich just vollziehender Zerstörung auf. Schon als reine Richtungswerte – gegen die Stasis der idealen Senkrechten eines Turms – suggerieren sie maximale Bewegtheit, setzen gegen die Ordnung die Unordnung, gegen die menschliche Hybris (nicht zufällig versuchen sie in Babel einen Turm bis zum Himmel zu bauen) die Macht göttlichen Eingreifens. Gerade aufgrund der starken Richtungswerte der beiden parallel gekippten Türme fällt die Erhaltung der Senkrechte des Zentralbaus hinter dem Tor (oder des Torturms?) besonders auf, auch wenn er von Feuer umtost ist. Unter dem Tor Sodoms habe Lot gewartet und die beiden Engel in sein Haus geladen, heißt es im beistehenden Text (vgl. Schedel 2001: fol. 21r). Wahrscheinlich also wurde hier umgesetzt, dass die Stadt zwar „umbgekeret“ wurde, das Haus Lots aber weiter existieren durfte. Eine etablierte Metonymie für die Familie/ein Geschlecht würde hier also kontrastiv dem signifikanten ‘Fall/Sturz’ – einem Vorgang an der Grenze zur Metaphorizität – gegenübergestellt. Darstellungsanforderungen werden natürlich immer wieder im dankbaren Rückgriff auf kulturell etablierte metonymische Konkretionen oder körpernahe Metaphoriken bewältigt.

Einer der Engel „in Gestalt eines Jünglings“ den Lot vor dem „Missbrauch“ durch die Sodomiter gerettet hat (ebd.), führt die engere Familie – die beiden Schwiegersöhne haben der Strafandrohung nicht geglaubt – aus der in Vernichtung begriffenen Stadt, auf einem Weg, der kurz vor dem Bildrand nach oben auf ein grünes Gewächs zuführt. ‘Führen’, ‘Weg’ und auch der vorläufige grüne Zielpunkt partizipieren an einer bekannten Metaphorik göttlicher Zuwendung bzw. Errettung der Seele (z.B. „führet mich auf rechter Straße“ und „grüne Aue“ in Ps 23). Vielleicht stehen die beiden schmalere Türme links und rechts neben dem zentralen ‘Hauptturm’ auch stellvertretend für die beiden neuen Familien der Töchter, die exemplarisch für die ganze Stadt voll Gottesverächter zugrunde gehen, so auch im Text unter dem Bild: „und als Loth dies [*die drohende Strafe*] den Männern seiner Töchter verkündete, da verachteten sie es“ (Schedel 2001: fol 21r, Übersetzung M.R.). Basierend auf einer metonymisch-symbolischen Basis griffen dann also mehrere räumlich-

abstrakte und alltagslogische Analogiestrukturen (Familien der Schwieger-söhne verhalten sich zu Patriarchenfamilie wie flankierende, schmalere turmgekrönte Gebäudestrukturen zu zentraler Gebäudestruktur), die letztlich an der bildlichen Umsetzung der göttlichen Erwählung mitwirken. Weil sie zweifelten und spotteten, mussten die Schwiegersöhne wie alle anderen Sodomiter 'fallen'.

Der grüne Baum auf der Mittelachse der Darstellung, pointiert angeschlossen an den Weg und damit womöglich die Herkunft des Engels markierend, trennt als diagrammatische Markierung die beiden Bereiche der Zerstörung und Errettung, wobei Lots Frau ersterem zufällt. Mehr noch: sie ist als Säule in Farbe und Schraffur sehr deutlich den Türmen der Stadt angeglichen. Lots Frau 'ist', so könnte man diese Darstellungsstrategie paraphrasieren wollen, 'ein Turm' – diese Aussage wäre literal zunächst absurd und könnte so zu einem metaphorischen Prozess der Widerspruchsauflösung führen. Ich halte es aber *nicht* für sinnvoll, in diesem Fall solch ein Metaphermodell an das Verfahren und die vermutlich intendierten hermeneutischen Prozesse heranzutragen.

Zunächst einmal könnte man niedrigschwellig vermuten, dass die visuelle Angleichung lediglich einen tatsächlichen materiellen Wandel ausdrückt: sie wird sozusagen als Strafe für ihr Umblicken zum selben Material wie die Stadttürme. Eine Verwandlung ist keine Metapher, kann aber, wie bereits erwähnt, von einem metaphorischen Koordinatensystem geleitet sein, denn Gott straft stets gerecht, in sprechender Weise (vgl. z.B. Cassell 1984; Callon 2010). Zum besseren Verständnis von Lots verwandelter Frau lohnt sich der Blick auf eine Bibelstelle (Lk 17,26–32), die das historische Ereignis in einen weiteren heilsgeschichtlichen Rahmen einspannt. Es geht um die Wiederkunft Christi zum Gericht:

Und wie es geschah in den Tagen Noahs, so wird's auch sein in den Tagen des Menschensohns: Sie aßen, sie tranken, sie heirateten, sie ließen sich heiraten bis zu dem Tag, an dem Noah in die Arche ging und die Sintflut kam und brachte sie alle um. Ebenso, wie es geschah in den Tagen Lots: Sie aßen, sie tranken, sie kauften, sie verkauften, sie pflanzten, sie bauten; an dem Tage aber, als Lot aus Sodom ging, da regnete es Feuer und Schwefel vom Himmel und brachte sie alle um. Auf diese Weise wird's auch gehen an dem Tage, wenn der Menschensohn wird offenbar werden. Wer an jenem Tage auf dem Dach ist und seinen Hausrat im Haus hat, der steige nicht hinunter,

um ihn zu holen. Und ebenso, wer auf dem Feld ist, der wende sich nicht um nach dem, was hinter ihm ist. Denkt an Lots Frau!

Schnell wird deutlich, dass wie so oft das Alte Testament unter den Vorzeichen des Neuen zu verstehen ist – Sodom und Gomorrha ebenso wie die Sintflut sind um 1493 eindeutig Präfigurationen, die vorausweisen und übersteigend eingelöst werden vom Weltgericht mit der endgültigen Vernichtung der Sünder. Wie wir aus der kurzen Bibelstelle bereits lernen können – erst Recht aus diversen exegetischen Abhandlungen (vgl. z.B. Fricke 2011: 46f.) – steht Lots Frau für diejenigen Sünder, die anhaften am Schlechten, die die Abkehr nicht vollständig vollziehen, nicht bereit sind für die Erlösung. Augustinus zwingt sich sogar angesichts einer offenbar als notwendig unterstellten Metaphorizität von Gottes Strafen, das Salz auf seine Implikationen für die Gläubigen zu befragen: „in Salz verwandelt, ist sie für die Gläubigen sozusagen eine Würze geworden, die ihnen das einigermäßen schmackhaft machen soll, wodurch man einem ähnlichen Schicksal vorbeugt“ (ebd.: 46).

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Angleichung der verwandelten Frau an die Stadtmauern als am ehesten metonymisch gesteuertes Verfahren: Sie ist eine exemplarische Sünderin und verwandelt sich zumindest im Bild realiter zu einem Teil der Sünden-Stadt, die sie nicht aufgeben kann. Konsequenterweise wird sie wie diese von der Vernichtung getroffen werden. Zusätzlich müsste man überlegen, ob nicht zumindest im Moment des solcherart aufgeladenen *Umwendens* bzw. *Zurückschauens* auf die Sünde just an der diagrammatisch aufgeladenen Scheidelinie der Bildmitte eine körpermetaphorische Beziehung zu einem abstrakteren Sachverhalt aufgerufen ist. Vor allem aber zeigt sich hier, dass sehr vieles durch genuin bildliche Mittel zum Ausdruck gebracht wird, die weit über Metaphorik hinausreichen bzw. sich mit dieser untrennbar zu erhöhter Evidenzstiftung verbinden. Durch das bestrafte 'Zurückwenden' verbleibt Lots Frau selbstverschuldet auf der dem Untergang geweihten linken Hälfte, das Bild expliziert mit seinen kompositorischen Mitteln die Implikationen der auf den ersten Blick vielleicht unangemessen harschen Bestrafung: Sie hat sich nicht von der Sünde ab-, sondern sich ihr vielmehr wieder zugewendet. Die traditionelle Aufladung des Geschehens nicht nur als historische Anekdote, sondern als Vorausweis auf das Endgericht und als Mahnung für jeden Gläubigen wird durch diesen Zusammenschluss von bildlichen Mitteln und etablierten Metaphern bzw. den Rückgriff auf die Bild-Schemata (im Sinne der CMT) des Weges und des Gleichgewichts optimiert. Es ist klar, dass man unter

den Vorzeichen der Erlösung von den Sünden eine Wahl zu treffen hat zwischen Annahme göttlicher Führung auf dem rechten Weg, verstanden als Lebensführung, oder endgültiger Vernichtung, falls man (insbesondere nach einer Warnung) noch der Sünde anhängt.

Dass nicht nur der später im Buch gezeigte Untergang des jüdischen Tempels (fol. 63v) starke Ähnlichkeit mit dem von Feuer umgebenen Zentralbau zeigt, sondern prinzipiell Höllendarstellungen des Spätmittelalters auf den Topos der brennenden Stadt mit zentralem Tor zurückgreifen, fügt sich in die Absichten dieses Bildes, das – der Erwartungshaltung seiner Betrachter gemäß – mehr will, als nur ein historisches Ereignis abzubilden. Selbst in einer Weltchronik geht es um 1500 nicht allein darum, ein biblisches Geschehen zu illustrieren, sondern seine Implikationen für die Heilsgeschichte und die einzelne Seele hervorzukehren.

Ähnlich wie in der Schedel'schen Weltchronik finden sich auch unzählige Stadtdarstellungen in Sebastian Münsters *Cosmographia*, erstmals in Basel 1544 erschienen. Eine dieser Darstellungen weist im Kontrast zu den anderen eine Besonderheit auf: Die Darstellung des verheerenden Basler Erdbebens von 1356 (Abb. 7) zeigt nicht nur die typischen Schrägwerte katastrophisch bewegter Türme, sondern an verschiedenen Stellen auch Fenster und Tore bzw. Türen, die sich zu erschrockenen und schreienden Gesichtern zusammenschließen.

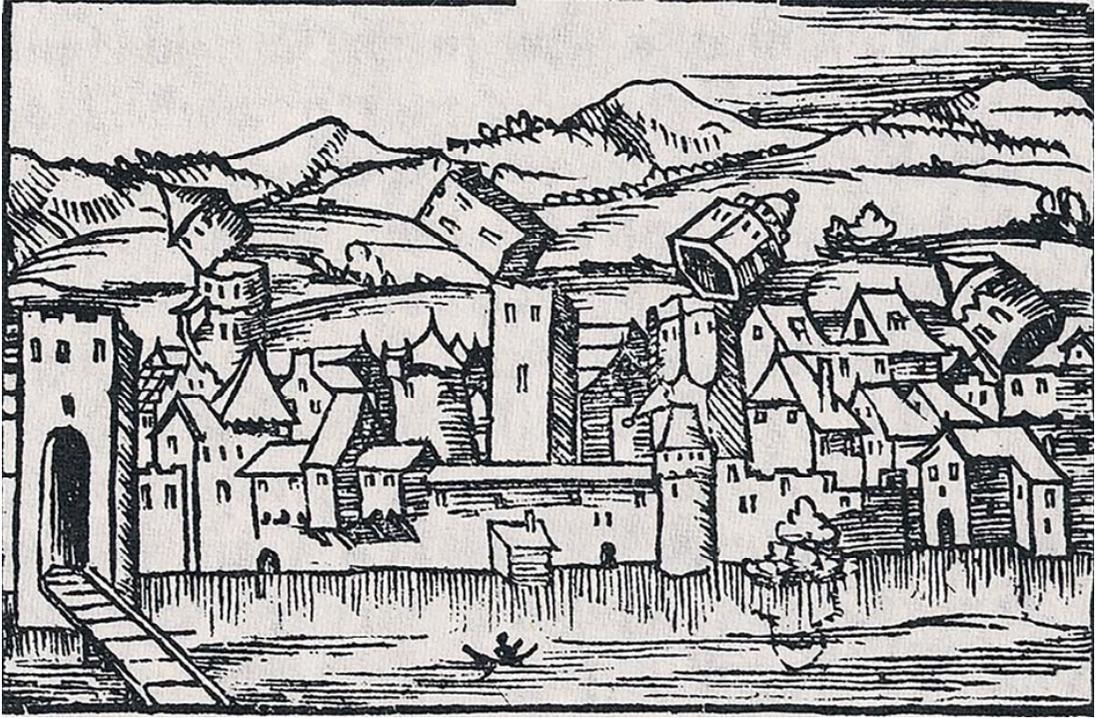


Abb. 7: Das große Erdbeben von Basel, Illustration aus Sebastian Münsters *Cosmographia*, Ausgabe Basel 1554, S. 341, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Gs 580

Genauer ist es hier so, dass an mehreren Stellen Teile von Türmen herabkippen, was die im Text mehrfach beschriebene Gefahr evoziert, von Herabfallendem erschlagen zu werden. Auch wird hier keine Stadt von Gott strafend 'umgekehrt', sondern blinde Naturkräfte schaffen eine Katastrophe, der in tragischer Weise Menschenleben zum Opfer fallen. Diese sind nun, einen bootsführenden Zeugen des Geschehens im Vordergrund ausgenommen, nicht zu sehen, dafür aber zeigt die ganze Stadt – eine klassische Metonymie für die in ihr zusammengeschlossenen Bewohner – menschliche Reaktionen. Nicht zuletzt die kippenden Teile scheinen zu erschrockenen Köpfen zu werden und vier oder sogar fünf Öffnungen in der Stadtmauer schreien, zu Gesichtern vervollständigt, den Schreck und den Horror des Geschehens nach außen heraus. Dank ihrer mehrfachen Physiognomisierung kann die Stadt als Ganze schreien, grimassieren, körperliche Reaktionen auf das Gesehene zeigen und damit die Betrachtenden auf einer basalen Ebene menschlichen Mitfühlens, sozusagen über Spiegelneurone, emotional involvieren.

Die synekdochische Spannung zwischen den vielen Opfern und der einen Stadt, als die man sie adressiert, drückt sich durchaus angemessen in diesem

vieltimmigen Schreien *eines* zusammengeschlossenen Organismus an seiner Membran aus. Der eher subtile physiognomische Effekt ist umso beachtenswerter, als er in anderen Stadtdarstellungen der *Cosmographia*, die keine Katastrophen zeigen, nicht auftritt, auch nicht bei der 'eigentlichen' Stadtdarstellung zu Basel. Man darf also unterstellen, dass die qualifizierende Darstellung der Katastrophe, welche ja immerhin die *eigene* Stadt des Autors und des Verlegers betroffen hat, zu dieser Form der Intensivierung Anlass geboten hat. Das bildliche Verfahren ist klar zu fassen, doch hinsichtlich der Anwendung von metaphor- bzw. metonymiespezifischen Erklärungsmodellen lässt sich kaum schnell eine Entscheidung treffen. 'Stadt für Einwohner' ist eine im weiteren Sinne metonymische Operation, die eine vertiefte Darstellung des katastrophischen Geschehens, aber auch eine Fokussierung im Sinne einer 'Weltbeschreibung' (*Cosmographia*) erlaubt. Es geht in dem Buch um Städte und ihr Schicksal, nicht um einzelne Menschen. Einem abstrakten Konstrukt wie einer Stadtgemeinschaft jedoch menschliche Züge zu verleihen, wäre nach Lakoff/Johnson auch eine klassische konzeptuell-metaphorische Denkoperation: die Personifikation ist für sie die Metapher, „die am offensichtlichsten ontologischen Charakter“ aufweist: „Mit Hilfe dieser Metaphern können wir eine Fülle von Erfahrungen mit nichtpersonifizierten Entitäten begreifen, indem wir diesen Erfahrungen menschliche Motivationen, Merkmale und Tätigkeiten zugrunde legen.“ (Lakoff/Johnson 2014: 44) Lassen wir die Frage offen, ob hier das Leid der Menschen in der Stadt – darstellungstechnisch in der Stadtabbildung zusammengefasst – ausgedrückt werden soll, oder ob tatsächlich dem Komplex 'Stadt' Erlebnisse, Gefühle, eventuell daraus resultierende Handlungsabsichten und Befindlichkeiten zugesprochen werden sollen: Das Beispiel kann zumindest andeuten, wie über die Frage „(visuelle) Metapher oder nicht?“ hinaus die Beschäftigung mit den konzeptualisierenden Dimensionen von Metapher- und Metonymiegebrauch eine ganze Menge Beschreibungsparameter für involvierte Denkprozesse, Evidenzstiftungsdynamiken und nicht zuletzt Wirkungen und Funktionen an die Hand geben kann. Gerade zum menschlichen Denken mittels konzeptueller Metaphern und metonymischer Verknüpfungen sind über die Disziplinengrenzen hinweg derartig viele wichtige Einsichten erarbeitet worden, dass es borniert wäre, sich als Fach mutwillig davon abzuschneiden, sei es aus Ignoranz oder aufgrund eines inkommensurablen Begriffsgebrauchs.

## 7. Methodische Herausforderungen

Die Öffnung der Kunstgeschichte zu kognitiven Metaphertheorien muss keine Einbahnstraße, kein reines Importgeschäft sein: Unabhängig davon, dass es natürlich Fälle geben wird, in denen Projektionsvorgänge einen Ursprungsbereich nutzen, der ganz spezifisch bildlicher Natur ist, der ohne Umwege über Begriffe in einem einzigen Bild(teil) existieren kann (vgl. Huss 2019: bes. 373–389), lässt sich im Rückblick auf die bisherigen Ausführungen leicht ein ganzes Feld historisch und medial spezifischen Metaphergebrauchs ausmachen, für dessen Erschließung die Kompetenzen der Kunstgeschichte unverzichtbar sind. Zumindest eines sollten die vorangehenden Erläuterungen vermittelt haben: Dass ein figuratives Bild mit seinen historisch spezifischen Mitteln, Normen und Erwartungshaltungen – also den zugrundeliegenden *Bildkonzepten* (vgl. Büttner 2014: 15–18) – eine ganz eigene Biosphäre für das Gedeihen von Metaphern jedweder Couleur darstellt.

Dies hat seine Gründe vor allem in der zusätzlichen, vom metaphorischen Denkprozess tendenziell zu trennenden Ebene bildlicher Darstellung, die gleichwohl im Sinne des angesprochenen hermeneutischen Zirkels auf die Details der Projektion Einfluss nimmt. Dabei kommt mehr zum Tragen als nur ein spezifischer Kontext, wie es z.B. auch ein historisches Gedicht wäre. Die bildliche Oberfläche mit ihren eigenen Gesetzen und Traditionen ist wie eine zusätzliche Membran zu denken, durch die selbst begrifflich fundierte Metaphern hindurch müssen und die in vielen Fällen deren Prominenz/Evidenz, in zahlreichen Fällen deren Zuschnitt, also die konkret projizierten Details, und in so einigen Fällen sicher auch deren Wirkung mitbestimmt.

Vielleicht verdeutlicht es die besonderen Anforderungen, die sich daraus ergeben, wenn wir uns nochmals bewusst machen, an welchen Punkten jeweils die konkrete Darstellungsweise in die Metaphorik hineinspielen kann: In solchen Fällen, in denen eine Irritation auf das Vorliegen einer metaphorischen Konstellation zwischen zwei Vorstellungsbereichen, Begriffen etc. aufmerksam machen soll, gilt es, diese nicht zu übersehen – auf Basis eines Wissens um die Standards und die Spielräume einer historischen Darstellungspraxis. Hier liegt erfahrungsgemäß ein großes Potential brach, weil es den Willen der Interpretierenden erfordert, nicht nur das Kodifizierte, das in Reihen zu Stellende, sondern gerade das Besondere, Einzigartige gleichberechtigt ins Auge zu fassen. Es bedarf einer Offenheit gegenüber Irritationsmomenten und

einmaligen Aussagen auf der Ebene der konkreten Darstellung, auch wenn diese augenscheinlich mit den Mitteln altbekannter Ikonographie und im Zusammenspiel mit konventionellen Symbolen getroffen werden. Eine weitere Voraussetzung für eine gelingende Interpretation ist die Bereitschaft, Elemente und vor allem Konstellationen von Elementen im Bild überhaupt auf potentielle Metaphorizität zu prüfen, d.h. die Anlage kognitiver Projektionen analog zu den zahlreichen Metaphern im sprachlichen Diskurs für eine wahrscheinliche Mitteilungsform zu halten. In diesem Zuge sind dann die jeweiligen Spezifikationen, die im Bild hinsichtlich des Ursprungs-, vielleicht auch des Zielbereichs getroffen wurden, als solche mit zu berücksichtigen. Schließlich ist es, neben der Etablierung der Bestandteile, dem Triggern des metaphorischen Denkens und dessen einschränkender Steuerung auch noch möglich, die mitzuprojizierenden Einstellungen, Affekte usw. mit bildlichen Mitteln zu modulieren.

Verbildlichte Metaphern, selbst wenn es altbekannte sind, können anders, unmittelbarer und überzeugender wirken (vgl. Gombrich 1978b: 224), die leidende Stadt dürfte ein Beispiel dafür sein. Es stellt eine besondere Herausforderung dar, sich auch nur ansatzweise der Art und Weise vergewissern zu wollen, wie die verschiedenen Metaphern einst wahrgenommen wurden. Doch hinsichtlich ihrer Funktionen und ihres Wertes im Bildtext lohnen sich Spekulationen, es sollten zumindest offenkundige Unterschiede herausgearbeitet werden. Nehmen wir die Löwenrüstung als Beispiel: Anders als eine tierische Fratze und eine damit verbundene dämonische Anmutung der Folterer Christi verbleiben die Mensch-Löwe-Kopplung qua Rüstungsstück sowie ein Tiermaul-Visier als Verweise auf die wilden Tiere und aufgesperrten Rachen des Psalmtextes auf einer indirekten Ebene. Damit ist etwas anderes beobachtet als die bereits festgestellte starke Verpflichtung auf ein Wahrscheinlichkeitsgebot auf Ebene der konkreten Bildfindung. Während die Löwenmetaphorik im Sinne einer Absurdität, eines Bruchs des gezeigten Geschehensvorgangs nicht hervorsticht, bleibt sie doch andererseits kaum leitend für die Konzeptualisierung der Szene, etwa für die Gefühle, die wir den Folterern entgegenbringen. Marrow (1979: 194–203) hat darauf hingewiesen, dass sich zahlreiche Metaphern des Bibeltextes im Spätmittelalter so weit in geglaubte Folterepisoden aufgelöst hatten, dass ihre Herkunft aus dem Alten Testament nicht mehr zu bemerken war und auch keine Rolle mehr spielte. Die Löwenrüstung ist ein anderer Fall: Wer sie als Symptom einer metaphorischen

Kopplung erkennt, tut dies sehr bewusst im Rekurs auf die Psalmen. Man kann daraus Informationen über den Status der Personen in der Heilsgeschichte ziehen, eventuell auch eine qualifizierende Aussage zum Judaskuss ableiten, doch all das geschieht in bewusstem und sozusagen 'kühlem' Rekurs auf den Komplex (real-)prophetisch vernetzter Bibeltexte. Das 'versteckte' Bildphänomen aktiviert die Erinnerung, belegt die Vorsehung Gottes, macht eine Aussage zur heilsgeschichtlichen Notwendigkeit von Christi Opfer usw., bleibt aber in einem hoch affektiv geladenen Geschehen ein zusätzliches Register intellektualistischen Kommentars.

Anders Dürers Löwe, der den Bildbetrachter (mit)fixiert. Die daraus resultierende unmittelbare Verunsicherung eröffnet eine Metaebene des Geschehens, führt unmittelbar zu jenem Band, das im Sinne eines Prototyps die Ursünder mit ihren Nachkommen verbindet. Auch hier also: Erinnerung, heilsgeschichtliche Zusammenhänge, zugleich sogar Metaisierung der (sündigen) Bildbetrachtung, aber doch über das Scharnier einer Metaphorik des Belauerns und Bedrohens, die unmittelbar auf die Wahrnehmung der Szene einwirkt. Auch Lot und seine Töchter werden auf die Betrachtenden beziehbar, im Rahmen einer sprechend angelegten, argumentativen Bildordnung, die etablierte basale Metaphoriken (Weg, Abkehr, Führung) zugleich nutzt und unterstreicht.

Eine besondere Rolle spielt der Faktor, dass die Metaphern auf ganz verschiedenen Niveaus bzw. in historischen Tiefen in Relation zum aktuellen Rezeptionsmoment bzw. zum Bildstiftungsakt des Künstlers siedeln können. Die Löwenrüstung zielt ein klein wenig auf Einsicht in die Autorschaft des Künstlers, der aber ostentativ in einer Tradition verbleibt, die letztlich die Autorschaft Gottes an der Sinnstiftung innerhalb biblischer Texte vor Augen führt. Die Schergen wiederum werden zu bloßen Zeichenträgern der Heilsgeschichte depotenziert, sie führen in ihrer Rüstungswahl den Willen desjenigen aus, der seinen Sohn zu opfern bereits durch den Psalmisten angekündigt hat. Der Hund des Meisters AC hingegen verweist allein auf die Autorschaft des Künstlers im Moment der Bildfindung. Nochmals anders die Pfauenschlange Dürers: Ich würde vermuten, dass sich in dem Phänomen, das gemessen an der ikonographischen Tradition einer bekrönten Schlange – noch in der von Dürers Meister bebilderten Schedel'schen Weltchronik – als Naturalisierung artifizieller Symbolik gewertet werden kann, zugleich eine subtile Dämonisierung ausgedrückt hat. Diese siedelt in der Hybridform und gewinnt

gerade dadurch, dass sich das Tier dem alltäglichen Erfahrungshorizont annähert. Es entsteht ein Monstrum (vgl. Fischer 2009: 229f.; Warncke 1987: 196f.) im doppelten Sinne des Wortes, das den als Vorzeichen verstandenen Fehlgeburten der Zeit vergleichbar ist. Diese sind ein gutes Beispiel, weil auch sie metaphorischem Denken unterliegen (dazu Gombrich 1986: 213). Wie die *Portenta* dürfte die Kreuzung von Pfauenkopfschmuck auf Basis metonymischer Parameter (Kopf als Sitz des Willens etc.) zugleich als sprechende metaphorische Übertragung von Eigenschaften (v.a. Hoffart) vom Symboltier Pfau auf das Wesen des teuflischen Verführers wahrgenommen worden sein. Hintergrund dieser in die Natur einsickernden Metaphernlogik ist wiederum der höhere Sinnstiftungswillen Gottes in der Schöpfung, der selbst den Teufel zwingt, sich in sprechender Gestalt zu camouflieren (vgl. Kelly 1971: 326; Gombrich 1986: 211) – unabhängig davon, ob die Zeitgenossen zugleich goutieren, dass Dürer hier etwas gewählt hat, das die frühneuzeitlichen Wahrscheinlichkeitsgebote nicht verletzt. Solche rahmenden und das letztliche Verständnis der Bilder prägenden historischen Zeichenordnungen sind für das adäquate Verständnis von metaphorischen Phänomenen in historischen Bildern natürlich ebenfalls unerlässlich, fordern *Kunsthistoriker* als Interpreten.

Um die verschiedenen Typen von Metaphorik, ihre jeweilige Wirkung bzw. Funktion adäquat zu beschreiben und differenziert weiter zu verfolgen, bieten sich metaphortheoretische Modelle und eine Prüfung all jener Einsichten an, die in anderen Disziplinen bereits erreicht wurden. Mir ist durchaus bewusst, dass der Wert dessen hier kaum demonstriert wurde. Der erste Schritt der Klärung und der Sensibilisierung für die Vielfalt vorhandener Metaphorik, der nur des allgemeinen Projektionsmodells bedurfte, hat noch alles absorbiert. Je nach Art der auftretenden Metaphern, von basalsten *image-schemas* oder Körpermetaphern über komplex eingebundene oder durch konkrete Darstellung zuge-spitzte Denkaufgaben bis hin zu hochverdichteten Mischungen, bieten sich jedoch weiterführend verschiedene theoretische Modelle und Einsichten der prinzipiell komplementären kognitiven Metaphertheorien an.

Welchen Wert die weit verbreitete CMT der kognitiven Linguistik mit ihren Differenzierungen, Funktionserklärungen und Ableitungsmöglichkeiten (im Sinne von Lakoff/Turner 1989) sowie die Interaktionstheorie mit ihrem Fokus auf prozessualen, auf gegenseitiger Anpassung beruhenden Verstehensprozessen, Spannungsverhältnissen etc. bieten können, lässt sich im Nachgang der

herausgearbeiteten Metaphoriken hoffentlich erahnen. Für den Nutzen der Conceptual Blending-Theorie, die Metaphorik nur als Sonderfall allgemeiner Denkprozesse begreift und damit Grenzfälle diskutierbar macht bzw. es zulässt, isolierte Metaphern als Nebenprodukte größerer Bedeutungskomplexe zu verstehen, die mehrstellige Mischungen (das Potential sieht bereits Forceville 2016b: 10f.), emergente, völlig kontrafaktische Strukturen und dominant wirkende Gegensatzstrukturen modellieren kann und die nicht zuletzt auf die Evidenzstiftungsqualität von gedanklichen Vereinfachungen (*compression*) aufmerksam macht, muss an anderer Stelle, am besten innerhalb des eigenen Wissenschaftsdiskurses, geworben werden. Zur Beschreibung und zum vertieften Verständnis von vormoderner Bildsemantik möchte ich jedenfalls auch auf diese Theorie nicht mehr verzichten wollen, auch wenn sie noch desselben Widerspruchs bedarf wie die Debatte um die „visuelle Metapher“. Auch für Ansätze, *visual blending* (vgl. Rohrer 2004) zu untersuchen, sollte gelten: Der visuelle Befund einer anschaulichen Mischung (denken wir z.B. an etwas wie das Hundegesicht des Meisters AC mit seinen drei Inputs) ist nicht identisch oder auch nur in irgendeiner Form notwendig deckungsgleich mit dahinter stehenden kognitiven Mischungs-Operationen. Das Bild ist nicht 'der Blend' im kognitiven Sinne der Theorie, seine Oberfläche, die künstlerischen Entscheidungen stehen mit diesem vielmehr in einem spannungsvollen Verhältnis. Man muss sich also auch bei der Rekonstruktion wirkender Blending-Netzwerke jener hier umrissenen Herausforderung stellen, die in der zusätzlichen Ebene der bildlichen Darstellung begründet liegt. Jede Forschung zu Metaphorik im Bild ist sicher gut beraten, diese Ebene getrennt behandeln zu können, auch wenn sie nachhaltig ins Kognitive hineinwirken kann. Denn just diese Unterscheidung öffnet Räume der Beschreibbarkeit, Räume, in denen ein höchst interessantes Zusammenspiel von Darstellung und Denken seiner zukünftigen Erforschung harret.

## 8. Bibliographie

- Alberti, Leon Battista (2002): *Della Pittura/Über die Malkunst*, hg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Aldrich, Virgil C. (1968): „Visual Metaphor“, in: *The Journal of Aesthetic Education* 2, 73–86.
- Appuhn, Horst (ed.) (1985): *Die kleine Passion von Albrecht Dürer*, Dortmund: Harenberg.
- Aristoteles (2007): *Rhetorik*, hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam.
- Bätschmann, Oskar (1981): „'Lot und seine Töchter' im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts“, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 8, 159–185.
- Bätschmann, Oskar (2001): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Beigbeder, Olivier (1998): *Lexikon der Symbole: Schlüsselbegriffe zur Bildwelt der romanischen Kunst*, Würzburg: Echter.
- Black, Max (1983a): „Die Metapher“, in: Anselm Haverkamp (ed.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 55–79.
- Black, Max (1983b): „Mehr über die Metapher“, in: Anselm Haverkamp (ed.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 379–413.
- Bonnet, Anne-Marie (2001): *„Akt“ bei Dürer*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Büttner, Frank (1994): „'Argumentatio' in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 23–44.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea (2006): *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München: Beck.
- Büttner, Nils (2014): *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Callon, Callie (2010): „Sorcery, Wheels, and Mirror Punishment in the Apocalypse of Peter“, in: *Journal of Early Christian Studies* 18, 1, 29–49.
- Carroll, Noel (1994): „Visual Metaphor“, in: Jaako Hintikka (ed.), *Aspects of Metaphor*, Dordrecht (u.a.): Kluwer Academic Publ., 189–218.
- Cassell, Anthony K. (1984): *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto (u.a.): University of Toronto Press.

- Danto, Arthur C. (1984): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Danto, Arthur C. (1996): „Metapher und Erkenntnis“, in: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München: Fink, 92–102.
- Dittrich, Sigrid/Dittrich, Lothar (2004): *Lexikon der Tiersymbole*, Petersberg: Imhof.
- Eco, Umberto (2002): *Einführung in die Semiotik*, München: Fink.
- El Refaie, Elisabeth (2003): „Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoons“, in: *Visual Communication* 2.1, 75–95.
- Erffa, Hans Martin von (1989), *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 1, München: Deutscher Kunstverlag.
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark (2002): *The Way we Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
- Fehse, Beatrix (2017): *Metaphern in Text-Bild-Gefügen. Sprachliche und kognitive Metaphorik – visuelle Metaphorik – Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst*, Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Fischer, Stefan (2009): *Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Köln (u.a.): Böhlau.
- Fricke, Beate (2011): „Zeugen und Bezeugen. Vom Anfangen, Blicken und Enden. Zu *Lot und seine Töchter* von Joachim Patinir“, in: Drews Wolfram/Schlie, Heike (eds.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München: Fink, 46–67.
- Fludernik, Monika/Freeman, Donald C./Freeman, Margaret H. (1999): „Metaphor and Beyond: An Introduction“, in: *Poetics Today* 20, 3, 387–392.
- Forceville, Charles (1996): *Pictorial Metaphor in Advertising*, London/New York: Routledge.
- Forceville, Charles (2002a): „Further Thoughts on delimiting pictorial metaphor“, in: Komendziński, Tomasz (ed.): *Theoria et Historia Scientiarum* 6, 1, 213–27.
- Forceville, Charles (2002b): „The identification of target and source in pictorial metaphors“, in: *Journal of Pragmatics* 34, 1–14.
- Forceville, Charles (2005): „Cognitive Linguistics and Multimodal Metaphor“, in: Sachs-Hombach, Klaus (ed.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln: Halem, 264–284.

- Forceville, Charles (2008): „Metaphor in pictures and multimodal representations“, in: Gibbs, Raymond W. Jr. (ed.): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, New York: Cambridge University Press, 462–482.
- Forceville, Charles (2009a): „Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research“, in: Forceville, Charles/Urios-Aparisi, Eduardo (eds.): *Multimodal Metaphor*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 19–42.
- Forceville, Charles (2009b): „Metonymy in Visual and Audiovisual Discourse“, in: Ventola, Eija/Guijarro, Arsenio Jesús Moya (eds.): *The World Told and the World Shown: Issues in Multisemiotics*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 56–74.
- Forceville, Charles (2016a): „Pictorial and Multimodal metaphor“, in: Klug, Nina-Maria/Stöckl, Hartmut (eds.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, Berlin/Boston: Mouton de Gruyter, 241–260.
- Forceville, Charles (2016b): „Mixing in pictorial and multimodal metaphors?“, in: Gibbs, Raymond W. Jr. (ed.): *Mixing Metaphor*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 223–239.
- Forceville, Charles/Thijs Renckens (2013): „The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARK metaphors in feature films“, in: *Metaphor and the Social World 3*, 160–179.
- Füssel, Stephan (1994): „Die Weltchronik – eine Nürnberger Gemeinschaftsleistung“, in: Füssel, Stephan (ed.): *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, Nürnberg: Hans Carl, 7–30.
- Gombrich, Ernst H. (1978a): „Wertmetaphern in der bildenden Kunst“, in: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 34–64.
- Gombrich, Ernst H. (1978b): „Das Arsenal der Karikaturisten“, in: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 223–248.
- Gombrich, Ernst H. (1986a): „Ziele und Grenzen der Ikonologie“, in: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart: Klett-Cotta, 11–35.
- Gombrich, Ernst H. (1986b): „Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst“, in: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart: Klett-Cotta, 150–232.
- Goodman, Nelson (1995): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Grady, Joseph E./Oakley, Todd/Coulson, Seana (1999): „Blending and Metaphor“, in: Gerard J. Steen/Gibbs, W. Raymond Jr. (eds.): *Metaphor in Cognitive Linguistics*, Philadelphia/Amsterdam: Benjamins, 101–124.
- Gramaccini, Norberto (2002): „Was bedeutete das Schwein neben dem Löwen in Villard de Honnecourts Bauhüttenbuch?“, in: *Re-Visionen. Zur Aktualität der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie-Verlag, 33–48.
- Huss, Till Julian (2019): *Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*, Bielefeld: transcript.
- Jones, Susan Frances (2011): *Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance*, London: National Gallery Company Ltd.
- Kat. Augsburg (1973): *Hans Burgkmair (1473-1973). Das graphische Werk*, hg. v. Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Red. Isolde Hausberger/Rolf Biedermann), Stuttgart: Cantz 1973.
- Kelly, Henry A. (1971): „The Metamorphoses of the Eden Serpent during the Middle Ages and Renaissance“, in: *Viator* 2, 301–328.
- Kennedy, John M. (1982): „Metaphor in pictures“, in: *Perception* 11, 589–605.
- Koerner, Joseph Leo (1993): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Kohl, Katrin (2007): *Metapher*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Kövecses, Zoltán (2010): *Metaphor: a Practical Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Kurz, Gerhard (1993): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2014): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg: Carl Auer Systeme.
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: Chicago University Press.
- Majetschak, Stefan (2005): „Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern“, in: Hoppe-Sailer, Richard (u.a.) (ed.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin: Reimer, 239–253.
- Marrow, James H. (1979): *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk: Van Ghemmer.
- Matile, Michael (2000): *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich*, Basel: Schwabe.

- Ohly, Friedrich (1977): „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter“, in: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1–31.
- Ohly, Friedrich (1988): „Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung“, in: Bohn, Volker (ed.): *Poetik. Internationale Beiträge 2: Typologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 22–63.
- Panofsky, Erwin (1977): *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München: Rogner & Bernhard.
- Panther, Klaus-Uwe/Radden, Günter (eds.) (1999): *Metonymy in Language and Thought*, Philadelphia/ Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Pochat, Götz (1983): *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1975): *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reißer, Ulrich (1997): *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance*, München: Scaneg-Verlag.
- Ricoeur, Paul (1991): *Die lebendige Metapher*, München: Fink.
- Rimmele, Marius (24.03.2011): „‘Metapher‘ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder“, in: *kunsttexte.de* 2011, 1, 1–22: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/rimmelemarius-2/PDF/rimmele.pdf> (03.03.2017).
- Rimmele, Marius (2013): „Das Verhältnis genuin visueller und präexistierender Metaphorik als Herausforderung kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung“, in: Lessing, Marie/Wieser, Dorothee (eds.): *Zugänge zu Metaphern – Übergänge durch Metaphern*, München: Fink, 73–96.
- Rimmele, Marius (2017): „Im Bann der ‘unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes‘ – Ernst Gombrichs kognitives Metaphernkonzept“, in: Rimmele, Marius (ed.): *Metaphern sehen - Metaphern erleben*, Köln: Böhlau, 103–128.
- Rohrer, Tim (2004): „Race-baiting, Cartooning and Ideology: A conceptual blending analysis of contemporary and WW II war cartoons“, in: Greschonig, Steffen/Sing, Christine S. (eds.): *Ideologien zwischen Lüge und Wahrheitsanspruch*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 193–216.
- Sandström, Sven (1963): *Levels of unreality: Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance*, Uppsala: Almqvist och Wiksell.
- Schedel, Hartmann (2001): *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493*, Köln: Taschen.

- Schmitt, Annegrit (1975): „Herkules in einer unbekanntem Zeichnung Pisanellos. Ein Beitrag zur Ikonographie der Frührenaissance“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 17, 51–86.
- Schneider, Pablo (2016): „Der Selbstmord der Lucretia und die Ikonologie des Augenblicks“, in: Stoellger, Philipp/Wolff, Jens (eds.): *Bild und Tod*, 1, Tübingen: Mohr Siebeck, 177–198.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (eds.) (2001): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk 1*, München/London/New York: Prestel.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (eds.) (2002): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk 2*, München/London/New York: Prestel.
- Schoen, Christian (2001): *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d.Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin: Reimer.
- Schüssler, Gosbert (1993): „Das göttliche Sonnenauge über den Sündern. Zur Deutung der 'Mesa de los pecados mortales' des Hieronymus Bosch“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* NF 3, 44, 118–150.
- Sedivy, Sonia (1997): „Metaphoric pictures, pulsars, playtypuses“, in: *Metaphor and Symbol* 12, 95–112.
- Sonesson, Göran (2003): „Über Metaphern in Bildern“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 25, 1-2, 25–38.
- Šorm, Ester/Gerard Steen (2013): „Processing visual metaphor: A study in thinking out loud“, in: *Metaphor and the Social World* 3:1, 1–34.
- Stern, Josef (1997): „Metaphors in Pictures“, in: *Philosophical Topics* 25,1: *Aesthetics*, 255–293.
- Suckale, Robert (1977): „Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung?“, in: Friedrich Piel/Jörg Traeger (ed.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen: E. Wasmuth, 357–369.
- Taylor, Graeme J. (1984): „Judith and the Infant Hercules: Its Iconography“, in: *American Imago* 41, 2, 101–115.
- Thürlemann, Felix (1990): *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont.
- Ubl, Ralph (2003): „Art. Symbol“, in: Ulrich Pfisterer (ed.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 340–348.
- Vetter, Ewald M. (1966): „Necessarium Adae peccatum“, in: *Ruperto Carola* 39, 144–181.

Wagner, Christoph (1999): *Farbe und Metapher: Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Warncke, Carsten-Peter (1987): *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Wollheim, Richard (1991): „Die Metapher in der Malerei“, in: Richard Heinrich/Helmuth Vetter (eds.): *Bilder der Philosophie: Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*, Wien/München: Böhlau, 17–31.

### **Abbildungen:**

Abb. 1 Hans Burgkmair, Drei gute Juden, Holzschnitt, um 1516, New York, Metropolitan Museum

Abb. 2 Niederländischer Buchmaler, Ergreifung Christi, Tinte auf Pergament, ca. 1430-40, London, British Museum, (Reproduktion nach Marrow 1979: fig. 10)

Abb. 3 Albrecht Dürer, Sündenfall (aus der Kleinen Passion), Holzschnitt, ca. 1510, New York, Metropolitan Museum

Abb. 4 Monogrammist AC, Totentanz, Kupferstich, 1562, New York, Metropolitan Museum

Abb. 5 Meister der Mansi-Magdalena, Judith und Herkules als Kind, Öl auf Holz, ca. 1530, London, National Gallery, © The National Gallery, London. Bequeathed by Charles Haslewood Shannon, 1937

Abb. 6 Michael Wolgemut und Werkstatt, Lot und seine Töchter verlassen das brennende Sodom, Illustration der Schedel'schen Weltchronik, fol. 21r, 1493 (Reproduktion nach Faksimile Schedel 2001)

Abb. 7 Das große Erdbeben von Basel, Illustration aus Sebastian Münsters *Cosmographia*, Ausgabe Basel 1554, S. 341, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Gs 580

Joachim Knape

## Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik

aus: M. Lemmes – S. Packard – K. Sachs-Hombach  
(Hrsg.), Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der  
Bildwissenschaft (Köln 2025) 12–73

JOACHIM KNAPE

## Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik

### 1. Bildwissenschaft und Bildtheorie

Als der seinerzeitige Magdeburger Privatdozent Klaus Sachs-Hombach im Jahr 2005 seine beiden Sammelbände zum Thema *Bildwissenschaft* publizierte, veranstaltete der Karlsruher Kunsthistoriker Hans Belting (1935–2023) im selben Jahr eine Konferenz zu *Bilderfragen* mit dem Untertitel *Die Bildwissenschaften* [Plural] *im Aufbruch* (BELTING 2007). Dieser Untertitel war eine Art Kampfansage an Sachs-Hombach, der schon seit einiger Zeit das Projekt einer ›Bildwissenschaft‹ [Singular] als neue eigenständige Disziplin bzw. als ein neues Forschungsfeld betrieb. Belting ging es vor allem darum, sein eigenes Fach, die Kunstgeschichte, zur führenden Bildwissenschaft unter den seiner Meinung nach diversen Bildwissenschaften [Plural] zu erklären, zu denen er ausweislich der Beiträge des später erschienenen Konferenzbandes auch die Psychoanalyse à la Freud oder Lacan sowie die Literaturwissenschaft rechnete, um nur diese zu nennen. Auf Sachs-Hombach verweist er nur in einer Fußnote (BELTING 2007: 11, Anm. 1 zu einem Interview Sachs-Hombachs von 2004).

So viele Bildwissenschaften also? Ich denke, korrekterweise hätte Belting doch wohl von Disziplinen sprechen müssen, die sich in irgendeiner Form des Bildbegriffs bedienen, manchmal vielleicht sogar Beiträge zum Verständnis des Phänomens ›Bild‹ liefern oder einzelne Bildfragen diskutieren, die das Bild als Bild jedoch auf keinen Fall zum eigentlichen Gegenstand ihres Faches machen. Nach Ansicht von Klaus Sachs-Hombach stand aber genau das auf der epistemischen Agenda. Neben weiteren Pu-

blikationen legten seine schon genannten Sammelbände zur *Bildwissenschaft* den Grundstein zu einer solchen Spezialdisziplin mit der Bildfrage als zentralem Gebiet der Forschungsarbeit (SACHS-HOMBACH 2005a und SACHS-HOMBACH 2005c). Es ging um eine Spezifikation im Fächerspektrum, die es so noch nicht gab und die allein um das Bild kreisen sollte. Der Band *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* betrieb Feldforschung mit Beiträgen zur Frage, was 28 wissenschaftliche Fächer oder Fachgebiete in Deutschland zur Bildfrage beitragen können, darunter auch das Fach ›Allgemeine Rhetorik‹ in Tübingen (KNAPE 2005b). Doch das Kernanliegen war, wie gesagt, die Konstituierung einer eigenständigen ›allgemeinen Bildwissenschaft‹, wie sie in den 1920er-Jahren ansatzweise auch schon von Aby M. Warburg (1866–1929) angedacht worden war (zusammenfassender Überblick zum gesamten Feld bei GÜNZEL/MERSCH 2014).

Bei meinen folgenden Überlegungen geht es nicht um die gerade angesprochene *Bildwissenschaft* mit ihren weit reichenden und vielfältigen Problemen, sondern nur um die *Bildtheorie* im engeren Sinn. So wären etwa Fragen der Bildgeschichte oder der Bildökonomie (Bild als wirtschaftliches Faktum) Gegenstand der Bildwissenschaft, nicht aber der Bildtheorie, die nur das Bild als semiotisches Faktum betrifft. Natürlich gehört die Bildtheorie selbst als Forschungsgebiet ebenfalls in den Zuständigkeitsbereich der Bildwissenschaft. Zu den Archegeten der Bildtheorie zählen Edmund Husserl (1859–1938) und sein Schüler, der Pole Roman Ingarden (1893–1970) mit seiner grundlegenden Abhandlung zum Bild (zu Husserl siehe KNAPE 2020: 237–243; INGARDEN 1962 [1957]).

Kulturalistisch gesehen sind Bilder menschengemacht und besitzen im Sinn der Multimodalitätstheorie eine Schnittstelle ausschließlich zum optisch-visuellen sensorischen Wahrnehmungskanal des Menschen. Wenn ich also am 16. Oktober 2023 im Mittagmagazin von SWR-Kultur als Empfehlung für eine Gemäldeausstellung den Satz höre: »Bilder sprechen eine laute Sprache«, dann ist daran theoretisch gesehen so gut wie alles falsch. Bilder sprechen nicht. Und ob es eine Bildsprache gibt, ist noch zu diskutieren. Man kann Bilder auch nicht hören, denn sie sind unakustisch weder laut noch leise. Solche dubios-metaphorisierenden Formulierungen ließen sich als banale vorwissenschaftliche Redeweisen von Journalisten abtun, wenn es diese saloppe und theoretisch fragwürdige Rede nicht auch in der mit Bildern befassten Fachwissenschaft gäbe.

## 2. Probleme der Bildtheorie

David Hilbert, einer der Begründer der modernen Mathematik, wies in seinem berühmten Pariser Vortrag *Mathematische Probleme* aus dem Jahr 1900 darauf hin, dass Forscher immer wieder »eine Musterung der Probleme« ihres Faches und ihres Wissens vornehmen müssen, indem sie sich »die offenen Fragen« ihrer Disziplin vor Augen stellen »und die Probleme überschauen, welche die gegenwärtige Wissenschaft stellt, und deren Lösung wir von der Zukunft erwarten«. Dabei gilt: »Solange ein Wissenszweig Überfluss an Problemen bietet, ist er lebenskräftig; Mangel an Problemen bedeutet Absterben oder Aufhören der selbstständigen Entwicklung. Wie überhaupt jedes menschliche Unternehmen Ziele verfolgt«, so brauche auch die aktuelle Forschung immer wieder »Probleme« als Antriebsfaktor (HILBERT 1900: 253).

Eine »Musterung« von 23 Problemen soll im Folgenden auch für die Bildtheorie unternommen werden. Hilberts methodische Hinweise sind dabei eine Art Leitplanke. Der »Geist« des Theoretikers »schafft aus sich selbst heraus«, schreibt er, »oft ohne erkennbare äußere Anregung allein durch logisches Combiniren, durch Verallgemeinern, Specialisiren, durch Trennen und Sammeln der Begriffe in glücklichster Weise neue und fruchtbare Probleme und tritt dann selbst als der eigentliche Frager in den Vordergrund«. Dabei geht es methodisch um ein »wechselndes Spiel zwischen Denken und Erfahrung«, das unter anderem zur Wahrnehmung »überraschender Analogien« auf »verschiedenen Wissensgebieten« führt. Hilbert ist klar, dass die modernen Wissenschaften immer auch »Importwissenschaften« in dem Sinn sind, dass sie aus Nachbardisziplinen sinnvolle Ergänzungen aufnehmen, dabei theoretische Analogien prüfen, oft durch Erkenntnisimporte ihren eigenen Komplexitätsgrad erhöhen und offene Fragen klären. Durch Analyse der »wirklichen Erscheinungen« der Welt und durch Erschließung von »neuen Wissensgebieten« finden Wissenschaftler »häufig die Antworten auf alte ungelöste Probleme und fördern so zugleich am besten die alten Theorien« (HILBERT 1900: 256f.). Über allem aber steht »die Forderung nach Strenge in der Beweisführung« (HILBERT 1900: 257; »rigor in the proof«; HILBERT 1902: 441) bei der Untersuchung grundlegender »Begriffe« und der »diesen Begriffen zu Grunde liegenden Principien« mit dem Ziel, »ein einfaches und vollständiges System von Axiomen derart festzulegen, daß die Schärfe der neuen Begriffe und ihre Verwendbarkeit zur Deduktion« den alten »Begriffen in keiner Hinsicht nachsteht« (HILBERT 1900: 259).

Für die im Folgenden gebotene Problemübersicht zur Bildtheorie gilt gleichermaßen, was Hilbert für seinen Wissensbereich sagt: »Unermeßlich ist die Fülle von Problemen der Mathematik, und sobald ein Problem gelöst ist, tauchen an dessen Stelle zahllose neue Probleme auf. Gestatten Sie mir im Folgenden, gleichsam zur Probe, aus verschiedenen mathematischen Disziplinen einzelne bestimmte Probleme zu nennen, von deren Behandlung eine Förderung der Wissenschaft sich erwarten läßt« (HILBERT 1900: 262).

Zur Bilderfrage hat die in den letzten Jahrzehnten entstandene, reiche wissenschaftliche Literatur sehr viele Fragen aufgerufen und Probleme aufgeworfen. Dabei hat sich eine Reihe theoretischer Probleme als Zentrum der Bilddebatte herausgestellt (vgl. die 15 bildtheoretischen Eckpunkte bei KNAPE 2007: 12–15). Im Folgenden geht es nicht um die Bildwissenschaft als Disziplin mit all ihren Forschungsverzweigungen, sondern ausschließlich um die wissenschaftliche *Bildtheorie*. In den wichtigsten Theoriebereichen besteht auch weiterhin Klärungs- und Diskussionsbedarf. Ich habe sie unter 23 Punkten in meinen Formulierungen für künftige Diskussionen zusammengestellt. Als wissenschaftlich-theoretische Probleme rekurren sie nicht auf alltägliche oder umgangssprachliche Sprachgebräuche oder Bildvorstellungen.

## 2.1 *Erstes Problem: Axiome*

Die Bildtheorie wird im Folgenden als wissenschaftliche Theorie verstanden. »Wenn es sich darum handelt, die Grundlagen einer Wissenschaft zu untersuchen, so hat man ein System von Axiomen aufzustellen«, sagt Hilbert, welches die »elementaren Begriffe jener Wissenschaft« definiert, ihre »Beziehungen« untereinander festlegt und als »Grundlagen« für alle »Aussagen innerhalb des Bereichs der [betreffenden] Wissenschaft« dient (HILBERT 1900: 264). Bislang gibt es solch eine Axiomatik auf dem Gebiet der Bildtheorie noch nicht. Ich schlage Folgendes vor: Als allgemeine axiomatische Prämisse der Bildtheorie hat zu gelten: Es gibt Bilder als Entitäten sui generis. Auf das ›Bild‹ als kommunikatives Format beziehen sich weitere spezifische Theorie-Axiome als untergeordnete sinnvolle Prämissen für alle weiteren Spezifikationen und Ableitungen. Es handelt sich dabei um die folgenden fünf weiteren Axiome zum ›Bild‹: *Artifizialität*, *Semiotizität*, *Textlichkeit*, *Sichtbarkeit*, *Bildzeichenstillgestelltheit*. Zu den enthaltenen Implikationen gehören weitere, untergeordnete Prämissen, die an dieser Stelle noch nicht genannt werden.

## 2.2 *Zweites Problem: Artifizialität*

Ein Bild ist ein Artefakt. Mit dem Axiom der Künstlichkeit verbindet sich die Tatsache, dass Bilder gemacht werden und nicht wachsen. Das Bild ist also ein kulturelles, künstlich erzeugtes semiotisches Gebilde: per definitionem nie ein Naturprodukt. Wer also hat uns jeweils das Bild als Zeichengestell hergestellt? Bildermacher und Bilderverwender.

Wichtig für die theoretische Modellierung des Bildes ist seine Zuordnung zu den eigens für die Kommunikation gemachten Typen von Artefakten, die wir Symbole, Zeichen, Texte usw. nennen. Diese Instrumente dienen nicht der biologischen Subsistenzsicherung des Menschen im materiellen Sinn, sondern ausschließlich der Kommunikation. Sie ermöglichen in der symbolischen Interaktion den Austausch von Informationen und konstituieren Virtualität. Was heißt das? Wie alle Texte erzeugen auch Bilder in uns bei ihrer Wahrnehmung rein virtuelle Welten. Das ist der Grundmechanismus der Semiose. Virtualität besteht aus der Simulation von Weltheit als Zeichenrepräsentation in Medien (korporalen oder technischen). Wir imaginieren sie bei der mentalen Bildverarbeitung als *virtual worlds* gemäß semiotischer Zwei-Sphären-Theorie: ›Lebenswelt‹ (Husserl) versus ›Zeichenwelt‹, ›Realwelt‹ versus ›Virtualwelt der Zeichen‹ (zur Virtualitätsfrage siehe KNAPE 1997: 48f. und KNAPE 2019: 43–45; KNAPE 1997: 48f.; zur possible world-theory siehe KRIPKE 1980). All das betrifft nur den ontologischen Status von Zeichenwelten und hat noch nichts mit der Frage von Fiktionalität und Faktizität zu tun.

Umgangssprachlich ist zwar bisweilen auch bei ›natürlich‹ entstandenen Strukturen vom ›Bild‹ die Rede und wir nennen dann etwa den physikalischen Effekt der optischen Reflexion statt ›Spiegelung‹ ein ›Spiegelbild‹, einen Traum ein ›Traumbild‹ oder einen Schatten ein ›Schattenbild‹, doch das ist vortheoretische Rede (vgl. NÖTH 2000: 472f.).

## 2.3 *Drittes Problem: Bildwissen*

Warum können Menschen Bilder verstehen und deuten? Weil die Teilnehmer an Bildkommunikationsprozessen über ein gemeinsames Bildwissen verfügen (Ikonischer Common Ground). Goodman und Elgin nennen es »Bildkompetenz« (GOODMAN/ELGIN 1989: 148–157). Diese ermöglicht es den Menschen bei der Bildinformationsverarbeitung, Bilder, die man vorher

noch nie gesehen hat, auf gewisse Weisen zu verstehen. Bildwissen einer BildCode-Verwendergruppe ist das Äquivalent zum Sprachwissen oder Weltwissen, über das Kommunikationsteilnehmer ebenfalls verfügen. Solche im Körper angelegten Wissensarchive müssen bei der mentalen Verarbeitung von Bildinformationen, bei Produktion und Rezeption von Bildern einbezogen werden.

Unter den Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse (siehe Problem 14: Pragmatik) umfasst das Bildwissen (1) Codewissen als Wissen um ein gemeinsam zur Verfügung stehendes Bildzeichensystem, also der Bildzeichenvorrat einer Weltgegend und zugehörige Modelle »syntagmatischer Beziehungen« (zum Begriff GADLER 1992: 152f.), (2) Bildtextwissen und (3) Bildgattungswissen. Die Kenntnis der regionalen BildCodes jenseits weiterer kultureller, nur für die Kommunikation bestimmter SymbolCodes (z. B. Verkehrszeichen) ist fundamental bei der Kommunikation mittels Bild. Was zu welcher Codesorte gehört, muss bisweilen diskutiert werden.

ABBILDUNG 1  
Schlafzimmer

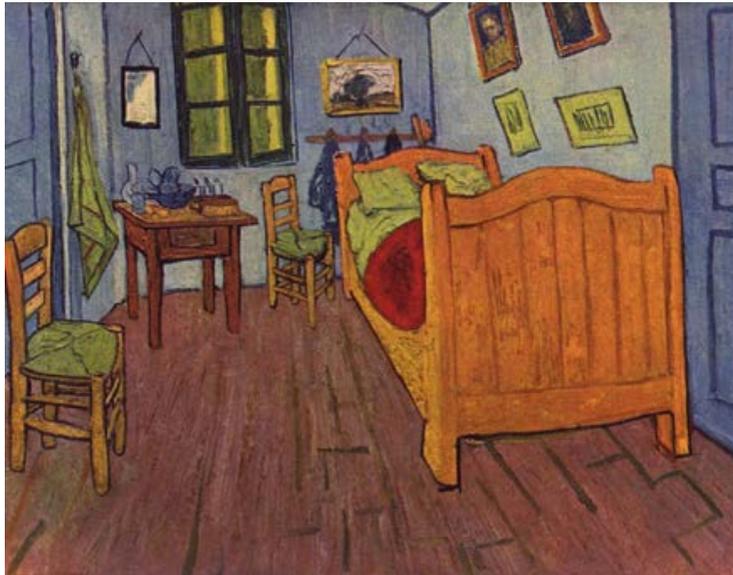


Quelle: Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache. 4. Aufl. Mannheim etc. 1992, 88, Nr. 43 (zugeschnitten)

In der Erziehung speichern Kleinkinder Bildzeichen schon früh beiläufig aufgrund von Zeige- und Benennungshandlungen der Eltern oder mithilfe kindgerechter Bilderbücher. Über den Grundbestand unseres mitteleuropäischen BildCodes könnten sich Nichteuropäer mithilfe des *Bilderdudens* informieren (Abb. 1). Es gibt auch *picturebooks* mit Kodifizierungen von überregional bekannten Bildzeichen (KIEFER 1995; MEADER 1995). Unter Verwendung einer solchen Bildzeichenkodifizierung (eines Bildlexikons) ließen sich dann auf propositionaler Ebene die Interieur-

ABBILDUNG 2

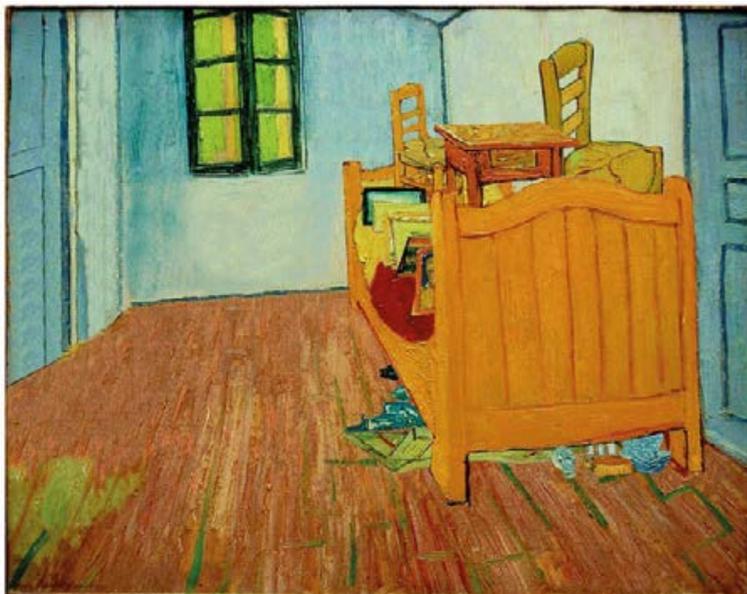
Vincent van Gogh: *Das Schlafzimmer in Arles* (1888)



Quelle: The Yorck Project/Wikimedia: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent\\_Willem\\_van\\_Gogh\\_137.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_137.jpg)

ABBILDUNG 3

Ursus Wehrli: *Kunst aufräumen*



Quelle: Wehrli 2002: 21

bestandteile von Vincent van Goghs *Schlafzimmer* als semantische Elemente einer Zeichenkomposition, realisiert als Bildzeichengestell, identifizieren (Abb. 2): Stuhl, Handtuch, Tisch, Spiegel, Bett. Nichts bewegt sich in Van Goghs *still picture*, so wie in jedem anderen Bild auch. Wenn sich jedoch die räumliche Anordnung der Bildzeichen ändert (Abb. 3), dann ändert sich auch die Semantik des Bildes in toto.

#### 2.4 *Viertes Problem: Bindestrich-Theorien*

Die Bildtheorie ist wissenschaftlich und eigenständig. Sie ist Teil der Bildwissenschaft. Zugleich steht sie in einem Nachbarschaftsverhältnis zu Theorie- und Wissenschaftsfeldern, die sich ebenfalls mit Bildfragen beschäftigen, dabei jedoch ihre eigenen Perspektiven auf die Bilderfrage entwickeln. Für sie werden Bindestrich-Begriffe wie ›Bild-Philosophie‹, ›Bild-Psychologie‹, ›Bild-Recht‹, ›Bild-Kunst‹ oder ›Bild-Rhetorik‹ etc. verwendet. Diese an die Bildwissenschaft angrenzenden Gebiete sind wichtig, weil Importe aus ihnen das Theoriegebäude der Bildtheorie anreichern können.

#### 2.5 *Fünftes Problem: Definition*

Was ist ein Bild? Diese Frage wurde und wird in der *scientific community* kontinuierlich diskutiert. Der wissenschaftliche Forschungsgegenstand ›Bild‹ braucht eine wissenschaftliche Theorie. Vor diesem Hintergrund hat Klaus Sachs-Hombach bereits im Jahr 2005 den Ansatz eines Definitionsumrisses geliefert, der alle weiteren wissenschaftlichen Überlegungen in eine sinnvolle Richtung hätte führen können und müssen, was aber keineswegs geschah. »Bilder im engen Sinn« sind aufzufassen, so Sachs Hombach, als »Gegenstände, die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind« (SACHS-HOMBACH 2005b: 12f.). Diese Bestimmung war zu ihrer Zeit sinnvoll und wissenschaftlich geboten. Dennoch haben viele Benutzer des Bildbegriffs seit 2005 dieses ausbaufähige Vorverständnis nicht wahrgenommen, geschweige denn weiterentwickelt, und stattdessen an ihm vorbeigedacht; keineswegs zum Nutzen der Sache. Inzwischen hat sich die Diskussion weiterentwickelt und man kann heute in aller Kürze sagen: Ein Bild ist ein Text aus stillstehenden Bildzeichen in kommunikativer Absicht.

Aus dieser Definition ergeben sich eine Reihe von Merkmalen, die ein Bild ausmachen (KNAPE 2016). 1. Zeichenkomplex (Text): Als Text vermittelt ein Bild Bedeutungen. Das ist seine Zweckbestimmung. 2. Bildzeichen: Die Bildzeichen sind die entscheidenden bedeutungsgenerierenden Elemente des Bildes. 3. Ordnung: Die Zeichen sind im Bildraum nach semantischen Erfordernissen zu höher organisierten Strukturen geordnet, damit Bedeutungen komplexerer Art kommuniziert werden können.<sup>1</sup> Die Bildzeichen stehen nach semantischen Kriterien im Bildraum und im Verbund zusammengestellt als Gestell still. 4. Begrenzung: Innertextliche, pragmatische oder mediale Strukturen begrenzen ein Bild als Einzeltext und unterscheiden es dadurch von einem Hyper- oder Superbildtext (zu den verschiedenen Rahmungsdimensionen siehe SCHAPIRO 1995). Bilderfolgen oder Bildersequenzen und natürlich auch Filme sind keine ›Bilder‹. 5. Kommunikatives Instrument: Bilder sind Bedeutungsträger und dienen damit kommunikativen Zwecken. Bilder sind keine Dialoge. Das Bild gehorcht dem interaktional-kommunikativen Basismodus des Monologs (wie schon Platon im 4. Jh. v.u.Z. bemerkte, *Phaidros* 275d) mit unidirektionalem, unilateralem und uniiintentionalem Anspruch an angesprochene (besser: ›angebilderte‹) Adressaten.

Nicht bei allen, aber bei vielen Bildgattungen spielt auch die Farbgebung eine wichtige semiotische (!) bzw. künstlerische Rolle. Für eine allgemeingültige (!) Bilddefinition ist die Farbe jedoch als Kriterium auszuschließen, weil es viele Bildgattungen gibt, die nur mit Schwarz-Weiß-Kontrasten arbeiten und auf die folglich ein Definiens ›Farbe‹ nicht anwendbar wäre.

## 2.6 *Sechstes Problem: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen*

Das Bild ist unter den Visualisierungsformaten das prominenteste Format (KNAPE 2023b: 20f.). Die gesamte Bildgattungsfrage ist zwar noch im Fluss, doch kann man grundsätzlich zwei Funktionstypen unterscheiden: *Fiktivbilder* arbeiten auf der Basis von typisierten Gestaltformen, die jede Art von Bildphantasie erlauben, *Abbilder* hingegen wollen als Faktualbilder die

1 Das darf nicht mit dem unbegrifflichen, ästhetischen Zugang zu Kunstwerken verwechselt werden (KNAPE 2023c: 42–44 und 85f.); vgl. dagegen BOEHM 1994: 21f.

konkrete Wiedererkennung von außersemiotischen Realitäten auf Basis derselben Gestaltformen gewährleisten (z. B. bei imitativen Porträts). In der konkreten Kommunikation legt der Frame die jeweilige Funktion fest (Abbild oder nicht). Bilder sind aus Bildzeichen komponierte Zeichenkomplexe, die beide Kommunikationsfunktionen ermöglichen. Die Frage, wie sich der Realitätsgehalt bei datengebundenen Abbildern stärker gegenüber dem Fiktionsgehalt bei Autonombildern herausarbeiten lässt, wird die Bildtheorie als Problem in Zukunft weiter beschäftigen.

Zu den immer wieder auftauchenden Unverständnissen alltäglicher Bildkonzepte gehört die Annahme, Bilder seien schon immer und in erster Linie ›Abbilder‹. Das aber ist ein Irrtum. Es gibt (fiktive) Bilder, die nichts ›abbilden‹, dennoch aber eine Semantik haben. Bildtexturen entstehen in uns als Verarbeitungsreflexe auf äußere Zeichenangebote und unter Einsatz unseres inneren Bildwissens als Zeichenwissen, so wie lautsprachliche Texturen unter Einsatz unseres Sprachwissens entstehen. Aufgrund bestimmter Einbettung in kommunikative Zusammenhänge können Bilder Vielfältiges leisten. Für sich genommen sind sie freilich regelmäßig informationell unterspezifiziert aufgrund der Eigenart der Bildzeichen. Man kann hier von der »Unschärferelation des Ikonischen« sprechen (KNAPE 2025b: 362).

Fundamental ist die eben schon genannte Unterscheidung in zwei Funktionaltypen, denn es gibt Bilder, die etwas abbilden, und es gibt Bilder, die nichts abbilden, dennoch aber Bedeutung haben (KNAPE 2019: 52f.; 2020; 2023a und 2025a: 122):

1. Autonombild oder Fiktionsbild als bloßes *Verisimile*, als nur Wahrähnliches ohne bildexterne Objektreferenz. Das verisimilische Bild ist ein für sich stehender Bildtext ohne textexternen Referenten. Diesem Funktionstyp des Bildes ordnen wir bei der mentalen Zeichenverarbeitung den Status eines künstlichen Phantasmas zu (Fiktionalität). Die Bilddinge der Verisimiles sind demzufolge virtuell existent (wie alles auf der theoretisch postulierten Zeichenebene Angesiedelte), darüber hinaus aber auch noch *fiktiv* (erfunden). Wir können hier von Objekt-Präsenz-Illusion ohne Deixis auf die *actual world* und vom Bild als reiner Fiktion sprechen (folglich ohne Dokumentarcharakter). Damit eröffnet das Autonombild das Reich der Bildfreiheit, weil nur hier unter Rückgriff auf das erlernte Bildwissen neue fiktionale Bildwelten, d. h. außenreferenzlose *possible worlds* erschaffen werden können. Dies ist möglich, weil wir Menschen über Bildwissen in Gestalt eines BildCodes verfügen, der angesichts fiktionaler Bildtextangebote

im Denken aktualisiert wird. Autombilder sind »im Unterschied zum bloßen Abbild ein Erzeugnis des Geistes und nicht ein Niederschlag der physischen Wirklichkeit«; sie sind ein autonomes Zeigen »der Struktur der Dinge«, wie sie ein Bildermacher intendiert hat (WEDEWER 1985: 183).

2. Abbild oder Faktenbild als *Simulacrum*, als Gleichbild mit hohem Ähnlichkeitswert hinsichtlich einer äußeren Objektreferenz der *actual world*, also mit Verweis auf etwas physikalisch konkret Sichtbares, das sich außerhalb des Bildes befindet (Realitätsimitation und Faktizität). Ein Bild kann die hier in Frage stehende kommunikative Funktion eines Simulacrums bekommen (etwa als Porträt), (»Simulacrum« als »Abbild« schon 1764 bei Lambert; siehe LAMBERT 1965 [1764]: Tom. II/1, 9; KNAPE 2025a) wenn die Textur so gestaltet ist, dass sie in der Summe hochgradig merkmalsähnlich zu realen, außertextlichen Sachverhalten ist. Der realitätsmotivierte *token* regiert, der *type* tritt zurück. Simulacra fingieren nicht, haben aber dennoch als Teil der Zeichenrealität Virtualitätscharakter. Demzufolge sind die identifizierbaren Dinge des simulacrischen Bildes im Wahrnehmungszusammenhang nur virtuell existent. Jedes Abbild von Objekten erfüllt damit die Bedingungen der »Zweitheit« einer Ding-»Inszenierung« (KNAPE 2017; 2025a). Erst bestimmte Gattungsmarkierungen oder Frame-Ansagen definieren den kommunikativen Status eines Bildes als Gleichbild, »Simulacrum« oder »Abbild«. Damit wird ein Bild hinsichtlich seiner Funktion als Dokument ausgewiesen (zu Dokumentarfunktion SUSANKA 2015: 86f.; KNAPE 2020).

Ansonsten ist das Textsorten- oder Gattungssystem der Bilder in unterschiedlichen Disziplinen divers ausdifferenziert. Die Kunsthistoriker etwa teilen Bildgattungen nach Themen ein: Landschaftsbild, Seestück, Schlachtenbild, Porträt, Stilleben usw. Juristen sortieren nach dem Dokumentenstatus: Passbild, Steckbriefbild, Verkehrskamera- oder Video-Beweisfoto usw. Insgesamt ist die Theorie der Bildgattungen und Bildtypen wissenschaftlich gesehen noch nicht weit ausgearbeitet (SCHMITZ 2007: 421).

## 2.7 Siebtes Problem: Grammatik

Wenn in Kommunikationen mit Hilfe von Bildern Verständigung erfolgen soll, müssen Bildproduzenten- und Rezipienten über denselben BildCode verfügen (KNAPE 2013a: 424–430). Schließt dieser aber auch so etwas wie Bildgrammatiken ein (NÖTH 2000: 478)? Was ist eine Grammatik? Eine

Grammatik ist im strengeren Sinn dieses Terminus *technicus* ein Orthosystem, also das Richtigkeits-Regelwerk einer Sprache. Jeder, der schon einmal eine Fremdsprache gelernt hat, weiß, was die grammatische Richtig/Falsch-Opposition bedeutet. Maßstab ist dabei immer eine festgelegte Zeichengebrauchs-Konvention als Kollektivgebrauchsnorm unter den Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse (siehe Problem 14: Pragmatik; NÖTH 2000: 341). Intersemiotisch gesehen gibt es allerdings keinen einheitlichen Typ von Regelwerken für alle Zeichensysteme. Linguistisch gesehen ist eine Grammatik ein Regelwerk immer nur für eine Einzelsprache, das die Elemente dieser Sprache definiert und die verbindlichen Regeln ihrer Verwendung bei der Konstruktion sprachrichtiger Strukturen nicht auf Textebene, sondern auf der Ebene von ›Textbausteinen‹ (Wörtern, Sätzen) angibt (KNAPE 2024: 94–101). Solch eine Textbaustein-Grammatik bis zur Ebene des ›Satzes‹ kann es beim Bild nicht geben (zur kontroversen Diskussion dieser Frage siehe NÖTH 2000: 479f.; vgl. WEDEWER 1985: 187–200).

Wichtig ist, wie gesagt, für das Verständnis von Grammatikalität, dass Grammatiken Orthosysteme, also Richtigkeitssysteme nach Korrektheitskriterien sind. Das theoretische Hauptproblem beim Zusammenhang von Bild und Grammatikalität liegt, dies muss noch einmal betont werden, in der Tatsache begründet, dass Grammatiken aufs Sprachsystem als ›Baustein- und Regellieferant‹ (wie man sagen könnte), nicht auf die Ebene des Textes als Ebene der ›Textgebäudekonstruktionen‹ mit übersummativen Bedeutungen bezogen sind (KNAPE 2024: 94–101, 105–114). Bei den Lautsprachen gelten Grammatiken normalerweise nur auf der semantischen Baustein-Ebene unterhalb der Textebene (sprachliche Minimalelemente, Morphem/Wort, Wortgruppe, ›Klausel‹, Satz sowie Lautsystem; COSERIU 1980: 30).

Ob es so etwas wie ›Textgrammatiken‹ überhaupt geben kann, ist umstritten, weil der Text eigentlich ein nur pragmatisch (also von kommunikativen Zielen) bestimmter und okkasionell auftretender Freiraum ohne systemischen Charakter ist.<sup>2</sup> Trotz aller Bedenken wird in der Forschungs-

2 Eugenio Coseriu, einer der Begründer der sprachwissenschaftlichen Textlinguistik, unternahm 1980 dennoch den Versuch einer »Rechtfertigung der ›transphrastischen Grammatik‹ für lautsprachliche Texte. Damit meint er Regeln, die satzüberschreitend gelten sollen. Allerdings bleibt unklar und zweifelhaft, welchen theoretischen Status diese Regeln haben, ob sie mit dem Begriff ›Grammatik‹ passend bezeichnet sind und ob sie sich tatsächlich auch nur spezifisch auf die Textebene und Textorganisation beziehen (COSERIU 1980: 16–29). Die von Coseriu genannten satzübergreifenden Regeln betreffen nämlich idiomatische Formeln (einschließlich »unmöglicher Sätze«), rhetorische Figuren, Redemodalitäten und regulierte

literatur, ausgehend von einem vorwissenschaftlichen Grammatikkonzept, die Existenz einer ›Bildgrammatik‹ postuliert. Für die Bildtheorie haben Kress und van Leeuwen 1996 den Versuch unternommen, eine *Grammar of Visual Design* zu entwickeln. Dabei geht es nicht nur um ›Design‹ im engeren Sinn (KNAPE 2019: 99–147), sondern auch ums ›Lesen von Bildern‹ (*Reading Images*), was schon im Titel darauf hindeutet, dass die Autoren kein Verständnis für die Analog-digital-Differenzen haben und meinen, das schriftbezogene ›Lesen‹ auch aufs Bild übertragen zu können. Nicht viel besser steht es dann um den verwendeten Grammatikbegriff. Die Autoren distanzieren sich von der Orthokomponente des üblichen Grammatikverständnisses und räumen ein, dass es in ihrem Buch nicht wirklich um Grammatikalität im terminologischen Sinn (mit Korrektheitsprämissen) geht, sondern um die Zusammenstellung von herrschenden Gewohnheiten oder Best Practices als optimale Vorgehensweisen in Design und Bildgestaltung (KRESS/VAN LEEUWEN 1996: 1–3). Warum dann aber die missbräuchliche Verwendung des Grammatikbegriffs für Bildhaftes, fragt sich der Theoretiker? Offenkundig wollen sich Kress und van Leeuwen damit jenen zu erkennen geben, denen Kategoriefehler ebenso egal sind wie auch ihnen und die ebenfalls keinen Wert auf theoretisch strenges Begriffsverständnis legen. Nach dieser Sicht der Dinge wäre alles Grammatik, das irgendwie Ordnungen einfordert. Das allerdings ist theoretisch fragwürdig. Dennoch hat sich diese Sicht gehalten. So behauptet etwa Descola noch 2021, die Lütticher Semiotiker der Gruppe  $\mu$  (Groupe  $\mu$ ) hätten 1992 in ihrem *Traité du signe visuel* (GROUPE  $\mu$  1992) eine »allgemeine Grammatik des Bildes« ausgearbeitet. Tatsächlich handelt es sich bei der Theorie des *Traité* jedoch um eine abstrakte, bildbezogene strukturalistische Figurenlehre (aus dem Geist der rhetorischen Figurenlehre) auf der Basis einer komplizierten Zeichentheorie des Bildzeichens, über die Descola dann – widersprüchlich genug – selbst sagt, dass sie sich nicht etwa von anderen Grammatiken, sondern von den »üblichen semiotischen [!] Theorien« abhebe (DESCOLA 2023: 657).

Insgesamt gilt für die Grammatikfrage, wie auch für alle anderen Bereiche der Bildtheorie, dass es zukünftiger Forschung vorbehalten bleibt, die theoretischen Modellierungen auf den Prüfstein zu stellen und wei-

Funktionsstellen im Text. Auch Ausdrucksweisen, die sowohl im Satz gelten, als auch »über den Satz hinausweisen (Partikeln, Topikalisierung, Ersetzung)«, die also nicht textspezifisch sind, bezieht er ein (COSERIU 1980: 28).

terzuentwickeln. Das betrifft hier insbesondere die Frage, wie die Richtigkeitsbedingungen in den Bildgestellen theoretisch noch differenzierter modelliert werden können.

## 2.8 *Achtes Problem: Informationsleistung, spezifisch*

Bilder zeigen Zeichen-Gestelle, können nur Zusammenstellungen von Bildzeichen darstellen. Ihre informationelle Leistungsfähigkeit ist gegenüber Texten aus lautsprachlichen Elementen sehr eingeschränkt. So haben sie als *stills* etwa keine oder nur eingeschränkte Ausdrucksmöglichkeiten für Kausalitäten, Handlungen oder Bewegungen. Betrachter brauchen für die Interpretation also viele Zusatzinformationen, die über die Frames eingeholt werden müssen (siehe Problem 14: Pragmatik; ein Beispiel bei BÄTSCHMANN 1989). Allerdings ist der Bildfunktionstyp *Simulacrum* mit dem ganz besonderen Leistungspotenzial der Gestalt-Realitätsimitation ausgestattet, was lautsprachliche Texte nicht vermögen (siehe Problem 6: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen).

De Beaugrande und Dressler verstehen 1981 unter Informativität eines Textes »das Ausmaß der Erwartetheit bzw. Unerwartetheit oder Bekanntheit bzw. Unbekanntheit/Ungewißheit der Inhalte der dargebotenen Textelemente« (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: Kap. I.17–I.18; HÖRMANN 1978: 27). Hintergrund ist das allgemeine Informativitätsprinzip des Textes. Damit ist letztlich, so De Beaugrande und Dressler, jenes Ausmaß gemeint, »bis zu dem eine Darbietung für den Rezipienten neu oder unerwartet ist« und damit »Aufmerksamkeit« erzeugt (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: Kap. VII.1). Unerwartet ist eine Information, wenn sie von geringer »kontextueller Wahrscheinlichkeit« im kommunikativen Einbettungsrahmen ist, d. h. wenn sie zu jenen Formulierungsoptionen (Sprachelementen, Äußerungsarten und -muster, Inhalten usw.) gehört, die in Standard-Kontexten selten vorkommen.

Bilder, die per definitionem aus Bildzeichengestellen bestehen, können nur über Visuelles, Gestalthaftes, Lichthaftes (hell/dunkel) und Stillgestelltes informieren.<sup>3</sup> Für die Abstrakta, Kollektiva, Verben (WEDEWER

3 Vgl. NÖTH 2000: 482. Platon abstrahiert in dieser Frage im 4. Jh. v.u.Z. ontologisch radikal und verweist in der *Politeia* auf das prinzipiell ontologisch Defizitäre des Bildermachens in

1985: 135–157) oder gar die unsemantischen (rein satzfunktionalen) Kopula der Lautsprachen gibt es auf Zeichenebene im Bild keine Äquivalente. Erst im Syntagma entstehen übersummativ Semantiken im Bild. Viele Bildgattungen können zudem Informationen über Farbverhältnisse liefern.

Die stillgestellten Zeichenkonstellationen des Bildes sind räumlich, keinesfalls aber zeitlich organisiert. Sollen Bilder dennoch etwas über zeitliche, nicht-visuelle oder nicht-konkrete Verhältnisse mitteilen, vielleicht sogar über Abstraktionen oder Ideen, müssen sie andere kulturelle SymbolCodes oder die Schrift als Notationsform von Sprache einbeziehen, um Zusatzinformationen zu erzeugen; es entsteht ein semiotisches Hybridbild als Visualisierungsformat per CodeMix (etwa im Fall von Funktionstypen wie Simulacra oder Bildallegorien mit erklärendem Schriftband; KNAPE 2023a, b). In solchen Fällen lässt sich Nicht-Visuell-Abstraktes im Bild oft auch mithilfe komplexer Bildsyntagmen darstellen. In jedem Fall müssen dann aber Frame-Prämissen und Einbettungsinformationen der bildlichen Unterspezifikation bei der Interpretation zu Hilfe kommen.

## 2.9 Neuntes Problem: Kommunikabilität

»Ein Bild ist ein kommunikatives Faktum« (KNAPE 2007: 12). Dieses bildtheoretische Subaxiom ergibt sich aus dem Axiom der Semiotizität. Demnach gilt für Bilder die Bedingung, immer im Dienst der Kommunikation zu stehen, d. h. der symbolischen Interaktion als Adpragmatisierungs-Frame (griech. *pragma* = Handlung; zum Handlungsbegriff siehe JÄGER 1981: 33–47). Der Begriff ›Bild‹ gilt nicht für Naturphänomene, nicht für zufällig entstandene Gebilde oder für solche ohne kommunikative Einbettung. Wenn religiöse ›Kultbilder‹ verehrt werden, geht es im Kern nicht um das Bild als Bild im theoretischen Sinn, sondern um die Tatsache des ›Kultobjekt‹-Charakters eines Mediums als Bildträger (Bildtafel, Gemälde

Hinblick auf Nachahmung, wenn er betont, dass ein Bild immer nur das »Erscheinende« (*phainómenon*), nie das »Seiende« (*ōn*) in seiner Fülle zeigen kann: »Gar weit also von der Wahrheit ist die simulierende Nachbildnerie (*mímēsis*); und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles [ohne jede Zurückhaltung], weil sie von jedem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild (*eidōlon*)« (598 b–c; Übers. n. Schleiermacher). Platon hat damit grundsätzliche Zweifel am Seinscharakter der Phantasmen eines Bildes angemeldet und einen Gegensatz zwischen der realen Existenz eines Dings außerhalb eines Bildes und einem im Bild erkennbaren Ding konstatiert (vgl. DELEUZE 1993: 259–267 und 311–324).

usw.; DANTO 1991: 242f.). Der Kommunikationsmodus der Bildkommunikation ist die Deixis stillgestellter Bildzeichenzusammenstellungen.

#### 2.10 *Zehntes Problem: Kunstfrage*

Bildkünstler haben das menschliche Wissen um die Darstellungsmöglichkeiten des Bildes durch ihre Experimente und Ausdrucksversuche entscheidend vorangetrieben. Zukünftige Forschung wird die historischen Stufen dieser seit Urzeiten bestehenden Entwicklung weiterhin auch diachron, aber mit strukturalistischem Blick erforschen müssen.

Die synchrone Bildtheorie geht zunächst von den Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse aus (siehe Probleme 7: Grammatik und 14: Pragmatik). Sowie ein Fall von Lizenzkommunikation vorliegt (etwa von Kunst die Rede ist), kommen andere Regulative ins Spiel. Dementsprechend ist nicht jedes Gemälde ein ›Bild‹, (vgl. WEDEWER 1985: 206) nicht jedes Bild (etwa eine Urlaubsfotografie) ›Kunst‹ und die Bildwissenschaft ist keine Kunstwissenschaft. Dennoch ist immer wieder von unverständiger Seite zu hören, die wissenschaftliche Bildtheorie solle sich auch der Kunstfrage zuwenden (also zur Kunsttheorie werden). Das aber wäre etwa so – um den Vergleich zu einer Paralleldisziplin der Bildwissenschaft heranzuziehen – als ob man von der Linguistik forderte, sie solle sich nicht mit der Sprache als Sprache befassen, sondern ihr Feld verlassen und sich literaturwissenschaftlichen und ästhetischen Fragen zuwenden. Ästhetische Fragen kommen bildtheoretisch gesehen nur ins Spiel, wenn sich der Standardframe ändert und damit die Pragmatik.

#### 2.11 *Elftes Problem: Medialitätsmodus*

Medien materialisieren Texte, also auch Bilder (KNAPE 2010). Medien sind als Zeichenträger im terminologisch strengeren Sinn (KNAPE 2013b: 251–269) die materielle Ermöglichungsbedingung von Text und seiner Körperexteriorisierung, d. h. technische Medien ermöglichen es, dass Text außerhalb menschlicher Körper manifest wird und in die sozialen Interaktionen eingespeist werden kann. Generell sind Medien »Tragflächen von verbalen oder nonverbalen Texten« (KNAPE 2000a: 62); somit sind Medien die Vorbedingung der Bilder (HUBER 2004: 71); »Medien als Körper der Bilder«

(SCHULZ 2005: 122–124). Demgegenüber ist ein Bild ein Text und damit theoretisch gesehen ein rein semiotisches Phänomen, egal, wie gut oder schlecht es aufgrund der Medialisierungsqualität wahrgenommen werden kann. Texte sind nach semantischen Kriterien und pragmatischen Kommunikationsbedürfnissen organisiert.

Zu den theoretischen Abstraktionen der Bildtheorie gehört also, dass Bildtheorie keine Medientheorie ist. Viele Wahrnehmungseffekte (!) sind beim Bilderleben allerdings rein medial bedingt, also nicht-semiotisch. Dazu gehören alle Fragen der Wahrnehmungsstörung, ›visuelles Rauschen‹ oder ›Unschärfe‹. Begriffe wie Leinwand, Grundierung, »Farbkontrast« oder »Farbflecken« (BÜHLER 1934: 165), Verwischung, Schlieren, Pixel (NAKE 2005) oder Rasterung usw. sind auf der theoretischen Ebene des Mediums abzuhandeln (KNAPE 2010: 86–91).

Ein zentraler medialer Faktor ist die bildformat-typische *Zweidimensionalität* der Zeichenmedialisierung visueller Informationen durch den Bildträger, den wir im Deutschen aufgrund unseres alltäglich eingeschränkten Wortschatzes ebenfalls oft einfach nur ›Bild‹ (engl. *picture*) nennen. Technisch kann die zweidimensionale Flächigkeit auf unterschiedlichste Art und Weise bedingt sein. Auf der analytisch davon zu trennenden Textebene sind im eigentlichen semiotischen Bild (engl. *image*) natürlich dreidimensionale Illusionskonstruktionen möglich (Perspektive usw.). Neuronal im Menschen verankerte Imaginationen fallen per definitionem nicht ins Gebiet der Bildtheorie, stehen im Medialisierungszusammenhang auf einem ganz anderen Blatt und gehören systematisch gesehen als physiologisches Black-box-Problem zur Abteilung ›Bildverarbeitung‹ (vgl. GOTTSCHLING 2005).

Als materielle Ermöglichungsbedingungen von Bildern kommen alle denkbaren Medien in Betracht, von einer Hauswand über Papier bis hin zum Bildschirm eines Computers (KNAPE 2005a, 2010). Die ständig neu auftretenden Möglichkeiten technischer Bildgebungsverfahren gehören zum Medienkomplex (Stichwort: Vilém Flussers ›Technobilder‹; KNAPE 2000b). Technische Neuerungen verändern zwar nicht die Abstraktionen der Basistheorie des Bildes, doch ermöglichen sie neue Funktionstypen, Gattungen und Informationsleistungen des Bildes sowie generell neue Visualisierungsformen und -formate. Digitale Animationstechniken haben neue Bildrealisierungsmöglichkeiten geschaffen.

Bei der älteren Medientechnik gehört zu den medial-technischen Bedingungen der Erzeugung von Bildzeichen, dass sich im Moment der Produktion vor den Aufnahmegegeräten physikalisch sichtbare, dinglich-reale

Referenten befinden (Menschen, Dinge, Räume). Im Bild werden sie dann zu Bildzeichen. Die damit nur indirekt verbundene Frage der Fiktion und eines sonderkommunikativen Arrangements muss in diesen Fällen der Frame klären.

## 2.12 Zwölftes Problem: Narrativitätsfrage

Der Kern eines Narrativs liegt informationell vor, »wenn in einem Text als Information ein erkennbarer Zusammenhang zwischen Akteur + Aktion + Aktionszeit auftritt, und sei es auch nur aufgrund der Darbietung des Textes, ohne dass ein Kausalitätsindikator zwingend gefordert wäre« (KNAPE 2025b: 370f.; mit weiteren fundamentalen icono-narratologischen Theoriebausteinen). Auf Realisierungsebene zentral ist hier die Differenz von

1. *Erzählen* (engl. *narration*) im Sinne einer pragmatisch-kommunikativen Handlung mittels medialer Performanz als Medialisierungsphänomen sowie
2. *Erzählung* (engl. *narrative*) als erkennbare textliche Superstruktur, mit allen daran hängenden Implikationen (KNAPE 2025b: 345).

Ad (1): Bilder können nicht im Sinn von Performanz ›erzählen‹. Die 1978 veröffentlichte transmediale Erzähltheorie von Seymour Chatman bietet hier erste Hinweise, legt für uns aber auch das Problem offen (CHATMAN 1978). Er unterscheidet *spatial media* und *temporal media* und meint damit das, was in unserem theoretischen Zusammenhang *Raumtexturen* und *Zeittexturen* heißt. Was ist damit gemeint? Bilder und Skulpturen haben als *stills* selbst keine texturale Zeitebene (siehe Problem 17: Still-Theorem). Natürlich benötigt der Betrachter Zeit beim Betrachten eines Bildes, doch da befinden wir uns auf der analytischen Wahrnehmungsebene eines Akteurs, nicht auf der Bildebene. Wenn wir uns auf die Ebene des Kommunikationsinstruments *Bild* begeben, stellen wir fest, dass es dort keine Zeitdimension gibt, kein »temporal ›program‹ inscribed in the work«, wie Chatman zurecht sagt (CHATMAN 1990: 3). Die fließenden, zeitgebundenen Texturen hingegen erstrecken sich sequenziell und zugleich performativ in der Zeit. Das gilt für Texte menschlich-lautsprachlicher Rede genauso wie für den Film. Die doppelte Zeitachse des Narrativen (Erzählzeit und erzählte Zeit), das wird nun sofort klar, führt zu theoretischen Schwierigkeiten bei einem Bild, das per definitionem ein *still* ist.

Ad (2): Die Existenz des bildlichen *narrative* (Erzählung) ist umstritten (VEITS 2020: 124f.). Den wichtigsten Vorschlag zur Lösung dieser schwierigen Frage hat Marianne Wünsch 1999 gemacht (WÜNSCH 1999). Ihr Ansatz ist überzeugend und fügt sich gut zu den kognitiven Verarbeitungsansätzen der ›narrativen Psychologie‹ (VEITS 2020: 126f.). Wünsch geht zunächst völlig zu Recht von der strengen semiotischen Voraussetzung aus, dass eine kommunikative Äußerung (z. B. ein verbaler Text oder eine Filmtextrur) nur dann eine narrative Struktur hat, wenn bei ihr die tragenden Narrativitätskomponenten (Akteur und Aktion auf der Aktions-Zeitachse) als semantisch relevante Komponenten gegeben sind: (1) »zwei Zustände derselben menschlichen oder nicht-menschlichen Entität« und (2) »eine zustandsverändernde Operation, eine Transformation also«, die sich als Bedeutung des Textes erkennen lassen (WÜNSCH 1999: 328). Genau das aber kommt bei einem Bild als *still* nicht vor, dessen Zeichen weder linear noch zeitsequenziell organisiert sind, weswegen man im Bild auch keine Zeit messen kann. Bei der Lösung des Problems geht Wünsch zurecht davon aus, dass Bilder nach bestimmten Regeln geordnete Zeichenkomplexe sind, die eine Semantik höherer Ordnung aufbauen, wie wir sagen. Unter ihnen gibt es einige, die mittels des erschließbaren *plots* Hinweise auf eine »temporale Komponente« als semantisches Kommunikat geben, d. h. sie müssen »Merkmale derart haben, dass wir aufgrund unseres kulturellen Wissens zu folgern vermögen, der im Bild repräsentierte Zustand« der gezeigten Objekte im Bild »sei früher ein anderer gewesen oder werde später ein anderer sein« können (WÜNSCH 1999: 331). Das könnte etwa durch kodierte Posen oder Gesten von menschlichen Figuren ausgedrückt sein (KNAPE 2013a: 434–442). Diese Bedingung ist notwendig, aber noch nicht hinreichend. Es geht nicht nur um die Temporalfrage, sondern auch um die Handlungsfrage als solche. Das Bild kann eine Handlung »nicht darstellen, sondern nur indizieren, indem es aus den sukzessiven Teilschritten und Zeitpunkten der Handlung einen charakteristischen Moment auswählt, aufgrund dessen wir erschließen können und müssen, was diesem Zeitpunkt vorangegangen ist und/oder was ihm folgen wird« (WÜNSCH 1999: 334). Wir haben es also auf der einen Seite mit der Textur zu tun, die uns im Fall des Bildes nur etwas unbewegt zeigt (etwa menschliche Posen), und auf der anderen Seite beim Adressaten mit einem Perzeptionsakt und dem Prozess kognitiver Verarbeitung der Informationen unter Einbeziehung von rahmendem Bild- und Weltwissen (Zusammenhang von *images mentales* und *images objets* bei BELTING 1998: 35; siehe auch KNAPE 2025b: 361).

Das entscheidende Verfahren zur Ermittlung narrativer Verhältnisse im Bild ist der »Ekphrasistest«, bei dem durch Transnotation die vorhandenen »Erzählungs«-Strukturen offen gelegt werden können. Allerdings ist dabei auf die mit der Differenz von »Elementarekphrasie« (Zustandsbeschreibung) und »Projektionsekphrasie« (Handlungsvermutung) verbundenen methodischen Probleme zu achten (KNAPE 2025b: 359–365; siehe auch Problem 21: Transnotation).

### 2.13 Dreizehntes Problem: Notation

Visuelle Informationen können nur über die visuellen Formate vermittelt werden, etwa durch das »Bild« (KNAPE 2023b: 20f.). Die Vertreter der *Actor-Network-Theory* Bruno Latour und Steve Woolgar haben die Ansicht radikalisiert, dass nur auf dem Wege materieller Medialisierung eine Information existent ist, und sei es auch nur als neuronal inskribiertes Wissenselement.<sup>4</sup> Nach der *inscription theory* ist auch die Wissenschaft ein System zur Produktion von Inskriptionen und nicht von rein geistig existierenden Theorien (LATOUR/WOOLGAR 1979; FERRARIS 2007). Nur die Textnotate spielen als konkrete Entitäten eine konkrete Rolle im wissenschaftlichen Interaktionsprozess, nicht etwa abstrakte Entitäten wie wissenschaftliche Theorien, die ihre Existenz vermeintlich im luftleeren Raum oder noch deutlicher: als rein geistige Formationen führen. Dieser Ansatz, alles Informationelle in der Welt mit seiner materiellen Existenzform, mit der für seine Formulierung je konkret gegebenen medialen Entität gleichzusetzen, ist eine Weiterentwicklung von Derridas »Grammatologie«-Thesen. Demnach gilt der Grundsatz: *Nihil extra medium* (KNAPE 2013b: 253), dem man prinzipiell zustimmen kann. Doch ist diese Einsicht eher banal und nur für kämpferisch gesinnte AntiidealistInnen aufregend. Die wirklich interessanten Fragen beginnen erst jenseits solcher Grundannahmen. Für unseren Zusammenhang ist es die Frage, wie Informationen zwischen kognitiven

4 Latour geht dabei so weit, zu behaupten, dass wir eigentlich nicht denken, sondern metaphorisch gesprochen nur »schreiben«, also »an action which involves working with inscriptions«. Und weiter: »an action that is practiced through talking to other people who likewise write, inscribe, talk« → »an action that convinces or fails to convince with inscriptions which are made to speak, to write, and to be read« (LATOUR 1988: 218). Ob wir wirklich nicht denken oder Ideen haben, ist im theoretischen, auf Abstraktion beruhenden Sinn zu bezweifeln (ist eine Frage der Modellierung, bei der auch neuronale Inskriptionen anzusetzen wären).

Systemen wandern können (eine Frage, die auch den radikalen Konstruktivismus umgetrieben hat), welche Rolle dabei intermediäre Instrumente spielen und wie die damit zusammenhängenden Vorgänge funktionieren. Notiertheit ist die Elementarbedingung der Existenz von Texten im kommunikativen Interaktionsraum. De Beaugrande und Dressler nennen es »kommunikative Okkurrenz«. D. h. Texten eignet das Merkmal des »Vorkommens« in der materiellen Welt. Texte sind okkurent (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: 3; siehe auch Problem 21: Transnotation).

Den Notationszwang hat man schon länger gesehen, wenn auch nicht mit der nötigen begrifflichen Klarheit. So schreibt etwa Helmut Willke 2004:

»Daten müssen in irgendeiner Form codiert sein, damit sie existent werden und ›gelesen‹ werden können. Bemerkenswerterweise sind die für Menschen intelligiblen Formen der Codierung extrem beschränkt, nämlich auf genau drei Möglichkeiten: Zahlen, Sprache oder Texte und Bilder. Was nicht in diese Codierungsformen gepresst werden kann, ist als Datum nicht existent« (WILLKE 2004: 29).

In unserem Zusammenhang muss dies korrigiert und präzisiert werden. Wir sagen: Mitteilungen müssen in irgendeiner Form encodiert sein, damit sie in die Interaktion sinnvoll eingespeist werden können (Adpragmatisierung). Menschen bedürfen dazu bestimmter InformationsCodes (künstliche oder kulturell verankerte Zeichenkonventionen) als textproduktionsregulierender Systeme. Diese sind Voraussetzung jeglicher Textproduktion und Kommunikation. Für die körperexterne Notation von Texten (Zeichenkomplexen) benötigen die Menschen spezielle NotationsCodes, die an jene verschiedenen medialen Kanäle angepasst sind, die die menschlichen Sinne erreichen (akustisch, visuell, haptisch, olfaktorisch, gustatorisch). Am weitesten verbreitet sind die alphanumerischen Notationscodes (etwa die mediterranen phonetischen Schriften), aber auch die asiatischen Ganzwort-Schriften sowie der BildCode und andere kulturelle SymbolCodes (SCHNOTZ 1990: 177–180). Mit ihrer Hilfe werden Texte physisch präsent und kommunikabel. Man kann aber auch Einzelsymbole aus NotationsCodes in die Kommunikation einspeisen. Was nicht körperextern annotiert ist, kann nicht als Mitteilung kommuniziert werden.

In den Künsten wird der Begriff der »Notation« gewöhnlich für Transcriptverfahren benutzt, bei denen es um die partiturartige Aufzeichnung »notierter und wiederholbarer Vorgehensweisen« geht (APPELT 2008: 16). Das Modell liefert die Musiknotation, auch wenn es inzwischen unter Musiktheoretikern die Auffassung gibt, dass auch bei der Musik »die aktuelle Notation ein Text und nicht eine bloße Anweisung sei« (LAMMERT

2008: 39). Das traditionelle Musiknotationssystem stand in einem gewissen Sinn auch Pate für Nelson Goodmans Notationskonzept mit seinen streng algorithmisch gedachten Regeln, das auf die in unserem Zusammenhang wichtige Primärnotation (wenn auch anders gedacht) ausgreift (GOODMAN 1997 [1968]; KRÄMER 2003: 163; vgl. BÖHNKE 2004: 175; zum Begriff des Algorithmus in Notationssystemen vgl. WEIBEL 2008: 34f.).

Im Unterschied zu Goodmans sehr spezieller Notationsvorstellung ist im Rahmen der Bildtheorie allerdings unter *Notation* ganz allgemein jeder Vorgang der Inskription als Schaffen und Erkennbarmachen eines außerhalb des Körpers manifestierten Zeichenkomplexes, also eines Textes, zu verstehen (KNAPE 2010: 83).<sup>5</sup> Kurz: Der Text muss für Menschen wahrnehmbar medialisiert sein. Informationalität des Bildes, zu der wir hier ›Bedeutung‹ des Bildes sagen, kann nur im Zusammenspiel und Reaktionsverbund von kognitiven Systemen (Menschen) und Angeboten körperexternalisierter semiotischer Manifestationen (z. B. Bildern) enkodiert und dekodiert werden. Informationen werden im Allgemeinen materiell mittels Zeichen zugänglich gemacht, die von den menschlichen fünf Sinnen wahrnehmbar sind. In der Forschung ist inzwischen die Frage »Wie kann mit welchen Medien notiert werden?« durchaus auch mit Ausblick auf die hier von uns herausgestellte Primärnotation diskussionswürdig geworden (LAMMERT 2008: 39). Produktionstheoretisch gesehen sprechen wir beim Textnotieren ersten Grades vom Aufzeichnen, Aufschreiben, Klangformulieren, Signalisieren, Sprechen, Malen, Fotografieren usw. »Eine Schrift ist somit ein notationales Medium«, sagt die Medienphilosophin Sybille Krämer (KRÄMER 2003: 163; vgl. BÖHNKE 2004: 175). Der Begriff der Notation oder auch einfach des Notierens ist also nicht etwa nur auf schriftliche Medialisierung von lautsprachlichem Text bezogen, sondern intersemiotisch auf Texte eines jeden beliebigen semiotischen Systems (KNAPE 2008: 896f.). Auch Apparate können notieren.

Schon am Beginn der abendländischen Philosophie ist die Notiertheit bzw. der damit verbundene Text-Medium-Zusammenhang ein erstrangiges Thema. In Platons spätem Dialog *Phaidros* (274b–277a) aus dem 4. Jh. v.u.Z. findet sich die berühmte platonische Schriftkritik, die die neue Qualität

5 Man kann sagen, dass der Gebrauch des Begriffs ›Notation‹ in der heutigen Theoriebildung »von einer Spannung der Gegensätze gekennzeichnet« ist. »Einerseits gilt die enge Auffassung der musikalischen Notation als Partitur. Andererseits gilt der umfangreichere Begriff der Notation als Aufzeichnung« (WEIBEL 2008: 32).

der seit dem 8. Jh. bekannten Schriftnotation von lautsprachlichen Texten im Mittelmeerraum problematisiert und kritisiert (zusammenfassend KNAPE 2015: 120–122).

Für unseren Zusammenhang ist aber die Frage der Beschaffenheit der NotationsCodes oder NotationsArsenale, die für die Körperexteriorisierung von Bildern herangezogen werden, von erstrangiger Bedeutung. Zunächst einmal muss zwischen InformationsCodes und NotationsCodes oder den Notationsform-Arsenalen begrifflich unterschieden werden (KNAPE 2024: 86). Die Informationscodes sind die Sprache oder die von uns auch noch systemisch gelernten Codes (z. B. Bildwissen), die für uns als Zeichenmaterialbasis und Hintergrundwissen für die Textproduktion fungieren. Sie sind letztlich abstrakte, kognitiv verankerte Systeme. Das Paradebeispiel geben die verschiedenen menschlichen Lautsprachen ab. Wenn ihr Systemwissen aktualisiert wird, also in Form von Texten hervortritt, dann brauchen wir für die Zeichen NotationsCodes. Beim Bild sind das die kulturell verankerten, intersubjektiv verständlichen Bildzeichen. Bei der Lautsprache aber haben wir, da sie digital funktioniert, mehrere Notationsmöglichkeiten, entweder über den akustischen Kanal (Sprechen) oder über den optischen (Schreiben, Gebärden usw.; KÜMMEL 1969). Das ist eine Besonderheit bei der Umsetzung des Informationscode Lautsprache in seine Notationsformen bei der Textproduktion: Es gibt einen InformationsCode = Lautsprache, aber mehrere NotationsCodes. Prominent ist hier natürlich die Optimierung lautsprachlicher Texte mittels schriftlicher Notationscodes oder mittels Gebärden. Beim Bild als visuellem Textformat im strengen Sinn gibt es auch einen InformationsCode = BildCode, aber nur einen einzigen NotationsCoder der Bildnotationszeichen. Das Besondere: Notationszeichen fallen hier mit den Informationszeichen ausdrucksseitig zusammen.

Wenn also die Philosophin Sibylle Krämer behauptet, auch Schrift könne Bild sein, dann trägt das auf diese Weise formuliert nur zur weiteren Verwirrung bei. »Schriftbildlichkeit« (KRÄMER 2003), wie sie es nennt, ist eine *contradictio in adiecto*. Auch andere behaupten Bild, Schrift und Zahl seien nicht »strikt voneinander zu trennen« (HESSLER/MERSCH 2009: 10). Demgegenüber ist geltend zu machen, dass Schriftnotate und Bildnotate zwei differente Visualisierungsformate ergeben und sich als solche ganz klar diskret verhalten (KNAPE 2023b: 20f.). Krämer spricht eben nicht – ohne uns das zu erklären – von den Verhältnissen auf der semiotischen Bildtextebene, sondern (mal wieder) von kognitiven Verarbeitungszusammenhängen im Menschen, die auf einer ganz anderen Ebene liegen. Und

da kann es bei der kognitiven Verarbeitung von Schriftwahrnehmungen in der Tat zu bestimmten Imaginationsüberschneidungen kommen, die beim Anschauen von Schriftseiten als analoge Imaginationen aufgenommen werden. Das ist aber was für Neurologen.

#### 2.14 *Vierzehntes Problem: Pragmatik*

Jedes Bild unterliegt einer pragmatischen Grundorientierung der Kommunikation. Bilder existieren aus pragmatischen Gründen (BELTING 1998). Die Bildpragmatik befasst sich mit den interaktionalen Einbettungsbedingungen des Bildes, so etwa auch mit dem kommunikativen Status, dem Verstehens-Frame und den Gattungszuordnungen. Bilder sind semantische Angebote an Bildverwender, die zugleich Settingswissens- und Bildwissensinhaber sein müssen. Wenn Bildbetrachter dieses Wissen nicht einsetzen können, bleiben Bilder in vielerlei Hinsicht bedeutungslos.

Produktion und Rezeption des Bildes unterliegen in der Normal- oder Standardkommunikation den Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse. Was heißt das? Nach der Prämisse akzeptieren die Bildermacher und die Bilderdeuter die Alltagswahrnehmungen der Menschen als Norm und leiten daraus ein Realismuspostulat für Enkodierung und Dekodierung von Informationen auf der Textebene, sprich: Bildzeichenebene, ab (WEDEWER 1985: 161–170). Damit regulieren Sehgewohnheiten die Bildkonstruktion und Bilddeutung (KNAPE 2013a: 430; zum »naturalistischen Identifikationsmodus« siehe DESCOLA 2023: 621–632; vgl. WEDEWER 1985: 191). Die Standard-Frame-Prämisse ist eine semantische Prämisse, die davon ausgeht, dass im Bild zwar »virtuelle« (KNAPE 1997, 2019: 43–45), aber informationell an der *actual world* orientierte und darum verstehbare *possible worlds* aus Bildzeichen (und eventuell weiteren kulturellen Symbolen) dargestellt werden. Das ist die Standard-Realismus-Prämisse der Bildtheorie. Damit ist nicht gesagt, dass es nur einen kommunikativen Funktionstyp des Bildes gibt (siehe Problem 6: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen).

Produktion und Rezeption des Bildes werden gemäß Standard-Frame-Prämisse immer durch die *Kontextbedingung* reguliert, die sich als Implikation in den semantischen Angeboten des Bildes niederschlägt und seine Verwendung in bestimmten kommunikativen Settings als Bedeutungsträger funktional macht (siehe Problem 9: Kommunikabilität). Bilder entstehen nur (wenn es kein zufälliges Gekritzeln sein soll) in Hinblick auf kommunikative

*Einbettungen* in bestimmten Settings. Und nur in Hinblick darauf können sie auch in ihrer Mitteilungsfülle interpretiert werden. Der Bildtext ist also immer adpragmatisiert zu sehen, d. h. verbunden mit kommunikativen Interaktionskontexten, die Mitteilungsziele definieren und hermeneutische Schlüssel bereithalten, sowie verbunden mit kognitiven Schnittstellen der Bildwissensinhaber. Bildkommunikation kann misslingen, wenn das nicht der Fall ist. Zu den wesentlichen Einbettungen von Bildern gehören rhetorische Kommunikationsprozesse, von denen später noch gesondert zu reden ist.

Die Bildsemantik kann aber auch durch andere rahmende Prämissen reguliert sein. Bildverstehen ist nicht auf die Realismusprämisse festgelegt. Den hermeneutischen Schlüssel liefern oft die Frames der Kunst, Ästhetik, Philosophie, Religion, bestimmter Rituale oder sonstiger kultureller Praktiken.

#### 2.15 *Fünfzehntes Problem: Semiotizität*

Ein Bild ist ein geordneter und begrenzter Bildzeichenkomplex in kommunikativer Absicht, der zweidimensional medialisiert ist. Folglich ist nicht jedes optische Artefakt ein Bild (KNAPE 2023b). So gibt es etwa viele Gemälde, die keine Bilder sind (z. B. abstrakte Gemälde oder reine Farb- oder Ornamentkompositionen), weil sie nicht in ihrer Grundstruktur auf Basis des BildCodes komponiert sind. Da Bildzeichen aber semantisch unterdeterminiert sind, (SUSANKA 2015: 154–158) entstehen regelmäßig Hybridvisualisierungen mit Codemix unter Hinzunahmen von diversen weiteren visuellen Elementen aus diversen kulturellen SymbolCodes (vor allem die lautsprachebezogene Schrift).

Als Zeichengestell muss das Bild gemäß Semiotizitäts-Axiom auf Zeichenebene theoretisiert werden (Überblick bei NÖTH 2000: 471–480). Sehr oft wird jedoch die körperextern medialisierte Zeichenebene mit der theoretischen Ebene kognitiver Verarbeitung der Zeichen im Menschen vermischt oder verwechselt. Die neuronalen, kognitiven und psychologischen Verarbeitungsprozesse als solche fallen jedoch nicht ins Gebiet der Bildtheorie (siehe Problem 4: Bindestrich-Theorien). Bemerkenswert ist allerdings die Schnittstelle (BELTING 1998). Was sich im Menschen bei der Rezeption und mentalen Verarbeitung abspielt sollte man nicht als Bildgebung bezeichnen, sondern unterscheidend als körperinterne reaktive *Imaginationen* (die in unserem Denken neuronal vielleicht gar keine wirklichen ›Bilder‹ sind;

niemand kann es wissen, weil es niemand sehen kann). Ich spreche ausdrücklich von kognitiven Imaginationen, um mit diesem Differenzbegriff auf den Unterschied von medialisiertem Bildtext und Kognitionen als Informationsverarbeitungsprozessen hinzuweisen. Notabene: Bei der Bildzeichenverarbeitung führt die spontane Verwechslung von Bildwahrnehmung mit der natürlichen Sinneswahrnehmung äußerer Gestalten oft zu gewissen Stimulus-Response-Situationen: phobische Ablehnung, Schrecken, Rührung, Erregungen aller Art usw. (TVERSKY 1977; MARKMAN/GENTNER 1993). Insbesondere die Kritiker einer modernen semiotischen Bildtheorie vermischen gern die beiden theoretischen Perspektiven (Bild versus Bildverarbeitung; so etwa BACHMANN-MEDICK 2007: 343f.). Wissenschaftlich gesehen kann jedoch nur die Bildsemiotik produktions- und rezeptions-theoretisch die Dekodierungsmöglichkeit von Bildern plausibel erklären.

Gemäß semiotischer Zwei-Sphären-Theorie (Lebenswelt nach Husserl versus Zeichenwelt) bildet die Ebene der Zeichen ein eigenes, theoretisch abstrahiertes Universum. Ihre Manifestationen (Symbole und Texte) sind auf einer eigenen analytischen Ebene zu verhandeln. Bildzeichen sind eigenständige, von ihren gestaltgebenden Realobjekten erlöste Symbole, die einem autonomen Code zugehören, ähnlich wie die Wörter des VerbalCodes. Wie jedes Zeichen, steht auch das Bildzeichen als solches nicht referenziell für ein konkretes, sichtbares Objekt der physikalischen Welt, sondern als abstrahierte Größe für eine ganze Gegenstandsklasse im Bewusstsein. Die Bildzeichen 🌳 und 🐎 wurden an prominenter Stelle vom großen ersten Beweger moderner Zeichentheorie, Ferdinand de Saussure, als Paradigmen für Bildzeichen eingeführt. Sie stehen als *types* oder *Bildzeichen* in der Bildkommunikation für alle denkbaren Bäume und Pferde (LANGER 1984 [1942]: 76–81). Ob sie im konkreten Anwendungsfall auch als ›Abbilder‹ auf ein jeweils ganz bestimmtes Außenwelt-Objekt referenzialisieren, legen erst der Kontext sowie gewisse *token*-Ausprägungen der *types* im Zeichengestell fest.

Man kann sich mit Bildern per »Deixis am Phantasma« (BÜHLER 1934: 123f.) verständigen, also nur über das durch Bildtext herbeigeführte Auslösen gedanklicher Vorstellungen (Imaginationen) innerhalb des kotextlichen, bühlerschen »Zeigfelds«, die im Moment der Bildbetrachtung evoziert werden. Das gilt für Einbettungen des Bildgebrauchs in nahezu alle Kommunikationszusammenhänge, freilich nur im Modus des reinen Vor-Augen-Stellens in räumlich geordneten Zeichenkonstellationen, weil der BildCode auch keine »Zeigwörter« kennt, wie sie Bühler nennt.

2.16 *Sechzehntes Problem: Sprachanalogie*

Eine Sprache (*langue*) ist ein System von Zeichen mit einem bestimmten Zeichenvorrat (Lexikon) mit entsprechendem Ausdruckssystem (etwa einem akustischen Phonemsystem, optischen Graphem- oder Gestaltformensystem) sowie einem Regelwerk für die Strukturvarianten der Zeichen (Morphologie der Einzelzeichen) und ihrer syntagmatischen Kombinationsmöglichkeiten. Die Sprache liefert nur das Baumaterial für die Konstruktion von Text->Gebäuden<, die Semantik konstituieren.

Das bildtheoretische Konzept der ›Sprachanalogie‹ sieht einerseits vor, dass Bilder gewisse kommunikative Leistungen vollbringen können, wie sie auch Texte mit Hilfe von Lautsprachen (manifestiert in Gestalt von Verbaltexten) vollziehen können (DESCOLA 2023: 670–680, der Sprache und Text meist leider nicht als Kategorien klar trennt). Andererseits sieht das Konzept vor, dass es einen Bildzeichenkode gibt, der auf abstrakter Ebene einige strukturelle Gemeinsamkeiten mit anderen Kodes in der Welt semiotischer Systeme aufweist, z. B. Konventionalität des Zeichenfundus unter den CodeBenutzern (NÖTH 2000: 341). Es sieht nicht vor, dass diese Systeme zwingend ähnliche Grammatiken (Richtigkeits-Regelwerke) haben müssen.

Eine »Sprache ist ein System von Zeichen, die Ideen ausdrücken«, heißt es 1915 beim wichtigsten Zeichen- und Sprachtheoretiker des 20. Jahrhunderts, Ferdinand de Saussure, wenn eine Sprache empirisch zur Konstruktion von Texten verwendet wird (DE SAUSSURE 1967 [1916]: 19). Damit hebt De Saussure die Bedeutungsdimension alles Semiotischen hervor. Ob solch ein Zeichensystem ›Sprache‹ mit einem ›Code‹ im weitgefassten Verständnis begrifflich gleichgesetzt werden kann oder ob beide Begriffe differente Perspektiven aufmachen, muss diskutiert werden. Ich nehme den Terminus ›Code‹ hier als Oberbegriff für Kodierungssysteme, unter den auch die ›Sprachen‹ fallen.

Was all das aber im Detail heißt, wird in der Forschung vielfältig und widersprüchlich erörtert (NÖTH 2000: 478f.). Manche Bildtheoretiker verstehen gar nicht, was Sprache als systemische Größe überhaupt ist, etwa im Unterschied zur Textualität (BOEHM 1978: 452–455), so dass Wollheim 1996 den dubiosen Satz formulieren kann: »painting can function sometimes like language, sometimes not like language« (WOLLHEIM 1996: 37). Hier werden die Ebenen von Sprache (*langue*) und Text (Ebene der *parole*) verwechselt bzw. gar nicht gesehen. Manche lehnen das Lautsprachen-Analogietheorem rundweg ab (BOEHM 1978: 447f., 458, 463; vgl. WEDEWER 1985: 31,

39). Winfried Nöth will sich im Jahr 2000 nicht festlegen und spricht nur vorsichtig über »die Metapher von der ›Sprache des Bildes««. Wenn man die gerade zitierte Definition von De Saussure als Ausgangspunkt nimmt und zugesteht, dass Lautsprache und Bildsprache als Systeme zwar gemeinsame Merkmalsschnittmengen haben, aber nicht identisch sind und die Lautsprachen analogie ihre Grenzen hat, dann ließe sich der Begriff ›Bildsprache« vielleicht auf einer bestimmten Abstraktionshöhe rechtfertigen.

Im Unterschied zum ›Text« ist die ›Sprache« als System kommunikationssituationserlösend (WEDEWER 1985: 121) und lediglich der Baustein- und Korrektheitsregel-Lieferant für die Konstruktion von Text. Gemäß Definition ist ein Bild ein Text und damit ein begrenzter, geordneter und stillstehender Bildzeichenkomplex in kommunikativer Absicht. Für seine Konstruktion braucht der Bildermacher Bausteine. Sie liefert das Bildwissen, in dem das systemische Wissen des BildCodes eines Bildverwendereis verankert ist. Man kann daher den BildCode mit einer gewissen Berechtigung auch ›Bildsprache« nennen.

Die Modellierung könnte dann in Analogie zu den für die Lautsprache gefundenen Systemmerkmalen erfolgen. Man würde dabei von den folgenden sechs systemisch abstrahierten Merkmalen ausgehen (vgl. zum Folgenden: WUNDERLI 1981: 33; NÖTH 2000: 73): 1. *Arbitrarität* der Zeichen (siehe dazu unten unter Problem 23: Zeichen); 2. BildCode als *Institution* der BildCode-Verwendergemeinschaft, die damit über ein regional oder epochal begrenztes Zeichenrepertoire verfügt; 3. *Immutabilität*, d. h. Unveränderlichkeit der Bildzeichen für das Individuum (wenn es den Code benutzt); 4. *Fehlen jeglicher im Voraus festgelegter Einheiten*, d. h. die Bildzeichen sind in ihrer Ausdrucks- und Inhaltsform durch nichts als durch das Bildwissenssystem bestimmt; 5. *Produktivität*, d. h. es gibt unbegrenzte Möglichkeiten der Produktion von Texten mit dem regional begrenzten Zeicheninventar;<sup>6</sup> 6. *mediale Manifestation* der Zeichen (Lautsprache akustisch,<sup>7</sup> Bildsprache optisch).

6 Begrenztheit des Bildzeicheninventars heißt, dass nicht alle Bildzeichen in allen Weltgegenden verstanden werden können (vgl. das Bildzeichen  $\alpha$  bei KNAPE 2016: 40–43).

7 Der NotationsCode ›Schrift« wird dabei als Sekundärphänomen der Lautsprachlichkeit (!) gesehen.

2.17 *Siebzehntes Problem: Still-Theorem*

Ein Visualisierungsformat ist nur dann ein ›Bild‹ im bildtheoretischen Sinn, wenn das Stillgestelltheits-Axiom gilt: Ein Bild ist ein *still*, kein ›Fließ-‹ oder ›Bewegtbild‹ (*movie*, *motion picture* oder *film*, die Bewegungswahrnehmungen ermöglichen). Die Bildzeichen sind also im visuellen Raum der Bildtextur stillgestellt. Insofern fehlt dem Bild auf Textebene und performativ auf Medialisierungsebene im Unterschied zum Film eine lineare Zeitachse. Um Missverständnissen zu begegnen, sei hier auch noch etwas eigentlich Selbstverständliches hinzugefügt: ›Bilder‹ sind keine Bilderfolgen, Bilderzyklen oder Bilderreihen. Semiotisch gesehen bedeutet all dies, dass ein Bild keine Zeitrelationen ausdrücken kann, sondern nur die räumliche Ausdehnung von Gestellkonstellationen der Bildzeichen im Raum. Was daraus bei der Bildwahrnehmung und mentalen Bildverarbeitung im Menschen wird, steht auf einem anderen Blatt.

2.18 *Achtzehntes Problem: Syntagma*

Gleich zu Beginn sei hervorgehoben, dass Bilder keine ›Syntax‹ haben, weil sie als nicht-lineare Zeichengestelle keine Sätze im linguistischen Sinn enthalten. Jedes Bild ist freilich eine Textkomposition.<sup>8</sup> Ein Bildtext ist gekennzeichnet von Kompositionalität (siehe Problem 20: Textualität). Erst der Verbund mehrerer Bildzeichen begründet den Tatbestand der Textualität. Ein alleinstehendes Bildzeichen oder Symbol ist kein Bild, sondern das was es ist. Ein Bild ist mithin ein eigengesetzliches »Symbolfeld« (BÜHLER 1934: 372), das in Form von Gestellen von Syntagmen organisiert ist, die in einer räumlichen Zusammenstellung verbundene Gestaltformationen darstellen (zum Bildraum als Ordnungsgefüge und entsprechende »Fügetechniken« im räumlichen Syntagma siehe WEDEWER 1985: 143–154; vgl. auch SCHAPIRO 1995). Ein Text funktioniert in seiner Organisation ganz individuell. Das gilt nicht in gleicher Weise für seine Bausteine, Einzelkomponenten oder die syntagmatischen Muster.

8 Grundsätzliches Unverständnis (insbesondere sprachlich-linguistischer Theorien und entsprechender Analogieverhältnisse) bei BOEHM 1978: 450–453.

Es gibt keine Bildsyntax, aber Bildsyntagmen, die Bedeutung organisieren. Da Bilder, wie jeder Text, in erster Linie Bedeutungsangebote liefern, achten Bildproduzent und Bildinterpret nicht nur auf die Auswahl der Einzelzeichen, sondern auch auf die semantischen Solidaritäten in den »syntagmatischen Beziehungen« (GADLER 1992: 152) der Bildelemente im Bedeutungsnetz des Textes: Welches Bildzeichen ist neben welches Bildzeichen gestellt und welche Bedeutung ergibt sich sinnvollerweise aus genau diesem Zeichengestell? Die beim Bildinterpretieren im Moment der Wahrnehmung auftretende semantische »Erwartung« von bestimmten Bildzeichen nach bildwissensmäßig gespeicherten Mustern werden nach linguistischem Vorbild »Kollokationen und die Beziehung als *Kollokabilität* bezeichnet« (GADLER 1992: 152f.). Treten Erwartungsbrüche in den üblichen, semantisch bedingten Verbindungen als nicht mehr ohne weitere verstehbare Zeichenverbindungen auf, stellt sich dem Betrachter die Frage nach dem geltenden ZeichenCode (normaler BildCode oder andere SymbolCodes?) bzw. der im semantischen Bruch zum Ausdruck kommenden Intention.

Unter den Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse (siehe Problem 14: Pragmatik) werden die Seherfahrungen, Sehgewohnheiten und kulturspezifischen Wahrnehmungsmodelle zu Deutungsregulativen, die sich in den Codes und damit im Bildwissen und Weltwissen niederschlagen (BERGER 1974; SACHS-HOMBACH 2007: 54–57; vgl. zum Problem von Wahrnehmung und »Sichtweise« im Bild WIESING 2007). Sie betreffen die Bildelemente (motivierte Zeichen) und die Zeichengestelle im Text (Syntagmen). Gemäß dieser Realismusprämisse sind vor allem Perspektive, Ausrichtung der Objekte (Vektorialität nach oben, unten usw.) sowie alle sonstigen Positionen im Raum nach den Modellen der alltäglichen Seherfahrungen des Menschen reguliert (TUCHOLSKI 1971). Sowie aber die Realismusprämisse nicht mehr gilt, kommen weitere Symbol- und Darstellungsregulative ins Spiel (ästhetisch, religiös, ideologisch etc. motivierte; KNAPE 2010: 85).

Weil es im Bild keine »Sätze« gibt, wie in den linear verlaufenden lautsprachlichen Texten, kann es keine Syntax im Rahmen des BildCodes geben. Für den Aufbau von Bildern müssen sich Bildermacher also nicht von einer systemisch geforderten »formalen Syntax« nach linguistischem Vorbild abhängig machen, weil im Bildtext nur semantisch organisierte Bildzeichen->Cluster« auftreten, deren Konstruktionslogik nicht mit der in den »Sätzen« der Lautsprachentexte vergleichbar ist (vgl. NÖTH 2000: 479f.). Und formale Äquivalente zu den linear und logisch beigeordneten »Prädikatsphrasen« des lautsprachlichen Textes gibt es auch nicht. Im

Bild sind ›Prädikate‹ Gestaltelemente als Bestandteil komplexer, in sich untergliederter Bildzeichen (Gestaltentitäten im gestalttheoretischen Sinn; näheres WEDEWER 1985: 135, 142f.; SACHS-HOMBACH 2007: 57–59).

Konventionelle Bildordnungsmodelle sind vielfältig, je nach Bildsprachenverwendergruppe. Das basale, semantisch motivierte Bildordnungsmodell Europas ist gemäß Standard-Frame-Prämisse naturalistisch (*ordo naturalis*) und gründet sich auf die in der Alltagswahrnehmung gelernten Ordnungsstrukturen der physikalisch sichtbaren Dinge der Welt bzw. der sichtbaren Wirklichkeit außerhalb des Bildes, die naturalistische Ordnungsanalogien im Bild nach sich ziehen (›Logik des Sichtbaren« [Konrad Fiedler]; BOEHM 1978: 446). Die Bildzeichen können aber auch nach einem künstlichen Ordnungsmodell (*ordo artificialis*) im Raum angeordnet werden. In diesem Fall regieren beim Bildermachen die schon genannten religiös, mythisch, traditionalistisch oder ästhetisch motivierten Ordnungsregulative (als Konventionen) das Syntagma und determinieren die Bildtextordnung. Es versteht sich, dass solche Ordnungsmodelle (1) in der Standardkommunikation bei den Rezipienten nach der Common-Ground-Bedingung bekannt oder als Abweichung erkannt sein müssen und dass demgegenüber (2) in der Lizenzkommunikation (etwa im Kunstfall) auch beim Syntagma jede Form von kreativer Devianz, Übertretung und Abweichungen vom Analogieansatz möglich ist.

Bei der Konstruktion von Bildtexten ziehen die Bildermacher solche Regulative heran, die ihren Mitteilungsententionen gerecht werden und zugleich die Verständigung mit den Bildbetrachtern sichern. Kurz: Produktionstheoretisch gesehen ordnet der Bildermacher die Bildzeichen nach semantischen Kriterien (Aufbau einer sinnvollen Struktur) gemäß seiner Kommunikationsabsichten als Gestell im Bildraum. Um die Verstehbarkeit zu sichern, muss er dabei auf die Frames eines gemeinsamen Bildsyntagmawissens rekurrieren. Die Geschichte der Geltung der Perspektive im Bild kann das verdeutlichen (DESCOLA 2023: 67ff. und 623ff.). Die radikale Perspektivenbedingung (nach dem Vorbild der physikalischen Optik) setzten erst die Bildermacher im Europa der Renaissance nach und nach durch. Unter den erwähnten Bedingungen der Standard-Frame-Prämisse gibt es insgesamt verschiedene standardisierte Bildgattungsrepertoires und -ordnungen, die aber nie zwingend sind. Kommen jedoch im Fall des lizenzierten Kommunikationsstatus weitere Symbol- und Darstellungsregulative ins Spiel (ästhetisch, religiös, ideologisch etc. motivierte), ändern sich die Regeln. Da kann dann auch etwas möglich werden, das nach den alltäglichen Sehordnungen und Regeln der Physik unmöglich, in der *pos-*

*sible world* eines anderen semiotischen Ordnungssystems aber erlaubt ist (KNAPE 2024: 108–110). Maler wie Salvador Dalí oder René Magritte – um nur diese zu nennen – haben von diesen Möglichkeiten ausführlich Gebrauch gemacht (Beispiele bei KNAPE 2013a: 428f.).

Wie gesagt, bei Bildtexten fehlt zwar die Strukturebene des ›Satzes‹, mit der Folge, dass es auch keine Syntax gibt, doch es gibt in jedem Bild Syntagmen (bedeutungsrelevante, sinnvolle Verbindungen bei den Gestellzusammenstellungen). Es gibt auch eine semantische Segmentierungshierarchie. Deren Einheiten sind (1) Bildzeichen (siehe Problem 23: Zeichen), (2) semantisch organisierte ›Cluster‹ im Bild (BALDRY/THIBAUT 2006: 31; KNAPE 2024: 92f.) sowie (3) das Bild in toto mit seiner übersummativen Semantik. Diese Textbedingungen sind abgestimmt auf die bildverarbeitenden Kognitionen im Menschen, insbesondere mit seinen Segmentierungsleistungen bei der Bildinformationsverarbeitung. Menschen können gemäß ihrer Lerngeschichten im Bild, wie in allen Texten, semantische Einheiten als vom Umfeld abgehoben und im Verbund zugleich als höher organisierte Bedeutungseinheiten erkennen.

Große theoretische Verwirrung hat in diesem Zusammenhang die von Nelson Goodman aufgebrachte These der angeblichen Existenz von »Dichte« (GOODMAN 1997 [1968]: 133f., 154–156), einer »unstillbaren Übergänglichkeit« (BOEHM 1978: 462f.) im Bild gestiftet. Dichte soll die Unmöglichkeit bezeichnen, eine Bildtextur auf diskrete Einheiten hin zu untersuchen. Bei Bildern sei es so, dass man zwischen zwei als signifikant angenommenen Punkten noch weitere dazwischen liegende annehmen müsse (vgl. BÖHNKE 2004, 173). Diese haltlose These ist ohne Einbezug moderner linguistischer Erkenntnisse aufgestellt und in ihrer Modellierung undurchdacht. Dabei handelt es sich in Wirklichkeit nur um ein Problem des Zusammenspiels von Wahrnehmung und Bildwissen.

Produktionstheoretisch gesehen konstruieren Bildermacher Bilder mit Hilfe semantisch segmentierter Einheiten: Der Bildermacher verwendet das als *type* definierte und segmentierte Zeichen 🐎, wenn er die Information ›Pferd‹ geben will. Rezeptionstheoretisch wird das später nur dann zum Problem, wenn Perzipienten in bestimmten Gegenden der Welt, wo man keine Pferde kennt, auch das entsprechende Zeichen nicht gelernt haben. Die sogenannte ›dichte‹, übergangslos-fließende Wahrnehmung von Inskriptionen (wie wir sie auch beim Lautfluss akustischer sprachlicher Wahrnehmungen haben!) ist also lediglich ein Problem der Codekenntnis (siehe Problem 16: Sprachanalogie). Auch hier muss wieder deutlich die

semiotische Ebene mit ihren Fragen der Zeichendiskretion von der Ebene der Verarbeitungskompetenz der Menschen unterschieden werden. Auf Ebene des Bildes als Konstruktion gibt es keine syntagmatische (und schon gar nicht eine ›syntaktische‹, wie gesagt wird) oder semantische Dichte. Diese könnte man höchstens in Visualisierungsformaten annehmen, die keine ›Bilder‹ sind, etwa bei abstrakten Gemälden oder reinen Farbkompositionen, nicht jedoch beim ›Bild‹.

Wieso ist die semantische Struktur der Bildkomposition nicht mehr und nicht weniger von ›Dichte‹ gekennzeichnet als die der linearen lautsprachlichen Texte? Diese Frage beantworten die Dichte-Postulierer nicht. Wer den phonetischen Lautfluss einer Äußerung in einer fremden Sprache hört, die er nicht kennt, kann nicht segmentieren, erlebt nur Geräuschabläufe und einen für ihn amorphen Lautstrom. Erst wenn ein Hörer die linguistischen Einheiten einer Fremdsprache gelernt hat, kann er plötzlich beim Hörerlebnis bedeutungstragende Segmente aus dem unsortiert strömenden Geräusch- und Lautfrequenzüberfluss herausfiltern. Gleiches gilt für die optische Wahrnehmung von semantik-tragenden Segmenten im Bild, wo bedeutungstragende Einheiten ebenfalls mithilfe des lebenslang erlernten Bildwissens herausgefiltert werden müssen, um irgendetwas von der Bildinformation zu verstehen. Wenn Menschen nicht lernen könnten, was semantiktragende Gestalt-Einheiten im Bild sind, könnten sie keine Bilder deuten. Sie könnten auch keine Verbindungen zwischen den semantischen Segmenten herstellen und semantische Zusammenhänge im Bildtext erkennen. Das Lernen entsprechender Zeichen basiert – wie gesagt – auf Analogieschlüssen aus den natürlichen Gestaltwahrnehmungen der physikalischen Außenwelt, die nach und nach bei den Menschen zum mentalen Bildlexikon als Teil des Bildwissens werden.

Eine akustische Laut-›Dichte‹ gibt es auch beim Hören menschlicher Verbaltexte. »Erst die Differenzierung von Getrennt- und Zusammenschreibung erzeugt das ›Wort‹ als grammatische Kategorie, und mit dem ›Satz‹ verhält es sich entsprechend« (STETTER 1997: 10). Segmentierung ist die entscheidende kognitive Leistung beim Identifizieren bedeutungstragender Gestalteinheiten im undifferenziert ankommenden Wahrnehmungsfluss. Wie komplexe Bedeutungszusammenhänge in den Verbaltexten ermittelt werden, erklärt der Sprachwissenschaftler Helmut Lüdtke. Seine Erkenntnisse lassen sich auch auf die Bildverarbeitung übertragen: Aufgrund des sprachökonomischen Optimierungsstrebens kommt es in Sprechergemeinschaften oder in Bildzeichenbenutzergemeinschaften dazu,

»dass ständig in der morphologischen Verkettung benachbarte Einheiten allmählich miteinander zu neuen Einheiten verschmelzen« (LÜDTKE 1980: 16f.). Somit »kann sich auch die durchschnittliche Größe der semantaktischen Einheiten, d. h. die ihnen zugeordnete artikulatorische *target*-Menge, nicht irreversibel ändern«. Dem Adressaten, also dem wahrnehmenden Textrezipienten (welcher Zeichensorte auch immer) kommt vor diesem Hintergrund eine wichtige Rolle zu. Er ist nämlich verantwortlich für den genannten »*Verschmelzungsprozess*, indem er bei der Verarbeitung des ankommenden Sprachschalles« – oder beim Bild des ankommenden optischen Materials – dieses Material »*segmentiert*, d. h. analysierend in Einheiten zerlegt«. Diese Tätigkeit des Hörers von Lauttexten enthält »ein begrenztes Maß an Willkür«, insofern nämlich, als er etwa bei lautsprachlichen Texten »in zahllosen Grenzfällen (wie z. B. dt. *Rätsel*, fr. *aujord'hui*, e. *cupboard*) die fakultative Segmentierung vornehmen oder unterlassen kann«. Der »*homo loquens*« oder eben auch der *homo videns* »ist nicht nur sowohl Hörer als auch Sprecher«, sondern »außerdem Hör/Sprech-Koordinator« bzw. im Bildfall auch Seher und Bildermacher bzw. ein entsprechender Koordinator. Für sprachtextliches Erleben gilt (und Analoges können wir für bildtextliches Erleben postulieren): Indem der Zeichenbenutzer

»sein eigenes Sprechen kinästhetisch, als Bewegungsgefühl, wie auch auditiv, mit dem Ohr, wahrnimmt, ist er in der Lage, zwischen zeitlich abgrenzbaren Teilmengen von phonotorisch-artikulatorischen Bewegungs- und entsprechenden Teilmengen von Gehörseindrücken feste Korrelationen herzustellen und die korrelierten Teilmengen als abgegrenzte Einheiten sich bewusst zu machen. Die *Vorstellung* von den sprachlichen Einheiten beruht auf diesem – als Segmentierung bezeichneten – Koordinationsvorgang, der vom sprachlich reflektierenden Individuum ständig neu vollzogen wird und nach Belieben in sein Bewusstsein gehoben werden kann« (LÜDTKE 1980: 16f.).

In bildtheoretischer Analogie geht es allerdings nicht um »zeitlich abgrenzbare Teilmengen von phonotorisch-artikulatorischen« Gehörseindrücken, sondern um das Wahrnehmen optischer, räumlich benachbarter Teilmengen von pictonotorisch-visualisierten Seheindrücken.

## 2.19 Neunzehntes Problem: Terminologie

Es herrscht ein terminologischer Pauperismus in der Bildtheorie. Wenn die Bildtheorie als »wissenschaftliche« Theorie unter vergleichbaren The-

orien Bestand haben soll, dann muss sie als wesentliches Erfordernis der Wissenschaftlichkeit auch auf eine klare, diskrete und wohldefinierte Fachterminologie in ihrer Fachsprache achten. Ein solches Bemühen wird oft unter Jargon-Verdacht gestellt, dem dann ein naives Bestehen auf umgangssprachlicher, angeblich besser verständlicher Begrifflichkeit entgegengestellt wird. In Wirklichkeit handelt es sich dabei meist um Theoriefeindlichkeit und inhaltliches Unvermögen, Klarheit zu gewinnen. Natürlich kann man über Begriffe diskutieren, man muss es sogar. Bei unklarer Theorielage sollte man sich an den differenzlogischen Ansatz des englischen Mathematikers, Logikers und Psychologen George Spencer-Brown halten, der in seinem berühmten Buch *Laws of Form* von 1969 die apodiktische Forderung »Draw a distinction« erhoben hat (SPENCER-BROWN 1997 [1969]: 3). Die Arbeit an klaren und distinkten Begriffen ist Arbeit am Verstehen der Sache. Daraus folgte der deutsche Systemtheoretiker Niklas Luhmann, dass am Beginn des differenzierten, ja, eines jeden Denkens eine Unterscheidung stehen muss. Er sagt mit Spencer Brown: »Mach eine Unterscheidung, sonst geht gar nichts. Wenn du nicht bereit bist zu unterscheiden, passiert eben gar nichts« (LUHMANN 2008: 73; vgl. dazu BÄCHLE 2016: 126). Spencer-Brown schreibt: »Unterscheidung ist perfekte Be-Inhaltung« (SPENCER-BROWN 1997 [1969]: 1). Das Nachdenken über Begriffe ist in diesem Sinn, zumindest in der Theoriebildung, ein Nachdenken über Sachverhaltsdifferenzen. Oder besser: In der Wissenschaft braucht man differenzfähige Begriffe, die sich für falsifizierbare Aussagen nutzen lassen.

Die Bildtheorie war bisher auch oft ein Tummelplatz vorwissenschaftlicher oder unsortierter Betrachtungsweisen und Begriffsverwendungen. Zu den Aufgaben der Theoriearbeit im Rahmen einer zukünftigen Bildwissenschaft gehört es daher, systematisch noch genauer auf die Schnittstellen zu modernen Theorien zu achten und bei der Begriffsverwendung viel strengere Maßstäbe einzuhalten. Oft wird auf genaue Spezifikationen verzichtet oder einfach mit dem Wort ›Bild‹ dahinmetaphorisiert ohne Näheres zu erklären, statt genauer über Alternativen nachzudenken (die oft vorhanden sind) oder gegebenenfalls auch zu Neologismen zu greifen. Der wilde, metaphorische Gebrauch des Wortes ›Bild‹ ist zumeist umgangssprachlich und vorwissenschaftlich motiviert, obwohl er regelmäßig auch in wissenschaftlichen oder philosophischen Publikationen stattfindet. So spricht etwa 1922 der Philosoph Ludwig Wittgenstein metaphorisch vom »logische[en] Bild«, das »die Welt abbilden« könne (*Tractatus* 2.19) oder gar vom lautsprachlichen »Satz«, der »ein Bild der Wirklichkeit« sei (*Tractatus* 4.01).

Ein Lehrstück für den beliebigen Umgang mit dem Bildbegriff in der Kunstwissenschaft bietet der Gebrauch des Wortes ›Bild‹ beim Kunsthistoriker Horst Bredekamp in seinem Freud-Buch von 2023 (BREDEKAMP 2023). Dass da von einem »Wiener Bildhauer« (89) die Rede ist, kann nicht überraschen, weil Skulpteure im Deutschen nun mal als ›Hauer des Bildes‹ bezeichnet werden. Auch der Begriff »Bildwerk« für Skulpturen ist vertretbar (35f., 84f., 129). Verwirrung hingegen stiften die uneigentlichen Wortgebräuche beim Begriff ›Bild‹. Bredekamp bezeichnet dabei immer wieder Freuds zahlreiche »Kleinskulpturen« einfach als Bild: »Einsatz der Bilder in der psychoanalytischen Praxis« in Gestalt eines »Begreifens und Betrachtens der Statuetten« (100f.); »Bildersammlung« von »Kleinskulpturen« (61); »plastisches Bildtheater« (86); »Hypnoseforschung ohne Bilder und Apparate« (120); »bildbezogene Aktivitäten« (121); die »Bilder definierten das Behandlungszimmer« (128). All das kommt dann im angeblichen »jüdischen Bilderverbot« (121f., 123) zusammen, das sich als Skulpturverbot aber eben eigentlich »auf idolhafte dreidimensionale Bilder« (121f.) bezog. Bredekamp hat auch kein Problem damit, mentale Imaginationen einfach innere »Bilder des Verdrängten« (132) zu nennen, obwohl unklar ist, was sich in der Blackbox des Bewusstseins wirklich abspielt. Wenn man diesen laxen Sprachgebrauch einem Kunsthistoriker vielleicht durchgehen lässt, so sollte eine solche terminologische Indiskretion in der Bildwissenschaft bzw. wissenschaftlichen Bildtheorie vermieden werden.

## 2.20 Zwanzigstes Problem: Textualität

Bildwissen und BildCode lassen sich in der Welt empirischer Beobachtungen nur indirekt erschließen; sie kommen phänomenal nicht vor. Die Quelle für ihre Rekonstruktion als abstrahierte theoretische Konstrukte im Denken der Menschen sind die empirisch vorkommenden ›Bilder‹ in konkreten kommunikativen Einbettungen. Für sie bietet sich als theoretisches Zuordnungsmodell (*genus proximum* / abstrakter Oberbegriff) im Sinne der Definitionstheorie die Kategorie ›Text‹ an (KNAPE 2024). Die *differentia specifica* von Bildtexten bezieht sich dann definitionstheoretisch gesehen allein auf die Semantik des Visuellen (vgl. WEDEWER 1985: 197–199). Eine Implikation des Axioms der Textualität ist die Kommunikabilität des Bildes.

Codes oder Sprachsysteme wirken nur auf Ebene der Textbausteine, nicht auf der Textebene selbst. Die abstrahierte Ebene des Textes muss

also kategorisch von der der Sprachen oder Codes getrennt werden, weil die Codesysteme kognitiv vorgängig als erlernte in den Menschen verankert und als Wissensbestände situationserlöst sind, hingegen jeder Text erst anlassgebunden oder okkasionell im Moment des Kommunikationsbedürfnisses oder -anlasses unter Rückgriff auf das Systemmaterial konstruiert werden muss (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: 169–187: »Situationalität« des Textes).

Dass Bilder als Texte im Sinn einer allgemeinen intersemiotischen Texttheorie zu theoretisieren sind (KNAPE 2024), ist eine schon lange bestehende Einsicht (ROLF 1993: 19f.; STEGU 1996: 307; vgl. NÖTH 2000: 441). Aus den entsprechenden Vorschlägen hat Hartmut Stöckl 2001 die Konsequenz gezogen und auf Basis der damals noch sehr vorläufigen Textualitätskriterien von De Beaugrande und Dressler (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981) die Skizze eines Textualitätskonzepts für Bilder vorgelegt (STÖCKL 2001; EHLICH 2005; KNAPE 2007; FIX 2008; SCHMITZ 2007: 420–422; SUSANKA 2015: 138; POTYSCH 2018: 122–147; siehe ferner ŻEBROWSKA 2013: 67–72). Inzwischen werden der »image textuality« (KNAPE 2013a), wie allen Zeichenkomplexen, die wir Texte nennen, die folgenden vier echten Textmerkmale zugesprochen: 1. Semioticity/Semiotizität; 2. Organization/Organisation; 3. Complex Informativity/Komplexe Informationalität (mit den Subkategorien Kohärenz und Kohäsion) sowie 4. Transnotability/Transnotierbarkeit (KNAPE 2024: 105–114).

Texte (welcher semiotischen Sorte auch immer) sind Abstraktionen, die wir bei der Informationsverarbeitung im Denken mit Zeichen verbinden. Texte stehen theoretisch gesehen immer nur für sich auf der semiotischen Virtualitätsebene und konstituieren als Bedeutung semantische Textwelten *sui generis*, so auch Bilder. Diese sind also nach kommunikativen Anforderungen semantisch organisiert. Ob es dabei auch eine Deixis auf Konkretes in der außersemiotischen Welt gibt (Abbildfrage), legt der Kommunikationsrahmen fest (siehe Problem 6: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen).

Strukturell gehorcht das Bild per definitionem der textuellen Kompositionalitätsbedingung (kein Einzelsymbol, sondern Bildzeichenkomplex), wengleich in spezifischer Weise und nach spezifischen Ordnungsmodellen (siehe Problem 18: Syntagma). Bilder sind demnach konstruierte Zeichenkompositionen und kein Zufallsgekritzel. Zur Informativität des Textes gehört wesentlich die »Eigenschaft des Textes, ein Thema zu haben« (BRINKER 2005: 56). »Thema« ist keine code-systemische, sondern eine texttheoretische Kategorie, denn ein Thema entsteht als semantisches

Angebot erst mit dem Text, wie auch immer es strukturell realisiert wird. Grundleistung eines jeden Textes, also auch des Bildes, ist es dabei, nicht nur Einzelinformationen zu vermitteln, sondern insbesondere übersummativ Semantiken aufbauen zu können, eine Dimension, die sich mit Einzelsymbolen (z. B. 🌳 und 🐴) nicht erreichen lässt. Mit dem Problem der Herausarbeitung übersummativer Bedeutung im lautsprachlichen Bereich, also dem die Einzelsätze übersteigenden Bedeutungs- oder gar Sinnangebot, beschäftigt sich die Makro-Theorie des Textwissenschaftlers Teun A. van Dijk (VAN DIJK 1980: 41–67; VATER 1992: 86–103). Bei Übertragung seines Modells zielen die in den Zeichenclustern des Bildes dargestellten Inhalte bzw. Teilthemen auf ein die Einzelbedeutungen übersteigendes Gesamtthema. Eine bildtheoretische Ausnahme wären in dieser Hinsicht vielleicht Streubilder für sich genommen.

Strukturell ergibt sich aus der Bewältigung der kommunikativen Aufgaben des Bildes als Text die operative Aufgabe einer »Strukturierung der Information«. Hier bekommen eingeführte Muster von »Zusammenhangsrelationen« besondere Bedeutung (VAN DIJK 1980: 174). Dabei ist insbesondere das Bildgattungswissen hervorzuheben. Im Porträt, im Schlachtenbild oder im Landschaftsbild werden Informationen nach epochen- oder diskurstypischen kulturellen Mustern vertextet. Zukünftiger Forschung bleibt es vorbehalten, neue und bessere Differenzierungen in der Bildgattungsfrage zu finden.

## 2.21 Einundzwanzigstes Problem: Transnotation

Das Merkmal der Transnotabilität ergibt sich beim Bild aus seinem Textstatus. Transnotation findet in Fällen von Umkodierung statt, bei denen die Informationen eines Bildes in Texte anderer Zeichenarten übertragen werden (skeptisch dagegen LANGER 1984 [1942]: 102), insbesondere in hör- oder schriftsprachliche oder musikalische Texturen (etwa Musorgskijs Klavierstücke *Bilder einer Ausstellung*). Grundsätzlich finden bei solchen Vorgängen segmentierter und kondensierter Semantikübertragungen bestimmte Informationsverluste statt. Der auf intersemiotische Operationen dieser Art bezogene Begriff der Transnotation fußt auf Ludwig Jägers Konzept einer »offenen Transkription«:

»Diskursausschnitte in sprachlichen Interaktionen, Bilder unterschiedlicher Provenienz, Partituren, auto- und allographische Hervorbringungen der Kunst, text-

liche Ergebnisse der Wissenschaft, der Poesie, des Philosophierens, der Geschichtsschreibung und des Verwaltungshandelns, und auch die archivierten Performanzen der Musik, des Theaters sowie der Künste, Diskurs-, Text- und Bilderzeugnisse des Internets: Sie alle sind in diesem Sinne zunächst Skripturen, ein in den Diskursen medialer Dispositive zirkulierendes oder im kulturellen Gedächtnis stillgestelltes Reservoir möglicher Transkription« (JÄGER 2012: 310).

Manche Sprachtheoretiker sind der Ansicht, dass bei Transnotationen als Werkzeug der dritten, vermittelnden Art immer die menschliche Sprache auf die eine oder andere Weise vom Kommunikator als Tertium eingesetzt werden muss, und sei es auch nur in den begleitenden Bewusstseinsprozessen (LÜDTKE 1980). Mithilfe der menschlichen Lautsprache wäre ein Kommunikator dann in der Lage, immer eine Mediatrix in Form von Zwischentexten als intersemiotische Transmitter zu formulieren. In sog. ›Hörfilmen‹ etwa dient immer ein Verbalkondensat als Transfer-Link, wie man es aus der Erzählforschung und linguistischen Semantikanalyse kennt. Lautsprachlich formulierte Kondensate, etwa Zusammenfassungen von Handlungen, erlauben ein Metakonstrukt der Kerninformation des Ausgangstextes als Meta-Transnotat, auch wenn jede zusätzliche Transposition mit neuerlichen Informationsverlusten einhergeht.<sup>9</sup> Wahrscheinlich gibt es aber auch analog zu lautsprachlichen Mediatrices so etwas wie Bildtexttransmitterfunktionsträger in den menschlichen Neurosystemen.

Im bildtheoretischen Zusammenhang ist vor allem das Verfahren der Ekphrasis hervorzuheben, weil beim ›Ekphrasistest‹ auf dem Wege des Transfers ins Lautsprachliche, die Kerninformationen eines Bildes experimentell ermittelt werden können (zur Methodik der Ekphrasis KNAPE 2025b: 358–368). Bilder lassen sich nämlich in verschiedenen Hinsichten jenseits ihrer Farbigkeit verbal beschreiben. Man kann ihre bedeutungstragenden Einheiten identifizieren und benennen. Bildzeichen und erweiterte Gestaltgruppen (Cluster) lassen sich nach Bedeutungszusammenhängen beschreiben, und es lässt sich ein semantisches Gesamtmakro ekphrastisch ermitteln (KNAPE 2016: 61f., 2024: 89f.). Das ist die Textbedeutung des Bildes. Ob damit alle künstlerischen und sonstigen Komponenten erfassbar sind, sei dahingestellt. Das ist aber auch keine bildtext-theoretische Frage mehr, sondern eine ästhetiktheoretische.

9 Die neuere Rewriting-Forschung macht den Zusammenhang von Transnotation und Kohärenz deutlich; siehe dazu BRITTON 1996.

Die Ekphrasis kann Bildinhalte (mit den unvermeidlichen Darstellungsverlusten bei der Transnotation) kondensieren. Der Umkehrschluss ist freilich nicht möglich: Die Semantiken der erlernten Bildzeichen und ihre dann den Bildtexten entnommenen kompositionellen Bedeutungen sind nicht aus den Lautsprachen abgeleitet, wie manchmal unterstellt wird (BOEHM 1978: 452f.), sondern abstrahiertes Bildwissen, und das ist immer Resultat von visueller Welterfahrung der Menschen.

### 2.22 *Zweiundzwanzigstes Problem: Visualität*

Ein Bild ist sichtbar und als solches ein visuelles Format (KNAPE 2023b: 20f.). Das Axiom der Visualität ist keineswegs selbstverständlich. Metaphorische Sprachgebräuche behaupten, es gebe auch akustische, lautsprachlich-poetische oder gedachte Bilder (DESCOLA 2023: 608f.). Das ist im bildtheoretisch strengen Sinn nicht aufrecht zu erhalten. *Visualität* ist das zentrale Grundmerkmal von Bildlichkeit. Innerhalb der Apparenzforschung sowie den Forschungen zur Visualistik im Allgemeinen sowie zur Visual Literacy (CURTISS 1987; MESSARIS/MORIARTY 2005) stellt die Bildwissenschaft ein Kerngebiet dar.

### 2.23 *Dreiundzwanzigstes Problem: Zeichen*

Zeichen sind die entscheidenden Bauelemente jedes Textes, weil sie die elementaren Träger von Bedeutungen sind, die dann im Text noch mittels Clusterbildung zu übersummativen Bedeutungen hochgeneriert werden können. Bilder sind als Bilder im definatorischen Sinn keine Zeichen, doch sie bestehen aus Zeichen (anders dagegen die Formulierung bei SCHULZ 2005: 72, »Bilder sind Zeichen«). Weil Bilder aus Zeichen bestehen, sind sie zeichenhaft (LANGER 1984 [1942]: 76–81), entsprechend dem Semiotizitäts-Axiom.

Die Bildzeichengestelle sind textlich organisiert. Deshalb ist es in der Tat nicht möglich, »das Bild eindeutig als eine Marke eines bestimmten Zeichens zu identifizieren« (STEINBRENNER 1996: 47), wie es Nelson Goodman fordert, denn es ist ja kein Einzelzeichen, sondern ein aus Einzelzeichen komponierter Text.

Nach Ferdinand de Saussure haben Zeichen als Textbausteine theoretisch gesehen zwei untrennbare (!) Seiten: eine Ausdrucksseite und eine Inhaltsseite, Signifikant und Signifikat. Die Ausdrucksseite ist bei den Bildzeichen gestaltnotiviert, weshalb man bei diesem Zeichentyp auch vom Gestalt-*Isomorphismus* spricht (ESPOSITO 1993: 104). Was ist damit gemeint? Die Form- oder Gestaltseite des Bildzeichens ist als *type* ursprünglich von der Gestalt eines Gegenstands der optisch wahrnehmbaren physikalischen Welt motiviert, besitzt also diesen motivierenden Gegenständen gegenüber Gestaltähnlichkeit (DESCOLA 2023: 652f.). Abstrakta sind demzufolge nicht bildzeichenfähig. Es gibt keine einzelnen Bildzeichen für Glaube, Hoffnung, Liebe.<sup>10</sup>

Die Gestalt-Ausdrucksseite des Bildzeichens, d. h. der Bildzeichensignifikant, ist mithin typisiert-form-analog zu ursprünglich sichtbaren Entitäten. Mit de Saussure gesprochen ist der Signifikant eine Abstraktion des Bildzeichenverwenderkollektivs, d. h. er ist als Wissenselement »unkörperlich« und von den in der Realität gesehenen Gestaltformen typisierend abstrahiert; seine Bedeutung »wird nicht durch seine stoffliche Substanz« gebildet, »sondern einzig durch die Verschiedenheiten« also die Differenzen, die seine Gestalt bildtheoretisch gesehen von allen anderen Gestaltentitäten des regionalen BildCodes unterscheidet (vgl. DE SAUSSURE 1967 [1916]: 142). Die bei Ferdinand de Saussure auftauchenden Bildzeichen 🍀 und 🐎 (*arbor* und *equus*) beziehen sich nicht auf konkrete Realitäten der außersemiotischen Welt, sondern sind systemische Elemente im Fundus bedeutungstragender Elemente eines Codes.

Auch die Inhaltsseite ist insofern motiviert, als man hier semantische Merkmale ins Bildlexikon einträgt, die gegenstandsbedingt sind. Das gilt aber nur für Bildzeichen des Bildzeichencodes, nicht für Zeichen anderer kultureller Symbolcodes. Zu ihnen zählen auch die lautsprachlichen Zeichen und ihre Schriftnotate, die demgegenüber vollständig arbiträr sind, was man auch mit dem Begriff ›digital‹ kennzeichnen kann (BITTNER 2003: 280f.). »Ein digitales Schema, das auch disjunkt ist, ist eine Schrift. Da Disjunktivität immer hergestellt werden kann, kann jedes digitale Schema als ein schriftliches aufgefasst werden« (FISCHER 1997: 90).

10 Überblick über die teils verworrene ältere, mit der sogenannten philosophischen ›Ikonizitätsfrage‹ à la Peirce überfrachtete Bildzeichendiskussion bei NÖTH 2000: 193–198.

Welchen Lexikonumfang solcher *types* ein Bildverwender in seinem Wissensvorrat besitzt, ist eine Frage seiner lebenslangen Lerngeschichte. Goodmans Annahme, Bildverwender verfügten über unendlich viele Bildzeichen, was zu seinem ›Dichte‹-Theorem führt, ist unrealistisch (vgl. STEINBRENNER 1996: 46f.). Das gilt aber auch für die Benutzer-Kompetenz bei Lautsprachen und ihren meist eingeschränkten Wortschätzen. Da sich Bilder offenkundig zur Verständigung eignen, muss es hinreichende Bildzeichen- und Bildwissensschnittmengen unter den Bildverwendern einer Weltgegend geben.

Goodman und Elgin sprechen 1989 in ihren ›Revisionen‹ nicht in diesem Sinn von Zeichen, sondern von Schemata. Ein sprachliches Schema kann man demnach in seiner spezifischen Differenz auf das System aller »Beschreibungen und Prädikate« einer Einzelsprache zurückführen, zu der es gehört. Ein piktorales Schema hingegen auf »alle Bilder« einer Bilder-User-Gemeinschaft »in einer gegebenen Kultur« (zur Struktur und Funktion kognitiver Schemata siehe SCHNOTZ 1990: 73–77). »Ein vollständiges Schema ist piktoral *nur dann, wenn es analog, verbal, wenn es digital ist*« (GOODMAN/ELGIN 1989: 174, Herv. im Orig.).

Inzwischen sieht die Forschung also ›analog und digital‹ als grundsätzliche Differenzierungskategorien und »als verschiedene Modi der Erschließung von Wissen« (SCHRÖTER 2004: 337; eher fragwürdig sind Goodmans Vorstellungen von ›analog/digital‹ [GOODMAN 1997 [1968]: 154–158]). Die textlichen Notationstatsachen, die mit verschiedenen Zeichensystemen arbeiten, werden durchaus auch als ein Zusammenspiel von Digitalität und Analogheit bewertet. Und hier bietet sich der Brückenschlag zu weiteren Problemfeldern an, etwa dem von Sprache und Digitalität. Wie gesagt, Sprachzeichen sind unmotiviert, also arbiträr-digital, wenn auch nicht binär-digital, das heißt, sie sind wie ihre Notationssysteme, die wir ›Schriften‹ nennen, völlig arbiträr, also absolut willkürlich. Das ist bei Bildzeichen nicht der Fall. Diese sind, wenn es wirklich Bildzeichen sind, ausdrucksseitig ›analog-motiviert‹, indem sie Objektgestalten (im gestalttheoretischen Sinn) typisiert abbilden. Nur solche auf der Ausdrucksseite außenrealitätsnahen visuellen Zeichen-Gestalten (im Sinne der Gestalttheorie) können als Bildzeichen gelten. »Die Repräsentationsbeziehung zwischen Original und Modell besteht darin, dass beide hinsichtlich bestimmter wohldefinierter Merkmale übereinstimmen« (SCHNOTZ 1990: 180) – bei den Bildzeichen ist es die sichtbare Gestalt. Die evolutionäre Erkenntnistheorie geht davon aus, dass die Verwendung von Analogien

solcher Art die gesamte Geschichte der menschlichen Erkenntnis durchzieht (RIEDL 1980, 1987; VOLLMER 1983; vgl. SCHNOTZ 1990: 180).

Und Bildzeichen stehen wie alle Zeichen als *types* immer für ganze Klassen von Gegenständen bzw. Visualgestalten, nicht für die je konkreten Individualobjekte. Bildzeichen referenzialisieren also keineswegs immer automatisch auf Realwelt, sondern bilden im Menschen ein abstrahiertes Gestalten-Lexikon (KNAPE 2025a). Die Überlegungen von Nelson Goodman zu diesem Problembereich haben nur Verwirrung gestiftet, weil er glaubt, jedes Bildzeichen referenzialisiere konkret.<sup>11</sup> Auch Bildzeichen sind zunächst einmal genauso nur im Bewusstsein verankerte Zeichenabstraktionen wie lautsprachliche Wörter. Da ihre Bedeutungen sich nur auf Visuelles beziehen, müssen Bildinterpreten oft im Verstehensprozess mit der semantischen Unterdeterminiertheit von Bildern kämpfen (SUSANKA 2015: 154–158).

Die Bildzeichen stehen im Bildtext in einem in alle Richtungen gehenden Raum, nicht auf einer gedachten Linie, wie bei der Lautsprache. In der Bildsprache bzw. im BildCode ist das Zeichenrepertoire anders als in der Lautsprache zu formatieren (NÖTH 2000: 479). Es gibt zwar das ›Mikro-Bildzeichen‹ als kleinste bedeutungstragende Einheit (wie Morphem und Wort in der Lautsprache), jedoch gibt es wie in der Lautsprache auch höher organisierte lexikalisierte Ausdrücke. Solche komplexe ›Zeichen‹ sind ›Meso-Bildzeichen‹ (z. B. stereotype Figurengruppen als Cluster [BALDRY/THIBAUT 2006: 31; KNAPE 2024: 92f.] wie die drei Grazien) und ›Makro-Bildzeichen‹ (etwa Stereotype räumlicher Formationen oder konventionelle Raumstereotype usw.).

Auch in den indogermanischen Lautsprachen können morphologisch komplexere Gebilde den Status lexikalisierte Einzelausdrücke haben. Daher lässt sich auch in der Lautsprachentheorie die Frage, »what is a linguistic unit?«, nicht mit dem Verweis auf eine einzige einfache Struktur beantworten. Das kann für die Theorie des BildCodes als Hinweis genommen werden, dass es auch da Mehrfachstrukturen bei den festgefügteten bedeutungstragenden Einheiten (als semantischen Bausteinen) gibt. So hat der Linguist Bloomfield 1935 als linguistische Zeichendefinition vorgeschlagen, beim Einzelwort von einer »minimum free form« zu sprechen

11 Das zeigt sich im Kondensat von Steinbrenner (1996: 43–50) aufs Deutlichste unter Bezug auf Goodman (1997 [1968]: 133f.).

(BLOOMFIELD 1935: 178; siehe BOOIJ 2012: 284). Damit ist gemeint, dass ein Wort als Zeichen im Prinzip auch als alleingestellte Einheit, ohne Kontext eine Information vermitteln kann. Diese Sichtweise lässt sich mit Gewinn auf die Theorie des BildCodes übertragen, indem wir sagen, ein Bildzeichen kann zwar für sich genommen als Einzelsymbol auch eine Information vermitteln, kommt aber zur vollen Entfaltung erst im Bildkontext. Morphologisch kann solch ein einzelzeichenhafter Ausdruck auch im Fall des BildCodes durchaus höher strukturiert sein. In der Lautsprache sind es insbesondere Komposita, die diese Bedingung erfüllen (Beispiele: ›Zeichensprache‹ oder ›pomme de terre‹, ›machine à écrire‹ = ›Schreibmaschine‹), aber auch ganze Phrasen können als lexikalisierte Einzelausdrücke gelernt werden.<sup>12</sup> Bei den visuellen Codes können wir analog davon ausgehen, dass Menschen aus visuellen Einzelementen (die für sich jeweils auch Einzelbedeutungen haben) durchaus zusammengesetzte Gebärden, ganze Szenen oder Gruppierungen als semantische Einheit, mithin als ein Zeichen zu interpretieren lernen und bei der Bildwahrnehmung auch entsprechend dekodieren. Wir nennen solch einen, als einsinnig verstehbaren Bildkomplex im Bildtext eine *Diathese*.

Da Bilder als Texte immer Semantik organisieren, können bedeutungslose Grapheme keine Rolle spielen, anders als Goodman und Krämer denken (GOODMAN 1997 [1968]: 128–139; KRÄMER 2003: 163; vgl. BÖHNKE 2004: 175). Systemisch wird hier die Doppelgliedrigkeitsproblematik der Lautsprache gegenüber der Eingliedrigkeit der Bildsprache relevant (dazu NÖTH 2000: 334). Unterhalb der Ebene des Einzelzeichens gibt es in der Lautsprache systematisch gesehen noch bedeutungslose Diskretoren (Phoneme/Grapheme), die es erlauben, die Zeichen linear unterscheidbar zu notieren. Das ist zwar lautsprachsystemisch von Belang, aber nicht texttheoretisch. Texttheoretisch können nämlich nicht Phoneme (Laute) oder Grapheme (Buchstaben) die kleinsten Einheiten sein, weil sie semantisch irrelevant sind. Texte sind rein semantisch organisiert. Der Versuch der ›Moving Picture Experts Group‹ (MPEG), analog sog. ›Viseme‹ für den BildCode zu isolieren, muss theoretisch als gescheitert betrachtet werden, weil solche Elemente im Bild nicht gestaltdiskret systemisierbar sind (vgl. LANGER 1984 [1942]: 101).

12 »For example, since we can say ›John looked the information up‹, we should consider ›look up‹ as one word in the sentence ›John looked up the information‹, although semantically ›look up‹ does form a unit« (BOOIJ 2012: 284).

Bildzeichen treten uns in der Wahrnehmung von Bildern immer nur als perspektivisch und extensional reduzierte Gestalteinheiten (*token*) entgegen, wie kann daraus ein erweiterter Bedeutungsrückschluss auf den *type* gezogen werden? Die Antwort ergibt sich aus der holistischen Mentalrepräsentation des gestaltmotivierenden Bildgegenstands. Er wird kognitiv als ganzheitlich-mehrdimensionale Imagination repräsentiert, wie es die moderne Computerwissenschaft und insbesondere die Bildinformatik nahelegen. Die jeweils spezifisch perspektivierten Bildzeichenformen werden danach bei der mentalen Textverarbeitung neuronal aus der Wahrnehmungsreduktion in komplexere, ganzheitliche Gestaltanaloge nach den erlernten Modellen der Außenwelt rückgerechnet. Schon das 1982 erschienene Buch *Vision* von David Marr verhilft uns zu diesem Verständnis des Bildsignifikanten. Was kann als diejenige Ausdrucksseite eines Bildzeichens gelten, die uns dann beim Einzelzeichen erlaubt von einem gewissermaßen standardisierten *type* zu sprechen? Marr geht davon aus, dass wir uns den Bildzeichensignifikanten zwar einerseits durchaus zerlegbar vor das innere Auge stellen können (*principle of modularity*; MARR 1982: 325), zumindest erkennen wir Zerlegungselemente eines in einer Notation als *token* auftretenden *type* (MARR 1982: 319). Das Besondere aber besteht darin, dass wir letztlich den Signifikanten und mit ihm (notwendigerweise) das Zeichen in unseren Lerngeschichten als multiperspektivisch-ganzheitliches Konstrukt, d. h. holistisch als *3-D model*, wie er sagt, gespeichert haben. In seinen »psychological considerations« erläutert Marr aufgrund neurophysiologischer und psychologischer Verhältnisse jene Prozesse, die uns erlauben, von Oberflächeninformationen bestimmter Art zu mentalen »image representations« zu kommen (zum Folgenden MARR 1982: 325–328). Der Bildzeichencode ist also im Menschen in einem komplexen Wissensverbund als systemisches Wissen gespeichert. Für Marr ist klar, dass sich die einzelnen Bildzeichen als Gestaltentitäten definieren. Entscheidend ist sowohl bei der Konstruktion von Bildern als auch bei der Rezeption während des Vorgangs des Bedeutungsabgleichs (»matching«), dass wir »fortlaufend einen anwachsend spezifizierten Katalog gespeicherter Gestalten« abfragen: »As we have seen, the two processes of construction and matching cannot be rigorously separated because a natural aspect of constructing a three-dimensional representation may include the continual consultation of an increasingly specific catalogue of stored shapes« (MARR 1982: 326).

### 3. Das Problem der Bildrhetorik

Mit der Bildrhetorik wenden wir uns nun einem Bereich der Bildpraxis zu, dessen Theoretisierung in das Zuständigkeitsgebiet einer der genannten Bindestrichtheorien fällt (Bild-Rhetorik). Wer von Bildrhetorik spricht, muss am Anfang klären, was unter Rhetorik zu verstehen ist. Bekannte Publikationen aus den romanischen und angelsächsischen Sprachgebieten arbeiten mit den dort gebräuchlichen Wörtern *rhétorique* und *rhetoric*, die keinen terminologischen Wert haben, umgangssprachlich und unspezifisch als Synonyme von *communication*, *style* oder *text composition* im Allgemeinen verwandt werden und in den einschlägigen Publikationen letztlich auf Konzepte allgemeiner Visualisierungsforschung hinauslaufen.

Sonja K. Foss beobachtet einen »pictorial turn« in der Rhetorikforschung, der gute Gründe habe. Untersuchungen zur Visuellen Rhetorik, also zu »visual images« (wie sie sagt) und »material objects as rhetoric« (wie sie ebenfalls sagt), reagieren auf den großen Einfluss des visuellen Symbols (»visual symbol«) auf die heutige Kultur. »Visual artifacts« bilden inzwischen einen wichtigen Teil des »rhetorical environment«. Daher müsse die Rhetorikforschung über die bloße Verbalrede als Gegenstandsbereich hinaus in Richtung eines umfassenden, d. h. »holistic picture of symbol use«, weiterentwickelt werden. Der Gegenstandsbereich einer so entfaltenen Visuellen Rhetorik sind alle visuellen Kommunikationsphänome, also Fotografien, Zeichnungen, Gemälde, Grafiken, Bildtafeln, Raumausstattung und Architektur, Skulptur, Internetbilder und Film. Nach Foss ist Visuelle Rhetorik einfach »the actual image or object rhetors generate when they use visual symbols for the purpose of communicating«. Damit ist letztlich alles Visuelle in Kommunikationsvorgängen als »rhetorisch« klassifiziert, d. h. alles »that relies on something other than words or texts for the construction of its meaning«. Es geht also unspezifisch um Semantikkonstruktionen als solche. Dabei sind auch alle ästhetischen Strategien undifferenziert als rhetorisch bewertet, auch wenn es bei genauerem Hinsehen tatsächlich nur um ästhetische Kalküle geht: »Both aesthetic and utilitarian images constitute visual rhetoric, with the utilitarian a more dominant emphasis« (FOSS 2004: 303–305). Diese Undifferenziertheit gilt auch für die »Rhetorik«-Vorstellung von Roland Barthes und den Autoren des *Groupe  $\mu$*  (BARTHES 2017 [1964]; GROUPE  $\mu$  1992). Bei diesen Autoren geht es um alle möglichen Textstrukturen, um die ästhetisch motivierten »rhetorischen Figuren«, jede Art Semantikaufbau im Text und um alle dann ein-

setzenden Wirkungen. Das rhetoriktheoretisch zentrale Differenzkriterium der *Persuasion* (KNAPE 2003) unter normalkommunikativen Bedingungen oder der spezifisch rhetorische Faktor unter den sonderkommunikativen Bedingungen der Kunstkommunikation werden gar nicht erwähnt oder problematisiert (vgl. dagegen KNAPE 2008).

Der wissenschaftliche Rhetorikbegriff löst sich von derartigen Gleichsetzungen mit Text- und Kommunikationsstudien im Allgemeinen. Einen ersten Zugang zur ›Rhetorik‹ als einer speziellen Kommunikationswissenschaft bietet folgende Definition: Rhetorik ist in der Praxis die Einladung zum alternativen Denken und eine auf entsprechendes Überzeugungshandeln ausgerichtete Art der Kommunikation. Das ist der technische Kern des wissenschaftlichen Rhetorikansatzes (KNAPE 2000a). Bildtheoretisch werden unter dieser Prämisse die spezifisch rhetorischen Bedingungen in Kommunikationen zur entscheidenden Einbettungsrealität von Bildkommunikation im Sinne der Bildpragmatik (siehe oben Problem 14: Pragmatik).

Unter rhetorischer Perspektive müssen Informationalität und Botschaftlichkeit eines Textes deutlich unterschieden werden (KNAPE 2003: 874–876; 2000a: 107–109 und 130–135). Botschaft bezieht sich auf jene komplexe »Bedeutungsdimension im Text«, die die reine Denotationsdimension übersteigt, »als Konnotationssystem entfaltet ist« und dann die spezifisch »rhetorische Funktion aktiviert« (KNAPE 2000a: 108). Es stellt sich die Frage, ob das ein Bild für sich genommen überhaupt vermag oder immer nur in kommunikativer Verflechtung mit seinen Einbettungen.

Die rhetorische Funktion besteht demnach also im kommunikativen Einflussnehmen auf Menschen, die zum alternativen Denken eingeladen sind. Vor diesem Hintergrund bekommen Bilder oft eine wichtige Funktion beim rhetorischen Triggern von Appellen, Ansprüchen und Beweisen, die dann vielleicht helfen, zu überzeugen. Bilder können kommunikative Angebote enthalten, die beim Adressaten Aufmerksamkeit erzeugen, ihn veranlassen, in die Kommunikation einzusteigen oder dann auch die visuell dargebotenen Evidenzen im Sinn der Persuasionsziele kennenzulernen und zu akzeptieren.

Das mit dem rhetorische Beeinflussungshandeln zusammenhängende, in der obigen Bildproblem-Zusammenstellung jedoch noch nicht erörterte wichtige Problem wird in der Forschung unter dem Begriff des *Bildakts* verhandelt. Es ist gewissermaßen das 24. Problem der Bildtheorie und der Kern der Frage nach einer »Bildrhetorik« (KNAPE 2007, 2013a: 446–452). Diesem Thema sind meine abschließenden Überlegungen gewidmet. Sie kreisen

einerseits um die ›Bildkraftthese‹ und andererseits um die ›Sprechaktthese‹. Beide Thesen versuchen, die rhetorische Wirkung des Bildes zu erklären.

Die Rede von der »magischen Wirkung von Bildern« (SCHUSTER 2011: 26–32, hier freilich als Metapher ausgewiesen) sowie die mit der Bildkraftthese verbundene Vorstellung, dass Bildern geheimnisvolle, ja, magische Kräfte innewohnen (und nicht nur, wenn sie religiöse Idole sind), ist interkulturell historisch und weltweit verbreitet. Das ändert nichts am rein spekulativen Charakter dieser Idee. Sie gipfelt in den ethnologisch weit verbreiteten Konzepten des Bildes als »sozialem Akteur« (DESCOLA 2023: 25f., 651) und der spezifischen »Handlungsmacht von Bildern« (DESCOLA 2023: 26, 633–661) bzw. ihrer »Eigenkraft« (DESCOLA 2023: 669). Das hat seit dem 19. Jahrhundert auch Spuren in der modernen Kunstwissenschaft hinterlassen, etwa wenn Aby M. Warburg in den 1920er-Jahren über die Kraft der Bilder spricht (DESCOLA 2023: 658–670). Diese vitalistische Zuschreibung an ein unbelebtes Objekt, wie ein Bild, findet sich noch in der neuesten Bildliteratur bei William J. Thomas Mitchell 2005 und Horst Bredekamp 2010.

Wenn Mitchell 2005 ein Buch mit dem Titel *What do pictures want?* (dt. 2008: *Das Leben der Bilder*) herausbringt, dann führt die zwar metaphorisch, aber doch biologistisch gedachte Lebens-Begrifflichkeit assoziativ unweigerlich zu Vorstellungen der Objektbelebung und damit zurück auf die Theorievorstellung eines Animismus, der sich heute im Westen nur noch in religiösen Vorstellungen, etwa von der Wirkmacht bestimmter Heiligenbilder findet. Das interessiert dann die Volkskunde (PFISTER 1927), aber nicht die Bildtheorie als Bildtheorie. Wenn Bredekamp 2010 über den Plan seines Buchs spricht, räumt er ein, dass vorthoretische, animistische Bildphantasien einfließen: »Dass die Lebendigkeit des Bildes mit der Möglichkeit des ›Antuns‹ auch die Potenz zur Verwundung besitzt, gehört zu den Wesensbestimmungen dessen, was als bildaktive Phänomenologie den Kern des folgenden Versuches ausmachen wird« (BREDEKAMP 2015: 31). Tatsächlich ist es im Alltag oft so, dass wir gemäß unserer Sprachgewohnheiten oft verkürzt vom ›Anspruch‹ eines Bildes oder eines ›Appells‹ an uns reden, doch führt diese Redeweise nicht zu einer wissenschaftlich tragfähigen Wirkungstheorie.

Laut Mitchell ist ein Bild »nicht einfach ein passives Wesen« (Mitchell 2008: 292) sondern seine mediale Präsenz berge, so Bredekamp, jene »aristotelische *enérgeia* (*enérgeia* = Evidenz) [gemeint ist *enérgeia* = Wirksamkeit], die in jedem Artefakt eine Energiequelle wähnt, die dem Werk erlaubt, zu einer

wirkenden Kraft zu werden« (BREDEKAMP 2010: 22). Oder anders gesagt: Es geht um die »Kraft der Bilder selbst« (BREDEKAMP 2010: 55). Es bleibt also bei dieser theoretisch nicht begründbaren Rede übers Bild, obwohl beide Autoren vorsichtshalber zu einigen salvatorischen Formeln greifen. Diese sind aber lediglich deklamatorische Revokationen: Das sei natürlich nicht wirklich so gemeint! Also alles nur Metaphorik in wissenschaftlichem Kontext? Bredekamp rudert in der zweiten Auflage seines Bildakt-Buchs etwas zurück.<sup>13</sup> Doch es bleibt letztlich bei der Objektbelebtheitsthese, also dem Objektanimismus und damit den Anthropomorphismen. Wissenschaftlich sind diese Modellierungsversuche einer Bildaktthese nicht zu halten. Irgendwie weiß das auch Bredekamp, doch er verheddert sich. Zwar sei klar, sagt er, dass Bilder aus ›totem‹ Stoff bestünden, doch es werde eben »von ihnen mehr erwartet als nur der Widerschein von Projektionen« (BREDEKAMP 2015: 31). Im Begriff der Projektion liegt das theoretische Missverständnis begründet. Man muss den Animismusansatz umdrehen: Das Belebte findet im Betrachter statt, nicht im Objekt. Tatsächlich geht es um Verstehens- und Resonanzprozesse im Rezeptionsprozess, also um die Aufnahme des im Bild ausgearbeiteten Bedeutungsangebots und seine interpretierende Verarbeitung, nicht um wirkliche Interaktion. Alles was im Moment der Bildrezeption geschieht, geschieht im Betrachter. In der Produktion muss das freilich vom Bildermacher als eigentlichem Akteur vorausbedacht werden.

Die Missverständnisse in der Bildfrage sind in letzter Konsequenz auch eine Folge der eingeschränkten Sicht von Hermeneuten, die nur noch analytisch denken, nicht mehr produktionstheoretisch und demzufolge auch nicht mehr das ganze Kommunikationsmodell in den Blick nehmen. So kommt es zu unterkomplexen Theorievorschlägen. Die Interaktion wird auf eine Zweierkonstellation von Bildobjekt und Rezipient als den beiden einzigen Instanzen verkürzt. Das verführt offenbar zur Hypostasierung des Objekts, das nun in der Modellierung zum Interaktionspartner und zur objektmagischen Kraftquelle werden kann: Hier lebendige Bildkraft, da beeinflusster Mensch.

Theoretisch tragfähiger ist demgegenüber eine Modellierung auf Basis einer semantisch-pragmatischen Konzeption. Wie gesagt: Die angebliche »Kraft« des Objekts hat ihren Ursprung nicht im unbelebten Objekt, son-

13 So streicht er auch das Wort ›Theorie‹ aus dem Buchtitel; siehe BREDEKAMP 2015: 11, 30.

dern im Bildermacher (KNAPE 2023c: 22–25, 31–33). Das semiotische Gestell ›Bild‹ kann nur Stimulusangebote vor stellen. Der rhetorisch eingestellte, bildformulierende Akteur vermag unter Umständen aufgrund seiner Produktionskompetenz so stark stimulierende Bedeutungen im Bild aufzubauen, dass später im Betrachter entsprechend starke Reaktionen ausgelöst werden können, nicht müssen.

Bildanimisten trennen die theoretischen Ebenen des semiotischen Artefaktes ›Bild‹ mit seinen Ausstattungen als solches nicht von der mentalen ›Bildverarbeitung‹ im menschlichen Bewusstsein. Kurz: Als unbelebte Objekte können Bilder nicht ›handeln‹. Wissenschaftlich gesehen finden alle von Bildanimisten unterstellten mystischen Kräftewirkungen, die angeblich von Bildern ausgehen, auf der anderen Seite des Kommunikationsmodells statt, also aufseiten der Bildverarbeitung im neuronalen System des Bildbetrachters, lediglich als Verarbeitungsreflex auf die semantischen Angebote des Bildes. Es geht darum, was menschlich kognitives Erkennen und Deuten den wahrgenommenen Strukturen eines Objekts, etwa eines Textes, zuordnet und welche Bedeutungsrückschlüsse wir aus den textlichen Objektstrukturen ziehen. Diese Struktur-Kognition-Kopplung an der Objekt-Mensch-Schnittstelle als »Projektionen« (BREDEKAMP 2015: 31) abzutun, wie bei Bredekamp, setzt wiederum die Belebtheitsprämisse voraus.

Kein unbelebtes Objekt handelt, kein Bild handelt, nur Lebewesen handeln. Im semiotischen Bildfall handeln Menschen kognitiv-deutend und damit letztendlich ›stimulusreaktiv‹. Wenn wir also sagen, dass Bilder *an uns* semantische Impulse *senden*, dann ist mit dieser Verbmetapher gemeint, dass wir gelernt haben, dass Texte als Kommunikationsinstrumente diese Funktion erfüllen sollen, wir entsprechend reagieren können und im besten Fall die Information auch auf propositionaler Ebene verstehen können. Van Goghs Bild (Abb. 2) verstehen wir also als Einblick in ein Schlafzimmer, das uns mittels Bildobjekt vor Augen gestellt wird. Ob damit rhetorische Persuasionsabsichten einhergehen, entscheidet die Einbettungslage (siehe Problem 14: Pragmatik).

Auch der von den Philosophen Austin und Searle eingeführte Begriff *speech act* (Sprechhandlung) wird regelmäßig missverstanden,<sup>14</sup> vor allem, weil man aus dem Wortbestandteil ›Handlung‹ auf tatsächliches Interagieren schließt und nicht, wie intendiert, auf bloße Handlungssemantik

14 Völliges Unverständnis der Theorie bei BÄTSCHMANN 1989: 41–43.

im Text. Und damit komme ich zum zweiten, mit dem Begriff ›Bildakt‹ verbundenen Aspekt, zur Frage also, ob sich die linguistische Sprechakttheorie auf Bildverhältnisse übertragen lässt.

Wie gesagt, die Sprechakttheorie richtet sich nicht auf die Bedeutungsebene der Propositionen (bei Abb. 2 also: Schlafzimmer als Information), sondern auf die Ebene der Illokutionen (Handlungsbedeutungen), etwa ›Warnung‹ vor solcher Innenarchitektur. Dabei geht es um aktionale Bedeutungen, die im Bild auch enthalten sein könnten oder besser: als an ihm haftend angenommen werden, d. h. um semantische Zuordnungen, die sich auf Handlungen beziehen könnten: Empfehlen, Warnen, Drohen, Versprechen usw. Lautsprachlich sprechen direkte Sprechakte solche Handlungen mit dem entsprechenden performativen Verb aus (ich bitte, ich verurteile, ich warne usw.), indirekte nicht (zur Kategorie »Textakt« vgl. KNAPE 2000a: 120). Die indirekten (ohne solche Verben) setzen auch im Sprachlichen eine Frame- oder Kontextanalyse voraus, um aus dem Textangebot auf eine Handlungsbedeutung zu schließen.

Rhetorische Kommunikation will Menschen dazu bewegen, eine Handlung zu vollziehen, die auch rein geistiger Natur sein kann. Meist sprachlich verklausuliert und komplex kommen dabei immer Sprechakte des Urteilens, Empfehlens, Zuratens, Abratens, Lobens oder Kritisierens usw. ins Spiel. Man kann sagen, dass sie theoretisch gesehen immer den Kern rhetorischer Äußerungen bilden.

Hier stellt sich die Frage, ob auch visuell wahrnehmbare Bildstrukturen direkte *Bildakte* in Analogie zu den direkten Sprechakten als Bedeutungsangebot enthalten können. Die Antwort lautet: Nein. In der Regel sind Bilder zunächst einmal ›bildakt-neutral‹, wenn man diesen Begriff analog zum Wort ›sprechhandlungs-neutral‹ verwenden will. Und performative Verben kennt der BildCode nicht als Bildzeichentypus. Folglich kann ein Bild als Bild für sich genommen auch nicht die Illokution ›Ich warne dich‹ von sich aus ausdrücken. So etwas gelingt nur, wenn der Kontext einen Bildakt-Marker mitliefert.

Die Bildzeichen eines Bildes zeigen denotativ nur das Sehbare im Sinne reiner ›Aussage‹ (*assertion*) durch Vorzeigen.<sup>15</sup> Ob es Realreferenzen gibt oder

15 Schmitz (2007) versucht seine skeptische Haltung in dieser Frage nicht mit Bildern abzuschern, sondern mit Hybridbildtexten bzw. Bildsequenzen, bei denen die Sachverhalte natürlich anders liegen.

Konnotationen und semantische Weiterungen im Kontext der Einbettung, das steht auf einem anderen Blatt. Illokutionen (Bedeutungen, die Handlungen betreffen) lassen sich sprechakttheoretisch gesehen allein auf Ebene des Bildtextes nicht feststellen. Bilder zeigen einfach nur Zeichenkonstellationen vor, sie können für sich genommen nicht ermuntern oder drohen, nicht wünschen, nicht verurteilen und nicht rhetorisch überzeugen.

Doch bei passender Einbettung ändert sich alles (KJØRUP 1978; SCHMITZ 2007: 427f.). Wenn Bilder, wie sprachliche Sätze, in einen agitatorischen Kontextzusammenhang eingebettet werden, etwa in einer politischen Kampagne, dann können sie analog zu Sprechakten die Qualität indirekter Bildakte bekommen. In solchen Fällen wird die Semantik der Bildgestelle mit Orientierungs-Begleitkommunikation verbunden und in bestimmte Deutungsrichtungen gelenkt. Durch entsprechende kommunikative Einbettung können Bilder an allen Arten von Orientierungsleistungen teilnehmen (zu den sieben Orientierungsaspekten siehe KNAPE 2008: 916–924).

Als Funktionstyp Simulacrum oder Abbild werden Bilder bisweilen sogar für juristische Bildbeweise herangezogen (KNAPE 2020). Darüber klagt schon der antike Archeget der Rhetoriktheorie Quintilian im ersten Jahrhundert, wenn er schreibt, dass er »gelesen und auch einmal miterlebt habe, wie ein Bild einer grässlichen Tat, auf Holz oder Leinwand dargestellt«, in einen Gerichtsprozess eingeführt wurde, »durch dessen Schrecklichkeit der Richter in Erregung gebracht werden« sollte (Quintilian: *Institutio oratoria* 6,1,32). Er bestätigt damit, dass sich mit Einbettungen in verbalsprachliche Argumentationsgänge ein Orientierungs-Frame für die bildlichen Evidenz-Beweisstücke schaffen lässt, die der Kognition erlauben, ihnen eine Bildakt-Semantik zu entnehmen. Vor Gericht sind beide Prozessparteien bestrebt, den Richter am Ende für die eigene Seite zu gewinnen, und ihm deshalb so viel Eindrückliches wie möglich vor Augen zu führen. So ließe sich etwa der Eindruck des »Schrecklichen« (des *atrocissimum*) mithilfe eines direkt-stimulativen Zeigens erwecken. Bei dieser Art »Bildappell« liegen Bildstrukturen vor, die auf direktstimulative Lustreaktionen oder phobische Reaktionen des Ekels- oder Schreckens geichtet sind, also etwa in Gestalt von Spinnen- oder Schlangenbildern bzw. von Bildern des Grauens.

Bredenkamp räumt ein, dass er zu seinem Begriff »Bildakt« auch von der Sprechakttheorie angeregt wurde, doch er distanziert sich dann von ihr mit theoretisch fragwürdigen Bildthesen (BREDEKAMP 2015: 57–59). So vergibt er die Chance, seine Bildakt-Theorie nicht als Interaktionstheorie,

sondern der Sache angemessen als Semantiktheorie zu modellieren, was als Äquivalent zur linguistischen Sprechakt-Theorie adäquat gewesen wäre. Stattdessen bleibt am Ende der Eindruck seines Festhaltens am nativen Bildanimismus.

Dass in Hinblick aufs Bild bei der Analogie zu den indirekten Sprechakten die Einbettungsbedingung unerlässlich ist, hat bereits 1978 der Däne Søren Kjørup in einem richtungsweisenden Beitrag zu den *Pictorial Speech Acts* klargelegt. Die wahrnehmende und verarbeitende Kognition braucht, wie er schreibt, »knowledge of the situation«, um die gemeinte Orientierungssemantik indirekter Bildakte zu erschließen. Er stellt zwei Bildakt-Verstehensbedingungen auf der in den Bildprozess involvierten Kognitionsebene heraus:

1. Beim Betrachter eine Verarbeitungskompetenz beim Anblick von Bildstrukturen, die er »knowledge of the pictorial language« nennt (vor allem intertextuelles Bildwissen, sodann Kompositionswissen über Raumordnungen in Bildern, Zentralperspektive, Lichtverhältnisse, intertextuelles Wissen usw.) und
2. fallbezogenes Kontext- oder Einbettungswissen, das er »knowledge of the situation« nennt (KJØRUP 1978).

Somit kann man den *Bildakt* als eine technische Möglichkeit der *Bildrhetorik* bezeichnen, welche die Handlungssemantik als Kommunikationsangebot in einem persuasiven Frame zu realisieren hilft.

## Literatur

- APPELT, DIETER: Transmission, widerspenstige. In: AMELUNXEN, HUBERTUS VON; DIETER APPELT; PETER WEIBEL (Hrsg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin, Karlsruhe [Akademie der Künste] 2008, S. 13–18
- BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 2007
- BÄCHLE, THOMAS C.: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2016
- BÄTSCHMANN, OSKAR: Bild – Text. Problematische Beziehungen. In: Fachschaft Kunstgeschichte München (Hrsg.): *Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Berlin 1989, S. 27–46

- BALDRY, ANTHONY; PAUL J. THIBAUT: *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimodal Toolkit and Coursebook*. London, Oakville [Equinox] 2006
- BARTHES, ROLAND: Rhetorik des Bildes. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. 2. Auflage. Stuttgart [Reclam] 2017 [1964], S. 78–94
- BELTING, HANS: Der Ort der Bilder. In: HANS BELTING; LYDIA HAUSTEIN (Hrsg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München [Beck] 1998, S. 34–53
- BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Brill] 2007
- BERGER, JOHN: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1974
- BITTNER, JOHANNES: *Digitalität, Sprache, Kommunikation. Eine Untersuchung zur Medialität von digitalen Kommunikationsformen und Testsorten und deren varietätenlinguistischer Modellierung*. Berlin [Erich Schmidt] 2003
- BLOOMFIELD, LEONARD: *Language*. London [Holt, Rinehart, Winston] 1935
- BOEHM, GOTTFRIED: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: GADAMER, HANS-GEORG; GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978, S. 444–471
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Brill/Fink] 1994, S. 11–38
- BÖHNKE, ALEXANDER: Digital/Analog – typologisch. In: SCHRÖTER, JENS; ALEXANDER BÖHNKE (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld [transcript] 2004, S. 169–190
- BOOIJ, GEERT: *The Grammar of Words. An Introduction to Linguistic Morphology*. Oxford [University Press] 2012
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BREDEKAMP, HORST: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BREDEKAMP, HORST: *Sigmund Freuds figürliche Psychoanalyse. Der Moses Michelangelos und die Sammlung von Idolen*. Basel [Schwabe] 2023
- BRINKER, KLAUS: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 6. Aufl. Berlin [Schmidt] 2005

- BRITTON, BRUCE K.: *Rewriting. The Arts and Sciences of Improving Expository Instructional Text*. In: LEVY, C. MICHAEL; SARAH RANDELL (Hrsg.): *The Science of Writing. Theories, Methods, Individual Differences, and Applications*. Mahwah, NJ [Routledge] 1996, S. 323–345
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie*. 3. Auflage. Stuttgart [reclam] 1999 [1934]
- CHATMAN, SEYMOUR: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca [Cornell University Press] 1978
- CHATMAN, SEYMOUR: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca [Cornell University Press] 1990
- COSERIU, EUGENIO: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen [Narr] 1980
- CURTISS, DEBORAH: *Introduction to Visual Literacy*. Englewood Cliffs [University of Michigan] 1987
- DANTO, ARTHUR C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991
- DE BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN; WOLFGANG U. DRESSLER: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen [Narr] 1981 (engl. Version: *Introduction to Textlinguistics*, 1981)
- DELEUZE, GILLES: *Logik des Sinns*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993
- DESCOLA, PHILIPPE: *Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder*. Berlin [Suhrkamp] 2023
- DE SAUSSURE, FERDINAND: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. Auflage. Berlin [de Gruyter] 1967 [1916]
- EHLICH, KONRAD: *Sind Bilder Texte?* In: *Der Deutschunterricht*, 57, 2005, S. 51–60
- ESPOSITO, ELENA: *Zwei-Seiten-Formen in der Sprache*. In: BAECKER, DIRK (Hrsg.): *Probleme der Form*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993, S. 88–119
- FERRARIS, MAURIZIO: *Documentality or Why Nothing Social Exists Beyond the Text*. In: KANZIAN, CHRISTIAN; EDMUND RUNGGALDIER (Hrsg.): *Cultures. Conflict – Analysis – Dialogue. Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, Austria*. Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society, New Series, 3. Heusentsamm [Ontos] 2007, S. 385–401
- FISCHER, MARTIN: *Schrift als Notation*. In: KOCH, PETER; SYBILLE KRÄMER (Hrsg.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen [Stauffenburg] 1997, S. 83–101
- FIX, ULLA: *Nichts sprachliches als Textfaktor. Medialität, Materialität, Lokalität*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 36, 2008, S. 343–354

- FOSS, SONJA K.: Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory. In: HILL, CHARLES A.; MARGUERITE HELMERS (Hrsg.): *Definig Visual Rhetorics*. Mahwah/ London [Routledge] 2004, S. 303–313
- GADLER, HANSPETER: *Praktische Linguistik*. Tübingen [Narr] 1992
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997 [1968]
- GOODMAN, NELSON; CATHERINE Z. ELGIN: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- GOTTSCHLING, VERENA: Mental Pictures: Pictorial? Perceptual? In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Herbert von Halem] 2005, S. 299–316
- GROUPE  $\mu$  1992 [Francis Édeline; Jean-Marie Klinkenberg; Philippe Minguet]: *Traité du signe visuel. Pour une rhéotorique de l'image*. Paris [Seuil] 1992
- GÜNZEL, STEPHAN; DIETER MERSCH (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [Metzler] 2014
- HESSLER, MARTINA; DIETER MERSCH: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: HESSLER, MARTINA; DIETER MERSCH (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld 2009, S. 8–62
- HILBERT, DAVID: Mathematische Probleme. In: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Mathematisch-Physikalische Klasse*, Heft 3. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1900, S. 235–297
- HILBERT, DAVID: Mathematical Problems. In: *Bulletin of the American Mathematical Society*, 8, 1902, S. 437–479
- HÖRMANN, HANS: *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978
- HUBER, HANS D.: *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2004
- INGARDEN, ROMAN: Das Bild [1957]. In: ROMAN INGARDEN: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*. Tübingen [Niemeyer] 1962, S. 139–253
- JÄGER, KARL-HEINZ: *Sprachbeschreibung und Sprachdiagnose*. Tübingen [Max Niemeyer] 1981
- JÄGER, LUDWIG: Transkription. In: BARTZ, CHRISTINA et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München [Brill] 2012, S. 306–315

- KIEFER, BARBARA Z.: *The Potential of Picturebooks*. Englewood Cliffs, NJ, [Macmillan] 1995
- KJØRUP, SØREN: Pictorial Speech Acts. In: *Erkenntnis*, 12, 1978, S. 55–71
- KNAPE, JOACHIM: Fiktionalität und Faktizität als Erkenntnisproblem bei spätmittelalterlichen Reisetexten. In: KRAPP, H.; T. WÄGENBAUER: *Künstliche Paradiese – Virtuelle Realitäten. Künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften*. München [Brill/Fink] 1997, S. 47–62
- KNAPE, JOACHIM: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart [Reclam] 2000a
- KNAPE, JOACHIM: Die kodierte Welt. Bild, Schrift und Technobild bei Vilém Flusser In: KNAPE, JOACHIM; HERMANN A. RIETHMÜLLER (Hrsg.): *Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur*. Tübingen [Osiander] 2000b, S. 1–18
- KNAPE, JOACHIM: Persuasion. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6, 2003, S. 874–907
- KNAPE, JOACHIM: The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Medienrhetorik*. Tübingen [Attempto] 2005a, S. 17–39
- KNAPE, JOACHIM: Rhetorik. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft Bildwissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005b, S. 134–148
- KNAPE, JOACHIM: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden [Valentin Koerner] 2007, S. 9–32
- KNAPE, JOACHIM: Rhetorik der Künste. In: FIX, U.; A. GARDT; J. KNAPE (Hrsg.): *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. An international Handbook of historical and systematic research*. Band 1. Berlin, New York [De Gruyter] 2008, S. 894–928
- KNAPE, JOACHIM: Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative. In: ZUMBUSCH, CORNELIA (Hrsg.): *Pathos*. Berlin [De Gruyter] 2009, S. 25–44
- KNAPE, JOACHIM: Werk, Bildtext und Medium in agonaler Kunstrhetorik. In: HEISER, SABINE; CHRISTIANE HOLM (Hrsg.): *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2010, S. 79–91
- KNAPE, JOACHIM: Image Textuality, Narrativity, and Pathos Formula: Reflections on the Rhetoric of the Image. In: SACHS-HOMBACH,

- KLAUS; JÖRG R. J. SCHIRRA (Hrsg.): *Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Science*. Köln [Herbert von Halem] 2013a, S. 424–459
- KNAPE, JOACHIM: *Modern Rhetoric in Culture, Arts and Media. 13 Essays*. Berlin/New York [De Gruyter] 2013b
- KNAPE, JOACHIM: Von der intendierten Ambiguität in die Aporie. Monologische und dialogische Erkenntniswege am Beispiel von Platons ›Hippias Minor‹. In: WINKLER, SUSANNE (Hrsg.): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin, München, Boston [De Gruyter] 2015, S. 111–154
- KNAPE, JOACHIM: *Was ist ein Bild?* Wiesbaden [Harrassowitz] 2016
- KNAPE, JOACHIM: ›Inszenierung‹ als rhetoriktheoretisches Problem. In: *Rheton*, 2017. <https://rheton.at/rheton/2017/01/inszenierung-als-theoretisches-problem/>
- KNAPE, JOACHIM: *Die Dinge. Ihr Bild, ihr Design und ihre Rhetorik. Mit den Stilleben von Heinrich Müller Basel*. Wiesbaden [Harrassowitz] 2019
- KNAPE, JOACHIM: Können Bilder etwas beweisen? Referenzunsicherheit des Bildtextes als ›still‹. In: ERNE, THOMAS; MALTE D. KRÜGER (Hrsg.): *Bild und Text. Beiträge zum 1. Evangelischen Bildertag in Marburg 2018*. Leipzig [EVA] 2020, S. 227–249
- KNAPE, JOACHIM: *Freiheit. Zur Ideengeschichte und Ideenrhetorik der Renaissance als Aufbruch in die Moderne*. Stuttgart [Anton Hiersemann] 2021
- KNAPE, JOACHIM: Möglichkeiten der Unmöglichkeit, die Freiheit abzubilden. In: *Zeitschrift für archäologische Aufklärung*, 1, 2023a, S. 81–89
- KNAPE, JOACHIM: Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch. In: BERNDT, FRAUKE; JAN-NOËL THON. *Bildmedien*. Berlin, Boston [De Gruyter] 2023b, S. 9–25
- KNAPE, JOACHIM: *Ästhetische Idee und Heideggers Existenzialästhetik*. Stuttgart [Anton Hiersemann] 2023c.
- KNAPE, JOACHIM: Radical Text Theory and Textual Ambiguity: With Two Analyses of Dadaist Anti-Text Strategies. In: BAUER, MATTHIAS; ANGELIKA ZIRKER (Hrsg.): *Strategies of Ambiguity*. London [Routledge] 2024, S. 75–122
- KNAPE, JOACHIM: Möglichkeiten der Unmöglichkeit des Simulacrums. In: *Zeitschrift für archäologische Aufklärung*, 3, 2025a, S.122–137
- KNAPE, JOACHIM: Theorie des Nuklearnarrativs. Auch beim Bild und bei der Rhetorik von Sebastian Brants ›Freiheitstafel‹. In: KIRSTEIN,

- ROBERT; SEBASTIAN SCHMIDT-HOFNER (Hrsg.): *Recht als Erzählung. Narratologie und Recht von der Antike bis in die Gegenwart*. Basel [Schwabe] 2025b, S. 339–391
- KRÄMER, SYBILLE: ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: KRÄMER, SYBILLE; HORST BREDEKAMP (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München [Brill/Fink] 2003, S. 157–176
- KRESS, GUNTHER; THEO VAN LEEUWEN: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London, New York [Routledge] 1996, S. 230–241
- KRIPKE, SAUL A.: *Naming and Necessity*. Cambridge, MA [Princeton University Press] 1980
- KÜMMEL, PETER: *Struktur und Funktion sichtbarer Zeichen*. Quickborn [Schnelle] 1969
- LAMBERT, JOHANN H.: *Neues Organon*. Leipzig 1764. Hildesheim [Georg Olms] 1965
- LAMMERT, ANGELA: Von der Bildlichkeit der Notation. In: VON AMELUNXEN, HUBERTUS; DIETER APPELT; PETER WEIBEL (Hrsg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin, Karlsruhe [Akademie der Künste] 2008, S. 39–54
- LANGER, SUSANNE K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt/M. [Fischer] 1984 (amerik. Original: *Philosophy in a New Key*, 1942)
- LATOUR, BRUNO: *The Pasteurization of France*. Cambridge, MA, [Princeton University Press] 1988 (frz. Orig. *Les Microbes*, 1984)
- LATOUR, BRUNO; STEVE WOOLGAR: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Cambridge, MA [Princeton University Press] 1979
- LÜDTKE, HELMUT: Sprachwandel als universales Phänomen. In: LÜDTKE, HELMUT: *Kommunikationstheoretische Grundlagen des Sprachwandels*. Berlin, New York [de Gruyter] 1980, S. 1–19
- LUHMANN, NIKLAS: *Einführung in die Systemtheorie*. 4. Auflage. Heidelberg [Carl Auer] 2008
- MARKMAN, ARTHUR B.; DEDRE GENTNER: Structural Alignment during Similarity Comparisons. In: *Cognitive Psychology*, 25, 1993, S. 431–467
- MARR, DAVID: *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. San Francisco [University of California Press] 1982
- MEADER, JONATHAN: *The Wordless Travel Book. Point at these pictures to communicate with anyone*. Berkeley, CA [Ten Speed Press] 1995

- MESSARIS, PAUL; SANDRA MORIARTY: Visual literacy theory. In: SMITH, K.; S. MORIARTY; G. BARBATSIS; K. KENNEY (Hrsg.): *Handbook of visual communication: Theory, methods, and media*. Mahwah, New Jersey, London [Lawrence Erlbaum Associates Publishers] 2005, S. 481–502
- MITCHELL, WILLIAM J. T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago [University of Chicago Press] 2005
- MITCHELL, WILLIAM J. T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C.H. Beck] 2008
- NAKE, FRIEDER: Algorithmus, Bild und Pixel: Das Bild im Blickfeld der Informatik. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Herbert von Halem] 2005, S. 101–121
- NÖTH, WINFRIED: *Handbuch der Semiotik*. 2. vollständig neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart [Metzler] 2000
- PFISTER, FRIEDRICH: Bild und Bildzauber. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 1, 1927, S. 1282–1298
- POTYSCH, NICOLAS: *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift. Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover [Wehrhahn] 2018
- RIEDL, RUPERT: *Biologie der Erkenntnis*. Berlin, Hamburg [Paul Parey] 1980
- RIEDL, RUPERT: *Begriff und Welt. Biologische Grundlagen des Erkennens und Begreifens*. Berlin, Hamburg [Paul Parey] 1987
- ROLF, ECKHARD: *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten*. Berlin, New York [De Gruyter] 1993
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft Bildwissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005a
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft. In: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.): *Bildwissenschaft Bildwissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005b, S. 11–20
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Herbert von Halem] 2005c
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; MAIC MASUCH: Können Bilder uns überzeugen? In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden [Valentin Koerner] 2007, S. 49–70
- SCHAPIRO, MEYER: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Brill/Fink] 1995, S. 253–274

- SCHMITZ, ULRICH: Bildakte? How to do things with pictures? In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 35, 2007, S. 419–433
- SCHNOTZ, WOLFGANG: *Aufbau von Wissensstrukturen. Untersuchungen zur mentalen Kohärenzbildung beim Wissenserwerb mit Texten*. Tübingen [Beltz] 1990
- SCHRÖTER, JENS: Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – mehr und weniger ›Realität‹? In: SCHRÖTER, JENS; ALEXANDER BÖHNKE (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld [transcript] 2004, S. 335–354
- SCHULZ, MARTIN: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München [Brill/Fink] 2005
- SCHUSTER, MARTIN: *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*. Köln [DuMont] 2011
- SPENCER-BROWN, GEORGE: *Gesetze der Form*. Leipzig [Bohmeier] 1997 [1969]
- STEGU, MARTIN: *Wie sprachlich ist die Bildsprache?* In: *Semiotische Berichte*, 20, 1996, S. 302–320
- STEINBRENNER, JAKOB: *Kognitivismus und Ästhetik*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 1996
- STETTER, CHRISTIAN: *Schrift und Sprache*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- STÖCKL, HARTMUT: Texts with a view – Windows onto the world. Notes on the textuality of pictures. In: THIELE, WOLFGANG; ALBRECHT NEUBERT; CHRISTIAN TODENHAGEN (Hrsg.): *Text – Varieties – Translation*. Tübingen [Stauffenburg] 2001, S. 81–107
- SUSANKA, THOMAS: *Foto/grafie. Zur Rhetorik von Medium und Bild*. Berlin [Weidler] 2015
- TUCHOLSKI, HERBERT: *Bildfläche und Maß*. Dresden [VEB Verlag der Kunst] 1971
- TVERSKY, AMOS: Features of Similarity. In: *Psychological Review*, 84, 1977, S. 327–352
- VAN DIJK, TEUN A.: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen [De Gruyter] 1980
- VATER, HEINZ: *Einführung in die Textlinguistik*. München [UTB] 1992
- VEITS, ANDREAS: Narratives (Bild-)Verstehen. Zum narrativen Potenzial von Einzelbildern. In: VEITS, ANDREAS; LUKAS R. A. WILDE; KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.): *Einzelbild & Narrativität. Theorien, Zugänge, offene Fragen*. Köln [Herbert von Halem] 2020, S. 124–160

- VOLLMER, GERHARD: *Evolutionäre Erkenntnistheorie*. 3. verb. Aufl. Stuttgart [S. Hirzel] 1983
- WEDEWER, ROLF: *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*. Köln [DuMont] 1985
- WEIBEL, PETER: Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsweisen – Algorithmen – Schnittstellen. In: VON AMELUNXEN, HUBERTUS; DIETER APPELT; PETER WEIBEL (Hrsg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin, Karlsruhe [Akademie der Künste] 2008, S. 32–38
- WIESING, LAMBERT: Zur Rhetorik des Bildes. In: KNAPE, JOACHIM (Hrsg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden [Valentin Koerner] 2007, S. 37–48
- WILLKE, HELMUT: *Einführung in das systemische Wissensmanagement*. Heidelberg [Carl Auer] 2004
- WOLLHEIM, RICHARD: *On the Assimilation of Pictorial Art to Language*. In: TOMPSON, JON (Hrsg.): *Towards a Theory of the Image*. Maastricht [Jan Van Eyck] 1996, S. 20–41
- WÜNSCH, MARIANNE: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild. Das Beispiel der Werbung. In: BRUNNER, HORST (Hrsg.): *helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek*. Göppingen [Kümmerle] 1999, S. 323–359
- WUNDERLI, PETER: *Saussure-Studien*. Tübingen [Narr] 1981
- EWA ŻEBROWSKA: *Text – Bild – Hypertext*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2013