

Beatrix Fehse
Metaphern in
Text-Bild-Gefügen

Sprachliche und kognitive Metaphorik

Visuelle Metaphorik

Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung
und der Gegenwartskunst



Beatrix Fehse

Metaphern in Text-Bild-Gefügen

Sprachliche und kognitive Metaphorik

Visuelle Metaphorik

Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung
und der Gegenwartskunst

Die vorliegende Studie wurde als Dissertation von Beatrix Fehse, geboren in Lank-Latum, zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) von der Fakultät für Geisteswissenschaften (Institut für Germanistik/Linguistik) an der Universität Duisburg-Essen angenommen.

Die Disputation fand am 17.8.2016 statt.

Gutachter waren Prof. Dr. Ulrich Schmitz und Prof. Dr. Heike Roll.

Impressum

Titelfoto und Covergestaltung: Universitätsbibliothek Duisburg-Essen

Alle Rechte vorbehalten. © 2022 Beatrix Fehse

Unveränderte Neuauflage 2022 des im Jahr 2017 beim Universitätsverlag Rhein-Ruhr (UVR) erschienenen Werkes (ISBN 978-3-95605-046-6 [Print]; ISBN 978-3-95605-047-3 [E-Book]).

Veröffentlichende Institution:
Universität Duisburg-Essen
Universitätsbibliothek, DuEPublico
Universitätsstraße 9-11
45141 Essen
<https://duepublico2.uni-due.de>

Online frei zugänglich auf DuEPublico:
DOI: [10.17185/duepublico/76920](https://doi.org/10.17185/duepublico/76920)

Danksagung

Nachdem mein Dissertationsvorhaben einige Zeit in Anspruch genommen hat, bleibt mir nun die Entdeckung nicht erspart, dass mein Dank für drei Menschen zu spät kommt: Gleichwohl möchte ich Frau Prof. Dr. Christa Schwens (†2015) danken, denn sie war es, die mich mit freundlicher Beharrlichkeit während meines Studiums an die zeitgenössische Kunst heranführte. Und ich möchte meinem Vater Otto Fehse (†2012) danken, der mich Zeit seines Lebens in finanziellen Notlagen absichern wollte und es auch tat. Er hätte die Fertigstellung meiner Dissertation gerne erlebt. Ferner würde ich mich, ginge dies, auch noch einmal herzlich bei Herrn Alfred Küpper (†) dafür bedanken, dass er mir den freien Zugang zum gesamten Bestand der Bibliothek des Folkwang-Museums ermöglichte.

Die anderen Menschen, deren Hilfe ich in Anspruch nahm, leben glücklicherweise nach wie vor: Hier will ich als Erstes Herrn Prof. Dr. Ulrich Schmitz dafür danken, dass er mir eine Promotion zutraute und anbot, dass er mir völlig freie Hand bei der Wahl meines Wunschthemas und dessen Bearbeitung ließ, ja, mich ermutigte, jeden meiner Pläne umzusetzen. Natürlich danke ich ihm auch sehr für seine Geduld und für den Lesemarathon, den er schließlich antreten musste – und, ohne auch nur eine einzige Abkürzung zu nehmen, durchhielt. Vor allem aber vergewärtige ich mir gerne seine jederzeit starke Rückendeckung.

Ein mindestens genauso großer Dank kommt meiner Schwester Silke Fehse und meiner Mutter Ruth Fehse zu. Meine Schwester half mir sehr bei der Bearbeitung der eingescannten Buch- und Zeitungsausschnitte, der Digitalisierung meiner Grafikentwürfe sowie dem Layout aller Seiten mit Abbildungen. Und meine Mutter umorgt mich sowieso seit eh und je mit vielem, was mir zu meinem leiblichen und seelischen Wohl verhilft.

Meine weiteren Danksagungen richten sich an Frau Prof. Dr. Heike Roll, nahm sie es doch in einer für sie schweren Zeit auf sich, meine Zweitprüferin zu werden, an Herrn Prof. Dr. Markus Tiwald, den Prüfungsvorsitzenden, weil er sich stark für mein Thema interessierte, an Herrn Prof. Dr. Bernd Spillner für zwei anregende kontroverse Gespräche, an Herrn Prof. Dr. Rüdiger Brandt dafür, dass er mir ein Anschubstipendium aus dem Promovendinnenförderprogramm gewährte, sowie an Herrn Prof. Dr. Dirk Hartmann für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses zur Publikation meiner Dissertation. Zu sehr großem Dank verpflichtet fühle ich mich ferner Frau Dr. Sabine Walther, da sie trotz der Sorge um ihren plötzlich erkrankten Mann und der Trauer, als er verstarb, meinen ungewöhnlich langen Text in dieses schöne Buch verwandelte. Die meisten meiner Freunde wollen es jetzt sehen und einen Blick hineinwerfen. Für eure Treue und diesen Wunsch habt Dank!

Essen, im Juli 2017

Beatrix Fehse

Inhalt

Leseempfehlung.....	XV
Lesepfad zu Ihrem Interessengebiet der metaphorischen Text-Bild-Beziehungen	XIX
Lesepfad zu Ihrem Interesse an Adaptionen von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien.....	XX
Lesepfad zu Ihrem Interesse an der kunstwissenschaftlichen Sicht auf die Zeitmetaphorik	XXII
0 Einführung in die Arbeit.....	XXV
1. Teil	XXV
2. Teil	XXXI
3. Teil	XXXVI
1 Sprachliche und kognitive Metaphorik	59
Einleitung.....	59
1.1 Linguistische und kognitive Metapherntheorien zur Analyse von Text-Bild-Gefügen	61
Stöckls Harmonisierung einer linguistischen und einer kognitiven Metapherntheorie ...	61
Weitere vorwiegend linguistische Metaphernanalysen von Text-Bild-Gefügen.....	64
1.1.1 Hartmut Stöckl (2004).....	72
Zusammenfassung.....	72
Kommentar	84
1.2 Die Metapherntheorien von Harald Weinrich (1958-76) und George Lakoff & Mark Johnson (1980)	96
Einleitung.....	96
1.2.1 Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien in der Forschung... 98	
Einleitung.....	98
1.2.1.1 Die Rezeption von Lakoffs & Johnsons und Weinrichs Metapherntheorien in Deutschland.....	99
Die Rezeption von Lakoffs & Johnsons Buch „Metaphors we live by“	99
Die Diskussion um die Verwandtschaft der Konzepttheorie mit der Bildfeldtheorie	101
Die erste und zweite Phase der Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie	106
Eine vierte Rezeptionsphase von Weinrichs Bildfeldtheorie?	110
Schaubild „Die Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie“	113
1.2.1.2 Die Traditionsstränge der Bildfeldtheorie und der kognitiven Theorie des metaphorischen Konzepts.....	114
Die Ursprünge der Bildfeldtheorie	114
Das Denkmodell als Teil der Bildfeldtheorie.....	117
Eine Theorienkette zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien	126
Die Feldtheorie als Ergänzung der Theorie des metaphorischen Konzepts?.....	134
Schaubild „Die Erforschung des Metaphernsystems“	149

1.2.2	Harmonisierung und Kombination der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons	150
	Einleitung	150
1.2.2.1	Das Bildfeld und das metaphorische Konzept	152
	Übergreifende und interne Strukturen	152
	Übersicht	161
	Kulturalität – Universalität.....	164
	Übersicht	173
1.2.2.2	Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher.....	176
	Metaphernarten.....	176
	Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher.....	176
	Übersicht	190
	Die Morphemmetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher.....	194
	Übersicht	206
	Exkurs: Ontologie und Metaphorik.....	209
	Gibt es weitere Metaphernarten und Formen neben der Metapher?	215
	Übersicht	225
	Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher	228
	Übersicht	238
1.3	Zusammenfassung	241
1.3.1	Rückblick	241
	Stöckls Metaphernanalyse von Text-Bild-Gefügen in ihrem Forschungskontext	242
	Rezeption der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons in Deutschland	243
	Vernetzung der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons mit anderen Theorien	245
	Vergleich des Bildfelds mit dem metaphorischen Konzept und ihre Kombination.....	250
	Übergreifende und interne Strukturen	250
	Kulturalität – Universalität.....	252
	Die Arten und Kategorien der Metapher im Vergleich zueinander und ihre Kombination	254
	Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher	254
	Die Morphemmetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher.....	257
	Exkurs: Ontologie und Metaphorik.....	259
	Gibt es weitere Metaphernarten?.....	259
	Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher	261

2	Visuelle Metaphorik	263
	Einleitung.....	263
	Schaubild „Die Erforschung der visuellen Metapher“	266
2.1	Aldrichs Erforschung der visuellen Metapher	267
	Übersicht	267
2.1.1	Virgil C. Aldrich (1968/71)	267
	Zusammenfassung.....	267
	Kommentar	271
	Teil 1.....	271
	Teil 2.....	272
	Teil 3.....	272
	Teil 4.....	274
2.2	Aldrichs erster Ansatz: Die Kunstwerkmetapher	275
	Übersicht	275
2.2.1	Richard Wollheim (1987/93)	275
	Zusammenfassung.....	276
	Kommentar	279
	Teil 1.....	280
	Teil 2.....	282
2.2.2	Carl R. Hausman (1989)	283
	Zusammenfassung.....	284
	Kommentar	287
	Teil 1.....	287
	Teil 2.....	288
2.3	Aldrichs zweiter Ansatz: Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)	291
	Übersicht	291
2.3.1	Albert Rothenberg (1980)	292
	Zusammenfassung.....	292
	Kommentar	294
	Teil 1.....	294
	Teil 2.....	295
2.3.2	James A. W. Heffernan (1985)	297
	Zusammenfassung.....	297
	Kommentar	299
	Teil 1.....	300
	Teil 2.....	301

2.3.3	Noël Carroll (1994)	302
	Zusammenfassung.....	302
	Kommentar	306
	Teil 1.....	306
	Teil 2.....	309
2.4	Aldrichs dritter Ansatz: Typen der visuellen Metaphorik	312
	Übersicht	312
2.4.1	Irving Massey (1977)	313
	Zusammenfassung.....	313
	Kommentar	316
	Teil 1.....	316
	Teil 2.....	319
2.4.2	Charles Forceville (1988-2003)	320
	Zusammenfassung.....	321
	Kommentar	328
	Teil 1.....	328
	Teil 2.....	332
2.4.3	Eli Rozik (1998).....	339
	Zusammenfassung.....	339
	Kommentar	343
	Teil 1.....	344
	Teil 2.....	346
2.5	Aldrichs vierter Ansatz: Die subjektive visuelle Metapher	351
	Übersicht	351
2.5.1	Hermine Feinstein (1982).....	351
	Zusammenfassung.....	352
	Kommentar	354
	Teil 1.....	355
	Teil 2.....	356
2.6	Zusammenfassung	359
2.6.1	Die Aspekte der Forschungen.....	359
2.6.2	Die logischen Bezüge zwischen den Forschungen	368
	Erster Ansatz: Die Kunstwerkmetapher.....	368
	Zweiter Ansatz: Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)	369
	Dritter Ansatz: Typen der visuellen Metapher	370
	Vierter Ansatz: Die subjektive visuelle Metapher	370
	Zwischen den Ansätzen	371
2.6.3	Rückblick	372

3	Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst	375
	Text-Bild-Gefüge mit Zeitmetaphern	375
3.1	Die Zeitthematik im Kontext der Untersuchung	384
3.1.1	Zeit.....	384
3.1.2	Zeitmetaphorik.....	390
3.1.3	Zeit und Zeitmetaphorik in Bildern der Kunst.....	408
3.2	Orientierungsmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen	439
3.2.1	Verschiedene Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen.....	439
3.2.1.1	Die zeitlichen Orientierungsmetaphern im Kontext von Kress & van Leeuwen (1996).....	439
	Orientierungsmetaphern der Zeit in der Anordnung von Bildern	449
	Orientierungsmetaphern der Zeit in der Ausrichtung von Motiven	454
	Der fruchtbare Augenblick – implizite Zeitstufen	456
	Das Trompe l’Œil.....	458
	Orientierungsmetaphern der Zeit im zentralperspektivischen Bild	460
	Die Zeitperspektive	462
	Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung in Bildern	465
	Orientierungsmetaphern der Zeit in collagierten Bildern.....	466
	Die Zeit in der Grafik.....	468
	Die Zeit im Maß	471
	Die Zeit als Pfeil.....	473
	Die Zeit als Schleife.....	475
3.2.2	Farbliche Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen.....	478
	Die Vergangenheit	488
	Die Zukunft	491
3.2.3	Zeitmetaphern in Schrift mit Bildcharakter	494
	Fünf Kalligrafien von Gerhard Rühm	509
3.2.4	Auswertung der Untersuchungen zu den Orientierungsmetaphern	519
3.2.4.1	Die identifizierten Orientierungsmetaphern der Zeit in Schemata – Bildschemametaphern der Zeit.....	519
	Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit auf der Fläche und im Flächenraum“	521
	Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit in der Farbe und in der Linie“.....	522
	Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Bildschemametaphern der Zeit.....	536
	Die Verteilung der drei Unterarten der Bildschemametapher auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke	536
	Die Text-Bild-Disposition der Bildschemametaphern in den Werbeanzeigen und Kunstwerken.....	544
	Die Bildschemametaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken	557

3.3	Strukturmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen	567
	Einleitung.....	567
3.3.1	Die Untersuchung	569
	Die Identifikation der Strukturmetaphern.....	570
	Die Analyse der Strukturmetaphern.....	570
	Die themenorientierte Deutung eines Text-Bild-Gefüges.....	571
	Die kontext- und konbildsensible Gruppierung der Strukturmetaphern im Gebrauch ..	572
	Die themenorientierte Gruppierung der Strukturmetaphern im Metaphernsystem	572
3.3.1.1	Das Modell	573
	Die klassischen Typen der visuellen Metapher im Modell.....	575
3.3.1.2	Die Matrix	576
	Die klassischen Typen der visuellen Metapher in der Matrix	580
3.3.2	Zwei Musteruntersuchungen	585
3.3.2.1	Eine Werbeanzeige von Microsoft	585
	Die Identifikation der Strukturmetaphern.....	585
	Die Analyse der Strukturmetaphern.....	587
	Die Deutung der Werbeanzeige in Hinblick auf ihre Zeitmetaphorik.....	589
3.3.2.2	Thomas Schütte: „Tot“ (1985)	589
	Die Identifikation der Strukturmetaphern.....	589
	Die Analyse der Strukturmetaphern.....	591
	Die Deutung des Kunstwerks in Hinblick auf seine Zeitmetaphorik	596
3.3.3	Beispieluntersuchungen nach Themen	598
3.3.3.1	Anfänge	598
	Eine Werbeanzeige von Mercedes.....	598
	Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“ (1996)	600
3.3.3.2	Beschleunigungen	601
	Bernhard & Anna Blume: „Mahlzeit“ (1985/86).....	602
	Zum Einbezug von Textelementen in die Analyse von Metaphern in Bildern.....	605
3.3.3.3	Augenblicke	608
	Eine Werbeanzeige von Hewlett-Packard	608
	Rosemarie Trockel: „Ohne Titel“ (1992)	611
3.3.3.4	Wartezeiten	613
	Eine Werbeanzeige von AEG.....	613
	Günter Brus: „Das Warten auf den Besuch“ (1982).....	616
3.3.3.5	Urlaubszeiten	619
	Eine Werbeanzeige für Portugal	619
	Werner Büttner: „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986).....	621
	Zur hybriden Metapher.....	624
	Zur Bestimmung der Richtung einer Metapher	628
3.3.3.6	Zeitzone	631
	Eine Werbeanzeige der Nord/LB.....	631
	Eine Werbeanzeige von Lufthansa.....	633
	Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (1985).....	634

3.3.3.7	Kosmos und Zeit	638
	Eine Werbeanzeige von Mercedes.....	638
	Sigmar Polke: „Sternhimmeltuch“ (1968)	641
	Zu den Unterarten der Strukturmetapher	645
3.3.3.8	Chronos.....	652
	Curt Stenvert: „Zahn der Zeit“ (1965).....	653
3.3.3.9	Jahrzehnte	657
	Eine Werbeanzeige der Dekafondsgesellschaft	657
	Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“ (1991-2000)	661
	Zur Unterscheidung von Metonymie, Vergleich und Metapher	666
3.3.4	Auswertung der Untersuchung zu den Strukturmetaphern	673
3.3.4.1	Die insgesamt identifizierten Strukturmetaphern im Modell und in der Matrix	673
	Die neuen Metapherentypen.....	675
	Die vertiefende Metapher	675
	Die überhöhende Metapher und die teilweise überhöhende Metapher	678
	Die frei abgeleitete Metapher	681
	Die teilweise vertiefende Metapher und die vollständige Metapher	685
	Die klassischen Typen der visuellen Metapher unter den Beispielen	687
	Die hybride Metapher.....	687
	Die vergleichende Metapher	688
	Die konbildliche Metapher und die kontextuelle Metapher.....	690
	Die Text-Bild-Metapher.....	693
	Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Metapherentypen und -varianten	697
3.3.4.2	Die identifizierten Strukturmetaphern der Zeit im Modell und in der Matrix	703
3.3.4.3	Die identifizierten Strukturmetaphern der Zeit in Feldern – Bildfeldmetaphern der Zeit	710
	Schaubild „Bildfeldmetaphern der Zeit“	712
	Schaubild „Bildfeldmetaphern des Lebens“	714
	Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Bildfeldmetaphern der Zeit.....	725
	Die Kategoriezugehörigkeit der Bildfeldmetaphern der Werbeanzeigen und Kunstwerke.....	725
	Die Bildfeldmetaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken	732

4	Zusammenfassung der Arbeit	739
4.1	Der aktuelle linguistische Forschungskontext	739
4.1.1	Die Untersuchungen zur Orientierungsmetapher	741
4.1.2	Die Untersuchung zur Strukturmetapher	752
5	Anhang	779
5.1	Metaphernlisten	779
	18 Listen der Bildschemametaphern der Zeit	779
	Neun Listen: Die Zeit auf der Fläche, im Flächenraum und im Raum	779
	Vier Listen: Die Zeit in der Farbe	783
	Fünf Listen: Die Zeit in der Linie.....	784
	Zwei Listen der Bildfeldmetaphern der Zeit	786
	Erste Liste: Bildfeldmetaphern der Zeit	786
	Zweite Liste: Ergänzte Bildfeldmetaphern der Zeit.....	787
5.2	Abbildungsverzeichnis	788
	Schaubilder.....	788
	Übersichtstabellen	788
	Modelle und Matrizen.....	789
5.3	Quellenverzeichnis der Text-Bild-Gefüge	790
	Quellenverzeichnis der Werbeanzeigen	790
	Quellenverzeichnis der Kunstwerke	792
5.4	Literaturverzeichnis	796
5.5	Modellvordruck	813
5.6	Tafeln	815
5.7	Register der Text-Bild-Gefüge	861

Leseempfehlung

Liebe Leserin und lieber Leser,

Ihnen liegt eine Dissertation vor, deren Inhaltsverzeichnis acht Seiten umfasst, die sich wiederum auf 870 vorwiegend mit Text angefüllte Seiten beziehen. Aber lassen Sie sich dadurch nicht entmutigen! Der Text lässt sich gut lesen, er ist übersichtlich gegliedert und mit Veranschaulichungen durchsetzt.

Werfen Sie also jetzt gleich – wenn sie mögen – einen kurzen Blick auf die Gliederung des Textes. Dass der Titel der Dissertation ihren gesamten Text übergreift, ist klar. Nun verhält es sich außerdem so, dass sich der dreiteilige Untertitel direkt auf die drei Teile, in die der Text gegliedert ist, bezieht. Diese Bündelung ist Ihnen sicher sofort ins Auge gefallen wie auch die Umrahmung des Textes durch die „0. Einführung in die Arbeit“ am Anfang und die „4. Zusammenfassung der Arbeit“ am Ende. Die Einführung ist in Form einer Inhaltsangabe verfasst. Hier erhalten Sie verlässliche Informationen darüber, was unter den einzelnen Gliederungspunkten der Arbeit erörtert wird. Die Zusammenfassung bietet demgegenüber einen Rückblick auf die Arbeit. Sie erfahren hier, welche Partien aus den ersten beiden Teilen, den Theorieteilen, welchen Untersuchungen und Untersuchungsschritten aus dem dritten Teil, dem empirischen Teil, zugrunde liegen und erhalten natürlich außerdem einen Überblick über die Ergebnisse der Arbeit.

Auch die drei Teile der Arbeit sind jeweils von einleitenden und zusammenfassenden oder auswertenden Kapiteln umrahmt. Der erste Teil „1. Sprachliche und kognitive Metaphorik“ wartet gleich mit fünf Einleitungen auf, deren erste vorwiegend auf den linguistischen Forschungskontext zur Analyse von Metaphern in Text-Bild-Gefügen fokussiert, während die zweite allgemein auf den Forschungskontext zu Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorien einstimmt, die dritte speziell die Darstellung der Rezeption der beiden Theorien in Deutschland und die Offenlegung ihrer gemeinsamen Traditionsstränge vorbereitet, die vierte auf die Neuartigkeit der angestrebten Harmonisierung und Kombination der Theorien hinweist und schließlich die fünfte Einleitung, die mit „Metaphernarten“ überschrieben ist, die grundsätzliche Verbindung zwischen der sprachlichen und der kognitiven Metapher herausstellt. Die fünf Einleitungen eröffnen die Themen, die in der angeschlossenen fünfteiligen Zusammenfassung noch einmal in ihren wesentlichen Aspekten rekapituliert werden.

Der zweite Teil „2. Visuelle Metaphorik“, der in strikt parallelem Aufbau die Entdeckung der visuellen Metapher an ausgewählten Beispielforschungen wissenschaftsgeschichtlich darlegt, benötigt demgegenüber nur eine einzige kurze Einleitung, die die berücksichtigten sowie auch nicht berücksichtigte Forschungen anführt. Zusammengefasst wird dieser Teil u. a. in einem Rückblick, der die zuvor herausgearbeiteten Forschungsrichtungen noch einmal auf's Äußerste reduziert wiedergibt.

Der empirische dritte Teil „3. Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und Gegenwartskunst“ ist der umfassendste und wird darum recht aufwendig zunächst mit einem Kapitel eingeleitet, das das Untersuchungsmaterial, die ausgewählten Text-

Bild-Gefüge, vorstellt, woraufhin dann die Einleitung mit einem Kapitelkomplex fortgeführt wird, der den Untersuchungsgegenstand der Zeitmetaphorik in diesen Text-Bild-Gefügen klärt. Hieran sind die beiden Großuntersuchungen angeknüpft, die diesen Teil noch einmal in zwei Hälften untergliedern, in die erste Hälfte „3.2. *Orientierungsmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen*“ und in die zweite Hälfte „3.3. *Strukturmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen*“. Beide Hälften werden gesondert eingeleitet und, weil sie aus eigenen Untersuchungen bzw. Untersuchungsschritten bestehen, jede für sich ausgewertet.

Die erste Großuntersuchung – sie umfasst eine zentrale Untersuchung zur zeitlichen Orientierungsmetaphorik in Bildstrukturen (u. a.) und zwei ergänzende Untersuchungen zur zeitlichen Orientierungsmetaphorik in der Farbe und in der Typografie und Kalligrafie – wird durch das Kapitel „*Die zeitlichen Orientierungsmetaphern im Kontext von Kress & van Leeuwen (1996)*“ eingeleitet, birgt doch Kress' & van Leeuwens visuelle Grammatik wichtige Anregungen für die orientierungsmetaphorische Analyse von Bildern. Die gründliche Auswertung der drei Untersuchungen listet die entdeckten Spielarten der zeitlichen Orientierungsmetaphern in der Fläche (u. a.), der Farbe und der Linie auf, die nun, wo sie feldtheoretisch betrachtet werden, Bildschemametaphern genannt werden. Außerdem werden die Werbeanzeigen und Kunstwerke, die diese endlich einmal herausgestellten Zeitmetaphern aufweisen, in mehrerlei Hinsicht miteinander verglichen.

Die zweite Großuntersuchung zur Ausbreitung der vorwiegend zeitlichen Strukturmetaphorik auf den Text und das Bild von Text-Bild-Gefügen – sie setzt sich aus fünf Untersuchungsschritten zusammen – wird über eine kleine Einleitung sowie die Darlegungen der Untersuchungsschritte und der Untersuchungsinstrumentarien des entwickelten Modells und der sich aus dessen Varianten ergebenden Matrix angebahnt. Die ersten beiden Untersuchungsschritte der Identifikation und Analyse der Strukturmetaphern in den Text-Bild-Gefügen haben den dritten Untersuchungsschritt, die zeitorientierte Deutung dieser Gefüge, zum Ziel und bilden zusammen mit ihm die eigentliche Untersuchung. Hier kommt das Modell zum Einsatz. Die letzten beiden Untersuchungsschritte stellen demgegenüber bereits die Auswertung der eigentlichen Untersuchung dar, wobei im vierten Untersuchungsschritt, der sich auf die Matrix stützt, die Strukturmetaphern kontext- und konbildsensibel zu neuen Typen gruppiert werden und im fünften Untersuchungsschritt die zeitlichen Metaphern darunter – nun Bildfeldmetaphern genannt – zudem feldtheoretisch gruppiert werden. Die auch hier wieder gründliche, nun sogar doppelte Auswertung schließt abermals den mehrrebnigen Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken, in denen die untersuchten Metaphern verankert sind, ein.

Dass dieser zweigliedrige empirische Teil nur auf der Grundlage der ersten beiden theoretischen Teile der Arbeit zustande kommen konnte, geht u. a. aus den Querverweisen hervor, die an geeigneter Stelle angeführt sind. Sie vernetzen zahlreiche Textpartien über die Teile hinaus, aber auch innerhalb dieser miteinander. In welchen Fällen Sie den Verweisen nachgehen wollen, können Sie frei entscheiden.

Aber bevor Sie sich Ihren persönlichen Interessen folgend in den Text einlesen, lassen Sie sich noch auf eine knappe Einführung in die vier Veranschaulichungstypen ein und erinnern Sie sich daran, wie Sie den Text durchblättern und Beispiele zu den Typen fanden: zu den Schaubildern (Sb. #), den Übersichtstabellen (Tab. #), den Modellen und Matrizen (Abb. #) sowie zu den Tafeln (Tafel #).

Schaubilder gibt es zweierlei: Die drei großen Schaubilder des ersten und zweiten Teils stellen wissenschaftsgeschichtliche Grafiken zur Metaphernforschung dar; die vier großen und fünf kleinen Schaubilder des empirischen dritten Teils sind aufgelistete Schemata oder feldtheoretische Karten bzw. Kartenausschnitte des Metaphernsystems.

Die Übersichtstabellen befinden sich hauptsächlich in den beiden theoretischen Teilen der Arbeit. Zusammen sechs Übersichtstabellen schließen die einzelnen Kapitel des Vergleichs und der Harmonisierung der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons ab, während zusammen fünf Übersichtstabellen die Kapitelkomplexe zur Erforschung der visuellen Metaphern eröffnen, denen außerdem eine übergreifende, mehrseitige Übersichtstabelle angehängt ist. Die den Kapiteln jeweils nachfolgenden Tabellen führen noch einmal die wichtigsten, im Text erörterten Aspekte als kleine Grafiken (Teil 1) oder über Stichworte (Teil 2) auf. Die Grafiken sollen Ihre Vorstellung anregen; die Stichworte mögen Ihnen beim Navigieren durch den zweiten Theorieteil eine brauchbare Hilfe sein.

Schließlich finden Sie im empirischen Teil der Arbeit zahlreiche Modelle: zu jedem analysierten Text-Bild-Gefüge meist vier oder fünf, mindestens aber eines und höchstens acht. Die Modelle zeigen an, wie sich die im entsprechenden Text-Bild-Gefüge identifizierten Metaphern über dieses ausbreiten, und stehen damit im Zentrum der zweiten Großuntersuchung. Sie sollten bei einzelnen davon schon auf die Details achten, um die Untersuchung optimal verstehen zu können. Außerdem können Sie, sollte Sie plötzlich die Lust dazu packen, ihre eigenen Modelle zu den Metaphern erstellen, die Sie in den Text-Bild-Gefügen entdeckt haben. Einen Modellvordruck finden Sie im Anhang unter „5.5.“.

Die potenziellen Varianten der Modelle zusammengenommen bilden die Matrix, die einmal mit all ihren Varianten präsentiert wird und dreimal nur mit den Modellvarianten, die einen klassischen Typ der visuellen Metapher nach Forceville ausprägen. Schließlich zeigt die letzte Abbildung der Matrix, welche Modell- bzw. Metaphernvarianten in den Text-Bild-Gefügen identifiziert wurden, und deutet darüber hinaus die neuen Metapherentypen an, die die sprachbildliche Metapher in solchen Konglomeraten ausprägen kann.

Die Tafeln finden Sie hinter dem Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit. Dort können Sie sich leicht (in der Reihenfolge ihrer Besprechung) sämtliche Werbeanzeigen und Kunstwerke ansehen, die für die beiden Großuntersuchungen des empirischen Teils der Arbeit beispielhaft herangezogen wurden. Die Mischung der Werbeanzeigen und Kunstwerke mag auf den ersten Blick unübersichtlich wirken. Doch können Sie die entsprechenden Text-Bild-Gefüge in der bevorzugten Anordnung schneller finden und auch diejenigen Werbeanzeigen und Kunstwerke, die unter

einem Aspekt analysiert wurden, besser miteinander vergleichen. Über die jeder Tafel beigefügten Seitenzahlen, die Sie in „5.7 Register der Text-Bild-Gefüge“ finden, können Sie ferner ausgehend von einem Text-Bild-Gefüge Ihrer Wahl sämtliche Passagen lesen, in denen es behandelt oder angesprochen wird.

Nachdem Sie sich nun einen Überblick über die Gliederung des Gesamttextes sowie dessen eingestreute Veranschaulichungen verschafft haben, dürfte es Ihnen leichter fallen, mit der planvollen Lektüre zu beginnen. Da Ihr Zeitbudget nicht unbegrenzt sein wird, haben Sie gewiss schon erwogen, welche Textpartien Sie eventuell gründlicher lesen und welche Sie nur überfliegen oder gar nicht erst anschauen wollen. Legen Sie am besten gleich los. Ich wünsche Ihnen viel Freude beim Studieren Ihrer Auswahl.

Oder aber Sie gehören zu den Menschen, die Bücher – koste es auch etwas mehr Zeit – am liebsten von Anfang bis Ende lesen. Da muss ich allerdings eine Warnung aussprechen: Bei diesem Buch kann es Ihnen passieren, dass Sie zu dem, was Sie wirklich interessiert, erst in einigen Tagen vorgedrungen sein werden. Sollten Sie jedoch vielseitig interessiert sein, kann ich Sie in Ihrer Absicht durchaus auch stärken: Weite Partien der Arbeit und damit im Grunde den ganzen Text habe ich tatsächlich von vorn nach hinten geschrieben.

Zuerst entstand auf diese Weise der zweite Teil der Arbeit. Hierauf schrieb ich im ersten Teil die Kapitel über Weinrich und Lakoff & Johnson so, wie Sie sie nun lesen können, und es folgte die vorangestellte Kapitelgruppe zur Erforschung der linguistischen und kognitiven Metapher in Text-Bild-Gefügen. Im Zusammenhang und unmittelbar hintereinander entstanden auch meine Ausführungen zur Zeitthematik und zur Untersuchung der bildstrukturellen zeitlichen Orientierungsmetapher sowie meine Darlegung der ersten vier Untersuchungsschritte zur zeitlichen Strukturmetapher. Die wenigen noch verbliebenen Kapitel (u. a. über die farbliche Zeitmetaphorik und die Zeitmetaphern in Schrift mit Bildcharakter sowie über den feldtheoretischen fünften Untersuchungsschritt) und das ein oder andere Einleitende, ferner Auswertendes und Zusammenfassendes wurden dann nachgetragen. Sie werden merken, welche Textpartien aus einem Guss sind und beim Lesen ihre Freude daran haben.

Vielleicht gelingt es mir aber auch, Ihr spezielles Interesse zu antizipieren und Ihnen einen Lesepfad durch meinen ja wirklich recht umfangreichen Text zu bahnen. So ein Pfad wäre im Idealfall eine Abkürzung in Ihrem Sinne. Im Umfeld dreier Themenschwerpunkte bietet der Text besonders viel Lesenswertes an: zu metaphorischen Text-Bild-Beziehungen, zu Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorien und zur Zeitmetaphorik aus der kunstwissenschaftlichen Perspektive. Ich schlage Ihnen also im Folgenden drei Lesepfade vor, über die Sie hoffentlich einiges Neues rund um Ihr persönliches Steckenpferd erfahren und zugleich wesentliche Aspekte der beiden Großuntersuchungen kennenlernen.

Lesepfad zu Ihrem Interessengebiet der metaphorischen Text-Bild-Beziehungen (rd. 310 Seiten¹)

Sie interessieren sich für Text-Bild-Beziehungen und gern auch für die metaphorischen darunter? Da können Sie getrost vorn im Text auf Seite 1 mit dem Lesen beginnen. Schon in der Einleitung und erst recht im Kapitel „*Weitere vorwiegend linguistische Metaphernanalysen von Text-Bild-Gefügen*“ erfahren Sie Wichtiges über den prinzipiellen Forschungsstand zu den metaphorischen Beziehungen in visuellen sprachbildlichen Äußerungen. Am Ende dieses Kapitels geht es um die Metaphorik von ikonischer Schrift. Folgen Sie doch einfach dem dort an letzter Stelle angebrachten Seitenverweis und springen Sie mitten hinein in den 3. Teil der Arbeit, in das Kapitel „*Zeitmetaphern in Schrift mit Bildcharakter*“. (Die besprochenen Typografien und Kalligrafien, die nicht zum Korpus der Arbeit gehören, lassen sich auf den angegebenen Internetseiten leicht finden.) Danach können Sie sich dann unter „1.1.“ darüber informieren, inwiefern ich mich von Stöckl zu meinen Untersuchungen anregen ließ, und Sie können sich ein kommentiertes Referat über sein differenziertes Verständnis des Bildgebrauchsmusters der „Metaphorisierung – Literalisierung“ zu Gemüte führen. Haben Sie jedoch keine übermäßige Lust auf dieses Ihnen zu lang vorkommende Referat, können Sie es notfalls überspringen und stattdessen auf die Zusammenfassungen dieser Partie der Arbeit zurückgreifen, also auf das entsprechende Kapitel im „*Rückblick*“ des ersten Teils und auf die ersten drei Seiten der abschließenden „*Zusammenfassung der Arbeit*“.

Von hier aus bietet sich ein erneuter Sprung diesmal in den zweiten Teil der Arbeit an, haben doch nicht nur Stöckl und einige andere Forscher längst Metaphern in Text-Bild-Gefügen fokussiert, sondern auch die meisten Entdecker der visuellen Metapher. Die haben freilich eine ganz unlinguistische Vorstellung vom metaphorischen Moment, die Sie nun kennenlernen sollten. Wahrscheinlich lesen Sie am besten direkt die Referate und die jeweils zweiten Kommentarteile zu „*Carroll*“, „*Forceville*“ und „*Rozik*“, ehe Sie sich insgesamt durch die genauere Betrachtung vom „*Schaubild ,Erforschung der visuellen Metapher‘*“ in Zusammenhang mit „2.6.2. *Die logischen Bezüge zwischen den Forschungen*“ über die allmähliche Etablierung der visuellen Metapher informieren. Das Schaubild sollten Sie in jedem Fall in der genannten Weise studieren, während Sie die Auseinandersetzung mit den Referaten über Carroll und Rozik notfalls auch auslassen können. Dann empfehle ich Ihnen aber, wenigstens die „*Einleitung*“ und den „*Rückblick*“ des 2. Teils zur Kenntnis zu nehmen. Hiernach (die Empfehlung gilt generell) sind Sie schon beinahe hinreichend auf die vorgelegte Untersuchung zur Strukturmetapher vorbereitet. Das heißt, an Ihrer Stelle würde ich mir noch im ersten Teil die „*Übersicht*“ zum Kapitel „*Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher*“ anschauen und unter dem rückblickenden Kapitel „*Die Arten und Kategorien der Metapher im Vergleich zueinander*“ den gleichnamigen Passus (s. o.) durchlesen. Und ich würde das Kapitel „*Text-Bild-Gefüge mit Zeitmetaphern*“ am

1 Die Seiten beziehen sich jeweils auf die Langversion des Lesepfades mit den entsprechenden Tafeln der analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerke (1 Tafel = 1 Seite).

Beginn des dritten Teils der Arbeit lesen, macht es doch die Auswahl der zusammen 66 Sehlflächen und Sehorte transparent.

Nun steht Ihrer beginnenden Auseinandersetzung mit der zweiten Großuntersuchung zur zeitlichen Strukturmetaphorik in Text-Bild-Gefügen wirklich nichts mehr im Wege. Lassen Sie sich also über die entsprechenden Kapitel in die Untersuchung einführen. Lernen Sie das „Modell“ und die „Matrix“ kennen. Daran anschließend haben Sie, hoffe ich doch, Freude daran, in einigen Beispielanalysen zu schmökern, vielleicht in denjenigen unter den zeitlichen Aspekten „Anfänge“, „Beschleunigungen“, „Zeitzone“, „Kosmos und Zeit“ und „Jahrzehnte“? Bevor Sie sich daraufhin an die Auswertung der Untersuchung machen, könnten noch die Zwischenkapitel „Zur hybriden Metapher“ und „Zur Unterscheidung von Metonymie, Vergleich und Metapher“ ein lesenswerter Stoff für Sie sein. Was die Auswertung anbelangt, sollten Sie sich aufmerksam die letzte Matrix ansehen und alles unter „3.3.4.1“, also auch die drei Unterkapitel, lesen.

Und weiter geht's mit den noch verbliebenen zwei Untersuchungen zur Orientierungsmetapher. Zur Vorbereitung empfiehlt es sich, auch hier in Teil 1 ein Kapitel aus der Theorieharmonisierung von Weinrich und Lakoff & Johnson mit in Betracht zu ziehen. Das heißt, Sie können ruhig wieder nur auf die Übersicht und das rückblickende Kapitel zugreifen, dieses Mal zur Thematik „Die Morphemetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher“. Dann sind Sie gut gerüstet, wenn Sie jetzt mit dem ersten Kapitel unter „3.2.1.“ beginnen und sich hierauf an die Beispielanalysen heranmachen, vielleicht an diejenigen zu den bildstrukturellen Aspekten „... der Anordnung von Bildern“, „... der Ausrichtung von Motiven“, „Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung in Bildern“, „Die Zeit in der Grafik“ und „Die Zeit im Maß“? Danach würde ich die Untersuchung zu den farblichen Zeitmetaphern von Text-Bild-Gefügen lesen. Und zu guter Letzt könnten Sie sich in Ihrer Lektüre dem Passus „Die Text-Bild-Disposition der Bildschemametaphern in den Werbeanzeigen und Kunstwerken“ unter dem Kapitel, das diese Metaphern da und dort (in den Werbeanzeigen und Kunstwerken) miteinander vergleicht, widmen.

Lesepfad zu Ihrem Interesse an Adaptionen von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorien und deren Anwendung (rd. 365 Seiten)

Dass Sie metaphorisch interessiert sind, trifft sich gut, denn vor allem zu Weinrichs Metaphertheorie und dem konstruktiven Umgang mit ihr kann die Arbeit einiges vorweisen. Und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorie kommt auch groß ins Spiel. Weil Sie sicher wissen wollen, was genau diese beiden Metaphertheorien miteinander verbindet und was bisher und nun noch einmal neu mit Ihnen gemacht wurde, geht es für Sie bei „1.2.“ und „1.2.1.“ (gleich mit zwei Einleitungen) und mit dem „Schaubild ‚Die Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie‘“ los. Das Schaubild informiert Sie über die Trends im Umgang mit Weinrichs Metaphertheorie, sofern Sie es zusammen mit den vier Kapiteln über die Rezeption von „Metaphors we live by“ (1980) sowie die vier Rezeptionsphasen insbesondere der weinrichschen Bildfeldtheorie (1958) studieren. Zugleich erfahren Sie hier Wichtiges über die vermutete unmittelbare Verbindung zwischen den beiden Theorien, während Sie im „Schaubild

„Die Erforschung des Metaphernsystems“ schon grob über ihre mittelbaren Verbindungen informiert werden. Die ersten beiden Kapitel zu diesem Schaubild handeln von der dualen Ausprägung der weinrichschen Metaphorologie als Feld- und Denkmodelltheorie, und das dritte Kapitel breitet den Nährboden aus, auf dem sowohl Weinrichs als auch Lakoffs & Johnsons Theorien gewachsen sind. So weit vorerst sollten Sie die Ausführungen unter „1.2.1.2.“ lesen. Oder aber Sie nehmen sich – weil’s schneller geht – die Kapitel „Rezeption der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons in Deutschland“ und „Vernetzung der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons mit anderen Theorien“ im „Rückblick“ vor, ist es doch hilfreich, über die beschriebenen Hintergründe Bescheid zu wissen (insbes. über die Verdacht schöpfende Rezeption zu Lakoffs & Johnsons Erstling und dessen wichtigste Vorläufertheorien), bevor man sich auf den dezidierten Vergleich beider Theorien und ihre nachträgliche Harmonisierung und Kombination einlässt. Hier empfehle ich Ihnen, ausgehend vom „Rückblick“ (dessen zwei Kapitel über das Bildfeld und das metaphorische Konzept sowie über die Metaphernarten und -kategorien) die je anstehenden Übersichten unter „1.2.2.1.“ und „1.2.2.2.“ zu erkunden. Wenn Sie sich jetzt ferner in „3.1.1. Zeit“ und „3.1.2. Zeitmetaphorik“ einlesen, haben Sie sich das in dieser Arbeit zu Ihrem Interessengebiet steckende Grundlagenwissen im Wesentlichen angeeignet und können gleich sehr gut vorbereitet in die beiden Großuntersuchungen einsteigen.

Die erste Großuntersuchung, mit der Sie sich auseinandersetzen, mag diejenige zur ontologischen Metapher sein. Es steht Ihnen frei, auf welche Beispielanalysen Sie hier zugreifen und ob Sie dazu nun das gerade auch mit Blick auf Weinrich sehr lesenswerte Kapitel „Die Morphemmetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher“ lesen wie ferner den „Exkurs: Ontologie und Metaphorik“. Und die Analysen, die Sie reizen würden? Sind es diejenigen zu den „Orientierungsmetaphern der Zeit in der Anordnung von Bildern“, „... in der Ausrichtung von Motiven“, „... in collagierten Bildern“, zum „Trompe l’Œil“ oder zur „Zeit im Maß“, „... als Pfeil“, „... als Schleife“? An Ihrer Stelle würde ich außerdem das Kapitel zur zeitlichen Farbmethaphorik (zusammen mit den entsprechenden farbigen Tafeln) rezipieren und mich danach schnell, aber ohne den Blick auf die zwei Schaubilder zu versäumen, an die auswertenden Ausführungen machen. Vom sich daran anschließenden Vergleich können Sie dann gut den Passus „Die Bildschemametapher als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen in den Werbeanzeigen und Kunstwerken“ lesen – zusammen mit dem Kapitel „Kulturalität – Universalität“ unter „1.2.2.1.“, wenn Sie noch etwas mehr zu diesem Aspekt erfahren möchten.

Und hiernach sind Sie bestimmt auch neugierig auf die zweite Großuntersuchung. Sie können sich direkt mit ihr auseinandersetzen und die „Einleitung“ mit den Erläuterungen zu den fünf Untersuchungsschritten sowie die Kapitel Das Modell und Die Matrix (beide ruhig ohne Unterkapitel) lesen oder vorher noch einen Blick auf „Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher“ unter „1.2.2.2.“ werfen. Von den Beispielanalysen (die den ersten bis dritten Untersuchungsschritt umfassen) lesen Sie dann einfach diejenigen zu den Zeitthematiken, die Sie spontan am meisten

ansprechen. Sind das die Thematiken „*Augenblicke*“, „*Wartezeiten*“, „*Urlaubszeiten*“, „*Chronos*“ und „*Jahrzehnte*“? Zudem dürften vor allem zwei der zwischengeschobenen Ausführungen für Sie interessant sein, nämlich „*Zu den Unterarten der Metapher*“ und „*Zur Unterscheidung von Metonymie, Vergleich und Metapher*“. Beide Ausführungen beziehen sich auf das Kapitel „*Gibt es weitere Metaphernarten?*“ (siehe wieder unter „1.2.2.2.“), das Sie zur Vertiefung gleich mitlesen könnten. Wenn Sie sich, hier angelangt, nun partienweise mit der Auswertung der Untersuchung bzw. dem vierten Untersuchungsschritt auseinandersetzen, passt das gut: Ich meine, Sie sollten sich zuerst die Matrix mit dem Text, der sie umgibt, ansehen sowie die Kapitel „*Die neuen Metapherntypen*“ und „3.3.4.2. *Die identifizierten Strukturmetaphern der Zeit im Modell und in der Matrix*“. Hiernach kommt noch einmal etwas ganz anderes auf Sie zu.

Damit Sie für den zweiten Teil der Auswertung der Untersuchung bzw. den fünften Untersuchungsschritt gut gewappnet sind, empfehle ich Ihnen, noch einmal an die Textstellen der ersten Phase Ihrer Lektüre zurückzuspringen und jetzt endlich unter „1.2.1.2.“ das Kapitel „*Die Feldtheorie als Ergänzung der Theorie des metaphorischen Konzepts?*“ zu lesen. Und dann schauen Sie sich in aller Ruhe die beiden unter „3.3.4.3.“ präsentierten Schaubilder „*Bildfeldmetaphern der Zeit*“ und „*Bildfeldmetaphern des Lebens*“ an und gehen den Text dazu durch. Danach wissen Sie alles, was hier zu den Strukturmetaphern der Zeit aus der feldtheoretischen Perspektive bemerkt wurde. Aber Sie kennen den abermaligen Vergleich der Werbeanzeigen und der Kunstwerke hinsichtlich ihrer Subkulturalität, der von den Bildfeldmetaphern in ihnen ausgeht, noch nicht. Und Sie haben noch nicht den Passus „*Die Zugehörigkeit der Bildfeldmetaphern der Werbeanzeigen und Kunstwerke zur alltäglichen oder literarischen Kategorie*“ rezipiert. Mögen Sie das grad noch tun und sich dazu das entsprechende Kapitel unter „1.2.2.2.“ ansehen? Falls ja, zögern Sie nicht lange. Dann haben Sie es bald geschafft, sämtliche Kapitel gelesen zu haben, die etwas mit der Kombination von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorie zu tun haben.

Lesepfad zu Ihrem Interesse an der kunstwissenschaftlichen Sicht auf die Zeitmetaphorik und ihrer Brechung durch die Linguistik (rd. 305 Seiten)

Sie sind mit kunstwissenschaftlichen Analysen von Bildern und der nicht selten metaphorischen Rhetorik im Diskurs über sie vertraut und möchten gern erfahren, wie eine linguistische Analyse von Text-Bild-Gefügen, also auch von Bildern hinsichtlich ihrer Metaphorik funktionieren kann? Dann steigen Sie direkt in den empirischen dritten Teil der Arbeit ein und lesen Sie gleich die ersten drei Kapitel unter „3.1.“ oder nur das erste und dritte Kapitel, oder beginnen Sie, ohne sich vorher über den Zeitbegriff der Arbeit informiert zu haben, mit jenem dritten Kapitel „*Zeit und Zeitmetaphorik in Bildern der Kunst*“, dessen beschriebene Kunstwerke Sie auf den angegebenen Internetseiten leicht finden. Einige Aspekte aus diesem kunstwissenschaftlich ausgerichteten Querschnitt über die zeitliche Dimension im statischen Bild werden Sie in den Beispielanalysen zur bildstrukturellen Orientierungsmetaphorik wiederfinden, die anderen zur bildinhaltlichen Strukturmetaphorik kommen

später zum Tragen. Sowohl die bildstrukturellen als auch die bildinhaltlichen Aspekte werden angeregt durch Kress & van Leeuwen linguistisch behandelt, das heißt als Informationsträger angesehen. Genauer gesagt werden sie im Sinne der zuvor entwickelten Metapherntheorie metaphorisch verstanden. Wenn Sie einfach weiterlesen, also zuerst das Kapitel „*Die zeitlichen Orientierungsmetaphern im Kontext von Kress & van Leeuwen (1996)*“ studieren und sich dann auf einige der Beispielanalysen stürzen, wird Ihnen die Überführung der kunstwissenschaftlichen Sicht in die linguistische, was diese Metaphernart betrifft, schon einmal flugs evident. Wollen Sie „*Der fruchtbare Augenblick – implizite Zeitstufen*“, „*Das Trompe l’Œil*“, „*Orientierungsmetaphern der Zeit im zentralperspektivischen Bild*“ und „... *in collagierten Bildern*“, „*Die Zeitperspektive*“, „*Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung in Bildern*“, „*die Zeit als Pfeil*“ und „... *als Schleife*“ lesen? An Ihrer Stelle täte ich es. Und darauf läse ich noch „*Farbliche Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen*“ und sähe mir schließlich die beiden Schaubilder zur Bildschemametapher ohne den beigefügten Text an. Das geht. Der Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken bezüglich ihrer zeitlichen Bildschemametaphern würde mich aber wieder interessieren. Insbesondere würde ich wissen wollen, was unter „*Die Verteilung der drei Unterarten der Bildschemametapher auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke*“ und unter „*Die Bildschemametaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken*“ steht. Dass die linguistische Sicht auf Bilder nicht auf Kunstwerke begrenzt ist, würde mich dazu reizen, mich auch einmal mit Werbeanzeigen auseinanderzusetzen sowie mit der direkten Gegenüberstellung der beiden Genres.

Von hier aus könnten Sie sich direkt zur zweiten Großuntersuchung der bildinhaltlichen Strukturmetaphorik begeben, oder aber Sie eignen sich vor diesem Schritt jetzt zuerst rückblickend und danach vorausschauend Hintergrundwissen einerseits über die sprachliche und kognitive Metaphorik an, die unmittelbar in die Untersuchung einfließt, und andererseits über die visuelle Metaphorik, die mittelbar eine Rolle bei der Modellierung der Untersuchungsmethode spielte. Was die Nachbereitung der Großuntersuchung zur Orientierungsmetaphorik angeht, sollten Sie mit Blick auf die sprachliche und kognitive Metaphorik aus „1.3.1. *Rückblick*“ den Passus „*Die Morphemetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher*“ zusammen mit der entsprechenden „*Übersicht*“ aus „1.2.2.2.“ studieren, und mit Blick auf die visuelle Metaphorik könnte es das Kapitel „2.2.1.“ über „*Wollheim*“ sein. Und was die Vorbereitung auf die Großuntersuchung zur Strukturmetaphorik angeht, empfehle ich aus dem Rückblick den Passus „*Die Lexemetapher und die Strukturmetapher*“ mit der entsprechenden „*Übersicht*“ sowie das Kapitel „2.5.1.“ über „*Feinstein*“. Rückblickend könnte es ferner interessant für Sie sein, an die Lektüre des Wollheimschen Kapitels dasjenige über „*Hausman*“ anzuschließen, und für den Blick nach vorn bringt es Ihnen möglicherweise Gewinn ein, wenn Sie auch noch Zusammenfassung und Kommentar zu „*Heffernan*“ rezipieren.

Mit oder ohne den Ausflug in das theoretische Fundament der Untersuchungen (u. a.) mögen Sie nun frohen Mutes die zweite Großuntersuchung angehen. Lesen Sie unter „3.3.“ die „*Einleitung*“, unter „3.3.1.“ alles bis auf die zwei kleinen Unterkapitel

zu „3.3.1.1. *Das Modell*“ und „3.3.1.2. *Die Matrix*“ und unter „3.3.2.“ die beiden Musteruntersuchungen, und tauchen Sie dann ab in die Beispielanalysen Ihrer persönlichen Wahl. Ich würde zuerst die Kunstwerkanalyse in „3.3.3.2. *Beschleunigungen*“ und danach sogleich das Zwischenkapitel „*Zum Einbezug von Textelementen in die Analyse von Bildern*“ lesen. Und was die Lektüre der weiteren Beispielanalysen anbelangt, würde ich auf die Kapitel „*Augenblicke*“, „*Wartezeiten*“, „*Kosmos & Zeit*“, „*Chronos*“ und „*Jahrzehnte*“ zugreifen, und Sie? Auch in der umfassenden Großuntersuchung zur Strukturmetaphorik stehen Sie recht schnell vor dem Berg ihrer Auswertung, den ganz abzutragen aber nicht Ihre Aufgabe ist. Das heißt, Sie können unter „3.3.4.1. *Die insgesamt identifizierten Strukturmetaphern im Modell und in der Matrix*“ die einleitenden Ausführungen sowie „*Die neuen Metapherotypen*“ lesen, müssen das aber nicht. Parallel zur orientierungsmetaphorischen Großuntersuchung würde ich mir jedoch die beiden Schaubilder zu den „*Bildfeldmetaphern der Zeit*“ und „*des Lebens*“ ansehen und den Vergleich dazu zwischen den Werbeanzeigen und Kunstwerken durchlesen.

Was Sie sich hiernach zu Gemüte führen, kann nur noch Lücken schließen. Da ist aus dem letzten Kapitel des Rückblicks „1.3.1.“ noch der Passus „*Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher*“, den Sie jetzt zusammen mit ‚seiner‘ „Übersicht“ rezipieren könnten. Auch das vollständige Kapitel „2.1.1.“ zu „*Aldrich*“ wäre gewiss interessant für Sie sowie der gesamte Kontext der Erforschung der visuellen Metapher, über den Sie sich mit der „*Einleitung*“ und dem „*Schaubild, Die Erforschung der visuellen Metapher*“ sowie mit den Kapiteln „2.6.2.“ und „2.6.3.“ einen guten Überblick verschaffen können. Und abschließend könnten Sie sich mit der Lektüre der gekürzten Ausführungen zur „*Rezeption der Metaphertheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons in Deutschland*“ (unter „1.3.1. Rückblick“), der Anmerkungen zu „*Stöckls Metapheranalyse von Text-Bild-Gefügen*“ (ebendort) und der Darlegungen im ersten Abschnitt aus „4. *Zusammenfassung*“ einmal den gesamten Rahmen der vorliegenden linguistischen Bild- bzw. Text-Bild-Analyse vor Augen führen.

0 Einführung in die Arbeit

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Metapher in Text-Bild-Gefügen. Sie besteht aus drei Teilen. Der erste Teil ist mit **Sprachliche und kognitive Metaphorik** überschrieben. Darin werden die Metaphertheorien erörtert, mithilfe derer ausgewählte Text-Bild-Gefüge analysiert werden. Der zweite Teil trägt den Titel **Visuelle Metaphorik**. Hier wird die Forschungsgeschichte nachgezeichnet, die zum Verständnis der visuellen Metapher in der angestrebten Analyse hinführt. Diese schließt sich im dritten Teil – **Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst** – an. Es werden die ausgewählten Text-Bild-Gefüge speziell in Hinblick auf ihre Zeitmetaphern untersucht. Insgesamt gibt die vorliegende Arbeit einerseits einen Überblick über die Struktur der Metaphorik in Text-Bild-Gefügen und andererseits einen Einblick in die Zeitmetaphorik der Gegenwart. Der Reihe nach sei in ihre drei Teile eingeführt.

1. Teil

(1) Im ersten Teil – **Sprachliche und kognitive Metaphorik** – wird der vornehmlich sprachwissenschaftliche Forschungskontext der angestrebten Untersuchung, soweit er der Nährboden ist, in dem sie wurzelt, dargestellt. Dazu gehören die noch recht junge Erforschung der Metapher in Text-Bild-Gefügen durch die Semiotik und Linguistik sowie die ersten linguistischen Theorien, die die Metapher konsequent als Denkmodell begreifen, und auch deren Nährboden.

(1.1) Der Teil beginnt mit einem kurzen Blick auf Stöckls Buch „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache“ (2004). Darin werden bereits Text-Bild-Gefüge in Hinblick auf ihre Metaphorik untersucht. Stöckls Harmonisierung und Kombination einer linguistischen und einer kognitiven Metaphertheorie nahm ich mir zum Vorbild für die eigene Analyse.

Es folgt ein Überblick über weitere Untersuchungen zur Metapher in Text-Bild-Gefügen, in dem der derzeitige Stand ihrer Erforschung innerhalb der Linguistik und (ein wenig) darüber hinaus in der gebotenen Kürze wiedergegeben wird.

(1.1.1) Hierauf wird auf das genannte stöcklsche Buch, der bislang einzigen umfassenden Untersuchung zur Metaphorik in Text-Bild-Gefügen, gesondert mit einer Zusammenfassung und einem Kommentar eingegangen. Das Buch weist einerseits Parallelen zu meiner Arbeit auf, kontrastiert sie andererseits aber auch. Die auffälligste Parallele liegt in Stöckls und meiner stark differenzierten Analyse metaphorischer Text-Bild-Beziehungen. Der auffälligste Unterschied – er resultiert aus den jeweiligen Gegenständen der Analyse – besteht zwischen Stöckls Konzentration auf den mehr oder weniger metaphorischen Phraseologismus und meinem direkten Zugriff auf die Metapher. Stöckl wählte u. a. die Werbeanzeige, ich hingegen u. a. das Kunstwerk.

Aus der Zusammenfassung geht hervor, inwiefern Stöckl mit seinen sog. Bildgebrauchsmustern in der Tradition von Bonsiepe (1965) und Gaede (1981) steht und ihre Ansätze weiterentwickelt. In ihrem einfachen Typ der Remetapher entdeckt er das typübergreifende Muster der Metaphorisierungen – Literalisierungen. Es zeugt

von einem umfassenden Begriff des metaphorischen Text-Bild-Bezugs. Anhand von 13 seiner Text-Bild-Beispiele werden einerseits Stöckls Analyseparameter vorgestellt sowie andererseits die metaphorischen Typen, die er damit aufspürt. Da er seine Untersuchung am Phraseologismus orientiert und nicht an der Struktur der Metapher, geht er teilweise über die metaphorische Analyse hinaus, schöpft sie teilweise aber doch nicht ganz aus.

Im Kommentar werden Stöckls Bildgebrauchsmuster aufgrund ihrer Loslösung von der tradierten Schulrhetorik gewürdigt. Außerdem wird mögliche Kritik gegenüber seinem Muster der Metaphorisierungen – Literalisierungen abgewehrt, und es werden seine Analyseparameter und metaphorischen Typen gelobt. Um dennoch ihre Grenzen aufzuzeigen, wird an vier ein zweites Mal angeführten Text-Bild-Beispielen gezeigt, wie die Erforscher der visuellen Metapher Forceville (1996) und Rozik (1998) sie analysiert hätten und wie sie im Sinne der vorliegenden Arbeit analysiert würden. Abschließend wird Stöckls Verstehensmodell phraseologisch-metaphorischer Text-Bild-Gefüge vorgestellt und diskutiert.

(1.2) Was die Harmonisierung und Kombination der linguistischen und der kognitiven Metaphertheorie anbelangt, beruht meine Arbeit im Wesentlichen auf Weinrichs Metaphorologie (1958-1976) und Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie der Metapher (1980).

(1.2.1) Die Position dieser beiden Theorien in der Forschung wird darum etwas ausführlicher in zwei Abschnitten erörtert. Zuerst wird aufgerollt, wie die Theorien in Deutschland seit ihrem Erscheinen rezipiert wurden. Danach werden ihre wichtigsten Traditionsstränge freigelegt.

(1.2.1.1) Dass Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie in ihrer ersten Fassung insbesondere Weinrichs Bildfeldtheorie in Vielem sehr nahe steht, hat sich stark auf die Rezeption der gesamten Metaphorologie Weinrichs ausgewirkt. Deren wechselvolle Rezeptionsgeschichte wird in einem Schaubild (Sb. 1) nachgezeichnet, dessen vier charakteristische Phasen in drei Kapiteln erläutert werden. Das erste Kapitel handelt aber zunächst von der Rezeption der lakoff&johnsonsen Theorie in Deutschland. Erst darauf folgt ein Kapitel über die Rezeption der weinrichschen Theorie, über ihre dritte Phase, in der sie zusammen mit Lakoffs & Johnsons Theorie wahrgenommen wird. Die drei anderen Rezeptionsphasen von Weinrichs Theorie werden in den zwei nachfolgenden Kapiteln dargelegt.

Ihre Rezeption beginnt mit einer stillen Anfangsphase, in der Ingendahl (1970) auch ein Gegenmodell zu Weinrichs Bildfeldtheorie entwickelt. Abgelöst wird diese erste Phase von der maßgeblich von Peil (1983) getragenen zweiten Phase, in der die Bildfeldtheorie ganz angenommen und weiterentwickelt wird. Als Lakoffs & Johnsons Buch „Metaphors we live by“ (1980) in Deutschland bekannt wird, bricht diese Phase jäh ab. Mit einem Male setzt die turbulente dritte Phase der weinrichschen Metaphorologie ein, in der Burkhardt (1987) insbesondere Weinrichs Bildfeldtheorie in Lakoffs & Johnsons Buch gespiegelt sieht und die These der doppelten Erfindung des Rades aufstellt. Von da an wird Weinrichs Kontexttheorie statt mit der eigenen Bildfeldtheorie manchmal mit Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie kombiniert. Seit

Liebert (2002) deutet sich zudem eine vierte Phase in der Rezeption Weinrichs an, in der seine Bildfeldtheorie wieder weiterentwickelt wird, nun mit der Kenntnis der Konzepttheorie. Die Weiterentwicklung von Weinrichs Metaphorologie ist auch ein Ziel der vorliegenden Arbeit.

(1.2.1.2) Die empfundene Nähe zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien dürfte auch daher rühren, dass sie aus gemeinsamen Traditionssträngen hervorgehen. Deshalb widmen sich das zweite Schaubild (Sb. 2) und der zweite Textabschnitt den Verbindungen, die zwischen den beiden Theorien über weitere, ihnen vorausgehende Theorien bestehen. Die Theorien werden in Gruppen gebündelt: in die Feldtheorien, die Denkmodelltheorien, die Theorien mit Aurenverschmelzung und die kognitiven Theorien.

Das erste Kapitel informiert über die feldtheoretische Ausrichtung der weinrichschen Metaphorologie. Es zeigt, inwiefern Weinrich mit seiner Bildfeldtheorie auf die Metapherndiskussion der 1930-er Jahre zurückgreift und inwieweit er die feldtheoretischen Vorstellungen u. a. von Trier (1934) und Porzig (1934) weiterentwickelt. Weinrichs Metaphorologie ist eine Feldtheorie.

Zugleich ist sie, wie das zweite Kapitel darlegt, eine Denkmodelltheorie. Ihre denkmodelltheoretische Ausrichtung verbindet sie mit der Metapherntheorie Blumenbergs (1957, 1960). In der Zeit um 1960 herum befruchteten sich der Philosoph und der Sprachwissenschaftler gegenseitig. Die Textpassagen, die das belegen, werden angeführt und die Aspekte, die sie beide in ihren Metaphorologien ausarbeiten, aufgezeigt.

Das dritte Kapitel zu den Theorien mit Aurenverschmelzung zeigt daraufhin, welche gemeinsamen Vorläufer Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien haben. Stählin (1914), Bühler (1934), Richards (1936) und Black (1954) sowie Weinrich (1958, 1976) weisen darauf hin, dass die bewusst verstandene Metapher von einer Aura umgeben ist. Nur Lakoff & Johnson (1980, 1993), die sich auf die unbewusst verstandene Metapher konzentrieren, erwähnen die Aura nicht. Sie übernehmen aber die traditionell mit der Aura verbundene Projektion und ihr Beleuchten und Verbergen in ihre Theorie. Insofern kann man nichts anderes tun als konstatieren, dass Weinrich und Lakoff & Johnson einen Traditionsstrang weiterführen.

Zugleich stellt sich die Frage, ob die kognitive Theorie, die selbst auch Denkmodelltheorie ist, nicht mit der Feldtheorie weiterentwickelt werden kann. Diese Frage wird im vierten Kapitel kritisch erörtert. Laut Nerlich & Clarkes Darstellung der Tradition der kognitiven Metapherntheorie (2000, 2002) und Lakoffs eigener Positionierung seiner und Johnsons Theorie in der Theorietradition ist eine Verbindung mit der Feldtheorie undenkbar. Eine Darstellung von Eggs (2001) sowie Untersuchungen von Liebert (1992, 1995, 2000) und anderen belegen aber das Gegenteil. Deshalb kann abschließend durchaus darüber nachgedacht werden, wie sich auch hier mit geringem Aufwand eine feldtheoretische Untersuchung durchführen ließe.

(1.2.2) Es folgt der Abschnitt, in dem Weinrichs Metaphorologie mit Lakoffs & Johnsons Metapherntheorie harmonisiert und kombiniert wird. In einem ersten Schritt werden das Bildfeld und das metaphorische Konzept miteinander verglichen

und ineinander verschmolzen. In einem zweiten Schritt werden dann sämtliche Metapherntypen beider Theorien aufgeführt und in ein übergreifendes System aus Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher einsortiert. Die zwei Schritte der Theorievereinigung umfassen zusammen sechs Kapitel mit einer jeweils nachgetragenen Übersicht (Tab. 1-6) sowie einen zusätzlichen Exkurs.

(1.2.2.1) Im ersten Kapitel werden die beiden Entwürfe des metaphorischen Denkmodells bezüglich ihrer internen und übergreifenden Strukturen aufeinander abgestimmt. Sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson beschreiben die Aspekthaftigkeit ihrer Modelle, und sie reflektieren auch die damit zusammenhängende Möglichkeit der Metaphernmischung. In ihren beiden Theorien analysieren sie ebenfalls gleichermaßen die sich manchmal ergebenden Überschneidungszonen ihrer Denkmodelle sowie die möglichen generellen Verbindungen zwischen ihnen. Auch beschreiben sie quasi gemeinsam ihre Zentralität. Die zwei je eigenen Beschreibungen aus der feldtheoretischen und der konzepttheoretischen Perspektive können, wie gezeigt wird, nebeneinander bestehen. (Siehe auch Tab. 1.)

Im zweiten Kapitel wird geschaut, wie Weinrich und Lakoff & Johnson die Kulturalität ihrer metaphorischen Denkmodelle und ihre irgendwo anzusetzende Universalität reflektieren. Es springt ins Auge, dass sich die drei Forscher in fast gleicher Weise mit dem Niederschlag kultureller Wertvorstellungen im Metaphernsystem auseinandersetzen. Dagegen scheinen sie unterschiedliche Auffassungen über die metaphorische Universalie zu vertreten. Doch ist das ein Trugschluss, der sich bei genauer Hinsicht ebenso auflöst wie ihre scheinbar nicht zusammenpassenden Aussagen über die metaphorische Kontinuität. Die verdeckte Einhelligkeit reicht bis zu ihren Spekulationen über die Erfahrungsgrundlage der Bildfelder bzw. metaphorischen Konzepte, die Lakoff & Johnson lediglich weiter treiben als Weinrich. (Siehe auch Tab. 2.)

(1.2.2.2) Im dritten Kapitel werden Weinrichs Lexemetapher und Lakoffs & Johnsons Strukturmetapher aufeinander bezogen. Weinrich fokussiert in seiner Kontexttheorie die sprachliche Ebene der Metapher, Lakoff & Johnson fokussieren in ihrer Konzepttheorie die kognitive Ebene der Metapher. Ihre Theorien lassen sich deshalb gut zu einer übergreifenden Gesamtheorie verbinden. Hierfür werden Weinrichs 3-Schritte-System der Analyse und Lakoffs & Johnsons 2-Schritte-System ineinandergefügt. Dabei fällt auf, dass sich Weinrichs literarische Metaphern von Lakoffs & Johnsons alltäglichen Metaphern hinsichtlich ihres Bewusstseinsgrades unterscheiden. In Zusammenhang mit ihrem Bewusstseinsgrad steht auch ihr Allgemeinheitsgrad, den man sowohl über die dialektische Semantik als auch über die Konzepttheorie in je unterschiedlicher Weise erfassen kann. Dadurch, dass sich Weinrich auf die literarische Metapher bezieht, legt er auch den Weltbezug der Metapher anders dar als Lakoff & Johnson. Seine im Text verankerten Metaphern erlauben Rückschlüsse auf die Welt des Autors oder Lesers, während Lakoffs & Johnsons alltägliche, im Denken liegende Metaphern den Rundblick auf die Welt eröffnen. Der Distanziertheit gegenüber der literarischen Metapher steht die Involviertheit in die alltägliche Metapher gegenüber. (Siehe auch Tab. 3.)

Das vierte Kapitel handelt von der Morphemmetapher und der ontologischen Metapher sowie der Orientierungsmetapher. Es beginnt mit Weinrichs zum Scheitern verurteilter Suche nach der Morphemmetapher mithilfe der dialektischen Semantik und geht dann über in dessen grammatisch-semantische Analyse von Morphemen auf der Grundlage seines neuartigen Anschauungsmodells. Das Modell wird mit Lakoffs & Johnsons Entwurf der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher verglichen. Erst die beiden Amerikaner beschreiben die Metaphorik auf der fokussierten Vorstellungsebene und ihr Einfließen in den Sprachgebrauch. So lässt sich erneut ein Längsschnitt entlang einer Metaphernart vom kognitiven in den sprachlichen Bereich ziehen. Dieser konterkariert den zwischen der alltäglichen und der literarischen Metapher entlanglaufenden Querschnitt, der die Theorien von Weinrich und Lakoff & Johnson als unvereinbar erscheinen lässt. Was die Metaphernbildung auf der kognitiven Ebene anbelangt, beruht die ontologische Metapher auf unserer Körperwahrnehmung, und die Orientierungsmetapher verortet Körper zwischen Gegensätzen. Was die Metaphernbildung auf der sprachlichen Ebene anbelangt, wird geschaut, in welchen sprachlichen Varianten die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher sich niederschlagen können. Abschließend werden Begriffe für die zwei zentralen Metaphernarten gebildet, die zuvor im vorausgehenden und in diesem Kapitel beschrieben wurden. (Siehe auch Tab. 4.)

Nachdem die Morphemmetapher mit der ontologischen Metapher verbunden worden ist, wird in einem kleinen Exkurs überprüft, ob sich diese Verbindung nicht mit Weinrichs Grundidee reibt, dass die Metaphorik von der Ontologie getrennt werden müsse. Weinrich hält die Vorstellung vom Seinsabstand zwischen den Gliedern der Metapher für trügerisch. Die ontologische Metapher hat ihren Namen aber nicht aufgrund angeblich vorhandener Seinsbezüge, sondern wegen ihrer Erfahrungsgrundlage in unserem körperlichen Sein erhalten. Dennoch könnte auch die Erforschung der Erfahrungsgrundlage von Metaphern positivistische bzw. objektivistische Züge tragen. Sie hätte sie, wenn in der Annahme geforscht würde, dass Metaphern letztlich doch reale Gemeinsamkeiten abbilden. Deshalb wird weiter geschaut, welche Auffassungen von den Ähnlichkeiten zwischen den Metapherngliedern Weinrich und Lakoff & Johnson vertreten.

Im fünften Kapitel der Theorieharmonisierung und -kombination wird das einmal aufgestellte Metaphernsystem mit den zahlreichen metaphorischen Unterarten aufgefüllt, die Weinrich und Lakoff & Johnson aus der schulrhetorischen Tradition übernehmen. Darüber hinaus wird überprüft, inwieweit es sich bei diesen Metaphern um Orientierungsmetaphern, die in den strukturmetaphorischen Bereich hinein erweitert wurden, oder um dorthin erweiterte ontologische Metaphern handelt. Anders gesagt wird im Querschnitt geschaut, wie aus alltäglichen Metaphern literarische erwachsen, und im Längsschnitt, welche kognitiven Schemata den sprachlichen Metaphern zugrunde liegen. Das nun binnendifferenzierte Metaphernsystem wird daraufhin von außen um ein entsprechendes Metonymiesystem ergänzt. In dieses sind Jakobsons Thesen nicht weiter aufgenommen, als es Weinrich akzeptieren würde. Lakoff & Johnson integrieren die Metonymie in ihr Konzeptsystem und machen

in Anlehnung an Jakobson auf ihre alltägliche Konzeptualisierung aufmerksam. Weinrich dagegen stellt im literarischen Bereich die Metonymie nicht der Metapher gegenüber. Warum er das nicht tut, wird geklärt. (Siehe auch Tab. 5.)

Im sechsten Kapitel wird die Harmonisierung und Kombination der beiden Theorien mit einigen Unterteilungen der alltäglichen und literarischen Kategorie der Metapher im gemeinsamen Metaphernsystem abgeschlossen. Die literarische Kategorie gipfelt in der schöpferischen Metapher bzw. in der Erfindung eines neuen metaphorischen Konzepts. Sie ist deren oberste Teilkategorie. Die weiteren Teilkategorien stimmen bei Weinrich und Lakoff & Johnson allerdings nicht exakt überein. Das hängt damit zusammen, dass Ersterer das Bildfeld anders umgrenzt als Letztere das metaphorische Konzept. So beginnen die Erweiterungen hier und dort an jeweils anderen Stellen. Am Rand des Metaphernsystems stehen die isolierten Metaphern, deren zwei Teilkategorien jeweils sowohl Nah- als auch Fernmetaphern enthalten. Und zuletzt wird noch ein Blick auf die alltägliche Kategorie des Metaphernsystems geworfen, in der Weinrich die banale Metapher ansiedelt und Lakoff & Johnson die wegen ihres Erfahrungsbezugs sogenannte emergente Metapher. (Siehe auch Tab. 6.)

(1.3) Die Vorstellung der teils metaphernorientierten Analyse von Text-Bild-Ge-fügen, die Darlegung der drei relevanten Forschungskontexte und die Verknüpfung der zwei Theorien zur sprachlichen und kognitiven Metapher wird in einer mehrteiligen Zusammenfassung noch einmal komprimiert wiedergegeben.

(1.3.1) Dieser fünfteiligen Rekapitulation ist ein maximal gekürzter Rückblick vorangestellt, nach welchem im ersten zusammenfassenden Kapitel die wesentlichen Neuerungen der stöcklschen Analyse metaphorischer Text-Bild-Beziehungen (2004) aus ihrem Buchkontext herausgenommen und nur in ihrem Forschungskontext betrachtet werden – in demjenigen, aus dem sie hervorgegangen sind, und in demjenigen, der sie aktuell umgibt. (Es ist der erste sprachwissenschaftliche Forschungskontext der angestrebten Analyse.)

Im zweiten zusammenfassenden Kapitel wird darauf der zweite sprachwissenschaftliche Forschungskontext (meiner Analyse) noch einmal nachgezeichnet. Anhand des ersten Schaubildes (Sb. 1) werden die vier Phasen der Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie (1958/1964) diesmal nur knapp skizziert, wobei die rezeptionsgeschichtliche Skizze noch um einen Ausschnitt aus der hiesigen Rezeption von „Metaphors we live by“ (1980) ergänzt wird.

Es folgt das dritte Kapitel, in welchem anhand des zweiten Schaubildes (Sb. 2) der dritte sprachwissenschaftliche Forschungskontext abermals aufgezeigt wird. Ins Blickfeld geraten die zentralen Aspekte der vier Theoriegruppen der Metapher, über die die weinrichsche und lakoff&johnsonsche Theorie teils mittelbar miteinander vernetzt sind. Die Skizze der Theoriebezüge wird ergänzt um einen weiteren Bezug zwischen dem kognitiven und dem feldtheoretischen Ansatz, der, obwohl er umstritten ist, längst vorgenommen wurde und – so die These – weiter ausgebaut werden könnte.

Im vierten rückblickenden Kapitel wird zunächst zum zweiten Mal die Harmonisierung von Weinrichs (1958-1976) und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorie

(1980-1993) auf der Ebene des Metaphernsystems dargeboten – nun in einer Kurzfassung. Die amalgamierten Forschungsergebnisse der drei Wissenschaftler werden anhand der beiden Übersichtstabellen zur Struktur des Metaphernsystems (Tab. 1 u. 2) erneut nacheinander aufgeführt, wobei die kleineren verbliebenen Unvereinbarkeiten als Anlass für noch ausstehende Forschungen wahrgenommen werden.

Im letzten rückblickenden Kapitel schließlich wird das zweite Mal in der jetzt gebotenen Kürze die Harmonisierung von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorie (s. o.) im Spannungsfeld zwischen dem Sprachgebrauch und dem Sprachsystem thematisiert. Anhand der beiden dazugehörigen Übersichtstabellen (Tab. 2 u. 3) werden in einem ersten und zweiten Schritt Weinrichs Metaphernarten auf der sprachlichen Ebene und Lakoffs & Johnsons Metaphernarten auf der kognitiven Ebene diesmal sehr zügig in ein gemeinsames Metaphernsystem integriert, das auf der Gebrauchsebene sowohl die Metapher aus der Distanz als auch die Involviertheit in eine Metapher kennt und auf der sprachlichen Ebene sowohl den metaphorischen als auch den wörtlichen, quasimetaphorischen Ausdruck. In einem dritten Schritt werden ferner anhand der nachfolgenden Übersichtstabelle (Tab. 5) die von Weinrich und Lakoff & Johnson angeführten rhetorischen Figuren unseres Sprachgebrauchs noch einmal im übergreifenden Metaphernsystem verortet, und es werden in einem vierten Schritt anhand der letzten Tabelle (Tab. 6) die alltäglichen und literarischen Metaphern ohne Bildfeld bzw. metaphorisches Konzept am Rande dieses Systems erneut aufgeführt.

2. Teil

(2) Der zweite Teil – **Visuelle Metaphorik** – geht auf zehn ausgewählte Theorien zur visuellen oder bildlichen Metapher ein, die den bildwissenschaftlichen Kontext der angestrebten Untersuchung ausmachen und ebenfalls zu ihrem Nährboden hinzugehören. Ehe die Theorien eine nach der anderen vorgestellt werden, wird in einer kleinen Einleitung auch auf nicht berücksichtigte Theorien sowie auf bereits vorliegende forschungsgeschichtliche Darstellungen hingewiesen. Außerdem wird vorab ein Schaubild präsentiert, das den von Aldrich (1968, 1971) ausgehenden Stammbaum der visuellen Metaphernforschung zeigt (Sb. 3).

(2.1) Entsprechend der Struktur des Schaubildes wird mit der Vorstellung von Aldrichs Theorie begonnen. Eingangs informiert eine kleine tabellarische Übersicht (Tab. 7) über ihre wichtigsten Begriffe, ihre Metapherntypen und ihre Kriterien für das Vorhandensein einer visuellen Metapher.

(2.1.1) In der Zusammenfassung werden zunächst Aldrichs Ausführungen zur visuellen Metapher von 1968 und daran anschließend seine Erweiterungen von 1971 wiedergegeben. 1968 entwickelt er als Erster eine Metapherntheorie, in der die rein visuelle Metapher als objektivierte Größe erkannt wird. Er definiert die Metapher und beschreibt mit seiner Definition mehrere Beispiele aus Kunst, Natur und Alltag. Seine markantesten Beispiele werden aufgeführt, decken sie doch bereits die möglichen Strukturvarianten der visuellen Metapher im Groben ab, nimmt man auch seine Bildinhaltsmetapher von 1971 hinzu. Aldrich ist es gelungen, die ihm unmit-

telbar nachfolgende Metaphernforschung in ihrer vollen Bandbreite zu antizipieren. Der vierteilige Kommentar erläutert seine Vorgriffe im Einzelnen.

Im ersten Teil wird aufgezeigt, warum Aldrichs Metapherdefinition weniger überzeugt, als man mit Blick auf seine Antizipationen erwarten könnte. Doch ist es gerade die mangelnde Perfektion seines Vorstoßes, die andere Wissenschaftler zu neuen Ansätzen herausfordert. Einige von ihnen entwickeln unterschiedliche Theorien der Kunstwerkmetapher.

Im zweiten Teil wird darauf aufmerksam gemacht, dass Aldrich bei seiner Entdeckung der Bildinhaltsmetapher in seinem Theorieentwurf auf Antrieb zentrale Merkmale der hybriden Metapher erfasst und damit ihre Erforschung einleitet.

Im dritten Teil stellt sich heraus, dass einige seiner Beispiele zur Veranschaulichung seiner Theorie sehr überzeugend sind. Er führt schon die wichtigsten Typen der Bildinhaltsmetapher an und ruft dadurch die Typenforschung der visuellen Metapher auf den Plan.

Im vierten Teil schließlich wird dargelegt, warum Aldrich auch etwas mit der jüngeren Forschungsrichtung des subjektiven metaphorischen Umgangs mit Kunstwerken zu tun hat.

(2.2) Mit Blick auf den Stammbaum der visuellen Metaphernforschung wird nun ihr (von links nach rechts gelesen) erster Zweig präsentiert: die Erforschung der Kunstwerkmetapher durch Wollheim (1987, 1993) und Hausman (1989). Aus der Übersicht (Tab. 8) geht bereits hervor, dass sich beide Wissenschaftler auf die Malerei beziehen. Sie befruchten einander jedoch nicht, sondern entwickeln völlig eigenständige Theorien der Kunstwerkmetapher.

(2.2.1) Zunächst wird Wollheims Theorie vorgestellt. Er nennt seine Kunstwerkmetapher bildliche Metapher, um sie von der sprachlichen Metapher zu unterscheiden. Diese, vermutet er, kann sehr wohl auch im Bild vorkommen, nämlich auf dessen semantischer Ebene.

In der Zusammenfassung wird vorwiegend Wollheims Kunstwerkmetapher erläutert. Nicht jedes Bild birgt sie, wohl aber ein Gemälde, das durch die Gestaltungskraft seines Künstlers als Container bzw. menschlicher Körper konzipiert wurde. Wollheim folgend wird an den Bildern zweier Künstler aufgezeigt, wie ein solches metaphorisches Gemälde aussehen kann und woran man seine körperliche Realität erkennt. Aber auch das Wenige, was Wollheim zur vermutlich sprachlichen Metapher in Bildern anmerkt, wird referiert.

Im Kommentar wird dann im Einzelnen nachgewiesen, wie nah Wollheim seine Gedanken an Aldrich entwickelt. Außerdem werden Wollheims Beispiele zur vermutlich sprachlichen Metapher einmal mit dem heutigen Wissen analysiert, und seine Körpermetapher des Kunstwerks wird auf Lakoffs & Johnsons ontologische Metapher zurückgeführt. Zuletzt wird geklärt, was es im Grunde mit dieser Kunstwerkmetapher auf sich hat.

(2.2.2) Im Unterschied zu Wollheim führt Hausman Aldrichs Idee der zwei Metaphernarten im Kunstwerk nicht weiter. Er bettet stattdessen beide Metaphernarten in seine Kunstwerkmetapher ein, indem er sie als ihre Bestandteile betrachtet.

In der Zusammenfassung wird dargelegt, in welchem Verhältnis Hausmans große Kunstwerkmetapher zur verbalen Metapher steht und welche zentralen Merkmale er ihr zuschreibt. Diese Merkmale (die Subjekte der Metapher, ihre Integration und die entstehende Spannung) werden im Einzelnen erläutert. Im Zuge dessen wird Hausmans konsequente Vergrößerung der Idee der Metapher für ihre Applikation auf das Kunstwerk deutlich.

Die Applikation – so nennt Hausman sein Vorgehen bei der Bestimmung seiner Kunstwerkmetapher – wird im Kommentar kritisch beleuchtet. Dadurch gerät auch das an sich plausibel beschriebene Verhältnis zwischen verbaler Metapher und Kunstwerkmetapher in den Fokus der Kritik sowie letztlich die Kunstwerkmetapher selbst. Aber Hausmans Metaphernentwurf wird nicht nur kritisiert. Dass er angeregt durch Black Aldrichs Idee der Fusion durch die Idee der Integration ersetzt, wird positiv hervorgehoben.

(2.3) Der zweite Zweig des Stammbaums bezieht sich auf die Erforschung der erstmals von Aldrich beschriebenen Metapher auf der Bildinhaltsebene. Diesen Ansatz, in der inhaltlichen Hybridität die visuelle Metapher zu erkennen, verfolgen Rothenberg (1980), Heffernan (1985) und Carroll (1994) weiter. Von welchen unterschiedlichen Werten aus sie dabei das Hybride der visuellen Metapher betrachten, kann man ansatzweise schon der Übersicht (Tab. 9) entnehmen.

(2.3.1) Rothenberg führt die von Aldrich in der Theorie schon sehr treffend erfasste hybride Metapher auf ihre kognitive Ebene zurück. Ihm zufolge ist sie wie jede visuelle Metapher eine Ausdruckform des gleichräumigen Denkens.

In der Zusammenfassung wird erläutert, was Rothenberg unter dem gleichräumigen Denken versteht und inwiefern er es in der visuellen Metapher objektiviert sieht. Auch wird nachgezeichnet, welche Augenbewegungen er darüber hinaus mit der visuellen Metapher in Verbindung bringt. Er zeigt am Beispiel eines Trickbildes und einiger Kunstwerke auf, wie der Betrachter beim Erblicken einer visuellen Metapher seine Augen bewegt.

Im Kommentar geht es zunächst um die Frage, warum Rothenberg keine durchgängig überzeugenden Beispiele findet. Eigentlich müsste er – so die Annahme – speziell in der hybriden Metapher das gleichräumige Denken objektiviert finden. Er ist aber nicht daran interessiert, die visuelle Metapher einzugrenzen und definiert sie letztlich auch offener als sein Vorgänger Aldrich. Bei Rothenberg ist die visuelle Metapher vorrangig eine Schmetapher. Das gleichräumige Denken setzt er mit dem simultanen Sehen parallel.

(2.3.2) Heffernan begibt sich wie alle hier aufgeführten Forscher des hybriden Moments in der visuellen Metapher auf die Suche nach dem Ebenbild der sprachlichen Metapher in der bildenden Kunst.

In der Zusammenfassung wird vorwiegend seine Suche nach der besonderen Form wiedergegeben, die ein Bildinhalt aufweisen muss, um als rein visuelle Metapher gelten zu können. Heffernan schaut sich die unterdeterminierte und die ambige Form auf ihre Metapherntauglichkeit hin genau an, weil er davon überzeugt ist, dass nicht nur die hybride Form es vermag, eine Metapher zu erzeugen, die man allein

über das Sehen erfassen kann. Die gesuchte Form findet er schließlich in einem eigenwilligen Bild, das er eingehend analysiert.

Im Kommentar wird er wegen seiner Suche nach der besonderen Form in die Nähe von Aldrich gestellt, der ebenfalls seine Bildinhaltsmetapher aus der Form herleitet. Nach einigen wenigen kritischen Anmerkungen wird ferner positiv hervorgehoben, dass Heffernan bereits die rein visuelle Metapher eingrenzt und in seinen Analysen die Funktion des Bildtitels berücksichtigt.

(2.3.3) Carroll sieht in der hybriden Figur, die er einfach visuelle Metapher nennt, das Herzstück der Metapher im visuellen Bereich; er beschreibt sie als Erster eingehend hinsichtlich all ihrer Merkmale und erkennt klar ihre Varianten.

In der Zusammenfassung werden die Merkmale (die Gleichräumigkeit etwa, die Identitätsbehauptung, Simultanität und Doppelgerichtetheit) aufgeführt und erläutert. Auch die Bedingung, dass der Kontext einer hybriden Figur ihre Metaphorik zulassen muss, gehört dazu. Ferner werden vier von Carrolls Beispielanalysen wiedergegeben sowie seine Reflexionen über die angemessene Rezeption der hybriden Figur durch den Betrachter.

Im Kommentar wird daraufhin offengelegt, inwieweit sich Carroll die Forschungen seiner Vorgänger zunutze macht. Den Begriff der Gleichräumigkeit übernimmt er von Rothenberg, und auch aus Heffernans und insbesondere Aldrichs Theorie schöpft er. Seine nicht aus dem Nichts entstandene Theorie ist trefflich für die hybride Metapher. Sie ist allerdings – Forceville weist darauf hin – keine Theorie der visuellen Metapher insgesamt. Abschließend wird kritisiert, dass Carroll in seinen Beispielanalysen seinen eigenen Ansprüchen nicht in jeder Hinsicht gerecht wird.

(2.4) Es folgt die Präsentation des dritten Zweigs der visuellen Metaphernforschung: die Erforschung der Typen der visuellen Metapher. Sie wird durch Aldrichs klug gewählte Beispiele eingeleitet, die im Prinzip schon das Typenspektrum abdecken, das nach ihm Massey (1977), Forceville (1988-2003) und Rozik (1998) vorstellen. Wie heterogen die Klassifizierungen dennoch sind, lässt sich anhand der Übersicht (Tab. 10) schnell herausfinden.

(2.4.1) Massey entwickelt eine auf der Vision beruhende Essenztheorie der Metapher. Die visuelle Metapher ist bei ihm die Vision einer Essenz in der Natur. Sie ist in zwei komplementären Typen ausgeprägt.

In der Zusammenfassung wird auf Masseys Grundannahme, dass die Metapher die Funktion habe, Essenzen in der Natur sichtbar zu machen, eingegangen, und es wird im Einzelnen aufgezeigt, wie die Offenbarung einer solchen Essenz bei seinen beiden Metapherentypen vonstattengeht. Welcher Typ vorliegt, richtet sich nach der größeren Bedeutsamkeit entweder der Vision oder des Natureindrucks. Der bedeutsamere Term ist Tenor der Metapher. Ersterer Typ (bei dem die Vision dominiert und den Tenor stellt) kommt Massey zufolge auch in der Kunst vor.

Im Kommentar wird herausgestellt, dass seine Essenzmetapher wissenschaftlich schwer zu handhaben ist, da sie auf einer Vision beruht. Es werden mögliche Modifikationen vorgeschlagen und ähnliche Metapherentypen mit ihr verglichen. Auch wird sein Richtwert der Bedeutsamkeit hinterfragt, und über den Vergleich mit Al-

drich wird Masseys Essenzbegriff modernisiert. Abschließend werden zwei Beispiele für die Essenzmetapher in der Kunst angeführt.

(2.4.2) Nachdem sich Forceville mit der hybriden Metapher in surrealistischen Kunstwerken auseinandergesetzt hat, wendet er sich der Werbeanzeige zu und macht hier vier Prototypen mit ihren teils komplementären Varianten aus.

In der Zusammenfassung wird eingangs herausgestellt, wie er die hybride Metapher in Bildern beschreibt. Über ihre Kontexteinbettung fixiert er ihre Terme, wobei er sich an Blacks Idee vom Fokus und Frame der Metapher orientiert. Mit dessen Idee der Interaktion argumentiert Forceville zudem gegen die Doppelgerichtetheit der bildlichen Metapher. Er greift dabei wie bei seiner Klassifikation auf Werbeanzeigen zurück. Sein Klassifikationsansatz wie auch seine weiteren Bemühungen, der Vielfalt der bildlichen Metapher immer gerechter zu werden, werden vorgestellt.

Im Kommentar wird Forceville dann zu seinen Vorgängern in Beziehung gesetzt: Er und Aldrich beleuchten den Übergang zwischen dem Vergleich und der Metapher. Außerdem werden verschiedene Aspekte seiner (Forcevilles) Theorie diskutiert: die Idee vom Pendant zur sprachlichen Metapher, sein Fokus auf das Bild, sein Bestreben, das Interpretieren zu vermeiden und sein Umgang mit der Interaktionsidee.

(2.4.3) Rozik unterscheidet sechs Metapherntypen voneinander. Er geht davon aus, dass alle Metaphern (sprachliche wie ikonische) eine gemeinsame Tiefenstruktur haben, jedoch in ihrer Oberflächenstruktur variieren.

In der Zusammenfassung wird erläutert, wie Rozik die Metapher strukturiert. Er nimmt an, dass sie in der Tiefe vollständig, an der Oberfläche jedoch mehr oder weniger elliptisch ist. Für die Tiefenstruktur der Metapher entwickelt er eine Formel, auf welcher die Ellipsen der Oberfläche abgebildet werden können. Roziks Theorie folgend wird gezeigt, wie die elliptische Metapher über Assoziationen verstanden werden kann und inwiefern auch Bilder syntaktisch sind.

Im Kommentar wird dann zuerst dargelegt, welche Ähnlichkeiten seine vergleichende, reguläre und substitutive Metapher mit Aldrichs Vergleich, Metapher und Symbol aufweisen. Daraufhin wird diskutiert, ob Roziks und Forcevilles Ansätze miteinander kombinierbar sind. Einerseits wird vorgeschlagen, Forcevilles vier Typen um die reguläre Metapher Roziks zu erweitern. Andererseits wird bemerkt, dass Rozik, obwohl er das könnte, die Text-Bild-Metapher nicht in seine Strukturanalyse einbezieht.

(2.5.) Schließlich wird in der Erforschung der Kunstwerkmetapher auf der Bildinhaltebene ein vierter aus Aldrichs Theorie hervorgehender Zweig der visuellen Metaphernforschung gesehen. Hier geht es um die subjektive Metapher, die in jedem Bildinhalt wahrgenommen werden kann. Aldrich entwirft seine Kunstwerkmetapher gegen die subjektive Metapher. Feinstein (1982) rehabilitiert diese aber wieder. Wie sie dabei vorgeht, lässt sich schon teilweise aus der Übersicht (Tab. 11) erschließen.

(2.5.1) Feinstein stellt einen Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk, seiner subjektiven Interpretation und der Metapher her. Dabei hält sie jedes Kunstwerk für metaphorisch. Zum Beweis ihrer These analysiert sie zwei extreme Bildbeispiele.

In der Zusammenfassung wird zunächst geklärt, auf welchen Grundannahmen Feinsteins Theorie beruht. Ihr zufolge sind Kunstwerke prinzipiell so metaphorenträchtig wie unser sprachliches Denken. Jedoch beruhen sie auf einer konnotationsreicheren Symbolisierung als die Sprache. Der Betrachter hat deshalb nie einen Zugang zu den Intentionen des Künstlers. Wie er dennoch Kunstwerke verstehen kann, wird sowohl theoretisch als auch mit Feinsteins beiden Bildbeispielen aufgezeigt.

Im Kommentar wird hierauf ihre Kunstwerkmetapher mit der Textmetapher parallel gesetzt, um zu zeigen, dass ihre Theorie modifizierbar ist und Aldrichs Theorie angenähert werden könnte. Außerdem wird kritisiert, dass ihre Vorstellung von der subjektiven Interpretation eines Kunstwerks einerseits zu eng ist, da dort nur metaphorische Konnotationen zugelassen sind und dies zudem nur in eine Richtung, und andererseits zu offen, da über den Titel des Kunstwerks hinweggegangen wird.

(2.6) Der Vorstellung der zehn Theorien zur visuellen Metapher schließt sich eine dreiteilige Zusammenfassung an.

(2.6.1) Als Erstes werden in einer Tabelle die zahlreichen erörterten Aspekte der alles in allem doch sehr heterogenen Theorien noch einmal aufgelistet (Tab. 12). Die auf die jeweiligen Erörterungen verweisenden Schlüsselbegriffe machen die Theorien etwas transparenter und ermöglichen den aspektorientierten Zugriff auf sie.

(2.6.2) Es folgt eine knappe, aber umfassende Erläuterung des eingangs präsentierten Schaubildes zur visuellen Metapher. Jede der insgesamt zwölf Verästelungen des Stammbaums bzw. seiner Linien, die die logischen Bezüge der Theorien zueinander anzeigen, wird in einem kurzen Abschnitt besprochen.

(2.6.3) Im Rückblick wird dann eine kleine Geschichte der Erforschung der visuellen Metapher erzählt. Sie orientiert sich einerseits an der Leitfrage, wie die Idee der visuellen Metapher anfangs – von 1968 an – entfaltet wurde, und andererseits an der Leitfrage, welche Entwicklung die Erforschung der visuellen Metapher in der jüngeren Vergangenheit – in den 1980-er Jahren bis zur Jahrtausendwende – nahm.

3. Teil

(3) Im dritten Teil – **Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst** – werden zwei große Analysen zur Zeitmetaphorik in Text-Bild-Gefügen in den genannten beiden Provenienzen durchgeführt.

Am Anfang steht ein Kapitel, das zum einen die Funktion erfüllt, in diesen Teil der Arbeit einzuleiten, und zum anderen die Funktion, die Auswahl der Text-Bild-Gefüge transparent zu machen. Es sollen genau zur Hälfte aktuelle Werbeanzeigen und zeitgenössische Kunstwerke zuerst in Hinblick auf ihre zeitliche Orientierungsmetaphorik und anschließend in Hinblick auf ihre zeitliche Strukturmetaphorik parallel untersucht werden. Dafür müssen die Text-Bild-Gefüge hier wie dort das Kriterium der hinreichenden Gleichartigkeit erfüllen. Das notwendige Minimum an gleichen Merkmalen betrifft ihre Zeitbezogenheit, ihre Epochenzugehörigkeit, ihre Textbildlichkeit und ihre Statik. Der Reihe nach wird erläutert, inwiefern und warum die genannten Parameter die Auswahl bestimmen.

(3.1) Ehe die zwei großen Analysen zur Zeitmetaphorik in Text-Bild-Gefügen an den ausgewählten Beispielen durchgeführt werden, wird zunächst das nötige Wissen über ihre Zeitthematik ausgebreitet.

(3.1.1) Im ersten zeitthematischen Kapitel wird ausschließlich das Phänomen der Zeit erörtert, wobei angeregt durch Elias (1984) auch über die Frage nachgedacht wird, ob die Zeit als Entität überhaupt existiert. Elias zufolge ist es allein zielführend, bestimmte Handlungen als zeitbezogen aufzufassen. Seine These wird in Einklang gebracht mit dem von Köller (2004) vertretenen dichotomen Zeitbegriff, in welchem das Gegenstandswissen über die Zeit und das Handlungswissen über die Zeit nebeneinander bestehen. Während ersteres Wissen die bereits von Augustinus (um 400) aufgeworfene Frage ‚Was ist die Zeit?‘ zu beantworten sucht, kann letzteres Wissen Antworten auf einige andere modifizierte Fragen geben. (Elias und Augustinus stellten je eine eigene abgewandelte Frage.) Es wird die These vertreten, dass sich in restlos alle zeitbezogenen Äußerungen Metaphern mischen.

(3.1.2) Das zweite Kapitel zur Zeit handelt von ihrer Metaphorik. Sämtliche bei Weinrich (1976, 2004) und Lakoff & Johnson (1980, 1999) auffindbaren Aussagen zur Zeitmetaphorik (nach dem dichotomen Zeitbegriff) werden zusammengetragen und um einige Bemerkungen zu unserem metaphorischen Zeithandeln von Liebert (1992), Geißler (2010 u. a.) und anderen ergänzt. In dem daraus erwachsenden Streifzug durch die Zeitmetaphorik sind die offenbar wichtigsten zeitbezogenen Bildschema- und Bildfeldmetaphern der Zeit grob sortiert aufgeführt und mit ad hoc entdeckten Beispielen aus unserem Sprachgebrauch sowie mit ebenso schnell erdachten, manchmal originellen Beispielen eines möglichen Sprechens illustriert.

Die generell erste Zeitmetapher ist offenbar diejenige, die die Zeit orientierungsmetaphorisch als Bewegung oder strukturmetaphorisch als Fluss (u. a.) auffasst. Sie und die Metapher des Zeitraums machen die Doppelheit des Zeitphänomens im chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff aus. Dazu kommt als dritte prominente Metapher dieser Hälfte des dichotomen Zeitbegriffs die Geldmetapher für die Zeit. Mit Liebert wird erzählt, wie sie parallel mit der Entwicklung der Uhr aufkommt, und mit Lakoff & Johnson wird darauf hingewiesen, wie unsere heutige Gesellschaft nach ihr strukturiert ist.

Im psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff werden Metaphern von ähnlichem Stellenwert über das Leben, Sterben und den Tod gebildet. Diese Metaphern breiten sich überraschend parallel zu den drei zentralen Metaphern über die Zeit aus. Als Beispiele werden u. a. eine Bewegungs- und eine Wegmetapher des Lebens bzw. Sterbens aufgeführt. Beide Metaphern stehen, wie auch die weiteren noch erwähnten Metaphern, ihren Parallelen aus dem anderen Zeitbegriff so nah wie fern. Auch Chronos und Kairos werden als einander zuzuordnende Metaphern angesehen ebenso wie die nun nachgezeichnete Etymologie der zweiten Hälfte des dichotomen Zeitbegriffs und die Etymologie der ersten Hälfte. Auf beide Begriffshälften bezogen werden ferner Geißlers Beschreibungen der in unserer Gesellschaft vorwiegend realisierten zeitlichen Monokultur und einer denkbaren idealen, bisher aber kaum

realisierten zeitlichen Polykultur. Einige polykulturelle Zeitformen, die sich vielfach metaphorisieren lassen, werden angeführt.

(3.1.3) Es folgt das dritte zeitthematische Kapitel über die verschiedenen Manifestationen der zeitlichen Dimension im statischen Bild. Die neue Leitfrage lautet: ‚Wie ist die Zeit in Bildern dargestellt?‘ Sie ist an den Zweig der Kunstgeschichte gerichtet, der die Visualisierung der Zeit in Bildern aller Epochen untersucht. Zwölf Kunstwerke, die in den gesichteten Untersuchungen behandelt werden, geraten aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeitdarstellungen in den Fokus. Einerseits wird referiert, wie die je Kunstwerk spezielle Visualisierung der Zeit beschrieben wird, andererseits wird das jeweilige zeitmetaphorische Moment offengelegt. Im Rahmen einer knappen Deutung des Bildinhalts werden die vorliegenden Zeitmetaphern (meist sind es mehrere) benannt. In Blick geraten ferner die unter Künstlern und Kritikern geführten Diskurse über das Zeitliche in der Kunst.

Die ersten beiden Kunstwerke, die besprochen werden, sind ein antikes Relief – „Kairos“ – und der frühbarocke Stich „Die Zerstörerinnen der Zeit“ (1638). Sie fangen die Zeit über die symbolisierende Darstellung ein. Zu sehen sind die Allegorien Kairos und Chronos mit ihren je charakteristischen Attributen. Schon Panofsky (1939) weist auf die nicht seltene Nähe von bildlichen Symbolisierungen wie diesen zu sprachlichen Phraseologismen hin.

Daran anschließend wird die späthellenistische Marmorgruppe „Laokoon“ in Hinblick auf ihre Visualisierung des fruchtbaren Augenblicks analysiert. Lessing (1766) trug mit einer Schrift über dieses Kunstwerk zum seinerzeit geführten Diskurs über die zeitliche Dimension in der Kunst bei. Man befasste sich mit der Wahl des besten Moments einer Handlung für die Verewigung in Malerei und Skulptur. Inwiefern auch solche Augenblicksdarstellungen (entgegen unserer Erwartung) Zeitmetaphern bergen, wird aufgezeigt.

An dritter Stelle wird Jan Vermeer van Delfts Gemälde „Brieflesendes Mädchen“ (1657) in Hinblick auf seine Zeitdarstellung beschrieben. Mithilfe von Netta (1999) werden das Trompe-l’Œil-Element des Bildes und dessen Bezug zum weiteren Bildinhalt analysiert, wobei auch sein zeitmetaphorisches Moment aufgedeckt wird. Im Zuge dessen wird zudem die überlieferte Anekdote des Plinius über den täuschend echt gemalten Vorhang als ältester Diskurs über die Zeit in der Kunst angeführt.

Dass es sehr viele Möglichkeiten der metaphorischen Zeitvisualisierung im Bild gibt, ist bereits Holländer (1984b) bewusst. Eine weitere Variante ist die zeitperspektivische oder laut Köller (2004) „aspektivische“ Darstellung. Sie wird über zwei Beispiele vorgestellt: über das Gemälde „Paradies“ (1530) von Lukas Cranach d. Ä. und über Raffaels Fresko „Die Schule von Athen“ (1516).

An zwei wieder je andersartigen Beispielen wird daraufhin verdeutlicht, wie unterschiedliche Zeitstufen sogar unter nahezu gänzlicher Umgehung der Zeitperspektive in ein Bild integriert werden können. Das erste Beispiel ist Caspar David Friedrichs Gemälde „Lebensstufen“ (1834/35), dessen Deutung durch Figal (2011) einbezogen wird; das zweite Beispiel ist der „Blindensturz“ (1558) von Pieter Brue-

ghel d. Ä., bei dessen zeitmetaphorischer Betrachtung u. a. die Deutung durch Gross (2000) berücksichtigt wird.

Beide Bilder (s. o.) sind auch durch ihre Illusion von Ruhe bzw. Bewegung zeitmetaphorisch, wie Gombrich (1984) herausgestellt hat, der Analogien zwischen Erfahrungen, Emotionen und Bildstrukturen sieht. Ein Bild, das über eine strukturelle Zeitmetapher gar die Illusion von Geschwindigkeit erzeugt, ist William Turners Gemälde „Regen, Dampf und Geschwindigkeit“ (1844). Es wird u. a. unter Rückgriff auf Wilmes (1999) zeitmetaphorisch analysiert.

Durch die Entwicklung der Momentfotografie – als Erster fotografiert Eadward Muybridge sich fortbewegende Tiere – entfacht sich ein Streit zwischen den Fotografen und Auguste Rodin über die wahre und falsche Darstellung von Bewegung. Damit ist ein neuer Zeitdiskurs in der Kunstreflexion eingeleitet, der wenig später noch durch Etienne Jules Mareys Chronofotografie und die Bewegungs- bzw. „kinematische“ Darstellung (Baudson 1985b) insbesondere der Futuristen erweitert wird. Beispielhaft dazu angeführt und zeitmetaphorisch analysiert wird Giacomo Ballas Gemälde „Dynamismus eines Hundes an der Leine“ (1912). Auch die Zeitmetaphern in Marcel Duchamps Gemälde „Akt die Treppe herabsteigend“ (1912) werden unter Einbezug von Aussagen des Künstlers identifiziert.

Das zuletzt präsentierte Gemälde, Pablo Picassos „Lesendes Mädchen“ (zirka 1950), zeigt, dass es auch möglich ist, den „Prozess der Wahrnehmung“ (Gombrich 1984) wiederzugeben. In der Mehransichtigkeit der abgebildeten Frau birgt dieses kubistische Bild teils typische, teils individuelle Zeitmetaphern.

Die Erforschung der Zeit in Werken der bildenden Kunst wird an jüngeren, die Grenze des Statischen überschreitenden Arbeiten fortgesetzt. Nach einer Phase des Übergangs, in der es noch nicht zentral um die Zeit geht (Jochimsen 1973), gelingt es Künstlern, insbesondere die geografische, biologische, mathematische und biografische Zeit in ihren im Grunde dynamischen Werken direkt zu visualisieren (Jochimsen 1985). Jedoch konzentriert sich die kunstwissenschaftliche Forschung bisher nicht auf Werke der Gegenwartskunst, die Zeitliches auszudrücken suchen, indem sie ihre an sich ikonische Visualität um das sprachliche Zeichen erweitern.

(3.2) Ein Großteil der ausgewählten Text-Bild-Gefüge, die ja sowohl aus der zeitgenössischen Kunst als auch aus der aktuellen Werbung stammen, wird zunächst in Hinblick auf ihre zeitliche Orientierungsmetaphorik analysiert. Nacheinander werden drei Analysen durchgeführt, in denen die jeweils identifizierte individuelle Orientierungsmetapher der Zeit in ihrem Kontext und Konbild so präzise wie möglich auf der Inhaltsebene beschrieben wird. Das heißt, es wird ein Deutungsprozess eingeleitet. Dieser geht in der ersten Analyse zumeist von Orientierungsmetaphern in bestimmten Bildstrukturen aus. Hier kann u. a. auf die Kenntnisse aus der kunstwissenschaftlichen Erforschung der Zeit in Malerei und Skulptur zurückgegriffen werden. In der zweiten Analyse werden dann vorwiegend Orientierungsmetaphern der Zeit in der Farbgestaltung von Bildern ausgemacht und in der dritten Analyse vorwiegend solche in Schrift mit Bildcharakter. (Auch der Bereich der Strukturmetaphorik wird jeweils angeschnitten.) Abschließend werden die drei Analysen zusam-

men ausgewertet – zum einen in Hinblick auf das übergreifende Bildschemasystem aller entdeckten Orientierungsmetaphern und zum anderen in Hinblick auf mögliche formale und inhaltliche Unterschiede zwischen den Orientierungsmetaphern aus den Werbeanzeigen und denjenigen aus den Kunstwerken.

(3.2.1) In der als Erstes anstehenden Analyse der zeitlichen Orientierungsmetaphern in verschiedenen Bildstrukturen wird insbesondere auch auf Kress & van Leeuwen (1996) zurückgegriffen. Ihre visuelle ‚Grammatik‘ besagt u. a., dass Hälften bzw. Partien von Sehflächen einen Informationswert haben bzw. zur Bedeutungskonstitution beitragen. Hier überschneidet sich ihre Theorie mit der Idee der visuellen Orientierungsmetaphorik der Zeit. Die Gegeben-neu-Struktur beispielsweise ähnelt der Rechts-links-Orientierung der Vergangenheit und der Zukunft so stark, dass man meinen könnte, es handle sich um ein und denselben Sachverhalt. Ob dies tatsächlich der Fall ist, wird überprüft, indem einerseits der Bedeutungsbereich der Informationswerte der Sehflächenteile mit den in Grenzen variablen Empfängern der zeitlichen Orientierungsmetaphern verglichen wird und andererseits die Manifestationsvarianz der bedeutungstragenden Sehflächenpartien mit den verschiedenen Orientierungsmetaphern der Zeit. Daran anschließend wird die von Kress & van Leeuwen parallel zur Sprache gesehene bedeutungstragende ‚Syntax‘ der Sehfläche – die Informationswerte werden als syntaktisch angesehen – einmal skizzenhaft von ihrer gesamten visuellen ‚Grammatik‘ umrahmt. Diese erachten Kress & van Leeuwen als einen Sprache und Bild übergreifenden Code, der sich in beiden Zeichensystemen im Prinzip parallel ausbreitet. Den zwei hier angestrebten Großuntersuchungen (zur bildlichen Orientierungsmetapher und zur textbildlichen Strukturmetapher) liegt demgegenüber die Vorstellung von der Metapher als geistigem Konstrukt zugrunde, mittels derer die verschiedenen Zeichensysteme aufeinander bezogen werden können.

In zwölf Kurzkapiteln, die zunächst die vorwiegend bildstrukturellen Manifestationsvarianten der Orientierungsmetaphern der Zeit fokussieren, werden je ein paar Werbeanzeigen und Kunstwerke im Wechsel analysiert. Dabei wird die Orientierungsmetapher der Zeit im Bild über den beigefügten Text, der sie determiniert, identifiziert, und sie selbst wird im Zusammenhang der gesamten Sehfläche in ihrer individuellen inhaltlichen Ausprägung präzise beschrieben. Folglich wird keines der angeführten Text-Bild-Gefüge vollständig gedeutet. Gelegentlich wird aber eine einzelne Strukturmetapher oder Metonymie in die Analyse einbezogen. Übergreifendes Ziel ist es, möglichst viele Manifestationsvarianten der zeitlichen Orientierungsmetaphorik in Bildern von Text-Bild-Gefügen zu eruieren. Zusätzlich zu den Varianten, die sich mit Kress’ & van Leeuwens Informationswerten der Sehflächenpartien überschneiden, und denjenigen, die bereits von der kunstgeschichtlichen Forschung herausgestellt wurden, werden weitere Varianten aufgeführt. Die Analysen geschehen im Bewusstsein darüber, dass unsere Einbildungskraft dazu verführt wird, an Stellen in Bildern, die von den beigefügten Texten elliptisch gemacht wurden (Schmitz 2004b), Zeitliches zu sehen.

Im ersten der zwölf Kurzkapitel werden fünf Werbeanzeigen und drei Kunstwerke, die Orientierungsmetaphern der Zeit in der Anordnung ihrer Bilder aufweisen, in der angegebenen Weise parallel besprochen. Die Bilder sind jeweils neben-, unter- oder übereinander angeordnet. Es wird diskutiert, ob sie entlang der Leserichtung oder im Sinne der zeitlichen Orientierungsmetaphorik ‚aufeinanderfolgen‘. Unter den Beispielen befinden sich ein Text-Bild-Gefüge mit einer wenig überzeugenden Bildanordnung und zwei Konglomerate mit je identischen Bildern.

Das zweite Kapitel ist auf drei Werbeanzeigen und zwei Kunstwerke mit je einem zentralen Motiv oder einer zentralen Motivgruppe konzentriert. In den motivlichen Ausrichtungen nach links, rechts und rechts oben werden verschiedene Orientierungsmetaphern der Zeit identifiziert. Ein Beispiel überzeugt in seiner Motivausrichtung nicht.

Zum dritten Kapitel, in dem es um die implizierten Zeitstufen in Darstellungen von Handlungen im fruchtbaren Augenblick geht, werden je eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk angeführt. Die festgehaltenen Momente sind jeweils andere als in der Laokoongruppe.

Das vierte Kapitel handelt vom zeitmetaphorischen Gehalt des Trompe l'Œils. Zwei Werbeanzeigen, von denen die eine in ihrem Bild einen kleinen Gegenstand nahezu in Originalgröße zeigt und die andere ein ganzes Interieur, werden vor dem Hintergrund ihrer Texte zeitmetaphorisch analysiert.

Im fünften Kapitel wird an zwei Werbeanzeigen und einem Kunstwerk untersucht, wie im zentralperspektivischen Illusionsraum die Rechts-links-Orientierung der Fläche und die Vorne-hinten-Orientierung des Raumes im Sinne einer kohärenten Zeitmetaphorik kombiniert werden können.

Bei den zwei Werbeanzeigen und zwei Kunstwerken des sechsten Kapitels handelt es sich um vier je unterschiedliche zeitperspektivische Darstellungen, von denen nur die Variante des Erzählbildes bereits beschrieben wurde.

Das siebte Kapitel präsentiert daraufhin anhand einer Werbeanzeige eine bis hierhin noch nicht aufgezeigte Möglichkeit der Darstellung von Geschwindigkeit im Bild.

Dem achten Kapitel ist zu entnehmen, dass verschiedene Zeitstufen (u. a.) in Bildern nicht nur aus der Anordnung und Ausrichtung von Motiven auf der Fläche oder im Flächenraum hervorgehen. In collagierten Bildern können vielmehr, wie an einer Werbeanzeige und einem Kunstwerk gezeigt wird, weitere zeitliche Orientierungsmetaphern hinzukommen.

Im neunten Kapitel geht es um die Zeitdarstellung in der Grafik. Anhand einer Werbeanzeige und eines Kunstwerks, die auf ihre je eigene Weise eine Grafik und einen Weltausschnitt miteinander kombinieren, wird aufgezeigt, welche zeitlichen Orientierungsmetaphern in Diagrammen zum Ausdruck kommen können. Dabei wird gezielt auf spezielle Passagen aus Kress & van Leeuwen (1996) und Lakoff & Johnson (1980) zurückgegriffen.

Das zehnte Kapitel konzentriert sich auf die Vorstellung von der Zeit als quasi-räumliche Maßeinheit. In einer Werbeanzeige und drei Kunstwerken werden Zeit-

abschnitte als Linienlängen präsentiert bzw. in einem der Kunstwerke als eine zählbare Menge gleichartiger (linearer) Dinge.

Mit dem Zeitpfeil befasst sich darauf das elfte Kapitel. Die zwei verschiedenartigen Pfeile einer Werbeanzeige und eines Kunstwerks werden unter Zuhilfenahme von Klee (1921/22a/b) beschrieben, und ihre entsprechend unterschiedliche Zeitmetaphorik wird herausgearbeitet.

Im Zentrum des letzten der zwölf Kurzkapitel steht schließlich der Linienverlauf der Schleife als zeitliche Orientierungsmetapher. Drei Kunstwerke bergen je andere, in Kurven verlaufende, einander auch überkreuzende Linienverläufe, die ihre Zeitmetaphorik tragen.

(3.2.2) An zweiter Stelle steht die Analyse der farblichen Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen an. Es wird geschaut, ob einige Text-Bild-Gefüge möglicherweise über die strukturellen Orientierungsmetaphern der Zeit hinaus oder anstelle von diesen in ihrer Farbgebung Zeitmetaphern bergen. Bereits Wollheim (1991 u. a.) bezieht das Kolorit in seine Kunstwerkmetapher mit ein. Allerdings versteht er diese Metapher im Bereich der bildenden Kunst als ein außergewöhnliches, von der linguistischen Metapher zu unterscheidendes Phänomen. Die hier angestrebte Erkundung der farblichen Zeitmetaphorik kann sich deshalb nicht an seinen Ausführungen orientieren. Sie knüpft stattdessen an die Überlegungen der Feldtheorie und der kognitiven Linguistik zu den Farbbezeichnungen und Farbkategorien an. Zunächst wird reflektiert, warum sich die Farbbezeichnungen bzw. ihre Konzepte und damit auch die Farben selbst nur bedingt für die Bildung von Metaphern eignen. Die angestellten Reflexionen durchkreuzen Knowles' und Moons Vorschlag (2006), einfach die Farbsymbole als Farbmetaphern anzusehen, schließen die Möglichkeit der farblichen Strukturmetaphorik damit aber nicht aus. Alternativ werden die Farbsymbole einmal provisorisch als Farbenbildfelder begriffen, die den geistigen Hintergrund für die eventuell zahlreich realisierten farblichen Strukturmetaphern u. a. in Text-Bild-Gefügen darstellen. Zwar kann auch diese Herangehensweise nicht in jeder Hinsicht überzeugen. Nichtsdestotrotz werden aber beispielhaft an einer Werbeanzeige und einem Kunstwerk zwei individuell ausgeprägte farbliche Strukturmetaphern der Zeit identifiziert, die von je einem gängigen Farbenbildfeld (bzw. Farbsymbol) überdeterminiert werden.

Außerdem wird der wieder ganz andere Ansatz probiert, die Zeit in der Farbe als orientierungsmetaphorisch verankert zu sehen. Dieser Ansatz stützt sich allgemein auf Kress' & van Leeuwens sechs Parameter des Kolorits von Bildern sowie speziell auf ihre drei designgeschichtlichen farbstilistischen Schemata (beide 2002) und bezieht auch Itten (1961¹) mit ein. Die Idee ist, dass verschiedene Farben Gegensätze ausprägen können, von denen bestimmte Wirkungen ausgehen. Dadurch erhalten sie Bedeutungen oder einen Informationswert bzw. einen orientierungsmetaphorischen Mehrwert. Einige der Wirkungen benennt man ja schon treffend mit synästhetischen Metaphern (z. B. *kalt – warm*). Inwiefern u. a. der Hell-dunkel-Gegensatz als zeitliche Orientierungsmetapher eingesetzt wird, wird an neun Beispielen aus der Werbung aufgezeigt. Dabei werden auch die bestehenden Parallelen unserer Visu-

alisierung zu unserem alltäglichen Sprechen über Vergangenes und Zukünftiges berücksichtigt.

Zunächst werden vier Werbeanzeigen in Hinblick auf ihre farbliche Vergangenheitsdarstellung betrachtet. Hier muss der metonymische Einsatz der Schwarz-weiß-Fotografie mitreflektiert werden.

Anschließend werden fünf Werbeanzeigen mit Blick auf ihre Zukunftsdarstellung über ihr Kolorit angeschaut. In ihnen ist die Zukunft jeweils besonders kreativ ausgestaltet.

(3.2.3) An dritter Stelle erfolgt die Analyse der zeitlichen Metaphern in Schrift mit Bildcharakter. Es geht um die Metaphorik, insbesondere die Zeitmetaphorik jener mehr oder weniger hybriden Sehflächenelemente, in denen das immer schon vorhandene Schriftbild die Aufmerksamkeit des Rezipienten in der Weise auf sich zieht, dass er es bei seiner Bedeutungskonstruktion über die sprachliche Äußerung mitbedenkt. Eingangs werden die von Spillner (1982) und Stöckl (1998) angeführten Beispiele solcher Text-Bild-Hybriden neu analysiert. Ihre Orientierung am Metaphernbegriff Bonsiepes (1965) hemmt die beiden Sprachwissenschaftler und auch Gaede (2002) darin, die metaphorischen Strukturen ihrer entdeckten auffälligen Typografien herauszuarbeiten. Text-Bild-Hybriden sind aber von Metaphern ebenso durchdrungen wie Text-Bild-Gefüge. Mit Gaedes Analyseraster für typografische Normabweichungen werden die Auffälligkeiten einiger Typografien aus dem vorliegenden Korpus exakt erfasst, und es wird ihr je individueller metaphorischer Gehalt aufgezeigt. In den ersten Beispielen (zwei Werbeanzeigen und zwei Kunstwerke) sind die Schriftzeichen auffallend groß; in den darauffolgenden Beispielen (zwei Kunstwerke und eine Werbeanzeige) ist die Typografie ikonisch: Die Buchstaben sind aus Abbildhaftem geformt, oder ihre Fläche gibt den Blick auf Abbildhaftes frei. Letzteres Beispiel, eine Werbeanzeige, präsentiert das zeitliche Adverb ‚now‘ und ist damit zugleich das erste von drei Beispielen über nahezu den gleichen zeitlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck wird in den zwei anderen Beispielen von Gerhard Rühm, „Jetzt“ (1962) und „Jetzt jetzt“ (1958), über deren Typografie auf abstrakte Weise semantisiert. Es wird gefragt, ob die drei Beispiele zeitliche Metaphern (Orientierungs- und Strukturmetaphern) ausprägen. Zugleich werden die Analysen u. a. Weinrichs (1975) und Weibels (1997) zu je einem der rühmschen Gedichte weitergeführt. Die dank der identifizierten Metaphern recht anschaulichen Deutungen fügen sich teils in die Überlegungen zum Verstehen konkreter Poesie, die u. a. Beetz (1980) und Schmitz-Emans (1991) angestellt haben, teils durchkreuzen sie sie. Das liegt zum einen daran, dass Bedeutung in Schrift mit Bildcharakter generell sowie auch innerhalb der konkreten Poesie unterschiedlich erzeugt wird, und zum anderen daran, dass in der theoretischen Reflexion der Bildlichkeit bei der Bedeutungskonstruktion im Allgemeinen zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vier weitere Text-Bild-Hybriden aus vier Kunstwerken des Beispielskorpus werden schließlich daraufhin untersucht, ob die Konbilder ihrer Schriften deren Bedeutung determinieren oder konkretisieren. Die Schrift des zuletzt angeführten Text-Bild-Hybriden ist kalligrafisch. Ihre Spezifik kann nicht mehr mit Gaede erfasst werden.

Das kalligrafische Beispiel – eine Schriftzeichnung von Gerhard Rühm – kann man als Kunstwerk bezeichnen oder im Zusammenhang der konkreten Poesie sehen. Wie alle rühmschen Schriftzeichnungen oder Kalligrafien ist es einerseits sukzessiv und andererseits simultan zu erfassen, das heißt sowohl linear als auch flächig angelegt, und überschreitet damit die von Lessing konstatierten Grenzen der Poesie. Auch im Diskurs über die Visualität der konkreten Poesie bzw. über ihre simultane Körperhaftigkeit wird Lessing (1766) angeführt. Schmitz-Emans (u. a.) verweist auf ihn und bemerkt zugleich, dass die konkrete Poesie, indem sie sich auf die Fläche ausdehnt, die Zeitthematik für sich entdeckt. Ferner greift die konkrete Poesie bevorzugt Verben der Bewegung auf. Eine frühe Kalligrafie von Guillaume Apollinaire, „Il pleut“ (1916), und eine später entstandene Kalligrafie-Serie von Pablo Picasso, „Il neige au soleil“ (1934), spielen bereits mit solchen Verben. Es wird die je verschiedene Zeitlichkeit und Zeitmetaphorik dieser beiden Text-Bild-Hybriden herausgearbeitet.

Die fünf Kalligrafien von Gerhard Rühm, die daraufhin analysiert werden, inszenieren (mit einer Ausnahme) prototypische zeitbezogene Wörter. Jeder einzelne Text-Bild-Hybride wird zuerst simultan betrachtet und danach sukzessiv erlesen, seine zeitlichen Orientierungs- und eventuell Strukturmetaphern, aber auch seine Metonymien werden teils über Assoziationen ermittelt, und es wird die gegenseitige Determination von Sprachlichem und Bildlichem aufgezeigt. Dabei werden je mehrere Les- und Betrachtungsarten angeboten – solche, die das Determinationsspiel zulässt.

(3.2.4) In diesem Abschnitt werden die drei Analysen zu den zeitlichen Orientierungsmetaphern, welche sich in verschiedenen Bildstrukturen und -anordnungen, Farbgebungen und u. a. im Falle der Text-Bild-Hybriden im Umgang mit der Linie fanden, zusammengeführt. Zwei Schaubilder (Sb. 4 u. 5) informieren über die jeweils eruierten Bildschemata der Fläche u. a., der Farbe und der Linie. Sie wurden aus 18 Listen (5.1.1), in die alle identifizierten Bildschemametaphern einsortiert wurden, erstellt. In einem ersten Schritt werden diese Schemata losgelöst von ihren Text-Bild-Gefügen näher betrachtet, das heißt mit Lakoffs & Johnsons Bildschemata der Zeit abgeglichen sowie in ihren feldtheoretischen Eigenschaften beschrieben. Daran anschließend werden sie wieder im Zusammenhang ihrer Werbeanzeigen und Kunstwerke wahrgenommen: Es wird geschaut, ob sich die drei Schemagruppen gleichmäßig auf die beiden Text-Bild-Gattungen verteilen. Außerdem wird überprüft, ob die Text-Bild-Disposition der identifizierten Bildschemametaphern da wie dort prinzipiell übereinstimmt. Und schließlich wird ermittelt, inwieweit diese zeitlichen Metaphern zur Ausprägung einer eventuell unterschiedlichen Zeitkultur in der Werbung und der Kunst beitragen.

(3.2.4.1) Die in den drei Analysen insgesamt identifizierten zeitlichen Orientierungsmetaphern bzw. Bildschemametaphern lassen sich in der Mehrzahl so auflisten, dass jeweils eine Liste verschiedene Zeitmetaphern zu einem Orientierungspaar im Parameter der Fläche u. a., Farbe oder Linie aufführt. Auf der Grundlage dieser Sortierung können aus den Listen relativ leicht die Bildschemata der Zeit gehoben werden. Sie werden nach ihren maßgeblichen visuellen Parametern gebündelt Schema für Schema in der Reihenfolge vorgestellt, in der sie auf den Schaubildern

angeordnet sind. Zuerst werden die sieben zeitlichen Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes erläutert. Es wird ihre Nähe zum Weg-Bildschema oder Container-Bildschema Lakoffs & Johnsons (1999) herausgestellt. Die an zweiter Stelle näher erklärten vier zeitlichen Bildschemata der Farbe werden daraufhin als neue Bildschemata präsentiert, während die an dritter Stelle dargelegten zwölf Bildschemata der Linie wieder in Bezug zu den bekannten Schemata Lakoffs & Johnsons gesetzt werden können. Die Bildschemata der Linie unterscheiden sich von denen der Fläche u. a. und der Farbe dadurch, dass sie in mehreren Unterparametern ausgeprägt sind.

Es stellt sich heraus, dass einige der eingeführten 23 zeitlichen Bildschemata sich relativ leicht auf die zwei Bildschemata Lakoffs & Johnsons zurückführen lassen. Der Grund hierfür wird im Zusammenhang zwischen den Bildschemata und dem dichotomen Zeitbegriff, wie Köller (2004) ihn definiert, gesehen. Anhand dreier Werbeanzeigen wird beispielhaft aufgezeigt, wie verschiedene zeitliche Bildschemata und die beiden Zeitvorstellungen ineinandergreifen können. Schließlich können auch die von Lakoff & Johnson entfernten Bildschemata noch auf das Container- oder das Weg-Bildschema zurückgeführt werden und vier zentrale Zeitmetaphern entsprechend durchleuchtet werden.

Die feldtheoretische Betrachtung der Bildschemata konzentriert sich zunächst auf die Spenderfelder, die gleichartige Empfänger ausprägen können. Es werden die bildschematischen Spender, die jeweils einer früheren und späteren Zeitstufe zugeordnet werden, zusammengetragen, und es wird überprüft, ob sich ihre Metaphern kohärent zueinander verhalten. Dabei wird die Gruppe jener Metaphern separiert, die ausschließlich dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff entspringen.

Daraufhin konzentriert sich die feldtheoretische Betrachtung auf die Empfängerfelder der zeitlichen Metaphern zu je einem bildschematischen Spender. Zuerst werden alle Empfänger des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs zu den Bildschemata der Rechts-links-Orientierung und der Oben-unten-Orientierung aufgeführt. Daran anschließend werden die Empfängerfelder bestimmter Bildschemata der Farbe und der Linie betrachtet und mit denen der o. g. Bildschemata der Fläche verglichen. Die daraus erwachsende kleine feldtheoretische Untersuchung bringt Licht in den Übergangsbereich zwischen der Bildschema- und der Bildfeldmetaphorik.

Es folgt ein in sich dreimal unterteiltes Kapitel zu den möglichen Unterschieden der Werbeanzeigen und Kunstwerke in Hinblick auf ihre zeitlichen Bildschemata-metaphern.

Im ersten der drei Unterkapitel geht es um die Verteilung der drei Spielarten der Bildschemametapher auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke. Es wird überprüft, ob im angegebenen Beispielkorpus da wie dort gleich oder unterschiedlich viele Zeitmetaphern der jeweiligen Bildschemagruppe identifiziert werden können, und erwogen, inwieweit das Ergebnis generalisierbar ist. Auch wird nach Gründen für die eruierten Befunde gesucht. Sie werden vorwiegend in der Beschaffenheit der Bilder der Text-Bild-Gefüge gesehen. Zunächst wird überblickt, wie sich die zeitlichen Bildschemata der Fläche u. a. auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke verteilen und welche Unter-

schiede sich eventuell ergeben, wenn man zwischen den Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes differenziert. Hierauf wird der Blick auf die zeitlichen Bildschemata der Farbe gerichtet. Da im Vorfeld ausschließlich Werbeanzeigen in Bezug auf ihre zeitliche Farbmotaphorik analysiert wurden, muss die vollständige farbmetaphorische Analyse nachgeholt werden. Erst ausgehend von deren Ergebnis kann Generelles über die Häufigkeit der zeitlichen Farbschemata in den beiden Text-Bild-Gattungen ausgesagt werden. Abschließend werden die zeitlichen Bildschemata der Linie, soweit sie schon identifiziert wurden, zusammengetragen und von allen nicht beachteten Linien/Linienschemata unterschieden. Die angenommene generelle Verteilung dieser Schemata auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke wird mit dem Herstellungsprozess der Linie erklärt.

Im zweiten der drei Unterkapitel wird daraufhin geschaut, ob die Text-Bild-Disposition der identifizierten Bildschemamotaphern in den beiden Text-Bild-Gattungen und eventuell auch je Bildschemagruppe unterschiedlich ausfällt. Zunächst werden je fünf Werbeanzeigen und Kunstwerke noch einmal genau hinsichtlich der Verankerung ihrer Flächen- und Flächenraumschemata analysiert. Hierfür werden ihre Zeitwörter eliminiert, und es wird gezielt überprüft, ob diese als Empfänger der Bildschemata eingesetzt werden. Falls ja, ist die Bildschemamotapher im Kern auch textlich. Außerdem liegt sie dann nicht nur in einer allgemeinen Form vor, sondern hat auch eine spezifische, ebenfalls zeitliche Form. Falls hingegen andere Wörter der Text-Bild-Gefüge zu Empfängern der zeitlichen Bildschemamotapher werden, verblasst ihre Zeitlichkeit in der spezifischen Form. Für beide Varianten aber gilt, dass die expliziten Empfänger der Bildschemamotaphern auf der Spenderebene einer Bildfeldmetapher liegen können. Es wird angenommen, dass alle Varianten sowohl in der Werbeanzeige als auch im Kunstwerk ausgeprägt sind, die Bildschemata der Kunstwerke jedoch tendenziell geringer determiniert sind. Um das nachweisen zu können, ist der angedeutete Analyseausschnitt hinreichend groß. Er wird aber noch ein wenig vergrößert, sodass die zum Greifen nahe Gesamtaussage der Text-Bild-Gefüge miterfasst werden kann. In diesem vergrößerten Ausschnitt werden auch die Determinationen der zeitlichen Bildschemata der Farbe und der Linie analysiert. Von beide Male je zwei Werbeanzeigen und Kunstwerken wird die Text-Bild-Disposition dieser eher vage wirkenden Schemata offengelegt. Und nach allen Analysen kann zuletzt noch die Frage beantwortet werden, ob die Text-Bild-Dispositionen der drei Bildschemagruppen möglicherweise in den Werbeanzeigen und Kunstwerken unterschiedlich variantenreich ausfallen.

Das letzte der drei Unterkapitel befasst sich mit der Frage, ob sich in den Werbeanzeigen und Kunstwerken über die zeitlichen Bildschemamotaphern oder in Zusammenhang mit ihnen zwei verschiedene Subkulturen in Hinblick auf ihre Zeitvorstellung ausprägen. Die werbliche und die künstlerische Subkultur könnten sich durch eine je eigene Wahrnehmung der drei Zeitstufen und durch die Wertschätzung bestimmter Zeitformen bzw. -gestalten voneinander abgrenzen. Um das herauszufinden, wird auf Lakoffs & Johnsons Ausführungen zur orientierungsmotaphorischen Struktur kultureller und subkultureller Wertesysteme (1980) zurückgegriffen. Zual-

lererst werden fünf Werbeanzeigen und ein Kunstwerk daraufhin untersucht, welche Wertungen die Oben-unten-Anordnung ihrer Zeitstufen birgt. Daran anschließend werden vier Werbeanzeigen und drei Kunstwerke, die die Oben-unten-Anordnung mit dem Links-rechts-Schema kombinieren, auf ihre Wertungen hin analysiert, wonach sich die Frage stellt, ob einander gegenübergestellte Zeitstufen nicht auch ohne den Einbau einer Oben-unten-Orientierung bewertet werden könnten – etwa über geeignete Bildschemametaphern der Farbe. Drei Werbeanzeigen und drei Kunstwerke, die keine (auffällige) Oben-unten-Orientierung aufweisen, wohl aber eine ausgeprägte farbliche Bildschemametaphorik, werden in Augenschein genommen. An ihrem Beispiel und mithilfe nun auch von Kress' & van Leeuwens Ausführungen zur Ideal-real-Struktur auf Sehflächen (1996) wird die Frage nach der farblichen Manifestierung von Wertungen beantwortet. Danach werden, noch ehe die Untersuchung an den zeitlichen Bildschemata abgeschlossen ist, die ersten Ergebnisse zur subkulturellen Differenz der Werbung und der Kunst präsentiert. Die schließlich betrachteten Bildschemata der Linie betreffen den Parameter des Linienvorlaufs. Über die Geradewegs-umwegig-Orientierung, die in zwei Werbeanzeigen und vier Kunstwerken identifiziert wird, und über die Geradlinig-kreisend-Orientierung in drei Werbeanzeigen und sechs Kunstwerken wird herausgefunden, welche in den Linienvorläufen verborgenen Zeitformen bzw. Zeitgestalten je wertgeschätzt werden. Die Ergebnisse dieser letzten Untersuchung werden zuerst zu jedem Orientierungs-paar getrennt präsentiert und dann zusammengeführt.

(3.3) Es folgt die umfangreiche, mehrteilige Analyse der zeitlichen Strukturmetaphorik, die an einigen wenigen Werbeanzeigen und Kunstwerken der ausgewählten Text-Bild-Gefüge durchgeführt wird. Viele der Beispiele wurden vorher noch nicht betrachtet. Da die Analyse teilweise neuartig ist, werden zunächst ihre fünf einzelnen Schritte aufgezeigt, und es wird das ihr zugrunde liegende Modell präsentiert sowie die Matrix, die sich aus den Dispositionsvarianten des Modells ergibt. Zur Einführung werden außerdem eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk nach den aufgezeigten ersten drei Schritten musterhaft analysiert, ehe auch die anderen Beispiele der Analyse so weit unterzogen werden. Hierfür werden zu einem bestimmten zeitbezogenen Thema in der Regel wieder je eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk parallel betrachtet. Dieser Analyseteil ist ferner mit fünf Zwischenkapiteln durchsetzt, in denen bestimmte Aspekte der Strukturmetapher an bereits identifizierten Metaphernbeispielen erörtert werden. Anschließend werden die Beispielanalysen ausgewertet bzw. der vierte und fünfte Analyseschritt durchgeführt. Die erste Auswertung bezieht zunächst noch alle identifizierten Strukturmetaphern mit ein und zeigt ihre Verteilung in der Matrix sowie ihre Typik auf. Später konzentriert sie sich dann speziell auf die zeitlichen Strukturmetaphern. Diese werden daraufhin in der zweiten Auswertung nach ihren metaphernsystemischen Feldern geordnet präsentiert, und es wird geschaut, ob sie sich in den Werbeanzeigen und Kunstwerken inhaltlich voneinander unterscheiden.

(3.3.1) In der Analyse der zeitlichen Strukturmetaphorik wird – so die These – das Sphärenbewusstsein, das die größte Gruppe der Metaphern dieser Art umgibt,

strukturiert. Da die Metapher im Text-Bild-Gefüge analysiert wird, zeigt sich auch, wie jeweils die metaphorische Transaktion zwischen Text und Bild aussieht. Der Reihe nach werden die fünf Analyseschritte vorgestellt:

Am Anfang steht die Identifikation der zeitlichen Metaphern (und anderer Metaphern) in einem bestimmten Text-Bild-Gefüge wie auch ihre sprachliche Benennung.

Danach wird von einigen dieser Metaphern mit dem ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ (Abb. 4) die Lage in Text und Bild bestimmt.

Und es werden drittens die Metaphern zu einer schlüssigen zeitorientierten Deutung des Text-Bild-Gefüges zusammengeführt.

Daraufhin werden alle zu den Metaphern der verschiedenen Text-Bild-Gefüge erstellten Modelle in die ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ (Abb. 9) einsortiert und miteinander verglichen.

Und schließlich werden die Zeitmetaphern darunter als Feldstellen oder Felder im Metaphernsystem dargestellt sowie näher erörtert.

(3.3.1.1) In diesem einführenden Kapitel wird das ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ (Abb. 4) vorgestellt. Es wird aufgezeigt, wie es aus der Metapherdefinition der weinrichschen Kontexttheorie hervorgegangen ist, und nachgezeichnet, wie es durch die Dopplung seines inneren kleinen Modells seine Bezugstheorie sprengt bzw. rückwirkend erweitert. Das vollständige Modell erstreckt sich sowohl über den sprachlichen als auch über den visuellen Bereich und kann dadurch das variantenreiche Zusammenspiel der beiden Zeichensysteme in Strukturmetaphern von Text-Bild-Gefügen erfassen.

Nachdem das Modell eingeführt ist, wird überprüft, ob sich darin auch die klassischen Typen der visuellen Metapher abbilden lassen. Jeder der vier u. a. von Forceville (1996) herausgestellten Typen wird gesondert diskutiert.

(3.3.1.2) Nun kann die ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ (Abb. 9) aufgebaut werden. Zunächst wird aus dem ‚kleinen Modell‘ (Abb. 1) eine ‚kleine Matrix‘ (Abb. 8) erstellt, die nur die Varianten der Strukturmetaphern in reinen Texten oder Bildern aufzeigt. Erst danach wird die ‚große Matrix‘ mit ihrer großen Variantenfülle präsentiert. Die Expansion der Varianten ergibt sich aus der Potenzrechnung, die den Matrizen zugrunde liegt. Es wird überlegt, ob alle ‚errechneten‘ Varianten der Disposition von Metaphern in Texten oder Bildern (kleine Matrix) oder in Text-Bild-Gefügen (große Matrix) zur objektiven Metaphorik hinzugezählt werden dürfen oder einige darunter als rein subjektiv gewertet werden müssen.

Danach wird geschaut, wie sich die klassischen Typen der visuellen Metapher in der Matrix ausbreiten (Abb. 10-12). Es werden die Stellen aufgezeigt, die die forcevilleschen Metapherentypen in ihr belegen. Diese Stellen sind den Typen aber nicht vorbehalten, da das Modell der Matrix deren Besonderheiten nur teilweise erfasst.

(3.3.2) Nun werden die zwei Musteruntersuchungen durchgeführt. Die drei vorgesehenen Untersuchungsschritte werden an der ausgesuchten Werbeanzeige und

dem ausgesuchten Kunstwerk bewusst ausführlich und strikt nacheinander getätigt, jedoch ohne dass das Vorgehen dadurch sogleich rigide würde. Die Fülle der je Text-Bild-Gefüge identifizierbaren Metaphern konterkariert letztlich jedes allzu schnelle vermeintliche Verstehen.

Im ersten Schritt werden vor allem die Strukturmetaphern des Text-Bild-Gefüges identifiziert, die sofort ins Auge fallen. Sie ergeben sich aus der Beschreibung des Wahrzunehmenden und lassen oft schon Konglomerate zu einem Hintergrundbildfeld erahnen. Einige der entdeckten Strukturmetaphern werden explizit benannt, andere können leicht aus den Äußerungen erschlossen werden.

Im zweiten Schritt werden ein paar der zuvor identifizierten und explizit benannten sowie weitere neu entdeckte Strukturmetaphern (der Prozess der Metaphernsuche ist nie abgeschlossen) mithilfe des Modells genau untersucht. Bei jeder Metapher werden die im Modell vorgenommenen Markierungen so weit erläutert, dass ihre spezielle Modelldisposition nachvollziehbar wird.

Hierauf werden im dritten Schritt die teils eng beieinanderliegenden, teils auseinander hervorgehenden Metaphern zu einer schlüssigen zeitorientierten Deutung zusammengeführt. Dabei werden die zentralen Zeitmetaphern noch einmal herausgestellt.

In der ausgewählten Werbeanzeige wie auch im ausgewählten Kunstwerk steht ein Bühnenergebnis im Zentrum, das von Zuschauerplätzen aus beobachtet werden kann. Die zeitlichen Dimensionen dieses Ereignisses sind aber je unterschiedlich.

(3.3.2.1) Das Beispiel der ersten Musteranalyse ist eine Werbung von Microsoft. Es handelt sich um eine prototypisch gestaltete Anzeige mit einem Farbfoto, in das eingegriffen wurde, einem Slogan und einem kleingedruckten Text. Bezieht man diese Elemente nacheinander in die Deutung ein, wird sie zunehmend komplexer und bleibt doch in sich schlüssig.

(3.3.2.2) Das Beispiel der zweiten Musteranalyse ist die Installation „Tot“ (1985) von Thomas Schütte. Sie besteht aus einigen unterdeterminierten bildlichen Elementen und weist nur ein Minimum an Text auf, sodass sie – wenn man sich länger mit ihr befasst – in immer wieder neuen Facetten gedeutet werden kann. Die Deutungen ergeben zusammen kein konsistentes Bild.

(3.3.3) Den Hauptteil der Analyse zur zeitlichen Strukturmetaphorik bilden die Untersuchungen von 17 Text-Bild-Gefügen zu acht zeitbezogenen Themen. Pro Thema werden meistens je eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk analysiert. Auf dass zu jedem Text-Bild-Gefüge nur ein Text vorliegt, werden die drei im Vorfeld musterhaft nacheinander durchgeführten Analyseschritte jetzt zusammengefasst. So hat der Text zu Beginn einen eher beschreibenden Charakter, in der Mitte wird er analytisch, und er mündet in einen vorwiegend deutenden Schluss. Dabei ist er die ersten Male noch recht stark an die drei Analyseschritte gebunden; später wird seine Gedankenfolge zunehmend freier. An der freieren Gedankenfolge zeigt sich umso deutlicher, dass die Bestimmung der Modelldisposition einiger zentraler Metaphern die Entdeckung neuer Metaphern und Metaphernkonglomerate beflügelt. Manchmal verschieben sich die Modelldispositionen von einer zu einer anderen Metapher nur geringfügig.

Zu den später entdeckten Metaphern gehören oft die zeitlichen Strukturmetaphern oder auch Orientierungsmetaphern. Sie führen direkt zum Ziel der zeitorientierten Deutung des Text-Bild-Gefüges, in der der Text gipfelt.

(3.3.3.1) Die ersten beiden Beispiele sind über das zeitbezogene Thema ‚Anfänge‘ miteinander verbunden. Sowohl die Werbeanzeige von Mercedes, in der ein Raketenstart simuliert wird, als auch Gabriele Schmidt-Heins' Installation „Bevor es losgeht“ (1996) konzentrieren sich auf die zeitliche Phase vor dem Beginn von etwas.

(3.3.3.2) Zum Thema ‚Beschleunigungen‘ wird nur ein Kunstwerk, die Fotoserie „Mahlzeit“ (1985/86) von Bernhard & Anna Blume, analysiert. Die in schwankender Perspektive aufgenommenen Fotos mit ihren verschiedenen Bewegungsspuren erweitern das Repertoire der bereits herausgestellten und zu Beginn dieses Kapitels noch einmal rekapitulierten Orientierungsmetaphern der Dynamik.

Das erste Zwischenkapitel stellt das Einbeziehen von Textelementen in die Metaphernanalyse als Besonderheit heraus, denn Textliches spielt in der mehr als dreißigjährigen Erforschung der visuellen Metapher praktisch keine Rolle. Das Ausklammern aller sprachlichen Beigaben aus der Analyse hat aber den Nachteil, dass die visuelle Metapher in vielen Fällen nur unvollständig erfasst werden kann. Das geht u. a. aus den Metaphernanalysen Forcevilles (1988-2003) hervor, der z. B. den Einbezug von Kunstwerkstiteln meidet, weil er keinesfalls ins Interpretieren ableiten will. In den hier vorgenommenen Metaphernanalysen ist die Interpretation dagegen ein zentrales Moment. Dass ein Deutungsprozess in Gang gesetzt wird, wird nicht als Dilemma angesehen, sondern als Chance, die Metaphern in Text-Bild-Gefügen umfassender zu verstehen.

(3.3.3.3) Die zum Thema ‚Augenblicke‘ analysierten zwei Text-Bild-Gefüge eint, dass in ihnen beiden der zeitliche und der visuelle Augenblick miteinander in Verbindung gebracht werden. In der Werbeanzeige von Hewlett-Packard geht es um den erfüllten Augenblick, in Rosemarie Trockels Zeichnung „Ohne Titel“ (1992) um den verhinderten.

(3.3.3.4) Sowohl in der Werbeanzeige von AEG als auch in Günter Brus' Zeichnung „Warten auf den Besuch“ (1982) wird die ‚Wartezeit‘ thematisiert, wobei man beide Male etwas vermisst. In der Anzeige fehlt im Liegesessel die wartende Person, im Kunstwerk ist sie vorhanden, doch sitzt sie in der Luft.

(3.3.3.5) Thema der Werbeanzeige für Portugal und Werner Büttners Fotoserie „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986) ist die ‚Urlaubszeit‘. Je unterschiedlich wird die einerseits grenzenlose und andererseits begrenzte Zeit des Urlaubs imaginiert und reflektiert.

Das zweite Zwischenkapitel befasst sich mit der hybriden Metapher. Es werden diejenigen der bisher analysierten Metaphern, die ihrer Modelldisposition nach hybrid sein könnten, einer vergleichenden Betrachtung unterzogen. Hierbei zeigen sich die Grenzen und die Chancen des Modells. Eine Grenze besteht darin, dass allein mittels des Modells die Gruppe der hybriden Metaphern nicht exakt umrissen werden kann. Eine seiner Chancen ist dagegen, dass man durch den Blick auf die größere Gruppe der Metaphern, die hybride sein könnten, die verschiedenen Gestalt-

varianten der hybriden Metapher gut auffinden kann. Die größte Chance aber ist immer die, dass die konbildliche und kontextuelle Einbettung einer jeden Metapher exakt bestimmt werden kann. Dadurch wird die Textbildlichkeit auch der meisten visuellen Hybriden erkennbar.

Im dritten Zwischenkapitel wird eingangs die Frage aufgeworfen, ob die hybride Metapher, wie Carroll (1994) konstatiert, generell symmetrisch ist, oder ob man vielmehr mit Forceville (1988ff.) u. a. sagen muss, dass sie in den meisten Realisierungen doch asymmetrisch ist. Die auf die hybride Metapher bezogene Frage mündet in die allgemeine Frage nach der Richtungsbestimmung bei textbildlichen Metaphern überhaupt. Es werden die verschiedenen Faustregeln zur Bestimmung der Richtung einer Metapher, die Forceville, Kennedy (1982) und Weinrich (1963) u. a. aufgestellt haben, an einigen der bereits analysierten Metaphern angewendet. Außerdem werden Stählins Theorie der Sphärenverschmelzung (1914) und Richards und Blacks Interaktionstheorie (1936, 1954) von der Symmetriethese der Metapher abgegrenzt. Hier zeigt sich: Mithilfe des Strukturmodells kann offengelegt werden, dass die textbildliche Metapher, deren Sphären verschmelzen und deren Merkmale wechselseitig interagieren, in der Regel asymmetrisch ist.

(3.3.3.6) Zum Thema ‚Zeitzone‘ werden zwei Werbeanzeigen, eine der Nord/LB und eine der Lufthansa, sowie der Objektkasten „Geliebte Heimat“ (1985) von Werner Büttner analysiert. Den drei Text-Bild-Gefügen gemeinsam ist die Abbildung mehrerer mit Ortsnamen versehener Uhren, deren angezeigte Uhrzeiten jedoch auf je unterschiedliche, sich dahinter verbergende Metaphern hindeuten.

(3.3.3.7) Eine weitere Werbung von Mercedes und Sigmar Polkes „Sternhimmeltuch“ (1968) thematisieren den Zusammenhang zwischen ‚Kosmos und Zeit‘. In der Anzeige erscheinen gerade für eine knapp begrenzte Zeit einige Pkws in einer einmaligen Konstellation als Sterne am Firmament; im Kunstwerk zeigt sich gerade wie jedes Jahr um diese Zeit Polkes großes Sternbild am nächtlichen Himmel.

Im vierten Zwischenkapitel wird geschaut, ob die Unterarten der Strukturmetapher bzw. die tradierten rhetorischen Figuren, die Weinrich in sprachlichen Äußerungen sieht, auch in der aktuellen Werbung und der zeitgenössischen Kunst anzutreffen sind. Zuerst werden die aufgefundenen Beispiele der gesuchten Strukturmetaphern, die je eine bestimmte Orientierungsmetapher weiterführen, präsentiert, und es wird herausgestellt, welche Metapherunterart besonders beliebt ist. Auch wird die vorgenommene Einordnung der *Contradictio* im Metaphernsystem noch einmal diskutiert. Daraufhin werden die entdeckten Beispiele, die je aus einer bestimmten ontologischen Metapher erwachsen sind, vorgestellt. Vor allem an ihnen kann nachgewiesen werden, wie sehr sich die textbildlichen Unterarten der Strukturmetapher von ihren rein sprachlichen Pendanten unterscheiden. Die Differenzen scheinen vorwiegend in einer anderen Ausprägung bzw. Ausgestaltung dieser besonderen Strukturmetaphern zu bestehen sowie in der Beliebtheit je anderer Unterarten ersten und zweiten Grades.

(3.3.3.8) Zur ‚Chronos‘-Thematik wird nur ein Kunstwerk, Curt Stenverts Objektkoffer „Zahn der Zeit“ (1965), analysiert. In der Einleitung werden noch einmal

die wesentlichen Metaphern des traditionellen Memento mori angeführt, die das Kunstwerk aufgreift und in neuer Gestalt zeigt.

(3.3.3.9) Thema der letzten beiden Text-Bild-Gefüge, einer Werbeanzeige der Deka-Fondsgesellschaft und der Rauminstallation „20 Jahre Einsamkeit“ (1991-2000) von Anselm Kiefer, ist die rückblickende Bestandsaufnahme nach fünf bzw. zwei ‚Jahrzehnten‘. Die Anzeige präsentiert dazu einen groß gewachsenen metaphorisch angereicherten Baum, das Kunstwerk einige auf Paletten aufgeschichtete mehrdeutige Bleiplattenstapel.

Schließlich wird im fünften Zwischenkapitel der Gesichtskreis ein wenig erweitert, indem das Verhältnis der Metapher zur Metonymie und zum Vergleich genauer betrachtet wird. Es könnte sein, dass einige der identifizierten Metaphern besser als Metonymien oder Vergleiche angesehen worden wären. Laut Lakoff & Johnson (1980) schließen die Metonymie und die Metapher einander zwar aus; die Analyse ergab aber, dass ihre vollständige Vermengung möglich ist. An elf Beispielen wird gezeigt, wie nah sie sich kommen können. Die Lage der Metonymie zur Metapher kann mithilfe des Strukturmodells präzise analysiert werden. Ganz anders stehen laut Weinrich (1976) und Forceville (1996) die Metapher und der Vergleich zueinander. In der Analyse wurden bereits zwei in ihrem Sinne vergleichende Metaphern herausgestellt. Nun wird unter Einbezug von Aldrich (1968) geschaut, ob unter den analysierten Metaphern noch andere vergleichende Varianten vorkommen. Ferner wird auf vier Metaphern verwiesen, die den Metaphernbegriff ebenfalls stark dehnen und dennoch aus guten Gründen mit ihm bezeichnet wurden.

(3.3.4) In diesem letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit wird die Analyse zu allen identifizierten Strukturmetaphern (den zeitlichen wie auch den übrigen) in mehrerlei Hinsicht ausgewertet. Als Erstes werden die Metaphern, deren Modelldisposition erstellt wurde, in die Matrix (Abb. 42) einsortiert, und es wird ihre Typik bestimmt. Den vier klassischen Typen der visuellen Metapher nach Forceville (1996) werden sechs neue Typen zur Seite gestellt. Daraufhin werden die Metaphern in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken in Hinblick auf ihre Modelldisposition, ihre Typik und deren Varianten dezidiert miteinander verglichen. Erst hiernach konzentriert sich die Auswertung der Analyse speziell auf die zeitlichen Strukturmetaphern, die zunächst in einer Liste (5.1.2; erste Liste) aufgeführt werden und dann teils getrennt in den Werbeanzeigen und Kunstwerken beschrieben werden. Schließlich wird die Gebrauchsebene der zeitlichen Strukturmetapher verlassen und ihre Systemebene betreten. Auf der Grundlage aller vorliegenden zeitlichen Strukturmetaphern, die in einer zweiten Liste (5.1.2; zweite Liste) versammelt sind, wird das Metaphernsystem zum Themenbereich ‚Zeit‘ angedeutet. Es werden zwei kartografisch gestaltete Schaubilder (Sb. 6 u. 7) zu den Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens präsentiert sowie vergrößerte Ausschnitte daraus (Sb. 8-12) gezeigt. Und zum Schluss werden die zeitlichen Bildfeldmetaphern in ihren Werbeanzeigen und Kunstwerken noch bezüglich ihres Originalitätsgrades und ihrer Kulturalität miteinander verglichen.

(3.3.4.1) Eingangs wird die Matrix mit den einsortierten Strukturmetaphern (Abb. 42) betrachtet. Es wird geschaut, wie sich die Metaphern aus den Werbeanzeigen und diejenigen aus den Kunstwerken über sie verteilen. Auch wird überprüft, ob sich darunter Metaphern befinden, die aufgrund ihrer Modelldisposition als zu subjektiv gelten könnten. Und es wird überlegt, ob der Subjektivitätsvorwurf gerechtfertigt ist. Die sich neu ergebenden Metapherntypen, die sodann der Reihe nach vorgestellt werden, erstrecken sich über die gesamte Matrix einschließlich der Gruppe der sog. inkriminierten Metaphern.

Alle Varianten der vertiefenden Metapher gehören der Problemgruppe (s. o.) an. Sieben Beispiele dieses Typs werden angeführt, und es wird ihr Subjektivitätsgrad reflektiert. Ihrer Modelldisposition zufolge hat die vertiefende Metapher einen allegorischen Charakter, der ihr aber aufgrund der Möglichkeit der konbereichlichen Determination nicht zwingend anhaftet. Jedes Text-Bild-Gefüge ist von Konbereichen aus dem Sprach- und Weltwissen der Kultur, der es zugehört, umgeben. Die Identifikation einer Metapher in einem Text-Bild-Gefüge unter Einbezug dieser Konbereiche wird unterschieden von der Vision einer Metapher zum Bild eines Text-Bild-Gefüges auf der Grundlage persönlicher Erfahrungen, wie Feinstein (1982) sie anregt.

Zur Gruppe der inkriminierten Metaphern gehören auch die überhöhenden und teilweise überhöhenden Metaphern, die man zu einer Teilgruppe zusammenfassen kann, da beide Typen einen überhöhenden Charakter haben und in fast gleichem Maße den Anschein erwecken können, sie seien zu subjektiv. Zum Beweis auch ihres hinreichenden Objektivitätsgrades werden einige Metaphern des einen wie des anderen Typs genau betrachtet. Jede dieser Metaphern weist eine noch differenziertere Struktur auf, als das Variantenspektrum der Matrix anzeigt. Nichtsdestotrotz spiegelt sich der Grad ihrer Konstruiertheit im Modell. Wie darüber hinaus ihr Subjektivitätsgrad aufgespürt werden kann, wird angedeutet.

Die dritte und letzte Teilgruppe der inkriminierten Metaphern bilden die frei abgeleiteten Metaphern. In ihrem Matrizenbereich befinden sich tatsächlich einzelne Modelldispositionen, deren Metaphern kaum noch als textlich und/oder bildlich objektiviert angesehen werden können. Die meisten frei abgeleiteten Metaphern sind aber über Ableitungen mit einem Konglomerat verbunden, dem einige Metaphern ihres Text-Bild-Gefüges zugehören. Eine solche Ableitung kann im beschriebenen Sinne frei erfolgen, und die Metapher ist dennoch hinreichend im Text-Bild-Gefüge verankert. Zu jedem Beispiel der erörterten, frei abgeleiteten Metaphern wird auch eine Metapher genannt, auf die es sich zurückbezieht.

Den inkriminierten Metaphern stehen die akzeptierten Metaphern gegenüber. Ihre Gruppe setzt sich aus zwei Metapherntypen zusammen: den teilweise vertiefenden Metaphern und den vollständigen Metaphern. Zu beiden Typen werden keine Beispielmetaphern mehr in Hinblick auf ihren Objektivitätsgrad besprochen, weil dieser ja im Allgemeinen nicht angezweifelt wird.

Es wird davon ausgegangen, dass sich die Varianten der vier klassischen Typen der visuellen Metapher nach Forceville (1996) über die Gruppe der akzeptierten Me-

taphern ausbreiten. Je einige Beispiele der analysierten Metaphern mit entsprechender Modelldisposition werden besprochen sowie zusätzliche Varianten.

Im Bereich der Modelldisposition der hybriden Metapher werden zum einen die prototypisch gestalteten Hybriden unter den Beispielen von den freier gestalteten unterschieden. Zum anderen wird geschaut, ob das Merkmal der Hybridität vielleicht zusätzlich noch andernorts in der Matrix anzutreffen ist. Infrage kommende Beispiele werden diskutiert.

Die explizit vergleichende Metapher kann überall dort liegen, wo die vollständige Metapher angesiedelt ist. Demnach gehören allerdings weit mehr Gestaltungen zu ihr, als Forceville (1996) im Sinn hat. Nachgedacht werden muss ferner darüber, wie sich Ricoeurs Metapherdefinition (1975) auf den Typ der vergleichenden Metapher auswirkt.

Auch die Lage der konbildlichen und kontextuellen Metapher in der Matrix ist, sowie man einen weit gefassten Begriff von ihr hat, nicht leicht zu bestimmen. Es wird zur Diskussion gestellt, welche Metaphern noch als konbildlich oder kontextuell bezeichnet werden können. Für die Argumentation werden einige teils überraschende Beispiele angeführt und in Hinblick auf ihre eventuell gegebene Konbildlichkeit und Kontextualität beschrieben.

Zur Text-Bild-Metapher werden ebenfalls einige unerwartete Beispiele besprochen, auf dass die Ausbreitung auch dieses Metapherotyps in der Matrix nachvollziehbar wird. Es wird dargelegt, weshalb es unzulänglich ist, zu glauben, es gebe sie nur in zwei Varianten, und aufgezeigt, wie weit ihr Spektrum reicht. Hiernach muss gefragt werden, ob die rein sprachliche und die rein visuelle Metapher in Text-Bild-Gefügen noch möglich sind und wie die Text-Bild-Metapher zu den anderen Metapherotypen steht.

Im sich anschließenden letzten der drei Unterkapitel zu allen identifizierten und analysierten Strukturmetaphern werden deren Modelldispositionen in den Werbeanzeigen und Kunstwerken auf mögliche markante Unterschiede hin miteinander verglichen. Die in ihrer Gestaltung und hinsichtlich ihres Sinns und Zwecks andersartigen Text-Bild-Gattungen könnten je eigene Spektren an Metaphernvarianten ausprägen. Der erste Unterschied könnte schon in der Anzahl ihrer bemerkenswerten Metaphern liegen. Was hier und dort deren Variantenspektrum in den Modellen anbetrifft, wird ferner nach folgenden möglichen Differenzen gesucht: nach der größeren prinzipiellen Impliztheit oder Expliztheit der Metaphern sowie nach deren stärkerem oder geringerem Verankerungsgrad zum einen im Kern und zum anderen im Kontext und Konbild. Des Weiteren wird geschaut, ob sich eventuell die überhöhenden und teilweise überhöhenden sowie die vertiefenden und teilweise vertiefenden Metaphern markant auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke verteilen. Und es wird überblickt, ob sich in der einen Gattung die Metaphern stärker im Text und in der anderen stärker im Bild ausbreiten. Am Ende stellt sich dann nur noch die Frage, wer kreativer ist: die Werbegrafiker und -texter oder die Künstler.

(3.3.4.2) Nach der Auswertung aller in den Werbeanzeigen und Kunstwerken identifizierten Strukturmetaphern werden nun die Zeitmetaphern darunter fokus-

siert. Es wird geschaut, wie sie sich über die Matrix verteilen. Sie könnten in einigen Variantenspektren der neuen Metapherentypen gehäuft vorkommen und in den übrigen so gut wie gar nicht. Zuerst sind jedoch die Zeitmetaphern aus den inhaltlich heterogenen Strukturmetaphern (die in die Matrix einsortiert wurden) herauszufiltern. Über die Bildung von vier Metaphergruppen, die sich am dichotomen Zeitbegriff orientieren, wird eine Liste der Zeitmetaphern erstellt. Diese Liste ist nicht sehr lang, was spontan damit erklärt wird, dass Zeitmetaphern normalerweise schwerer als viele andere Metaphern aufzuspüren sind. Mithilfe des Modells müsste herausgefunden werden können, ob die Erklärung stichhaltig ist: In den betrachteten Text-Bild-Gefügen könnten die Zeitmetaphern tendenziell weniger verankert sein als die anderen Metaphern. Es könnte sich bei ihnen besonders häufig um frei abgeleitete Metaphern handeln; auch könnten die klassischen Metapherentypen unter ihnen extrem selten vertreten sein. Durch eine entsprechende Trennung der Metaphern und ihrer Modelle wird ferner eruiert, ob die vermeintliche Schwierigkeit, Zeitmetaphern zu identifizieren, für die Werbeanzeigen und die Kunstwerke gleichermaßen nachweisbar ist oder nur für eine der beiden Gattungen.

(3.3.4.3) Jetzt steht die Betrachtung der Systemebene der Zeitmetaphern an. Es wird Einblick genommen in die Hierarchie der metaphorischen Konzepte und ihrer Ableitungen bzw. der Bildfelder und ihrer Bildfeldstellen. Zentral geht es in diesem Kapitel um die zwei Schaubilder zu den Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens (Sb. 6 u. 7). Zum einen wird erklärt, wie sie erstellt wurden, und zum anderen wird gezeigt, wie man sie in Ausschnitten noch optimieren kann. Den beiden kartografischen Darstellungen zugrunde liegt die zweite erweiterte Liste der Zeitmetaphern, in die auch diejenigen Metaphern aufgenommen sind, die zuvor nicht mithilfe des Modells analysiert wurden. Welche der in dieser Liste onomasiologisch sortierten Metaphern noch als zeitlich gelten können und welche nicht mehr, wird aus dem dichotomen Zeitbegriff heraus und teils in Abgleich mit Dornseiff (2004⁸), teils in Abgrenzung von ihm erwogen. Dabei zeigt sich, dass die Prototypentheorie an die Feldtheorie angeknüpft werden kann und die onomasiologische Sortierung sich insbesondere dann sehr gut dafür eignet, Metaphern zu einem Themenfeld nach außen hin abzugrenzen. Wie das erstellte Themenfeld in sich organisiert ist, bleibt jedoch verborgen. Deshalb muss der onomasiologische Ansatz in den bildfeldtheoretischen überführt werden. In vier Schritten, die im Einzelnen erläutert werden, werden die zunächst nur nach Sachgruppen aufgelisteten Metaphern in die zwei Karten überführt, die die Hierarchien ihrer Bildfelder aus einem bestimmten Abstand heraus wiedergeben. Die Karten erlauben ihre Vergrößerung in Ausschnitten. Wie man sie ausschnittsweise vergrößern kann, wird an fünf Beispielen vorgeführt. Das erste Beispiel bezieht sich auf eine Metapher aus dem Kunstwerk Schüttes. Der kleinen Karte (Sb. 8) ist zu entnehmen, welche Bildfelder die Metapher überdeterminieren und wie sie zueinander stehen. Beim zweiten Beispiel ist die Karte ein wenig erweitert (Sb. 9). Jetzt sind zusätzliche Metaphern mit deren Bildfeldern in nun komplexerer Anordnung zu sehen. Auch im dritten Beispiel ist die erste Karte erweitert (Sb. 10). So sehr hier ebenfalls ausschließlich Metaphern und deren Bildfelder aus Schüttes Kunst-

werk fokussiert werden, so schwerlich ist diese Karte mit der vorherigen zusammenzuführen. Mit dem vierten Beispiel wird dagegen eine Metapher aus Schüttes Kunstwerk in ihrem Bildfeldkontext neben einer Metapher aus einem anderen Kunstwerk in deren Bildfeldkontext gezeigt (Sb. 11). Aus dieser wie auch aus der fünften Karte, die die Bildfeldhierarchie von Metaphern gleich mehrerer Kunstwerke offenlegt (Sb. 12), geht hervor, dass das Metaphernsystem ein soziales Gebilde ist. Darin liegen augenscheinlich auch die wenig alltäglichen Metaphern und Bildfelder, die in den kartografischen Darstellungen zusammengeführt wurden. Indem die Karten miteinander verglichen werden (die Ausschnitte untereinander und einzelne Ausschnitte mit den beiden größeren Karten), werden Kenntnisse über das feldsemantische Metaphernsystem gesammelt. Sie ähneln den Entdeckungen Peils (1983, 2002).

Schließlich werden die sich in den Karten vermischenden Metaphern aus den Werbeanzeigen und Kunstwerken wieder voneinander getrennt, damit ihre eventuellen Eigenarten aufgezeigt werden können. In einer ersten kleinen Untersuchung soll herausgefunden werden, wie alltäglich oder künstlerisch bzw. konventionell oder unkonventionell die Zeitmetaphern des einen und des anderen Genres sind. Hierfür wird zunächst das Augenmerk auf die werblichen Zeitmetaphern gerichtet. Einige darunter würde man schnell als konventionell einordnen, obgleich sie künstlerisch ausgestaltet sind. Aus diesem Dilemma ist nur herauszukommen, wenn die im Vorfeld vorgenommene, auf Weinrich und Lakoff & Johnson beruhende Kategorisierung der Metapher (Tab. 6) noch einmal ausdifferenziert wird. Deshalb unterscheidet die zweite Tabelle der Metaphernkategorien (Tab. 13) zwischen dem alltäglichen oder künstlerischen Gebrauch einer Metapher und ihrem systemisch-inhaltlichen Konventionalitätsgrad. Mithilfe dieser überarbeiteten Tabelle und dem Modell, das Hinweise auf die Kreativität einer Metapher im Gebrauch gibt, werden je zwei für interessant befundene Zeitmetaphern der Portugal- und der Microsoft-Werbung kategorisiert. Daraufhin werden auch die Kategorien einiger Zeitmetaphern der Kunstwerke genau bestimmt: zwei Zeitmetaphern in Stenverts Kunstwerk, acht in Kiefers und drei im Kunstwerk der Blumes sowie abschließend noch zwei weitere Metaphern aus anderen Kunstwerken.

In der zweiten kleinen Untersuchung, die die letzte dieser Arbeit ist, geht es dann noch einmal um die Zeitkultur der Text-Bild-Gefüge. Der bereits zu den zeitlichen Bildschemametaphern durchgeführte Vergleich der Werbeanzeigen und Kunstwerke in Hinblick auf ihre Wert- oder Geringschätzung bestimmter Zeitformen steht nun für die zeitlichen Bildfeldmetaphern an. Ob auch sie in subkulturelle Unterschiede zwischen der Werbung und der Kunst verwickelt sind, wird abermals mit Lakoff & Johnson bestimmt. Der Reihe nach werden (mindestens) eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk, die eine der neun ausgewählten Zeitformen thematisieren, miteinander verglichen. Dabei werden jeweils die Bildfeldmetapher, die die betreffende Zeitform zentral stützt, und die implizit oder explizit an sie angeknüpfte wertende Bildschemametapher herausgestellt, denn nur so können die Haltungen zu den Zeitformen offengelegt werden. Allerdings ist nicht jeder in der Gegenüberstellung plötzlich sichtbar werdende Gegensatz auch ein Wertegegensatz, weshalb die paarweisen Ver-

gleiche nachträglich noch einmal differenzierter beleuchtet werden müssen. Erst danach kann zuverlässig gesagt werden, welche Zeitform hier vielleicht wertgeschätzt, dort aber verschmäht wird. Um von zwei Subkulturen in Hinblick auf eine Zeitform sprechen zu können, ist ferner zu überprüfen, ob die entsprechenden Wertungen nicht nur in den speziell zu dieser Zeitform analysierten Beispielen vorzufinden sind, sondern außerdem noch in einigen anderen Beispielen.

1 Sprachliche und kognitive Metaphorik

Einleitung

In diesem ersten Teil meiner Arbeit sei die angestrebte Untersuchung von Metaphern in Text-Bild-Gefügen im Wesentlichen in zwei Schritten angebahnt: Zuerst sei ihr aktueller linguistischer Forschungskontext, in den sie eingebettet ist, ausgebreitet. Daraufhin seien die beiden Metapherntheorien, aus deren Zusammenschluss die Untersuchung erwachsen wird, so differenziert wie möglich beschrieben. Zum einen sei der historische Forschungskontext, den die gewählte sprachliche und die gewählte kognitive Metapherntheorie zusammen aufweisen, herausgestellt. (Der Forschungskontext der sprachlichen Theorie wird insgesamt etwas stärker beleuchtet, auch über seine Schnittmenge mit dem Kontext der kognitiven Theorie hinaus.) Zum anderen seien die zwei Theorien selbst in ihren konstitutiven Details aufeinander bezogen und zu einer einzigen Metapherntheorie, die sprachlich und kognitiv ist und die auch bildlich sein kann, ineinander verschmolzen.

Was den aktuellen linguistischen Forschungskontext anbelangt, orientiert sich die Untersuchung an Hartmut Stöckl (2004), so verschieden sie von dessen Analyse auch ist. Es ist der Fokus auf das immer auch metaphorische Zusammenspiel von Text und Bild in Text-Bild-Gefügen, der beide Arbeiten miteinander verbindet. Dieses codeübergreifende Zusammenspiel unter der Wirkkraft der Metapher beschäftigt zwar nicht die linguistische, aber doch die semiotische Forschung des Grafik- und Kommunikationsdesigns seit Gui Bonsiepe (1965). Nur nahm die Forschung zunächst einen unglücklichen Lauf, da sie sich statt auf Harald Weinrichs umfassenden feld- und denkmodelltheoretischen Metaphernbegriff (1952, 1964) auf die tradierte rhetorische Figurenlehre bezog. Über Werner Gaede (1981) bis hin zu Stöckl (1998a), das heißt bereits in Bonsiepes Sammlung an visuell-verbale Figuren, darauf innerhalb der durch Gaede verfeinerten Visualisierungsmethoden und Submethoden und schließlich im Rahmen von Stöckls ‚picture relation type‘, wurde der metaphorische Text-Bild-Bezug immer stiefmütterlicher behandelt. Dass er in der Forschung weit über 30 Jahre lang auf einem überholten Metaphernbegriff beruhte, ließ ihn zu einer heiklen Angelegenheit heranwachsen, mit der sich offenbar zuletzt kein Wissenschaftler mehr befassen wollte. Dabei stellte schon früh Bernd Spillner (1982), der mit feldsemantischen Begriffen differenziert die wechselseitige Determination zwischen Sprache und Bild in bimedialen Kommunikaten analysierte, die Weichen für die bessere gegenläufige Entwicklung der Forschung, die der Wirkkraft der Metapher zwischen den beiden Zeichensystemen auf der Spur hätte bleiben können.

Dem Prinzip der wechselseitigen Determination im Text-Bild-Gefüge entspricht bei Stöckl (1998a) die Einbettung des Bildes in das Gesamtkommunikat über die ‚relay‘-Konstellation und bei Ulrich Schmitz (2003a) die grundsätzliche Kontiguität von Text und Bild, die Kohärenz vermuten lässt, wobei Schmitz anders als Spillner und Stöckl gar nicht an eine besondere, sondern an eine generelle Konstellation denkt. Schon die bloße Kontiguität von Text und Bild kann laut Schmitz den Re-

zipienten dazu anregen, metaphorische Transaktionen zu vollziehen. Und auf einen Schlag ist die Metapher ein allgegenwärtiges Prinzip in Text-Bild-Gefügen. Diesen wahrgenommenen Sachverhalt differenziert nachzuweisen, steht bislang noch aus. Die vorliegende Arbeit widmet sich immerhin den metaphorischen Transaktionen in Text-Bild-Gefügen mit verschiedenen ‚relay‘-Konstellationen. Sie kommt damit Stöckl (2004) nah, der – wiewohl auf völlig anderem Wege – ebenfalls die metaphorische Brücke einiger Text-Bild-Gefüge des ‚relay‘ ergründet.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen unseren Arbeiten besteht z. B. darin, dass Stöckl den metaphorischen Sprache-Bild-Bezug nach wie vor in eine Reihe mit anderen semantischen Gebrauchsmustern dieses Bezugs stellt, während der Bezug von mir als ein übergeordneter semantischer Analyseparameter angesehen wird. Am offensichtlichsten unterscheiden sich unsere Arbeiten aber durch den von uns je zentral fokussierten Untersuchungsgegenstand, der bei Stöckl der mehr oder weniger metaphorische Phraseologismus ist, bei mir jedoch die wie auch immer in Erscheinung tretende Metapher. Weitere Differenzen zeigen sich erst, wenn man auf die Gemeinsamkeiten der Arbeiten blickt, deren wichtigste das wieder erwachte, soeben schon erwähnte Interesse am metaphorischen Sprache-Bild-Bezug ist.

Für seine Analyse der Metapher(n) in textbildlichen Konglomeraten zieht Stöckl wie auch ich eine sprachliche und eine kognitive Metapherntheorie heran, die er zuvor mit etwas weniger Aufwand als ich aufeinander abstimmt. Erstere Theorie ermöglicht ihm die idiografische und kontextsensible Analyse der zumeist metaphorischen Phraseologismen seiner Beispiele. Mit letzterer Theorie kann er nomothetisch die metaphorische Konzeption analysieren, die die verschiedenartig strukturierten phraseologischen Netze einiger seiner Beispiele generieren. Auch die von mir angestrebte Untersuchung fokussiert einerseits die Ebene des Metapherngebrauchs und andererseits die des Metaphernsystems. Während jedoch unsere idiografischen Bemühungen quasi parallel verlaufende Wege beschreiten, führen unsere nomothetischen Anstrengungen in völlig andere Richtungen. Stöckl befasst sich ebenso wie ich mit recht vielen Beispielen (die er analysiert und die ich analysiere und deute), und er fördert wie auch ich einen überraschend großen Variantenreichtum zutage. (Bei ihm wird transparent, auf welcher mannigfachen Weise sprachliche Phraseologismen mit materiellen Bildern verknüpft sein können; bei mir wird mit einem Male die Vielfalt der Verankerungsmöglichkeiten der Metaphern in Text-Bild-Gefügen evident.) Dass die konzeptuelle Ebene der Metapher von uns ganz unterschiedlich erfasst wird, liegt an meinem inhaltlichen Interesse an der Zeitmetaphorik, dem auf Stöckls Seite kein Pendant zugeordnet werden kann.

Eine weitere, allerdings nur minimale Differenz zwischen Stöckls und meiner Arbeit besteht in den jeweils zugrunde gelegten Annahmen über das Funktionieren des metaphorischen Sprache-Bild-Bezugs. Abermals orientiere ich mich an Schmitz' Reflexionen, die nicht vollständig mit Stöckls ausgearbeitetem ‚Modell der Integration von Sprachbild und materiellem Bild im Gebrauch‘ übereinstimmen. Während Stöckl davon ausgeht, dass das mentale Bild (bzw. die kognitive Metapher) des sprachlichen Bildes (bzw. der sprachlichen Metapher) bedarf, um aus einem Text und

einem materiellen Bild erwachsen zu können – in seinen Beispielen ist das Sprachbild meist ein metaphorischer Phraseologismus –, sieht Schmitz die Metapher vornehmlich auf der geistigen Ebene: Sprache und Bild sind zur Metapher fähig und deshalb verbindbar; die geistige Metapher kann aus ihrem Zusammenschluss hervorgehen, ohne schon in der Sprache allein angelegt zu sein. Dass meinen Untersuchungen Schmitz' Idee vom metaphorischen Sprache-Bild-Bezug zugrunde liegt, ist nicht zu übersehen.

Schmitz' vollständige Überlegungen zur sprachbildlichen Metapher werden mit Stöckls komplex durchdachtem Modell im Folgenden im kommentierenden Teil des Kapitels zu dessen Buch genauer erläutert. Das Buch wird mit dem Fokus auf Stöckls Erforschung des Gebrauchsmusters ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ vorgestellt. Einige seiner zu diesem Muster erstellten Analysen von Werbeanzeigen mit Phraseologismen werden wiedergegeben, auf dass daran die potenzielle Variantenbreite des Phraseologismus-Bild-Bezugs gut sichtbar werde. Die hohe Variabilität ergibt sich aus den verschiedenen Parametern, die Stöckl aufspürt und innerhalb derer er seine Analyse vornimmt. Letztlich erstrecken sich diese Varianten über seine sieben (im Kommentar s. u. gezählten) Typen des Phraseologismus-Bild-Bezugs. Was diese Typen auszeichnet und wie sie über ihre Parameter weiter variiert werden können, kann schnell im Kapitel über Stöckls Buch nachgelesen werden. Die stöcklschen Typen und Varianten des Gebrauchsmusters der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ in Text-Bild-Gefügen mit Phraseologismen stehen in einem interessanten Verhältnis zu den Typen und Varianten, die die hier angestrebte, rein metaphorische Analyse zutage fördern wird.

1.1 Linguistische und kognitive Metaphertheorien zur Analyse von Text-Bild-Gefügen

Stöckls Harmonisierung einer linguistischen und einer kognitiven Metaphertheorie

Mein Vorhaben, die kognitive und eine linguistische Metaphertheorie miteinander zu harmonisieren und zu kombinieren, um vor dem Hintergrund einer so geschaffenen ‚neuen‘ semantisch-kognitiven Metaphorik Text-Bild-Gefüge zu analysieren, geht auf Hartmut Stöckl (2004) zurück. Er empfiehlt in seinem Buch „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache“ bereits die Synthese bzw. Integration verschiedener Aspekte der einen wie der anderen Metaphertheorie und nutzt sie auch selbst in seiner Auseinandersetzung mit metaphorischen Werbeanzeigen (und einigen wenigen anderen metaphorischen Text-Bild-Gefügen im Printbereich). „Vieles spricht dafür, nicht vorschnell der einen oder anderen Theorie alleinige Gültigkeit zu bescheinigen – eine Synthese verschiedener Aspekte kommt durchaus in Frage.“ (Stöckl 2004, S. 202) Die Kombination von linguistisch-semantisch Metaphorischem und kognitiv-konzeptuell Metaphorischem liegt nahe und ist auch – wie ich im Einvernehmen mit Stöckl finde – unproblematisch. Sie dürfte aber bei vielen kognitiven

Linguisten auf heftige Kritik stoßen, glauben doch George Lakoff und Mark Johnson (1980), die linguistischen Metaphertheorien überwunden zu haben, ist es doch Lakoffs Ziel (1993), den Ansatz in „Metaphors we live by“ zu einer umfassenden, rein kognitiven Metaphertheorie auszubauen (siehe hier Kap. 1.2.1.2). Auch Brigitte Nerlich und David D. Clarke (2002) dürften vielen kombinierten Modellen äußerst kritisch gegenüberstehen (siehe hier Kap. 1.2.1.2).

Die linguistischen und kognitiven Metaphertheorien sind nicht so konträr, wie von ihren Vertretern und deshalb gemeinhin angenommen wird. Stöckl weist dies am Beispiel der von ihm favorisierten und verwendeten Metaphertheorien nach, am Beispiel von Sam Glucksberg (2001), Lakoff & Johnson (1980) und Johnson (1987). Insbesondere folgende Meinungsverschiedenheit scheint zwischen der linguistischen und der kognitiven Fraktion zu bestehen: Die Linguisten behaupten, Metaphernverstehen sei ein konstruktiver Prozess und verlange eine hohe Rezeptionsleistung. Die Kognitivisten dagegen behaupten, Metaphernverstehen sei ein automatisch einsetzender Reflex des Wiedererkennens. Der Streit ist mit dem Hinweis darauf, dass hier zwei unterschiedliche Metaphernkategorien in Blick genommen werden, schnell geschlichtet. Während die Linguisten literarische Metaphern bzw. Metaphern der literarischen Kategorie betrachten, konzentrieren sich die Kognitivisten auf alltägliche Metaphern bzw. Metaphern der alltäglichen Kategorie (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Für die Synthese beider Theorien genügt allein diese Einsicht aber noch nicht, weshalb Stöckl eine zusätzliche Harmonisierung vornimmt. Er weist darauf hin, dass das Metaphernverstehen im Allgemeinen für uns weniger aufwendig ist, als von der linguistischen Seite konstatiert wird, und dass uns Metaphern im Allgemeinen bewusster werden, als es die kognitivistische Seite wahrhaben möchte.

Glucksberg (2001), ein später Vertreter der Interaktionstheorie, vertritt ein Prozessmodell von Metaphernverstehen und Metaphernproduktion, in welchem die aus ‚topic‘ und ‚vehicle‘ bestehende sprachlich-begriffliche Metapher in jeder Sprachverwendungssituation manipuliert wird, das heißt stets eine kontextsensible, interaktive Merkmalszuschreibung neu vorgenommen werden muss. Stöckl gibt aber zu bedenken: Je konventioneller die Metapher ist, desto offensichtlicher führt das ‚vehicle‘ die metaphorische Bedeutung bereits als semantisches Merkmal mit sich. Ist sie lexikalisiert, wird nicht mehr mental aufwendig semantisch manipuliert, sondern die metaphorische Lesart eines sprachlichen Ausdrucks einfach wiedererkannt und abgerufen. Es lässt sich also mit der linguistischen Theorie auch ein Ereignis, das ganz der kognitivistischen Anschauung entspricht, erklären.

Der umgekehrte Fall gilt für die kognitive Theorie. Die von den Linguisten beschriebene komplexe Verstehensleistung kann man ebenso gut im kognitiven Rahmen darstellen. Nach Lakoff & Johnson (1980) ist die entscheidende Größe der Metapher ihre kognitive Realität. Die Metapher wird als eine Einheit des Denkens verstanden, in dessen konzeptueller Struktur sie eine entscheidende Rolle spielt. Demnach folgt die Metaphernproduktion ganz der kognitiven konzeptuellen Struktur, und Metaphernverstehen ist nicht mehr als ein reflexartiges Wiedererkennen der konzeptuellen Projektion. Stöckl macht aber darauf aufmerksam, dass die verschie-

denen sprachlichen Exemplifizierungen einer konzeptuellen Metapher wohl kaum auf ein und demselben Wiedererkennungreflex beruhen können. Die Komplexität der logischen Zusammenhänge innerhalb des metaphorischen Modells ist vielmehr mitzuberücksichtigen. Es werden nicht alle Zusammenhänge bei jeder sprachlichen Äußerung aktiviert, jedoch stets die Teilaspekte der kognitiven Projektion, die im Situationskontext relevant sind. Von einem Automatismus beim Metaphernverstehen kann also keine Rede sein. Stattdessen wird in einem mehrdimensionalen Prozess manipulierend ein kontextsensibles Konzept aktiviert, das zu der sprachlichen Äußerung passt. Stöckl resümiert: „Die aufgeführten Präzisierungen lassen den angenommenen Unterschied zwischen linguistischer und kognitiver Metaphertheorie schwinden. Einerseits ist das Erkennen konzeptueller Metaphern aufwendiger als eine bloße Passung und keinesfalls ein mechanistischer, kontextloser Vorgang. Andererseits ist komplexe Merkmalszuweisung durch Interaktion zwischen beiden sprachlichen Ausdrücken der Metapher nicht in jedem Falle notwendig, weil metaphorische Bedeutungen als Komponenten polysemer Wortsemantik lexikalisiert sind“ (Stöckl 2004, S. 210).

Mit seiner Harmonisierung der Glucksbergschen und der Lakoff&Johnsonschen Metaphertheorie verschafft sich Stöckl eine sichere Grundlage für die metaphorische Analyse der von ihm ausgewählten Text-Bild-Gefüge. Erst dadurch, dass er ihre beiden Theorietraditionen in seine Überlegungen einbezieht, kann er tiefgreifende und weitreichende Einsichten in das metaphorische Beziehungsgefüge von Text und Bild gewinnen. Zunächst hilft Glucksberg dem an der pragmatischen Sprach- und Bildbetrachtung interessierten Stöckl weiter. Er eignet sich für seine Analyse von metaphorischen Text-Bild-Gefügen insofern besonders, als diese Gefüge einzigartige Kontextualisierungen der in ihnen verwendeten Metaphern sind und von ihm ja der kontextsensible Verstehensprozess beschrieben wird. Dass Stöckl mit Glucksberg eine prinzipiell pragmatische Sprach- und Bildbetrachtung ermöglicht wird, kann man sich leicht vor Augen führen: Man bedenke nur, dass Text-Bild-Gefüge Produkte des Sprach- und Bildgebrauchs sind und mit Glucksberg ihre gebrauchsspezifische Metaphorik fokussiert werden kann.

Aber auch Lakoff & Johnson sind für Stöckls Analysen unabdingbar. „Ein Vorteil der kognitiven Konzeption des Metaphernverstehens ist es, dass metaphorische Ausdrücke nicht ausschließlich und vordergründig als sprachliche Phänomene betrachtet werden.“ (Stöckl 2004, S. 210) Bei Lakoff & Johnson ist die Metapher vorschonend oder auch ‚vorbildlich‘. Sie kommt – kurz gesagt – auch im Bild vor. Nur mithilfe ihrer Theorie kann Stöckl folglich der sich auf beide Zeichensysteme ausbreitenden Metaphorik seiner Text-Bild-Gefüge gerecht werden.¹ Johnson entwickelte mit dem ‚image schema‘ sogar ein Theoriemodell von der Wurzel unserer Metaphern, in dem ihre Affinität zum Bild direkt erkennbar ist. Bildschemata sind strukturierte ganzheitliche Gestalten, die „sich metaphorisch übertragen und aus-

1 Da sich Stöckl gezielt dem Phraseologismus zuwendet, der uns in der Sprache sehr geläufig ist, muss er sich zudem die Frage stellen, ob man auch sinnvoll von der Phraseologizität des Bildes sprechen kann (siehe hierzu Stöckl 2004, S. 195-198).

differenzieren lassen“ (Stöckl 2004, S. 211) sowie Metaphern quasi tief im Denken verankern (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Vorteilhaft für Stöckl ist weiterhin „die Tatsache, dass [in der kognitiven Metapherntheorie] die systematischen Zusammenhänge zwischen verschiedenen metaphorischen Ausdrücken deutlich werden“ (Stöckl 2004, S. 211). Metaphorische Netze lassen sich nur durch die Rückführung auf die ihnen zugrunde liegenden metaphorischen Konzepte angemessen verstehen. Die drei von Stöckl selbst herausgestellten Vorteile bilden die Schwerpunkte in seinen Beispielanalysen. Diese können auch als Darlegungen möglicher Prozesse des idiografischen Verstehens von Metaphern in Text-Bild-Gefügen gelesen werden.

Weitere vorwiegend linguistische Metaphernanalysen von Text-Bild-Gefügen

Man wird Stöckl noch lange dafür loben, dass er der erste Sprachwissenschaftler ist/war, der Text-Bild-Gefüge sehr gründlich und mit großer Konsequenz in Hinblick auf ihre Metaphorik in Text und Bild analysiert hat. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb wird man aber auch fragen müssen: Von wem und wie wurde die Metaphorik von Text-Bild-Gefügen vor seinem Buch analysiert, und wie haben andere Wissenschaftler sie, sagen wir, seit 2000 analysiert? Bei der Suche nach Antworten auf diese beiden Fragen, beim Schweifenlassen des Blicks über die Fachliteratur mag einem allerdings zunächst gar keine Metaphernanalyse von Text-Bild-Gefügen auffallen. Ein leeres Feld? Von wegen! Möge unserem Blick hier das sehr Bemerkenswerte vor Stöckl und um ihn herum nicht entgehen. Unser Blickfeld ist zu weit (über die Grenzen der Sprachwissenschaft und der linguistischen und kognitiven Metaphorik hinaus), und unser Blick ist zu schärfen (auf die Details von kleiner angelegten Analyseprojekten und von stärker reflektierenden Texten).

Text-Bild-Gefüge werden erst seit Kurzem von Sprachwissenschaftlern auch in Hinblick auf ihre Bilder und deren Bezug zu den bei ihnen stehenden Texten untersucht. Bis dato befassten sich ausschließlich Theoretiker des Grafik- und Kommunikationsdesigns mit ihnen. Sie taten dies (und tun es noch) vor allem in Hinblick auf ihre Gestaltung und Wirkung, aber manchmal auch unter Berücksichtigung des vielfältigen Verknüpfungspotenzials ihrer Text- und Bildanteile. So wurde, noch ehe Weinrichs neues linguistisches Metaphernverständnis (1958) weite Kreise gezogen hatte (siehe hier Sb. 1, Kap 1.2.1.1 sowie Kap. 1.2.1.1), die Möglichkeit der metaphorischen Beziehung zwischen Text und Bild in der Designtheorie herausgestellt. Dort stützte man sich einfach auf die alte schulrhetorische Tradition, obwohl man ihr schon durch den Einbezug des Bildes eigentlich weit voraus war. Mündete die daraus entstandene Schizophrenie des Metaphernbegriffs (die in der Rhetorik eng umgrenzte sprachliche Stilfigur der Metapher ist nicht als ebenso eng umgrenzte bildliche Stilfigur visualisierbar – die visuelle Metapher ist immer eine weit gefasste, auch gedankliche Metapher) nun in ein Forschungsdilemma? Einerseits nicht, denn der von Bonsiepe (1965) ausgehende Forschungsansatz der visuell-verbale Rhetorik blüht bei Werner Gaede (1981) in ganz wunderbarer Weise auf; andererseits schon, denn aus Gaedes Visualisierungsmethoden verschwindet der längst heikel gewordene Metaphernbegriff nahezu – nicht jedoch die Metapher selbst. Erst Stöckl (2004)

findet einen Weg aus diesem unterschwellig vorhandenen Metapherndilemma in den visuell-verbalen Figuren bzw. Visualisierungsmethoden der Design- und Kommunikationswissenschaften.

Als Bonsiepe (1965) seine Figurenlehre zur Analyse von Text-Bild-Gefügen entwickelt, hat er zwar im Blick, dass seine Bezugstheorie, die ausschließlich auf sprachliche Mittel schauende, klassische Rhetorik, „zur Beschreibung und Analyse solcher rhetorischer Phänomene, die visuelle und verbale Zeichen miteinander verknüpfen“, nicht hinreicht, er verwirft sie aber darum nicht vollständig, sondern modifiziert sie stattdessen mit den Mitteln der Semiotik (vgl. Bonsiepe 1968, S. 11).² Ausgehend von der semiotischen Zeichenlehre, der zufolge jedes Zeichen sich aus der Zeichengestalt und der Zeichenbedeutung zusammensetzt, unterscheidet er die syntaktischen von den semantischen Figuren und entwickelt durch weiteres Differenzieren und Übertragen vom verbalen in den visuell-verbalen Bereich die kleine, offene Sammlung seiner visuell-verbalen Figuren. „Wo nötig, wurden neue Begriffe eingeführt.“ (Bonsiepe 1968, S. 14) Dort stellt er der verbalen Metapher die visuell-verbale Remetapher (später: Umkehrung der Metapher) gegenüber, deren zwei Varianten, je nachdem ob die visuellen oder verbalen Zeichen das primäre Relatum (die ursprüngliche Bedeutung) illustrieren, er bereits bemerkt. Dass Bonsiepe ausgerechnet die Metapher umbenennen muss, ist verdächtig. Wir dürfen nicht übersehen, dass die Remetapher eine eingeschränkte Form der Metapher ist bzw. nur *eine* mögliche metaphorische Figur unter anderen. Ebenso wie sich die Metapher in der klassischen Rhetorik über mehrere dort unterschiedene Figuren erstreckt (siehe hier Kap. 1.2.2.2), erstreckt sie sich auch bei ihm über sechs bis sieben Figuren: über die Remetapher *und* über die Analogie, die Substitution, die Kopplung, die Umbenennung, die Verschmelzung sowie – je nach Betrachterstandpunkt – ebenfalls über den Vergleich (siehe hier Kap. 1.2.2.2 und Kap. 2.1.1). Hinzu kommt, „dass nicht nur die einzelne Figur in einem Beispiel auftritt, sondern dass Mischformen vorkommen“ (Bonsiepe 1968, S. 15). In den Beispielanalysen seiner späteren Textfassungen trägt Bonsiepe diesem Umstand Rechnung, was aber nicht dazu führt, dass er nun die Häufung des Metaphorischen herausstellt. Die sich unweigerlich ereignende Unterwanderung seiner Rhetorik durch die Metapher scheint unbemerkt zu bleiben. Letztlich schlägt sie eine tiefe Wunde in die visuell-verbale Rhetorik.

Die Wunde der Metapher, sie klafft auch in Gaedes Buch „Vom Wort zum Bild“ (1981³), denn bei allem Lob, das man ihm erteilen muss, fällt doch auf, dass auch hier die Hinwendung zum metaphorischen Text-Bild-Bezug fehlt. Aus Bonsiepes semiotischer visuell-verbaler Rhetorik hebt Gaede „ein differenziertes (strukturiertes bzw. semiotisches) Beschreibungs- und Analyse-System für die theoretische Durchdringung visueller Kommunikatés“ (Gaede 1981¹, S. 19). Darin sind die 18 bonsiep-

2 Bonsiepe hält im März 1965 einen Vortrag zur visuell-verbalen Rhetorik, den er noch im selben Jahr als Aufsatz veröffentlicht. Inzwischen hat er ihn zum vierten Mal modifiziert und neu drucken lassen (1965, 1968, 1993 [englisch] bzw. 1996 [deutsch] und 2007). Die folgenden Ausführungen beziehen sich vorwiegend auf die zweite Fassung.

3 Dem Folgenden liegt die neuere, verbesserte Auflage von 1992 zugrunde.

schen Figuren von 1968 in zwölf Visualisierungsmethoden, 40 Submethoden und 101 visuelle Muster transformiert, die Unterscheidung zwischen Zeichengestalt und Zeichenbedeutung ist ein bis zur Ebene der Submethoden reichender Strukturierungsfaktor geworden, und die pragmatische Funktion der Methoden ist additiv integriert. Die Transformierung der Figuren führt zwar zu ihrer Expansion, es sind aber nicht nur Figuren übernommen worden (auf übergeordneter Ebene: die Analogie, die Synekdoche, die Assoziation; auf der sehr speziellen Ebene der visuellen Muster: der Vergleich, die Übertreibung, die Remetapher) und neue hinzugekommen (um nur die auf der übergeordneten Ebene zu nennen: die Figur ‚Grund-Folge‘, der Beweis, die Symbolisierung), Gaede differenziert auch (die bonsiepsche Kopplung ist weiter gefasst als seine die Objektintegration und den Objektzeichenaustausch ausgrenzende Verkopplung), und er schließt sogar (die Umbenennung) aus. Zur Stabilisierung seines Beschreibungs- und Analyserasters konzentriert er sich ganz auf die Denkrichtung vom Text zum Bild und nimmt auch damit Ausgrenzungen vor. Seine ‚Figuren‘ bzw. „Kreativ-Methoden der Visualisierung“ versteht er als „Denk- bzw. Gestaltungs-Operationen“, die „die Black Box des kreativen Umsetzungs-Prozesses transparent machen“ (Gaede 1981¹, S. 24). Umso schmerzlicher ist es, dass die Remetapher nur noch eines von 101 visuellen Mustern ist. Gleichwohl kommt die metaphorische Denkopoperation wieder allerorten vor: in der Analogie, der Assoziation, der Verfremdung, der Fusion, auf allen Ebenen vom Einzelbeispiel bis zur Kreativ-Methode, generell oder optional, evident oder latent, im Inhalt wie in der Gestaltung der Zeichen.⁴

Auch Stöckl, der nach Bonsiepe und Gaede zunächst als Dritter im Bunde zu nennen ist, schenkt der Metapher anfangs keine besondere Aufmerksamkeit (1992, 1997, 1998a). Bei ihm wird die ‚Remetapher‘ dadurch unbedeutender, dass er den Analyserahmen um die einzelnen visuellen Muster mit seinem ‚picture relation type‘ (kurz: PRT) vergrößert.⁵ Die Parameter des PRT – er verfeinert sie von 1992 bis 1998 stetig – sollen letztlich sämtliche relevanten semantischen und semiotisch-pragmatischen Verknüpfungsbeziehungen von Text und Bild fasslich machen. Der PRT erstreckt sich also nicht nur über die Visualisierungsmethoden bzw. visuell-verbale rhetorischen Figuren, die gezielt die Funktion des Bildes in Bezug auf den Text beschreiben, sondern von Anfang an zudem auf die globale Semantik des Bildes (ist es

4 An dieser Stelle sei angemerkt, dass auch Nadine Rentel (2005) in Anlehnung an Bonsiepe (1968) und Gaede (1981) sowie ferner unter Rückbezug auf Spillner (1982) einen Katalog verschiedener „inhaltlicher Verknüpfungsmuster“ zwischen Text und Bild erstellt hat (in ihren Augen sind es die „grundlegenden“): Sie unterscheidet 16 „funktionale Konnexionen von verbalem und visuellem Teiltext“ und ist schließlich diejenige, die in praktisch logischer Konsequenz den Metaphernbegriff ganz aus dem Forschungsbereich der semantischen Text-Bild-Beziehungen oder „Konnexionsmechanismen“ ausschließt. Dies gelingt ihr, indem sie die Remetapher, die bei ihr eine Unterart des Mechanismus der „visuell-verbale Ambiguierung“ ist, als „Remotivierung“ oder „Relexikalisierung“ bezeichnet (vgl. Rentel 2005, S. 346-352). Rentel scheint mit der Metapher wirklich nichts mehr zu tun haben zu wollen.

5 Stöckl stellt seinen PRT erstmalig in seiner Diplomarbeit vor; ders.: „Textlinguistische und semiotische Untersuchungen zu Werbe-Text/Bildkommunikaten im ‚Economist‘“ (Siehe Stöckl 1992, S. 52 bzw. 61).

als Textbegleiterin positiv oder negativ konnotiert?), auf seine Position im Gesamtkommunikat (liegt es im optischen Zentrum = ‚visual emphasis‘?), auf seine Einbettung dort (als ‚anchorage‘ oder ‚relay‘?)⁶ und auf seine semiotische Beschaffenheit (ist es ikonisch, indexikalisch oder symbolisch?). Die semiotische Beschaffenheit des Textes als weiteren wichtigen Parameter ergänzt Stöckl 1998. Allerdings bildet „die operationale Funktion, die das Bild in Bezug auf den Text übernehmen kann“, bzw. die detaillierte Semantik des Gesamtkommunikats stets „den Kern des Analysemodus, da in ihr die eigentlich logisch-semantische Leistung der Bild/Textverknüpfung erfasst wird“ (Stöckl 1998a, S. 89 u. 91). Stöckl umkreist Gaede gewissermaßen und arbeitet sich an ihm ab, ehe er 2004 das Metaphorische aus ihm herauszieht.⁷

Als er 1997 eine zuvor erstellte eigene kleine offene Liste aus vier Bildfunktionstypen durch Gaedes Visualisierungsmethoden ersetzt, hat er plötzlich eine gute Idee: Er erprobt einen neuen Umgang mit dem System; anstatt nur von einer einzigen Schalt- bzw. Kontaktstelle zwischen Text und Bild auszugehen – Gaede sah sie in der Überschrift oder im Slogan des Kommunikats –, identifiziert er Wortnetze mit mehreren Schaltstellen für mehrere Visualisierungsmethoden. Er findet, es sollte einmal „die ganze Bandbreite der vorkommenden Methoden, Sub-Methoden und Muster ausgelotet werden“ (Stöckl 1997, S. 248). Da aber nun die Gefahr der Unübersichtlichkeit besteht, behält er 1998 nur noch den im gaedeschen Sinne angewandten Gaede in seinem PRT. Damit muss er die Analyse der Wortnetze, wiewohl sie das Zentrum des PRT schlechthin bilden, wieder von der Analyse der detaillierten Semantik des Kommunikats trennen. Sie werden 2004 zusammen mit dem visuellen Muster der Remetapher, auf das er wiederholt hinweist⁸, der Schlüssel für seine Herausarbeitung der metaphorischen Bezüge zwischen Bild und Text (siehe hier Kap. 1.1.1).

In Stöckls Ausführungen zum PRT sucht man noch vergeblich nach Reflexionen über dessen metaphorische Züge, obwohl vielen seiner Parameter zweifellos Metaphorisches anhaftet. Einige Forscher haben es inzwischen herausgestellt. So ist die ‚relay‘-Konstellation der Bild/Textverknüpfung durch und durch metaphorisch. Diese Anschauung wird von Schmitz (2003, 2004 u. a.) vertreten. Sie geht auf Vorüberlegungen von Spillner (1982) zurück. Ferner steht der Effekt der global positiven oder

6 Die Begriffe stammen aus: Roland Barthes (1977): „Rhetoric of the image. Image, music, text“ (Lit.: Siehe Stöckl 1992).

7 Erwähnt sei hier ferner Marcus Wetzchewald (2012), der u. a. Gaede (1981¹) und Stöckl (1998, 2004) intensiv studierte, um seine gleichwohl völlig eigenständige Sammlung der wichtigsten Verknüpfungselemente zwischen dem sprachlichen und dem visuellen Teil von Text-Bild-Gefügen aufzustellen. Er nennt diese Elemente, die er konsequent in Beispielen aus der Unternehmenskommunikation im Internet identifiziert, Junktoren und ordnet ihnen auch die Metapher zu. Genau gesagt begreift Wetzchewald die Metapher als einen indirekten experimentellen Junktor, der entweder sprachlich oder visuell beschaffen sein kann. In seiner Taxonomie siedelt er sie damit in zwei von vier Junktorenklassen an, wo sie jeweils eine von vier Junktorenfunktionen in einer von zwei Äußerungsvarianten einnimmt und neben zehn bzw. neun anderen Junktoren steht. Das heißt, Wetzchewald erachtet die Metapher zwar durchaus wieder für wichtig. Den ihr gebührenden übergeordneten Stellenwert erkennt er ihr jedoch nicht zu. Stöckl wurde der besonderen Bedeutung der Metapher im Text-Bild-Bezug über einen Umweg habhaft.

8 Siehe Stöckl 1997, S. 280 und ders. 1998, S. 90 (Abb. 18).

negativen Semantik eines Bildes im Gesamtkommunikat oft in Zusammenhang mit einem metaphorischen Filterungsprozess, wie Friedrich Ungerer (2000) bereits bemerkt. Und nicht zuletzt ist auch die semiotische Gestalt eines Textes gerade dann bemerkenswert, wenn sie einen metaphorischen Sinn transportiert. Vorüberlegungen hierzu befinden sich abermals bei Spillner (1982).

Wo Stöckl von der ‚relay‘-Konstellation als einer Art der Einbettung des Bildes in das Gesamtkommunikat spricht, spricht Spillner von der Möglichkeit der wechselseitigen Determination der beteiligten Zeichensysteme Text und Bild.⁹ Beide Wissenschaftler meinen das gleiche Beziehungsverhältnis. Es besteht immer dann, wenn Text und Bild nicht parallele, in die gleiche Richtung führende, sondern verschiedene, in unterschiedliche Richtungen führende Konnotationen auslösen. Das Bild darf also nicht den Text einfach nur illustrieren (wie es in Zusammenhang mit Zeitungsartikeln häufig geschieht), und es darf auch nicht der Text das Bild einfach nur kommentieren. Vielmehr müssen Text und Bild (wie es bei Werbeanzeigen üblich ist) jeweils „einen eigenen Anteil an der Konstituierung der Gesamtbotschaft“ haben, die „gewissermaßen auf einer höheren Ebene summativ realisiert wird“ (Stöckl 1998a, S. 92). In diesen Fällen bestimmt der Text die Bedeutung des Bildes mit wie umgekehrt das Bild diejenige des Textes, wobei „die Möglichkeiten wechselseitiger Determination [...] derart vielfältig [sind], dass nur exemplarisch einige Fälle diskutiert werden können“ (Spillner 1982, S. 96). In Stöckls knapper Zusammenfassung sind es diejenigen, in denen „das Bild eine Aussage des Textes determiniert, umdeutet bzw. modifiziert oder ihr zusätzliche Bedeutungsdimensionen hinzufügt“ (Stöckl 1998a, S. 82). Einige spezielle und typische Konstellationen spürt Spillner auf.¹⁰ Sie summieren sich zu einer unvollständigen Liste. Die wechselseitige Determination zwischen Text und Bild kann etwa bewirken, dass dem Text eine unerwartete Bedeutung verliehen wird – er kann z. B. ambiguiert werden –, dass durch die Zusammenführung von Text und Bild deren Unterdetermination aufge-

9 Wenn im Folgenden Stöckl und Spillner referiert werden, wird ihr erweiterter Textbegriff außen vor gelassen, da er die Sachverhalte und das Sprechen über sie verkompliziert. Es ist irritierend, wie Stöckl vom „verbalen und visuellen Text“ oder wie Spillner vom „sprachlichen und bildlichen Textteil“ zu sprechen, da doch der visuelle Text bzw. der bildliche Textteil nichts anderes sein kann als der visuelle Aspekt eines jeden Textes bzw. seine bildliche Seite. – Argumente für die Bezeichnung des Bildes als Text können bei Rentel nachgelesen werden (siehe Rentel 2005, S. 92-95).

10 Rentel, die seine Spur weiterverfolgt, systematisiert seine Konstellation später und fixiert sie im Zuge dessen auf fünf Determinationsvarianten zwischen dem Text und dem Bild (entsprechender Konglomerate). Sie unterscheidet zwischen der „Determinations des visuellen Teiltexes“ durch den verbalen und umgekehrt „des verbalen Teiltexes“ durch den visuellen – je nachdem, ob das Bild oder der Text isoliert zu wenig determiniert ist –, sowie zwischen der „Autonomie“ sowohl des Textes als auch des Bildes und der „Komplementarität“ zwischen dem Text und dem Bild – je nachdem, ob beide „Teiltexen“ isoliert hinreichend determiniert sind oder nicht –, und fügt noch die „Ambiguierung“ hinzu, bei welcher sich Text und Bild (wie auch immer) mehrfach determinieren. (Siehe Rentel 2005, S. 111-223 u. die entsprechenden Seiten aus 346-478.) Ihre systematischen Konstellationen schlagen genau wie die von Spillner aufgespürten die Brücke von der ‚relay‘-Konstellation zur sog. Funktion des Textes auf das Bild. Das heißt, ihre und Spillers Determinationsvarianten und Gades Visualisierungsmethoden (u. a.) liegen auf einer Ebene. Die spillnerschen Varianten sind die oben genannten.

hoben wird, eine versteckte Botschaft übermittelt wird oder ein Rätsel aufkommt, zu dem z. B. mehrere ambivalente Lösungen angeboten werden. Mitunter wird auch durch ein explizites tertium comparationis eine Merkmalsübertragung initiiert, die – wie Spillner nachweist – Betrachter sogar dann noch vornehmen, wenn das tertium comparationis fehlt und Text und Bild an sich in keinem Zusammenhang stehen. Was aber auch von Spillner noch nicht adäquat zum Ausdruck gebracht wird, ist: In allen aufgeführten Fällen ist die Metapher das zentrale Phänomen. Immerhin steht Spillner durch seine konsequent semantische Sichtweise Weinrich schon sehr nahe. Wer Text-Bild-Gefüge in Weinrichs Sinne analysieren möchte, sollte darum auf ihn (Spillner) zurückgreifen.

Schmitz (2003 a, b, c, 2004 a, b, 2011) tut das. Er analysiert, wie man durchaus sagen kann, Text-Bild-Gefüge im Sinne Weinrichs, wobei er Spillners Gedanken zu ihrem Ziel führt. Während er das grundsätzliche Beziehungsverhältnis zwischen Text und Bild reflektiert und das spezielle seiner Einzelbeispiele untersucht, bemerkt er die Wirkungskraft der Metapher. Sein Nachdenken beginnt bei der Offenlegung folgenden Sachverhalts: „Wenn ein Platz als einheitlicher Ort wahrgenommen wird, dann erwartet man, dass die dort anzutreffenden Zeichen zusammengehören [...]. Kontiguität lässt Kohärenz vermuten. Das gilt ganz unabhängig von der Art der Zeichen“ (Schmitz 2003a, S. 605). In visuellen und verbalen Zeichen oder Zeichenkomplexen, die auf einer Sehfläche angeordnet sind, suchen wir also unwillkürlich einen aus ihrem Zusammenspiel erwachsenden Sinn. Diese Sinnsuche bei Sehflächen aus Text und Bild entspricht, da wir Verschiedenartiges über Gemeinsamkeiten vereinen müssen, dem Metaphernverstehen. „Dabei kann das Bild als Spender, der Text als Empfänger übertragenen Sinns wirken und umgekehrt.“ (Schmitz 2003b, S. 265) Mit Paul Ricœur, Ivor A. Richards, Weinrich und (prinzipiell auch) Lakoff & Johnson erklärt Schmitz die metaphorische Transaktion bei der mehr oder weniger stark ausgeprägten ‚relay‘-Konstellation aller Text-Bild-Gefüge. Das heißt, er nimmt eine graduierende Gesamtsicht ein und Abstand von der Gegenüberstellung der ‚relay‘- zur ‚anchorage‘-Konstellation sowie der Möglichkeit, in unterschiedliche Determinations- bzw. Bildfunktionstypen zu klassifizieren. Wenn er etwa die Spannung zwischen den beiden Zeichensystemen als eine Strömung zwischen zwei Ufern beschreibt, die wir metaphorisch überbrücken, so bezieht er sich auf Text-Bild-Gefüge jeglicher Art, mögen in ihnen Text und Bild beziehungslos nebeneinanderstehen, mehr oder weniger komplex miteinander verknüpft oder teilweise oder ganz ineinander verschmolzen sein.

Die Stichhaltigkeit seiner Argumentation weist Schmitz über seine Einzelanalysen nach, die ebenso das Abziehdeckelchen einer Lebensmittelverpackung zum Gegenstand haben wie die Aufmachung einer Online-Zeitung oder auch das Werbeplakat. Sie wird zudem von seiner Unterstellung unterstützt, „dass restlos alle Text-Bild-Zusammenstellungen mehr oder weniger ästhetisch durchformt sind“ (Schmitz 2003c, S. 256). Eine Sehfläche kann gezielt auf eine integrale Gesamtbotschaft hin komponiert sein. Zentral sind dabei einerseits die Kohäsion schaffenden formalen Verknüpfungsmittel und andererseits die sich eröffnenden Möglichkeiten elliptischer

Präsentation. „Auf Sehflächen [...] wirken entsprechend variierte Verfahren klassischer Bild- und klassischer Textkohäsion zusammen.“ (Schmitz 2011, S. 14) Gleichzeitig verliert der Text u. a. Elemente seiner Syntax, und das zu ihm gehörende Bild „verführt“ unsere Einbildungskraft“, mehr in ihm zu sehen, als tatsächlich abgebildet ist (Schmitz 2004b, S. 227). Durch solcherart geplantes Sehflächendesign wird die in Text-Bild-Gefügen generell vorfindliche Synergie erhöht und die Spannung, die der sprachlichen und bildlichen Semiose¹¹ auch einzeln innewohnt, wird doppelt potenziert. (Die erste Potenzierung ereignet sich bereits durch das bloße Nebeneinander von Sprache und Bild, die zweite im Zuge der integrativ gestaltenden Modifizierungen, die die beiden Zeichensysteme zu einem designten Text-Bild-Gefüge machen.) Indem aber das eine über das andere Zeichensystem verstanden wird, treten Text und Bild metaphorisch miteinander in Beziehung. „Was Text-Bild-Gefüge jenseits der Sprache vollbringen (Verknüpfung unterschiedlicher Konzepte), bewerkstelligen Metaphern in ihr.“ (Schmitz 2004a, S. 116)

Mit seiner kühnen These, dass Text-Bild-Beziehungen metaphorische Transaktionen seien, verlegt Schmitz die Metapher von der Sprache auf die umfassendere Ebene des menschlichen Geistes. Seine Formulierung, dass sich die Transaktion zwischen sprachlichen und visuellen Kontextbereichen ereigne, ist eine direkte Erweiterung von Richards Metapherndefinition. Sie lässt sich aber ebenso gut auf Weinrichs Kontexttheorie beziehen. Neu ist hier auch die der Metapher zugesprochene Fähigkeit, eine modale Kluft überwinden zu können. Weil das aber die Möglichkeit der visuellen Metapher voraussetzt, konstatiert Schmitz unter Bezug auf Ricoeur: „Wenn [...] ‚die Metapher das theoretische Verfahren ist, durch das die Rede das Vermögen bestimmter Fiktionen, die Wirklichkeit neu zu beschreiben, freisetzt‘, so gibt es dieses gleiche Verfahren mit anderen Mitteln auch in der Malerei und in allen visuellen Gestaltungen“ (Schmitz 2003a, S. 618).

So arbeitet Schmitz die generelle Metaphorik von Text-Bild-Gefügen, die in der Beziehung zwischen ihren verbalen und visuellen Zeichen steckt, heraus. In begrenzterem Rahmen bringt auch Ungerer (2000) dem Phänomen der generellen Metaphorik in Text-Bild-Gefügen Interesse entgegen. Er konzentriert sich speziell auf Werbeanzeigen und untersucht hier deren globale Semantik. Seine differenzierte Analyse stützt sich auf die Metaphertheorien von Max Black (1954)¹² und Lakoff (1987, 1990) sowie Kövecses (1990, 1991, 1996)¹³, wobei die kognitive Perspektive die dominierende ist. Gleichwohl ist Blacks Theorie des Filters (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2) oft für das Entstehen der insgesamt positiven Semantik von Werbeanzeigen das zentrale Moment. Ungerer erklärt, wie der Filter funktioniert (muting

11 Laut Peirce ist die Semiose „der Prozess, durch den das Zeichen auf seinen Interpreten einen kognitiven Effekt ausübt (Peirce CP 5.472, 5.484)“ (Schmitz 2003a, S. 618 Anm. 34 oder ders. 2011, S. 33 Anm. 10).

12 Ungerer gibt zwar an, sich auf Blacks Aufsatz „More about metaphor“ („Mehr über die Metapher“) von 1977 zu beziehen. Die Nähe seiner Analyse zum ersten blackschen Aufsatz ist aber offensichtlich, da Black dort seine Filtertheorie entfaltet, die in seinem späteren Aufsatz durch die Beschreibung eines neuartigen Projektionsprozesses ersetzt wird.

13 Lit.: Siehe Ungerer 2000.

process), wenn er vonnöten ist. Hierfür muss er das kognitive Grundsche ma, auf dem Werbung beruht, offenlegen. Prinzipiell treffen in Werbeanzeigen die Greif-Metonymie (grabbing metonymy) und die Werte-Metapher (value metaphor) aufeinander und bedingen sich wechselseitig. Das heißt, die Werte-Metapher (das gewünschte Objekt ist ein Wertobjekt) aktiviert die Greif-Metonymie (das Objekt zu ergreifen steht für den Wunsch, es zu besitzen), und umgekehrt motiviert die Greif-Metonymie die Werte-Metapher. Es kann also z. B. das beworbene Produkt mittels der Werte-Metapher in Zusammenhang mit wertvollen Objekten aufgewertet und mittels der Greif-Metonymie als ein Gegenstand dargestellt sein, der bereits benutzt und genossen wird. Hier weisen sowohl das Bild als auch das Gesamtkommunikat eine global positive Semantik auf.

Doch die Werte-Metapher hat die Schwachstelle, auf Dauer langweilig zu sein – ganz im Gegensatz zur Schock-Metapher (shock metaphor) und anderen Interesse-Metaphern (interest metaphors), die aber die Greif-Metonymie nicht mehr motivieren. In Werbeanzeigen mit nicht eindeutig positiv konnotierten Bildern ist deshalb in den Projektionsprozess ihrer Interesse-Metapher ein Link eingebaut, der alle negativen Merkmale (negative attributes) herausfiltert, sodass diese nicht auf das Produkt übertragen werden (mapping process). „[...] the metaphorical process cannot be left unattended [...]. The conceptual wealth of the source domain – must be reduced: the metaphor must be ‚muted‘ to yield only a positive transfer.“ (Ungerer 2000¹, S. 328) In Ungerers Beispielen wirken jeweils Slogans oder Bildüberschriften als Filter. Sie stützen die positiven Konnotationen, die zwischen Bild und Produkt möglich sind, und lassen die negativen darüber vergessen. Diese verbalen Links zwischen Bild und Produkt sind in der Regel selbst metaphorisch und können mehr oder weniger raffiniert ausgestaltet sein. Ungerers differenzierte Sicht auf die globale semantische Orientierung von Werbeanzeigen bzw. den Bildern darin und auf die Einbindung der Bilder ins Gesamtkommunikat erweitert Stöckls fünften Parameter des PRT um den Aspekt der Metaphorik. Wie Stöckl (2004) kombiniert Ungerer bereits eine linguistische und eine kognitive Metaphertheorie miteinander. Er nutzt den Rückgriff auf Black aber nicht, um die metaphorische Sprache seiner Werbeanzeigen zu analysieren, ist doch sein Filter Link im metaphorischen Transfer zwischen Werbebild und beworbenem Produkt.

Ungerer entdeckt also die Metaphorik zwischen Bild und Produkt in Werbeanzeigen und Schmitz die Metaphorik zwischen Text und Bild in Text-Bild-Gefügen jeglicher Art. Sie kommt auch dann zum Tragen, wenn Text und Bild miteinander verschmelzen bzw. ineinander übergehen (vgl. Schmitz 2003a, S. 617), das heißt, wenn sich der Text dem Bild dadurch annähert, dass er auch eine ikonische Zeichenqualität erhält. Diesem Sonderfall geht schon Spillner (1982) nach. Er schreibt: „Tatsächlich kann der sprachliche Textteil – wenigstens partiell – die Funktion übernehmen, die Textsemantik zu visualisieren oder zu illustrieren“ (Spillner 1982, S. 92), und denkt hier vornehmlich an Fälle, in denen kleinere oder größere sprachliche Einheiten durch ihre räumliche Anordnung ihre Bedeutung auch ikonisch repräsentieren. Seine zunächst etwas begrenzte Sicht erweitert er später (vgl. Spillner 1995, S. 78-82).

Sie wird zudem von Stöckl (1998a) ausgebaut, der als vierten Parameter seines PRT eine noch größere Fülle an Möglichkeiten der grafischen Gestaltung von Texten zur Visualisierung ihrer Bedeutung sieht, darunter die kurz zuvor von Spillner ebenfalls aufgeführte „Möglichkeit, dass der Textkörper als Ganzes so gestaltet wird, dass [...] [er] zu dem, worüber der Text berichtet, in einem bestimmten semantischen Zusammenhang steht“ (Stöckl 1998a, S. 87). Sowohl Spillner als auch Stöckl sehen, dass in ikonische Texte auf Sehflächen oft Metaphorisches hineinwirkt. Sie bemerken aber nicht den grundsätzlichen metaphorischen Text-Bild-Bezug auch in dieser (sehr engen) Verbindung von symbolischer und ikonischer Zeichenhaftigkeit. Schon das Schriftbild, das noch kaum dem Bild angenähert ist – also die visuelle Erscheinung der Typografie sowie der Kalligrafie –, ist in seinem Kontext, wenn man es reflektiert, metaphorisch. Schmitz führt 2004 ein Beispiel zu diesem Grenzfall an. Auf der Sehfläche einer Todesanzeige ist anstelle des gedruckten Namens die Unterschrift der Verstorbenen abgebildet. „Changiert die Unterschrift nicht in metaphorischem Prozess zu den letzten Sekunden des Elektrokardiogramms der Verstorbenen?“, fragt er und konstatiert zugleich: „Das metaphorische *ist* bedeutet zugleich *ist nicht* und *ist wie*“ (Ricoeur 1986: 10). Aus Schrift ist Bild geworden: Schrift ist zugleich Bild, nicht Bild und wie Bild“ (Schmitz 2004b, S. 220). Wie die Spur einer Handschrift in ein Bild führen kann und dabei metaphorisch wird, sei auch in dieser Arbeit an ein paar Beispielen (die meistens in fröhlicherem Zusammenhang mit der Zeitthematik stehen) aufgezeigt (siehe hier Kap. 3.2.3).

1.1.1 Hartmut Stöckl (2004)

Stöckl misst der metaphorischen Sprache-Bild-Beziehung in „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache“ (2004) plötzlich eine große Bedeutung bei. Er macht sie dort am Phraseologismus fest und untersucht sie – wie gesagt – am Beispiel der Werbeanzeige. Dabei verfolgt er nicht so sehr das Ziel, neue Typen phraseologisch-metaphorischer Sprache-Bild-Beziehungen herauszustellen. Vielmehr kommt es ihm darauf an, das Zusammenspiel von phraseologischem und materiellem Bild so weit wie möglich auszuleuchten bzw. seine Variablen zu erfassen. Der Durchbruch zu seiner neuen Sicht gelingt ihm schon früh in seinem Aufsatz „Alles Müller oder was? [...]“ (1998b). Insgesamt ist seine Analyse der Phraseologismen in Werbeanzeigen eingebettet in die Herausstellung neuer Gebrauchsmuster des Sprache-Bild-Bezugs.

Zusammenfassung

Nachdem Stöckl 1997 bzw. 1998a Gaedes Visualisierungsmethoden zunächst modifizierend und dann doch unverändert in seinen PRT integriert hat, nimmt er sie 2004 wieder heraus und ersetzt sie durch seine eigenen Gebrauchsmuster des Sprache-Bild-Bezugs. In ihnen spielt die Metapher endlich eine zentrale Rolle, keine randständige mehr wie noch bei Gaede und vor ihm bei Bonsiepe, was zweifellos ein großer Vorteil ist. Doch scheint die Hinwendung zur Metapher nicht Stöckls zentrale Motivation zu sein, seine Gebrauchsmuster gegen Gaedes Visualisierungsmethoden ins Spiel zu bringen. In seinen Reflexionen hebt er andere Vorteile seines Ansatzes heraus sowie

auch andere Nachteile der gaedeschen Typologisierung als die fortgeschrittene Regression des metaphorischen Text-Bild-Bezugs dort. Stöckl kritisiert bei Gaede zum einen die Gerichtetheit „von einer Aussage zu einer Bildidee“ – die stillschweigende Annahme eingeschlossen, die Rezeptionsrichtung von Text-Bild-Gefügen folge der Richtung ihrer „gestalterischen Operation“ – und zum anderen die Überkomplexität der Typen von Sprache-Bild-Bezügen, deren „Trennschärfe schwer zu objektivieren ist“ (Stöckl 2004, S. 251). Zudem nimmt er sämtliche Wissenschaftler, die Vorschläge zur Systematisierung von Sprache-Bild-Bezügen gemacht haben, unter die Lupe. „Die Identifikation von Lücken in diesen Forschungsarbeiten bereitet dabei den Boden für [...] [seine] eigene Herangehensweise.“ (Stöckl 2004, S. 242)¹⁴ Sie müsste sich dadurch auszeichnen, dass sie die größten Lücken schließt, einen angemessenen Komplexitätsgrad sowie eine hinreichende Trennschärfe aufweist und nicht richtungsfixiert ist.

Tatsächlich decken Stöckls Bildgebrauchsmuster einen größeren Bereich ab als Gaedes Visualisierungsmethoden. Dies ist schon daran erkennbar, dass er auch Text-Bild-Gefüge mit komplexeren Bildern hinsichtlich der Art ihrer Bildkomplexität sowie Text-Bild-Gefüge mit mehreren Bildern hinsichtlich der Art ihres Bild-Bild-Bezugs klassifiziert. Daraus ergeben sich bei ihm fünf zu den sonst zehn Gebrauchsmustern hinzukommende Typen. Von diesen zehn Mustern decken nur wiederum fünf in etwa das Feld ab, das Gaede mit seinen zwölf Visualisierungsmethoden bereits erschlossen hat. Stöckls größerer Radius ist schnell nachgezeichnet: Mit der Gruppe der Literalisierungen und Metaphorisisierungen erweitert er Gaedes visuelles Muster der ‚Remetapher‘ stark. Die Gruppen der Metonymie, des Symbols, der Parallelisierung sowie die zusammengefasste Gruppe der Analogie und des Bedeutungsgegensatzes kann man prinzipiell als Übernahmen von Gaede ansehen. Dessen weitere Methoden verlieren dagegen an Bedeutung. Sie müssten als idiografische Varianten in Stöckls anderen Bildgebrauchsmustern aufgehen. An den verbleibenden fünf über Gaedes Bereich hinausgehenden Mustern wird ersichtlich, dass bei Stöckl nicht mehr die visuell-verbale Rhetorik die Typisierung maßgeblich bzw. allein bestimmt. Vielmehr klassifiziert er nach heterogenen Kriterien mit dem Ziel, möglichst viele Arten von Text-Bild-Gefügen zu erfassen bzw. die bemerkten Lücken früherer Forschungen zu schließen. Das erreicht er auch dadurch, dass er die ganz ungleichartigen Ergebnisse verschiedener Forscher aufgreift und sie in modifizierter Form in sein System integriert: etwa Pörksens Visiotype und Kalverkämpers Varianten des fachlichen Sprache-Bild-Bezugs.¹⁵

Trotz der erreichten Expansion des Anwendungsgebiets seiner Bildgebrauchsmuster nimmt Stöckl aber nicht für sich in Anspruch, ein System aufgestellt zu haben, das alle möglichen Sprache-Bild-Bezüge erfasst. Wie schon Bonsiepe und

14 Eine der Forschungsarbeiten ist eine frühe Darstellung des Text-Bild-Bezugs durch Schmitz (1999), welche Stöckl zu „allgemein gehalten“ ist. Ulrich Schmitz (1999): „Optische Labyrinth im digitalen Journalismus [...]“ (Lit.: Siehe Stöckl 2004).

15 Uwe Pörksen (1997): „Weltmarkt der Bilder [...]“ und Hartwig Kalverkämper (1993): „Das fachliche Bild [...]“ (Lit.: Siehe Stöckl 2004).

Gaede vor ihm sagt auch er: Es „sind [...] die folgenden Gebrauchsmuster von Sprache-Bild-Bezügen unterschieden worden, [...] ohne dass völlige Trennschärfe oder Vollständigkeit beansprucht werden sollen“ (Stöckl 2004, S. 297) und führt weiter aus: „dass jeder einzelne der [...] Gebrauchstypen [...] zwar bestimmend sein kann, die Muster meist aber in einer Kombination vorliegen [...]. Von der Hybridität und Komplexität des Sprache-Bild-Bezugs im konkreten Text muss sowohl in struktureller wie in kognitiver Hinsicht generell ausgegangen werden“ (Stöckl 2004, S. 299). Stöckl schließt also viele Lücken, aber nicht sämtliche. Er vermeidet Überkomplexität, ohne auf eine angemessene Komplexität verzichten zu wollen. Er lässt wuchernde Überschneidungsfülle nicht aufkommen, kann aber das Überschneidungsprinzip natürlich nicht gänzlich ausschalten. Dadurch, dass er auf eine systematische Feinabstimmung, wie Gaede sie vornimmt, verzichtet und tendenziell größere Gruppen zu seinen Typen des Bildgebrauchs zusammenfasst, hat sein System weniger innere Grenzen, die überschritten werden können. Über ihren im Vergleich zu Gaede höheren oder niedrigeren Komplexitätsgrad ließe sich dennoch streiten. Ist Stöckls einzelner Typ nicht schon dadurch komplexer als die visuell-verbale rhetorische Figur, dass in ihm die Rezeptionsrichtung nicht fixiert ist? Dem Leser bzw. Betrachter stehen „verschiedene ‚Einstiegspunkte‘ in den Gesamttext offen“, und die Konstruktion von Lesarten ist „prinzipiell [...] individuell wie kontextuell geprägt und variabel“ (Stöckl 2004, S. 251). Seine Bildgebrauchstypen oder -muster sind unbedingt komplex. Jedes der zehn oder fünfzehn Muster¹⁶ könnte man wahrscheinlich so umfassend beschreiben wie die Metaphorisierung bzw. Literalisierung, die er exemplarisch fokussiert. Allerdings wendet er sich dem im Bereich der Text-Bild-Beziehungen wohl interessantesten Phänomen zu. Er greift nach dem Aspekt, der Text-Bild-Gefüge vor unseren Augen quasi zum Leben erweckt.

Birgt nicht im Prinzip jedes Text-Bild-Gefüge metaphorisches Potenzial, das zum Tragen kommt, sowie unsere bedeutungshungrigen Gedanken vom Text zum Bild und umgekehrt strömen? In seinem Aufsatz „Alles Müller oder was [...]“ (1998) geht Stöckl zwar nicht von dieser, aber von einer ähnlichen Erkenntnis aus – nur dass er deren Konsequenz scheut. Was er anfangs äußert, nimmt er im Verlauf des Aufsatzes wieder zurück. Nachdem er die Werbung insgesamt als eine große Metapher ansieht, müsste für ihn auch das konkrete werbliche Text-Bild-Gefüge an sich metaphorisch sein, denn was auf jene zutrifft, dürfte auch für dieses gelten: „Die zwei Seiten bzw. Konzepte der Metapher sind das geworbene Produkt und ein zumeist themenfremder Wissens- oder Erfahrungsbereich. Das Produkt wird im Lichte des anderen Konzepts wahrgenommen und so perspektiviert. Metaphorisches Denken ermöglicht in der Werbung die Projektion von neuen Konzepten auf alte und umgekehrt“ (Stöckl 1998, S. 298). Im Text-Bild-Gefüge der einzelnen Anzeige werden die beiden Konzepte der Werbemetapher in deren verbalem und visuellem Teil präsentiert, wodurch auch hier das metaphorische Wechselverhältnis (zwischen Text und Bild) besteht.

16 Siehe Stöckl 2004 Tab. 5.2, S. 297ff. Die „Systematik wichtiger Sprache-Bild-Bezüge“ ist eine der zentralen Tabellen in Stöckls Buch.

Aber Stöckl sieht in seinen Einzelanalysen nur gelegentlich eine Metapher, mitunter „einen vorsichtigen Schritt in Richtung Metapher“ (Stöckl 1998, S. 301), ansonsten die Analogie, den Vergleich, das Wortspiel, das Symbol u. a. Nichtsdestotrotz darf man diesen auch an Ungerers (2000) und Charles Forcevilles Forschung (1996 u. a.)¹⁷ erinnernden Aufsatz durchaus als einen frühen Durchbruch in Hinblick auf das Verständnis von der metaphorischen Text-Bild-Beziehung werten. Das in Text-Bild-Gefügen wirkende Phänomen der Metapher wird über die Remetapher hinaus fokussiert. Obwohl der neue Ansatz nicht konsequent ausgearbeitet ist, könnte man die aufgeführten Typen des Text-Bild-Bezugs in Werbeanzeigen als Differenzierungen des ihnen allen zugrunde liegenden metaphorischen Prinzips sehen. Zugegeben, die Sichtweise wurde dem Aufsatz soeben übergestülpt. Wer sie nicht einnehmen mag, wird aber Folgendem zustimmen: Aus dem kleinen Abschnitt „Phraseologismen, Remetaphorisierung“ (Stöckl 1998, S. 303f.) erwächst Stöckls umfassende Darstellung des Phraseologismus-Bild-Bezugs in „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache“ (2004).

Hier führt Stöckl in einem weite Textpartien überspannenden Dreischritt¹⁸ an seinen Untersuchungsgegenstand der phraseologisch-metaphorischen Werbeanzeige heran, ehe er in vielen weiteren Schritten seine Beispielanalysen zu den verschiedenen Parametern, die für den Sprachbild-Bild-Bezug relevant sind, präsentiert. Dabei bietet er mehr als nur irgendeine neue „Typologie der Bezüge zwischen sprachlichen (d. h. vorwiegend phraseologischen) und materiellen Bildern“ (Stöckl 2004, S. 44). Seine insgesamt 31 Beispiele lassen sich zwar den „Typen von Phraseologismus-Bild-Bezügen“, deren Zusammenhänge er über ein Schaubild¹⁹ klarmacht, zuordnen, oder auch (von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen) pauschal entweder dem Typ der „Literalisierung im materiellen Bild“ oder der „phraseologischen Übertragung im materiellen Bild“. Doch solch grobe Systematiken strebt Stöckl gar nicht an, sondern die Erkundung und „Demonstration der Vielfalt und der kreativen Gestaltungsprozesse an der Schnittstelle materieller und sprachlicher Bildlichkeit“ (Stöckl 2004, S. 44). Es geht ihm „nicht vordergründig um repräsentative Muster“. Er will „den kreativen Spielraum und die generellen Möglichkeiten der Herstellung von Bezügen zwischen phraseologischen Ausdrücken (sprachlichen Bildern) und materiellen Bildern“ erforschen (Stöckl 2004, S. 303). Dieses Ziel erreicht er auch voll und ganz. Nachdem im Folgenden der Unterschied zwischen der Literalisierung und der phraseologischen Übertragung dargelegt ist, seien sämtliche Parameter, die Stöckl analysiert, in ihren wesentlichen Aspekten aufgeführt.

Stöckl verwendet jetzt für das Muster der Remetapher den neuen Begriff der „Literalisierung“ und für deren Umkehrung den Begriff der „phraseologischen Über-

17 Auch Ungerer fokussiert die Werbemetapher. Forceville integriert Stöckl insbesondere in seinem Kapitel „Visuelle und verbale Metaphern“ (Stöckl 1998, S. 302f.).

18 Siehe Stöckls Ausführungen auf S. 39-42 zu Abb. 0.7 sowie die Ausführungen auf S. 231-237 zu Abb. 4.3 und 4.4 und auf S. 260-264 zu Abb. 5.7, 5.8 und 5.9.

19 Siehe Stöckl (2004) S. 311, Abb. 6.1.

tragung“. Das heißt, im Falle der Literalisierung ist die literale Lesart eines im Text vorkommenden Phraseologismus ganz oder auch in Teilen im materiellen Bild visualisiert, während im Falle der phraseologischen Übertragung die übertragene Lesart eines oder auch mehrerer zueinander passender Phraseologismen visualisiert ist. Insbesondere in werblichen Text-Bild-Gefügen lassen sich häufig bildhafte Phraseologismen und andere bildhafte Wendungen (z. B. konkret-anschauliche Lexik, metaphorische Ausdrücke, Verweise auf sensorische Erfahrungen, Anspielungen auf materielle Bilder) zu kohärenten Wortnetzen verknüpfen, die ein mentales Bild generieren, welches mit dem materiellen Bild korrespondiert. Als ein prototypisches Beispiel für eine solche phraseologisch-metaphorische Werbung stellt Stöckl (im ersten Schritt seines Dreischritts) die Anzeige eines Duschcabinenherstellers vor, in deren Text ein Wortnetz aus drei Phraseologismen (*„Kopf hoch!“, vor keinem Sonderwunsch in die Knie gehen, jemanden nicht hängen lassen*) eingearbeitet ist, wobei der erste im Bild (einem Ausschnitt einer sich in gebeugter Haltung duschenden Frau) literalisiert ist. Die übertragene Lesart dagegen wird vom Fließtext unterstützt. Hier ermuntert der Hersteller Personen, die ein Bad mit schwierigen räumlichen Verhältnissen haben, sich eine Duschkabine nach Maß anfertigen zu lassen, und versichert zudem sein eigenes handwerkliches Können. Durch die Phraseologismen einerseits und die Situierung des gesenkten Kopfes bzw. der gebeugten Körperhaltung in eine Duschkabine andererseits sind Text und Bild in dieser Werbung sehr eng miteinander verknüpft.

Ist hingegen das ganze Bild mit all seinen Details wie in Stöckls zweitem Beispiel der Werbung einer Unternehmensberatungsfirma auf der Ebene der literalen Lesart angesiedelt, ist die Verknüpfung zwischen Text und Bild tendenziell lockerer. Gezeigt ist eine Maus in einem Laufrad, was vordergründig nicht zu einer werbenden Beratungsfirma und deren mutmaßlichem Text passt. Lediglich das sich über den Text spannende Netz der Phraseologismen schafft durch eine Häufung der Verben der Bewegung die Verbindung zum Bild. Es sichert den insgesamt aus dem Text herzuleitenden Schluss, dass die Maus im Laufrad für ein nicht vorankommendes Unternehmen steht. Der Effekt der Zusammenhanglosigkeit zwischen Text und Bild kann auch über das komplementäre Gebrauchsmuster der phraseologischen Übertragung im materiellen Bild erzielt werden. In Stöckls Beispiel – er stellt es der Werbung der Unternehmensberatungsfirma (im zweiten Schritt seines Dreischritts) gegenüber –, wirbt ein Autohersteller mit einer Anzeige, die in ein Foto einer Rallye den hervorgehobenen Text *„It's dog eat dog. So bon appetit“* setzt. Erst durch die Lektüre der Fortsetzung des Textes wird die Bedeutung der irritierenden Aussage ersichtlich: Es soll dem Betrachter ein Auto schmackhaft gemacht werden. Zu diesem Zweck sind der gemeinten Ebene der Autowerbung mehrere um das tierische Fressen kreisende Ausdrücke als phraseologisches Netz beigefügt. Dessen Leistung in Bezug auf die Text-Bild-Verknüpfung ist geringer als in den anderen beiden Beispielen (s. o.), da seine literale Ebene nicht ins Bild überführt wird. Im materiellen Bild ist die Übertragung von Phraseologismen schwer nachvollziehbar. Belege für sie können aber in den Text

eingebaut sein, wo vergleichende Wendungen ins phraseologische Netz gestreut sein können wie hier die Aussage *„other cars are nothing more than a dogs breakfast“*.

Stöckl führt zudem (im dritten der drei Schritte) drei Beispiele zum Fall der Literalisierung an, bei denen er statt von einem Phraseologismus-Bild-Bezug von einem metaphorischen Sprache-Bild-Bezug spricht. Es sind Illustrationen (mit Bildunterschriften) zu längeren sachlichen Zeitungsartikeln, die nicht von einem phraseologischen Netz überspannt sind. Durch die Zurücknahme des Phraseologischen auch in der Bildunterschrift tritt die gemeinsame metaphorische Grundlage des Textes und des Bildes recht offen zutage. Außerdem ist der Sprachbild-Bild-Bezug besonders homogen. In zwei der Beispiele – es sind Illustrationen zu einem Artikel über psychosomatische Krankheiten – ist er ferner als verhältnismäßig eng zu charakterisieren. Beide Illustrationen beruhen auf schlichtem metaphorischem Wortgebrauch. Die erste literalisiert in sehr direkter Weise das Verb *„belasten“*, die zweite überraschend frei das Verb *„geistern“*. Nichtsdestotrotz spielt der Phraseologismus auch in diesen beiden Sprache-Bild-Bezügen eine wichtige – je unterschiedliche – Rolle. Analog zum metaphorischen Verb zeigt das erste Beispiel ein dem Schatten einer Patientin aufgeschultertes Bündel. Hier verknüpft der assoziierte und visualisierte Phraseologismus *an einer Last schwer zu tragen haben* das Bild mit dem Text. Zum zweiten Beispiel, das eine im Kreis laufende Frau mit Aufziehschlüssel im Rücken zeigt, ist zwar kein sprachlicher Phraseologismus überliefert. Das Bild konkretisiert aber die weithin bekannte Vorstellung vom mechanischen Aufziehspielzeug und aktiviert den darauf bezogenen metaphorischen Ausdruck *wie aufgezogen sein*. Es könnte als visueller Phraseologismus angesehen werden, wobei dann der visuelle Phraseologismus vom visuell evozierten Phraseologismus, wie er im ersten Beispiel vorliegt, unterschieden werden müsste. Diese Überlegungen zu den beiden Beispielen mit einbezogen hätte Stöckl durchaus auch hier von phraseologischen Sprache-Bild-Bezügen sprechen können. Die Bezüge sind in beiden Bildern vor allem deshalb eng, weil ihr literales Zentrum jeweils in das Konbild der gemeinten Ebene gebettet ist, die im Text gegenüber den je punktuellen Verbmetaphern eindeutig dominant ist. Der Text-Bild-Bezug ist also letztlich ein doppelter.²⁰ In Stöckls dritter Illustration, wieder einer Literalisierung, überlagern sich zwei Bildgebrauchsmuster. Es ist der „Sprache-Bild-Bezug hier [...] zugleich metaphorischer und metakommunikativer Art“ (Stöckl 2004, S. 264).

Mit seiner Untergliederung metaphorischer Text-Bild-Gefüge in einen literalen und einen übertragenen Typ führt Stöckl in sein Gebrauchsmuster der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ ein, weil es bei ihm elementar ist. Die beiden Typen sind aber nicht die einzig möglichen Varianten der Brücke zwischen dem sprachlichen und dem materiellen Bild, die hinwiederum nicht der einzig mögliche Parameter ist, nach welchem sich metaphorische Text-Bild-Gefüge gewinnbringend analysieren lassen. Im Folgenden sei zunächst auf zwei weitere mögliche Brücken zwischen den beiden

20 Es ist anzumerken, dass Stöckl in seiner ausführlicheren Darstellung der Beispiele weitere Bezüge zwischen Sprache und Bild herausstellt.

Bildmodalitäten hingewiesen, und anschließend seien mit Blick auf ihre Zusammenhänge Stöckls andere Analyse-Parameter vorgestellt: die Latenz oder Explizitheit des Phraseologismus-Bild-Bezugs, der Typ des Phraseologismus in semantischer und syntaktischer Hinsicht und seine Auswirkungen auf den Bezug, die Konstitution des Gefüges insgesamt bei phraseologischen Netzen und die Beschaffenheit des Bildes.

Vom sprachlichen zum materiellen Bild kann in speziellen Fällen die literale und zugleich die phraseologische Brücke geschlagen sein, oder die literale Lesart eines Phasologismus ist nicht direkt visualisiert, wohl aber ein zu ihm assoziierter Kontext. In Stöckls Beispiel zum ersten Typ ist der Phraseologismus in der Frage ‚*What would you give to be in her shoes?*‘ durch die Abbildung einer offensichtlich glücklichen Frau in seiner phraseologischen Bedeutung sowie durch die schönen Schuhe, die sie trägt, in seiner literalen Bedeutung visualisiert. „Dabei fungiert der phraseologische Ausdruck in seiner Verknüpfung mit der Abbildung als Schalter für eine Kippfigur in der Textrezeption.“ (Stöckl 2004, S. 336) Das heißt, die phraseologische und die literale Bedeutungsebene können nur nacheinander wahrgenommen werden. In Stöckls Beispiel zum zweiten Typ wird mit der Abbildung einer fliegenden Straußenmutter und ihren Kindern statt eines den Kopf in den Sand steckenden Straußes ein zum Phraseologismus der Aussage ‚*you must have your head in the sand*‘ frei assoziierter Kontext visualisiert, wobei das Fliegen auf der phraseologischen Ebene der Werbung für Freiflugmeilen liegt. Da „in den visuellen Kontext [...] kulturelles Wissen zu investieren“ ist (Stöckl 2004, S. 339) – Kenntnisse über den Vogel Strauß –, ist dieser Typ mit ‚kulturelle Kontextualisierung von Phraseologismen‘ treffend bezeichnet.

(Wir sind inzwischen bei den ‚vielen weiteren Schritten‘ Stöckls zur Erforschung der phraseologisch-metaphorischen Werbeanzeige angelangt.) Neben der Unterscheidung zwischen der Literalisierung und der phraseologischen Übertragung hätte Stöckl als das zweite übergreifende Kategorisierungsprinzip des Phraseologismus-Bild-Bezugs dessen Latenz oder Explizitheit präsentieren können. Er betont aber die Vagheit dieser Kategorie und versteht sie wie die Lesartendichotomie lediglich als grobe Orientierungshilfe. Latent ist der Bezug, wenn er zwar aktiviert ist, aber entweder im Text oder im Bild nicht materialisiert wurde. Explizit ist er, wenn beide Seiten der Beziehung materialisiert sind, das heißt mindestens ein sprachliches Bild mit dem materiellen Bild korrespondiert; es können auch mehrere sprachliche Bilder sein. Zu beiden Ausprägungen gibt es also zwei Typen. Beim latenten Phraseologismus-Bild-Bezug unterscheidet Stöckl den Typ des visuell evozierten Phraseologismus vom Typ des sprachlich evozierten Bildes. Bei ersterem ruft das Bild einen im Text nicht verbalisierten Phraseologismus hervor, der aber zum vollen Verständnis des Text-Bild-Gefüges aktualisiert werden muss. Bei letzterem, dem umgekehrten Fall, wecken ein oder mehrere Phraseologismen ein Vorstellungsbild, das wegen seiner Vordergründigkeit oder weil es nur schwer darstellbar ist nicht visualisiert wurde. Beim expliziten Phraseologismus-Bild-Bezug unterscheidet Stöckl den Typ des punktuellen Bezugs vom Typ des vernetzten Bezugs. Hier wird bei ersterem ein singulärer, auffälliger Phraseologismus vom materiellen Bild aufgegriffen, sonst – das

heißt durch andere Teile des Text-Bild-Gefüges – aber nicht oder nur sehr spärlich gestützt, wohingegen bei letzterem Typ, dem vernetzten Bezug, ein ganzes Netz aus mehreren Phraseologismen und anderen Ausdrücken auf das materielle Bild übertragen wird, was auf vielfache Weise geschehen kann.

Als ein Beispiel für den visuell evozierten Phraseologismus führt Stöckl eine Autowerbung an, auf deren Bild eine Hand die Metallform eines älteren Fahrzeugmodells vom darunter sichtbar werdenden neuesten Modell hebt. Hier kann der Betrachter völlig eigenständig über ein ‚Aha-Erlebnis‘ den Phraseologismus *to takelift the lid off* erschließen. Stöckl merkt an, dass solche sogenannten ‚no-copy ads‘ aber „zumeist doch über einen Mindestanteil Sprache [...] verfügen“ (Stöckl 2004, S. 340).

Zum sprachlich evozierten Bild ist uns Stöckl eine kleine repräsentative Beispielsammlung schuldig geblieben. Er verweist lediglich auf sein Beispiel zur phraseologischen Übertragung, wo das Textwortnetz die Vorstellung von fressenden Hunden weckt, das Bild aber jene Autorallye zeigt. Ist demnach der punktuelle oder vernetzte Bezug im Falle der phraseologischen Übertragung normalerweise ein latenter Bezug? Die Frage bleibt ungeklärt.

Wendet man sich dem expliziten Phraseologismus-Bild-Bezug zu und konzentriert sein Augenmerk auf den punktuellen Bezug, so bietet es sich an, den Phraseologismus, der die Brücke zum Bild schlägt, näher zu analysieren. Anstatt also jetzt je ein Beispiel für den punktuellen und den vernetzten Bezug anzuführen, sei zuerst an mehreren Beispielen und differenzierter der punktuelle Bezug erläutert und erst später dann auf ähnliche Weise der vernetzte Bezug dargelegt. Was die Phraseologismen anbelangt, unterscheidet Stöckl in semantischer Hinsicht den referenziellen vom kommunikativen und in syntaktischer Hinsicht den nominativen vom propositionalen Phraseologismus. Diese Arten von Phraseologismen lassen sich gut an Beispielen mit punktuellm Phraseologismus-Bild-Bezug erläutern. Sie können aber natürlich in sämtlichen Text-Bild-Gefüges mit verbalisierten Phraseologismen vorkommen – unausgesprochen sogar im Typ des visuell evozierten Phraseologismus. Somit ist es auch im Rahmen des latenten Bezugs beim sprachlich evozierten Bild überraschend interessant, sie zu betrachten. Auch um den visuellen Phraseologismus wird es deshalb im Folgenden noch einmal gehen. Er wird aber als punktueller Bezug mit phraseologischer Übertragung im Bild gehandelt werden. Beide Typen überlappen sich ja offensichtlich (s. o.).

Der referenzielle Phraseologismus bezieht sich in seiner literalen Lesart auf Teile aus der realen oder fiktiven Wirklichkeit, die in der Regel leicht von einem Bild aufgegriffen und gezeigt werden können. In Stöckls fast prototypischem Beispiel²¹ einer Anzeige einer Textilfirma zeigt das Bild zum Phraseologismus *jemandem wird es langsam zu bunt* ein schwarz-weißes Hemd. Der Phraseologismus-Bild-Bezug ist explizit, punktuell und leicht nachvollziehbar, nicht zuletzt auch deshalb, weil das sprachliche und das materielle Bild parallelisiert sind: Das materielle Bild zeigt nur einen Teil des Phraseologismus, seinen farblichen Aspekt, als Merkmal eines Gegen-

21 Nicht prototypisch ist lediglich die antonymische Visualisierung der Farbe.

standes, der in den Kontext der übertragenen Ebene gehört. Im Unterschied dazu inszeniert der kommunikative Phraseologismus eine kommunikative Handlung und hat eine pragmatische Dimension. Stöckl formuliert vorsichtig, er dürfte „zu eher indirekten, weiten Bildbezügen neigen“ (Stöckl 2004, S. 322). Das sind letztlich die latenten Bildbezüge. Man kann den kommunikativen Phraseologismus also in Anzeigen mit sprachlich evozierten, jedoch nicht materialisierten Bildern finden. Auf dem stattdessen gezeigten Bild ist ein Szenario zu sehen. In dem von Stöckl zum dritten Male herangezogenen Beispiel der Autowerbung steht das Szenario der Rallye zum phraseologischen Netz des Fressens/Essens in metaphorischer Beziehung. Das Bild zeigt die übertragene Ebene zum kommunikativen Phraseologismus ‚*bon appetit*‘, der hier über die geweckte Vorstellung von Mahlzeit und Essen zum Erleben des Wettrennens einlädt.

Zusammengefasst heißt das: Zum kommunikativen Phraseologismus passt die phraseologische Übertragung im Bild und deren Darstellung als Szene. Die übertragene Ebene eines Phraseologismus ist meist szenisch bzw. eine Handlung, ein Erlebnis. Demgegenüber passt zum referenziellen Phraseologismus die Literalisierung im Bild und deren dinghafte Darstellung. Die literale Ebene eines Phraseologismus ist meist anschaulich bzw. gegenständlich oder mindestens sensorisch. Den typischen Charakter der Ebenen (übertragen oder literal) greift die bildliche Darstellung auf. Sie präsentiert das Miniszenario für die reale Handlungsebene oder zeigt den isolierten, mit Merkmalen ausgestatteten Gegenstand für die fiktive, metaphorische Vorstellungsebene.

Die soeben angedeutete Reihe der Affinitäten zwischen Phraseologismus-Bild-Bezug, Phraseologismus-Typen in semantisch-pragmatischer Hinsicht, der Metaphernebene und der Motivstruktur des materiellen Bildes lässt sich fortsetzen. Auch die beiden syntaktisch-semantischen Phraseologismus-Typen neigen zu je einer der gezogenen Linien. Der nominative bzw. satzgliedwertige Phraseologismus unterscheidet sich vom propositionalen bzw. satz- oder textwertigen Phraseologismus vor allem dadurch, dass er mindestens eine semantische Leerstelle aufweist, über die er mittels eines Pronomens direkt mit dem Bild verknüpft werden kann. Hierdurch ist ein direkter, enger Bildbezug möglich. Der nominative Phraseologismus eignet sich also wie der referenzielle Phraseologismus für die Herstellung eines expliziten punktuellen Bezugs im Rahmen einer literalisierenden Darstellung. Der propositionale Phraseologismus, dessen Prototyp das leerstellenfreie Sprichwort ist, erlaubt dagegen nur einen indirekten und lockeren Bildbezug. Stöckl schlussfolgert: Deshalb ist „anzunehmen, dass propositionale Phraseologismen schwer und selten literalisierend visualisiert werden“ (Stöckl 2004, S. 325). Es liegt nahe, ihn in die komplementäre Linie zu stellen, bzw. zu konstatieren, dass seine Bilder meist seine phraseologische Übertragung zeigen, auf die er nur latent bezogen sein kann, dass er in Text-Bild-Gefügen also nur als sprachlich evoziertes Bild vorkommt. Stöckl spricht vorsichtiger von assoziativen Bildbezügen und davon, dass die propositionalen Phraseologismen „ein im Bild entwickeltes Miniszenario“ „strukturieren helfen und ganzheitlich kommentieren und interpretieren können“ (Stöckl 2004, S. 326). Auch seine Aussage weist

aber in die aufgezeigte Richtung. Die Metapher des Phraseologismus (seine literale Ebene) kommentiert und interpretiert das Szenario der Wirklichkeit, auf das sie sich bezieht (das ist die Ebene der phraseologischen Übertragung). Stöckls vage Aussagen über die Phraseologismus-Typen stehen durchaus in den hier mit letzter Konsequenz herausgearbeiteten Linien. Warum ist er so vorsichtig? „Diese Unterscheidungen sind plausible Tendenzen der Konstruktion von Bildbezügen, keine absoluten Regeln.“ (Stöckl 2004, S. 333) Der Variantenreichtum der möglichen Phraseologismus-Bild-Bezüge ist enorm. Das Einzelbeispiel kann immer von der Tendenz (der aufgezeigten Linie) abweichen. In der Werbeanzeige eines Sportmagazins für Läufer ist der in der Aussage ‚*wir lassen sie laufen*‘ verwendete nominative Phraseologismus über das Pronomen ‚*sie*‘ mit der im Bild dargestellten übertragenen Ebene des Phraseologismus – gezeigt ist ein Häftling – verknüpft. Hier folgt die Text-Bild-Gestaltung also nicht der Tendenz der Literalisierung von nominativen Phraseologismen im Bild. Die Anzeige macht beispielhaft darauf aufmerksam, dass jenseits des Mainstreams sowie des strukturell Plausiblen vieles möglich ist und auch verwirklicht wird.

Neben denjenigen Gestaltungen, die man als Ausnahmen von der Regel bezeichnen kann, vergrößert ferner der Idiomatizitätsgrad der Phraseologismen die Bandbreite der möglichen Text-Bild-Bezüge. Bisher wurde noch nicht darauf hingewiesen, dass Stöckl, indem er das Phraseologische fokussiert, über das Metaphorische hinausgeht. Die Spanne seines Interesses reicht vom opaken Idiom auf der einen Seite bis zum nicht-idiomatischen Ausdruck auf der anderen. Die je unterschiedlichen Idiomatizitätsgrade der Phraseologismen geben gewisse Spektren vor, innerhalb derer das auf sie bezogene Bild am besten gestaltet werden kann. Opake Idiome, deren beide Ebenen nicht transparent aufeinander bezogen sind, sperren sich ebenso vor der Literalisierung wie nicht- oder nur schwach-idiomatische Phraseologismen, bei denen gar keine zweite Ebene ausgeprägt ist. Das Spektrum ihres Bildbezugs scheint eingeschränkt zu sein. Man darf aber nicht vergessen, dass auch die randständigen Phraseologismen nicht selten im Bild visuelle Metaphern etablieren und insofern für die Analyse nicht minder interessant sind als die in der Mitte zwischen ihnen liegenden metaphorischen Idiome, die den Kernbereich der Phraseologismen ausmachen. Die metaphorischen Idiome mit ihren zwei deutlich ausgeprägten, transparent aufeinander bezogenen Ebenen haben die optimalen Voraussetzungen für variable Bildbezüge. Tritt man einen Schritt zurück, kann man einerseits sehen, dass sich letztlich sämtliche Analysen Stöckls am Phänomen der Metapher orientieren; andererseits kann man aber auch sehen, dass er geleitet von seinem Gegenstandsbereich des Phraseologismus in die Randbereiche des Metaphorischen vordringt.

Schließlich ist der Blick auf denjenigen expliziten Phraseologismus-Bild-Bezug zu richten, der auf Vernetzungen beruht. Zu diesem vernetzten Bezug kann Stöckl fünf sich prägnant voneinander unterscheidende Typen herausstellen. Vielleicht können sich in der Fülle der Vernetzungsmöglichkeiten weitere Typen herausbilden. Stöckls Unterscheidungskriterium ist die Systematik der Vernetzung. Sie gibt tendenziell die Dichte des phraseologischen Netzes und seines Bildbezugs vor. Ein grundlegender

Typ ist die eher weniger dichte Schemaelaboration und konzeptuelle Vernetzung, von der der Typ der formalen phraseologischen Vernetzungen und Bildbezüge abzugrenzen ist. Bei diesem Typ verdichtet sich das Netz nur scheinbar, in Wirklichkeit wird es porös. Alle echten Verdichtungen von Vernetzungen und Bildbezügen sind dem formalen Bezug überlegen. Sie dürften in zahlreichen Varianten vorliegen. Der Variantenreichtum der beliebigen, intuitiven und unsystematischen, zu einer gewissen Dichte führenden Vernetzungen scheint geradezu unerschöpflich zu sein. Von diesen wilden Varianten heben sich aber zwei spezielle Typen mit systematisch verdichteten Bildbezügen und Vernetzungen ab. Der eine Typ nutzt systematisch ‚image affordances‘ als Grundlage für seine Vernetzungen, der andere baut systematisch mittels seiner Vernetzungen (mehr oder weniger stark) ein metaphorisches Modell aus.

Der elementare Typ der Schemaelaboration und konzeptuellen Vernetzung ist vom Ansatz her zwar auch systematisch. Aber seine Vernetzung muss nicht dicht sein, und von dichten Bildbezügen kann bei ihm auch noch keine Rede sein. An einem Beispiel wird das schnell ersichtlich. Die Werbung des Duschkabinenherstellers elaboriert das Schema bzw. metaphorische Konzept der Oben-unten-Orientierung in einem kleinen, aus drei Phraseologismen bestehenden Netz. ‚*Kopf hoch!*‘ beschreibt eine Aufwärtsbewegung, ‚*geht vor keinem Sonderwunsch in die Knie*‘ und ‚*wir lassen Sie nicht hängen*‘ beschreiben antonym dazu zwei (ausbleibende) Abwärtsbewegungen. Hierüber sowie über den jeweils hergestellten Körperbezug sind die Phraseologismen miteinander vernetzt. Mit jedem weiteren, das Schema stützenden Phraseologismus nähme die Dichte des Netzes zu – jedoch nicht automatisch auch die Dichte des Bildbezugs, der hier direkt nur über ersteren kommunikativen Phraseologismus (‚*Kopf hoch!*‘) hergestellt wird. Der noch punktuelle Bildbezug scheint für die Schemaelaboration und konzeptuelle Vernetzung typisch zu sein.²²

Man könnte annehmen, dass mit steigender Anzahl der Bezüge zwischen Phraseologismen und Bild die Dichte der Vernetzung automatisch zunimmt. In vielen Fällen ist das auch so, aber nicht immer. Beim Typ der formalen phraseologischen Vernetzungen ist zwar im Prinzip jeder Phraseologismus teilweise im Bild literalisiert, jedoch nicht in der Weise, dass dadurch ein Bedeutungsspiel angeregt würde und infolgedessen die Bedeutungsichte ansteige. Die Phraseologismen verbindet lediglich ein gemeinsames Lexem, welches das Bild aufgreift und als bloßes indexikalisches Zeichen zeigt. In einem derartigen Netz können wörtliche Bedeutungen nicht remotiviert werden. Es ist fadenscheinig, also alles andere als dicht. Man kann es leicht durchschauen, und es verliert schnell an Überzeugungskraft.

Eine echte Bedeutungsverdichtung liegt dagegen im Typ der Verdichtungen im phraseologischen Netz vor, unter den sämtliche Text-Bild-Gefüge subsumiert sind,

22 Vernetzungen, die sich auf Schemata bzw. Orientierungsmetaphern beziehen, dürften in der Regel nur einen direkten Bildbezug aufweisen (indirekte Bildbezüge gäbe es hingegen mehrere), während Vernetzungen, die sich auf metaphorische Modelle (bzw. Strukturmetaphern) beziehen, charakteristischerweise mehrere Bildbezüge aufweisen dürften. Der Übergang zwischen beiden Typen ist fließend.

die dichte Vernetzungen und Bildbezüge aufweisen, welche jedoch keinem System folgen. Will man diesen Typ veranschaulichen, geht das nicht über ein mustergültiges Beispiel. In der von Stöckl angeführten Glühlampenwerbung beziehen sich, weil es sich anbot, drei auch untereinander vernetzte Phraseologismen auf verschiedene Stellen im Bild. Es zeigt bezeichnenderweise einen montierten, fiktiven Wirklichkeitsausschnitt: Wölfe, die inmitten einer seltsamen Landschaft eine Glühlampe statt des Mondes anbellern. Die Phraseologismen ‚*von einem anderen Stern sein, etwas mit anderen Augen sehen*‘ und ‚*hinter dem Mond leben*‘ sind über das mentale Bild verschiedener Himmelskörper und deren Wahrnehmung unsystematisch untereinander vernetzt und dank der Montagen im materiellen Bild jeweils teilweise literalisierend visualisiert. Darin besteht die Dichte in Netz und Bildbezug.

Nicht zwingend dichter in seinem Netz, jedoch streng systematisch in seinem Bildbezug ist jener Typ mit systematisch potenziertem Bedeutungsnetz, dessen Bildbezüge und Vernetzungen auf den ‚image affordances‘²³ eines vorzugsweise isoliert dargestellten Gegenstandes beruhen. Hier bestimmen einerseits die ‚image affordances‘ des Gegenstandes die auf ihn beziehbaren Phraseologismen, und andererseits bestimmen diese Phraseologismen seine fokussierbaren Aspekte. So bündelt der Gegenstand die Bezüge der einzelnen Phraseologismen zum Bild. Stöckls Beispiel einer Anzeige eines Medienverbandes verknüpft eine alte Registrierkasse u. a. mit den Ausdrücken ‚*Ihren Umsatz ankurbeln*‘, ‚*rollender Rubel*‘, ‚*hat’s geklingelt?*‘ und ‚*ruckzuck*‘. Die ersten beiden Ausdrücke (sie passen zu zwei allgemeinen ‚affordances‘ der Kasse) sind auch ohne Bild aufeinander beziehbar, die letzten beiden (sie passen zu zwei spezifischen ‚affordances‘ der Kasse) können dagegen ohne Bild nicht aufeinander bezogen werden. Sind die Phraseologismen ausschließlich an spezifische ‚affordances‘ des Bildes geknüpft, dann ist die Bedeutungsnetz des Text-Bild-Gefüges nicht so hoch.

In jedem Fall hoch ist die Bedeutungsnetz dagegen in denjenigen Text-Bild-Gefügen, deren phraseologische Vernetzungen und Phraseologismen-Bild-Bezüge sich systematisch an einem metaphorischen Modell orientieren. Bei diesem Typ gestalten die einzelnen Phraseologismen das zentrale metaphorische Modell weiter aus. Ihre Bezüge zum Bild, das idealerweise visualisierbare Aspekte des Modells als Bildmischung²⁴ zeigt, sind dabei assoziativ. Sie lassen sich weniger an Details des Abgebildeten festmachen, umso mehr dafür an dessen pragmatischem Handlungskontext. Stöckls Beispiel einer Laptopwerbung präsentiert eine Bildmischung aus einer Konservendose und einer Tastatur, auf die sich das phraseologische Netz mit Ausdrücken wie ‚*no small fry*‘, ‚*create waves*‘ und ‚*rather lead the shoal than swim with it*‘ bezieht. Hier liegt insgesamt das metaphorische Modell LAPTOPS BAUEN IST FISCH FANGEN/KONSERVEN HERSTELLEN zugrunde. Zusammen mit dem Bild gibt es den Rahmen vor, in welchem die von den Phraseologismen aufgeworfenen Leerstellen zu füllen sind. Die Firma beschreibt ihre Produkte als hochwertig bzw. sich selbst als

23 Image affordances sind im Wesentlichen unsere Assoziationen zum Handlungskontext abgebildeter Dinge.

24 Stöckl nennt Forcevilles bildliche Metapher vom Typ MP2 (siehe hier Kap. 2.4.2) ‚Bildmischung‘.

kreativ und marktführend. Alle drei Aspekte können weder in der literalen noch in der phraseologischen Lesart direkt auf die Bildmischung bezogen werden, wohl aber auf das metaphorische Modell in ihr.

Kommentar

Vier Aspekte seien an dieser Stelle noch einmal oder neu herausgestellt und diskutiert: erstens der Komplexitätsgrad von Stöckls Bildgebrauchsmustern, zweitens sein Verstehensmodell für phraseologisch-metaphorische Text-Bild-Gefüge sowie drittens sein spezielles Vorgehen bei der Analyse des Gebrauchsmusters der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ (auf das sich sein Verstehensmodell bezieht) und schließlich viertens seine Beispielanalysen im Vergleich zu den Analysen der Forscher, die sich ausgehend von der visuellen Metapher mit der visuell-verbale Metapher auseinandergesetzt haben. Mit ersterem Aspekt sei in die Diskussion eingeführt, mit letzterem auf den zweiten Teil meiner Arbeit, „Die visuelle Metapher“, vorgegriffen.

An „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache“ (2004) kann man kaum eine berechtigte Kritik üben. So kritisiert auch Marcus Wetzchewald in seiner schnell erschienenen Rezension nur zwei Aspekte, dessen zweiter, der Komplexitätsgrad der stöcklschen Bildgebrauchsmuster, hier angeführt sei. Wetzchewald fragt sich, „ob es sinnvoll war, die Typologisierung von Text-Bild-Bezügen anhand der visuell/verbale Rhetorik nach Gaede 1981 mit der Begründung, dass sie zu komplex sei, zu verwerfen und sie durch einen neuen Ansatz zu ersetzen, der ebenso komplex ist“ (Wetzchewald 2004, S. 180). Wetzchewald bezieht sich auf jene unscheinbare Textstelle, in welcher Stöckl sagt, der Nachteil von Gaedes Herangehensweise sei „eine Überkomplexität der Typen von Sprache-Bild-Bezügen, deren Trennschärfe schwer zu objektivieren“ sei (Stöckl 2004, S. 251). Tatsächlich fällt die Komplexität sowohl von Gaedes als auch von Stöckls Typologisierung ins Auge. Sie ist jedoch bei ihnen von je anderer Art. Gaede präsentiert eine maximal differenzierte visuell-verbale Rhetorik für Text-Bild-Gefüge, in der die semantischen Bezüge zwischen Text und Bild über Muster herausgestellt werden, die sich vielfach überlappen können. Stöckl präsentiert eine Typologie, die sämtliche pragmatisch-semantischen Bezüge zwischen Text und Bild zu erfassen sucht, und führt exemplarisch an der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ eine differenzierte Analyse durch. Gegenüber Gaede weitet er zum einen den Anwendungsbereich seiner Typologie aus. Zum anderen verzichtet er auf die Fixierung von Subtypen und stellt stattdessen für seinen Beispieltyp der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ die wesentlichen Analyseparameter vor. Seine Bildgebrauchsmuster sind dadurch zwar nicht weniger komplex als Gaedes Visualisierungsmethoden. Sie lassen aber weniger Überschneidungen aufkommen, da das einzelne Muster je auf anderer Ebene genauer beschrieben wird.

Stöckls Kritik an Gaede ist also nicht unberechtigt. Es stimmt, „dass für eine umfassende Analyse von Text-Bild-Kombinationen ein neues Analysemodell entworfen werden muss[te]“ (Wetzchewald 2004, S. 180). Während Wetzchewald allerdings findet, dass „eine Integration von Gaedes Typologisierung in dieses Modell auch

ein gangbarer Weg gewesen wäre“ (Wetzchewald 2004, S. 180), bin ich davon überzeugt, dass Stöckl die Forschung gerade deshalb einen großen Schritt vorantreibt, weil er, nachdem er sich sehr lange und intensiv mit Gaede auseinandergesetzt hat, über die rhetorische Herangehensweise hinausgeht. Gaede zu integrieren, was Stöckl 1998 ja zunächst tat, ist für ihn 2004 keine Option mehr. Auch aus Sicht der Metaphernforschung, die die rhetorische Tradition schon verworfen hatte, als die visuell-verbale Rhetorik mit Bonsiepe (1965) gerade begann, sich den Weg zu ebnen, kommt eine Integration Gaedes in Stöckls Typologisierungsvorschläge nicht infrage. Es ist längst an der Zeit, dass sich die moderne Metaphorologie im Gegenstandsbereich der Text-Bild-Gefüge eine Bahn bricht. Indem Stöckl durch seine dezidierte Analyse des Bildgebrauchsmusters der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ metaphorische Text-Bild-Bezüge besonders fokussiert, geht er schon meilenweit in die richtige Richtung. Deswegen ist es nur allzu verwunderlich, dass er an Gaede zwar moniert, seine Typen des Text-Bild-Bezugs seien überkomplex und zu wenig trennscharf, nicht jedoch Gaedes reduzierte Behandlung der Remetapher bzw. seine allgemeine Scheu davor, metaphorische Visualisierungen als solche zu bezeichnen. Mit dieser Kritik hätte Stöckl den wichtigsten Vorzug seiner Typologie gegenüber der seines Vorgängers im Kern erfasst.

Für Stöckls dezidierte Analyse des Bildgebrauchsmusters der ‚Metaphorisierung – Literalisierung‘ ist sein sog. ‚Modell der Integration von Sprachbild und materiellem Bild im Gebrauch‘²⁵ von zentraler Bedeutung. Es ist der Dreh- und Angelpunkt zwischen seinen metapherntheoretischen Überlegungen auf der einen Seite und seinen Einzelanalysen ausgewählter phraseologisch-metaphorischer Text-Bild-Gefüge auf der anderen Seite. Über das Modell sind nämlich die je bedeutsamen metaphorischen Konzepte und Bildschemata mit den individuellen Text-Bild-Beispielen verknüpft. Zunächst sei seine Gesamtstruktur beschrieben und diskutiert. Daran anschließend sei seine metapherntheoretische Fundierung erklärt.

Das Modell zeigt, wie beim Gebrauch (das heißt vorwiegend beim Verstehen) von phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Gefügen das Sprachbild des Phraseologismus und das materielle Bild ineinander integriert werden. Dabei werden drei Grundkonstellationen unterschieden: Entweder das phraseologische und das materielle Bild stimmen überein und generieren unmittelbar ein gemeinsames mentales Bild, oder sie sind unterschiedlich. Dann können sie entweder erfolgreich über Kohärenzprozesse in eine semantische Beziehung zueinander gebracht werden. Das gemeinsame mentale Bild entsteht hier mittelbar durch die Homogenisierung zweier zunächst voneinander getrennter mentaler Bilder. Oder die Kohärenzbemühungen sind erfolglos. Hier bleiben die mentalen Bilder des phraseologischen und des materiellen Bildes inkompatibel. Insgesamt ist an den Grundkonstellationen ersichtlich, dass Phraseologismen bzw. sprachliche Bilder und materielle Bilder ineinander integrierbar sind, weil sie die gemeinsame Eigenschaft besitzen, mentale Bilder hervorzurufen. Unter diesen mentalen Bildern versteht Stöckl die konzeptuellen Strukturen,

25 Siehe Stöckl 2004 Abb. 4.2, S. 229.

die ‚hinter‘ der sprachlichen Formulierung und der bildlichen Gestaltung liegen, also insbesondere auch Bildschemata und metaphorische Strukturen. Im Zuge der Rezeption können sie rekonstruierend und analysierend erkannt werden. Sie vereinen sich zu einem homogenisierten mentalen Bild, wenn das sprachliche und das materielle Bild reziprok ineinander integriert werden. Dann erhält einerseits „der Phraseologismus durch das materielle Bild eine bestimmte Lesart“, und andererseits „grenzt der Phraseologismus das Spektrum der möglichen Verstehensmodi des Bildes ein“ (Stöckl 2004, S. 228). Stöckl betont, dass „die wechselseitige Deutung sprachlicher und materieller Bilder [...] ein kreativer, kontextsensibler und textgebundener Prozess“ ist, in dem die Bandbreite für „individuelle Bedeutungskonstrukte“ groß ist, und nennt deshalb den Verstehensprozess (wie auch den Produktionsprozess) von phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Gefügen „explorative Semantisierung“ oder häufiger „explorative Semiose“ (Stöckl 2004, S. 230, vgl. auch S. 20, 128, 299 u. 336)²⁶. Indem zwei unterschiedliche Zeichensysteme miteinander verkoppelt werden, bergen sie eine innere Spannung sowie an ihrer Schnittstelle einen semantischen Spielraum für Deutungen. Die durch die Kopplung erzeugte Spannung reizt zur Semantisierung/Semiose, der Spielraum bedingt die Exploration.

Auch Schmitz (2003a, b, c, 2004a, 2011) beschreibt die semantischen Wechselbeziehungen zwischen Sprache und Bild eingehend, auch bei ihm fällt mehrfach der Begriff der Semiose, den er jedoch im Sinne von Peirce in seine Reflexionen einbezieht (siehe hier Kap. 1.1). Nichtsdestotrotz ähnelt seine Vorstellung von der aufkommenden und einen Effekt ausübenden Zeichenbedeutung im Text-Bild-Gefüge Stöckls Modell des Prozesses der kognitiven Sinnfindung beim Zeichengebrauch ebendort – und das, obwohl sich Schmitz zudem ungehemmt auf alle Text-Bild-Gefüge bezieht und nicht nur auf solche mit sprachlichen Phraseologismen bzw. Sprachbildern. Bei ihm hat der Prozess der Semiose von vornherein den Charakter der Allgemeingültigkeit. Der Hauptgrund dafür, dass die von den zwei Wissenschaftlern beschriebenen Semioseprozesse letztlich bei all ihrer Ähnlichkeit (die eine wie die andere Semiose verursacht das mögliche Resultat der integralen Gesamtbotschaft) so verschiedenartig geraten sind, liegt offenbar darin, dass Stöckl differenziert und analysiert, während Schmitz zusammenfasst und synthetisiert. Das ist mitzudenken, wenn man ihre Vorstellungen nebeneinanderhält, denn nur so erkennt man: Sie schließen einander nicht aus. Insbesondere die je unterschiedliche Reichweite des Modells hier und der Reflexion dort resultiert offenbar aus der unterschiedlichen Geisteshaltung ihrer Erfinder.

Stöckl führt in seinem Modell drei Grundkonstellationen der Integration von Sprachbild und materiellem Bild auf. Schmitz dagegen konzentriert sich ganz auf die mittlere Konstellation, deren Geltungsbereich er ausdehnt.²⁷ Er (Schmitz) sieht

26 Damit überträgt Stöckl den ursprünglichen peirceschen Begriff der Semiose vom Zeichen auf den Produzenten/Rezipienten des Zeichens, also von der Seite der Entstehung und Wirkung der Zeichenbedeutung auf die Seite der „Gestaltungs- und Sinnfindungsprozesse“ durch den Erzeuger/Interpreten (vgl. Stöckl 2004, S. 299)

27 Sie entspricht der ‚relay‘-Konstellation (siehe hier Kap. 1.1).

Grade der Intensität der semantischen Wechselbeziehungen zwischen Text und Bild, die bei deren zufälligem Nebeneinander unterschwellig sein können, durch geplantes Sehflächendesign aber auch potenziert werden können. In jedem einzelnen Fall werden Text und Bild mit dem Ziel aufeinander bezogen, aus ihnen eine integrale Gesamtbotschaft zu formen. Dies ist möglich, weil beide aus der gemeinsamen geistigen Quelle der symbolischen Kommunikation schöpfen. Sowohl mit Texten als auch mit Bildern drücken wir ja etwas aus, teilen etwas mit. Schmitz hält deshalb „Bilder (wie Humboldt die Sprache) ebenfalls für eine ‚Erzeugung menschlicher Geisteskraft in immer neuer und oft gesteigerter Gestaltung‘ (Humboldt 1963)“ (Schmitz 2003c, S. 254). Und ausgehend von Gadamer (1991) sieht er „die gemeinsamen Wurzeln von Bild und Sprache“ in der „Fähigkeit der Übertragung, eines für ein anderes stehen zu lassen. In der letzten Endes gemeinsamen, wenn auch unterschiedlich realisierten, Fähigkeit zur Metapher“, so schlussfolgert er weiter, „liegt die geistige Verbindung zwischen Sprache und Bild“ (2003a, S. 618).

Wenn Stöckl die Verbindbarkeit von Sprache und Bild speziell im Sprachbild verankert, welches sehr oft eine sprachliche Metapher sein wird, so bleibt die Metapher trotz des Wechselspiels zwischen sprachlichem und materiellem Bild vollständig auf der sprachlichen Ebene erhalten. Das materielle Bild wird zu einem – wenn auch noch so bereichernden – Additiv. Die metaphorischen konzeptuellen Strukturen des mentalen Bildes können nur zum materiellen Bild fließen, wenn sie auch zum sprachlichen Bild eines Phraseologismus bzw. einer sprachlichen Metapher fließen. Diese Stöckls Modell zugrunde liegende Sichtweise weitet Schmitz von vornherein aus. Er schlägt vor, „Text-Bild-Beziehungen als metaphorische Transaktionen zwischen sprachlichen und visuellen Kontextbereichen zu verstehen“ (Schmitz 2003a, S. 618). Damit ist die Metapher nicht nur, wie Richards noch sagte, „das allgegenwärtige Prinzip der Sprache“ (Richards 1983, 33) und des Denkens (35), sondern des menschlichen Geistes überhaupt“ (Schmitz 2003a, S. 618).²⁸ Schmitz blickt sozusagen über die Sprache hinaus in die Weite des menschlichen Geistes, wo sich die verbale und die visuelle Sphäre mischen, sobald Sprache und Bild zusammentreffen. Hier wird aus der Metapher eine große Sache. Hier bewerkstelligen Text-Bild-Gefüge jenseits der Sprache dasselbe, was Metaphern in ihr vollbringen. Metaphorische Übertragungen zwischen Text und Bild lassen diesen wie jenes zum Sinnspender oder Sinnempfänger werden. Es geht der Sinn genau wie bei der sprachlichen Metapher „aus dem Zusammenschluss zweier Elemente hervor, die ‚eigentlich‘ nicht zusammenpassen“ (Schmitz 2011, S. 12).

Sei die Metapher eines Text-Bild-Gefüges nun noch in der Sprache oder schon außerhalb von ihr verankert, in beiden Fällen entsteht sie im Zuge des Ereignisses einer Semiose. Wo Stöckl mit Blick auf den Deutungsspielraum an der Schnittstelle zwischen sprachlichem und materiellem Bild von einer explorativen Semiose spricht, spricht Schmitz mit Blick auf die Ausbreitung der Metapher auf das verbale und das visuelle Zeichensystem letztlich vom „Prozess der sowohl sprachlichen als auch bildlichen Semiose“ (Schmitz 2003a, S. 618). Er betont dabei, dass wir, indem

28 Die Seitenangaben stimmen mit Richards (1936) in Haverkamp (1996) überein.

wir diesen Prozess auf uns wirken lassen, Text-Bild-Gefüge aber natürlich nicht „lediglich vom Ufer des Textes oder des Bildes“ betrachten dürfen, denn es ist allein „die Strömung dazwischen und deren Überbrückung (durch Transaktion)“ erhellend (Schmitz 2003a, S. 619).²⁹

Hier soll nun nicht behauptet werden, Stöckl sage, die konzeptuellen Strukturen lägen nur hinter der sprachlichen Formulierung. Sie lassen sich der Kernthese seines Modells zufolge vielmehr „in beiden durch Zeichen materialisierten Phänomenen – im bildlichen Phraseologismus und im materiellen Bild – rekonstruierend und analysierend ‚erkennen‘“ (Stöckl 2004, S. 230). Die konzeptuellen Strukturen machen ja das beiden Bildmodalitäten gemeinsame mentale Bild aus. Es ist aber bezeichnend, dass Stöckl diese Strukturen zunächst am sprachlichen Bild erläutert und anschließend auf das materielle Bild übertragen wissen will.

Die metaphortheoretische Fundierung seines Modells legt er – soweit sie hier zu erläutern ist – in Kapitel 4.3 „Das sprachliche Bild“ dar. Erste Überlegungen befinden sich auch bereits in dem Aufsatz „Bilder über Bilder [...]“ (2004b). Dieser Aufsatz ist noch ein wenig flüchtiger als die „skizzierten Komponenten“ seiner „kognitiven Semiotik“ in seinem Buch (Stöckl 2004, S. 223f.), doch findet sich in ihm der wichtige Hinweis darauf, inwieweit die kognitive und die sprachliche Metaphertheorie, die Stöckl für seine Analyse harmonisiert hat, in sein Modell hineinwirken. Das sprachliche Bild des Phraseologismus und das materielle Bild interessieren ihn „unter zwei komplementären Aspekten“. Mit Blick auf Lakoff & Johnson (1980) und Johnson (1987) u. a. will er wissen, welche „typisierten Anschauungen und sensorischen Erfahrungen“ ihr gemeinsames mentales Bild prägen, und mit Blick auf Glucksberg (2001) will er herausfinden, wie die beiden Bildmodalitäten zusammen „kontextsensibel gebraucht werden und welche Potenzen sie für das Textverständnis eröffnen“ (Stöckl 2004b, S. 495).³⁰ Letzteren Aspekt, die pragmalinguistische Fragestellung, nimmt Stöckl nicht in sein Modell auf, da er darin das mentale Bild fokussiert.

Vier konzeptuelle Basisgrößen extrahiert er für sein Modell aus dem mentalen Bild, die beim Verstehen von phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Gefügen gleichwohl ineinandergreifen: die Bildschemata und konzeptuellen Metaphern, die Sensomotorik und Körperwahrnehmung sowie universelles im Unterschied zu kulturellem Wissen. In Bezug auf die Basisgrößen verhalten sich das sprachliche und das materielle Bild funktionsisomorph zueinander. Wegen ihrer Funktionsisomorphie können sie sich zu einem gemeinsamen mentalen Bild verbinden. Parallel zu Stöckl seien im Folgenden die vier Basisgrößen aber nur in Bezug auf das sprachliche Bild erläutert. Hieraus wird ersichtlich werden, welche zentrale Rolle Bildliches bzw. Gestalthaftes beim Sprachverstehen spielen kann. Stöckl weist selbst auf diesen Sachverhalt hin, als er sagt, „dass wir die Zeichenkörper nur deshalb mit Bedeutung ‚füllen‘ können, weil wir [...] uns das jeweilige Objekt mental vorstellen“ (Stöckl 2004, S.

29 Was die Kodeunterschiede zwischen Text und Bild anbelangt und die aufkommende Spannung, sowie wir sie aufeinander beziehen, ergänzen sich Stöckl und Schmitz in ihren Aussagen. Zu Schmitz siehe evtl. noch einmal hier Kap. 1.1.

30 Stöckl formuliert die Passage nur für die Phraseologie bzw. das sprachliche Bild.

215f.). Außerdem wird sich zeigen, dass alle vier Basisgrößen eng mit der konzeptuellen Metaphorik verbunden sind.

So sind in der ersten konzeptuellen Basisgröße die Bildschemata (‘image schemata’) Grundlage aller konzeptuellen Metaphern. Stöckl führt als Beispiel die Metapher *LOVE IS A JOURNEY* an, die auf das Wegschema (‘path schema’) zurückführbar ist. Die ‘image schemata’, erläutert er weiter, „können nur funktionieren, wenn die einzelnen, in Relation zueinander gebrachten Elemente Deutungspotenziale besitzen“ (Stöckl 2004b, S. 500). Im Phraseologismus *das Gras wachsen hören* etwa hat *Gras* u. a. die Deutungspotenziale bzw. ‘image affordances’ (Gibson 1979)³¹, dass es grün ist, wächst und geschnitten werden muss. Insofern entsprechen die ‘image affordances’ den attribuierbaren Merkmalen eines Bildspenders in einem metaphorischen Ausdruck. In der zweiten konzeptuellen Basisgröße der Sensomotorik und der Körperwahrnehmung nun kann man – wie Stöckl selbst vorschlägt – eine Art radikalisierte konzeptuelle Metaphorik sehen bzw. eine radikalisierte Variante des anschaulichen Verstehens oder Denkens. Sie wird von den ‘corporeal semantics’ Ruthrof’s (2000) hervorgehoben, die auf Lakoffs & Johnsons ‘body in the mind’-Hypothese (1998) zurückgehen. Ruthrof’s These ist, „dass wir nur zu Sinn und Bedeutung von Sprache gelangen, indem wir sie quasi perzeptuell behandeln und die an die Zeichen gekoppelten Sinneswahrnehmungen – vom Tasten über das Schmecken und Hören bis zum Sehen – reaktivieren“ (Stöckl 2004b, S. 501). Schließlich sieht Stöckl im universellen und soziokulturellen Wissensrahmen zwei konzeptuelle Basisgrößen, da ersterer anthropologische Universalien beinhaltet, letzterer dagegen kulturell, sozial und historisch geprägte Kenntnisse. Beide Wissensrahmen sind wie die Basisgröße der Sensomotorik und Körperwahrnehmung auf ‘image schemata’ zurückführbar. So beruht etwa der Phraseologismus *wieder auf den Beinen sein* auf dem universellen Wissensrahmen ‘krank sein ist liegen’ und ‘gesund sein ist stehen’ sowie letztlich auf der präkonzeptuellen Oben-unten-Orientierung, einem ‘image schema’.

Der dritte Punkt der Kommentierung des stöcklschen Buchs steht an. Sie beginne mit unumwundenem Lob: Stöckls Analyse der phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Gefüge ist brillant. Doch woran liegt das? Erstens ist Stöckls Methodenwahl, Analyseparameter statt Typen herauszustellen, zielführend, und zweitens hatte er ein untrügliches Gespür dafür, die ‘richtigen’ Analyseparameter aufzufinden. Seine Parameter helfen tatsächlich beim tiefgreifenden Verstehen eines jeden beliebigen Text-Bild-Gefüges, das mindestens einen Phraseologismus enthält. Mit ihnen lassen sich wirklich alle phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Gefüge auf ihre wichtigsten Besonderheiten hin untersuchen.

Deshalb hieße es, Stöckls Leistung zu verzerren, würde man nur grob und flüchtig konstatieren, er habe die Remetapher, mit der sich rund vierzig Jahre vor ihm schon Bonsiepe befasste, lediglich wieder aufgegriffen und einmal differenzierter untersucht. Kritiker, die solche Gedanken hegen, könnten auf Stöckls eigene Aussagen verweisen. Die Bilder, sagt er „literalisieren – zumeist eine sprachliche Metapher,

31 James J. Gibson: „Wahrnehmung und Umwelt [...]“ (1982) (Lit.: Siehe Stöckl 2004).

d. h. sie visualisieren die wörtliche Bedeutung einer Metapher und reaktivieren den Bildspendebereich“ (Stöckl 2004, S. 260). Hierzu könnten die Kritiker anmerken, Stöckl stelle selbst heraus, dass metaphorische Text-Bild-Gefüge normalerweise in der Form der Remetapher vorkämen. Und ihr Urteil könnte gut auf den Schluss zu laufen, Stöckl habe diesen Typ der visuell-verbale Rhetorik mit einer gewissen Detailbesessenheit auf summa summarum hundert Seiten beschrieben, indem er zahlreiche Beispiele auf ihre idiografischen Besonderheiten hin untersucht habe. Seine Ergebnisse würden in aller Deutlichkeit bestätigen, dass sich in Text-Bild-Gefügen die Metapher typischerweise als Remetapher ausprägen. Daneben gebe es in dieser Gattung einfach keinen zweiten nennenswerten metaphorischen Typ. Aber das ist ein Trugschluss. Diese Kritik entbehrt jeder Grundlage.

Wer nur drei, vier Text-Bild-Gefüge mit Phraseologismen nebeneinanderhält, wird schnell sehen, dass die Begriffe ‚Remetapher‘ bzw. ‚Literalisierung‘ keinen Typ der Text-Bild-Kombination bezeichnen, sondern nur punktuell ein Verfahren, wie offenbar vorzugsweise einzelne Phraseologismen sowohl in den Text als auch in das Bild eines Text-Bild-Gefüges eingebracht werden. Stöckls Analysen zeigen dagegen eindrücklich, wie variantenreich Kontext und Konbild des einzelnen Phraseologismus ausgeprägt sind, der literalisierend oder (seltener) in seiner phraseologischen Umkehrung visualisiert ist. An ihnen wird sofort evident, dass sich Typen der Text-Bild-Kombination auf einer komplexeren Ebene herausbilden, als die Begriffe ‚Remetapher‘ oder ‚Literalisierung‘ erfassen können. Das heißt, in diesem Zusammenhang liegt es nahe, seine Varianten der ‚Textkonstitution durch sprachliche und materielle Bilder‘ als echte Typen von phraseologischen Text-Bild-Gefügen anzusehen. Zu den fünf von ihm aufgeführten Typen mit vernetztem Sprachbild-Bild-Bezug kämen als sechster Typ der punktuellen Bezug zwischen sprachlichem und materiellem Bild und als siebter Typ der latente Sprachbild-Bild-Bezug. Unter den ‚sechsten‘ Typ könnte man dann die Remetapher bzw. die Literalisierung als die beliebteste Variante des punktuellen Sprachbild-Bild-Bezugs subsumieren. Gelangt man zu diesem Ergebnis (oder Zwischenergebnis), darf man aber nicht übersehen, wie eigentümlich verschieden die sog. Literalisierung bzw. Remetapher von Fall zu Fall ist. Stöckl achtet auf die Differenzen und beschreibt ausgehend von seinen Beobachtungen am sprachlichen Phraseologismus viele von ihnen. So entdeckt er den Sonderfall des Kippbildes, wenn das materielle Bild zwischen der literalen und der übertragenen Lesart hin- und herspringt, sowie den Fall, dass die literale Lesart nicht direkt visualisiert ist, wohl aber ein zu ihr assoziierter Kontext. Weitere Varianten im Bereich des punktuellen Sprachbild-Bild-Bezugs, die die pauschale Bezeichnung der Remetapher sprengen, führt er allerdings nicht auf.³²

32 Ein wieder anderer Sonderfall zum punktuellen Sprachbild-Bild-Bezug, der nur unzureichend als Literalisierung bzw. Remetapher bezeichnet ist, findet sich bei Spillner (1995). Über zwei Beispiele macht Spillner auf das sog. ‚Bild ohne Worte‘ aufmerksam, welches ein Bild mit ungenanntem, aber visualisiertem Wort sein kann, das heißt eines, in dem die übertragene Lesart einer toten Metapher zusammen mit ihrer remetaphorisierten bzw. literalisierten Lesart oder mit einem Element aus deren Kontext visualisiert ist (aus dem Kontext der remetaphorisierten bzw.

Stattdessen weist Stöckl auf einige Differenzen hin, die letztlich die Remetapher bzw. die Literalisierung genauer beschreiben, und bringt den siebten Typ in ihre Nähe: Indem er die Art des sprachlichen Phraseologismus und dessen Eignung für bestimmte Visualisierungen untersucht, entdeckt er, dass insbesondere referenzielle, nominative und metaphorische Phraseologismen gut literalisierend visualisiert werden können. Und indem er sich ausführlich dem Fall des visuell evozierten Phraseologismus zuwendet, fokussiert er die Variante des siebten Typs, bei der die sprachliche Form des ins Bild gebrachten Phraseologismus zwar nicht expliziert ist, der unausgesprochene Phraseologismus aber nichtsdestotrotz im Bild literalisiert wurde.

Außerdem wird der komplementäre Fall zur Remetapher bzw. Literalisierung, die phraseologische Übertragung im Bild, Stöckl zum Problem. So nachvollziehbar und logisch folgerichtig es ist, dass sich insbesondere kommunikative und satzwertige bzw. propositionale sowie stark-idiomatische Phraseologismen gegenüber der literalisierenden Visualisierung sperren und darum in der phraseologischen Übertragung ins Bild gesetzt werden dürften, so auffällig ist es, dass ihm hier die Beispiele ausgehen. Doch weder seine Beispielnot noch die Tatsache, dass die phraseologische Übertragung im Bild kaum vom sprachlich evozierten Bild unterscheidbar ist, kann man Stöckl zum Vorwurf machen. Wir sind lediglich an die Grenzen seiner Forschung gelangt.

Darf man am Ende also doch sagen, Stöckl stütze mit seiner Analyse insgesamt die tradierte, von der visuell-verbalen Rhetorik einst ins Spiel gebrachte These, dass metaphorische Text-Bild-Gefüge prototypischerweise Remetaphern seien? Nein, man sollte das nicht so sehen. Die These gilt nicht einmal für den Typ des punktuellen Text-Bild-Bezugs. Die Bezeichnung ‚Remetapher‘ oder ‚Literalisierung‘ wird einfach viel zu ungenau und pauschal verwendet. Sie trifft auch innerhalb des ‚sechsten‘ Typs nur auf einen Bruchteil der Text-Bild-Gefüge zu. Gleichwohl dürfte es Kritiker geben, denen es im direkten Gegenzug zur hier vertretenen Ansicht gelänge, in nahezu allen punktuellen, vernetzten und impliziten Text-Bild-Gefügen Remetaphern zu sehen. Nur haben sie einen in Stöckls Analyse zentralen Aspekt überlesen.

Er strebt ja gar nicht an, eine Typologie vorzulegen. Vielmehr will er die enorme Vielgestaltigkeit phraseologisch-metaphorischer Text-Bild-Gefüge theoretisch erfassen. Angesichts dieser Vielgestaltigkeit bzw. „der Vielfalt phraseologischer Ausdrücke und der inhärenten Mehrdeutigkeiten von materiellen Bildern“ findet er es „von vornherein utopisch, eine klare Typologie entwerfen zu wollen“ (Stöckl 2004, S. 309). Folglich sind die Beispiele, die er präsentiert, auch keine mustergültigen Beispiele ihres Typs, sondern er richtet seinen Blick „auch und gerade auf die eher ausgefallenen, besonders kreativen und daher auffälligen Mischungen von Bildmodalitäten“ (Stöckl 2004, S. 309). Es kann überhaupt keine Rede davon sein, dass die große Mehrzahl seiner Beispiele Varianten der Remetapher seien. Auch wenn die je präsentierten materiellen Bilder fast alle eine Lesart erlauben, in welcher ein sprachlicher Phraseologismus literalisiert wird, so ist diese Lesart doch keinesfalls dominant.

literalisierten Lesart der toten Metapher) (vgl. Spillner 1995, S. 87-90). Diesem Fall begegnet man in Werbeanzeigen eher nicht, dafür aber in karikaturähnlichen Zeichnungen.

Je Beispiel ist sie in ein anderes Spiel mit potenziellen Bedeutungen zwischen Sprache und Bild eingebettet, je Beispiel ist die literalisierende Visualisierung unterschiedlich ausgeprägt und kann mehr oder weniger stark von einer phraseologischen Visualisierung überlagert sein. Stöckls Beispiele sind nicht annähernd so homogen, dass die Bezeichnung ‚Remetapher‘ für sie angemessen wäre. Der Eindruck, den sie hinterlassen, könnte kaum heterogener sein.

Stöckls besondere Leistung besteht darin, seine ausgesucht heterogenen Beispiele in Hinblick auf ihre idiografischen Besonderheiten hin treffend beschrieben zu haben. Dies konnte ihm nur gelingen, weil er die richtigen Parameter für die gezielte Analyse ihrer systemischen Besonderheiten herauszustellen vermochte. Hierfür musste er mehrfach die Perspektive wechseln: Er analysierte die sprachlichen Phraseologismen in pragmatischer, syntaktischer und semantischer Hinsicht und deckte ihre nächstliegenden Bildbezüge auf, er suchte und fand über die Literalisierung und phraseologische Übertragung hinausgehende Sprachbild-Bild-Bezüge, er analysierte die Strukturen komplexer bzw. vernetzter Bezüge und bemerkte charakteristische Eigenschaften materieller Bilder zu bestimmten Phraseologismen. Im Zuge dieser mehrdimensionalen Forschung gelang es ihm schließlich doch, das wegen der Komplexität seines Gegenstandes zunächst gar nicht angestrebte Ziel der Typologisierung zu erreichen. In der hier vorgeschlagenen Zählung hat Stöckl sieben markante Typen des Sprachbild-Bild-Bezugs herausgestellt, die die Vielfalt der Einzelausprägungen phraseologisch-metaphorischer Text-Bild-Gefüge wirklich übergreifen.

Man sollte sich diesen Fortschritt bewusst machen, ehe man über die vermeintlichen und echten Grenzen der stöcklschen Forschung spricht. Zu beiden ist der Kommentar bereits vorgedrungen. Zum einen wurde der mögliche inflationäre Gebrauch des Begriffs der Remetapher erörtert, aus dem der Vorwurf entspringen könnte, Stöckl bewege sich letztlich nur innerhalb eines längst abgesteckten Terrains. In diesem Zusammenhang sollte in erster Linie gezeigt werden, wie meilenweit er mit seinen Beispielen und Analysen über den Text-Bild-Typ der Remetapher hinausgeht. Außerdem wurde herausgestellt, dass er zwei Arten des punktuellen Sprachbild-Bild-Bezugs entdeckte, die die Bezeichnung der Remetapher von vornherein sprengen. Und zum anderen wurde darauf hingewiesen, dass Stöckl ein Problem bei der Unterscheidung zwischen dem sprachlich evozierten Bild (einem Subtyp des latenten Bildbezugs) und der phraseologischen Umkehrung (einem Subtyp des punktuellen Bildbezugs) habe, ja dass ihm hier zudem die Beispiele ausgingen. Diese letztere echte kleine Grenze ist eine Folge seines Vorgehens, vom sprachlichen Phraseologismus auszugehen.

Dass Stöckl sich in erster Linie auf den Phraseologismus und nicht auf die Metapher konzentriert, ist verständlich, denn sein präferierter Untersuchungsgegenstand ist ja die Werbeanzeige. Gerade dort wird die zwischen Text und Bild immer schon bestehende Metaphorik von expliziten Phraseologismen gestützt und oft vielfach umspielt. Phraseologismen bieten sich zur literalisierenden Visualisierung an, selbst wenn sie opak sind, und fordern auch zu ihr auf, wenn sie nur schwach-idiomatisch sind. „It may still be possible to visualize even opaque idioms: [...] we may have an

imagine [...] perhaps reinforced by images seen in cartoons, advertisements, and so on [...].“ (Knowles & Moon 2006, S. 14) So birgt die Konzentration auf das Phraseologische für Stöckl die Chance, dass er den Text-Bild-Bezug von Werbeanzeigen auch in den Grenzbereichen des Metaphorischen und darüber hinaus untersuchen kann. Er wird auf die sich oft vielfach überlagernden, nicht immer metaphorischen Anspielungen zwischen Text und Bild aufmerksam. Hinzu kommen weitere Vorteile (s. o.). Als zentraler Vorteil seiner Fokussierung des Phraseologischen aber ist seine Entdeckung der typischen Muster in den Vernetzungsstrukturen von Phraseologismen untereinander und zum materiellen Bild anzusehen. Stöckl traf offenbar eine sehr gute Entscheidung, als er die phraseologische Analyse gegenüber der metaphorischen vorzog. Doch letztere ist auch nicht zu verachten, denn sie wirft Licht auf Stellen, die sonst im Dunkeln liegen blieben.

Blicken wir noch einmal auf die Werbung jener Fluggesellschaft für Freiflugmeilen, die Stöckl als eine der beiden von ihm entdeckten Sonderformen der semantischen Brücke zwischen sprachlichem und materiellem Bild präsentiert. Er charakterisiert sie als ein Beispiel für die kulturelle Kontextualisierung eines Phraseologismus im materiellen Bild und beschreibt, wie die fliegende Straußenmutter und ihre stauenden Küken sowohl mit der literalen als auch mit der phraseologischen Ebene des Idioms *to have one's 'head in the sand'* in seinem sprachlichen (und werblichen) Kontext verknüpft sind, nämlich in assoziativer Weise. Wenn, wie hier, auf die direkte Visualisierung der wörtlichen Lesart eines Phraseologismus verzichtet werde, komme es „zwangsläufig zu einer Konstellation, bei der das materielle Bild einen breiteren visuellen Kontext liefert, auf den der Phraseologismus in seinen beiden Lesarten bezogen werden kann“ (Stöckl 2004, S. 338). Durch seinen Fokus auf das Phraseologische gelangt Stöckl zu diesem speziellen Einblick in die Struktur der Sprachbild-Bild-Beziehung, die – so zutreffend sie ist – doch etwas anders ausgefallen wäre, hätte er direkt das Metaphorische angepeilt. Er wäre sofort auf das System hinter dem Gebrauch der in Text-Bild-Gefügen gekoppelten sprachlichen und außersprachlichen Metaphern gestoßen und hätte wahrscheinlich mehr Kraft für dessen strukturelle Beschreibung verwendet. Die Werbung für Freiflugmeilen mit phraseologischer Metapher im Text zeigt in ihrem Bild sowohl ihren Bildspender- als auch ihren Bildempfängerkontext, nicht jedoch die Metapher selbst. Grundsätzlich ist es aber auch möglich, in einem Text-Bild-Gefüge nur einen der beiden Metaphernkontexte ins Bild zu setzen. Die Literalisierung des Phraseologismus dagegen entspricht dem speziellen Fall der direkten Visualisierung des Bildspenders einer im Text genannten sprachlichen Metapher. Dass die phraseologische und die metaphorische Herangehensweise einander nicht widersprechen, sondern ergänzen, bestätigt ihre Reliabilität.

Auch Stöckls zweite herausgestellte Grenze (s. o.) zeigt, dass man mit der metaphorischen Herangehensweise in gewisser Hinsicht weiterkommt als mit der phraseologischen. Hier macht sie transparent, warum nicht entschieden werden kann, ob die mit dem Phraseologismus *'bon appetit'* werbende Anzeige jenes Autoherstellers

treffender als sprachlich evoziertes Bild oder als phraseologische Umkehrung zu bezeichnen ist. Beiden Typen liegt nämlich die gleiche metaphorische Konstellation zugrunde. Die Bildspenderebene der im Text explizierten Metapher ist jeweils im materiellen Bild nicht visualisiert, gleichwohl aber ihre Bildempfängerebene. Deren Visualisierung kann – folgt man dem Metaphernsystem weiter – auf dreierlei Weise ausgeprägt sein: Entweder ist der direkte Bildempfänger ohne seinen Kontext im Bild zu sehen, oder er ist mit ihm zu sehen, oder aber es ist bloß sein Kontext zu sehen ohne ihn selbst. Der gewählte Ausschnitt der Rallye wäre als Bildempfängerkontext des im Zusammenhang der Autowerbung metaphorischen ‚*bon appetit!*‘ zu werten, zeigt er doch den Bereich, zu dem der gemeinte Ausdruck *viel Spaß!* gehört. Gleichzeitig wird durch ‚*bon appetit!*‘ eine Bildspenderebene ins Spiel gebracht, die nur sprachlich gestützt ist. Dass die phraseologische Übertragung im Bild vom sprachlich evozierten Bild nicht zu unterscheiden ist, macht die Differenzierung zwischen dem expliziten und dem latenten Bildbezug, wenn das materielle Bild einmal nichts Literales zeigt, problematisch.

Betrachten wir die Werbung des Laptopherstellers, die in ihrem Bild jene in eine Konserve für Fisch gepresste Tastatur zeigt, um Stöckls Herangehensweise mit derjenigen der Erforscher der visuellen Metapher zu vergleichen und sie auch noch einmal Schmitz' Grundannahmen über die Eigenarten und die Rezeption von Text-Bild-Gefügen gegenüberzustellen. Stöckl erläutert, dass hier im materiellen Bild Elemente eines Laptops und einer Fischkonserve zu einem einzigen Bildzeichenkomplex verschmolzen sind, der den Rahmen für das metaphorische Netz aus sprachlichen Phraseologismen und anderen Ausdrücken im Text vorgibt. Für diese Bildmischung akzeptiert er Forcevilles Bezeichnung der piktorialen Metapher und stützt sich bei ihrer genaueren Beschreibung auch ganz auf dessen Methode, zuerst das metaphorische Konzept des isolierten Bildzeichenkomplexes zu bestimmen (LAPTOP = KONSERVEN-DOSE) und anschließend dasjenige des gesamten Text-Bild-Gefüges bzw. der gesamten Werbung (LAPTOPS BAUEN = FISCH FANGEN bzw. KONSERVEN HERSTELLEN) (vgl. Stöckl 2004, S. 366). Durch seine eigene Fokussierung der phraseologischen Elemente in Text-Bild-Gefügen gelangt er aber auch weit über Forceville (1996-2003) hinaus. Er kann die Funktion der piktorialen Metapher im Gesamtkommunikat differenziert bestimmen: Die piktoriale Metapher „bietet optimale Voraussetzungen dafür, dass das anschauungsorientierte Formulierungsmuster im verbalen Text ein dem Bild entsprechendes metaphorisches Modell entfalten und ausdifferenzieren kann“ (Stöckl 2004, S. 375) sowie dafür, dass die Wechselbeziehung zwischen der piktorialen und der sprachlichen Metaphorik beschrieben werden kann – „Bildliche und sprachliche Metaphorik sind hier voneinander abhängig: Das Bild kündigt eine metaphorische Vertextung an, der sprachliche Text expliziert die Metapher“ (Stöckl 2004, S. 375) – und ferner dafür, dass die Struktur des Gesamtkommunikats mit piktorialer Metapher herausgefiltert werden kann – „Der verbale Text zeigt eine deutliche phraseologische Vernetzung von metaphorischen Ausdrücken [...]. Ihre wörtlichen, d. h. bildlichen Lesarten lassen sich auf die durch die visuelle Darstellung geöffneten kognitiven Muster beziehen, ohne dass das materielle Bild selbst

eine direkte Literalisierung eines Ausdrucks verkörpert“ (Stöckl 2004, S. 366). Zu einer so umfassenden Sicht auf Kommunikate aus Text und Bild gelangte Forceville nicht. Wir dürfen darüber aber nicht vergessen, dass er derjenige war, der die visuelle Metapher als ein zentral zu analysierendes Phänomen etablierte. Stöckl integriert Forcevilles Erkenntnisse weitgehend ohne Scheu in seine eigene Forschung. Nur aus der übergeordneten Ebene seines Buchs hält er sie doch noch heraus. In den Überschriften zu seinen Ausführungen über die piktoriale Metapher nennt Stöckl sie eher in Anlehnung an Bonsiepe (1965-2007) Bildmischung oder ‚morphing‘.³³

Implizit geht aus Stöckls Ausführungen hervor, dass für ihn ähnlich wie für Carroll (1994) in erster Linie oder ausschließlich die Bildmischung eine piktoriale Metapher darstellt. In Fällen der Literalisierung oder des visuell evozierten Phraseologismus spricht er nämlich nicht davon, dass das materielle Bild eine solche enthalte. Dabei hätte er ohne Probleme etwa auch die Abbildung der Maus im Laufrad jener Werbung der Unternehmensberatungsfirma oder die Werbung jenes Autoherstellers, der den Phraseologismus *to takelift the lid of* visuell evoziert, als piktoriale Metapher oder sprachlich-bildliche Metapher bezeichnen können. Aus Beispielen wie diesen geht wieder hervor, dass er sich zur Beschreibung des metaphorischen Phänomens in Text-Bild-Gefügen weitestgehend am sprachlichen Phraseologismus orientiert. Offenbar ist nur die Bildmischung mit seiner phraseologischen Herangehensweise nicht zu fassen. Stöckls Umgang mit seinen Beispielen (soweit soeben beschrieben) gibt zweierlei zu erkennen: Er ist der Vorstellung von der sprachlichen Metapher noch stark verbunden, begegnet aber gleichwohl der außersprachlichen Metapher mit großer Offenheit. Insofern ist die Differenz, die hier zwischen Stöckl und Schmitz herausgestellt wurde (siehe hier Kap. 1.1.1), nur eine tendenzielle. Zwischen beiden Anschauungen kommt es zu keinem Konflikt. Man kann materielle Bilder im ersten Moment als „Karten“ ansehen, „auf die sprachliche Bilder in unterschiedlicher Weise projiziert werden“ (Stöckl 2004, S. 229), und im zweiten als gleichberechtigte Partner von Texten, wobei dann zwischen ihren „sprachlichen und visuellen Kontextbereichen“ „metaphorische Transaktionen“ stattfinden (Schmitz 2003a, S. 618), ohne dass sich Widersprüche ergeben. Stöckl macht uns etwas Ähnliches vor, als er für die Bildmischung Forcevilles Bezeichnung der piktorialen Metapher anerkennt.

Abschließend sei noch einmal die Werbung des Duschcabinnenherstellers angeführt, die zum metaphorischen Phraseologismus ‚*Kopfhoch!*‘ im materiellen Bild eine sich mit tief gesenktem Kopf duschende Frau zeigt. Analysiert man direkt die Metaphorik des vorliegenden Text-Bild-Bezugs, wird schnell evident, dass der gesenkte Kopf der abgebildeten Frau auf der Bildspenderebene der sprachlichen Metapher liegt, die duschende Frau selbst sie jedoch mit ihrem bildempfangenden Kontext umgibt. Dieser Typ der piktorialen Metapher hat etwas von der kontextuellen Metapher Forcevilles³⁴ und ist doch von ihr verschieden, da bei ihm keine Bildelemente

33 Stöckls Überschriften lauten „5.7.2 Mischung und Morphing“ und „6.6.4 Bildmontagen und Bildmischungen“ (Stöckl 2004, S. 287 u. 375). Bonsiepe spricht von der „Fusion“ oder der „Verschmelzung“.

34 Forceville unterscheidet insgesamt vier Typen der piktorialen Metapher (siehe hier Kap. 2.4.2).

montiert werden müssen. Die Metapher im Bild kann in der Körperhaltung der Frau gesehen werden, die dann als Geste wahrgenommen wird. Der vom Theater kommende Eli Rozik (1998- 2006) hat diese „ikonische Metapher“ analysiert. Aus seiner Perspektive stellt sie den regulären Metapherntyp („reguläre Metapher“) dar (siehe hier Kap. 243).

So kann man nun zusammenfassend sagen, die Grenzen von Stöckls Untersuchung lassen sich überschreiten, indem man erstens durch die Phraseologismen auf die ihnen innewohnende textbildliche Metaphorik hindurchblickt, und zweitens dem visuellen Teil der Metapher dieselbe Aufmerksamkeit schenkt wie dem verbalen. In gewisser Hinsicht (insbesondere, was die Metaphernstruktur anbetrifft) wird man dann klarere Einblicke in das metaphorische Wechselspiel zwischen Text und Bild erhalten. Die neue Herangehensweise wird allerdings – das darf auch nicht vergessen werden – auf Kosten anderer Einblicke (vor allem natürlich in die phraseologischen Differenzierungen und ihre Auswirkungen auf die Text-Bild-Beziehung) gehen. Gerade diese Einblicke machen den verblüffend großen Fortschritt von Stöckls Untersuchung aus.

1.2 Die Metaphertheorien von Harald Weinrich (1958-76) und George Lakoff & Mark Johnson (1980)

Einleitung

In meiner Arbeit nehme ich also Stöckls Ratschlag an, zur Analyse von Text-Bild-Gefügen sowohl eine linguistische als auch eine kognitive Metaphertheorie heranzuziehen. Im Bereich der kognitiven Metaphertheorien liegt mein Rückgriff auf Lakoff & Johnson (1980) nach dem durchschlagenden internationalen Erfolg von „Metaphors we live by“, dem fünf Jahre später eine Übersetzung ins Deutsche – „Leben in Metaphern“ (1985) – folgte, nahe. Zwar könnte ich mich, wie es längst üblich geworden ist, auch auf eine der jüngeren Veröffentlichungen von Lakoff und seinen Partnern stützen (siehe Ungerer 2000 und Stöckl 2004, aber auch Liebert 1992, Jäkel 1997, 2003 und Schwarz-Friesel 2004 u. a.). Diese vertiefen oder erweitern jedoch spezielle Aspekte der Kernideen der ‚ursprünglichen‘ Theorie³⁵, die in meinem Vorhaben nicht von zentraler Bedeutung sind. Deshalb müssen sie nicht einbezogen werden.³⁶ Lediglich der Aufsatz „The contemporary theory of metaphor“ (1993), in

35 In „More than cool reasons“ von Lakoff & Turner (1989) beispielsweise wird die kreative Metapher in der Dichtung vor der Folie der kognitiven Metaphertheorie näher analysiert, und in „Philosophy in the flesh“ von Lakoff & Johnson (1999) wird die Frage nach der Entstehung von metaphorischen Konzepten aus der Erfahrung genauer ergründet (Lit.: Siehe Coenen 2002).

36 Jäkel (2003) zählt die wichtigsten der zum „Theoriekanon“ der kognitiven Metaphertheorie gehörenden Werke auf. Zu ihm rechnet er auch zwei Veröffentlichungen von Eve E. Sweetser: „Metaphorical Models of Thought and Speech [...]“ (1987) und „From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure“ (1990) und verweist auf den Versuch einer Zusammenfassung dieses Kanons durch Zoltán Kövecses: „Metaphor: A Practical Introduction“ (2002) (Jäkel 2003, S. 21). Siehe neben den oben genannten Werken von Lakoff & Johnson ferner: George Lakoff: „Women, Fire, and Dangerous Things“ (1987) und „The Invariance Hypothesis: „Is Abstract Reason based on Image-Schemas?“ (1990) sowie Mark Johnson: „A

dem Lakoff die kognitive Metaphertheorie nach 13-jähriger Forschung noch einmal neu zusammenfasst, sei an einzelnen Stellen ergänzend angeführt.

Im Bereich der linguistischen Metaphertheorien liegt mein Bezug auf Harald Weinrichs *Metaphorologie* (1958-76) im deutschsprachigen Raum ebenfalls nahe, denn insbesondere Weinrichs Bildfeldtheorie, die er in „Münze und Wort“ (1958) ausführlich darlegt, wird seit Armin Burkhardt (1987) hierzulande immer wieder mit „Metaphors we live by“ in einem Atemzug genannt (siehe u. a. Liebert 1992, 2002, Böke 1996, Baldauf 1997, Jäkel 1997, 1999, 2003, Eggs 2001, Coenen 2002 und Schwarz-Friesel & Skirl 2007). Es gibt auch bereits Analysen, die auf einer Verschmelzung der weinrichschen Bildfeldtheorie mit der Theorie des metaphorischen Konzeptsystems von Lakoff & Johnson basieren (siehe u. a. Liebert 1992, Lutzeier 1992, 1993, Böke 1996, Jäkel 1997, 2003 und Drewer 2003). Sie stehen neben denjenigen Analysen, die ganz im Rahmen der kognitiven Linguistik angesiedelt sind und dort manchmal noch Lakoffs & Johnsons Ansatz (1980) ins Zentrum rücken (siehe u. a. Baldauf 1997), während meines Wissens bisher nur eine Analyse vorliegt, in der Weinrichs Kontexttheorie mit Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie kombiniert wird (Hülzer-Vogt 1991). Indem ich die oben angesprochene Verschmelzung ebenso wie diese Verkopplung vornehme, geraten in meinem Vorhaben alle von Weinrich in „Sprache in Texten“ (1976) veröffentlichten Aufsätze über die Metapher gleichermaßen ins Blickfeld, also auch diejenigen, in denen er seine Kontexttheorie darlegt. Diese Theorie scheint heute etwas seltener wahrgenommen zu werden als seine Bildfeldtheorie (siehe lediglich Eggs 2001 sowie Jäkel 2003, S. 127f.³⁷), was damit zusammenhängen könnte, dass ihre einzigartigen Vorzüge gegenüber anderen linguistischen Metaphertheorien bislang noch zu schwach beleuchtet wurden.

Im Folgenden sei vor allem die Nähe von Weinrich und Lakoff & Johnson in der für mein Vorhaben gebotenen Ausführlichkeit thematisiert. Zunächst sei referiert, wie sie in der jüngeren und jüngsten Metaphernforschung in Deutschland rezipiert werden. Außerdem seien verschiedene Zusammenhänge zwischen ihren Theorien und einigen anderen Theorien herausgearbeitet, an denen einmal quasi von außen sichtbar wird, wie wenig weit das Bildfeld vom kognitiven Konzept entfernt ist. Auch seien einige Wissenschaftler – unter ihnen Lakoff (1993) selbst – angeführt, die bereits der Frage nach möglichen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen der kognitiven Metaphertheorie und älteren Theorien nachgegangen sind. Vor diesem Hintergrund können schließlich Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien³⁸ direkt und in den wichtigsten Aspekten miteinander verglichen und verknüpft werden. Es kann

Philosophical Perspective on the Problem of Metaphor“ (1980), „The Body in the Mind“ (1987) und „Philosophical Implications of Cognitive Science for Ethics“ (1992).

37 bzw. Jäkel 1997, S. 138f. und 1999, S. 21f.

38 In dem angekündigten Vergleich beziehe ich mich vornehmlich bei Weinrich auf die fünf in „Sprache in Texten“ (1976) veröffentlichten Aufsätze über die Metapher und bei Lakoff & Johnson auf „Leben in Metaphern“ (1985¹), die deutschsprachige Ausgabe von „Metaphors we live by“ (1980). Daraus ergeben sich die unterschiedlichen Jahresangaben (1980 und 1985¹) zu Lakoff & Johnson.

also Weinrichs Kontexttheorie an Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie angedockt und seine Bildfeldtheorie mit ihrem kognitiven Ansatz verschmolzen werden.

Während der Harmonisierung und Kombination der beiden Metapherntheorien greife ich stark in sie ein und gehe doch auch vorsichtig mit ihnen um, denn sie müssen gut zusammenhalten und zugleich in ihren Eigenarten erkennbar bleiben. Sollte ich sie zwar vorsichtig, aber nicht tiefschürfend bearbeiten, würden sie auseinanderfallen; sollte ich sie dagegen tief aufschürfen, aber unvorsichtig sein, würden ihre Besonderheiten verloren gehen. Beide Fehler wären fatal. Sie würden verhindern, dass die angestrebte Analyse der künstlerischen und werblichen Text-Bild-Gefüge interessante Ergebnisse hervorbringt. Mögen sie mir deshalb nicht unterlaufen!

1.2.1 Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien in der Forschung

Einleitung

Blickt man auf den Forschungskontext, der sich um Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien auf tut, so ziehen vor allem die Resonanz der beiden Theorien und der Umgang mit ihnen in Deutschland und in den Vereinigten Staaten die Aufmerksamkeit auf sich. In Deutschland schlägt „Metaphors we live by“ sofort ein, sieht man von der kleinen Verspätung ab, mit der das Buch hierzulande wahrgenommen wird. Doch wird es selbstverständlich mit der Zeit auch kritisch betrachtet. Insbesondere Antizipationen seiner einerseits neuartig, andererseits aber auch vertraut wirkenden kognitiven Metapherntheorie werden gesucht. Zeitgleich mit Burkhardt (1987), dem als Erster die verblüffende Nähe des metaphorischen Konzepts mit dem weinrichschen Bildfeld (1958) ins Auge springt, findet Heike Hülzer (1987) drei Vorläufertheorien, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichen. Und weitere Vorläufertheorien werden entdeckt: Wolf-Andreas Liebert (1992) macht darauf aufmerksam, dass Weinrich auf die Metaphernforschung der 1930-er Jahre zurückgreift und das nicht als Einziger tut; Olaf Jäkel (1997, 2003) sieht neben Weinrich auch Hans Blumenberg (1960, 1971) als Vorläufer der kognitiven Metapherntheorie an sowie mit Kant (1781, 1787) abermals einen Wissenschaftler aus dem 18. Jahrhundert.

Hinzu kommt – wie schon gesagt –, dass Liebert (1992, 2002 u. a.) und Jäkel (1997, 2003 u. a.), die mit Burkhardt Weinrichs Antizipation der kognitiven Metapherntheorie erkennen, auch eigene Untersuchungen durchführen, in denen sie seine Bildfeldtheorie mit der späteren Theorie verschmelzen. Mehrere Wissenschaftler in Deutschland schließen sich ihnen an. Zuvor hat Hülzer-Vogt (1991) bereits Weinrichs Kontexttheorie mit der Theorie des metaphorischen Konzepts verknüpft. Außerdem macht sich nach Burkhardts ersten Ähnlichkeitsfunden vor allem Jäkel daran, die besonderen Übereinstimmungen zwischen Weinrichs gesamter Metaphorologie und Lakoffs & Johnsons immer umfassender werdender kognitiver Metapherntheorie (1980-1990) herauszuarbeiten. Die Wege, die die aufgeführten Wissenschaftler und noch einige mehr zur Erkundung der ihnen vorliegenden Metapherntheorien und des darin beschriebenen Metaphernsystems einschlagen, werden auch hier im Prinzip betreten. Es wird nach Vorläufertheorien gesucht, Theoriegemeinschaften

werden aufgespürt und eine Theorieverschmelzung wird vorgenommen. Das heißt, nachdem ich im Folgenden die Resonanz und den Umgang mit Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorie in Deutschland umfassend dargelegt habe, vernetze ich die beiden Theorien und einige ihrer Vorläufertheorien miteinander, wobei ich viele bereits bemerkte Bezüge einflechte, und stelle das Netz dann der Rezeption von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien in den Vereinigten Staaten gegenüber.

1.2.1.1 Die Rezeption von Lakoffs & Johnsons und Weinrichs Metapherntheorien in Deutschland

Die Rezeption von Lakoffs & Johnsons Buch „Metaphors we live by“

Drei Jahre nachdem „Metaphors we live by“ in Chicago erschienen war, schrieb hierzulande ein Rezensent, dass sich diese Metapherntheorie „wie ein guter Kriminalroman“ lese, „ohne jedoch das Problem zu vernebeln oder zu trivialisieren“ und dass es seinen Autoren gelungen sei, „die herkömmlichen Theorien zur Metapher [...] weitgehend zu überwinden“ (Bamberg 1983, S. 144 u. S. 146). Michael Bambergs Buchbesprechung (1983) kann heute als ein kleines Dokument der Wirkungsgeschichte von Lakoffs & Johnsons Gemeinschaftswerk gelten. Sie spiegelt die überaus positive Aufnahme des Buchs gleich nach seinem Erscheinen auch in Deutschland und nennt die wichtigsten Gründe für seinen Erfolg. „Metaphors we live by“ vermittelt eine als völlig neuartig empfundene Metapherntheorie auf eine so evidente Art und Weise, dass sie den Leser einfach mitreißen muss. Weiter heißt es bei Bamberg: „Die freie und ungezwungene Art des Systematisierens und Dokumentierens anhand von Beispielen verleiht dem Buch seine Dynamik und seinen Impuls: Der Leser kann nicht umhin, etwas damit anzufangen“ (Bamberg 1983, S. 147). Die Evidenz des Buchs geht also nicht nur auf die Überzeugungskraft der in ihm vermittelten Theorie zurück, sondern wird offenbar auch über den gefälligen Argumentationsstil und die Fülle der angeführten Beispiele hergestellt – so Bamberg in der Phase der Erstrezeption in Deutschland.

Und was ist heute von diesem Anfangserfolg übrig geblieben, nachdem die Theorie hierzulande längst mehrfach kritisch durchleuchtet wurde und ihre vermeintlichen oder echten Mängel und möglichen Wurzeln mit Bedacht freigelegt wurden? Fast 25 Jahre nach Bamberg konstatiert Rolf Eckard (2005) erneut: „Lakoff/Johnsons ‚Metaphors We Live By‘ gehört sicherlich zu den eingängigsten Büchern zum Thema ‚Metapher‘. Kaum ein anderes Buch zu dem Thema enthält so viele Beispiele für Metaphern, kaum ein anderes macht so sehr anschaulich, worum es dabei geht“ (Eckard 2005, S. 235). Bei allem Lob, das auch Eckard zum Ausdruck bringt: Dass er die Würdigung der sprachlichen Darbietung von Lakoffs & Johnsons Theorie wieder aufgreift, ohne auf ihren Inhalt Bezug zu nehmen, erweckt Misstrauen. Hat „Metaphors we live by“ seinen Erfolg nur seinem gefälligen Präsentationsstil zu verdanken? Ist das der Schluss, zu dem man in Deutschland gekommen ist?

„Leben in Metaphern“ zog auch meine Aufmerksamkeit auf sich, weil seine wissenschaftliche Theorie allgemeinverständlich formuliert ist. Allein die gelungene sprachliche Darbietung kann aber nicht der Grund für den nachhaltigen Erfolg der

Theorie sein. Sie könnte ihre Leser heute nicht ungemindert fesseln und begeistern, wäre nicht auch ihr Inhalt überzeugend. Mir hat sie es deshalb so angetan, weil Lakoff & Johnson erstmals ausdrücklich den Begriff der Metapher für die Beschreibung von vielgestaltigen sprachlichen und nicht-sprachlichen Phänomenen öffnen, die vorher nicht zusammengesehen wurden, die sie aber konsequent zusammenbringen.

Letztlich hat „Metaphors we live by“ im Zuge seiner Rezeptionsgeschichte in Deutschland kaum an Wertschätzung eingebüßt, obwohl mehrere Wissenschaftler bei der Suche nach geistigen Vorläufern gründliche Arbeit geleistet haben. Sie haben auch einzelne Schwachstellen in der Theorie aufgespürt. Doch sind ihre Anmerkungen hier wenig aufsehenerregend.

Eine frühe scharfe Kritik am Originalitäts- und Qualitätsgrad des Buches übt Hülzer (1987). „Nicht nur hinsichtlich des Leitgedankens, sondern auch im Detail, stellt das Buch von Lakoff/Johnson eine Fundgrube für Theorieelemente älterer Autoren dar.“ (Hülzer 1987, S. 245) Hülzer nennt vor allem drei eher unbekanntere Metaphernforscher aus dem 18. Jahrhundert und dem späten 19. bis frühen 20. Jahrhundert, deren Theorien sie mit „Metaphors we live by“ in Verbindung bringt: Lambert (1764), Wegener (1885) und Mauthner (1901, 1902)³⁹. Sie führt sie als Urheber einiger Ideen an, die Lakoff & Johnson für sich beanspruchen.⁴⁰ Ein Jahrzehnt später kann Jäkel (1997, 2003) sogar eine lange Liste mit Wissenschaftlern aufstellen, die ebenfalls schon weit vor dem Erscheinen von „Metaphors we live by“ unterschiedliche Gedanken aus dem Buch zur Sprache bringen. Sie umfasst 20 Philosophen und Linguisten und reicht zurück bis ins 17. Jahrhundert zu Locke (1689). „In der europäischen Philosophie und Sprachwissenschaft gibt es seit 300 Jahren diverse Ansätze, die wesentliche Thesen und Erkenntnisse der kognitiven Metapherntheorie vorwegnehmen.“ (Jäkel 2003, S. 113) Diese älteren Ansätze unterschieden sich – so Jäkel – von Lakoffs & Johnsons Ausführungen lediglich durch die verwendeten Begriffe. Hülzer und Jäkel merken zu den Entdeckungen ihrer Recherchen an, dass „Metaphors we live by“ weniger neuartig ist, als Lakoff & Johnson es selbst darstellen, und werfen ihnen gleichermaßen vor, die historische Literatur zu ihrem Arbeitsgebiet nicht gelesen bzw. nicht richtig gewürdigt zu haben (vgl. Hülzer 1987, S. 219 u. Jäkel 2003, S. 115f.). Während Hülzer jedoch schlussfolgert, ihr Buch sei wegen des Aufgriffs heterogener älterer Erkenntnisse eklektizistisch, findet Jäkel, der Originalitätsverlust sei letztlich klein gegenüber dem Gewinn. Es würden „die Thesen

39 Johann Heinrich Lambert: „Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein“ (1764), Philipp Wegener: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen“ (1657) und Fritz Mauthner: „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ (1901 / 02) (Lit.: Siehe Hülzer 1987).

40 Im angloamerikanischen Sprachraum nehmen Nerlich & Clarke (2002) Hülzers Untersuchungen (die oben besprochene von 1987 und eine weitere von 1989, siehe auch hier Kap. 1.2.1.2) zu Hilfe, um nun ihrerseits einen Aufsatz über die Wegbereiter der kognitiven Linguistik zu verfassen und sie historisch zu verankern. Jäkels jüngeren Vergleich zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson umkreisen sie dagegen weiträumig.

der kognitiven Metaphertheorie dadurch bestätigt, dass Theoretiker verschiedener Provenienz unabhängig voneinander auf dieselben oder ganz ähnliche Erkenntnisse gekommen“ seien (Jäkel 2003, S. 219).

In Jäkels „Ahnengalerie“ der 20 Philosophen und Linguisten fehlen allerdings noch drei „Familienangehörige“, die besonders eng mit Lakoff & Johnson verwandt sind und von ihm gesondert besprochen werden: Kant (1781, 87), Blumenberg (1960, 71)⁴¹ und quasi der ältere Bruder der beiden Amerikaner, Weinrich (1958). Vor allem die außerordentlich große Ähnlichkeit zwischen Weinrichs Bildfeldtheorie und Lakoffs & Johnsons Theorie der konzeptuellen Metapher versetzt deutsche Wissenschaftler in Erstaunen und bringt sie in Verlegenheit. Wer wollte den Verdacht hegen, Lakoff & Johnson hätten Weinrich heimlich gelesen? Was sich nicht beweisen lässt, fällt auf den Ankläger zurück und kann am Ende nur ihn in eine peinliche Situation bringen. Also glaubt man auch hierzulande an die Erfindung des Metaphernsystems durch die beiden Amerikaner. Einige Wissenschaftler merken aber immerhin an, dass es nur die zweite ist.⁴²

Die Diskussion um die Verwandtschaft der Konzepttheorie mit der Bildfeldtheorie

Burkhardt (1987) entdeckte die prinzipielle Übereinstimmung von Lakoffs & Johnsons metaphorischem Konzept mit Weinrichs Bildfeld zuerst. Als einzigen Unterschied stellt er heraus, dass Erstere ihre metaphorischen Konzepte aus der „Standard- bzw. Alltagssprache“ ermitteln, während Letzterer seine Bildfelder vor allem aus der „literarischen Überlieferungstradition“ aufspürt (siehe Burkhardt 1987, S. 46). Burkhardts Rückführung des metaphorischen Konzepts auf das Bildfeld schlägt Wellen. Nach ihm erforscht zunächst Liebert (1992) die historischen bzw. geistigen Wurzeln der Bildfeld- und der Konzeptidee weiter, und später analysiert Jäkel die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen des Metaphernsystems einmal etwas genauer.

Liebert weitet den Blick. Nicht nur Weinrich (1958) nehme Lakoffs & Johnsons Idee des metaphorischen Konzepts praktisch schon vorweg, sondern auch Jost Trier (1934) und Franz Dornseiff (1955)⁴³ hätten die Konzeptidee bereits im Vorfeld aufgespürt. In Trier erkennt Liebert einen direkten Vorläufer von Weinrich, der bereits in den 1930-er Jahren mit anderen Forschern einen feldtheoretischen Ansatz der Metapher diskutierte. Mit Dornseiff hat er dagegen einen zweiten direkten Vorläufer von Lakoff & Johnson gefunden, der unabhängig von Weinrich etwa zur gleichen

41 Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“ (1781/87) und Hans Blumenberg: „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ (1960) sowie „Beobachtungen an Metaphern“ (1971) (Lit.: Siehe Jäkel 1997, 1999, 2003).

42 Burkhardt (1987): „Trotzdem ist hier einmal mehr zu beobachten, dass in Europa bereits Bekanntes von der amerikanischen Philosophie zum zweiten Mal entdeckt wird.“ (S. 46) und Jäkel (2003): „Ein stärkeres Interesse für historische Vorläufer eigener Ideen kann den Forscher davor bewahren, das Rad unter großem Aufwand mehrfach zu erfinden.“ (S. 130)

43 Dornseiff (1955): „Bezeichnungswandel unseres Wortschatzes. Ein Blick in das Seelenleben des Sprechenden“ (Lit.: Siehe Liebert 1992.)

Zeit wie dieser die Metapher von seinem onomasiologischen Ansatz her erforschte (siehe auch hier Kap. 1.2.2).

Mittels seines erweiterten Blicks versucht Liebert (1992), die Verblüffung über die große Nähe zwischen Weinrich (1958) und Lakoff & Johnson (1980), die Burkhardt ereilt haben dürfte, zu relativieren. Gegenüber Trier und Dornseiff stehe Weinrich Lakoff & Johnson nur insofern näher, als er einmal in einem seiner Aufsätze das Bildfeld als „Denkmodell“ bezeichne.⁴⁴ Hier reduziert Liebert die besondere Nähe zwischen dem Deutschen und den beiden Amerikanern auf eine punktuelle Gemeinsamkeit. Weiter schreibt er: „[Es] scheint also auf den ersten Blick korrekt zu sein zu sagen, dass Lakoff/Johnson (1980) das Rad noch einmal erfunden haben. Es muss allerdings dageengehalten werden, dass die Metaphernfelder (bzw. „Bildfelder“ wie Weinrich sie dann später nennt) zwar in Europa erstmals entwickelt, dann aber nicht weitergedacht und nicht weiterdiskutiert wurden“ (Liebert 1992, S. 94). Liebert distanziert sich also ein wenig von Burkhardts These der doppelten Erfindung des Rades. Er gibt zu bedenken, dass Weinrich seine Theorie nicht so weit entwickelt habe wie Lakoff & Johnson die ihrige und dass die Bildfeldtheorie auch – ganz im Unterschied zur Theorie des metaphorischen Konzepts – nicht von einer bemerkenswerten Anzahl anderer Forscher für weiterführende Untersuchungen aufgegriffen worden sei. Darf man aber die Redewendung wirklich nur anbringen, wenn zwei Erfindungen gleich weit ausgereift sind und auch mit gleichem Erfolg von ihren Nutzern angenommen werden?

Anders als Liebert stellt Jäkel sich mit seiner weiterführenden Erforschung der Nähe zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson wieder ganz hinter Burkhardt. Zwar entdeckt auch er neben dem Bildfeld weitere Vorwegnahmen des metaphorischen Konzepts. Diese stammen aber nicht aus dem engeren Umkreis der weinrichschen Forschungsrichtung, weshalb bei ihm weniger die Gefahr besteht, dass die herausragende Nähe von Weinrichs zu Lakoffs & Johnsons Ansatz undeutlich wird. Was Trier und Dornseiff anbelangt, verweist Jäkel auf Liebert (1992): „Vergleiche die verdienstliche und zutreffende Darstellung dieser Traditionslinie durch Liebert [...]“ – mit dem Nachtrag: „Eine voll ausgeprägte Metaphertheorie gibt es allerdings erst bei Weinrich“ (Jäkel 2003, S. 123 Anm. 22).⁴⁵

Über Burkhardt und Liebert hinaus fallen Jäkel durch seinen Vergleich der weinrichschen Aufsätze (1958-1976) mit den metaphortheoretischen Schriften von La-

44 „Ein Bildfeld soll ein ‚Denkmodell‘ sein (Weinrich 1976b: 291). Dieses Aufleuchten eines Ansatzes kognitiver Modelle wird von Weinrich in seinen folgenden Publikationen aber nicht mehr aufgegriffen.“ (Liebert 1992, S. 87)

45 An dieser Stelle sei auch auf Christa Baldaufs historischen Abriss zu Lakoffs & Johnsons Theorie (1997) hingewiesen. Sie bezieht sich darin u. a. auf Burkhardt und Liebert und stellt zudem heraus, dass Weinrich die Kraft des Bildfeldes, das Weltbild eines Kulturkreises bestimmen zu können, schon früh erkannt hatte – lange bevor Lakoff & Johnson ein internationales Publikum auf die Dimensionen des metaphorischen Konzepts hinwiesen. Sie findet „die Übereinstimmung der Bildfeldtheorie Weinrichs mit einigen Grundgedanken der Metaphertheorie Lakoffs und Johnsons frappierend.“ (Baldauf 1997, S. 292)

koff & Johnson (1980-1990)⁴⁶ die folgenden Gemeinsamkeiten auf: die Übereinstimmung einiger Beispiele, die beiderseits aufgestellte Domänenthese, die vergleichbare Reflexion über die isolierte sprachliche Metapher, die hier wie dort geäußerte Notwendigkeitsthese sowie die doppelten Hinweise auf die ‚welterzeugende‘ Funktion der Metapher und das Bildfeld als Multi- und Universalie⁴⁷ (siehe Jäkel 2003, S. 123-126 sowie die Weiterführung seines Vergleichs hier Kap. 1.2.2).

Die Vielzahl der Übereinstimmungen zwischen Weinrichs feldorientierter und Lakoffs & Johnsons kognitiver Metaphertheorie, die Jäkels Analyse ergibt, konträrkariert Lieberts Feststellung, der kognitive Ansatz leuchte bei Weinrich nur kurz auf. Jäkel zieht auch gegen die Auffassung zu Felde, Weinrich habe seine Metaphertheorie weniger weit entwickelt als Lakoff & Johnson die ihrige. Er macht vielmehr darauf aufmerksam, dass sich die kognitive Metaphertheorie durchaus auch mit den Erkenntnissen und Verfahren der feldorientierten Metaphertheorie erweitern ließe. So fehle bei den Kognitivisten die Definition der Metapher auf der sprachlichen Ebene, und sie differenzierten nicht systematisch zwischen dem onomasiologischen und dem semasiologischen Ansatz bei der Darstellung ihrer Beispiele. Jäkels Perspektive schließt hier jedoch Lieberts Perspektive nicht aus. So sehr einerseits seine Wahrnehmung zutrifft, dass die kognitive Theorie für Analysen der Metapher auf der Sprachebene lückenhaft ist, so sehr stimmt andererseits auch Lieberts Schlussfolgerung, dass Weinrichs Bildfeldtheorie weniger stark ausgeprägt ist als die Theorie des metaphorischen Konzepts (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1).

Von den je anders gelagerten Fokussen abgesehen legen die zahlreichen Gemeinsamkeiten zwischen den Theorien aber letztlich über Burkhardts These von der doppelten Erfindung des Rades hinaus den tabuisierten Verdacht der heimlichen Lektüre nahe. Das dürfte Jäkel dazu bewogen haben, Weinrich zu fragen, ob es eine englische Übersetzung seiner Metaphertheorie gebe. „Von diesen Arbeiten existieren zwar französische (Weinrich ist Romanist), jedoch keinerlei englische Übersetzungen (Harald Weinrich, persönliche Mitteilung).“ Seine interessierte Nachfrage stellte er auch mit dem Ziel, eine solche einzufordern, falls sie noch nicht existiert. „Dieses Desiderat zum Nutzen amerikanischer Rezipienten zu beheben, wäre sicher eine lohnende Aufgabe. Für eine englische Übersetzung wenigstens der wichtigsten Passagen siehe Jäkel (1999b) [...]“ (beide Zitate: Jäkel 2003, S. 122 Anm. 21)⁴⁸ Es ist allerdings anzunehmen, dass im amerikanischen Raum gar kein Interesse an der

46 Siehe die Schriften von Lakoff und/oder Johnson hier S. 42, Anm. 35 und 36.

47 Natürlich führt er auch die bereits von Burkhardt und Liebert bemerkten Gemeinsamkeiten noch einmal auf: Burkhardts überraschende Entdeckung der prinzipiellen Gleichheit des Bildfeldes mit dem metaphorischen Konzept und Lieberts Befund, dass es auch einige terminologische Entsprechungen zwischen den Theorien gibt und hier wie dort gleichermaßen die Metapher in feldartigen Zusammenhängen gesehen wird sowie ihre Unidirektionalität behauptet wird.

48 Bei diesen Passagen handelt es sich um vier Zitate. Jäkel führt sie in der vergleichenden Analyse an, auf die hier Bezug genommen wird. Der bereits 1999 in englischer Sprache veröffentlichte Aufsatz „Kant, Blumenberg, Weinrich [...]“ ist die frühere Fassung seines deutschsprachigen Buchkapitels von 2003 bzw. die spätere Fassung eines mit diesem weitgehend identischen Kapitels aus seinem Buch von 1997.

Publikation einer Theorie besteht, die Lakoffs & Johnsons internationalen Erfolg nachträglich ein wenig trüben könnte. Auch würde dort vermutlich Weinrichs Theorie ganz anders rezipiert werden als hierzulande.⁴⁹

Burkhardt (1987), Liebert (1992) und Jäkel (1997, 2003) haben gezielt die Nähe von Weinrichs Metaphorologie zu Lakoffs & Johnsons Theorie untersucht und über die These von der doppelten Erfindung des Rades nachgedacht. Trotz einiger Differenzen im Einzelnen nehmen sie einen gemeinsamen Standpunkt ein, denn alle drei stellen sie heraus, dass in Weinrichs Bildfeldtheorie Lakoffs & Johnsons Theorie des metaphorischen Konzepts bereits vorgeprägt ist.

Deutliche Spuren hinterlässt dieses Forschungsergebnis meines Erachtens in Eckehard Eggs (2001) enzyklopädischer Darstellung der Metapher im Historischen Wörterbuch der Rhetorik (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2). Eggs bringt dort das kognitive Modell mit dem Feldbegriff in Verbindung, meidet allerdings den Begriff des Bildfeldes und spricht stattdessen vom Metaphernfeld. Weinrichs Aufsatz „Münze und Wort“ (1958) führt er als eine Untersuchung auf, die bereits vor Lakoff & Johnson Metaphernfelder zum Gegenstand hat. Leider nennt er sie aber in Zusammenhang mit anderen Untersuchungen zur Sprachinhaltsforschung, bzw. ohne auf die Systemtheorie hinzuweisen, die Weinrich hier entfaltet. Als Metapherntheoretiker wird Weinrich von Eggs ausschließlich mit seiner Kontexttheorie in einem anderen Abschnitt vorgestellt.

Deutlich dünner wird die Spur in Monika Schwarz-Friesels und Helge Skirls Einführung in die linguistische Metapher (2007). Hier geht der enge Zusammenhang, der zwischen dem Bildfeld der weinrichschen Theorie und dem metaphorischen Konzept der Theorie Lakoffs & Johnsons besteht, nur noch aus der gemeinsamen Abhandlung innerhalb eines Kapitels bzw. der Nennung in einem Atemzug hervor. Ferner wird der Begriff des Bildfeldes weniger mit Weinrich als vielmehr mit der Metapherndiskussion der 1930-er Jahre in Verbindung gebracht. Er selbst wird eher als Bewahrer dieser Theorie präsentiert. Unter dem Absatz „Weiterführende Literatur“ verweisen Schwarz-Friesel & Skirl aber auf seinen Aufsatz sowie auf diejenige Literatur, die sich mit den Vorläufern der kognitiven Metapherntheorie auseinandersetzt.

Intensiv sowohl mit Weinrichs Bildfeldtheorie als auch mit Lakoffs & Johnsons Theorie des metaphorischen Konzepts haben sich auch Hans Georg Coenen (2002) und Eckard (2005) aus jeweils unterschiedlichen Gründen und mit unterschiedlichen Zielsetzungen befasst. Während Coenen selbst eine Metapherntheorie ent-

49 Nerlich & Clarke (2002) z. B. schätzen die Bedeutung Weinrichs als Vorläufer für die kognitive Metapherntheorie im Vergleich zur Bedeutung Bühlers und Stählins nur sehr gering ein (siehe Nerlich & Clarke 2002, S. 583f.). Sie scheinen seine Theorie aber auch nur aus zweiter Hand zu kennen, führen sie ihn doch nicht im Literaturverzeichnis auf. Ihr zwei Jahre zuvor erschienener Aufsatz „Semantic fields and frames: Historical explorations [...]“ (2000) enthält keinen Hinweis auf Weinrichs feldsemantische Metapherntheorie. So bleibt nur noch zu hoffen, dass Nerlich inzwischen durch ihre Zusammenarbeit mit Burkhardt Weinrichs Metaphorologie im Original kennengelernt hat und in ihre zukünftigen Forschungen einbezieht [Burkhardt & Nerlich (Hrsg.): „Tropical Truth“ / lt. Nerlich & Clarke (2002) in preparation].

wickelte, die sich den Begriff des Bildfeldes zunutze macht und von Lakoffs & Johnsons Theorie distanziert, legt Eckard eine Geschichte der Metapherntheorien nach 1945 vor, die die wichtigsten Entwürfe über ihre essenziellen Aussagen zur Metapher vorstellt.

Coenen kommt durch seine vergleichende Analyse der Metapherntheorien von Weinrich (1958) und Lakoff (1993) im Prinzip zu demselben Ergebnis wie Burkhardt, Liebert und Jäkel: Letzterer habe die Theorie des Ersteren wahrscheinlich nicht gekannt, auch wenn seine Theorie an die seines Vorgängers erinnere.⁵⁰ Vor dem Hintergrund seiner eigenen Metapherntheorie, der ein differenzierter Analogiebegriff zugrunde liegt, vermag es Coenen, sowohl die prinzipielle Übereinstimmung des Bildfeldes mit dem metaphorischen Konzept als auch bestehende Unterschiede im Detail scharfsichtig zu erfassen. Dieses Analyseergebnis beflügelt ihn offenbar, an einigen Stellen seines Textes den Begriff des metaphorischen Konzepts mit dem des Bildfeldes synonym zu verwenden.⁵¹

Eckard strebt – wie er in seiner Einleitung ankündigt – nicht an, die von ihm vorgestellten Metapherntheorien miteinander zu vergleichen. Gleichwohl will er ihre intertheoretischen Zusammenhänge transparent machen. Zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorie sieht er aber keine inneren Bezüge. So führt er innerhalb der Feldtheorien als Nachfolger Weinrichs Goodman (1968, 76, 95) und Elgin (1983, 95)⁵² auf, als frühen Vorläufer der von Lakoff & Johnson erstmals aufgestellten Konzeptualisierungstheorie hingegen Richards (1936). Am Beispiel von Goodman macht er zudem noch einmal explizit, dass (dessen) lexikalische Felder von Lakoffs & Johnsons Konzepten zu unterscheiden seien, da diese sich auf ganze Szenarien, das heißt nicht bloß auf die sprachliche Ebene bezögen.⁵³

Coenen muss also noch zu denjenigen Wissenschaftlern hinzugezählt werden, die eine große Nähe zwischen Weinrichs Bildfeldtheorie und Lakoffs & Johnsons Theorie des metaphorischen Konzepts sehen. Eckard dagegen opponiert mit seinem Forschungsergebnis gegen seine Vorgänger – wenn auch nicht explizit. Schwarz-Friesel & Skirl stehen mit ihrer Darstellung letztlich ihm näher als Jäkel, der am entschiedensten die These von der doppelten Erfindung des Rades vertritt. Da die These problematisch ist, greift Liebert neutralisierend ein. Dies ist in groben Zügen das

50 „Der Lakoffsche Metaphernbegriff erinnert an den Weinrichschen Bildfeldbegriff [...]. Lakoff scheint jedoch Weinrichs Bildfeldlehre, deren Ausarbeitungen in den 50er und 60er Jahren erschienen, nicht zu kennen.“ (Coenen 2002, S. 208)

51 Siehe zum Beispiel Coenen 2002, S. 211.

52 Nelson Goodman: „Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie“ (1968, 76, 95), Catherine Z. Elgin: „With Reference To Reference“ (1995) und „Metaphor and Reference“ (1995) (Lit.: Siehe Eckard 2005).

53 „Mit dieser Sichtweise nicht verwechselt werden sollte diejenige Nelson Goodmans, der in *Sprachen der Kunst* die [...] Auffassung vertritt, zum Verständnis der Metapher müsse man ‚einsehen, dass ein Etikett nicht isoliert, sondern in seiner Zugehörigkeit zu einer Familie funktioniert.‘ Mit Schemata, von denen Goodman annimmt, dass sie als Ganze übertragen würden, sind lexikalische Felder gemeint; die Systeme von Konzepten hingegen, von denen Lakoff/Johnson und Kövecses sprechen, beziehen sich in ihrer Gesamtheit auf *Szenarien*.“ (Eckard 2005, S. 240)

Bild der Rezeption der Metapherntheorien von Weinrich und Lakoff & Johnson seit 1987 in Deutschland: Sie kreist um die Nähe der beiden Theorien zueinander, die gesehen wird oder nicht.

Die erste und zweite Phase der Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie

Insgesamt kann man vier Phasen der Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie unterscheiden: erstens die Rezeption Weinrichs bis zum Erscheinen von „Metaphors we live by“, zweitens die getrennte Rezeption von Weinrich und Lakoff & Johnson in der Zeit von 1980 bis 1984/87 und an letzter Stelle eine sich andeutende jüngste Rezeptionsphase, in welcher wie schon in der zweiten Phase an der Weiterentwicklung der Bildfeldtheorie gearbeitet werden könnte. Zwischen der zweiten und der möglichen, ihr ähnelnden vierten Phase liegt die soeben beschriebene dritte Phase, in der einerseits die Nähe der Bildfeld- und der Konzepttheorie entdeckt und diskutiert wird sowie andererseits die Kombinierbarkeit der Theorien in zukunftsweisenden Analysen erprobt wird.

Aussagen über die erste (und zweite) Rezeptionsphase von Weinrichs Bildfeldtheorie finden sich bei Dietmar Peil (1990, 1993, 2002) und bei Liebert (2002). Ihnen ist zu entnehmen, dass über einen langen Zeitraum Literatur- und Sprachwissenschaftler kaum etwas Bemerkenswertes an der Bildfeldtheorie fanden. „Zu den zentralen Begriffen in der literaturwissenschaftlich orientierten Metaphernforschung gehört seit 30 Jahren der Begriff des Bildfeldes, der, von Harald Weinrich (1958) eingeführt, immer wieder verwendet, aber nur spärlich diskutiert worden ist. Die Praktikabilität des Bildfeldbegriffs scheint so evident zu sein, dass dessen theoretische Abklärung kaum als Bedürfnis empfunden wird.“ (Peil 1990, S. 209) Man erkannte ihren tatsächlichen Wert offenbar erst im Zuge des Erfolgs der kognitiven Metapherntheorie mit etwa dreißigjähriger Verspätung. „1980 kommt mit der Arbeit ‚Metaphors we live by‘ von Lakoff & Johnson ein Werk heraus, das die Diskussion um die Bildfelder neu aufleben lässt [...]. Die Rezeption der Arbeiten der kognitiven Linguistik setzt zunächst ein, ohne Bezüge zur Wortfeld- oder Bildfeldtheorie herauszustellen.“ (Liebert 2002, S. 772)

Das heißt, in den 1960-er Jahren ist es zunächst noch recht still um Weinrichs Bildfeldtheorie. Vermutlich wird sie während dieser Zeit immer bekannter und stößt auf eine allgemeine Akzeptanz. Ernst Leisis frühe Darstellung der Bildfeldforschung als dritten Zweig der Metaphernforschung neben dem semasiologischen und dem onomasiologischen Ansatz (1973), aber auch Wilhelm Köllers mehrmalige fast beiläufige Hinweise auf existierende Bild- bzw. Metaphernfelder (1975) sowie Jürgen Nieraads knappe Zusammenfassung der Bildfeldtheorie Weinrichs (1977) deuten im Nachhinein darauf hin. Doch bereits 1970 werden die ersten kritischen Stimmen laut. Rudolf Hoberg (1970) äußert Bedenken gegen die Existenz von Bildfeldern, und Werner Ingendahl (1970)⁵⁴ eröffnet durch seine umfassende Kritik sowie die Präsentation eines alternativen Metaphernsystems die Diskussion um das Bildfeld,

54 Zur Kritik Ingendahls an Weinrichs Bildfeldtheorie siehe auch Ingendahl (1971¹), S. 253f. und S. 264-267.

an der sich später Holger A. Pausch (1974) direkt beteiligen wird. Jetzt entwirft auch Werner Kallmeyer (u. a.) eine Metapherntheorie (1973) in Reaktion auf Weinrichs Bildfeldidee, die zwar keinen echten Gegenentwurf zu ihr enthält, aber dennoch als weiterer Alternativvorschlag zu werten ist. Sie wird später in Zusammenhang mit Weinrichs kompletter Metaphorologie von Werner Kügler (1984) diskutiert werden.

Jochen Schlobach (1980) dagegen ist einer der ersten Wissenschaftler, der die weinrichsche Bildfeldtheorie weiterentwickelt und damit am Beginn ihrer zweiten Rezeptionsphase steht. In den frühen 1980-er Jahren setzen sich einige Wissenschaftler zum Ziel, in Zusammenhang mit einer umfangreichen Sprachinhaltsforschung die Struktur der Bildfelder genauer und weitreichender zu beschreiben, als es Weinrich anfangs gelingen konnte. Neben Schlobach sind hier Peil (1983) und Franziska Wessel (1984) zu nennen. Die etwa zeitgleich aufkommende kognitive Metaphernforschung fließt in ihre Arbeiten noch nicht ein.

Die Darstellung der ersten Rezeptionsphase sei mit Leisi begonnen: Er räumt der Bildfeldforschung früh einen sehr hohen Stellenwert ein. „Neben der Träger-Forschung und der Gehalt-Forschung gibt es neuerdings eine dritte Möglichkeit: die Erforschung bestimmter Träger-Gehalt-Beziehungen. Sie wurde eröffnet durch Harald Weinrich in einem sehr bekannt gewordenen Aufsatz ‚Münze und Wort‘[...].“ (Leisi 1973, S. 178)⁵⁵ Leisi erkennt, dass „Münze und Wort“ eine völlig neue Sicht auf die Metapher darbietet, die nun vom Sprechakt ablösbar ist und als Stelle in einem Bildfeld erscheint, deren Originalität nach neuen Kriterien beurteilt werden kann und die – diesen Aspekt hebt er besonders hervor – eine übereinzelsprachliche Dimension erhält, da die Bildfelder „allen abendländischen Sprachen gemeinsam“ sind (vgl. Leisi 1973, S. 178ff. ≈ 1973¹, S. 188ff.).

All diese Vorteile der Bildfeldtheorie sieht Ingendahl nicht, sondern bemängelt stattdessen, dass ihr noch „die Vorstellung der Übertragung von ... auf ...“ innewohne, dass sie auf „optischen Vorstellungen“ beruhe, statt „innersprachliche Begründungen für das Zustandekommen“ von Bildfeldern zu geben, dass in ihr nichts „über die spezifische Leistung der Metapher ausgesagt“ werde und schließlich die „unübersehbar große Zahl solcher ‚Bildfelder‘“ „jeder Systematisierung“ widerspreche (vgl. Ingendahl 1970, S. 50). Pausch erkennt bereits, dass Ingendahl offenbar „ein anderes sprachphilosophisches Schnittmuster“ an die „Sprachmaterie“ anlegt als Weinrich und seine Einwände deshalb „sekundär“ sind (siehe Pausch 1974, S. 61). Freilich dient Ingendahls Mängelliste vornehmlich dem Ziel, die eigene Metapherntheorie in ein positives Licht zu rücken. Er selbst will derjenige sein, der die spezifische Leistung einer Metapher dargestellt und die Entstehung von Ordnungen im Sprachsystem innersprachlich begründet hat. Peil, der 1990 die Diskussion fort-

55 Siehe auch Leisi 1973¹, S. 188. Leisi gibt 1985 eine zweite überarbeitete Auflage seiner „Praxis der englischen Semantik“ heraus, in der der Abschnitt über die Metapher aber nur an sehr wenigen Stellen marginal verändert ist. Dass er bereits 1973 Weinrichs Aufsatz eine so hohe Wertschätzung entgegenbringt, ist keineswegs selbstverständlich. „Münze und Wort“ wird nicht ganz so bekannt und anerkannt gewesen sein, wie er es darstellt. Vielmehr scheint Leisi in Bezug auf die Bildfeldtheorie weiter zu blicken als die meisten seiner Kollegen.

führt, weist ferner mit dem Hinweis auf Weinrichs Entdeckung der Konterdetermination den Vorwurf zurück, er habe die Vorstellung der Übertragung noch nicht überwunden (siehe Peil 1990, S. 23f.). Und nicht zuletzt muss man auch Ingendahls Kritik relativieren, die Zahl der Bildfelder sei unübersehbar groß. Schließlich lassen sich spezifische Sinnbezirkskopplungen oftmals in allgemeineren zusammenfassen.

Keiner der vorgebrachten Kritikpunkte kann die Überzeugungskraft der Bildfeldtheorie also mindern.⁵⁶ Sie ist über jede Kritik dieser Art erhaben und unbestreitbar stärker als Ingendahls und Kallmeyers alternative Modelle. Diese beiden als Reaktion auf die Bildfeldtheorie erschienenen Metapherntheorien, die Kritik und auch Einschätzungen wie „Der bedeutendste Beitrag H. Weinrichs zur Metaphernforschung ist die Arbeit über die *Semantik der kühnen Metapher*“ (Pausch 1974, S. 63) zeigen, dass die Bildfeldtheorie bis in die 1970-er Jahre hinein mehrheitlich – Leisi bildet hier eine Ausnahme – unterschätzt wurde.

Ingendahls System der Metaphernstände besteht quasi aus mehreren Setzkästen, in die sich alle metaphorischen Ausdrücke einsortieren lassen. Für jedes metaphorsierbare Wort gibt es mehrere dieser Kästen, für jede Prägewise der metaphorischen Ausdrücke einen speziellen Kasten und für jede syntaktische Realisation des einzelnen metaphorischen Ausdrucks bzw. seines Stammwortes ein spezielles Fach im Koordinatensystem dieses Kastens. Will man nun einen metaphorischen Ausdruck in das für ihn vorgesehene Fach einsortieren, muss man zunächst seine Prägewise bzw. Funktion in seinem sprachlichen Verwendungskontext bestimmen. Das heißt, man muss herausfinden, ob das Stammwort dort sein Bezugswort verlebendigt, ihm eine Substanz oder Form verleiht, es dynamisiert oder etwas anderes mit ihm macht. Hat man sich Gewissheit über die intendierte Prägewise verschafft, wählt man den passenden Setzkasten aus, löst den metaphorischen Ausdruck aus seinem Kontext und kann schließlich seinen exakten Metaphernstand bestimmen. Dieser Vorgang scheint nicht allzu schwer zu sein. Er birgt aber in Zusammenhang mit der Prägewise zwei Probleme: Zum einen setzt die Bestimmung der Prägewise ein hohes Interpretationsvermögen voraus; zum anderen wird unterstellt, dass sie unverändert am metaphorischen Ausdruck haften bleibt, wenn man ihn aus seinem Kontext isoliert. Insofern ist das System der Metaphernstände nicht allzu praktikabel, und es enthält eine Schwachstelle. Hinzu kommt, dass es kein kognitives System ist. Ingendahl stellt den natürlichen Bildfeldern etwas Künstliches gegenüber. Vor allem die Künstlichkeit seiner Theorie ist der Grund dafür, dass sie nicht an Weinrichs Theorie heranreicht.

Der zweite wichtige Alternativvorschlag zu Weinrichs Bildfeldtheorie ist Kallmeyers Idee der Geschichtenprojektion. Kallmeyers vornehmlich textsemantisch ausgerichteter Metapherntheorie zufolge ist ein Text ein Komplex aus Referenzgeschichten, die entweder zusammenpassen oder im Falle eines metaphorischen Textes aus disparaten Bereichen unseres Wirklichkeitsmodells stammen. Der Satz „Der Mann hat Bärenkräfte“ z. B. ist metaphorisch, da Männer- und Bären Geschichten

56 Ein weiterer Kritikpunkt stammt von Pausch. Seine Annahme, die Bildfeldtheorie schließe die Möglichkeit der singulären Metapher aus, beruht aber schlichtweg auf einem Irrtum.

(bzw. Menschen- und Tiergeschichten) eigentlich nichts miteinander zu tun haben. Gleichwohl sind die beiden Geschichten in dem Satz aufeinander projiziert und könnten in einem längeren Text zu zwei Isotopieebenen ausgebaut werden. Ergänzt man „Wo er mit seinen Tatzen hingreift ...“, bilden ‚der Mann‘ und ‚er‘ die eine Isotopieebene, ‚der Bär‘ und ‚die Tatzen‘ die andere. Mit der Idee der Geschichtenprojektion lässt sich auch die Exmetapher erklären. Bei ihr ist die metaphorische Geschichte verkümmert. Wer sie dennoch zu einer Isotopieebene ausbaut, erzeugt einen kuriosen Text: „Der Fuß des Berges. Wo er hintritt ...“⁵⁷

Die Geschichtenprojektion ist nur der Ansatz eines Alternativmodells zu Weinrichs Bildfeldtheorie, denn Kallmeyer (u. a.) baut seine Vorstellung nicht zu einer systematischen Theorie aus. Seine Idee der Geschichte ist dennoch kein uninteressanter Gegenentwurf zu Weinrichs Wortfeld oder Bedeutungsfeld oder Sinnbezirk. Die Zusammenhänge, in denen der Bildspender und der Bildempfänger bei Kallmeyer stehen, sind nämlich eindeutig als Geschichten definiert, während Weinrich die beiden im Bildfeld verknüpften Bereiche nur annähernd beschreibt.⁵⁸ Zwar kann es sich bei den Bildfeldbereichen nicht um Geschichten im kallmeyerschen Sinn handeln; dem ins Spiel gebrachten Gegenentwurf haftet aber etwas Zutreffendes an, was dem Wortfeld fehlt. Möglicherweise ließen sich die Bildfeldbereiche als geschichtenbezogene Felder definieren. Dann hätte man die Vorstellung von der Geschichtenprojektion mit Weinrichs Bildfeldtheorie kominiert.

Auch Kügler bemerkt das Ineinandergreifen der beiden Theorien hier. Er bezieht sich allerdings nicht direkt auf die Geschichten, sondern auf deren teilweise mögliche Versprachlichung in den Isotopieebenen eines Textes. „Kallmeyers bildspendende Isotopie ist nun nichts anderes als das syntagierte (Teil-) Paradigma des bildspendenden Sinnbezirks.“ (Kügler 1984, S. 42) Dass Kallmeyer diese oder ähnliche Gedanken nicht selbst formuliert, liegt daran, dass er nicht anstrebt, Weinrichs Bildfeldtheorie weiterzuentwickeln. Diese Rezeptionsweise von „Münze und Wort“ setzt erst später ein.

In etwa am Beginn der zweiten Rezeptionsphase steht – wie gesagt – Schlobach. Er rezipiert als Erster Weinrichs Bildfeldtheorie in Hinblick auf die Möglichkeit, sie weiter auszubauen. Über seine Metaphernanalysen zum bildempfangenden Wortfeld „Epoche“ gewinnt er neue Einsichten in das Metaphernsystem, die ihn dazu bringen, zwischen Bildfeldern im engeren und solchen im weiteren Sinne zu unterscheiden sowie über die Ebene des Bildfeldes eine zusätzliche Ebene zu legen. „Manche [...] Bildfelder dürften in einem übergeordneten Bildfeldsystem stehen.“ (Schlobach 1980, S. 340) Peil, der selbst am Ausbau der Bildfeldtheorie arbeitet, sieht Schlobachs Erweiterungs- und Differenzierungsvorschläge allerdings kritisch.

57 Die Beispiele siehe Kallmeyer u. a. 1980³, S. 163, 174, 175 und 176 (bei ihm jedoch „Die große Zehe am Fuß des Berges“).

58 Siehe Peils Ausführungen zum Problem der Definition der Bildfeldbereiche in ders. (1990), S. 213-219 sowie (1993) S. 187-190.

In seiner eigenen umfangreichen Analyse befasst sich Peil mit insgesamt sechs verbreiteten Bildfeldern über das Wesen des Staates. Wie Schloberg übernimmt er also den Bildfeldgedanken von Weinrich, entwickelt ihn aber dadurch weiter, dass er das Bildfeld differenzierter beschreibt. Er zerlegt es in Bildelemente, die in bestimmten Relationen zueinander stehen und in Texten als Teilbilder oder Bildvarianten ausgeprägt sein können. Seine Neudefinition bietet viele Vorteile. So kann er damit auch die Bezüge seiner ausgewählten Bildfelder untereinander genauer erforschen, etwa in Hinblick auf die Frage, welche ähnlichen oder unterschiedlichen Funktionen ihre Bildvarianten oder Teilbilder als Denkmodelle für den gemeinsamen Bildempfänger haben.

Auch Wessel reagiert mit einer umfangreichen Analyse – bei ihr stehen die Metaphern der Minne im Zentrum – auf Weinrichs Bildfeldtheorie. Auch sie gelangt zu einer erweiterten Vorstellung vom Bildfeld – über eigene Überlegungen sowie die Integration des schlobachschen Bildfeldsystems und des ingendahlschen Metaphernstands. Auf die Makrostruktur der Bildfelder blickend prägt sie den Begriff des Bildfeld-Konglomerats für zusammenhängende Bildfelder sowie den des Bildstellen-Konglomerats für entsprechende Metaphernhäufungen in Texten. Zudem ordnet sie die Bildfelder nach einem gemeinsamen tertium comparationis in Bildfeld-Konstellationen bzw. Bildfeldsysteme ein.

Wessels, Schlobachs und Peils Anstrengungen u. a. setzt jedoch die seit „*Metaphors we live by*“ boomende kognitive Metaphernforschung ein jähes Ende. Von zirka 1983 an (siehe Bambergers Rezension) verändern Lakoff & Johnson auch die Forschungslandschaft in Deutschland. Es scheint zunächst so, als sei Weinrichs Metaphorologie nun veraltet. Über die Jahre dürften jedoch in dem ein oder anderen Wissenschaftler leise Zweifel an dieser Annahme aufgestiegen sein. Wenn sich – wie vielfach erprobt – die ältere Theorie so gut mit der neueren verkoppeln lässt, wenn sich die Theorien also mehr ergänzen als einander ablösen, dann sprechen gute Gründe dafür, sich auch wieder intensiver mit der Bildfeldtheorie zu befassen.

Eine vierte Rezeptionsphase von Weinrichs Bildfeldtheorie?

Peils und Lieberts jüngste Beiträge zur Weiterentwicklung der Bildfeldtheorie (beide 2002) könnten einer vierten Phase der Rezeption Weinrichs den Anstoß geben. Da wenden sich plötzlich zwei erfahrene Forscher bewusst wieder der Bildfeldtheorie zu, obwohl Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie hier in Deutschland (genau wie andernorts) auf die Linguistik und auf andere Wissenschaften einen bislang ungemindert starken Einfluss ausübt (siehe hierzu z. B. Liebert 2002, S. 776-779). Von dieser Entwicklung lässt sich Peil allerdings überhaupt nicht beeindruckt und sieht wie gehabt ganz von einer Integration der Konzepttheorie ab. Das ist bei Liebert anders. In dessen jüngstem Beitrag spielt die Konzepttheorie durchaus eine wichtige Rolle. Doch ist sie dort nicht mehr begriffsbestimmend oder insgesamt dominant. Den zeitgleich veröffentlichten Aufsätzen liegt eine sehr unterschiedliche Genese zugrunde. Weder Peil noch Liebert setzten sich ja zum ersten Mal mit der Metapher im Sprachsystem auseinander.

Zunächst zu Peil: Noch bevor die Gemeinsamkeiten zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson entdeckt und bekannt werden, erweitert Peil (1983) Weinrichs Bildfeldbegriff auf der Grundlage einer umfangreichen Quellenanalyse mit eigenen Überlegungen (s. o.). Seine in dieser Zeit gewonnenen Erkenntnisse über die Struktur von Bildfeldern und die Funktion ihrer jeweiligen Ausprägungen in Texten erhält er über die Jahre aufrecht, offenbar ohne sich von dem internationalen und fachübergreifenden Erfolg der jüngeren Konzepttheorie irritieren zu lassen. (Seine weitreichenden Einsichten ließen sich aber gewiss mit Lakoffs & Johnsons Entwurf fruchtbringend verknüpfen.)

Ansatzpunkt der eigenen Bildfeldtheorie ist Peils Unzufriedenheit mit Weinrichs leichtfüßiger Definition der beiden Bildfeldbereiche als Sinnbezirke, unter denen man sich etwas Ähnliches wie Wort- oder Bedeutungsfelder, Sachgruppen oder Partnerschaften vorstellen müsse.⁵⁹ Diese heterogenen Vorschläge überprüft Peil 1990 und 1993 einmal genauer mit dem ernüchternden Ergebnis, dass weder mit Triers Wortfeld (1931, 1973) noch mit Walter Porzigs Bedeutungsfeld (1973) oder mit Dornseiffs Sachgruppe (1979) sowie auch nicht mit Triers Partnerschaft (1957) oder mit Ballys Assoziationsfeld (1940, siehe Geckeler 1971) die im Bildfeld gekoppelten Bereiche annähernd zutreffend beschrieben sind.⁶⁰

Dieser negative Befund seines Checks festigt nachträglich seinen zuvor unter den Mühen der Quellenanalyse erarbeiteten Feldbegriff (1990, 1993), den er in komprimierter Form 2002 erneut präsentiert und nun so weitreichend wie möglich reflektiert. In der verdichteten Darstellung wird deutlich, dass das Bildfeld mehr als die bloße Summe zahlreicher, in ihrer Kopplung fixer Einzelmetaphern ist und durchaus kein isomorphes Gebilde. Es ist vielmehr quallenartig, denn ein Bildelement kann sowohl Teil eines Teilbildes sein als auch durch Ausdifferenzierung selbst zum Teilbild werden. Zugleich ist es chamäleonartig, da die Teilbilder eines Bildfeldes in den unterschiedlichsten Bildvarianten ausgeprägt sein können. In dem begrenzten Bereich seiner Quellengrundlage kann Peil dieselbe hohe Flexibilität auch in den Beziehungen zwischen den Bildfeldern zu einem Bildempfänger feststellen, indem er auf die metaphorische Reihenbildung, den metaphorischen Dreisatz und die prinzipielle Reversibilität von Bildfeldern verweist.

Und nun zu Liebert: Er gehört zu denjenigen Autoren, deren Verdienst es ist, die Nähe zwischen Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie und Weinrichs Bildfeldtheorie

59 „Wir können dabei durchaus die Frage offen lassen, von welcher formalen Struktur diese Sinnbezirke sind, ob Wortfeld, Bedeutungsfeld, Sachgruppe, Partnerschaft usw. Entscheidend ist nur, dass zwei sprachliche Sinnbezirke durch einen sprachlichen Akt gekoppelt und analog gesetzt sind.“ (Weinrich 1958, S. 515 bzw. 1976, S. 283)

60 Jost Trier (1931 / 73): „Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts“, Walter Porzig (1973): „Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen“ [Neuaufgabe], Franz Dornseiff (1979): „Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen“, Jost Trier (1957): „Partnerschaft“ und Charles Bally (1940) in Horst Geckeler (1971): „Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie“ (Lit.: Siehe Peil 1990, 1993).

herausgearbeitet zu haben. Infolgedessen verknüpft er schon für sein erstes Vorhaben – es ist ein Lexikon der Metaphern der deutschen Alltagssprache – die beiden Theorien miteinander. Dass er in dieser frühen Arbeit von 1992 nun auch die Bildfeldtheorie weiterentwickeln würde, kann man allerdings wegen der verwendeten Begriffe rund um das Konzept nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Arbeit kommt eher wie eine Überführung der Bildfeldtheorie in die Konzepttheorie daher.

In seinem Aufsatz von 2002 verwendet Liebert jedoch ein neues eigenes Begriffsinventarium, das sich eindeutig an Weinrichs Bildfeldtheorie orientiert. Jetzt entwickelt er die Bildfeldtheorie in jedem Fall weiter und vermag er es sogar, den Bildfeldbegriff präzise zu definieren. Scheiterte Weinrich noch an der Definition des Bildfeldes, da ihm der theoretische Hintergrund für seine Idee des metaphorischen Denkmodells fehlte, kann Liebert auf die kognitive Metapherntheorie zurückgreifen. Vor ihrem Hintergrund vervollständigt und aktualisiert Liebert mit seiner Neudefinition des Bildfeldes Weinrichs Theorie und verleiht ihr zugleich den Charakter einer mathematischen Mengenlehre. Metaphorische Lexeme werden zu Bildfeldlexemen, die als Elemente von Bildfeldern bzw. gekoppelten Denkmodellen zu verstehen sind, welche hinwiederum selbst Elemente ihres jeweiligen Herkunfts- und Zielbereichs sind.

Eine gewisse Reibung ergibt sich zwischen Peil und Liebert insofern, als Peil es nicht für möglich hält, dass man (z. B. mithilfe von Porzigs wortartübergreifender wesenhafter Bedeutungsbeziehung) die im Bildfeld gekoppelten Sinnbezirke definieren kann, was Liebert einfach macht. Auch ihre Vorstellungen vom Metaphernsystem sind recht verschieden. Man darf aber nicht vergessen, dass Peil wissenschaftliche Metaphern fokussiert, während Liebert die Metaphern der Alltagssprache im Blick hat. Letztere Metaphern sind konventioneller und dürften damit auch fixierter sein, sodass ‚ihr‘ System durchaus das summative Gebilde sein kann, das Liebert präsentiert – sogar auf der absoluten Super-Makroebene. Er zeigt, wie durch Bildfelder Bereiche vernetzt sind, zwischen denen sich Mengen von Lexemetaphern gebildet haben. Überträgt man einmal seine Begriffe von 2002 auf seine frühe Darstellung des Metaphernsystems von 1992, so entdeckt man von dieser neu geschaffenen Warte aus außerdem Folgendes: Liebert erweitert doch schon hier die weinrichsche Bildfeldtheorie, denn er fokussiert nicht nur ein paar Bildfelder zu einem Bereich, sondern weitet längst seinen Blick auf den viel größeren Ausschnitt der Bereichsvernetzung des gesamten, mit einem Mal erahnbaren Metaphernhimmels.

Schaubild „Die Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie“

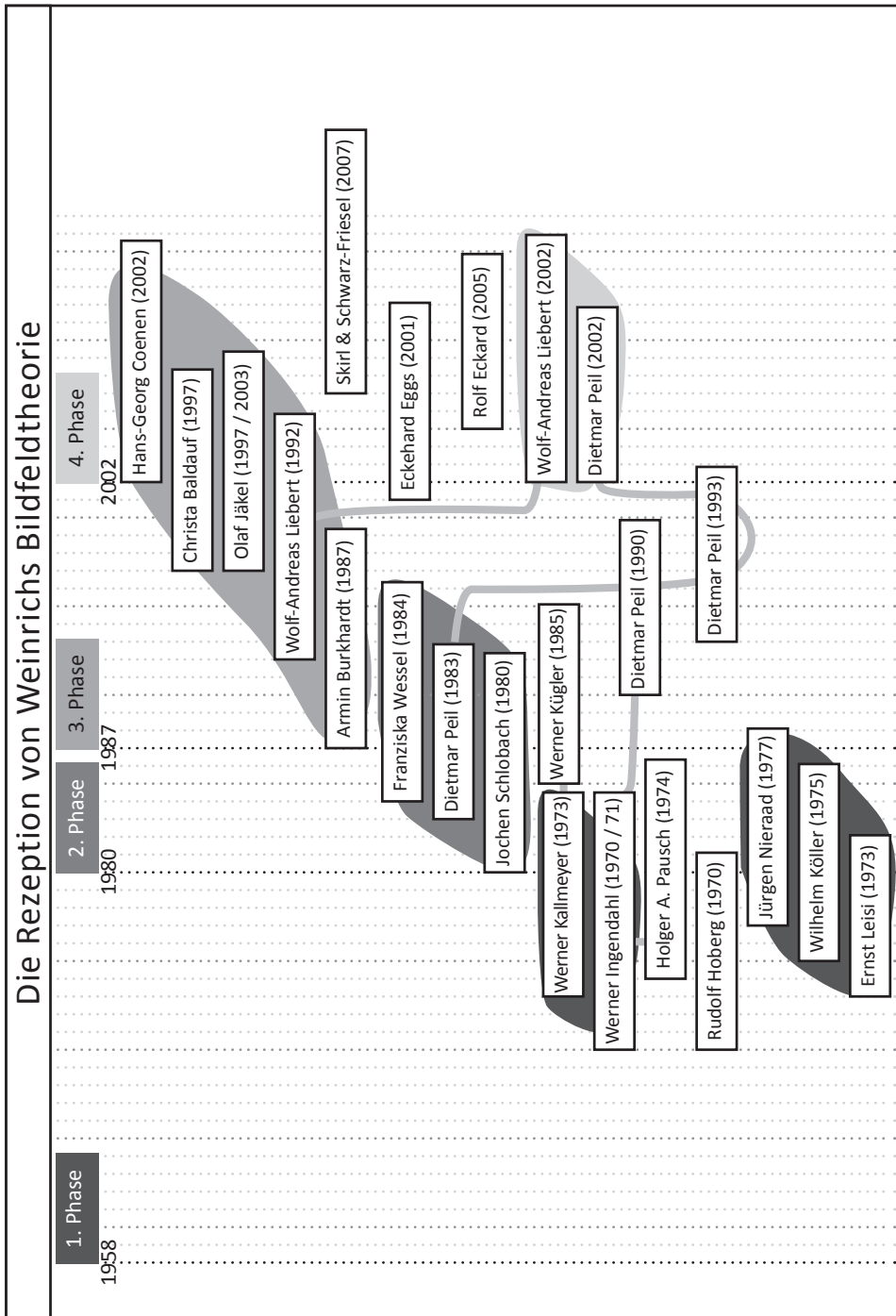


Schaubild 1: Die Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie

1.2.1.2 Die Traditionsstränge der Bildfeldtheorie und der kognitiven Theorie des metaphorischen Konzepts

Die Ursprünge der Bildfeldtheorie

Weinrich hat die Bildfeldtheorie zwar als Erster aufgestellt, aber nicht frei erfunden. Wie bereits erwähnt (siehe hier Kap. 1.2.1.1), beruht sie auf Erkenntnissen aus der Metapherndiskussion der 1930-er Jahre, die das metaphorische Ereignis der Feldausbreitung bereits vielfach beschrieb, allerdings noch nicht (einheitlich) benannte. Es war noch nicht gelungen, einen Begriff für die entdeckten metaphorischen Felder zu prägen, der auf eine so große Resonanz gestoßen wäre, dass beinahe jeder ihn benutzt hätte. Erst Weinrich führte den Namen ‚Bildfeld‘ ein, der wie geschaffen ist zur Bezeichnung der Verbindung eines bildempfangenden Feldes mit einem bildspendenden Feld. Dem Romanisten war das Wort bei seiner Lektüre der französischen Fachliteratur aufgefallen. „Ich verwende den Begriff des Bildfeldes in Anlehnung an Paul Claudel, der – allerdings in anderem Zusammenhang – von einem *champ de figures* spricht.“⁶¹ (Weinrich 1958, S. 514f = 1976, S. 283)

Liebert (1992) findet aber noch eine zweite frühe Verwendung des Bildfeldbegriffs. In der ersten Ausgabe seines „Wortschatzes nach Sachgruppen“ führt Dornseiff (1934) einen bestimmten Aufsatz von Fricke auf, in welchem dieser vom ‚Bildfeld‘ spricht.⁶² Fricke's Bildfeld deckt sich mit dem Sachgebiet, das wir heute dem Bedeutungsfeld gegenüberstellen. Zusammenfassend kann man also sagen, der Terminus ‚Bildfeld‘ wurde zwar schon in den 1930-er Jahren sporadisch verwendet, hatte aber noch nicht die Bedeutung, die Weinrich ihm später zuschrieb. Dennoch bringt Fricke den Bildfeldbegriff ein Stück weit in Verruf, denn er war ein Anhänger des Nazi-Regimes.⁶³ Mehrere Feldtheoretiker hatten eine nationalsozialistische Gesinnung, sodass die Feldforschung nach 1945 insgesamt in Misskredit geriet und abgebrochen wurde. Erst Dornseiff (1955) und Weinrich (1958) setzten sich wieder mit der Feldtheorie auseinander und entwickelten die von politischen Einflüssen freien Ideen u. a. von Trier und Porzig weiter. Insbesondere von diesen beiden Wissenschaftlern kann Weinrich stark profitieren (vgl. Liebert 1992, S. 83-87 u. Peil 2002, S. 764).

Er macht sich ihre Methodik zunutze, verwendet ihre Begrifflichkeiten und übernimmt wichtige Grundgedanken in seine Bildfeldtheorie, während er sich von anderen Gedanken klar abgrenzt. Weinrich selbst erläutert, dass er seinen Begriff des Bildfeldes in Analogie zu dem des Wort- oder Bedeutungsfeldes gebraucht, und ver-

61 Paul Claudel (1938): „Introduction au Livre de Ruth“ (Lit.: Siehe Weinrich 1958/1976).

62 Es ist der folgende Aufsatz: Gerhard Fricke (1933): „Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius“ (Lit.: Siehe Liebert 2002). Dornseiff nimmt diesen Aufsatz unter „II Nachträge und Berichtigungen“ auf S. 69 in den ergänzenden Teil seines Literaturverzeichnisses auf. Der bei Fricke verwendete Bildfeldbegriff fließt in Dornseiffs „Wortschatzdarstellung und Bezeichnungslehre“ allerdings nicht ein. Das heißt, in seinem Wörterbuch steht nirgendwo das Wort ‚Bildfeld‘.

63 Genauer in: Wendula Dahle (1969); siehe dort insbes. S. 66 und S. 186. Aus diesen Seiten geht hervor, dass Fricke ganz offensichtlich einer derjenigen Hochschullehrer war, die sich vom NS-Regime stark vereinnahmen ließen und eine nationalsozialistisch ausgerichtete Germanistik („Deutschwissenschaft“) vertraten.

weist ausdrücklich auf seine Übernahme der Begriffe „bildspendendes“ und „bildempfangendes Feld“ von Trier (1934). Die prinzipielle Vorstellung vom Bildfeld, dass Metaphern in synchronischen bzw. sprachinternen Zusammenhängen stehen, führt er dagegen auf Porzig (1934) zurück. Dessen 1926 geäußerte Idee, die bildspendenden Felder eines Volkes zu isolieren, um Aufschlüsse über sein Wesen zu erhalten, missfällt Weinrich allerdings. Er setzt ihr die eigene Idee entgegen, die Bildfelder eines Kulturkreises zu sammeln, um die sprachübergreifenden Gemeinsamkeiten in den Bildfeldern aufzuspüren. Seine Untersuchung zum Bildfeld „Münze und Wort“ ist die erste Umsetzung dieser Idee.⁶⁴

Über die beiden von Weinrich angeführten Aufsätze Triers und Porzigs aus den 1930-er Jahren sei hier die Metapherndiskussion jener frühen Zeit so weit beleuchtet, dass die feldtheoretische Ausrichtung seiner viel später entwickelten Bildfeldtheorie einmal deutlicher als sonst zutage tritt. Diese kann nämlich leicht übersehen werden, ist Weinrichs Bildfeldtheorie doch Teil einer umfassenden, auch in der Textlinguistik verankerten Metapherntheorie. Trier und Porzig jedoch entwickelten schwerpunktmäßig Feldtheorien, innerhalb derer sie sich u. a. auch mit der Metapher befassten. Die Auseinandersetzung mit dem Bedeutungsfeld führte sie zur Metapher hin, deren Feldbezug sie auf diesem Wege entdeckten. Bei ihnen ist die feldtheoretische Einbettung der Metapher also eine offensichtlichere Angelegenheit.

Trier gibt in seinem Aufsatz einen guten Einblick in den Forschungsstand seiner Zeit. Er diskutiert die unterschiedlichen Auffassungen vom Bedeutungsfeld, das im Zentrum des Interesses steht, seit Ipsen den Begriff vom Feld 1924⁶⁵ in den sprachwissenschaftlichen Diskurs eingeführt hat. Trier zufolge ist das Bedeutungsfeld eine lückenlose Einheit auf der Ebene des Sprachsystems, die eine gegenständliche Sphäre vollständig abdeckt. Die Grenzen des Bedeutungsfeldes müssen aus der Rede (dem situativen Sprachgebrauch) abgesteckt werden. Allein diese Grenzen scheiden die Wörter, die zum Bedeutungsfeld hinzugehören, von den außerhalb liegenden Wörtern. Jegliche Klassifikation zur Bestimmung der Wörter eines Bedeutungsfeldes lehnt Trier ab, da durch sie zwangsläufig blinde Flecken im Feld entstünden. Man wird sagen können, dass Weinrich diesen weit gefassten Begriff vom Bedeutungsfeld im Prinzip in seine Bildfeldtheorie übernimmt.⁶⁶

64 Es könnte der Eindruck erweckt worden sein, die Differenz zwischen Weinrich und Porzig sei ursächlich gesellschaftspolitisch motiviert. Das stimmt aber so nicht. In erster Linie stehen sich hier zwei sprachwissenschaftliche Auffassungen gegenüber. Während Porzig und andere noch glaubten, die Menschen würden aus tieferen Gründen, die in Zusammenhang mit ihrer Persönlichkeit stehen, bestimmte Metaphernbereiche bzw. bildspendende Felder gegenüber anderen bevorzugen, erkennt Weinrich bereits klar, dass die Metaphernwahl bzw. die Wahl des Bildspenders vom Gegenstand abhängt, über den man etwas aussagen möchte. Man greift in der Regel auf bestehende Bildfelder zurück (vgl. Weinrich 1958, S. 516 = 1976, S. 284f.).

65 Gunter Ipsen (1924): „Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft“ (Lit.: Siehe Trier 1934).

66 In seinem 1967 erschienenen Aufsatz „Semantik der Metapher“ (≈ „Allgemeine Semantik der Metapher“ 1976) reflektiert Weinrich selbst seine Bildfeldtheorie im Rahmen der Feldtheorie und

Damit stellt sich die Frage, wie man vom Bedeutungsfeld zur Metapher gelangt. Laut Trier findet Sperber (1923)⁶⁷ den Zusammenhang als Erster heraus. Er entdeckt nämlich, „dass es immer ganze Gruppen, sinnmäßig zusammenhängende Gruppen von Wörtern sind, die sich in metaphorischer Expansion auf andere Seinsbereiche ausdehnen“ (Trier 1934, S. 195). Bei diesen Wortgruppen handelt es sich freilich um die Bedeutungsfelder. Gebraucht man ein Wort metaphorisch, breitet sich sein gesamtes Bedeutungsfeld „analogisch“ auf einen außerhalb dieses Feldes liegenden „Weltbereich“ aus und „überstrahlt“ ihn. Dies ist die ursprüngliche, noch vage und noch namenlose Vorstellung, die einige Wissenschaftler (Sperber, Ipsen, Trier, Porzig u. a.) in den 1930-er Jahren vom Bildfeld haben.

Ipsen, Porzig und Trier interessieren sich einerseits für den Bezug der Bedeutungsfelder zu den Wörtern im Sprachgebrauch (s. o.)⁶⁸, andererseits aber auch für ihre Ausbreitung im Sprachsystem. Laut Ipsen und Porzig verteilen sich dort die Felder ungleichmäßig über das Weltganze, wo sie sich an bestimmten Stellen gehäuft ansiedeln, andere jedoch freilassen. Die freien Stellen könnten aber analogisch über die bevorzugten erschlossen werden. Gegen diese Vorstellung erhebt Trier schon deshalb Einspruch, weil darin der Gliederungsgedanke für die höheren Ebenen des Bedeutungsfeldes aufgegeben wird. Der Wortschatz einer jeden Sprache decke durchaus die ganze Welt ab. Mit seiner Sichtweise will Trier die Metapher aber nicht diskreditieren. „Feldausbreitung ist auch im geschlossenen gegliederten Ganzen möglich.“ (Trier 1934, S. 200) Die Frage, ob das Bildfeldsystem insgesamt durchstrukturiert ist oder ab einer bestimmten „Höhenlinie“ in ein „Diskontinuum“ übergeht, wird in den 1930-er Jahren noch rein hypothetisch diskutiert (vgl. Trier 1934, S. 198-200). In den 1980-er Jahren untermauern dagegen umfangreiche empirische Untersuchungen die Aussagen, die über das Bildfeldsystem gemacht werden (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Trotz der großen Anstrengungen, die hier von Einzelnen unternommen wurden, ist seine Struktur bis heute aber nicht eindeutig bestimmt (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Weinrich sagt im Vergleich zu den Forschern vor und nach ihm eher wenig über das Bildfeldsystem aus. Das liegt daran, dass er sich als Erster auf empirisches Material stützt und dieses auf Hinweise auf die gesuchte Bildfeldsystematik hin abtastet. Seine spärlicheren und insgesamt nicht so weitreichenden Aussagen sind aber gesicherter als die seiner Vorgänger. Deren ‚alte‘ Frage, ob sich Felder „analogisch“ auf Lücken im System „ausbreiten“ oder „dahin, wo bereits Felder bestanden“, ist die feldtheoretische Sicht auf die Frage, ob Metaphern ins Wörtliche bzw. in einen eigentlichen Ausdruck übersetzbar sind oder nicht.

schreibt hier: „Die Bildfelder teilen alle semantischen Merkmale mit den Bedeutungsfeldern. Sie lassen sich auffassen als die Verbindung jeweils zweier Bedeutungsfelder“ (Weinrich 1976, S. 326). Warum er 1967 an dieser Stelle den Begriff des Wortfeldes verwendet (siehe dort S. 13), bleibt allerdings offen. Zeigt sich hier seine Unsicherheit in Bezug auf die nähere Bestimmung der beiden Sinnbezirke des Bildfeldes (siehe auch hier Kap. 1.2.2.2)?

67 Hans Sperber (1923): „Einführung in die Bedeutungslehre“ (Lit.: Siehe Trier 1934).

68 Trier hat hier eine klarere Vorstellung als Ipsen (vgl. Trier 1934, S. 188-193).

Es ist offenbar schwer, den Bedeutungsfeldern, die die Bildfelder konstituieren, auf den Leib zu rücken. Porzig versucht, ihre Beschaffenheit zu ergründen, indem er ihre Wörter über ihre „wesenhaften Bedeutungsbeziehungen“ Baustein für Baustein rekonstruiert. Seine „elementaren Bedeutungsfelder“ sind allerdings nur ein kleiner Ausschnitt aus den echten Bedeutungsfeldern der Wörter im Sprachgebrauch (vgl. Porzig 1934, S. 70-81). Dass sich mit seiner Methode die beiden in der Metapher gekoppelten Bereiche angemessen beschreiben ließen, wird von Peil bestritten, während Liebert ihre Definierbarkeit für möglich hält, wenn man Porzigs Bedeutungsfeldbegriff mit dem „klassischen Wortfeldbegriff“ zusammenführt (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Lieberts Vorschlag ist aber bislang noch nicht an einem Beispiel demonstriert worden. Ob das seit Weinrich bestehende Sinnbezirksproblem inzwischen gelöst ist, ist also noch nicht hundertprozentig sicher.

Das Denkmodell als Teil der Bildfeldtheorie

Der Vorstellung vom Bildfeld als Denkmodell widmet Weinrich einen seiner fünf zentralen Texte über die Metapher. Sein Aufsatz „Typen der Gedächtnismetaphorik“ (1964) (bzw. „*Metaphora memoriae*“ 1976), in dem er das Bildfeld nach „Münze und Wort“ (1958) ein zweites Mal reflektiert, rückt den Denkmodellcharakter der Metapher in den Mittelpunkt und steht in Hinblick auf diesen Aspekt Blumenbergs Buch „*Paradigmen zu einer Metaphorologie*“ (1960) durchaus nahe. Während Weinrich 1967 die Verbindung zur Feldtheorie Triers und anderer herstellt (siehe diese dritte Reflexion über das Bildfeld in „[Allgemeine] Semantik der Metapher“ sowie auch hier S. 64), schlägt er 1964 die Brücke zur „Denkmodelltheorie“ Blumenbergs. Das heißt, in seinen beiden nachgetragenen Ausführungen verankert er seine Bildfeldtheorie noch einmal expliziter, als es ihm zunächst gelungen war, im Forschungskontext. Sie ist zu gleichen Anteilen beides: sowohl Feldtheorie als auch Denkmodelltheorie.

Während Liebert die feldtheoretische Traditionslinie, die von Porzig und Trier über Weinrich zu Lakoff & Johnson führt, herausstellt (siehe Liebert 1992, S. 83-87 u. S. 94-97), macht Jäkel auf die denkmodellorientierte Traditionslinie von Kant über Blumenberg und Weinrich zu Lakoff & Johnson aufmerksam (siehe hier Kap. 1.2.1 sowie [u. a.] Jäkel 2003, S: 116-130). Auf die besondere Verbindung, die zwischen Blumenberg und Weinrich besteht, geht er allerdings nicht eigens ein.⁶⁹ Da-

69 Bei Weinrich kann man zwei direkte Hinweise auf Blumenberg finden, denjenigen in seiner zweiten Auflage der „Allgemeine[n] Semantik der Metapher“ (Weinrich 1976, S. 325) sowie einen weiteren in der ersten Auflage von „*Metaphora memoriae*“ (Weinrich 1964, S. 24). Hier steht noch der später getilgte Satz: „Hans Blumenberg hat in seinem Vortrag gezeigt, welche Bedeutung dieses Bildfeld [die Tafel der Erinnerung] in der Stoa gewinnt“ (Einschub von mir). Der Vortrag (es dürfte schwer herauszufinden sein, um welchen es sich handelt) weist eine Verbindung zu Blumenbergs Metaphorologie auf. Blumenberg geht dort auf die „Prägemetaphorik“ der Stoa ein (siehe Blumenberg 1960, S. 15 = 1998, S. 18f.). Dass es zu einer Aspektverschiebung gegenüber Weinrich kommt (das Einprägen bezieht sich nicht auf die Erinnerung, sondern auf die Erfahrung der „Mächtigkeit der Evidenz“ der Wahrheit), ist nebensächlich. Ein Beleg für Weinrichs Interesse an den Metaphernreflexionen seines Kollegen aus der Philosophie ist die Textstelle allemal.

bei regten sich die beiden Metaphernforscher ganz offensichtlich gegenseitig an. Die sprachlich orientierte Metaphorologie Weinrichs konnte durch die philosophisch orientierte Metaphorologie Blumenbergs gewinnen und umgekehrt.⁷⁰ Kulminationspunkt war das metaphorische Denkmodell.

Von den wechselseitigen Bezügen zwischen Weinrich und Blumenberg, die insgesamt die Denkmodellthese der Metapher bzw. des Bildfeldes betreffen, handeln die folgenden Ausführungen.

Im ersten Kapitel seines Aufsatzes „Münze und Wort“ (1958) geht Weinrich der Frage nach, ob die Methodik der Metaphernforschung nicht optimiert werden müsse, auf dass neuartige Erkenntnisse gewonnen werden können. Mit dem Stand der linguistischen Metaphernforschung ist er nicht zufrieden, da die semasiologische wie gleichermaßen auch die onomasiologische Methode „der Wirklichkeit lebendiger Sprache nicht gerecht werden“. Weinrich mahnt seine Kollegen: „Der Philologe soll nicht trennen, was die Tradition verbunden hat“ (Weinrich 1958, S. 516 = 1976, S. 285), und will (ihnen) damit sagen: Man muss schon die beiden ein Bildfeld konstituierenden Bereiche zusammen in Blick nehmen, um eine geistreiche und ergiebige Metaphernforschung betreiben zu können. Eine in den 1950-er Jahren offenbar noch jüngere Forschungsmethode stellt bereits Metaphern mit gleichem Bildspender und Bildempfänger in der chronologischen Reihenfolge ihrer Äußerung zusammen. Sie ist Weinrich jedoch insgesamt zu wenig linguistisch orientiert. Anstatt die sprachinternen Zusammenhänge der ausgewählten Metapher mit anderen Metaphern aufzuzeigen, beschreibt sie ihren inhaltlichen Wandel in vielfachen Nachweisen. Als den bekanntesten Vertreter dieser Methode führt Weinrich Curtius an, dessen Untersuchung zur Metapher der „Welt als Buch“ er ausdrücklich lobt.⁷¹ Die historische oder diachronische Metaphernforschung ist immerhin das Pendant zu der von ihm selbst entwickelten und favorisierten deskriptiven oder synchronischen Metaphernforschung.

Weinrich hätte auch auf Blumenbergs Aufsatz „Licht als Metapher der Wahrheit“ (1957) verweisen können, der ein zweites Beispiel für eine Metaphernuntersuchung nach der diachronischen Methode ist. Dieser Text markiert den Beginn einer Phase, in der sich die beiden Forscher einander annähern. Aus der Perspektive ihrer jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen beschreiben sie dasselbe Phänomen, der eine mit Vorliebe synchronisch, der andere mit Vorliebe diachronisch. Dadurch und weil sie

70 Im Ansatz besteht zwischen Weinrich und Blumenberg also schon die fruchtbringende Verbindung, die wir von Lakoff & Johnson kennen.

71 „Ernst Robert Curtius hat [...] in überzeugender Weise die Traditionsbedingtheit der Bildersprache gezeigt.“ (Weinrich 1958, S. 509 = 1976, S. 277; siehe ebenso die Folgeseite) Auch Blumenberg verweist auf Curtius' Untersuchung zur Welt als Buch (siehe Blumenberg 1960, S. 77 = 1998, S. 103). Er stellt seiner Uhrmetapher zur Erklärung der Welt Curtius' Buchmetapher gegenüber, die ein andersartiges Weltbild konstituiert (siehe Blumenberg 1960, S. 77-79 u. 82 = 1998, S. 102-105 u. 109). Die Untersuchung befindet sich in Kapitel VII in Ernst Robert Curtius: „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern 1948¹/1954² (siehe die angegebenen Seiten in Weinrich und Blumenberg).

aufeinander reagieren, ergänzen sich Weinrich und Blumenberg in ihren Metaphorologien auf's Beste.

In seinem frühen Aufsatz (s. o.) beschreibt Blumenberg den historischen Wandel der Metapher vom Licht der Wahrheit – könnte man sagen. Er beginnt mit dem ersten auffindbaren Nachweis der Metapher in einem parmenideischen Lehrgedicht und bezieht sich im Schlusssatz seiner Metapherengeschichte auf ein Gedicht von Gottfried Benn⁷². Den Fortschritt seiner Analyse sieht er darin, dass er in seiner geschichtlichen Darstellung die einzelne historische Phase überwindet, denn nur durch die „übergreifende Phrasierung“ könne man „die wirkliche Leistung einer Metapher sichtbar machen“ (Blumenberg 1957, S. 433). Blumenberg misst hier der Funktionsbestimmung der Metapher eine große Bedeutung zu. Sie wird auch später noch in seiner angestrebten Metaphorologie ein zentraler Aspekt sein. Betrachtet man aber, wie er den Wandel seiner Metapher hinsichtlich ihrer Funktion herausstellt, so wird klar, dass er im Grunde eine kleine Bildfeldgeschichte – die Geschichte vom WAHRHEITSLICHT – verfasst hat. Entsprechend bezeichnet er seine Analyse auch als eine „Studie über die Lichtmetapher und ihr zugehöriges Umfeld“ (Blumenberg 1957, S. 432). Er meint mit „Umfeld“ zwar noch nicht die sprachsystemischen Feldnachbarn der Zentralmetapher eines Bildfeldes, aber die Reflexionen, die er herausarbeitet und die das gemeinte Umfeld in sich einschließen, umschreiben dennoch verschiedene sich gegenseitig ablösende und modifiziert wiederkehrende Metaphern des Bildfeldes WAHRHEITSLICHT. Dass auch eine diachronische Betrachtung einen weitreichenden Einblick in ein Bildfeld gewähren kann, liegt nicht zuletzt an seiner Wahl der zentralen Metapher für seine Untersuchung. Der „unvergleichlich“ großen „Aussagefähigkeit“ des Lichtbegriffs (Blumenberg 1957, S. 431) entspricht die Weite des Bedeutungsfeldes der Wahrheit, und beide Bereiche zusammen ergeben ein ausgesprochen ertragreiches Bildfeld.⁷³ In ihm sieht Blumenberg „eine Art von Modell“ (ebd.). Dieses Modells oder Bildfeldes bedient sich die traditionelle Philosophie sehr häufig, um ihr Hauptproblem, die Beschaffenheit der Wahrheit, in oft umfangreichen Reflexionen zu ergründen.

Während Blumenberg vor allem den Modellcharakter der Lichtmetapher herausarbeitet, zeigt Weinrich vornehmlich die Feldzugehörigkeit der Geldmetaphern für die Sprache auf. Darin kann man eine mit der dort diachronischen, hier synchronischen Methode zusammenhängende Differenz zwischen „Licht als Metapher der Wahrheit“ und „Münze und Wort“ sehen, die sich zum Teil auch aus den jeweiligen Gegenständen der beiden Autoren ergibt. In der Überlieferung sind ‚Philosophierereien‘ über die Sprache weit verstreut und oft so kurz, dass die metaphorischen Modelle, mittels derer die Sprache reflektiert wird, nicht offen zutage liegen, sondern erst einmal – über die Feldtheorie – aufgespürt werden müssen. Die so gesehen un-

72 Gottfried Benn: „Banane“, in ders. (1956): „Gesammelte Gedichte“, Wiesbaden: Limes/Zürich: Arche, S. 98

73 „Die Bildfelder teilen alle semantischen Merkmale mit den Wortfeldern/Bedeutungsfeldern.“ (Weinrich 1967, S. 13 = 1976, S. 326)

günstigere Ausgangsposition verschafft dem Sprachwissenschaftler Weinrich aber den Vorteil, dass er leichter über den Rand seines Bildfeldes hinausschauen kann. Neben den Wortmünze-Metaphern entdeckt er auch andere Metaphern für Sprachliches: Dantes singulären Vergleich der „Sprache mit der Sonne“ (Weinrich 1958, S. 518 = 1976, S. 287) sowie ein zweites Bildfeld, das seinen Dienst anbietet; „[...] der Gärtner beschneidet die geilen Triebe der Sprachpflanze“ (Weinrich 1958, S. 521 = 1976, S. 289). Blumenberg präsentiert dagegen erst 1960 mit der „mächtigen“ und der „nackten“ oder verhüllten Wahrheit weitere Wahrheitsmetaphern (Blumenberg 1960a, S. 14ff. u. S. 61ff.).

Seine gründliche Beschäftigung mit dem philosophischen Wahrheitsbegriff musste in ihm den Wunsch wecken, den Blick auf dessen ‚gesamte‘ tradierte Metaphorik zu weiten. Insofern kann man sagen, Blumenberg bewege sich unwillkürlich auf Weinrich zu. Zwei Textpassagen in „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ (1960) legen allerdings nahe, dass „Münze und Wort“ ihn auch zu Teilen seiner Ausführungen angeregt haben dürfte. So benutzt er jetzt in seiner Einleitung sehr reflektiert den Feldbegriff, als er erörtert, was die Paradigmatik für eine Metaphorologie leisten kann.⁷⁴ „Sie sucht Felder abzugrenzen, innerhalb deren man absolute Metaphern vermuten kann, und Kriterien für deren Feststellung zu erproben.“ (Blumenberg 1960, S. 11 = 1960a, S. 12) Blumenberg will also über mustergültige Beispiele, die in einem ersten Schritt zu identifizieren sind, die Felder umreißen, zu denen sich einander ähnelnde Metaphernmodelle gruppieren. Das heißt, er legt das feldtheoretische Grundverständnis vom Metaphernsystem dar und übernimmt ein Element der Methodik der Feldtheorie: Metaphern bilden Felder, die man über Beispiele aufspüren kann.

In der zweiten, Weinrich sehr nahe stehenden Textpassage kündigt Blumenberg an, dass er das (feldartige) Metaphernvorkommen, nachdem er es bereits im Längsschnitt dargestellt hat, nun auch im Querschnitt aufzeigen will (siehe Blumenberg 1960, S. 38 = 1960a, S. 49). In seinem Bild des Längs- und des Querschnitts erkennt man sogleich Weinrichs Gegenüberstellung von der diachronischen und der synchronischen Sprach- oder Metaphernforschung wieder. Weinrich sieht sich deshalb veranlasst, in seiner Rezension (1967) Blumenberg sprachwissenschaftliches Denken zuzuschreiben.⁷⁵ Er betont aber auch, dass Blumenberg nur teilweise

74 Er selbst versteht „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ als eine Vorstufe zu einer „tieferen Untersuchung“, die es schafft, „an die Substruktur des Denkens heranzukommen“ (Blumenberg 1960a, S. 12). Es war also zu erwarten, dass Blumenberg noch eine weitere metaphortheoretische Abhandlung vorlegen würde. Seine 1971 erschienenen „Beobachtungen an Metaphern“ bilden aus heutiger Sicht zusammen mit „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ die blumenbergsche Metaphernlehre. „Einige seiner späteren Schriften stellen Anwendungen dieser Metaphorologie dar“ (vgl. Jäkel 2003, S. 109).

75 „Blumenberg versteht etwas von der Sprache [...]. Er unterscheidet beispielsweise seine Untersuchungsmethode nach Diachronie (Kap. II) und Synchronie (Kap. III), ohne dass er diese Ausdrücke verwendet [...]. Er ist [...] eine *anima naturaliter linguistica*. Diese Metapher impliziert jedoch auch [...], dass Linguistik dieser Seele noch ein gewisses Mehr an Gnade bringen würde.“ (Weinrich 1967a, S. 174)

linguistisch denkt, ohne insgesamt Linguist zu sein. So sehr man die beiden Begriffspaare vom Längs- und Querschnitt und der Dia- und Synchronie aufeinander beziehen muss, so wenig darf man sie einander gleichsetzen. Blumenberg denkt in erster Linie philosophiegeschichtlich. „Seine Metaphorologie ist eine wesentlich historische Wissenschaft“ (Weinrich 1967a, S. 171), die dem Ideal einer lückenlosen historischen Forschung nachstrebt. „[...] wir müssen *Querschnitte* legen, idealiter in jedem relevanten Abschnitt unseres Längsschnittes, um vollends fassbar zu machen, was die herangezogenen Metaphern jeweils 'bedeuten'.“ (Blumenberg 1960, S. 38 = 1960a, S. 49) Freilich genügt es, wenn Blumenberg lediglich durch einen Punkt seines Längsschnittes einen Querschnitt zieht. Doch kann solch ein Querschnitt immer nur historisch gedacht werden. Auch bei Blumenberg sollte der Querschnitt die allgemeine Wahrheitsauffassung einer bestimmten Zeit wiedergeben. Er konnte dieser Anforderung gerecht werden, indem er auf die Schriften eines einzigen Mannes zurückgriff, dessen „Geist“ „genügend Saugfähigkeit“ besaß, „um die Nährlösung des Geschichtsstromes in sich aufzunehmen“ und zugleich mit authentischen „neuen Kristallisationen“ in den Geschichtsstrom eintrat, „ohne ihm eine Wendung zu geben“ (Blumenberg 1960, S. 39 = 1960a, S. 50). Blumenbergs Querschnitt entfernt sich damit von der synchronischen Metaphernforschung im weinrichschen Sinne, die überzeitlich sein will. Und: So prototypisch das Wahrheitsdenken des Laktanz für seine Zeit auch gewesen sein mochte – Blumenbergs Darstellung bleibt letztlich der metaphorischen Analyse eines Einzeltextes verhaftet, der das Metaphernsystem im Bereich der „mächtigen“ Wahrheit bis zum Laktanz nicht spiegeln kann. Für ein Bildfeld sind Widersprüche, Dopplungen und Leerstellen konstitutiv, die nur über das Sammeln von Äußerungen in verschiedenen Texten rekonstruiert werden können. So sieht Blumenberg in seiner Querschnittsforschung denn auch einen anderen Vorteil. Sie erlaube „eine Interpretation“ der Metaphern „aus dem gedanklichen Zusammenhang“, aus dem sie ihre „Konturen“ und ihr „Kolorit“ empfangen, und ermögliche insgesamt einen Einblick in die „Ausdruckssphäre eines Denkers oder einer Zeit“. Dafür sei sie „nicht mehr rein metaphorologisch“ (vgl. Blumenberg 1960, S. 38 = 1960a, S. 49).

Die synchronische Metaphernforschung dagegen ist der Inbegriff des Metaphorologischen. Sie sammelt gezielt die Metaphern eines Bildfeldes sowie aus dessen engerer sprachsystemischer Umgebung und versteht sich als eine linguistische, bewusst ahistorische Forschung. In „Münze und Wort“ schreibt Weinrich, er sei „bei der Vorführung der Beispiele absichtlich durchaus ahistorisch von Autor zu Autor und wahllos durch die europäische Literatur gesprungen, wie die Metaphern, die wir bei der Lektüre oder der lebendigen Wechselrede in unser Sprachbewusstsein aufnehmen, in unserem Gedächtnis ja auch nicht jeweils mit einer Jahreszahl als Index gegenwärtig sind“ (Weinrich 1958, S. 514 = 1976, S. 282f.).

Es sieht also ganz so aus, als hätte Blumenberg durch die Kenntnis von Weinrichs Forderung nach einer synchronischen Metaphernforschung die Wahrheitsmetaphorik auch einmal im Querschnitt dargestellt. Seine Querschnittsforschung weicht allerdings in den genannten Punkten von Weinrichs synchronischer Forschung ab.

Wenn Weinrich 1958 herausstellt, dass wir in unserem Gedächtnis Bildfelder speichern, dann beschreibt er die Metapher als ein Denkmodell – unabhängig davon, ob er den Begriff verwendet oder nicht.⁷⁶ Und wenn er zudem erläutert, wie er sich das Denken im Modell vorstellt – er schreibt: „Man kann diese Metaphern geradezu parallel verschieben [...]“ (Weinrich 1958, S. 512 = 1976, S. 280) –, dann sind seine impliziten Hinweise auf die Modellfunktion des Bildfeldes mehr als bloße Randbemerkungen. Explizit wird er aber tatsächlich erst 1964 in „Typen der Gedächtnismetaphorik“. In dem kurzen Aufsatz, dessen Paradigma passenderweise die Metaphorik des Gedächtnisses ist, dreht sich alles um das Bildfeld als Denkmodell.

Weinrich beginnt damit, dass er die neuere Denkmodellthese von der überlieferten Redeschmuckthese der Metapher abgrenzt, und lässt seine Einleitung schließlich in den Satz münden: „Die einzelnen Autoren unterscheiden sich schon in den Grundlagen ihres Denkens dadurch, dass sie bald das eine, bald das andere Bildfeld als Denkmodell bevorzugen“ (Weinrich 1964, S. 23 = 1976, S. 291). Auch Blumenberg geht innerhalb der Einleitung zu seiner Metaphorologie auf die „traditionelle Einordnung der Metapher in die Lehre von den Ornamenten“ ein (siehe Blumenberg 1960, S. 8f. = 1960a, S. 8ff.), um ihr die jüngere Auffassung von der Metapher als Modell gegenüberzustellen, und betont: „[...] die Metaphorologie sucht an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen [...]“ (Blumenberg 1960, S. 11 = 1960a, S. 13). Dass beide Wissenschaftler ihre Ausführungen zur Metapher durchaus ähnlich einleiten, muss man vielleicht nicht unbedingt erwähnen. Dennoch ist bemerkenswert, dass Weinrich die Metaphern eines Autors mit den Grundlagen seines Denkens in Verbindung bringt. Diese ‚blumenbergsche‘ Tiefe erhält der Denkmodellbegriff an keiner anderen Stelle seines Aufsatzes wieder.

Setzt man die Weinrich-Lektüre über die Einleitung hinaus fort, so findet man weitere Stellen, die an Blumenberg erinnern. Die Forscher denken über so manchen gleichen Aspekt nach, während sie ihre Vorstellung von der Metapher als Denkmodell entfalten. In ihren je eigenen Reflexionen gewinnen sie allerdings zum Teil voneinander abweichende Erkenntnisse. Seine Beispiele zu den beiden Memoria-Bildfeldern des GEDÄCHTNIS-MAGAZINS und der TAFEL DER ERINNERUNG präsentiert Weinrich doch wieder in diachronischer Reihenfolge (also im Längsschnitt) und verweist hier auf je einen besonderen Fall: Gemäß dem Bildfeld versuchte die positivistische Psychologie „das Gedächtnismagazin nun auch tatsächlich im Gehirn nachzuweisen“, wie auch die TAFEL DER ERINNERUNG offenbar „dazu verleitet[e], sie wörtlich zu nehmen“ (Weinrich 1964, S. 24f. = 1976, S. 292f.). Solche Missverständnisse entstehen, wo die Metapher mit der Hypothese verwechselt wird. Es ist Blumenberg, der die Hypothese in die Nähe des metaphorischen Modells rückt, ohne sie allerdings mit ihm gleichzusetzen. Er kommt in diesem Zusammenhang auf den folgenden Beispielfall zu sprechen: Die Metapher des Vogels für das Flugzeug sei bei den Brüdern Wright nur ein „die nackte Wahrheit der Problemlösung verhüllender

76 Siehe oben sowie Weinrich 1958, S. 512 = 1976, S. 280, wo davon die Rede ist, dass wir „in unserem Gedächtnis“ über „synchronische Assoziationen“ Metaphern miteinander „verbinden“.

Topos“ gewesen (Blumenberg 1960, S. 74f. = 1960a, S. 99). In der Tat: Die Ingenieure hatten nicht an einer Konstruktion getüftelt, mithilfe derer sich der Mensch über Flügelschläge in die Lüfte erheben sollte – und so gesehen den Unterschied zwischen der Metapher und der Hypothese erfasst. Sowohl Weinrich als auch Blumenberg fordern eine Studie, die einmal gezielt untersucht, „wie [...] Hypothetik und Metaphorik strukturell ineinandergreifen“.⁷⁷ Laut Blumenberg ähnelt die Metapher der Hypothese zwar, ist aber universeller als diese. Indem die Metapher ein „Orientierungsmodell“ für das terminologisch Unfassbare bietet, kann sie die Basis für mehrere „verifizierbare“ Hypothesen sein, die sich auf „Phänomene“ mit geringerer „Tragweite“ beziehen (siehe Blumenberg 1960, S. 74ff. = 1960a, S. 99ff.). Weinrich nennt die (absolute) Metapher deshalb auch im Sinne Blumenbergs „Fundamentalthypothese“ (Weinrich 1967a, S. 172). Passend zu seinen beiden ‚Fallbeispielen‘, in denen die Metapher fälschlich wie eine kleine, das doch Fassbare beschreibende Hypothese behandelt wird, ergänzt er in der zweiten Auflage seines Aufsatzes den Begriff „hypothetisch“ in die folgende zusammenfassende Aussage: „Metaphern, zumal wenn sie in der Konsistenz von Bildfeldern auftreten, haben den Wert von (hypothetischen) Denkmodellen“ (Weinrich 1976, S. 294). Das Gemeinsame zwischen der Metapher und der Hypothese ist, dass beide Denkmodelle eine Aussage über das Unerforschte machen oder – mit Blumenbergs Worten – den „Mut zur Vermutung“ teilen (vgl. Blumenberg 1960, S. 11 = 1998, S. 13).

Wenn man die gesamten Metaphorologien Weinrichs und Blumenbergs heranzöge, ließen sich noch mehr Verbindungen zwischen ihnen finden. Da hier jedoch zentral Weinrichs Aufsatz über das Denkmodell behandelt werden soll, sei nur kurz auf zwei weit ausgreifende Parallelen hingewiesen. (Sie eingehend zu studieren dürfte sich lohnen, da die Wissenschaftler beide Male zu überraschend unterschiedlichen Überzeugungen gelangen.) Die eine Verbindung ist die folgende: Weinrich und Blumenberg sind sich darin einig, dass die Logik die Metapher falsch einschätzt, wenn sie in ihr pauschal eine uneigentliche Rede sieht (siehe hierzu Weinrich 1976, S. 323f. = 1967, S. 9-11 und Blumenberg 1960, S. 10 = 1960a, S. 10f.). Doch haben sie verschiedene Auffassungen von der Eigentlichkeit der Metapher, wobei Weinrich in seiner sprachwissenschaftlichen Argumentation den schärferen Blick entwickelt.⁷⁸ Blumenberg sieht nämlich nicht in allen Metaphern eigentliche Ausdrücke bzw. absolute Metaphern (vgl. hierzu auch Weinrich 1967a, S. 174).

Etwas aufwendiger zu analysieren ist die andere Verbindung, die man zwischen dem „Denkzwang“, der von der Metapher ausgeht, und der „Sprengmetaphorik“

77 Blumenberg (1960b, S. 99): „Aufschlussreich wäre eine kombinierte Untersuchung zur Begriffsgeschichte von ‚Hypothese‘, die zeigen könnte, wie z. B. bei der Automatentheorie der Organismen von Descartes Hypothetik und Metaphorik strukturell ineinandergreifen.“ Weinrich (1967a, S. 172): „Die Hypothesen haben einen minderen Rang als die (absoluten) Metaphern, sie sind in der metaphorischen Basis fundiert, sodass wir die Metaphern wohl als Fundamentalthypothesen bezeichnen dürfen. Das ist eine sehr wichtige Feststellung, die hoffentlich in einer allgemeinen Methodologie noch fruchtbar gemacht wird.“

78 Siehe zur Eigentlichkeit der Metapher bei Weinrich auch Fehse 2001, S. 117.

schnell erahnen mag. Der von Weinrich bemerkte Denkwang der Metapher besteht darin, dass beim Nachdenken über ein metaphorisch wahrgenommenes Phänomen zu weitreichende Rückschlüsse von der Spenderebene auf die Empfängerebene gezogen werden können. Der Spender zwingt die Gedanken, sich zuerst auf ihn zu konzentrieren, weshalb sie geneigt sind, ihm gerechter zu werden als dem eigentlich zu Ergründenden. Weinrich führt Sprachbeispiele an, deren Autoren dem Denkwang unterlagen oder die Empfängerebene im Blick behielten und mehr oder weniger geschickt auf ihn reagierten (vgl. Weinrich 1958, S. 520f. = 1976, S. 288-290). Demgegenüber stößt man, wenn man sich mit der Sprengmetaphorik auseinandersetzt, auf Sprachbeispiele, in deren Ausführungen die Autoren die Spenderebene der Metapher durchbrechen, indem sie das gemeinte Phänomen zwar umfassend und treffend charakterisieren, doch dies teils nur auf der vermeintlichen Spenderebene der Ausgangsmetapher. Blumenberg (2012) analysiert zahlreiche Sprachbeispiele dieser Art, unter denen die eine gelungene Sprengmetapher⁷⁹ dadurch hervorsticht, dass in ihrem Fall die Ausgangsmetapher nicht nur zerstört, sondern auch verwandelt wird (vgl. Blumenberg 2012, S. 205-261). Diesen besonderen Fall der Spenderverletzung erklärt er 1960 über den „Unendlichkeitsbegriff“ am Beispiel des Kreises, der unendlich klein präsentiert nur noch als Punkt und unendlich groß präsentiert nur noch als Gerade wahrgenommen werden kann (vgl. Blumenberg 1960, S. 131-136 = 1998, S. 178-184 und siehe auch Weinrich 1967a, S. 173).

Sowohl die Eigentlichkeit der Metapher als auch der von ihr ausgehende Denkwang bzw. die ihr innewohnende Sprengkraft bestätigen noch einmal, dass sie ein Denkmodell ist. Indem Weinrich zwei dieser Eigenschaften der Metapher herausstellt und beschreibt, erkennt und reflektiert er auch das Bildfeld zweifelsfrei als ein solches.

Das metaphorische Denkmodell wird von Blumenberg und Weinrich, wie gezeigt wurde, in einigen gleichen oder zumindest ähnlichen Aspekten beschrieben. Darüber hinaus entdecken die Forscher aber auch Besonderheiten des Denkmodells, die dem jeweils anderen nicht aufgefallen sind. Da richtet Blumenberg sein Augenmerk auf eine Hintergrundmetaphorik, die der Sprachwissenschaftler aus seinen Studien heraushält. Da überlegt Weinrich, wie Menschen im Sprachgebrauch mit ihrem Bildervorrat umgehen, wo der Philosoph weniger die Freiheit der Entscheidung als eine historisch bedingte Notwendigkeit sieht.

In Blumenbergs Metaphorologie ist die Hintergrundmetaphorik ein zentraler Aspekt. Es handelt sich bei ihr um ein Denkmodell, das ohne den metaphorischen Ausdruck auskommt, dessen Metaphorik also im Text an keiner bestimmten Stelle identifiziert werden könnte. Sie ist zwar „im Spiel“, es treten aber „ausschließlich terminologische Aussagen“ auf. Man erfasst die Hintergrundmetapher erst, wenn man

79 Das Beispiel, der Gebrauch der Eisbergmetapher, gibt Blumenberg bereits 1971 in seinem Aufsatz „Beobachtungen an Metaphern“ (S. 203). (Ein Eisberg ist natürlicherweise nur zu einem geringen Teil sichtbar, man könnte ihn sich aber auch vollständig oder gar nicht sichtbar denken. Die Sprengmetapher besteht in dem behaupteten auf Tauchstation gegangenen Eisberg.)

in den vorliegenden Aussagen die „metaphorische Leitvorstellung“ entdeckt. Dann „schließen sie sich plötzlich zu einer Sinneinheit zusammen“ (vgl. Blumenberg 1960, S. 69, 86 u. 139 = 1960a, S. 91f., S. 114 u. S. 189). Blumenberg meint mit der Hintergrundmetaphorik den „impliziten Gebrauch einer Metapher“ und legt damit bereits 1960 den Grundstein für beispielsweise die folgenden Fälle: Eine sprachlich nicht geäußerte Metapher könnte auch als Handlung in einer Situation oder als visuelles Zeichen in einem Bild zum Ausdruck gekommen sein. Das metaphorische Denkmodell liegt bei Blumenberg zwar noch hinter sprachlichem Terrain, aber man kann sich schon vorstellen, dass es auch in jenseitigem Terrain in Erscheinung treten kann oder dort ebenfalls im Hintergrund bleibt. Weinrich mochte sich als Sprachwissenschaftler für die Hintergrundmetaphorik nicht zuständig gefühlt haben, weil bei ihr die Verbindung zum Text nur interpretativ herstellbar ist. Er wird aber auch in ihr ganz klar eine sprachliche Metapher sehen, ein nur in Worten denkbare Modell. „So hohen Zwecken auch die Metapher [...] dienen mag, sie bleibt immer sprachliche Metapher.“ (Weinrich 1958, S. 509 = 1976, S. 277)

Das metaphorische Denkmodell betrachtet Weinrich nun nicht nur in Hinblick auf die metaphorischen Ausdrücke, durch welche es sich in Texten niederschlägt. Er interessiert sich immer auch für sein sprachsystemisches Umfeld. Für diese Perspektive erweist sich sein Begriff des Bildfeldes als sehr nützlich, denn nicht jedes Denkmodell ist ein kulturell überliefertes Bildfeld. So findet er bei der Suche nach „Typen der Gedächtnismetaphorik“ nicht mehr als zwei Bildfelder, jedoch einige weitere bloße Denkmodelle. Während erstere beliebt und verbreitet sind und im Sprachgebrauch insgesamt zahlreiche Gestalten erhalten, werden letztere nur von Einzelpersonen verwendet und von diesen dann auch nur in zusammengenommen wenigen Details ausgeformt. Weinrichs Überblick lenkt sein Interesse schließlich auf die Frage, wie Sprecher ihr Denkmodell auswählen. Zu allen Haltungen findet er Beispiele: den Unentschiedenen, der beide Bildfelder mischt, den Parteilichen, der gegen das Bildfeld, das er ablehnt, polemisiert, und den Einzelgänger, der sein eigenes Denkmodell kreierte. Die Schau zeigt, „[...] wenn wir uns dessen kritisch bewusst sind“, können wir „uns im Denken über die Ausgangsbasis der Denkmodelle [...] erheben“ (Weinrich 1964, S. 26).

Die Analyseergebnisse seien abschließend, wie folgt, zusammengefasst: Der Denkmodellcharakter des Bildfeldes ist von Anfang an – das heißt seit 1958 – ein wichtiger Aspekt in Weinrichs Bildfeldtheorie. Dass wir den Begriff des Denkmodells in „Münze und Wort“ vergeblich suchen, darf uns nicht zu anderen Schlüssen verleiten. Angeregt durch Blumenberg (1960) reicht Weinrich 1964 einen zweiten Aufsatz über das Bildfeld nach, in dem er den Denkmodell-Aspekt ganz in den Mittelpunkt rückt. In „Typen der Gedächtnismetaphorik“ bzw. „Metaphora memoriae“ arbeitet er Wissensbestände Blumenbergs ein (die Verankerung der Bildfelder in der Substruktur des Denkens, den hypothetischen Charakter der Metapher) und gelangt dadurch und durch seine fortgesetzten eigenen Reflexionen (zum Denkwang, in den uns das Bildfeld bringt, und zu unserem Umgang mit den Bildfeldern) zu er-

weiterten Erkenntnissen über das Bildfeld als Denkmodell. Umgekehrt greift aber auch Blumenberg (1960) Gedankengut von Weinrich (1958) auf (die Vorstellung von einem System der Metaphernfelder, die Erforschung der Metapher im Querschnitt). Wir haben es nicht zuletzt dieser gegenseitigen Bereicherung, von welcher der Philosoph und der Sprachwissenschaftler gleichermaßen profitieren, zu verdanken, dass in den Jahren um 1960 herum wichtige Thesen für eine Theorie vom metaphorischen Denkmodell bzw. für eine kognitive Modelltheorie der Metapher entwickelt wurden. (Siehe auch die Thesen zur Hintergrundmetaphorik und zur Eigentlichkeit der Metapher.) Leider sind sämtliche Erkenntnisse in zwei Metaphorologien und nicht in eine gebettet.

Eine Theorienkette zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien

In diesem Kapitel geht es wieder um die bislang noch nicht beantwortete Frage nach der Verbindung zwischen Weinrichs Bildfeldtheorie und Lakoffs & Johnsons Theorie des metaphorischen Konzepts. Hier kann nicht einfach nur die These von der doppelten Erfindung des Rades wiederholt werden. Es soll aber auch nicht jene des heimlichen Bezugs aufgestellt werden. Vielmehr soll nach der noch offenstehenden Möglichkeit einer weitläufigen Verbindung gesucht werden. Weinrich und Lakoff & Johnson könnten gemeinsame Vorläufer haben. Angenommen, alle Metapherntheorien lägen in einem Netz, in welchem sie über vielerlei Fäden untereinander verbunden wären, müsste die gesuchte Verbindung auffindbar sein. Zwei wissenschaftliche Studien, die einige Fadenläufe des Theoriennetzes im hier interessanten Bereich verfolgt haben, gibt es bereits. Zum einen hat Hülzer-Vogt (1989) alle wichtigen Gemeinsamkeiten zwischen den Metapherntheorien von Wilhelm Stählin (1914) und Karl Bühler (1934) herausgestellt. Zum anderen haben sich Nerlich & Clarke (2002) auf die Suche nach den Vorläufern der kognitiven Metapherntheorien seit Lakoff & Johnson (1980) gemacht. Quer durch diese beiden Studien lässt sich die gesuchte Verbindung zwischen Weinrich und den beiden Amerikanern herstellen. Sie besteht im Wesentlichen in nur einem einzigen sich wandelnden Moment, von dem je einige Eigenschaften der einen Theorie entlang des Fadenlaufs in die nächste fließen. Dieses sich zuletzt verflüchtigende Moment ist die Idee, dass der metaphorische Ausdruck in unserem Bewusstsein von zwei ineinander verschmolzenen oder übereinander geblendeten Auren bzw. von einer Doppelaura umgeben ist.⁸⁰

80 Der Begriff ‚Aura‘ ist Reiner Kunzes kleiner Denkschrift „Die Aura der Wörter“ (2002) entnommen. Kunze spricht in Zusammenhang mit der Rechtschreibreform von der Aura der Wörter, da nicht wenige der angestrebten Vereinfachungen einen Eingriff in diese zur Folge gehabt hätten. „Das Wort“, erinnert er, „besitzt eine Aura, die aus seinem Schriftbild, seinem Klang und den Assoziationen besteht, die es in uns hervorruft, und je wichtiger und gebräuchlicher ein Wort ist, desto intensiver und prägnanter ist diese Aura“ (ebd., S. 28). Die Doppelaura der Metapher konstituieren allgemein formuliert vorwiegend die konzeptionellen Assoziationen der in ihr aufeinander bezogenen Wörter und/oder Bildmotive. Die Wissenschaftler, von denen im Folgenden die Rede sein wird, legen im Einzelnen dar, was sie meinen, wenn sie mit ihren teils unterschiedlichen Begriffen den Sachverhalt der Doppelaura beschreiben.

Schon 1958 stellt Weinrich heraus, „dass das Bildfeld nicht nur als objektives, soziales Gebilde im Gesamt der Sprache vorhanden ist, sondern dass es auch im einzelnen metaphorischen Sprechakt subjektiv vergegenwärtigt wird, indem es vom Sprechenden mitgemeint, vom Hörenden mitverstanden wird.“ Er versteht hier das Bildfeld allgemein als kognitives Denkmodell mit einer bewusst erlebten Aura um den produzierten oder rezipierten metaphorischen Ausdruck herum. Seine frühe Hinwendung zum kognitiven Aspekt des Bildfeldes kommt uns heute sehr fortschrittlich vor. Dabei greift Weinrich auf Erkenntnisse des Sprachpsychologen Stählin zurück, die von 1914 datieren. Stählin und andere Psychologen hätten „uns seit Langem darüber belehrt, dass [...] ein Sphärenbewusstsein [...] bei einer lebendigen Metapher niemals“ fehle (beide Zitate siehe Weinrich 1958, S. 519 = 1976, S. 288).

Eggs (2001) zufolge ist Stählin der Erste, der (als Reaktion auf einen sprachlichen Ausdruck) die Vergegenwärtigung des Gegenstandes (oder einiger seiner Merkmale) von der Vergegenwärtigung der mit ihm verbundenen Sphäre zu trennen vermag. „Hier wird zum ersten Mal klar unterschieden zwischen dem Gegenstand und der Sphäre (bzw. dem *Erfahrungsbereich*), der dieser Gegenstand zugehört.“ (Eggs 2001, Sp. 1160) Mit seiner – so gesehen – neuen Grundvorstellung vom Verstehen tritt Stählin an den metaphorischen Ausdruck heran, dessen Verstehensleistung genauer zu beschreiben sein Hauptanliegen ist. Das Sphärenbewusstsein, das ein einfacher Begriff auslöst, erweitert sich bei der lebendigen Metapher in einem ersten Schritt zur „Bewusstseinslage der doppelten Bedeutung“ und im zweiten Schritt dann zur „Bewusstseinslage des metaphorischen Verstehens“. Bei der „eigentümlichen“ ersten Bewusstseinslage „wird eine Sphäre bewusst, in die der Gegenstand hineingehört. Gleichzeitig aber bin ich durch den Zusammenhang gezwungen, ein anderes Stoffgebiet, eine andere Sphäre ins Auge zu fassen“ (Stählin 1914, S. 322). Ich erfahre also die Spannung zwischen der „Bild- und der Sachsphäre“, die ich endlich lösen muss, um die Metapher verstehen zu können. Hierfür ziehe ich „nicht nur das Bild in die Sphäre des Sachgegenstandes, sondern auch die Sache in die Sphäre des Bildes hinein. Es findet ein Austausch der Merkmale, eine Vereinigung der beiderseitigen Sphären, eine Verschmelzung von Bild und Sache statt. Indem mir dies gelingt, habe ich die Bewusstseinslage des metaphorischen Verstehens“ erreicht (vgl. Stählin 1914, S. 324).

Der metaphernkundige Leser bemerkt sogleich, dass Stählin hier die Kernidee von Richards und Blacks Interaktionstheorie praktisch schon vorwegnimmt. Hierauf wies bereits Mooij (1976) hin: „[...] Stählin's work [...] seems to be largely forgotten but contains nonetheless the first elaborate statement of the interaction view (which statement is moreover, one of the most elaborate that have been made up till now!)“ (Mooij 1976, S. 73).⁸¹ Seine treffende Anmerkung wird heute mitunter zur Würdigung von Stählins Forschungen im Bereich der Metapher zitiert. So schreibt Hülzer-Vogt: „Indem Mooij Stählin zum ersten Vertreter des interaktionstheoretischen Paradigmas innerhalb verschiedener Erklärungsansätze für die Metapher er-

81 In: J.J.A. Mooij: „A Study of Metaphor. On the Nature of Metaphorical Expressions [...]“ (Literatur siehe Hülzer-Vogt 1989); Zitat siehe dort, S. 7f.

nennt, der eine ausgearbeitete Fassung derselben festgelegt hat, rückt er ihn in die Nähe Max Blacks, dem mit seinen Ausführungen in der Nachfolge Ivor Armstrong Richards besondere Aufmerksamkeit in der ganzen Welt zuteilwurde, doch Black seinerseits ‚does not seem to know the works of Stählin or Bühler‘ (Hülzer-Vogt 1989, S. 8). Auch Nerlich & Clarke (2002) bestätigen im Prinzip Mooijs Entdeckung. Zum Beweis führen sie noch einmal die entsprechende Stelle bei Richards an, in der er sein interaktionstheoretisches Paradigma aufstellt⁸², machen aber zudem auf den Mehrwert seiner Theorie gegenüber Stählins umfangreichen Ausführungen aufmerksam, auf Richards nicht minder wichtige Erkenntnis nämlich, dass „die Metapher das allgegenwärtige Prinzip der Sprache ist“ (Richards 1936, S. 33).

Wenn im Folgenden die Theorien von Weinrich (1958), Stählin (1914), Bühler (1934), Richards (1936), Black (1954) und Lakoff & Johnson (1980) in eine Reihe gestellt werden, geschieht das nicht mit dem Ziel, Quellen aufzuspüren, die die Forscher tatsächlich rezipiert und angeregt haben mochten. Es soll lediglich gezeigt werden, dass diese sechs Theorien durch die Idee einer kognitiven Aurenverschmelzung um die Metapher herum miteinander verbunden sind. Sofern die Vorstellung von einer Art Wortaura schon früh Allgemeingut war (sie braucht es nur über einige namhafte Metaphertheorien gewesen zu sein), sind Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphorologien auf gleichartigem Nährboden gewachsen.

Recht ausführlich beschreiben ihre Vorstellung von der Wortaura Stählin und Black. Stählin spricht vom Sphärenbewusstsein, das sich beim Verstehen eines Wortes unwillkürlich einstellt. Wir können es richtig einordnen – unter einen „übergeordneten Begriff“, in einen „zeitlichen oder lokalen Zusammenhang“ oder in ein „bestimmtes Gebiet unseres praktischen Lebens oder unserer Gedankenwelt“. Außerdem „klingen“ neben den Merkmalen, die uns bewusst werden, auch „Gefühlswerte an“ (Stählin 1914, S. 316 u. S. 322). Black spricht vom „System assoziierter Gemeinplätze“, die sich „zwanglos und ohne Umstände einstellen, wenn man ein Wort hört oder liest. Das sind eine Reihe von eingebürgerten Vorstellungen [...], die zum Gemeinplatz der Mitglieder einer Sprache gehören“, „gängige Plattitüden“ eines „System[s] von Vorstellungen, das zwar nicht scharf abgegrenzt ist, aber doch bestimmt genug, um eine detaillierte Aufzählung zuzulassen“ (Black 1954, S. 70f.). Die Ähnlichkeit beider Vorstellungen wird auf Anhieb evident. Indem Weinrich Stählins Sphärenbewusstsein in seine Theorie aufnimmt, rückt er damit zugleich in die Nähe Blacks.

Auch die besondere Bewusstseinslage im Falle des metaphorischen Verstehens stellen sich Stählin und Black ähnlich vor. Black beschreibt sie jedoch präziser. Anhand seines berühmt gewordenen Beispielsatzes „Der Mensch ist ein Wolf“ erklärt er, wie wir nichttriviale Metaphern verarbeiten. Dazu führt er das Bild des Filters an.

82 „Auf die einfachste Formulierung gebracht, bringen wir beim Gebrauch einer Metapher zwei unterschiedliche Vorstellungen in einen gegenseitigen aktiven Zusammenhang, unterstützt von einem einzelnen Wort oder einer einzelnen Wendung, deren Bedeutung das Resultat der Interaktion beider ist.“ (Richards 1936, S. 34)

„Versuchen wir zum Beispiel, uns die Metapher als einen Filter vorzustellen.“ In diesem Bild ist die Metapher bzw. das System der miteinander assoziierten Gemeinplätze des Wolfs „ein Stück rußgeschwärztes Glas, auf dem gewisse Linien durchsichtig geblieben sind“, während der Hauptgegenstand bzw. der Mensch das ist, worauf man durch das Glas blickt: hier der sternklare Nachthimmel. Man sieht nicht alle Sterne, sondern nur ein paar von ihnen. Die einen werden abgedeckt, die anderen in der vom Filter vorgegebenen Struktur wahrgenommen. Das heißt, uns werden, wenn wir die Wolfsmetapher lesen, viele Merkmale des Menschen bzw. einige der mit ihm assoziierten Gemeinplätze gar nicht bewusst, auf alle wölfischen Merkmale hingegen ist unser Bewusstsein fokussiert. So weit Black in verkürzter Form zur „Reaktion eines guten Lesers auf eine nichttriviale Metapher“ (alle Zitate: Black 1954, S. 70). Von hier aus lässt sich eine Verbindung zu Bühler (1934) herstellen sowie eine weitere zu Lakoff & Johnson (1980). Bühler bringt den Filter in die Metapherndiskussion, und Lakoff & Johnson reflektieren das Phänomen des metaphorischen Beleuchtens und Verbergens weiter.

Bühler schreibt: „Wenn ich in einen Projektionsapparat anstelle eines Diapositivs eine lichtdurchlässige Pappscheibe mit ausgestanzten Löchern gebe, werden auf der Leinwand Lichtflecke von der Form meiner Löcher sichtbar. Schiebe ich dazu eine zweite Scheibe mit anderer Lochung hinein, dann entsteht auf der Leinwand ein *Differenzphänomen*, d. h. Lichtflecke nur so weit, als Loch oder Lochteil der einen Scheibe auf ein Loch in der anderen trifft“ (Bühler 1934, S. 348). Mithilfe des Doppelfilters sowie des neuen Begriffs des Differenzphänomens will er erklären, wie seiner Überzeugung nach unser bewusstes Verstehen einer Metapher strukturiert ist. Dabei zieht er u. a. den Beispielsatz „Freund N ist ein Salonlöwe geworden“ heran und veranschaulicht an ihm, was genau der zweite Filter bewirkt. „Es gibt am Wüstenbewohner ‚Löwe‘ gar viele sprichwörtlich fixierte Eigenschaften, darunter auch Blutgier und Kampfgeist. Die Sphäre ‚Salon‘ aber *deckt sie ab*. [...] ich werde [...] beim Rendezvous mit Freund Salonlöwe nicht Blutdurst und männlichen Kampfgeist erwarten.“ (Bühler 1934, S. 349)

Bühlers besondere Filterkonstruktion wie auch sein spezielles Beispiel mit integriertem metaphorischem Kompositum sind komplizierter als Blacks einfacher Filter und sein reduziertes Beispiel. Aber ist es nicht so, dass das von Bühler entdeckte Differenzphänomen das Ergebnis der Interaktion der Merkmale innerhalb einer Metapher beschreibt? Erklärt er nicht mit dem Bild des zweiten Filters den zweiten Schritt der Interaktion zwischen den beiden in einer Metapher kombinierten Begriffssphären (ohne sich vorher dem ersten zugewendet zu haben)? Durch die erste Pappscheibe erscheint der Mensch löwenartiger als sonst, die zweite dagegen lässt zudem den Löwen menschlicher als sonst erscheinen (frei nach Black 1954, S. 75). Beim „Salonlöwen“ bewirkt diesen Effekt ein beigefügtes Kontextelement, das die Begriffssphäre des Menschen erweitert.

Lakoff & Johnson verwenden in „Metaphors we live by“ zwar nicht das Bild des Filters. Mit dem Prozess der Projektion⁸³, die bei Bühler den Filterungsprozess erst ermöglicht (also nicht von ihm zu trennen ist), sowie dem Effekt des Beleuchtens und Verbergens befassen sie sich aber eingehend. Da stellt sich die Frage: Warum lassen sie den Filter oder Doppelfilter außen vor? Gerade das Bild des Filters scheint, indem es in Blacks und Bühlers Theorie ein abgleichendes Sehen thematisiert, ein bewusstes Verstehen der Metapher bzw. eine gewisse Bewusstwerdung ihrer Aurenverschmelzung zu suggerieren. Gewiss umgehen es Lakoff & Johnson aus diesem Grund, sind sie doch zu der Erkenntnis gelangt, dass die meisten Metaphern, die wir tagtäglich äußern und aufnehmen, gar nicht bis zu unserem Bewusstsein vordringen. Sie ähneln unseren wörtlichen Ausdrücken einfach allzu sehr.

Im Folgenden seien drei Schritte aufgezeigt, die Lakoff & Johnson bei ihrer gründlichen Reflexion der Aurenverschmelzung weiter als ihre Vorgänger kommen. Der erste Schritt betrifft den Sonderstatus der Metapher beim Prozess der Verschmelzung oder Überblendung. Den beiden Amerikanern zufolge sind Metaphern genau hier weniger außergewöhnlich, als Bühler und Black das noch vermuteten: Offenbar gibt es nämlich nicht nur die metaphorische Projektion, sondern daneben eine ganz normale wörtliche, und nicht nur metaphorische Ausdrücke beleuchten bestimmte Aspekte und verbergen andere – wörtliche fokussieren in gleichem Maße den einen Aspekt, während sie den anderen herunterspielen. Der Unterschied zwischen allem Wörtlichen und allem Metaphorischen besteht lediglich darin, dass in jedem metaphorischen Fall zwei unterschiedliche Arten von Bereichen (mit oder ohne Auren) im Spiel sind, während es im ‚Normalfall‘ zwei gleichartige Bereiche sind.

So haben Lakoff & Johnson z. B. herausgefunden, dass wir uns als Gefäß wahrnehmen und unsere eigene Innen-außen-Orientierung auf verschiedene Sachen und Sachverhalte unserer Umwelt projizieren. Wenn wir etwa sagen: „Harry ist in der Küche“ oder „Harry ist im Wald“, nehmen wir Küche und Wald als Gefäße wahr und projizieren dabei unsere eigene Physis auf eine äußere Physis. Beide Sätze sind keine Metaphern (auch wenn der Wald keine begrenzende Oberfläche hat). Sagen wir aber: „Harry ist im Sportverein“ oder „Harry ist in Rage“, sprechen wir sehr wohl in Metaphern. Hier verstehen wir eine soziale Gruppe oder einen physischen Zustand als Gefäß. Das heißt, wir projizieren unsere Physis auf etwas Nicht-Physisches. „Der einzige Unterschied zwischen dem Verstehen eines einfachen Satzes und dem Verstehen einer Metapher besteht also darin, dass sich unsere Projektion im einen Fall auf die gleiche Art von Phänomenen bezieht und im anderen Fall auf unterschiedliche Arten von Phänomenen.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 196)

Dass auch das Beleuchten und Verbergen Merkmal sowohl wörtlichen als auch metaphorischen Sprechens ist, zeigen Lakoff & Johnson an folgendem wörtlichen

83 Es muss noch nachgetragen werden, dass auch Black das Bild der Projektion in seine Theorie aufnimmt. Bei ihm ist es eine Alternative zum Bild des Filters: „Man kann sagen, der Hauptgegenstand wird ‚durch den metaphorischen Ausdruck gesehen‘ – oder, wenn man so will, der Hauptgegenstand wird auf das Bild des untergeordneten Gegenstands ‚projiziert‘.“ (Black 1954, S. 72) Die Projektionsrichtung, die Black anscheinend vor Augen hat, verstehe ich allerdings nicht.

Beispiel auf: Jemand kann eine Frau als „attraktive Blondine“, „berühmte Cellistin“ oder „Marxistin“ charakterisieren. Wenn alle Sätze wahr sind, „beleuchtet jede Beschreibung einen anderen Aspekt der betreffenden Person“ und verbirgt die jeweils unausgesprochenen Aspekte (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 187f.). Vor Lakoff & Johnson ist offenbar niemand auf die Idee gekommen, auch einmal die Gemeinsamkeiten und nicht immer nur die Unterschiede zwischen dem metaphorischen und dem wörtlichen Sprechen herauszuarbeiten.

Der zweite Schritt, den sie weiter als ihre Vorläufer gehen, betrifft die gesellschaftlichen Auswirkungen, die Metaphern durch ihre Eigenschaft der partiellen Überblendung haben können. Metaphern, die situationsangemessen sind, können Wahrheiten treffend beleuchten. Situationsunangemessene Metaphern jedoch verbergen Wahrheiten und können dann verhängnisvolle Auswirkungen für eine ganze Gesellschaft haben. Lakoff & Johnson erläutern das u. a. am Beispiel der Röhren-Metapher von Michael Reddy⁸⁴. In der Sprache kommt sie in Sätzen wie „Die Idee habe ich von ihm bekommen“ oder „Seine Worte enthalten viel Sinn“ zum Ausdruck, die widerspiegeln, dass wir das Kommunizieren als ein Senden und Empfangen begreifen und uns sprachliche Ausdrücke als Gefäße vorstellen. Die Konventionalität dieser Metapher macht es uns schwer zu erkennen, dass sie nicht mit der Realität übereinstimmt. Wie alle metaphorischen Konzepte beleuchtet sie ihr Zielkonzept nur punktuell. Sie verbirgt die Kontextabhängigkeit von Sprache. Wörter und Sätze haben keine fixen Bedeutungen, die ein für alle Mal in ihnen stecken. Sie erhalten vielmehr im Situationskontext, in welchem sie geäußert werden, eine nur dorthin passende Bedeutung. Deshalb kann man mit der Röhren-Metapher viele Äußerungen nicht angemessen oder überhaupt nicht verstehen. Lakoff & Johnson warnen: „Wenn eine Gesellschaft sich weitestgehend von der Röhren-Metapher leiten lässt, bleiben Missverständnisse, politische Verfolgung und Schlimmeres wahrscheinlich nicht aus“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 265).

Der dritte Schritt, den Lakoff & Johnson Black, Richards, Bühler, Stählin und auch Weinrich voraus sind, betrifft nun ihre Erkenntnisse über den Bewusstseinsgrad von Metaphern. Die zentralen Metaphern ihres Interesses, die konventionellen Metaphern unseres alltäglichen Lebens, verstehen wir unbewusst. Sie sind uns so „vertraut“, dass wir sie „uns kaum jemals bewusst machen“. Da sie uns quasi umgeben und wir uns in ihnen bewegen, fällt es uns bereits schwer, sie als Metaphern zu erkennen. Diese konventionellen Metaphern sind keine trivialen Metaphern wie etwa der ‚Fuß des Berges‘. Triviale Metaphern verstehen wir im Allgemeinen zwar ebenfalls, ohne dass sie uns bewusst werden. Wir können sie uns aber leicht bewusst machen, was wir auch manchmal tun und dabei gern ins Spielen verfallen. Bei den von Lakoff & Johnson gemeinten Metaphern handelt es sich um solche, die nicht trivial sind, aber auch nicht poetisch. Die poetischen Metaphern bildhaften Sprachgebrauchs werden ja nicht erdacht, damit man sie überliest. Wenn wir gute Leser sind, machen wir sie uns bewusst. Wir dürfen und sollen sie so intensiv reflektieren, wie es uns gefällt. Mit ihrer Unterscheidung dreier grundsätzlicher Metaphernarten in

84 Michael Reddy: „The conduit metaphor“ (1979) (Lit. siehe Lakoff & Johnson 1985).

Hinblick auf unseren mehr oder weniger bewussten Umgang mit ihnen relativieren Lakoff & Johnson die Überlegungen ihrer Vorgänger über den Bewusstseinsgrad von Metaphern stark. Darüber nachzudenken, inwieweit wir uns im Normalfall Metaphern bewusst machen, hat wenig Sinn, wenn es diesen Normalfall gar nicht gibt.

Damit hat Weinrichs Besinnung auf Stählin, genau gesagt, seine Annahme, dass sich beim Leser oder Hörer einer lebendigen Metapher stets mindestens ein Sphärenbewusstsein einstellen würde, seit Lakoff & Johnson nur noch einen wissenschaftshistorischen Wert. Nichtsdestotrotz bereichert Weinrichs Auseinandersetzung mit dem Bewusstseinsgrad metaphorischen Verstehens seine Theorie. Sie durfte darin nicht fehlen, ist sie doch Teil des Fragenkomplexes, der wenige Jahre vor ihm auch Black umtrieb. Seine Nähe zu Black baut Weinrich 1976 noch einmal aus, als er die semantische Komponentenanalyse in seine Metapherntheorie aufnimmt. Sie ist eine in den 1970-er Jahren verbreitete Methode zur genauen Bestimmung des Beleuchtungs- und Verdeckungseffekts von Einzelmetaphern. Zu beiden Teilen der Metapher fertigt man eine Liste ihrer Merkmale an und überprüft, ob sie sich zueinander verträglich oder unverträglich verhalten. Die einander ähnelnden Merkmale zwischen diesen beiden Listen bilden den beleuchteten Teil der Metapher, die nicht zueinander passenden den Teil, den die Metapher verbirgt. Weinrich zufolge muss man den Widerspruch einer Metapher tilgen, um sie annehmen zu können. Gleichwohl könne er im Verstehensprozess auch als „angenehme Irritation empfunden werden“ (Weinrich 1976, S. 333). Das wirft natürlich die Frage auf, ob die Widersprüche zwischen den Teilen einer Metapher von ihr immer nur verdeckt werden.

Über Stählin und die Komponentenanalyse nähert sich Weinrich nicht nur Black, sondern auch Bühler an. Letzterer mag ihm sogar näher stehen, da ihn mit Bühler der direkte Rückbezug auf Stählin verbindet. Inwieweit nun Bühler auf Stählin zurückgreift, hat Hülzer-Vogt herausgearbeitet: Bühler stellt sich das bewusste Verstehen einer Metapher so ähnlich wie Stählin vor und verwendet zu dessen Beschreibung ein paralleles Begriffsinventar. Seine „Sphären-Zweiheit“ entspricht Stählins „Bewusstseinslage der doppelten Bedeutung“, seine „zwei Bedeutungssphären“ dessen „Sach- und Bildsphäre“ und seine „Sphärenmischung“ dessen „Verschmelzung“. Die Eigenart der Sphärenmischung ergründet er aber genauer als sein Vorgänger. Indem er dessen „simultanes Ineinsschauen“ am Modell des „Doppelauges“ veranschaulicht, stößt er auf das „Gesetz der Abdeckung“, das diesem nicht aufgefallen war. Seine Entdeckung des Abdeckungseffekts der Metapher bringt Bühler dazu, noch ein zweites Modell – seinen Doppelfilter – zu entwerfen. Hülzer-Vogt sieht auch Bühlers Doppelfilter in enger Verbindung mit Stählin, der selbst ein Rastermodell anfertigte. Während Stählins Raster aber zeigt, inwieweit die Sphären der Metapher quantitativ verschmelzen können (wird uns nur die Sach- oder Bildsphäre einer Metapher bewusst, haben wir sie noch nicht verstanden), zeigt Bühlers Raster, wie die Sphärenmischung qualitativ funktioniert (den „Lichtflecken“ im Raster entspricht die „Vereinigung der Begriffssphären“, den Dunkelstellen entsprechen die „abgedeckten Eigenschaften“) (siehe Hülzer-Vogt 1989, S. 31 u. 35).

Der Streifzug durch die Metapherntheorien auf der Suche nach einer Verbindung zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphorologien sei an dieser Stelle beendet. Einige Fadenläufe im Theoriennetz zwischen dem Deutschen und den beiden Amerikanern, die dafür sprechen, dass sie an einem Traditionsstrang ziehen, konnten freigelegt werden. Es wird vor allem die Idee einer besonderen Aura um die Metapher weitergetragen und weiterentwickelt. Die in den Reflexionen eines Dichters gefundene Bezeichnung „Aura“ wurde gewählt, weil sie sich neutral zu den unterschiedlichen Begriffen verhält, die die Forscher verwenden. Außerdem scheint der Begriff „Aura“ recht gut zu dem Phänomen zu passen, um das es geht. Eine Aura umgibt ein Zentrum (hier den metaphorischen Ausdruck), sie ist vage und nicht scharf nach außen hin begrenzt (ihre Reichweite hängt hier ganz davon ab, was und wie viel wir uns beim Verstehen einer Metapher von dieser bewusst machen). Stählin nennt die Aura die „Sphäre“, und Bühler und Weinrich übernehmen diesen Begriff. Richards spricht von der „Vorstellung“ und Black von „assozierten Gemeinplätzen“. Nur bei Lakoff & Johnson findet sich kein Parallelbegriff, da sie die Frage nach der Bewusstheit von Metaphern neu beantworten. Gleichwohl aber gelangen die Prozesse, in die die Sphäre eingebunden ist, bis in ihre Theorie: die Projektion und das Beleuchten und Verbergen. Während in Stählins Theorie Reflexionen über das Beleuchten und Verbergen noch gänzlich fehlen, gehören insbesondere bei Bühler und Black die Aura, die „Projektion“ und das „Beleuchten und Verbergen“ untrennbar zusammen. Auch bei Weinrich steht die „Sphäre“ noch in einem direkten Zusammenhang mit jenem Effekt, den die „verträglichen und unverträglichen Merkmale“ einer Metapher bewirken, denn sie setzt sich auch aus einigen dieser Merkmale (der inneren Struktur der Metapher) zusammen. Bei Lakoff & Johnson ergibt sich der Effekt des Beleuchtens und Verbergens jedoch aus der partiellen Strukturierung der beiden in der Metapher miteinander kombinierten Konzepte. Das metaphorische Konzept aber ist allgemeiner bzw. viel umfangreicher als die Sphäre, die maximal eine Merkmalsvergegenwärtigung um den einzelnen metaphorischen Ausdruck herum ist. Es hat die Dimension des Bildfeldes, das Weinrich von der Sphäre unterscheidet. Die Sphäre ist nicht Bildfeld oder Konzept. Dass die Momente der Projektion und des Beleuchtens und Verbergens sich auf beide Phänomene beziehen lassen, kann man darum erstaunlich finden. Es ist allerdings selbstverständlich, wenn man die Sphäre als Teil oder genauer als (durch den Metapherngebrauch verschobenes) aktuelles Zentrum des Bildfeldes bzw. Konzepts begreift.

An den aufgezeigten Fadenläufen von Stählin bis Lakoff & Johnson wurde einmal deutlich, welch allmählichen Wandel ein Phänomen – die Aura (bzw. Doppelaura) um die Metapher herum – im Zuge der fortschreitenden Forschung durchläuft: Nach ihrer Fixierung durch Stählin und Richards wurde sie insbesondere von Bühler und Black genauer erforscht. Deren neue Erkenntnisse übernahmen Weinrich und Lakoff & Johnson in ihre Theorien. Während in der Theorie Weinrichs die Aura jedoch ihren unveränderten Stellenwert neben dem Bildfeld behält, wird sie in der Theorie Lakoffs & Johnsons verworfen, die Erkenntnisse über sie aber werden auf das Konzept übertragen.

Die Feldtheorie als Ergänzung der Theorie des metaphorischen Konzepts?

Die zentrale Frage dieses Kapitels ist, ob die Theorie des metaphorischen Konzepts auf dem Pfad der Feldtheorie weiterentwickelt werden kann. Wenn der Feld- und Denkmodelltheoretiker Weinrich und die kognitiven Linguisten Lakoff & Johnson an einem Traditionsstrang ziehen, müsste das möglich sein – außer Weinrich hätte bereits alle Ressourcen der Feldtheorie ausgeschöpft. Eine wenn auch nur kleine Anzahl an Forschungsbeiträgen aus der zweiten und vierten Rezeptionsphase Weinrichs, u. a. die Beiträge Schlobachs (1980), Peils (1983, 2002), Wessels (1984) und Lieberts (1992, 2002) zeigen aber, dass Weinrichs Bildfeldtheorie sehr wohl noch ausgebaut werden kann (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Ihre (und andere) Arbeiten könnten nach Weinrich die ersten Versatzstücke für eine hiesige Schule des metaphorischen Konzepts sein, die neben der ungleich größeren amerikanischen Schule des metaphorischen Konzepts unbedingt Bestand hätte. Diese Hoffnung wird von amerikanischer Seite her allerdings nicht gehegt. Laut Nerlich & Clarkes wissenschaftshistorischen Forschungen (2000, 2002) hat die Feldtheorie ausgedient, ist sie von Irrtümern behaftet, die die kognitive Metapherntheorie korrigiert. Tatsächlich kommen in der amerikanischen Schule des metaphorischen Konzepts feldtheoretische Erwägungen praktisch nicht vor – zumindest nicht in Lakoffs Zusammenfassung der Errungenschaften der „zeitgenössischen“ Metapherntheorie von 1980 bis 1993 („The contemporary theory of metaphor“ 1993).

Im Folgenden seien zunächst Nerlich & Clarkes historische Darstellungen der weinrichschen Bildfeldtheorie sowie der Feldtheorie vorgestellt und kommentiert.⁸⁵ Danach sei Lakoffs Sicht auf die Entwicklung der kognitiven Metapherntheorie bis 1993 skizziert. Auf dieser Grundlage kann die amerikanische Sicht auf die Metaphernforschung hinreichend differenziert beschrieben werden. Ihr sei die derzeitige deutsche Perspektive gegenübergestellt, an die eine Anregung für eine mögliche zukünftige Forschung angeführt sei.

Nerlich & Clarke sehen ihre wichtigste Aufgabe darin, die kognitive Metapherntheorie historisch zu verankern, damit sie nicht von der nächsten ankommenden Forschungswelle sogleich wieder hinweggeschwemmt werden kann. „Retelling the story of these beginnings of a theory of blending might give modern theories firmer roots, roots that might prevent them from being swept away by the next wave of positivism and deductionism.“ (Nerlich & Clarke 2002, S. 586) Ihre Zielsetzung führt sie auch allgemein zur deutschen Feldtheorie, die sie der amerikanischen Frame-Theorie gegenüberstellen (2000), sowie speziell zu Weinrichs Bildfeldtheorie (2002), die sie als eine von mehreren Metapherntheorien in der Nachfolge Triers aufführen und in einigen Zügen auch beschreiben.⁸⁶

85 Siehe auch hier Kap. 1.2.1.1.

86 „Between the 1930s and 1950s a whole line of linguists from Jost Trier onwards became interested in studying fields of metaphors or what is now called conceptual metaphors.“ (Nerlich & Clarke 2002, S. 583) Woher sie ihre Kenntnisse beziehen, ist unklar. Liebert zufolge ruhte in der genannten Zeitspanne das Interesse an der Feldtheorie (vgl. Liebert 1992, S. 85).

Das folgende Zitat ihrer Einschätzung der weinrichschen Theorie sei an dieser Stelle erörtert: ‚Weinrich had written: ‚Wie das Einzelwort [...] gehört auch die Einzelmetapher in den Zusammenhang ihres Bildfeldes. Sie ist eine Stelle im Bildfeld.‘ (1976: 283) So, metaphors contain whole domains, but they also mark places in (blended) domains of experience. In being thus situationally or contextually grounded in multiple ways they can evoke a multitude of new experiences. The examples that Weinrich (1976: 125) uses to illustrate his theory of metaphor as part of or indicators for certain ‚Bildfelder‘ are all what modern blending experts would call formal blends: *Wortmünze*, *Liebeskrieg*, *Welttheater*, *Lebenssaft*, *Liebesjagd*, *Tierreich*, *Verstandeslicht*, *Textgewebe* (Lipka 1990). Weinrich didn't go into the intricacies of the meaning-construction involved in the understanding of such blends, as modern theorists would do, but he at least saw the importance of understanding this process for linguistic theory“ (Nerlich & Clarke 2002, S. 584).

Nerlich & Clarke erfassen Weinrichs speziellen Beitrag zur Konzepttheorie der Metapher kaum. Sie haben seine Metaphorologie nicht im Original gelesen. Weil das integrierte Zitat unvollständig ist, verschwimmt der weinrichsche Bildfeldbegriff so weit, dass dessen Übereinstimmung mit dem metaphorischen Konzept allenfalls eine sehr oberflächliche und allgemeine zu sein scheint.⁸⁷ Außerdem verbirgt die Quellenangabe, dass Weinrich den Satz bereits 1958 aufgeschrieben hatte, was aus wissenschaftshistorischer Sicht durchaus wichtig zu wissen ist. Aus dieser Zeit stammt auch sein leider nur auszugsweise wiedergegebener Beispielkatalog. Im vollständigen Katalog (Weinrich 1976, S. 285 = 1958, S. 516f.) findet man u. a. ein paar mehr der von Lakoff & Johnson zwischen 1980 und 1993 analysierten metaphorischen Konzepte. So lassen sich in ihr groß gefasstes metaphorisches Konzept DIE LIEBE IST EINE REISE Weinrichs kleiner gefasste Bildfelder EHEGESPANN, LIEBESLANDSCHAFT und LIEBESJAGD integrieren; Lakoffs & Johnsons Konzept DENKEN IST SEHEN entspricht dem weinrichschen VERSTANDESLICHT, und das metaphorische Konzept DAS LEBEN IST EINE REISE ist mit dem Bildfeld der LEBENSREISE identisch. Die von Weinrich aufgespürten Bildfelder WELTTHEATER und EXISTENZSPIEL oder SEINSSCHULD und CHARAKTERMETALL finden sich dagegen bei Lakoff & Johnson nicht, obwohl auch sie analysiert werden könnten. Dass Nerlich & Clarke Weinrichs Beispiele dennoch mit dem diskriminierenden Etikett („formal blends“) versehen, wirkt voreilig und ist darauf zurückzuführen, dass sie seine Konvention der Bildfeldbenennung (die Komposita vertreten als sog. Zentralmetaphern ihr gesamtes Bildfeld) nicht kennen.⁸⁸ In ihrer historischen Darstellung ist Weinrichs Metaphertheorie weit von der

87 Vgl. Nerlichs & Clarkes Zitierung mit der vollständigen Wiedergabe der Aussage Weinrichs: „[...] ich benutze ihn [den Begriff des Bildfeldes] in Analogie zu dem in der Linguistik bekannten Begriff des Bedeutungsfeldes. Im Maße, wie das Einzelwort in der Sprache keine isolierte Existenz hat, gehört auch die Einzelmetapher in den Zusammenhang ihres Bildfeldes.“ (Weinrich 1976, S. 283 ≈ 1958, S. 514f.)

88 Die beiden beschnittenen, von Nerlich & Clarke angeführten Textstellen aus Weinrich (1976) sind direkt von Lipka (1990¹, S. 125 = 2002³, S. 141) übernommen. Lipka führt Weinrich an, um zu sagen, dass er einer der Ersten ist, der die Metapher in der Langue verankert sieht und das Bildfeld als ein sprachübergreifendes Phänomen betrachtet. Die zwei Aspekte gehen bei Nerlich

kognitiven Metapherntheorie entfernt. Es ist aber nicht so, als tappe er vier Jahre vor „Metaphors we live by“ noch fast völlig im Dunkeln. Das metaphorische Konzept hat er schon gut zwanzig Jahre vorher klar erfasst. Er beschreibt es nur weniger differenziert als Lakoff & Johnson. Letzteres könnte man ihm vielleicht noch ankreiden. Ersteres darf man ihm aber nicht absprechen, z. B. indem man ihn für etwas anderes lobt.

Das heißt, Nerlich & Clarke sehen in Weinrichs Bildfeldtheorie ganz offensichtlich keine zweite Beschreibungsvariante des metaphorischen Konzepts, die neben dem kognitiven Ansatz Bestand haben könnte. Dass sie sie derart flott abhandeln, könnte man auf ihre grundsätzliche Einschätzung der Feldtheorie zurückführen. Als sie die deutsche Feldsemantik der 1930-er Jahre mit der amerikanischen Frame-Semantik der 1970-er Jahre vergleichen, stellen sie heraus, dass Lakoff & Johnson letztere in „Metaphors we live by“ für die kognitive Linguistik fruchtbar machten.⁸⁹ Sie verstehen die Frame-Semantik als eine Überwindung der Feldsemantik und als integrativen Bestandteil der kognitiven Metapherntheorie. Diese Konstellation schließt von vornherein aus, dass sich die kognitive Metapherntheorie sinnvoll über die Feldsemantik erweitern ließe.

Ein genauerer Blick in Nerlichs & Clarkes Vergleich ist vielsagend in doppelter Hinsicht: Erstens regt er zur kritischen Überprüfung des feldsemantischen Ansatzes an. (Was an dem Ansatz ist veraltet? Hat ihn die Frame-Theorie tatsächlich so weit abgelöst, dass er nicht mehr rehabilitiert werden kann? Wo könnte sein Vorteil gegenüber der Frame-Theorie liegen?) Zweitens verweisen die von Nerlich & Clarke ausgewählten Vergleichsaspekte auf Weinrichs Theorie, die, ohne dass dies ausdrücklich geschähe, praktisch demontiert wird. (Dadurch werden auch ihre Verbindungen zu „Metaphors we live by“ demontiert. Sie, die noch an keiner Stelle genannt wird, versinkt schon im Vorfeld in der Bedeutungslosigkeit.)

Laut Nerlich & Clarke ist die Feldtheorie der 1930-er Jahre in Deutschland der zweiten von insgesamt drei Phasen der Erforschung der Feldsemantik zuzurechnen. Diese zweite Phase setzen sie für die Zeit von 1916 bis 1950 an. Ihr gehe eine erste Phase von 1830 bis 1916 voraus, und ihr folge eine dritte Phase, die zirka 1960 beginne. Am Scheidepunkt zwischen der ersten und der zweiten Phase stehe Ferdinand de Saussures „Cours de linguistique générale“ (1916). Wie jedoch die Einteilung zwischen der zweiten und der dritten Phase motiviert ist, bleibt offen. Warum ausgerechnet Saussure, der die Feldsemantik in seiner allgemeinen Sprachwissenschaft nicht reformierte, geschweige denn ausführlich behandelte, ihre zwei Phasen voneinander scheiden soll, erklären Nerlich & Clarke mit Verweis auf sein Kapitel über die syntagmatischen und assoziativen Beziehungen sprachlicher Glieder (siehe

& Clarke leider unter. Warum sind sie nicht Lipkas Literaturhinweis gefolgt? Die von ihnen entdeckte Quelle reicht für die geschichtliche Einordnung Weinrichs nicht hin.

89 „[...] concepts like frame, domain, mental model, mental spaces and so on which had been introduced into cognitive linguistics by George Lakoff and Mark Johnson (1980) [...]“ (Nerlich & Clarke 2000, S. 128) Sie führen noch weitere Wissenschaftler auf, Lakoff & Johnson sind in ihrer Liste aber die frühesten Vertreter.

Saussure 1916, S. 147-152). Die assoziativen Beziehungen (innerhalb derer – das sei hier angemerkt – die semantischen Assoziationen nur eine Untergruppe bilden) seien bald als assoziative Felder oder semantische Felder bekannt geworden, sodass in der Zeit zwischen 1910 und 1920 der Gebrauch des Feldbegriffs rapide angestiegen sei.

Die weichenstellende Bedeutung Saussures für die Feldsemantik lässt sich mit Weinrich aber auch ganz anders erklären. Er führt Saussures Unterscheidung zwischen der „Wissenschaft vom Sprachbesitz (linguistique de la langue)“ und der „Wissenschaft vom Sprechakt (linguistique de la parole)“ an, um aufzuzeigen, dass die Metapher durch ihre feldsemantische Verankerung Teil unseres Sprachbesitzes ist und damit in den Aufgabenbereich der klassischen Linguistik gehört (siehe Weinrich 1976, S. 277f. = 1958, S. 509). Dies dürfte bereits den Feldsemantikern um Trier herum bewusst gewesen sein. Die präsaussureschen Feldsemantiker mochten dagegen noch die Metapher als eine Erscheinung des Sprachgebrauchs von vornherein aus ihrem Arbeitsgebiet der Linguistik ausgeschlossen haben. Wann auch immer aber die Metapher als ein Phänomen in unserem Sprachbesitz (und damit auch in unserer Kognition) erkannt wurde – es war deutlich vor 1980. Nerlichs & Clarkes Erläuterungen zu Saussures Bedeutung innerhalb der Feldsemantik verbergen dies.

Am Beginn der dritten Phase der Feldsemantik stehen an sich Weinrich (1958) und neben ihm Dornseiff (1955). Nerlich & Clarke, die das nicht zur Kenntnis nehmen, nennen sie die strukturalistische Phase. Die Phase habe weniger Gemeinsamkeiten mit der kognitiven Frame-Semantik als die ihr vorausgehende Phase um die 1930-er Jahre herum.⁹⁰ Diese Einschätzung erklärt, warum sie genau jene Zeit in Augenschein nehmen; sie konterkariert jedoch die Forschungsergebnisse, zu denen Liebert (1992) und Jäkel (1997) gekommen sind. Ersterer entdeckte eine verblüffende Nähe zwischen Dornseiff und Lakoff & Johnson: „Die Parallelen der beschriebenen Metaphern von Dornseiff einerseits und Lakoff/Johnson (1980), Lakoff (1987), Johnson (1987) andererseits sind so auffällig, dass die Frage aufgeworfen werden muss, ob der Ansatz von Lakoff & Johnson überhaupt ‚neu‘ genannt werden kann“ (Liebert 1992, S. 93). Letzterer entdeckte – wie gesagt (siehe hier Kap. 1.2.1.1) – die verblüffende Nähe zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson: „Weinrichs Ansatz stellt in weiten Teilen quasi eine europäische Vorwegnahme der Theorie Lakoffs & Johnsons dar“ (Jäkel 1996 = 2003, S. 129). Da Nerlichs & Clarkes Vergleich der Feldsemantik mit der Frame-Semantik letztlich dem Ziel dient, den Boden zu erkunden, aus dem die amerikanische Metaphertheorie emporgewachsen ist, muss man ihre Fokussierung der 1930-er Jahre als Vergleichsbasis kritisieren.

Ein zentraler Aspekt ihres Vergleichs ist die je unterschiedliche Art der Kategorisierung in der Feld- und der Frame-Semantik. Während die Feldsemantik mittels der Sinnbezirkstheorie ausschließlich sprachliche Zeichen kategorisiert, nimmt die Frame-Semantik mittels der Prototypentheorie den Wechselbezug zwischen den

90 „In the following we shall assemble some of the elements for a field semantics which emerged before Trier and which has more similarities with the cognitive and pragmatic type of field and frame semantics developed in recent years than with the structuralist types of field semantics that came after Trier.“ (Nerlich & Clarke, 2000, S. 128)

Wörtern und den Dingen in ihre Kategorisierung auf. Nerlich & Clarke beschreiben den Unterschied im Detail. Ihre Darstellung des feldsemantischen Kategorisierungssystems sei im Folgenden in einem Auszug zitiert und anschließend diskutiert. „In his early writings, Trier often used the metaphor of the coat or blanket of signs (*Zeichenmantel, Zeichendecke*), and later the metaphor of the net (*Netzwerk, Trier 1973 [1968]: 190*) that covers a *certain Begriffsblock, Begriffskomplex, Begriffsbezirk* or *Sinnbezirk*, that is, a certain conceptual block or field. This conceptual complex is in itself unstructured (Trier, 1973 [1931]: 45), a view which is nowadays vehemently rejected by cognitive field and frame semanticists. In covering this conceptual field in a certain way with a lexical coat or net, meaning is generated by the differences between the signs making up the coat of signs, and at one and the same time the concepts are carved up. Language does not mirror concepts, it creates them. This means that ‚meaning exists only in the field‘ (1973 [1931]: 45).“ (Nerlich & Clarke 2000, S. 135) Nerlich & Clarke sind davon überzeugt, dass die Sinnbezirkstheorie mit gravierenden Mängeln behaftet ist und insgesamt viel zu kurz greift, um ein Konzept auch nur annähernd beschreiben zu können. Unsere Konzepte seien eine Angelegenheit unseres Denkens und nicht bloß unserer Sprache, sie seien keine Leerräume umschließenden Hüllen, sondern im Kern kognitiv. Allein die Prototypentheorie erfasse die Eigenarten unserer Konzepte und habe deshalb die gänzlich indiskutable Sinnbezirkstheorie vollständig zu ersetzen (siehe Nerlich & Clarke 2000, S. 138-141). Was soll diese vehemente Kritik vonseiten Nerlichs & Clarkes und der zeitgenössischen kognitiven Linguistik gegen den Sinnbezirk und gegen Triers Definition des Wort- oder Bedeutungsfeldes bezwecken? Ist sie so überbordend ausgefallen, weil Weinrich Triers Begriff des Sinnbezirks sowie seine Definition des Wort- oder Bedeutungsfeldes in seine Bildfeldtheorie aufgenommen hat (siehe insbes. Weinrich 1967, S. 11-17 ≈ 1976, S. 325-327), oder geht es hier doch nur um die Abgrenzung zweier gegensätzlicher, nicht miteinander verträglicher Auffassungen voneinander?

Lakoff & Johnson haben im Prinzip Weinrichs Vorstellung darüber, wie sich die Zeichen bzw. Wörter zueinander verhalten – also seinen feldtheoretischen Ansatz –, durch die Prototypentheorie ersetzt, die den Zeichen-Ding- bzw. Wort-Ding-Bezug fokussiert.⁹¹ Das war zweifelsohne ein großer Schritt nach vorn. Man könnte aber auch darüber nachdenken, ob sich nicht beide Ansätze, der ältere wie der neuere, gleichzeitig in eine Konzepttheorie der Metapher integrieren ließen. Vielleicht schließen sie einander ja überhaupt nicht aus. Da sowohl Wörter als auch viele Dinge von Menschen kreierte bzw. produziert werden, müsste man sie eigentlich mit Gewinn einerseits getrennt voneinander sowie andererseits in ihrem Wechselbezug zueinander betrachten können. Ähnlich wie sich die Funktion von Dingen durch das Hinzukommen eines neuen Dinges aus demselben Bereich ändert – man stelle sich etwa den Gebrauch von Messern vor –, dürfte sich auch die Bedeutung von Wörtern durch das Hinzukommen eines neuen Wortes in demselben Feld ändern. In diesem ganz auf die Sprache reduzierten Blick wäre das so. Daneben könnte das neue Ding mit dem neuen Namen in bestimmten Lebenssituationen mal Messer für uns sein

91 Siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 142-146.

und mal nicht. Die Frage ist, ob beide Sichtweisen in eine Theorie integriert werden können bzw. ob sich kognitive metaphorische Konzepte auf die eine wie die andere Weise beschreiben lassen.

Mit Blick auf das Fazit von Nerlich & Clarkes Kritik lautet die entscheidende Frage aber: Sagen die Erwägungen über den Zeichen-Zeichen- oder Zeichen-Ding-Bezug überhaupt etwas darüber aus, ob Konzepte gedanklich-sprachlich sind, da das Denken – wie Weinrich annimmt – ein sprachlicher Akt ist, oder ob sie eine rein kognitive Angelegenheit sind und sich auch anders als sprachlich äußern können – wie Lakoff & Johnson herausfanden? Nein, warum sollten sie das auch tun? Sowohl die Feldtheorie als auch die Prototypentheorie könnten zu einer kognitiven Metaphertheorie, die ‚nur‘ unsere sprachlichen Äußerungen fokussiert, (also zur weinrichschen Denkmodelltheorie) ebenso wie zu einer kognitiven Metaphertheorie, die im Prinzip alle unsere Ausdrucksmöglichkeiten mit in ihre Betrachtung einbezieht, passen. Das heißt, man kann sie von ihren ‚Muttertheorien‘ trennen und der jeweils anderen Theorie zuordnen. Insofern sind die Zusammenhänge anders, als Nerlich & Clarke sie darstellen. Für Feldsemantiker sind Konzepte ebenso Denkmodelle wie für kognitive Linguisten. Im Unterschied zu jenen konzentrieren sich die Feldsemantiker aber ganz auf ihre sprachliche Ausprägung. Die kognitiven Linguisten haben dagegen erkannt, dass wir unsere Konzepte nicht nur sprachlich zum Ausdruck bringen, sondern auch auf vielfache andere Weise. Ihre Erkenntnis ging mit der Trennung von Sprache und Denken einher. Insofern ist ihre Auffassung nicht nur umfassender, sondern auch differenzierter als die der Feldsemantiker. Dennoch kippen sie nicht den feldtheoretischen Ansatz, sondern ergänzen ihn letztlich um die Prototypentheorie. Das ist ihnen nur nicht bewusst. Wegen dieses Selbstverständnisses (das Nerlich & Clarke anschaulich beschreiben) gehen sie der feldtheoretischen Forschung an den kognitiven Konzepten nicht weiter nach, und die Feldtheorie bleibt auf der Strecke, solange das auch kein anderer tut. Sie könnte aber rehabilitiert werden und – wenn man sie weiterentwickelt – die Erforschung der kognitiven Konzepte bereichern.⁹²

Nerlich & Clarke spielen jedoch die Feldtheorie gegen die Frame-Theorie aus. Während die Feldtheorie in noch ganz alter Manier relativ amorphe konzeptuelle Massen lexikalischer Felder („a relatively amorphous conceptual mass“) zusammentrage, untersuche die Frame-Theorie, wie lexikalische Felder konzeptuell und

92 Die Zusammenhänge seien noch einmal kurz aufgezeigt: In der Feldtheorie bilden Sprache und Denken eine untrennbare Einheit. Insofern ist ein Denkmodell zugleich ein sprachliches Modell und z.B. über die Feldtheorie beschreibbar. Die kognitive Theorie dagegen trennt die Sprache vom Denken, das dadurch vorsprachlich wird. Die Sprache selbst wird dagegen zu einer Handlung unter anderen. Neben ihr können also nun im Prinzip auch bildnerische und musikalische Handlungen in Blick genommen werden, auch Handlungen, die sprachliche Äußerungen begleiten, wie Mimik und Gestik (u. a.), und eben sämtliche Handlungen, die wir ausführen. All diese Handlungen kann man isoliert voneinander in kognitiver Hinsicht beschreiben. Ziel der kognitiven Theorie müsste es aber auch sein, verschiedene Handlungen mithilfe der Prototypentheorie so weit zusammen zu sehen, wie sie in einer Situation zusammen erscheinen. Nur haben die Kognitivisten leider noch keine Untersuchungen dieser Art vorgelegt. Eine weitere Frage lautet also: Wie ernst nimmt die kognitive Theorie ihre Prototypentheorie eigentlich selbst?

pragmatisch in unserer körperlichen, sozialen und kulturellen Erfahrung gründen (siehe Nerlich & Clarke 2000, S. 125). Laut Lakoff (1990)⁹³ wolle die traditionelle Feldsemantik bloß ein neuer Beitrag zur lexikalischen Semantik sein („a new contribution to lexical semantics“), während es das Ziel der modernen Frame-Semantik sei, die menschliche Sprache mit dem in Übereinstimmung zu bringen, was man schon über das Gedächtnis und das Gehirn weiß. Nerlich & Clarke kommentieren Lakoffs Äußerung mit den Worten: „It is a part of a much larger enterprise trying to achieve insights into the structure of linguistics, cognitive and neural networks“ (Nerlich & Clarke 2000, S. 142). Da sie Psychologen sind, ist ihre Bekundung nur allzu verständlich. Auch sonst wird niemand bestreiten wollen, dass der neue Weg der kognitiven Linguistik außerordentlich interessant ist. Doch könnte er noch viel interessanter werden, wenn man ihn mit der Feldtheorie verbindet.

Nerlichs & Clarkes Unterschätzung der Feldtheorie wird auch an ihrer kleinen Geschichte der Semantik sowie an den letzten Worten ihres Textes deutlich.⁹⁴ Die Feldsemantik steht nicht nur am Anfang der aufgezeigten Entwicklung. Weinrich definiert mit ihrer Hilfe bereits problemlos die Metapher als Denkmodell. Er erweitert die Wortsemantik zur Textsemantik und zur dialektischen Semantik hin (siehe Weinrich 1966¹), und er bezieht in seine Textanalysen die Bildfeldzugehörigkeit des metaphorischen Ausdrucks ein (siehe Weinrich 1963 u. 1976, S. 329f.). Das heißt, er reflektiert also die Relation von Sprachgebrauch und Kognition. Daran kann Nerlichs & Clarkes am Schluss ihres Textes noch einmal unten in der Tabelle erscheinende Behauptung, die Metapher sei ein Problem für die Feldtheorie („Metaphors had been a problem for field theories“ Nerlich & Clarke 2000, S. 128 ≈ S. 145), nichts ändern.

Auch Lakoff selbst beteiligt sich an der Geschichtsschreibung zu Johnsons und seiner neuen Metapherntheorie. In „The contemporary theory of metaphor“ (1993) gibt er einen Überblick über die Fortschritte der kognitiven Metaphernforschung von 1980 bis 1993, der sich an der Leitidee orientiert, dass nach dem Bruch von „Metaphors we live by“ mit der abendländischen Metapherntheorie diese noch einmal ganz umgeschrieben werden müsse. Seine Sichtweise sei hier ebenfalls infrage gestellt – um Weinrich gerecht zu werden. In erster Linie sei aber überprüft, ob die Feldsemantik auch die weiterentwickelte kognitive Metapherntheorie bereichern könnte. Bis jetzt betrafen die angestellten Überlegungen ja nur die kognitive Metaphernforschung im Allgemeinen bzw. die Ausprägung der Prototypentheorie in ihr, welche Lakoff & Johnson bereits in „Metaphors we live by“ darlegen.

93 George Lakoff (1990): „The invariance hypothesis: Is abstract reason based on image-schemas?“ (Lit.: Siehe Nerlich & Clarke 2000).

94 „During the twentieth century one can observe an increasingly more global approach to meaning, from the study of word meaning in isolation to the study of meaning relations inside lexical fields, to the study of word use in relation to the context of the utterance and the context of the situation, to the study of language use in relation to dialogic and social interaction as part of a culture, and finally to the study of language use and structure in relation to cognition and computation.“ (Nerlich & Clarke 2000, S. 144)

Aus der Partnerarbeit des Linguisten mit dem Philosophen hat sich längst eine amerikanische Schule der Metaphernforschung entwickelt, in der viele Forscher die elementare Theorie von „Metaphors we live by“ ergänzen, vertiefen, differenzieren und modifizieren. Die wichtigste Ergänzung ist sicher die Schematheorie, die erst nach 1980 entwickelt wird, die wichtigste Vertiefung vielleicht die Offenlegung und Beschreibung der Ereignisstruktur-Metapher – Lakoff dürfte bis zu einer kognitiven Universalie vorgedrungen sein. Als eine signifikante Differenzierung könnte man das neue beachtliche Begriffsinventar ansehen, das ‚alle‘ Wissensbestände über die Metapher und unser Konzeptsystem im Einzelnen fixiert, und als eine signifikante Modifizierung Lakoffs und Turners im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit der poetischen Metapher geänderte Typisierung der Metapher. Hier sei aber nur die Schematheorie vorgestellt und mit der Feldtheorie verglichen. Daran anschließend sei zudem ein kurzer Blick auf zwei der neuen Begriffe geworfen.

Die Schematheorie besagt, dass wir logische Bezüge zwischen Sachverhalten wie topologische Gegebenheiten verstehen, von denen wir zwei schematische Vorstellungen haben: das Container-Bildschema („container-image-schema“) und das Weg-Bildschema („path-image-schema“). Das Container-Bildschema benutzen wir, wenn wir kategorisieren. Wir folgen dann dem metaphorischen Konzept KATEGORIEN SIND CONTAINER. Das Weg-Bildschema benutzen wir beim Quantifizieren. In diesem Fall benutzen wir die Metapher LINEARE SKALEN SIND WEGE. Das Container-Bildschema liegt dem klassischen Syllogismus⁹⁵ zugrunde, dessen Logik der Topologie zweier ineinander geschachtelter Container entspricht. Ein Gegenstand im inneren Container befindet sich auch in jenem äußeren, der den inneren umschließt. In das Weg-Bildschema ist die Orientierungsmetapher VIEL IST OBEN bzw. WENIG IST UNTEN eingebunden, deren pauschale Quantifizierung bei genauerer Betrachtung zu einer linearen Skala wird. Ihr unteres Ende ist der Ausgangspunkt des Weges, von dem aus man die Skala bis zu einem bestimmten Punkt bereits abgeschritten hat, während jenseits dieses Punktes die Skala noch nicht beschritten wurde.⁹⁶ Die Metaphorik des Weg-Bildschemas wird an vielen Verwendungen des Wortes ‚weit‘ evident.⁹⁷

Erinnern wir uns an die Kategorisierungssysteme der Prototypentheorie und der Feldtheorie oder der Sinnbezirkstheorie⁹⁸, dann fällt auf, dass das Container-Bild-

95 Lakoff führt das folgende Beispiel für den klassischen Syllogismus an: Sokrates ist ein Mensch; alle Menschen sind sterblich; also ist Sokrates auch sterblich (vgl. Lakoff 1993, S. 213).

96 Hier lautet Lakoffs Beispiel zur Veranschaulichung der Logik in etwa: Wenn du 50 € hast, hast du 30 € und 40 €, aber nicht 60 € und 70 € (vgl. Lakoff 1993, S. 214).

97 *John ist weit klüger als Bill. Das geht zu weit. Weiter so! Ich bin noch nicht so weit. So weit, so gut. Weit gefehlt. Gleich geht's weiter ...*

98 Im Folgenden sei immer von der Sinnbezirkstheorie die Rede, wenn es speziell um die Bestimmung eines Konzepts geht, während der Begriff ‚Feldtheorie‘ für die semantische Theorie der sprachlichen Felder im Allgemeinen stehe. (So ist es leichter, den angestrebten Theorievergleich durchzuführen.) Das Pendant zur Sinnbezirkstheorie ist dann die Prototypentheorie und das Pendant zur Feldtheorie die kognitive Theorie. (Mit Pendant ist hier ein ergänzendes Gegenstück gemeint.)

schema mit beiden Theorien nicht konsistent ist, denn in ihren zwei Blickwinkeln auf unsere Kategorisierungen (der Zeichen und Dinge in ihrem Wechselbezug oder der Zeichen untereinander) sind die Kategoriegrenzen keine sehr stabilen Wände. Zumal in der Prototypentheorie sind die Grenzen fließend und dehnbar. Um den zentralen Prototyp zu einem Wort gruppieren sich Dinge, die ihm näher stehen oder weiter von ihm entfernt sind, also im engeren oder weiteren Sinne zur Kategorie hinzugehören. Sie sind von den Dingen zu trennen, die nicht mehr in die Kategorie passen, was sich aber nicht objektiv sagen lässt, sondern vom Situationskontext abhängt. Hinzu kommt, dass wir Kategorien auch um Metaphern erweitern können, die dann nur in bestimmter Hinsicht zu ihnen hinzugehören. Aber auch in der Sinnbezirkstheorie (und der Sachbezirkstheorie) sind die Kategorien flexibel, da sie von hinzukommenden und wegfallenden Wörtern (oder Dingen) – z. B. auch von Metaphern – jederzeit verschoben werden können. Diese flexiblen Container verhalten sich zueinander wie ein Mosaik. Doch sind sie deshalb nicht grundsätzlich inkonsistent mit dem Container-Bildschema, denn dieses fixiert die Elemente jenes Mosaiks, das die Sinnbezirkstheorie in Blick nimmt. Welche Schlussfolgerungen muss man aus dieser Beobachtung ziehen? Weil die Inkonsistenz zwischen dem Container-Bildschema und der Prototypentheorie wie gleichermaßen auch der Sinnbezirkstheorie erst beim näheren Hinsehen aufkommt, handelt es sich beide Male nicht um eine grundsätzliche Unvereinbarkeit. Insgesamt sind die Prototypentheorie und die Sinnbezirkstheorie mit dem Container-Bildschema kohärent. Es spricht sogar für seine eigene Tauglichkeit, wenn sich mit dem Container-Bildschema die Struktur der beiden Kategorisierungssysteme im Kern erfassen lässt. Ob die Schematheorie mit der Feldtheorie kompatibel ist, kann man so allerdings nicht nachweisen. Der Nachweis muss auf anderem Wege erbracht werden, was aber relativ leicht möglich ist.

Lakoff & Johnson spezifizieren mit dem Container-Bildschema ihre Vorstellung von der ontologischen Metapher und parallel dazu mit dem Weg-Bildschema ihre Vorstellung von der Orientierungsmetapher. Mit anderen Worten ergänzen sie die beiden Typen der kaum strukturierten Metaphern um ein Schema. Nun sind in den Begriffen der Feldtheorie die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher zwei Feldvorkommen mit je einem besonders weit gefassten semantischen Feld. Weinrich scheiterte bei der Suche nach diesen Feldern (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Heute aber, da die Bildschemata entdeckt sind, sind diese gesuchten Felder mit einem Mal in Hinblick auf ihren Kern oder gemeinsamen Nenner fassbar. Das Container-Bildschema ist der Kern eines Typs eines besonders weitläufigen Feldvorkommens, und das Weg-Bildschema ist der Kern des anderen besonders weitläufigen Feldvorkommens. Das heißt auch, dass das Container-Bildschema der gemeinsame Nenner ‚zahlloser‘ kleinerer Felder seines Typs ist und das Weg-Bildschema der gemeinsame Nenner jener anderen ‚zahllosen‘ kleineren Felder. Die Schematheorie ergänzt also die Feldtheorie. Da dieser Zusammenhang jedoch nicht allgemein bekannt ist und die Feldtheorie als Umraum um die Schematheorie noch nicht erforscht ist, darf man das Verhältnis ruhig umkehren und fordern, in Zukunft müsse die Feldtheorie die Schematheorie ergänzen. Nachdem die Schematheorie eine Schwäche der Feld-

theorie ausgeglichen hat, indem sie die Bildschemata bestimmter ‚unauffindbarer‘ Feldvorkommen fixiert hat, kann die Feldtheorie jetzt zu deren sprachlicher Beschreibung herangezogen werden. Dass sie das einzelne große Feldvorkommen zu einem Bildschema möglicherweise nicht gut beschreiben kann, macht nichts. Sie kann sich den ‚zahllosen‘ kleineren Feldern, in denen das ein oder andere Bildschema steckt, zuwenden. Solche Teilbeschreibungen stehen noch aus.

Lakoff selbst stellt Überlegungen dieser Art nicht an, weil er glaubt, die kognitive Metapherntheorie gehe von einem vorher nicht gekannten Metaphernbegriff aus: Sie sei unvergleichlich. Als einzige Theorie verlege sie die Metapher von der Ebene der Sprache auf die Ebene der Gedanken. Dadurch werde die alte Unterscheidung zwischen dem wörtlichen und dem metaphorischen Ausdruck hinfällig bzw. durch die neue Unterscheidung zwischen dem wörtlichen und dem metaphorischen Konzept ersetzt. Diese Verlegung der Metapher in die Kognition hat zur Folge, dass sich auf der sprachlichen Ebene die Grenze zwischen dem, was als Metapher gilt und was nicht, merklich nach außen hin verschiebt. Das metaphorische Terrain hat sich sozusagen vergrößert. Auch die gewöhnliche Sprache, die nach dem traditionellen Metaphernbegriff für wörtlich gehalten wurde, ist nun von Metaphern durchsetzt.

Es steht aber natürlich nicht die kognitive Theorie, sondern (innerhalb der Linguistik) die Feldtheorie am Beginn der allmählichen Verlegung der Metapher in den Bereich der Gedanken.⁹⁹ Die in den 1930-er Jahren zunächst noch rein hypothetisch angedachte Idee der Kopplung zweier Felder im metaphorischen Ausdruck wird von Weinrich aufgegriffen, als Bildfeld benannt und in viele Richtungen weiter durchdacht. Dass er von den Denkmodellen, die er in Texten aufspürt, mittels der Feldtheorie und der Textlinguistik nur die sprachliche Seite beschreibt, darf uns nicht dazu verführen, den wirklichen Stellenwert seiner Theorie in der Phase des Umbruchs des Metaphernbegriffs zu verkennen. Auch der Einwand, die tiefer liegenden Denkmodelle (die ontologische Metapher und ihr Container-Bildschema sowie die Orientierungsmetapher und ihr Weg-Bildschema) seien ihm verborgen geblieben, vermag es nicht, den hohen Stellenwert seiner Theorie im unmittelbaren Vorfeld der kognitiven Metaphernforschung zu schmälern.

Aus leicht verschobener Perspektive darf vielmehr erneut die Frage nach der Vereinbarkeit von Bildschema und Bildfeld bzw. der kognitiven Theorie und der Feldtheorie gestellt werden. Sie lautet jetzt: Lassen sich die versteckteren metaphorischen Konzepte tatsächlich feldsemantisch beschreiben? Und daran an schließt sich die Frage: Welche weiterführenden Erkenntnisse könnte man gewinnen, wenn die feldsemantische Beschreibung gelänge? Auf den ersten Blick kann man zwar den Eindruck haben, dass sich die kognitive Metapherntheorie dort, wo sie sich verstärkt den Bildschemata zuwendet, weit von der Bildfeldtheorie entfernt. Mit seinem neuen Begriffsinventar beschreibt Lakoff (1993) aber die Bildschemata in derselben Weise wie

99 Lakoffs Darstellung, der Umbruch von der Metapher der Sprache zur Metapher des Denkens habe sich schlagartig in den Jahren 1979/1980 durch Reddys, Johnsons und seine eigene Forschung ereignet, stimmt so nicht.

seine anderen Metaphern, während er und Johnson (1980) noch die Unterschiede zwischen der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher zur Strukturmetapher hervorgehoben haben. Das heißt, dass sich im Prinzip die Bildschemata nicht von den Strukturmetaphern unterscheiden. Sie sind lediglich tiefer im Denken verankert und geraten dadurch weniger an die sprachliche (oder an eine andere) Oberfläche. Und es heißt ferner: Die Entfernung zwischen der Bildfeldtheorie und der kognitiven Metaphertheorie (auch der modernisierten) ist kleiner, als es zunächst scheinen mag.

Zu den wesentlichen Prinzipien, die die Bildschemata mit den Strukturmetaphern verbinden, gehören das Prinzip der Invarianz („invariance principle“) und das mit ihm verbundene Prinzip der Zielbereichsüberlagerung („target domain overrides“). Das sind zwei ‚alte‘ Gesetze aus der Filtertheorie der Metapher, die auch in Bühlers, Blacks und Weinrichs Theorien einen festen Platz haben (siehe hier Kap. 1.2.1.2). Lakoff & Johnson haben sie 1980 in Zusammenhang mit der Strukturmetapher als das Beleuchten und Verbergen in ihre Theorie eingeführt.¹⁰⁰ Nun schreibt Lakoff zum Invarianz-Prinzip: „What the Invariance Principle does is guarantee that, for container schemas, interiors will be mapped onto interiors, exteriors onto exteriors [...], for path-schemas sources will be mapped onto sources, goals onto goals [...]“ (Lakoff 1993, S. 215). Das Prinzip der Zielbereichsübertragung erläutert er an den Ausdrücken „Informationen geben“ und „eine Ohrfeige bekommen“. Die bildschematische Metapher AKTIONEN SIND OBJEKTÜBERTRAGUNGEN zeigt, wie der Zielbereich einzelne Stadien aus der Objektübertragung tilgt. Wer eine Information weitergibt, verliert sie nicht, und wer eine Ohrfeige bekommen hat, besitzt sie anschließend nicht.

Dass es sich beide Male um eine metaphorische Nomen-Verb-Verbindung handelt, die sich auch in ein einfaches Verb umformen ließe, dessen sprachliche Oberfläche die Metapher nicht mehr aufwiese, ist interessant. Eröffnet sich hier nicht beinahe zufällig die konkrete Chance, einmal eine feldtheoretische Untersuchung an Funktionsverbgefügen durchzuführen? Wie treten die Bildschemata bei Gruppen dieser Ausdrücke an die Oberfläche? Verschwinden sie im Verbalstil völlig? Vielleicht kann man gerade in solchen Grenzbereichen gut aufzeigen, welche Rolle die Sprache in metaphorischen Konzepten spielt. Die skizzierte Untersuchung jedenfalls verspricht, im Rahmen der linguistischen Metaphernforschung erhellend zu sein.

Anders als offenbar im angloamerikanischen Sprachraum erkennen hierzulande immerhin einige Wissenschaftler, dass sich der feldtheoretische Ansatz und der Ansatz der kognitiven Linguistik in ihrer Metaphernforschung an ein und demselben Phänomen – der Metapher im Denken – abarbeiten. Sie bringen es in ihren Darstellungen der Metaphertheorien zum Ausdruck (z. B. Eggs 2001) oder verknüpfen in ihren eigenen Untersuchungen die beiden Ansätze miteinander (z. B. Jäkel 1997, 2003 und Liebert 1992). Bei Peter Rolf Lutzeier (1992, 1993) findet sich sogar eine erste gezielte Zusammenführung der Schematheorie und der Feldtheorie. Die

100 Siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 18-21.

Reflexionen bzw. Aktionen dieser Wissenschaftler seien zunächst vorgestellt, damit sichtbar wird, wie die Feldtheorie und die kognitive Theorie hierzulande bereits aufeinander bezogen werden. Daran anschließend sei ein Vorschlag unterbreitet, welche Richtung die Erforschung der kognitiven Metapher mithilfe der Feldtheorie in Zukunft nehmen könnte.

Eggs weist ausdrücklich darauf hin, dass es zwischen den kognitiven metaphorischen Konzepten bzw. den idealisierten kognitiven Modellen („idealized cognitive models“, Lakoff 1987¹⁰¹) und den metaphorischen Denkmodellen bzw. Bild- oder Metaphernfeldern einen großen Überschneidungsbereich gibt. Die Metaphern ARGUMENTATION IST KRIEG und LIEBE IST EINE REISE seien zugleich Metaphernfelder aus unserem unmittelbaren Erlebnisraum und idealisierte kognitive Modelle, in denen etwas Abstraktes konkretisiert werde. Ontologische Metaphern wie IDEEN SIND GEGENSTÄNDE seien dagegen ausschließlich idealisierte kognitive Modelle. Ganz anders als die Metaphernfelder seien sie einerseits viel allgemeiner als diese und andererseits nicht mehr „historisch gewachsen“, sondern vermutlich „universell“ (vgl. Eggs 2001, Sp. 1155f.). An Eggs Nebeneinanderhalten der Vorstellungen von der Metapher wird sichtbar, wo genau sich der Horizont der Metaphernforscher seit der Zeit um 1980 herum erweitert hat, zeigt er doch auf, wie das metaphorische Modell vom „Erfahrungsbereich“ in den „Seinsbereich“ vordringt. Seine Aussage steht ganz in Einklang mit der hier gemachten Aussage, die Bildschemata lägen tiefer im Denken als die Bildfelder (Eggs reflektiert lediglich den „Orientierungsbereich“ nicht mit). Auch seine Darstellung bekräftigt also das Resümee: Lakoff & Johnson kommt nicht das Verdienst zu, die Metapher aus dem Bereich der Sprache in den Bereich der Gedanken gehoben zu haben. Was die beiden aber geleistet haben, ist, eine Stufe tiefer in die gedankliche Metapher hineingetreten zu sein.

Jäkel nun, der schon früh herausstellt, dass sich die kognitive Metapherntheorie um einige Ansätze aus Weinrichs Metaphorologie ergänzen ließe (siehe auch hier Kap. 1.2), folgt selbst einem seiner Vorschläge in der eigenen „onomasiologisch-kognitiven Metaphernanalyse“. Da es sich sowohl beim onomasiologischen als auch beim semasiologischen Ansatz um zwei feldtheoretische Methoden handelt, ist seine Analyse bereits ein Beispiel für eine gewinnbringende Zusammenführung der feldtheoretischen und der kognitiven Metaphernforschung – ein gänzlich unkompliziertes zumal.¹⁰² Auch die Schematheorie kann Jäkel problemlos einbeziehen.

Eine noch konsequentere Kombination der Feldtheorie mit der kognitiven Theorie liegt Lieberts Projekt des Metaphernlexikons der deutschen Alltagssprache zugrunde. Schon sein Ziel, unsere alltagssprachlichen metaphorischen Konzepte zu lexikalisieren, ist vom Ansatz her feldtheoretisch. Das Lexikon wäre folgendermaßen aufgebaut: Seine Grobstruktur würde sich an der trierschen Vorstellung vom Netzwerk der Sinnbezirke¹⁰³ orientieren, denn es gäbe einen Überblick über die netz-

101 George Lakoff: „Women, Fire, and Dangerous Things“ (1987) (Lit.: Siehe Eggs 2001).

102 Siehe zu dieser Art der Zusammenführung auch insbesondere Petra Drewer 2003.

103 Jost Trier: „Altes und Neues vom sprachlichen Feld“ (Lit.: Siehe Nerlich & Clarke 2000).

artigen metaphorischen Bezüge zwischen allen möglichen Bereichen. In seine Feinstruktur flößen dagegen die Erkenntnisse der kognitiven Theorie, insbesondere der Schematheorie mit ein. Die einzelnen Einträge zu den Bereichen würden die Besonderheiten der speziellen Konzeptmetaphern, ihre Bildschemata und Szenarien, sofern es idealisierte kognitive Modelle sind, aufführen. Liebert zeigt, wie das Lexikon ausgehend von einem einzigen Bereich über das Schneeballverfahren aufgebaut werden könnte, bis zuletzt „alle festen Metaphern und Metaphernbereiche der deutschen Alltagssprache erfasst sind“ (Liebert 1992, S. 109).¹⁰⁴

Lutzeier schließlich versucht sich an einer besonders stark ineinandergreifenden Verzahnung. Er macht Vorschläge zur Weiterentwicklung der Wortfeldtheorie, die er als „integralen Bestandteil einer kognitiven Linguistik“ verstanden wissen will. Anhand differenzierter Beispielanalysen zeigt er auf, wie die kognitiven Schemata und Dimensionen zu Wort- und Satzbedeutungen systematisch mit den Parametern der Wortfeldtheorie verkoppelt werden könnten. Die neuartige Bestimmung von Wortbedeutungen müsste – so auch seine Idee – für die Erstellung eines Lexikons fruchtbar gemacht werden, das dann die Kultursemantik einer Sprachgemeinschaft enthielte. Leider hält Lutzeier die metaphorische Affäre, in die sein Lexikon verwickelt wäre, aus seiner Darstellung völlig heraus.

Hierzulande ist also längst bekannt, dass die kognitive Theorie und die Feldtheorie im Grunde nur zwei verschiedene Darstellungsmethoden für dieselben Phänomene (z. B. Wortbedeutungen oder Metaphern) sind und sich insofern auch sinnvoll miteinander kombinieren lassen. Jäkel und Liebert nutzen die Feldtheorie, um ihre (vornehmlich) im Sinne der kognitiven Theorie beschriebenen metaphorischen Konzepte zu sortieren, während Lutzeier die feldsemantische Beschreibung von Konzepten in die kognitionslinguistische Beschreibung einfädelt. Liebert und Lutzeier könnten sich vorstellen, mithilfe der Feldtheorie neue Lexika zu erstellen, denen die Erkenntnisse der kognitiven Linguistik zugrunde lägen. Jäkel dagegen vergleicht onomasiologisch zusammenhängende kognitive Konzepte miteinander, um einen möglichst tiefen Einblick in bestimmte Bereiche zu erhalten. Es lohnt sich in jedem Fall, die Wege, die diese drei Wissenschaftler bereits eingeschlagen haben, weiterzuverfolgen. Das ist nicht nur in einem groß abgesteckten Rahmen möglich, sondern auch in kleinen Vorhaben.

Will man die Möglichkeiten der Feldtheorie bei der Erforschung der kognitiven Metapher ausschöpfen, muss man neue Wege auskundschaften. Welches Potenzial steckt in der Feldtheorie, das speziell für die Metaphernforschung nutzbar gemacht werden könnte? Sie kann Beziehungen darstellen. Man könnte die Feldtheorie einmal ganz allgemein als eine Methode verstehen, die Beziehungen zwischen einzelnen sprachlichen Ausdrücken oder ganzen Bereichen hinsichtlich ihrer Bedeutung aufzeigt. Dann könnte man sie gerade auch zur Darstellung von Metaphern sehr gut nutzen, ist die Metapher doch selbst eine besondere Bedeutungsbeziehung. Schon kleinere Sammlungen von metaphorischen Ausdrücken zu einem Themenbereich ließen sich

104 Den bereits bearbeiteten „Netzausschnitt“ siehe Liebert 1992, S. 110.

im Sinne einer so verstandenen Feldtheorie gewiss in der Weise sortieren, dass ihre vielfältigen Beziehungen untereinander sichtbar würden. Für den begrenzten Bereich der gesammelten Ausdrücke könnte man Karten erstellen, auf denen die metaphorischen Konzepte hinter ihnen als Felder sichtbar würden sowie Konzeptüberschneidungen als Feldüberschneidungen und Konzepthierarchien als Feldhierarchien – je nachdem, was die Sammlung hergibt, welche Entdeckungen sie birgt. Sie wäre zwar nie vollständig, und die Feldkarte könnte immer ergänzt, erweitert, sogar korrigiert werden. Aber auch im fragmentarischen Zustand kann eine feldartige Darstellung der metaphorischen Ausdrücke für ihren Themenbereich repräsentativ sein.

In zwei seiner Forschungsprojekte konzentriert sich Liebert (1995, 2000) bereits auf Ausschnitte aus Themenbereichen mit unterschiedlichen metaphorischen Konzepten (auf Metaphern zum Thema Aids und zum Thema Ökologie) und stellt ihre Zusammenhänge (auch visuell) dar. Er verfolgt hier zwar je eigene spezielle Ziele, aber er nimmt auch ganz selbstverständlich die feldtheoretische und die kognitions-theoretische Perspektive ein.¹⁰⁵ Für seine Metaphernuntersuchung zur Aids-Thematik interviewte Liebert eine Forschergruppe von Medizinern und ermittelte aus ihren Äußerungen über die Erkrankung ein ganzes „System aufeinander bezogener Metaphernmodelle“ (Liebert 1995, S. 177). Dieses System umfasst vier Quellbereiche (TRANSPORT, PRODUKTION, COMPUTER und KOMMUNIKATION) zur Beschreibung der einzelnen molekularbiologischen Vorgänge bei der HIV-Infektion. Die vielfältigen Metaphern sind also alle auf das komplexe Ereignis der Infektion bezogen und machen die Teilprozesse sowie das Virus und die Zelle als Beteiligte der Vorstellung zugänglich. Liebert stellt vor allem zwei Sachverhalte heraus. Erstens: Je geringer das Vorwissen des Adressaten ist, desto vollständiger muss ein Metaphernmodell auf der Lexemebene ausgebaut sein, damit er den erklärten Prozess verstehen kann (siehe hierzu die Grafik „Adressatenabhängige Entfaltung von Metaphernmodellen“ in Liebert 1995, S. 174). Zweitens: Das System ist „ein faszinierendes Panorama“, in dem die Herkunftsbereiche eng verzahnt sind, ganz unterschiedliche Beziehungen zueinander eingehen (u. a. etwa ineinander eingepasst sind wie in COMPUTERGESTEUERTE PRODUKTION) und sich als außerordentlich flexibel hinsichtlich ihrer Expansion erweisen (siehe das System in der Abbildung „Metaphernbereiche der virologischen Aidsforschung“ in Liebert 1995, S. 172).

In seiner Metaphernuntersuchung zur Ökologie-Thematik macht Liebert zwei miteinander in Bezug stehende Metaphernsysteme sichtbar. Dieses Mal richtet er sein Augenmerk auch auf die emotionale Seite der Sprache gemäß seiner Entdeckung, dass die Metapher neben ihrer kognitiven Struktur ein Gefühlsinventar mit Handlungsappell transportiert. In einer ersten Fallstudie über einen Zeitungsartikel zum ‚Waldsterben‘ aus dem Öko-Diskurs der 1980-er Jahre zeigt er auf, wie der Vor-

105 In Lieberts Vorstellung bilden die Feldtheorie der Metapher und die kognitive Metapherntheorie zusammen drei Vorstellungsebenen der Metapher aus, die in einem „Inklusionsverhältnis“ stehen. In der Mitte liegt die „Konzeptmetapher“, die von der „Lexemmetapher“ auf der einen Seite und von der „Bereichsmetapher“ auf der anderen Seite eingeschlossen wird. (Siehe Liebert 1995, S. 144-147).

gang der menschlichen Erkrankung (bis zum Tod) auf den ökologisch gefährdeten Wald projiziert wird (siehe hierzu die Grafik „Das Metaphernmodell *Waldsterben ist menschliches Sterben*“ in Liebert 2000, S. 74¹⁰⁶). Daran anschließend legt er in einer zweiten Fallstudie über ein Interview zum ‚Werteverfall‘ aus dem konservativen Moraldiskurs der 1990-er Jahre dar, wie einzelne Ereignisse oder Beteiligte aus verschiedenen Öko-Szenarien (Ozonloch, globale Erwärmung, Gau in einem Atomkraftwerk) zur Darstellung der vermeintlichen Sinnkrise der Gesellschaft herangezogen werden (siehe hierzu die Grafik „Import apokalyptischer Ökoszenarien [...]“ in Liebert 2000, S. 84). Indem Liebert über das einzelne Metaphernfeld hinausblickt, kann er weiter ausgreifende metaphorische Veränderungen beschreiben als Weinrich. Im öffentlichen Diskurs folgen die Konzepte DER BAUM IST EIN MENSCH und UNSER WERTESYSTEM IST UNSER ÖKOSYSTEM aufeinander, wobei das Ökologische vom Zielbereich in den Herkunftsbereich wandert.

Letztlich rekonstruiert Liebert den Vorgang und das Szenario eines metaphorischen Modells¹⁰⁷ und seine Umgebung bzw. sein Verhältnis zu anderen nahen Modellen mit dem Ziel, den umrissenen Ausschnitt möglichst vollständig zu durchdringen. Sein Blick führt ihn bereits an die bisher wenig erforschten Modellgrenzen und -übergänge. Und genau dorthin kann die tendenziell unsystematische, unvollständige Metaphernuntersuchung zu einem Thema an vielen Stellen führen. Wenn wir auf ihrer Karte einige Metaphern und Konzepte sehen, die wir normalerweise oder ausnahmsweise zu einem Thema ins Spiel bringen, wird uns einerseits unsere Einstellung zu diesem Thema bewusst. Andererseits können wir an dem abgebildeten Steinbruch unsere grundsätzlichen sprachlichen und kognitiven Ressourcen ablesen und entsprechend nutzen oder gar übersteigen. Es ist an der Zeit, in der Metaphernforschung mit offenen Augen ganze Themen zu durchstreifen. Beim ungebundenen Schauen können wir leichter unerwartete Beziehungen entdecken. Der größere Ausschnitt lenkt den Blick von den Zentren der Konzepte weg, streut ihn in viele Richtungen, lässt ihn wieder suchen.

106 bzw. Liebert 2000, S. 76 Abb. 4 (mit Gefühlswerten); die mittransportierten Gefühle wecken unsere Handlungsbereitschaft. Tatsächlich wurden auf den Öko-Diskurs hin Maßnahmen zur Rettung des Waldes ergriffen.

107 Hier orientiert sich Liebert an Lakoffs Vorschlag der Idealisierten Kognitiven Modelle, den er in „Women, fire and dangerous things“ (1987) entfaltet (Lit. Siehe Liebert 2000).

Schaubild „Die Erforschung des Metaphernsystems“

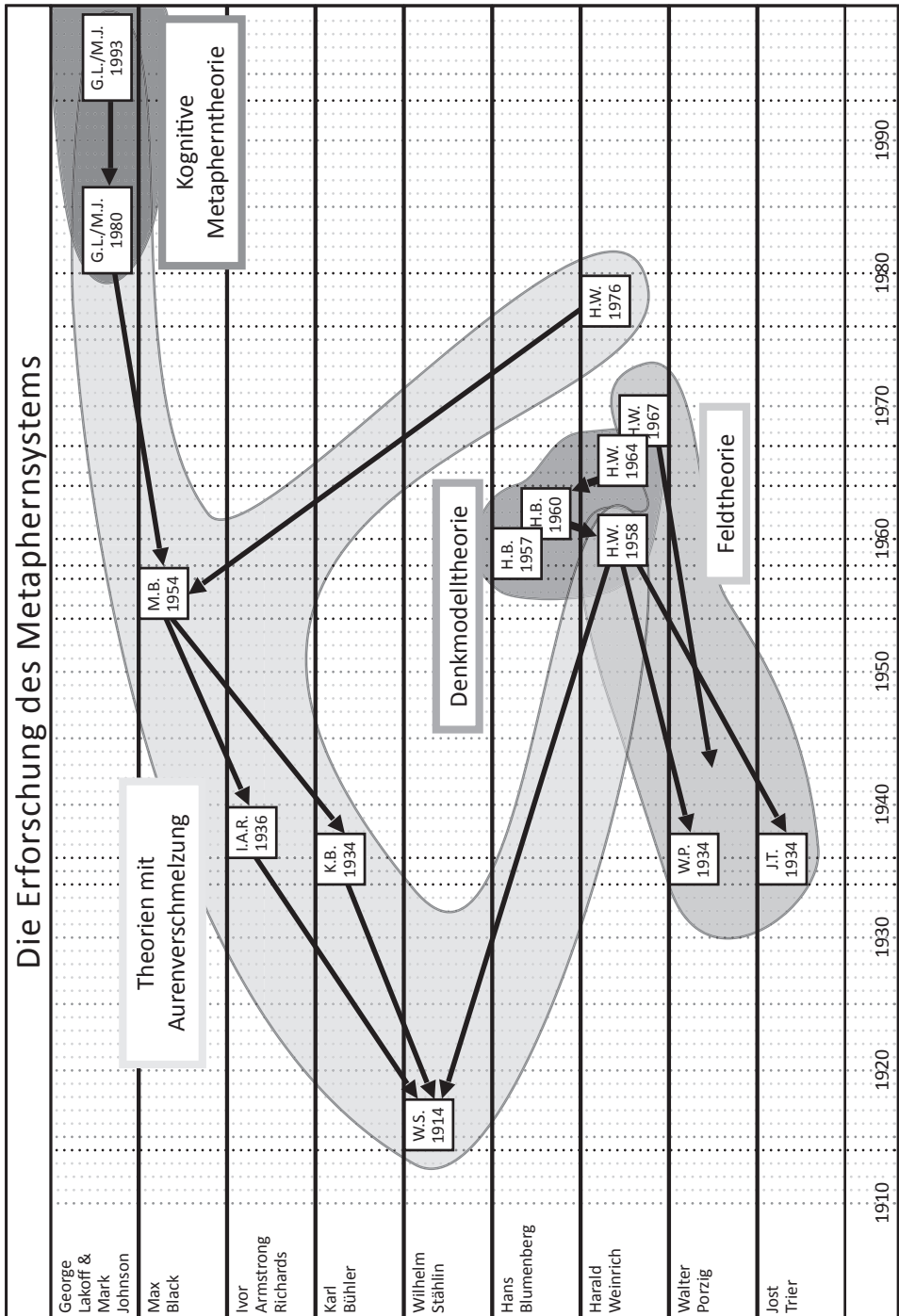


Schaubild 2: Die Erforschung des Metaphernsystems

1.2.2 *Harmonisierung und Kombination der Metaphertheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons*

Einleitung

Um herausfinden zu können, wie groß die Nähe zwischen Weinrichs Metaphorologie und Lakoffs & Johnsons kognitiver Metaphertheorie aber tatsächlich ist, müssen die beiden Theorien detailliert miteinander verglichen werden. Es müssen jeweils genau die Parteien nebeneinandergestellt werden, die ähnliche Aspekte der Metapher erläutern. Erst wenn man hier Einblicke gewinnt, kann man zweierlei tun: Zum einen darf man sich dann ein persönliches Urteil darüber bilden, ob Lakoff & Johnson das Rad noch einmal neu erfunden haben, ob sie Weinrich heimlich gelesen haben oder ob die vielfach behauptete Nähe zwischen ihren und seinen Ausführungen vielleicht doch nur ein Trugschluss ist. Zum anderen kann man dann Partie für Partie beide Theorien nahtlos zusammenführen, das heißt miteinander harmonisieren und kombinieren.

Für diese beiden Ziele sind die bereits gezogenen Vergleiche, die eher den globalen Überblick verschaffen wollen, als dass sie darauf ausgerichtet sind, spezielle Details freizulegen, keine hinreichend gute Grundlage. Stets werden mehrere Werke von Lakoff, von Johnson und von beiden zusammen verglichen und zusätzlich auch Theorien von anderen Forschern einbezogen. Vornehmliches Ziel dabei ist, die ähnlichen Vorstellungen über die Struktur der Metapher hinter den unterschiedlichen, jeweils verwendeten Begriffen offenzulegen, nicht jedoch, die jeweiligen Ausprägungen dieser mit unterschiedlichen Begriffen erfassten Vorstellungen näher zu erkunden.

Liebert (1992) vergleicht die kognitive Metaphertheorie unter Einbezug der idealisierten kognitiven Modelle und der Bildschemata (Lakoff & Johnson 1985, Lakoff 1987, Johnson 1987) einerseits mit der Feldtheorie der 1930-er Jahre (repräsentiert durch Trier 1934), die er mit Weinrichs Bildfeldtheorie zusammenfasst, und andererseits mit Dornseiffs Metaphernbegriff (1933). Aus seinem Vergleichsprofil tritt deutlich hervor, dass die kognitive Metaphertheorie schon 50 Jahre vor ihrer Formulierung und Ausarbeitung in ihren Grundzügen von einigen (mehr oder weniger) unabhängig voneinander forschenden Wissenschaftlern erahnt bzw. vorgeprägt wurde (siehe Liebert 1992, S. 97 die Tabelle = Abb. 9).

Jäkel (1997, 2003) vergleicht unter Einbezug jeweils mehrerer Schriften der von ihm ausgewählten Forscher Kants Metaphernbegriff (u. a. 1790), Blumenbergs Metaphorologie (u. a. 1960) und Weinrichs Metaphorologie (1958-1976) mit Lakoffs & Johnsons kognitiver Metaphertheorie, von der er sich ein besonders umfassendes Bild macht (er sichtet „sämtliche“ ihrer Schriften von 1980 bis 1992, 1999). In seinem Vergleichsprofil sieht man deutlich das allmähliche Anwachsen der Vorstellung über die kognitive Metapher, die erst bei Weinrich in den wesentlichen Grundzügen ähnlich stark ausgeprägt ist wie bei Lakoff & Johnson (siehe Jäkel 1997, S. 139 Tab. 6 = 2003, S. 129 Tab. 6).

Martin Döring (2005) vergleicht Lakoffs & Johnsons „kognitive Theorie“, Blumenbergs „Metaphorologie“, Weinrichs „Texttheorie“ und Richards und Blacks „Interaktionstheorie“, die als zeitgenössische Metaphertheorien verstanden werden,

auf einer ebenfalls sehr breit angelegten Textbasis miteinander. Sein Vergleich macht deutlich, dass diese stark individuell ausgeprägten Metapherntheorien weiterreichende Konvergenzen zueinander aufweisen, als man gemeinhin vermuten würde (siehe Döring 2005, insbes. S. 119 Tab. 7).

Schon die drei Tabellen der jeweiligen Begriffsvergleiche, die die drei Forscher angefertigt haben, werfen ein Schlaglicht auf den bisherigen Forschungsstand. Allein bei Jäkel erscheint die Nähe zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson als etwas Herausragendes. Liebert relativiert sie, Döring neutralisiert sie. Hält man zudem die liebertsche Tabelle gegen die jäkelsche, dominiert erstere letztere: Trier und Dornseiff stehen danach Lakoff & Johnson näher als Kant und Blumenberg das tun, aber ebenso nah wie Weinrich. Die besondere Nähe zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson ist folglich durch die bisherige Forschung noch nicht freigelegt. Um sie aufspüren zu können, ist die Textgrundlage auf Weinrichs fünf Aufsätze sowie auf Lakoffs & Johnsons „Metaphors we live by“ zu reduzieren. Weitere Schriften sollten nur am Rande an gebotener Stelle angeführt werden.

In einem ersten Schritt werden im Folgenden das Bildfeld und das metaphorische Konzept parallel betrachtet. Wird hier das Problem aufkommen, dass einzelne Bäume mit riesigen Wäldern zu vergleichen sind? Oft wird herausgestellt, dass Weinrich über das Bildfeld ganz im Unterschied zu Lakoff & Johnson kaum etwas gesagt habe – und diese Tatsache scheint dann unbestreitbar. In „Metaphors we live by“ steht allerdings nichts über das metaphorische Konzept, was nicht auf Weinrich zurückgeführt werden könnte. Weinrich stützt sich lediglich auf gesammeltes empirisches Material und hat eine Scheu vor Generalisierungen, die Lakoff & Johnson nicht kennen. Das heißt, auf ihrer Seite gibt es zwar mehr Bäume als auf seiner. Es können aber durchaus Bäume mit Bäumen verglichen werden.

Im zweiten Schritt werden dann die unterschiedlichen Arten und Typen von Metaphern bzw. metaphorischen Konzepten, die Weinrich und Lakoff & Johnson in ihren Theorien thematisieren, einander gegenübergestellt. Taucht hier das Problem auf, dass Laubbäume mit Nadelbäumen verglichen werden müssen? Von Burkhardt ist darauf hingewiesen worden, dass Lakoff & Johnson sich auf die Standardsprache beziehen, während Weinrich ganz von der literarischen Überlieferungstradition eingenommen ist. Dazu passt seine Überzeugung, bei unserer Rezeption von Metaphern stelle sich stets mindestens ein Sphärenbewusstsein ein. Lakoff & Johnson dagegen werden nicht müde zu betonen, dass uns im Normalfall unsere Metaphern nicht bewusst werden. Von Eggs wurde aber ein Überschneidungsbereich zwischen den Metaphern der Forscher (siehe hier Kap. 1.2.1.2) entdeckt. Es ist nicht so, dass Lakoff & Johnson sich nur auf Metaphern des Seinsbereichs bezögen. Genau wie Weinrich analysieren auch sie die Metaphern unseres Erfahrungsbereichs, und Weinrich sucht immerhin die Metaphern des Seinsbereichs. Das heißt, seine nicht gefundenen Nadelbäume können durchaus den entdeckten gegenübergestellt und seine Laubbäume natürlich mit Lakoffs & Johnsons Laubbäumen verglichen werden.

Schließlich werden in einem zusätzlichen Schritt auch die grundlegenden Annahmen der Forscher über die Metapher ins Auge gefasst. Schützt diese Umsicht vor

der Gefahr, das Wort *Baum* mit der Vorstellung von einem Baum zu verwechseln? Weinrichs Theorie bezieht sich vornehmlich auf unsere Sprache, während Lakoffs & Johnsons Theorie vornehmlich unser Denken ergründet. Folglich ist – könnte man meinen – auch ihr Metaphernbegriff ganz verschiedenartig: Weinrichs traditionsgemäß sprachlich, Lakoffs & Johnsons dagegen kognitiv. Für Nerlich & Clarke besteht zwischen der feldtheoretischen und der kognitiven Metaphertheorie wegen der je eigenen Kategorisierungssysteme ein fundamentaler Unterschied. Liebert und Jäkel haben indes die große Nähe zwischen den beiden Theorietypen herausgestellt. Zum Wort *Baum* gehört die Vorstellung ‚Baum‘ unübersehbar bei Weinrich und bei Lakoff & Johnson hinzu. Ihre Theorien dürften sich somit problemlos miteinander vergleichen wie auch harmonisieren und kombinieren lassen.

1.2.2.1 Das Bildfeld und das metaphorische Konzept

Übergreifende und interne Strukturen

In der Bochumer Diskussion (1968) tut Weinrich kund, dass für ihn die Metapher „ein Aspekt unserer Weltdeutung“ ist. Sie ist nicht weniger und nicht mehr, möchte man ergänzen. Und umgekehrt deuten wir mit der Metapher ein Phänomen, von welchem so ein Aspekt in unser Weltbild gelangt. Mit einer anderen Metapher könnten wir aber das Phänomen auch in einem anderen Aspekt beleuchten. Diese neue Metapher würde dann unsere Deutung und unser Weltbild „kritisch in ihre Grenzen verweisen“ (siehe Heckhausen u. a. 1968, S. 119). Weinrich und Lakoff & Johnson reflektieren in ihren Theorien gleichermaßen die Aspekthaftigkeit der Metapher. Allerdings ist der Aspekt nur bei Lakoff & Johnson ein fester Begriff. Weinrich spricht dagegen auch von den Polen eines Phänomens. Schauen wir, in welchem Zusammenhang ‚Pol‘ und ‚Aspekt‘ bei den drei Forschern stehen.

Der Polbegriff dient nicht der systematischen Beschreibung von Phänomenen im Allgemeinen. Weinrich charakterisiert vielmehr mit ihm das Phänomen seiner Wahl, nachdem er zuvor dessen Bildfeldsystem erschlossen hat. „Die Zweiheit der Memoria-Bildfelder ist ein Faktum der abendländischen Geistesgeschichte. [...] die Magazinmetaphern sammeln sich [...] vorwiegend um den Pol Gedächtnis [...], die Tafelmetaphern hingegen um den Pol Erinnerung [...]“ (Weinrich 1976, S. 294) Es passt in der Tat gut, in Zusammenhang mit der in sich doppelten und in zwei Bildfeldern überlieferten Memoria von zwei Polen zu sprechen. Man könnte aber auch sagen, dass man mit den Magazinmetaphern diejenigen Aspekte der Memoria, die das Gedächtnis betreffen, in einer bestimmten Weise deutet, während man mit den Tafelmetaphern diejenigen Aspekte der Memoria, die sich auf die Erinnerung beziehen, in einer bestimmten Weise deutet. Diese Aussage klingt zwar recht kompliziert, sie wäre aber durchaus in Weinrichs Sinne formuliert, denn seine Ausführungen zu den beiden Bildfeldern der Memoria kreisen bereits um die Eigenschaft der Metapher, bestimmte Aspekte eines Phänomens in ein spezielles Licht zu rücken.

Die Bildfelder GEDÄCHTNISMAGAZIN und TAFEL DER ERINNERUNG liegen – so Weinrich weiter – nebeneinander und buhlen um die Gunst der Denker, die meistens eine gute Wahl treffen, sich manchmal aber auch schlichtweg nicht entscheiden

können. Zwei Beispiele für Metaphernmischungen führt Weinrich an und analysiert sie. „Die Tafelmetaphern dienen hier als Sekundärmetaphorik zur Erhellung der Magazinmetaphern“, sagt er zum ersten Beispiel und zum zweiten: „Aber das doppelte Bildfeld bedeutet nicht unbedingt doppelte Einsicht“ (Weinrich 1976, S. 293). Die Versuche, „die beiden Metaphernsysteme miteinander zu harmonisieren“, haben offenbar eine ganz unterschiedliche Überzeugungskraft. Woran das liegt, kann Weinrich jedoch nicht vollständig ergründen. Hierzu hätte er sein Prinzip der möglichst weitreichenden Beschreibung seiner Daten aufgeben und konsequent das Ziel der Generalisierung anstreben müssen. Da er der Entdecker der Bildfelder am Sprachmaterial ist, kann man ihm beileibe nicht vorwerfen, diesen letztlich zweiten Schritt nicht gegangen zu sein.

Lakoff & Johnson dagegen schreiten frisch voran; sie verallgemeinern frei von inneren Hemmungen und erreichen dadurch einiges. Ihr Aspektbegriff beschreibt dementsprechend die metaphorischen Konzepte generell, ebenso wie es die Begriffe des Beleuchtens und Verbergens tun. Das metaphorische Konzept ist ein wohlgeordnetes, durchstrukturiertes System. Die Leistung der Metapher, bestimmte Aspekte eines umfassenden Konzepts zu beleuchten, veranschaulichen Lakoff & Johnson an den beiden Metaphern *DER GEIST IST EINE MASCHINE* und *DIE SEELE IST EIN ZERBRECHLICHES OBJEKT*. Sie differenzieren die ontologische Metapher *GEIST UND SEELE SIND EINE ENTITÄT* je unterschiedlich aus. Zwischen den speziellen Strukturmetaphern und den allgemeinen ontologischen Metaphern besteht laut Lakoff & Johnson grundsätzlich ein Kontinuum, das man sich leicht über Umformungen (Verallgemeinerungen in die eine Richtung und Spezifizierungen in die andere) bewusst machen kann. Manchmal sind dabei wie hier zwei Strukturmetaphern in eine ontologische Metapher eingebunden. Der Geist und die Seele bilden als Entität ein ontologisches Konzept, das sich in die strukturellen Konzepte *MASCHINE* für den Pol ‚Gedächtnis‘ und *ZERBRECHLICHES OBJEKT* für den Pol ‚Seele‘ aufteilen lässt. Diese Metaphern „stellen“ – so Lakoff & Johnson – „unterschiedliche metaphorische Modelle dar, in denen Geist und Seele erfasst werden und über die wir verschiedene Aspekte der geistigen und seelischen Erfahrung in den Fokus rücken können“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 38).

Wie nah die beiden metaphorischen Konzepte beieinanderliegen, verdeutlichen Lakoff & Johnson an den folgenden Beispielen: Der Satz „Er ist daran kaputtgegangen“ aus dem Maschinen-Konzept passt zu einem Menschen, der aus einer geistig-seelischen Missstimmung heraus in eine Depression verfällt, während der Satz „Er ist durchgeknallt“ aus dem Konzept des zerbrechlichen Objekts auf einen Menschen zugeschnitten ist, der in einem ähnlichen Stimmungsdesaster aggressiv wird.¹⁰⁸ Trotz der gewissen Ähnlichkeit der Geist/Seele-Metaphern mit den Memoria-Metaphern kann man nur an letzteren aufzeigen, wann ein Harmonisierungsversuch glückt und wann nicht. Das hängt damit zusammen, dass Geist und Seele im Bildbereich in einem anderen Verhältnis zueinander stehen als der Gedächtnis- und der Erinne-

108 Oder man sagt: „Er dreht durch“ liegt im Konzept *DER GEIST IST EINE MASCHINE* und „Er zerbricht daran“ im Konzept *DIE SEELE IST EIN ZERBRECHLICHES OBJEKT*.

rungspol. Lakoff & Johnson finden aber ein neues Metaphernbündel, welches die gewünschten Gemeinsamkeiten mit den beiden Memoria-Bildfeldern aufweist, und ergründen dort die Möglichkeit der Mischung genauer.

Das Konzept der rationalen Argumentation können wir über drei metaphorische Konzepte genauer bestimmen. Je nachdem, welche ihrer Aspekte wir in den Fokus rücken wollen, konzeptualisieren wir sie als Reise, Gefäß oder Gebäude. Viele Aspekte lassen sich zwar mit zwei oder sogar allen drei Konzepten gleichermaßen erhellen – die unspezifischsten sind der Argumentationsverlauf und der Inhalt –, einige jedoch erfordern ein bestimmtes Konzept: Über die Stringenz einer Argumentation lässt sich nur mit der Reisemetapher etwas sagen, über ihre Klarheit nur mit der Gefäßmetapher und über ihre Struktur nur mit der Gebäudemetapher (Genauerer siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 105 u. S. 115f.). Diese Aspekte werden von den jeweils anderen Konzepten verdeckt. An den Argumentations-Metaphern wird also evident, dass sich in einem Pol immer mehrere Aspekte bündeln. Es lässt sich an ihnen zudem zeigen, wie man gekonnt Metaphern mischen kann, ähnelt doch im Bildbereich die Metapher *EINE ARGUMENTATION IST EIN GEFÄSS* dem *GEDÄCHTNISMAGAZIN* und die Metapher *EINE ARGUMENTATION IST EINE REISE* der *TAFEL DER ERINNERUNG*. Um das zu erkennen, muss man die weinrichschen Bildfelder nur in die Richtung der ontologischen Metaphorik verallgemeinern. Ein Magazin ist ein Gefäß, das mit einem Bestand aufgefüllt wird, den man angesammelt hat, und eine Tafel ist eine Oberfläche, auf der sich die Spuren des Weges befinden, den man gegangen ist.

Wie nun ferner die Erhellung der Magazinmetaphern durch die sekundären Tafelmetaphern funktioniert, sei an Lakoffs & Johnsons Beispiel erklärt. Konzepte, metaphorische wie einfache, lassen sich über Ableitungen ausbauen, die dann alle zu dem Konzept gehören. Nicht selten kann man zudem über eine Ableitung zwei Konzepte miteinander verbinden. Innerhalb unseres Reise-Konzepts können wir kraft unseres Wissens über Reisen beispielsweise die folgenden Ableitungen vornehmen: Eine Reise beschreibt einen Weg; der Weg einer Reise ist eine Oberfläche; wenn wir eine Reise machen, produzieren wir Oberfläche; je mehr Oberfläche wir produzieren, desto mehr Feld bedeckt unsere Reise etc. Parallel dazu können wir auch von unserer Reisemetapher zur Argumentation ableiten: Eine Argumentation beschreibt einen Weg; der Weg einer Argumentation ist eine Oberfläche etc. Jedoch passt nur eine der Ableitungen zur Gefäßmetapher der Argumentation, nämlich: Wenn wir ein Gefäß machen, produzieren wir Oberfläche. Hiervon leiten wir ab: Je mehr Oberfläche wir produzieren, desto mehr Inhalt fasst das Gefäß (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 106-113).

„Die Überschneidung der beiden Metaphern“, stellen Lakoff & Johnson heraus, „besteht in der fortschreitenden Schaffung der Oberfläche“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 110). Ihre Beispiele in dem herausgearbeiteten Überschneidungsbereich lassen sich auf zweierlei Weise interpretieren. Beide Interpretationen bestätigen Weinrichs Eindrücke. „*An diesem Punkt* ist unsere Argumentation *inhaltlich* schwach.“ Man könnte sagen, dass in dem Satz beide metaphorischen Ausdrücke sowohl zum Reise-Konzept als auch zum Gefäß-Konzept gehören, denn hier wie dort wird Ober-

fläche produziert, und „der Weite des Feldes, die die Argumentation (in der Reiseumetapher) abdeckt“, entspricht das „Quantum an Inhalt, das die Argumentation (in der Gefäßmetapher) einnimmt“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 111). Nach dieser Interpretation wäre die Aussage ganz in den Überschneidungsbereich eingebettet bzw. in beiden beleuchteten Aspekten der Argumentation (dem Verlauf bzw. der Form und dem Inhalt) zugleich Reise- und Gefäßmetapher.

Man kann aber auch sagen, ‚an diesem Punkt‘ sei ein Ausdruck der Reiseumetapher und ‚inhaltlich‘ ein Wort der Gefäßmetapher. Dass sie beide in die eine Aussage integriert werden können, beruht auf der gemeinsamen Ableitung (Oberflächenproduktion), die den Sprung von dem einen Konzept in das andere erlaubt. Je nachdem, ob der Verlauf oder der Inhalt der Argumentation im Zentrum des Interesses steht, dient das eine Konzept dem anderen oder umgekehrt. Im angeführten Satz könnte es vorwiegend um den Inhalt der Argumentation gehen. Stimmt das, würde die Wegmetapher als sekundäres Konzept die Gefäßmetapher erhellen. Für den Memoria-Bereich fand Weinrich bereits einen solchen Fall, und man kann weitere Beispielsätze bilden: ‚Ich habe alle *Eindrücke gespeichert*‘; ‚Sie *kramte* die alten Geschichten, die sie noch *in plastischer Erinnerung* hatte, wieder *hervor*‘; ‚Auch *einprägsame* Namen *fielen durch das Sieb* seines Gedächtnisses‘ etc.

Sobald wir aber die beiden Konzepte als völlig deckungsgleich auffassen, missglücken unsere Harmonisierungsversuche. Wir können ganz im Weg-Konzept über die Richtung des Verlaufs einer Argumentation sprechen, jedoch nicht über ein gedachtes Weg/Gefäß-Konzept die Richtung ihres Inhalts ins Auge fassen. Eine Aussage wie „Der Inhalt der Argumentation geht wie folgt weiter“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 112) übersteigt unser Vorstellungsvermögen.¹⁰⁹ Den Fall, dass zwei metaphorische Konzepte vollständig übereinstimmen, gibt es nicht. Metaphorische Konzepte sind stets auf unterschiedliche Pole eines Phänomens ausgerichtet, allein deren Aspekte sie hell erleuchten. Dabei kann es zu Überschneidungen kommen. Manche Aspekte können von mehreren Konzepten angestrahlt werden. Weinrich und Lakoff & Johnson interessieren sich gleichermaßen für diese Überschneidungszonen und lassen es nicht mit der Analyse eines einzigen Falles genug sein. Weinrichs Reflexion über die Magazin- und Tafelmetaphern der Memoria ist bereits seine zweite Fallanalyse zur Ergründung des Beziehungsgefüges der Bildfelder untereinander. Ihr gehen zwei Entdeckungen voraus, die er bei seiner Metaphernrecherche zum Wortmünze-Bildfeld machte, deren Umgebung er mit kennenlernte.

Die eine Entdeckung beschreibt Weinrich wie folgt: „Auch der Toposbegriff ist nämlich eine Metapher, die zu mehreren Bildfeldern gehört. Er ist heimisch in dem Bildfeld Geistesregion [...]. Insofern aber der Topos auch der Fundort für den Schatz der Gedanken und Worte ist [...], ist hier der Zusammenhang mit dem Bildfeld Wortmünze hergestellt“ (Weinrich 1976, S. 286). Diese von Weinrich knapp dargestellte Verbindung der Bildfelder GEISTESREGION und WORTMÜNZE sei hier ebenfalls mit

109 Ebenso unsinnig wäre es, etwa mit dem Satz „Die Richtung der Argumentation hat keine Substanz“ über den Inhalt ihrer Richtung sprechen zu wollen.

Lakoffs & Johnsons Argumentationskonzepten des Weges und des Gefäßes verglichen. Vereinfacht gesagt ist die Metapher *Schatz der Gedanken und Worte* sowohl eine Stelle im Bildfeld GEISTESREGION, da sich dort ihr Fundort befindet, als auch im Bildfeld WORTMÜNZE, da der Schatz mit Wort- und Gedankenmünzen angefüllt ist – sie sind sein Inhalt. Weinrich zufolge ist das eine logisch untadelige Verbindung. Mit Lakoffs & Johnsons Worten könnte man auch sagen, dass die beiden Konzepte über ein konsistentes Bild miteinander zusammenhängen. Das aber ist in beiden Theorien die Ausnahme. Laut Weinrich sind die Verbindungen zwischen Bildfeldern in der Regel assoziativ, laut Lakoff & Johnson verhalten sich metaphorische Konzepte normalerweise kohärent zueinander. Damit sei nun nicht behauptet, dass assoziative Verknüpfungen mit kohärenten gleichzusetzen sind – kohärente Verbindungen sind im Prinzip auch logisch untadelig. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass in beiden Theorien zwischen engeren und loserer Verbindungen unterschieden wird. Weinrichs Vorstellung ist bloß etwas vager als die von Lakoff & Johnson.

Im Prinzip stellt er die Verbindung seiner beiden Bildfelder ganz ähnlich wie sie dar. Man könnte sagen, dass auch er eine Ableitung bildet, eine zweigliedrige Ableitungskette: Vom Bildfeld GEISTESREGION leitet er den Topos als Fundort des Schatzes der Gedanken und Worte ab und vom Bildfeld WORTMÜNZE das Gefäß für dessen Münzen, das ebenfalls jener Schatz ist.¹¹⁰ Wollte man seinen Fall aber ganz der lakoff&johnsonsen Logik anpassen, müsste man dem Bildfeld GEISTESREGION das Bildfeld SCHATZ DER GEDANKEN UND WORTE gegenüberstellen, weil sich aus diesen beiden Bildfeldern die gemeinsame Ableitung ‚je mehr Oberfläche, desto mehr Inhalt‘ erschließen ließe. Doch diese tiefgreifende Umformung dürfte Weinrichs Protest provozieren, denn es entspricht nicht seinem Befund, dass der SCHATZ DER GEDANKEN UND WORTE ein Bildfeld ausprägt, welchem die *Wortmünze* als bloße Metapher unterzuordnen ist. Die Textbelege, die er fand, ergeben aller glatten Logik zum Trotz das umgekehrte Bild.

Der Versuch, Weinrichs Analyseergebnisse an diejenigen von Lakoff & Johnson anzupassen, wirft einige grundsätzliche Fragen auf. Wie können wir am treffendsten unser Bildfeld- oder Konzeptsystem beschreiben? Sollen wir uns konsequent an dem Sprachmaterial orientieren, das von uns realisiert wird, oder sollen wir die vom System her gegebenen Möglichkeiten als Maßstab nehmen? Können wir, falls wir den ersten Weg wählen, repräsentative Sammlungen erstellen? Laufen wir, falls wir den zweiten Weg wählen, Gefahr, unsere sprachlichen Realisierungen nicht angemessen zu erfassen? Diese Fragen betreffen die Bildfeld- und Konzeptforschung insgesamt und lassen erkennen, dass hier ein Phänomen über zwei Wege erforscht wird.

Weinrich beantwortet die Frage, wie die Bildfelder GEISTESREGION und WORTMÜNZE zusammenhängen, idiografisch. Das heißt, seine Antwort gilt wirklich nur für diese beiden Bildfelder. Die Analyse eines anderen Bildfeldbezugs erbrächte ein anderes überraschendes Bild. Lakoff & Johnson dagegen beantworten die Frage, wie sich nah beieinanderliegende Konzepte überschneiden, nomothetisch. Das heißt,

110 Oder man sagt, er zieht das Bildfeld WORTMÜNZE (zumindest teilweise) in das Bildfeld GEISTESREGION hinein.

nach dem Prinzip, das sie ermitteln, müsste man alle Überschneidungen näher bestimmen können. So funktionieren sie. Im Beispiel der Argumentationskonzepte des Weges und des Gefäßes sowie im *angepassten* weinrichschen Beispiel erzeugt die Ableitung ein kohärentes (nicht konsistentes) Bild, denn „unsere Vorstellung von einer Feldoberfläche ist eine völlig andere als unsere Vorstellung von diversen Gefäßoberflächen“. Die beiden Konzepte verbindet also nur ein „abstraktes topologisches Konzept einer Oberfläche“, das „nicht konkret genug“ ist, „um ein klares Bild herzustellen“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 111). Solch kohärente Verbindungen sind laut Lakoff & Johnson – wie gesagt – die Regel. Leider führt Weinrich kein Beispiel für eine ganz normale assoziative Verbindung zwischen zwei Bildfeldern an.

Immerhin gibt er zwei Beispiele für die „logisch untadelige Verbindung“, wie er sie nennt. Die eine seiner beiden Entdeckungen im Umkreis des Bildfeldes WORTMÜNZE wurde eben besprochen. Nun steht die Erläuterung der folgenden zweiten an: „Im Bildfeld Wortmünze gibt es“ – so Weinrich – „die Bildstelle der goldenen Worte [...]“. Diese gehört außerdem noch zu einem anderen, offenbar älteren Bildfeld Sprachmetall, aus dem man besonders in den biblischen Büchern viele Metaphern findet“ (Weinrich 1976, S. 286). Die Bildstelle *goldene Worte* hat also offenbar das alte Bildfeld des Sprachmetalls, welches von dem neuen der Wortmünze abgelöst wurde, überlebt. Weinrich wird die Verankerung der Metapher in den beiden Bildfeldern logisch untadelig finden, da das Lexem ‚golden‘ einwandfrei in den Bereich der Metalle gehört sowie in seiner Kopplung mit ‚Worte‘ in den Umkreis der Zentralmetapher WORTMÜNZE, die ja eine akzentuierende Bezeichnung ihres weiter ausgreifenden Bildfeldes ist. Insgesamt sieht er zwei aufeinanderfolgende Bildfelder, die sich an einer gemeinsamen Bildstelle (*goldene Worte*) überlagern. Es fällt jedoch auf, dass das Feld WORTMÜNZE vom Feld SPRACHMETALL vollständig umschlossen wird. Mit Lakoff & Johnson würde man demnach sagen, das weiter gefasste metaphorische Konzept integriere das enger gefasste. Die strikt synchronische Perspektive verlangt diese Anordnung. Doch wieder höre ich Weinrich protestieren. Und wieder ist es sein Befund, der gegen die Logik spricht. Als das Bildfeld SPRACHMETALL in den Köpfen der Menschen war, lebten sie vom Tauschhandel. Erst mit dem Anstieg der Bedeutung von Münzen kam das Bildfeld WORTMÜNZE auf. Wie die Münzen den Tausch ablösten, ersetzte auch das neue Bildfeld das alte. Indem die synchronische Sicht diese Entwicklung ignoriert, konstruiert man mit ihr – in dem Beispielfall von SPRACHMETALL und WORTMÜNZE – ein irrales metaphorisches Konzeptgefüge.

Dieser Fehler kann Lakoff & Johnson, die sich in „Metaphors we live by“ ausschließlich auf die Gegenwartssprache, die ihnen gerade in den Sinn kommt, beziehen, allerdings nicht unterlaufen. In diesem begrenzten Bereich können sie mit ihrem System der Subkategorisierung im Prinzip alle metaphorischen Konzepte beschreiben, diejenigen besonders überzeugend, zu denen sie die meisten metaphorischen Ausdrücke im Bereich des Systems finden. Lakoff & Johnson wählen zur Präsentation ihres Subkategoriensystems das metaphorische Konzept ZEIT IST GELD aus, das sich in drei Kategorien staffeln lässt: in die Hauptkategorie ZEIT IST

EIN KOSTBARES GUT sowie in die beiden Subkategorien ZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE und ZEIT IST GELD. Die aufgezeigte Feinstruktur des metaphorischen Konzepts spiegelt sich in den Ausdrücken wider, die wir zur Metapher ZEIT IST GELD sammeln können. Einige, wie etwa *Zeit sparen*, beziehen sich speziell auf die Kernkategorie, während andere weiter außen im System liegen, so im Bereich der mittleren Kategorie die Rede von der *knappen Zeit* und ganz außen allgemein gehaltene Ausdrücke wie *(keine) Zeit haben*. „An diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie metaphorische Ableitungen ein kohärentes System metaphorischer Konzepte und ein entsprechendes kohärentes System metaphorischer Ausdrücke für diese Konzepte bestimmen können.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 17) Vor allem aber zeigt sich: Im Vergleich zu Weinrichs System, das eher offen ist und zur Erforschung einzelner Stellen einlädt, erscheint dasjenige von Lakoff & Johnson Baustein für Baustein klar umrissen, technisch durchstrukturiert und funktionstüchtig. Und dennoch ähneln sich Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Vorstellungen von der inneren Struktur des Bildfeldes bzw. des metaphorischen Konzepts. Weinrich hat einen akzentuierenden Begriff vom Bildfeld, das er passenderweise nach seiner Zentralmetapher benennt; und Lakoff & Johnson entwerfen ein System von ineinander gestaffelten Containern, dessen Metaphern im äußeren Bereich ebenfalls dem Kernkonzept zugeordnet werden. Auch *(keine) Zeit haben* gehört zum metaphorischen Konzept ZEIT IST GELD.¹¹¹ Sowohl das Bildfeld als auch das metaphorische Konzept weisen also das Merkmal der Zentralität auf.

Ferner entspricht der historischen Sicht, die Weinrich – wie gezeigt wurde – nicht ganz aufgibt, bei Lakoff & Johnson der geografisch weit gefasste Blick: „Es besteht für menschliche Wesen keine Notwendigkeit, die Zeit in dieser Weise zu konzeptualisieren; dieser Vorgang ist an unsere Kultur gebunden. Denn es gibt Kulturen, in denen die Zeit keinem der erwähnten metaphorischen Konzepte entspricht“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 17). Bildfelder und Strukturmetaphern sind nicht universal (ahistorisch und global), sondern stets nur in bestimmten zeitlich und räumlich begrenzten Kulturen lebendig.

Was die übergreifenden und internen Strukturen der Bildfelder bzw. der metaphorischen Konzepte anbelangt, weisen Lakoffs & Johnsons und Weinrichs Theorie einige überraschende, bis in die feineren Verästelungen hineinreichende Gemeinsamkeiten auf. Bei den übergreifenden Strukturen sind es diese Entsprechungen: die sich in der Metaphorik spiegelnde Zweiheit eines Phänomens bzw. die Möglichkeit, dass ein Phänomen über mehrere Bildfelder/metaphorische Konzepte beleuchtet wird; die mehr oder weniger gut gelungene Mischung von Bildfeldern/metaphorischen Konzepten im Sprachgebrauch und hier insbesondere die Möglichkeit, dass sich ein Sekundärkonzept in den Dienst eines wichtigeren Konzepts stellt, sowie die partielle

111 Diese Zuordnung widerspricht zwar der strikten Logik des Container-Prinzips, das Lakoff & Johnson eigentlich gern in ihrer Kategorisierung sähen (siehe hier Kap. 1.2.1.2). Es ist aber nichtsdestotrotz eine sinnvolle Konvention in ihrer Theorie, auch die Metaphern im Umkreis auf die prägnante Kernkategorie zu beziehen.

Überschneidung von Bildfeldern/metaphorischen Konzepten und ihre Verknüpfung miteinander über abgeleitete gemeinsame Bildstellen bzw. Ableitungen. Bei den internen Strukturen handelt es sich um diese Übereinstimmungen: die Aspektorientierung der Metapher und die tendenzielle Zentriertheit der Bildfelder/metaphorischen Konzepte). Die aufgeführten Ähnlichkeiten könnten sich aus reinem Zufall ergeben haben. Vielleicht muss man sogar sagen, dass die herausgegriffenen Stellen in der vergleichenden Schau noch eine Spur ähnlicher erscheinen, als sie nüchtern betrachtet sind. Die folgenden zwei Sachverhalte lassen sich aber nicht bestreiten: Erstens befassen sich sowohl Weinrich als auch die beiden Amerikaner eindeutig mit demselben Gegenstand – der Metapher in ihrer Dimension des Denkmodells –, und zweitens analysieren sie im aufgezeigten Kernbereich dessen Struktur ähnlich tiefgreifend. Die weitgehende Konzentration auf die generellen Eigenschaften der metaphorischen Konzepte trägt Lakoff & Johnson zwar insgesamt weiter in das System hinein als Weinrich. Wir dürfen darüber aber nicht vergessen, dass ihm, der sich auf die systematischen Besonderheiten seiner ausgewählten Bildfelder konzentriert, dafür deren individuelle Beschreibung gelingt.

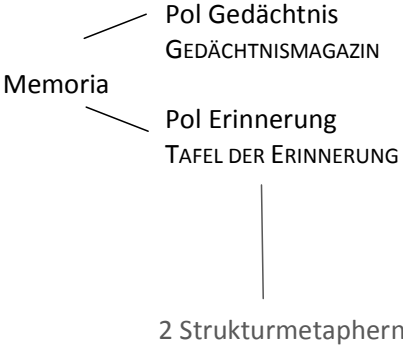
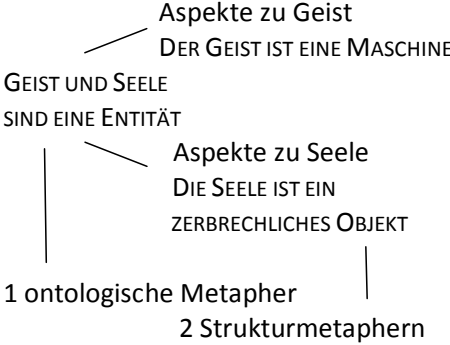
Auch in diesem Kapitel geht es u. a. darum, Weinrich als Denkmodelltheoretiker der Metapher gebührend zu würdigen. Hierfür musste Lakoffs & Johnsons Theorie zunächst einmal auf diejenigen Passagen gekürzt werden, die die doch verblüffende Nähe zu der weinrichschen Bildfeldtheorie in Hinblick auf die modellinternen und -übergreifenden Strukturen aufweisen. Es sei aber nachgetragen, inwiefern die beiden Späteren über den Früheren hinausgehen bzw. tiefer als er in das Metaphernsystem eindringen. Lakoff & Johnson und im Prinzip auch Weinrich stellen – wie gesagt – heraus, dass wir unterschiedliche Aspekte eines Phänomens mit unterschiedlichen Metaphern beleuchten können und dass diese Metaphern sich in einzelnen Aspekten überschneiden können, dort wo man gemeinsame Ableitungen bilden kann. An den Ableitungen lässt sich die Kohärenz zwischen den beiden Metaphern aufzeigen.

Metaphorische Kohärenzen zwischen Metaphern sind aber – das haben Lakoff & Johnson allein herausgefunden – oftmals viel komplexer als in dem einfachen Fall der Überschneidung zweier Konzepte zu einem Phänomen. Zu vielen Phänomenen stehen uns mehr als zwei Metaphern zur Verfügung, die es partiell strukturieren. Wollen wir ein solches Phänomen genauer analysieren, können wir die bereitstehenden Konzepte in vielfacher Weise miteinander kombinieren. Außerdem haben wir die Möglichkeit, zur Erhellung einzelner Aspekte unserer Ausgangsmetaphern zusätzliche metaphorische Konzepte überall dort heranzuziehen, wo wir Kohärenzen finden. Es können sich also auch metaphorische Konzepte, die unterschiedliche Phänomene beleuchten, kohärent zueinander verhalten. In dem Satz „*Bis jetzt* haben wir den *Kernpunkt* unserer Argumentation *konstruiert*“ sind z. B. die drei Argumentationsmetaphern der Reise, des Gefäßes und des Gebäudes miteinander harmonisiert, während in dem Satz „Wir haben soeben *gesehen*, dass Aquinas bestimmte Begriffe Platons verwendet hat“ die Metapher VERSTEHEN IST SEHEN in das Argumentationskonzept integriert ist (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 119ff.).

Eine andere naheliegende Möglichkeit, neue metaphorische Konzepte in ein metaphorisches Ausgangskonzept zu integrieren, ist die Konstruktion einer speziellen Situation um das Ausgangskonzept herum. Hier kann der Sprecher zum Reiseführer oder zum Archäologen werden, der dem Hörer z. B. (s)eine Ausgrabung zeigt. Man kann sich auch leicht vorstellen, wie sich die Kriegs- und Gebäudemetapher (also zwei Metaphern zu einem Phänomen) mittels solcher zusätzlicher Metaphern (wie z. B. den verwendeten Waffen zu einem Szenario) ausbauen lassen.¹¹² Je konventioneller und unauffälliger die Metaphern sind, desto weniger konkret ist das Vorstellungsbild, das dann nur durch die Kohärenzen zwischen den einzelnen Metaphern zustande kommt. „Was uns auf den ersten Blick wie zufällige, isolierte metaphorische Ausdrücke erscheint [...], ist alles andere als zufällig. Alle diese Ausdrücke sind Teile ganzer metaphorischer Systeme, die in ihrer Gesamtheit dem komplexen Ziel dienen, das Konzept einer Argumentation in all seinen Einzelaspekten zu beleuchten, wie wir uns diese vorstellen.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 124) Weinrich entdeckt beim Schauen durchs Gestrüpp zwei miteinander spielende Metaphern. Lakoff & Johnson dringen durchs Gestrüpp hindurch und können so das Spielfeld überblicken, auf dem sich Weinrichs Metaphern und ihre Kameraden tummeln.

112 Siehe als Beispiel für eine Untersuchung, die sich auf ein „höchst abstraktes und komplexes Konzept“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 124) bezieht, Liebert 1995 bzw hier Kap. 1.2.1.2.

Übersicht

Weinrich	Lakoff & Johnson
<p>Das Bildfeld und das metaphorische Konzept</p>	
<p>Übergreifende und interne Strukturen</p>	
<p>1. Pole des Phänomens „Memoria“</p>  <p>Pol zieht Bildfeld an sich Bildfeld erhellt zentrale Aspekte eines Pols</p>	<p>Aspekte des Konzepts „Geist u. Seele“</p>  <p>metaphorische Konzepte beleuchten bestimmte Aspekte eines ‚wörtlichen‘ Konzepts</p>
<p>2. Harmonisieren von Memoria-Metaphern im Sprachgebrauch</p> <p>GEDÄCHTNISMAGAZIN TAFEL DER ERINNERUNG</p> <p>(+) Sekundärmetapher (Tafelmetapher) erhellt Primärmetapher (Magazinmetapher)</p> <p>(-) doppeltes Bildfeld muss nicht zu doppelter Einsicht führen</p>	<p>Mischen von metaphorischen Ausdrücken (Konzeptüberschneidung)</p> <p>EINE ARGUMENTATION IST EIN GEFÄß EINE ARGUMENTATION IST EINE REISE</p> <p>(+) sekundäres Konzept (Reise-Konzept) beleuchtet primäres Konzept (Gefäß-Konzept)</p> <p>(-) semantisch falsche Sätze zu einem gedachten Weg/Gefäß-Konzept</p>

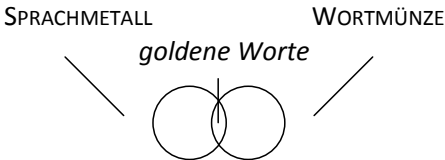

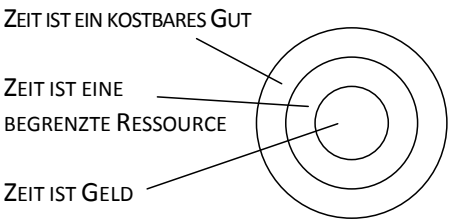
Weinrich	Lakoff & Johnson
Das Bildfeld und das metaphorische Konzept	
Übergreifende und interne Strukturen	
<p>4. diachronische Überschneidung: Bildfelder SPRACHMETALL und WORTMÜNZE haben gemeinsame Bildstelle goldene Worte</p> <p>historische Sicht: Bildfeld SPRACHMETALL – früher Bildfeld WORTMÜNZE – später Bildstelle <i>goldene Worte</i> – nicht veraltet</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>logisch untadelige Verbindung</p> <p>zentrierte Bildfelder</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Zentralmetapher Wortmünze Subkategorie WORTMÜNZE Hauptkategorie SPRACHMETALL (= 1. Ableitung)</p>	<p>synchronische Perspektive</p> <p>geografische Sicht: ZEIT IST GELD – unser Kulturkreis anderes Zeit-Konzept – andere Kultur</p> <p>zentrierte metaphorische Konzepte</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Zentralmetapher <i>Zeit ist Geld</i> Subkategorie ZEIT IST GELD Subkategorie ZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE (= 1. Ableitung) Hauptkategorie ZEIT IST EIN KOSTBARES GUT (= 2. Ableitung)</p>

Tabelle 1: Das Bildfeld und das metaphorische Konzept. Übergreifende und interne Strukturen

Kulturalität – Universalität

Die strukturelle Dimension der Bildfelder bzw. metaphorischen Konzepte in unseren Köpfen ist ein wichtiges Untersuchungsgebiet, jedoch nicht das einzige. Sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson erkennen, dass unsere Denkmodelle auch eine kulturelle Dimension haben, und reflektieren diese eingehend. Insgesamt sind es hier drei Fragen, die den Deutschen wie die beiden Amerikaner in gleichem Maße beschäftigen. Zwei dieser Fragen betreffen die prinzipielle Kulturalität oder sogar Universalität der Bildfelder bzw. der metaphorischen Konzepte: die Frage nach ihrer zeitlichen Dauer und die Frage nach ihrer räumlichen Ausdehnung. Die dritte Frage ist spezieller. Sie zielt auf den Niederschlag innerkultureller Differenzen in den Bildfeldern bzw. metaphorischen Konzepten ab. Mit Weinrichs und Lakoffs & Johnsons sich besonders stark ähnelnden Antworten auf diese dritte Frage sei die nun anstehende zweite Etappe des Vergleichs begonnen.

Innerkulturelle Differenzen ergeben sich aus unterschiedlichen Wertvorstellungen innerhalb eines gemeinsamen metaphorischen Rahmens. Darauf weisen sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson einmütig hin. Diesen Sachverhalt untersuchen sie auf ihren je eigenen Pfaden so genau wie möglich. Weinrich betrachtet in einer abermals diachronisch orientierten Analyse den Wandel der Werte von einer Epoche zu der ihr nachfolgenden. Lakoff & Johnson dagegen nehmen in einer wie gehabt synchronisch orientierten Analyse die jeweils unterschiedlichen Werte gleichzeitig nebeneinander bestehender Subkulturen in Blick.

In einer Kulturgemeinschaft können sich mit der Zeit die Wertvorstellungen wandeln und eine Epochenwende herbeiführen. Einen solchen Wertewandel, der zugleich einen Epochenumbruch markiert, entdeckt Weinrich im Bildfeld der WORTMÜNZE. „Das Bildfeld Wortmünze hat die Bildstelle Wortreichtum (*copia verborum*). Da die Menschen nun im Allgemeinen der Ansicht sind, dass der Reichtum etwas Gutes ist, musste sich daraus mit der immanenten Logik des Bildfeldes ergeben, dass eine Sprache umso vollkommener ist, je mehr Wörter sie aufnimmt [...]“ (Weinrich 1976, S. 288f.) Wie Weinrich am Gebrauch dieses Bildfeldes nachweisen kann, streben die europäischen Nationen im 16. und frühen 17. Jahrhundert tatsächlich danach, ihre Sprache durch „Prägungen und Entlehnungen“ von Wörtern auch aus Sprachen der entferntesten Länder zu bereichern. Ganz im Gegensatz dazu erhebt jedoch der Klassizismus bzw. die Klassik die „weise Sparsamkeit des Sanskrit“ (Franz Bopp) zu ihrem sprachlichen Ideal. Der Widerspruch zwischen dem guten und dem schlechten Wortreichtum ist einerseits schroff, löst sich andererseits aber auch teilweise wieder auf, wenn man bedenkt, dass der gute Wortreichtum in der früheren Epoche vor allem auf das Sprachsystem bezogen ist, während der schlechte Wortreichtum in der jüngeren Epoche meistens mit dem Sprachgebrauch in Verbindung gebracht wird. Man könnte auch sagen: Das Bildfeld der Wortmünze wird neu interpretiert. Diese ‚neue‘ Interpretation ist bis heute im Ökonomiebegriff der Sprach- und Literaturwissenschaften lebendig. Neu kann sie allerdings nur mit Blick auf den aufgezeigten Epochenwandel genannt werden, denn eigentlich beruht sie auf antikem Gedankengut. Schon Plutarchs Interpretation des Bildfeldes überwindet die

paradoxe Vorstellung von der guten Wortarmut oder vom „Reichtum im Mangel“ (Herder): „Wie nämlich die beste Münze diejenige ist, die bei möglichst geringer Masse einen möglichst hohen Wert hat, so beruht die Macht der Rede darauf, dass sie mit wenig Worten viel besagt“ (Plutarch zitiert nach Weinrich 1976, S. 290).

Ganz ähnlich wie die Wertvorstellungen sich von Epoche zu Epoche in ihr Gegenteil umkehren können, können sie auch innerhalb einer Epoche auseinanderstreben. Mit ihrem auf die Zeitgeistkultur einer Kulturgemeinschaft gerichteten Blick entdecken dies in direkter Nachfolge Weinrichs Lakoff & Johnson. Sie machen darauf aufmerksam, dass sich einerseits innerhalb einer Zeitgeistkultur mehrere teilweise divergierende Subkulturen ausprägen können und dass sich andererseits bestimmte Subkulturen bewusst vom herrschenden Zeitgeist abgrenzen können. Letztere sind in der Regel Subkulturen, die sich gegen zeitliche Strömungen durch Wahrung ihrer Tradition behaupten. Entscheidend für die Nähe zwischen Lakoffs & Johnsons und Weinrichs Ausführungen aber ist der folgende Gedankenschluss: Die in einer Kulturgemeinschaft miteinander konkurrierenden Wertvorstellungen beruhen auf einer jeweils entgegengesetzten metaphorischen Verknüpfung eines quantitativen Wertes mit einem qualitativen Wert.

Bei Weinrich ergibt sich der quantitative Wert aus dem Bildfeld (dem Bildfeld WORTMÜNZE). Insofern muss die echte Wertedifferenz bei ihm in den Fällen, in denen das Bildfeld nicht gewechselt wird, zum Phänomen des Paradoxes führen. Lakoff & Johnson dagegen können durch ihre Entdeckung der Orientierungsmetaphern quantitative Werte losgelöst von strukturmetaphorischen Bindungen betrachten. Ihrer Erkenntnis zufolge gehen unsere Wertvorstellungen aus dem Zusammenspiel der zwei Orientierungsmetaphern VIEL (BZW. MEHR) IST OBEN und GUT (BZW. BESSER) IST OBEN hervor. Insofern sind im gegebenen Beispiel ein hoher gesellschaftlicher Status und ein hoher Beitrag zum Umweltschutz Werte, auf die die Metaphernkette VIEL IST GUT IST OBEN zutrifft. Der Kauf eines neuen Autos stellt unser Wertesystem allerdings auf die Probe, denn wir müssen uns entscheiden, welchem Wert wir Priorität zuschreiben. Einige von uns werden ein großes Auto kaufen – ist es doch ein Statussymbol –, andere von uns werden – der Umwelt zuliebe – ein kleines Auto kaufen. Hier scheiden sich die Geister unserer Kulturgemeinschaft und bilden zwei Subkulturen aus. Diese haben insgesamt zwar gemeinsame Werte, räumen ihnen aber teilweise einen anderen Rang in ihrer Werteskala ein. In Bezug auf den materiellen Wert des Autos kommen sie sogar zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Während für die eine Subkultur gilt: EIN GROSSES AUTO (= VIEL) IST BESSER IST OBEN, gilt für die andere: EIN KLEINES AUTO (= WENIG) IST BESSER IST OBEN. Die Divergenz in ihren Werteskalen geht – wie man sieht – mit einer Inkohärenz im Metaphernsystem einher.

Schon an der unberührten Orientierungsmetapher GUT IST OBEN kann man allerdings erkennen, dass Subkulturen das Metaphernsystem ihrer Kulturgemeinschaft keinesfalls sprengen. Sie richten es sich darin lediglich unterschiedlich ein. Ein flexibler gemeinsamer Bestand an Werten sowie die meisten Orientierungsmetaphern bleiben erhalten. Das gilt gleichermaßen für die verschiedenen Gruppen

einer Zeitgeistkultur wie für diejenigen Gruppen, „deren Wesensmerkmal es ist, dass sie bestimmte Grundwerte gemein haben, die mit den Werten des Zeitgeistes kollidieren“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 33). Nicht nur die Werte an sich, so radikal sie auch „undefiniert werden, sind [...] immer oben“ (ebd.). Es lassen sich weitere Orientierungsmetaphern aufzählen, die so tief in unserer Kulturgemeinschaft verwurzelt sind, dass wir uns kaum von ihnen lösen können. Zum Beispiel finden wir es immer schöner, „mehr von dem zu haben, was uns wichtig ist“, und wir hoffen stets, „die Zukunft [...] [möge] besser sein in Bezug auf das, was uns wichtig ist“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 33). Orientierungsmetaphern wie diese stellen Grundwerte dar, die keine Subkultur innerhalb oder außerhalb unserer Zeitgeistkultur aufgeben kann.

Über ihre Entdeckung der Orientierungsmetaphern könnten sich Lakoff & Johnson bereits der kulturübergreifenden Universalie angenähert haben. Sie geben aber zu bedenken: „Nicht in allen Kulturen werden der Oben-unten-Orientierung die Prioritäten zugeschrieben, wie wir das tun“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 33). Es wäre also voreilig, in den freigelegten Orientierungsmetaphern bereits Universalien zu sehen. Doch immerhin scheinen sie der insgesamt nicht überwindbare Metaphernbestand unserer Kulturgemeinschaft zu sein. Von den Strukturmetaphern können wir uns tendenziell leichter lösen. Aus Weinrichs Bildfeldrecherche zum Wertewandel des Wortbestands von Sprache und Rede geht das hervor. Wir haben die Möglichkeit, das Bildfeld zu wechseln, um uns (und anderen) Klarheit über unsere neuen Wertvorstellungen zu verschaffen. Daneben tun wir aber auch alles, um die uns vertrauten Bildfelder aufrechtzuerhalten. Das in der Zeit des sprachlichen Wertewandels (kurzfristig) sehr beliebte Bildfeld der Sprachpflanze (siehe Weinrich 1976, S. 289) verdrängte ja die Wortmünzemetaphern nicht. Und aus der paradoxen ‚guten Wortarmut‘ wurde die logisch untadelige, überlebensfähige ‚weise Sparsamkeit im Umgang mit den Wörtern‘. Das Bildfeld der WORTMÜNZE wurde also nicht sogleich verworfen. Der Wertewandel beflügelte vielmehr sogar dessen Ausdifferenzierung.

Obgleich Weinrich ausschließlich die Strukturmetaphorik im Blick hat, ähnelt seine Untersuchung zum Wertewandel derjenigen von Lakoff & Johnson zu unseren Wertvorstellungen stark. Hier wie dort ist die Wertedifferenz auf der metaphorischen Ebene eine partielle Angelegenheit. Es kommt zu keinem Einbruch, der die Harmonie des Systems ins Wanken brächte. Die kleine Paradoxie im Bildfeld in ihrem Verhältnis zur großen Dominanz der Logik des Bildfeldes entspricht im Prinzip der kleinen Inkohärenz zwischen zwei Orientierungsmetaphern in ihrem Verhältnis zur großen Kohärenz des Metaphernsystems. Das heißt, so sehr Lakoffs & Johnsons Abkopplung der Orientierungsmetaphern von der Strukturmetapher uns eine neue Sicht auf das Metaphernsystem eröffnet, so wenig widerlegt sie die ältere weinrichsche Sicht. Betrachten wir die abgeleiteten Orientierungsmetaphern wieder in Zusammenhang mit ihrer Strukturmetapher, blicken wir wie gehabt auf deren Logik.

Laut Weinrich und Lakoff & Johnson ist unser Metaphernsystem in summa sehr robust. Auch ‚fundamentale‘ innerkulturelle Differenzen können ihm nichts anhaben.

Die einzelnen Bildfelder bzw. metaphorischen Konzepte werden nach einem Wertewandel in der Regel nicht zwangsläufig unbrauchbar. Hierauf kann man fragen, wie denn das Metaphernsystem unserer Kulturgemeinschaft zu den Metaphernsystemen anderer Kulturgemeinschaften steht. Lakoffs & Johnsons vielleicht zentralstes Forschungsinteresse – sie wollen wissen, ob es metaphorische Universalien gibt – betrifft diese Frage. Auch Weinrichs Untersuchungen zur Kulturalität unserer Bildfelder führen ihn schließlich zu den Bildfeldern anderer Kulturkreise. Der Idee der metaphorischen Universalie steht er allerdings eher skeptisch gegenüber.

Weinrich, der sowohl diachronisch als auch synchronisch auf die Kulturalität unseres Metaphernsystems schaut, entdeckt bei seiner diachronischen Betrachtung „das Werden und Vergehen einer Metapher innerhalb eines in größerem Rhythmus lebenden Bildfeldes“. Sowohl die einzelne Metapher als auch das Bildfeld, in welches sie eingebettet ist, haben – wie er sagt – ein Leben. Die Metapher hat das kürzere und hinterlässt im Bildfeld „eine freie Stelle“, sobald sie „zur Exmetapher verblasst ist“ (Weinrich 1976, S. 282). Einerseits sind wir ohne Weiteres nicht imstande, eine solche Metapher wiederzubeleben¹¹³, andererseits kann eine frei gewordene Stelle im Bildfeld „allezeit wieder neu besetzt werden“, glaubt Weinrich und folgt hier offenbar der Logik des Bildfeldes der lebendigen Metapher.

Zum größeren Rhythmus des lebenden Bildfeldes sagt er ferner: Bildfelder, die aus unserem Bewusstsein schwinden, werden vermutlich zu ‚gewöhnlichen‘ Bedeutungsfeldern – „manche Bedeutungsfelder scheinen Residuen alter Bildfelder zu sein“ (Weinrich 1976, S. 327) –, oder aber sie werden von einem aktuellen Bildfeld abgelöst (siehe Weinrichs Ausführungen zu WORTMÜNZE und SPRACHMETALL 1976, S. 286 oder hier S. 111). Die Lebensdauer von Bildfeldern kann man aber kaum lang genug einschätzen, denn sie überschreitet die Kulturepoche weit. Epochen unterscheiden sich in metaphorischer Hinsicht lediglich in Hinblick auf die Beliebtheit bestimmter Bildfelder. „Manche Bildfelder nehmen indes zuzeiten eine Vorzugsstellung ein“ (Weinrich 1976, S. 285). Aus einer „überschaubaren Zahl“ an Bildfeldern kann der Autor „wählen“. Die sich im Laufe der Zeit einander abwechselnden Bildfelder sind Teil des sich stetig wandelnden Weltbildes der Menschen. Weinrich weist darauf hin, wie im Klassizismus bzw. in der Klassik im Zuge des neu aufkommenden Ideals der reduzierten Sprache das Bildfeld der SPRACHPFLANZE modern wurde. „Der Gärtner beschneidet die geilen Triebe der Sprachpflanze.“ (Weinrich 1976, S. 289) Es bot sich als besonders geeignet zum Ausdruck der neuen Idee der Beschränkung an, die in den anderen bereitstehenden Bildfeldern, in „Wortbaustein, Textgewebe, Redefluss und einigen anderen“ (Weinrich 1976, S. 285), einfach nicht so gut zu fassen ist.

Wären Bildfelder Universalien, liefe Weinrichs Mutmaßung, aus alten Bildfeldern würden Bedeutungsfelder, ins Leere, wie auch unser Glaube an die mögliche Geburt neuer Bildfelder. Folgerichtig sagt er im Zuge seiner synchronischen Betrachtung auch: „Die konkreten Bildfelder sind wohl kaum jemals Allgemeinbesitz der Menschheit“ (Weinrich 1976, S. 287). Seine mit Bedacht vorsichtig formulierte

113 Verblasste Metaphern bzw. Exmetaphern sind in unserem Sprachbewusstsein nicht mehr mit dem Bildfeld verknüpft, aus dem sie stammen.

Aussage lässt allerdings offen, ob es vielleicht etwas Abstraktes hinter den Bildfeldern gibt, das sehr wohl Universalie sein könnte. Vorsichtig in diese Richtung äußert sich Weinrich an anderer Stelle. „Ich will nicht einmal ausschließen, dass es auch zwischen verschiedenen Kulturkreisen überraschend ähnliche Bildfelder gibt, die dann wohl gewisse anthropologische Grunderfahrungen des ganzen Menschengeschlechts zum Ausdruck bringen.“ (Weinrich 1976, S. 335) Leider verfolgt er aber den Gedanken, dass Bildfelder mit anthropologischen Grunderfahrungen zusammenhängen könnten, und damit die Frage nach dem möglichen universalen Kern unserer Bildfelder nicht weiter. Stattdessen zieht er sich aus der ihm offenbar zu weit gehenden Analyse der kognitiven Ebene der Bildfelder wieder zurück, um ihre sprachliche Ebene dafür umso genauer zu beschreiben. Hier bemerkt er, dass Metaphern „nicht exklusiver Besitz der Einzelsprache“ sind, sondern „zum sprachlichen Weltbild eines Kulturkreises gehören“. „Es gibt eine Harmonie der Bildfelder zwischen den einzelnen abendländischen Sprachen. Das Abendland ist eine Bildfeldgemeinschaft.“ (Weinrich 1976, S. 287) Diese These beweist er, indem er aufzeigt, wie leicht Metaphern innerhalb eines Kulturkreises in verschiedene Sprachen übersetzt werden können. Selbst wenn eine Metapher in der einen oder anderen europäischen Sprache nicht gebräuchlich ist, ist sie doch wegen ihrer unverkennbaren Bildfeldzugehörigkeit in jeder dieser Sprachen verständlich.

Anders als Weinrich betrachten Lakoff & Johnson (in „Metaphors we live by“) die metaphorischen Konzepte fast ausschließlich aus der synchronischen Perspektive. Das hängt zum einen mit ihrem Forschungsansatz zusammen und zum anderen mit ihrem Glauben an die Möglichkeit der über alle Zeiten und Kulturen erhabenen metaphorischen Universalien. Wenn unsere metaphorischen Konzepte einen universalen Kern haben, gibt es sie – blickt man zurück – seit Menschengedenken und – blickt man voraus – bis ans Ende der Menschheit. Folglich sucht man bei Lakoff & Johnson vergebens nach differenzierteren Aussagen über die Lebensdauer von metaphorischen Konzepten, wie Weinrich sie machte. Stattdessen findet man bei ihnen eine viel ausführlichere Beschreibung der Erfahrungsgrundlage unserer Metaphern. Hierüber wollen die beiden Amerikaner ihr Fernziel, die Freilegung der metaphorischen Universalien, erreichen. Zunächst sei aber auf das Wenige eingegangen, was Lakoff & Johnson zur diachronischen Erforschung der metaphorischen Konzepte beigetragen haben. Sie greifen im Wesentlichen auf die Entdeckung, dass der Beliebtheitsgrad von Bildfeldern von Epoche zu Epoche unterschiedlich hoch ist, zurück, und plausibilisieren nachträglich noch einmal, was Weinrich schon herausgefunden hatte.

Die metaphorischen Konzepte, die sie nebeneinanderstellen, erfassen die Liebe in zum Teil einander überlappenden und zum Teil je exquisiten Aspekten: *LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK*, *LIEBE IST EINE REISE*, *LIEBE IST VERRÜCKTHEIT* und *LIEBE IST GESUNDHEIT*. Ein Überlappungsaspekt der Kunstwerkmetapher mit der Verrücktheitsmetapher ist etwa die Verrücktheit selbst, die bei ersterer modifiziert als Besessenheit der zwischen Genie und Wahnsinn wirkenden

Liebenden vorkommt. Einen exquisiten Aspekt besitzt dagegen die Kunstwerkmetapher mit ihrem Aktivitätsprinzip, das sich bei keiner anderen Metapher finden lässt. In der Verrücktheitsmetapher geraten die Gefühle außer Kontrolle, in der Reiseumetapher wird die Beziehung an verschiedene Orte getragen, und in der Gesundheitsmetapher ist sie der Körper eines potenziellen Patienten, der eines Tages erkranken und wieder genesen kann. Mit der Liebesbeziehung geschieht meist irgendetwas, nachdem sie sich unwillkürlich eingestellt hat. Nur in der Kunstwerkmetapher wird sie bewusst herbeigeführt und aktiv gestaltet.

Lakoff & Johnson beschreiben mit den Liebesmetaphern beispielhaft die realitätsstiftende Kraft einiger nah beieinanderliegender metaphorischer Konzepte. Drei der Konzepte sind konventionalisiert. Eines ist das nicht. Die Metapher von der Liebe als einem gemeinsam geschaffenen Kunstwerk könnte gleichwohl ein zukünftiges konventionalisiertes oder vom Einzelnen verinnerlichtes Konzept werden. Hierzu müsste der Sprecher über seine Liebe nicht nur im metaphorischen Konzept reflektieren, sondern auch danach leben. „Aber es ist keineswegs einfach, die Metaphern, nach denen wir leben, zu verändern. Die Facetten, die in der [...] [neuen] Metapher angelegt sind, sich bewusst zu machen, ist eine Sache; nach der Metapher zu leben ist eine völlig andere und weitaus schwierigere Sache.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 167) Wahrscheinlich könnten wir – so Lakoff & Johnson weiter – „eine Veränderung unseres Alltagshandelns“ hin zu einer (noch) unkonventionellen Metapher „nur sehr langsam und mit Schwierigkeiten zustande bringen“. Lakoffs & Johnsons Perspektive ist hier eine diachronische, auf den einzelnen Menschen bezogene, während Weinrich die ganze kulturelle Gemeinschaft im Blick hat. Wie seine Entdeckung aus dem Mittelalter zeigt, kann die Kulturgemeinschaft sehr wohl von Epoche zu Epoche die Liebe anders fassen: „[...] die Minnelyrik etwa lebt von dem Bildfeld, welches die Liebe dem Lehnswesen analog setzt“ (Weinrich 1976, S. 285). Man wird mit Recht annehmen können, dass die mittelalterlichen Sänger und ihr höfisches Publikum zumindest teilweise entsprechend ihrer eigenen Minne-Metapher geliebt haben dürften bzw. dass es kraft der Metapher eine eigentümliche Liebesrealität gab, die sich in späteren Epochen verloren hat. Weinrichs Vernachlässigung des Handlungsaspekts in seiner Bildfeldforschung schließt dessen enge Verbindung mit dem Bildfeld nicht aus. Mit je eigener Schwerpunktsetzung sprechen Lakoff & Johnson und Weinrich über dasselbe Phänomen. Was Weinrich die „metaphorische Logik“ oder „immanente Logik des Bildfeldes“ bzw. genauer den „Denkzwang“, der von ihr ausgeht, nennt (siehe Weinrich 1976, S. 289f.), nennen Lakoff & Johnson die „Rückkoppelung“ bzw. den „Rückkoppelungseffekt metaphorischer Konzepte“ (siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 162ff.). Laut Weinrich denken wir ‚gezwungenermaßen‘ über die Dinge gemäß der Logik ihrer Bildfelder. Laut Lakoff & Johnson liegt insofern eine Rückkoppelung vor, als wir nach den metaphorischen Konzepten (nach ihrer Logik) denken und handeln. Bis auf den ‚Handlungszwang‘ ist die kulturprägende Kraft unserer Bildfelder bzw. metaphorischen Konzepte hier beide Male deckungsgleich beschrieben.

Sobald aus Lakoffs & Johnsons synchronischer Darstellung die diachronische Perspektive hindurchblitzt, kann man besonders leicht die Brücke zu Weinrich schlagen – etwa dort, wo sie den Romantiker des 19. Jahrhunderts in ihre Argumentation einflechten.¹¹⁴ Hätten sie die angenommene Affinität jenes frühen Zeitgenossen zur Metapher *LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK* mit ihrer eigenen verglichen, hätten sie Weinrichs These der Wiederkehr von metaphorischen Konzepten bestätigt und zugleich um den Aspekt der Modifizierung (durch das Assoziieren jeweils unterschiedlicher Gedanken) bereichert. Mit ihrem dann aber doch synchronisch angelegten Beispiel, das schon eine gewisse Verwunderung über das Einflechten des 19. Jahrhunderts auslöst, treten sie jedoch hinter Weinrich zurück. Auch in der folgenden plakativ wirkenden Aussage erreichen sie seinen Reflexionsstand nicht: „Kultureller Wandel entsteht häufig dadurch, dass neue metaphorische Konzepte eingeführt werden und alte verschwinden. So ist z. B. die Verwestlichung von Kulturen in der ganzen Welt partiell darauf zurückzuführen, dass die Metapher *ZEIT IST GELD* in diesen Kulturen eingeführt worden ist“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 168). Der aufgezeigte kulturelle Wandel ist der Übergriff einer expandierenden dominanten Kultur auf andere Kulturen, die dadurch auszusterben drohen, nicht jedoch ein Wandel, den eine Kultur aus sich selbst heraus vollzieht. Über diesen schweigen sich Lakoff & Johnson aus. Hemmt sie hier ihr Glaube an die hohe metaphorische Kontinuität?

Von einigen Aspekten aus Weinrichs diachronischer Bildfeldforschung lassen sich also Parallelen zu Lakoffs & Johnsons Erforschung des metaphorischen Konzepts ziehen, die – so gesehen – sogar den Eindruck erweckt, als sei sie in die synchronische Perspektive gebeugt worden. Zumindest die Idee des Wandels findet sich bei Lakoff & Johnson wieder. Die beiden Amerikaner beschreiben sowohl die individuelle Seite des Wandels als auch seine kulturelle Seite – erstere fast losgelöst von Weinrich, letztere dagegen, wiewohl verkürzt, angelehnt an ihn. Zusammengenommen können Lakoff & Johnson mit ihrer Strategie aber nur wenig über die historische Entwicklung von metaphorischen Konzepten sagen. Ihre synchronische Erforschung der Kulturalität unserer Metaphern führt um viele Schritte weiter.

Was diese anbelangt, beginnen Lakoff & Johnson im Prinzip an der Grenze nachzudenken, die Weinrich sich selbst setzte. Als er erahnte, dass sich hinter unseren Bildfeldern anthropologische Grunderfahrungen des ganzen Menschengeschlechts verbergen könnten, dachte er nicht daran, sie zu ergründen. Seine beiden Nachfolger hingegen scheuen nicht das Spekulieren über die Erfahrungsbasis unserer metaphorischen Konzepte. Wie Weinrich vermuten auch sie irgendwo im Bereich unserer Erfahrungen die metaphorischen Universalien, die sie finden wollen. Deshalb setzen sie sich intensiv mit der Erfahrungsgrundlage unserer metaphorischen Konzepte auseinander. Alle ihre Äußerungen sind reine Mutmaßungen, denn „über die empiri-

114 „Folglich bedeutet die Metapher *LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK* für einen Romantiker des 19. Jahrhunderts etwas völlig anderes als für einen Eskimo, der zur selben Zeit in Grönland gelebt hat.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 164)

schen Wurzeln von Metaphern wissen wir nicht viel“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 28). Doch sind die Mutmaßungen plausibel.

Man kann sich fragen, warum die Annahme, dass es sich bereits bei den ontologischen Metaphern und den Orientierungsmetaphern um Universalien handelt, in die Irre führt. Immerhin beruhen sie auf körperlichen und raumbezogenen Erfahrungen, die gewiss alle Menschen miteinander teilen. Zur Beantwortung der Frage führen Lakoff & Johnson neben dem Prioritätsargument weitere Argumente aus dem Bereich der Orientierungsmetaphorik an.¹¹⁵ Am wichtigsten ist dabei die Erkenntnis, dass im Grunde alle Erfahrungen, also auch die scheinbar rein physischen, „durch und durch kulturabhängig“ sind. Wir dürfen nicht glauben, dass „es einen Kern unmittelbarer Erfahrung gäbe“. „Kulturell geprägte [...] Wertvorstellungen [...] sind kein konzeptueller Überzug, den wir [...] unserer Erfahrung überstülpen.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 71) Inwiefern unsere Erfahrungen kulturell geprägt sind, kann man, indem man einige der lakoff&johnson'schen Argumente neu zusammenfügt, stringent am Beispiel der Glücksempfindung und ihrer metaphorischen Konzeptualisierung erklären. Die metaphorische Orientierungsmetapher GLÜCKLICH SEIN IST OBEN erfasst das Korrelat, das zwischen der Emotion ‚glücklich sein‘ und unserer physischen Erfahrung ‚eine aufrechte Körperhaltung haben‘ besteht. Daneben existiert aber auch die Orientierungsmetapher GLÜCKLICH SEIN IST WEIT, die ein ganz anderes Korrelat der Glücksempfindung erfasst, nämlich das zum Lächeln und zum Drang, die Arme auszubreiten. Da in unserer Kultur die Oben-unten-Orientierung Priorität gegenüber den anderen Raumorientierungen hat, ist uns das Konzept GLÜCKLICH SEIN IST OBEN geläufiger als das Konzept GLÜCKLICH SEIN IST WEIT. Es verhält sich in optimaler Weise kohärent zu den zahlreichen anderen Konzepten, die in unserem Gesamtsystem ebenfalls nach der vertikalen Orientierung ausgerichtet sind. Lakoff & Johnson konstatieren: „Die Kohärenz innerhalb des Gesamtsystems scheint ein Teil des Grundes dafür zu sein, weshalb eine bestimmte Metapher gewählt wird und keine andere“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 27). Insofern jede Kultur ihr eigenes metaphorisches Gesamtsystem ausgeprägt hat, ergeben sich offenbar auch innerhalb der Orientierungsmetaphorik kulturelle Unterschiede. So müssten in den Kulturen, „in denen z. B. Gleichgewicht oder Zentralität eine viel wichtigere Rolle spielen, als dies in unserer Kultur der Fall ist“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 33), andere Orientierungsmetaphern (etwa für bestimmte Emotionen) gebräuchlich sein als bei uns.

Zur Kulturabhängigkeit von Orientierungsmetaphern können Lakoff & Johnson sogar ein Beispiel anführen. Offenbar „liegt in einigen Kulturen die Zukunft vor den Menschen, während sie in anderen Kulturen hinter den Menschen liegt“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 22). Hier besteht die kulturelle Differenz in der konträren metaphorischen Konzeptualisierung desselben räumlichen Gegensatzpaares. Doch ist die Konzeptualisierung von ‚vorne und hinten‘ auch im unmetaphorischen Bereich keineswegs eine Selbstverständlichkeit. In der afrikanischen Sprache des Haussa erhält


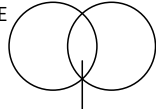
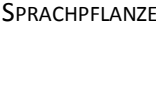

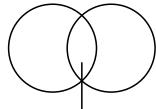
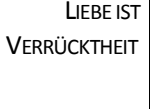
115 Den Bereich der ontologischen Metaphorik lassen sie leider weitgehend aus ihrer Argumentation heraus.

ein richtungsneutraler Gegenstand im Vergleich zu den europäischen Sprachen eine andere Vorne-hinten-Orientierung, wenn er in Bezug zu einem zweiten Gegenstand gesehen wird. Sagen wir, jener zweite Gegenstand liege vor dem ersten, sagt man im Haussa, er liege dahinter. Bei uns ‚schaut‘ uns der erste Gegenstand ‚an‘, im Haussa hat er dieselbe ‚Blickrichtung‘ wie wir. Diese grundsätzliche Konzeptualisierungsweise müsste sich auch im Metaphernsystem des Haussa niederschlagen.

Lakoff & Johnson können also aufzeigen, dass weder unsere gewöhnlichen noch unsere metaphorischen Orientierungskonzepte universal sind. Letztere können konträr sein, oder sie sind auf alternative räumliche Orientierungen bezogen. Hierin besteht die Kulturalität von Orientierungskonzepten. Die Universalie vermutet Lakoff deshalb andernorts. „Much of continental philosophy, observing that conceptual systems change through time, assumes that conceptual systems are purely historically contingent, that there are no conceptual universal, or at least very widespread, conceptual metaphors. The event structure metaphor is my present candidate for a metaphorical universal.“ (Lakoff 1993, S. 248f.) In die Ereignisstrukturmetapher (siehe hier Kap. 1.2.2.2) lassen sich alle Metaphernarten integrieren. Die Orientierungsmetaphern werden dabei von den Strukturmetaphern absorbiert, deren Individualität sich wiederum in der Ereignisstrukturmetapher auflöst. Sie ist so allgemein, dass sie durchaus über das ganze Menschengeschlecht verbreitet sein könnte. Gleichwohl mögen viele europäische Philosophen Lakoffs Mutmaßung über die metaphorische Universalie widersprechen. Nur, Weinrichs 35 Jahre früher geäußerte Vermutung, dass die konkreten Bildfelder wohl nie Allgemeinbesitz der Menschheit seien, steht nicht in Kontrast zu ihr.

Übersicht

Weinrich	Lakoff & Johnson
Das Bildfeld und das metaphorische Konzept	
Kulturalität – Universalität	
<p>1. Epochen und Wertewandel</p> <p>Bildfeld WORTMÜNZE Bildstelle <i>Wortreichtum</i></p> <p>Logik des Bildfeldes: Reichtum ist gut ⇒ <i>Wortreichtum ist gut</i></p> <p>16./17. Jh. Ideal: wortreiche Sprache</p> <p>Klassizismus/Klassik Ideal: wortarmen Sprache = Paradox</p> <p>Logik des Bildfeldes: ⇒ <i>Armut ist schlecht/Sparsamkeit ist gut</i></p> <p>⇒ Ideal: sparsamer Wortgebrauch (Rede) ⇒ Ideal: reicher Wortschatz (Sprache)</p> <div style="text-align: center;"> <p>SPRACHE IST GELD</p> <p>— / — \</p> <p>VIELE WORTMÜNZEN WENIG WORTMÜNZEN</p> <p>BESITZEN IST GUT AUSGEBEN IST GUT</p> <p>— / — \ — / — \</p> <p>VIEL IST GUT WENIG IST GUT</p> <p> GUT IST OBEN</p> </div>	<p>Subkulturen und Wertedifferenzen</p> <p>Orientierungsmetaphern: quantitativer Wert: VIEL IST OBEN qualitativer Wert: GUT IST OBEN ⇒ VIEL (VON EINER SACHE) IST GUT</p> <p>Wert: GESELLSCHAFTLICHER STATUS IST OBEN ⇒ ein großes Auto ist gut</p> <p>partielle Inkohärenz zu: Wert: UMWELTSCHUTZ IST OBEN ⇒ ein kleines Auto ist gut</p> <p>generelle Kohärenz im Metaphernsystem</p> <p>Grundwerte: DAS WICHTIGE IST OBEN VIEL BESITZ DAVON IST GUT EINE BESSERE ZUKUNFT IN BEZUG DARAUF ...</p> <p>Orientierungsmetaphern: Ableitungen einer Strukturmetapher ⇔ metaphorische Logik</p>

Weinrich	Lakoff & Johnson
Das Bildfeld und das metaphorische Konzept	
Kulturalität – Universalität	
<p>2. diachronische Perspektive</p> <p>„kurzes“ Leben der Metapher: - Metapher = Stelle im Bildfeld - Exmetapher = freie Stelle im Bildfeld</p> <p>„langes“ Leben des Bildfeldes: - altes Bildfeld → Bedeutungsfeld - altes Bildfeld → neues Bildfeld</p> <p>Denk- und Handlungszwang gemäß der immanenten Logik des Bildfeldes</p> <p>Beliebtheit von Bildfeldern</p>  <p>Zeit</p> <p>LIEBE IST EIN LEHNSWESEN (<i>Mittelalter</i>)</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>WORTMÜNZE</p>  <p>sparsam sein geile Triebe beschneiden</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>SPRACHPFLANZE</p>  </div> </div>	<p>diachronische Perspektive</p> <p>hohe Kontinuität metaphorischer Konzepte:</p> <p>altes metaphorisches Konzept → „neues“ metaphorisches Konzept (aus anderer Kultur) → neues metaphorisches Konzept (schwieriger Lernprozess)</p> <p>Rückkopplungseffekt metaphorischer Konzepte auf das Denken und Handeln</p>  <p>Zeit</p> <p>LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK (<i>neues metaphor. Konzept</i>)</p> <p>LIEBE IST VERRÜCKTHEIT</p> <p>LIEBE IST GESUNDHEIT</p> <p>LIEBE IST EINE REISE</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK</p>  <p>Geniales und Wahnsinniges tun verrückt aufeinander sein</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>LIEBE IST VERRÜCKTHEIT</p>  </div> </div>

Weinrich	Lakoff & Johnson
Das Bildfeld und das metaphorische Konzept	
Kulturalität – Universalität	
<p>3. synchronische Perspektive</p> <p><u>Kulturalitätsthese:</u> konkrete Bildfelder ≠ Universalien „Das Abendland ist eine Bildfeldgemeinschaft.“ leichte Übersetzbarkeit: Metaphern der abendländischen Sprachen</p> <p><u>Universalität?</u></p> <p>anthropologische Grunderfahrungen des ganzen Menschengeschlechts - einige Bildfelder</p> <p><u>Universalienthese:</u> elementare Erfahrungen in (einigen) Bildfeldern = Universalien</p>	<p>synchronische Perspektive</p> <p><u>Kulturalitätsthese:</u> Strukturmetaphern ≠ Universalien Die westliche Welt ist eine Kulturgemeinschaft.</p> <p><u>Universalität?</u></p> <p>Erfahrungen</p> <p>Orientierungsmetapher räumliche Erfahrung ontologisch Metapher körperliche Erfahrung } + kulturelle Erfahrung</p> <p>Oben-unten-Orientierung: GLÜCKLICH SEIN IST OBEN – aufrechter Gang GLÜCKLICH SEIN IST WEIT – geöffnete Arme</p> <p>Priorität → Kohärenz – Gesamtsystem</p> <p>Vorne-hinten-Orientierung: Kultur₁: DIE ZUKUNFT IST VORN Kultur₂: DIE ZUKUNFT IST HINTEN</p> <p>⇒ Orientierungsm. ≠ Universalien</p> <p><u>Universalienthese:</u> (allgemeine) Ereignisstrukturmetaphern = Universalien</p>

Tabelle 2: Das Bildfeld und das metaphorische Konzept. Kulturalität – Universalität

1.2.2.2 Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher

Metaphernarten

Die Metaphernarten, die Weinrich in seiner Metaphorologie vorstellt, scheinen von denjenigen, die Lakoff & Johnson in „Metaphors we live by“ präsentieren, sehr weit entfernt zu sein. Es gibt aber Verbindungen zwischen den jeweils aufgefächerten Varianten, sodass sie sich durchaus miteinander vergleichen lassen. Weinrich unterscheidet einige Metaphernarten auf der Textebene der sprachlichen Metapher – einerseits die Lexemmetapher von der Textmetapher und andererseits die Morphemmetapher von der Metapher des Eigennamens –, während Lakoff & Johnson ihre Metaphernarten auf der kognitiven Ebene der ‚gedanklichen‘ Metapher ausmachen: die Strukturmetapher, die Orientierungsmetapher und die ontologische Metapher sowie außerdem noch die Personifikation und die Metonymmie. Da jede sprachliche Metapher gedanklichen Ursprungs ist und gedankliche Metaphern in vielen Fällen verbalisiert werden, dürfte eigentlich kein Zweifel daran bestehen, dass die auf beiden Ebenen aufgeführten Metaphernarten miteinander verbunden sind. Häufig ist eine Lexemmetapher im Text eine Strukturmetapher im Kopf (oder eine Textmetapher ist eine Strukturmetapher), und eine Morphemmetapher im Text ist eine ontologische Metapher oder eine Orientierungsmetapher im Kopf. Es kommen zwar auch abweichende Beispiele vor, aber dennoch sei der anstehende Vergleich an dieser groben Gegenüberstellung orientiert. Genau gesagt wird dort Weinrichs Lexemmetapher mit Lakoffs & Johnsons Strukturmetapher in Zusammenhang gebracht sowie seine Morphemmetapher mit ihrer Orientierungsmetapher und ontologischen Metapher. Das sei die Schwerpunktsetzung. Darüber hinaus seien aber auch die anderen Metaphernarten der beiden Theorien aufeinander bezogen.

Insofern sich die sprachliche Metapher auf der Textebene und die gedankliche Metapher auf der kognitiven Ebene komplementär zueinander verhalten, ergänzen sich Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien gegenseitig. Das heißt aber nicht, dass in ihren Theorien jeweils nur die eine Seite Untersuchungsgegenstand wäre und die andere vernachlässigt würde. Wir haben vielmehr gesehen, inwieweit Weinrich bereits die kognitive Ebene der Metapher durchdringt, und werden nun sehen, dass Lakoff & Johnson durchaus auch die äußerliche Seite der Metapher beschreiben. Doch Weinrichs Beschreibung der Textebene und Lakoffs & Johnsons Beschreibung der kognitiven Ebene sind von herausragender Differenziertheit.

Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher

Dass Weinrich besonders differenziert auf die Textebene blickt, ist in seiner Metaphorologie nicht zu übersehen. Wie geht er vor? Er fokussiert eine Textstelle, die einen metaphorischen Ausdruck enthält, etwa „Votre âme est un paysage choisi / que vont charmant [...]“ (Weinrich 1976, S. 316), und extrahiert aus ihm die Metapher, hier: DIE SEELE IST EINE LANDSCHAFT, eine Lexemmetapher. Sie liegt zwischen dem metaphorischen Ausdruck und dem Bildfeld und hat – wie es bei Weinrich die Regel (aber nicht zwingend) ist – die Form NOMEN 1 IST NOMEN 2. Dadurch, dass sie direkt vom Text abgeleitet wurde, darf man sagen, sie stehe diesem näher als

dem Bildfeld, dem sie erst noch zuzuordnen ist.¹¹⁶ Weinrich stellt das Bildfeld als metaphorisches Kompositum dar, damit man es von der ‚einfachen‘ Metapher unterscheiden kann. Zur SEELENLANDSCHAFT gehören neben der Metapher DIE SEELE IST EINE LANDSCHAFT weitere Metaphern, wie beispielsweise DER GARTEN DER GEFÜHLE, DER GIPFEL DER FREUDE, DER ABGRUND DER VERZWEIFLUNG oder – je nach Textpassage – auch SICH FREUEN IST AUFBLÜHEN und SCHMERZ EMPFINDEN IST VERÖDEN (vgl. Weinrich 1976, S. 326f.).

Für Weinrich ist also stets die sprachliche bzw. die textuelle Metapher der Ausgangspunkt seiner Analysen. Wir sahen bereits, dass seinen Entdeckungen über unsere Bildfelder empirisches Material zugrunde lag, ohne dessen Sichtung er möglicherweise nichts Neues hätte herausfinden können. Natürlich kann er auch nur anhand gezielt ausgewählter Textbeispiele erkunden, wie die Metapher im Text im Einzelnen beschaffen ist. Hierfür entwickelt er die Kontexttheorie der Metapher, in die er das Bildfeld als über den Text hinausgehenden Kontext einbezieht. Seine Bildfeldtheorie ist insofern in seine Kontexttheorie integriert. Indem er diese zudem mit seiner dialektischen Semantik verknüpft, kann er die semantische Seite der sprachlich-textuellen Metapher umfassend beschreiben. Die Lexemetapher DIE SEELE IST EINE LANDSCHAFT ist eines seiner Beispiele. In dem Gedicht des Franzosen Paul Verlaine, schreibt Weinrich, wird „die Seele [...] einer erlesenen Landschaft gleichgesetzt, und [...] in den weiteren Versen wird sich die Landschaft mit maskierten Sängern und Tänzern bevölkern“ (Weinrich 1976, S. 317f.). Das Lexem ‚paysage‘ trage die Metaphorik, sei aber „[...] rein für sich genommen, keine Metapher“, sondern werde erst zu einer solchen durch seinen Gebrauch in einem Kontext, der außerhalb seines Bedeutungsfeldes liege. „Eine Metapher ist folglich [...] immer ein – wenn auch kleines – Stück Text.“ Lexem „und Kontext machen zusammen die Metapher“ (Weinrich 1976, S. 318f.). Seine Sichtweise, die Metapher sei im Grunde ein textuelles Phänomen, weil sich in ihr letztlich zwei Lexeme gegenseitig kontextualisieren, ist bemerkenswert. An ihr bestätigt sich nämlich die These (s. o.), Weinrichs Extrakt der Lexemetapher stehe phänomenologisch dem aktuellen sprachlichen Ausdruck näher als dem generellen Bildfeld.

So begnügt sich Weinrich auch nicht damit, aus dem aktuellen sprachlichen Ausdruck einfach nur die Lexemetapher zu extrahieren. Das ist lediglich eine erste Operation seiner eigentlichen Analyse, deren Ziel es ist, die spezielle Verflechtung der Lexemetapher mit dem Text aufzuzeigen. Das heißt, er will vor allem die Textualität der Lexemetapher im aktuellen sprachlichen Ausdruck ergründen. Das Lexem ‚paysage‘ im Ausdruck ‚votre âme est un paysage choisi‘ steht in einem Kontext, der unsere Determinationserwartung enttäuscht, ist dort doch zentral von Seelischem die Rede. Diesen Fall der Determination, wenn also „die tatsächliche Determination des Kontextes gegen die Determinationserwartung“ des Lexems „gerichtet ist“, nennt Weinrich „Konterdetermination“ (Weinrich 1976, S. 320). Folglich ist die Lexemetapher im Prinzip ein Lexem in einem konterdeterminierenden Kontext. Um das Eingewobensein der Lexemetapher DIE SEELE IST EINE LANDSCHAFT in diesem

116 ... auch wenn, wie in diesem Beispiel, die Lexemetapher genau im Zentrum des Bildfeldes liegt.

Gedichttext aber genau beschreiben zu können, muss man mehr Kontext einbeziehen als nur den ersten Vers der Strophe, der ihr „Lendenschurz“ ist. „Der ganze Kontext ist zu berücksichtigen.“ (Weinrich 1976, S. 312) Er erstreckt sich über den Vers hinaus (mindestens) auf dessen Strophe¹¹⁷ und enthält auch viel Determinierendes zum Lexem *paysage*: Als Besonderheit der Landschaft, die unsere Seelenlandschaft ist, wird uns ihre tanzende Bevölkerung vorgestellt.

Sowohl mit einer Konterdetermination als auch mit einer Determination zum metaphorisch gebrauchten Lexem ist natürlich nicht jede Lexemetapher in ihren Kontext verwoben. Während diese Variante der Kontextdetermination in literarischen Texten sehr verbreitet ist, begegnen uns im Alltag auf Schritt und Tritt Metaphern, deren metaphorisch gebrauchtes Lexem nicht sonderlich determiniert wird. In seiner Metaphorologie entdeckt Weinrich über seine ausgewählten metaphorischen Ausdrücke verschiedene Kontextdispositionen (siehe hier Kap. 3.3.1.1), in die Lexemetaphern verstrickt sein können, und beschreibt die je individuellen Fadenläufe ihrer Verstrickung so genau wie eben möglich.

Balzacs metaphorischer Ausdruck *steppes de pierre de taille* z. B.¹¹⁸ – Weinrich übersetzt ihn mit *Steinquadersteppen* – weist eine speziell für die literarische Prosa recht typische starke Kontextdetermination auf, bei der beide Lexeme der Metapher DIE TRÜMMER SIND EINE STEPPE über eine weite Strecke des Textes in der folgenden Weise kontextuell gestützt sind: Einerseits ist die Determination des wörtlich gebrauchten Lexems *Trümmer* stark. „Balzac beschreibt [...] den Zustand des Pariser Stadtviertels rund um den Louvre, das wegen der Bauarbeiten am Louvre zu einem einzigen Bauplatz geworden ist [...]. Die Häuser sind im Abbruch.“ (Weinrich 1976, S. 312) Andererseits wird aber auch das metaphorisch gebrauchte Lexem *Steppe* zwischendurch mehrfach determiniert. Von Beginn des Kapitels an – ehe die Metapher im Text erscheint – wird das Stadtviertel als eine Wüste beschrieben, und „unmittelbar vor der Steppenmetapher findet man als vorbereitende Varianten die Metaphern ‚Sumpf‘ und ‚Ozean‘, weite Landschaften wie die Steppe“ (Weinrich 1976, S. 312). Während aber in Verlaines lyrischer Metapher DIE SEELE IST EINE LANDSCHAFT die Determination des metaphorischen Lexems, wo sie erscheint, den Text dominiert, bleibt sie in Balzacs prosaischer Metapher DIE TRÜMMER SIND EINE STEPPE, sooft sie im Text erscheint, doch rezessiv. Was soll man unter einer im Text dominanten und einer dort rezessiven Metapher verstehen? Wodurch unterscheiden sie sich? Für die Dominanz bzw. Rezessivität einer Metapher spielt die Verteilung ihres metaphorischen Kontextes im Text eine Rolle sowie die Frage, ob mittels der Metaphorik ein konsistentes Bild aufgebaut wird oder die eingefügten Metaphern sich ‚nur‘ kohärent zueinander verhalten. Die Lexeme *Wüste*, *Steppe*, *Sumpf* und *Ozean* können nicht zu einem speziellen Landschaftsbild zusammengefügt werden, sondern man muss sie als alternative Bilder ansehen, die über ihre Gemeinsamkeiten ‚nur‘ eine etwaige Vorstellung von einer gleichförmigen, öden Landschaft vermitteln.

117 „[...] un paysage choisi / que vont charmant masques et bergamasques / Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantastiques.“ (Siehe Weinrich 1976, S. 317)

118 Siehe Honoré de Balzac: „La Cousine Bette“, 13. Kapitel „Le Louvre“.

Das ist möglich, da die jeweiligen Metaphern zu diesen Lexemen auf ein Bildfeld zurückgeführt werden können: das Bildfeld *STADTLANDSCHAFT*. Es ist ein über den aktuellen Text hinausgehender weiterer Kontext des balzac'schen metaphorischen Ausdrucks ‚*steppes de pierre de taille*‘. Das Bildfeld determiniert den Ausdruck, wie jedes Bildfeld stets jede seiner textualisierten Metaphern determiniert. Weinrich betont: „[...] auch das Bildfeld als die semantische Heimat einer Metapher ist zu berücksichtigen“ (Weinrich 1976, S. 313). Ebenso wie das Bildfeld *STADTLANDSCHAFT* den metaphorischen Ausdruck ‚*Steinquadersteppen*‘ stützt, stützt das Bildfeld *SEELENLANDSCHAFT* den metaphorischen Ausdruck ‚*Die Seele ist eine erlesene Landschaft*‘. Allerdings fällt auf, dass Weinrich, wann immer er das Bildfeld einbezieht, nie von einem Determinieren spricht, wohl aber davon, dass das reguläre Bildfeld die aktuelle Metapher stütze.¹¹⁹ Der Begriff der Determination im engeren Sinne, den Weinrich vornehmlich verwendet, passt auch nicht zu der Art der kontextuellen Stütze, die einem metaphorischen Ausdruck durch sein Herkunftsbildfeld gegeben ist, wirkt es doch kreuzweise determinierend und konterdeterminierend auf ihn – und das als ein imaginiertes Gebilde. Tatsächlich kann es die aus ihm entnommene, zum Ausdruck gebrachte Metapher nicht über ihren textlichen und sonstigen Kontext hinaus in ihrer Bedeutung eingrenzen. Nichtsdestotrotz kommt es aber zu einer Bedeutungseingrenzung durch das Bildfeld. Weinrich beschreibt sie recht allgemein als Stütze. Präziser wäre es, hier von einer Überdetermination zu sprechen, denn die Determination durch das Bildfeld erweitert die textliche Determination, sodass der Leser seine Gedanken ausgehend vom metaphorischen Ausdruck in den Grenzen, die das Bildfeld setzt, schweifen lassen kann. Das sind übergeordnete Grenzen, die jenseits der eng umgrenzten, präzisen Meinung des metaphorischen Ausdrucks im Text verlaufen. Demnach kann ein metaphorischer Ausdruck einesteils durch seinen textuellen (und/oder situativen¹²⁰) Kontext sowohl determiniert als auch konterdeterminiert werden und andernteils, sofern er aus einem solchen stammt (aber auch sonst¹²¹), durch ein Bildfeld überdeterminiert werden. Bei den beiden im Detail unterschiedlich determinierten Landschaftsmetaphern ist das der Fall. Das geht aus den obigen Ausführungen, in denen die weinrich'sche Kontexttheorie fürs Erste hinreichend erläutert sein dürfte, eindeutig hervor.

119 Siehe neben Weinrich 1976 zum Bildfeld der *STADTLANDSCHAFT* bei Balzac S. 312f. und zu Verlains Rückgriff auf das Bildfeld der *SEELENLANDSCHAFT* S. 326f., ferner Weinrich 1976 zu den Renaissance-Bildfeldern des *LIEBESKRIEGS*, der *LIEBESJAGD*, des *LIEBESFEUERS* und der *LIEBESKRANKHEIT* S. 313, zum ‚fernen‘ Bildfeld hinter Celans *Stundenholz*-Metapher S. 315 sowie zu den Bildfeldern vom *GEFLÜGELTEN BOTEN* und vom *TEXTGEWEBE* S. 335f.

120 Weinrich weist ausdrücklich darauf hin, dass der Kontext einer Metapher mitunter eine Situation und gar kein Text ist – „Natürlich kann der Kontext, wie überall, auch durch eine Situation ersetzt werden“ (Weinrich 1966¹, S. 44). Zu deren Analyse entwickelt er die Text-Metaphorik. „Text-Metaphorik soll heißen, als Ort des Metaphernereignisses den Text-in-der-Situation anzusehen.“ (Weinrich 1976, S. 337)

121 Siehe zu diesem Sonderfall Weinrichs Analyse von Celans Metapher *Stundenholz* (Weinrich 1976, S. 315): Diese an sich unterdeterminierte Metapher – sie steht nicht in einem Bildfeld – wird in Celans Gedicht doch von den ihr nahestehenden Zeit-Bildfeldern zu mehr als nur einer Nuance überdeterminiert.

Doch ist noch zu klären, wie Weinrich seine Kontexttheorie mit seiner dialektischen Semantik verknüpft, bzw. wie diese semantischen Theorien grundsätzlich aufeinander bezogen werden können. Er integriert seine Bildfeldtheorie in seine Kontexttheorie der Metapher, die im Grunde ein Sonderfall seiner Textsemantik des Wortes im Kontext ist. Erstere beschreibt den Kontext des metaphorisch verwendeten Wortes, letztere den des ‚normal‘ verwendeten Wortes. Die Textsemantik des Wortes im Kontext ist allerdings nur die eine Hälfte der weinrichschen dialektischen Semantik, deren andere Hälfte die (altbekannte) Wortsemantik des isolierten Wortes ist. Es hat das im Text metaphorisch verwendete Wort zu dieser ebenso einen Bezug wie das im Text wörtlich verwendete Wort. Indem Weinrich auch den metaphorischen Bezug beschreibt, erweitert er seine dialektische Semantik um den Fall der Metapher.

Aus seinem Theoriekomplex lassen sich u. a. zwei nicht ganz unwesentliche Schlussfolgerungen ziehen: Erstens nimmt das Bildfeld eine eigentümliche Stellung zwischen dem Wortfeld und dem Wort im Kontext ein. Sein Allgemeinheitsgrad ist in diesem externen Vergleich unbestimmt mittig. Zweitens kann sich das Bildfeld zur Metapher im Kontext ähnlich verhalten wie das Wortfeld zum Wort im Kontext. Anhand dieser Schlussfolgerungen lässt sich eine Aussage über den Bewusstseinsgrad von Metaphern machen.

Was unterscheidet das von seinem Wortfeld umgebene, isolierte Wort vom Wort im aktuellen Textkontext? In welchem Verhältnis steht das Bildfeld zum Wortfeld bzw. zum Bedeutungsfeld und zum kontextuell eingebundenen Wort bzw. zum Meinungsfeld? Auf die erste Frage gibt Weinrich eine Antwort, auf die zweite – versteckter – auch. Während das isolierte Wort eine weit gespannte, vage und abstrakte Bedeutung hat, die alles in allem ein großes Bedeutungsfeld eröffnet, hat das Wort im Kontext eine eng umgrenzte, präzise und konkrete Meinung, die nur noch ein kleines Meinungsfeld übrig lässt. Während das Bedeutungsfeld ein soziales Phänomen ist, ist das Meinungsfeld eine individuelle Angelegenheit. Weinrichs Hauptsätze der Wortsemantik sowie seine davon abgeleiteten Korollarsätze der Textsemantik informieren darüber. Sie geben zusammen einen plakativen Einblick in die Dialektik der Semantik.¹²² Auch das Bildfeld, das ja zwei Bedeutungsfelder koppelt, hat ‚irgendwo‘ seinen Platz in der dialektischen Semantik. Da es von seinem Wesen her sowohl textlich ist (durch die Kopplung) als auch virtuell, teilt es je eine Gemeinsamkeit mit den einander gegenüberstehenden Feldern ‚Bedeutungsfeld‘ und ‚Meinungsfeld‘. Von seiner besonderen Konstitution muss man eine gewisse Zwischenstellung des Bildfeldes ableiten, darf dabei aber nicht aus den Augen verlieren, dass es doch klar auf der Seite des Bedeutungsfeldes liegt – dem Meinungsfeld gegenüber. Das Bildfeld ist lediglich weniger weit gefasst, weniger vage und weniger abstrakt als das

122 Ein Jahr bevor Weinrich seinen Aufsatz „(Allgemeine) Semantik der Metapher“ verfasste, veröffentlichte er seine Schrift „Linguistik der Lüge“, der die dialektische Semantik zugrunde liegt. Nachdem er dort in sie eingeführt hat sowie die ersten Erkenntnisse über den Sonderfall der Metapher gewonnen hat, kann er in seiner zweiten Schrift alles, was die Metapher angeht, erneut darlegen und weiterführen.

Bedeutungsfeld. Zu diesem Ergebnis gelangt im Prinzip auch Weinrich, als er von einer anderen Überlegung herkommend sagt: „Die von der Literatur kanalisierte Metaphertradition [...] macht, dass häufig ein Bildfeld deutlicher abgrenzbar ist als die Bedeutungsfelder, die man als seine Konstituenten annehmen muss“ (Weinrich 1976, S. 327). Allerdings muss man auch sehen, dass Bildfelder ja geografisch viel weiter verbreitet sind als die Bedeutungsfelder der einzelnen Sprachen, denn ein ganzer Kulturkreis ist eine Bildfeldgemeinschaft. Das Bildfeld ist also im Vergleich zum Bedeutungsfeld außerordentlich sozial.

Nachdem die semantische Beschaffenheit des Bildfeldes geklärt ist, stellt sich natürlich die Frage nach der semantischen Beschaffenheit der Metapher im Kontext. Weinrich zufolge gibt es hier keine Unterschiede zwischen dem normal und dem metaphorisch gebrauchten Wort. Die Meinungsfelder beider sind in gleichem Maße eng umgrenzt, präzise, individuell und konkret. Dass das metaphorisch gebrauchte Wort sein Bedeutungsfeld verlassen hat, hat keine Auswirkungen auf das Meinungsfeld, das es in seinem fremden Kontext eröffnet.¹²³

Doch ist weiter zu fragen: Verhält sich die Metapher im Kontext zum Bildfeld ähnlich wie das Wort im Kontext zum Wortfeld? Weinrich hat im Rahmen seiner dialektischen Semantik nur das Verhältnis des metaphorischen Ausdrucks zum Wortfeld untersucht und es mit dem Verhältnis des ‚normalen‘ Ausdrucks zum Wortfeld verglichen. Insofern tut sich hier eine kleine Lücke auf, die aber leicht zu füllen ist. In bestimmten Fällen kann man nämlich die Dialektik, die Weinrich zwischen dem geäußerten Wort und dem Wortfeld bemerkt, durchaus auch zwischen der geäußerten Metapher und dem Bildfeld erkennen. Bei dieser Sichtweise erscheint das Bildfeld jedoch als eine Einheit, die, wenn man es analysiert, sogleich zutage tritt. Es wird zu einem virtuellen Versatzstück, das als Ganzes beim Sprechen (oder Handeln) zum Einsatz kommt. Seine Zweiheit bleibt unreflektiert. Man könnte auch sagen, sie bleibe unbemerkt. Mit Blick auf die Sprechsituation heißt das: Holt der Sprecher die Metapher aus etwas heraus, was ihm wie ein Wortfeld vorkommt, wird ihm die Metapher nicht bewusst. Er benutzt sie wie jedes wörtlich gebrauchte Wort.

Hier liegt eine Brücke zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson. Da in diesem Abschnitt Weinrichs Lexemmetapher und Lakoffs & Johnsons Strukturmetapher aufeinander bezogen werden sollen, ist es günstig, dass die Argumentation beinahe zufällig zum Aspekt der Bewusstheit oder Unbewusstheit der Metapher führte. Es ist ja schon oft herausgestellt worden, dass Weinrichs Lexemmetapher eine bewusste literarische ist, Lakoffs & Johnsons Strukturmetapher jedoch eine unbewusste alltägliche. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich indes, dass die entdeckte Differenz nur eine oberflächliche ist, denn im Grunde handelt es sich bei der Lexemmetapher und der Strukturmetapher um ein und dieselbe Metaphernart. Weinrich fokussiert lediglich

123 „Aber wenn dann die metaphorische Determination außerhalb unserer ersten Erwartungsrichtung erfolgt ist, hat alles wieder seine Richtigkeit, und die Meinung der Metapher ist genauso engumgrenzt, präzise, individuell und konkret, wie jede andere Meinung es auch ist. In diesem Punkt unterscheiden sich Metaphern überhaupt nicht von anderen Wörtern in Texten.“ (Weinrich 1966¹, S. 47)

stärker den bewussten literarischen Umgang mit ihr, während Lakoff & Johnson stärker den unbewussten alltäglichen Umgang mit ihr fokussieren. Das offenbart sich u. a. an Weinrichs Beschreibung des metaphorischen Sonderfalls innerhalb der dialektischen Semantik. Er erklärt, wie ein Wort außerhalb seines Wortfeldes in einem ihm eigentlich fremden Kontext benutzt wird. Damit spaltet er die Metapher, zu der ja auch noch das zweite Wort gehört, mit dem zusammen sie im Bildfeld steht. Ein Schreiber in einer Schreibsituation kann Wörter nach diesem von Weinrich herausgestellten analytischen Prinzip metaphorisch einsetzen. Ihm wird dann die Zweifelhigkeit der Metapher bewusst. Er produziert dann eine literarische Metapher.

Diese literarische Variante der Lexem- oder Strukturmetapher hat es Weinrich angetan, während Lakoff & Johnson die alltägliche Variante fasziniert. Wer sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson liest, wird finden, dass beide Varianten auf ihre je eigene Weise Großes leisten. Die Lexem- oder Strukturmetapher ist ein starkes Moment in unserer realen und fiktiven Lebenswelt. Wie Weinrich seine literarische Lexemmetapher analysiert, haben wir gesehen. Aber wie gehen Lakoff & Johnson bei der Analyse ihrer alltäglichen Strukturmetapher vor? Die Strukturmetapher ist in der Konzepttheorie der Metapher ein metaphorisches Konzept, das im Unterschied zu den anderen metaphorischen Konzepten, die Lakoff & Johnson herausgearbeitet haben, eine ausgeprägte Struktur aufweist. Diese Struktur ist rein kognitiv, kann aber im Falle der Alltagsmetapher im Prinzip vollständig rekonstruiert werden.¹²⁴ Hierzu berappen Lakoff & Johnson ihr Sprach- und Weltwissen, das sie zu einem metaphorischen Konzept aufbringen können. Das heißt, einerseits sammeln sie die gängigsten metaphorischen Ausdrücke, die ihnen zu dem metaphorischen Konzept einfallen, und andererseits erinnern sie sich an typische Handlungen und Verhaltensweisen, die offenkundigerweise ebenfalls aus dem metaphorischen Konzept hervorgehen. Das Spektrum, das unsere metaphorischen Ausdrücke, Handlungen und Verhaltensweisen eröffnen, wird von der kognitiven Struktur des metaphorischen Konzepts zusammengehalten. Lakoff & Johnson werden sie (die kognitive Struktur der jeweiligen metaphorischen Konzepte) kraft ihrer eigenen Kognition sowie unter Zuhilfenahme ihrer gesammelten und erinnerten Beispiele rekonstruiert haben. „Wir haben [...] ein Verfahren entwickelt, mit dem wir im Detail identifizieren können, welche Metaphern unsere Wahrnehmung, unser Denken und Handeln strukturieren.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 12) Leider stellen sie ihr Verfahren nicht vor.

Aufs Ganze gesehen gehen Lakoff & Johnson bei ihren Analysen vom metaphorischen Konzept in Form einer Lexemmetapher aus, deren Existenz und Wirkung im Alltag sie u. a. über einige zu ihr passende metaphorische Ausdrücke belegen. Damit ist die Blickrichtung ihrer Untersuchung derjenigen von Weinrich entgegengesetzt. Als weiterer Unterschied kommt hinzu, dass Lakoff & Johnson ein 2-Schritte-System der Metapher aufbauen und nicht wie Weinrich ein 3-Schritte-System. Bei ihnen fehlt die eng am metaphorischen Ausdruck orientierte, vom metaphorischen Konzept verschiedene Lexemmetapher. Lakoff & Johnson springen direkt vom

124 Die Struktur der literarischen Metapher dagegen müsste man auch teilweise konstruieren.

metaphorischen Konzept zum metaphorischen Ausdruck. Dass sie ihr metaphorisches Konzept in der gleichen grammatischen Form darstellen wie Weinrich seine Lexemmetapher, darf uns nicht irritieren. Inhaltlich ist es umfassender als dessen Lexemmetapher – so umfassend wie das Bildfeld. Für ihr Überspringen der weinrichschen Lexemmetapher gibt es eine plausible Erklärung: Lakoff & Johnson, die sich ja auf die alltägliche Metapher konzentrieren, bekämen Probleme, wollten sie die weinrichschen Lexemmetaphern aus unseren alltäglichen metaphorischen Ausdrücken herausfiltern, denn für diese metaphorischen Ausdrücke haben wir keine wörtlichen Ausdrücke parat. Unsere alltägliche metaphorische Sprache „ist nicht poetisch, fantastisch oder rhetorisch; sie ist wörtlich“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 14).¹²⁵ Ist nun aus dem Umstand, dass es in Lakoffs & Johnsons 2-Schritte-System kein Pendant zur weinrichschen Lexemmetapher gibt, zu schließen, nur Weinrich differenziere zwischen zwei Allgemeinheitsgraden der imaginierten Metapher? Nein, auch Lakoff & Johnson untergliedern sie. Es ist eine Besonderheit der Strukturmetapher, dass sie über Ableitungen vom Spezielleren zum Allgemeineren hin und umgekehrt gestaffelt werden kann (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1). Ein gewisser Unterschied zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Gliederung besteht lediglich darin, dass der Frühere näher am Text bzw. an der metaphorischen Äußerung staffelt, die Späteren dagegen sich mit ihrer Staffelung tiefer in das metaphorische Konzept hineinbewegen. Letztlich gelingt es ihnen durch ihre stärkere Konzentration auf das Metaphernsystem, bis zur metaphorischen Universalie der Ereignisstrukturmetapher vorzudringen (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1). Diesen Schritt erreichen sie 13 Jahre nach „Metaphors we live by“.

Zusammenfassend lässt sich nichts anderes feststellen, als dass Weinrichs 3-Schritte-System und Lakoffs & Johnsons 2-Schritte-System einander ergänzen. Die beiden Analysesysteme sind kompatibel. Wie vielversprechend ist erst ihre Vereinigung, wenn man bedenkt, dass durch sie das Analysesystem der Metapher um einige Schritte (bzw. Ebenen) erweitert ist, dass man durch sie ad libitum die Blickrichtung auf die Metapher wechseln und die literarische und die alltägliche Metapher einmal wirklich nebeneinanderstellen kann. Wenn hier Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien zusammengeführt werden, sei auch geklärt, wo sie sich ohnehin überschneiden und wo sie sich ergänzen. In Bezug auf die Lexem- bzw. Strukturmetapher verhalten sich die Theorien, wie gesagt, überwiegend komplementär zueinander. Der Reihe nach seien im Folgenden zunächst diese drei Fragen zu Lakoff & Johnson beantwortet und anschließend auf Weinrich bezogen. Erstens: Was ist das Besondere an Lakoffs & Johnsons alltäglicher Strukturmetapher? Zweitens: Zu welchen Erkenntnissen gelangen Lakoff & Johnson durch ihre neue Blickrichtung

125 Manchmal lässt sich durchaus ein wörtlicher Ausdruck für einen gängigen metaphorischen Ausdruck aus Lakoffs & Johnsons Beispielkorpus finden, lässt sich also doch eine Lexemmetapher ganz im Sinne Weinrichs bilden. Dann ist das metaphorische Lexem in der Gegenüberstellung zum wörtlichen Lexem tendenziell literarisch. Siehe etwa die Lexemmetapher SPRECHEN IST SCHIESSEN hinter dem metaphorischen Ausdruck *Schießen Sie los!* im metaphorischen Konzept ARGUMENTATION IST KRIEG (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 12). Hieran zeigt sich, dass die Grenze zwischen der alltäglichen und der literarischen Struktur- oder Lexemmetapher fließend ist.

auf sie? Und drittens: Was macht ihren ‚letzten‘ Schritt, ihren Blick auf den metaphorischen Ausdruck in Sprache und Handlung, aus?

Was also ist das Besondere an Lakoffs & Johnsons alltäglicher Strukturmetapher? Die auffälligste Besonderheit besteht darin, dass sie sich nicht nur in unserer Sprache äußert, sondern in unserem Verhalten insgesamt. Dieser Aspekt soll allerdings erst unter der dritten Fragestellung ausführlich behandelt werden. Hier sei zunächst die speziellere Frage beantwortet, was die sprachliche Äußerung der alltäglichen Metapher, wie Lakoff & Johnson sie definieren, auszeichnet bzw. wodurch sie sich von der sprachlichen Äußerung der weinrichschen literarischen Metapher unterscheidet. Wenn Lakoff & Johnson sagen, unsere alltäglichen Metaphern äußerten sich in einer ganz wörtlichen Sprache, dann sagen sie damit, dass sich die sprachlichen Ausdrücke alltäglicher Metaphern an der Oberfläche durch nichts von anderen wörtlichen Ausdrücken unterscheiden und man sie deshalb von den metaphorischen Ausdrücken literarischer Metaphern trennen muss. Aus ihrer Argumentation entsteht das Paradox: Die metaphorischen Ausdrücke unserer alltäglichen Metaphern (metaphorischen Konzepte) sind wörtliche Ausdrücke. Das Paradox löst sich aber wieder auf, wenn man bedenkt, dass die Metapher primär ein gedankliches und erst sekundär ein sprachliches Phänomen ist. Ein metaphorisches Konzept muss sich, wenn es versprachlicht wird, nicht in einem metaphorischen Ausdruck niederschlagen. Die Strukturmetapher muss nicht in einen Ausdruck münden, zu dem sich eine Lexemmetapher bilden lässt. Lakoff & Johnson behaupten allerdings kühn, dass unsere alltäglichen Strukturmetaphern, wenn wir sprechen, immer zu wörtlichen Ausdrücken werden. Mit dieser überraschend undifferenzierten Sichtweise können sie eine insgesamt treffende Gesamtvorstellung von der Alltagsmetapher in unserer Sprache vermitteln: Unsere normale Sprache (unsere Alltags- und Umgangssprache) ist „durchdrungen“ von metaphorischen Konzepten, die uns „im Normalfall nicht bewusst“ werden. Das hängt damit zusammen, dass es sich bei ihnen um „Leitlinien“ in unserem Leben handelt, an denen wir uns insgesamt orientieren. Speziell die alltäglichen Strukturmetaphern schlagen sich in einer großen „Fülle von Ausdrücken“ nieder. Weil uns all diese Ausdrücke sehr vertraut sind und sie sich genau wie die anderen alltäglichen metaphorischen Konzepte auf die Leitlinien in unserem Leben zurückführen lassen, könne man auch sie insgesamt zu den wörtlichen Ausdrücken rechnen (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 11f. u. S. 65).

Legt man die Gesamtvorstellung von der sprachlichen Äußerung der alltäglichen Metapher neben die literarischen Metaphern, die Weinrich analysierte, mag man schnell den Eindruck gewinnen, dass man es mit zwei völlig unterschiedlichen Metaphernarten zu tun hat. Man denkt vielleicht, die eine Metapher sei eine kognitive, die andere eine sprachliche. Aber diese Sichtweise greift zu kurz. Sowohl die alltägliche Strukturmetapher als auch die literarische Lexemmetapher haben zwei Seiten, eine gedankliche und eine sprachliche. Literarische Metaphern sind oft auf Strukturmetaphern zurückzuführen, und alltägliche Metaphern münden manchmal in Lexemmetaphern. Die Unterschiede zwischen den alltäglichen und den literarischen Struktur- oder Lexemmetaphern liegen auf untergeordneter Ebene. Einerseits

lassen sich literarische Lexemmetaphern nicht immer auf Konzepte zurückführen, die es in unserer Lebenswelt schon gibt, andererseits mündet so manche alltägliche Strukturmetapher nicht in eine Lexemmetapher, weil uns in unserer Sprache das zweite Lexem fehlt. Diese Tatbestände dürfen aber nicht über die Gleichartigkeit der Metaphern in den beiden unterschiedlichen Darstellungen, die aufzuzeigen hier das Ziel ist, hinwegtäuschen. Um sie noch klarer darstellen zu können, sei Lakoffs & Johnsons alltägliche Strukturmetapher mit Blick auf die von ihnen angeführten Beispiele einmal hinreichend differenziert untersucht.

Sind ihre zu den verschiedenen metaphorischen Konzepten gesammelten Ausdrücke wirklich alle wörtlich? Lakoff & Johnson nennen u. a. einige metaphorische Konzepte, auf die wir zurückgreifen, wenn wir über Ideen sprechen. Wir sagen etwa, dass wir *eine Idee entwickeln*, dass *eine Idee der letzte Schrei* ist, dass uns *die Ideen ausgehen* oder dass *unsere Ideen Früchte tragen* werden. Lakoff & Johnson präsentieren diese Ausdrücke in Satzkontexten zusammen mit anderen Ausdrücken bzw. Sätzen gebündelt zu dem jeweils zu ihnen passenden strukturmetaphorischen Konzept (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 60f.). Dabei überrascht die Konzeptzugehörigkeit so manchen Ausdrucks. Er ist an sich wörtlich, aber zugleich auch metaphorisch. Wer hätte gedacht, dass hinter dem wörtlichen Ausdruck *eine Idee entwickeln* das metaphorische Konzept IDEEN SIND PRODUKTE steht? Die Konzepte zu den anderen Ausdrücken lauten IDEEN SIND MODEERSCHENUNGEN, IDEEN SIND RESSOURCEN und IDEEN SIND PFLANZEN. Woran liegt es, dass das zweite und das vierte Konzept leichter als metaphorische Konzepte zu erkennen sind? Auch der zweite und der vierte sprachliche Ausdruck wirken metaphorischer als der erste und der dritte. Konzepte, die spezieller und konkreter sind, haben eine prägnantere Metaphorik als Konzepte, die allgemeiner und abstrakter sind; und das gilt offenbar auch für die alltäglichen metaphorischen Ausdrücke. Diese scheinen zudem eindeutiger metaphorisch zu sein, wenn sie ausführlicher formuliert sind, während sie oft gerade dann besonders wörtlich zu sein scheinen, wenn sie auf eine punktuelle Formulierung reduziert sind, der Ausdruck also nur aus einem Wort bzw. Lexem besteht. Die Grenze zwischen dem wörtlichen und dem metaphorischen Ausdruck bzw. zwischen der alltäglichen und der literarischen Struktur- bzw. Lexemmetapher ist fließend. Sie orientiert sich u. a. am Allgemeinheitsgrad des Konzepts.

Lakoff & Johnson stellen zwar fest, dass unsere alltäglichen strukturmetaphorischen Konzepte sich in weit mehr Ausdrücken als nur einzelnen Wörtern äußern: auch in „Redewendungen“, „sprachlichen Bedeutungseinheiten“ und „lexikalisierten festen Wortverbindungen“. Sie rechnen sie aber zu den wörtlichen Ausdrücken, da wir sie genauso „selbstverständlich“ benutzen. „In diesem Sinne zählen wir solche Wendungen zu den wörtlichen Ausdrücken, die durch metaphorische Konzepte strukturiert sind.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 65) Ihre Sichtweise ist in Hinblick auf ihre Herausarbeitung der Alltagssprachlichen Strukturmetapher konsequent. Will man jedoch die Verbindung herausarbeiten, die zwischen alltäglichen und literarischen Ausdrücken besteht, muss man auch schauen, wie stark die Metaphorik jeweils an die sprachliche Oberfläche tritt. In unserer Umgangssprache reden wir

durchaus manchmal stil- und metaphernbewusst von *früchttragenden Ideen* oder *Ideen des letzten Schreis*, zumal wenn in unserer weiteren Rede *ausgereifte Vorschläge* oder *Ideen, die aus der Mode gekommen sind*, vorkommen. Ungefähr hier setzt auch Weinrichs bzw. Stählin's Spärenbewusstsein der Metapher ein. Wo die alltägliche Strukturmetapher bewusst verwendet wird, ist sie tendenziell literarisch. Dort lassen sich dann auch ‚plötzlich‘ Lexemmetaphern zu ihr finden (etwa DIE IDEE ALS BAUM und DER VORSCHLAG ALS FRUCHT oder INNOVATIVES ALS MODERNES und KONVENTIONELLES ALS UNMODERNES) – solche, die für die Erschließung der Rede interessant sind.

Im Bereich der Strukturmetapher geht die alltägliche Metapher nahtlos in die literarische Metapher über. Die beginnende Bewusstheit der Strukturmetapher sowie die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit, eine Lexemmetapher zu ihrem sprachlichen Ausdruck zu bilden, sind markante Stellen in diesem fließenden Übergang. Eindeutig zur alltäglichen Metapher gehören die wörtlichen Ausdrücke, hinter denen sich metaphorische Konzepte verbergen, strukturmetaphorische, aber auch orientierungs- metaphorische und ontologisch-metaphorische Konzepte. Durch ihre vom Konzept ausgehende Blickrichtung können Lakoff & Johnson diese wörtlichen Ausdrücke schnell finden. Das ist ein großer Vorteil ihres Verfahrens. Und zu welchen weiteren Entdeckungen gelangen sie durch ihre neue Blickrichtung auf die Metapher?

Leicht modifiziert kann jetzt die zweite Frage gestellt und hierauf beantwortet werden. Welche neuen Erkenntnisse gewinnen Lakoff & Johnson durch ihre andere Blickrichtung auf die alltägliche Strukturmetapher bzw. die alltägliche Metapher überhaupt? Zunächst einmal können sie durch die Abkehr von der literarischen Metapher und die Hinwendung zur alltäglichen Metapher direkt herausfinden, welche Rolle die Metapher in unserem Leben spielt. Und indem sie den Blick vom Zentrum der metaphorischen Konzepte aus auf die Welt richten, können sie ziemlich gut erspähen, wo überall diese Konzepte wirksam sind bzw. Strukturierungen und Orientierungen vorgeben. Die Metapher gelangt zu einer neuen Größe, die sie so bei Weinrich nicht hatte. Sie nimmt eine geradezu gigantische, auch pragmatische Dimension an.

Die Metapher umhüllt uns. Wir leben in ihr, denn metaphorische Konzepte strukturieren unsere Vorstellung. In unserer Sprache und in unserem Handeln kommt immer das metaphorische Konzept zum Ausdruck, das in unserer Situation gerade von entscheidender Bedeutung für uns ist. Es macht die Situation für uns verständlich und handhabbar, sodass wir uns sicher in ihr bewegen können. Seine Alltäglichkeit bewirkt, dass es sich in unserer Vorstellung von alleine einstellt und von anderen in deren Vorstellung geteilt werden kann. Da die alltäglichen metaphorischen Konzepte jeden von uns im Denken und Handeln beeinflussen, haben sie einen maßgeblichen Anteil an der Entwicklung unserer Kultur und Gesellschaft. Das meinen Lakoff & Johnson, wenn sie sagen, sie seien unsere Leitlinien. Sie meinen damit auch: Wir sind in unsere alltäglichen metaphorischen Konzepte involviert.

Demgegenüber besteht in Weinrichs Theorie zwischen uns und der literarischen Metapher vom Prinzip her eine Distanz, die durch unsere intellektuelle Reflexion aufrechterhalten wird. Die Schreiber und Redner haben die Wahl zwischen verschiedenen Metaphern und auch Bildfeldern; die Leser und Hörer können sie annehmen oder ablehnen, sie zum Leben erwecken oder überlesen bzw. überhören. Das Bildfeld liegt in einer gewissen Entfernung von uns, weil wir es über den metaphorischen Ausdruck erst wachrufen müssen. Entsprechend ist es in Weinrichs Theorie stets Kontext einer Metapher im Text. Er betrachtet es von außen, wie auch wir es in der Regel von einem entlegenen Standpunkt aus betrachten.

Es ist nicht trivial, abschließend festzustellen, dass die alltägliche Metapher in unserem Leben eine sehr große Angelegenheit ist, während die literarische Metapher in unserer Literatur ein bedeutend Ding ist. Das erklärt, warum sich Lakoff & Johnson kaum mit der literarischen Metapher befassen, während Weinrich sich nur am Rande für die alltägliche Metapher interessiert.¹²⁶ Sie dringt nur punktuell in unsere Sprache vor (wobei ‚punktuell‘ nichts über die Häufigkeit ihres Vorkommens aussagt). Und es erklärt ferner, warum in Weinrichs Theorie nirgends von Handlungen die Rede ist, bzw. weshalb Lakoff & Johnson auf einmal die Handlungsebene ins Spiel bringen. Literatur ist kein Gebrauchstext, der in einem direkten Handlungskontext rezipiert wird. Ihre Metaphern sprechen deshalb immer zuerst unser Vorstellungs- und Reflexionsvermögen an. Unser Leben jedoch vollzieht sich in Handlungen, die beileibe nicht nur sprachlich sind.

Hier steht nun die Beantwortung der dritten und letzten Frage zur alltäglichen und literarischen Metapher an: Was macht Lakoffs & Johnsons Analyseschritt des Blicks auf den metaphorischen Ausdruck in Sprache und Handlung aus? Etwas differenzierter sei jetzt gefragt: Was ist bei Lakoff & Johnson eine (alltägliche) metaphorische Handlung und wodurch unterscheidet sich deren Situationskontext vom Situationskontext eines (literarischen) metaphorischen Textes? Gleich zu Beginn ihres Buches veranschaulichen Lakoff & Johnson am metaphorischen Konzept ARGUMENTATION IST KRIEG, was sie unter einer metaphorischen Handlung verstehen. „Allerdings ist es so, dass wir über das Argumentieren nicht nur in Kriegsbegriffen *sprechen*: Wir können beim Argumentieren auch gewinnen oder verlieren. Wir betrachten die Person, mit der wir argumentieren, als Gegner. Wir greifen seine Positionen an und verteidigen die unsrigen [...]. Viele unserer Argumentationshandlungen sind nach dem Kriegskonzept strukturiert.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 12) Hier sind die Handlungen des Gewinnens oder Verlierens, des Angreifens oder Verteidigens noch Sprechhandlungen, die wir als kriegerische Handlungen wahrnehmen. Man kann sich aber auch leicht Situationen ausmalen, in denen eine Argumentation nicht nur über Sprechhandlungen ausgetragen wird: mehrere im Parteienzwist

126 Als er zum Ausdruck *Beklemmung* in Walter Benjamins Erzählung „Möwen“ seine kritische Frage stellt: „Ist das (schon, noch, überhaupt ...) eine Metapher?“ (Weinrich 1976, S. 330), beantwortet er sie nur sehr knapp und nicht einmal eindeutig, denn er will lieber „zu einigen anderen Metaphern übergehen, die für das Verständnis von Texten von größerer Bedeutung sind“ (ebd., S. 334).

buchstäblich aufeinander losgehende Politiker etwa oder ein im Streit liegendes Ehepaar. Gipfelt eine Argumentation in Tätlichkeiten oder wird sie von solchen begleitet, sind auch diese nur in metaphorischer Hinsicht kriegerisch. Es kämpfen nicht zwei Staaten gegeneinander, und keiner der möglicherweise fliegenden Gegenstände enthält einen echten Sprengkörper. Oder stellen wir uns Nachbarn vor, die sich in einem erbitterten Kleinkrieg gegenseitig anzeigen. Hier folgt sogar das Ausfüllen von Formularen der Leitlinie des Kriegskonzepts. Man würde zwar bei den verschiedenen teils körperlichen, teils bürokratischen Handlungen nicht mehr von Argumentations-, sondern von Streithandlungen sprechen, sie sind aber wie diese nach dem Kriegskonzept strukturiert, ohne selbst Kriegshandlungen zu sein. Es sind mögliche Handlungen, die zum situativen Kontext von Argumentationen, wenn sie sich denn ereignen, dazugehören.

Die soeben beschriebenen sozialen Auswirkungen, die das Konzept ARGUMENTIEREN IST KRIEG haben kann, diskutieren Lakoff & Johnson nicht (siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 75-79). Sie reflektieren aber mögliche wirtschaftliche Auswirkungen der Metapher ARBEIT IST EINE RESSOURCE (ebd., S. 268f.) sowie mögliche politische Dimensionen der RÖHRENMETAPHER (vgl. ebd., S. 264f. sowie hier S. 82). An diesen beiden Beispielen machen sie auf die gesellschaftliche Relevanz von metaphorischen Konzepten aufmerksam. Die Gesellschaft ist der größte Situationskontext, der sich zu einer Metapher denken lässt, den eine Metapher mitstrukturieren kann.

In Weinrichs Theorie ist der Situationskontext – genauer lässt es sich leider nicht sagen – einerseits das Gleiche wie in Lakoffs & Johnsons Theorie und andererseits etwas anderes. Es kommt darauf an, ob man die Sache allein betrachtet oder den Bezugspunkt des Kontextes mit in Blick nimmt, ob man also ‚nur‘ fragt: „Was ist die Situation?“ oder auch: „Zu was ist sie Kontext?“ Seine Auffassung vom Situationskontext einer literarischen Metapher erläutert Weinrich im Zuge seiner Analyse des Benjamin-Textes „Möwen“. Dessen einzelne Metaphern lassen sich zu einer übergreifenden Text-Metapher bündeln. Man kann in ihr eine literarische Ausprägung des Konzepts POLITIK IST EINE LANDSCHAFT sehen. Alltäglich setzen wir Politisches mit Landschaftlichem gleich; wir sprechen von linken und rechten Parteien, von neuen Wegen und Horizonten, und auch der direkte Ausdruck der politischen Landschaft ist uns sehr geläufig. In Benjamins Text schaut ein Schiffsreisender vom Deck aus in den Abendhimmel, die Möwen beobachtend, die sich vor seinen Augen zu westlichen und östlichen Schwärmen gruppieren. Dabei sind „[...] auf Schritt und Tritt Bedeutungszusammenhänge, Nuancen zu bemerken, die über den rein impressionistischen Rahmen einer Reisebeschreibung hinausgehen“ (Weinrich 1976, S. 341). Das heißt, der Text birgt eine anspielungsreiche Metaphorik mit einer historischen gesellschaftspolitischen und autobiografischen Dimension. Der Situationskontext der Textmetapher ist das Nachdenken des Intellektuellen Benjamin über seine politische Orientierung zu einer Zeit (1929), als es in Deutschland heftige politische Unruhen gab und man sich positionieren musste.

Wie bei Lakoff & Johnson ist die Situation also auch hier der pragmatische Kontext der Metapher. (Beide Male ist zudem die Ausweitung des Kontextes auf die

Gesellschaft möglich.) Nur, Weinrich sieht „als Ort des Metaphernereignisses den Text“ bzw. eine literarische Makro-Metapher „in der Situation“ an (vgl. Weinrich 1976, S. 337), und Lakoff & Johnson betrachten als Ort des Metaphernereignisses das alltägliche metaphorische Konzept in einem situativen Handlungszusammenhang. Das heißt, es wird auf die Situation von anderer Stelle her Bezug genommen. Während Lakoff & Johnson vom metaphorischen Konzept aus in die Runde blicken und schauen, wohin überall es ausgreift, kommt bei Weinrich der literarische Text als zusätzliches Moment hinzu. In ihm liegt eine neuartige Variante des metaphorischen Konzepts (die literarische Makro-Metapher), von der aus Weinrich auf die Situation rückschließen muss. Das meint er, wenn er schreibt: „Ein Text wird in seiner Situation analysiert, wenn die („pragmatischen“) Bedingungen der Kommunikation, die das Textereignis möglich machen, mit analysiert werden“ (Weinrich 1976, S. 337).¹²⁷ Der Rückschluss bedingt, dass die Situation zum Bildempfänger bzw. zur konterdeterminierenden Situation der literarischen Makro-Metapher wird. Sie ist aber nichtsdestotrotz, bezieht man das alltägliche metaphorische Konzept POLITIK IST EINE LANDSCHAFT in seine Überlegungen mit ein, wie bei Lakoff & Johnson selbst metaphorisch. Weil der literarischen Makro-Metapher wie dem literarischen Text der direkte Handlungszusammenhang des alltäglichen metaphorischen Konzepts fehlt – sie war in der Produktionssituation ein Reflexionsgegenstand und ist es auch in der Rezeptionssituation –, kann man bei Weinrich nichts über metaphorische Handlungen lesen.

127 Als eine zweite mögliche Situation, auf welche die literarische Makro-Metapher bezogen werden kann, kommen die „Rezeptionsbedingungen des Textes“ hinzu (Weinrich 1976, S. 341).

Übersicht

Weinrich	Lakoff & Johnson
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher	
Metaphernarten: Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher	
<p>1a. Lexemmetapher</p> <p>3-Schritte-System literarische Metapher</p> <p>Textstelle (<i>metaphorischer Ausdruck</i>) Lexemmetapher (NOMEN 1 IST NOMEN 2) Bildfeld (METAPHORISCHES KOMPOSITUM)</p> <p>Kontexttheorie der Metapher } Bildfeldtheorie ↑ } Dialektische Semantik ←</p> <p>Lyrik-Metapher (Verlaine) M. { Kontext 1 = konterdeterminierend Kontext 2 = dominant determinierend</p> <p>Prosa-Metapher (Balzac) M. { Kontext 1 = konterdeterminierend Kontext 2 = rezessiv determinierend</p>	<p>1b. Strukturmetapher</p> <p>2-Schritte-System alltägliche Metapher</p> <p>metaphorischer Ausdruck (<i>wörtlicher Ausdruck in Sprache und Handlung</i>) metaphor. Konzept/Strukturmetapher (NOMEN 1 IST NOMEN 2) (mit integriertem Ableitungssystem: <i>allgemein – speziell</i>)</p> <p>ein Verfahren zur Identifikation der metaphorischen Konzepte ↓ Konzepttheorie der Metapher</p>

Weinrich	Lakoff & Johnson
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher	
Metaphernarten: Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher	
<p>aktualer sprachlicher Kontext* Zentrum genereller virtueller Kontext</p> <p><i>Konterdeterm.</i> <i>Überdeterm.</i></p> <pre> graph LR Text[Text] --> MA[metaphor. Ausdruck] MA --> Bildfeld[Bildfeld] Bildfeld --> MA MA --> Lexemmetapher[Lexemmetapher] Lexemmetapher --> Bildfeld </pre> <p><i>Determination</i></p> <p>* auch Situation, Handlungskontext</p>	<p>A Kognition Sprache</p> <p>L ↔</p> <p>L Strukturmetapher Lexemmetapher</p> <p>T →</p> <p>A struktur- wörtlicher</p> <p>G metaphorisches Ausdruck</p> <p>L Konzept </p> <p>I Lexemmetapher?</p> <p>T ←</p> <p>E struktur- metaphorischer</p> <p>R metaphorisches Ausdruck</p> <p>A Konzept ? </p> <p>T Lexemmetapher</p> <p>U</p> <p>R</p>

Weinrich	Lakoff & Johnson
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher	
Metaphernarten: Die Lexemetapher und die Strukturmetapher	
<p>Allgemeinheitsgrad des Bildfeldes (externer Vergleich)</p> <p>Meinungsfeld <i>eng umgrenzt</i> präzise konkret</p> <p>Bedeutungsfeld <i>weit gespannt</i> vage abstrakt</p> <p style="text-align: center;">textlich</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; border: 1px solid black; padding: 5px;"> Text-Wort Wortfeld </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 5px;"> Text-Metapher Bildfeld </div> <p style="text-align: center;">virtuell</p> <p>Bewusstseitsgrad der Metapher</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 20px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Wortfeld ↑↓ Wort im Kontext </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Bildfeld ↑↓ Metapher im Kontext </div> </div> <p style="text-align: center;"><i>unbewusste alltägliche Metapher</i></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; margin-bottom: 20px;"> Wortfeld ↑↓ Wort Metapher ... im Kontext ... </div> <p style="text-align: center;"><i>bewusste literarische Metapher</i></p>	<p>Allgemeinheitsgrad des Konzepts (interner Vergleich)</p> <p>Bewusstseitsgrad der Metapher</p> <p><i>allgemeiner</i> → <i>spezieller</i> <i>abstrakter</i> → <i>konkreter</i></p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">struktur- metaphorisches Konzept</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">struktur- metaphorisches Konzept</div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">sprachlicher Ausdruck</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">sprachlicher Ausdruck</div> </div> <p><i>punktuellet</i> → <i>ausführlicher</i> <i>vereinzelter</i> → <i>gehäufte</i></p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-bottom: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">wörtlich alltäglich</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">metaphorisch literarisch</div> </div> <p style="text-align: center;">nein bewusst? ja <i>Lexemetapher?</i></p>

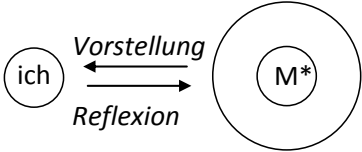
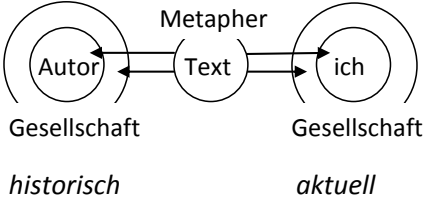
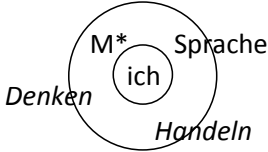

Weinrich	Lakoff & Johnson
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher	
Metaphernarten: Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher	
<p data-bbox="213 414 426 484">2. meine Literatur distanziert</p>  <p data-bbox="213 737 352 766">* Metapher</p> <p data-bbox="213 880 468 975">Situationskontext: literarische Metapher Rückschluss</p> 	<p data-bbox="686 414 825 484">mein Leben involviert</p>  <p data-bbox="686 737 825 766">* Metapher</p> <p data-bbox="686 880 932 975">Situationskontext: alltägliche Metapher Rundblick</p> 

Tabelle 3: Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Metaphernarten: Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher

Die Morphemmetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher

Weinrich weiß: Nicht nur das Lexem kann in seinem Kontext metaphorisch sein. Die Metapher hat vielfältige Erscheinungsformen, etwa auch die des in der Situation metaphorischen Textes (s. o.). Ehe er aber die Ausbreitung der Metapher im Text bis hin zu ihrer größtmöglichen sprachlichen Ausdehnung genauer analysiert, also die makro-metaphorische Perspektive einnimmt, fragt er sich, ob im mikro-metaphorischen Bereich, wie lange unhinterfragt angenommen wurde, die Lexemmetapher tatsächlich die einzig mögliche sprachliche Erscheinungsform der Metapher ist. Schließlich ist die Sprache auf der Monemebene in Lexeme und Morpheme unterteilt. Könnten da nicht Morpheme ebenfalls metaphorisierbar sein? Von dieser Frage geleitet begibt sich Weinrich auf die Suche nach der Morphemmetapher. Er überprüft, ob sich der metaphorische Fall in seiner dialektischen Semantik auch auf die Morpheme unserer Sprache erstreckt. Wir knüpfen an sie wie an die Lexeme eine Determinationserwartung. Diese könnte bei ihnen wie bei den Lexemen durch den sprachlichen Kontext enttäuscht werden, wenn der das Morphem, anstatt es zu determinieren, konterdeterminiert. Morphemmetaphern scheinen allezeit möglich zu sein. Nur: Sie „wollen uns auch bei angestrenzter Besinnung kaum einfallen“ (Weinrich 1976, S. 321). Weinrich erklärt, dass das mit dem weiten Bedeutungsumfang der Morpheme zusammenhängt. Moneme mit weitem Bedeutungsumfang können nur „unter größten Schwierigkeiten metaphorisiert werden“, seien es Lexeme wie „*Sache* oder *Sein*“ oder Morpheme wie „*ich* und *du*, *für* und *gegen*, *wenn* und *aber*“ (ebd.). Ist der Bedeutungsumfang eines Monems nämlich weit, dann ist unsere Determinationserwartung an seinen Kontext nur vage bzw. breit gestreut. Hier kann der Kontext die Determinationserwartung, die ihm keine rechte Front bietet, nicht wirklich durchkreuzen bzw. nur schwerlich konterdeterminieren. Weinrich sagt: „[...] der Widerstreit der beiden Kräfte ist so schwach, dass wir unter diesen Bedingungen die Metapher gar nicht bemerken“, und weiter, „wir haben jedenfalls in der Zone der sehr weiten Bedeutungen einen Metapherntyp anzunehmen, der jenseits unseres gewöhnlichen Sprachbewusstseins liegt, weil er eine bestimmte Reizschwelle nicht überschreitet“ (Weinrich 1976, S. 321f. oder 1967, S. 8)¹²⁸. Wie recht er mit seiner Annahme hat!

Und doch konzentriert er sich vorwiegend auf das Verschwinden der Metapher im Bereich der Morpheme. Metaphern aus Artikeln, Pronomen, Konjunktionen und den allermeisten Suffixen sind tatsächlich kaum vorstellbar. Die prinzipielle Metaphorisierbarkeit von Monemen scheint bis zu den Morphemtypen und -beispielen, die Weinrich anführt, nicht zu reichen. Auch Lakoff & Johnson beweisen mit ihren Untersuchungen in Bezug auf diese Morpheme nicht das Gegenteil. Vermutlich könnten sie nur von einem ganz ausgekochten Sprachkünstler so metaphorisiert werden, dass sie in unser Sprachbewusstsein gelängen, ihr Reiz für uns spürbar wür-

128 Die gesamte Passage zur Suche nach Metaphern in Morphemen wurde bis auf eine punktuelle Überarbeitung identisch in die zweite Auflage des Aufsatzes übernommen (Weinrich 1967, S. 6-8 = 1976, S.320-322).

de und wir dann auch an ihnen unsere Freude hätten. Oder ist ein Morphem wie etwa *das*, dessen Bedeutungsumfang das Charakteristische der sächlichen Wörter im Deutschen umfasst (was das auch sein mag?), nie und nimmer metaphorisierbar? Weinrich sagt weiter: „Irgendwo in dieser Zone entgleitet uns das Phänomen.“ Der Linguist müsse aber „das Entgleiten des Phänomens mitinterpretieren“ (Weinrich 1976, S. 322). Als Erster stellt er sich dieser Aufgabe und dokumentiert seine Suche nach der Morphemmetapher mittels der dialektischen Semantik. Dabei schöpft er die Möglichkeiten der dialektischen Semantik aus und stößt zugleich an ihre Grenzen. Anfangs regt sie ihn dazu an, Morphemtypen und einzelne Morpheme zu identifizieren, die kaum mehr metaphorisierbar sind. Hierauf hilft sie ihm zu erklären, warum das so ist. Am Ende aber scheitert sie an der Identifizierung einiger Morpheme, die bei genauerem bzw. anderem Hinsehen doch in eine Metapher verwickelt sind. Weinrich hat diesen unbewussten Metapherotyp, der eine bestimmte Reizschwelle nicht überschreitet, vor Augen (s. o.). Nur scheut er sich davor, ihn in letzter Konsequenz auch zu beschreiben. Ja, es scheint fast so, als umgehe er in seiner kleinen Liste der Morpheme, zu denen wir keine „geläufigen Metaphern“ bilden, die Morpheme, die genau jenen Metapherotyp bergen, den sein „linguistisch geschulter Blick“ anfänglich vor sich sah (vgl. Weinrich 1976, S. 321f.).

Auf Schritt und Tritt benutzen wir (auch) räumliche Präpositionen in nicht-räumlichen, nämlich in zeitlichen, abstrakten und emotionalen Zusammenhängen. Sie nehmen dabei unterschiedliche grammatische Formen an, werden etwa zu Präfixen oder Präpositionalpronomen (*aufkommen, darauf warten, dass ...*). Man darf wohl sagen, dass die metaphorisch gebrauchten räumlichen Präpositionen die Morphemmetaphern sind, derer Weinrich plötzlich gewahr wird, deren Exklamation er aber nicht wagt. Sie dürften die von ihm unterhalb der ‚bestimmten‘ Reizschwelle angenommenen Metaphern jenseits unseres Sprachbewusstseins sein. Die dialektische Semantik hat hier eine Schwachstelle. Sie eignet sich nicht zum Auffinden von metaphorischen Gebrauchsweisen, die bereits in unserer Determinationserwartung enthalten sind. Zum Morphem *auf* erwarten wir ganz selbstverständlich sowohl räumliche als auch nicht-räumliche Kontexte. Dass wir uns die Präposition nur räumlich vorstellen können und sie bereits in Gedanken auf Abstraktes und Emotionales übertragen, erfasst die dialektische Semantik nicht. Sie unterscheidet nicht zwischen der Vorstellung und der Determinationserwartung. Bei der Lexemmetapher muss sie das auch nicht, da hier die beiden kognitiven Leistungen einander entsprechen. Aber die Morphemmetapher ist eine Angelegenheit, die bereits abgeschlossen ist, wenn wir unsere Determinationserwartung bilden. Zu ihrer Identifizierung und Beschreibung müsste die dialektische Semantik eben doch zwischen der Vorstellung und der Determinationserwartung differenzieren.

Diesen neuen Forschungsansatz riskiert Weinrich neun Jahre nach seinen soeben erläuterten Ausführungen in seinem Aufsatz „Für eine Grammatik mit Augen und

Ohren, Händen und Füßen – am Beispiel der Präpositionen“ (1976a).¹²⁹ Hier endlich entfaltet er u. a. an der Präposition *auf* seine sowohl anthropologisch als auch soziologisch ausgerichtete linguistische Theorie der Bedeutung von Morphemen, die unbedingt neben Lakoffs & Johnsons Theorie der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher zu stellen ist. Weinrich verwendet zwar nicht den Begriff der Metapher für seine ganz im Bereich der Vorstellung liegende Bedeutungsbildung, wohl aber den der Analogie. Seiner Ansicht nach lassen sich sämtliche Präpositionen, so polysem sie auch sind, über die Analogie monosem analysieren. Er sagt schlicht, „dass die Präpositionen der deutschen Sprache in ihren Bedeutungen das Anschauungsmodell leiblicher Kommunikation (face to face interaction) abbilden“ (Weinrich 2001¹, S. 50 ≈ 1976a, S. 12). Sie sind also auf eine einzige Vorstellung zurückführbar. In dieser werden die „Kommunikationsorgane“ zweier „miteinander redender Personen“ fokussiert (vgl. Weinrich 1976a = 2001¹ ebd.).

Mit seinem neu entdeckten kommunikations-anthropologischen Anschauungsmodell gelingt es Weinrich herauszuschälen, dass es wenig hilfreich ist, die Präpositionen auf ihre räumliche Bedeutung zu reduzieren. Bei der Verwendung von *auf* ist ja durchaus nicht „immer eine Art Unterlage im Spiel“, „auf der sich eine Person oder ein Gegenstand befinden“. Deshalb könne nur, wer nicht weiter nachdenke, diese Präposition „in eine Kategorie der räumlichen Orientierung“ einordnen und dabei „den dreidimensionalen Raum der Geometrie“ zugrunde legen (Weinrich 2001¹, S. 51f.). Kritisch allemal besonnener ist es demgegenüber, zur Beschreibung der Bedeutung von *auf* Weinrichs Anschauungsmodell heranzuziehen, demzufolge sich jede Verwendung dieser Präposition analog zu einer – wie auch immer – geöffneten Hand verhält. Entsprechend den Bedeutungen von *oben*, *seitlich* oder *unten auf* kann die geöffnete Handinnenfläche bewegt werden und passt dann zu Ausdrücken wie *auf dem Tisch*, *auf dem Bild* oder *auf der Deckenleuchte*. Bei *Auf Wiedersehen* ist ferner der Mensch (wie auch seine winkende Hand) offen für eine neue Begegnung, könnte man so oder so ähnlich im Sinne Weinrichs sagen. Er findet weitere teils vagere, teils evidentere Analogien zu den verschiedenen nicht-räumlichen Verwendungen der Präposition und führt am Beispiel des Buchwesens auf, wie sein Modell in dessen Metaphorik einfließt. Liefert es wichtige Aspekte für das Verständnis der Buchlektüre als einer Kommunikationssituation, oder sind seine essenziellen, aber doch nur schemenhaften Analogien dort zur Metapher ausgestaltet?

Sowie wir ein Buch *auf*schlagen, eröffnen wir den Gesprächskontakt mit ihm. Zwei seiner Seiten liegen dann wie zwei Handinnenflächen vor uns. Sie stellen die Kommunikationsseite des Buchs dar. Indem wir uns ihr intensiv zuwenden, ent-

129 Der Aufsatz liegt heute in zwei Fassungen vor: in seiner ursprünglichen Form von 1976 und in einer überarbeiteten Version von 2001. Beide Fassungen stimmen in weiten Teilen und in ihren wesentlichen Aussagen überein. Die frühere Fassung ist jedoch umfangreicher als die spätere – sie enthält mehr Beispielanalysen. Dafür sind der späteren Fassung vertiefende Ausführungen zum präsentierten Anschauungsmodell und zur Grammatik, der es zugehört, vorangestellt. Das Beispielrepertoire konnte reduziert werden, da Weinrich bereits 1982/1993 in seinen Textgrammatiken der französischen und der deutschen Sprache seine früheren Analysen zu einigen Präpositionen beider Sprachen vervollkommnete und erweiterte.

spannt sich zwischen uns und dem Buch ein Dialog, der andauert, bis wir das Buch zuklappen und ins Regal zurückstellen, wo es uns (fürs Erste) den *Rücken* zukehrt (vgl. Weinrich 2001¹, S. 54 ≈ 1976a, S. 21). Die ‚Morphemmetaphern‘ von *auf* und *zu* sind ebenso Teil des Denkmodells über das Buch wie die Lexemmetapher des Buchrückens und der Vergleich eines Buchs mit zwei Händen. Ob die beiden ‚metaphorischen‘ Morpheme nun aber Aspekte des Buchkonzepts sind oder seine Essenz ausmachen, bleibt in Weinrichs Anschauungsmodell offen, denn darin sind die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher noch ein Amalgam. Man muss das Modell als Keimzelle der zwei Ausprägungen der von Lakoff & Johnson präsentierten ‚neuen‘ Metaphernart ansehen.

Schon Weinrich baut in Zusammenhang mit einem Sprachvergleich (bei ihm ist es der Vergleich des Französischen mit dem Deutschen) elementare Konstellationen mit ‚metaphorischem‘ Gehalt. Er weist u. a. auf die Konnotationen der Präpositionen *links* und *rechts* hin, von denen „normalerweise die rechte die bessere“ Seite ist bzw. „die linke die schlechtere“. „Das deutet auf die unterschiedliche Tauglichkeit der linken und der rechten Hand als Kommunikations- und Handlungsorgan.“ (Weinrich 1976a, S. 13) Folglich orientieren sich – so Weinrich weiter – diese Präpositionen nicht an abstrakten „geometrischen Dimensionen“, sondern an der „spezifischen Seitigkeit des menschlichen Körpers“ (ebd.). Von hier aus kommt er zudem auf die Vorder- und Rückseite des menschlichen Körpers zu sprechen, die wir auf Gegenstände projizieren, sofern ein Gegenstand uns z. B. ebenso gegenübersteht wie eine Person (wir können dann sagen, die Person stehe „*neben dem Baum*“) oder „sofern ein Gegenstand bereits in Analogie zur menschlichen Leibesgestalt so gebaut ist, dass man von der Kenntnis seiner Vorder- und Rückseite her wissen kann, was bei ihm Seitenlagen sind (*neben dem Haus* [...])“ (Weinrich 1976a, S. 14). Dementsprechend verwenden wir auch die Präpositionen *vor* und *hinter* körperbezogen. Sie ergeben sich direkt „aus der Lage der wichtigsten Kommunikationsorgane an der Vorderseite als der Kommunikationsseite des menschlichen Leibes“ (ebd.).

Zu *über* und *unter* ist bei Weinrich ferner zu lesen, dass diese Präpositionen dem Kopf und den Füßen zugeordnet sind, die beide eine ähnlich wichtige Rolle bei der Kommunikation spielen wie der Mund, die Augen, Ohren und Hände. Dem Rang der Kommunikationsorgane des Kopfes und der Füße entsprechend fallen ihre Konnotationen eher positiv oder negativ aus. „Der aufrechte, von oben nach unten wertende Mensch ist hier das Maß dieser sprachlichen Dinge“ (Weinrich 1976a, S. 22), schreibt Weinrich. Und er fragt nicht zuletzt nach dem Sitz der Präposition *in* im „leiblichen Ordnungssystem“: „Aber wo sollen wir in ihm nun genau den Ort der Präposition *in* suchen, wenn nicht der hohle Bauch zum Kommunikationsorgan erhoben werden soll?“ (Weinrich 1976a, S. 23). Seine Antwort lautet: „Hier schauen wir als Kommunikationsorgan [...] die beiden Hände an. Diese bilden, wenn sie in einem gewissen Abstand einander mit der Innenfläche zugewandt sind, das Bedeutungsmodell [...]. Es sind die haltenden, zusammenhaltenden Hände“ (Weinrich 1976a, S. 24). Folglich finden sich bei Weinrich (1976a) ganz konkret mindestens drei Anschauungen, die Lakoff & Johnson vier Jahre später ihrer Orientierungsme-

taphorik zugrunde legen: die Vorne-hinten-Orientierung, die Oben-unten-Orientierung und die von Weinrich allerdings hohnlachend zurückgewiesene Vorstellung vom Körper als Gefäß.

Seinen Aufsatz, den er mit *für*, der Präposition des Tauschhandels, im Titel einleitet, versteht er als Angebot auf dem Markt der Wissenschaft. Einerseits erhofft er sich vom darin präsentierten Modell über die Bedeutung der Morpheme Erkenntnis; andererseits wünscht er sich, dass es anderen feilgebotenen Modellen vorgezogen werde, einige Wissenschaftler besonders an ihm Gefallen finden mögen. Es kommt aber anders. Lakoff & Johnson bringen zwei seinem Modell stark ähnelnde, nur viel einfachere Entwürfe auf den Markt, die allein Furore machen. Dass von Weinrichs Ausführungen nicht viel Aufhebens gemacht wird, wird verschiedene Gründe haben, dürfte jedoch auch daran liegen, dass er seine 1967 noch frank und frei geäußerte Annahme, selbst Morpheme würden Metaphern bergen, 1976 wieder zurücknimmt.¹³⁰ Fortan spricht er ausschließlich von Analogien, und in seiner Erläuterung der Vorstellungsebene der Präposition *auf* sagt er ferner ausdrücklich: „Wir brauchen demnach, da wir ja von der menschlichen Hand und nicht von irgendeiner beliebigen Oberfläche ausgegangen sind, gar keinen Sinn mehr zu ‚übertragen‘, wenn wir nach der Bedeutung der Präposition *auf* in solchen Wendungen fragen wie: *auf der Universität* [...], *Aufgabe* [...], *achten auf* [...]“ (Weinrich 2001¹, S. 53 ≈ 1976a, S. 19).

1993 konzentriert sich Weinrich schließlich ganz auf die textgrammatische Ebene der Morpheme, und es gelingt ihm dabei u. a., zu jeder der anschaulichen Präpositionen des Deutschen das eine gesuchte Bedeutungsmerkmal herauszustellen, das all ihre Verwendungen kennzeichnet. Die semantischen Merkmale zu den hier erwähnten Präpositionen lauten: <ZUGÄNGLICHKEIT> zu *auf*, <ZIEL> zu *zu*, <SEITLICHKEIT> zu *neben*, <HOCH> zu *über*, <NIEDRIG > zu *unter*, <INNEN> zu *in* und <TAUSCH> zu *für*. Das einzelne Merkmal sieht Weinrich – wie gesagt – nicht als eine Art tertium comparationis eines metaphorischen Transfers zwischen der Vorstellungsebene der entsprechenden Präposition (dessen kommunikations-anthropologischen Modell) und ihrer miterwarteten bzw. tatsächlichen Determination an. Diese Sichtweise sei hier aber gleichwohl vorgeschlagen, da sie die anfänglich fast gar nicht vorhandene, sich erst später auftuende Kluft zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Anschauungen wieder schließt. Sie sei skizzenhaft mit der von Weinrich ausgearbeiteten textgrammatischen Ebene der Präpositionen (bzw. der Morpheme allgemein) verbunden.

Auf dieser Ebene ist die Präposition/das Morphem ein Verbindungsstück – Weinrich nennt es Junktor – in einer Zeichenkette (der Junktion), die ein Determinationsgefüge aus einem determinationsbedürftigen und einem determinationskräftigen Glied darstellt, wobei die Präposition/das Morphem bzw. der Junktor selbst den semantischen Gesichtspunkt vorgibt, unter dem ersteres Glied von letzterem determiniert wird. (Die Reihenfolge der Glieder kann variieren.) (Vgl. Weinrich 2001¹, S.

130 Die Passage in „(Allgemeine) Semantik der Metapher“ (1967/1976) bleibt – wie bereits angemerkt – unverändert. In Weinrichs beiden Fassungen des Aufsatzes zu den Präpositionen (1976a/2001¹) ist aber keine Rede mehr von ihrer Metaphorik.

28.)¹³¹ Ihre/seine regierende Funktion aber kann die Präposition/das Morphem laut Weinrichs Überzeugung nur verlässlich ausüben, wenn sie/es monosem und nicht polysem ist, also nicht mehr als eine Bedeutung hat, die dem Hörer sofort klar ist (vgl. Weinrich 2001¹, S. 28ff.). Zu betonen wäre allerdings, dass es sich lediglich um eine einzige Bedeutung auf der Determinationsebene handeln muss. Auf der Vorstellungsebene kann durchaus eine ‚präpositionale Metapher‘/eine ‚Morphemmetapher‘ vorliegen, sei sie nun im Sinne Weinrichs Vorschlag an der Haltung der Kommunikationsorgane des Menschen orientiert oder entweder stärker orientierungsmäßig oder stärker körperbezogen, wie Lakoff & Johnson annehmen. Demnach liegt die Morphemmetapher einfach nur tiefer im Denken als die Lexemmetapher – genau wie die Orientierungsmetapher und die ontologische Metapher im Vergleich zur Strukturmetapher.

Die Verschiebung des metaphorischen Ereignisses von dem Bereich zwischen der Determinationserwartung und der gegebenen Determination auf den Bereich zwischen der Vorstellung und der auch zu erwartenden Determination, die mit der tatsächlichen Determination nicht mehr kollidiert, liegt allerdings nicht nur bei Morphemmetaphern bzw. Orientierungsmetaphern und ontologischen Metaphern vor, sondern bei allen alltäglichen Metaphernarten, die in einen wörtlichen Ausdruck münden. Folgt daraus, dass die alltägliche Strukturmetapher doch essenziell verschieden von der literarischen Lexemmetapher ist?

Wie soll man die Frage richtig beantworten? Hier kreuzen sich zwei Sichtweisen: diejenige, die Metaphertheorie im Längsschnitt (vom Gedanken zur Aussage) zu betrachten und diejenige, auf ihren Querschnitt (von der gewöhnlichen zur poetischen Metapher) zu blicken. Erstere sei hier bevorzugt; letztere ist allgemein verbreitet. Entlang des Längsschnitts verlaufen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorie parallel. Er sollte vornehmlich in Betracht gezogen werden, denn die dauerhafte Konzentration auf den Querschnitt kann dazu führen, dass man am Ende nur eine unüberwindbare Kluft zwischen den beiden Theorien sieht. Deshalb sei hier die folgende Sichtweise vorgeschlagen: Die alltägliche Metapher hat ihr Zentrum im Bereich der Orientierungsmetapher und der ontologischen Metapher und schlägt

131 Hier ist in einem kurzen Exkurs anzumerken, dass Weinrich von seiner Idee der Junktion über einen Junktor, die er – wie gesagt – 1993 und 2001¹ auf der textgrammatischen Ebene ausfeilt, schon früh einen umfassenden Begriff hat. Siehe Weinrich (1982): „Vom Zusammenhalt der Sprache beim Sprechen“ in: Weinrich (2001¹). Ein Junktor könne auch ein „sprachliches Geschehen“ mit einer „nichtsprachlichen Situation“ verbinden, sagt er, was wiederum Schmitz (2003b, S. 264) dazu veranlasst, das Prinzip der Junktion auch im Text-Bild-Gefüge aufzuspüren. Schmitz vermutet: „Wenn man eine größere Menge von Material betrachtet, ließe sich sicherlich eine Liste und vielleicht eine Grammatik von Text-Bild-Junktoren erstellen“ (ebd.). Und Wetzchewald (2012) trägt eine solche Liste im Rahmen der systemisch-funktionalen Linguistik/Semiotik bzw. einer erweiterten Theorie der funktionalen Grammatik zusammen. Der Platz der Metapher darin ist sicherlich eingehender zu diskutieren, was an dieser Stelle aber nicht geleistet werden kann. Es soll lediglich erklärt werden, dass die anschaulichen Präpositionen, die in Texten oft als Junktoren in Determinationsgefügen vorkommen können, auf der Vorstellungsebene durchaus Metaphern sein können.

sich oft in Morphemen nieder. Sie reicht zudem in die Strukturmetapher hinein, wo sie nahtlos in die literarische Metapher übergeht, sobald sie als eine Lexemmetapher darstellbar ist. Die Struktur- und Lexemmetapher ist, obwohl es auch alltägliche Strukturmetaphern gibt, das Zentrum der literarischen Metapher. Streng genommen darf man die Morpheme der ontologischen Metapher bzw. der Orientierungsmetapher nicht Morphemmetaphern nennen. Dass sich das Metaphorische des wörtlichen Morphems etwa im Ausdruck *auf Montag verschieben* aber durchaus in der Form *AUF [RÄUMLICH] IST AUF [ZEITLICH]* darstellen lässt, erlaubt die Rede von der Morphemmetapher nachträglich wieder. (Deren gemeinsames semantisches Merkmal lautete <ZUGÄNGLICHKEIT>).

Die beschriebene Sichtweise bringt die sprachliche und die kognitive Seite der Metapher zusammen und zeigt die Areale der alltäglichen und der literarischen Metapher auf. Die Kluft zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson ist insofern überbrückt, als erkennbar wird, dass die drei Wissenschaftler im Grunde ein System beschreiben, in das ihre teils verschiedenartigen Metaphern problemlos integrierbar sind. Natürlich kann man sich darüber streiten, ob es angebracht ist, das Zentrum der alltäglichen Metapher im Bereich der Orientierungsmetapher und der ontologischen Metapher zu sehen. Diese beiden Metaphernarten – sie sind durchaus im Sinne Weinrichs (s. o.) zwei Ausprägungen einer Metaphernart – scheinen aber die unausweichlichsten zu sein. Wir können sie weder durch einen wörtlichen Ausdruck ersetzen noch durch einen metaphorischen, wodurch sie in potenziertem Maße konventionell bzw. eben auch ganz besonders alltäglich sind.

Doch kommt es hier weniger darauf an, die Orientierungsmetapher und die ontologische Metapher zusammen mit der Strukturmetapher in Hinblick auf ihr u. U. gemeinsames Alltäglichkeitsmerkmal zu beschreiben. Die Längssicht auf die Metaphern Weinrichs und Lakoffs & Johnsons ermuntert vielmehr dazu, die beiden Metaphernarten voneinander zu trennen. Es muss einen greifbaren qualitativen Unterschied zwischen ihnen geben, der auf unser Denken bezogen ist. Ein Hinweis darauf findet sich bei Eggs (Eggs 2001, Sp. 1155f.), der die ontologische Metapher *IDEEN SIND GEGENSTÄNDE* von Strukturmetaphern wie *LIEBE IST EINE REISE* abgrenzt, indem er erstere als dem Seinsbereich zugehörig und letztere als dem Erfahrungsbereich zugehörig erkennt (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2). Zum Seinsbereich stellt er heraus, dass er allgemeiner ist als der Erfahrungsbereich und nicht wie dieser unmittelbar erlebt werden kann, dass er universell ist und nicht historisch gewachsen. Der größere Allgemeinheitsgrad sowie der Universalitätsverdacht deuten auf dessen tiefere Lage im Denken bzw. die tiefere Verankerung der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher dort.

Ein weiterer Hinweis auf die gedankliche Tiefe der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher findet sich beim späteren Lakoff (Lakoff 1993, S. 212ff.), genau gesagt, in dessen Entdeckung und Beschreibung der kognitiven Bildschemata. Bei diesen handelt es sich um ausgearbeitete Modelle für den rein gedanklichen metaphorischen Kern der Metaphern des Seinsbereichs und – so muss man ergänzen –

des Orientierungsbereichs. Der ontologischen Metapher wohnt das Container-Bildschema inne und der Orientierungsmetapher das Weg-Bildschema. In diesen beiden Bildschemata werden logische Bezüge zwischen Gegebenheiten aller Art als zwei voneinander verschiedene topologische Bezüge greifbar. Sie beschreiben damit die elementaren Ebenen des Seins und unserer Orientierung in der Welt differenzierter und schärfer, als es die Modelle der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher vermögen. Während die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher Metaphernarten (bzw. eine Metaphernart) ohne Struktur sind, funktionieren die Bildschemata wieder nach den Prinzipien der Strukturmetapher. Es hat also eine besondere Bewandnis mit der ‚Morphemmetapher‘. Sie ist auf zweierlei Weise beschreibbar, nämlich als strukturarmer Metapher auf einer mit der Sprache in direktem Wechselbezug stehenden kognitiven Ebene und als strukturreiches, quasi metaphorisches Schema auf einer rein kognitiven Ebene. Die Bildschemata gelangen nur über die ontologische Metapher oder die Orientierungsmetapher an die sprachliche Oberfläche. Klarer als mit ‚ihren‘ Bildschemata hätten Lakoff & Johnson nicht zeigen können, dass die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher tiefer im Denken liegen als die Strukturmetapher.

Wegen ihrer Verbindung mit der ‚Morphemmetapher‘ und der Möglichkeit, sie der Struktur- bzw. Lexemmetapher gegenüberzustellen, wie auch angeregt durch Weinrichs kommunikations-anthropologisches Modell der Morphemmetapher, werden hier die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher als eine Metaphernart zusammengefasst. So steht eine tiefer im Denken verankerte Metaphernart einer direkter in die sprachliche Oberfläche eingewobenen Metaphernart gegenüber. Im Folgenden sei genauer erläutert, weshalb es angemessen ist, die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher als zwei Ausprägungen einer Metaphernart anzusehen. Neben ihren ausgeprägten Eigentümlichkeiten – schauen wir uns diese zuerst an – weisen die zwei Metaphern manch übergreifende Gemeinsamkeiten auf.

Was lässt sich über die Bildung der ontologischen Metapher sagen? Laut Lakoff & Johnson bilden wir ontologische Metaphern, sobald wir „unsere Erfahrungen von Objekten und Materien her verstehen“ bzw. „Teile unserer Erfahrungen herausgreifen und diese behandeln wie separate Entitäten“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 35). Dies geschieht bereits durch die bloße Wahl eines Nomens für den Teil der Erfahrung, von dem wir berichten wollen. So birgt das Subjekt *meine Angst vor Spinnen* in dem metaphorisch unauffälligen Satz „*Meine Angst vor Spinnen* macht meine Frau ganz verrückt“ die ontologische Metapher MEINE ANGST VOR SPINNEN IST EINE ENTITÄT. Das ist die allgemeinste Form, die die ontologische Metapher annehmen kann.¹³² Lakoff & Johnson sagen dazu: „Ein Ding ohne Physis bzw. etwas Abstraktes

132 Später haben das von Lakoff & Johnson (1980) aufgespürte Phänomen, dass allein durch grammatische Umwandlung ein metaphorischer Effekt entsteht, Martin 1992, Simon-Vandenberg, Taverniers & Ravelli (Hrsg.) 2003 und Taverniers 2006 umfassend untersucht. Sie verwenden den Begriff der grammatischen Metapher. Wetzchewald 2012 weist darauf hin. (Lit.: Siehe Wetzchewald 2012.)

ausschließlich als Entität oder Materie ansehen heißt nicht, dass wir viel von diesem Etwas verstehen“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 37), und stellen ausgehend von der Erfahrungsgrundlage, in der diese Metapher wurzelt, ihre differenzierteren, zu mehr Verständnis führenden Formen vor. Die ontologische Metapher beruht auf unserer Körperwahrnehmung. „Wir sind Wesen mit einer Physis, wir haben äußere Begrenzungen und sind durch die Hautoberfläche von der übrigen Welt getrennt; wir erfahren die übrige Welt als etwas, das uns äußerlich ist“, und uns selbst als „ein Gefäß mit einer begrenzenden Oberfläche und einer Innen-außen-Orientierung“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 39). Unsere Vorstellung vom Körper als Gefäß projizieren wir u. a. auf abstrakte Phänomene wie Ereignisse, Handlungen und Zustände. Dabei verstehen wir das Gefäß manchmal auch erkennbar als Gefäßsubstanz, etwa wenn wir sagen: „Er ist *in* die Diskussion eingetaucht“. In vielen Fällen lässt sich aber die Vorstellung vom Gefäßobjekt oder der Gefäßsubstanz nicht eindeutig unterscheiden. Ein Beispiel für ein Ereignis, das wir als Gefäß wahrnehmen, ist der Satz „Bist du am Sonntag *im* Rennen?“ Ein Beispiel für eine Tätigkeit in der Gefäßwahrnehmung war der obige Satz. Ein Beispiel für einen als Gefäß konzeptualisierten Zustand ist der Satz „Wir sind jetzt *aus* allen Schwierigkeiten *heraus*.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 41f.). In diesen Sätzen treffen wir nicht zufällig auf die ‚Morphemetapher‘, die sich passend zur Innen-außen-Orientierung des Gefäßes auf die Präpositionen *in* und *aus* konzentriert.

Die ontologische Metapher lässt über die Spezifizierung der Entitätsmetapher als Gefäß hinaus weitere Differenzierungen zu. Als ein Beispiel hierfür führen Lakoff & Johnson unsere Vorstellung vom Geist und der Seele an, die für uns die genauer spezifizierten Entitäten der Maschine und des zerbrechlichen Objekts sind (siehe hier Kap. 1.2.2.1). Bei zunehmender Vorstellungsfülle wandelt sich die ontologische Metapher schließlich in eine Strukturmetapher. Durch ihren Körperbezug nimmt sie hier häufig die besondere Form der Personifikation an (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Je stärker sich unsere Vorstellung von einer ontologischen Metapher konkretisiert, in desto mehr semantischen und grammatischen Einheiten erscheint sie auf der Textoberfläche. Sie äußert sich durchaus auch über nominale, verbale und adjektivische Lexeme oder feste Wortverbindungen, wie etwa in Lakoffs & Johnsons Beispielen zu den Geist- und Seelemetaphern sichtbar wird: „Ihr Selbstwertgefühl ist sehr *fragil*.“, „Junge, jetzt *kommt* mein Geist aber *in Fahrt*.“ (Lakoff & Johnson 1985, S. 38). Vielleicht sollte man hier aber durch den Einbezug der Längssicht auf die Metapher die Grenze zwischen der ontologischen Metapher und der Strukturmetapher zugunsten letzterer verschieben. Es könnte sich eine wohlüberlegte Neubestimmung der Metaphernarten lohnen. Gingen daraus einige wenige entscheidende Modifizierungen der heutigen Sicht hervor, hätte sie ihr Ziel erreicht. Die Zusammenführung der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher wäre ein wichtiger Abschnitt in der Neubestimmung der Metaphernarten.

Was lässt sich zur Bildung der Orientierungsmetapher sagen? Und was verbindet sie mit der ontologischen Metapher? Lakoff & Johnson zufolge bilden wir Orien-

tierungsmetaphern, sobald wir „einem Konzept eine räumliche Beziehung“ geben wollen, z. B. dem Phänomen der Glücksempfindung. „Die Tatsache, dass das Konzept GLÜCKLICH SEIN IST OBEN nach oben orientiert ist, führt zu Ausdrücken wie ‚Ich fühle mich heute *oben* auf‘“ oder ‚Ich bin *in Hoch*stimmung‘ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 22). Im ersten Satz erscheint die Orientierungsmetapher allein, im zweiten vereint mit der ontologischen Metapher GLÜCK IST EIN GEFÄSS. Der Ausdruck ‚Hans *im* Glück‘ dagegen ist rein ontologisch. Während die ontologische Metapher u. a. auf unserer räumlichen Erfahrung mit unserem Körper selbst beruht, bzw. auf unserer Erkenntnis, dass er eine Innen-außen-Orientierung aufweist, beruht die Orientierungsmetapher auf unseren Erfahrungen damit, wo sich unser Körper im Raum befinden kann, bzw. auf unserer Erkenntnis, dass er dort an verschiedenen gegensätzlichen Orten sein kann. Wir in der westlichen Kultur verorten unseren Körper häufig in der Oben-unten-Orientierung, aber auch in anderen Orientierungen. Bei unserem Blick auf die Innen-außen-Orientierung springt allerdings die Orientierungsmetapher in die ontologische Metapher über. Man könnte sie deshalb als einen besonderen Fall der Orientierungsmetapher ansehen. Doch dafür sei hier gar nicht plädiert. Gesagt sei nur: In der Tatsache, dass wir den Raum als unseren vergrößerten Körper ansehen können, treffen sich die beiden Ausprägungen einer auf einer bestimmten kognitiven Ebene sich ausbreitenden Metaphernart.

Eine Besonderheit der ontologischen Metapher gegenüber der Orientierungsmetapher besteht darin, dass man sie leicht zu einer Strukturmetapher ausdifferenzieren kann, deren Essenz sie – umgekehrt betrachtet – ist. Die Orientierungsmetapher dagegen ist – in dieser Blickrichtung – ein Aspekt der Strukturmetapher. Durch sie können verschiedene strukturmetaphorische, aber auch einfache und ontologische Konzepte in Bezug zueinander gesetzt werden. Sie koordiniert die Konzepte im Gesamtsystem bzw. schafft zwischen ihnen Kohärenz. Ihre Leistung besteht also nicht nur darin, isolierte Körper im Raum zu verorten, sondern auch darin, sie aufeinander zu beziehen (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 22ff.). Räumlich oben angesiedelt sind neben dem Glück viele weitere Konzepte, auch das Leben, die Gesundheit, das Gute und die Tugend, die alle durch ihr räumlich unten angesiedeltes Komplementärkonzept kontrastierbar sind, durch das Unglück (die Trauer/Traurigkeit) also, durch den Tod, die Krankheit, das Schlechte und das Laster. William Nagy (1974) hat dies herausgefunden.¹³³ Laut Lakoff & Johnson korreliert die räumliche Anordnung der aufgeführten Zustände mit unserer körperlichen Raumerfahrung. Wer lebt und gesund ist, kann sich aufrichten, und „eine (besonders) aufrechte Körperhaltung“ geht typischerweise mit „einem heiteren Gemütszustand“ einher (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 23). In DAS GUTE IST OBEN kommt schon das Prinzip der optimalen Kohärenz des Gesamtsystems zum Tragen, und in DIE TUGEND IST OBEN zudem die kulturelle Erfahrung, die in vielen Fällen zusammen mit der körperlichen Erfahrung die Entstehung der Metapher bedingt. Aber Lakoff & Johnson sagen bei allen An-

133 William Nagy: „Figurative patterns and redundancy in the lexicon“ (1974) (Lit.: Siehe Lakoff & Johnson 1985).

gaben, die sie machen, auch: „Über die empirischen Wurzeln von Metaphern wissen wir nicht viel“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 28).

Seither werden die metaphorischen Erfahrungsgrundlagen interdisziplinär von Neurologen, Psychologen und Sprachwissenschaftlern erforscht.¹³⁴ In ihren Forschungen dürfte so manche Orientierungsmetapher unter der Hand zu einer ontologischen Metapher werden. Das heißt, sollten Orientierungsmetaphern wie u. a. GLÜCKLICH SEIN IST WEIT und TRAURIG SEIN IST ENG nachweislich körperliche Reaktionen auf den Gemütszustand, den sie beschreiben, zugrunde liegen, hier etwa die Ausweitung oder Verengung bestimmter innerer Organe oder Gefäße, wird man wohl in Zukunft vermehrt diese Orientierungsmetaphern ontologisch erklären. Der Hinweis darauf geschah nicht aus Freude an der Irritation, sondern um auch an dieser Stelle noch einmal auf die Nähe zwischen der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher aufmerksam zu machen.

Die Nähe der beiden Metaphernarten liegt außer im Erfahrungsbereich und im kognitiven Bereich – wie gesagt – auch auf der sprachlichen Ebene, wo sie als ‚Morphemmetapher‘ bzw. als eine in der Vorstellung metaphorische Präposition ausgedrückt werden können. Dem Satz ‚Ich freue mich *auf* die Zukunft‘ liegt die Orientierungsmetapher DIE ZUKUNFT IST VORN UND OBEN zugrunde, dem Satz ‚Wie werden die Menschen *in* Zukunft leben?‘ hingegen die ontologische Metapher DIE ZUKUNFT IST EIN GEFÄSS. Hier haben wir den sprachlichen Überschneidungsbereich dieser beiden Metaphern. In der Orientierungsmetapher erscheint die Präposition auch oft als Präfix, wie etwa in „Das gibt mir *Auftrieb*“, in „Er ist mir kräftemäßig *überlegen*“ oder in „Sie ist eine *aufrechte* Staatsbürgerin“. Neben der Präposition ist ferner das Lokaladverb für die Orientierungsmetapher typisch: „Die Entwicklung zeigt nach *oben*.“ Das Lokaladverb kann zu einem Adjektiv umgewandelt werden: „Er ist am *unteren* Ende der gesellschaftlichen Hierarchie.“ Es kann aber auch bei Lexemen, die (u. a.) eine räumliche Orientierung zum Inhalt haben, fehlen: „Er *stürzte* von seiner Machtposition.“, „Sie setzte *hohe* Standards.“, „Er hat den *Gipfel* seiner Karriere erreicht.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 23-26). Sobald sich die Präpositionen oder Lokaladverbien in adjektivischen, verbalen oder substantivischen Lexemen auflösen, kann jedoch die Orientierungsmetapher zu einem Aspekt einer insgesamt vorliegenden Strukturmetapher geworden sein. Es ist sehr wichtig, die Längssicht auf die Metapher einzunehmen, die als Phänomen ja das Denken und die Sprache umgreift. Nur mit diesem Blick kann man zu einer sauberen Darstellung der Metaphernarten kommen. So weit, wie es Lakoff & Johnson grob vermitteln, reicht vermutlich weder die ontologische Metapher noch die Orientierungsmetapher in den Lexembereich hinein. Die Lokaladverbien, über die sich die Orientierungsmetapher sprachlich in jedem Fall erstreckt, stehen den Präpositionen noch recht nah, wenngleich sie auch selbst keine Morphem mehr sind.

134 Siehe z. B.: Johann Schloemann im Interview mit Hans-Jörg Schmid: „Was passiert, wenn der Kragen platzt?“, in: SZ 21./22. März 2009 - Nr. 67, S. 22 sowie Jochen Paulus: „Warm ums Herz“, in: DIE ZEIT 30. Oktober 2008 - Nr. 45, S. 45.

In der sanft modifizierenden Betrachtungsweise, die einige Strukturmetaphern aus Lakoffs & Johnsons Beispielsammlungen aussortiert, lässt sich am Ende eine besondere Affinität der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher zur ‚Morphemmetapher‘ ausmachen. Nur wenn die ontologische Metapher bei der bloßen Entitätsfeststellung bleibt, kann sie sprachlich in der schlichten nominalisierten Form erscheinen, also gewissermaßen hinter der ‚Morphemmetapher‘ zurückbleiben. Nur wenn die Orientierungsmetapher sich sprachlich etwa in einem Lokaladverb äußert, geht sie sozusagen über die ‚Morphemmetapher‘ hinaus. Alle Fälle zusammen genommen steht die ‚Morphemmetapher‘ aber in deren sprachlichem Zentrum. Der Begriff der ‚Morphemmetapher‘ wird hier markiert, da sich die Metapher bereits zwischen der Vorstellung, die wir von dem Morphem haben, und dessen Determinationserwartung bzw. Determination im Text ereignet. Daran liegt es, dass die ‚Morphemmetapher‘ trotz der ihr innewohnenden Metaphorik ein wörtlicher Ausdruck ist. Entsprechend sollte auch die Bezeichnung ‚Lexemmetapher‘ für das wörtliche Lexem, in das die alltägliche Strukturmetapher münden kann, markiert werden.

So wichtig es ist, die kognitive und die sprachliche Metaphernseite zusammenzuführen, so problematisch kann diese Zusammenführung werden, wenn man glaubt, die Verbindung zwischen den beiden Seiten der Metapher funktioniere nach einem fixen System. Unsere kognitiven Metaphern erscheinen auf der Textoberfläche nicht als vorhersehbare punktuelle ‚Morphemmetaphern‘, ‚Lexemmetaphern‘ und ‚Lexemmetaphern‘, sondern als ein flexibles, mehr oder weniger komplexes Gemenge. Deshalb ist es nicht leicht, sprachliche ‚Metaphern‘ und Metaphern auf ihre kognitiven Partner zurückzuführen. Die schwierige Längssicht lohnt aber allemal, weil so das Phänomen der Metapher einmal anders aussieht als sonst. Beispielsweise zeigt sich jetzt deutlich, dass man nur zwei Metaphernarten voneinander unterscheiden muss. Diesen seien abschließend Namen gegeben, in denen sich die vorgenommene Verknüpfung der Theorien von Weinrich und Lakoff & Johnson widerspiegelt. Für die Strukturmetapher bzw. die Lexemmetapher und die ‚Lexemmetapher‘ schlage ich den Begriff *Bildfeldmetapher* vor, für die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher bzw. die ‚Morphemmetapher‘ den Begriff *Bildschemametapher*. Der Vorteil der entlehnten Begriffe: Mit ihnen lassen sich die beiden Metaphernarten sowohl auf der Textebene als auch auf der kognitiven Ebene bezeichnen.

Übersicht

Weinrich	Lakoff & Johnson																		
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher																			
Metaphernarten: Die Morphemmetapher und die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher																			
<p>1a. Die Morphemmetapher</p> <p>Moneme / Lexeme (<i>eng</i>) \ Morpheme (<i>weit</i>)</p> <p>Metaphorisierbarkeit</p> <p>Widerstand max. min. Konterdetermination Lexem Morphem</p>	<p>1b. Die ontologische Metapher und die Orientierungsmetapher</p> <p>Querschnitt:</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">L & J</td> <td style="width: 33%; text-align: center;">≠</td> <td style="width: 33%;">W</td> </tr> <tr> <td>kognitive M.</td> <td style="text-align: center;"> </td> <td>sprachliche M.</td> </tr> <tr> <td>alltägliche M.</td> <td style="text-align: center;"> </td> <td>literarische M.</td> </tr> </table> <p>Längsschnitt:</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">L & J</td> <td style="width: 33%; text-align: center;">+</td> <td style="width: 33%;">W</td> </tr> <tr> <td>Strukturmetaph.</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td>Lexemm.</td> </tr> <tr> <td>ontologische M. / Orientierungsm.</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td>Morphemm.</td> </tr> </table>	L & J	≠	W	kognitive M.		sprachliche M.	alltägliche M.		literarische M.	L & J	+	W	Strukturmetaph.	—	Lexemm.	ontologische M. / Orientierungsm.	—	Morphemm.
L & J	≠	W																	
kognitive M.		sprachliche M.																	
alltägliche M.		literarische M.																	
L & J	+	W																	
Strukturmetaph.	—	Lexemm.																	
ontologische M. / Orientierungsm.	—	Morphemm.																	

Weinrich	Lakoff & Johnson																					
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher																						
Metaphernarten: Die Morphemmetapher und die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher																						
<p>Metaphernbildung (sprachliche Ebene)</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 25%;">Morpheme</th> <th style="width: 25%;">Lexeme Morpheme</th> <th style="width: 25%;">Lexeme</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="vertical-align: top;"> (- räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix Konjunktion Artikel Pronomen </td> <td style="vertical-align: top;"> Adjektiv* (räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix </td> <td style="vertical-align: top;"> Nomen Verb Adjektiv </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">nie metapho- risiert</td> <td style="text-align: center;">nicht / alltäglich ...</td> <td style="text-align: center;">nicht / alltäglich + literarisch ...</td> </tr> </tbody> </table> <p>* Antonympaare, die vornehmlich der Orientierung dienen</p>	Morpheme	Lexeme Morpheme	Lexeme	(- räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix Konjunktion Artikel Pronomen	Adjektiv* (räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix	Nomen Verb Adjektiv	nie metapho- risiert	nicht / alltäglich ...	nicht / alltäglich + literarisch ...	<p>Metaphernbildung (kognitive und sprachliche Ebene)</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 33%;">kognitiv</th> <th style="width: 33%;">sprachlich →</th> <th style="width: 33%;"></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="vertical-align: top;"> ontolog. Metapher Orientie- rungs- metapher Struktur- metapher </td> <td style="vertical-align: top;"> Nominali- sierung ‚Morphem- metapher‘ ‚Lexem- metapher‘ </td> <td style="vertical-align: top;"> Lexem- metapher </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">←</td> <td style="text-align: center;">wörtl. bzw. ‚metaphor.‘ Ausdruck</td> <td style="text-align: center;">metaphor. Ausdruck</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">←</td> <td style="text-align: center;">alltäglich</td> <td style="text-align: center;">literarisch</td> </tr> </tbody> </table>	kognitiv	sprachlich →		ontolog. Metapher Orientie- rungs- metapher Struktur- metapher	Nominali- sierung ‚Morphem- metapher‘ ‚Lexem- metapher‘	Lexem- metapher	←	wörtl. bzw. ‚metaphor.‘ Ausdruck	metaphor. Ausdruck	←	alltäglich	literarisch
Morpheme	Lexeme Morpheme	Lexeme																				
(- räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix Konjunktion Artikel Pronomen	Adjektiv* (räuml.) Adverb Präposition Präfix Suffix	Nomen Verb Adjektiv																				
nie metapho- risiert	nicht / alltäglich ...	nicht / alltäglich + literarisch ...																				
kognitiv	sprachlich →																					
ontolog. Metapher Orientie- rungs- metapher Struktur- metapher	Nominali- sierung ‚Morphem- metapher‘ ‚Lexem- metapher‘	Lexem- metapher																				
←	wörtl. bzw. ‚metaphor.‘ Ausdruck	metaphor. Ausdruck																				
←	alltäglich	literarisch																				

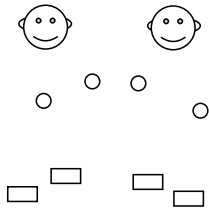
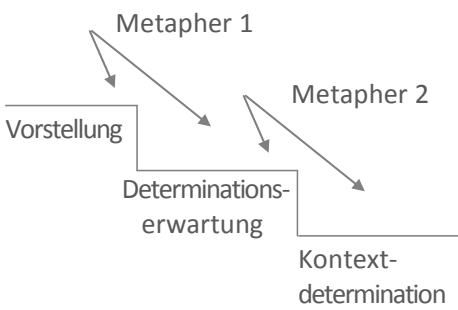


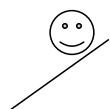
Weinrich	Lakoff & Johnson								
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher									
Metaphernarten: Die Morphemmetapher und die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher									
<p>Metaphernarten</p> <p>Kommunikations-anthropologisches Anschauungsmodell der Morpheme</p>   <p>Metapher 1 = 'Morphemmetapher' 'Lexemmetapher'</p> <p>Metapher 2 = Lexemmetapher</p>	<p>Metaphernarten</p> <p>ontologische Metapher</p>  <p>Essenz</p> <p>Entität</p>	<p>Strukturmetapher</p>  <p>differenzierte Vorstellung</p> <p>z.B. Personifikation</p>	<p>Orientierungsmetapher</p>  <p>Aspekt</p> <p>z.B. oben</p>						
<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="610 1048 839 1124">Bildschema-metapher</th> <th data-bbox="839 1048 1066 1124">Bildfeld-metapher</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="610 1124 839 1228"> ‚Morphemmetapher‘ ‚Lexemmetapher‘ </td> <td data-bbox="839 1124 1066 1228"> ‚Lexemmetapher‘ Lexemmetapher </td> </tr> <tr> <td data-bbox="610 1228 839 1368"> ontologische M. Orientierungsmetapher </td> <td data-bbox="839 1228 1066 1368"> Strukturmetapher </td> </tr> </tbody> </table>		Bildschema-metapher	Bildfeld-metapher	‚Morphemmetapher‘ ‚Lexemmetapher‘	‚Lexemmetapher‘ Lexemmetapher	ontologische M. Orientierungsmetapher	Strukturmetapher		
Bildschema-metapher	Bildfeld-metapher								
‚Morphemmetapher‘ ‚Lexemmetapher‘	‚Lexemmetapher‘ Lexemmetapher								
ontologische M. Orientierungsmetapher	Strukturmetapher								

Tabelle 4: Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Metaphernarten: Die Morphemmetapher und die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher

Exkurs: Ontologie und Metaphorik

Sosehr es gelang, die Morphemmetapher über die Längssicht mit der Orientierungsmetapher und der ontologischen Metapher in Verbindung zu bringen und dadurch die Bildschemametapher der Bildfeldmetapher gegenüberzustellen, so dringend muss ein grundlegender Sachverhalt hinterfragt werden. War es angemessen, die beiden Metaphernarten (ja, die beiden Metapherntheorien) aufeinander zu beziehen, wo doch Weinrich die Ontologie aus der Metaphorik ausgrenzt, während Lakoff & Johnson sie anscheinend wieder einbinden? Stehen hinter ihren differierenden Auffassungen über das Verhältnis der Metaphorik zur Ontologie zwei unvereinbare wissenschaftliche Grundhaltungen? Die Frage, ob sich die Kombination der beiden Theorien bei einem Dissens wie dem angedeuteten überhaupt noch erlaubt, ist zu beantworten und sei hier auch provisorisch geklärt. Eine umfassendere Sicht auf den Sachverhalt wäre aber wünschenswert, zumal derzeit die ontologisch ausgerichtete Metaphernforschung gerade wieder eine Blütezeit erlebt.

Weinrich vertreibt in seinem Aufsatz „Semantik der kühnen Metapher“ die Ontologie aus der Metaphorik. Ihm missfällt das aus der Antike überlieferte und von einigen Autoren (z. B. Ullmann) bis in seine Gegenwart hineingetragene ontologische Verständnis der beiden Metaphernglieder.¹³⁵ Man war es gewohnt, diese als zwei objektiv vorhandene Entitäten aufzufassen und als solche zu analysieren. Vor allem die Untersuchung des Seinsabstands zwischen den zwei Gliedern schien interessant zu sein, denn man glaubte, von hier aus die Qualität einer Metapher bestimmen zu können. Dabei empfand man einen weiten Abstand als kühn und die Fernmetapher folglich als besonders hochwertig. Weinrich zufolge darf man bei der Bestimmung der literarischen Qualität von Metaphern jedoch nicht ontologisch argumentieren. An die Stelle der verschiedenen überlieferten Vorstellungen von einer gegebenen Seinshierarchie setzt er die Methode der semantischen Komponentenanalyse, mithilfe derer man, ohne die ontologische Sicht einzunehmen, die bedeutungsbezogene Nähe oder Ferne der Metaphernglieder recht genau bestimmen kann (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2). Außerdem erkennt Weinrich, dass nicht die Fernmetapher die kühne, literarisch hochwertige ist, sondern die Nahmetapher, benutzen wir doch „auf Schritt und Tritt in unserer alltäglichen Rede Metaphern, die [...] äußerste Weiten überbrücken“ (Weinrich 1976, S. 300). Natürlich ist es wenig überzeugend, die Qualität literarischer Metaphern, die sich doch vorwiegend auf der sprachlichen Ebene entfaltet, ontologisch bestimmen zu wollen. Weinrich tat richtig daran, die Ontologie aus diesem Bereich der Metaphorik zu vertreiben. Auch ist seine besondere Wertschätzung der Nahmetapher plausibel, denn erst die Moderne hat sie für sich entdeckt.

Doch passt Weinrichs Auffassung über die Ontologie in der Metaphorik zu Lakoffs & Johnsons Sichtweise? Lakoff & Johnson analysieren, wie man aus der weinrichschen Perspektive sagen könnte, Alltagsmetaphern mit weiten Bedeutungsabständen zwischen ihren Gliedern. Blickt man auf die Bildfeld- bzw. Strukturme-

135 St. Ullmann: „L'Image littéraire – quelques questions de méthode“ (1961) (Lit.: Siehe Weinrich 1976)

tapher, trifft die Aussage den Sachverhalt genau. Bei den Bildschemametaphern sieht es allerdings anders aus. Im Extremfall der Entitätsbestimmung bei der ontologischen Metapher wird etwas, was ohne sie gar nicht existieren würde, zu nichts weiter als einer Entität. Die ontologische Metapher ist also im Prinzip entitätsstiftend oder bringt, anders ausgedrückt, das Seiende in seiner allgemeinsten Form hervor. Zu diesem beinahe alles umfassenden Seienden lässt sich kein Seinsabstand (von wo aus auch?) bestimmen. Die Entitätsmetapher erlaubt auch nicht die Bestimmung eines Bedeutungsabstands zwischen ihren Gliedern. Sie ist eine ganz grundlegende Form der Metapher. Etwas spezieller als die ontologische Entitätsmetapher ist die ontologische Gefäßmetapher, die Körperloses als Körperhaftes konzeptualisiert. An ihr machen Lakoff & Johnson evident, dass der ontologischen Metapher unsere Erfahrung mit unserem körperlichen menschlichen Sein zugrunde liegt. Wenn man dies berücksichtigt, könnte man sagen, das ontologische Moment liege gar nicht in der ontologischen Metapher selbst verborgen, sondern nur in ihrer Erfahrungsgrundlage. Dann gäbe es abgesehen von den konträren Schlussfolgerungen zum Verhältnis von Ontologie und Metaphorik überhaupt keinen Konflikt zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien. Von wo Weinrich die Ontologie vertreibt – vom Abstand zwischen den Metapherngliedern, der kein Seinsabstand ist, und damit zugleich von den Gliedern selbst –, bliebe sie auch bei Lakoff & Johnson vertrieben, deren ontologische Metapher nur in Hinblick auf ihre Erfahrungsgrundlage etwas mit dem Sein zu tun hätte bzw. ontologisch wäre.

Die Erfahrungsgrundlage von Metaphern reflektiert Weinrich nur am Rande, sieht man einmal von seinen Überlegungen zur Bedeutungskonstitution der Morpheme ab, die er selbst nicht in den Zusammenhang mit seiner Metaphernforschung stellt.¹³⁶ Bekommt die Metaphorik einen positivistischen Zug, wenn sie die Erfahrungsgrundlage einzelner Metaphern erforscht? Ist Lakoffs & Johnsons Theorie, die sich entschieden vom Objektivismus distanziert, durch ihre Fixierung der erfahrungsbezogenen ontologischen Metapher am Ende doch positivistisch? Für Weinrich sind Ontologie und Positivismus eng miteinander verbunden. Die der Ontologie verhaftete Metaphertradition sei dadurch charakterisiert, dass sie von der Reflexion der Seinsbeschaffenheit der Metaphernglieder eingenommen sei und davon ausgehe, „unsere Metaphern“ würden „reale und vorgedachte Gemeinsamkeiten abbilden“ (Weinrich 1976, S. 309). Als ein Beispiel für diese Auffassung führt er (an anderer Stelle) die positivistische Psychologie an, die offenbar versuchte, „das Gedächtnismagazin nun auch tatsächlich im Gehirn nachzuweisen“ (Weinrich 1976, S. 292). Jene frühere psychologische Forschung hing natürlich einem Irrglauben an. Doch wodurch unterscheidet sie sich von der heutigen, an Lakoff & Johnson anknüpfenden psychologischen Forschung, die doch ähnliche Untersuchungen durchführt? Beispielsweise wurden in Amerika von Psychologen Untersuchungen zur Orientierungsmetapher des Kalt-warm-Kontrasts durchgeführt, die eine Korrelation zwischen Ge-

136 Seine gebündelten Aufsätze zur Metapher gibt er zwar im gleichen Jahr noch einmal heraus wie die erste Fassung seines Aufsatzes zur Bedeutung der Morpheme, „Für eine Grammatik mit Augen und Ohren [...]“, jedoch nicht im selben Buch (siehe Weinrich 1976 u. 1976a).

fühlen der Einsamkeit bzw. der Geborgenheit sowie Haltungen des Egoismus bzw. des Altruismus (der Menschenfeind- bzw. -freundlichkeit) und der tatsächlichen wie auch empfundenen Körpertemperatur nachweisen konnten.¹³⁷ Die derzeitigen Untersuchungen unterscheiden sich von den früheren Untersuchungen offenbar in zweierlei Hinsicht: Erstens ist es mit dem Wissen, das wir heute haben, absurd, in der Metaphernart der Bildfeld- oder Strukturmetapher vorhandene Ähnlichkeiten zwischen ihren Gliedern zu suchen. Gegenstand der jüngsten Untersuchungen ist denn auch die viel allgemeinere Metaphernart der Bildschemametapher bzw. hier speziell einer Orientierungsmetapher. Zweitens sucht die moderne psychologische Forschung nicht nach vorhandenen Ähnlichkeiten, sondern nach Korrelationen zwischen der Psyche und der Physis des Menschen, deren Vorhandensein sie über Erfahrungen (über Kindheitserfahrungen) erklärt. „So lernen wir früh, dass ein warmes Körpergefühl – wenn einen die Mutter in den Arm nimmt – Zuneigung bedeutet. Diese Verbindung ist so stark, dass eine bestimmte Region des Großhirns, die Inselrinde, nicht nur auf physikalische Wärme reagiert, sondern ebenso auf Berührung und menschliche Wärme.“ (Paulus 2008, S. 45) Die empfundene Nähe zwischen den beiden Forschungsansätzen scheint lediglich in einer gewissen Anfälligkeit der jüngeren Forschung für positivistische Auslegungen zu liegen. Bestärken uns die Forschungsergebnisse nicht darin, einem Menschen, der uns mit warmem Handschlag begrüßt, Warmherzigkeit zuzuschreiben bzw. auch umgekehrt von der Warmherzigkeit auf eine etwas höhere Herztemperatur zu schließen, wie man einst eine Art Gedächtnismagazin im Gehirn annahm? Allzu leicht lässt sich von einer nachgewiesenen Korrelation (hier zwischen der menschlichen Zuwendung und der Körpertemperatur) auf eine (psychophysische) Ähnlichkeit schließen, von der man annimmt, sie sei a priori vorhanden. Solche Auslegungen dürften allerdings nicht im Sinne der Erfinder des erfahrungsbasierten Ansatzes der Metaphorik sein, sagen doch Lakoff & Johnson so klar wie ihr Vorgänger Weinrich, der ja auch schon die These vertrat, die metaphorischen Analogien würden gestiftet, dass die Ähnlichkeiten der Metapher nicht vorhanden seien, sondern immer erst vom Menschen hergestellt würden.

Bei Weinrich bilden das ontologische und das positivistische Verständnis von der Metapher sowie die Vergleichstheorie eine Auffassung, die er mit seiner Theorie überwinden möchte und auch tatsächlich überwindet. Dabei kommt seiner Überzeugung, dass wir Analogien kraft der Metapher erst stiften, eine Schlüsselstellung zu. Diese weinrichsche Kernidee der Überwindung der objektivistischen Metaphorik (wie Lakoff & Johnson sie nennen) durch eine neue erfahrungsbasierte Metaphorik (auch dieser Begriff stammt von ihnen) durchdringen nun Lakoff & Johnson gedanklich so weit, wie sie können. Weinrichs Kernidee und ihren Ausbau durch Lakoff & Johnson darzulegen, bedeutet, den ontologischen Aspekt der neuen, von ihnen dreien gemeinsam vertretenen Metaphorik weiter zu hinterfragen. Gleichzeitig wird sich wieder deutlicher die Nähe zwischen Weinrichs Metaphorologie und

137 Siehe die Literaturangabe S. 155, Anm. 131. Die Probanden mussten heißen oder kalten Kaffee trinken, Kühlelemente oder Wärmebeutelchen in der Hand halten, und zeigten danach auf Impulse hin eine tendenziell eher kalt- oder warmherzige Reaktion.

Lakoffs & Johnsons Metaphorik zeigen, die in der Präsentation ihrer komplementären Beschreibungen der Metaphernarten s. o. nur mittelbar zum Ausdruck kommen konnte.

Weinrich sagt: „Die Metapher ist nicht ein verkürztes Gleichnis, sondern das Gleichnis ist allenfalls eine erweiterte Metapher. Dieser Unterschied ist wesentlich.“ Er grenzt seine Auffassung von der Metapher entschieden von der überlieferten Vergleichstheorie ab, die davon ausgeht, dass die „Metaphern der Sprache Analogien, Korrespondenzen und Ähnlichkeiten abbilden, die [...] vorgegeben sind. Das *tertium comparationis* ist gegeben, und die Sprache gibt mit der Metapher nur den mehr oder weniger schönen Wortleib hinzu“ (beide Zitate Weinrich 1976, S. 308). Auch Lakoff & Johnson weisen mit Nachdruck darauf hin, dass die Vergleichstheorie von ihrer Metaphorik zu unterscheiden ist. „Unsere Ansicht [...] deckt sich nicht mit der klassischen und noch immer weithin akzeptierten [...] Theorie des Vergleichs. Diese besagt: [...] Eine Metapher kann nur präexistierende Ähnlichkeiten beschreiben.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 176f.) Im Prinzip entspricht der von Weinrich verwendete Begriff der „vorgegebenen Ähnlichkeit“ dem von Lakoff & Johnson verwendeten Begriff der „präexistierenden Ähnlichkeit“. Nimmt man die beiden Begriffe unter die Lupe, werden jedoch auch Unterschiede erkennbar. Die vorgegebenen Ähnlichkeiten sind nach Weinrich Ähnlichkeiten, welche „in der Seinsordnung oder in unserem Denken vorgegeben sind“; es sind „reale oder vorgedachte Gemeinsamkeiten“ zwischen den Metapherngliedern. Sein Zusammenfassen des realen, objekthaft Seienden mit dem gedanklich Internalisierten überrascht aus heutiger Sicht. Wir wundern uns, weil wir seit Lakoff & Johnson auch an die Bildschemametapher denken. Weinrich konnte seine Aussage aber nur an der alltäglichen und literarischen Strukturmetapher orientieren (auf die sie auch zutrifft) und nicht an der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher (zu der sie nicht passt).¹³⁸ Die Ähnlichkeiten der Metapher werden laut Weinrich gestiftet. Er sagt ferner, dass Metaphern „ihre Korrespondenzen erst schaffen und somit demiurgische Werkzeuge sind“ (Weinrich 1976, S. 309). Alle Strukturmetaphern, seien sie konventionell oder innovativ, alle Bildfeldmetaphern also, beruhen auf vom Menschen hervorgebrachten Analogien. Es scheint, als müsse nun nicht weiter differenziert werden. Das Wesentliche ist herausgestellt. Doch Lakoff & Johnson beschreiben das Phänomen der metaphorischen Ähnlichkeit noch weit detaillierter, geradezu mikroskopisch.

Die präexistierenden Ähnlichkeiten sind ihnen zufolge „isolierte Ähnlichkeiten“, das heißt auf solchen Eigenschaften beruhende Ähnlichkeiten, „die den Entitäten an sich inhärent sind“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 177). Nur diese Ähnlichkeiten würden – so die beiden Amerikaner – in der objektivistischen Denktradition wahrgenommen bzw. akzeptiert. Wo Weinrich den Positivismus ansetzt, sehen sie den Objektivismus walten. Sowohl in der positivistischen als auch in der objektivisti-

138 Das Bildschema einer ontologischen Metapher oder einer Orientierungsmetapher konfiguriert eine Ähnlichkeit in der Vorstellung, zu der es keine Alternative gibt (in Bezug auf die einmal gewählte Bildschemametapher). Insofern kann man mit Recht sagen, die Ähnlichkeit sei vorgedacht.

schen Anschauung besteht die Welt aus einzeln definierten Objekten mit inhärenten Eigenschaften, die zu jedem Zeitpunkt in einem festgefügteten Beziehungsverhältnis zueinander stehen (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 213ff.). Gemeinsame Eigenschaften von Objekten gelten als objektive Ähnlichkeiten. Sie sind isoliert, weil sie in keinem Beziehungsverhältnis zu unserer Wahrnehmung stehen. „Im Gegensatz dazu behaupten“ Lakoff & Johnson, „dass die einzigen Ähnlichkeiten, die für die Metapher relevant sind, solche Ähnlichkeiten sind, *die wir über unsere Erfahrung wahrnehmen*.“ Sie „legen großen Wert auf die Unterscheidung zwischen *objektiven Ähnlichkeiten* und *empirischen Ähnlichkeiten*“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 177). Man kann ‚ihre‘ objektiven Ähnlichkeiten mit den ‚weinrichschen‘ in der Seinsordnung vorgegebenen gleichsetzen und ihre empirischen seinen gestifteten gegenüberstellen. Der Begriff der empirischen Ähnlichkeit ist allerdings exakter definiert als der der gestifteten Analogie, deren konstruktiven Aspekt man in einem engeren und weiteren Sinne auffassen kann. Vieles spricht dafür, dass Weinrich das Konstruktive der metaphorischen Analogie ganz allgemein darin sieht, dass sie erst vom Menschen gebildet wird. Bei Lakoff & Johnson hingegen ist die konstruktive Ähnlichkeit speziell der unkonventionellen Metapher vorbehalten, die „Ähnlichkeiten einer neuen Art schafft“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 174). Dadurch ergibt sich aber keine weitreichende Differenz. Es ist lediglich so, dass Weinrich die gestifteten Ähnlichkeiten nicht klar eingrenzt, während Lakoff & Johnson innerhalb der empirischen Ähnlichkeiten zusätzliche Feinabstimmungen vornehmen.

Die erste oder äußerste Feinabstimmung ist die, dass Lakoff & Johnson einräumen, einer wahrgenommenen Metapher könnten im Einzelfall auch isolierte Ähnlichkeiten zugrunde liegen. Solche Metaphern seien aber mit Blick auf unser metaphorisches Konzeptsystem eher randständig. Sie sind in der spielerischen und naiven Metaphorik zu finden.¹³⁹ Die alltägliche konventionelle Metaphorik dagegen beruht auf der konzeptuellen Ähnlichkeit. Das heißt, „dass viele der von uns wahrgenommenen Ähnlichkeiten auf konventionalisierte Metaphern zurückgehen, die zu unserem Konzeptsystem gehören“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 170). Diese Grundeigenschaft unserer Alltagsmetaphorik (auf konzeptuellen Ähnlichkeiten zu beruhen) zerlegen Lakoff & Johnson in drei Standardfälle. Ihr vierter Standardfall bezieht sich auf die unkonventionelle Metapher, sofern es sich bei ihr um eine im weitesten Sinne weitergeführte konventionelle Metapher handelt. Die vier Standardfälle sind ein Novum in der Metaphertheorie, nicht jedoch die auf konzeptuellen Ähnlichkeiten beruhende Alltagsmetapher an sich. Bereits Weinrich sagt: „Wir benutzen auf Schritt und Tritt in unserer alltäglichen Rede Metaphern, die [...] äußerste Weiten überbrücken“ bzw. „Stoffliches und Geistiges verbinden“ (Weinrich 1976, S. 300). Bei ihnen müssten wir „mühsam nach dem tertium comparationis suchen“, und hätten

139 Die isolierten Ähnlichkeiten, auf denen Spielmetaphern oder naive Metaphern beruhen, sind gleichwohl wahrgenommene Ähnlichkeiten. Ohne die Kinder und ohne unser eigenes Spiel würden wir sie nicht bemerken (z. B. die Ähnlichkeit zwischen einem Papierkorb und einem Stiefel, einer Teppichwelle und einem Tunnel, der Zimmerlampe und dem Mond). – Zu den naiven Metaphern kann man auch die konventionellen trivialen Metaphern wie der *Fuß des Berges* zählen.

uns „damit zu begnügen, die eine Metapher mit einer zweiten zu erläutern, von der wir auch kein tertium wissen“ (Weinrich 1976, S. 308). Seine drei Beispielmetaphern lauten REDEFLUSS, GEDÄCHTNISEINDRUCK und LICHT DER WAHRHEIT. Anhand der letzteren resümiert er: „Zwischen Wahrheit und Licht gibt es kein *tertium*, das nicht selber metaphorisch wäre“ (Weinrich 1976, S. 308).

Genau genommen antizipiert Weinrich hier sogar nicht nur den prinzipiellen Sachverhalt der konzeptuellen Ähnlichkeit, sondern zugleich ihren dritten Standardfall. Dieser bezieht sich auf die alltägliche Strukturmetapher und besteht, allgemein gesprochen, darin, dass in ihr gleich mehrere Metaphern und metaphorische Ähnlichkeiten vorliegen. Bei Weinrich kann eine Metapher wie DAS LICHT DER WAHRHEIT entlang ihrer metaphorischen Ähnlichkeit in immer wieder neue (im Prinzip unendlich viele) Metaphern aufgegliedert werden. An einem Beispiel, das aus den drei Beispielvorschlägen Weinrichs entwickelt sein könnte – an IDEEN SIND NAHRUNG –, beschreiben nun Lakoff & Johnson die konzeptuelle Ähnlichkeit der konventionellen Strukturmetapher folgendermaßen: Ihr liegen neben den primären Ähnlichkeiten weitere Ähnlichkeiten zugrunde, die aus verschiedenen integrierten Orientierungsmetaphern und ontologischen Metaphern hervorgehen können. Durch die hinzukommenden Metaphern wird die Ähnlichkeit der Strukturmetapher (wie sie selbst) strukturell. Die Metapher IDEEN SIND NAHRUNG stellt einige primäre Ähnlichkeiten zwischen ihren beiden Konzepten her, die Lakoff & Johnson zufolge etwa darin bestehen, dass sowohl Ideen als auch Nahrung „verschluckt, verschlungen, aufgewärmt und verdaut werden“ können (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 171). Es sind metaphorische Ähnlichkeiten, da alle aufgezählten und aufzählbaren Eigenschaften nur durch die Metapher dem Konzept der Idee anhaften. Was für die umgreifende Metapher gilt, gilt auch für die in sie integrierten Metaphern. Bei IDEEN SIND NAHRUNG sind das im Wesentlichen Reddys RÖHREN-Metapher (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2) und die wiederum in die Röhrenmetapher integrierten ontologischen Metaphern DER GEIST IST EIN GEFÄß und IDEEN SIND OBJEKTE. So wie der Magen Nahrung aufnimmt und ein Gefäß Objekte, nimmt auch der Geist Ideen auf – in metaphorischer Hinsicht. Die Ähnlichkeiten der integrierten Metaphern DER GEIST IST EIN GEFÄß IST EIN MAGEN, IDEEN SIND OBJEKTE SIND NAHRUNG und der RÖHREN-Metapher sind unausweichlich metaphorisch ebenso wie sämtliche Eigenschaften unseres komplexen Ideenkonzepts. Die Struktur der Stoffliches und Geistiges verbindenden Strukturmetapher hilft ihr nicht über ihre metaphorische Ähnlichkeit hinweg.

Das gilt selbstverständlich für die unkonventionelle Strukturmetapher in gleichem Maße wie für die konventionelle. Der einzige Unterschied ist der, dass unkonventionelle Metaphern Ähnlichkeiten generieren, die sich zuvor unserer Wahrnehmung entzogen haben. Es sind im doppelten Wortsinn hergestellte Ähnlichkeiten, nämlich interaktionelle und nicht objektive sowie neu hergestellte und nicht wieder hergestellte. Sie helfen uns, Sachverhalte in neuem Licht zu sehen bzw. ihnen einmal andere als die gängigen Eigenschaften zuzuschreiben.

Die beiden anderen Standardfälle der konzeptuellen Ähnlichkeit, die bei der Orientierungsmetapher und der ontologischen Metapher vorliegen, sind insofern interessant, als hier keine inneren Ähnlichkeiten vorliegen können. Diese metapherischen Konzepte lassen sich nicht mehr teilen. Stattdessen bestehen aber äußere Ähnlichkeiten: im ersten Standardfall zwischen Konzepten mit gleicher Orientierung, im zweiten zwischen Konzepten mit gemeinsamem Gefäßcharakter, der entweder als Gefäßobjekt oder als Gefäßsubstanz ausgeprägt sein kann. „So rufen z. B. die beiden Orientierungskonzepte MEHR IST OBEN und GLÜCKLICH SEIN IST OBEN eine Ähnlichkeit hervor, die wir [...] zwischen MEHR und GLÜCKLICH SEIN wahrnehmen“, und die Metaphern ZEIT IST EINE SUBSTANZ und ARBEIT IST EINE SUBSTANZ lassen zu, „dass wir in unserer Kultur die Konzepte Zeit und Arbeit als einander ähnliche Konzepte wahrnehmen“ (beide Zitate: Lakoff & Johnson 1985¹, S. 170). Auch die Ähnlichkeiten der Orientierungsmetaphern und der ontologischen Metaphern stellen wir also her. Da sie unser überwiegend metaphorisches Konzeptsystem strukturieren, sind sie sowohl konzeptuell als auch metaphorisch. Sie beruhen nicht auf Eigenschaften, die den konzeptualisierten Sachverhalten inhärent wären.

Welchen Rückschluss können wir daraus auf den Zusammenhang von Ontologie und Metaphorik ziehen? Die ontologischen Metaphern sind nicht im Sinne Weinrichs ontologisch. Sie sind lediglich Metaphern, die ein Sein behaupten. Lakoff & Johnson holen die Ontologie durchaus nicht in die Metaphorik zurück, denn sie etablieren ja keinen Metapherntyp, in dem sich Seiendes in der Seinsordnung metaphorisch zueinander verhielte. Genau diese Möglichkeit schließen sie in ihren Ausführungen zur hergestellten Ähnlichkeit mit demselben Eifer aus wie Weinrich. Von einem Widerspruch der beiden Theorien kann also keine Rede sein. Weder Weinrich noch Lakoff & Johnson erklären die Metapher ontologisch.

Gibt es weitere Metaphernarten und Formen neben der Metapher?

Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorien passen zusammen. Die drei Wissenschaftler etablieren – fast möchte man sagen ‚gemeinsam‘ – zwei grundsätzliche Metaphernarten, jeder von ihnen so weit, wie er es von seinem Standpunkt aus vermag. Zur Metaphernart der Bildfeldmetapher liefert Weinrich (u. a.) detaillierte Analysen auf der Textebene, während Lakoff & Johnson vor allem ihre kognitive Ebene differenziert beschreiben. Die Metaphernart der Bildschemametapher erahnt Weinrich nur, wohingegen Lakoff & Johnson sie auf Anhieb erfassen. Der Blick auf die kognitive Ebene erweist sich hier als der günstigere. Doch liest man in Weinrichs Theorie nicht nur von der Lexemmetapher und der Morphemmetapher und in Lakoffs & Johnsons Theorie nicht nur von der Strukturmetapher, der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher. Man stößt vielmehr auf eine Fülle weiterer Bezeichnungen: Die Exmetapher (S. 287), die originale Metapher (S. 288), die kühne Metapher (ab S. 295), die Synästhesie (S. 309) und die Sekundärmetapher (S. 336) finden sich beispielsweise bei Weinrich (1976). Die konzeptuelle Metapher (ab S. 12), die Metapher der Entität und der Materie (S. 35), die Personifikation (S. 44f.), die emergente Metapher (S. 72) und die neue Metapher (S. 167) u. a. trifft

man bei Lakoff & Johnson (1985¹) an. Auch diese und die vielen weiteren zufällig nicht aufgezählten Bezeichnungen beziehen sich auf eine charakteristische Metapher, die zu den anderen Metaphern in einem bestimmten Verhältnis steht. Dieses sei im Folgenden aufgezeigt. Es sei das Gesamtsystem der Metaphernarten, die Weinrich und Lakoff & Johnson quasi in Teamarbeit erstellt haben, rekonstruiert. Mit der Herausstellung der Bildfeld- und der Bildschemametapher dürften bereits die wesentlichsten Metaphernarten erfasst sein. Auf der Suche nach möglichen weiteren Arten ist auch Weinrichs und Lakoffs & Johnsons integrierender Umgang mit einigen Figuren der antiken Rhetorik zu betrachten sowie ihre graduierende Unterscheidung der literarischen Metapher von der alltäglichen.

Sowohl Weinrich, der hier allerdings sehr vorsichtig ist, als auch Lakoff & Johnson unterscheiden die Metapher auf der einen Seite von der Metonymie auf der anderen und stehen damit in der Tradition von Roman Jakobson, der bereits 1956 in seinem gleichnamigen Aufsatz den „Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik“ herausstellt. Als Erster führt Jakobson die Metapher und die Metonymie auf gedankliche Grundstrukturen bzw., wie er selbst sagt, auf „metasprachliche Operationen“ zurück, und zwar die Metapher auf die Operation der Herstellung von Similaritäten und die Metonymie auf die Operation der Herstellung von Kontiguitäten (Jakobson 1956, S. 168). Aus diesen beiden prinzipiell verschiedenen sowie einander optimal ergänzenden Operationen gehe unsere Sprache hervor, nicht nur in semantischer Hinsicht, sondern auch auf ihrer syntaktischen und sogar morphematischen Ebene. Das Similaritäts- und das Kontiguitätsprinzip würden uns zudem nicht nur in mikro- und makrosprachlicher Hinsicht leiten, sie durchzögen darüber hinaus praktisch alle Bereiche unseres kommunikativen Verhaltens, seien etwa auch in den visuellen Künsten zu entdecken (Jakobson 1956, S. 170). Weinrich und Lakoff & Johnson analysieren Jakobsons These vom Doppelcharakter unseres Denkens im semantischen Bereich genauer, und insbesondere Lakoff & Johnson heben sie gleichzeitig in den pragmatischen Bereich. Dass die Metapher und die Metonymie nun in der Rhetorik nur zwei von zahlreichen weiteren Tropen sind, wirft die Frage auf, welchen der anderen Tropen ebenfalls die Similaritäts- oder Kontiguitäts-Operation zugrunde liegt, bzw. welche ebenfalls metaphorisch oder metonymisch sind. Hierzu haben Weinrich und Lakoff & Johnson Interessantes herausgefunden.

Weinrich rechnet vieles großzügig zur Metapher hinzu, das meiste davon entschlossen – er macht etwa aus dem „Oxymoron“ die „Oxymoron-Metapher“ und aus der „Synästhesie“ die „synästhetische Metapher“ (Weinrich 1976, S. 309) –, nur den Vergleich vage – er sagt: „[...] das Gleichnis ist allenfalls eine erweiterte Metapher“ (Weinrich 1976, S. 309) – und nur den mittelalterlichen Allegorismus lieber nicht – er findet, wir sollten „die Gefahr des mittelalterlichen Allegorismus vermeiden“ (Weinrich 1976, S. 341). Allegoristische Deutungen werden dem Text, auf den sie sich beziehen, nicht gerecht, stülpen ihm eine metaphorische Bedeutung über, anstatt sie in ihm aufzuspüren. So sehr aber die allegoristische Text-Metapher

Weinrich auch missfällt, so wenig sie in seiner Metaphorik erwünscht ist, gehört sie doch in das von ihm und Lakoff & Johnson beschriebene Metaphernsystem. Sie hat ihren Platz neben der allegorischen Text-Metapher, die Weinrich als ein „mit einer gewissen Vollständigkeit in einem Text inkarniertes Bildfeld“ (Weinrich 1976, S. 288) ansehen kann. Im Unterschied zu dieser steht sie lediglich mit einem Bein (das heißt im bildempfangenden Bereich) auf pragmatischem Boden, wohin man die allegorische Text-Metapher noch tragen muss (das heißt, die pragmatische Dimension eröffnet sich erst in der kontexterweiternden Deutung).

Entschlossen zur Metapher hinzu rechnet Weinrich neben der großen allegorischen Metapher auf der Textebene „alle Arten des sprachlichen Bildes von der Alltagsmetapher bis zum poetischen Symbol“ (Weinrich 1976, S. 318) auf der begrenzteren Wort- und Satzebene. Er übersieht keine rhetorische Figur mit metaphorischem Kern, sei dieser auch noch so versteckt (wie im poetischen Symbol) oder noch so grenzwertig (wie im Oxymoron). Er vergisst auch keine Wortverbindung, die nicht in den rhetorischen Kanon aufgenommen wurde, sei es, weil sie nicht als bemerkenswerte Metaphernvariante erkannt wurde (wie die Elementen-Metapher, S. 310), einem anderen Zuständigkeitsbereich zugeschrieben war (wie die *Contradictio in adiecto*, S. 306f.) oder für belanglos erachtet wurde (wie der Gattungsname, S. 322). Weinrich zählt zur Metapher hinzu, was aus semantischer Perspektive zu ihr gehört. Wo er auf die rhetorischen Figuren zu sprechen kommt, will er nicht die rhetorische Tradition durch Umstrukturierung wiederbeleben. Vielmehr tritt er als beinhardter Semantiker auf, dessen Leitfrage ist: Wie weit reicht die Lexemetapher?

Um die Frage beantworten zu können, ruht sein Blick auf den beiden in der Lexemetapher verbundenen Bedeutungsfeldern und damit auch auf ihrem Bildfeld. Genau gesagt schaut er, aus welchem semantischen Bereich die Bedeutungsfelder hinter den beiden Lexemen der Metapher stammen können. Typischerweise kommt das bildempfangende Lexem aus dem geistigen Bereich und das bildspendende aus dem stofflichen, oder zwei unserer fünf Sinnesbereiche werden miteinander verknüpft oder in ganz ähnlicher Weise zwei der vier Elemente. Diese Metaphern sind so unproblematisch wie die Bildfelder, denen sie entstammen, und in unserer Alltagssprache gegenwärtig. „Man kann sich an Metaphern, die zwei Elemente oder zwei Sinne mischen, gewöhnen, wie solche geläufigen Wörter wie ‚Farbton‘ und ‚Luftschiff‘ erkennen lassen.“ (Weinrich 1976, S. 310) Beide Metaphern könnte man aus einem alltäglichen Verständnis heraus mit Weinrichs Terminologie als Fernmetaphern ansehen, wenn dem nicht seine strikte semantische Sicht entgegenstände, der zufolge zwei Bereiche, die sich mit einem Oberbegriff zusammenfassen lassen, nah beieinander liegen.

Als Extrembeispiel für diesen Fall führt Weinrich die nomenklatorische *Contradictio* an, die für die Logik der „Inbegriff des Widersinns“ ist, für ihn jedoch „eine Metapher wie andere auch“ (Weinrich 1976, S. 306). Ihre Besonderheit bestehe lediglich darin, dass in ihr zwei einem Oberbegriff untergeordnete Fachtermini miteinander verbunden sind, wie etwa im Ausdruck *die Quadratur des Kreises*. Diese *Contradictio* markiert die absolute Grenze der metaphorischen Vereinbarkeit. Zu

dieser Lexemmetapher – ist sie wirklich noch eine? – will in unserer Vorstellung einfach kein Bildfeld entstehen, kein Konzept, geschweige denn ein strukturiertes. Das im Ausdruck Zusammengezwungene sträubt sich gegen die gedankliche Verknüpfung. Der Widerspruch ist so groß, dass man die nomenklatorische *Contradictio* als Zweifeldermetapher bezeichnen müsste, wollte man sie noch zur Metapher hinzurechnen. Wendet man sich aber dem ihr nahestehenden Oxymoron zu, dann finden wir wieder das imaginierte Bildfeld vor, denn bei ihm werden die kleinen, scharf umgrenzten begrifflichen Bedeutungsfelder von den stets größeren Bedeutungsfeldern der ‚normalen‘ Wörter unserer Sprache abgelöst. Die Oxymoron-Metapher bezieht sich auf Worte und nicht auf Begriffe.¹⁴⁰ Weinrich zufolge ist sie wie die synästhetische Metapher und die Elementen-Metapher eine Nahmetapher, da auch ihre beiden Lexeme unter einen Oberbegriff subsumierbar sind. Dennoch könnte man wohl auch die größere Anzahl der Oxymora den Fernmetaphern zuordnen und nur einige von ihnen den Nahmetaphern, je nachdem, wie umfangreich die Bedeutung ihrer beiden Lexemfelder ist. (Bei weitem Bedeutungsumfang zweier benachbarter Bedeutungsfelder bindet die Metapher doch wieder Entferntes zusammen.) Der Widerspruch zwischen der „nährischen Weisheit“ oder der *himmlischen Hölle* befremdet uns auch deshalb weniger stark als Celans Metapher der „schwarzen Milch“ oder Rimbauds Metapher der „grünen Lippen“, weil die gegensätzlichen Geisteszustände bzw. Orte im Jenseits auf den ersten Blick für uns weit mehr bedeuten als die Gegenstandsfarben des Alltäglichen. Insofern scheinen die meisten tradierten Oxymora Fernmetaphern zu sein. Den neuen Oxymoron-Nahmetaphern, die Celan und Rimbaud erspürt haben, verleiht allerdings (u. a.) die Tatsache einen überraschend tiefen Gehalt, dass Farben von uns beim zweiten Hinsehen (zumal wenn wir sie uns dann isoliert vorstellen) in ihrem Bedeutungsumfang erweitert werden. Und doch ist es letztlich gerade die Anbindung der Farbe an den Gegenstand, die ihr Bildfeld so reichhaltig macht. Die „Milch“ und die „Lippen“ eröffnen ein benachbartes Feld, welches der bloßen Farb-*Contradictio* neue Bedeutungen hinzugibt. So oszillieren die celansche und die rimbaudsche Metapher zwischen dem mit der Nähe einhergehenden vordergründigen Verlust an Bedeutung, dem Durchbruch zu tieferen Bedeutungen und dem Hinzugewinn von neuer Bedeutung durch das Einbinden eines mehr oder weniger fremden Nachbarbereichs. Der Schritt ins Nachbarfeld kann freilich jede *Contradictio* in eine Oxymoron-Metapher verwandeln. „Es gibt unendlich viele Nuancen der Metaphernkühnheit“, sagt Weinrich (Weinrich 1976, S. 309). Die Oxymoron-Metaphern sind deshalb so kühn, weil sie sich im Grenzbereich des konzeptuell Verschmelzbaren bewegen.

In dieser Hinsicht übertreffen sie auch ihre nächsten Verwandten, die synästhetischen Metaphern und die Elementen-Metaphern. Während diese beiden Metaphern in den allermeisten Fällen noch dazu dienen, Orientierungen zu schaffen, bringen die *Contradictio* und die Oxymoron-Metaphern unser Konzeptsystem durcheinander. Eigentlich unterscheiden wir zwischen *oben* und *unten*, *schwarz* und *weiß*, *warm*, und *kalt* und richten unser Konzeptsystem an diesen Orientierungen aus,

140 Zur semantischen Unterscheidung von Wort und Begriff siehe Weinrich 1966¹, S. 25-33.

doch via *Contradictio* und *Oxymoron* haben wir auch die Freiheit, uns über sämtliche Orientierungen hinwegzusetzen. Zum *Oxymoron* führt uns die Reflexion so mancher Sachverhalte. Es scheint eine ganz und gar literarische Metapher zu sein. Unter Einbezug der Kenntnisse Lakoffs & Johnsons lässt sich also Folgendes über das *Oxymoron*, die *Synästhesie* und die *Elementen-Metapher* sagen: Es handelt sich bei ihnen um drei Unterarten der *Strukturmetapher*, deren Gemeinsamkeit es ist, in der *Orientierungsmetapher* zu wurzeln. Die in der Regel *Orientierung* gebende *synästhetische Metapher* und die *Elementen-Metapher* sind manchmal *alltagssprachlich* und manchmal *literarisch*. Die *Orientierungen infrage stellende Oxymoron-Metapher* ist nahezu immer *literarisch*, da sie die Reflexion über unser *Orientierungssystem* voraussetzt. Zumindest einige *rhetorische Figuren* haben also ihren festen Platz in dem von Weinrich und Lakoff & Johnson erstellten *Metaphernsystem*.

Einen festen Platz dort haben auch die *Personifikation* und der *Gattungsname*, die beide als *Weiterführungen* der *ontologischen Metapher* anzusehen sind. Die *Personifikation* wird von Lakoff & Johnson als besonderer *Metapherentyp* herausgestellt, der *Gattungsname* von Weinrich. Bezogen auf das *Metaphernsystem* handelt es sich auch bei diesen beiden *Metaphern* zweifellos um *Unterarten* der *Strukturmetapher*. Welches sind ihre charakteristischen Merkmale? Lakoff & Johnson machen darauf aufmerksam, dass die *Personifikation* zu unseren ganz alltäglichen *Metaphern* gehört und dort gar nicht selten vorkommt. Im Gegenteil: Wir versehen häufig „etwas *Nichtpersonifiziertes* mit *menschlichen Tätigkeiten*“. Dabei laufen unsere *Personifikationen* nie „nach einem einfachen, vereinheitlichten Schema ab“. Vielmehr *personifizieren* wir gezielt. „Jede *Personifikation* ist einzeln darauf abgestimmt, welche Merkmale einer *Person* herausgegriffen und betont werden.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 44) Die *Personifikation* zu dem Satz „Die *Inflation* hat mir meine *Ersparnisse* genommen“ hat man also noch nicht vollständig erfasst, wenn man konstatiert: „Die *Inflation* ist eine *Person*“, denn sie ist – viel präziser – als *Gegner* *konzeptualisiert*. Die zusätzliche *Differenzierungsmöglichkeit*, die die *Personifikation* eröffnet, macht, dass ihr *Konzept* umso *strukturiert* ist. Es kann für viele weitere *Aussagen* *herangezogen* werden, in denen wir (hier) der *Inflation* alle möglichen „*Motivationen*, *Merkmale* und *Tätigkeiten*“ eines *Gegners* *zuschreiben*, sie etwa unseren „*Feind*“ *schimpfen* oder darüber *klagen*, dass sie unsere *Währung* „*ruiniert*“. Gewiss gibt es auch Fälle der *unpräzisen Personifikation* in unserer *Alltagssprache*, so wie es ja auch Fälle gibt, in denen nur das *Körperhafte* an sich *konzeptualisiert* wird. Die *schematische ontologische Metapher* dürfte *gleitend* in die *strukturierte Personifikation* übergehen. Das ist möglich, da beide *Metaphern* der *Verkörperung* von *Abstraktem* dienen. (Die *Personifikation* dient zudem der *Belebung* von *Abstraktem*.) In dieser Funktion sind sie wichtige *Formen* der *Stoffliches* und *Geistiges* *verbindenden* *Alltagsmetapher*.

Die *Personifikation* finden wir aber außerdem in der *literarischen Kategorie*, wo – *seltener* – auch eine *Metapher* vorkommt, die zwei *Personen* *miteinander verknüpft*. Es ist der *Gattungsname*, der dies macht, bzw. die *Metapher* des *Eigennamens*, wie

Weinrich sie treffend nennt. Die Eigennamen-Metapher ist zwar sehr weit von der ontologischen Metapher entfernt (viel weiter als die Personifikation), aber auch sie geht noch aus ihr hervor. Da zu ihr in keinem einzigen Fall irgendeine Notwendigkeit besteht, reflektieren wir sie stets, bevor wir sie verwenden. Sie gehört deshalb ganz der literarischen Kategorie (im weitesten Sinne) an, auch dann, wenn wir sie einmal in unseren alltäglichen Gesprächen ins Spiel bringen. Weinrich bemerkt, dass der Eigenname in semantischer Hinsicht dem Morphem gegenübersteht. Während das Morphem einen weiten Bedeutungsumfang und einen armen Bedeutungsinhalt hat, hat der Eigenname einen engen Bedeutungsumfang und einen reichen Bedeutungsinhalt. Demzufolge ist der Eigenname ganz im Unterschied zum Morphem leicht metaphorisierbar. „Tatsächlich genügt, was sonst bei anderen Wörtern nicht ausreicht, ein bloßes Morphem als Kontext für die Metaphorisierung: un Napoléon.“ (Weinrich 1976, S. 322) Das heißt, die Aussage ‚*Er war Napoleon*‘ ist – ohne weiteren Kontext betrachtet – unmetaphorisch, die Aussage ‚*Er war ein Napoleon*‘ dagegen allein wegen des konterdeterminierend wirkenden unbestimmten Artikels eine einwandfreie Metapher. (Besteht im Situationskontext Klarheit über die benannte Person, kann der unbestimmte Artikel natürlich fehlen.) Die Eigennamen-Metapher kann man als die Nahmetapher der Strukturmetaphern mit ontologischem Familienstamm ansehen. Die mit ihr verwandten Metaphern, in denen der Mensch (der Mensch schlechthin oder eine bestimmte Person) mit einem Tier, einer Pflanze oder einem Gegenstand gleichgesetzt wird, können sowohl Nah- als auch Fernmetaphern sein. Diejenigen Metaphern hingegen, in denen er mit einem Abstraktum gleichgesetzt wird, müssten den Fernmetaphern zugerechnet werden.¹⁴¹ Da für die Bildung dieser die Personifikation umkehrenden Metaphern keine Notwendigkeit besteht, müssen auch sie (unabhängig davon, auf welchem sprachlichen und zwischenmenschlichen Niveau sie angesiedelt sind) der literarischen Kategorie zugeordnet werden. Sie liegen damit wie die Eigennamen-Metapher außerhalb von Lakoffs & Johnsons Forschungsinteresse, konzentrieren sich die beiden Amerikaner doch gezielt auf die Metaphern der alltäglichen Kategorie.

Für Weinrich hingegen ist die Personifikation als eine gewöhnliche Fernmetapher in semantischer Hinsicht uninteressant. Weinrichs und Lakoffs & Johnsons enge Sicht ist aber nicht länger haltbar, denn alle in ihren beiden Theorien aufgeführten Metaphern passen in das Gesamtsystem, das sie dort je auf unterschiedliche Weise, doch gleichwohl doppelt beschreiben. In dieses lassen sich viele der überlieferten rhetorischen Figuren sowie weitere Metaphern einsortieren. Die allermeisten Metaphern darunter dürften Unterarten der Struktur- bzw. Lexemmetapher bzw. der Bildfeldmetapher sein. (Auch die das Bildfeld inkarnierende Textmetapher kommt vor.) Und wiederum bei vielen von ihnen dürften die beiden Ausprägungen der Bildschema-metapher, also die Orientierungsmetapher oder die ontologische Metapher, weiter ausdifferenziert sein. Alle Metaphern zusammengenommen aber (die Bildfeld- und

141 Beispiele für die Mensch-Abstraktum-Metapher sind etwa: ‚*Er ist eine Frohnatur*‘ und ‚*Sie ist die Güte in Person*‘.

die Bildschemametaphern) stehen seit Jakobson und damit auch in Weinrichs und in Lakoffs & Johnsons Theorie der Metonymie gegenüber.

In Weinrichs Theorie ist die Abgrenzung der Metapher von der Metonymie keine große Angelegenheit. Die entscheidende Textstelle kann man leicht überlesen oder, sollte man doch auf sie aufmerksam werden, leicht missverstehen. Er fragt einfach: „Und ist schließlich das Verb *verfolgen*, wenn nur die Augen die Verfolger sind, eine Metapher – oder handelt es sich nicht vielmehr um eine Metonymie oder Synekdoche (*pars pro toto*)?“ (Weinrich 1976, S. 330). Seine Frage bezieht sich auf den Satz „Lange verfolge ich das Spiel der Möwen.“¹⁴² Dort kann das Verb als alltägliche Metapher *BEOBACHTEN IST VERFOLGEN* gedeutet werden, die eine synekdochische Metonymie integriert, bei der ein Teil („das Augenpaar“) für das Ganze („die Person“) steht. In seiner Beispielanalyse zieht Weinrich durchaus eine Grenze zwischen der Metapher und der Metonymie, der er die Synekdoche unter- oder zumindest beordnet. Er zeigt aber auch, dass sich beide Prinzipien manchmal überlagern.

Da man bei der Unterscheidung zwischen der Metapher und der Metonymie schnell unsicher werden kann (Weinrichs Frage ist natürlich kein Zeichen von echter Unsicherheit), erklären Lakoff & Johnson einmal sehr genau, in welchen Merkmalen die Metonymie nicht mit der Metapher übereinstimmt. Sie machen aber auch auf die anderen Merkmale aufmerksam, hinsichtlich derer die beiden grundverschiedenen Konzepte letztlich doch vergleichbar sind. Der metaphorische Satz „Die Inflation hat mir meine Ersparnisse genommen“ und der metonymische Satz „Das Schnitzel wartet auf seine Rechnung“ mögen einander auf der vordergründigen sprachlichen Ebene – das Prädikat passt in semantischer Hinsicht ‚eigentlich‘ nicht zum Subjekt – ähneln. Im ersten Satz ist jedoch das Prädikat das ‚eigentlich‘ Unpassende, im zweiten Satz das Subjekt. Das heißt, bei der Personifikations-Metapher werden der Inflation über das Prädikat menschliche Qualitäten verliehen, während bei der Metonymie das Schnitzel als eine mit dem gemeinten Subjekt zusammenhängende Entität an dessen Stelle gesetzt wird. Bei der Metonymie liegt also keine Ähnlichkeitsbeziehung bzw. Similaritätsrelation vor (eine solche zu erspähen, hieße sie misszuverstehen), sondern eine Nachbarschaftsbeziehung bzw. Kontiguitätsrelation. Lakoff & Johnson gebrauchen zur Darstellung der Metapher und der Metonymie deshalb auch zwei unterschiedliche Formeln: für die Metapher wie Weinrich die Formel *NOMEN 1 IST NOMEN 2*, die anzeigt, dass „ein Sachverhalt im Lichte eines anderen Sachverhalts“ betrachtet wird, und für die Metonymie die Formel *NOMEN 1 STEHT FÜR NOMEN 2*, die anzeigt, dass eine „Beziehung hergestellt“ wird, bei der „eine Entität für eine andere Entität steht“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 47). Man kann sich die Mühe machen, die möglichen Nachbarschaftsbeziehungen der Metonymie in Listen aufzuführen, die aber niemals alle gegeneinander austauschbaren Aspekte enthalten können, denn wie die metaphorischen Ähnlichkeiten stellen wir auch die metonymischen Bezüge erst her.

142 Walter Benjamin: „Möwen“, in ders.: „Städtebilder“ (1963) (Lit.: Siehe Weinrich 1976, S. 328).

Die Motivation, sowohl metaphorisch als auch metonymisch zu substituieren, nehmen wir von unserem Bedürfnis, „einen Sachverhalt verstehbar zu machen“. Für den metonymischen Bereich erläutern dies Lakoff & Johnson am Beispiel der Synekdoche DER TEIL STEHT FÜR DAS GANZE. Bei ihr ist der Teil so präzise, ökonomisch und anschaulich, dass er das spontane Verstehen des Gemeinten begünstigt. „Auf welchen Aspekt des Ganzen wir uns konzentrieren, erkennen wir daran, welchen Teil wir herausgreifen.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 47) Wir sagen etwa: „Wir brauchen ein paar Muskeln für unser Team“ oder „gute Köpfe“ und meinen damit – je nachdem – ‚starke‘ oder ‚intelligente Menschen‘. Der ausgewählte Teil oder Aspekt verweist auf eine bestimmte Ganzheit, die ohne den metonymischen Griff aufwendiger zu beschreiben wäre und deren Beschreibung sich überdies als weniger evident erwiese. Die synekdochische Metonymie bzw. die Metonymie überhaupt ist also im Prinzip genauso effektiv wie die Metapher.

„Die Metonymie ist auch darin der Metapher ähnlich“, so Lakoff & Johnson weiter, „dass sie nicht nur ein Mittel der Poetik oder der Rhetorik ist [...]. Metonymische Konzepte (wie DER TEIL STEHT FÜR DAS GANZE) sind Bestandteil unseres normalen, alltäglichen Denkens, Handelns und Sprechens.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 48) Parallel zur Metapher gibt es offenbar zum einen Metonymien, die wir eher (oder nur) im poetischen und rhetorischen Bereich verwenden, und zum anderen solche, die uns tatsächlich in unseren ganz normalen Handlungen und Anschauungen leiten. Als ein Beispiel für die ganz alltägliche Kategorie führen Lakoff & Johnson u. a. die synekdochische Metonymie DAS GESICHT STEHT FÜR DIE PERSON an. Sie „findet in unserer Kultur lebhaft Anwendung. Darauf beruht die Tradition des Porträtierens in der Malerei und in der Fotografie.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 48) Wenn wir einen Eindruck von einem Menschen gewinnen wollen und ein Foto betrachten, das in einer Nahaufnahme nur sein Gesicht – und dieses groß genug – zeigt, sind wir mit dem Foto wahrscheinlich zufriedener, als wir es mit einem anderen wären, das zwar den ganzen Menschen zeigt, sein Gesicht aber nur klein und ungünstig wiedergibt. Wir schließen nämlich unwillkürlich vom Gesicht auf die gesamte Person. Unser Verhalten offenbart, dass wir nach der Metonymie DAS GESICHT STEHT FÜR DIE PERSON leben. Metonymische Konzepte können ähnlich wie metaphorische Konzepte unser alltägliches Leben strukturieren, da auch sie eine empirische Grundlage haben. Diese ist bei metonymischen Konzepten im Allgemeinen offensichtlicher als bei metaphorischen, weil sie bereits in der verallgemeinerten speziellen, oft physischen oder kausalen Nachbarschaftsbeziehung besteht. So ergibt sich z. B. „die Metonymie DER TEIL STEHT FÜR DAS GANZE [...] aus unserer Erfahrung damit, wie einzelne Teile auf das Ganze bezogen sind.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 51) Bedenkt man zudem, dass die Metonymien wie die Metaphern einer inneren Systematik folgen und insgesamt ein kohärentes System aufbauen, kann man eigentlich keine andere Schlussfolgerung ziehen als die, dass das metonymische und das metaphorische System gleichwertig nebeneinanderstehen.

Bloß gibt es bei der Gleichstellung von Metapher und Metonymie das unübersehbare Problem, dass sich – pauschal gesagt – alle für die Metapher interessieren

(Forscher wie Dichter), aber niemand für die Metonymie. Sowohl Jakobson als auch Weinrich reflektieren dieses Problem. Jakobson macht für das qualitative Missverhältnis von Metapher und Metonymie in Forschung und poetischer Dichtung deren jeweilige Sprache verantwortlich, also die Sprache der Forschung sowie die Sprache der Dichtung. Weil sich die Metasprache der Wissenschaft zur ‚normalen‘ Sprache verhalte wie der metaphorische Ausdruck zum ‚eigentlichen‘ Ausdruck, besitze der Forscher „[...] für die Interpretation der Tropen bessere Mittel zur Behandlung der Metaphern als zur Behandlung der auf einem anderen Prinzip beruhenden, schwerer zu interpretierenden Metonymie“ (Jakobson 1956, S. 173). Und weil für die Sprache der poetischen Dichtung das Symbol viel grundlegender sei als für die Sprache der vorwiegend gegenstandsbezogenen Prosa-Dichtung, zöge sie die Sprachforscher einfach stärker an. So „wurden die Tropen und Redefiguren vor allem als dichterische Kunstgriffe untersucht“ (Jakobson 1956, S. 174). Am Ende seines Aufsatzes stößt Jakobson einen eindrucksvollen Fluch gegen die Einseitigkeit der Forschung aus. Vorher hat er bereits gefordert, dass „die bipolare Struktur der Sprache (oder auch anderer semiotischer Systeme)“ endlich systematisch untersucht werden müsse (vgl. Jakobson 1956, S. 170).

Lakoff & Johnson kommen Jakobsons Forderung nach, indem sie auch das alltägliche metonymische Konzept erforschen. Weinrich hingegen unternimmt keine Anstrengung, die literarische Metonymie der literarischen Metapher gegenüberzustellen. In seinem Aufsatz „Zur Definition der Metonymie und zu ihrer Stellung in der rhetorischen Kunst“ (1987) erläutert er, warum. Er möchte sich nicht über die antiken Erkenntnisse hinwegsetzen. Die rhetorische Kunst habe keine scharfe Grenze zwischen der Metonymie und der Metapher gezogen, weshalb auch er nicht daran interessiert sei, „gewaltsam“ von sich aus „eine begriffliche Ordnung zu schaffen“ (Weinrich 1987, S. 106). Mit dieser Grundhaltung kann Weinrich dem jakobsonischen Vorschlag nur skeptisch gegenüberstehen und glaubt denn auch nicht, „dass zwei Begriffe, mit denen man die ganze Welt der Bedeutungen in eine metaphorische und in eine metonymische Hälfte teilen kann“, operabel sind (Weinrich 1987, S. 106). Dennoch unterscheidet er die Metapher von der Metonymie und hat einen weiten Begriff von beiden. Aber er sieht sie nicht überall walten, sondern wieder in den Wirkungsbereichen, in denen sie in der Antike einmal verortet waren. Weinrich erinnert: Die Metapher ist in der Dichtkunst beheimatet, die Metonymie in der Gedächtniskunst, und jede Figur ist in ihrem Bereich der anderen überlegen. Und er erklärt auch, was die Metonymie für die Mnemotechnik so geeignet macht: Sie spielt eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, einen Text nicht-wörtlich bzw. allein in seinen Argumenten zu memorieren. Die Argumente findet man nämlich am besten, wenn man sie metonymisch memoriert. Hierzu stellt man sie sich als mnemonische Bilder vor und platziert sie an mnemonischen Stellen. Beim Vortrag kann man dann die mnemonischen Stellen durchwandern und währenddessen die dort platzierten Bilder aktualisieren. Diese Bilder stehen vorzugsweise in einem metonymischen Verhältnis zu den Argumenten, weil die Metonymie selbst (auch die Synekdoche) auf

einem örtlichen Bezug beruht, den man sich gut merken kann. Die freien, vielfach variierenden metaphorischen Bezüge bzw. Analogien dagegen vergisst man schnell.

Das heißt, durch Jakobson wissen wir, dass das metaphorische System nur die eine Hälfte eines größeren Gesamtsystems ist, dessen zweite Hälfte das metonymische System ist. Beide Systeme spielen, wie Lakoff & Johnson herausgefunden haben, in unserem alltäglichen Leben eine grundlegende Rolle. Wenn sich jedoch die Metapher und die Metonymie auf außergewöhnliche Weise entfalten, steht ihnen – wie Weinrich ergänzt – ihr eigener besonderer Wirkungsbereich frei. Die außergewöhnliche Metapher kann sich auf der sprachlichen Ebene besonders wirkungsvoll ausbreiten, die außergewöhnliche Metonymie dagegen auf der gedanklichen Ebene. Beiden Konzepten sind zwar beide Bereiche zugänglich, jedoch scheint die außergewöhnliche Metonymie in der Sprache eher eine Nebenrolle zu spielen und die außergewöhnliche Metapher im Denken. Von der Ausbreitung der außergewöhnlichen Metapher in der Sprache bzw. vom Übergang der Metapher von der alltäglichen Kategorie in die literarische Kategorie handelt das nachfolgende Kapitel.

Übersicht

Weinrich	Lakoff & Johnson						
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher							
Gibt es weitere Metaphernarten?							
<p>1a. Reichweite Lexemmetapher/Textmetapher: „alle Arten des sprachlichen Bildes“</p> <p>Fern- und Nahmetaphern (u. a.): synästhetische Metapher (FM/NM) Elementen-Metapher (FM/NM) Contradictio (NM bei Begriffen) Oxymoron-Metapher (FM/NM) Eigennamen-Metapher (NM)</p> <table border="1" data-bbox="220 924 673 1155"> <thead> <tr> <th data-bbox="220 924 441 966">Nahmetapher</th> <th data-bbox="441 924 673 966">Fernmetapher</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="220 966 441 1008">Oberbegriff</td> <td data-bbox="441 966 673 1008">kein Oberbegriff</td> </tr> <tr> <td data-bbox="220 1008 441 1155">enger Bedeutungsumfang der Felder</td> <td data-bbox="441 1008 673 1155">weiter Bedeutungsumfang der Felder</td> </tr> </tbody> </table>	Nahmetapher	Fernmetapher	Oberbegriff	kein Oberbegriff	enger Bedeutungsumfang der Felder	weiter Bedeutungsumfang der Felder	<p>1b. Unterart der Strukturmetapher</p> <p>Personifikation Nichtpersonenhaftes + menschliche Tätigkeiten ≠ schematisch = gezielt ausgewählte Merkmale</p> <p style="text-align: center;">} Strukturierungspotential der Personifikation</p> <p>Personifikation (FM/NM)</p> <p>Entpersonifizierungen: Mensch-Tier-Metapher (FM/NM) Mensch-Gegenstands-Metapher (FM/NM) Mensch-Abstraktum-Metapher (FM)</p>
Nahmetapher	Fernmetapher						
Oberbegriff	kein Oberbegriff						
enger Bedeutungsumfang der Felder	weiter Bedeutungsumfang der Felder						

Weinrich	Lakoff & Johnson																														
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher																															
Gibt es weitere Metaphernarten?																															
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">synästhetische Met. →</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Elementen-Metapher →</td> <td></td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Oxymoron-Metapher</td> </tr> <tr> <td>alltägliche Kategorie</td> <td>literarische Kategorie</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">↑</p> <p>erweiterte Orientierungsmetaphern im Lexembereich</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">Personifikation →</td> <td></td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Eigennamen-Metapher</td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Mensch-Tier-M.</td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Mensch-Pflanzen-M.</td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Mensch-Gegenst.-M.</td> </tr> <tr> <td>////////////////////</td> <td>Mensch-Abstr.-M.</td> </tr> <tr> <td>alltägliche Kategorie</td> <td>literarische Kategorie</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">↑</p> <p>erweiterte ontologische Metaphern im Lexembereich</p>	synästhetische Met. →		Elementen-Metapher →		////////////////////	Oxymoron-Metapher	alltägliche Kategorie	literarische Kategorie	Personifikation →		////////////////////	Eigennamen-Metapher	////////////////////	Mensch-Tier-M.	////////////////////	Mensch-Pflanzen-M.	////////////////////	Mensch-Gegenst.-M.	////////////////////	Mensch-Abstr.-M.	alltägliche Kategorie	literarische Kategorie	<p style="text-align: center;">Übergang</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">schematische ontologische Metapher</td> <td style="width: 50%;">variable Personifikation</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Verkörperung von Abstraktem</td> <td style="text-align: center;">Belebung von Abstraktem</td> </tr> <tr> <td>alltägliche Kategorie →</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">literarische K.</td> </tr> </table>	schematische ontologische Metapher	variable Personifikation	Verkörperung von Abstraktem	Belebung von Abstraktem	alltägliche Kategorie →			literarische K.
synästhetische Met. →																															
Elementen-Metapher →																															
////////////////////	Oxymoron-Metapher																														
alltägliche Kategorie	literarische Kategorie																														
Personifikation →																															
////////////////////	Eigennamen-Metapher																														
////////////////////	Mensch-Tier-M.																														
////////////////////	Mensch-Pflanzen-M.																														
////////////////////	Mensch-Gegenst.-M.																														
////////////////////	Mensch-Abstr.-M.																														
alltägliche Kategorie	literarische Kategorie																														
schematische ontologische Metapher	variable Personifikation																														
Verkörperung von Abstraktem	Belebung von Abstraktem																														
alltägliche Kategorie →																															
	literarische K.																														


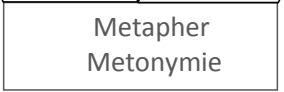

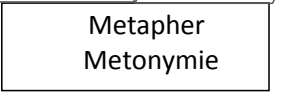
Weinrich	Lakoff & Johnson						
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher							
Gibt es weitere Metaphernarten?							
<p>2. Metapher oder Metonymie?</p> <p><i>Lange verfolgen <u>meine Augen</u> das Spiel der Möwen.</i> /</p> <p>Lange verfolge ich das Spiel der Möwen. \</p> <p><i>Lange <u>beobachte</u> ich das Spiel der Möwen.</i></p> <p>Metonymie: ICH STEHT FÜR MEINE AUGEN (Umkehr einer Synekdoche)</p> <p>Metapher: BEOBACHTEN IST VERFOLGEN</p> <p>kontra Jakobson (Weinrich 1987):</p> <p>Unterscheidung Wirkungsbereiche Metapher (= Dichtkunst) Metonymie (= Gedächtniskunst)</p> <p>außer-gewöhnlich: </p> <p>gewöhnlich: </p>	<p>Metapher ≠ Metonymie</p> <table border="1" data-bbox="692 487 1143 687"> <thead> <tr> <th>Metapher</th> <th>Metonymie</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Similarität Ähnlichkeit Interaktion Paraphrase</td> <td>Kontiguität Nachbarschaft Substitution Substitut</td> </tr> <tr> <td>N1 IST N2 empirische Grundlage: verborgen</td> <td>N1 STEHT FÜR N2 empirische Grundlage: offensichtlich</td> </tr> </tbody> </table> <p style="text-align: center;">semantische Inkongruenz Bezüge im Sprachgebrauch</p> <p>pro Jakobson:</p> <p>Erforschung alltägliche Metonymie (im Ansatz)</p> <p>außer-gewöhnlich: </p> <p>gewöhnlich: </p>	Metapher	Metonymie	Similarität Ähnlichkeit Interaktion Paraphrase	Kontiguität Nachbarschaft Substitution Substitut	N1 IST N2 empirische Grundlage: verborgen	N1 STEHT FÜR N2 empirische Grundlage: offensichtlich
Metapher	Metonymie						
Similarität Ähnlichkeit Interaktion Paraphrase	Kontiguität Nachbarschaft Substitution Substitut						
N1 IST N2 empirische Grundlage: verborgen	N1 STEHT FÜR N2 empirische Grundlage: offensichtlich						

Tabelle 5: Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Gibt es weitere Metaphernarten?

Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher

Die Metapher ist vielfältig. Manche Metaphern liegen tief im Denken, manche sind stärker veräußerlicht. Erstere, die Bildschemametaphern, gibt es in zwei Ausprägungen: als Orientierungsmetapher und als ontologische Metapher. Letztere, die Bildfeldmetaphern, weisen viele Unterarten auf. Zu diesen gehören einige der von alters her überlieferten rhetorischen Figuren – all diejenigen, die metaphorisch strukturiert sind. Sie sind für das moderne Metaphernsystem wieder bedeutsam, weil sie die zwei Ausprägungen der Bildschemametapher im Bereich der Bildfeldmetapher weiterführen. Die Synästhesie, die Elementen-Metapher und das Oxymoron liegen auf der Seite der weitergeführten Orientierungsmetapher und die Personifikation und die Eigennamen-Metapher auf der Seite der weitergeführten ontologischen Metapher. Sie gehören teils zur alltäglichen und teils zur literarischen Kategorie unseres Metaphernsystems, denn innerhalb der Bildfeld- bzw. Lexem- oder Strukturmetapher verläuft die Grenze zwischen dem Alltäglichen und dem Literarischen. So weit wurde das Metaphernsystem auf den vorausgehenden Seiten beschrieben. Es wurde ihm ferner das Metonymiesystem gegenübergestellt, wobei Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Vorstellungen zusammengeführt wurden. Nun soll ferner eine theorieübergreifende Kategorientabelle der Metapher entworfen werden. Vor deren Hintergrund wird zunächst und schwerpunktmäßig die literarische Kategorie unseres Metaphernsystems weiter beschrieben sowie abschließend auch noch etwas zur alltäglichen Kategorie angemerkt. Da Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Ausführungen einander direkt ergänzen, wird die Vereinigung beider Theorien gut gelingen. Der Frühere wie die Späteren verweisen auf die schöpferische Metapher, in der die literarische Kategorie gipfelt, sowie auf die tote Metapher, die die Grenze unseres Metaphernsystems in der alltäglichen Kategorie markiert.

Die schöpferische Metapher lässt sich nur mit Blick auf das Bildfeld bzw. metaphorische Konzept bestimmen. Sie unterscheidet sich nämlich von den anderen Lexemmetaphern der literarischen Kategorie dadurch, dass sie nicht in einem festgefügtten Bildfeld bzw. in einem metaphorischen Konzept, nach dem wir leben, steht. In Weinrichs Theorie folgt daraus, dass die schöpferische Metapher eine kontextärmere Metapher ist als die anderen Metaphern der literarischen Kategorie. Mag sie in ihrer Textumgebung auch konterdeterminiert und zugleich determiniert sein, so fehlt ihr doch die Überdetermination durch das eigene Bildfeld. Das heißt, sie führt zu keinem Bildfeld hin, das man irgendwo finden könnte. Was man aber tun kann, ist, selbst ein geeignetes Bildfeld zu konstruieren und es der schöpferischen Metapher beizufügen, auf dass es sie stützen möge. Oder man spürt Bildfelder auf, die der schöpferischen Metapher nahestehen, um diese dann auf sie wirken zu lassen und so eine gewisse Überdetermination zu erreichen. Will man die isolierte schöpferische Metapher verstehen, muss man sie so gut, wie man es vermag, umhüllen. Das bedarf einer gewissen Anstrengung, die zu erbringen nicht jeder Leser bereit ist. Diese Metapher stößt deshalb vielfach auf Ablehnung. Weinrich erläutert das Problem der Akzeptanz bei der schöpferischen Metapher auf der umfassenderen kulturell-gesellschaftlichen

Ebene. In aller Regel kursieren in einer Sprachgemeinschaft Metaphern, die in ein Bildfeld integriert sind. „Die Sprachgemeinschaft will die integrierte Metapher, vornehmlich (aber nicht ausschließlich) für den Bereich der inneren Erfahrung. Die in einem Bildfeld integrierte Metapher hat alle Aussichten, von der Sprachgemeinschaft angenommen zu werden.“ (Weinrich 1976, S. 286) Dagegen dürfte es nur extrem wenige isolierte, außerhalb der überlieferten Bildfelder stehende Metaphern geben, die in einer Sprachgemeinschaft größere Kreise ziehen. Zum einen ist es sehr schwer, eine gute isolierte Metapher zu bilden, und zum anderen würden auch ein hohes Ansehen sowie ein hoher Bekanntheitsgrad ihres Erfinders oder ihrer Erfinderin nicht bewirken können, dass sie darum allgemein anerkannt würde.

Der Schöpfer einer Metapher ist man nicht sogleich, wenn man der eigenen Fantasie und Fähigkeit zur Sinnbildung folgend einem Wort metaphorische Bedeutung verleiht bzw. eine Sache metaphorisch bezeichnet. Selbst wenn man seine eigene, just erfundene Metapher vorher nie gehört hat, ist die Wahrscheinlichkeit doch groß, dass sie entweder nur eine freie Stelle in einem bereits existierenden Bildfeld füllt (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1) oder doch keinen rechten Sinn ergeben will. Auf letzteren Fall geht Weinrich nicht ein, bezogen auf den ersteren und seine Differenz zur wirklich schöpferischen Metapher macht er aber die folgende präzisierende Aussage: „Originalität innerhalb eines Bildfeldes ist offenbar etwas ganz anderes als außerhalb eines Bildfeldes. Sie verhalten sich zueinander etwa wie *generatio* und *creatio*. Wirklich schöpferisch ist nur die Stiftung eines neuen Bildfeldes. Und das geschieht sehr selten. Zumeist füllen wir die freien Metaphernstellen aus, die mit dem bestehenden Bildfeld potenziell gegeben sind. So nehmen und geben wir zugleich. Das ist nicht originale Schöpfung, sondern Autorschaft: Mehrung“ (Weinrich 1976, S. 288). In unserem Metaphernsystem können wir also die folgende zusätzliche Unterscheidung treffen: Unter den literarischen Metaphern gibt es einige scheinbar originale Metaphern, die aber oft bloß originell sind und nur selten schöpferisch. Das heißt, die literarische Kategorie besteht aus mindestens zwei Teilkategorien: der originellen und der schöpferischen Teilkategorie. Man kann darüber streiten, ob die überlieferten Unterarten der literarischen Metapher (die ehemals rhetorischen Figuren) bis in die schöpferische Teilkategorie hineinreichen können. Die Position, die man in diesem Streit ergreift, hängt davon ab, wie weit man das Bildfeld fasst.

Auch bei Lakoff & Johnson ist die wirklich schöpferische Metapher die literarische, außerhalb der metaphorischen Konzepte stehende Metapher. Gleichwohl nennen sie sie darum nicht isolierte Metapher, denn mit diesem Namen bezeichnen sie lieber jene metaphorische Unterart, die in der Schulrhetorik sowie auch von Weinrich Exmetapher oder verblasste Metapher genannt wird. Hier seien aber zunächst ihre Aussagen zur schöpferischen Metapher unter die Lupe genommen. Mit dieser Metapher – sie nennen sie die „bildhafte“ oder „unkonventionelle Metapher“ – meinen Lakoff & Johnson metaphorische Konzepte, die „über das Spektrum des üblichen Denkens und Handelns im wörtlichen Sinn hinaus erweitert werden in den Bereich, in dem die Gedanken und die Sprache als bildhaft, poetisch, farbig oder fantastisch bezeichnet werden können“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 21). Lakoff &

Johnson sprechen die literarische Kategorie im Allgemeinen an. Was sie sagen, ist im Großen und Ganzen vereinbar mit Weinrichs Ausführungen – bis auf eine kleine, nicht unwesentliche Differenz: Zum metaphorischen Konzept gehören in erster Linie diejenigen Metaphern, die im Spektrum unseres üblichen Denkens und Handelns liegen. Das Bildfeld hingegen integriert ganz selbstverständlich alle literarischen wie alltäglichen Metaphern aus seinem Bereich. Da sich das metaphorische Konzept ja erweitern lässt, ist der Unterschied kaum echt. Spricht man aber von der Erweiterung der lakoff&johnsonischen Konzepte und der weinrichschen Bildfelder, darf nicht unbemerkt bleiben, dass sie da und dort an anderer Stelle beginnt.

Lakoff & Johnson sagen über die Erweiterung der metaphorischen Konzepte in etwa das Folgende: Jedes metaphorische Konzept hat einen „benutzten“ und einen „unbenutzten Teil“. All seine bildhaften Ausdrücke liegen im normalerweise unbenutzten Teil des Konzepts. Wir können „drei verschiedene Unterarten der bildhaften (oder nicht wörtlich zu nehmenden) Metapher gegeneinander abgrenzen: Erweiterungen des benutzten Teils einer Metapher“, Nutzungen ihres unbenutzten Teils und Erfindungen neuer metaphorischer Konzepte (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 67). Die letztere unkonventionelle Metapher ist deckungsgleich mit Weinrichs schöpferischer Metapher. Auch gibt es in beiden Theorien eine konzept- bzw. bildfelderweiternde Metapher bzw. Teilkategorie. Doch Lakoff & Johnson und Weinrich wären sich bei vielen Einzelmetaphern uneinig über deren Zugehörigkeit zur erweiterten oder nicht erweiterten Teilkategorie (also zur konventionellen Metapher oder zur ersten und zweiten Unterart der bildhaften Metapher bzw. zur ausgestalteten oder originellen Metapher). Im Bereich der Erweiterungen beginnt die prinzipielle Parallelität der beiden Theorien zu verschwimmen. Viele Beispiele aus Weinrichs ausgestalteter Teilkategorie sowie aus seiner originellen Teilkategorie dürften irgendwie verstreut über Lakoffs & Johnsons zwei formal differenzierenden Unterarten der erweiterten Metapher liegen (u. u.). Man müsste jedes Beispiel für die Darstellung in der anderen Theorie einzeln umsordieren. Und nicht genug damit: Die zwei differenzierenden Unterarten Lakoffs & Johnsons scheinen schon an sich problematisch zu sein. Die Differenzierung wäre formalistisch und übertrieben, wenn sich herausstellte, dass sich viele Einzelfälle nicht plausibel zuordnen lassen. Man hat den benutzten Teil eines metaphorischen Konzepts gewiss nicht so klar vor Augen, dass man sicher entscheiden kann, ob eine Metapher in die Kategorie der metaphorischen Konzepte gehört, deren benutzter Teil erweitert wird, oder in die Kategorie der metaphorischen Konzepte, deren unbenutzter Teil benutzt wird.

In der Darstellung des gemeinsamen Metaphernsystems von Weinrich und Lakoff & Johnson seien darum diese beiden Unterarten besser zusammengefasst. Die Kategorien sehen dann wie folgt aus: Im benutzten Teil der metaphorischen Konzepte bzw. Bildfelder liegen sämtliche alltäglichen Metaphern sowie viele literarische Metaphern im weiteren Sinne (solche, die ganz konventionell sind). Da man die alltägliche Metapher und die literarische Metapher nicht einer Kategorie zuordnen kann, sei zwischen einem unbewusst benutzten Teil der metaphorischen Konzepte und Bildfelder und einem bewusst benutzten Teil unterschieden (siehe dazu bzw. zur

Grenze zwischen der alltäglichen und der literarischen Metapher hier S. 138). Im unbenutzten Teil der metaphorischen Konzepte bzw. Bildfelder liegen die originellen Metaphern. Das sind die häufiger vorkommenden literarischen Metaphern. Die selteneren schöpferischen bzw., wie Lakoff & Johnson auch sagen, neuen Metaphern sind dagegen von neuen Konzepten umschlossen. Damit ist die Struktur- bzw. Lexem- bzw. Bildfeldmetapher in zwei Kategorien bzw. vier Teilkategorien aufgeteilt: in eine alltägliche Kategorie und in eine aus drei Teilkategorien bestehende literarische Kategorie.

Wie Weinrich reflektieren auch Lakoff & Johnson den Stellenwert der Metapher der vierten Teilkategorie, also der schöpferischen bzw. unkonventionellen Metapher in Kultur und Gesellschaft. Wie aus seiner geht auch aus ihrer Theorie hervor, dass die Rolle, die die schöpferische Metapher in unserem kulturellen und gesellschaftlichen Leben spielt, erstaunlich gering ist. Während Weinrich jedoch die Reserviertheit vieler Menschen gegenüber der schöpferischen Metapher dafür verantwortlich macht, sehen Lakoff & Johnson eine große Aufgeschlossenheit bei den Menschen, aber auch einen schweren, zu leistenden Lernprozess. Weinrich fokussiert die literarische/künstlerische Kategorie der Metapher – die zeitgenössischen Künste finden selten sogleich Anklang –; Lakoff & Johnson blicken auf die alltägliche Kategorie der Metapher – die jüngere Generation will anders leben als die ältere. Ihre Reflexionen ergänzen einander. „Ein sehr großer Teil unserer nicht bewusst vollzogenen Alltagsaktivität ist von der [alten] Metapher [...] her strukturiert, sodass wir eine Veränderung unseres Alltagshandelns hin zur [neuen] [...] Metapher auf der Basis einer bewussten Entscheidung wahrscheinlich nur sehr langsam und mit Schwierigkeiten zustande bringen könnten.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 167) Der von Lakoff & Johnson beschriebene individuelle Lernprozess, ohne den man nicht nach einer neuen Metapher leben kann, ist das Pendant zum individuellen Lektüreprozess, bei dem man auf Metaphern stoßen kann, die anzunehmen schwerfällt. Wenn neue Metaphern von einer großen gesellschaftlichen Gruppe allen Schwierigkeiten zum Trotz konstruktiv rezipiert, gedanklich verarbeitet und im eigenen Handeln umgesetzt werden, kommt es zum kulturell-gesellschaftlichen Wandel (siehe hier Kap. 1.2.2.1).

Die schöpferischen und unkonventionellen Metaphern bilden eine literarisch-metaphorische Teilkategorie am Rande unseres Konzeptsystems. Weinrich nennt erstere darum auch „isolierte Metaphern“ (Weinrich 1976, S. 286). Die Exmetaphern und toten Metaphern bilden demgegenüber eine alltäglich-metaphorische Teilkategorie am Rande unseres Konzeptsystems. Lakoff & Johnson nennen letztere deshalb „isolierte Metaphern“, genauer gesagt „isolierte Momente metaphorischer Konzepte“ oder auch „solitäre Metaphern“ bzw. „solitäre metaphorische Ausdrücke“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 68). Außer ihrer Randständigkeit und Isoliertheit weisen die zwei genannten Großgruppen der isolierten bzw. solitären Metaphern (diejenigen der literarischen und diejenigen der alltäglichen Kategorie) die Gemeinsamkeit auf, dass sie noch einmal in Nah- und Fernmetaphern untergliedert sind. Lakoff & Johnson konzentrieren sich einerseits ganz auf die „tote Metapher“, das heißt auf die Nahme-

tapher in der alltäglichen randständigen Teilkategorie, sowie andererseits ganz auf die „unkonventionelle Metapher“ bzw. die Fernmetapher in der literarischen randständigen Teilkategorie. Damit greifen sie die am weitesten voneinander entfernt liegenden Unterarten heraus, die völlig verschiedenartig wirken, so sehr sie auch aufeinander beziehbar sind. Ein Blick auf Lakoffs & Johnsons Beispiele zeigt die enorme Diskrepanz, die zwischen der solitären alltäglichen Nahmetapher und der (derzeit noch) solitären literarischen Fernmetapher besteht. Die Zusammenschau mit Weinrichs ebenso weit auseinanderliegenden Beispielen zur (gegenwärtig längst) isolierten alltäglichen Fernmetapher und zur isolierten literarischen Nahmetapher zwingt aber alle vier Unterarten der solitären bzw. isolierten Metapher wieder zusammen.

Lakoffs & Johnsons Beispiele für die tote Metapher sind der „Fuß des Berges“, der „Kohlkopf“ und das „Tischbein“. Es handelt sich dabei um simple Bezeichnungen verschiedener Entitäten aus unserer Umgebung, die häufig am Vorbild unseres Körpers orientiert sind. Im Unterschied zur Personifikation haben wir es hier mit Nahmetaphern zu tun, die Körperhaftes mit Körperhaftem vergleichen. Ihre Ausdrücke sind solitär. Das heißt, bei ihnen gibt „es nur einen Aspekt (oder vielleicht auch zwei oder drei Aspekte) eines benutzten Teils [...]“. In der normalen Umgangssprache reden wir nicht vom *Kopf*, von den *Schultern* oder vom *Rumpf* eines Berges“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 68). Beispiele wie der „Fuß des Berges“ seien insgesamt „solitäre, unsystematische und isolierte Momente einer Metapher. Sie hängen nicht mit anderen Metaphern zusammen, spielen in unserem Konzeptsystem keine besonders aufregende Rolle und gehören folglich nicht zu den Metaphern, in denen wir leben [...]“. Wenn metaphorische Ausdrücke überhaupt als *tot* bezeichnet werden können, dann sind es diese“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 69). Die Randständigkeit der alltäglichen isolierten Nahmetaphern unseres Metaphernsystems ist offensichtlich, da sie nichts zum Verstehen unserer komplexen immateriellen (geistigen und ideellen) Lebenswelt beitragen. Sie dienten auch in früheren Zeiten nicht diesem Zweck, weshalb der Ausdruck *tot* nur allzu treffend ist. Unsystematisch sind sie allerdings nicht, sondern gehören wie alle nur irgend denkbaren Metaphern zu unserem Metaphernsystem, mit dem sie systematisch verbunden sind, hinzu. Lakoffs & Johnsons Beispiele sowie auch andere, nicht auf den Menschen bezogene tote Metaphern sind Abzweigungen von der ontologischen Metapher. Dass ihre Konzepte nur in einzelnen Aspekten ausgeprägt sind, ist kein Zeichen für eine fehlende Systematik. Die Orientierung am Menschen oder an Dingen unserer nächsten Umgebung hat sehr wohl System.

Dennoch sind Lakoffs & Johnsons Beispiele zur unkonventionellen Metapher von ganz anderer Art. „Liebe ist ein gemeinsam geschaffenes Kunstwerk“ und „Probleme sind Niederschläge in einer chemischen Reaktion“ sind Fernmetaphern, nach denen wir in unserer Kultur zwar nicht leben, aber doch leben könnten, denn sie erzeugen ein bestimmtes Verständnis von unserer immateriellen emotionalen und rationalen Lebenswelt. Wenn wir sie reflektieren, können sie für uns virtuell lebendig werden. Solange wir unser Leben aber nicht nach ihnen umstellen, leiten sie unser Verhalten und unsere Handlungen so wenig wie die toten Metaphern. Die schöpferischen Metaphern sind keine lebendigen Metaphern, aber potenziell lebendig. Deswe-

gen warnen Lakoff & Johnson so eindringlich: „Die isolierten und unsystematischen Metaphern müssen wir unbedingt von den systematischen metaphorischen Ausdrücken abgrenzen“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 69). Eigentlich bräuchten sie hier nur die Abgrenzung der Nahmetapher von der Fernmetapher zu propagieren. Insofern sie sich nur auf letztere konzentrieren, sehen sie dies aber nicht.

Am Rande unseres gesamten Metaphernsystems stehen aber nicht nur die toten Metaphern und die unkonventionellen Metaphern. Hier befinden sich auch die von Weinrich erwähnten Exmetaphern, nach denen die Menschen in früheren Zeiten gelebt haben. Weinrichs Beispiel ist der „classicus scriptor“, der *klassische Schriftsteller*. Diese Metapher ist eine Exmetapher, insofern sie eine Stelle in einem Bildfeld bzw. metaphorischen Konzept einnimmt, nach dem wir heutzutage nicht mehr leben. Tatsächlich sehen wir den Literaturbetrieb nicht mehr als Steuersystem, den Schriftsteller nicht mehr als wohlhabenden Staatsbürger und seine Erfolgsbiografie nicht als Aufstieg in der Steuerklasse. Zwar leben wir auch heute noch im Bildfeld der WORTMÜNZE bzw. nach dem metaphorischen Konzept SPRACHE IST GELD, doch die speziellere Ableitung, in welche der *klassische Schriftsteller* einst als lebendige Metapher eingebettet war, ist zusammen mit ihm verblasst und wie er selbst seither quasi verstorben. Der *klassische Schriftsteller* ist eine echte Exmetapher, die sich von der toten Metapher dadurch unterscheidet, dass sie einmal lebte. Da ihr metaphorisches Konzept bzw. ihr Bildfeld zusammen mit ihr verschwand, ist auch sie eine von den lebendigen Bildfeldern isolierte, am Rande unseres Konzeptsystems stehende Metapher.¹⁴³

Der Rand unseres Konzeptsystems ist fast so interessant wie dieses selbst. Bis hierhin haben wir erst anhand der von den Metaphernforschern selbst angeführten Beispiele einen Eindruck von drei Unterarten der isolierten Metapher gewonnen: von der isolierten Nahmetapher der alltäglichen Kategorie bzw. der toten Metapher, von der isolierten Fernmetapher der literarischen Kategorie bzw. der unkonventionellen Metapher und von der isolierten Fernmetapher der alltäglichen Kategorie bzw. der Exmetapher. Nun seien Weinrichs Beispiele zur isolierten Nahmetapher der literarischen Kategorie bzw. zur schöpferischen Metapher angeführt. Es sind Celans Metapher der „schwarzen Milch“ und Rimbauds Metapher der „grünen Lippen“. Zu ihnen kann, da sie doch Nahmetaphern sind, kein Bildfeld bzw. Konzept existieren, nach dem wir in unserer Kultur leben. Sie haben aber nichtsdestotrotz Gehalt, weisen alles andere als die Vordergründigkeit unserer alltäglichen Nahmetaphern auf (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Im Zuge seiner Reflexion über diese beiden neuen Oxymoron-Metaphern konstruiert der Leser ihr metaphorisches Konzept bzw. Bildfeld selbst und verleiht ihnen so ein virtuelles Leben. Er wird sie auch mit bereits existierenden Bildfeldern in Verbindung bringen, seinem Drang folgen, sie dort anzuknüpfen. Unsere Anstrengungen im Umgang mit der isolierten Nahmetapher der literarischen Kategorie konzentrieren sich also ganz darauf, sie möglichst umfassend zu verstehen.

Die vorgestellte Einteilung der isolierten bzw. solitären Metapher in vier Unterarten, die die Zuordnung zur alltäglichen oder literarischen Kategorie einschließt,

143 Vgl. Weinrich (1976), S. 282 und S. 313 bzw. hier S. 118.

dient nur der groben Orientierung und kann die Analyse des Einzelfalls nicht ersetzen. Dessen Mannigfaltigkeit kann das Raster nicht annähernd erfassen. Da hier die Grenze zwischen der alltäglichen und der literarischen Kategorie an der Stelle gezogen wird, wo die Bewusstheit über die Metapher beginnt, ist mitzubedenken, dass natürlich die isolierten Metaphern der alltäglichen Kategorie jederzeit literarische werden können. Lakoff & Johnson beschreiben, wie wir uns manchmal tote Metaphern bewusst machen und ihnen ein virtuelles Leben einhauchen, indem wir „unkonventionelle metaphorische Ausdrücke [...] prägen, die auf [...] [den] unbenutzten Teilen der Metapher basieren“, „um [...] Witze zu kreieren usw.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 68 u. 69). Meistens kommen uns die Erweiterungen toter Metaphern kurios vor. Diejenigen von Exmetaphern dürften altertümelnd wirken, diejenigen der schöpferischen Nahmetaphern haben gewiss einen Hang zur Absurdität und diejenigen der schöpferischen Fernmetaphern müssten einen revolutionären Charakter haben. In jedem Fall aber wirken die Erweiterungen isolierter Metaphern befremdlich, denn ihr metaphorisches Konzept bzw. ihr Bildfeld ist uns ja nicht vertraut.

Der Blick auf den Rand unseres Metaphernsystems und der Blick auf die Nahmetaphern und die Fernmetaphern zusammengenommen lassen den Schluss zu, dass Nahmetaphern häufiger randständig sind als Fernmetaphern. Man muss hier der Vollständigkeit halber neben die nur fragmentarisch personifizierenden Nahmetaphern, die Lakoff & Johnson als ‚tote Metaphern‘ bezeichnen, noch die vereinzelt Elementen-Metaphern stellen, die unser Wortschatz aufweist. Ausdrücke wie „Fuß des Berges“ und „Luftschiff“ stehen an ähnlicher Stelle beinahe außerhalb des Systems. Selbst wenn nur das Luftschiff als einzige Elementen-Metapher dort seinen Platz hätte, wäre der Hinweis nicht unwichtig, zeigt er doch, dass in den randständigen Bereich sowohl ausgestaltete ontologische Metaphern als auch Weiterführungen der Orientierungsmetapher gelangen können.

Die Ausführungen zur literarischen Kategorie und zu den Randbereichen unseres Metaphernsystems sind abschließend noch um wenigstens ein paar Anmerkungen zur alltäglichen Kategorie zu ergänzen. Es ist die Kategorie, die sich für Lakoff & Johnson als wahre Goldgrube erwies, der Weinrich jedoch nicht viel abgewinnen konnte. Nur en passant kommt er bei Erklärungen anderer, ihm wichtigerer Sachverhalte auf sie zu sprechen. „Unsere alltäglichsten Metaphern“ sind der kontrastive Fall, als es ihm darum geht, die Kühnheit der literarischen Nahmetapher herauszustellen (Weinrich 1976, S. 305); die „banale Metapher ‚tiefe Gedanken‘“ ist das Vergleichsbeispiel, als er die Besonderheit des Oxymorons zu fassen sucht (Weinrich 1976, S. 306). Weinrich reizt es, innerhalb der literarischen Kategorie den Gipfel des Künstlerischen zu ergründen. Er fokussiert dadurch auf Metaphern, die einmal nicht, wie allgemein üblich, „Stoffliches mit Geistigem“ verbinden. Und doch erfasst er mit seinen kurzen streifenden Blicken auf die alltägliche Kategorie der Metapher Wesentliches oder erahnt es zumindest. Er sieht nicht nur klar die dort generelle Verknüpfung von Konkretem und Abstraktem. Er erahnt offenbar auch die wichtigste Abstufung innerhalb der alltäglichen Metapher (zwischen der Strukturmeta-

pher und der ontologischen Metapher und Orientierungsmetapher). Indem er den Ausdruck „tiefe Gedanken“ als banale Metapher bezeichnet, taxiert er ihn unterhalb von Ausdrücken wie „Redefluss“ oder „Gedächtnismagazin“. Dass er hier eine Orientierungsmetapher bzw. ein wirklich treffendes Beispiel für die weniger stark strukturierte Bildschemametapher erheischt hat, kann kein purer Zufall sein. Auch bemerkt er offenbar die Relevanz der Erfahrungsgrundlage für die alltägliche Metapher. Als er gerade über die Universalität von Bildfeldern nachdenkt, mutmaßt er, dass in ihnen „dann wohl gewisse Grunderfahrungen des ganzen Menschengeschlechts zum Ausdruck“ gebracht würden (Weinrich 1976, S. 335). Die Rückführung der alltäglichen Metapher auf bestimmte körperliche und kulturelle Erfahrungen ist ihm also durchaus geläufig. Es steht ihm nur nicht der Sinn danach, empirische Grundlagenforschung im Rahmen der alltäglichen Kategorie der Metapher zu betreiben. Sein kommunikations-anthropologisches Anschauungsmodell zur Bedeutung der Morpheme versteht Weinrich nicht als Versuch, die Erfahrungsgrundlage von Alltagsmetaphern genau zu beschreiben.

Deshalb entgeht ihm um Haaresbreite die Entdeckung eines außerordentlich ergiebigen Forschungsbereichs. Interessant sind bei Weitem nicht nur diejenigen Metaphern, die wir lebhaft reflektieren, sondern auch diejenigen, in denen wir unweigerlich leben. In einem unterschiedlichen Wortsinn sind sowohl die Metaphern der literarischen Kategorie als auch die Metaphern der alltäglichen Kategorie lebendige Metaphern, die zu erforschen sich lohnt. Den Metaphern der alltäglichen Kategorie wenden sich erst Lakoff & Johnson konsequent zu und vermögen es als die Ersten, das metaphorische Konzeptsystem hinter unserer ganz gewöhnlichen Sprache en détail zu beschreiben. Unscheinbare wörtliche Ausdrücke entpuppen sich als lebendige Metaphern unserer Vorstellung. Dort bilden sie ein verblüffend komplexes, in sich kohärentes System, welches auf unseren Erfahrungen beruht und für unser Sprechen, Denken und Handeln maßgeblich ist, uns aber im Allgemeinen nicht bewusst wird. Die Freilegung des uns nicht bewussten metaphorischen Konzeptsystems der alltäglichen Kategorie durch Lakoff & Johnson musste in der Fachwelt einen stärkeren Eindruck hinterlassen als Weinrichs Hinweis auf das uns letztlich bewusste Bildfeldsystem der literarischen Kategorie. Das alltägliche System bedarf allerdings zusätzlicher Erklärungen zu seiner empirischen Grundlegung, um die nach wie vor forschend gerungen wird (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Lakoff & Johnson schreiben: „Über die empirischen Wurzeln von Metaphern wissen wir nicht sehr viel“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 28). Sie verwenden aber vom Anfang ihrer Forschung an (schon in „Metaphors we live by“) sehr viel Kraft darauf, die Erfahrungsgrundlage unserer alltäglichen Metaphern zu beschreiben, und entdecken dabei u. a. die emergente Metapher.

Lakoff & Johnson bezeichnen die Orientierungsmetaphern und die ontologischen Metaphern als emergente Metaphern, weil ihre Konzepte aus elementaren menschlichen Erfahrungen hervorgehen. Für die Orientierungsmetaphern sind oft Raumerfahrungen grundlegend, für die ontologischen Metaphern Erfahrungen mit konkreten Objekten und Materien. Beispielsweise sind die Metaphern GESUNDHEIT

IST OBEN UND DAS BLICKFELD IST EIN GEFÄSS emergent. Gesundheit siedeln wir im Raum oben an, da der gesunde Mensch aufrecht gehen kann. Diese Erfahrungsgrundlage korreliert mit der vorgenommenen Lokalisierung im Raum. Die Gefäßmetapher des Blickfeldes gründet dagegen in der Korrelation zwischen dem, was wir sehen, und unseren Erfahrungen mit begrenzten Räumen. So hat jede emergente Metapher ihre eigene Erfahrungsgrundlage (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 70-74).

Lakoff & Johnson unterscheiden die direkt emergenten Konzepte von den metaphorisch emergenten Konzepten, und man könnte deshalb meinen, sie kämen stets strikt voneinander getrennt vor. (Erstere sind etwa unsere Raumkonzepte, wenn wir uns mit ihnen direkt auf unsere physische Umgebung beziehen.) Offenbar kombinieren wir aber diese Konzepte nicht selten in erfahrenen Gestalten. Bei Veränderungen nach dem Prinzip der Kausalität kann etwa das direkt emergente Konzept des Herstellens mit den metaphorisch emergenten Konzepten DAS OBJEKT ENTSTEHT AUS DER SUBSTANZ oder DIE SUBSTANZ ENTSTEHT AUS DEM OBJEKT verknüpft sein. Wenn jemand sagt: „Ich habe *aus* Zeitungspapier einen Papierflieger gemacht“, hat er tatsächlich etwas hergestellt, kann dies aber nur mithilfe der Vorstellung ‚Der Flieger ist ein Objekt, das aus dem Gefäß Papier hervorgeht‘ ausdrücken. Oder er sagt: „Ich verwandle die Zeitung *in* einen Papierflieger“ gemäß der entgegengesetzten Vorstellung ‚Der Flieger ist das Gefäß für das Material der Zeitung‘. Diese beiden emergenten Metaphern beruhen gleichermaßen – so Lakoff & Johnson – auf der Geburtserfahrung. Das Kind kommt als Objekt aus dem Gefäß der Mutter. Zugleich enthält es (es ist selbst Gefäß) ihre Substanz (ihr Fleisch und Blut). Der Geburtsvorgang ist die zentrale Erfahrung für die sog. Metaphern der Emergenz, die das ihnen zugrunde liegende Prinzip des Hervorgehens aus etwas (das Prinzip der Emergenz) in ihre Vorstellungsebene aufgenommen haben. Insofern könnte man die Metapher der Emergenz als Königin der emergenten Metaphern bezeichnen. Auf der psychischen bzw. emotionalen Ebene finden sich reine Beispiele für sie. In die Aussage „Seine Mutter wäre *aus* Angst um ihn fast gestorben“ ist kein direkt emergentes Konzept integriert. (Vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 88-91.)

Bisher war schwerpunktmäßig von ontologischen Erfahrungen und Erfahrungen der Orientierung die Rede, auch wenn zwischendurch schon der Begriff der erfahrenen Gestalt fiel. Von ihr muss bei der strukturierten Erfahrung gesprochen werden, die die Grundlage der Strukturmetapher bildet. Von der Erfahrungsgrundlage der Strukturmetapher soll hier abschließend noch die Rede sein. Wenn, so das lakoff&johnsonsche Beispiel, eine Unterhaltung in eine Argumentation umschlägt, wird die Erfahrung der Unterhaltung partiell von der Erfahrung eines Kriegs strukturiert. Die Dimensionen ihrer erfahrenen Gestalt – Lakoff & Johnson stellen sechs Dimensionen heraus (die Teilnehmer, Teile, Phasen, die lineare Abfolge, die Kausalität und den Zweck) – werden in Hinblick auf das Kriegskonzept modifiziert (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 93-99). Bei dieser vieldimensionalen Angelegenheit könnte man zunächst zwischen den generellen Erfahrungen der Unterhaltung und ihren generellen Erfahrungsgrundlagen unterscheiden und von dort aus die direkt emergenten Konzepte und die metaphorisch emergenten Konzepte bestimmen. Doch das

tut niemand mehr, sobald ein Konzept strukturmetaphorisch erweitert wird. Wird eine Unterhaltung im metaphorischen Konzept *EINE ARGUMENTATION IST KRIEG* wahrgenommen, unterscheidet man sofort zwischen den aktuellen Erfahrungen der Unterhaltung, die ja zu einer Argumentation wird, und den beiden Konzepten, die wir anwenden, um diese Erfahrungen zu strukturieren. Das heißt, wo aktuelle Erfahrungen Gestalt annehmen und durch eine Strukturmetapher konzeptualisiert werden, verflüchtigt sich die emergente Metapher. Gleichzeitig nähert sich die alltägliche Kategorie der literarischen, von der hier nicht mehr die Rede sein soll.

Weinrich			Lakoff & Johnson																				
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher																							
Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher																							
literarische Kategorie	schöpferische M.	Schöpfung: neues Bildfeld	bildhafte Ausdrücke	Erfindung: neues Konzept																			
	originelle M.	Mehrung: altes Bildfeld		Zugriff: unbenutzter Teil e. K.																			
	ausgestaltete M.			Erweiterung: benutzter Teil ...																			
alltägliche Kategorie	alltägliche M.		wörtliche Ausdrücke	Zugriff: benutzter Teil e. K.																			
<input type="checkbox"/> Erweiterungen von Bildfeldern Vorschlag: schöpferische Metapher originelle Metapher → ausgestaltete Metapher → alltägliche Metapher →			<input type="checkbox"/> Erweiterungen von metaphorischen Konzepten Erfindung eines neuen Konzepts Zugriff auf den unbenutzten Teil e. K. bewusster Zugriff auf benutzten Teil e. K. unbewusster Zugriff auf benutzten Teil e. K.																				
3. isolierte Metaphern <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th></th> <th>literar. Kategorie</th> <th>alltägl. Kategorie</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>FM</td> <td>unkonvention. M.</td> <td>Exmetapher</td> </tr> <tr> <td>NM</td> <td>schöpferische M.</td> <td>tote Metapher</td> </tr> </tbody> </table>				literar. Kategorie	alltägl. Kategorie	FM	unkonvention. M.	Exmetapher	NM	schöpferische M.	tote Metapher	isolierte Metaphern <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th></th> <th>literar. Kategorie</th> <th>alltägl. Kategorie</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>FM</td> <td>unkonvention. M.</td> <td>Exmetapher</td> </tr> <tr> <td>NM</td> <td>schöpferische M.</td> <td>tote Metapher</td> </tr> </tbody> </table>				literar. Kategorie	alltägl. Kategorie	FM	unkonvention. M.	Exmetapher	NM	schöpferische M.	tote Metapher
	literar. Kategorie	alltägl. Kategorie																					
FM	unkonvention. M.	Exmetapher																					
NM	schöpferische M.	tote Metapher																					
	literar. Kategorie	alltägl. Kategorie																					
FM	unkonvention. M.	Exmetapher																					
NM	schöpferische M.	tote Metapher																					
isolierte schöpferische Metapher <i>schwarze Milch der Frühe</i> Determination im Kontext (?) Konterdetermination im Kontext (?) Überdetermination durch ein Bildfeld (?)			solitärer metaphorischer Ausdruck <i>Fuß des Berges</i> <i>Kopf / Schultern / Rumpf des Berges (?)</i> DER BERG IST EIN MENSCH (?)																				

Weinrich	Lakoff & Johnson				
Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher					
Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher					
<p>Rand unseres Konzeptsystems</p> <table border="1" data-bbox="141 482 592 755"> <tr> <td data-bbox="141 482 592 618"> Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher isolierte literarische Nahmetapher (-/-/-) </td> </tr> <tr> <td data-bbox="141 618 592 755"> isolierte alltägliche Fernmetapher (+/ -/+) isolierte alltägliche Nahmetapher keine Reflexion/Unbewusstheit </td> </tr> </table> <p>(1) +/- Mensch hat (nicht) nach ihr gelebt (2) - Mensch lebt nicht nach ihr (3) +/- Mensch könnte (nicht) nach ihr leben</p>	Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher isolierte literarische Nahmetapher (-/-/-)	isolierte alltägliche Fernmetapher (+/ -/+) isolierte alltägliche Nahmetapher keine Reflexion/Unbewusstheit	<p>Rand unseres Konzeptsystems</p> <table border="1" data-bbox="611 482 1062 755"> <tr> <td data-bbox="611 482 1062 618"> Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher (-/-/+) isolierte literarische Nahmetapher </td> </tr> <tr> <td data-bbox="611 618 1062 755"> isolierte alltägliche Fernmetapher isolierte alltägliche Nahmetapher (-/-/-) keine Reflexion/Unbewusstheit </td> </tr> </table>	Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher (-/-/+) isolierte literarische Nahmetapher	isolierte alltägliche Fernmetapher isolierte alltägliche Nahmetapher (-/-/-) keine Reflexion/Unbewusstheit
Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher isolierte literarische Nahmetapher (-/-/-)					
isolierte alltägliche Fernmetapher (+/ -/+) isolierte alltägliche Nahmetapher keine Reflexion/Unbewusstheit					
Reflexion / Bewusstheit isolierte literarische Fernmetapher (-/-/+) isolierte literarische Nahmetapher					
isolierte alltägliche Fernmetapher isolierte alltägliche Nahmetapher (-/-/-) keine Reflexion/Unbewusstheit					
<p>4.</p> <table border="1" data-bbox="141 991 592 1537"> <tr> <td data-bbox="141 991 592 1037" style="text-align: center;">alltägliche Kategorie</td> </tr> <tr> <td data-bbox="141 1037 592 1537"> <p>banale Metapher: tiefe Gedanken</p> <p>anthropologische Grunderfahrungen</p> </td> </tr> </table>	alltägliche Kategorie	<p>banale Metapher: tiefe Gedanken</p> <p>anthropologische Grunderfahrungen</p>	<table border="1" data-bbox="611 991 1062 1537"> <tr> <td data-bbox="611 991 1062 1037" style="text-align: center;">alltägliche Kategorie</td> </tr> <tr> <td data-bbox="611 1037 1062 1537"> <p>emergente Metapher: Orientierungsmetaphern ontologische Metaphern</p> <p>Korrelation: Erfahrungsgrundlage – metaphorisches Konzept</p> <p>Metapher der Emergenz: Erfahrungsgrundlage: Geburt 1. AUS GEFÄß ENTSTEHT OBJEKT 2. OBJEKT VERWANDELT SICH IN GEFÄß</p> <p>Strukturmetaphern: erfahrene Gestalt + ihre Dimensionen</p> </td> </tr> </table>	alltägliche Kategorie	<p>emergente Metapher: Orientierungsmetaphern ontologische Metaphern</p> <p>Korrelation: Erfahrungsgrundlage – metaphorisches Konzept</p> <p>Metapher der Emergenz: Erfahrungsgrundlage: Geburt 1. AUS GEFÄß ENTSTEHT OBJEKT 2. OBJEKT VERWANDELT SICH IN GEFÄß</p> <p>Strukturmetaphern: erfahrene Gestalt + ihre Dimensionen</p>
alltägliche Kategorie					
<p>banale Metapher: tiefe Gedanken</p> <p>anthropologische Grunderfahrungen</p>					
alltägliche Kategorie					
<p>emergente Metapher: Orientierungsmetaphern ontologische Metaphern</p> <p>Korrelation: Erfahrungsgrundlage – metaphorisches Konzept</p> <p>Metapher der Emergenz: Erfahrungsgrundlage: Geburt 1. AUS GEFÄß ENTSTEHT OBJEKT 2. OBJEKT VERWANDELT SICH IN GEFÄß</p> <p>Strukturmetaphern: erfahrene Gestalt + ihre Dimensionen</p>					

Tabelle 6: Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher

1.3 Zusammenfassung

1.3.1 Rückblick

Der umfassende Überblick in diesem ersten Teil der vorgelegten Arbeit sollte einerseits zeigen, inwieweit seit einigen Jahren in verschiedenen Wissenschaften sprachliche und kognitive Metapherntheorien zur Analyse von Text-Bild-Gefügen herangezogen werden, und andererseits in die Theorien, die für die anstehende Analyse ausgewählt wurden, also in die Metaphernlehren Weinrichs (1958-1976) und Lakoffs & Johnsons (1980), einführen. Was die Darstellung metaphorischer Untersuchungen von Text-Bild-Gefügen anbelangt, geriet insbesondere Stöckl (2004) in den Fokus, da er der erste und bislang einzige Sprachwissenschaftler ist, der in einer umfangreichen Studie metaphorische Text-Bild-Beziehungen mit einer sprachlichen und einer kognitiven Metapherntheorie analysiert hat. Was die Darstellung der Metaphernlehren Weinrichs und Lakoffs & Johnsons anbelangt, sollte vor allem deutlich werden, dass sie unbedingt zusammengehören und deshalb in der Sprachwissenschaft auch häufiger kombiniert werden sollten. Insofern bestand der Überblick aus den folgenden zwei Abschnitten: Im ersten Abschnitt wurden bestimmte Forschungskontexte vorgestellt, in denen beide Lehren, sowohl die Weinrichs als auch die Lakoffs & Johnsons, stehen. Im zweiten Abschnitt wurden ihre Theorien in Hinblick auf ihre zentralen Aspekte miteinander verglichen und viele ihrer Aussagen so zusammengeführt, dass man sie schon fast als Versatzstücke einer neuen homogenisierten Gesamtlehre ansehen könnte. Im Rahmen der Forschung um Weinrich und Lakoff & Johnson herum (Abschnitt I) wurde, genauer gesagt, erkundet, wie ihre Metapherntheorien in Deutschland seit ihrem Erscheinen rezipiert wurden und ob sie vielleicht über weitere Theorien miteinander vernetzt sind. Zu diesen beiden Forschungskontexten wurden zwei Schaubilder erstellt, aus denen leicht die wesentlichen Rezeptionstrends (siehe hier Sb. 1, Kap. 1.2.1.1) bzw. bestimmte Forschungszusammenhänge (siehe hier Sb. 2, Kap. 1.2.1.2) abgelesen werden können. Im Rahmen des Vergleichs und der Homogenisierung der beiden Metaphernlehren (Abschnitt II) lag die Konzentration zum einen darauf, wie die drei Wissenschaftler das Bildfeld bzw. das metaphorische Konzept beschreiben, und zum anderen darauf, wie sie ihre Metaphernarten definieren. Es wurde bemerkt, dass sie im Prinzip dieselben Sachverhalte untersuchten, es wurde aber auch ihr je unterschiedliches Augenmerk auf die literarische Kategorie (Weinrich) und die alltägliche Kategorie (Lakoff & Johnson) herausgestellt. Die tabellarischen, z. T. grafisch angelegten Gegenüberstellungen der Untersuchungsergebnisse verschaffen einen schnellen Überblick über die Parallelen in Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien sowie dort, wo sich eine der beiden Theorien als lückenhaft erweist, über die Möglichkeiten ihrer gegenseitigen Ergänzung. Darüber hinaus geben die Tabellen einen guten Eindruck davon, wie sehr es sich anbietet, nahezu alle Thesen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons aufeinander zu beziehen und sie miteinander zu kombinieren.

Stöckls Metaphernanalyse von Text-Bild-Gefügen in ihrem Forschungskontext

Wegen ihrer großen Nähe zueinander bieten sich Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphertheorien als Grundlage für die Analyse metaphorischer Beziehungen in Text-Bild-Gefügen in besonderem Maße an. Gleichwohl wählte Stöckl anstelle der weinrichschen Theorie die wesentlich jüngere Metaphertheorie Glucksbergs (2001). Mit einem hierdurch noch stärkeren Aktualitätsschub verabschiedet er sich von der Praxis, Text-Bild-Gefüge unter Rückgriff auf die konservative Figurenlehre der Schulrhetorik zu analysieren. Während Bonsiepe (1965-1968) und Gaede (1981-1992) noch ganz dem schulrhetorischen Denken verhaftet sind, kann sich Stöckl nach einer längeren Zeit des Ringens (1992-2004) davon lösen. Sein Buch „Das Bild in der Sprache. Die Sprache im Bild“ (2004) steht zwar eindeutig in der Tradition von Bonsiepes visuell-verbaler Rhetorik und Gades Beschreibungs- und Analysesystem zur Durchdringung visueller Kommunikés. Stöckl übersteigt aber den rhetorischen Ansatz seiner Vorgänger weit. Fort führt er lediglich das Gesamtprojekt, die Beziehungen zwischen den sprachlichen und den bildlichen Anteilen in Text-Bild-Gefügen so differenziert wie möglich zu beschreiben. Nachdem schon Gaede Bonsiepes visuell-verbale rhetorische Figuren durch seine Kreativ-Methoden der Visualisierung stark erweitert hat, präsentiert Stöckl seine noch umfassenderen Gebrauchsmuster des Sprache-Bild-Bezugs, die nun auch einige weder von Bonsiepe noch von Gaede beachtete Text-Bild-Gefüge bzw. ihre spezifischen Aspekte miteinbeziehen.

Eines von Stöckls zehn oder – je nach Zählung – auch fünfzehn Bildgebrauchsmustern ist die Metaphorisierung, die als Literalisierung oder (seltener) als phraseologische Umkehrung im Bild vorkommen kann. Dabei entspricht die Literalisierung im Prinzip der bonsiepschen und gadeschen Remetapher. Hieraus darf man aber nicht den Schluss ziehen, Stöckls Fortschritt bestehe einfach darin, den Typ der Remetapher differenzierter analysiert zu haben. Diese Sichtweise ist unzutreffend, weil bei Stöckl die Literalisierung letztlich ein bloßes Beziehungsverhältnis zwischen Text- und Bildteilen ist. Er erkennt, dass sich die metaphorische Text-Bild-Beziehung nicht in einem einzigen Typ erschöpft und dass weit mehr Text-Bild-Gefüge, als noch von Gaede und Bonsiepe angenommen, metaphorisch sind. Ganz im Unterschied zu seinen beiden Vorläufern sieht er eine so große Anzahl an Varianten des metaphorischen bzw. phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Bezugs, dass er es für unangebracht hält, sie zu typisieren. Gleichwohl gelingt es ihm, ihre Besonderheiten treffend zu beschreiben, indem er die zentralen Parameter aufspürt, über die sich ihr Variantenreichtum entfaltet. So achtet er insbesondere auf die Explizitheit oder Implizitheit des Phraseologismus-Bild-Bezugs, auf dessen Punktualität oder Vernetztheit, auf den Ort des Phraseologismus in der Sprache oder im Bild, auf seine syntaktische, semantische und pragmatische Ausprägung und auf ihren Einfluss auf die Bildwahl und -gestaltung. Dort, wo Stöckl den Idiomatizitätsgrad der Phraseologismen in seinen Beispielen untersucht, wird erkennbar, dass ihn sein Fokus auf das Phraseologische auch an die Grenzen des Metaphorischen und darüber hinaus führt, denn nicht alle Phraseologismen umspielen ja einen metaphorischen Kern. Die größte Errungenschaft seiner Untersuchung aber sind seine fünf Varianten des

vernetzten Phraseologismus-Bild-Bezugs, die er nach charakteristischen Mustern, die ihre jeweiligen Vernetzungen ausprägen, unterscheidet. Er erfasst hier fünf von insgesamt sieben Typen des phraseologisch-metaphorischen Text-Bild-Bezugs. Die beiden verbliebenen Typen wären der punktuelle und der latente Bezug. Im Rahmen des vernetzten Bezugs könnten weitere Typen möglich sein.

Mit Blick auf den metaphorischen Text-Bild-Bezug ist der Typ der „Vernetzungen und Bildbezüge nach metaphorischen Modellen“ besonders interessant. Er kann als das Herzstück der gesamten Untersuchung gelten. Bei ihm ranken sich im Idealfall recht viele sprachliche Phraseologismen um eine hybride Metapher im Bild und verleihen ihr eine bestimmte Bedeutung. Stöckl nennt die visuelle hybride Metapher piktoriale Metapher, was auf zwei Grundeinstellungen zur visuellen Metapher hindeutet: Erstens ist die hybride Form für ihn die einzige visuelle Metapher. Zweitens erkennt er grundsätzlich an, dass die Metapher auch im rein visuellen Bereich vorkommen kann. In seinen Ausführungen zum visuellen Hybriden überschreitet Stöckl seine eigene theoretische Grundannahme, derzufolge materielle Bilder Karten sind, auf die sprachliche Bilder projiziert werden. Das wirft die Frage auf, welche metaphorischen Potenzen er dem Text und dem Bild zuerkennt, und bringt Schmitz (2003-2011) auf den Plan. Während Schmitz scheinbar sorg- und arglos die Metapher in den sowohl die Sprache als auch das Bild umgebenden menschlichen Geist hinüberhebt, wodurch er dem Bild grundsätzlich die gleiche Fähigkeit zur Metapher zuspricht wie der Sprache, lässt Stöckl, der Vorsichtigerer von beiden, das Bild nur an Metaphern mitwirken, die auch von der Sprache getragen werden. Aufgrund des anderen Codes ist bei ihm das Bild in Hinblick auf die Fähigkeit, eine Metapher auszuformen, unterlegen. Eine weitere Differenz zwischen den Wissenschaftlern ergibt sich daraus, dass Schmitz in weit mehr Text-Bild-Gefügen metaphorische Beziehungen ausmachen würde als Stöckl. Für Schmitz ist das Text-Bild-Gefüge an sich eine Metapher. Für Stöckl dagegen ist es erst metaphorisch, wenn es eine Metapher enthält. Ihre divergierenden Grundeinstellungen führen aber nicht dazu, dass sie den Wirkungs- bzw. Verstehensprozess metaphorischer Text-Bild-Gefüge nun sehr unterschiedlich beschreiben würden.

Rezeption der Metaphertheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons in Deutschland

Mit meinem Rückgriff auf Weinrich (1958-1976) und Lakoff & Johnson (1980) bringe ich – so meine These – zusammen, was zusammengehört. Dementsprechend wurde hier aufgezeigt, dass die enge Verbindung zwischen Weinrich und Lakoff & Johnson in ihrer Rezeptionsgeschichte in Deutschland schon viele deutliche Spuren hinterlassen hat. Vom erstellten Schaubild (Sb. 1) in Kap. 1.2.1.1 lassen sich die Spuren – insbesondere, was die Rezeptionsgeschichte Weinrichs (aber nicht nur sie) anbelangt – indirekt ablesen.

Da Weinrichs Bildfeldtheorie 22 Jahre älter ist als Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie, wird sie natürlich über einen langen Zeitraum unabhängig von der jüngeren, ihr verwandten Theorie rezipiert. Dieser Zeitraum umfasst zwei Rezeptionsphasen

der weinrichschen Theorie und dauert sogar 29 Jahre. Das heißt, die vergleichende Betrachtung von Bildfeld- und Konzepttheorie setzt nicht unmittelbar nach dem Erscheinen von „Metaphors we live by“ (1980) ein, sondern erst sieben Jahre später. Den Wendepunkt markiert Burkhardts Ausruf, dass Lakoff & Johnson in Europa bereits Bekanntes zum zweiten Mal entdecken, bzw. seine Beobachtung, dass das metaphorische Konzept im Bildfeld vorgeprägt ist. Von nun an (1987) werden in Deutschland beide Theorien kaum noch getrennt voneinander rezipiert. Sie werden aufeinander bezogen, miteinander kombiniert oder zumindest in einem Atemzug genannt. Die Rezeption Weinrichs tritt in eine dritte Phase, von der sich jüngst (2002) eine vierte Phase absetzen könnte, in welcher seine Bildfeldtheorie neu entworfen, von Grund auf modernisiert und der jüngeren Forschung angepasst wird.

Kurz seien die beiden kleinen deutschen Rezeptionsgeschichten der Bildfeld- und der Konzepttheorie jetzt einmal getrennt voneinander nachgezeichnet, ehe der Blick auf ihre gemeinsamen Vorläufer im Netz der Metaphertheorien gerichtet wird. Die Bildfeldtheorie, veröffentlicht in einem unscheinbaren Aufsatz, scheint zunächst kaum rezipiert worden zu sein. Erst in den 1970er Jahren kommt es zu Resonanzen. Siehe im Schaubild die erste Phase von 1958 bis 1979: Hoberg (1970) und Ingendahl (1970, 1971) kritisieren die Bildfeldtheorie scharf, wobei Letzterer einen Gegenentwurf, seine Metaphernstandstheorie, aufstellt. Auch Kallmeyer (1973) entwirft eine eigene Theorie. So entsteht plötzlich ein reger Diskurs über alternative Systemtheorien der Metapher (siehe auch Pausch 1974), aus dem am Ende aber nur die Bildfeldtheorie als etablierte Lehre hervorgeht. Leisi (1973) muss sie noch loben, Köller (1975) und Nieraad (1977) brauchen nur noch auf sie hinzuweisen. Es verstreichen wenige Jahre, bis die zweite, sehr kurze Phase der Rezeption dieser Theorie beginnt – sie wird 1984 mit dem Bekanntwerden der Konzepttheorie in Deutschland abrupt abbrechen. Schlobach (1980), Peil (1983) und Wessel (1984) setzen sich zum Ziel, die Struktur der Bildfelder anhand großer Beispielkorpora differenzierter und weiterreichend zu beschreiben, als es Weinrich im ersten Anlauf gelungen ist. Unter ihnen ist Peil der Erfolgreichste. Er verfolgt seinen Forschungsansatz ungeachtet aller Veränderungen in der Rezeption der Bildfeldtheorie weiter. Nachdem die Konzepttheorie die Bildfeldtheorie schon ganz zu verdrängen drohte, wird sie in ihrer dritten Rezeptionsphase plötzlich so aktuell, wie sie es ohne Lakoff & Johnson vielleicht nie geworden wäre. Seit Burkhardt (1987) steht ja die These der doppelten Erfindung des Rades durch die beiden Amerikaner im Raum und damit verbunden sogar der Verdacht der heimlichen Lektüre. Liebert (1992) entkräftet den Verdacht, Jäkel (1997, 2003) erhärtet ihn, beide stützen sie aber Burkhardts These und ziehen aus ihren genaueren Nachforschungen den Nutzen für ihre Forschungen, die einander so sehr ähnelnden Metaphertheorien zu kombinieren. Auch Christa Baldauf (1997) legt ihrer Analyse die Theoriekombination zugrunde, und Coenen (2002) entwickelt aus ihr seinen eigenen Theorieentwurf. Zusammen werten die Wissenschaftler auf diesem Wege Weinrichs Bildfeldtheorie in den 1990er Jahren auf. Hierzulande wird sie gleichwertig mit Lakoffs & Johnsons Theorie der kognitiven konzeptuellen Metapher behandelt. Das geht aus Eggs geschichtlichem Überblick (2001), Eckards

Theorien-Synopse (2005) und Schwarz-Friesels & Skirls Einführung in die Metaphorik (2007) hervor. Mündet diese Neuetablierung der Bildfeldtheorie in eine vierte Rezeptionsphase, in der sie nach rund 50 Jahren dem neuesten Forschungsstand angepasst wird? Peils und Lieberts jüngste Innovationen (beide 2002) deuten darauf hin. Allerdings haben die zwei Metaphertheoretiker zwei sehr unterschiedliche moderne Konzeptionen der Bildfeldtheorie vor Augen.

Bei aller Freude an der Renaissance der weinrichschen Bildfeldtheorie in Deutschland muss man sich aber auch fragen, was die konzeptuelle Metaphertheorie an sich hat, dass ihr weltweit so große Anerkennung entgegengebracht wird? Diese Frage haben sich deutsche Wissenschaftler wiederholt gestellt und sich dabei immer auch auf „Metaphors we live by“ bezogen. Ihre Antworten spiegeln einen Ausschnitt aus der Rezeptionsgeschichte Lakoffs & Johnsons in Deutschland. Anfangs wird das Buch hierzulande überaus positiv aufgenommen. Das geht aus Bambergs Rezension (1983) eindeutig hervor, der mit spürbarer Begeisterung die neuartige Metaphertheorie praktisch von der ersten bis zur letzten Seite lobt. Doch wird ihre angebliche Neuartigkeit schon bald hinterfragt. Hülzer (1987) wirft den beiden Amerikanern vor, eklektizistisch vorgegangen zu sein, und nennt eine Reihe von Wissenschaftlern, die Ähnliches schon im 19. Jahrhundert über die Metapher schrieben. Die Ahnenreihe setzt Jäkel (1997, 2003) noch bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein fort. Weitere Ahnen des 20. Jahrhunderts nennt Liebert (1992). Darüber, dass unter all diesen Ahnen Weinrich als besonderer Ideengeber hervorzuheben ist, sind sich viele Wissenschaftler einig. Zugleich sehen sie, wie „Metaphors we live by“ zum Impuls der modernen Metapherforschung wird. Natürlich mehrt sich von Jahr zu Jahr auch die Sachkritik an verschiedenen Bestandteilen der Theorie. Skirl (2009) wagt sogar den totalen Verriss von „Metaphors we live by“ (siehe dort S. 58-73). Aber fast 30 Jahre nach dem Erscheinen des Buchs erwächst die Kritik längst aus dem ‚besseren‘ Wissen derjenigen, die auf dem Boden, die seine Theorie ebnet, weitergeforscht haben.

Vernetzung der Metaphertheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons mit anderen Theorien

Lakoff & Johnson gelten als die Begründer der kognitiven Metaphertheorie. Das sei hier an sich nicht angefochten, wenn im Folgenden noch einmal rekapituliert wird, wie ihr Ansatz mit dem von Weinrich im weiteren Forschungskontext vernetzt ist. Es sei aber auch nicht mehr als notwendig bekräftigt, dass sie die kognitive Metaphertheorie begründet haben, denn auch ihre Vernetzung im Forschungskontext gibt zu erkennen, dass die kognitive Metaphertheorie in Weinrichs Denkmodell- und Feldtheorie der Metapher bereits vorgeprägt ist. Hinzu kommt der Verdacht der heimlichen Lektüre, die, fasste man sie als Faktum auf, das Netz an entscheidenden Stellen noch verdichten würde (mindestens an einer Stelle durch einen zusätzlichen Pfeil von ‚G.L./M.J 1980‘ hin zu ‚H.W. 1958‘). Hervorgehoben sei hier aber letztlich vorwiegend die Zusammengehörigkeit der beiden Theorien, die es so sehr nahelegt, sie auch wirklich zusammenzuführen bzw. zu einer einzigen Theorie zu vereinen.

Das Schaubild (Sb. 2) in Kap. 1.2.1.2 zeigt Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorie sowie sieben weitere Theorien des 20. Jahrhunderts in ihrer näheren Umgebung. Ihre netzartigen Verbindungen deuten die Rückgriffe der zeitlich späteren Theorien auf die zeitlich früheren an. Die Theorien sind in vier Gruppen unterteilt. Weinrich legt dadurch, dass er Triers und Porzigs Ideen weiterführt, eine Feldtheorie an, die – angeregt durch Blumenberg – auch Denkmodelltheorie ist. Wegen ihres Denkmodellcharakters ist seine Feldtheorie der Metapher mit Lakoffs & Johnsons kognitiver Metapherntheorie vergleichbar und nimmt sie schon ein Stück weit vorweg. Die zentrale Frage, die das Schaubild beantwortet, aber lautet: Ist die Theorie der Amerikaner, sofern keine unmittelbare Verbindung besteht, mit der des Deutschen zumindest mittelbar verbunden? Die Gruppe der Theorien mit Aurenverschmelzung zeigt, welche Wissenschaftler sowohl Weinrichs als auch Lakoffs & Johnsons Denken beeinflusst haben und wie die Vernetzung im Einzelnen aussieht. Bestimmte Reflexionen Blacks, Richards, Bühlers und Stählins, die sich auf ein Phänomen beziehen, das hier unbefangenen Aurenverschmelzung genannt wird, fließen auch in Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien ein. In das Schaubild sind die jüngsten Versuche hiezulande, kognitives und feldtheoretisches Gedankengut ‚wieder‘ miteinander zu vereinen, nicht mehr integriert. Die Ausführungen zu ihrer Vereinbarkeit, zu der die Wissenschaftler in Amerika und in Deutschland einen kontroversen Standpunkt einnehmen, seien an letzter Stelle knapp zusammengefasst wiedergegeben. Zuvor seien die Ergebnisse zu den drei Theoriegruppen ‚Feldtheorie‘, ‚Denkmodelltheorie‘ und ‚Theorien mit Aurenverschmelzung‘ noch einmal vergegenwärtigt.

Eine besonders starke feldtheoretische Ausrichtung haben Weinrichs Aufsätze „Münze und Wort“ (1958) und „(Allgemeine) Semantik der Metapher“ (1967). Hier wie dort nimmt Weinrich auch explizit (1958) bzw. implizit (1967) Bezug auf Trier (1934) und Porzig (1934), die sich an der Metapherndiskussion der 1930er Jahre maßgeblich beteiligt haben. In dieser Diskussion hatten sich die Wissenschaftler zunächst mit allgemeinen Fragen in Zusammenhang mit dem Bedeutungsfeld auseinandergesetzt, ehe sie das spezielle Phänomen der analogischen Feldausbreitung näher erkundeten. Sie entwickelten dabei bereits eine vage Vorstellung von dem, was Weinrich später als Bildfeld bezeichnen wird, sie aber noch nicht zu benennen vermochten. Trier (1934) vermittelt einen guten Eindruck vom Stand der Diskussion. Er selbst reflektiert das Bedeutungsfeld besonders eingehend sowohl in Hinblick auf seinen Bezug zu den Wörtern im Sprachgebrauch – er prägt die Begriffe ‚bildspendendes und bildempfangendes Feld‘ für den besonderen Fall des metaphorischen Wortgebrauchs – als auch in Hinblick auf seine Ausbreitung im Sprachsystem, über die er wie seine Kollegen weitreichende hypothetische Aussagen macht. Auch Porzig (1934) äußert sich zur Ausbreitung der Bedeutungsfelder im Sprachsystem hypothetisch. Er hat andere Vorstellungen als Trier, baut bereits seinen Begriff vom Bedeutungsfeld anders auf. Aber dennoch verschmilzt Weinrich die Vorstellungen Triers und Porzigs zu seinem eigenen Begriff. Sein Bedeutungsfeldbegriff ist deshalb ein anfechtbarer Punkt in seiner Bildfeldtheorie. Doch fällt dieses Manko kaum ins

Gewicht angesichts der Stärke der Theorie, dass sich Weinrich in ihr in all seinen Aussagen auf empirisches Material stützt. Er sagt nicht allzu viel über das Bildfeld. Seine wenigen Schlussfolgerungen überzeugen aber, da er sie direkt aus seiner gezielt zusammengetragenen Beispielsammlung zieht.

In erster Linie überzeugt seine Bildfeldtheorie aber natürlich deshalb, weil sie von Anfang an auch als Denkmodelltheorie konzipiert ist. Bereits in „Münze und Wort“ (1958) thematisiert Weinrich, dass die Bildfelder unser Weltbild spiegeln und von ihnen ein Denkwang ausgeht. Mehr oder weniger beiläufig bringt er auch noch weitere Aspekte ihres Denkmodellcharakters zur Sprache, den er allerdings erst in „Metaphora meomoriae/Typen der Gedächtnismetaphorik“ (1964) eingehend darstellt. Weinrich verfasst diesen Aufsatz angeregt durch Blumenberg (1960), der sich hinwiederum zuvor von Weinrich anregen ließ. Die beiden Wissenschaftler befruchteten sich in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren gegenseitig. Schon 1958 hätte sich Weinrich auf Blumenberg beziehen können. Er hätte „Licht als Metapher der Wahrheit“ (1957) als Beispiel für eine Bildfeldgeschichte anführen können, sah aber möglicherweise davon ab, weil Blumenbergs Modelltheorie noch der Feldgedanke fehlte. Dieser fließt erst in „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ (1960) ein, wo Blumenberg klar Metaphernfelder vor Augen hat und beflügelt durch Weinrichs Forderung, Bildfelder synchronisch zu erforschen, seiner Längsschnittdarstellung der Wahrheitsmetaphorik eine Darstellung im Querschnitt beifügt. Dass die historische Querschnittsforschung sich von der überzeitlichen synchronischen Forschung der Sprachwissenschaft unterscheidet, spricht nicht gegen die Bezugnahme. Weinrich bemerkt sofort die ‚Seelenverwandtschaft‘ ihrer Theorien und reagiert mit seinem zweiten Aufsatz zum Bildfeld (1964), in welchen er Blumenbergs Vorstellung vom metaphorischen Denkmodell einarbeitet. Nun grenzt auch Weinrich die Denkmodellthese der Metapher von der Redeschmuckthese ab und bringt die Metapher mit der Hypothese in Verbindung (u. a.). Somit gehören Weinrichs und Blumenbergs Metaphorologien letztlich zusammen und sollten auch häufiger zusammen betrachtet werden.

Weitläufiger sind die Theorien mit Aurenverschmelzung miteinander verwandt. Die Vorstellung von der Aurenverschmelzung erstreckt sich in der Metaphernforschung über fast ein Jahrhundert und hat sich während dieser Zeit mehrfach gewandelt. Während bei Stählin (1914) der Aspekt des Beleuchtens und Verbergens innerhalb der metaphorischen Aura noch nicht zu finden ist, hat sich bei Lakoff & Johnson (1980) die Aura selbst verflüchtigt. Die Metapher verliert ihr Sphärenbewusstsein, behält aber gleichwohl dessen zentrale Aspekte, die jetzt das metaphorische Konzept (u. a.) kennzeichnen. Zwischen Stählin und Lakoff & Johnson liegen die Metapherntheorien Bühlers (1934), Richards (1936), Blacks (1954) und Weinrichs, dessen Aufsätze „Münze und Wort“ (1958) und „Streit um Metaphern“ (1976) hier eine besondere Rolle spielen. In „Münze und Wort“ (1958) bezieht sich Weinrich explizit auf Stählin (1914), als er beschreibt, wie der Einzelne sich das Bildfeld einer Metapher vergegenwärtigt. Stählin prägte für diese mehr oder weniger flüchtige Vergegenwärtigung den Begriff des Sphärenbewusstseins, den Weinrich in seine

Theorie aufnimmt. Das Sphärenbewusstsein im Falle der Metapher stellt bei Stählin die Vereinigung von Bild- und Sachsphäre dar, zwischen denen Merkmale ausgetauscht werden. Diese Bewusstseinslage des metaphorischen Verstehens verweist auf Richards (1936). Laut seiner Interaktionstheorie bringen wir zwei unterschiedliche Vorstellungen in einen gegenseitigen aktiven Zusammenhang. Außerdem verweist das Sphärenbewusstsein auch auf Black (1954). Stählin beschreibt es ähnlich ausführlich wie jener sein System der assoziierten Gemeinplätze. Beide Beschreibungen stimmen inhaltlich überein. Die gängigen eingebürgerten Vorstellungen, die sich laut Blacks Theorie im Falle der Metapher zwanglos einstellen, kommen auch in Stählins Theorie, wo sogar ihre einzelnen Parameter angeführt sind, unwillkürlich auf. Besonders eng aber ist Bühlers Theorie (1934) mit Stählins Theorie verwandt. Auch Bühler spricht von der Sphäre der Metapher und entwickelt ein paralleles Modell zu Stählins Vorstellung vom bewussten Metaphernverstehen. An dieses schließt er jedoch sein zweites Modell des Doppelfilters an, mit welchem er erstmalig zeigen kann, wie die Sphärenmischung funktioniert. Zudem bringt Bühler die Idee des Filters und der Projektion in den Metapherndiskurs, zwei Ideen, die auch in Blacks Theorie eine zentrale Rolle spielen. Im Vergleich zu Bühlers Doppelfilter ist Blacks einfacher Filter allerdings weniger kompliziert. Während Bühler mit seinem Doppelfilter bereits das Differenzphänomen fokussiert, bei welchem der Bildspender modifiziert wird, zeigt Black mit seinem einfachen Filter zunächst nur, wie sich der Bildempfänger verändert. Der zentrale Effekt des Projizierens und Filterns ist, dass etwas teils beleuchtet und teils abgedeckt wird. Diesen Aspekt des bewussten Metaphernverstehens reflektiert Weinrich (1976), als er die semantische Komponentenanalyse in seine Metaphertheorie einbaut. Mit ihrer Hilfe können die verträglichen Merkmale einer Metapher, die dem beleuchteten Teil entsprechen, von den unverträglichen Merkmalen, die dem verdeckten entsprechen, unterschieden werden. Weinrich (1976) bezieht sich also auf Black (1954) und Bühler (1934), ohne ihr Projektions- und Filtermodell übernommen zu haben. Lakoff & Johnson (1980) dagegen haben sowohl die Projektionsidee als auch den Aspekt des Beleuchtens in ihrer Theorie. Nur der Filter fehlt; er impliziert Bewusstheit. Sie aber gehen davon aus, dass wir das ‚normale‘ metaphorische Konzept unbewusst verstehen. Wir verstehen es also nicht anders als das unmetaphorische Konzept, bei dem sich gleichfalls eine Projektion ereignet, die beleuchtet und verbirgt. Lakoff & Johnson sprechen nicht vom Abdecken, das auf einen Filter zurückzuführen wäre, sondern vom Verbergen, das sich hinter den natürlichen Grenzen des Projektionslichts ereignet. Zusammen mit dem manipulativen Element des Filters ist das Moment der Bewusstheit beim Produzieren und Verstehen von Metaphern ausgeschlossen. Auf diese Weise modifizieren Lakoff & Johnson Black (1954). Der Bezug ihrer Theorie zu der seinigen bleibt gleichwohl bestehen. Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien sind also insbesondere über Black (1954) miteinander verbunden – und damit über jene Theorie, deren „System der miteinander assoziierten Gemeinplätze“ den Höhepunkt der Theoriebildung zur Aura bildet. Gemeint ist damit die Summe der bewusst wahrgenommenen Momente einer Metapher, die Stählin, Bühler und Weinrich „Sphäre“ nennen und Richards

„Vorstellung“. Bei Lakoff & Johnson fehlt der Begriff für die Aura, da sie sich auf die unbewusste Metapher konzentrieren. Sie wandeln aber die Aurenprojektion in eine Konzeptprojektion um, wodurch die Projektion auch zum Bestandteil der unbewussten Metapher wird.

Wo schon die kognitive Konzepttheorie Lakoffs & Johnsons mit Weinrichs feldtheoretischer Denkmodelltheorie mittelbar verbunden ist, stellt sich auch die Frage, ob man nicht die Konzepttheorie vielleicht durch die Feldtheorie erweitern könne. Während die amerikanische Forschung prinzipiell ausschließt, dass sich diese beiden Theorien vereinen lassen, kombinieren hierzulande einzelne Wissenschaftler sie offenbar mit Erfolg. Sowohl Nerlich & Clarke (2000, 2002) als auch Lakoff (1993) sind der Ansicht, dass die Konzepttheorie die sprachwissenschaftlich ausgerichtete Metaphorik überwindet. Aus ihrer Perspektive muss die Verbindung der übersprachlichen Konzepttheorie mit der sprachlichen Feldtheorie rückschrittlich wirken bzw. auf ein falsches Verständnis der Konzepttheorie deuten. Nerlich & Clarke sehen konkret die deutsche Feldtheorie der 1930er Jahre als Vorläuferin der amerikanischen Frame-Theorie der 1970er Jahre an, deren Prototypentheorie dem metaphorischen Konzept zugrunde gelegt ist. Nachdem die Feldtheorie den rein sprachlichen Sinnbezirk definiert hat, definiert die Frame-Theorie in ihrer Prototypentheorie das Zusammenspiel von Sinn- und Sachbezirk und trägt insofern dazu bei, dass die konzeptuelle Metapherntheorie über die bloß sprachliche Ausrichtung hinwegkommt. Die Verbindung der Prototypentheorie mit der Konzepttheorie bei Lakoff & Johnson erinnert natürlich an die Verbindung der Feldtheorie mit der Denkmodelltheorie bei Weinrich, was die Ankopplung der Feldtheorie an die Konzepttheorie wieder sinnvoll erscheinen lässt. Doch sehen Nerlich & Clarke diese unmittelbare Nähe nicht. Sie rücken vielmehr Weinrich in weite Ferne von Lakoff & Johnson, indem sie seine Theorie an entscheidenden Stellen lückenhaft und insgesamt grob verzerrt wiedergeben. Mit ihren Nachforschungen stören sie Lakoffs Ruf und Selbstverständnis nicht, Mitbegründer einer neuen amerikanischen Schule der Metaphernforschung zu sein, deren Hauptkennzeichen ihr erweiterter Metaphernbegriff ist. Nur vertritt diesen bereits Weinrich, dem es lediglich nicht gelang, in alle metaphorischen Bereiche vorzudringen. So scheiterte er beim Auffinden der orientierungsmetaphorischen Konzepte (1967), die Lakoff (1993) in der Schematheorie vollständig darzustellen vermochte. Während die strukturmetaphorischen Konzepte mit der Feldtheorie gut beschrieben werden können, ist es nicht ohne Weiteres möglich, mit ihr auch die anderen, tiefer im Denken verankerten metaphorischen Konzepte zu erfassen. Will man die Konzepttheorie mit der Feldtheorie erweitern, muss man aber Wege finden, über die auch Orientierungs- und ontologische Metaphern feldtheoretisch beschrieben werden können. Eine solch konsequente Untersuchung steht in der Linguistik auch in Deutschland noch aus. Gleichwohl gibt es längst eine Reihe von Arbeiten, in denen die beiden Theorieansätze, der kognitive und der feldtheoretische, zusammengebracht werden. Eggs (2001) zeigt auf, dass das metaphorische Konzept mit dem Metaphernfeld (Bildfeld) im Erfahrungsbereich deckungsgleich ist, ersteres jedoch zudem in den Seinsbereich vorgedrungen ist. Jäkel (1997, 2003) und Liebert (1992)

kombinieren beide Theorien auf je andere Weise in ihren eigenen Untersuchungen, und Lutzeier (1992, 1993) entwickelt die Wortfeldtheorie weiter, indem er sie in die kognitive Linguistik integriert. Auch Liebert (1995, 2000) operiert mit beiden Theorien, als er ganze metaphorische Szenarien in ihrer kognitiven Struktur und ihrer feldsemantischen Ausbreitung beschreibt. Er teilt sie in Ereignissequenzen und bestimmt lückenlos ihre Bildfelder. Alternativ zu seinem Ansatz könnte man sogar – wie hier vorgeschlagen und ausprobiert – die Konzepte ganzer Themen fragmentarisch aufzeigen. Auch auf diese Weise würde das Licht, das die älteren Untersuchungen stets auf das punktuelle Konzept oder Bildfeld warfen, einmal zerstreut.

Vergleich des Bildfelds mit dem metaphorischen Konzept und ihre Kombination

In der vorgelegten Analyse von Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorie wurden das Bildfeld und das metaphorische Konzept in zwei Etappen miteinander verglichen und kombiniert. Zunächst lag die Konzentration auf der Beschreibung ihrer Struktur, anschließend wurde ihre kulturelle Dimension herausgestellt, und es wurde gefragt, wo innerhalb des Metaphorischen Universalien angesiedelt sein könnten.

Übergreifende und interne Strukturen

Schnell zeigte sich, dass Weinrich sein Bildfeld ähnlich strukturiert wie Lakoff & Johnson ihr metaphorisches Konzept, so sehr er auch mit anderen Methoden an seinen Untersuchungsgegenstand herangeht als sie. Weinrich sammelt überliefertes Sprachmaterial, von welchem aus er Rückschlüsse auf die von ihm fokussierten Bildfelder zieht. Er beschreibt die Struktur seiner Bildfelder jeweils idiografisch. Sein Bildfeldgefüge ist dadurch offen und empfänglich für weitere Strukturen, die aus der Analyse anderer Bildfelder hervorgehen. Lakoff & Johnson hingegen entwickeln ihr System aus diesem selbst heraus nach dem, was sich logisch ergibt, was plausibel erscheint und wofür sich spontan Beispiele finden lassen. Sie beschreiben die Struktur ihrer metaphorischen Konzepte jeweils nomothetisch. Ihr Konzeptsystem ist dadurch in sehr weitreichendem Maße durchstrukturiert, und es funktioniert in jedem Fall. Hinzu kommt, dass Weinrich sein Bildfeld immer auch vor dem Hintergrund einer Feldtheorie sieht, wohingegen Lakoff & Johnson ihr metaphorisches Konzept ganz als gedankliches Konstrukt begreifen. Die offenbar vorhandenen Strukturen lassen sich aber auf diese wie jene Weise gleichermaßen beschreiben. Im Wesentlichen entdecken sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson vier gleiche strukturelle Besonderheiten des Bildfelds bzw. metaphorischen Konzepts, von denen Lakoff & Johnson lediglich eine Eigenschaft – die Fähigkeit der Metapher, Kohärenzen zu bilden – deutlich weiterreichend und differenzierter darlegen als Weinrich. Das heißt, ihre Begriffe kann man austauschen, ihre Vorstellungen in die andere Theorie übertragen. Es würde reibungslos funktionieren, ergäben sich nicht dort, wo Weinrichs Befund die von Lakoff & Johnson fixierte Systematik konterkariert, Problemstellen. Sie werfen die Frage nach der richtigen Methode zur Untersuchung von Bildfeldern bzw. metaphorischen Konzepten auf, lassen aber keine Zweifel darüber aufkommen,

dass die beiden Theorien gut kombiniert werden können. Zum Vergleich und zur Kombination der Theorien im Einzelnen siehe zunächst die Übersicht (Tab. 1).¹⁴⁴ mit ihren zum Teil grafischen Veranschaulichungen des im Folgenden verkürzt wiedergegebenen.

1. Sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson reflektieren, dass wir mit einem Bildfeld bzw. metaphorischen Konzept unsere Welt nur in einem Aspekt deuten bzw. das Phänomen, das wir aus ihr herausgreifen, stets nur in einigen seiner wesentlichen Aspekte beleuchten. In Weinrichs Theorie ist allerdings nicht der Aspekt, sondern der Pol ein fester Begriff. Mit ihm charakterisiert er speziell die Zweifelt der Memoria. Das übergeordnete Memoria-Konzept wird mit Lakoffs & Johnsons Worten über die zwei ihm untergeordneten Konzepte DAS GEDÄCHTNIS IST EIN MAGAZIN und DIE ERINNERUNG IST EINE TAFEL in seinen beiden Aspektbereichen jeweils teilweise beleuchtet. Ihr eigenes Beispiel des ontologischen Konzepts GEIST UND SEELE SIND EINE ENTITÄT ist inhaltlich nicht weit von dem weinrichschen entfernt und gleicht ihm strukturell, insofern es ebenfalls zwei Pole hat, die mit je einem speziellen Konzept beleuchtet werden.
2. Weinrich entdeckt weiter, dass einzelne Denker eine Magazin- und eine Tafel-metapher miteinander harmonisiert haben, darunter den Fall, dass letztere als Sekundärmetapher erstere erhellt. Parallel dazu beschreiben Lakoff & Johnson, wie wir die einander überschneidenden Konzepte ARGUMENTATION IST EIN GEFÄSS und ARGUMENTATION IST EINE REISE in unseren Äußerungen miteinander mischen. Wieder ähneln ihre Beispiele den weinrichschen, diesmal auf der Bildspenderebene.
3. Als eine von insgesamt zwei bemerkenswerten Besonderheiten seines Bildfeldes WORTMÜNZE stellt Weinrich heraus, dass der *Schatz der Gedanken und Worte* sowohl zu diesem Bildfeld gehört als auch eine Stelle im Bildfeld GEISTESREGION ist. Er findet diese synchronische Überschneidung der Bildfelder logisch untadelig, da hier die Vorstellung vom Schatz konsistent erweitert wird, indem er befüllt und verortet wird. Das Bildfeld ist zugleich Denkmodell. Zum metaphorischen Konzept lakoff&johnsonscher Prägung fehlt ihm nicht mehr viel. Man müsste die Metaphern umsortieren, nämlich aus der Stelle *Schatz der Gedanken und Worte* ein ganzes Bildfeld machen und dieses mit dem Bildfeld der GEISTESREGION über die Ableitung *je mehr Oberfläche, desto mehr Inhalt* verbinden. Der *Weite des Feldes* in der REGION entspräche dem *Quantum an Inhalt* im SCHATZ. Genau so zeigen Lakoff & Johnson auf, wie sich die Argumentationskonzepte der Reise und des Gefäßes überschneiden. Gegen die Umstrukturierung von Weinrichs Beispiel spricht jedoch, dass zum SCHATZ DER GEDANKEN UND WORTE kaum Metaphern aufzufinden sind. Die WORTMÜNZE kann man ihm mit Blick auf die große Fülle der hier sehr wohl ausgeprägten Metaphern nicht unter-

144 Graue Schrift und graue Grafiken weisen darauf hin, dass sich hier eine Lücke in der einen Theorie auftut, die durch den entsprechenden Aspekt der anderen Theorie geschlossen wird. Die graue Farbe zeigt also an, wo beide Theorien aktiv miteinander kombiniert werden.

ordnen. So relativiert Weinrichs Befund die von Lakoff & Johnson aufgestellte kognitive Struktur unseres Konzeptsystems.

4. Die zweite bemerkenswerte Besonderheit des Bildfeldes WORTMÜNZE ist sein Verhältnis zu dem älteren Bildfeld SPRACHMETALL, das das jüngere eines Tages fast vollständig abgelöst hatte. Nur die Bildstellen *goldene Worte* und *Reden ist Silber* blieben bestehen. Laut kognitivem Konzeptsystem, das den historischen Wandel von Bildfeldern nicht mitberücksichtigt, wäre das Konzept WORTMÜNZE dagegen integrierte Subkategorie des Konzepts SPRACHMETALL. Wieder weist Weinrichs Theorie Lakoffs & Johnsons Theorie in die Schranken. Zugleich lässt sich hier aber auch eine neue elementare Gemeinsamkeit, die vielleicht nicht sogleich gesehen wird, herausstellen: Lakoff & Johnson zentrieren ihre metaphorischen Konzepte ebenso wie Weinrich seine Bildfelder. Aus seinem akzentuierten Bildfeld machen sie ein mehrgliedriges Kategorisierungssystem aus Sub- und Hauptkategorien, deren innerste Kategorie im Prinzip Weinrichs Zentralmetapher entspricht.

Kulturalität – Universalität

Außer mit der Struktur unseres Metaphernsystems befassen sich Weinrich und Lakoff & Johnson auch eingehend mit seiner kulturellen Dimension sowie mit der Frage, ob es Universalien birgt. Diese Frage beantworten sie scheinbar entgegengesetzt. In Wirklichkeit aber widersprechen sich ihre Schlussfolgerungen nicht. Weinrich interessiert sich lediglich deutlich weniger für die Universalienthematik als Lakoff & Johnson und handelt sie darum schneller ab. Insgesamt vermitteln die drei Wissenschaftler den Eindruck, dass unser Metaphernsystem sehr robust und stabil ist. Seine Inhalte verändern sich über Zeiten und Räume hinweg weniger, als man voreilig vermuten könnte. Auch die zeit- und raumgleich vorhandenen, miteinander konkurrierenden Bildfelder bzw. metaphorischen Konzepte sind nicht grundverschieden, sondern streben nur in letztlich marginalen Bereichen auseinander. Die Darstellung schritt vom Speziellen zum Allgemeinen fort: Als Erstes wurde die innerkulturelle Dimension beschrieben, währenddessen und danach die diachronische Perspektive eingenommen und an dritter Stelle dann die synchronische Perspektive, die zur Dimension der Universalien hinführt. Siehe jetzt die zweite Übersicht (Tab. 2). zu den drei Perspektiven auf die Kulturalität und Universalität unseres Metaphernsystems.

1. Weinrich wie auch Lakoff & Johnson werfen ihren Blick auf Bildfelder bzw. metaphorische Konzepte, die innerkulturelle Gegensätze sichtbar machen. Weinrich betrachtet in einer diachronisch orientierten Analyse den Wertewandel zwischen aufeinanderfolgenden Kulturepochen. Lakoff & Johnson schauen in einer synchronisch orientierten Analyse auf die Wertedifferenzen zwischen nebeneinander bestehenden Subkulturen. Weinrichs Beispiel ist die Stelle *Wortreichtum* im Bildfeld WORTMÜNZE, aus dessen immanenter Logik im 16. und 17. Jahrhundert das Ideal der wortreichen Sprache hervorging, das jedoch im Zuge der aufkommenden Klassik zum an sich paradoxen Ideal der wortarmen Sprache hin gekippt wurde. In Lakoffs & Johnsons Beispiel geht es um den Kauf

- eines Autos, bei dem die Mitglieder zweier Subkulturen ein unterschiedliches Kaufverhalten an den Tag legen werden. Diejenigen, die das Auto als Prestigesymbol ansehen, werden ein großes Auto kaufen, diejenigen, die einen Beitrag zum Umweltschutz leisten wollen, ein kleines Auto. So ergibt sich die metaphorische Inkohärenz, dass für die einen *groß*, für die anderen *klein* gut ist. Weder der Wertewandel bei Weinrich noch die Wertedifferenz bei Lakoff & Johnson hinterlassen aber einen tiefgreifenden Einschnitt in unserem Bildfeld- bzw. Konzeptsystem. Die Logik des Bildfeldes WORTMÜNZE bleibt erhalten, da die früheren Epochen den Wortreichtum ihres Sprachsystems im Blick hatten, die spätere Epoche dagegen die Sparsamkeit mit Worten im Sprachgebrauch. Auch Lakoffs & Johnsons Konzeptsystem der Orientierungsmetaphern gerät durch die partielle Inkohärenz nicht ins Wanken, denn beide Subkulturen haben am Ende mehr von dem, was ihnen wichtig ist. Die Orientierungsmetaphern VIEL IST GUT und GUT IST OBEN gelten für sie gleichermaßen. Dadurch, dass Lakoff & Johnson die Orientierungsmetapher von der Strukturmetapher abkoppeln, können sie das von Weinrich ins Spiel gebrachte Phänomen weiterreichend analysieren. Mit ihrer Methode lässt sich auch Weinrichs Beispiel erklären.
2. Weinrich verwendet viel Sorgfalt darauf, die Kulturalität der Bildfelder diachronisch zu analysieren. Lakoff & Johnson nehmen die diachronische Perspektive dagegen nur am Rande und zudem recht versteckt ein. So beschreibt Weinrich das im Vergleich zum Leben der Metapher deutlich längere Leben des Bildfeldes in einer Kulturgemeinschaft, während Lakoff & Johnson uns vor Augen führen, wie schwer es für jeden von uns wäre, unser Leben nach einem neuen metaphorischen Konzept auszurichten. Ihr Beispiel ist das von ihnen frei erfundene Konzept LIEBE IST EIN GEMEINSAM GESCHAFFENES KUNSTWERK. Beide Male geht es um die Aufgabe von alten und die Annahme von neuen Bildfeldern bzw. metaphorischen Konzepten, was als ein sehr langwieriger Prozess beschrieben wird. Weinrich weist zudem darauf hin, dass Bildfelder, die in einem Kulturkreis aufeinanderfolgen, in der Regel gar nicht sterben und geboren werden, sondern Phasen besonderer Beliebtheit erleben. Im Mittelalter, sagt er, waren Lehnswesenmetaphern für die Liebe sehr beliebt.
 3. Dass Lakoff & Johnson konsequent die synchronische Perspektive beibehalten, führt sie zur Universalienfrage hin. Dabei fangen sie genau dort an, sich mit ihr zu beschäftigen, wo Weinrich das Thema für sich abschließt. Ihm zufolge sind die konkreten Bildfelder keine Universalien, könnten aber anthropologische Grunderfahrungen des ganzen Menschengeschlechts bergen. Diese aufzuspüren, versucht er nicht. Lakoff & Johnson aber folgen seiner Fährte und erforschen eingehend die Erfahrungsgrundlage unserer metaphorischen Konzepte. Es liegt nahe, bereits in den Orientierungs- und ontologischen Metaphern die Universalie zu vermuten. Auch elementare körperliche und raumbezogene Erfahrungen sind aber offenbar kulturabhängig. Lakoff & Johnson erklären: Eine Kultur prägt ein Gesamtsystem z. B. für Orientierungsmetaphern aus, das in sich maximal kohärent sein will und mit den Körpererfahrungen zu den Phänomenen

konkurriert. Beispielsweise ist bei uns die Metapher GLÜCKLICH SEIN IST OBEN prominenter als GLÜCKLICH SEIN IST WEIT. Die Glücksmetaphorik ist also nicht nur erfahrungs-, sondern auch kulturbezogen. Die Universalie vermutet Lakoff (1993) deshalb andernorts, nämlich in der Ereignisstrukturmetapher, mit der er eine neue Dimension des Metaphorischen einbringt.

Die Arten und Kategorien der Metapher im Vergleich zueinander und ihre Kombination

Nachdem das Bildfeld und das metaphorische Konzept erfolgreich ineinander verschmolzen worden waren, wurden die Metaphernarten der beiden Theorien miteinander verglichen. Es stellte sich heraus, dass auch sie als Bestandteile eines einzigen Metaphernsystems aufgefasst werden konnten und entweder direkt miteinander verkoppelt werden konnten (was in den bedeutendsten Fällen möglich war) oder sonst in theorieübergreifenden Gruppen zusammengeführt werden konnten. Zunächst wurde Weinrichs Lexemmetapher mit Lakoffs & Johnsons Strukturmetapher zu einer einzigen Metaphernart, der Bildfeldmetapher, verbunden, die von Ersterem in ihrer sprachlichen Gestalt beschrieben wird, von Letzterem in ihrer kognitiven. Daran anschließend wurden die ‚Morphemmetapher‘ der einen Theorie und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher der anderen Theorie zu einer einzigen Metaphernart, der Bildschemametapher, vereinigt. Hierauf war in einem kleinen Exkurs zu klären, dass sich aus Weinrichs Verbannung der Ontologie aus der Metaphorik und Lakoffs & Johnsons scheinbar trotziger Etablierung eines ontologischen Metapherntyps kein Widerspruch ergibt, lehnen die drei Wissenschaftler doch einhellig das von der ontologischen Metaphernforschung vertretene positivistische bzw. im Objektivismus verharrende Metaphernverständnis ab. Der Verschmelzung ihrer Theorien stand nun wirklich nichts mehr entgegen. Also konnte damit fortgefahren werden, das umfassende Metaphernsystem zu rekonstruieren. Es wurde aufgezeigt, wo im System die traditionellen rhetorischen Figuren, die Weinrich und Lakoff & Johnson in ihren Metaphernbegriff integrieren, einzuordnen sind, und ferner wurde das System in eine literarische und eine alltägliche Kategorie untergliedert, deren Zentren und Ränder genauer bestimmt wurden. Hierfür mussten Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Gliederungen geringfügig modifiziert werden.

Die Lexemmetapher und die Strukturmetapher

Weinrich und Lakoff & Johnson führen zwei methodisch sehr unterschiedliche Analysen durch und bringen deshalb je andere Eigenschaften der von ihnen beschriebenen Metaphernarten ans Tageslicht. Für Weinrich ist die sprachliche bzw. textuelle Metapher Ausgangspunkt seiner Analysen, für Lakoff & Johnson das kognitive metaphorische Konzept. Während Weinrich gezielt ausgewählte Metaphern in ihren Textkontexten beschreibt und von ihnen auf ihre Bildfelder schließt, beschreiben Lakoff & Johnson die allgemeine Struktur metaphorischer Konzepte anhand bestimmter Konzepte ihrer Wahl, von denen aus sie auf sprachliche Ausdrücke und Handlungen schließen, die sie verkörpern. Es bezeichnet der Begriff ‚Lexemmetapher‘ die sprachliche Seite der Bildfeldmetapher und der Begriff ‚Strukturmetapher‘

ihre kognitive Seite, wie auch Weinrichs Beschreibung der Lexemmetapher vorwiegend Sprachliches fokussiert und Lakoffs & Johnsons Beschreibung der Strukturmetapher vorwiegend Kognitives. Siehe zu den folgenden Ausführungen die dritte Übersicht (Tab. 3): zunächst die linke Spalte zu Weinrichs Analyse der Lexemmetapher, danach die rechte Spalte zu Lakoffs & Johnsons Analyse der Strukturmetapher und schließlich die zweite Zeile mit einer weiterführenden Gegenüberstellung.

- 1a. Weinrich analysiert die literarische Metapher in einem 3-Schritte-System. Dabei markiert er drei Formen der Metapher in ihrem sprachlichen und kognitiven Ausdehnungsbereich. Im ersten Schritt sucht er einen literarischen Text nach interessanten metaphorischen Ausdrücken ab, im zweiten eliminiert er die dort einander gegenübergestellten Lexeme, und im dritten Schritt bezieht er diese Lexemkopplungen auf erinnerte Bildfelder. Sein System beruht auf drei semantischen Theorien, die zusammen seine Feldtheorie der Metapher ausmachen: auf der Kontexttheorie der Metapher – sie ist zugleich eine textlinguistische Theorie –, auf der Bildfeldtheorie – sie ist zugleich eine kognitive Theorie – und auf der dialektischen Semantik. Es wurde erläutert, was diese Theorien zur Metaphernanalyse beitragen und wie sie miteinander zusammenhängen. Mit seiner Kontexttheorie erklärt Weinrich die textliche Ebene der Metapher. Nie kann sie aus dem einzelnen Lexem, über das sie vielfach ausgedrückt ist, bestehen. Das Lexem braucht einen konterdeterminierenden Kontext, der darum zur Metapher hinzuzuzählen ist. Und ein weiterer Kontext, der – wie Weinrich in seinen Beispielanalysen subtil herausarbeitet – unterschiedlich dispositioniert sein kann, gehört auch noch zur Metapher. Zwar dürften häufig lyrische Kontexte dominant determinieren, während Prosa-Kontexte rezessiv determinieren. Es sind aber hier wie dort jederzeit überraschend andere Dispositionen möglich. Die Varianz erhöht sich, bezieht man ferner das Bildfeld als zusätzlichen Kontext ein. Auch das Bildfeld bestimmt mit, wie stark eine Metapher kontextuell gestützt oder isoliert ist. Seine Determination hat allerdings eigene, die textliche Determination überschreitende Grenzen. Folglich überdeterminiert das Bildfeld die aktuelle Metapher. Weinrich integriert seine Bildfeldtheorie in seine Kontexttheorie der Metapher, die er als einen Sonderfall seiner dialektischen Semantik beschreibt. Diese umfasst die Textsemantik des Wortes im Kontext und die Wortsemantik des isolierten Wortes. Im Prinzip sind aber auch das Bildfeld, die Lexemmetapher und der metaphorische Ausdruck im Kontext mit dem Wortfeld, dem isolierten Wort und dem Wort im Kontext vergleichbar. Das Bildfeld – selbst textlich – scheint lediglich enger umgrenzt, präziser und konkreter zu sein als das Wortfeld. Außerdem ist es nicht das einzige virtuelle Bezugsfeld für die kontextuelle Metapher, die sich laut ihrer Definition immer auch auf das Wortfeld zurückführen lässt, außerhalb dessen ihr metaphorisches Lexem verwendet wird. Oder man sieht es so: Während der Bezug zwischen der Metapher im Kontext und dem Bildfeld zum Tragen kommt, wenn ein metaphorischer Ausdruck so unbewusst verwendet wird wie ein wörtlicher, beschreibt der von Weinrich dargelegte, hier zweite Bezug den bewussten Gebrauch der Metapher.

- 1b. Lakoff & Johnson analysieren die alltägliche Metapher in einem 2-Schritte-System. Ohne Zwischenschritt gelangen sie vom metaphorischen Konzept zum metaphorischen Ausdruck. Zuerst entscheiden sie sich für ein metaphorisches Konzept und fokussieren es, danach sammeln und präsentieren sie dazu einige Ausdrücke teils mit Lendenschurzkontext. Da sie ihre metaphorischen Konzepte in unterschiedlichen Allgemeinheitsgraden fassen, ist zu ergänzen, dass auch sie mehrere Formen der virtuellen Metapher markieren. Leider geben sie keinen Einblick in das Verfahren, mit dem sie die in unserem Leben zentralen Konzepte identifizieren. Diese selbst und ihre Zusammenhänge beschreiben sie in ihrer Konzepttheorie aber eingehend. Für die angestrebte Theoriekombination war es wichtig, sich vor allem darauf zu konzentrieren, wie die metaphorischen Konzepte mit ihren sprachlichen Ausdrücken und Sprachhandlungen zusammenhängen. Lakoff & Johnson behaupten an zentraler Stelle, dass metaphorische Konzepte immer in wörtliche Ausdrücke münden, wollen sie doch die Metapher als gedankliches Phänomen etablieren. Ihre Theorie scheint dadurch unvereinbar mit anderen Theorien. Tatsächlich münden metaphorische Konzepte aber natürlich auch in metaphorische Ausdrücke, wie Lakoff & Johnson an nebenegeordneter Stelle selbst bemerken. Ihre Sicht mit Weinrichs Sicht verbindend konnte konstatiert werden: Sowohl im Alltag als auch in der Literatur werden viele metaphorische Ausdrücke verwendet, zu denen sich Lexemetaphern bilden lassen und die zugleich auf strukturmetaphorische Konzepte zurückführbar sind. Darüber hinaus birgt unser alltäglicher Sprachgebrauch aber auch einige wörtliche Ausdrücke, aus denen keine Lexemetaphern geformt werden können, hinter denen aber dennoch strukturmetaphorische Konzepte stehen; und der literarische Sprachgebrauch bringt einige metaphorische Ausdrücke hervor, die zwar natürlich als Lexemetaphern darstellbar sind, zu denen sich jedoch keine bereits existierenden strukturmetaphorischen Konzepte finden lassen. Was die Menge der wörtlichen Ausdrücke zu strukturmetaphorischen Konzepten anbelangt, reibt sich die vorgelegte Theoriezusammenführung mit Lakoffs & Johnsons Theorie. Deshalb mussten einmal die sprachlichen Ausdrücke, die strukturmetaphorische Konzepte hervorbringen, genauer untersucht werden. Wann sind sie noch wörtlich, wann schon metaphorisch? Die Untersuchung ergab, dass auch bereits an den strukturmetaphorischen Konzepten erkennbar ist, ob sie in wörtliche Ausdrücke münden können. Viele Ausdrücke, die Lakoff & Johnson für wörtlich erklären, sind dies nicht. Nur die gänzlich unbewusste Verwendung metaphorischer Konzepte sollte man dem wörtlichen Sprachgebrauch zurechnen.
2. Zuletzt wurde gefragt, zu welchen unterschiedlichen Erkenntnissen man über die jeweilige Blickrichtung auf die Metapher gelangen kann. Lakoff & Johnson blicken vom kognitiven metaphorischen Konzept aus auf alle Ereignisse, in denen es sich äußert. Weinrich blickt über den metaphorischen Ausdruck eines Textes auf das Bildfeld des menschlichen Geistes, das ihn hervorgebracht hat. So kommt es, dass in Lakoffs & Johnsons Theorie der Mensch im Zentrum eines

Modells steht, das ihn mit Metaphern erfüllt und umhüllt, die sich in seinem Denken, Sprechen und Handeln äußern, während in Weinrichs Theorie ein Leser oder Schreiber bzw. Sprecher oder Hörer mit einem Text konfrontiert ist, zu dessen Metaphern und deren Bildfeldern er im Modell dieselbe Distanz hat wie zum Text insgesamt. Hier geht es um die metaphorische Handlung, dort um die Reflexion des Metaphorischen. Demzufolge ist, wann immer in Lakoffs & Johnsons Theorie vom Situationskontext die Rede ist, damit der generelle menschliche Handlungsbereich von der profansten Handlung oder Sprechhandlung des Einzelnen bis hin zur wirtschaftlichen und politischen Handlungsdimension eines ganzen Staates gemeint, und, wann immer in Weinrichs Theorie vom Situationskontext die Rede ist, entweder der biografische oder gesellschaftliche Hintergrund (u. a.) des Schreibers/Sprechers, der bei der Produktion in den Text einfließt, oder der biografische oder gesellschaftliche Hintergrund (u. a.) des Lesers/Hörers, der dessen Textverständnis beeinflusst. Es gilt, sich in beiden Modellen die Situationskontexte der Metaphern bewusst zu machen, um besser handeln und mehr verstehen zu können. Letztlich sind es zwei Modelle einer einzigen umfassenden Theorie der alltäglichen und literarischen Metapher.

Die Morphemmetapher und die Orientierungsmetapher sowie die ontologische Metapher

Weinrich, der Analyst der literarischen Metapher, interessiert sich aber nicht nur für diese, sondern im Grunde für die Ausbreitung des metaphorischen Denkmodells im gesamten sprachlichen Bereich. Folglich sucht er die Metapher an mehreren unerwarteten Orten unserer Sprache, z. B. auch in Morphemen. Als er ihren plötzlich erblickten metaphorischen Gehalt nun auch wissenschaftlich erfassen will, stößt er aber an die Grenzen seiner Feldtheorie bzw. dialektischen Semantik. So kommt es, dass Lakoff & Johnson statt seiner die gesuchte Metaphorik beschreiben. Sie stellen die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher als zwei neue, sich oft hinter Morphemen auftuende Metaphernarten vor. Ihr Interesse an den metaphorischen Konzepten in unserer Kognition bzw. daran, wie sie beschaffen sind und miteinander zusammenhängen, führt sie insgesamt zur Alltagsmetapher. Konstruktiv ermitteln sie deren psychologisches Bezugssystem, bis sie die zwei neu entdeckten Metaphernarten schließlich als Container- und Weg-Bildschema darstellen können. Siehe jetzt die vierte Übersicht (Tab. 4), zuerst die linke Seite mit ihren Grafiken, danach die rechte. Teilweise integrieren die Grafiken Weinrichs Theorie in Lakoffs & Johnsons Theorie.

- 1a. Weinrichs mikrometaphorische Untersuchungen rund um das Monem führen ihn vom Lexem zum Morphem. Mittels seiner dialektischen Semantik beschreibt er auch dessen prinzipielle Kontextdisposition im möglichen Falle einer metaphorischen Verwendung. Wegen des weiten Bedeutungsumfangs von Morphemen hätten wir eine breit gestreute Erwartung an ihre kontextuelle Determination, die kaum durch einen unerwarteten Kontext konterdeterminiert werden könne. Zwar sei es denkbar, auch Morpheme außerhalb ihres Bedeutungsumfangs zu verwenden, aber der dadurch entstehende Widerstand sei nicht so stark,

dass uns das Metaphorische bewusst werden könne. Weinrich erwägt den metaphorischen Gebrauch einiger Morpheme, welche auch in Lakoffs & Johnsons Theorie nicht Träger von Bildschemametaphern sein können, während er die Präposition, die gerade als prototypischer Ausdruck für die gesuchte Metaphernart gelten kann, in seinen Beispielen nicht aufführt. Insbesondere zur Bedeutung der Präpositionen beginnt er aber intensiv zu forschen und entdeckt in ihnen das kommunikations-anthropologische Anschauungsmodell mit seinen unterschiedlichen Fokussen und seiner grundsätzlichen Varianz. Nur versteht er es nicht als ein Modell, das die Metaphorik bestimmter Morpheme bestätigt, sondern als eines, das ihre Monosemie transparent macht. Dennoch stößt er auf eine in der Vorstellung liegende Metaphernart vor, die in Texten u. a. in Präpositionen, Präfixen und Suffixen, in räumlichen Adverbien und in einigen antonym zueinander stehenden Adjektiven vorkommen kann. Lakoff & Johnson arbeiten diese Metaphernart heraus. Die metaphorische Konterkarierung ereignet sich hier schon im Vorfeld der an sie geknüpften Determinationserwartung. Eine primär räumlich-gegenüberstellende oder primär einzeln-körperbezogene Vorstellung wird in einem anderen Zusammenhang verwendet, was uns aber nicht bewusst wird, da unsere kontextbezogenen Determinationserwartungen jeden Gebrauch dieser Morpheme/Lexeme schon einschließt.

- 1b. Beim Abgleich der weinrichschen mit der lakoff&johnsonschen Theorie wird deutlich, dass die Orientierungs- und ontologischen Metaphern bzw. die Morphemmetaphern eine Metaphernart ausmachen, deren sprachliche Oberfläche zwar strukturarm ist, deren kognitiver Urgrund aber doch eine Struktur aufweist. Diese Metaphernart verbirgt sich hinter wörtlichen oder hinter ‚metaphorischen‘ Ausdrücken. (Die Markierung soll anzeigen, dass hier Metaphorik vorhanden ist, so wenig man sie auch textsemantisch fassen kann.) ‚Morphemmetaphern‘ und ‚Lexemmetaphern‘ sind virtuelle Metaphern, die sich zwischen der Vorstellungsebene und der Ebene der Determinationserwartung ereignen. Alle ‚Morphemmetaphern‘ können einer der beiden Unterarten der Bildschemametapher zugeordnet werden. Manchmal mündet eine ontologische Metapher aber auch in eine einfache Nominalisierung, die nur anzeigt, dass etwas ganz allgemein als Entität verstanden wird. Oder eine Orientierungsmetapher mündet in eine Lexemmetapher. Sowohl die ontologische Metapher als auch die Orientierungsmetapher können von Fall zu Fall unterschiedlich stark ausdifferenziert sein und erhalten dann auch eine andere sprachliche Gestalt. Die ontologische Metapher verleiht einer Entität typischerweise einen Gefäßcharakter nach dem Vorbild unseres eigenen Körpers. Bestimmen wir darüber hinaus die Art des Gefäßes, geht sie in die Strukturmetapher über, deren Essenz sie ist. Die Orientierungsmetapher verortet eine Entität typischerweise im Raum oder setzt sie in Bezug zu etwas anderem. Sie wird zu einem Aspekt einer Strukturmetapher, sobald ihre Räumlichkeit (o. ä.) sich mit anderen Eigenschaften in adjektivischen, verbalen oder nominalen Ausdrücken mischt. Letztlich liegt der Übergang von der Bildschemametapher zur Bildfeldmetapher im Lexembereich, genau gesagt,

bei den wörtlichen Ausdrücken unserer Alltagssprache, hinter denen sich ‚Lexemmetaphern‘ auftun.

Exkurs: Ontologie und Metaphorik

Die Zusammenführung der weinrichschen und lakoff&johnsonschen Metaphern zu den beiden Metaphernarten der Bildschema- und der Bildfeldmetapher ist in vollem Umfange statthaft, da die drei Wissenschaftler ihre beiden Theorien auf gleichen Grundannahmen aufbauen. Dass Weinrich die Ontologie aus der Metaphorik ausschließt, während Lakoff & Johnson sie einschließen, ist ein Scheinwiderspruch, der sich gänzlich auflöst, wenn man ihre Ausführungen zu den Ähnlichkeitsbeziehungen der Metaphernglieder nebeneinanderhält. Wie Weinrich weisen auch die beiden Amerikaner energisch die Auffassung zurück, in der Metapher stünde sich objektiv Seiendes gegenüber. Wie er distanzieren auch sie sich von der Vergleichstheorie der Metapher, das heißt, sowohl er als auch sie glauben, dass die Metapher nicht auf präexistierenden Ähnlichkeiten beruht. Vor dem Hintergrund ihrer unterschiedlichen Fokussierungen auf das Metaphorische gruppieren die drei Wissenschaftler allerdings die denkbaren Ähnlichkeiten zwischen den Metapherngliedern etwas unterschiedlich. Während Weinrich – ganz eingenommen von der literarischen Metapher – die realen und vorgedachten Ähnlichkeiten zusammenfasst und von den gestifteten trennt, sondieren Lakoff & Johnson – ganz eingenommen von der alltäglichen Metapher – die isolierten objektiven Ähnlichkeiten von den empirischen, zu denen sie sowohl die konventionell-konzeptuellen als auch die schöpferisch-konzeptuellen hinzurechnen. Dabei ist ihre Gruppierung (die sie noch weiter ausdifferenzieren) die treffendere, denn sie erfasst die präexistierenden Ähnlichkeiten exakter. Lakoff & Johnson grenzen demnach die Metaphorik sogar noch präziser als Weinrich von der im ontologischen Denken befangenen Vergleichstheorie der Metapher oder kurz gesagt: von der Ontologie ab.

Gibt es weitere Metaphernarten?

Alles in allem konnte konstatiert werden, dass die drei Wissenschaftler einhellig das ontologische Metaphernverständnis verwerfen und stattdessen die auf empirischen Ähnlichkeiten beruhende Metapher propagieren. Zu dieser zählen Lakoff & Johnson mit Recht ihre Orientierungsmetaphern und ontologischen Metaphern hinzu. Ein Widerspruch ergibt sich daraus nicht. Also konnten die beiden Unterarten der Bildschemametapher im Prinzip genauso auf Weinrichs Lexemmetaphern bezogen werden, wie Lakoff & Johnson sie auf ihre Strukturmetaphern beziehen. Dabei fiel auf, dass viele der weinrichschen Bildfeldmetaphern direkt aus den Bildschemametaphern hervorgehen, insbesondere diejenigen, die er unter den rhetorischen Figuren aufspürt und in seine Theorie aufnimmt. Einige Figuren, die in der klassischen Schulrhetorik wegen ihrer unverwechselbaren Merkmale getrennt von der Metapher aufgeführt sind, sind aus der Orientierungsmetapher oder der ontologischen Metapher erwachsen. Dazu gehört allerdings nicht die Metonymie, die sowohl Weinrich als auch Lakoff & Johnson der Metapher gegenüberstellen. Siehe zum Bezug zwischen den Bildschemametaphern und den Bildfeldmetaphern die linke und rechte

Spalte der fünften Übersicht (Tab. 5). und zur Stellung von Metapher und Metonymie im Gesamtsystem die zweite Zeile der Tabelle.

- 1a. In seinen umfassenden Metaphernbegriff integriert Weinrich alle rhetorischen Figuren, die auf gestifteten Analogien beruhen und wie die Metapher relativ leicht aus Lexemen gebildet werden können. Er etabliert sie zu klassischen Unterarten seiner Bildfeldmetapher. Sie können, wie gesagt, entweder auf die Orientierungsmetapher oder auf die ontologische Metapher Lakoffs & Johnsons zurückgeführt werden. Mit der synästhetischen Metapher und der Elementen-Metapher schaffen wir uns im Alltag Orientierungen. Die Oxymoron-Metapher gibt uns zudem die Möglichkeit, uns über unsere alltäglichen Orientierungskonzepte hinwegzusetzen. Insofern erweitern diese drei Unterarten der Bildfeldmetapher die bildschematische Orientierungsmetapher. Die Eigennamen-Metapher dagegen ist eine sehr spezielle Form der Personifikation und erweitert wie diese und auch wie die vier verschiedenen Entpersonifizierungen die bildschematische ontologische Metapher. Dass Weinrich u. a. bei diesen klassischen Bildfeldmetaphern die Nah- von der Fernmetapher unterscheidet, ist gewinnbringend, denn offenbar besteht ein Zusammenhang zwischen der Entfernung der Glieder einer Metapher und ihrer Relevanz in unserem alltäglichen Konzeptsystem. Allerdings sieht es so aus, als müssten die Kriterien zur Bestimmung von Nah- und Fernmetaphern noch einmal überarbeitet werden.
- 1b. Mit ihrer Personifikation greifen auch Lakoff & Johnson auf eine klassische rhetorische Figur zurück. Sie stellen sie als ein besonderes strukturmetaphorisches Konzept vor. Genauer gesagt ist die Personifikationsmetapher die offenkundigste Erweiterung der ontologischen Metapher. Sie ist nicht schematisch, sondern wird über gezielt ausgewählte Merkmale strukturiert, sie verkörpert nicht nur Abstraktes, sondern belebt es mit menschlichen Tätigkeiten.
2. Indem Weinrich und Lakoff & Johnson sich auch mit der Metonymie befassen, reagieren sie auf Jakobson (1956). Dessen Gegenüberstellung des metaphorischen und metonymischen Prinzips in *Sprache und Denken* wird von Weinrich mit Skepsis betrachtet, von Lakoff & Johnson hingegen mit Wohlwollen. So weist Weinrich darauf hin, dass im Sprachgebrauch beide Prinzipien nicht immer getrennt voneinander vorkommen müssen, sondern sich auch sehr gut mischen können, während Lakoff & Johnson die Trennung der Prinzipien mit ihren eigenen Worten noch einmal neu beschreiben. Außerdem erinnert Weinrich daran, dass das metaphorische und metonymische Prinzip ihre je eigene Domäne haben (das eine in der Sprache, das andere im Denken), wohingegen Lakoff & Johnson nach wie vor davon ausgehen, dass die zwei Prinzipien unterschiedslos sowohl in der Sprache als auch im Denken vorkommen. Aber hieraus darf man wieder nicht folgern, die drei Wissenschaftler würden einander widersprechen, hat doch Ersterer die literarische bzw. außergewöhnliche Ebene im Blick, schauen doch Letztere auf die alltägliche bzw. gewöhnliche Ebene.

Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher

Nachdem auch ein Blick auf das Metonymiesystem geworfen wurde, also über die Grenzen des Metaphernsystems hinausgeschaut wurde, wurde letzteres System abschließend noch einmal hinsichtlich seines inneren Aufbaus betrachtet, genauer gesagt, hinsichtlich seiner Einteilung in die alltägliche und literarische Kategorie. Zwei Fragen waren zu beantworten: Wie gehen im Zentrum des Systems die beiden Kategorien ineinander über, und wie sind die Kategorien an den Rändern des Systems beschaffen? Darüber hinaus wurde innerhalb der literarischen Kategorie die schöpferische bzw. unkonventionelle Metapher gesondert beleuchtet und innerhalb der alltäglichen Kategorie die emergente Metapher. Siehe zu den folgenden Ausführungen die sechste Übersicht (Tab. 6), zur schöpferischen Metapher die erste Zeile, zum Zentrum des Metaphernsystems die zweite Zeile, zu dessen Rändern die dritte und zur emergenten Metapher die vierte Zeile.

1. Grundsätzlich entspricht natürlich die schöpferische Metapher Weinrichs der unkonventionellen Metapher Lakoffs & Johnsons. Der weinrichschen Metapher, auf die wir im Zuge unserer Lektüre von Literatur stoßen könnten, fehlt die Überdetermination durch ein tradiertes Bildfeld, die lakoff&johnsonische Metapher, die uns in einer Lebenssituation in den Sinn kommen könnte, lässt sich in kein metaphorisches Konzept, nach dem wir leben, einordnen. Es handelt sich also um Metaphern, die von unseren Bildfeldern bzw. den uns vertrauten Konzepten isoliert sind. Weinrich beschreibt, dass Leser sie oft spontan ablehnen, dass sie kaum Chancen haben, von der Kulturgemeinschaft angenommen zu werden. Lakoff & Johnson beschreiben, wie schwer es für uns ist, unser Leben nach ihnen umzustellen, selbst wenn sie uns gefallen, und wie selten sie darum gesellschaftliche Veränderungen nach sich ziehen. Damit sind auch zwei Phasen im Umgang mit schöpferischen Metaphern angesprochen, wie wir sie reflektieren (oder uns nicht auf sie einlassen) und wie wir nach ihnen handeln könnten (bzw. dies nicht ohne Weiteres zustande bringen). Außerdem kommt wieder zum Ausdruck, dass Weinrich ganz die literarische Kategorie vor Augen hat, während Lakoff & Johnson diese, kaum da sie auch sie erfasst haben, in die alltägliche Kategorie überführen wollen.
2. Wenn Weinrich schwerpunktmäßig die literarische Kategorie fokussiert und Lakoff & Johnson immer wieder auf die alltägliche Kategorie zurückkommen, so ist das Bildfeld auch eher literarisch orientiert, und das metaphorische Konzept weist eine eher alltägliche Orientierung auf. Doch folgt daraus nicht, das Bildfeld würde nicht mit dem metaphorischen Konzept übereinstimmen. Es ist lediglich das Bildfeld im alltäglichen Bereich weniger erforscht und das metaphorische Konzept weniger im literarischen Bereich. Die zwei Modelle umfassen aber beide Bereiche und können somit grundsätzlich gegeneinander ausgetauscht werden. Aus den Vorlieben der Forscher ergibt sich nur ein kleiner Unterschied zwischen ihren Modellen, deren Erweiterungen betreffend. Einige literarische Metaphern, die klar zu einem Bildfeld gehören, würden Lakoff & Johnson bereits als erweiterte konventionelle Metaphern ansehen. Der Kernbereich des Bildfeldes ist

weiter gefasst als der ihres metaphorischen Konzepts. Im Übergang von der alltäglichen zur literarischen Kategorie bestimmen die Wissenschaftler auch jeweils eigene Teilkategorien, die sich erst in ihrer äußersten Kategorie, wo Bildfeld und metaphorisches Konzept neu erfunden werden, wieder treffen. Weinrich spricht von der Bildfeldmehrung, Lakoff & Johnson hingegen unterscheiden zwischen Erweiterungen des benutzten Teils einer Metapher und Zugriffen auf ihren unbenutzten Teil. Es wurde eine Harmonisierung vorgeschlagen, bei der das Bildfeld und das metaphorische Konzept gleiche Teilkategorien erhalten.

3. Weinrichs schöpferische Metapher und Lakoffs & Johnsons unkonventionelle Metapher entsprechen einander im Allgemeinen ebenso wie auch Weinrichs Exmetapher und Lakoffs & Johnsons tote Metapher. Doch sind die Beispiele, die die Wissenschaftler jeweils anführen, hinsichtlich des Abstands ihrer Metaphernglieder voneinander verschieden. Weinrichs schöpferische Metapher (*schwarze Milch der Frühe* u. a.) ist eine Nahmetapher, Lakoffs & Johnsons unkonventionelle Metapher (*die Liebe ist ein gemeinsam geschaffenes Kunstwerk* u. a.) eine Fernmetapher. Das ist insofern bemerkenswert, als wir nach einer Nahmetapher nicht leben können, nach einer Fernmetapher hingegen schon. An beide Varianten ist bei der schöpferischen/unkonventionellen Metapher aber zu denken. Ebenso muss man beide Varianten ins Auge fassen, wenn man auf die Exmetapher/tote Metapher blickt. Bei Weinrich (*klassischer Schriftsteller* u. a.) ist die Exmetapher eine Fernmetapher, bei Lakoff & Johnson (*Fuß des Berges* u. a.) die tote Metapher eine Nahmetapher. Trägt man alle genannten Varianten zusammen, hat man den Randbereich unseres Metaphernsystems vollständig erfasst.
4. Während die literarische Kategorie in der schöpferischen Metapher gipfelt, wurzelt die alltägliche Kategorie (zumindest bei Lakoff & Johnson) in der emergenten Metapher.¹⁴⁵ Die beiden Amerikaner verstehen unter der emergenten Metapher ganz allgemein ontologische Metaphern und Orientierungsmetaphern, die auf elementare Körper- und Raumerfahrungen zurückgeführt werden können. Auf einer höheren Stufe stehend emergieren sie aus diesen. Die Metapher der Emergenz hebt den Akt des Hervorgehens aus etwas zudem auf die semantische Ebene der Metapher, indem sie sich dort am Geburtsvorgang orientiert. Wer sagt, er habe ein Flugzeug aus Zeitungspapier gemacht, folgt unbewusst der Vorstellung, dass ein Objekt aus einem Gefäß entsteht wie das Kind aus dem Leib seiner Mutter. Weinrich hat sich mit der emergenten Metapher nicht auseinandergesetzt. In Strukturmetaphern schrumpft das Moment der Emergenz zu einem für die Analyse ihrer Besonderheiten irrelevanten Aspekt.

145 Lakoff & Johnson gehen mit ihrer Definition des Emergenz-Begriffs in „Metaphors we live by“ (1980) einen Sonderweg. Heute spricht man innerhalb der Metaphorik in einem anderen Zusammenhang von Emergenz. Siehe Skirl (2009).

2 Visuelle Metaphorik

Einleitung

Im Folgenden möchte ich einen Überblick über die Erforschung der visuellen Metapher seit Virgil C. Aldrichs (1968, 1971) geben. Es seien vor allem diejenigen Untersuchungen berücksichtigt, die in einen logischen Bezug zu seiner Metaphertheorie gestellt werden können und sich zugleich auf Werke aus der bildenden Kunst oder auf Werbeanzeigen beziehen. Zur Werbeanzeige können allerdings nur zwei Untersuchungen integriert werden, da sich die jüngere Erforschung der tropischen Figuren im Bereich der visuellen Kommunikation (z. B. Gaede 1981) kaum mehr in einen Bezug zu Aldrich stellen lässt. Eine Ausnahme könnte Stöckls Analyse des metaphorischen Text-Bild-Bezugs im Bereich der Gebrauchsgrafik (2004) bilden. Weil er selbst aber die visuelle Metapher kaum gelten lässt, passt er nicht gut in die Reihe der im Folgenden aufzuführenden Theorien. Es bot sich vielmehr an, seine Theorie bereits eingangs zu präsentieren (siehe hier Kap. 1.1.1). Insgesamt vier Forschungszweige der visuellen Metapher lassen sich meines Erachtens auf Aldrich zurückführen. Der erste Forschungsansatz widmet sich der Kunstwerkmetapher, der zweite der Bildinhaltsmetapher bzw. der hybriden Metapher, der dritte den Typen der visuellen Metapher und der vierte der subjektiven visuellen Metapher. In diesem breiten Spektrum findet ein großer Teil der Erforschung der visuellen Metapher statt. Darüber hinaus gibt es aber natürlich weitere Ansätze, wie etwa die von Sonia Sedivy (1997) und Tim Rohrer (2000), die keinem der vier Zweige zugeordnet werden können.

Sedivy, die sich auf Kunstwerke bezieht, entwickelt in Anlehnung an John R. Searle (1979) eine pragmatische Theorie für das metaphorische Bild. Dieser zufolge erhält das Bild seine metaphorische Bedeutung erst dadurch, dass es vom Betrachter, der sich das entsprechende Hintergrundwissen angeeignet hat, in einem bestimmten Kontext wahrgenommen wird. Die metaphorische Bedeutung haftet also nicht am Bildinhalt, sondern ändert sich, sobald man das Bild in einem neuen Kontext sieht. In Hinblick auf diese Bedeutungs Offenheit der bildlichen Metapher ähnelt Sedivys Theorie der von Hermine Feinstein. Sie kann aber nicht dem vierten Ansatz zugeordnet werden, da in ihr die Metapher nicht das Ergebnis einer subjektiven Bildbetrachtung ist, sondern einer kunsthistorischen. Hinzu kommt, dass Sedivy in Opposition zum dritten Forschungszweig der visuellen Metapher steht. Die Forscherin kann keinen systematischen Zusammenhang zwischen dem semantischen Bildinhalt und seiner pragmatischen metaphorischen Bedeutung feststellen und findet deshalb den Versuch absurd, die bildliche Metapher systematisieren bzw. typisieren zu wollen.¹

Rohrer, der hier ebenfalls unberücksichtigt bleibt, wendet Gilles Fauconniers und Mark Turners Theorie der konzeptuellen Mischung (1995 u. 1998) schwerpunktmäßig auf eine Karikatur an, in welcher der Zeichner über die Internetpolitik der

1 „The denial of a systematic relation between a literal picture and its metaphoric use entails that there can be no theory of metaphor in the sense of a systematic specification of the types of factors that allow a competent user of pictures to grasp that a picture is metaphoric and what the metaphor is.“ (Sedivy 1999, S. 109)

US-amerikanischen Regierung spottet, indem er – auf kreative Weise – zwei konzeptuelle Metaphern mischt. Sie treffen sich im Vehikel, haben aber jeweils einen unterschiedlichen Tenor.² Forceville sieht die Mischungstheorie in engem Zusammenhang mit der These der Doppelgerichtetheit der Metapher (vgl. Forceville 2003, S. 55). Sollte man Rohrer also doch in die Nachfolge von Aldrich stellen, der bereits die Doppelgerichtetheit der visuellen Metapher am Beispiel eines Kunstwerks von Picasso ins Spiel bringt? Möglicherweise deutet sich hier ein fünfter Forschungszweig an, der sich in Zukunft herausbilden wird. Er ist derzeit aber noch zu vage. Oder sollte man Rohrer vielmehr mit Feinstein und Sedivy in Verbindung bringen, da er wie sie sein Augenmerk auf die Mehrdeutigkeit der visuellen Metapher richtet? Man könnte es tun. Hier sei jedoch davon abgesehen, denn Sedivy und Rohrer heben den subjektiven Aspekt der Metapherninterpretation, der an Aldrich anknüpft und bei mir Leitidee sein muss, nicht hervor. Folglich liegen ihre beiden Theorien außerhalb des Spektrums der hier angestrebten Darstellung.

Einen deutlich umfassenderen Überblick, als ich an dieser Stelle leisten kann, liefert Jay A. Seitz (1998). Er blickt auf die Erforschung der gesamten nonverbalen Metaphorik durch verschiedene wissenschaftliche Disziplinen. Sie beginne in den 1960-er Jahren und konzentriere sich vergleichsweise selten auf die visuelle Metaphorik. Die Synästhesieforschung, die sich schon früh systematisch mit der visuellen Metapher befasste, bilde eine Ausnahme. Sie verliere aber – so Seitz – im Zuge des Booms der kognitiven Metaphernforschung seit Lakoff & Johnson (1980) an Bedeutung. Die kognitive Wende bringe allerdings keine eigenen Forschungsansätze zur visuellen Metaphorik hervor. „Indeed, in the nonverbal medium artistic works function by providing the viewer new experienced gestalts organized through orientational, and ontological metaphors.“ (Seitz 1998, S. 100) Seitz' Hypothese, die Orientierungsmetapher und die ontologische Metapher müsse es auch in der Kunst geben, verstehe ich als Aufforderung, Lakoffs & Johnsons Metapherntheorie endlich auf die visuellen Medien anzuwenden. Die wenigen Forschungsansätze zur visuellen Metaphorik, die Seitz ausfindig machen konnte, sind heterogen: Aldrich (1968), Albert Rothenberg (1980), Arthur Danto (1981), John M. Kennedy (1982) und James A. W. Heffernan (1985). Einige von ihnen berücksichtige ich.

Eine zweite Darstellung der visuellen Metaphernforschung – sie ist mehr ein kritischer Einblick als ein Überblick – stammt von Forceville (1996). In „Pictorial Metaphor in Advertising“ (1996) stellt er die Forschung der 1980-er Jahre anhand von sieben ausgewählten Untersuchungen (darunter eine frühe Arbeit von ihm selbst) vor und zeichnet ein eher dürrtiges Bild von dieser Zeitspanne. Das Hauptübel sieht er darin, dass die einzelnen Wissenschaftler nur eine unklare Vorstellung von der

2 Sie treffen sich im Vehikel, haben aber jeweils einen unterschiedlichen Tenor: Mit der gezeigten Autobahn ist das Internet gemeint, aber auch die zukünftige Entwicklung der Internetbranche. Dass die Polizei nicht in der Lage ist, den Verkehr auf der Autobahn zu regeln, zeigt an, dass der Staat keine Kontrolle über das Internet hat.

Metapher hätten oder ihre zugrunde gelegten Metapherntheorien allzu leichtfertig bei der Übertragung auf den visuellen Bereich veränderten. So sei bei Richard Wollheim (1987) der Bezug zu Donald Davidson (1978) nicht mehr erkennbar und seine „inadequate application of the label ‚pictorial metaphor““ (Forceville 1996¹, S.40) vollständig abzulehnen. Carl R. Hausman (1989) missverstehe Blacks Interaktionstheorie (1977) als ein Plädoyer für die Doppelgerichtetheit der Metapher und erweitere darüber hinaus die Anzahl der Terme der Metapher beliebig, sodass auch sein Definitionsvorschlag unakzeptabel sei. Kennedy (1982), Bethany Johns (1984) und Jacques Durand (1987) machten dagegen den Fehler, den Begriff der Metapher zu überdehnen, indem sie ihn als Oberbegriff für alle tropischen Figuren verstünden.

Darüber hinaus bemerkt Forceville eine zu starke Hinwendung der visuellen Metaphernforschung zum künstlerischen Feld. Wollheim und Hausman beziehen sich auf Kunstwerke aus dem traditionellen Kanon bis hin zum abstrakten Expressionismus, und Johns befasst sich schwerpunktmäßig mit dem Dadaismus. Nur Kennedy und Durand wenden sich der Gebrauchsgrafik zu. Die Orientierung an künstlerischen Ausdrucksformen erschwere aber insgesamt das Aufstellen von Taxonomien der visuellen Metapher. So stelle Trevor Whittock (1990), als er den Kunstfilm auf mögliche Metapherentypen analysiert, resigniert fest: „No model will ever be capable of mapping all the quirks and subtleties of the artistic mind“ (zitiert nach Forceville 1996¹, S. 64). Und Forceville selbst erkennt im Nachhinein, dass er mit seiner Analyse der visuellen Metapher im Surrealismus (1988) seinen Beispielen nicht gerecht werden konnte. Folgerichtig mündet sein Einblick in die Metaphernforschung in die Untersuchung der Metapher im Medium der Werbeanzeige.

Der hier sogleich vorzustellende Querschnitt möge die Darstellungen von Seitz und Forceville ergänzen. Insgesamt zehn Theorien seien zusammengefasst und kommentiert. Die logischen Bezüge zwischen Aldrich und den anderen neun Theorien werden im (zumeist) ersten Teil der Kommentare herausgearbeitet. Dabei gehe ich über die Bezüge, die einzelne Forscher selbst explizit machen, hinaus. Mein Ziel ist es, einen möglichst weitreichenden Einblick in die allmähliche Entwicklung der Idee ‚visuelle Metapher‘ zu geben. Diesem Ziel dienen auch die komprimierten Zusammenfassungen der Theorien sowie ihre aspektorientierten Reflexionen im zweiten Teil der Kommentare.

Einen ersten Überblick über die ‚Ideengeschichte‘ der visuellen Metapher bietet das Schaubild (Sb. 3) auf der folgenden Seite. Die darauf durch Linien dargestellten Bezüge zwischen den Forschern werden im Anschluss an alle Ausführungen noch einmal knapp erläutert (siehe hier Kap. 2.6.2). Mit dem dort komprimierten Wissen kann das Schaubild auf Anhieb verstanden werden.

Schaubild „Die Erforschung der visuellen Metapher“

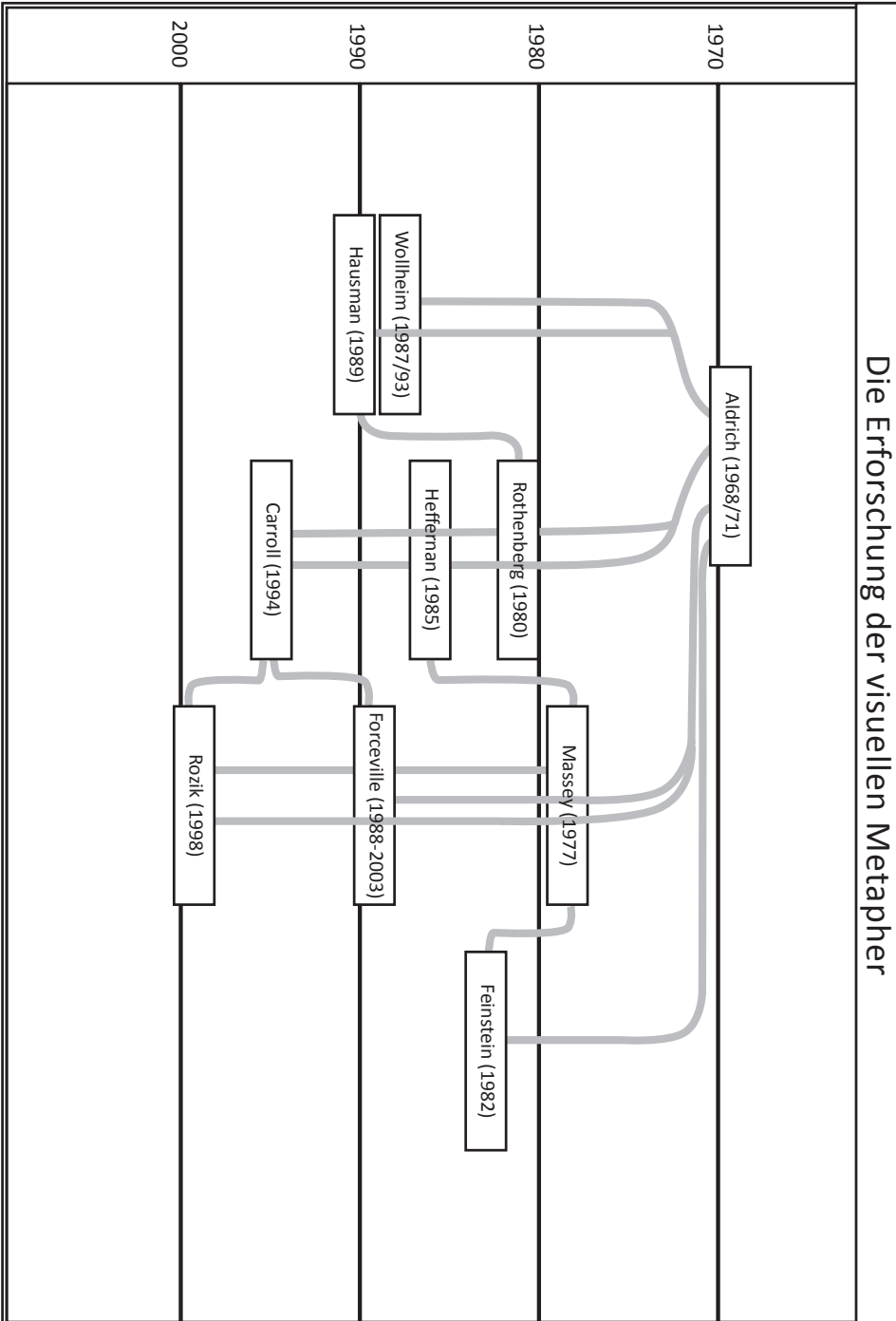


Schaubild 3: Die Erforschung der visuellen Metapher

2.1 Aldrichs Erforschung der visuellen Metapher

Übersicht

	Begriffe	Metapherentypen	Kriterien
Aldrich 1968 & 1971	visual metaphor ¹⁹⁶⁸ Stoff M Gegenstand A Gehalt B	¹⁹⁶⁸ ∞ ¹⁹⁷¹ 1 + 1 ¹⁹⁶⁸ Ausprägungen der Metapher zwischen Vergleich und Symbol	¹⁹⁶⁸ dyadisches System – Vergleich triadisches System – Metapher (mit Gehalt)
Kunstwerke (Bild, Skulptur)	¹⁹⁷¹ first order form	¹⁹⁷¹ <i>Kunstwerk-</i> <i>metapher</i> aus Stoff M und Gegenstand A „sehen als“
Natur	second order form		
Alltag	third order form content / Bildinhalt ¹⁹⁷¹ A, B, C	<i>Bildinhaltsmetapher</i> auf Formebene 3. Ordnung	¹⁹⁷¹ Dimension der Metapher

Tabelle 7: Aldrichs Erforschung der visuellen Metapher

2.1.1 Virgil C. Aldrich (1968/71)

In seinem Aufsatz „Visual Metaphor“ (1968)³ beschreibt Aldrich verschiedene Ausprägungen der visuellen Metapher und des Vergleichs in unserer alltäglichen, natürlichen Umgebung sowie in sehr unterschiedlichen Kunstwerken und stellt die These auf, dass jedes ästhetisch geformte Kunstwerk eine Metapher sei. Diese These erläutert er in „Form in the Visual Arts“ (1971) noch einmal genauer und weist zusätzlich darauf hin, dass die visuelle Metapher außerdem auf einer anderen als der bis dahin von ihm beschriebenen Ebene vorkommen kann.

Zusammenfassung

Aldrich entwickelt seine Theorie der visuellen Metapher in seinem ersten Aufsatz anhand von sechs (bzw. sieben) Fallbeispielen. Von diesen leitet er subtil immer wieder Varianten ab, sodass sich der geneigte Leser eine unendliche Fülle von individuellen visuellen Einzelmetaphern vorstellen möchte. In Anlehnung an Barfield (1962)⁴ rückt Aldrich allerdings neben der Metapher auch den Vergleich und das Symbol ins

3 Ich beziehe mich auf die in Haverkamp (1996²) erschienene deutsche Übersetzung des Aufsatzes.
4 Owen Barfield: „Poetic Diction and Legal Fiction“, in: Max Black (Hg.): „The Importance of Language“ (1962), S. 51-71. Barfield beschreibt im Unterschied zu Aldrich die verbale Metapher in ihrem phänomenologischen Umfeld.

Blickfeld. Seine Beispiele stehen in einem Kontinuum zwischen diesen drei Phänomenen.

Laut Barfield unterscheiden sich Vergleich, Metapher und Symbol nach dem Grad der Verschmelzung ihrer Teile. Das sind in Aldrichs Adaption seiner Theorie⁵ auf der einen Seite der Stoff M und auf der anderen der Gegenstand A. Beim Vergleich ist der Stoff M dem Gegenstand A gegenübergestellt. Das ist auch bei der Metapher der Fall, aber hier wird zugleich ihre Identität behauptet, die beim Symbol dann vollständig gegeben ist. An einem Pol des Kontinuums sind M und A also total voneinander getrennt, an dem anderen total ineinander verschmolzen.

Durch die Fusion von M und A bei der Metapher und beim Symbol entsteht der Gehalt B, sodass diesen beiden Phänomenen ein triadisches System zugrunde liegt, während der Vergleich nur ein dyadisches System aufweist. Hier liegt für Aldrich das entscheidende Kriterium, den Vergleich strikt von Metapher und Symbol zu trennen.

Was ist der Gehalt B? Für Aldrich ist B nicht die Summe aus den gemeinsamen Merkmalen von M und A, sondern etwas qualitativ Neues, das in dem Moment entsteht, wenn wir M als A sehen⁶. „Wir können [...] sagen, entweder (1): Der Gehalt ist der Stoff M, der als Gegenstand A gesehen wird, oder (2): Dieser Gehalt B ist der Gegenstand A, der durch den Stoff M verkörpert wird.“ (Aldrich 1968, S. 147) Der Gehalt ist also das Ergebnis einer wechselseitigen Interaktion bzw. Transfiguration der Teile der Metapher oder, wie Aldrich es auch nennt, einer gegenseitigen Beseelung von M und A. Er ist die Seele der Metapher, die sich zum visuellen Erfassen⁷ anbietet, während der Stoff M und der Gegenstand A aus dem Bewusstsein verschwinden.

Was Aldrich unter dem Stoff M und dem Gegenstand A versteht, lässt sich an seinen Fallbeispielen gut nachvollziehen. Im Gemälde der „Mona Lisa“ ist der Stoff M die Ölfarbe, die Leonardo da Vinci in bestimmter Weise auf die Leinwand auftrug, und der Gegenstand A die Edelfrau La Gioconda, die er porträtierte. Da da Vinci mit seiner Kunst die Natur nachahmen wollte, machte er seinen Pinselduktus so unsichtbar wie möglich. Der Stoff M geht nahezu vollständig im Gegenstand A auf.

Umgekehrt kann auch der Gegenstand eines Kunstwerks beinahe im Stoff aufgehen. Aldrichs Beispiel zu diesem Fall ist das Bild „Fugue“ von Nicolas de Staël⁸. Hier sind die Farben und Formen weitestgehend freigesetzt, aber nicht beliebig an-

5 Bei seiner Adaption von Barfields verbaler Metapherntheorie an den visuellen Bereich nimmt Aldrich einige Modifikationen vor. Dennoch weist er nachdrücklich darauf hin, dass die verbale und die visuelle Metapher von gleicher Gestalt sind. „The visual metaphor is not a metaphor in language, yet they are isomorphic.“ (Aldrich 1971, S. 221)

6 Den Begriff des „Sehen als“ übernimmt Aldrich von Wittgenstein; den Begriff „Gehalt“ führt er neu ein, verweist aber darauf, dass er in etwa dem wittgensteinschen Aspekt entspricht. (Aldrich 1968, S. 159)

7 Mit dem Ausdruck „visuelles Erfassen“ distanziert sich Aldrich von Wittgenstein. Im Unterschied zu Wittgenstein versteht er das „Sehen als“ eindeutig als Form der Wahrnehmung. (Siehe ausführlicher: Aldrich, S. 151f.)

8 Siehe Aldrich 1971, S. 223.

geordnet. Sie folgen dem Gesetz der musikalischen Fuge. Das abbildende Moment kehrt quasi ins Bild zurück. Es nähert sich die visuelle Metapher dem Symbol, bei welchem der Gegenstand A sich im Stoff M auflöst.

Nach heutigem Verständnis tritt die Metapher des Kunstwerks vor allem dann besonders deutlich zutage, wenn der Künstler als Stoff Materialien einbezieht, die an sich schon eine Gestalt haben. So verwendete Picasso in seiner Skulptur „Die Ziege“ nicht das erst noch zu formende Material Gips, sondern einen Weidenkorb für die Darstellung ihres Brustkorbes. Wäre der Brustkorb aus Gips modelliert, läge – Aldrich zufolge – eine einfache Metapher vor. Durch die Verwendung eines Gegenstandes (das der Stoff M des Kunstwerks bleibt) für die Darstellung eines anderen Gegenstandes (dem Gegenstand A außerhalb des Kunstwerks) entsteht eine Metapher mit doppelter Blickrichtung. Picasso sagt selbst: „Ich gehe den Weg zurück vom Korb zum Brustkorb: von der Metapher zur Realität. Ich mache die Realität sichtbar, weil ich die Metapher gebrauche“⁹ (zitiert nach Aldrich 1968, S. 145). Im Alltag könnte man bei der Betrachtung einer Ziege ihren Brustkorb als Weidenkorb sehen. Die Reflexionsrichtung führt dabei von der Realität in Richtung Metapher. Wenn Picasso aber einen Weidenkorb nimmt und der Skulptur einer Ziege anmontiert, weist er mit dieser Aktion in die Gegenrichtung. Der Betrachter kann nun in dem Weidenkorb den Brustkorb einer Ziege sehen bzw. in der Metapher, die Picasso montierte, die Realität.

Eine weitere Ausprägung der visuellen Metapher, die Aldrich an einem zweiten Kunstwerk von Picasso beschreibt, ist das *Objet trouvé*. Picasso stellte einen alten Gasbrenner auf einen Sockel und gab ihm den Titel „*Vénus du Gaz*“. Er nahm keinen künstlerischen Eingriff vor, um seinen Stoff M, der sich offensichtlich gegen seinen Gegenstand A sperrt, doch noch mit einer Ähnlichkeit diesem gegenüber zu versehen, sodass der Betrachter bei der Entwicklung der Metapher ganz auf sich gestellt ist. „Es ist ganz klar, dass Picasso an seinem optischen Scherz ‚*Vénus du Gaz*‘ Vergnügen hatte.“ (Aldrich 1968, S. 153) Der Reiz dieser Metapher besteht darin, sie allen Widerständen zum Trotz in der Vorstellung zu bilden. Der Betrachter ist aufgefordert, im Gasbrenner seine subjektive Venus visuell zu erfassen und dadurch „über die grobe Materie zu triumphieren“ (Aldrich 1968, S. 153).

Wenn wir dagegen in einer Naturerscheinung zufällig etwas wahrnehmen, ist dies wieder ein anderer Fall der visuellen Metapher. Die Anordnung des Stoffes ist zwar auch hier unkontrolliert, aber wir sind durch eine zuerst wahrgenommene Ähnlichkeit zur Bildung der Metapher angeregt. Wir betrachten etwa eine Wolke, die zufällig einen bestimmten Umriss annimmt, und erblicken in ihr einen Frauenkopf mit zerzaustem Haar. In diesem „gewöhnlichen nichtästhetischen Fall ist der Gehalt dürftig und schwankend, da er M und A unterworfen ist.“ (Aldrich 1968, S. 158) Die Metapher kommt hier dem Vergleich sehr nah. In der gegenüberstellenden Mitteilung „Die Wolke sieht aus wie ein Frauenkopf“ ist der Gehalt aufgelöst.

9 Françoise Gilot & Carlton Lake: „Leben mit Picasso“, München 1965, S. 306

Während Aldrich in seinem früheren Aufsatz eine Fusion aus Stoff und Gegenstand als visuelle Metapher beschreibt (mit der Erweiterung, dass auch der Stoff gegenständlich sein kann), löst er sich in seinem späteren Aufsatz von dieser Fixierung. Seine Reflexion über die visuelle Metapher nimmt er dabei an dem expressionistischen Bild „Courmayeur“ von Oskar Kokoschka vor. Dieses Bild steht zwischen der „Mona Lisa“ und abstrakten Bildern wie der „Fugue“, da sowohl der Stoff – jetzt Form 1. Ordnung genannt –, als auch der Gegenstand – Form 2. Ordnung – in etwa gleich stark inszeniert sind. Das heißt, die bildnerischen Mittel unterwerfen sich nicht bis zur Unsichtbarkeit der dargestellten Berglandschaft, sie triumphieren aber auch nicht über sie in der Weise, dass die Landschaft nicht mehr erkennbar wäre. Im Falle der Ausgewogenheit der beiden Terme der Metapher kann Aldrichs Idee der Kunstwerkmetapher überzeugender wirken. Sie entsteht aus der Form 1. Ordnung und der Form 2. Ordnung, die an sich noch nicht den Inhalt des Bildes ausmachen. „[...] both the paint patch as such and the mountain-as-subject-matter are literally outside the picture.“ (Aldrich 1971, S. 218) Erst durch ihre Fusion entsteht der Bildinhalt, der als mittleres Element Form 3. Ordnung ist und die lebendige Metapher darstellt. „There in this middle thing, they interanimate one another and come alive as one thing. Let us call this the ‚content‘ of the picture [...].“ (Aldrich 1971, S. 219) Aldrich definiert den Gehalt B also noch einmal neu als wahren Bildinhalt¹⁰.

Der Bildinhalt kann auch Träger von Metaphern sein, die nicht jedes Kunstwerk aufweist. Zur Beschreibung dieser Metaphern auf der Formebene 3. Ordnung muss Aldrich erneut die Terme der Metapher umbenennen. Er verwendet jetzt in Anlehnung an Beardsley (1962) die neutralen Buchstaben A, B und C statt M, A und B. Diese Inhaltsmetapher steht der linguistischen Metapher näher als die Kunstwerkmetapher.

Aldrich entdeckt eine bemerkenswerte Stelle im Bild von „Courmayeur“. Hier kann man das Dach eines Hauses nicht sicher vom Bergmassiv der Landschaft trennen. Kokoschka nahm sich nicht mehr zum Ziel, einen Illusionsraum zu schaffen. Seine eher flächenbetonte expressionistische Malweise befreit die Form 1. Ordnung von der Imitation. So liegt das Dach auf der gleichen Bildebene wie der Teil des Berges dicht neben ihm, und beide fusionieren (unterstützt durch den groben Pinselduktus) zu einer Einheit. „[...] under the spell of first-order form which overcomes the represented distance between them by placement in the same plane, there is a fusion of a house and mountain natures. This is a part of the mountain domesticated, and the house (domicile) takes on a mountain character.“ (Aldrich 1971, S. 223) Die entstehende Metapher lässt sich leicht in Sprache übersetzen. DAS DACH IST EIN TEIL DES BERGES ODER DIESER TEIL DES BERGES IST EIN DACH.

10 „Wahr“ ist er insofern, als es falsche Ansichten darüber gibt, was der Bildinhalt sei. Er ist weder ein durch den Bilderrahmen zu sehender Weltausschnitt noch die bloße Zusammenstellung farbiger Flächenstücke auf der Leinwandoberfläche.

Kommentar

Aldrichs Metaphertheorie liefert vier Ansätze für die weitere Erforschung der visuellen Metapher: Erstens fordert seine kühne, nachträglich noch einmal bekräftigte Behauptung, jedes ästhetisch geformte Kunstwerk sei eine Metapher, zur Stellungnahme heraus. Zweitens beschreibt er die auf der Bildinhaltebene mögliche Metapher wie einen Fall der hybriden Figur, die genauer erforscht werden müsste. Drittens bahnt er bereits 1968 mit seinen sechs (bzw. sieben) Beispielen die Typisierung der visuellen Metapher an. Und viertens verweist er auf eine weitere mögliche Auffassung von der visuellen Metapher, indem er für sich ausschließt, jedes Bild durch subjektive Interpretation als Metapher zu sehen.

Teil 1

Aldrichs These von der Kunstwerkmetapher wirft die Frage auf, ob wirklich jedes Kunstwerk eine Metapher ist oder er sich hier vielleicht irrt. Woran liegt es, dass die Kunstwerkmetapher nicht jedem sofort einleuchtet? Eine kritische Beleuchtung ihrer Bestandteile macht eine Schwachstelle sichtbar: Aldrichs Kunstwerkmetapher besteht u. a. aus dem Stoff M und dem Gegenstand A. Legt man die weinrichsche Metaphertheorie hier an, würde man den Bildempfänger dem Gegenstand A zuordnen und den Bildspender dem Stoff M.¹¹ Dabei ergibt sich das Problem, dass der Stoff M oft eine zu große Bedeutungsweite hat. Je nachdem, wie der Künstler Farbpigmente, Grafit, Ton, Stein, Holz oder Gips etc. verwendet, kann sein Stoff in hohem Maße bedeutungsoffen sein. Da aber, wie Weinrich herausfand, Wortarten mit sehr weit gespannter Bedeutung für die Bildung einer sprachlichen Metapher kaum geeignet sind, muss Vergleichbares auch für den visuellen Bereich gelten. Aus diesem Grund wird Aldrichs Kunstwerkmetapher erst schlagartig evident, wenn der Künstler beispielsweise Gegenstände als Stoff verwendet, wie Picasso in der „Ziege“ oder der „Vénus du Gaz“.

Vor der Folie von Weinrichs Metaphertheorie löst auch der dritte Term der Metapher, der Gehalt B, Verwunderung aus. Das Erstaunen verflüchtigt sich aber wieder teilweise, wenn man Blacks Interaktionstheorie vor Augen hat. In Weinrichs Theorie tritt im Satz der Bildspender an die Stelle des Bildempfängers und substituiert ihn damit. Weinrich nennt den Bildspender auch Träger der Metapher oder setzt den Spender mit der Metapher gleich. In Aldrichs Theorie dagegen verschmelzen Stoff und Gegenstand zum Gehalt oder Bildinhalt, der die Metapher darstellt. In dieser Hinsicht steht Aldrich Black nahe, bei dem die Subjekte der Metapher miteinander interagieren bzw. sich gegenseitig modifizieren. Aldrich ergänz. Blacks Vorstellung aber um die Idee, dass aus der Interaktion oder Fusion etwas fassbar Neues entsteht. Nur bei der Bildinhaltsmetapher spricht er über diesen dritten Faktor nicht. Was unterscheidet die Kunstwerkmetapher von der Bildinhaltsmetapher?

Die Kunstwerkmetapher ist offenbar eine Metapher der Metapher. Indem Aldrich das Kunstwerk generell als Metapher ansieht, bildet er letztlich die Metapher DAS KUNSTWERK IST EINE METAPHER. Es gibt verträgliche Merkmale zwischen dem

11 Siehe Aldrich 1968, S. 150: „das Vehikel M“.

Kunstwerk und der Metapher, aber auch unverträgliche. Deshalb muss man auch sehen, dass das Kunstwerk keine Metapher ist. Genau das legen die Ausführungen hier zum Stoff M nahe. Die Bildinhaltsmetapher dagegen ist in jeder Hinsicht eine Metapher.

Teil 2

Als ein Beispiel für eine Metapher auf der Bildinhaltebene beschreibt Aldrich die Fusion eines Hauses mit einem Berg in einem expressionistischen Bild. Dabei erinnert seine Beschreibung an das visuelle Phänomen der hybriden Figur. „If ‚organic‘ unity has ever meant anything as applied to a work of visual art, it means interanimation or fusion in this latter sense, where different sorts of things with separate natures in routine life are transformed into a single (though complex) nature.“ (Aldrich 1971, S. 223) Eine hybride Figur im prototypischen Sinne wird der Betrachter in dem Bild allerdings nicht finden können. Der Fusion aus Berg und Dach fehlt das Figürliche bzw. die Einbindung in eine gemeinsame Kontur. Deshalb ist die Bildinhaltsmetapher nicht augenfällig.

Man kann die Bildstelle aber gleichwohl als Anregung verstehen, eine kognitive Metapher in der Vorstellung zu bilden. Aldrich bemerkte die unauffällige, durch den expressionistischen Malstil herbeigeführte Verschmelzung nicht ganz zu Unrecht.

Teil 3

Aldrichs eigener Überzeugung zufolge stellt er zwei Typen der visuellen Metapher vor. „[...] it becomes clear that metaphor in the picture is at work in two senses – two ‚directions‘ or dimensions.“ (Aldrich 1971, S. 222) Er meint damit die Kunstwerkmetapher und die Bildinhaltsmetapher, wie sie hier genannt werden. Diese Unterscheidung würde man heute jedoch nicht mehr vornehmen. Das hängt damit zusammen, dass die Kunstwerkmetapher aus heutiger Sicht nicht mehr überzeugt. Nichtsdestotrotz führt Aldrich hierzu einige echte Metaphernbeispiele an. Es sind diejenigen Fälle, in denen der Stoff gegenständlich ist: Picassos „Ziege“ und seine „Vénus du Gaz“. Der Weidenkorb und der Gasbrenner sind nicht nur der Stoff, aus dem die beiden Kunstwerke gemacht sind, sondern zugleich ihr Bildinhalt. Insofern lassen sich diese Kunstwerkmetaphern auch als Bildinhaltsmetaphern ansehen bzw. in der gleichen Dimension wahrnehmen wie die Metapher zwischen Berg und Haus in Kokoschkas Bild.

Ihre Terme sind Motive aus dem Bildinhalt – sofern sie nicht durch Sprache ersetzt sind oder kognitiv zu erschließen sind. Diese differenzierte Sichtweise ist für die Kategorisierung der visuellen Metapher von entscheidender Bedeutung. Aldrich reflektiert jedoch nur ansatzweise, welchen Anteil die Titel oder seine Gedanken am Zustandekommen der Metapher haben. Dies leistet in vollem Umfang erst Forceville. Vor der Folie seiner und Weinrichs Theorie seien im Folgenden einmal die beiden Skulpturen Picassos sowie Aldrichs Naturbeispiel der frauenkopfähnlichen Wolke typisiert.

Aus welchen Bestandteilen setzt sich die Metapher in der „Ziege“ zusammen? Es ist der Weidenkorb, der den Brustkorb im Konbild der Ziege substituiert. Den

Brustkorb kann der Betrachter mühelos kognitiv ergänzen, und die Annahme, dass die Ziege und nicht der Weidenkorb die gemeinte Ebene darstellt, verstärkt der Titel des Bildes. So gesehen handelt es sich um eine Kontextmetapher, bei der der Weidenkorb Bildspender im Empfängerkonbild ist und der Brustkorb Bildempfänger. Diese Klassifizierung berücksichtigt allerdings nicht die durch Aldrichs Anmerkung der doppelten Blickrichtung im Raum stehende Doppelgerichtetheit der Metapher. Läuft überhaupt Picassos Selbstaussage auf die These der Doppelgerichtetheit hinaus? Durchaus nicht! Wenn man eine Ziegenskulptur mit einem Weidenkorb als Brustkorb versieht, anstatt den Brustkorb einer echten Ziege mit Worten als Weidenkorb zu bezeichnen, so ändert man nicht die innere Richtung der Metapher, sondern nur seine eigene Blickrichtung, die außerhalb der Metapher steht. Man blickt statt vom Empfänger zum Spender (im Falle der echten Ziege) vom Spender zum Empfänger (im Falle der Ziegenskulptur). Dabei bleibt der Empfänger der Brustkorb und der Spender der Weidenkorb.

An der „Vénus du Gaz“ fällt auf, dass mit dem Gasbrenner nur ein Bereich visualisiert ist. Den anderen für die Metaphernbildung notwendigen Bereich liefert aber der Titel des Kunstwerks. Zur Beantwortung der Frage, welcher der Bereiche Empfänger und welcher Spender ist, muss man die Umgebung der Metapher in seine Überlegungen einbeziehen. Der Gasbrenner befindet sich auf einem Sockel im Museumskontext, was die Idee der Venusskulptur unterstützt. Daraus können wir schließen, dass im Text der Empfänger genannt ist und im Bild der Spender präsentiert ist. Diese Text-Bild-Metapher sperrt sich aber trotz ihrer eindeutigen Kontextdisposition nicht gegen die gegenläufige Lesart, im Gasbrenner den Empfänger zu sehen. Bei dieser Lesart wird der Gasbrenner überraschend aufgewertet, während bei der anderen die Venus überraschend abgewertet wird. Beides ist sehr komisch.

Im Falle der Wolke, in der man unerwartet einen Frauenkopf erblickt, ist in ähnlicher Weise nur ein Bereich wirklich sichtbar, während der andere vorwiegend durch den verbal geäußerten Kommentar ins Spiel kommt. Auch hier könnte man demnach von einer Text-Bild-Metapher sprechen. Anders als im vorigen Beispiel wird aber nicht der Text, sondern das Bild durch die Umgebung gestützt. Die Wolke gleitet vom Wind bewegt den Himmel entlang und ändert ihre Form. Infolgedessen ist die Wolke Empfänger und der Frauenkopf Spender bzw. Metapher für ihn. Eine Umkehr dieser Alltagsmetapher entspräche der Bildung einer neuen Metapher. Man müsste vor seinem inneren Auge den Kopf einer Frau sehen, der z. B. aufgrund ihres vollen lockigen Haars an eine Wolke erinnern könnte. Doch wann macht man das schon? Die Umkehr der Metapher ist ein wenig an den Haaren herbeigezogen.

Aldrich beschreibt individuelle Ausprägungen der Metapher, in denen die Elemente M, A und B unterschiedliche Beziehungen zueinander eingehen. Durch seine geschickte Beispielwahl bringt er aber, wie aufgezeigt wurde, markante Metaphertypen ins Spiel: die Kontextmetapher, die Text-Bild-Metapher mit ihren Unterarten sowie die hybride Figur. Forceville zählt als vierten Typ noch das Simile zur visuellen Metapher. Da Aldrich den Vergleich von der Metapher trennt, darf man sagen, er hat bereits alle forcevilleschen Typen aufgeführt.

Teil 4

Anhand seiner eindrucksvoll analysierten Beispiele zeigt Aldrich ferner, dass die Metapher auch im visuellen Bereich ein objektiv nachweisbares Phänomen ist. Mit seinen Ausführungen möchte er das Vorurteil aus dem Weg räumen, die Metapher sei eine rein subjektive Angelegenheit. Er distanziert sich damit von einer überkommenen Denkrichtung, die die folgenden beiden Thesen vertritt: Sobald der Betrachter für die Beschreibung eines Kunstwerks Metaphern verwende, interpretiere er es subjektiv; sobald der Künstler einen Gegenstand subjektiv wiedergebe, gestalte er ihn metaphorisch. Die Vertreter der von Aldrich attackierten Denkrichtung glauben aber nicht nur, dass die Metapher subjektiv sei und die Subjektivität metaphorisch. Sie schlussfolgern daraus, dass der so verführende Betrachter dem Kunstwerk nicht gerecht werde und der Künstler die objektive Realität verfälsche (vgl. Aldrich 1968, S. 142). Man kann die Verknüpfung von Subjektivität und Metaphorik aber auch positiv als eine konstruktive Verarbeitung von Realität sehen. Aldrichs Kritik an den Metapherngegnern aus Gründen der Subjektivität ruft diese dritte Position auf den Plan.

2.2 Aldrichs erster Ansatz: Die Kunstwerkmetapher

Übersicht

	Begriffe	Metapherentypen	Kriterien
Wollheim 1987 & 1993	pictorial metaphor + probably linguistic metaphor	1 + 1 <i>bildliche Metapher</i> in einigen Bildern:	vom Künstler intendierte, individuelle <i>Körpermetapher</i> (verborgen)
Kunstwerke (Malerei)	corporeality twofoldness	DAS BILD IST EIN CONTAINER / DER MENSCHLICHE KÖRPER <i>linguistische Metapher</i> in Bildern, die Metaphern enthalten	ästhetisch sensibilisierter Betrachter „sehen in“
Hausman 1989	nonverbal (visual) metaphor	1	zwei Subjektpaare: - präästhetisches + ästhetisches Subjekt
Kunstwerke (Malerei)	subject tension integration interaction	<i>große Kunstwerkmetapher</i> aus expandierenden Eigenschaften des Modells der Metapher	- zwei bildinterne Subjekte äußere Spannung: -stilgeschichtlich zwei innere Spannungen: - Funktion eines Elements im Alltag und im Kunstwerk - zwischen Subjekten Integration

Tabelle 8: Die Kunstwerkmetapher

2.2.1 Richard Wollheim (1987/93)

Im Kapitel „VI Painting, metaphor, and the body: Titian, Bellini, de Kooning, etc.“ seines Buchs „Painting as an Art“ (1987) sowie in seinem Aufsatz „Metaphor and Painting“ (1993) erläutert Wollheim seine Vorstellung vom Kunstwerk als Metapher

für den menschlichen Körper. Es ist eine sich auf das Bild als Ganzes beziehende Metapher, die er von den Metaphern, die aus der Semantik des Bildes hervorgehen, trennt. Wegen dieses 2-Typen-Modells kann man in Wollheim einen direkten Nachfolger Aldrichs sehen, obwohl seine Vorstellung von der Kunstwerkmetapher sich stark von der seines Vorgängers unterscheidet.

Zusammenfassung

Wollheim entwickelt seine Kunstwerkmetapher am gemalten Bild, auf das sie sich auch ausschließlich bezieht, und nennt sie demzufolge bildliche Metapher. Seine These ist, dass ein Gemälde im Idealfall den menschlichen Körper repräsentiert. „I believe that there is just one thing that all (at any rate) great metaphorical paintings metaphorize: and this is the human body.“ (Wollheim 1993, S. 119) Das heißt, bei Weitem nicht jedes Bild metaphorisiert den menschlichen Körper. Es gibt auch Bilder, die nichts metaphorisieren, oder andere Fälle der Metaphorisierung des Körpers im Allgemeinen. „I [...] believe that the fundamental cases of pictorial metaphor are those where a corporeal thing is metaphorized: the painting becomes a metaphor for the body, or [...] for some part of the body, or for something assimilated to the body [...] and in other cases the painting doesn't metaphorize the body at all.“ (Wollheim 1987, S. 305)

Insofern ist die körperliche Realität des gemalten Bildes, wie Wollheim seine Kunstwerkmetapher nennt, eine spezielle und keine allgemeine Bildeigenschaft. Hinzu kommt, dass es sich um eine verborgene Eigenschaft handelt. Sie erschließt sich dem Betrachter nicht auf Anhieb. Voraussetzung für das Erkennen der körperlichen Realität eines Bildes ist eine Wahrnehmungserfahrung, die nicht nur visuell Repräsentiertes registriert, sondern auch emotional ist und mit einem intuitiven Erfassen des Bildganzen einhergeht. Nur ein kompetenter Betrachter, dessen Augen mehr sehen als ungeübte Augen, über den man sagen könnte, er habe das Sehen gelernt, kann letztlich die körperliche Realität des Bildes wahrnehmen.

Für diese Wahrnehmungserfahrung führt Wollheim den Begriff des „Sehen in“ ein. Er meint damit die Fähigkeit, die Intention des Künstlers aus dem Gesehenen herausfiltern zu können. Insofern ist Wollheims Kunstwerkmetapher genau genommen keine rein bildliche Metapher, sondern zugleich eine psychologische. Folgerichtig fordert er zur Fundierung seiner Metaphertheorie eine psychologische Bedeutungstheorie des Bildes. „What remains to be done is to fit this account of pictorial metaphor into the theory of meaning that I believe to be correct for painting. This is, what I call a psychological theory [...]. It is a theory, that invokes, over and above the look of the picture, the intentions of the artist in so far as these are fulfilled in the picture and the experience that the picture will give rise to in the mind of an adequately sensitive, adequately informed spectator.“ (Wollheim 1993, S. 119)

Anhand sehr unterschiedlicher Bildbeispiele zeigt Wollheim auf, inwiefern sie die Eigenschaft der körperlichen Realität besitzen. Hierfür muss er das Einzelbild genau studieren, denn anders könnte er seine individuelle Körpermetapher nicht zutreffend beschreiben. Die Körpermetapher beruht auf keinem Schema, auf das die Künstler

bewusst zurückgreifen. Das wird deutlich, wenn man Wollheims Seheindrücke vor Tizians Bildern mit seinen Seheindrücken vor de Koonings Bildern vergleicht.

„Concert Champêtre“ und „The Three Ages of Man“ sind bukolische Darstellungen von Hirten in einer idyllischen Landschaft. Laut Wollheim variiert Tizian in diesen beiden Gemälden das Thema des an den Körper gebundenen menschlichen Lebens, indem er den Körper als Ort physischer Sensationen zeigt und auf dessen Sterblichkeit hinweist. Dieses Thema ist in den abgebildeten menschlichen Figuren und im Bildganzen zu finden bzw. zu sehen. „Titian makes his paintings metaphorical of the body in two stages: First, in the way he represents the body and then, secondly, in the way he transfers characteristics from the represented body to the picture as a whole.“ (Wollheim 1993, S. 122)

Zunächst beschreibt Wollheim, wie Tizian über seine Figurendarstellung sein Thema mittels des allgemeinen Prinzips der Dualität zum Ausdruck bringt. Die bildliche Dualität besteht darin, dass Bilder einerseits eine äußere Realität integrieren und andererseits aus ihrer eigenen materiellen Bildrealität bestehen. Beide Aspekte werden vom Betrachter simultan wahrgenommen. Im Falle von Tizians Figuren sieht er sich bewegende lebendige Körper und zugleich Farbflächen, die nach vorn zu dringen oder nach hinten zu fliehen scheinen, je nachdem, ob die Figur in Aktion tritt oder zur Ruhe kommt. Dieser Seheindruck ist von Tizian bewusst inszeniert. Er zaubert quasi aus dem Prinzip der Dualität sein Thema des menschlichen, körperlichen Lebens hervor.

Mittels malerischer Kunstgriffe überträgt Tizian das Charakteristikum des Lebendigen seiner Figuren auf das Bildganze. Er malt z. B. ihr Haar ähnlich wie die Blätter der Büsche in ihrer Umgebung oder ihre Haut ähnlich wie den Himmel. Er nähert Figuren und Raum einander an, indem er seinen Figuren ein anonymes Äußeres verleiht und bei der Darstellung des Raumes auf perspektivische Korrektheit verzichtet. Hinzu kommen weitere Kunstgriffe, die das Auge des Betrachters von der Figur zum Bildganzen tragen, wo die eigentliche Körpermetapher des Bildes zu finden ist.

Betrachtet man z. B. die hinteren Figuren beider Bilder, den Hirten im „Concert Champêtre“ oder den alten Mann in „The Three Ages of Man“, wird man gewahr, dass diese Figuren wie dekorative, ins Bild gestreute Objekte wirken – und verfolgt bereits die richtige Spur. „One constituent of corporeality [...] is that a picture [...] will get itself thought of – thought of metaphorically of course – as something which a body also is. It will get itself thought of as a container [...] one way in which the thought can be induced – is for the picture to display elements that themselves invite being thought of – again metaphorically – as things that can be put away in a container.“ (Wollheim 1987, S. 314)

In Tizians Bildcontainern, deren vier Seiten die Containerwände darstellen, sind auch Klänge enthalten: der Klang der Musik, des Wassers und der vergehenden Zeit. So spielt in „Concert Champêtre“ ein Aristokrat auf der Laute, und eine Frau gießt Wasser in einen Brunnen, während in „The Three Ages of Man“ ein Mädchen mit

zwei Flöten ihren Liebhaber betört. Beide Bilder werden zu Musiktruhen. Entscheidend aber ist Wollheims Überhöhung seiner Entdeckung, das Bild als menschlichen Körper zu begreifen, enthält es doch die physische Bewegung und das Moment der Sterblichkeit.

„Untitled III, 1977“ und „Untitled II, 1979“ sind zwei gestisch gemalte Bilder aus de Koonings nichtfigurativer Schaffensperiode, die zeigen, welche äußeren Erscheinungsformen die Körpermetapher im Zuge der Kunstgeschichte erhält. Dabei spielt es nur eine untergeordnete Rolle, dass in diesen Bildern keine Figuren abgebildet sind, denn ihr Thema geht nicht aus dem figurativen Aspekt hervor, sondern aus Merkmalen in der Tiefenstruktur ihrer Malweise.¹² Hier befinden sich verborgene Parallelen zu Tizian, die Wollheim über seine Methode des „Sehen in“ herauskristallisiert.

Zunächst nimmt der Betrachter die frischen, in breiten Pinselstrichen kraftvoll aufgetragenen Farben wahr, deren elementarer Wucht er sich kaum entziehen kann. Beim Verfolgen der Farbspuren verlagert sich seine Konzentration sodann auf die Bildränder, wo sie unterschiedlich auf den abrupt endenden Malgrund reagieren. Mitunter vermeiden sie eine Kollision mit dem Rand, mitunter prallen sie auf ihn auf und sacken ins Bildinnere zurück. Schließlich erfasst der Betrachter das Bild als Ganzes und damit seinen Charakter des Containerartigen – so Wollheim. „De Kooning’s pictures assimilate themselves to enormous shallow saucers in which a great deal of primitive glory is held in delicate suspense: it slops around, but it is kept back by the rim.“ (Wollheim 1987, S. 349)

Was Wollheim in de Koonings Bildern sieht, findet er in dessen Selbstaussagen bestätigt. Der Künstler sagt von sich, er bevorzuge das nahezu quadratische Format 7:8, und bezeichnet seine Bilder auch als Träger, die ihre detailreichen Malflächen in sich einschließen.¹³ In seiner Wortwahl verbirgt sich die Containermetapher.

Wollheim beschreibt de Koonings Bilder darüber hinaus aber auch als menschliche Körper. Das Bild ist das primitive Selbst in seinem frühesten Lebensstadium, wenn es in seinen allerersten Kontakt mit der Welt tritt. Es ist der Ort zahlreicher Sensationen, die es in die kontinuierliche Angst versetzen, durch die gewaltigen Ereignisse gesprengt zu werden. Aber so wie der Rahmen die Pinselstriche an ihren Ort zurückzwingt, triumphiert gleichsam das Individuum am Ende doch über die Sensationen.

Einige Sensationen, die er in den Pinselstrichen sieht, listet Wollheim auf. „De Kooning, then, crams his pictures with infantile experiences of sucking, touching, biting, excreting, retaining, smearing, sniffing, swallowing, gurgling, stroking, wet-

12 Zu dem Bild „Woman I“ (1950-1952) aus der figurativen Phase de Koonings merkt Wollheim Folgendes an: „The figurative aspect of Woman I, which undoubtedly exists, makes a negligible contribution to the metaphorical meaning of the picture, which is induced almost exclusively by what we might [...] call [...] the mode to which Titian resorted when he tipped sounds into his pictures“ (Wollheim 1987, S. 351f.).

13 Siehe Wollheim 1987, S. 350, der sich auf Harold Rosenberg: „Willem de Kooning“, New York 1973, S. 43 bezieht.

ting.“ (Wollheim 1987, S. 348) Sie eröffnen freilich eine völlig andere Vorstellung vom menschlichen Körper als die Inhalte von Tizians Bildern. Wollheim stellt aber als Gemeinsamkeit heraus, dass beide Künstler Erfahrungsbereiche außerhalb der visuellen Welt in ihre Bilder integrieren. Bei Tizian ist es die Musik, bei de Kooning sind es im Grunde alle elementaren Sinnes- und Aktivitätserfahrungen. Die bemerkenswerte Gemeinsamkeit zwischen ihren Bildern besteht aber darin, dass das Bild nicht irgendein Container ist, sondern ein mit menschlich beseelten Inhalten angefüllter menschlicher Körper.

Wollheim weist darauf hin, dass neben der bildlichen Metapher ein zweiter Metapherentyp in Bildern vorkommen kann. „[...] alongside pictures that are metaphors, there are pictures that have as their content, or contain metaphors. These metaphors, presumably not themselves pictorial, are probably linguistic.“ (Wollheim 1993, S. 121) Einige Bilder sind also Metaphern (bildliche Metaphern) und einige enthalten Metaphern („vermutlich linguistische Metaphern“). Die provisorische Bezeichnung des zweiten Metapherentyps erklärt, warum Wollheim ihn so schnell abhandelt. Er ist in Bildern anzutreffen, die auf ihrer semantischen Ebene Metaphern transportieren statt etwa einer Moral, eines religiösen Dogmas oder eines Sprichworts. Solche Bilder können gleichzeitig bildliche Metaphern sein, müssen es aber nicht.

Die vier Bilder, die Wollheim beispielhaft anführt, enthalten jeweils eine andere Metapher für das Leben.¹⁴ „The texts metaphorize life, embodied life, and what the paintings do is to represent that which the metaphors pair life with. The paintings represent a bubble, a house of cards, a journey.“ (Wollheim 1987, S. 308) Das heißt, das auf den Bildern Gezeigte (der Fluss, das Kartenhaus, die Reise) weist über sich selbst hinaus auf etwas anderes (das Leben) und wird dadurch zur Metapher. Die Frage, ob der Bildinhalt oder ein Teil des Bildinhalts eine Metapher ist, interessiert Wollheim aber nicht weiter. Die Kernfrage, über die man seine bildliche Metapher zu fassen bekommt, lautet anders: Ist das Bild so gemacht, dass man in seiner gesamten Erscheinung – metaphorisch – den menschlichen Körper sehen kann?

Kommentar

Mit der Idee, das gemalte Bild könne eine Körpermetapher aufweisen, knüpft Wollheim an Aldrichs These von der Kunstwerkmetapher an, denn in beiden Theorien bezieht sich die Metapher auf das gesamte Bild bzw. Kunstwerk. Insofern verfolgt Wollheim den ersten der vier bei Aldrich angelegten Ansätze der Metaphernforschung (siehe hier Kap. 2.1.1).¹⁵

Im Kommentar seien erstens die wichtigsten Verbindungslinien zwischen Wollheim und Aldrich herausgearbeitet. Zweitens sei Wollheims Körpermetapher er-

14 Es sind die Bilder: William Blake: „The River of Life“ (1805), Jean Baptiste Siméon Chardin: „Das Kartenhaus“ (1735) und Thomas Cole: „Kindheit“ und „Jugend“ (beide 1942).

15 Diese Einordnung scheint der Aussage, Wollheim sei wegen seiner zwei Metapherentypen in die Nachfolge von Aldrich zu stellen, zu widersprechen, was aber nicht der Fall ist. Wollheim erwähnt die Metapher auf der semantischen Ebene des Bildes nur am Rande.

örtert. Sie wird im Lichte der ontologischen Metapher von Lakoff & Johnson (siehe hier Kap. 2.1.1) betrachtet.

Teil 1

Von Wollheims Ausarbeitung der bildlichen Metapher lassen sich einige Verbindungslinien zu Aldrichs Theorie der visuellen Metapher ziehen. Wie gesagt ist seine Unterscheidung zwischen einer Metapher, die sich auf das Bild als Ganzes bezieht, und einer Metapher, die auf der semantischen Ebene des Bildes liegt, eine offensichtliche Parallele zu Aldrich. Betrachtet man die Metapherentypen beider Wissenschaftler jedoch genauer, wird man schnell feststellen, dass Wollheim seine eigenen Vorstellungen hat. Vor allem sein erster Metapherentyp stellt etwas qualitativ Neues gegenüber Aldrichs Metaphernkonzeption aus Stoff und Gegenstand dar. Im Zusammenwirken dieser beiden Elemente erkennt Wollheim keine Metapher, wohl aber das Phänomen der Dualität¹⁶, das im Dienste seiner bildlichen Metapher stehen kann. Sein zweiter Metapherentyp ist dagegen mit Aldrichs Metapher auf der Formebene 3. Ordnung im Prinzip identisch – und zwar insofern, als beide Metaphern aus der Semantik des Bildes hervorgehen. Nur wenn man die Beispiele, die die Wissenschaftler heranziehen, genauer betrachtet, wird man feststellen, dass Wollheim die Bildinhaltsmetapher um eine zusätzliche Variante erweitert.

Schließlich reflektiert Wollheim wie zuvor Aldrich, welche Form des Sehens einer bildlichen Metapher, die ja über das Auge zu erfassen ist, zugrunde liegt. Aldrichs Kunstwerkmetapher erblickt man über das „Sehen als“, Wollheims Körpermetapher über das „Sehen in“. Der Unterschied zwischen den beiden Formen des Sehens besteht offenbar darin, dass das „Sehen als“ ein umdeutendes Sehen ist, das „Sehen in“ dagegen ein entwickelndes. Wenn man etwas als etwas anderes sieht, beruht die Seherfahrung auf dem schlagartigen Ereignis eines Wechsels, während dem „Sehen in“ ein allmählicher Prozess des Entstehens zugrunde liegt.¹⁷ Im Folgenden sei die Metapher auf der semantischen Ebene des Bildes noch einmal genauer erläutert.

16 Sowohl Wollheim als auch Aldrich beschreiben das Bild als ein Phänomen, das einerseits aus einer bemalten Oberfläche besteht und andererseits aus etwas eigentlich außerhalb des Bildes Existierendem. Durch die Zusammenführung des Bereichs der Farben und des Bereichs der Welt entsteht etwas Wunderbares. Aldrich erklärt diesen allgemeinen Sachverhalt am Beispiel der „Mona Lisa“ (siehe hier Kap. 2.1.1), Wollheim am Beispiel der Figurendarstellung in Tizians Gemälden. Während aber Aldrich hier die Kunstwerkmetapher gefunden zu haben glaubt, bezeichnet Wollheim den Sachverhalt mit dem Begriff der Dualität. Die Kunstwerkmetapher, die auch er hypothetisch annimmt, verlagert er auf einen anderen Sachverhalt des Bildes.

17 Wollheims Körpermetapher ist über das „Sehen als“ nicht erfahrbar. Der Begriff des „Sehen als“ ist auf Wittgenstein zurückzuführen, der zu dem bekannten doppeldeutigen Bild des Hase-Enten-Kopfs anmerkt: „Man kann ihn als Hasenkopf oder als Entenkopf sehen“ (zitiert nach Aldrich 1968, S. 145). Aldrich führt den Begriff des „Sehen als“ ein, um die Metapher vom Vergleich zu unterscheiden, und verwendet ihn dann durchgängig (Aldrich 1968, S. 146). Das Zitat siehe auch Wittgenstein 1952, S. 308, und siehe ferner Wittgensteins weiterführende Reflexionen zum Begriff des „Sehen als“ und zum Vexierbild des Hase-Enten-Kopfs: S. 308-333 bzw. insgesamt S. 307-367. Wittgenstein erklärt, wann wir den Ausdruck „sehen als“ benutzen, und führt Verwendungszusammenhänge an, die der Metapher nahestehen, jedoch selbst noch nicht metaphorischer Natur sind. Der Hase-Enten-Kopf ist ein Beispiel für einen solchen Verwendungszusammenhang.

Für Aldrich ist die bildsemantische Metapher eine Fusion zweier Gegenstände auf der Bildinhaltsebene. Das wird an seinem Beispiel, dem Detail aus Kokoschkas Bild, deutlich. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass man wegen des fehlenden Umrisses bei der Verschmelzung des Hauses mit dem Berg noch nicht von einer hybriden Figur sprechen kann. Die disparaten Teile bilden aber eine organische Einheit, sodass es möglicherweise sinnvoll ist, den Begriff der hybriden Natur für diesen besonderen Fall einzuführen. „If ‚organic‘ unity has ever meant anything as applied to a work of visual art, it means interanimation or fusion [...] where sorts of things with separate natures in routine life are transformed into a single (though complex) nature.“ (Aldrich 1971, S. 223) Dass Aldrich als Beispiel für die bildsemantische Metapher einen hybriden Typ anführt, lässt sich auf sein prinzipielles Verständnis von der Metapher zurückführen, geht sie doch ihm zufolge aus der Verschmelzung zweier Bereiche hervor.

Der metaphorische Gehalt von Wollheims vier Bildbeispielen zur bildsemantischen Metapher ist viel offenkundiger, obwohl sie keine hybride Figur oder Natur enthalten. Man könnte sie ganz allgemein als Sinnbilder¹⁸ bezeichnen, denn ihr gesamter Bildinhalt lässt sich jeweils als Metapher für das Leben sehen. Ihre Metaphorik erschließt sich in der Betrachtung über eine weitreichende Reflexion – oder über eine eingehende Analyse. Diese ist uns Wollheim allerdings schuldig geblieben, weil er sich hier nicht zuständig fühlt. Er hätte z. B. der Frage nachgehen können, welche Vorstellung seine vier Bildbeispiele ausgestalten und wie sie mit ihrer zugrunde liegenden Metapher verknüpft sind.

Blake gestaltet in seinem Bild die Metapher DAS LEBEN IST EIN FLUSS aus, indem er sowohl die Empfängerebene als auch den Spender „Fluss“ visualisiert. Wir sehen Menschen in unterschiedlichen Lebensaltern und einen Fluss, der einen Weg substituiert. Dort kommt es zu einem metaphorischen Bruch im Bild. Genau genommen enthält es also auch eine Kontextmetapher, und es kommen weitere Metaphern ins Spiel: DAS LEBEN IST EIN WEG und DIE ZEIT IST EIN FLUSS. Chardin bringt die Metapher DAS LEBEN IST EIN KARTENHAUS oder auch DIE ZUKUNFT IST EIN KARTENHAUS zum Ausdruck, indem er einen mit Karten hantierenden Jungen zeigt. Das Dach des Kartenhauses hat der Junge bereits aufgestellt. Sowohl im Titel als auch im Bild ist nur die Spenderebene vertreten, sodass der Betrachter eigenständig auf den

Was den Hase-Enten-Kopf von der Metapher unterscheidet, siehe auch hier Kap. 2.3.2 und Kap. 2.3.3. Aldrichs und Wollheims Ausführungen zeigen, dass wir in Bezug auf (visuelle) Metaphern sowohl den Ausdruck „sehen als“ als auch den Ausdruck „sehen in“ verwenden können.

18 Mit Sinnbildern in Titeln und Bildern setzt sich Natalie Bruch (2005) auseinander. Zwar befasst sie sich schwerpunktmäßig mit Sinnbildern in Bildtiteln, sie erweitert ihren Blick aber auch auf Sinnbilder, die aus dem Zusammenspiel von Text und Bild hervorgehen und eventuell nur im Bild vorkommen. Ihre Klassifizierung ermöglicht eine differenzierte Sicht auf die Metaphorik in den Bildern von Chardin, Cole und Blake. „Das Kartenhaus“ lässt sich der Gruppe von Bildern zuordnen, die ein „übereinstimmendes Sinnbild in Titel und Bild“ aufweisen, während im Falle von „The Voyage of Life: Childhood“ und „[...] Youth“ sowie in „The River of Life“ „im Titel ein Hinweis auf die Sinnbildlichkeit des Bildes“ gegeben ist (vgl. Bruch 2005, S. 202-219). Den Begriff des Sinnbildes verwendet Bruch zusammenfassend für Metapher, Symbol und Allegorie.

Empfänger schließen muss. Cole realisiert in seinen beiden Bildern die Metapher DAS LEBEN IST EINE REISE, wobei die metaphorische Darstellung jeweils das ganz. B. Id umfasst. Es ist jedoch bemerkenswert, dass das Kind auf dem einen Bild und der Jugendliche auf dem anderen die Empfänger- und die Spenderebene in sich vereinen. Einerseits sind sie Metonymien für die Kindheit bzw. Jugend, andererseits sind sie die Reisenden.

Diese grundlegenden Beschreibungen ließen sich noch weiter ausdifferenzieren. Man könnte entweder stärker textorientiert vorgehen und genauer den speziellen Bezug der Bilder zu ihrem Titel herausarbeiten oder stärker bildorientiert und weitere im Bild visualisierte Metaphern aufspüren und in Relation zu der zentralen Metapher setzen. Die bildsemantische Metapher liegt genau in der Schnittmenge des Zuständigkeitsbereichs von Kunst- und Sprachwissenschaft. Doch Analysen der bildsemantischen Metapher aus beiden Perspektiven sind bis heute ein Desideratum.¹⁹

Teil 2

Wollheims Idee, dass das gemalte Bild als Ganzes in metaphorischer Hinsicht ein menschlicher Körper sein könne, ist eng an seine konsequente Verwendung der Containermetapher bei der Beschreibung der Bilder von Tizian und de Kooning gekoppelt. Den Zusammenhang zwischen beiden Metaphern sieht er darin, dass auch unser Körper ein Container sei. Die wollheimsche Körper- oder Containermetapher erinnert stark an Lakoffs & Johnsons ontologische Metapher.²⁰ Diese verwenden wir – unbewusst – dann, wenn wir etwas nach dem Vorbild unseres Körpers als Gefäß mit einer Innen- und Außenseite verstehen. Das Bild ist eine Fläche in einem in der Regel viereckigen Rahmen, der seine Innen- und Außenfläche klar begrenzt. Deshalb nennen wir alles, was sich auf der Bildinnenfläche befindet, scheinbar unmetaphorisch Bildinhalt. Auch wenn wir sagen, etwas sei hinten oder vorn im Bild, scheinen wir nicht metaphorisch zu reden, denn wir blicken in diesem Fall auf einen Illusionsraum. Die Metaphorik entsteht dadurch, dass wir das Bild als Ganzes als Gefäß konzeptualisieren bzw. als eine ontologische Metapher. Wenn wir sagen, das Bild sei eine Guckkastenbühne, wird die Metapher offensichtlich, denn hier ist die ontologische Metapher zur Strukturmetapher ausgestaltet. Aus dem Rahmen des Bildes werden die Seiten eines Containers, aus den Details auf der Innenseite des Bildes Spielzeugartiges oder Ähnliches. „Elements of the picture assimilate themselves to toys, or to jewels, or to mere odds and ends. Inviting this thought, they then com-

19 Die Kunstwissenschaft müsste typische Gestaltungsmerkmale von Metaphern in Bildern herausarbeiten und könnte zum Beispiel auch untersuchen, inwieweit sie einem historischen Wandel unterliegen. Die Textlinguistik müsste die Ausbreitung der Metapher zwischen Bild und Titel auch unter Berücksichtigung aller relevanten bildlichen Details untersuchen. Sie braucht dabei das Bild nicht „Text“ zu nennen.

20 „Wir sind Wesen mit einer Physis, wir haben äußere Begrenzungen und sind durch die Hautoberfläche von der übrigen Welt getrennt. Jeder Mensch ist ein Gefäß mit einer begrenzenden Oberfläche und einer Innen-außen-Orientierung. Wir projizieren unsere eigene Innen-außen-Orientierung auf andere physische Objekte, die durch Oberflächen begrenzt sind. Folglich betrachten wir diese auch als Gefäße mit einer Innen- und einer Außenseite.“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 39)

pel the prior thought that the picture within whose four sides they lie is a container.“ (Wollheim 1987, S. 134) Wollheim gestaltet die ontologische Metapher, mittels derer wir das Bild konzeptualisieren, zur Strukturmetapher aus.

Die Containermetapher könnte man durchaus generell auf Bilder anwenden. Wollheim weist aber ausdrücklich darauf hin, dass nur solche Bilder eine körperliche Realität aufweisen, die vom Künstler bewusst als Container gestaltet wurden. Dies sei bei Tizian und de Kooning der Fall. Er legt großen Wert auf die Übereinstimmung zwischen der Intention des Künstlers und der Interpretation des Rezipienten. Das heißt, ihm ist wichtig, dass seine Analyseergebnisse der Machart der Bilder entsprechen. Man kann ihm zustimmen, dass Tizians und de Koonings Bilder in besonderem Maße in Hinblick auf die Containermetapher ausgestaltet sind. Seine Bildanalysen sind aber dennoch hochgradig konstruktiv. Dies wird vor allem an seiner These deutlich, Tizians und de Koonings Bilder seien Metaphern für den menschlichen Körper. Wollheim konstatiert: „So bin ich denn überzeugt – auch wenn mir für dieses letzte Stück meiner Erläuterung der bildlichen Metapher Argumente fehlen –, dass es wirklich etwas gibt, das zumindest alle *großen* metaphorischen Gemälde metaphorisieren: den menschlichen Körper nämlich“ (Wollheim 1991, S. 24). Lösen sich hier nicht seine Gedanken von den Bildern ab? Die ontologische Metapher, die Containermetapher und die Metapher vom menschlichen Körper beziehen sich meines Erachtens gar nicht auf das metaphorische Bild. Tizians und de Koonings Bilder sind an sich umetaphorisch. Sie werden nur von Wollheim metaphorisiert. Umgekehrt, als er es erläutert, sind sie die Empfänger seiner Metapher des menschlichen Körpers, der den Spender darstellt. Auf der Grundlage gemeinsamer Merkmale projiziert er seine kognitive Körpermetapher in die Bilder hinein. Diesen Sachverhalt macht er sich jedoch nicht bewusst, denn seine These „the picture metaphorizes the body“ (Wollheim 1987, S. 308) verhüllt ihn. Das Bild ist nicht das Metaphorisierende und der Körper der Metaphorisierte. Wollheims Metapher vom Bild und dem menschlichen Körper ist durch das Etikett „bildliche Metapher“ falsch ausgezeichnet. Sie ist eine konstruktive kognitive Metapher über das Bild.

2.2.2 Carl R. Hausman (1989)

Hausman entwickelt in seinem Buch „Metaphor and Art“ (1989) eine umfangreiche Theorie über die Gemeinsamkeiten zwischen der verbalen Metapher und dem ästhetischen Werk der nonverbalen Künste.²¹ Im Kapitel „Metaphorical Interaction and the Arts“ modifiziert er Aldrichs Idee, dass das Kunstwerk eine Metapher sei, in einigen wesentlichen Punkten. So vereint er z. B. die beiden von Aldrich unterschiedenen Metapherentypen in seinem neuen Modell der Kunstwerkmetapher. Wollheim und Hausman gehen völlig unterschiedlich mit Aldrichs Metaphertheorie um.

21 In diesem Buch bezieht Hausman sich sowohl auf die bildende Kunst als auch auf die Musik. Er verwendet den Begriff „ästhetisches Werk“ für beide Bereiche. Hier wird stattdessen vom Kunstwerk gesprochen mit Bezug auf die bildende Kunst. Alle referierten Thesen gelten dennoch gleichfalls für die musikalische Komposition.

Zusammenfassung

Hausmans Erforschung der nonverbalen Metapher besteht im Wesentlichen darin, eine Isomorphie zwischen der verbalen Metapher und dem Kunstwerk nachzuweisen. Schwerpunktmäßig entdeckt er Eigenschaften der verbalen Metapher im Kunstwerk wieder, die dort allerdings in modifizierter Form vorkommen. Es sind die folgenden drei Schlüsseleigenschaften: die Existenz von mindestens zwei Subjekten, die Entstehung von Spannung zwischen ihnen und das Moment ihrer Integration. Umgekehrt erblickt Hausman aber auch in der verbalen Metapher ein kleines Kunstwerk. Sie hat Modellcharakter für ihn. „If metaphors are aesthetic wholes, and thus works of art, then they represent condensed and relatively obvious delineations of the structures of art works. Thus they should serve as models of works of art in all media.“ (Hausman 1989, S. 118)

Als Erstes reflektiert Hausman, inwiefern ein Kunstwerk zwei Subjekte haben kann, und kommt zu dem Ergebnis, dass aus seinen Komponenten zwei Subjektpaare gebildet werden können. Zum einen kann man ein Subjektpaar bilden, indem man zwei Bedeutungseinheiten im Bildinhalt ausfindig macht und herausspürt, wie sie sich gegenseitig beeinflussen. In vielen Fällen interagieren sogar mehr als zwei Subjekte miteinander – im Kunstwerk wie in der verbalen Metapher der Dichtkunst.

Zum anderen gibt es im Kunstwerk ein Subjektpaar, bei dem nur das Sekundärsubjekt²² im Bild liegt, das Primärsubjekt hingegen in dessen Kontext. Um zu veranschaulichen, was genau er damit meint, greift Hausman ein Bild aus der Serie des Mt. St. Victoire von Cézanne heraus. Der auf diesem Bild zu sehende Berg ist das Sekundärsubjekt. Das Primärsubjekt ist demgegenüber der von Cézanne ins Auge gefasste Berg, welcher nicht identisch ist mit dem echten Berg in Südfrankreich in all seinem Detailreichtum. Das heißt, das Primärsubjekt ist das Besondere des Berges, das Cézanne wahrnahm und in sein Bild übertrug. Indem der Betrachter den abgebildeten Berg sieht, kann er sich eine Vorstellung vom Primärsubjekt machen bzw. eine etwaige Vorstellung von Cézannes Wahrnehmung. Hausman nennt das Primärsubjekt des Kunstwerks auch präästhetisches Subjekt. In dem blackschen Metaphernbeispiel *DER MENSCH IST EIN WOLF* entspricht es dem Menschen.

Die zweite Schlüsseleigenschaft der Metapher, die Hausman auch im Kunstwerk nachweist, ist – wie gesagt – das Moment der Spannung. In der verbalen Metapher erzeugt vor allem die Interaktion zwischen dem Primär- und dem Sekundärsubjekt eine Spannung. Darüber darf man aber – so Hausman – nicht vergessen, dass Spannung überall da auftritt, wo eine Interaktion stattfindet. Bereits im Modell der verbalen Metapher deuten sich weitere Elemente an, die miteinander interagieren. Im viel komplexeren Kunstwerk ist das Interaktionsgefüge aber noch deutlicher ausgeprägt, und Spannung wird auf mehreren Ebenen erzeugt. Sie entsteht zwischen den Subjekten des Kunstwerks sowie zwischen anderen Elementen, wobei ein einzelnes Element manchmal auf mehreren Ebenen interagieren kann; und Spannung entsteht

22 Die Begriffe „Primärsubjekt“ und „Sekundärsubjekt“ übernimmt Hausman von Black (1977), dessen beide Theorien (1954 u. 1977) die Ausgangspunkte für seine Reflexionen sind. Hausman entfernt sich allerdings weit von Black.

zwischen den Teilen und dem Ganzen. Sie beruht auf dem Kontrast zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten bzw. einem erwarteten und einem überraschenden Moment. Hausman weist ausdrücklich darauf hin, dass jedes Kunstwerk Spannung enthält, auch wenn seine Gesamtwirkung noch so ruhig und harmonisch ist.

Die Spannung des Kunstwerks setzt sich insbesondere aus einer inneren und einer äußeren Spannung zusammen, wobei die innere wiederum in zwei Spannungen unterteilbar ist, da sie gleichzeitig auf zwei Ebenen vorkommt. Mit der inneren Spannung auf der einen der beiden Ebenen meint Hausman die Spannung zwischen dem Primär- und dem Sekundärsubjekt. Um ein Beispiel zu geben, weist er noch einmal auf die Interaktion zwischen unserer Vorstellung vom echten Mt. St. Victoire und dem Bergmotiv in Cézannes Bild hin. „The image of an actual mountain interacts the aesthetic image (visual meaning-complex) of the mountain of the painting.“ (Hausman 1989, S. 148) Beide „Bilder“ stehen in einem spannungsreichen Kontrast zueinander wie das Primärsubjekt und das Sekundärsubjekt in der verbalen Metapher. „The parallel with verbal metaphor should be evident.“ (Hausman 1989, S. 148) Hausman zufolge können unterschiedliche Elemente des Kunstwerks die Funktion von Subjekten übernehmen. „Yet formal-expressive functions of elements can give an element the function of a subject, that is, can make it provoke background images suggesting extra-aesthetic sources. A dominating shape in a Kandinsky nonobjective painting may suggest power, which may clash with a sweeping line that suggests grace.“ (Hausman 1989, S. 148) Die Formen, Farben und Linien eines abstrakten Bildes können also auch Sekundärsubjekte für Primärsubjekte auf der Gefühlsebene sein.

Die innere Spannung eines Kunstwerks tritt aber nicht nur in der Interaktion zwischen den Subjekten zutage, sondern außerdem auf einer anderen Ebene. Diese innere Spannung ist kunstwerkspezifisch und lässt sich bei der verbalen Metapher kaum nachweisen. Sie entsteht durch den Kontrast zwischen den bekannten Funktionen eines Elements im Alltag und der neuen Funktion desselben Elements im Kunstwerk. Als Beispiel führt Hausman eine Linie an, die normalerweise eine Ecke anzeigt oder Teil eines Pfeils ist, im Kunstwerk hingegen eine expressive Funktion übernimmt. „A line in a painting functions expressively to carve out space and to lead gracefully or vigorously from one area to another, at the same time carrying its own integrity so that it has an intrinsic attraction.“ (Hausman 1989, S. 147) Da sich die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die Linie im Bild richtet, ist für Hausman die von ihr ausgehende Spannung eine innere Spannung.

Unter der äußeren Spannung des Kunstwerks versteht er noch einmal etwas anderes. Sie markiert den Unterschied zwischen einem traditionellen und einem innovativen Malstil und entspricht damit ganz den stilistischen Verschiebungen in Metaphern der Poesie. Hausman verweist hier auf ein Landschaftsbild von Constable, dessen äußere Spannung darin besteht, dass er die Farbe anders behandelte als seine Vorgänger. Erstmals trug er helle Farbpigmente flockig auf, um Lichteffekte zu erzielen. „Constable has effected an external tension found in his audience’s way of seeing.“ (Hausman 1989, S. 146)

Nun ist nur noch Hausmans dritte Schlüsseleigenschaft der Metapher zu erläutern: die Integration der beiden Subjekte. Sie ist die Voraussetzung dafür, dass die Subjekte ihre Identitäten behalten können, aus deren Kontrast die für die Metapher so charakteristische Spannung hervorgeht. Über diesen Aspekt der Metapher grenzt Hausman seine Theorie von Aldrichs Theorie ab. Hausman setzt die Integration an die Stelle der Fusion, bei der sich die aufeinandertreffenden Subjekte auflösen und zu etwas Neuem – dem Gehalt – verschmelzen. In Aldrichs Theorie ist kein Raum für die Spannung. Hausman kritisiert dies. „It is not clear, that he sufficiently acknowledges the tension generated by the contrasts between components [...]“ (Hausman 1989, S. 150) So setzt Hausmans Beschreibung der metaphorischen Stelle in Kokoschkas Bild einen anderen Akzent. „[...] the house-image – retains its integrity [...] when it interacts with the mountain [...], in which it is embedded, even though it is part of this mountain‘. The mountain-image also retains its mountain quality, even though it is domesticated and ‚is this house‘.“ (Hausman 1989, S. 150) Die Doppelgerichtetheit der Metapher hat in Hausmans Theorie plötzlich eine größere Bedeutung.

Nachträglich illustriert er seine Theorie noch einmal an zwei Beispielen, einem gegenständlichen und einem ungegenständlichen Bild. An Jan Vermeer van Delfts Bild „Young Woman with a Water Jug“ weist er alle drei Schlüsseleigenschaften der Metapher dezidiert nach. Den Schwerpunkt seiner Analyse bildet dabei sein Nachweis des bildinternen Subjektpaares. Das erste Subjekt geht bereits klar aus dem Titel des Bildes hervor. Es ist die junge Frau. Mit der Nennung des zweiten Subjekts zögert Hausman anfangs jedoch. „[...] the attempt to identify a second key term here is subject to interpretation with which different interpreters might quarrel.“ (Hausman 1989, S. 152) Er schlägt vor, dass das zweite Subjekt der lichtdurchflutete Raum ist, in dem sich die Frau befindet. Dieses zweite Subjekt ist für sich genommen bereits eine Metapher: LICHT IST RAUM und RAUM IST LICHT. Die Interaktion zwischen den beiden bildinternen Subjekten beschreibt Hausman in Parallele zur Haus-Berg-Metapher im Bild Kokoschkas. So sagt er – frei wiedergegeben –, dass einerseits der Raum und das Licht den Körper der Frau modellieren, während andererseits die Anmut der Frau auf den Raum ausstrahlt. Das Ergebnis dieser Interaktion ist die visuelle Metapher.

Auch in Piet Mondrians Bild „Painting 2: Composition in Grey and Black“ erblickt Hausman die drei Merkmale der Metapher. Hier weist er einmal auf die innere Spannung zwischen der gewöhnlichen Funktion der Elemente im Alltag und ihre neue formal-expressive Funktion hin. Die primäre Spannung besteht aber zwischen den drei Subjekten, die das abstrakte Bild enthält. Zwei Rechtecke und ein Quadrat sind so auf der Fläche angeordnet, dass sie sich gegenseitig vor dem Abrutschen bewahren. Da sie sich in der Balance halten können, ist das Bild letztlich von einem harmonischen Gleichgewicht bestimmt. Hausman sieht darin die gelungene Integration der Subjekte. „Yet as an example of the visual arts, this work by Mondrian surely represents the extreme test case for the proposal that the features of multiple subject

terms characterize a metaphorical structure that belongs to all media of nonverbal expression.“ (Hausman 1989, S. 154)

Kommentar

Indem Hausman die These aufstellt, das Kunstwerk als solches sei eine Metapher, greift er wie Wollheim den ersten Ansatz der aldrichschen Metaphernforschung auf. Hausman bringt allerdings auch die umgekehrte Leserichtung DIE METAPHER IST EIN KUNSTWERK ins Spiel und knüpft daran die Idee, die Metapher sei ein Modell des Kunstwerks. Als ein solches ist sie elementar, wird aber im Kunstwerk zu etwas Komplexem.

Sein prinzipielles Verständnis vom Kunstwerk und von der Metapher sei im ersten Abschnitt des Kommentars erläutert. Daran anschließend bietet es sich an, genauer aufzuzeigen, wie Hausmans Sichtweise aus Aldrichs Theorie hervorgeht.

Teil 1

Ausgehend von der These, dass die Metapher und das Kunstwerk – bei allen Unterschieden – isomorph sind, appliziert Hausman schrittweise Eigenschaften der Metapher auf das Kunstwerk.²³ Sein methodisches Vorgehen entspricht im Prinzip einer Merkmalsübertragung bei der Bildung oder Analyse einer Metapher. Das heißt, Hausman projiziert die Spenderebene der Metapher DAS KUNSTWERK IST EINE METAPHER auf ihre Empfängerebene. In diese Richtung und nicht etwa umgekehrt vom Empfänger zum Spender erfolgt laut Forceville (1996 u. a.) die Projektion innerhalb der Metapher.²⁴

Hausman bildet allerdings auch die Metapher DIE METAPHER IST EIN KUNSTWERK. Dabei lehnt er sich an Blacks oft zitierte Passage an: „Wenn die Bezeichnung Wolf einen Menschen in ein bestimmtes Licht rückt, so darf man darüber nicht vergessen, dass die Metapher den Wolf dabei menschlicher als sonst erscheinen lässt“ (Black 1954, S. 75). Wenn Hausman sagt: „[...] metaphors are aesthetic wholes, and thus works of art“, lässt er die Metapher kunstwerkähnlicher als sonst erscheinen, indem er auf das zentrale gemeinsame Merkmal des Ästhetischen verweist. Bezeichnenderweise appliziert er hier – in verkürzter Form – eine Eigenschaft des Kunstwerks auf die Metapher. Das heißt, die Projektion verläuft wieder in die Gegenrichtung.²⁵

23 Genauer gesagt legt er in seinem Buch zunächst sein Verständnis von der verbalen Metapher dar, ehe er zu seinem Kapitel „Metaphorical interaction and the arts“ vorstößt, innerhalb dessen „The application to the arts“ ein Hauptthema darstellt. Die konsequent beibehaltene Applikationsrichtung geht dort auch aus Äußerungen wie „The application of verbal to nonverbal expressions“ hervor (siehe Hausman 1989, S. 119).

24 Dies geht aus vielen Ausführungen Forcevilles hervor. Zum Beispiel lautet seine dritte Frage zur Bestimmung der bildlichen Metapher „Which features are projected from the domain of the secondary subject upon the domain of the primary subject [...]?“ (Forceville 1996¹, S. 108). An anderer Stelle kommentiert er Blacks Interaktionstheorie wie folgt: „[...] seeing A through B is the same as projecting B upon A“ (ebd. S. 47).

25 Es ist das metaphorische gemeinsame Merkmal einer Metapher im Prinzip eine Projektion des Spenders auf den Empfänger bzw. eine gegenläufige Projektion.

Hausmans Verständnis vom Kunstwerk und der Metapher ist mit der Idee des (doppelgerichteten) metaphorischen Bezugs zwischen ihnen aber noch nicht vollständig geklärt. Als weiterer Aspekt kommt hinzu, dass er die Metapher als Modell des Kunstwerks versteht bzw. das einzelne Kunstwerk als dessen komplexe Realisation. In ihm kommen die Schlüsselmerkmale der Metapher in erweiterter und modifizierter Form vor. Ein Beispiel für eine Modifizierung ist, dass das metaphorische Modell nur aus einem Subjektpaar besteht, während in Vermeers Bild das zweite Subjekt in sich noch einmal eine Metapher darstellt und in Mondrians Bild sogar drei Subjekte miteinander interagieren. Die Erweiterung des Metaphernmodells im Kunstwerk wird auch an den verschiedenen Orten der Spannung sinnfällig, die Hausman im Kunstwerk ausfindig macht. Im Modell der Metapher besteht die Spannung ja ausschließlich zwischen den beiden Subjekten.²⁶

Welches prinzipielle Verständnis vom Kunstwerk und von der Metapher aber hat nun Hausman? Er behandelt zwar durch seine Methode der Applikation das Kunstwerk so, als wäre es in metaphorischer Hinsicht eine Metapher (und sieht umgekehrt auch die Metapher als ein Kunstwerk), aber Ziel seiner Analyse ist, den Nachweis zu erbringen, dass das Kunstwerk tatsächlich eine Metapher ist. Er will überhaupt keine Metapher bilden, sondern eine Definition aufstellen. Deshalb mischt er seine Methode der Applikation, die im Grunde eine (wechselseitige) Projektion ist, mit der Idee, die Metapher sei ein Modell für das Kunstwerk. Die charakteristischen Eigenschaften der Metapher fänden sich variiert im Kunstwerk wieder. Die Metaphernstruktur lässt sich jedoch mit der Modellstruktur nicht kombinieren. Entweder ein Phänomen gleicht einem anderen Phänomen in gewissen Merkmalen und in anderen nicht, oder es ist die komplexe Form eines Phänomens, das auch in elementarer Form in Erscheinung tritt. In Hausmans unglücklicher Mischung der zu trennenden Strukturen von Metapher und Modell liegt offenbar der Hauptgrund dafür, dass seine Theorie nicht rundum überzeugen kann und seine Beispielanalysen, so sehr sie der Theorie auch gerecht werden, eine problematische Seite haben.

Teil 2

Hausman macht explizit, dass es Zusammenhänge zwischen seiner und Aldrichs Theorie gibt: „Aldrich’s view does more than concur with my proposal regarding the isomorphism of metaphorical structure in verbal and nonverbal expressions. Aldrich offers illustrations that suggest how the major visual meaning units of works of art interact“ (Hausman 1989, S. 149). Er greift Aldrichs Idee auf, dass die wichtigsten Komponenten des Bildes metaphorisch interagieren, und variiert sie. Aldrichs Interaktionen sind bei ihm noch wiederzuerkennen, obwohl er sie stark ausdifferenziert und sogar kontrastiert bzw. sich letztlich von seinem Vorgänger abhebt.

Die erste Frage wäre: Was wird aus Aldrichs Kunstwerkmetapher bei Hausman? Hausmans Vorstellung vom präästhetischen Subjekt deckt sich offenbar mit Aldrichs

26 Die äußere stilgeschichtliche Spannung, die Hausman zusätzlich im Modell der Metapher ausmacht, ist bereits eine freie Addition, die er vermutlich nicht als modelltypisches Merkmal klassifiziert hätte, wenn er nicht die Metapher mit dem Kunstwerk in Verbindung gebracht hätte.

Vorstellung vom Gegenstand. Beide sind ein inneres Bild bzw. ein Konzept des Referenzobjekts außerhalb des Kunstwerks, das in eine metaphorische Interaktion tritt. Der zweite Term der Metapher ist bei Aldrich und Hausman jedoch verschieden. Während bei Aldrich der Gegenstand mit dem Stoff interagiert, bis sie zum Gehalt des Bildes verschmelzen, interagiert Hausmans präästhetisches Subjekt mit dem bereits fertigen ästhetischen Subjekt. In ihm ist der Stoff schon integriert. Der Hauptunterschied in der verglichenen Interaktion besteht aber darin, dass mit ihr Aldrichs Kunstwerkmetapher bereits in ihren Grundzügen beschrieben ist, während sie in Hausmans Theorie nur Teil eines größeren Komplexes ist, der dort die Kunstwerkmetapher darstellt.

Am Beispiel der Adaption der aldrichschen Kunstwerkmetapher durch Hausman wird deutlich, wie sehr sich der Nachfolger die Elemente der Theorie seines Vorgängers zunutze macht. Aldrichs Kunstwerk- und Bildinhaltsmetapher liefern wichtige Bausteine für Hausmans eigene ‚große‘ Kunstwerkmetapher. Sie hat das Fassungsvermögen, beide Subjektpaare in sich aufnehmen zu können und das Moment der Interaktion sogar noch an andere Komponenten weiterzugeben. In Vermeers Bild ähnelt das Subjektpaar zwischen der präästhetischen und der ästhetischen Frau der Kunstwerkmetapher und das zwischen der ästhetischen Frau und dem sie umgebenden Licht und Raum der Bildinhaltsmetapher. Hausman sagt aber nichts darüber, dass das Bild zwei Metaphern enthalte. Die zwei Subjektpaare sind lediglich Bausteine seiner großen Kunstwerkmetapher oder – anders ausgedrückt – Indizien für die Erweiterung des Metaphernmodells im Kunstwerk.

Hausman bedient sich aber nicht nur bei Aldrich. Er grenzt sich auch entschieden von ihm ab. Die Idee der Fusion des Stoffs mit dem Gegenstand zugunsten des Gehalts missfällt ihm, da sie nur über den Verlust der Identität der Subjekte erreichbar ist. Die umarmende Interaktion, die Aldrich beschreibt, passt seiner Ansicht nach nicht zum Wesen der Metapher. Ihr Moment der Spannung, das Hausman zu den drei wichtigsten Merkmalen der Metapher zählt, wird übersehen. Deshalb setzt er an die Stelle der Fusion der Subjekte ihre Integration, bei der sie ihre kontrastreichen Identitäten behalten und in eine dauerhafte spannungsgeladene Interaktion treten können. Diese Interaktion ist wechselseitig, und mit ihr ist bei Hausman ganz selbstverständlich die Möglichkeit der Umkehr der Metapher verbunden.²⁷

Hausmans Gegenentwurf zu Aldrichs Fusionstheorie ist ein notwendiger Schritt auf dem Weg der Beschreibung der visuellen Metapher. Man kann sagen: Aldrich beschreibt die eine Seite der Medaille ‚Metapher‘, Hausman ihre Kehrseite. Der Gehalt ist dann die überhöhende Veranschaulichung der in jeder Metapher verborgenen Aussage DER EMPFÄNGER IST DER SPENDER, während die Spannung durch die ebenfalls in jeder Metapher verborgene Aussage DER EMPFÄNGER IST NICHT DER SPENDER entsteht. Mitverantwortlich für die beiden Seiten der Metapher sind die verträglichen und unverträglichen Merkmale zwischen dem Spender und dem Empfänger. Hausman will jedoch über das Schlüsselmerkmal der Integration beide Aussagen

27 Zur Doppelgerichtetheit der Metapher bei Hausman siehe Forcevilles Diskussion seiner Theorie (Forceville 1996¹, S. 41-53).

berücksichtigen. Die Frage ist nur, ob es ihm gelingt, hierdurch ein Gleichgewicht zwischen ‚ist‘ und ‚ist nicht‘ herzustellen.²⁸ Möglicherweise ist seine Vorstellung vom Moment der Integration zu schwach ausgeprägt.

Ein erneuter Blick auf Vermeers Bild soll offenlegen, ob Hausman das innere Gleichgewicht zwischen Integration und Spannung, das das Verhältnis der beiden Subjekte der Metapher auszeichnet, dort nachweisen kann. Er zieht eine verblüffende Parallele zwischen der Frau und dem sie umgebenden Raum mit dem sich darin ausbreitenden Licht und Kokoschkas Haus-Berg-Metapher. Die Stelle in Kokoschkas Bild ähnelt wegen einer diffusen Hausdach und Berg verbindenden Zone einer hybriden Figur, ist aber treffender als hybride Natur zu beschreiben, da ihr die umschließende Kontur fehlt (siehe hier Kap. 2.1.1). Um oder zwischen Frau, Raum und Licht befindet sich allerdings nichts Hybrides. Die Frau steht einfach in dem Raum. So sehr beide aufeinander ausstrahlen, so sehr zeigt sich, dass weder die Frau ein fremdes Element im Raum ist noch der Raum nicht zur Frau passt. Der Bildinhalt weist weder eine hybride Figur noch eine Kontextmetapher auf. Behauptet dies Hausman durch den Verweis auf Kokoschka? Oder stellt er nur heraus, dass hier wie dort im Bildinhalt zwei Subjekte miteinander interagieren? Die wechselseitige Interaktion zwischen beiden Subjekten entspräche zwar der Metapher und ihrer Umkehr. „[...] the aesthetically presented woman image is the image of light and space and the aesthetically presented light-and-space-image is the woman image.“ (Hausman 1989, S. 153) Hausman schließt aber nicht sogleich den Satz „Folglich handelt es sich um eine Metapher“ an. „The outcome is the visual metaphor“ steht erst ganz am Ende seiner Analyse des gesamten Kunstwerks. Auf dieses und nicht die mehrfach beschriebene Interaktion zwischen Frau und Raum und Licht bezieht sich letztlich seine etwas schillernde Schlussfolgerung.

Das Kunstwerk ist bei Hausman kein Komplex aus mehreren Einzelmetaphern (spannungsreich integrierten Subjektpaaren), sondern eine komplexe Metapher, für die alle einzelnen metaphorischen Eigenschaften (Subjekte, Spannungs- und Integrationsmomente) zusammengetragen werden müssen. Im Kunstwerk expandiert das Modell der Metapher, das wir in seiner komprimierten Form dort bzw. in Vermeers und Mondrians Bildern vergeblich suchen. Da könnte sich uns durchaus die Frage stellen, wie weit sich die Metapher eigentlich dehnen lässt und ob sie überhaupt dehnbar ist. Und wir könnten zu der Antwort neigen, dass es hier gar keinen Spielraum gibt. Dann aber hätte Hausman die Metapher gesprengt, und sie wäre dabei explodiert. Das Subjektpaar wäre in mehrere Subjektpaare gespalten, das einzelne Subjekt in mehrere Subjekte, und die Spannung wäre von den Subjekten abgesplittert. In dieser gegenüber Hausmans Theorie sehr reservierten Sichtweise finden wir nur noch die Reste der Metapher in seinen Beispielanalysen. Doch durch die Art, wie er uns diese präsentiert, können wir Vermeers und Mondrians Ästhetik umso besser

28 Tieferreichende Erkenntnisse siehe Ricoeur 1991², S. 238-251. Ricoeur formulierte den Satz „Sein wie heißt sein *und* nicht sein“ (ebd. S. 290) für die mit der doppelten Referenz zusammenhängende Paradoxie der Metapher. Ihm zufolge geht die Spannung bereits vom ‚ist‘ aus.

entdecken. Die Metapher mag Hausman zerstört haben. Den Kunstwerken aber ist er gerecht geworden.

2.3 Aldrichs zweiter Ansatz: Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)

Übersicht

	Begriffe	Metapherntypen	Kriterien
Rothenberg 1980 Kunstwerke (Bild, Skulptur) Alltagsgrafik	visual metaphor homospatial thinking figure-ground reversal	∞ 1. gleichräumiges Denken des Künstlers 2. visuelle Metapher (etliche Varianten) 3. gleichräumiges Denken des Rezipienten 1. + 3. <i>Sehmetaphern</i>	1. + 3. Vorstellung von miteinander interagierenden Entitäten, sodass etwas Neues entsteht 2. Integration von Elementen in eine Einheit
Heffernan 1985 Kunstwerke (Malerei) Alltagsgrafik (Karikatur)	(truly) pictorial metaphor shape visual ambiguity pre-contextual meaning	2 Ebenbilder der literarischen Metapher: <i>grafischer Hybride</i> <i>subtiler Typ</i>	metaphorischer Effekt durch Bild (ohne Titel) grafisch erzeugte Metaphorik zwei Dinge gleichzeitig signifizierende Form
Carroll 1994 Kunstwerke (Bild, Skulptur)	visual metaphor physically noncompossible elements alternative symmetrical insight heuristic value	1 (mehr möglich) <i>core case of visual metaphor</i>	Unvereinbarkeit Gleichräumigkeit Gleichzeitigkeit heuristischer Wert

Tabelle 9: Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)

2.3.1 Albert Rothenberg (1980)

Rothenberg erforscht in seinem Aufsatz „Visual Art. Homospacial Thinking in the Creative Process“ (1980) die visuelle Metapher in Hinblick auf ihre kognitive Grundlage. Seiner Überzeugung nach bringt das gleichräumige Denken Metaphern hervor und wird in der visuellen Metapher sinnfällig. Die Struktur des gleichräumigen Denkens entdeckt Rothenberg in sehr heterogenen Bildbeispielen wieder. Die sich in ihnen ereignende wechselseitige Interaktion unterscheidet er vom Figur-Grund-Wechsel, über den die visuelle Metapher nicht erfahrbar ist.

Zusammenfassung

Rothenbergs Hauptinteresse gilt dem gleichräumigen Denken. Er führte Interviews mit Künstlern, Schriftstellern und Wissenschaftlern durch sowie psychologische Experimente mit Probanden, um Erkenntnisse über kreative Denkprozesse zu gewinnen, zu denen er auch das Bilden von Metaphern zählt. Seine Untersuchungen ergaben, dass der Kreativität im Allgemeinen und der Metaphorik im Besonderen eine Form des gleichräumigen Denkens zugrunde liegt.

Letzteres wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie Rothenberg das gleichräumige Denken definiert. „This process consists of actively conceiving two or more discrete entities occupying the same mentally represented space or spatial location, a conception leading to the articulation of new identities.“ (Rothenberg 1980, S. 17)²⁹ Beim gleichräumigen Denken stellt man sich also vor dem inneren Auge zwei Dinge in demselben Raum vor, sodass aus ihnen etwas Neues, eine neue Identität, entsteht. Diese Vorstellung sieht Rothenberg in der visuellen Metapher verwirklicht, die er konsequenterweise in enger Parallele zum gleichräumigen Denken formuliert. „Central to the concept of visual metaphor is an integration of elements into a whole or a unity, an integration with its own identity and also with individual elements that are recognizable and retain some discrete characteristics.“ (Rothenberg 1980, S. 19) Außerdem stellt er folgende differenzierende Beobachtung an: Er unterscheidet die wechselseitige Interaktion, die letztlich aus der Fusion der beteiligten Elemente zu einem Dritten (dem Gehalt) hervorgeht, vom gestaltpsychologischen Phänomen des Figur-Grund-Wechsels, den man über eine bestimmte Augenbewegung erfahren kann.

Zur Veranschaulichung seiner Differenzierung führt er eine Trickzeichnung von Edgar Rubin an. „Double Profiles“ spielt nicht nur mit dem Figur-Grund-Wechsel, sondern ihr besonderer Witz ist es, auch die Fusion zu integrieren.³⁰ Man kann die Zeichnung auf zweierlei Weise betrachten. Die Erfahrung des Figur-Grund-Wech-

29 Dieses Zitat aus dem Abstract ist etwas aufschlussreicher als die entsprechende Passage im Fließtext: „Homospacial thinking consists of actively conceiving two or more discrete entities occupying the same ‚space‘, a conception leading to the articulation of new identities“ (Rothenberg 1980, S. 18).

30 Das Bildchen unterscheidet sich vom wittgensteinschen Hase-Enten-Kopf und vielen anderen Beispielen eben dadurch, dass es nicht nur den aus dem Figur-Grund-Wechsel resultierenden Kippeffekt erfahrbar macht.

sels ist die eine Betrachtungsweise: Das Auge erfasst zunächst nur ein Profil, während das gegenüberliegende unsichtbar ist, dann aber stattdessen jenes. Der Grund ist zur Figur geworden, die vorherige Figur zum Grund. Schließlich findet man Vergnügen daran, in schnellem Wechsel zwischen den Profilen hin- und herzuspringen. Die andere Betrachtungsweise ist die Erfahrung der Fusion (bzw. auch der wechselseitigen Interaktion): Plötzlich hat man beide Profile gleichzeitig im Blick, und es sieht so aus, als redeten sie miteinander oder küssten sich. Wegen dieses zweiten Tricks – beide Figuren erscheinen auf einer einzigen Ebene und fusionieren zu einem neuen Bild – ist „Double Profile“ für Rothenberg eine simplifizierte visuelle Metapher.

Im Folgenden sei ein weiteres Bildbeispiel angeführt, anhand dessen Rothenberg die Erfahrung der visuellen Metapher als eine Überwindung des Figur-Grund-Wechsels beschreibt. Zwei letzte Bildbeispiele mögen die Heterogenität seiner Beispielwahl anzeigen.

Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ kann über drei Stufen der Bildbetrachtung wahrgenommen werden. Die erste Stufe spiegeln die Ausrufe über ihr ambiges Lächeln wider. Ist es gut oder böse, einladend oder abweisend? Wen diese Frage beschäftigt, dessen Blick ist gezielt auf ihr Gesicht gerichtet, was einer einfachen Figur-Grund-Wahrnehmung entspricht. In der zweiten Stufe der Bildbetrachtung befindet sich derjenige, der einen Blick auf den Hintergrund des Bildes wirft und entdeckt, dass dort links von der Frau eine andere Landschaft zu sehen ist als rechts. Durch abwechselndes Schauen lässt sich feststellen: Die linke Landschaft ist lieblich, die rechte rau, links führt der Weg aufwärts, rechts strömt ein Fluss abwärts, links Wiesen, rechts Felsen und so weiter. Wie beim Figur-Grund-Wechsel springt das Auge hin und her, ohne die Erfahrung der Interaktion zu machen. Die dritte Stufe hat erreicht, wer den beidseitigen Hintergrund mit Mona Lisas Gesicht auf eine Ebene bringt. Jetzt offenbart sich ihr Denken und Fühlen, das in der Landschaft visualisiert ist und in ihrem Lächeln zum Ausdruck kommt. „Viewed on the same plane as the woman, the background can be interpreted to depict something in her mind, something seen with her inner eye rather than only as a scene behind her.“ (Rothenberg 1980, S. 22) Erst in dieser Seherfahrung erschließt sich die visuelle Metapher.

Auch bei der Betrachtung von Henry Moores abstrakter Skulptur „Helmet Head No. 5“ setzt sich Rothenberg zum Ziel, ihre Metaphorik genauer als üblich zu analysieren. „[...] the visual metaphor does not consist merely of symbolic representation [...]. The visual metaphors in this sculpture serve [...] to integrate form and content.“ (Rothenberg 1980, S. 19) Die Skulptur ist zweiteilig und besteht aus einer inneren länglichen Form und einer halb kugelförmigen, halb zylindrischen äußeren Form. Aus diesen Formen geht ihr Inhalt hervor, zum einen ihre auch im Titel angesprochene Kriegsmetaphorik, zum anderen ihre sich allein aus der Betrachtung erschließende Sexualsymbolik. Letztere kann in besonderem Maße erfahren werden, wenn man die innere und die äußere Form zusammensieht. Zur Erfahrung der Titelmetapher muss man zusätzlich den leeren Raum wahrnehmen, dessen Volumen sich im Verhältnis zu den materiellen Formen zu vergrößern scheint. „[...] then there is the

ominous war helmet with its powerful and virtually faceless inner aspect.“ (Rothenberg 1980, S. 20) Es geht hier weniger um Deutungsmöglichkeiten der Formen als um intensive Seherfahrungen.

Über mögliche Seherfahrungen des Betrachters von Claes Oldenburgs Skizze „Typewriter Pie“ sagt Rothenberg allerdings nichts. Sie zeigt eine hybride Figur aus einer Schreibmaschine und einem Tortenstück.

Kommentar

Rothenberg beginnt seine Ausführungen zur visuellen Metapher mit Aldrichs Beschreibung der Bildinhaltsmetapher in dem Gemälde von Kokoschka und knüpft damit an dessen zweiten Ansatz der Metaphernforschung an. Mit seiner Definition des gleichräumigen Denkens, von der er seine Definition der visuellen Metapher ableitet, leistet Rothenberg einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der hybriden Figur.

Im ersten Abschnitt des Kommentars sei der Zusammenhang zwischen dem gleichräumigen Denken und der hybriden Figur herausgearbeitet. Außerdem sei die die große Nähe von Rothenberg zu Aldrich nachgezeichnet. Im zweiten Abschnitt sei dann die Funktion des Sehens im Modus des Figur-Grund-Wechsels in Rothenbergs „Sehmetapher“ erklärt.

Teil 1

Schon dem spontanen Eindruck nach entspricht das gleichräumige Denken exakt der hybriden Figur, was zu Rothenbergs einleitendem Bezug auf Aldrichs Beschreibung der hybriden Natur in Kokoschkas Bild passt. (Dem Bildausschnitt fehlt lediglich die Integration in ein Ganzes, erscheinen hier die Elemente doch nur auf einer Ebene.) Auch Rothenbergs treffende Charakterisierung der hybriden Figur „Typewriter Pie“ als eines unverkennbaren Typs des gleichräumigen Prozesses („a distinct type of the homospatial process“, Rothenberg 1980, S. 23) fügt sich in die Vorstellung. Es stellt sich allerdings die Frage, warum er Oldenburgs Skizze so schnell abhandelt und keine weiteren hybriden Figuren als Bildbeispiele anführt. Statt den hohen Stellenwert der hybriden Figur hervorzuheben, wartet er mit einer ganz heterogenen Beispielschau auf. Warum nur? Sein Vorgehen rührt von der Herleitung der visuellen Metapher aus dem gleichräumigen Denken her, welches er zuvor als die Quelle aller kreativen Lösungen schlechthin vorgestellt hat. Aus diesem Grund kommt für Rothenberg die radikale Eingrenzung des gleichräumigen Denkens auf die hybride Figur nicht infrage. Er muss vielmehr sämtliche visuellen Metaphern mitdiskutieren.

Die Weitgespanntheit der visuellen Metapher ist ein wesentliches Charakteristikum seiner Metapherdefinition. Er definiert die visuelle Metapher zunächst nur über wenige Merkmale: die Integration von Elementen in ein Ganzes und dessen neue Identität bei gleichzeitigem Erhalt der Identität der Elemente. Insofern hat er eine offenere Vorstellung von der Metapher als Aldrich (1971). Er macht z. B. keine eingrenzenden Aussagen über die in das Ganze integrierten Elemente. Während Aldrich die Subjekte bei der Bildinhaltsmetapher auf inhaltliche Elemente (Formen 3. Ordnung) des Bildes eingrenzt, kommen bei Rothenberg alle auf der Bildoberfläche

sichtbaren Elemente als Subjekte infrage, also neben den inhaltlichen auch formale (der Stoff bzw. Formen 1. Ordnung). In seine visuelle Metapher fließen zudem Komponenten aus Aldrichs Kunstwerkmetapher ein.³¹

Auf einer Übernahme aus der Kunstwerkmetapher beruht letztlich auch die große Nähe zwischen ihren Vorstellungen. Rothenberg übernimmt von Aldrich das aus der Fusion der Subjekte entstehende Dritte. Was jener Gehalt nennt, nennt er den metaphorischen Effekt. Beide Male handelt es sich um eine Erscheinung, die sich im Zuge des visuellen Erfassens der Metapher einstellt. Sie krönt die Bildbetrachtung. Im metaphorischen Effekt wird die visuelle Metapher lebendig. Bei der Mona Lisa geschieht das auf folgende Weise: „If, however, one actively views left and right backgrounds and the woman’s face and body though all were dimly occupying the same real plane [...] the features of the background in opposition to the face and figure impart a dreamlike overall quality to the picture“ (Rothenberg 1980, S. 21). Die plötzlich aufkommende Traumatmosphäre ist der Blick in Mona Lisas Seele.³²

Teil 2

Anhand der Trickzeichnung von Rubin wurde bereits das Gestaltphänomen des Figur-Grund-Wechsels erklärt, das für Rothenberg vor allem eine Blickbewegung darstellt. Das heißt, jedes Bild kann mit dem Figur-Grund-Wechsel-Blick betrachtet werden. Dabei entspricht dann das Fokussierte jeweils der Figur und dessen Kontext jeweils dem Grund. Rothenberg unterscheidet den Figur-Grund-Wechsel-Blick strikt vom metaphorischen Sehen. Während jenes aus einem sukzessiven Erfassen zweier Figuren besteht, erfordert dieses ihr gleichzeitiges Erfassen. Man könnte auch sagen, der Figur-Grund-Wechsel-Blick ist ein vergleichendes Sehen.

Die Bewegung des Blickwechsels zwischen Figur und Grund darf auch nicht mit dem Interaktionseffekt der visuellen Metapher durcheinandergebracht werden, bei dem es sich nicht um eine Blickbewegung, sondern um eine Scheinbewegung im Bild handelt. Die beiden gleichzeitig gesehenen Figuren scheinen sich in irgendeiner Weise wechselseitig zu beeinflussen. Zur Veranschaulichung dieses Interaktionseffekts findet Rothenberg ein trickreiches Beispiel: In „Double Profile“ küssen die beiden Profile einander, sofern sie gleichzeitig gesehen werden. „It is this sense of interaction or integrated perception, whether it be a strictly the visual interaction of shapes or of forms or a slightly unfocused sense of two persons talking or kissing that constitutes visual metaphor.“ (Rothenberg 1980, S. 21) Es ist aber ein Trugschluss, in diesem Trickbild eine visuelle Metapher zu sehen. Die Linienzeichnung kann zwar als gleichräumige Gestaltung bezeichnet werden, da die Merkmale des gleichräumi-

31 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Rothenberg nicht zwischen zwei Metapherentypen bei Aldrich unterscheidet.

32 Die Gemeinsamkeit, dass die Metapher über eine Vision erfahrbar ist (den Gehalt bzw. den metaphorischen Effekt), scheint mehr Gewicht zu haben als Hausmans Gegenüberstellung der Theorien von Aldrich und Rothenberg. Hausman stellt heraus, dass Aldrich die Idee der Fusion stärker herausarbeitet (das Entstehen von etwas Neuem mit eigener Identität), während Rothenberg die Idee der Interaktion fokussiert (die Bewahrung der Identität der Subjekte und die damit verbundene Spannung).

gen Denkens und Sehens auf sie zutreffen, nicht jedoch als visuelle Metapher. Hier zeigt sich, dass Rothenbergs Metapherdefinition recht offen ist. In „Double Profile“ wird keine Identität zwischen linkem und rechtem Profil hergestellt. Man könnte zwar interpretieren, dass beim Küssen Mann und Frau miteinander verschmelzen. Doch hat das Trickbild die Kraft, um eine solch tiefsinnige Deutung transportieren zu können?³³

Rothenberg diskutiert den Figur-Grund-Wechsel in Zusammenhang mit der visuellen Metapher, um das Missverständnis aus dem Weg zu räumen, der Interaktionseffekt funktioniere nach diesem Prinzip. Außerdem geht aus seinen Bildanalysen hervor, dass er Sehbewegungen im Modus des Figur-Grund-Wechsels als Vorstufe des metaphorischen Sehens im Erschließungsprozess von visuellen Metaphern betrachtet. In einem vereinfachenden Schema würde der Erschließungsprozess mit einem isolierten fokussierenden Blick beginnen, in den Figur-Grund-Wechsel-Blick übergehen und endlich in den integrierenden Blick, in dem sich die Vision des Metapherneffekts einstellt, münden.³⁴

An solchen Darstellungen wird deutlich, dass sich die visuelle Metapher nicht nur über das gleichräumige Denken erschließt, sondern zu einem mehr oder weniger großen Anteil auch über einen intensiven Sehprozess. Die hybride Figur erfordert wahrscheinlich die wenigsten Blickbewegungen – und wird wohl deshalb auch von Rothenberg nur so knapp beschrieben. Andere weniger offensichtliche visuelle Metaphern dagegen müssen stärker gesucht werden. Es gibt unterschiedliche Objektivierungsgrade der visuellen Metapher. Da Rothenberg vor allem den Sehprozess beschreibt, den man durchläuft, während man ihr auf der Spur ist, könnte man seine visuelle Metapher auch „Sehmetapher“ nennen.³⁵ „Mona Lisa“ und „War Helmet No.

33 Sonesson (2003) äußert sich allgemein über die Vergleichbarkeit von mehrdeutigen Linienzeichnungen (Drudeln) und bildlichen Metaphern. Er sagt, dass sie einander ähneln, weil beide sekundär ikonisch sind. „[...] da aber die bildliche Metapher eine Beziehung zwischen zwei (potentiellen) Abbildungen herstellt, sollte es nicht überraschen, dass bildliche Metaphern schwieriger zu beschreiben sind.“ (ebd. S. 28) Die bildliche Metapher ist also in jedem Fall komplexer als ein Drudel. Sonesson bestätigt die Annahme, dass „Double Profile“ trotz gewisser struktureller Ähnlichkeiten mit der Metapher nicht als eine solche bezeichnet werden kann.

34 Zu Sehbewegungen siehe auch Steffen-Peter Ballstaedt 1995, S. 64. Ballstaedt unterscheidet drei Stufen der kognitiven Bildverarbeitung: die präattentative, die attentive und die elaborative Verarbeitung. Der rothenbergsche Figur-Grund-Wechsel-Blick ist in Trickzeichnungen wie „Double Profiles“ eine Irritation auf der präattentativen Verarbeitungsstufe, in Bildern wie der „Mona Lisa“ dagegen eine sakkadische Augenbewegung auf der attentativen Verarbeitungsstufe. Die Existenz des rothenbergschen metaphorischen Blicks bestätigt die neuere Forschung allerdings nicht. Bei Ballstaedt kommt er als ein möglicher Schritt bei der Verarbeitung von Bildern bzw. als ein notwendiger Schritt bei der Verarbeitung von metaphorischen Bildern nicht vor. Ihm zufolge ist das metaphorische Bildverstehen ein kognitiver Prozess auf der elaborativen Verarbeitungsstufe, der nicht durch eine neue Sehbewegung gekennzeichnet ist.

35 Diese Bezeichnung suggeriert allerdings, dass die gesehene Metapher überhaupt nicht objektiviert ist. Einige Beispiele, die Rothenberg anführt, sind tatsächlich keine Metaphern, obwohl er sie als solche beschreibt (Joseph Albers: „Interaction of Color“), oder sie sind in anderer Weise Metaphern, als er sie beschreibt (Leonardo da Vinci: „S. Anne with Virgin“). Rothenberg markiert keine Grenze in dem Bereich, wo die gleichräumige in die metaphorische Gestaltung übergeht.

5“ sind in unterschiedlichem Grade teils visuelle Metaphern, teils Sehmetaphern. Bei der Mona Lisa liegt eine Kontextmetapher vor. Ihr lächelndes Porträt steht metonymisch für ihren Charakter und bildet den Empfänger der Metapher, während die beiden Landschaften im Hintergrund (etwas verborgen als typische Topoi aus der Renaissance) den Spenderkontext bilden. In „War Helmet No. 5“ kann man einerseits die Text-Bild-Metapher der Kriegsmetaphorik (mit dem Bild als Spender und dem Text als Empfänger) und andererseits das Sinnbild der Sexuelsymbolik (hier muss der Empfänger aus dem Spenderbild erschlossen werden) sehen.

Durch seine Methode, die visuelle Metapher über das Sehen zu erschließen, leistet Rothenberg einen wichtigen Beitrag zu ihrer genaueren Analyse. Er beschreibt die Funktion von Bilddetails, die oft nicht bemerkt und benannt werden.³⁶ Vor allem aber ist seine Definition des gleichräumigen Denkens und ihre Übertragung auf die visuelle Metapher nach Aldrich der zweite Meilenstein in der Erforschung der hybriden Figur.

2.3.2 James A. W. Heffernan (1985)

In seinem Aufsatz „Resemblance, Signification, and Metaphor in the Visual Arts“ (1985) begibt sich Heffernan auf die Suche nach dem Ebenbild der literarischen Metapher in der Malerei und Grafik. Etwas Gemaltes oder Gezeichnetes muss einige Bedingungen erfüllen, um als echte bildliche Metapher bezeichnet werden zu können. Der grafische Hybride erfüllt sie. Kann auch ein realistischer Bildinhalt den Forderungen entsprechen? Zur Beantwortung dieser Frage reflektiert Heffernan die visuelle Ambiguität sowie die Funktion von Titeln in bildlichen Metaphern.

Zusammenfassung

Unter den Varianten, die die Metapher in Zusammenhang mit dem Bild annehmen kann, sucht Heffernan einen speziellen Typ: die ganz aus grafischen Mitteln gestaltete bildliche Metapher. Bei ihr ist der Träger der Metapher die Form. Sie stellt den Künstler vor das Problem, dass er sie in besonderer Weise umgestalten muss, damit sie eine Metapher transportieren kann. Die Form unterscheidet sich nämlich vom sprachlichen Ausdruck dadurch, dass sie unterdeterminiert ist. Sie hat keine präkontextuelle Bedeutung. Dennoch sagt Heffernan, dass im Prinzip der Bezug zwischen der literarischen Metapher und ihrem wörtlichen Kontext dem Bezug zwischen den Formen, die wir zuerst entdecken, und denen, die durch den bildlichen Kontext definiert sind, ähnelt. In beiden Fällen ist die Metapher das in ihrem jeweiligen Kontext Auffallende. In Turners Bild „Ostend“ fallen einige kleine unterdeterminierte Formen in einem gut determinierten Konbild aus Meer, Horizont und Himmel auf. Wir

36 Sonesson (2003) macht auf den besonderen Fall der Resemantisierung bei der visuellen Metapher aufmerksam. „Anders als bei Abbildungen ist es bei Metaphern nicht üblich, eine vollständige Resemantisierung vorzunehmen; d. h. eine Korrelation zwischen jedem Punkt des Ausdrucks und jedem Punkt des Inhalts herzustellen [...]. Bildliche Metaphern sind dafür ein interessanter Testfall, denn als Abbildungen müssen sie selbstverständlich resemantisiert werden und das sogar doppelt, wenn es sich um Metaphern in praesentia handelt.“ (ebd. S. 34) Seine Beobachtung bekräftigt die Forderung nach genaueren Analysen.

schließen daraus, dass es Segelschiffe sein müssen. Hier liegt aber keine Metapher vor, weil die kleinen unterdeterminierten Formen nur eine kontextuelle, jedoch keine präkontextuelle Bedeutung haben.

Der Künstler muss die Form so gestalten, dass sie gleichzeitig zwei unterschiedliche Dinge zeigt oder wir eine Bedeutung zugunsten der anderen unterdrücken. Heffernan ruft uns ins Bewusstsein, wie schwer das ist: „[...] the artist [...] cannot easily define a shape in such a way that it simultaneously signifies two different things for the eye, or makes us feel, that we are suppressing one meaning for the sake of another, as we do when we take a word in a metaphorical sense“ (Heffernan 1985, S. 176).

Löst die visuelle Ambiguität das Formproblem der bildlichen Metapher? Heffernan führt zwei Beispiele dieses Darstellungsmittels an. Sein erstes Beispiel ist der bekannte Hase-Enten-Kopf, dessen Form so gestaltet ist, dass sie auf zweierlei Weise gesehen werden kann. Doch zwischen den beiden Identitäten der Form besteht keine Verbindung. Sie können nur nacheinander wahrgenommen werden, sodass keine neue Identität aus einzelnen Aspekten des Hasen und der Ente herstellbar ist. Auch Heffernans zweites Beispiel, Turners Bild „Buttermere“, zeigt uns zwei Dinge in einer Form: Die Gipfel entfernter Berge sind ununterscheidbar mit den Wolken des Himmels vermischt. Doch lassen sich die beiden Identitäten der Form nicht voneinander trennen. Wie sollen wir sagen, dass ein spezieller Berg dieses Bildes eine Wolke sei oder wie eine Wolke aussehe, wenn wir ihn nicht vorher als Berg identifiziert haben? Heffernan schlussfolgert, dass die ambige Form keine Realisierung der bildlichen Metapher sei, nicht einmal vergleichenden Charakter habe. „[...] genuinely ambiguous shapes [...] do not correspond to similes any more than to metaphors.“ (Heffernan 1985, S. 176f.)³⁷

Natürlich kann ein Künstler seinem Bild eine metaphorische Bedeutung verleihen, ohne sich mit dem Formproblem der bildlichen Metapher auseinandersetzen zu müssen. Er braucht nur einen Titel zu finden, der ihm die metaphorische Wende gibt. In diesem Fall spielt der Titel eine tragende Rolle in der Metapher, wie z. B. in einem Bild von Juan Miró, das einen grotesken fetten Vogel zeigt, aber „Head of a woman“ heißt. Diese nicht grafisch erzeugte Metapher ist für Heffernan keine bildliche Metapher. Er kann in dem eindrucksvoll präsenten Vogel keinen Frauenkopf sehen. Bilder mit grafisch erzeugten Metaphern haben dagegen meist einen Bildtitel mit unterstützender Funktion. Diese kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein und vielfältige Formen annehmen. Manchmal ist die grafische Metapher nur ansatzweise

37 Indem Heffernan sagt, die bildliche Metaphorik und die visuelle Ambiguität seien voneinander zu unterscheidende Phänomene, nimmt er eine Gegenposition zu Roland Barthes ein, der einen Zusammenhang zwischen Metaphorik und Ambiguität herstellt. „[...] metaphor itself makes an infinitely ambiguous object out of a simple literal object. The sea urchin is also a sun, a monsternace [...]“ (Roland Barthes: „The Plates of Encyclopedia“, New York 1980 zitiert nach Heffernan 1985, S. 177) Ausgehend von seiner Vorstellung, dass die Form der bildlichen Metapher dem Wort der literarischen Metapher gleichzusetzen sei, weist Heffernan Barthes' These mit dem Argument zurück, dass beide, Wort und Form, ohne Kontext niemals metaphorisch sein könnten. Der Seestern werde erst im Kontext des Himmels zu einer Sonne. Der isolierte Seestern sei auch nicht ambig. Was Barthes meine, sei dessen potenzielle Metaphorizität.

ausgeprägt und wäre ohne die Hilfe des Titels unverständlich, manchmal ist sie vollständig ausgeprägt und bedürfte nicht unbedingt eines Titels. Letzteres trifft auf eine Churchill-Karikatur zu, die den Kopf des Politikers auf einer Bulldogge zeigt. Zwei ihre Identität noch bewahrende Formen sind zu einer einzigen Form verbunden. Die Karikatur spricht für sich.³⁸

Heffernan sieht neben dem grafischen Hybriden noch einen anderen – subtileren – vollständig bildlichen Metapherotyp. Diesen findet er in Constables Bild „Coast at Brighton – Stormy Evening“. Seine Form sei weder ambig noch hybrid. Sein Titel habe eine unterstützende Funktion für die Metapher. Das Bild zeigt ein realistisches Seestück aus einem Wolkenband, dem Meer und einem tief liegenden, gerade verlaufenden Horizont. Dieser trennt das blaugrüne Meer vom etwas helleren Himmel. Gleichzeitig korrespondieren die weißen, von oben links sich ins Bild senkenden Wolken mit der ebenfalls weißen Brandung unten rechts und erzeugen die grafische Metapher des Bildes. Der weiße Pinselduktus am Himmel signifiziert einerseits die Wolken, andererseits ist er so gischtähnlich, dass die Wolken einen ozeanischen Charakter erhalten. Sie sehen sogar ozeanischer als das Meer selbst aus. Ihre weißen Farbspuren sind rund und kraftvoll, die des Meeres dagegen erstaunlich flach. So kommt es, dass in mittlerer Bildhöhe, wo ja eigentlich die Wolken sind, zugleich eine gischtreiche Brandung auf den Betrachter zurollt. Constable inszeniert die bildliche Metapher *DIE WOLKEN SIND DIE BRANDUNG* beinahe nur über den Farbauftrag.

Außerdem fügt er dem Bild einen Titel hinzu, der die Metapher unterstützt. „‘Stormy Evening’ is a phrase that leads us to expect a heavy sea and a wavy horizon obscured by clouds.“ (Heffernan 1985, S. 178) Seinen Erwartungen aus dem Titel entsprechend kann der Betrachter das Bild leicht als hochdramatische Szene wahrnehmen – „[...] But the picture assaults the convention invoked by its title [...]“ (Heffernan 1985, S. 178) – und übersehen, dass es den Titel ein Stück weit unterläuft, indem es eine viel realistischere, alltäglichere Küstenszene repräsentiert, die gleichsam hinter seiner metaphorischen Ebene liegt. Insofern unterstützt der Titel die grafisch angedeutete metaphorische Ähnlichkeitsseitebene des Bildes und konterkariert gleichzeitig seine realistische Ebene. Beide Ebenen liegen im Bild. Da der Titel keine tragende Funktion in der Metaphorik hat und diese grafisch durch eine besondere Gestaltung der Form erzeugt ist, führt Heffernan Constables Bild als ein Beispiel für einen zweiten Typ der bildlichen Metapher an, der neben dem grafischen Hybriden ebenfalls als Gegenstück der literarischen Metapher gelten kann.

Kommentar

Im Prinzip führt Heffernan Aldrichs zweiten Ansatz der Metaphernforschung weiter. Mit dem Ziel, das Äquivalent zur literarischen Metapher näher zu bestimmen, analy-

38 Zur hybriden Figur aus Tier und Mensch in der politischen Karikatur siehe auch Gombrich (1962). Er verwendet den Begriff des Hybriden noch nicht, sondern spricht stattdessen von einer „glückliche[n] Vereinigung von politischer Satire und Porträtkarikatur, in der Symbol und Bildnis zu einem überzeugenden Phantasiebild von traumhafter Intensität verschmelzen“ (ebd. S. 209).

siert er Metaphern auf der Bildinhaltsebene in Hinblick auf ihre formale Gestaltung. Seinen Analyseergebnissen zufolge können nicht all diese Metaphern als echte bildliche Metaphern bezeichnet werden – aber auch nicht nur die hybride Figur.

Im Kommentar sei als Erstes die Verwandtschaft zwischen Heffernan und Aldrich aufgezeigt und in diesem Zusammenhang auch auf seinen Formbegriff eingegangen. Anschließend sei ausgehend von Constables Bild Heffernans Unterscheidung von Ambiguität und Metaphorik sowie seine Einschätzung der Bildtitelfunktion diskutiert.

Teil 1

Wer den Nachweis erbringen will, dass das Kunstwerk als solches eine Metapher sei, verfolgt ein anderes Ziel als derjenige, der die Parallele zur verbalen Metapher im Bild sucht. Ersteres machen Aldrich (1968 u. 1971), Wollheim und Hausman, letzteres Aldrich (1971), Rothenberg und Heffernan. Aldrich entdeckt eine Parallelmetapher, Rothenberg ‚Tausende‘, und Heffernan versucht, den Begriff der Parallelmetapher (der echten bildlichen Metapher) sachgerecht einzugrenzen. Ihre Untersuchungen umkreisen die hybride Figur, deren gezielter Erforschung sich gleichwohl keiner der drei Autoren widmet.

Die besondere Ähnlichkeit zwischen Aldrich und Heffernan besteht darin, dass sie die visuelle bzw. bildliche Metapher aus bestimmten Besonderheiten der Form ableiten. Aldrich beschreibt, wie in Kokoschkas expressionistischem Bild die Tiefenwirkung aufgehoben wird, sodass Berge und Häuser auf einer Ebene erscheinen und ihre Fusion dadurch gelingt, dass sie über eine unterdeterminierte Zone miteinander verbunden werden. Heffernan beschreibt, wie in Constables realistischem Bild Wolken und Gischt die gleiche formale Behandlung erfahren, sodass die Wolken eine große Ähnlichkeit mit der Gischt erhalten und infolgedessen auch als Brandung gesehen werden können. Trotz dieses Effekts bleibt die Homogenität der Naturszene unangetastet. Hier werden zwar unterschiedliche Ausprägungen der Metapher beschrieben. In beiden Fällen wird aber das Entstehen der Metapher aus ihrer formalen Gestaltung heraus erklärt.

Sowohl Aldrich als auch Heffernan verstehen ihre Metaphernbeispiele als Äquivalent zur sprachlichen Metapher.³⁹ Dort ist die semantische Ebene syntaktisch verankert, hier ist sie grafisch verankert. Zu dieser Einsicht gelangt Wollheim nicht. Er versteht die Bildinhaltsebene als Text, in dem vermutlich (sicher ist er sich nicht) linguistische Metaphern vorkommen, Bildspender von frei zu erschließenden oder im Titel genannten Bildempfängern. Heffernan kritisiert diesen Standpunkt: „[...] this recent conversion of pictures into texts – really a kind of logocentric empire building – provokes [...] many questions [...]“ (Heffernan 1985, S. 167). Die Kontroverse der beiden Wissenschaftler ist allerdings entschärft, wenn man bedenkt, dass sie ihre

39 Aldrich schlussfolgert aus seiner Beispielanalyse: „Such transformation by metaphor is accurately reported in linguistic metaphors, such as THE ROOF IS A PART OF THE MOUNTAIN and the other way round“ (Aldrich 1971, S. 223) (Hervorhebung von mir). Heffernan schlussfolgert aus seiner Beispielanalyse: „Yet the possibility of a graphic counterpart to metaphor suggests that even a realistic picture can re-make the code with which it works“ (Heffernan 1985, S. 178).

Standpunkte vor der Folie unterschiedlicher Metapherntypen auf der Bildinhaltsebene äußern. Wollheims Beispiele würde auch Heffernan nicht als bildliche Metaphern bezeichnen, denn ihre Metaphorik ist nicht grafisch erzeugt.

In dem Disput schwingt das Problem der Eingrenzung der bildlichen Metapher, dem sich Heffernan stellt, schon mit. Es geht ihm um mehr als nur um die Entdeckung neuer Ausprägungen von Metaphern in Bildern. Heffernan sortiert bereits. Bimodale Metapherntypen können natürlich nicht als rein bildliche Metaphern angesehen werden und werden aussortiert. Demgegenüber werden Metaphern, die auf bestimmte Veränderungen in der Form zurückgeführt werden können, explizit zur Gruppe der bildlichen Metaphern hinzugerechnet. Ein Rest bleibt ungeklärt. Was ist mit der Kontextmetapher, die rein bildlich ist, die aber nicht durch eine Formaddition (von zwei Dingen), sondern durch eine Formsubstitution zustande kommt? Heffernan kommt auf diesen Fall nur am Rande zu sprechen. So bleibt letztlich in der Schwebe, ob für ihn die Kontextmetapher eine echte bildliche Metapher darstellt oder nicht.

Teil 2

Zwar klärt Heffernan nicht vollständig auf, welche Metapherntypen in Bildern als echte Entsprechungen der verbalen Metapher gelten können. Aus seiner Untersuchung geht aber hervor, dass weder alle Metaphern in Bildern in strengem Sinne bildlich sind noch nur die hybride Figur. Wie in der Sprache die Metapher vielfältige Formen annehmen kann, so kann sie auch im Bild auf unterschiedliche Weise verwirklicht werden.

Constables Bild ist ein Beispiel für eine individuelle Ausprägung der bildlichen Metapher, deren Typik schwer zu bestimmen ist. Man kann sich bereits darüber streiten, ob es überhaupt metaphorisch ist. Ein Betrachter kann es durchaus als realistisches Seestück wahrnehmen. Nichts deutet zwangsläufig auf eine Metapher, auch nicht die Wucht, mit der Constable die Wolken malte, um ihnen ihr ungestümes Element zu verleihen. Die zweite mögliche Lesart, sie (auch) als Brandung zu sehen, kann dieser Betrachter mit Verweis auf den Horizont als Irrtum entlarven. Er kann sagen, dass diese zusätzliche Ebene des Bildes der subjektive Seheindruck eines unbedarften oder allzu kunstsinnigen Betrachters sei. Heffernan belegt allerdings auch die Objektivität der zweiten Lesart, die die erste ja nicht ausschließt, sondern nur vorübergehend verdrängt.

Die Sukzessivität der Seherfahrungen wirft aber die Frage auf, ob das Bild vielleicht nur ambige, aber noch nicht metaphorisch sei. Mit Rothenberg könnte man sagen, dass derjenige Betrachter, der Freude daran hat, sich nacheinander beider Sichtweisen zu vergewissern, tatsächlich nur die Ambiguität des Bildes bemerkt. Erst wem, wie Heffernan, die Ozeanik der Wolken bewusst wird – was einem simultanen Sehen entspricht – hat die Metaphorik erfasst. An Constables Bild wird deutlich, dass die Metaphorik eine Sonderform der Ambiguität ist und keinesfalls scharf von ihr getrennt werden darf. Das heißt, es ist zwar nicht jedes ambige Phänomen metaphorisch, aber jedes metaphorische logischerweise ambige.

Constables Bild eröffnet also drei Lesarten, eine realistische, eine ambige und eine metaphorische. Welche Lesart dem Bild am gerechtesten wird, müsste seine grafische Gestaltung offenbaren. Heffernan spricht von einem homogenen Bild, das ein ganzes Objekt repräsentiere, welches zugleich eine visuelle Ähnlichkeit mit etwas anderem ans Licht bringe. Diese subtile grafische Verwirklichung sei ein anderer Typ der bildlichen Metapher als der grafische Hybride. Seine Schlussfolgerung sei hier modifiziert: Einen weit gefassten Begriff von der Hybridität vorausgesetzt fasst der Verfechter der dritten Lesart Constables Bild als grafischen Hybriden auf. Für den Betrachter der ersten Lesart dagegen ist die Metapher des Bildes grafisch gar nicht existent bzw. subjektiv und damit dem metaphorischen Eindruck vergleichbar, den man manchmal beim Spaziergang durch die Natur (siehe hier Kap. 2.4.1) oder eben auch vor einem Bild hat (siehe hier Kap. 2.5.1).

Auch der Titel von Constables Bild kann den Streit nicht schlichten. Heffernan sagt, er unterstütze die metaphorische Ebene des Bildes. Daraus darf man aber nicht schließen, dass er selbst eindeutig auf dieser läge, denn dann müsste er „Blick auf die stürmische Flut“ oder schlicht „Brandung“ lauten. „Stormy evening“ ist offen für alle aufgeführten Lesarten. So stark der Impuls des Titels für die metaphorische Lesart des Bildes auch ist, so schnell verfliegt dessen unterstützende Funktion wieder.

Dass Heffernan die Funktion der Bildtitel in seine Analysen einbezieht, ist bemerkenswert, zumal er auch ihre graduelle Mitwirkung an der Metaphorik bestimmt. Bildtitel sollten viel häufiger Teil der Analyse von Metaphern in Bildern sein, denn sie transportieren Bedeutungen, die – wie gezeigt – in einem sehr aufschlussreichen Zusammenhang mit den metaphorischen Bedeutungen der Bilder stehen können.

2.3.3 Noël Carroll (1994)

In seinem Aufsatz „Visual Metaphor“ (1994) widmet sich Noël Carroll ganz der Erforschung der hybriden Figur, die für ihn das Herzstück der visuellen Metapher darstellt.⁴⁰ Sie funktioniert im Prinzip genauso wie die verbale Metapher, ohne ihr jedoch in jeder Hinsicht zu gleichen. Schrittweise arbeitet Carroll ihre Merkmale heraus, darunter das zentrale Moment der Gleichräumigkeit, die Bedingung der Gleichzeitigkeit und die Besonderheit der Doppelgerichtetheit. Bilder mit diesen Merkmalen enthalten Metaphern. Folglich sind einige, aber nicht alle Bilder Metaphern.⁴¹

Zusammenfassung

Carroll entwickelt seine Theorie der visuellen Metapher anhand von sechs Kunstwerken, die man eindeutig als hybride Figuren identifizieren kann, da sie das Merkmal der Gleichräumigkeit teilen. In allen Fällen sind zwei disparate Elemente so in einer Figur zusammengefügt, dass sie in einer einzigen Kontur eingeschlossen sind, sich

⁴⁰ Carroll verwendet den Terminus „hybrid“ selbst nicht.

⁴¹ 1996 veröffentlicht er in seinem Buch „Theorizing the moving image“ einen zweiten Aufsatz zur visuellen Metapher „A Note on Film Metaphor“, der sich nicht auf das statische Bild bezieht und insofern nicht berücksichtigt werden kann.

also im gleichen Raum befinden. Die Bezeichnung „Gleichräumigkeit“ übernimmt Carroll von Rothenberg, der allerdings ausgehend von der Idee des gleichräumigen Denkens einen allgemeinen weit gefassten Begriff von der Gleichräumigkeit hat, während Carroll die Bezeichnung nur auf ein bestimmtes visuelles Gestaltungsprinzip bezieht. Die Gleichräumigkeit im visuellen Bereich entspricht seiner Meinung nach exakt der Identitätsbehauptung der verbalen Metapher und ist deshalb die erste Voraussetzung für das Vorhandensein einer visuellen Metapher. In seinem Aufsatz ist die gleichräumige Gestaltung, die bestimmte weitere Bedingungen erfüllt, der einzige existierende visuelle Metapherentyp. Carroll schließt die Möglichkeit, dass es noch weitere Metapherentypen gibt, jedoch nicht grundsätzlich aus, behält sich aber vor, dass der Hybride dann das Herzstück bzw. der Prototyp der visuellen Metapher wäre. „[...] even if further research shows that there are more types of visual metaphor than my theory pinpoints, I have still managed to circumscribe the most central and least controversial core cases of visual metaphor.“ (Carroll 1994, S. 215)

Am Hybriden werden vor allem zwei Grundeigenschaften der verbalen Metapher evident: einerseits die Identitätsbehauptung und andererseits das Changieren zwischen „wahr“ und „falsch“. Die Identität wird in der Sprache über grammatische Strukturen hergestellt, mittels der Kopula „ist“. Das Bild hingegen macht die Identität sichtbar. Da es kein Codesystem aufweist, kann es die getrennten Kategorien nicht grammatisch miteinander verknüpfen und verknüpft sie stattdessen physikalisch miteinander, mittels der Gleichräumigkeit.

Auch die zweite Grundeigenschaft wird in der visuellen Metapher, die man nur über das Sehen erfassen kann, sichtbar. Von einem sprachlichen Ausdruck kann man sagen, er sei wahr oder falsch, da er propositional ist. Die propositionale verbale Metapher ist wahr und falsch zugleich. Das Bild hingegen kann weder wahr noch falsch sein, da es nicht propositional ist. Aber die visuelle Metapher hat ein Merkmal, das mit dem changierenden Wahrheitsgehalt korrespondiert. Zwei physikalisch unvereinbare Dinge fusionieren miteinander, indem sie als eine Figur erscheinen. Die physikalische Unvereinbarkeit der Dinge entspricht dem „Falsch“, die gelungene Fusion dem „Wahr“.

Da sich die visuelle Metapher in einem anderen Bereich entfaltet als die verbale Metapher, prägt sie aber auch eigenständige Merkmale aus. Die wichtigsten sind die Simultanität und die Doppelgerichtetheit. Die gleichräumige Gestaltung ist nur dann eine visuelle Metapher, wenn die beiden physikalisch unvereinbaren Dinge für den Betrachter gleichzeitig wahrnehmbar sind. Die Gleichräumigkeit muss mit der Gleichzeitigkeit gepaart sein, damit eine Gestaltung als visuelle Metapher gelten kann. Auch Carroll führt den Hase-Enten-Kopf als Beispiel für eine zwar gleichräumige, jedoch nicht metaphorische Gestaltung an, da man nur entweder den Hasen- oder den Entenkopf sehen kann, man die Figuren also nur sukzessiv wahrnehmen kann. Er verwendet wegen dieser entscheidenden Differenz, bzw. weil es zum Hybriden nicht passen würde, auch nicht den wittgensteinschen Ausdruck des „Sehen als“ für die Wahrnehmungserfahrung der visuellen Metapher. „In the case of seeing as, the duck elements and the rabbit elements are not simultaneously present for

perception. Rather, they become manifest sequentially [...]. Our examples of visual metaphors are best described as composite images: images in which elements are best calling to mind different concepts or categories [...] are co-present simultaneously in a single, spatially homogeneous entity [...].“ (Carroll 1994, S. 193f.)⁴²

Als auffälligstes eigenständiges Merkmal der visuellen Metapher stellt Carroll ihre Affinität zur Doppelgerichtetheit heraus. Sie ergibt sich daraus, dass das Bild nicht wie ein Text linear erlesen, sondern holistisch wahrgenommen wird. Solange die hybride Figur isoliert oder in einem neutralen Kontext erscheint – was nicht selten der Fall ist – eröffnet sie zwei Lesarten, bei denen beide Elemente bzw. ihre dazugehörigen Konzepte sowohl im Quellbereich als auch im Zielbereich der Metapher liegen können. Über die Gestaltung des Kontexts lässt sich jede hybride Figur aber gut auf nur eine Lesart reduzieren. Im Falle der visuellen Metapher legt also ausschließlich der Kontext fest, ob sie symmetrisch oder asymmetrisch ist. Carroll weist ausdrücklich darauf hin, dass es sogar von diesem abhängt, ob der Hybride überhaupt als visuelle Metapher zu verstehen ist. Die Darstellung des Teufels als Ziegenbock und Mensch etwa ist im traditionellen religiösen Kontext keine Metapher. Seine hybride Gestalt war für den Künstler wie für den Betrachter wahr und real. Die Abbildung des Teufels insgesamt sollte als Aufruf zu einer frommen Lebensführung wahrgenommen werden und nicht in Hinblick auf ihre Elemente und die dazugehörigen Konzepte analysiert und reflektiert werden.⁴³

Vier von Carrolls Beispielen seien nun vorgestellt, damit an ihnen gezeigt werden kann, wodurch die Kopplung der eigentlich unvereinbaren Elemente in einer gleichräumigen Gestaltung motiviert sein kann und wie diese Elemente zu Trägern metaphorischer Konzepte werden. Die Darstellung mündet in Carrolls weiterführende Gedanken über die Rezeption der visuellen Metapher.

Auf dem Gemälde „Le viol“ von René Magritte sieht man den Kopf einer Frau im Dreiviertelprofil; ihr Gesicht ist durch einen weiblichen Torso ersetzt. Der Busen wird zum Augenpaar, der Bauchnabel zur Nase und die Schambehaarung zum lächelnden Mund. Magritte stellt also in seinem Bild eine visuelle Ähnlichkeit zwischen dem Gesicht und dem Körper einer Frau her, was den Betrachter dazu anregt, die Metaphern DER WEIBLICHE KÖRPER IST EIN GESICHT und DAS GESICHT EINER FRAU IST EIN TORSO zu bilden. Es ist auch ein Leichtes für ihn, das visuell Erfasste weiter zu verallgemeinern und Körper im Lichte von Gesichtern zu sehen bzw. den

42 Sogar für den Film hält Carroll seine Forderung nach der Simultanität des Erscheinens der Metapherterme aufrecht. In seiner Beschreibung der Metapher in Fritz Langs Film „Metropolis“ heißt es: „The machine, or parts of the machine have been transformed into parts of a monster, Moloch. At the same time, however, the machine is still recognizable as a machine [...]“ (Carroll 1994, S. 195).

43 Ähnliches gilt auch für monsterartige Mischwesen im Genre des Horrorfilms. Sie stellen im Kontext der fiktionalen Phantasiewelt des Films oft eine real existierende Bedrohung für die Protagonisten dar. Der Filmproduzent arrangiert mit ihnen eine spannende Handlung, die den Zuschauer fesseln soll. Ihre spezielle Gestalt aber ist in der Regel nicht metaphorisch verkoppelt.

umgekehrten Fall. Beim Ermitteln der visuellen Metapher schließt er von den sichtbaren Elementen auf die dazugehörigen Konzepte.

Auch die Fotomontage „Violon d’Ingres“ von Man Ray weist eine gleichräumige Gestaltung auf. Auf dem Rücken der abgebildeten Frau befinden sich die F-Löcher eines Streichinstruments, wodurch Ray dem Betrachter die cello- oder violinähnliche Form eines weiblichen Rückens bewusst macht, sowie umgekehrt auch die weibliche Form dieser Musikinstrumente. Beide konzeptuellen Metaphern DER KÖRPER EINER FRAU IST EINE GEIGE und EINE GEIGE IST DER KÖRPER EINER FRAU lassen sich leicht bilden. Die visuelle Metapher ist aber – wie Carroll mit Verweis auf den Titel herausstellt – zugleich eine spezifischere. Ray zitiert Jean A. D. Ingres Odaliskinnen und entdeckt deren celloähnliche Formen. Die visuelle Metapher lässt sich also präzisieren auf INGRES ODALISKEN SIND CELLI und umgekehrt – so Carroll. Das Bild zeigt diese und die allgemeinere Metapher gleichermaßen. Es enthält darüber hinaus die stumme Aufforderung, neben der Formähnlichkeit weitere auch nicht-visuelle Konzeptähnlichkeiten zu bilden. „For example, a viewer might entertain such thoughts as: a violin (or cello) is to be caressed as one caresses a woman’s body; or a woman’s body may be played like a violin or a cello.“ (Carroll 1994, S. 192)

Sowohl in „Le viol“ als auch in „Violon d’Ingres“ ist die visuelle Metapher durch entdeckte visuelle Ähnlichkeiten zwischen ihren an sich unvereinbaren Elementen motiviert. Die visuelle Metapher in Hieronymus Boschs Triptychon „The Temptations of Saint Antony“ hingegen beruht auf einer nicht-visuellen Konzeptähnlichkeit. Auf der mittleren Tafel befindet sich das bemerkenswerte Detail einer hybriden Figur aus einem Priester und einem Schwein, dem im Mittelalter die Eigenschaft des Egoismus zugeordnet war. Bosch übte, indem er dem Priester den Schweinekopf aufsetzte, die gezielte Kritik am Priesterstand, dass auch dieser nur an seinem eigenen Glück und Vorteil interessiert sei.

Mit der Zeichnung „Typewriter-pie“ von Claes Oldenburg weist Carroll ferner darauf hin, dass sich eine visuelle Metapher aber auch ohne jegliche vorhandene Ähnlichkeiten herstellen lässt. „Oldenburg has created an unprecedented analogy between typewriters and pieces of pie rather than simply taking note of commonly acknowledged correspondences between the two.“ (Carroll 1994, S. 193) Wegen der scheinbar totalen Unvereinbarkeit von Schreibmaschinen und Tortenstücken ist der Titel der Zeichnung, der die sprachliche Parallele zur visuellen Metapher darstellt, in jeder Hinsicht obskur. Die Zeichnung selbst dagegen zwingt die divergenten Formen in eine verblüffend klare gleichräumige Gestalt. Bei dieser Metapher obliegt es ganz dem Betrachter, den heuristischen Wert aufzuspüren, indem er in ihr Assoziationspektrum eintaucht und die angebotenen sowie weitere Merkmalsübertragungen vornimmt.

Carroll zufolge kann eine gleichräumige Gestaltung nur dann als visuelle Metapher gelten, wenn die unvereinbaren neben-, in- oder übereinander gesetzten Elemente und die dazugehörigen Kategorien in erhellender Weise miteinander agieren. Dabei muss ihre Unvereinbarkeit so augenfällig sein, dass der Betrachter die gleichräumige Gestaltung nicht als eine realistische Repräsentation ansehen kann, sondern

die Elemente fokussiert und sich auf die Sinnsuche begibt. Innerhalb derer schließt er u. a. auf allgemeinere Konzepte und vertauscht den Quell- und den Zielbereich miteinander. Aus dem visuellen Angebot des Künstlers kann er viel machen. „[...] with visual metaphors, the image-maker proposes food for thought without stating any determinate proposition. It is the task of the viewer to use the image for insight. This is not to say that the image-maker has not provided some direction for the viewer to follow. And the ingredients in the image obviously constrain the viewer's imaginative flights. Rather there is no single, fixed propositional meaning, for the visual metaphor is not a proposition.“ (Carroll 1994, S. 212) Er kann Entdeckungen machen und Bezüge finden, die vom Künstler nicht antizipiert werden können. Er muss das visuelle Angebot für eigene Einsichten und Interpretationen nutzen. Carroll sagt: „A visual metaphor is [...] a tool to think with“ (Carroll 1994, S. 212).

Kommentar

Carroll führt Aldrichs Beschreibung der Bildinhaltsmetapher als eine Art hybride Figur (seinen zweiten Ansatz der Metaphernforschung) zum Ziel. Er findet unterschiedliche eindeutige Beispiele für den Typus der hybriden Figur, er analysiert die hybride Figur hinsichtlich ihrer Struktur, und er trennt die objektivierte visuelle Metapher von den in der Rezeption hinzukommenden metaphorischen Rückschlüssen des Betrachters.

Der Kommentar sei mit einer Darlegung der Verbindungslinien zwischen Aldrich, Rothenberg, Heffernan und Carroll begonnen. Im Anschluss daran sei Forcevilles Kritik an Carroll diskutiert, und es sei ein ausgewählter Aspekt seiner Theorie kritisch kommentiert.

Teil 1

Carroll sieht in Aldrich einen Rivalen, der aus dem Felde zu schlagen sei, weil dessen Kunstwerkmetapher mit seiner hybriden Metapher konkurriere. Das mag stimmen. Die Aussage verstellt aber den Blick auf die großen Ähnlichkeiten zwischen Aldrichs Bildinhaltsmetapher und Carrolls hybrider Metapher. Aldrich muss vor allem als frühes Vorbild für Carroll erkannt werden, wie er ja auch Vorbild für Rothenberg und Heffernan ist. Zum einen beschreibt er bereits eine Bildstelle im Sinne der Gleichräumigkeit, zum anderen stellt er auch schon ihren direkten Bezug zur verbalen Metapher her. An ersterem Ansatz knüpft zunächst Rothenberg mit seiner These vom gleichräumigen Denken an, letzteren greift als Erster Heffernan in seiner Suche nach dem Äquivalent zur verbalen Metapher auf. Carroll führt schließlich beide Forschungsansätze wieder zusammen. Es gelingt ihm dabei eine insgesamt überzeugendere Objektivierung des gleichräumigen Denkens als Rothenberg, und er beschreibt den Bezug zwischen verbaler und visueller Metapher weniger kompliziert als Heffernan. Die gemeinsame spezielle Interessenlage der genannten Wissenschaftler innerhalb der Erforschung der visuellen Metapher wird auch daran deutlich, dass sie sich alle mit dem Kippeffekt in Trickbildern wie dem Hase-Enten-Kopf auseinandersetzen.

Zunächst soll Carrolls Kritik an der Kunstwerkmetapher im Allgemeinen sowie an Aldrichs Kunstwerkmetapher im Besonderen diskutiert werden: Carroll kennt neben Aldrich und Hausman zwei weitere Wissenschaftler, die eine Theorie der Kunstwerkmetapher verfasst haben: den bereits erwähnten Danto (1981) sowie Antony L. Cothey (1990).⁴⁴ Ihre Kunstwerkmetaphern kritisiert er schon deshalb, weil sie nur mit großem Aufwand zu beweisen sind und der Betrachter eine spezielle Wahrnehmungsleistung erbringen muss, um sie zu erschließen.⁴⁵ Beide Kritikpunkte treffen auch insbesondere auf die Theorien von Wollheim und Hausman zu. Die Körpermetapher und die große Kunstwerkmetapher wirken gleichermaßen kompliziert und erwecken ferner den Eindruck, dass sie sich nur dem Eingeweihten offenbaren.

Carrolls Hauptkritikpunkt an der Kunstwerkmetapher aber ist, dass in ihrem Falle der Begriff der Metapher überdehnt ist. „Aldrich’s view of visual metaphor is too broad“ (Carroll 1994, S. 207), sagt er mit Bezug auf Aldrichs Theorie, die auch im Folgenden fokussiert wird. (Im Prinzip überdehnen alle Vertreter der Kunstwerkmetapher den Metaphernbegriff.) Speziell bei Aldrich liege das Problem darin, dass er die Expressivität des Kunstwerks fälschlich für dessen Metaphorik halte. Wenn das Material und der Gegenstand, den es transformiert, im Kunstwerk zusammenreffen, werde Expressivität freigesetzt, die zwar Bedeutungen transportiere und den Betrachter zu Reflexionen auffordere, jedoch nicht im Sinne einer metaphorischen Merkmalsübertragung.⁴⁶

Ferner kritisiert Carroll, dass die Kunstwerkmetapher auf eine generelle Bildmetapher hinauslaufe. „[...] since all images involve shaped material and subject matter, all visual images will involve metaphorical content.“ (Carroll 1994, S. 207) In Wirklichkeit seien aber nur einige Bilder visuelle Metaphern bzw. enthielten sie.

Worüber Carroll nicht spricht, ist: Aldrichs Bildinhaltsmetapher bzw. seine visuelle Metapher auf der Formebene 3. Ordnung trifft man auch nur gelegentlich an. Die Stelle in Kokoschkas „Courmayeur“, anhand derer Aldrich seine Vorstellung von dieser Metapher entfaltet, rückt durch die Begriffe, die er verwendet, in die unmittelbare Nähe der hybriden Figur. Zumindest bringt er bereits die visuelle Metapher mit der hybriden Gestaltung auf der Bildinhaltsebene in Verbindung. Bei Aldrich fällt der Begriff „unity“, wo Carroll von einer „unified figure“ spricht; Aldrich fordert eine Gleichbenignigkeit („in the same plane“), wo Carroll die Gleichräumigkeit („homospaciality“) voraussetzt; Aldrich sieht zwei verschiedene Sorten von Dingen („different sorts of things with separate natures“), wo Carroll zwei physikalisch unvereinba-

44 Wollheim wird von Carroll nicht aufgeführt.

45 Carroll bezieht sich auf Dantos Theorie, als er über die naturalistischen Bilder eines Künstlers sagt: „[...] there is a daunting burden of proof to be met by anyone who would claim them to be metaphors“ (Carroll 1994, S. 206). Und mit Bezug auf Aldrich äußert er: „Viewers are said to gain access to this content through a special mode of attention called prehension“ (ebd. S. 206). Beide Aussagen ließen sich verallgemeinern.

46 Demgegenüber wurde hier die These vertreten, dass Aldrichs Kunstwerkmetapher im Grunde eine metaphorische Charakterisierung des Kunstwerks ist (siehe hier Kap. 2.1.1).

re Elemente („physically noncompossible elements“) wahrnimmt.⁴⁷ Die Nähe ihrer Vorstellungen von der visuellen Metapher ist offensichtlich. Aldrich hebt lediglich noch nicht auf das Figürliche ab (siehe hier Kap. 2.1.1). Das Moment des Figürlichen ist auch in Rothenbergs Idee der Integration noch nicht klar herausgestellt („an integration of elements into a whole or a unity“, Rothenberg 1980, S. 19). Die Offenheit ihrer Theorien hier ist zweifelsohne ein wesentlicher Grund dafür, dass sie in ihrer Beispielwahl die hybride Figur nur umkreisen, nicht aber wie Carroll zu erfassen vermögen.⁴⁸ Abgesehen von der konsequenten Hinführung des Moments der Einheit zum Moment des Figürlichen kann Carroll die Ausführungen seiner Vorgänger aber einfach übernehmen. Sie eignen sich beide gut für die Definition der Metaphorik der hybriden Figur.

Bemerkenswert ist allerdings, dass Carroll in seine Definition das Moment der allgemeinen Bewusstheit über das Metaphorische aufnimmt. Dadurch macht er darauf aufmerksam, dass es nicht allein von der visuellen Gestaltung eines Bildes abhängt, ob es metaphorisch ist oder nicht, sondern zudem eine kognitive metaphorische Dimension vorhanden sein muss. Eine visuelle Gestaltung, die alle grafischen Bedingungen der Metapher erfüllt, muss also, wenn sie kein metaphorisches Konzept transportiert, aus der Gruppe der Metaphern ausgeschlossen werden. Solche Gestaltungen, also grafische Hybriden ohne heuristischen Wert, könnte man lediglich als tote Metaphern bezeichnen, das heißt als Metaphern, weil sie die grafischen Bedingungen der Metapher erfüllen, und als tot, weil sie ohne das kognitive metaphorische Konzept existieren.⁴⁹ Diese Sichtweise ließe sich in Carrolls und Heffernans Metapherntheorien durchaus einfügen.

Beide Wissenschaftler erforschen die Parallelität von verbaler und visueller Metaphorik. Heffernan geht vom Wort bzw. Ausdruck der sprachlichen Metapher aus und findet in der Form seine Entsprechung für die Metapher im visuellen Bereich. Sein Ansatz birgt das Problem, dass die Form im Unterschied zum Wort keine präkontextuelle Bedeutung hat. Der Künstler muss sich dem Problem stellen und die Form so gestalten, dass sie statt nur einer zwei Bedeutungen transportiert.

Carroll dagegen findet die vergleichbare Stelle in der verbalen und der visuellen Metapher beim verbindenden „ist“ hier und der gleichräumigen Gestaltung der

47 Siehe Aldrich 1971, S. 223 sowie parallel dazu Carroll 1994, S. 214.

48 In diesem Zusammenhang sei auf einen tendenziellen Fortschritt von Rothenbergs Theorie gegenüber Aldrichs Theorie hingewiesen. Rothenbergs Vorstellung von der neuen Einheit der visuellen Metapher („unity“) ist stärker ausgeprägt. Immerhin ist sie bei ihm schon eine Integration mit eigener Identität („integration with its own identity“, ders. S. 19). Bei Aldrich dagegen erschöpft sich die Einheit offenbar in einer Art Abstraktion („a denaturing [...] into [...] elements in a first order formulation, structuring picture space without the influence of representation“ S. 223). Demnach besäße sie keine wirkliche Identität. Zusammenfassend könnte man also sagen, dass Rothenberg die Parallelexistenz von gemeinsamer Identität und getrennten Identitäten in der (visuellen) Metapher etwas besser erfasst als Aldrich, dem es lediglich gelingt, die modifizierte Fortexistenz der getrennten Identitäten treffend zu beschreiben. Seine Beispielanalyse illustriert seine Idee der Verschmelzung hier etwas anders, als man es erwartet.

49 Mit Blick z. B. auf den Teufel scheint der Begriff der toten visuellen Metapher durchaus plausibel zu sein.

beiden physikalisch unvereinbaren Elemente dort. Damit gelangt er ohne Umwege zu der Erkenntnis, dass die hybride Figur eine visuelle Metapher ist. Mit Blick auf Heffernan kann man sagen, dass Carroll eine verblüffend einfache Lösung für das Formproblem der visuellen Metapher gefunden hat.

Es sei nun noch der wittgensteinsche Hase-Enten-Kopf bzw. der Zusammenhang zwischen Trickbildern und visueller Metaphorik diskutiert. Die Wissenschaftler, die die hybride Metapher erforschen, setzen sich auch mit der trickreichen gleichräumigen Zeichnung auseinander, denn sie wollen wissen, ob hier Grenzfälle der visuellen Metapher vorliegen oder etwas anderes. Es gibt verschiedene spielerische Varianten des Trickbildes. Rothenberg stellt ein Beispiel vor, das auf dem Figur-Grund-Wechsel sowie einem zusätzlichen Trick beruht. Es ist insofern etwas anders geartet als der Hase-Enten-Kopf, den Heffernan und Carroll anführen. Bei diesem einfachen Trickbild liegt nur ein Figur-Figur-Wechsel vor, der eine Rechts-links-Umdeutung ermöglicht. Der sich in beiden Zeichnungen ereignende Kippeffekt zwischen der Figur und dem Grund bzw. der einen und der anderen Figur hat aber – darin sind sich die Wissenschaftler einig – nichts mit der visuellen Metapher zu tun, da ihm das Moment der Gleichzeitigkeit fehlt. Dem ist hinzuzufügen, dass die meisten Trickbilder auch kein kognitives metaphorisches Konzept haben.

Wirft nun der Vorschlag der toten visuellen Metapher erneut die Frage nach der Metaphorik solcher Trickbilder auf? In den allermeisten Fällen nicht, denn das Argument der Gleichzeitigkeit ist sehr stark. Laut Carroll ist eine Figur nur dann hybrid und kann eine Metapher transportieren, wenn die Gleichräumigkeit mit der Gleichzeitigkeit gepaart ist. Folglich fehlt dem Hase-Enten-Kopf bereits auf der Gestaltenebene eine Eigenschaft, um als tote Metapher bezeichnet werden zu können. Dasselbe gilt natürlich auch für andere gewöhnliche Trickzeichnungen mit bloßem Figur-Grund-Wechsel. Bildet aber vielleicht die raffinierte Zeichnung „Double Profiles“ eine Ausnahme? Könnte auch sie mindestens eine tote Metapher sein, weil sich ihr besonderer Trick aus der simultanen Wahrnehmung ergibt? Nur – wie lautete die Metapher? Birgt „Double Profiles“ die doppelgerichtete Metapher DIE FRAU IST DER MANN und DER MANN IST DIE FRAU? Oder birgt sie die Metapher DIE FRAU UND DER MANN SIND EIN KUSS? Beide Metaphern wären überraschend gehaltvoll und damit alles andere als tot (siehe hier Kap. 2.3.1). Allerdings schleicht sich auch der Verdacht ein, dass die simultane Wahrnehmung der beiden Profile zu gar keiner grafischen Metapher führt, sondern nur zum Bild des sich küssenden Paares, dessen sukzessives Erfassen (in drei Schritten) die genannten – rein kognitiven – Metaphern hervorruft.

Teil 2

Carroll wird von Forceville in zweierlei Hinsicht scharf kritisiert. Erstens sei die visuelle Metapher nicht von Natur aus symmetrisch, und zweitens sei die hybride Figur nicht die typischste oder gar einzige visuelle Metapher. Die These der Doppelgerichtetheit ficht Forceville an, da er befürchtet, sie trenne die visuelle von der sprachlichen Metapher und schwäche die Idee der gemeinsamen Metapher für alle

Bereiche. „Since the cognitive paradigm insists on the nonreversibility of target and source, Carroll’s suggestion that pictorial variants allow greater freedom to flip the order of target and source would seriously weaken the idea of a unified metaphor theory.“ (Forceville 2001, S. 6) Carroll halte aufgrund seiner einseitigen Beispielwahl irrtümlich die im Surrealismus programmatische Ununterscheidbarkeit von Quell- und Zielbereich für ein typisches Merkmal der visuellen Metapher.

Vielleicht aber irrt sich hier nicht Carroll, sondern Forceville. Da es keine verbindliche Richtung für das Sehen gibt, ist die visuelle Metapher anders als ihr verbales Pendant prinzipiell offen für die Bildung von zwei kognitiven Metaphern. Der Unterschied ist allerdings nur ein tendenzieller, da durch bestimmte Kontextdispositionen die Metaphern beider Zeichensysteme sowohl symmetrisch als auch asymmetrisch sein können. Die symmetrische sprachliche Metapher scheint lediglich etwas schwerer herstellbar zu sein und dürfte deshalb auch seltener vorkommen. Die Metapher verschmilzt mit dem Zeichensystem, in dem sie erscheint, und nimmt dort gewisse Eigenschaften an. Dennoch sind die Metaphern aller Zeichensysteme auf eine gemeinsame kognitive Metapher zurückführbar. Carroll wirft keinen Keil zwischen die visuelle und die sprachliche oder gar kognitive Metapher. Forceville schlägt vielmehr die verschiedenen Metaphern über einen Leisten.

Als Zweites beanstandet Forceville Carrolls Fokussierung auf die hybride Gestaltung. „There is a danger in extolling one type of metaphor as the ‚best‘ type since it may blind scholars to other manifestations of metaphor, and this in turn impedes both the study of metaphor in cinema and the study of pictorial metaphor as a specific manifestation of cognitive metaphor.“ (Forceville 2001, S. 9) Carrolls Forderung, die Metapher müsse aus zwei gleichräumigen, physikalisch unvereinbaren Elementen bestehen, sei darauf zurückzuführen, dass er zu viel Gewicht auf die Uneigentlichkeit der Metapher lege („literal falsity“). Ihr zentrales Charakteristikum bestehe jedoch darin, dass man einen Sachverhalt im Lichte eines anderen sehe. Forceville zitiert hier Lakoff & Johnson: „[...] the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another“ (Lakoff & Johnson 1980, S. 5). Diese Forderung träfe auch auf andere bildliche Gestaltungen zu, nicht nur auf den Hybriden.

Forcevilles zweiter Kritikpunkt ist im Prinzip zwar berechtigt. Carrolls Überzeugung, dass die hybride Figur das Herzstück der visuellen Metapher sei, verstellt in der Tat den Blick für die Vielfalt der Erscheinungsformen der Metapher im Bild. Aber es lässt sich auch nicht bestreiten, dass die hybride Figur allen anderen visuellen Metaphern darin überlegen ist, dass nur sie die innere Struktur der kognitiven Metapher transparent macht. Sie besitzt damit ein Merkmal, das sie einzigartig macht.⁵⁰ Auch deshalb fasziniert ihre Gestalt.

50 Carroll und seine Vorgänger suchen nicht aus zwingender Notwendigkeit in der Hybridität bzw. Gleichräumigkeit das Gegenstück zur sprachlichen Metapher. Hier kann ebenso – oder sogar noch besser – die visuelle Kontextmetapher (besser: Konbildmetapher) ins Spiel gebracht werden. Ein Bild mit einem Spender im Empfängerkonbild entspricht exakt der Grundform der sprachlichen Metapher im Text.

Mein Kommentar zu Carrolls Theorie ist eher die Äußerung eines offen gebliebenen Wunsches: Carroll erläutert eingehend den hohen Anspruch, den die hybride Metapher an den Rezipienten stelle. Ihre metaphorische Konzeption sei nach dem heuristischen Prinzip zu ermitteln. Nur wer Vermutungen äußere und freie Assoziationen wage, könne die gleichräumige Gestaltung des physikalisch Unvereinbaren als sinnreich erfahren. Dabei werde er zu Deutungen gelangen, an die der Künstler nicht im Entferntesten gedacht habe. Solange sie aber in dem Spektrum lägen, das die zusammengefügte Elemente eröffneten, führten sie zum besseren Verständnis des visuell Dargebotenen und seiner Metaphorik.

Leider setzt Carroll in seinen Beispielanalysen die eigenen Forderungen an den Rezipienten nicht um, da er nicht deutet. Nur vereinzelt riskiert er Assoziationen, an die der Künstler nicht gedacht haben dürfte. Seine Zurückhaltung kann man zum Teil darauf zurückführen, dass die Umsetzung der beschriebenen Interpretationsweise einfach noch nicht verbreitet ist. Zum Teil bleibt die Assoziationsfülle aber auch deshalb aus, weil Carroll die Titel und sonstigen Texte seiner Bildbeispiele nicht konsequent in seine Metaphernanalyse einbezieht. Diese sprachlichen Kontexte nehmen aber Einfluss auf die in den Bildern gezeigten hybriden Figuren bzw. auf ihre Metaphorik. Sie können das aufzuspürende Bedeutungsspektrum erweitern oder einengen, stellen häufig Assoziationshilfen dar und modifizieren die in der Metapher interagierenden Konzepte. Sie verleihen der visuellen Metapher einen zusätzlichen Sinn.

Magritte nennt seinen hybriden Kopf einer Frau, deren Gesicht ihr entblößter Körper ist, „Le viol“ und weckt dadurch vor allem negative Assoziationen. Unter Einbezug dieses Titels kann der Betrachter etwa zu folgender Interpretation gelangen: „Bei der Prostitution nimmt der Mann die Individualität der Frau nicht wahr. Er sieht nicht ihr Gesicht, sondern nur ihren Körper“. Die so sicher gewählte doppelgerichtete Metapher in der hybriden Figur beginnt zu schillern. Sie gerät insgesamt auf die Spenderebene, während der Titel jetzt die Empfängerposition einnimmt: NUR DEN KÖRPER EINER FRAU BEGHEHREN IST IHR GESICHT ALS KÖRPER SEHEN. In dieser – genau genommen – potenzierten Metapher bleibt die ursprüngliche Metapher DAS GESICHT IST EIN KÖRPER aber erhalten.

Auch die Zeichnung „Typewriter-Pie“ empfängt ihren heuristischen Wert durch den Text, den Oldenburg der hybriden Figur beifügt. „Aircraft career“ ist nicht nur eine große Assoziationshilfe, sondern hat zudem eine bedeutungserweiternde Funktion. Ein Versuch, den heuristischen Wert der Zeichnung zu erfassen, wäre z. B. die Interpretation: „Für eine steile Karriere mit Heißhunger jedes zusätzliche Stück Büroarbeit annehmen“, die nur eine von vielen anderen ähnlich treffenden Lesarten darstellt. Auch hier potenziert der Text wieder die visuelle Metapher, indem er sie insgesamt auf die Spenderebene hebt, ohne sie zu zerstören: DIE BEGEHRTE ZUSÄTZLICHE BÜROARBEIT IST EIN SCHREIBMASCHINENTORTENSTÜCK. Dem Verwunderung auslösenden surrealen Moment der hybriden Figur darf durch eine überraschende, kreative Lesart entsprochen werden.

2.4 Aldrichs dritter Ansatz: Typen der visuellen Metaphorik

Übersicht

	Begriffe	Metapherentypen	Kriterien
Massey 1977	visual metaphor tenor – vehicle	2 die <i>Essenzmetapher</i> :	stärkerer Term = Tenor (Träger der Essenz)
Natur Kunstwerke	major / minor tenor essence vision	1. <i>Typ</i> : (Grundphänomen) Natur = Vehikel Vision = Tenor (mit Essenz) 2. <i>Typ</i> : etwaige Umkehr	,nur‘ merkwürdiger Naturausschnitt = Vehikel überwältigender Naturausschnitt = Tenor (mit Essenz)
Forceville 1988 – 2003	pictorial metaphor ¹⁹⁸⁸ focus – frame	4 Typen MP1: ein bildlicher Term	Wo sind die Terme? Welcher Term ist Tenor / Vehikel?
Kunstwerke (Bild, Skulptur) Werbe- anzeigen	tenor - vehicle target domain - source domain ¹⁹⁹⁵ dominant and subsidiary transfer of features ²⁰⁰⁰ backlash	MP2: zwei bildliche Terme (zusammen) PS: zwei bildliche Terme (getrennt) VPM: ein bildlicher u. ein sprachlicher Term	Richtung der Merkmals- übertragung Klassifizierung: bildliche Präsentation

	Begriffe	Metapherntypen	Kriterien
Rozik 1998	iconic (nonverbal) metaphor deep / surface	6 (oder 9 Varianten) - geschlossener Vergleich (3)	Tiefenstruktur Oberflächenstruktur Wo ist / sind die Ellipse(n)?
Kunstwerke (Malerei, Grafik)	structure ellipsis literal subject	- offener Vergleich - reguläre Metapher wörtl. Subjekt [NI]
Werbe- anzeigen	proper / improper predication modifier	- partielle Substitution (2) - volle Substitution	Mediator [MI / Mm] metaphorisches Prädikat [Nm]
Karikaturen	preference marker	- totale Substitution	

Tabelle 10: Typen der visuellen Metaphorik

2.4.1 Irving Massey (1977)

Irving Massey unterteilt in seinem Aufsatz „Two Types of Visual Metaphors“ (1977) die visuelle Metapher in zwei komplementäre Typen. Sie helfen beide dem Wanderer, in der Natur eine Essenz zu erfahren, die entweder außerhalb oder innerhalb des betrachteten Naturausschnitts liegt. Vor allem anhand des ersteren Typs, der auch in Kunstwerken vorkommen kann, entwickelt Massey seine Essenztheorie. Schwerpunktmäßig interessiert ihn, wie das Vehikel die Essenz im Tenor offenbart und wodurch sich Tenor und Vehikel voneinander unterscheiden.

Zusammenfassung

Bei Massey hat die visuelle Metapher die Funktion, Essenzen in der phänomenologischen Welt transparent zu machen. Sie ist hierfür das einzige Mittel. Er geht davon aus, dass jedes Ding eine Essenz habe, die sich uns in bestimmten Momenten offenbare, und dass es uns ein Bedürfnis sei, sie zu erblicken. Wohl wegen des angenommenen großen Vertrautheitsgrades definiert er den in seiner Theorie so zentralen Begriff der Essenz aber nicht. Umso eingehender erklärt er dafür, wie sie sich im Einzelnen durch die Metapher offenbart. Für beide der bei ihm möglichen Metapherntypen gilt: Der Tenor der Metapher wird in eine Umgebung gebracht, in der alle nebensächlichen Eigenschaften von ihm abfallen. Übrig bleibt nur die Essenz. Dies ist seine Kernthese. „[...] every metaphor effects the entrapment of an essence [...] by moving the ‚tenor‘ to an environment in which we are forced to experience it stripped of its inessential attributes.“ (Massey 1977, S. 286) Hinzu kommt eine gesonderte Beschreibung dieses Prozesses für jeden der beiden Typen.

Für den Typ der visuellen Metapher, dessen Tenor nicht Teil des bemerkten Naturausschnitts ist, gibt Massey folgendes Leitbeispiel: Einmal erblickte er überraschenderweise in einem Ast einer Hängeweide einen gebeugten Arm. Hier ist der real wahrgenommene Ast Vehikel, der visionär wahrgenommene Arm dagegen Tenor seiner Metapher. Den anderen Typ der visuellen Metapher, dessen Tenor jetzt umgekehrt der betrachtete Naturausschnitt selbst ist, veranschaulicht er dagegen mit folgendem zweiten Leitbeispiel: Er betrachtete einmal einen winterlichen Wasserfall im Norden Amerikas, bis er plötzlich an dessen Fuße kristallisch leuchtendes, gläsernes Geschirr erblickte. Hier ist nun der real wahrgenommene Wasserfall Tenor, und das visionär wahrgenommene Glasgeschirr müsste Vehikel der Metapher sein. Woher weiß man aber, wie sich im Einzelfall Tenor und Vehikel der visuellen Metapher auf den Naturausschnitt und die Vision verteilen, wenn beide Zuordnungen möglich sind? Massey zufolge ist das maßgebliche Kriterium zur Unterscheidung der beiden Typen die größere Bedeutsamkeit des Tenors gegenüber dem Vehikel. Man muss also abwägen, ob man dem Naturausschnitt oder der Vision mehr Bedeutung beimisst. „The choice of tenor then [...] is determined by the relative importance of one or the other component in a metaphoric perception [...]“ (Massey 1977, S. 288)⁵¹

Ist – wie beim ersten Typ – die Vision die Stärkere, fördert die Metapher die Essenz dieser denkwürdigen Vision zutage. Ist der Naturausschnitt der Stärkere, macht sie die Essenz dieses eindrucksvollen Naturereignisses transparent. Der Prozess der Befreiung der Essenz ist dabei jeweils ein anderer. Im ersten Metapherntyp durchläuft er die folgenden Stufen: Während unserer Betrachtung der Natur fällt uns etwas auf, was wir paradox finden. In Masseys Beispiel ist es der Ast der Hängeweide, der als Einziger aufwärts wächst und sich leicht biegt. Er markiert die Stelle für den Moment der metaphorischen Wahrnehmung. Wir können in ihr jetzt die Essenz von etwas anderem sehen. Massey hatte die Vision des Arms, dessen charakteristische Armbeuge sich ihm als seine Essenz offenbarte. Nur weil das Objekt seine Umgebung wechselte, können wir auf seine Essenz stoßen, denn auf der fremden Matrix fallen alle unwesentlichen, zufälligen Eigenschaften von ihm ab, sodass sein reiner Charakter in isolierter Form erscheinen kann. „[...] a thing can be known in its essence only when it has been rid of its cloud of adjuncts and irrelevant particulars, and this can happen to it only when it is known through something else.“ (Massey 1977, S. 288) Auf dieser letzten Stufe treffen die metaphorischen Prozesse beider Typen der visuellen Metapher aufeinander.

Der Prozess des zweiten Metapherntyps läuft zuvor aber folgendermaßen ab: Wir betrachten die sich vor uns ausbreitende Natur und sind von ihrer Schönheit überwältigt. Massey faszinierte der winterliche Wasserfall im Norden Amerikas. Ein entscheidender Grund für unsere Begeisterung ist, dass wir gerade etwas Neues wahr-

51 Das Zitat setzt sich, wie folgt, fort: „[...] rather than by the physical presence or absence of one of those components.“ Massey stellt hier noch einmal klar, dass es keine fixierte Zuordnung zwischen dem einen Paar aus Tenor und Vehikel und dem anderen Paar aus wirklich anwesendem Naturphänomen und eigentlich nicht anwesender Vision gibt, sondern eine variable. Das heißt, man kann nicht einfach sagen: Der Naturausschnitt, der wahrgenommen wird, ist immer das Vehikel der Metapher, zu der er für den Betrachter gerinnt.

nehmen. Das heißt, wir erkennen nicht wieder, was wir ohnehin schon wussten, sondern machen eine ästhetische Seherfahrung.⁵² Für diese haben wir noch keine Worte parat. Wir könnten uns nicht über sie austauschen, wenn wir nicht die Metapher als Verständigungsmittel hätten. Massey sagt: „[...] the waterfall has sent me to look for a metaphor through which to talk about it“ (Massey 1977, S. 293). Wir müssen also die Ebene wechseln. Hierfür brechen wir das visuelle Feld auf, was dazu führt, dass es quasi in zahlreiche Puzzlesteine zerfällt – dies aber zum Vorteil seiner besseren Handhabbarkeit. Den auffälligsten Stein wählen wir aus, damit er die gesamte Seherfahrung repräsentiere. Insofern ist Maseseys zweiter Typ der visuellen Metapher eine Synekdoche. Diesen Ausschnitt können wir nun mittels unserer metaphorischen Vision verstehen. In sein (durch die Neuheit bedingtes) Vakuum flutet die Essenz der metaphorischen Vision und mit ihr auch die Essenz des Naturausschnitts, der jetzt erst als neues Sein entsteht. Massey versucht, die letzten Schritte des Vorgangs noch exakter zu erklären, merkt aber selbstkritisch an: „[...] the scene [...] in which the tenor is present, [...] cannot be accounted for so tidily“ (Massey 1977, S. 293).

Er integriert in den komplementären Typ das nicht umgewendete Prinzip des ersten Typs, indem er die überwältigende Szene als übergeordneten Tenor versteht, dessen Segmente nach seiner Zergliederung doch als Vehikel fungieren, die jedes für sich einen untergeordneten Tenor anziehen können. Diese Sichtweise bringt exklusiv für den zweiten visuellen Metapherntyp die neuen Begriffe „über- und untergeordneter Tenor“ ins Spiel. Sie ersetzen hier die Begriffe „Tenor“ und „Vehikel“, ohne dass der Begriff des Vehikels jedoch aufgehoben würde. Er bleibt für die Konstellation beider Metapherntypen erhalten.⁵³ Das heißt, die vollständige Umkehr der Metapher gelingt Massey dann doch nicht.

Die Grundkonstellation der visuellen Metapher in der Form, wie sie den ersten Typ konstituiert, entdeckt Massey auch in künstlerischen Ausdrucksformen wieder. Das heißt, viele Künstler gestalten die sichtbare Szene als eine metaphorische, damit sie dem Betrachter eine externe Essenz visionär offenbare.⁵⁴ Ihre Ausdrucksformen reichen hier von der Aleatorik auf der einen Seite bis zur Allegorie auf der anderen Seite. Der zeitgenössische aleatorisch arbeitende Künstler folgt konsequent der Erkenntnis, dass die Essenz im Alltag zufällig entdeckt wird. Deshalb ist sein Kunstwerk keine

52 Siehe u. a. Wolfgang Welsch: „Aristoteles beispielsweise sprach überall dort, wo es um das Erfassen irreduzibler Erstverhalte geht [...] von *aisthesis* [...]. Zugleich macht Aristoteles [...] aber deutlich, dass diese *aisthesis* auf die weitere Entfaltung durch den *logos* angewiesen ist.“ (Welsch 1990¹, S. 54)

53 1. Metapherntyp: Tenor = Vision (Arm) + Vehikel = Natur (Ast); 2. Metapherntyp: übergeordneter Tenor = Natur (Wasserfall) + untergeordneter Tenor = Vision (Glasgeschirr) [+ integriertes Vehikel = Natursegment (Fuß des Wasserfalls)]

54 Massey meint hier nicht nur die bildenden Künstler und ihre visuellen Gestaltungen. Das von ihm beschriebene Prinzip der visuellen Metapher charakterisiere ebenso literarische Metaphern und Metaphern der Musik. Und mehr noch: Es ist für Massey ein allgegenwärtiges Grundphänomen.

künstlerische Gestaltung, sondern ein Zufallsprodukt, mit welchem er der Essenz eine Falle stellt. Er kultiviert den glücklichen Moment, bei welchem man ein Ding zufällig durch ein anderes erkennt, für das Museum. Die Vision ist ein kurzer Geistesblitz. Dagegen wird sie in der Allegorie anders als in der Aleatorik über eine lange Strecke aufrecht erhalten. Hier muss der Künstler in die Natur eingreifen und sie weitreichend verändern bzw. sein Werk sorgfältig ausgestalten.⁵⁵

Kommentar

Aldrichs erstaunlich repräsentative Beispielwahl sowie seine Analyse möglicher Beziehungen zwischen M, A und B laden dazu ein, die visuelle Metapher nach Typen zu klassifizieren. Den ersten Klassifizierungsvorschlag macht Massey mit seinen beiden nach eigenen Kriterien unterschiedenen Metapherotypen. Trotz seines großen Abstandes zu Aldrich steht er mit Blick auf den dritten Ansatz der Metaphernforschung in dessen Nachfolge.

Zunächst soll es um diese ersten zwei Metapherotypen gehen. Sie seien mit anderen Beispielen in Hinblick auf ihre Klassifizierbarkeit und ihre Empfänger-Spender-Disposition verglichen. Anschließend sei auf zentrale Unterschiede zwischen Masseys und Aldrichs Theorie hingewiesen.

Teil 1

Masseys Metapherotypen enthalten eine unter wissenschaftlicher Prämisse schwer handhabbare Größe: die Vision. Sie wird zwar gesehen, aber sie ist substanzlos. Sie gehört also in den Bereich der subjektiven, nicht jedoch der objektiven Realität. Im Rahmen meiner Arbeit stellt sich die Frage, ob sie nun eine visuelle Größe ist oder nicht, wird sie doch subjektiv erlebt, ohne dass etwas von ihr objektiv vorhanden wäre. Massey behandelt die Vision insgesamt wie ein visuelles Phänomen, obwohl er sie durchaus subtil von der objektiv sichtbaren Realität unterscheidet. So ist bei ihm der eine Term der Metapher das sichtbare Objekt („the visible object“), der andere die Idee, die vom gesehenen Ding angeregt wird („the idea suggested by the thing seen“). Letztlich versteht er die metaphorische Vision aber als eine Erfahrung und nicht als Gedankenschluss: „Metaphoric vision is the experience of an embodied essence“ bzw. „we can experience something fully only through something else“ (alle Zitate: Massey 1977, S. 288). Diese Erfahrung ist im Falle der visuellen Metapher eine sinnliche Wahrnehmungserfahrung im visuellen Feld bzw. eine visuelle Erfahrung. Masseys grundsätzliche Vorstellung von der metaphorischen Vision als einer visuellen Größe spiegelt letztlich auch die Bezeichnung „visuelle Metapher“ wider, die er dem Begriff der visionären Metapher vorzog.

Masseys Sichtweise ist innerhalb der Situation, auf die er sich bezieht, vollkommen angemessen. Er beschreibt die Wahrnehmungen einer einzelnen Person in der stillen Betrachtung der Natur: „I saw [...] one twig bent in a certain way that seemed to convey the very gesture or shape of an arm [...]“ (Massey 1977, S. 287). Wis-

55 Auf die Darstellung von Masseys Unterscheidung zwischen der Differenzmetapher in der Kunst und der Identifikationsmetapher in der Psychologie sei hier verzichtet; siehe dazu Massey 1977, S. 292.

senschaftlich handhabbar werden Masseys Metapherntypen aber erst durch leichte Veränderungen der Grundsituation. Als erste Variante sei die Konstellation einer Kommunikationssituation vorgeschlagen: Eine Person teilt vor Ort ihre Vision einer anderen Person mit, damit diese eine ähnliche Erfahrung machen kann. Jetzt ist das sichtbare Objekt der visuelle Term der Metapher und die Idee, die vom gesehenen Ding angeregt wird, ihr verbaler Term. So gesehen beschreibt Massey zwei Typen der Text-Bild-Metapher, wobei in seinem ersten Typ der Bildspender im Bild wäre, in seinem zweiten dagegen der Bildempfänger.

Ein Nachteil dieser Variante ist freilich, dass das visuelle Moment des visionären Terms verloren geht. Will man diesen Aspekt der masseyschen Metapherntypen erhalten, muss man die Grundsituation so variieren, dass beide Terme der Metapher im visuellen Feld liegen. Gegenstand der Betrachtung kann dann nicht mehr die unberührte Natur sein, wohl aber ein vom Menschen gemachtes Bild. Constables Bild „Stormy evening“ (siehe hier Kap. 2.3.2) kommt der von Massey beschriebenen visuellen Metapher sehr nahe, zeigt es doch die ozeanische Essenz des stürmischen Abendhimmels und bringt dadurch das Moment des Visionären ins Bild. Es ist eine künstlerische Ausgestaltung von Masseys zweitem Metapherntyp, denn es objektiviert eine metaphorische Vision, die sich in Anbetracht der überwältigenden Natur einstellt. Der Himmel wäre der Empfänger, das Meer der Spender einer rein bildlichen hybriden Metapher.⁵⁶ Diese Variante modifiziert wegen der Objektivierung der Vision im Bild die visionär-visuelle Metapher möglicherweise stärker als die zuvor vorgeschlagene Version.⁵⁷

Ihr Vorteil ist, dass sich nun der grafische Hybride mit Masseys visueller Metapher in Hinblick auf die Empfänger-Spender-Disposition vergleichen lässt. Kennedy (1982) unterscheidet innerhalb des grafischen Hybriden zwei Metapherntypen nach der Richtung ihrer Terme. Sein Beispielpaar ist aus einem Baum und einem Menschen gebildet, wobei in dem einen Fall die Darstellung des Baums dominiert, in dem anderen die des Menschen. Seiner These zufolge, dass der visuell stärker vertretene Term der Empfänger der Metapher ist, wechselt die Empfänger-Spender-Disposition zwischen Baum und Mensch. „Where a drawing of a tree has a few features of a person added it may be termed ‚a tree is a person‘. Conversely where a person is drawn with a few features of a tree the drawing may be considered as ‚a person drawn as a tree‘.“ (Kennedy 1982, S. 590) Das schwächer ausgeprägte Element in einer hybriden Figur könnte der Vision in einer Naturwahrnehmung entsprechen. Es fällt allerdings auf, dass Kennedy den Empfänger der Metapher nicht in die Vision legen

56 Masseys visionäre Metapher ist auch mit einfacheren Mitteln in einem Bild objektivierbar. Dies zeigt ein Beispiel aus der Werbung, das Forceville anführt (Forceville 1996¹, S. 159 bzw. S. 161: Fig. 627). Hier scheint eine Flasche Motoröl, die auf dem Kopf gezeigt ist und deren auslaufendes Öl bildtechnisch bearbeitet wurde, zugleich ein Tropf zu sein.

57 Constable gibt nicht bloß den Naturschnitt wieder, der Masseys Metaphern zugrunde liegt, sondern seine gesamte Wahrnehmungserfahrung. Daneben gibt es natürlich auch Bilder, die den reinen Naturschnitt zeigen, „vor welchem der Betrachter eine Vision haben kann (siehe auch hier Kap. 2.5.1). Nur die Metaphorik dieser Bilder entspricht genau der Konstellation bei Massey.

würde, die hingegen Massey für ihn bevorzugt. Wie können die beiden Wissenschaftler zu einem so unterschiedlichen Ergebnis kommen?

Jeder von ihnen bringt ein eigenes Metaphernpaar ins Spiel, das über ein eigenes Kriterium zur Richtungsbestimmung der Metapherterme entwickelt wurde. Während bei Kennedy, wie gesagt, die visuelle Dominanz darüber entscheidet, welches Element Spender, welches Empfänger ist, entscheidet hierüber bei Massey die Stärke des Objekts. Mit dem Kriterium der Objektstärke spaltet Massey Kennedys Vorstellung vom visuell dominanten Empfänger: Die Vision ist bei ihm eher Empfänger.

Zusammengenommen geben ihre beiden Metaphernpaare schon einen Einblick in die unerwartet große Vielfalt der visuellen bzw. visuell-verbale Metapher. Da spielt es nur eine untergeordnete Rolle, dass Masseys Kriterium der Objektstärke überholungsbedürftig ist. Es gibt keine Seinsordnung der Dinge.⁵⁸ Die Entscheidung darüber, welches Objekt stärker oder wichtiger ist, liegt beim Menschen. Das wichtigere der beiden Objekte der Metapher ist laut Weinrich immer das, was der Mensch meint, wenn er sich metaphorisch äußert.⁵⁹ Man kann Masseys Theorie aber natürlich modifizieren, indem man die ihr zugrunde liegende Objekthierarchie durch das Moment der Meinung des Menschen ersetzt. Um dieses fassbar zu machen, ist es möglicherweise sinnvoll, ferner Kennedys Theorie zu integrieren, bringen wir doch Gemeintes oft dadurch zum Ausdruck, dass wir es besonders stark gestalten. In Kennedys Beispiel entspricht der stärkeren Gestaltung die visuelle Dominanz innerhalb der hybriden Figur. Das heißt, wir mutmaßen, dass in dem Hybriden, in dem mehr vom Baum zu sehen ist, dieser das gemeinte Objekt bzw. der Empfänger ist. In Masseys Beispiel gehen wir dagegen davon aus, dass in seinen geäußerten oder nicht geäußerten Gedanken der Arm stärker wahrgenommen wird als der Ast. Hier liegt die stärkere Gestaltung in seinem Denken bzw. in der Vision. Kennedy und Massey widersprechen einander also nicht unbedingt.

Als letzterer sagt: „The choice of tenor [...] is determined by the relative importance of one or the other component in a metaphoric perception, rather than by the physical presence or absence of one of those components [...]“⁶⁰ (Massey 1977, S. 288), formuliert er eine zentrale These. Sie darf trotz ihres veralteten Unterschei-

58 In seiner Abhandlung zur kühnen Metapher fragt Weinrich skeptisch: „Wie soll man eigentlich den Seinsabstand zwischen zwei Gegenständen bestimmen, deren Namen wir in der Metapher verbinden wollen? Dürfen wir uns auf die *Arbor Porphyriana* verlassen, jenen [...] Versuch, alles Seiende [...] in ein System zu bringen und dort auch dem Menschen [...] seinen Platz anzuweisen? Zwischen Engel und Tier [...].“ (Weinrich 1976, S. 300 / siehe auch genauer ab S. 299) Weinrich grenzt die Ontologie aus seiner Metaphertheorie aus. Auch die kognitive Metaphertheorie ist nicht an weitreichenden Seinshierarchien interessiert. Sie entdeckt zwar wieder, dass alles Menschliche für uns zentral ist, aber allein mit dieser partiellen Kongruenz zu Massey lässt sich dessen Vorschlag nicht rehabilitieren.

59 Dies geht aus seiner Metapherdefinition hervor. „Eine Metapher [...] ist ein Wort in einem Kontext, durch den es so determiniert ist, dass es etwas anderes meint, als es bedeutet.“ (Weinrich 1976, S. 311)

60 Man könnte ergänzen: bzw. ihre bildliche Dominanz oder Rezessivität.

dungskriteriums nicht vergessen werden, denn sie bewahrt davor, bei der Richtungsbestimmung der visuellen Metapher vorschnelle Schlüsse zu ziehen.

Teil 2

Ein Unterschied zwischen Massey und Aldrich besteht offenbar darin, dass bei Massey die Metapher die *eine* in jedem Ding wohnende Essenz offenbart, während bei Aldrich über das metaphorische ‚Sehen als‘ mal mehr, mal weniger Ähnlichkeiten wahrgenommen werden können. Genauer gesagt glaubt Massey daran, dass wir die Essenz eines Dinges nur erkennen können, indem wir es durch ein anderes Ding wahrnehmen, da so alle unwesentlichen Eigenschaften von ihm abfallen können. In der einzigen Ähnlichkeit der beiden Dinge zueinander offenbart sich uns dann die Essenz als Vision. Dadurch, dass Aldrich findet, es sei vorteilhaft, wenn zwei Dinge sich nur in einem Punkt ähneln, rückt er zwar in die Nähe Masseys. Bei ihm können aber auch zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen den Dingen bestehen. Das heißt – in Masseys Worten –, dass unterschiedlich viele Eigenschaften des Dinges hervor- oder zurücktreten können, ohne dass eine Eigenschaft den besonderen Stellenwert der Essenz des Dinges hätte.⁶¹ In dieser Hinsicht ist Aldrich der Flexiblere. Doch lässt sich Masseys Vorstellung von der einen absoluten Essenz des Dinges durch Aldrichs Aspektbegriff (bzw. seine Idee der variablen punktuellen Ähnlichkeit) passgenau ersetzen. In diesem Moment kann ein Aspekt eines Dinges für uns zentral sein, im nächsten wird es vielleicht ein anderer sein. Der Stellenwert des Aspekts ist relativ.

Masseys Theorie wird beweglicher, wenn man ihr die Seinshierarchie und die Essenz des Dinges nimmt.⁶² Dann kann man, wenn man einen Ast anschaut, sowohl in diesem Ast einen interessanten Aspekt eines Arms erblicken als auch durch die Idee des Arms einen nicht weniger interessanten Aspekt des betrachteten Astes. Ohne den über den Arm hinausgehenden Kontext, den das Subjekt dem Ast gibt, ist die Metapher doppelgerichtet. Ihre direkte Umkehrung ist kein Irrsinn. Sie wiederholt nur die auf den ersten Blick verblüffende Gegensätzlichkeit zwischen Aldrichs Reflexionsergebnis über die metaphorische Naturbetrachtung der Wolke und Masseys Reflexionsergebnis über die metaphorische Naturbetrachtung des Astes. Bei Aldrich wäre der Naturausschnitt der Wolke der Empfänger seiner Metapher und die Vision des Frauenkopfs ihr Spender. Massey behauptet das Gegenteil. Bei ihm ist der Naturausschnitt des Astes Spender und die Vision Empfänger. Dass keiner der beiden Forscher falsch liegt, wird durch Weinrich (siehe auch hier „Zur Bestimmung der Richtung einer Metapher“) klar. Der Mensch entscheidet, welche Richtung eine Me-

61 „Merkwürdigerweise ist es uns viel geläufiger, etwa eine Wolke als Frauenkopf mit windzerzausstem Haar zu sehen, als eine lebende Frau, die wir kennen, als eine andere Frau, die wir ebenfalls kennen [...]. Die Wolke gleicht dem Frauenkopf nur hinsichtlich ihres Umrisses, und das nicht einmal so sehr in diesem Punkt. Sie besitzt jedoch für das ‚seeing as‘ einen Vorteil gegenüber Maria, die der Agathe in zahllosen (ästhetisch irrelevanten) Punkten gleicht [...].“ (Aldrich 1968, S. 149)

62 Es ist vermutlich sein Glaube an die Essenz des Dinges und ihre Offenbarung durch ein anderes Ding, der es ihm so schwer macht, seinen zweiten Metapherentyp konsequent gegenläufig zu durchdringen.

tapher hat, und legt sie über einen maßgeblichen Kontext fest. Hier geben Aldrich und Massey über ihre Metapherntheorien, die die Kontexte ihrer Metaphern sind, den Metaphern die Richtung. Massey geht allerdings über Aldrich hinaus, denn er bedenkt ja (wenn auch in modifizierten Beispielen) die umgekehrte Lesart mit. Durch seine zwei sich gegenläufig zueinander verhaltenden Metapherntypen erweitert er Aldrichs Theorie maßgeblich. Sie sind es letztlich auch, die seine eigene Theorie für die Metaphernforschung so interessant machen.⁶³

Abschließend seien noch zwei Beispiele aus Aldrichs Theorie zur Illustration der aleatorischen und der allegorischen Metapher in der bildenden Kunst angeführt. Das *Objet trouvé* ist zwar kein mit aleatorischen Techniken hergestelltes farbiges Bild, aber die Gemeinsamkeiten zwischen einem Gasbrenner und der Venus, die der Betrachter in der „Venus du Gaz“ sucht, beruhen auch auf purem Zufall. Picasso sah von jeglicher bewussten Gestaltung seiner Metapher ab. Gleichermassen ist das auf Ähnlichkeit beruhende Porträt kein typisches Beispiel für eine allegorische Darstellung. Dennoch findet man in der „Mona Lisa“ das Prinzip der allegorischen Metapher. Nicht Aldrich, wohl aber Rothenberg (siehe hier Kap. 2.3.1) arbeitete es heraus. Die beiden detailreich angelegten Landschaften rechts und links vom Porträt der Gioconda illustrieren in zahlreichen Einzelmetaphern und in einem anspielungsreichen Wechselbezug zu ihrem Lächeln ihren ambivalenten Charakter. Da Vinci gestaltete subtil zwei Landschaften nicht nach der Natur, sondern im Sinne seiner metaphorischen Idee.

2.4.2 Charles Forceville (1988-2003)

Forceville erforscht die bildliche Metapher in statischen und dynamischen Bildern.⁶⁴ In seinem frühen Aufsatz „The Case of Pictorial Metaphor“ (1988) untersucht er noch Kunstwerke, in „(A)symmetry in metaphor“ (1995) hat er sich jedoch bereits der Werbeanzeige zugewendet, anhand derer er sein 4-Typen-Modell der bildlichen Metapher entwickelt. Dieses stellt er in seinem Buch „Pictorial Metaphor in Advertising“ (1996¹) erstmals vor und baut es in späteren Aufsätzen – so auch in „Further Thoughts on Delimiting Pictorial Metaphor“ (2002) und in „Compasses, Beauty

63 Zu Aldrichs Metapher „Die Wolke ist ein Frauenkopf“ siehe auch den hier gegebenen Kommentar in Kap. 2.1.1. Die Umkehrung dort „Man müsste [...] den Kopf einer Frau sehen, der [...] an eine Wolke erinnern könnte“, ändert nicht die Disposition des Spender-Empfänger-Verhältnisses im Text-Bild-Gefüge, sondern die Objektzuordnung. Massey macht dagegen die Möglichkeit der Veränderung der Disposition des Spender-Empfänger-Verhältnisses im Text-Bild-Gefüge bewusst.

64 Forcevilles Forschungsergebnisse zur Metapher in Filmen, Filmszenen und Werbespots können an dieser Stelle nicht referiert werden. Siehe hierzu: „The metaphor COLIN IS A CHILD“ (1999), „The identification of target and source in pictorial metaphors“ (2001), „Further Thoughts on Delimiting Pictorial Metaphor“ (2002) sowie „Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots“ (2003). In Einzelaspekten sind die genannten Aufsätze aber auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung interessant. Die Übersetzungen orientieren sich an den Begriffen des deutschsprachigen Aufsatzes.

Queens and Other PC's“ (2000) – weiter aus. Forceville nimmt wiederholt zu der Frage, ob die (bildliche) Metapher doppelgerichtet sei, Stellung.⁶⁵

Zusammenfassung

Anfangs blickt Forceville auf die Kunst, wo die Erforschung der bildlichen Metapher beheimatet sei, und analysiert hier vor allem surrealistische Kunstwerke, weil die Surrealisten einen programmatischen Umgang mit der bildlichen Metapher pflegten. „[...] I will focus on Surrealism and I will do so for the following reason: one of the central tenets of Surrealism was that ultimately all opposites [...] are merely apparent opposites. In the last resort each two ‚antitheses‘ are aspects of a deeper unity, and the Surrealists saw it as their task to show this unity.“ (Forceville 1988, S. 151) Später steht er seiner Entscheidung jedoch kritisch gegenüber. Seine frühere Auffassung, das metaphorische Denken sei wegweisend für die Surrealisten gewesen, kommt ihm 1996 naiv vor. Jetzt glaubt er stattdessen zu erkennen, dass der revolutionäre Geist des Surrealismus im Grunde die Logik der Metapher aufbreche. „Indeed, it was perhaps somewhat naive to expect that any sort of model could be based on an artistic movement that tried to subvert existing modes of seeing and thinking.“ (Forceville 1996¹, S. 215) Forceville führt die schlechte Eignung surrealistischer Kunstwerke für die systematische Analyse 1996 vor allem auf drei Eigenschaften ihrer Metaphorik zurück: Erstens, „[...] The Surrealist metaphors [...] defy a decisive ordering of primary and secondary subject“, zweitens, „[...] they are difficult or even impossible to interpret conclusively“ und drittens, „[...] the accompanying titles provide few clues to an interpretation [...]“ (Forceville 1996¹, S. 60). 1988 entwickelt er zunächst einmal Strategien, die es ihm ermöglichen, trotz der später bemerkten Probleme seine Forschung zu betreiben: Er fixiert die Richtung der Metapher, wo immer es ihm möglich erscheint; er strebt nicht die vollständige Interpretation des Kunstwerks, sondern eine rein technische Analyse der Metapher an; und er ignoriert die Bildtitel, es sei denn, sie liefern kunsthistorische Hintergrundinformationen.

Unter diesen drei Prämissen analysiert Forceville insgesamt zehn Kunstwerke, darunter fünf Bilder von René Magritte, die in ihrem Aufbau einander ähneln. Zu sehen ist jeweils eine relativ zentral angeordnete hybride Figur vor einem bestimmten Hintergrund: die bildliche Metapher in ihrem Konbild. Über dieses bestimmt Forceville – soweit möglich – die Richtung der in der hybriden Figur kombinierten Terme der Metapher. Er orientiert sich dabei an der von Max Black (1954) formulierten Faustregel, dass eine Metapher in einem Satz ein Fokus (mit übertragener Bedeutung) in einem Rahmen (mit wörtlicher Bedeutung) sei.⁶⁶ Folglich muss derjenige Term der hybriden Figur der Rahmen der Metapher sein, der im Konbild dominiert.

65 Dieser und andere ausgewählte Untersuchungsaspekte werden hier vorgestellt, auf dass ein Einblick in die umfangreiche Forschungstätigkeit Forcevilles gegeben werden kann.

66 „Der Vorsitzende pflügte durch die Diskussion.“ Indem wir diesen Satz als einen Fall von Metaphorik bezeichnen, implizieren wir, dass mindestens ein Wort (hier das Wort ‚pflügen‘) im Satz metaphorisch und mindestens eines der übrigen Wörter wörtlich [literally] gebraucht ist. Wir wollen das Wort ‚pflügen‘ den *Fokus* [focus] und den übrigen Teil des Satzes, in dem jenes Wort vorkommt, den *Rahmen* [frame] der Metapher nennen.“ (Black 1954, S. 58)

Die in den Bildbereich übertragene Regel greift bei zwei der fünf Magritte-Bilder. In dem einen kann Forceville über eine dezidierte Analyse der Hintergrundgestaltung die Richtung der zentralen Metapher bestimmen. In dem anderen – „The Rape“⁶⁷ – ist der Hintergrund zwar nur eine neutrale Bildfläche, aber der verfremdete Frauenkopf weist in sich eine Fokus-Rahmen-Struktur auf, derzufolge Forceville die Richtung *DAS WEIBLICHE GESICHT IST EIN WEIBLICHER KÖRPER* fixiert. Die anderen drei Beispiele sind dagegen wegen ihres neutralen Hintergrundes doppelgerichtet. Ihre Neutralität ergibt sich aus unterschiedlichen Hintergrundgestaltungen bzw. Konbildstrukturen: dem geteilten Konbild, dessen Hälften jeweils einen Term der Metapher stützen, dem Konbild, das beide Terme je nach Lesart stützen oder nicht stützen kann, und dem fehlenden Konbild, das die Metapher isoliert.

Anhand der noch verbliebenen fünf Bildbeispiele zeigt Forceville, dass neben dem bildlichen Kontext auch außerbildliche Kontexte die Richtung der Metapher bestimmen können. So ist die seltsame, auf die Stirn Tatlins applizierte Maschine in Raoul Hausmanns Collage „Tatlin at Home“ der Fokus der Metapher, obwohl im Konbild weitere Maschinen zu sehen sind. Tatlins Gehirn dagegen ist zwar nur durch den Bildtitel kontextualisiert, aber als menschlicher Term dennoch in der Rahmenposition. Das Menschliche ist in der Regel dominant. Eine Ausnahme bilden vielleicht nur die Fabeln, wo der kulturelle Kontext die Richtung *TIERE SIND MENSCHEN* vorgibt.⁶⁸ Zu den Einfluss nehmenden außerbildlichen Kontexten rechnet Forceville ferner unsere Erwartungshaltung hinzu. Von ihr hänge es ab, dass wir in Marcel Duchamps Ready-made „Fontain“ die Metapher *EIN WASSERKLOSETT IST EIN KUNSTWERK* sähen, obwohl sein räumlicher Kontext einer öffentlichen Ausstellung die umgekehrte Lesart nahelegen würde.

Nach diesen ersten zehn Analysen lautet Forcevilles Schlussfolgerung zur Metaphernrichtung: „It is context which guides our processing of the metaphor. Moreover, this context is not restricted to the work of art itself, external context-features, including general human and kultural knowledge as well as expectations, play an important role“ (Forceville 1988, S. 160).

In Zusammenhang mit der Richtungsbestimmung der bildlichen Metapher werden vor allem zwei Fragen diskutiert. Erstens: Ist die visuelle Metapher im Unterschied zur sprachlichen Metapher symmetrisch? Zweitens: Sind alle Metaphern symmet-

67 „The Rape“ (1937) und „Le Viol“ (1945) sind zwei Fassungen einer Bildidee. Sie unterscheiden sich nicht in Hinblick auf ihre Motivik. Siehe auch hier Kap. 2.3.3.

68 Für Forceville (1988) ist unsere Neigung, den Aspekt des Menschlichen in die Tenor-Position der Metapher zu stellen, ein äußerer Kontext des metaphorischen Bildes oder Textes. Psychologen – wie z. B. Kathleen Connor und Nathan Kogan (1980) – werten sie dagegen als intrinsischen Faktor bei der Konstruktion von Metaphern. Forceville und die Psychologen sehen den Aspekt des Menschlichen aus unterschiedlichen Perspektiven. Während ersterer auf unsere metaphorischen Bilder und Texte blickt, blicken letztere auf den Menschen. Laut Forceville (1995) verkennen die Psychologen in ihren weitgehend kontextfreien Tests den Tatbestand, dass wir die Metaphern, denen wir tagtäglich begegnen, nicht nur über den konstruktiven Bottom-up-Modus interpretieren, sondern auch über den rezeptiven Top-down-Modus.

risch? Forceville verneint beide Fragen und führt die Symmetriethese darauf zurück, dass ihre Vertreter (u. a. Hausman 1989) die Interaktionstheorie falsch verstehen. Anhand von drei Textstellen⁶⁹ aus Blacks Schriften zeigt er auf, dass die Gleichsetzung der von Richards (1936) entdeckten und von Black (1954 u. 1977) genauer beschriebenen Interaktion zwischen den beiden Termen der Metapher mit der mutmaßlichen Doppelgerichtetheit der Metapher offenbar auf eine oberflächliche Textlektüre zurückzuführen ist. Schon Blacks Begriffe des Hauptgegenstandes und untergeordneten Gegenstandes (1954) bzw. des Primär- und Sekundärgegenstandes (1977) weisen darauf hin, dass der eine Term Priorität gegenüber dem anderen hat.

Die Interaktion konzentriert sich auf den Haupt- oder Primärgegenstand, der hauptsächlich und zuerst durch den anderen Gegenstand in einem neuen Licht gesehen wird. Nach dem Vorbild dieses anderen untergeordneten Gegenstandes (bzw. nach dessen Implikationssystem) konstruieren wir ein neues Implikationssystem für den Hauptgegenstand. Die wechselseitige Interaktion entsteht dadurch, dass dieses neue Implikationssystem (und nicht der Hauptgegenstand mit seinem alten Implikationssystem) bewirkt, dass wir den untergeordneten Gegenstand letztlich auch verändert wahrnehmen. Forceville beschreibt diesen Rückkopplungseffekt am untergeordneten Gegenstand wie folgt: „In short, the implicative complex of the B-term that is built up for the purposes of a particular metaphor is a selection from, and adaption of, a far richer complex of facts, beliefs, and associations that adheres to the concept [...] [of the B-term]“ (Forceville 1995, S. 682). Noch etwas klangvoller wäre es, hier von einem Echo-Effekt zu sprechen, denn die Veränderung, die das neue Implikationssystem des Hauptgegenstandes beim untergeordneten Gegenstand bewirkt, ist schwächer als die initiale Veränderung des Hauptgegenstandes.⁷⁰ In diesem Sinne unterscheidet Forceville in seinen Beispielanalysen die dominante von der rezessiven Merkmalsübertragung.

Eine niederländische Werbeanzeige für ein Motorrad aus den frühen 1980er Jahren ist in Hinblick auf die Interaktionstheorie und ihre Unterscheidung von der

69 In der deutschen Übersetzung der Blackschen Theorie findet man die drei Textstellen an folgenden Orten: - siehe Black 1954, S. 72 sowie 1977, S. 393 (s. u.) und ferner 1954, S. 75.

Die zweite Textstelle, in der Black den Vorgang der Interaktion beschreibt, sei hier angeführt: „Wer eine metaphorische Aussage macht, selektiert, betont, unterdrückt und organisiert Merkmale des Primärgegenstandes, indem er auf ihn Aussagen bezieht, die mit den Gliedern des Implikationszusammenhangs des Sekundärgegenstandes isomorph sind [...]. Im Kontext einer bestimmten metaphorischen Aussage ‚interagieren‘ die beiden Gegenstände auf folgende Weise: (I) das Vorhandensein des Primärgegenstandes reizt den Zuhörer dazu, einige der Eigenschaften des Sekundärgegenstandes auszuwählen; und (II) fordert ihn auf, einen parallelen ‚Implikationszusammenhang‘ zu konstruieren, der auf den Primärgegenstand passt, und umgekehrt (III) wiederum parallele Veränderungen im Sekundärgegenstand bewirkt.“

70 Zur deutlicheren Veranschaulichung könnte man vielleicht sogar sagen, dass sich durch die Metapher das Implikationssystem des Hauptgegenstandes auf überraschende Weise verändert, während sich das des untergeordneten Gegenstandes nur reduziert.

Symmetriethese ein aufschlussreiches Beispiel.⁷¹ Oberflächlich analysiert könnte die Anzeige als Beleg dafür angeführt werden, dass die Metapher im Grunde ein symmetrisches Phänomen ist. Forcevilles Anliegen ist es jedoch, über eine differenzierte Analyse nachzuweisen, dass in der Anzeige vielmehr die Interaktionstheorie Blacks zum Tragen kommt.

Kombiniert man das Bild – ein Motorrad – mit der Headline der Anzeige – *„Instead of a date“*⁷² – so kann man relativ schnell auf die Metapher EIN MOTORRAD IST EINE FREUNDIN schließen. Auch die ersten beiden Absätze des zusätzlichen Fließtextes unterstützen diese Lesart. Die Aussagen *„[...] dating someone [...] can be very attractive“* und *„looking for a long-lasting relationship“* gestalten den Quellbereich der Metapher weiter aus. Es geht um die Beziehung zwischen zwei Liebhabern. So weit ist die Metapher unauffällig. Ihr präsentierter Quellbereich soll den Rezipienten dazu anregen, auf eigene Faust Merkmale vom Vehikel auf den Tenor, also von der Freundin auf das Motorrad zu übertragen bzw. sich die ‚Partnerschaft‘ mit dem Motorrad in den schönsten Farben auszumalen. Forceville entdeckt jedoch zwischen dem zweiten und dritten Abschnitt des Fließtextes einen Bruch. Über die Beziehung zu einer Freundin wird nichts mehr gesagt, stattdessen gerät das Motorrad fortan in den Fokus. Jetzt heißt es z. B. anspielungsreich, *„you will discover that you are not the only one who wants to ride on a BMW“*, und der Rezipient ist dazu aufgefordert, etwas Passendes in Bezug auf die Freundin zu ergänzen. Sobald er denkt: „Die anderen werden neidisch auf mich sein, weil sie jetzt mit *mir* geht“ und mit den parallelen Aussagen ebenso verfährt, hat er – so Forceville – die entgegengesetzte Metapher EIN FREUNDIN IST EIN MOTORRAD gebildet bzw. konkretisiert.

Die Feststellung der Umkehr der Metapher in dieser Werbeanzeige kann aber nur ein Zwischenergebnis von Forcevilles Analyse sein, denn bis hierhin dürften ihm die Vertreter der Symmetriethese vorbehaltlos zustimmen. Er muss noch sein Kontext-Argument anbringen, das für ihn der schlagende Beweis für das Wirken der blackschen Interaktion in dieser Werbeanzeige darstellt. „Even though I contend that there is a strong suggestion for a transfer from MOTORBIKE to GIRLFRIEND, this does not amount to a reversibility of terms. Again, the context makes that quite clear.“ (Forceville 1995, S. 702) Aus dem Werbekontext gehe unzweifelhaft hervor, dass das Motorrad, dessen Verkauf ja gefördert werden soll, im Zentrum der Anzeige stehe, und folglich die Metapher DAS MOTORRAD IST EINE FREUNDIN gegenüber ihrer Umkehr dominant sei. „If we nonetheless feel that some sort of transfer from tenor to vehicle obtains, this cannot be a transfer at the same level or intensity as the transfer from vehicle to tenor.“ (Forceville 1995, S. 703)

71 In Teilen modifizierte Fassungen von Forcevilles Analyse dieser Werbeanzeige sind in drei seiner Schriften veröffentlicht: 1. Forceville 1991, S. 7-19, 2. ders, 1995, S. 700-703 und 3. ders. 1996, S. 149-153

72 „IN PLAATS VAN VERKERING“

1996 bekräftigt Forceville noch einmal ausdrücklich, dass er mit seiner Analyse die Interaktionstheorie habe stützen wollen.⁷³ Dieses Ziel weicht jetzt dem der Klassifizierung der bildlichen Metapher. Wegen seines metaphorischen Titels und des dazugehörigen unmetaphorischen Bildes ordnet er diese Motorradwerbung seinem Typ der Text-Bild-Metapher zu.

Insgesamt unterscheidet Forceville vier Typen der bildlichen Metapher: die kontextuelle Metapher (MP1), die hybride Metapher (MP2), das bildliche Simile (PS) und die sprachlich-bildliche Metapher (VPM). Je nach Verteilung der Metapherterme ergeben sich zudem zwei Varianten innerhalb des Typs der kontextuellen und der sprachlich-bildlichen Metapher. Sowohl die Typen als auch ihre Varianten lassen sich gut erklären, wenn man mitbedenkt, dass das Bild aus einer oder mehreren Figuren vor einem Grund besteht. Auch empfiehlt es sich, zumindest in Bezug auf die kontextuelle Metapher zwischen dem Tenor und dem Vehikel bzw. dem Zielbereich und dem Quellbereich der Metapher zu differenzieren. Dann wird der elementare Charakter von Forcevilles Typenmodell der bildlichen Metapher besonders deutlich.

Die kontextuelle Metapher (MP1) befindet sich allein im Bild, das heißt, sie kommt im Text nicht vor. Dieses Bild besteht aus einer Figur vor einem Grund, zu dem sie nicht passt. So ist beispielsweise in einer Werbung für Schuhe der Schuh zwischen die Revers eines Jacketts auf ein Oberhemd appliziert. Hier ist die Figur Tenor, aber ihr Grund liegt im Quellbereich der Metapher, die EIN SCHUH IST EINE KRAWATTE lautet. Forcevilles Erfahrung zufolge ist diese Variante der kontextuellen Metapher in der Werbung häufiger anzutreffen als ihre Umkehr, bei der die Figur Vehikel ist, ihr Grund jedoch im Zielbereich der Metapher liegt. Forceville nennt die kontextuelle Metapher auch „bildliche Metapher mit nur einem bildlich gezeigten Term“. Im angeführten Beispiel fehlt mit der Krawatte das Vehikel der Metapher.

Auch die hybride Metapher (MP2) entfaltet sich ganz auf der Bildebene. Auch sie besteht aus einer Figur vor einem Grund. Im Unterschied zur kontextuellen Metapher jedoch ist die Figur in sich bereits sonderbar. In einer Werbung für eine Tageszeitung beispielsweise hängt an einem Schlüsselbund ein Gegenstand, der halb Schlüssel, halb Schreibfeder ist. Hier ist die Figur Tenor und Vehikel zugleich und kann allein die Metapher DIE SCHREIBFEDER IST EIN SCHLÜSSEL bilden, während der Grund – eine Tischplatte – sich neutral verhält. Da in der hybriden Metapher beide Terme, obgleich nur halb, abgebildet sind, heißt sie bei Forceville auch „bildliche Metapher mit zwei bildlich gezeigten Termen“.

Als dritter Typ der bildlichen Metapher liegt das bildliche Simile (PS) ganz im Bildbereich. Es besteht entweder aus einem Bild mit zwei Figuren vor meist neutralem Grund oder aus zwei Bildern mit jeweils einer Figur vor oft zu ihr passendem Grund. Bemerkenswert ist hier die Gegenüberstellung der beiden Figuren oder gan-

73 „In Forceville (1995b) I examine this latent transfer from primary to secondary subject in the light of Black's notion of ‚interaction‘, and propose the label ‚subsidiary transfer‘ of features of it, as distinct from the dominant transfer that, as in any metaphor, runs from secondary to primary subject.“ (Forceville 1996¹, S. 219)

zen Bilder. In einer Anzeige für Bier etwa ist über ein Bild, das die Chinesische Mauer zeigt, ein zweites Bild mit aufeinandergestapelten und hintereinandergereihten Bierkästen platziert, sodass beide Bilder zusammengenommen die Metapher **BIERKÄSTEN SIND DIE CHINESISCHE MAUER** ergeben. Sowohl der Tenor in seinem Zielbereich als auch das Vehikel in seinem Quellbereich sind vollständig abgebildet sowie deutlich voneinander getrennt. Darin unterscheidet sich das bildliche Simile von der hybriden Metapher, der es gleichwohl auch ähnelt, denn hier wie dort sind ja beide Metapherterme bildlich gezeigt.

Nur die sprachlich-bildliche Metapher (VPM) erstreckt sich über das Bild und den Text. Auch in ihr sind also beide Terme deutlich voneinander getrennt. Sie ist aber nicht so unscheinbar wie das Simile, denn es fällt sofort auf, wenn ein Bild mit einem Text kombiniert wird, der nicht zu ihm passt, wenn also beispielsweise ein Zoo mit einem Bild, das den Kopf eines Orang-Utans zeigt, für sich wirbt und dazu den Text ‚*Mona Lisa*‘ präsentiert. In der verblüffenden Metapher **EIN ORANG-UTAN IST EINE MONA LISA** liegt der Tenor als Figur im Bild, das Vehikel als Nomen im Text. Auch der komplementäre Fall mit dem Vehikel als Figur im Bild und dem Tenor als Nomen im Text kommt vor. Laut Forceville ist er in der Werbung aber eher selten anzutreffen.

Wie man sich leicht denken kann, gibt es kaum Beispiele, die nicht in irgendeiner Hinsicht komplizierter wären als die beschriebenen Typen. Bildliche Metaphern, seien sie aus der Werbung oder der Kunst, sind erstens inhaltlich so komplex, dass ihre Identifikation über die Nominalform der Metapher nur der Ausgangspunkt für weiter reichende Analysen sein kann, und sie sind zweitens in ihrer Gestaltung um ein Vielfaches variantenreicher als die auf die einfachsten gestalterischen Elemente zurückgeführten Modelle der vier Metapherentypen.

Will man die visuelle Metapher eines Text-Bild-Gefüges auf ihrer Inhaltsebene angemessen beschreiben, reicht es nicht, sie nur auf ihre Nominalform zurückzuführen, denn diese ist zu allgemein. Sie impliziert alles Mögliche. Ziel der Metapheranalyse sollte es vielmehr sein, die im Einzelfall kontextuell gestützten Implikaturen mit herauszuarbeiten. Hierzu muss man – so Forceville – die Metapher anders konzeptualisieren, also z. B. in der Verbform oder in der Form der Phrase. Forceville äußert zwar Bedenken in Hinblick auf die Rückführbarkeit der bildlichen Metapher auf Formen, die Aktionen einschließen, zeigt aber am Beispiel seiner Zoowerbung, dass es gleichwohl möglich wäre.⁷⁴

74 Er ist skeptisch, weil er offenbar annimmt, dass sich in statischen Bildern nur Objekte (vom Ding bis zur Person) abbilden ließen, die nur über die Konzeptform **NOMEN A IST NOMEN B** wiedergegeben werden könnten. „[...] pictorial metaphors often connect objects or persons – phenomena that in language are embodied in nouns. Hence many pictorial metaphors are ‚naturally‘ amenable to the A is B formula. This does not mean, of course, that pictures have no means to metaphorize actions (in language rendered through verbs). Probably it is relatively difficult to render an action metaphorically in a static picture.“ (Forceville 2002, S. 219) Hierauf erläutert er ein Filmbeispiel, um zu zeigen, dass bildliche Metaphern (in bewegten Bildern) durchaus auf Aktionen bezogen sein können.

Das nominale metaphorische Konzept EIN ORANG-UTAN IST EINE MONA LISA impliziert viel. Man könnte etwa zu dem Orang-Utan konnotieren, dass er zu den vom Aussterben bedrohten Tieren gehört, die wir unbedingt retten und deren Lebensraum wir erhalten müssen, und parallel dazu zur Mona Lisa, dass sie zu den berühmtesten alten Gemälden zählt, die sorgfältig aufzubewahren und zu restaurieren sind. Auf der Grundlage dieses Implikationszusammenhangs ließe sich dann in Form der Phrase das Konzept bilden VOM AUSSTERBEN BEDROHTE TIERE RETTEN IST BERÜHMTE GEMÄLDE ALTER MEISTER BEWAHREN. Es ist kohärent mit dem nominalen metaphorischen Konzept, von dem die Konnotationen ausgingen, passt aber nicht in den Kontext der Zoowerbung. Hier – der Metapher ist noch der Slogan ‚live in Artis‘ beigefügt – würde man in etwa konnotieren, dass es mehr Spaß macht, die lebenden Tiere im Zoo zu beobachten, als sich Statuen und Gemälde im Museum anzuschauen, woraus dann die konzeptuelle Phrase DEN ZOO BESUCHEN IST INS MUSEUM GEHEN oder, ganz präzise auf das Werbebeispiel bezogen, DEN AMSTERDAMER ZOO BESUCHEN IST IN DEN LOUVRE GEHEN hergeleitet werden könnte.

An der Gegenüberstellung werden laut Forceville zwei Sachverhalte deutlich. Zum einen zeige sich, wie begrenzt das nominale metaphorische Konzept sei. „The limited use of the A is B format can be gauged from the fact that in a different situation, the same metaphor could have been used to emphasize different connotations.“ (Forceville 2002, S. 220) Zum anderen werde aber auch offensichtlich, dass man mit der Phrase bereits die Metaphern in statischen Bildern interpretiere. „Actually some sort of action is almost always implied in any metaphors NOUNPHRASE A IS NOUNPHRASE B formula. Interpreting a metaphor means envisaging what sort of activities that can be done with, to, by etc. the vehicle can be mapped onto the tenor.“ (Forceville 2002, S. 220)

In seiner Analyse der 26 Werbeanzeigen für Computer und Computerzubehör ist Forceville mit dem Variantenreichtum der bildlichen Metapher konfrontiert. Die Vielfalt regt ihn zu neuen Reflexionen an, bereitet ihm aber auch Schwierigkeiten, die er überwinden möchte. Seine Strategie dabei ist die Reduktion. So konstatiert er, dass der große Variantenreichtum von Werbeanzeigen nicht mit dem Variantenreichtum der darin enthaltenen Metaphorik verwechselt werden dürfe. „[...] many elements of the advertisements design [...] often contribute to the overall meaning.“ (Forceville 2000, S. 33) Dementsprechend verfeinert er auch sein 4-Typen-Modell⁷⁵, anstatt es zu relativieren. Sein Vorhaben, die 26 Werbeanzeigen in sein Modell einzusortieren, gelingt ihm in immerhin 25 Fällen, obwohl er dabei auf zwei grundlegende Probleme stößt: Einige Werbeanzeigen eröffnen zwei Möglichkeiten der Klassifizierung, andere sind nicht eindeutig metaphorisch, sondern könnten auch anders verstanden werden.

75 Forcevilles aus seinen Analyseergebnissen hervorgehende Vorschläge zur Verfeinerung des Modells siehe Forceville 2000, S. 50-53. U. a.: Das bildliche Simile ist auf neutralem Grund expliziter in seiner Metaphorik. Nur in der sprachlich-bildlichen Metapher kann das Bild völlig frei gestaltet werden, da der zweite Term nicht gezeigt werden muss.

Auf der einen für ihn problematischen Anzeige ist ein roboterartig wirkender Computer mit Sprechblase zu sehen, weshalb Forceville schwankt, ob es sich um eine sprachlich-bildliche oder eine kontextuelle Metapher handelt. Die Regel, mit der er sonst den sprachlich-bildlichen Typ ausschließt, lautet: „[...] usually the question is whether the textual anchoring is so strong that without it no metaphor is identifiable, so that the label VPM is in order“ (Forceville 2000, S. 50). Hier könne man sich aber darüber streiten, ob die Regel greife oder nicht. Deshalb treffe insbesondere auf diese Anzeige die Beschreibung zu: „[...] it is sometimes difficult to classify the metaphors according to type. Some examples can be ranked under two different types. That is, these are not ‚pure‘ examples of a type“ (Forceville 2000, S. 50).

Von der Gestaltung einer Werbeanzeige hängt es aber nicht nur ab, welchem Typ der bildlichen Metapher sie zugeordnet werden kann und wie ‚rein‘ er ausgeprägt ist, sondern auch, ob die Metapher stark oder schwach ausgeprägt ist bzw. ob die Anzeige nur metaphorische oder auch andere Lesarten zulässt. Forceville führt hier die Begriffe der explizit und implizit gekennzeichneten Metapher ein, die sich graduell voneinander unterscheiden. „The closer a metaphor approximates the ‚explicit‘ pole of the continuum, the more it forces its audience to interpret two entities as a metaphorical target and source respectively, and hence the less plausible are alternative explanations for the juxtaposition/identification of the two entities. Conversely, the closer a metaphor approximates the ‚implicit‘ pole of the continuum, the more the juxtaposition of two entities can be realistically explained by inferring other reasons than a metaphorical identification between the two entities.“ (Forceville 1999b, S. 194)

Seine Analyse der PC-Werbeanzeigen, die sein 4-Typen-Modell noch einmal, wenn nicht auf die Probe stellen, so doch verfeinern sollte, mündet in die Forderung: „More research into possible correlations between types of metaphors and illustration techniques seem fruitful“ (Forceville 2000, S. 52).

Kommentar

Der dritte Ansatz der Metaphernforschung beginnt im Grunde erst bei Forceville. Sein 4-Typen-Modell der bildlichen Metapher hat aber je eine Wurzel in Aldrichs und Maseys Metapherntheorien. Aldrich präsentiert Forcevilles Metapherentypen bereits als Einzelfälle und reflektiert wie er das Verhältnis zwischen Vergleich und Metapher, und Massey kippt die Empfänger-Spender-Disposition, womit er Forcevilles Typvarianten vorprägt.

Zu Beginn des Kommentars sei, soweit das möglich ist, Forcevilles Theorie auf Aldrich zurückgeführt, und es seien ihre Auffassungen vom Vergleich einander gegenübergestellt. Danach sei schwerpunktmäßig Forcevilles 4-Typen-Modell diskutiert. Und zudem sei sein Umgang mit Blacks Interaktionstheorie kommentiert.

Teil 1

Heutzutage werden die Begriffe ‚visuelle Metapher‘ und ‚bildliche Metapher‘ synonym verwendet. Hierauf weist auch Forceville in einem seiner erst jüngst erschienenen Aufsätze hin –in Zusammenhang mit dem Appell, die visuelle oder bildliche

Metapher weiter zu erforschen. „In the interests of a healthy and more complete theory of what I call ‚pictorial metaphor‘ but which is also referred to as ‚visual metaphor‘ its nature must be explored in more detail.“ (Forceville 2002, S. 214) Dennoch hat man den Eindruck, dass Forceville zunächst den Begriff der bildlichen Metapher bewusst in Abgrenzung zu Aldrichs Begriff der visuellen Metapher verwendet. Während sich Aldrich nämlich im Prinzip auf die gesamte sichtbare Welt bezieht – die Natur, das Kunstwerk als solches, seine Bildinhaltsebene –, fokussiert Forceville ausschließlich die Inhaltsebene von Bildern. Die Eingrenzung seines Untersuchungsgegenstandes ist für ihn ganz selbstverständlich. So findet sich nur in einem seiner Aufsätze am Rande die Bemerkung „[...] I consider advertisements (or any other images) to *contain* rather than to *be* pictorial metaphors [...]“ (Forceville 2000, S. 33), an der einmal explizit wird, dass zwischen seiner Metaphertheorie und Aldrichs Theorie der Kunstwerkmetapher kein Zusammenhang besteht.

Die Bezüge zwischen den beiden Theorien sind an anderer Stelle zu suchen. Da ist zunächst die vordergründige Gemeinsamkeit, dass sich der frühe Forceville wie Aldrich auf Beispiele aus der bildenden Kunst bezieht. Da Aldrichs Analysen der beiden Kunstwerke von Picasso von schlagender Überzeugungskraft sind, verwundert es auch nicht, dass Forceville sich anfangs auf surrealistische Kunstwerke und solche, die dem Surrealismus nahestehen, spezialisiert. Hier fällt allerdings auf, dass Forceville vor allem Bilder mit „hybriden Kreaturen“ (Forceville 1988, S. 156) für seine Analysen auswählt. Auch diese Entscheidung liegt aber nahe, denn Aldrichs erste Analyse einer Bildinhaltsmetapher – seine Analyse des Kokoschka-Bildes – antizipiert ja bereits den Typ der hybriden Metapher. In Aldrichs subtiler Beispielwahl sind alle Metapherentypen Forcevilles bereits vertreten. Er versteht und analysiert sie nur nicht als Typen, sondern als interessante Einzelfälle: die hybride Natur in „Courmayeur“, die kontextuelle Metapher in Picassos „Ziege“ und die sprachlich-bildliche Metapher in seiner „Vénus du Gaz“.⁷⁶

Auch Forceville hat 1988 sein 4-Typen-Modell noch nicht entwickelt. Interessanterweise kombiniert er hier die Idee der kontextuellen Metapher mit den hybriden Kreaturen seiner Kunstwerke, indem er über die blacksche Faustregel des metaphorischen Fokus-Rahmen-Prinzips die Richtung ihrer Terme fixiert. Das ist nicht unproblematisch, denn natürlich kann – auch wenn es die Faustregel nicht vorsieht – im Fokus einer Kontextmetapher ebenso gut ihr Empfänger präsentiert sein und im Rahmen folglich ihr Spender, oder es können beide Richtungen der Metapher gemeint sein und sinnhaft konstruiert werden. Aber Forceville findet einen guten Mittelweg zwischen der beschränkten Sicht der Faustregel und den tatsächlich in seinen Beispielen sich eröffnenden Möglichkeiten. In seinen Analysen ist der Rahmen bzw. der Kontext der Metapher flexibel und nicht an den Hintergrund der hybriden Figur gebunden. Er kann auch außerhalb des Bildes liegen und als die gemeinte Ebene von dort aus die Richtung ihrer Terme bestimmen, wie etwa in Hausmanns Collage „Tatlin at Home“. Mit diesem Vorgehen wird Forceville den unterschiedlichen Figur-Grund-Konstellationen seiner Beispiele in Hinblick auf die Empfänger-Spender-Dis-

76 In Aldrichs Wolkenbeispiel ist Forcevilles Simile nur bedingt vorgeprägt.

position ihrer Metapher gerechter als es eigentlich mit der Faustregel möglich ist. Nur vor dem letzten Schritt sperrt er sich, denn er will ja nicht wahrhaben, dass seine Beispiele in zwei Richtungen verstanden werden können. Mit Blick auf seine Analyseergebnisse ist das aber nicht so schlimm. Hätte er die Symmetrie seiner Metaphern erkannt, hätte er sie vielleicht nicht so weitreichend in eine Richtung analysiert.

1996 stellt Forceville sein 4-Typen-Modell der bildlichen Metapher vor, in das er auch das bildliche Simile als einen Metapherentyp aufnimmt. Das ist bemerkenswert. Orly Goldwasser, der 1999 Forcevilles Buch rezensiert, findet es widersprüchlich, einerseits keinen entscheidenden phänomenologischen Unterschied zwischen dem Vergleich und der Metapher zu sehen, ihn andererseits aber doch wegen seiner besonderen Oberflächenstruktur als eigenständigen Metapherentyp zu präsentieren. „Forceville [...] advances that ‚there is no essential difference between metaphor and simile‘ (p 32). Nonetheless [...] he points at ‚surface difference‘ in pictorial as well as in linguistic metaphors between metaphor and simile. Some elucidation of this incongruity would have been welcome.“ (Goldwasser 1999, S. 610) Goldwassers Einwand scheint die kurzschlussartige Vorstellung zugrunde zu liegen, dass Forceville den Vergleich zur Metapher hinzurechnen und ihn gleichzeitig von ihr absondern wolle, anstatt sich für eine der beiden einander doch ausschließenden Möglichkeiten zu entscheiden. Um diesem Missverständnis vorzubeugen, erläutert Forceville im rezensierten Buch (1996¹) sein Verständnis vom Vergleich aber hinreichend plausibel.

Unter anderem in der Tradition von Lakoff und Turner (1989) kann für ihn der Vergleich auf die kognitive Metapher zurückgeführt werden, obwohl er in der Sprache und im Bild anders als die sprachliche oder bildliche Metapher in Erscheinung tritt. „[...] on a cognitive level, the verbal simile ‚A is like B‘ has the same form as verbal metaphor – A is B (see [...] Lakoff and Turner 1989: 133 for similar views on the fundamental sameness of metaphor and simile). This leaves uncontested, however, that there is a difference between the manifestations of verbal metaphors and similes: the latter are expressly signalled by the occurrence of certain phrases (e.g. ‚like‘ ‚(such) as‘), whereas these are absent in verbal metaphors.“ (Forceville 1996¹, S. 141) Der sprachlichen Gegenüberstellung, die über die Partikel ‚wie‘ erreicht wird und auf einen Vergleich in einzelnen Punkten hinausläuft, entspricht die Nebeneinanderstellung im Bild, die ebenfalls zum Punkt-für-Punkt-Vergleich anregt.

Die Unterscheidung zwischen kognitiver Ebene und Manifestationsebene könnte zur Klärung des doppelten Verhältnisses zwischen Vergleich und Metapher genügen. Forceville setzt seine Erläuterung aber noch fort. So ist es möglich, sie Aldrichs Ausführungen zum visuellen Vergleich und zur visuellen Metapher gegenüberzustellen. Es fällt sofort auf, dass beide Theorien in Hinblick auf ihr Verständnis vom Vergleich und sein Verhältnis zur Metapher konträr sind. Während Aldrich den Vergleich scharf von der Metapher trennt – denn er weist ja nur ein dyadisches und kein triadisches System auf –, rechnet ihn Forceville auf der Phänomenebene zur Metapher hinzu.

Man darf aber nicht übersehen, dass über diese Differenz hinaus beide Wissenschaftler – jeder auf seine Weise – einen fließenden Übergang zwischen dem Vergleich auf der einen und der Metapher auf der anderen Seite beschreiben. So kann man bei Aldrich nachlesen: „Eins scheint von vornherein klar zu sein, nämlich der Unterschied, ob man sieht, wie A wie (like) B ist, oder ob man A als (as) B sieht. Ein Gleichnis taugt zur genauen Wiedergabe der ersten Wahrnehmungsweise, die Metapher zu der der zweiten. Dieser Unterschied schließt jedoch in gewissen Fällen einen Übergang von der einen zur anderen Wahrnehmungsweise nicht aus; in anderen Fällen sind sie sogar zunächst vermischt, sodass eine Entscheidung oder eine Wahl getroffen werden muss, ob die eine oder die andere Art ausschließlich ins Spiel kommen sollte“ (Aldrich 1968, S. 146). Bei Forceville findet man parallel dazu die Unterscheidung zwischen zwei Arten des Vergleichs: dem wörtlichen (literal comparison) und dem metaphorischen (simile). Beim wörtlichen Vergleich werden zwei Dinge einer Kategorie zueinander in Bezug gesetzt, beim Simile, das allein auf die kognitive Metapher zurückführbar ist, sind es hingegen zwei Dinge zweier verschiedener Kategorien.⁷⁷ Nimmt man noch Forcevilles graduelle Unterscheidung zwischen Simile und Vergleich hinzu, so tritt besonders deutlich zutage, dass er mit Aldrich die Vorstellung vom fließenden Übergang zwischen Vergleich und Metapher teilt. „[...] similes are considered as weaker and more explicit, as well as to invite fusion between primary subject and secondary subject to a lesser extent, than their corresponding metaphors.“ (Forceville 1996¹, S. 142)

Und doch ziehen beide Wissenschaftler die Grenzen zwischen Vergleich und Metapher an anderer Stelle. Das hängt weniger damit zusammen, dass Aldrich den Vergleich von der Metapher trennt, während Forceville zumindest das Simile zur Metapher hinzurechnet, als vielmehr damit, dass Aldrich zwei Arten der Betrachtung voneinander unterscheidet, während Forceville (zumindest 1996, als er sein 4-Typen-Modell präsentiert) den Unterschied ganz objektiviert. So kommt es, dass bei Aldrich auch die einander stark ähnelnden Frauen Maria und Agathe metaphorisch gesehen werden können – wenn man nämlich Maria als Agathe sieht, weil man diese attraktiver findet – und die in fast nichts einer Frau gleichende Wolke mit einer bestimmten Frau in einigen Punkten verglichen werden kann, während in Forcevilles Argumentation genau umgekehrt im ersteren Fall ein wörtlicher Vergleich vorläge und im letzteren ein Simile (bzw. ein Typ der Metapher). Beide Wissenschaftler

77 Forceville zitiert hier Kittay: „Literal comparison takes place within fixed, common, or given categories, for example, when hippopotami are compared to elephants – a comparison within the category of large mammals [...]. But comparisons in metaphor and simile cross categorial boundaries“ (Kittay 1987, S. 18-19 / Forceville 1996¹, S. 143). 2002 greift er das Nilpferdbeispiel noch einmal auf und spitzt jetzt das Problem der Unterscheidung zwischen Vergleich und Metapher zu: „[...] we see a fat man, and than a hippopotamus, suggesting the metaphor FAT MAN IS (LIKE) A HIPPOPOTAMUS – although one could here also defend the decision to label this literal comparison [...]. What matters for this decision is whether one sees fat men and hippopotamuses as belonging to a single superordinate category of FAT CREATURES or whether they are considered as belonging to the categories of HUMANS and ANIMALS respectively“ (Forceville 2002, S. 223). Mit dem modifizierten Beispiel zeigt Forceville, dass die Unterscheidung zwischen Vergleich und Metapher nicht in allen Fällen objektivierbar ist, sondern auch von der Art der Betrachtung abhängen kann.

setzen sich also mit demselben Bereich auseinander (dem Übergang zwischen Vergleich und Metapher), gehen aber von unterschiedlichen Prämissen aus und kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen, was die Zuordnung zu dem einen oder anderen Phänomen anbelangt.

Teil 2

Goldwasser gibt unumwunden zu: „To my mind ‚metaphor with two pictorial terms‘ is the most fascinating“ (Goldwasser 1999, S. 614). Damit stellt er sich hinter Carroll, der ja die These vertritt, dass die hybride Metapher das Herzstück innerhalb der visuellen Metaphorik sei, was Forceville mit seinem 4-Typen-Modell jedoch widerlegt. Die Vormachtstellung der hybriden Figur ist heutzutage aber ein noch ungeklärter Diskussionspunkt.⁷⁸ Die Pioniere der hybriden Figur, also Aldrich (1971), Rothenberg (1980), Heffernan (1985) und Carroll (1994, 1996), vertreten die These, dass die hybride Natur/Figur das genaue Pendant der sprachlichen Metapher sei, und Carroll sieht in ihr sogar den einzigen reinen Typ der visuellen Metapher. Forceville (1996, 2001) stellt sich ihm aber entgegen, indem er ihr zwei weitere Typen – die sprachlich-bildliche Metapher ist ja ein Mischtyp – an die Seite stellt: die kontextuelle Metapher und das bildliche Simile. Der Streit sei an dieser Stelle noch etwas ausgeweitet.

Die sprachliche Metapher hat vielfältige Erscheinungsformen und kann deshalb nicht in einer einzigen bildlichen Form repräsentiert sein. Allerdings kann die hybride Figur mit den Argumenten, die ihre Entdecker anführen, als Visualisierung der kognitiven Metapher angesehen werden. Dort wird das verbindende ‚ist‘ sinnfällig, das beileibe nicht immer ausgesprochen wird und deshalb nur als Teil der kognitiven Metapher angesehen werden kann. Es ist die Ähnlichkeit zwischen hybrider Figur und kognitiver Metapher aber auch begrenzt, denn der Hybride ist an sich naiv, da er zwei Konkreta miteinander verbindet, nicht jedoch ein Abstraktum und ein Konkretum, und es fehlt ihm die fixierte Richtung. Das darf man bei der Parallelisierung nicht vergessen.

Die Leitfrage der Wissenschaftler war jedoch ursprünglich die nach dem Pendant zur sprachlichen Metapher im Bild. Sie könnte zu zwei Fragen modifiziert werden: Entweder man fragt nach den Pendants zu sprachlichen Metaphern in Bildern, oder man fragt nach dem visuellen Pendant zu der in der Alltagssprache oft verwendeten Metapher. Letztere Frage kann gewiss nicht mit dem grafischen Hybriden beantwortet werden, wohl aber mit der kontextuellen Metapher. Im Bild wie in der Sprache ist hier der eine Term der Metapher umgeben vom Kontext des anderen. Legen wir Forcevilles Erfahrungen mit metaphorischen Werbeanzeigen zugrunde, so können wir die bildliche Kontextmetapher (oder auch ‚Konbildmetapher‘), in der ein Empfänger von einem Spenderkonbild umgeben ist, der alltagssprachlichen Metapher, in der ein Spender von einem Empfängerkontext umgeben ist, gegenüberstellen. Nun fällt allerdings auf, dass sich die alltäglichen Formen der bildlichen und sprachlichen Metapher nicht parallel, sondern komplementär zueinander verhalten. Gibt es hier-

78 Dies geht aus Forcevilles Kritik an Carrolls Aufsatz (Forceville 2001, S. 8-9) hervor. Siehe auch den Kommentar zu Carroll in Kap. 2.3.3.

für eine logische Erklärung? Hängt die Komplementarität möglicherweise damit zusammen, dass die Metapher ein sprachliches Bild ist und nicht irgendetwas anderes? Ist es vielleicht sogar unbesonnen, wenn man immer nur nach der Parallele zwischen sprachlicher und bildlicher Metapher sucht?

In der Schuhwerbung sehen wir also einen Schuh anstelle einer Krawatte in deren Konbild, und in einer Krawattenwerbung sähen wir z. B. eine Krawatte im Konbild einer Siegerehrung anstelle der Goldmedaille. Im alltäglichen Gespräch dagegen sagen wir: „Ich habe einen Frosch im Hals.“ oder „Was der Jörg sich wieder für einen Strick um den Hals gebunden hat!“ Letzteres Beispiel eignet sich für die gedankliche Weiterführung, da hier die Metapher ähnlich wie in Text-Bild-Gefügen der Werbung aus zwei Konkreta besteht.

Wir zeigen auf ein Ding und benennen es um. Dadurch verleihen wir ihm ein virtuelles Spenderkonbild im assoziativen Bereich. Zu ‚Strick‘ assoziieren wir etwa ‚Galgen‘, ‚schrecklich‘, ‚armer Kerl‘ oder Ähnliches. Durch unseren Ausruf als Impuls konstruieren wir also eine virtuelle bildliche Situation, in der der Empfänger (die Krawatte) in einem Spenderkonbild (... am Galgen) erscheint. In einer alltäglichen Konversation wie dieser stehen die Dinge nicht selten in einem kritischen Assoziationskontext.

Da ist die Werbung natürlich affirmativer, umhüllt sie doch das Produkt mit positiven Assoziationen (die Krawatte auf Platz 1). Aber abgesehen von der Konnotationsqualität – positiv oder negativ – präsentiert die Werbung genau den Fall, der assoziativ aus der sprachlichen Metapher hervorgeht, während sich die Bildmetapher in der Werbung komplementär zur Textmetapher in der Alltagssprache verhält. Die Assoziationen zur alltagssprachlichen Metapher und diese selbst entsprechen dem Werbebild der kontextuellen Metapher, die ebenfalls nach ihrer Umkehr lechzt: „Ich will die Goldmedaille am Hals tragen.“

Man kann der hybriden Figur, da sie die kognitive Metapher direkt visualisiert, eine zentralere Position zuschreiben als der kontextuellen Metapher, die quasi daneben liegend nur ein versetztes visuelles Pendant zur sprachlichen Metapher darstellt. Man muss es aber nicht. Es ist lediglich unumstritten, dass die hybride Metapher mehr Spannung birgt als das bildliche Simile, welches auch in der Sprache die schwächer ausgeprägte Metapher ist.

Hält man den Hybriden neben die kontextuelle Metapher oder vergleicht ihn mit dem Simile, so ist man geneigt, sich fließende Übergänge zwischen den Typen vorzustellen. Auch die Reihenfolge, in der Forceville seine Typen (zuerst die kontextuelle Metapher, dann den Hybriden, das Simile, die bimediale Metapher) präsentiert, scheint das Kontinuum nachzuzeichnen. Sie wirken wie Parzellen darin, wenn man sich der Vorstellung – und sei sie auch nur vage – hingibt. Gewiss ließe sich dieses Kontinuum aus sich verschmelzenden und teilenden, aufkommenden und verschwindenden Formen (Figuren und Hintergründen) in einem kleinen Modellfilm als Perpetuum mobile darstellen. Er gäbe aber freilich nur die Idee der Kontinuität wieder und dürfte nicht als Abbild der tatsächlichen Erscheinungsvielfalt der bild-

lichen Metapher missverstanden werden. Diese wird punktuell nur an den Einzelbeispielen sichtbar, die nicht prototypisch sind, sondern quasi zwischen den Typen oder an ihren Rändern stehen. Forceville (2000) ist durch die Analyse der Werbeanzeigen für ein Produkt (den Computer) mit zahlreichen solcher Mischtypen konfrontiert. Oft stellt er heraus, dass für eine Werbeanzeige mehrere Klassifizierungen infrage kommen. Er ist allerdings bestrebt, sich auf eine der Zuordnungsmöglichkeiten festzulegen, um sein 4-Typen-Modell zu bestätigen. Diesem mag er auch gerecht werden, von den Mischtypen (die man eigentlich gar nicht so nennen dürfte) erfasst er aber nur eine Teilrealität.

In einem der Zweifelsfälle lässt Forceville die Entscheidung für die eine oder andere Klassifikation offen. Durch diese Vorsicht wird er dem Beispiel gerechter als in den anderen Fällen. Allerdings stünde die gemeinte Werbeanzeige zu der Metapher *DER COMPUTER IST EIN ROBOTER* dem Hybriden näher als der kontextuellen Metapher⁷⁹. Der Computer nimmt bei der Zusammenführung mit dem zweiten Term zwar keinen Schaden (er wird nicht halbiert), aber dennoch wird er hinsichtlich seiner Farbe, Standfläche und Sprechfähigkeit verfremdet. Das heißt, er wird nicht in einen fremden, robotertypischen Kontext gesetzt, sondern selbst verändert. Nicht der Hintergrund, sondern Teile der Figur überraschen. Möglicherweise wird an diesem Beispiel deutlich, dass Forceville bei seinen Klassifizierungen manchmal weniger von der Flächengestaltung des Bildes ausgeht als vielmehr von seinem Wissen um die Dinge. Er denkt offenbar, dass die Roboterteile von außen an das Produkt appliziert sind und damit in dessen Kontext stehen. Diese Denkweise passt nicht gut zu seinem Modell, für das bildgestalterische Elemente konsequent maßgeblich sein müssten.

Forceville stellt schließlich das Bild ins Zentrum seiner Analysen. Er untersucht die bildliche Metapher und will allein sie typologisieren. Dementsprechend berücksichtigt er die mit den Bildern in Zusammenhang stehenden Texte nur so weit wie nötig und nicht etwa ebenso konsequent wie die Bilder. „Print advertisements are word & image texts, and I will pay attention to the ‚word‘ part mainly insofar as it is relevant to the analyses of the pictorial metaphor at stake.“ (Forceville 2000, S. 33) Seine Einstellung ist vor dem Hintergrund seiner Ziele gerechtfertigt. Aber die stärkere Fokussierung der Bilder bzw. die beschränkte Berücksichtigung der Texte birgt eine Täuschung, der die Rezipienten von Forcevilles Theorie leicht erliegen können. Man ist nämlich geneigt zu glauben, sein 4-Typen-Modell erfasse alle in Text-Bild-Gefügen vorkommenden Metaphern. Doch das stimmt nicht. Dort trifft man auch

79 Auch 1996 bereitet Forceville die Zuordnung einer Werbeanzeige einmal Probleme (Forceville 1996¹, S. 159-161). Auch hier kommt für ihn der Typ der kontextuellen Metapher infrage, der der hybriden aber nicht. In diesem Beispiel einer Werbung für Motoröl scheint es besonders fragwürdig zu sein, den Typ der kontextuellen Metapher zu erblicken, denn der Hintergrund hinter der verfremdeten Motorölfflasche ist monochrom weiß. Der visionäre Tropf in der Motorölfflasche ist eindeutig Teil der im Bild zu sehenden Figur, und direkt über ihre Kontur erfahrbar. Wäre die Figur als Schattenriss gezeigt, sähe jeder nur den Tropf. Mit Farben ist die Figur dagegen Ölfflasche und Tropf zugleich.

reine Textmetaphern an. In Text-Bild-Gefügen gibt es Bild-, Text-Bild- und Text-Metaphern.

Diese Grobstruktur spiegelt das Metaphernvorkommen in Text-Bild-Gefügen natürlich nicht sonderlich differenziert und ist ja auch schon Forceville zu ungenau, unterscheidet er doch bereits innerhalb der rein bildlichen Metaphern zwischen Typen mit einem oder zwei präsentierten Termen und entdeckt an ersterem Typ, dass auch das Konbild des Spenders oder Empfängers eine tragende Rolle in der Metapherndisposition spielen kann. Seine kontextuelle Metapher ist der erste Schritt, der direkt zur Feinstruktur des Metaphernvorkommens in Text-Bild-Gefügen führt. Sie besteht einfach darin, dass man immer auch die Beteiligung des bildlichen und textlichen Kontextes an der Metapher berücksichtigt. Wenn man den Spender, den Empfänger, den Spender- und den Empfängerkontext sowie das Spender- und Empfängerkonbild metaphorischer Text-Bild-Gefüge identifiziert, wird man auch auf Metaphern stoßen, an denen einerseits das Bild überwiegend oder weniger stark beteiligt ist und andererseits der Text, und nicht nur solche Metaphern antreffen, die ganz im einen oder anderen Bereich liegen oder gleichmäßig auf den Text und das Bild verteilt sind.

Demnach muss man sogar sagen: Forceville erfasst nicht einmal alle in Text-Bild-Gefügen vorkommenden Metaphern, an denen das Bild maßgeblich beteiligt ist. Seine Theorie erweckt zwar schnell den Eindruck, als beschreibe sie die Formen des Metapherngebrauchs im Umfeld des Bildes vollständig. Metaphern mit geringerer Bildbeteiligung sortiert er aber von vornherein aus, und diejenigen mit stärkerer Bildbeteiligung, auf die er sich konzentriert, könnten noch differenzierter analysiert werden. Über die Metaphern seines 4-Typen-Modells hinaus gibt es in Text-Bild-Gefügen weitere Metapherntypen mit Bildanteilen. Will man all diese Metapherntypen eruieren, ist es nicht hilfreich, den Fokus vor allem auf das Bild zu richten. Man muss vielmehr dem Text und dem Bild die gleiche Beachtung schenken und ihre beiderseitige Beteiligung an der Metapher präzise bestimmen. Das heißt, Forcevilles Frage nach weiteren bildlichen und sprachbildlichen Metapherntypen und sinnvollen Unterteilungen dieser ist mit *ja* zu beantworten. „Do the four types of metaphor hitherto identified (contextual, hybrid, simile, cross modal) exhaust the types or should yet other variants be distinguished? Can these four types be usefully further subdivided?“ (Forceville 2002, S. 225)

Die Fokussierung auf das Bild bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Textes zieht ein weiteres Problem nach sich. Die bildliche Metapher erhält einen naiven Charakter, da in ihr in der Regel zwei Konkreta miteinander verbunden sind und ihr besonderer Sinn in der Regel nicht allein aus ihrer Verbindung hervorgeht. Der Begleittext hat vielmehr meist einen Anteil an der Sinngebung. Das Problem der Naivität schlägt in Forcevilles frühen Analysen der surrealistischen Kunstwerke besonders zu Buche. „I will [...] generally disregard the titles of the paintings, collages. I do not contest that for an adequate interpretation of them the titles may be essential, but as I do not, I repeat, aim at interpretation and merely use the works of art as illustrations

of ‚pictorial metaphors‘.“ (Forceville 1988, S. 152) Forceville übergeht anfangs die Texte der Bilder vollständig in der Überzeugung, sie seien nicht Teil der bildlichen Metaphern und dürften somit auch nicht zum Gegenstand seiner Analysen werden. Ein Titel könne allenfalls in die Interpretation des gesamten Kunstwerks einfließen, die er aber nicht anstrebe.

Sein Vorgehen führt zu Analysen wie: „[...] we [...] see a face first, and a woman's torso second. That is, we would see a woman's face represented as a woman's torso rather than vice versa [...]. Thus the metaphor would run (FEMALE) FACE = (FEMALE) BODY“ (Forceville, 1988, S. 155f.). Forceville bemerkt zwar, dass das Fokus-Rahmen-Prinzip, das diese Metapher visualisiert, ihre Richtung fixiert, aber da er den Titel „The Rape“ nicht in seine Analyse einfließen lässt, wirkt seine Metapher auf den ersten Blick naiv.

1996 räumt er ein, dass es ein Fehler war, den Sinnträger ‚Text‘ aus der Metaphernanalyse a priori auszuschließen. Sein Versäumnis findet er nun unentschuldigbar. Er gibt aber zu bedenken, dass die Titel surrealistischer Kunstwerke die ohnehin schon große Mysteriosität der Bilder noch potenzieren würden. „The pictures in themselves were already so bewildering that taking into account the puzzling Surrealists titles as well proved too much: after all, far from anchoring the paintings/collages [...] they only multiply the pictorial mysteries [...].“ (Forceville 1996¹, S. 60) Die Titel surrealistischer Kunstwerke mögen mysteriös wirken. Sie können nichtsdestotrotz als Schlüssel fungieren, mit dem man vom Raum des Konkreten in den Raum des Abstrakten gelangt.

EINE VERGEWALTIGUNG IST DER KÖRPER EINER FRAU AN DER STELLE IHRES GESICHTS. Wer diese den Titel einbeziehende abstrakt-konkrete Metapher bildet, bahnt sich einen Weg durch das Mysteriöse hindurch. Die erweiterte Metapher muss jetzt nur noch über Assoziationen mit Sinn angefüllt und anschließend als Phrasen-Metapher reformuliert werden. NUR DEN KÖRPER EINER FRAU BEGEHREN IST IHR GESICHT ALS KÖRPER SEHEN (siehe auch hier Kap. 2.3.3). Dann ist ihr Sinn greifbar. Die konkrete bildliche Metapher DAS GESICHT IST EIN KÖRPER steht endlich in einem Zusammenhang, in dem jegliche Naivität von ihr abfällt. Deshalb sollten entgegen Forcevilles Bedenken auch die Titel surrealistischer bzw. mysteriöser Kunstwerke mit in die Metaphernanalyse einbezogen werden. Der vorgeschlagene Analyseweg mag interpretative Momente enthalten. Sein Ziel ist aber die möglichst differenzierte Kenntnis der Struktur und des Inhalts einer Metapher und nicht die möglichst vollständige Interpretation des Kunstwerks, in dem sie identifiziert wurde. Es spricht vieles dafür, über die Bestandsaufnahme der metaphorisch abgebildeten Dinge hinauszugehen und sich auf den Interpretationsprozess einzulassen.

In seinen Analysen der Werbeanzeigen bezieht Forceville endlich den Text mit ein, was unwillkürlich dazu führt, dass er die Bilder auch interpretiert. Über einen langen Zeitraum hält er allerdings an der Nomen-Metapher fest, bis er 2003 die Phrasen-Metapher vorschlägt. Seine Anwendung dieser erweiterten Metapher auf Bilder bzw.

Text-Bild-Gefüge markiert einen entscheidenden Fortschritt in der Erforschung der bildlichen Metapher.

Die von Bildern hergeleitete Nomen-Metapher ist begrenzt, weil sie einerseits nicht über die konkrete Dingebene hinauskommt und andererseits – wie alle Nomen-Metaphern – relativ weit gespannt ist und um ein Vielfaches implikationsreicher, als es ihr Kontext zulässt. Sie ermöglicht also Assoziationen, die kontextuell nicht gestützt sind, und verschleiert damit diejenigen Implikationen, die in einer differenzierten Metaphernanalyse herausgearbeitet werden müssten. Das ist im Prinzip auch Forcevilles Ansicht. „While it is useful to recapture the underlying A is B formula for analytic purposes, it may be misleading to remain focused on that level. The A is B is perhaps no more than a convenient ‚shorthand‘ to urge the audience to start exploring the target and source domains to which the tenor and the vehicle belong – and particularly the actions that exploring the domains enable one to perform.“ (Forceville 2002, S. 220) Die Nomen-Metapher sollte auch für den Analytiker nur ein praktisches Kürzel sein, von dem ausgehend er die Metapher und ihren Sinn so differenziert wie möglich darlegen muss.

Hierbei hilft die Phrasen-Metapher. Forceville führt sie ein und sieht sie zugleich kritisch. Erstens enthält sie durch die Integration des Verbs Aktionen, die seiner Überzeugung nach in statischen Bildern nicht direkt vermittelt werden können. Zweitens interpretiert sie ihm zufolge bereits – ähnlich wie die Begleittexte von Bildern – das Gezeigte. Die beiden Aspekte, mit denen Forceville hadert, hängen miteinander zusammen. Sie sind jedoch weniger problematisch, als er selbst es darstellt. So sollte es eigentlich unumstritten sein, dass Bilder Aktionen einfrieren können. Sowohl in der Kunst als auch in der Werbung werden z. B. Menschen oft in Handlungszusammenhängen gezeigt, die zu benennen ein beschreibender und kein interpretativer Akt ist. Folglich beruhen nicht alle Phrasen-Metaphern auf einer vorausgegangenen Interpretationsleistung.

In dem Beispiel der Zoowerbung, die eine sprachlich-bildliche Metapher enthält, sehen wir das Porträt eines lächelnden Orang-Utans. Zu ihm bzw. dem Term ORANG-UTAN bildet Forceville den erweiterten Term DEN ZOO BESUCHEN und stellt heraus, dass seine Aktion metonymisch mit dem Bild bzw. dem Nomen-Term verbunden ist. Dasselbe gilt auch für den zweiten sprachlichen Teil der Metapher. In „The Rape“ dagegen liegt ein anderes Verhältnis zwischen der erweiterten Metapher und dem Bild bzw. seiner Nomen-Metapher vor. Erstere integriert letztere vollständig als Spender. In beiden Beispielen ist die Phrasen-Metapher interpretativ – was nicht so sein muss –, aber unterschiedlich mit der Nomen-Metapher verbunden. Gerade deshalb ist es für analytische Zwecke wichtig, die erweiterte Metapher zu bilden. Die Interpretation und die Strukturanalyse greifen ineinander. Eine differenzierte Strukturanalyse der Metapher ist ohne interpretative Anteile oft nicht möglich.

Abschließend sei noch Forcevilles Analyse der Motorradwerbung vor der Folie von Blacks Interaktionstheorie kommentiert. Die Analyse ist deshalb so interessant, weil sie die Kernidee der Interaktion betrifft. Diese kann man unter Verwendung der

weinrichschen Begriffe und der Vorstellung vom Echo-Effekt wie folgt beschreiben: Die Interaktion geht vom Spender aus, führt zum Empfänger und von dort wieder zurück zum Spender, wo sie im Prinzip endet. Sie bewirkt in beiden Teilen der Metapher eine hinsichtlich ihrer Qualität jeweils unterschiedliche Veränderung. Das heißt, der Spender einer Metapher hat oft einen bestimmten Ruf, der sich durch den Kontakt mit dem Empfänger auf diesen überträgt, wodurch sich dessen Ruf überraschend verändert. Der Ruf ist nichts anderes als ein Aspekt des Senders, unter dem wir ihn häufig betrachten. In der Metapher wird er ausnahmsweise auch zu einem Aspekt des Empfängers. Das hat zur Folge, dass wir zu diesem Aspekt passende, gemeinsame Merkmale zwischen dem Empfänger und dem Spender suchen. Wenn wir vom Spender auf den Empfänger schließen, entdecken wir in diesem unerwartete Merkmale. Schließen wir aber vom Empfänger auf den Spender, so achten wir nur noch auf einen Teil der Merkmale, die wir sonst bei ihm zu diesem Aspekt ermitteln würden, denn nicht alle dieser Merkmale passen zum Empfänger. Sie verhalten im Echo, während der Ruf des Senders auf diesen zurückschallt. Den Echo-Effekt kennzeichnen also im Wesentlichen zwei Merkmale: Erstens bleibt der Aspekt unserer Betrachtung der Metapherteile erhalten. (Das Echo entsteht aus dem Ruf und nicht aus irgendetwas anderem.) Zweitens reduziert sich der Aspekt des Senders etwas. (Das Echo klingt matter als der Ruf.)

Die normale Metapher mit ihrem Echo-Effekt unterscheidet sich von der doppelgerichteten Metapher dadurch, dass beim Echo der Empfänger nicht zum Spender wird. Die Umkehr der Metapher, in deren Folge sich auch der Betrachtungsaspekt ändert, kennzeichnet ausschließlich die doppelgerichtete Metapher. Diesen Unterschied berücksichtigt Forceville in seiner Analyse der Motorradwerbung nicht gebührend. Er will zwar nachweisen, dass hier der „Backlash“ (Forceville 2000, S. 54) zum Tragen kommt, dreht aber dennoch die Metapher um. Dadurch gerät seine Argumentation mächtig ins Wanken. Die Drehung der Metapher steht im Widerspruch zum dominanten und rezessiven Merkmalstransfer, den er nichtsdestotrotz vom Kontext der Metapher ableitet. Bei seinem Versuch, das Wirken der Interaktionstheorie von außen zu erklären, verpasst er seine Chance, ihre Kernidee am Beispiel nachzuweisen.

Die Werbeanzeige gestaltet die Metapher EIN MOTORRAD IST EINE FREUNDIN aus. Vor allem das Motorrad wird darin unter dem naheliegenden Beziehungsaspekt in überraschenden Merkmalen beschrieben. Sie regen den Rezipienten an, den Echo-Effekt selbst herbeizuführen und sich auch einmal ganz auf den Spender zu konzentrieren. Dabei wird er die Freundin in weniger Merkmalen, als ihm sonst unter dem Beziehungsaspekt einfielen, wahrnehmen. Wäre die Metapher in dieser Werbeanzeige symmetrisch, käme es zu einer ganz anderen Rückwärtsbewegung. Sie würde zu der Metapher EINE FREUNDIN IST EIN MOTORRAD gehören, und in ihr wäre vielleicht der Typaspekt ausgestaltet, der zum Beziehungsaspekt der entgegengerichteten Metapher hinzukäme.

Möglicherweise meidet Forceville die innere Analyse der Metapher, weil er glaubt, dass man am Beispiel die Binnenstruktur des Backlashs nicht von der Binnenstruk-

tur der doppelgerichteten Metapher unterscheiden könne. Das wäre allerdings fatal, denn dann hätten die Vertreter der Symmetriethese mit ihrer Lesart von Blacks Interaktionstheorie recht. Sie irren sich aber. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass Black in der Theorie etwas beschreibt, was am Beispiel auch nachvollziehbar ist. Immerhin: Forceville warnt davor, symmetrische Metaphern mit Echo-Metaphern zu verwechseln.

2.4.3 *Eli Rozik (1998)*

Von Rozik sind vier Aufsätze (1994, 1998, 2003, 2006) veröffentlicht, die zusammen eine Untersuchungsreihe zur ikonischen Metapher bilden.⁸⁰ An dieser Stelle ist vor allem der zweite Aufsatz „Ellipsis and the surface structure of verbal and nonverbal metaphor“ (1998) interessant, da Rozik darin ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Metapherentypen hinsichtlich ihrer Oberflächenstruktur entwickelt. Je nachdem, welche Elemente der Tiefenstruktur der Metapher an seiner Oberfläche erscheinen oder nicht, kann es einem von sechs Metapherentypen zugeordnet werden.

Zusammenfassung

Rozik kann mit seinem 6-Typen-Modell der Metapher sowohl die sprachliche als auch die ikonische Metapher klassifizieren. Es beruht auf dem Verhältnis zwischen der Tiefenstruktur und der Oberflächenstruktur der Metapher, das von Einzelfall zu Einzelfall unterschiedlich, jedoch im sprachlichen wie im ikonischen Feld parallel ausgeprägt ist. In Roziks Theorie ist die Tiefenstruktur der Metapher etwas Vollständiges, ihre Oberflächenstruktur demgegenüber nur etwas Elliptisches. Erstere zeigt er differenziert an der sprachlichen Metapher auf und macht im Nachhinein plausibel, dass sie auch der ikonischen Metapher zugrunde liegt. Letztere ist, wie er

80 In diesen vier Aufsätzen schlägt Rozik eine Brücke von der sprachlichen Metapher zur ikonischen Metapher im statischen Bild. In „Pictorial Metaphor“ (1994) erforscht er die Tiefenstruktur metaphorischer Karikaturen u. a. mit dem Ergebnis, dass sie mit der Tiefenstruktur sprachlicher Metaphern identisch ist. In „Ellipsis and the surface structure [...]“ (1998) wendet er sich komplexeren Bildern zu und entdeckt, dass auch die Oberflächenstruktur zwischen verbalen und ikonischen Metaphern im Prinzip identisch und in gleiche Typen unterteilbar ist. In „Metaphorische Körperbewegungen [...]“ (2003) betrachtet er einen (bzw. zwei) ermittelte Typen für eine differenziertere Analyse noch einmal gesondert. In „Basic kinds of iconic metaphor [...]“ (2006) schließlich macht er einen alternativen Typologievorschlag.

Rozik interessierte sich zunächst für den komplexen Bereich der Bühnen-Metaphorik (siehe hier insbes. Rozik, 1989), ehe er sich der ikonischen Metapher im statischen Bild zuwendete. Seine ‚Theaterleidenschaft‘ ist seinen Aufsätzen von 1994, 2003 und 2006 anzumerken. 1994 greift er auf die Karikatur zurück, weil sie für ihn eine Art elementare Miniatur der Bühnenmetapher ist. 2003 wendet er sich schwerpunktmäßig der metaphorischen Bewegung auf der Bühne zu und behandelt ihr Vorkommen im statischen Bild nur am Rande. 2006 werden seine sechs ‚neuen‘ Typen vor allem in den verbalen Dramenbeispielen evident: Metaphern im Kontext der Charakterisierung, der verbalen und der nonverbalen Interaktion, des ikonischen Dialogs, der ikonischen Allegorie sowie Metaphern in der Erfahrung der Zuschauer. Die Aufsätze dürften insbesondere in Zusammenhang mit der Theater-Metaphorik sehr aufschlussreich sein. Siehe zur Theater-Metaphorik auch: Raymond Schneider (1976).

in einem zweiten Schritt nachweist, ebenfalls im sprachlichen wie im ikonischen Feld größtenteils identisch – trotz einiger medial bedingter Unterschiede zwischen sprachlichem und ikonischem Zeichensystem. Den Höhepunkt von Roziks Aufsatz bildet sein Nachweis, dass das 6-Typen-Modell der Metapher im ikonischen Feld tatsächlich greift bzw. seine Präsentation des Modells über verschiedenartigste Bildbeispiele.

Laut Rozik baut sich die Tiefenstruktur der Metapher wie folgt auf: Sie besteht aus einem wörtlichen Subjekt (Sl: Nl = literales Subjekt: literales Nomen) und einem unpassenden Prädikat (Pm: Mm/Nm = metaphorisches Prädikat: metaphorischer Modifikator⁸¹/metaphorisches Nomen), das als Ergänzung für uns nur dann einen Sinn hat, wenn wir es durch ein passendes wörtliches Prädikat ersetzen. Diese Grundvorstellung von der Tiefenstruktur der Metapher zieht allerdings die heikle Frage nach sich: „[...] why use ‚Richard is a gorilla‘ instead of ‚Richard is violent‘ if they are fully equivalent?“ (Rozik 1998, S. 80). Rozik antwortet darauf, dass das wörtliche Prädikat (violent [1] in ‚Richard is violent‘) sich vom zu erschließenden Prädikat (violent [2] in ‚Richard is a gorilla‘) durch seine referenziellen Assoziationen unterscheidet. Das sind Gedankenschlüsse, über die wir den Lebensweltbezug von kommunikativen Äußerungen herstellen. Wir ermitteln sie aus einem Prädikat in Zusammenhang mit einem Subjekt. Sie sind zwischen ‚Richard is violent‘ und ‚Richard is a gorilla‘ unterschiedlich, weil die metaphorische Prädikation komplexer ist als die wörtliche. In ihr ist nämlich das implizite ‚violent‘ an zwei Nomen gebunden, an Richard (‚Richard is violent‘) und an den Gorilla (‚a gorilla is violent‘), wobei wir letzterer Prädikation den Vorzug geben. Natürlich löst die wörtliche Prädikation ‚Richard is violent‘ andere referenzielle Assoziationen in uns aus als die wörtliche Prädikation ‚a gorilla is violent‘ in der metaphorischen Aussage ‚Richard is a gorilla‘. Demnach beruht die Metapher auf der Tiefenstruktur ‚Nl + Ml/Mm ø Nm‘ und den mit ihr verbundenen speziellen referenziellen Assoziationen. Das Zeichen ‚+‘ meint die Kopula ‚ist‘, und das Zeichen ‚ø‘ meint die Vergleichspartikel ‚wie‘. Roziks Formel für die Tiefenstruktur der Metapher entspricht seiner Formel für den geschlossenen Vergleich auf der Oberflächenstruktur der Metapher. Er ist der einzige Metapher-*typ*, der nicht durch eine Ellipse gekennzeichnet ist.

Die Ellipse ist in Roziks Theorie das wichtigste Merkmal, durch das sich die Oberflächenstruktur der Metapher von ihrer Tiefenstruktur unterscheidet. Das heißt, an der Oberfläche der Metapher fehlen einige sprachliche oder ikonische Zeichen, die in der Tiefe gleichwohl vorhanden sind. Verstehen können wir die Metapher nur, wenn wir ihre elliptische Oberfläche aus eigener Kraft vervollständigen. Mittels syntagmatischer und/oder paradigmatischer Assoziationen knüpfen wir die zu ergänzenden Zeichen an die vorhandenen an und schaffen so ein Äquivalent zur verborgenen

81 Metaphorischer Modifikator: Er kann aus einem metaphorischen Adjektiv oder einem metaphorischen Verb bestehen. Man könnte auch sagen, dass es sich um ein den beiden nominalen Metaphertermen gemeinsames metaphorisches Merkmal in adjektivischer Form oder in Verbform handelt.

Tiefenstruktur der Metapher. Genauer gesagt können wir durch syntagmatisches Assoziieren von einem gegebenen Element der Prädikation auf ein andersartiges, jedoch fehlendes schließen (z. B. assoziieren wir zum gegebenen Mm ‚bellen‘ das fehlende Nm ‚Hund‘), und durch paradigmatisches Assoziieren können wir von einem gegebenen Element in der metaphorischen oder wörtlichen Prädikation auf das ihm entsprechende, jedoch fehlende in der anderen Prädikationsebene schließen (z. B. assoziieren wir zum gegebenen Mm ‚bellen‘ – je nach Subjekt – etwa das fehlende Ml ‚schimpfen‘). Von Fall zu Fall können verschiedene Elemente der Metapher von der Ellipse betroffen sein, und ihre Oberfläche kann mehr oder weniger stark elliptisch sein.

Die Platzierung und Anzahl der Lücken in der Formel ‚NI + Ml / Mm \emptyset Nm‘ ist aber nicht beliebig. Von den sechzehn Varianten, die sich rechnerisch ermitteln ließen, sind sieben zu lückenhaft, als dass sie über die genannten Assoziationen zu einer Metapher ergänzt werden könnten. So muss die Prädikation ein metaphorisches Nomen oder einen metaphorischen Modifikator enthalten, um als Metapher erkennbar zu sein. „We should remember that at least one improper term must be explicit, either Nm or Mm, otherwise there is no metaphor.“ (Rozik 1998, S. 83) Unter den metaphorischen Prädikationen, die nach dieser Einschränkung noch übrig bleiben, befindet sich interessanterweise eine Scheinvariante: ‚NI + Ml / Mm \emptyset [Nm]‘. „Ml can be explicit only if Nm is explicit, otherwise there is no metaphor.“ (Rozik 1998, S. 90)⁸² In den anderen Varianten kommt nicht einmal die Prädikation zustande, und im Extremfall des Gegenpols zum geschlossenen Vergleich rein gar nichts. Diese Fälle sind natürlich von vornherein auszuschließen.

Es verbleiben neun Varianten, aus denen Rozik sechs qualitativ eigenständige Typen ermittelt, die noch einmal zu drei Grundtypen gebündelt werden können: der geschlossene Vergleich: ‚NI + Ml / Mm \emptyset Nm‘ – ‚NI + [Ml] / Mm \emptyset Nm‘ – ‚NI + Ml / [Mm] \emptyset Nm‘, der offene Vergleich: ‚NI + [Ml / Mm] \emptyset Nm‘, die reguläre Metapher: ‚NI + [Ml] / Mm \emptyset [Nm]‘, die partiell substitutive Metapher: ‚[NI] + Ml / Mm \emptyset Nm‘ – ‚[NI] + Ml / [Mm] \emptyset Nm‘, die voll substitutive Metapher: ‚[NI] + [Ml] / Mm \emptyset Nm‘ und die total substitutive Metapher: ‚[NI] + [Ml / Mm] \emptyset Nm‘. Im sprachlichen Feld kann zudem jede der neun Varianten eine Seitenvariante ausprägen, je nachdem, ob der metaphorische Satz oder die metaphorische Phrase mit oder ohne die Vergleichspartikel ‚wie‘ formuliert ist. Diese Seitenvariante existiert im ikonischen Feld nicht, da es auf seiner Oberfläche (bzw. der Oberfläche der Metapher) nichts dem ‚wie‘ Vergleichbares herausbilden kann. Ansonsten sind aber alle Metapherntypen einschließlich der Varianten des geschlossenen Vergleichs und der partiell substitutiven Metapher auch im ikonischen Feld möglich.

82 Dass diese Formel keine echte Variante ist, kann man sich leicht vor Augen führen, wenn man aus unterschiedlichen Beispielen des geschlossenen Vergleichs das metaphorische Nomen streicht. Während „The pruning knife of time“ = ‚NI [+] [Ml] / Mm [\emptyset] Nm‘ eine Metapher bleibt, wenn man ‚knife‘ aus der Phrase herauskürzt – „the pruning time“ = ‚NI [+] [Ml] / Mm [\emptyset] [Nm] (jetzt reguläre Metapher) –, löst sich die Metapher auf, wenn man aus „the waves white hair“ = ‚NI [+] Ml / Mm [\emptyset] Nm‘ ‚hair‘ entfernt. ‚The white waves‘ = ‚NI [+] Ml / [Mm] (sic!) [\emptyset] [Nm]‘ ist eine wörtliche Prädikation, aus der ‚Mm‘ spurlos verschwunden ist.

Rozik zufolge sind das sprachliche und das ikonische Zeichensystem nur an der Oberfläche verschiedenartig, in der Tiefe jedoch parallel strukturiert. Auch die ikonische Vermittlung beruht auf Signifikanten, auch bei ihr sind die Signifikanten zu Sätzen verknüpft, deren Syntax das Muster aus Subjekt und Prädikat aufweist. „[...] in principle, iconic signs convey the same signifieds (semantic features) as the words usually used to categorize such objects, which are their models of imitation. In addition iconic sentences are structured by the same syntax patterns used to describe such objects verbally.“ (Rozik 1998, S. 91) Die Funktion des Subjekts können bestimmte Zeichen aufgrund ihrer Referenzialität übernehmen und die des Prädikats andere aufgrund ihrer beschreibenden Qualität – so Rozik. Er räumt allerdings ein, dass es für uns schwerer ist, ikonische als sprachliche Zeichen voneinander zu unterscheiden, da sie ja alle gleichzeitig präsent sind und nicht nacheinander rezipiert werden.

Die Oberfläche von Texten im ikonischen Feld ist völlig anders beschaffen als diejenige von Texten im sprachlichen Feld. Der ikonische Signifikant ähnelt seinem Signifikat bzw. Referenzobjekt und muss als ikonisches Zeichen einem Material eingepreßt sein. Mit diesen Besonderheiten gegenüber dem sprachlichen Zeichen sind einige Einschränkungen in der Wiedergabe von metaphorischen Prädikationen verbunden. Die Entfaltung der neun Varianten der Metapher ist dadurch jedoch nicht behindert. Eine Besonderheit ist inhaltlicher Art – „[...] in iconic media there are no levels of abstraction“ (Rozik 1998, S. 93) –, und hat folglich gar keine Auswirkungen auf die Struktur der Metaphernoberfläche. Zwei Besonderheiten sind zwar struktureller Art – die fehlenden Äquivalente zur Vergleichspartikel ‚wie‘ und zur Kopula ‚ist‘ –, sie schränken die Oberflächenstruktur der Metapher aber lediglich marginal ein. Nur eine weitere strukturelle Besonderheit ikonischer Kommunikate scheint den Variantenreichtum der ikonischen Metapher gegenüber der sprachlichen Metapher merklich einzuschränken. „There is no equivalent to nouns or names (nominals) in iconic media. Iconic signs imitate perceptible aspects of objects which are equivalent to verbs and adjectives (ad-nominals) [...] an object can only be recognized (referred to) by configuration of such imitated aspects [...]. Therefore, surface structures that feature either a noun or its modifiers are precluded.“ (Rozik 1998, S. 93) Bedenkt man aber, dass ein metaphorischer Modifikator durchaus an ein wörtliches Nomen gebunden sein kann⁸³ oder ein metaphorisches Nomen an einen konkreten Modifikator, der in der Prädikation einem abstrakten weicht⁸⁴, zeigt sich, dass auch diese Einschränkung das 6-Typen-Modell nicht gefährdet.

Als Beispiel für den geschlossenen Vergleich (Variante: NI [+] MI / Mm [ø] Nm) führt Rozik Max Ernsts Bild „The Infant Jesus being Spanked by the Virgin Mary [...]“ an. Die in Sprache übertragene Metapher lautet: ‚Das göttliche Kind Jesus [wird] geschlagen [wie] ein menschliches Kind.‘ Alle Elemente der Metapher sind Rozik zufolge ikonisch präsent. Obwohl das göttliche und das menschliche Kind in

83 Siehe Rozik 1998, S. 97: Typ Nr. 3.

84 Siehe Rozik 1998, S. 98: Typ Nr. 6 (bzw.: Fig.: 5, S. 99), und hier S. 304.

einer Person dargestellt sind, seien sie beide durch verschiedene Zeichen identifizierbar. So verweise der Heiligenschein auf das Göttliche, die Tatsache, dass er heruntergefallen sei, auf das Menschliche des Kindes. Außerdem passe der Modifikator ‚von der Mutter geschlagen werden‘ zu beiden Nomen, da beide Kinder seien.

Bildbeispiel für den offenen Vergleich (NI [+] [MI / Mm] [ø] Nm) ist eine Werbeanzeige für ein Auto. In sprachlicher Form lautet die ikonisch präsentierte Metapher hier ‚Das Auto [ist] [so] [schön] [wie] ein Pfauenrad‘. Wir sehen das Auto und das Rad des Pfau. Der Modifikator des ‚Schönen‘, den beide teilen, steche jedoch nicht als prägnantes Merkmal ins Auge. Man erschließe ihn eher über syntaktische Assoziationen auf der Grundlage der gezeigten Elemente der Metapher. Insofern sei er nur elliptisch präsent.

Die Radierung „Que pico de oro!“ von Francisco de Goya ist Roziks Bildbeispiel für die partiell substitutive Metapher ((NI) [+] MI / [Mm] [ø] Nm), deren verbale Prädikation ‚[Der Sprecher] spricht wie ein Papagei‘ lautet. In der Darstellung fehlt nur der Sprecher, doch seine sprechbegleitenden Gesten sind auf die Flügel des Papageis projiziert und insofern abgebildet. Ausgehend von diesem literalen Modifikator kann man den elliptisch präsenten Sprecher über syntagmatische Assoziationen erschließen. Goya bezieht sich mit seiner Radierung ironisch auf die akademischen Ärzte seiner Zeit, denen offenbar unverdientermaßen eine große Bewunderung entgegengebracht wurde.

Die voll substitutive Metapher ((NI) [+] [MI] / Mm [ø] Nm) entdeckt Rozik in einem Detail einer Karikatur. Als Inhalt einer Sprechblase steht das Detail für die Aussage ‚[Meine Füße] brennen [wie] Bügeleisen‘, wobei das wörtliche Subjekt ‚Füße‘ durch das metaphorische Prädikat ‚Bügeleisen‘ ersetzt bzw. substituiert ist. Der metaphorische Modifikator ist hier durch Wellenlinien, die den Dampf des brennend heißen Eisens anzeigen sollen, ikonisch präsent. Über paradigmatische Assoziationen finden wir den zum wörtlichen Subjekt passenden Modifikator ‚schmerzen‘. Außerdem können wir über die referenziellen Assoziationen erschließen, dass brennende, schmerzende Füße eine Folge von extremer Belastung sind.

Die total substitutive Metapher ((NI) [+] [MI / Mm] [ø] Nm) sieht Rozik in einer Werbeanzeige für ein Geldinstitut. Hier ist die Prädikation ‚[Dieses Bankkonto] [ist] [so] [frei] [wie] ein Vogel‘ im ikonischen Feld stark elliptisch repräsentiert. Das konkrete Merkmal des im Flug gezeigten Vogels ‚fliegen‘ steht außerhalb der Metapher, die auf dem abstrakten Modifikator ‚frei‘ beruht, ist jedoch über referenzielle Assoziationen mit ihm verbunden. Bis auf das Bild des Vogels sind alle Elemente der Metapher im Bild elliptisch. Wie ist es möglich, sie kraft paradigmatischer und syntagmatischer Assoziationen zu ermitteln?

Kommentar

Rozik bündelt seine sechs Metapherentypen über die Begriffe ‚Vergleich‘, ‚Metapher‘ und ‚Substitut‘ zu drei Gruppen und nähert sich damit Aldrich an, der seine Einzelbeispiele im Kontinuum zwischen ‚Vergleich‘, ‚Metapher‘ und ‚Symbol‘ ansiedelt. Er nähert sich aber auch Forceville an, denn er entwickelt wie dieser ein System zur

Klassifizierung der Metapher. Sein Systematisierungsvorschlag gibt dem dritten Ansatz der Metaphernforschung einen neuen Impuls.

Zuerst seien Roziks und Aldrichs Gruppierungen nebeneinandergehalten, auf dass entdeckt werden kann, wie das Kontinuum zwischen ihnen ausgeprägt ist. Anschließend sei ein Blick auf Roziks gesamtes Modell geworfen und geschaut, wo es sich mit Forcevilles Modell verknüpfen ließe.

Teil 1

Roziks Metapherntheorie scheint überhaupt nichts mit der seines Vorgängers Aldrich gemein zu haben. Während sich in Aldrichs Theorie die visuelle Metapher vor allem im Kunstwerk als solchem offenbart und der Vergleich und das reine Symbol andernorts zu finden sind, sind bei Rozik Vergleich, Metapher und Substitut unterschiedliche Ausprägungen der Metapher auf der Bildinhaltsebene. Man kann deshalb sagen: Was sich nicht auf ein Phänomen oder eine Phänomenebene bezieht, lässt sich auch nicht oder nur mit großem Kraftaufwand miteinander vergleichen – und darf sich den Vergleich sparen. Hier sei aber dennoch auf die eine Ähnlichkeit im Denken Aldrichs und Roziks hingewiesen, die sich aus den zahlreichen individuellen Eigenarten beider heraushebt: die Idee des Kontinuums zwischen der visuellen Metapher und ihren Nachbarphänomenen bzw. innerhalb ihrer verschiedenen Ausprägungen.

Wie stellt sich Aldrich dieses Kontinuum vor und wie Rozik? Wie ist es bei diesem und wie bei jenem beschaffen? In Roziks Theorie liegt das Kontinuum auf der Oberfläche der Metapher und besteht zwischen ihren einzelnen Varianten. Aldrich dagegen unterscheidet nicht zwischen einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur der Metapher. Dennoch kann man mit einiger Sicherheit sagen, dass es sich bei ihm über die Tiefenstruktur der Metapher erstreckt. Aldrichs Analysen können nur sie betreffen, denn sein Kontinuum ist keine metapherninterne Angelegenheit. Es geht vielmehr über das Metaphorische hinaus, besteht es doch zwischen der Metapher und den von ihr abgetrennten Phänomenen des Vergleichs und des Symbols. Da die Kontinua Aldrichs und Roziks nicht auf einer Phänomenebene liegen, kann man sie nur charakterisieren und ihre Charakterisierungen vergleichen.

Aldrich sagt in seiner Überblicksdarstellung zu Beginn seines Aufsatzes (Aldrich 1968, S. 143 und siehe auch hier Kap. 2.1.1), dass die Metapher in der Mitte zwischen dem Vergleich und dem Symbol liegt. Im Vergleich stehen der Stoff M und der Gegenstand A getrennt nebeneinander, in der Metapher sind sie zugleich getrennt und ineinander verschmolzen, und im Symbol ist ihre Verschmelzung so groß, dass der Gegenstand A sich beinahe im Stoff M auflöst, als dessen Bedeutung jedoch erhalten bleibt. In seinen Beispielanalysen modifiziert Aldrich allerdings noch einmal das so dargestellte Kontinuum durch den Gehalt B, der aus der Verschmelzung von M und A hervorgeht. In Metaphern, die dem Vergleich nahestehen, ist der Gehalt B eine schwache Größe, da er zufällig zustande kommt. Solche Metaphern finden sich in der Natur oder liegen sonstigen alltäglichen Betrachtungen zugrunde. Dagegen ist in der Kunstwerkmetapher der Gehalt B eine starke Größe, denn der Künstler formt den Stoff M mit Blick auf den Gehalt. In einem guten Kunstwerk löst sich M in B auf. M ist B unterworfen. Symbolisch wird die Kunstwerkmetapher dann, wenn sich

zudem A in M auflöst, also der Gegenstand A dem Stoff M unterworfen ist und der Stoff M hinwiederum dem Gehalt B. Sowohl in einem metaphorischen als auch in einem symbolischen Kunstwerk löst sich also M in B auf. In alltäglichen Metaphern dagegen ist der Gehalt B dem Stoff M unterworfen. Hier passiert es schnell, dass sich der Gehalt völlig auflöst und die Metapher zum Vergleich wird. Dies ist der Fall, wenn wir M und A in mehreren Punkten miteinander vergleichen. Insofern kann man sagen, dass der Vergleich ein transparenteres Phänomen ist als die Metapher. Dagegen ist das Symbol wegen seines besonders hohen Verschmelzungsgrades ein opakes Phänomen. Das Kontinuum zwischen Vergleich und Symbol ist also bei Aldrich durch den Übergang von der Transparenz zur Opazität gekennzeichnet.

Dasselbe gilt auch für das Kontinuum, das in Roziks Theorie besteht. Bei ihm liegt die reguläre Metapher in der Mitte zwischen der vergleichenden Metapher⁸⁵ und der substitutiven. Die Gruppe der vergleichenden Metaphern ist insofern transparenter als die beiden anderen Metapherngruppen, als in ihrer Prädikation das wörtliche Subjekt und das metaphorische Prädikat explizit sind. Nur die Modifikatoren können elliptisch sein, müssen es aber nicht. Eine Variante der geschlossenen vergleichenden Metapher weist keine Ellipse auf.

In der Prädikation der regulären und der substitutiven Metapher dagegen fehlt eines der beiden Nomen. Von diesen Metapherntypen ist die Gruppe der substitutiven Metaphern tendenziell opaker, da hier bei zwei Typen zudem der Modifikator fehlt. Die total substitutive Metapher besteht nur aus dem unpassenden Prädikat. Möglicherweise ist eine Prädikation auch vom Eindruck her elliptischer, wenn ihr Subjekt fehlt.

Insgesamt gewinnt man jedenfalls auch bei Rozik den Eindruck, dass das Kontinuum zwischen der vergleichenden und der substitutiven Metapher vom Transparenten zum Opaken verläuft. Hierin besteht seine Nähe zu Aldrich. Eine weiterreichende Nähe zwischen ihren Theorien gibt es jedoch nicht. Man kann zwar noch ergänzend darauf hinweisen, dass Roziks Vorstellung vom Substitut in gewisser Hinsicht Aldrichs Vorstellung vom Symbol ähnelt, in dem der Stoff M den Gegenstand A absorbiert. Aber so sehr sich Roziks und Aldrichs Vorstellungen vom Vergleich, der Metapher und dem Symbol bzw. von der vergleichenden, der regulären und der substitutiven Metapher auch in einem allgemeinen Sinne ähneln mögen – die beiden Wissenschaftler kommen in ihren Beispielanalysen zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen.

85 Es sei hier Roziks Begriff ‚Vergleich‘ durch den Begriff ‚vergleichende Metapher‘ ersetzt, was nicht zuletzt deshalb von Vorteil ist, weil sein Vergleich nicht mit dem von Aldrich identisch ist. Die Umbenennung ist insofern treffend, als Roziks Vergleich immer an eine unpassende Prädikation gebunden ist. Vergleiche wie ‚Maria sieht aus wie Agathe‘ schließt er also von vornherein aus seiner Betrachtung aus. Damit zieht er die Grenze zwischen Vergleich und Metapher an einer ähnlichen Stelle wie Forceville (siehe hier Kap. 2.4.2), jedoch an einer anderen als Aldrich. Die Vergleiche, die er betrachtet, sind in jedem Fall metaphorische Vergleiche und damit bestimmte Typen und Varianten der Metapher.

Teil 2

Rozik und Forceville haben gemeinsam, dass sie beide Strukturschemata zur Klassifizierung der visuellen Metapher anbieten. Rozik präsentiert ein 6-Typen-Modell, Forceville ein 4-Typen-Modell. Sie kommen auf unterschiedliche Modelle, weil sie unterschiedliche Perspektiven auf die Strukturen der visuellen Metapher einnehmen. So scheint Rozik insgesamt stärker sprachlich, Forceville dagegen stärker visuell orientiert zu sein. Das äußert sich auch durch die jeweilige Art, wie sie an ihre Bildbeispiele herangehen. Während Rozik die Bildoberfläche nach einzelnen Zeichen absucht, die sich zum Aufbau einer metaphorischen Phrase isolieren lassen, schaut sich Forceville die Bildoberfläche als Ganze in Hinblick auf Auffälligkeiten an, die metaphorischer Natur sein könnten. Rozik nimmt Bilder also eher detailbezogen wahr, Forceville dagegen eher holistisch.

Mit ihrer grundsätzlichen Orientierung und ihrer jeweiligen Art der Bildwahrnehmung hängt es offenbar zusammen, dass Roziks Beispiele zur Untermauerung seiner Theorie insgesamt weniger überzeugend wirken als Forcevilles. Nur Letzterem gelingt es, unmittelbar einleuchtende Beispiele zu präsentieren. Deshalb ist Roziks Theorie aber nicht sogleich zu verwerfen. Man sollte vielmehr erkennen, dass beide Wissenschaftler wegen ihrer unterschiedlichen Perspektiven auf die metaphorischen Strukturen in Bildern bzw. ihrer je eigenen Herangehensweisen an die Bilder erstens unabhängig voneinander ihre Entdeckungen machen und sich zweitens gegenseitig ergänzen. Die Theorie des einen ist durch die Theorie des anderen zu modifizieren, weil das für die Erforschung der visuellen Metapher gewinnbringend ist.

Roziks und Forcevilles Metaphertheorien sind schon deshalb kompatibel, weil hier wie dort zwischen einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur der Metapher unterschieden wird. Rozik erfindet selbst ein System, das diese beiden Ebenen voneinander trennt und sie zugleich zusammenhält, während Forceville zur Beschreibung der Tiefenstruktur Lakoffs & Johnsons kognitive Metaphertheorie heranzieht und zur Beschreibung der Oberflächenstruktur Blacks Theorie der verbalen Metapher. Roziks Tiefenstruktur ist mit der Formel ‚Nl + Ml / Mm ø Nm‘ etwas Vollständiges und seine Oberflächenstruktur etwas Elliptisches. Demgegenüber ist die Tiefenstruktur bei Forceville in der Form NOMEN A IST NOMEN B eindeutig reduktiv und die Oberflächenstruktur durch ihre Kontexteinbettung oder Gestalt gekennzeichnet. Rozik identifiziert also Ellipsentypen, Forceville Kontext- bzw. Gestalttypen.

Vor dieser Folie sei zunächst Roziks reguläre Metapher, deren Formel ‚Nl + [Ml] / Mm [ø] [Nm]‘ lautet, reflektiert. Es fällt auf, dass Rozik (1998) zu diesem Typ kein Bildbeispiel anführt. Er wählt stattdessen eine Theaterszene aus, die eine nonverbale Sprechhandlung aufweist.⁸⁶ Das Fehlen eines Bildbeispiels zum Typ der ‚regulären Metapher‘ ist besonders enttäuschend, zumal die Namengebung ja suggeriert, dass dieser Typ eine zentrale Position innerhalb der Metapherentypen einnimmt und sehr häufig anzutreffen ist. Rozik erkennt in seinem späteren Aufsatz von 2006 allerdings, dass er Max Ernsts Bild 1998 falsch zugeordnet hat. Insofern

86 Siehe Rozik 1998, S. 97. Die Szene stammt aus Ionescos Drama: „Le Roi se Meur“.

befindet sich also doch ein Beispiel zur regulären Metapher in seinem Bilderfundus. Der spätere Rozik revidiert seine frühere Argumentation, das wörtliche und das metaphorische Nomen (Jesus und der menschliche Junge) seien in einer Figur verkörpert, und gelangt zu der sinnfälligeren Lesart, dass die metaphorische Ebene in erster Linie über den Mediator ‚geschlagen werden‘ ins Bild gebracht ist.⁸⁷ Durch die integrierte Handlung des Schlagens verfremdet Ernst die traditionelle Madonnen-darstellung, die hier die wörtliche Ebene ausmacht.

Als Beispiel für die reguläre Metapher fällt das Bild zwar ein wenig aus dem Rahmen, da hier das wörtliche Nomen (Jesus) nicht selbst Akteur der Handlung ist, also das Agens, sondern das Patiens. Es fügt sich aber gut in Roziks Theorie, da es die Tiefenstruktur der Metapher ‚Nl + Ml / Mm ø Nm‘ vollständig evoziert. Nur wer sich Jesus als menschliches Kind vorstellt bzw. die Ellipse des metaphorischen Nomens füllt, kann die Metaphorik des Bildes angemessen verstehen. Ist das Beispiel – weil Rozik es erst so spät erkannte – nichtsdestotrotz ein Indiz dafür, dass der Typ der regulären Metapher eher selten anzutreffen ist? Und sollte man ihm dann nicht einen anderen Namen geben?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss man sich auf die Suche nach möglichen regulären Metaphern begeben. Stellt man sich sprichwörtliche Redensarten bildlich vor, so entdeckt man schnell, dass auch hier Akteure metaphorische Handlungen durchführen. Solche Vorstellungen entsprechen ganz der Oberflächenstruktur der regulären Metapher. In „Die Sprichwörter“ von Pieter Bruegel d. Ä. sind sie ins Bild gebracht. Das Gemälde ist bis zum Rand angefüllt mit metaphorischen Handlungen. Doch Rozik greift nicht auf den Bruegel oder eine Alltagsgrafik mit gleicher Metaphorik zurück, sondern auf eher entlegene Beispiele.⁸⁸ Dafür gibt es meines Erachtens einen Grund.

Stellen wir uns die folgende Figur vor. Jim hat ein helles Köpfchen, fällt aber oft auf die Nase. Er ist also klug und scheitert dennoch meistens. Sowohl die metaphorische Eigenschaft als auch die metaphorische Handlung ließen sich leicht in einer Karikatur abbilden, die die Oberflächenstruktur der regulären Metapher aufwies. Aber diese Karikatur würde man nicht auf die von Rozik angenommene Tiefen-

87 Vergleiche Roziks Lesart von 1998 und von 2006: „The infant Jesus (Nl) is spanked by His mother Maria as a human child (Nm). The divine nature of the mother is indicated by the halo. The human nature of the child is indicated by His naked body, particularly its posture, and His fallen halo. Being ‚spanked‘ is the common literal modifier (Ml) which is proper to both the infant Jesus and a human child.“ (Rozik 1998, S. 93f.) => vollständiger Vergleich. „Spanking‘ is a typical reaction to ‚a naughty boy‘ (an improper term elliptically present by syntagmatic association):“ (Rozik 2006, S. 320) => reguläre Metapher. Offenbar führte 1998 Roziks zu starke Fixierung auf Bilddetails mit dem Ziel, sie als Zeichen grammatisch zu organisieren, zu der Fehleinschätzung des im Bild tatsächlich ausgeprägten Metapherentyps.

88 Siehe auch das Bildbeispiel „Das Licht der Welt“ von William Holman Hunt, das Rozik 2003 (S. 103) anführt. Es enthält u. a. die metaphorische Prädikation ‚Jesus klopft an die Tür [wie] [ein Herbergssuchender]‘, deren wörtlichen Modifikator Rozik mit „bittet um Zugang zur Seele“ angibt. Dieses Bild scheint wegen des religiösen Kontextes der metaphorischen Handlung ein ebenfalls eher entlegenes Beispiel für die reguläre Metapher zu sein. Die Frage, warum Rozik keine typischeren Beispiele wählt, bleibt also bestehen.

struktur zurückführen. Zeichnungen wie die mit Jim funktionieren im Alltag ohne elliptisches metaphorisches Nomen. Wir müssen uns die Figur nicht als Albatros o. ä. vorstellen, um die Metapher zu verstehen. Ebenso wenig müssen wir die bei Bruegel dargestellten Sprichwörter um unzählige metaphorische Nomen ergänzen, denn zur Vervollständigung ihrer Tiefenstruktur brauchen nur die jeweils gemeinten Lebenssituationen bzw. wörtlichen Modifikatoren gefunden zu werden. Man darf also mutmaßen, dass Rozik Abbildungen von Redensarten umschiffet, weil sie nicht die von ihm fixierte Tiefenstruktur aufweisen. Das stellt allerdings seine Idee von der Tiefenstruktur der Metapher infrage. Es wirkt formalistisch, sie auf eine einzige Formel bringen zu wollen. Mit Lakoffs & Johnsons Theorie ließen sich immerhin vier Varianten auf Anhub ausmachen: die Nomen-, Verb-, Adjektiv- und Phrasenmetapher.⁸⁹ Sie können aber nicht ohne Weiteres auf Roziks Ellipsentheorie übertragen werden.

Der Typ der regulären Metapher scheint gleichwohl recht gut auf Forceville übertragbar zu sein. Auch Carroll hebt – allerdings im Bereich des Films – die Sonderform der gemimten Metapher⁹⁰ hervor, die Roziks regulärer Metapher prinzipiell entspricht. Sowohl in der gemimten als auch in der regulären Metapher macht eine Figur etwas Befremdliches, dem eine metaphorische Bedeutung zukommt. Nun stellt sich hier die Frage, warum Forceville diesen Metapherotyp nicht in sein Modell aufnimmt. Vielleicht liegt es daran, dass er sich so schwer damit tut, die Darstellung von Handlungen im statischen Bild zu akzeptieren. „Probably it is relatively difficult to render an action metaphorically in a static picture.“ (Forceville 2002, S. 219)⁹¹ Dabei ist es doch nicht schwierig, eine Handlung – auch eine metaphorische Handlung – in einem geeigneten Moment zu fixieren.

Ein weiterer Grund könnte sein, dass der von Rozik entdeckte Metapherotyp gar nicht in Forcevilles Theoriekontext passt. Rozik entdeckte diesen Typ, weil in seiner Theorie der Modifikator (eine einzige gemeinsame Eigenschaft oder Handlung zwischen Spender und Empfänger) ein fester Bestandteil der Metapher ist und infolgedessen auch in jeder Analyse von ihm fokussiert wird. Bei Forceville dagegen ist die Suche nach gemeinsamen Merkmalen eine zweitrangige Angelegenheit, die auf die Identifikation der Metapher folgt. Sie ist zudem etwas Pluralistisches, sodass er sich auch von dieser Seite her die Sicht auf die mögliche Verbmeterapher versperrt.

89 Lakoff & Johnson könnten zumindest die kognitive Metapher so gliedern.

90 Siehe Carroll 1996, S. 222. Carroll bezieht sich auf eine Szene aus Charly Chaplins Film „Der Goldrausch“, in welcher Chaplin seine Schnürsenkel isst. Er unterscheidet diese Metapher vom Hybriden, der allein für ihn eine visuelle Metapher darstellt. „In both cases, two or more objects are ‚superimposed‘, but in visual metaphor the fusion is literal, whereas in the Chaplin case, it is not [...]. I prefer to call it a case of mimed metaphor [...]. For analysis of mimed metaphor see Noël Carroll [...] 1991 [...].“ (Siehe dort S. 150f.) Siehe auch Forceville 2001, S. 9. Hier diskutiert Forceville die gemimte Metapher, ohne über eine Erweiterung seines Modells durch diesen Typ nachzudenken.

91 Siehe auch hier Kap. 2.4.2.

Grundsätzlich aber kann die reguläre Metapher im Rahmen von Forcevilles Theorie erfasst werden. Die reguläre oder gemimte Metapher zeichnet sich nämlich sowohl durch kontextuelle Besonderheiten aus als auch durch Besonderheiten, die ihre Gestalt betreffen. Das heißt, bei ihr kann sich der Spender, der eine metaphorische Handlung ist, in einem Empfängerkontext befinden, der sich über das Agens und – wie im Bild von Max Ernst – das Patiens der Handlung erstrecken kann.⁹²

Man sollte diese Metapher aber nicht unter den Typ der kontextuellen Metapher subsumieren, weil sie ein wirklich eigenständiges Dasein führt. Jeder Laie wird auf Anhieb Beispiele der kontextuellen Metapher von Beispielen der regulären oder gemimten Metapher unterscheiden können, denn sie hat eine besondere Gestalt. Bei ihr gehören immer sowohl der Spenderbereich als auch der Empfängerbereich zu einer Figur. Im Bild von Max Ernst ist der Spender (die Handlung des Schlagens) mit einem Teil des Empfängerkontexts (der Schlagenden) in einer Figur verknüpft.

Die reguläre oder gemimte Metapher rückt damit auch in die unmittelbare Nähe der hybriden Metapher. Doch sie ist gleichwohl keine solche, da bei ihr nicht direkt der Spender und der Empfänger ineinander verschmelzen, sondern immer ein Kontextelement anstelle eines Metapherterms.⁹³ Insofern kann die reguläre Metapher Roziks (bzw. auch die gemimte Metapher Carrolls) mit Forcevilles Theorie erfasst werden, und sie erweitert sein Modell um einen fünften Typ.

Der ist freilich – wie jeder der forcevilleschen Typen – auch umkehrbar. Rozik nennt die Umkehrung der regulären Metapher partiell substitutive Metapher. Sie ist bei ihm in zwei Varianten möglich.⁹⁴ In seinem Beispiel, der Radierung von Goya, gestikuliert der Papagei hinter dem Pult mit seinen Flügeln wie ein Redner. Hier besteht die Figur, sofern man die Verbmetapher REDEN IST NACHPLAPPERN zugrunde legt, aus der Rednergeste, die den Empfänger darstellt, und dem Papageien, der als Spenderkontext hinzukommt. Oder sie besteht, geht man von der Nomenmetapher DER REDNER IST EIN PAPAGEI aus, aus dem Papageien als Spender und seiner Geste als Empfängerkontext. Diese letztere Lesart liegt in Goyas Radierung näher.

Auch der Blick auf Roziks noch verbleibende Metapherentypen lohnt, denn hier kann man nun umgekehrt seine Theorie mit Forcevilles Entdeckungen gewinnbringend erweitern. Die Formeln der voll substitutiven Metapher ‚[NI] + [MI] / Mm \emptyset Nm‘ und der total substitutiven Metapher ‚[NI] + [MI / Mm] \emptyset Nm‘ überzeugen ebenso wenig wie die Beispiele, die Rozik dazu anführt. Die Formeln sind missverständlich, und die Beispiele sind das Ergebnis von Roziks Detailfokussierung bei der Rezeption

92 Im Chaplin-Beispiel könnte man auch die Metapher zwischen den Schnürsenkeln und den Spaghetti ansetzen und die Handlung des Essens in den Spenderkontext verlegen, der allein die Metapher markiert. Die jeweils passende Konstellation kann man nur am Einzelbeispiel aufspüren.

93 Nur wenn der Modifikator eine Eigenschaft ist, könnte man die reguläre Metapher auch dem Hybriden zuordnen. Fälle wie dieser müssten von Bildwissenschaftlern gezielt untersucht werden.

94 reguläre Metapher: NI + [MI] / Mm \emptyset [Nm] \Leftrightarrow partiell substitutive Metapher: [NI] + MI / [Mm] \emptyset und [NI] + MI / Mm \emptyset Nm

von Bildern, die mit einem Ignorieren sowohl des bildlichen als auch des textlichen Kontextes dieser Details einhergeht.⁹⁵

Tatsächlich sind Roziks Bildbeispiele weniger elliptisch, als seine Formeln suggerieren. So wählt er als Beispiel für die total substitutive Metapher eine textbildliche Werbeanzeige. Sie wirbt für ein spezielles Bankkonto und enthält – in Forcevilles Lesart – die bimediale Metapher *DAS BANKKONTO IST EIN VOGEL*, in welcher der Spender durch das Bild repräsentiert ist und der Empfänger durch den Text. Rozik könnte den Typ der Text-Bild-Metapher über seine Formel durchaus wiedergeben, da sie auf Texte wie Bilder gleichermaßen angewendet werden kann. Er bräuchte bei Metaphern in Text-Bild-Gefügen nur zu markieren, auf welcher Ebene (der Text- oder Bildebene) das entsprechende Element explizit ist, oder könnte zwei gesonderte Formeln aufführen und sie nachträglich addieren. Stattdessen ignoriert er aber den Text und seine Mitwirkung an der Metapher, was sich letztlich fatal auf sein 6-Typen-Modell auswirkt.

Abschließend seien die vier Varianten des Vergleichs, die Rozik aus seiner Formel eruiert, vor der Folie von Forcevilles Modell kritisch beleuchtet. Einerseits schulen sie das Auge, feinste Differenzen wahrzunehmen. Andererseits sammeln sich in jeder dieser Varianten Metapherentypen mit ganz unterschiedlichen Gestalten. Roziks Vergleichstypen vermischen Forcevilles Simile mit der hybriden Metapher. Das Problem liegt wieder in Roziks Art, Bilder zu betrachten. Es gelingt ihm einfach nicht, subtil zwischen dem Vergleich und der Metapher zu unterscheiden, obwohl auch dies mit seiner Formel durchaus möglich wäre.

Zwei fragwürdige Thesen über Zeichen in Bildern stellt er auf, wenn er konstatiert, in Bildern gebe es kein Äquivalent zum ‚ist‘ und zum ‚wie‘. Damit opponiert er gegen den gesamten Forschungszweig zur hybriden Gestalt, der bei Aldrich seinen Anfang nimmt und bei Carroll seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat, sowie gegen Forceville, der zudem die bildliche Entsprechung zum verbalen ‚wie‘ erforscht und sehr sicher Fälle des bildlichen Vergleichs identifizieren und beschreiben kann. Für Rozik haben Metaphern bereits dann einen Vergleichscharakter, wenn sowohl das wörtliche Subjekt als auch das metaphorische Nomen der Prädikation abgebildet sind. Die Gestalt der Abbildung, in der der Unterschied zwischen dem ‚Ist‘ (im Falle einer hybriden Figur) und dem ‚Wie‘ (im Falle zweier sich ähnelnder Figuren) sinnfällig wird, gerät nicht in sein Blickfeld. Daher unterlässt er es auch, mit den Zeichen seiner Formel die Grenze zwischen dem Simile und der hybriden Metapher zu markieren, und bleibt bei einem problematischen überdehnten Vergleichsbegriff stehen.⁹⁶ Die hybride Metapher könnte etwa im Unterschied zum Simile durch ein elliptisches ‚Wie‘ gekennzeichnet werden. Sie erschiene dann als jeweilige Seitenvariante seiner vier Varianten des Vergleichs im Modell.

95 Den bildlichen Kontext übersieht Rozik in seinem Beispiel zur voll substitutiven Metapher. Siehe Rozik 1998, S. 98f. bzw. hier weiter oben.

96 Rozik und Forceville ziehen die Grenze zwischen metaphorischem Vergleich und Metapher unterschiedlich, die Grenze zwischen wörtlichem und metaphorischem Vergleich jedoch an derselben Stelle.

Mit den Modifikationsvorschlägen kann Roziks Ellipsenprinzip etwas besser auf die Bildrealität abgestimmt werden. Doch auch bei den Modifikationen stößt man auf Grenzen. Roziks Formel verfügt nicht über Zeichen, die den Kontext einer Metapher, sei es den wörtlichen oder den metaphorischen, signifizieren. Deshalb kann sie den Typ der kontextuellen Metapher nicht wiedergeben. Dass Rozik alle metaphorischen Details aus dem Kontext, sei er bildlich, sprachlich oder beides, isoliert, erweist sich insgesamt als nachteilig. Darüber darf man aber nicht vergessen, dass die Integration der Modifikatoren in die metaphorische Prädikation zur bewussten Wahrnehmung von metaphernrelevanten Bilddetails führt, die oft übersehen oder nicht angemessen wertgeschätzt werden. Und: Durch diesen Kunstgriff hat Rozik die reguläre Metapher profiliert.

2.5 Aldrichs vierter Ansatz: Die subjektive visuelle Metapher

Übersicht

	Begriffe	Metapherentypen	Kriterien
Feinstein 1982	visual metaphor denotative / connotative symbol	1 Kunstwerkmetapher auf Bildinhaltsebene	Bild(inhalt) = Vehikel Wie sieht es aus? Welche Gefühle weckt es? Assoziationen
Kunstwerke (Malerei, Grafik)	literal / nonliteral meaning one-to-one- / one-to-many- correspondence to construct meaning	subjektive visuelle Metapher konnotative Lesart zu bildlicher Gestaltung	subjektive Interpretationen = Topic

Tabelle 11: Die subjektive visuelle Metapher

2.5.1 Hermine Feinstein (1982)

Für Feinstein hat jedes Kunstwerk metaphorische Bedeutungsschichten, da der Künstler in ihm die Wirklichkeit subjektiv interpretiert. Folglich kann es vom Betrachter auch nur über die subjektive Interpretation bzw. die metaphorische Deutung angemessen verstanden werden. In ihrem Aufsatz „Meaning and visual metaphor“ (1982) leitet Feinstein den Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk, der Metapher und der subjektiven Interpretation schrittweise her und weist die Metaphorik zweier extremer Bildbeispiele – eines fotorealistischen und eines abstrakten Bildes – nach.

Zusammenfassung

Feinsteins Theorie der visuellen Metapher beruht auf folgender Schlussfolgerung von Susanne Langer (1957): Wenn die Metapher ein zentrales Moment unseres Denkens ist, müssen folglich die hochentwickelten Produkte unseres Denkens (also alle Kunstwerke im weitesten Sinne des Wortes) ebenfalls Metaphern sein.⁹⁷ Ihr liegen auch Langers Begriffsbildungen zugrunde, mithilfe derer Feinsein letztlich den wörtlichen Ausdruck der verbalen ‚Verkehrssprache‘ der Metapher des visuellen Kunstwerks in zwei Blöcken gegenüberstellt. Mit der Unterscheidung will sie die Existenz der Kunstwerkmetapher auf der Bedeutungsebene des Bildes wissenschaftlich beweisen, bevor sie beispielhaft ihre zwei Metaphernanalysen durchführt.

Die Sprache unterscheidet sich von der Kunst dadurch, dass ihr eine andere Symbolisierung zugrunde liegt. In der propositionalen Sprache ist die Symbolisierung diskursiv, während sie in der nicht-propositionalen Kunst präsentativ ist. Den zwei Arten der Symbolisierung entsprechen zwei Symboltypen. In der Sprache werden denotative Symbole ausgetauscht; das sind wörtliche bzw. eigentliche Bedeutungen. Dagegen transportiert die Kunst konnotative Symbole bzw. übertragene oder uneigentliche Bedeutungen. Ein wichtiger Aspekt bei Feinsein ist nun aber, dass die beiden beschriebenen Systeme vom Menschen durchbrochen werden können. Wir müssen ein denotatives Symbol nicht als ein solches verstehen, sondern können, wenn wir es denn so wollen, daran Konnotationen knüpfen, wie wir andererseits ein konnotatives Symbol auf eine simple denotative Bedeutung reduzieren können. Letzteres ist möglich, weil konnotative Symbole immer denotative subsumieren. „One can, for instance, read a [...] painting at its denotative level alone and not venture on to its connotative level.“ (Feinsein 1982, S. 46)

Hinzu kommt eine noch weiter reichende Freiheit, die uns die übertragene Bedeutung eröffnet, weshalb sie auch als die komplexere angesehen werden muss. In einer gewöhnlichen Kommunikationssituation (unserer ‚Verkehrssprache‘) findet der Hörer im denotativen Symbol exakt die Bedeutung, die der Sprecher intendiert hat. Sprecher und Hörer stehen in einer 1:1-Korrespondenz. Diese aber wäre im Kontext der Kunst einengend. Das Kunstwerk evoziert zahlreiche übertragene Bedeutungen. Hier liegt eine 1:X-Korrespondenz vor, denn der Betrachter hat zu den intendierten Bedeutungen des Künstlers keinen Zugang. Er wird nie genau diejenigen Bedeutungen in den Symbolen finden, die der Künstler in sie hineingestreut hat. „[...] the meaning a recipient finds in nonliteral mediating symbols may not be the exact meaning its user intended. This very situation allows meaning to be construed on the basis of individual experience. It is nonliteral meaning that is exemplified in metaphor.“ (Feinsein 1982, S. 47) Anstatt sklavisch die Intentionen des Künstlers aufspüren zu müssen, darf der Betrachter so frei sein, seine eigene subjektive Interpretation zu konstruieren.

97 Siehe Feinsein 1982, S. 45: „Langer (1957) contents that metaphor is not only essential to thought, but also that art (visual, performing, literacy), as a developed product of thought, is metaphor.“

Dieser konstruktive Akt im Dienste des Verständnisses des Kunstwerks ist laut Feinsein nichts anderes als das Herausstellen der übertragenen Bedeutungen seiner visuellen Metaphorik. Die visuelle Metapher lässt sich hier mit drei ähnlichen Eigenschaften beschreiben wie die sprachliche: Beide kommunizieren das Unaussprechliche und sind kompakt und lebendig. Im Unterschied zur sprachlichen Metapher ist die visuelle aber in der Regel weniger informativ.

Oft benutzen wir sprachliche Metaphern, um unsere subjektiven Erfahrungen und Gefühle, für die das Sprachsystem keine Worte hat, mitteilen zu können. Parallel dazu kommunizieren auch Kunstwerke das Unaussprechliche, denn man kann sie nicht in Sprache übersetzen. Sie duplizieren nicht unsere Umwelt, sondern präsentieren subjektive Erfahrungswelten. Zweitens sind sprachliche Metaphern insofern kompakt, als sie in einem Brocken sagen, was in wörtlicher Sprache nur über ermüdend lange Umschreibungen wiedergegeben werden könnte. Diese Brocken füllt der Rezipient mit Details aus seiner individuellen Erfahrung. Dasselbe gilt für die visuelle Metapher. Sie kann z. B. Traurigkeit durch dunkle Farben und abwärts sinkende Formen ausdrücken. Das ist ein Erfahrungsbrocken, dessen übertragene Bedeutung wir in derselben Weise wie bei der sprachlichen Metapher eruieren. Drittens ist die sprachliche Metapher lebendiger als die Sprache der wörtlichen Bedeutungen, da sie der erlebten Erfahrung näher ist, denn sie evoziert Vorstellungen und weckt Emotionen. In diesem Sinne ist auch das Kunstwerk, das wir holistisch wahrnehmen, von Natur aus lebendig. Die darin enthaltenen Gefühle haben eine wahrnehmbare Qualität. Sie wirken realer.

Ein Unterschied zwischen der sprachlichen Metapher und dem Kunstwerk besteht aber, wie gesagt, darin, dass die sprachliche Metapher informativer ist als die visuelle, da laut Feinsein bei ihr normalerweise das Topic und das Vehikel genannt sind, während das Bild dem Betrachter in der Regel das Topic vorenthält. Die entscheidende, über alle weiteren Unterschiede erhabene Gemeinsamkeit ist für Feinsein jedoch die große Chance, die die Metapher sowohl im sprachlichen als auch im visuellen Bereich dem Rezipienten gibt: Er kann seine eigene Interpretation vor dem Hintergrund seiner subjektiven Erfahrungen konstruieren. „In the visual symbol system as in the linguistic, metaphor is a potent stimulus for generating associations and tapping new, different, or deeper levels of meaning.“ (Feinsein 1982, S. 50)

Als Erstes zeigt Feinsein an ihrer eigenen Zeichnung „Androgyny“ (1978) auf, inwiefern diese eine visuelle Metapher ist und wie der Rezipient die Metapher ermitteln kann. Auf den ersten Blick können wir über die denotative Lesart sehen, dass sich im Zentrum des Bildes ein fotorealistisch gezeichneter Hydrant befindet. Dieser ist das metaphorische Vehikel, dessen Topic durch genaueres Hinsehen über die konnotative Lesart entdeckt werden muss. Feinsein schlägt zwei Fragen vor, die Assoziationen wecken, welche in die tieferen Bedeutungsschichten des Bildes vordringen: „Wie sieht es aus?“ und „Welche Gefühle weckt es?“. Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die gestalterischen Eigenarten des Hydranten, kann er uns an einen Bürokraten erinnern, das Schicksal der Unterjochung in uns wachrufen, oder wir

bemerken etwas Zwitterartiges an ihm, je nach unserem Erfahrungs- und Kenntnishorizont, unserer flüchtigen emotionalen Verfassung oder unseren momentanen Interessen. Unsere subjektive Interpretation wird dann einerseits im Kunstwerk evident und ist andererseits mit Blick auf uns selbst authentisch. Wir können also nicht einfach über den Titel des Bildes – in diesem Fall ‚Doppelgeschlechtlichkeit‘ – sein Topic festlegen, weil wir mutmaßen, vorwiegend dort sei die Leitidee des Künstlers zu finden. „That the artist entitled the drawing *Androgyny* does not oblige one to read it that way. I submit that the drawing could be any or all of the suggested metaphors, and more for any viewer.“ (Feinstein 1982, S. 51) Ziel unserer Bemühungen ist nicht das Ergebnis, das der Intention des Künstlers inhaltlich am nächsten kommt, sondern dass wir eine Seherfahrung durchmachen, die qualitativ der des Künstlers ähnelt. „[...] the artist [...] took the denotative symbol, hydrant, transformed it into a connotative symbol, and then into art work. Being sensitive to the visual forms that feelings, or thoughts can take, the artist saw an object in the environment which was the visual approximation of what she wished to convey.“ (Feinstein 1982, S. 51) Auch der Künstler bringt seinen Erfahrungshorizont mit ein.

Das abstrakte Bild „Mahoning“ (1956) von Franz Kline ist für Feinstein ebenfalls eine visuelle Metapher, die ähnlich wie ein gegenständliches Bild rezipiert werden kann. An die Stelle der Identifizierung des Abgebildeten auf der denotativen Ebene tritt die Beschreibung des im Bild ausschließlich inszenierten Pinselduktus. „The vehicle in a nonobjective work, though given, may not be readily discerned. The painting under discussion can be described as a thickly painted asymmetrical rectilinear, black, jagged broad-lined grid on a white ground and so on.“ (Feinstein 1982, S. 53) Das vom Betrachter eigenständig zu entdeckende Topic ist auch hier kein beliebiges, denn Assoziationen wie Glück, Frieden und Melancholie werden den Farbspuren nicht gerecht. Schaut man sich das Kunstwerk an, eröffnet sich vielmehr ein bestimmtes Assoziationsspektrum. „The painting could be read as a metaphor for pain, for anger, for conflict, for screaming „No!“ and the like.“ (Feinstein 1982, S. 53)

Auf die Frage, welchen Sinn die private Ergründung der visuellen Metaphorik eines Kunstwerks hat, konstatiert Feinstein: „With the help of metaphoric meaning our experiences can be enriched and better understood, and our realities thereby broadened“ (Feinstein 1982, S. 52).

Kommentar

Da Feinsteins Kunstwerkmetapher auf der Bildinhaltsebene liegt, steht sie nicht in der Traditionslinie ‚Aldrich – Wollheim – Hausman‘. Bei Aldrich findet sich aber ein Hinweis auf ihre Vorläufer, die von den Metapherngegnern so sehr in Misskredit gebracht wurden, dass er selbst ein neues Modell der Kunstwerkmetapher entwarf. Feinstein hingegen greift unbeirrt die alte (kritisierte) Idee wieder auf und gibt ihr ein neues Gepräge. Diesen vierten Ansatz der Erforschung der visuellen Metapher streift Aldrich nur.

Im Kommentar seien die Besonderheiten von Feinsteins Kunstwerkmetapher herausgestellt. Zuerst sei ihre neue Metapher von Aldrichs Kunstwerkmetapher abgegrenzt, und danach seien die Neuerungen diskutiert.

Teil 1

Feinsteins Sichtweise auf die visuelle Metapher ist uns heute viel geläufiger als Aldrichs. Hängt es damit zusammen, dass für uns die Metapher wieder eher ein subjektives als ein objektives Phänomen ist? Nein. Die sowohl von Feinstein als auch von Aldrich vertretene These, das Kunstwerk sei eine visuelle Metapher, birgt zwei von Grund auf verschiedene Vorstellungen. Da spielt die Frage nach der Subjektivität oder Objektivität der Kunstwerkmetapher keine tragende Rolle.

Wenn Feinstein – das visuelle Feld im Blick – sagt, Kunstwerke seien Metaphern, entspricht das im sprachlichen Bereich der Aussage „Ganztexte sind Metaphern“. Wir wissen, dass einerseits einzelne Ausdrücke und Wendungen Metaphern sein können, andererseits aber auch ganze Texte, wie z. B. Parabeln. In diesem Sinne können wir Feinsteins These ganz allgemein so verstehen, dass nicht nur motivliche Details in einem Bild Metaphern sein können, sondern ebenso die gesamte gestaltete Bildfläche.⁹⁸ Reflektiert man die Aussage weiter, stellt man schnell fest, dass sie zweierlei bedeuten kann. Der Sprecher, der sich so über Texte äußert, will entweder sagen: „Bestimmte sprachliche Ganztexte sind (objektive) Metaphern“ oder „Jeder sprachliche Ganztext kann für uns zur (subjektiven) Metapher werden“. Das sind zwei unterschiedliche Vorstellungen, die einander aber nicht ausschließen. Je nach Situationskontext kann die eine oder die andere sinnvollerweise dominieren. Feinstein vertritt allerdings entschieden den Standpunkt, dass jedes Kunstwerk für uns zur subjektiven visuellen Metapher werden kann und sollte. Das meint sie, wenn sie sagt, das Kunstwerk sei eine Metapher. In Bezug auf die Unterscheidung von Feinsteins und Aldrichs Kunstwerkmetapher ist die Frage nach ihrer Objektivität oder Subjektivität auf der Bildinhaltsebene jedoch nicht relevant.

Für Aldrich ist das Kunstwerk in ganz anderer Hinsicht eine Metapher. Die Metapher geht bei ihm nicht nur aus dessen ‚virtueller Welt‘ hervor, sondern auch aus dessen Materialität. Für jemanden, der eine objektive Theorie der Kunstwerkmetapher schreiben will, liegt es gewiss nahe, diese beiden Bestandteile des Kunstwerks als die Terme seiner Metapher anzusehen. Jetzt scheint nämlich der Betrachter, der ja immer der Träger eines Metapherterms sein kann, und mit ihm das subjektive Moment von vornherein ausgeklammert zu sein. Nichtsdestotrotz muss der Betrachter die Metapher nachvollziehen können. Geht das nicht ohne Weiteres, kommt eine zusätzliche Leistung auf ihn zu. Aldrichs Metapher fehlen in einem Term einige objektive Merkmale (siehe auch hier Kap. 2.1.1), die überbrückt werden müssen. Er beschreibt eindrucksvoll, wie der Betrachter seine Kunstwerkmetapher in einer Vision erfahren kann.⁹⁹ Seine doch nicht ganz objektivierte Metapher wird mithilfe dieser

98 „Androgyny“ bildet nur ein Motiv ab. Mit ihrer geschickten Beispielwahl erspart sich Feinstein die Differenzierung zwischen metaphorischem Bilddetail und metaphorischem Gesamtbild.

99 „For example, the colour or shape of a paint-patch is not quite the shape and colour of the sad face you see in a picture when you see the paint-patch come alive as the face. There the colour has

Vision subjektiv vom Betrachter vervollständigt. Sie ist also weniger objektiv, als es auf den ersten Blick scheint. Die Analyse zeigt vielmehr, dass sie letztlich immer von der Bereitschaft oder dem Vermögen des Betrachters abhängt. Feinsteins Modell der Kunstwerkmetapher dagegen kann leicht so modifiziert werden, dass die visuelle Metapher darin ganz objektiviert ist (s. o.). Sie wäre dann nur noch ein Merkmal bestimmter Kunstwerke.

Aus zwei Gründen ist uns Feinsteins Sichtweise geläufiger: Erstens überzeugt es, dass bei ihr die Subjektivität programmatisch ist und nicht ‚heimlich‘ eine Schwäche in der Theorie verdeckt. Zweitens haftet der Vision heute etwas Unzeitgemäßes an. Sie überhöht das Kunstwerk (bzw. die Kunstwerkmetapher) auratisch, als könne man ihm (bzw. ihr) anders nicht gerecht werden.

Teil 2

Es ist bemerkenswert, dass Feinsteins visuelle Metapher zwar eine Bildinhaltsmetapher ist, sie sie jedoch als Kunstwerkmetapher präsentiert. Während nämlich unserem allgemeinen Verständnis zufolge nicht jedes Kunstwerk eine Bildinhaltsmetapher enthalten muss, ist das Kunstwerk den Vertretern der Kunstwerkmetapher zufolge quasi von Natur aus wie eine Metapher beschaffen. Feinstein scheint diesen Widerspruch nicht zu sehen. Einerseits plädiert sie für die subjektive Bildinterpretation und führt an zwei Beispielen vor, dass die Bildinhaltsmetaphern eines Kunstwerks immer subjektiv sind. Da können wir uns auch leicht eine Situation vorstellen, in der für einen Betrachter ein ganz unmetaphorischer Bildinhalt eine metaphorische Bedeutung erhält. Andererseits vergleicht Feinstein aber auch das Kunstwerk als solches mit der sprachlichen Metapher und entdeckt drei Gemeinsamkeiten zwischen ihnen: die Unaussprechlichkeit, die Kompaktheit und die Lebendigkeit. Damit bekräftigt sie die These von der objektiv vorhandenen visuellen Metaphorik des Kunstwerks. Die Vorstellung von einer Metaphorik, die sich aus der subjektiven Interpretation eines Bildinhalts ergibt, reibt sich aber mit der Vorstellung von einer Metaphorik, die jeden Bildinhalt eines Kunstwerks immer schon kennzeichnet bzw. ihm objektiv innewohnt.

Doch Feinstein gelingt es, beide Ideen in ihrer Theorie zu vereinen. Ein Blick auf den Entstehungsprozess des Kunstwerks löst den Widerspruch auf: Der Künstler hat beim Malen oder Zeichnen metaphorische Gedanken, die willkürlich oder unwillkürlich in sein Kunstwerk einfließen (und folglich dort objektiv gegeben sind). Die Gedanken oder auch Gefühle hinterlassen Feinstein zufolge ihre sichtbaren Spuren

a resonance it lacks as the non-ideated colour just of the paint, or as the colour just for the sad face of, say, your neighbour next door.“ (Aldrich 1971, S. 219) Später klärt er dann: „It is this sort of phenomenon that attends what I have been calling interanimation or fusion. When it occurs as between, say A and B, a third somewhat, call it C, is realized a transfiguration of the nature of both A and B which come alive in C [...]“ (Aldrich 1971, S. 222). Er reflektiert weiter: „Wittgenstein wavered at the question of whether C itself should be said, to be ‚seen‘. I, for one, am going to speak of ‚visual awareness‘ of C as ‚seeing‘ it, remembering, however, that to ‚see‘ it in this sense is not simply to see either A or B or their resemblance. Seeing C is to be aware, or to get the sense, of a visual metaphor, and this certainly is not involved in simply seeing A, or B, or that they are alike“ (Aldrich 1971, S. 222). Die Vision der Kunstwerkmetapher bleibt ein Geheimnis.

in den je ausgeprägten Gestaltungsmerkmalen und auf der Bildinhaltsebene. Doch kann der Betrachter diese Spuren nicht entziffern, weshalb er daraus neue metaphorische Bedeutungen (seine subjektive Lesart) konstruieren muss. Jedes Kunstwerk ist also durch seine spezielle Gestaltung sowie auf seiner Bildinhaltsebene metaphorisch. Die ursprünglichen Bedeutungen seiner Metaphern liegen aber im Dunkeln. Deshalb müssen wir in ihnen neue Bedeutungen entdecken. Auf diese Weise wird unsere subjektive Interpretation der objektiv vorhandenen Metaphorik des Kunstwerks im Prinzip gerecht. Feinsteins Theorie ist nicht in sich widersprüchlich. Nur ihre These, dass jede Gestaltung und jeder Bildinhalt metaphorisch seien, bleibt kühn.

Wenn Feinstein sagt, dass die Metaphorik des Kunstwerks aus seinen Konnotationen entspringt, meint sie damit zugleich, dass die Konnotationen des Kunstwerks immer metaphorisch sind. Das aber stimmt so nicht. Und deshalb muss man schauen, ob Feinstein einen zu weit gefassten Begriff von der Metaphorik oder einen zu eng gefassten Begriff von den Konnotationen des Kunstwerks hat. Ersteres geht aus ihren Ausführungen nicht hervor. Der Bedeutungsumfang, den sie vom Metaphernbegriff hat, ist angemessen. „Orthony [...] sees no important cognitive difference between simile/analogy and metaphor. Nor do I.“ (Feinstein 1982, S. 54) Problematisch scheint dagegen ihr Konnotationsbegriff zu sein, engt sie ihn doch in ihren Reflexionen auf die eine Möglichkeit der metaphorischen Konnotation ein. Die Gleichsetzung von konnotativem Symbol und nichtwörtlicher („nonliteral“) Bedeutung brachte Feinstein zu dem fraglichen Gedankenschluss, dass jedes Kunstwerk aufgrund seiner Konnotationsfülle per se metaphorisch sei. „Whereas literal meaning communicates by way of denotation, nonliteral meaning evokes by way of connotation [...]. It is nonliteral meaning that is exemplified in metaphor.“ (Feinstein 1982, S. 47)

Konnotationen sind aber mitunter auch unmetaphorisch bzw. metonymisch. Hierin unterscheiden sie sich nicht von den Assoziationen, die Roman Jakobson (1956) in zwei Typen unterteilt: in den metaphorischen und den metonymischen Typ.¹⁰⁰ Gerade bei der subjektiven Bildbetrachtung dürften auch letztere Assoziationen sowie Konnotationen – Feinsteins Konnotationsbegriff schließt die Assoziationen mit ein – eine wichtige Rolle spielen. Es dürfte u. a. am Kunstwerk liegen, ob die Assoziationen/Konnotationen seines Betrachters breit gestreut sind oder mehrheitlich metaphorisch oder metonymisch ausfallen.

In „Androgyny“ ist nach der Selbstaussage der Künstlerin die Metaphorik programmatisch. Deshalb stehen hier die metonymischen Assoziationen im Schatten

100 „In dem bekannten Assoziationstest, in dem Kinder auf ein Stichwort die erste verbale Reaktion, die ihnen in den Kopf kommt, wiedergeben sollen, wird die Vorliebe für eine der beiden gegensätzlichen linguistischen Prozesse gezeigt: Das Kind trachtet entweder nach substituierenden oder nach einer ergänzenden Reaktion auf den Wortreiz. Im letzteren Falle bilden Reiz und Reaktion zusammen eine entsprechende syntaktische Konstruktion, in den meisten Fällen einen Satz. Diese beiden Reaktionstypen wurden die substituierende und die prädikative genannt.“ (Jakobson 1956, S. 168) Die substituierende Reaktion ist im Prinzip die metaphorische, die prädikative die metonymische. Siehe auch Roziks paradigmatische und syntagmatische Assoziation (Rozik 1998, S. 83f.) bzw. hier Kap. 2.4.3.

der metaphorischen. Dennoch lassen sich metonymisch etwa ein gleißender Sonnenschein oder das scheinwerferartige Licht einer Straßenlaterne in der Nacht assoziieren. Oder man assoziiert metaphorisch keinen abstrakten Sachverhalt, wie Feinstein es vorschlägt, sondern ganz konkret einen Steinpilz oder einen Getreidesilo. Wöge nach Masseys Argumentation jetzt das Bildmotiv schwerer als die Konnotation und geriete folglich in die Empfängerposition? Man könnte nun im Hydranten den Empfänger erblicken. Es verwundert, dass Feinstein, die die Freiheit des Betrachters gegenüber dem Titel des Bildes propagiert, bei den Assoziationen die metonymischen ausschließt und sich in der Metaphernbildung auf die Empfänger-Spender-Disposition festlegt. Ist nicht viel eher anzunehmen, dass der Betrachter im Zuge seines Percepts¹⁰¹, wie man Feinsteins subjektive Bildinterpretation auch nennt, beide Assoziationsweisen und beide Metapherndispositionen ausprobiert? Und wäre das nicht auch wünschenswert?

Um dem Konzept¹⁰² des Kunstwerks näher zu kommen – das muss man nicht als Versuch werten, die Intention des Künstlers zu rekonstruieren –, empfiehlt es sich, seinen Titel sehr wohl zu rezipieren und sich auf die Symbiose von Titel und Bild einzulassen.¹⁰³ Umso evidenter werden die Reflexionen zum Bild werden. Der Bildtitel ist eine wertvolle Informationsquelle, die Hinweise auf die Art der Assoziationen, die sinnvollerweise an ein Bild geknüpft werden können, geben kann. Er kann z. B. signalisieren, inwieweit das Assoziieren angemessen ist oder ob das Bild vorwiegend in einem metonymischen oder metaphorischen Zusammenhang zu verstehen ist. Auch ein in die Irre führender, dadaistischer Bildtitel will beachtet und auf seine Eignung für die Symbiose mit dem Bild hin erprobt werden.

Feinsteins Ziel ist es, mit ihrer extremen Beispielwahl zu zeigen, dass wirklich jedes Bild in der Spanne zwischen größtmöglichem Fotorealismus und weitestgehender Abstraktion metaphorisch ist. Sie weist auch überzeugend nach, dass Bilder jeder Gestaltungsart metaphorisch sein können. Man darf darüber aber nicht vergessen, dass es durchaus auch unmetaphorische Bilder gibt.

101 Nach Gunter Otto (1998) sollte das Percept im Rahmen der Kunsterziehung an Schulen einen schülerorientierten Einstieg in die Bildbetrachtung ermöglichen. Auch Feinstein setzt sich als ‚assistent professor in art education‘ mit Fragen der Kunsterziehung auseinander.

102 Otto unterscheidet drei Interpretationsschritte des Bildes: das Percept, das Konzept und die Allocation. „[...] *Konzepte* zu analysieren, d. h. zu untersuchen, wie – formal und inhaltlich – strukturiert ist, was wir sehen, bzw. welche Ordnungen wir hineinsehen, oder wie Inhalte und Bedeutungen ästhetischer Objekte und deren Form zusammenhängen (Otto 1981, S. 16).“ (Otto 1998 / Bd. 1, S. 196)

103 Aus linguistischer Perspektive sei empfohlen, auch einmal ausgehend vom Bildtitel die eigenen Erwartungen an das Bild zu konstruieren, ehe man es – nicht zu früh – betrachtet.

2.6 Zusammenfassung

2.6.1 Die Aspekte der Forschungen

Zusammenfassung	Kommentar
Virgil C. Aldrich	
Kontinuum: Vergleich - Metapher - Symbol Gehalt B Stoff M + Gegenstand A in Kunstwerkmetapher gegenständlicher Stoff: Metapher mit doppelter Blickrichtung künstlerische und alltägliche Text-Bild-Metapher Bildinhaltsmetapher	1. Kunstwerkmetapher Stoff M: zu weite Bedeutung Kunstwerkmetapher: Metapher der Metapher 2. Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher) Gestaltung ≈ hybride Figur 3. Typen der visuellen Metapher Schnittmenge: Kunstwerkmetapher Bildinhaltsmetapher Typen der Bildinhaltsmetapher: künstlerisch und alltäglich 4. Subjektive Metapher Konstruktivität

Zusammenfassung	Kommentar
Richard Wollheim	
<p>ideales Gemälde: Metapher des menschlichen Körpers</p> <p>Rezeption: ‚sehen in‘ Erfahrung der körperlichen Realität des Bildes</p> <p>Dualität: Bildinhalt – Farbfleck</p> <p>Produktion: Gestaltung: Bilddetails u. Bildganzes = mit Inhalt angefüllter Bildcontainer = menschlicher Körper</p> <p>gestische Malerei: frühkindliche Körpermetapher</p> <p>Bildinhalt: linguistische Metapher</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich</p> <p>Kunstwerk als Metapher + Metapher im Bildinhalt</p> <p>Wollheim: Prinzip der Dualität ≈ Aldrich: Kunstwerkmetapher</p> <p>Wollheim: ‚Sehen in‘ ≠ Aldrich: ‚Sehen als‘</p> <p>Bildinhaltsmetaphern: Varianten</p> <p>2. Rückführung auf Lakoff & Johnson</p> <p>menschlicher Körper - Container</p> <p>ontologische Metapher: DAS BILD IST EIN CONTAINER</p> <p>Strukturmetapher: DAS BILD IST DER MENSCHLICHE KÖRPER</p> <p>Körpermetapher: konstruktive Metapher über ideales Gemälde</p>

Zusammenfassung	Kommentar
<p>Carl R. Hausman</p>	
<p>Eigenschaften der verbalen Metapher im Kunstwerk</p> <p>DIE VERBALE METAPHER IST EIN KLEINES KUNSTWERK (Modell der Metapher)</p> <p>große Kunstwerkmetapher</p> <p>Schlüsseleigenschaften:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 Subjektpaare - komplexes Interaktionsgefüge - innere u. äußere Spannungen - Integration der Subjekte - Doppelgerichtetheit der Interaktion <p>Kunstwerkanalyse:</p> <p>Subjekte im Bildinhalt</p> <p>Integration / Interaktion</p>	<p>1. Neue Metaphertheorie</p> <p>Metapher:</p> <p>DAS KUNSTWERK IST EINE METAPHER DIE METAPHER IST EIN KUNSTWERK</p> <p>Projektionen</p> <p>Definition:</p> <p>„Das Kunstwerk ist eine komplexe Metapher“ „Die Metapher ist ein Modell des Kunstwerks“</p> <p>Mischung der Ideen (s. o.)</p> <p>2. Rückführung auf Aldrich</p> <p>Zusammenführung:</p> <p>Elemente aus Aldrichs Kunstwerk- und Bildinhaltsmetapher + weitere Elemente</p> <p>Aldrich: Fusion ≠ Hausman: Integration</p> <p>gesprengte Metapher ? treffende Kunstwerkanalyse</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Albert Rothenberg	
<p>gleichräumiges Denken (kognitiv) visuelle Metapher (Produkt) Figur-Grund-Wechsel Trickfigur Figur-Grund-Wechsel-Blick ≠ Seherfahrung der visuellen Metapher Sehmetapher: Wahrnehmung des Interaktionseffekts (Endstufe einer Seherfahrung)</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich Rothenberg: gleichräumiges Denken ≈ Aldrich: Bildinhaltsmetapher sehr weit gespannter Begriff: (hybride) visuelle Metapher Sehmetapher: Aldrichs Bildinhalts- + Kunstwerkmetapher Rothenberg: Interaktionseffekt ≈ Aldrich: Gehalt</p> <p>2. Neue Metaphertheorie besondere Seherfahrung Erfahrung des Interaktionseffekts: Indiz für visuelle Metapher? objektivierte visuelle Metapher vs. visionäre Sehmetapher?</p>

Zusammenfassung	Kommentar
James A. W. Heffernan	
<p>literarische Metapher – bildliche Metapher aus grafischen Mitteln</p> <p>Problem: Form</p> <p>visuelle Ambiguität: Typen Hase-Enten-Kopf</p> <p>Funktion des Bildtitels: Metaphorik erzeugend / unterstützend</p> <p>grafisch erzeugte Metaphern: - hybride Figur - subtil modifiziertes realistisches Bild</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich</p> <p>Interesse an Hybridität: Aldrich – Rothenberg – Heffernan</p> <p>Aldrich u. Heffernan: aus grafischen Mitteln erzeugte bildliche Metapher</p> <p>Problem: Eingrenzung der bildlichen Metapher</p> <p>2. Neue Metaphertheorie</p> <p>rein bildliche Metapher: subtile Varianten</p> <p>Lesart eines Bildes: realistisch – ambige – metaphorisch</p> <p>Vorschlag: weit gefasster Begriff von hybrider M. teils Nähe zu visionärer Metapher</p> <p>Einbezug der Titelanalyse</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Noël Carroll	
<p>Hybride: Herzstück der visuellen Metapher Gleichräumigkeit („ist“) Verknüpfung von Unvereinbarem (wahr + falsch) Simultanität (≠ Hase-Enten-Kopf) Doppelgerichtetheit Funktion des Kontexts metaphorisches Konzepts? Motivation: Ähnlichkeit? Impuls für freie Sinnsuche</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich Aldrichs Bildinhaltsmetapher Kritik an Kunstwerkmetapher Hybride = Bildinhaltsmetapher - Adaption (Begriffe) - Weiterführung (kognitives metaphor. Konzept u.a.) Formproblem: Heffernan – Carroll Trickbild ≠ hybride Figur</p> <p>2. Neue Metaphertheorie Forcevilles Kritik: Doppelgerichtetheit und Prototypik der hybriden Metapher Forderung: freie Deutung aus Bild und Titel</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Irving Massey	
<p>Metaphern sehen = Essenzen erkennen</p> <p>2 Metapherentypen:</p> <p>Tenor und Vehikel – Natur und Vision (umkehrbar)</p> <p>Kriterium zur Bestimmung des Tenors: Stärke</p> <p>Prozess der Offenbarung der Essenz:</p> <p>1. Metapherentyp</p> <p>2. Metapherentyp (mit Modifikation)</p> <p>aleatorische und allegorische Kunst: Offenbarung der Essenz (Zufall - Gestaltung)</p>	<p>1. Neue Metaphertheorie</p> <p>Vision: schwer handhabbare Größe</p> <p>visionär-visuelle Metapher = verbal-visuelle / visuelle Metapher?</p> <p>Spender-Empfänger-Disposition: nicht a priori fixierbar</p> <p>Ersatz für Kriterium der Objektstärke: Meinung des Menschen</p> <p>2. Unterschiede zu Aldrich</p> <p>Massey: eine Essenz ≠</p> <p>Aldrich: mehrere Ähnlichkeiten</p> <p>Vorschlag: Aspekt statt Essenz</p> <p>neu: Metapherentypen durch Umkehr</p> <p>aleatorische vs. allegorische Metapher</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Charles Forceville	
<p>Surrealismus - Metaphorik</p> <p>Richtungsbestimmung: Fokus-Rahmen-Prinzip</p> <p>doppelgerichtete hybride Metapher?</p> <p>Interaktionstheorie vs. Symmetriethese</p> <p>Interaktion: Echo-Effekt</p> <p>Beispiel (Interaktion statt Symmetrie)</p> <p>4 Metapherntypen: Beschreibung nach Figur-Grund-Prinzip</p> <p>Konzeptualisierungen: durch Nomen - Verb - Phrase</p> <p>interpretatives Moment</p> <p>Vielfalt der Metaphern in Text-Bild- Gefügen?</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich</p> <p>bildliche vs. visuelle Metapher</p> <p>Aldrichs Beispiele: Surrealismus - Hybridität - Typen</p> <p>Diskussion: Richtungsbestimmung</p> <p>Simile / Vergleich als Metapherntyp? Forceville vs. Aldrich</p> <p>Vergleich oder Metapher? Forceville: objektiv Aldrich: subjektiv</p> <p>2. Neue Metaphertheorie</p> <p>Herzstück hybride Metapher?</p> <p>Vorschlag: Hybride ≈ kognitive Metapher kontextuelle Metapher ≈ sprachliche M.</p> <p>hybride oder kontextuelle Metapher?</p> <p>weitere Metaphern in Text-Bild- Gefügen?</p> <p>Text als Sinnstifter</p> <p>Phrasen-Metapher: Gefahr der Interpretation?</p> <p>Echo-Effekt – Interaktion</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Eli Rozik	
<p>ein Modell: sprachliche oder ikonische Metapher</p> <p>Tiefenstruktur (vollständig) Oberflächenstruktur (elliptisch)</p> <p>Tiefenstruktur: literales Subjekt + metaphorisches Prädikat</p> <p>Oberflächenstruktur: Vervollständigung der Ellipsen durch Assoziationen</p> <p>Grundformel: NI + MI / Mm ø Nm</p> <p>Varianten durch Ellipsen</p> <p>Problem: Lesen ikonischer Zeichen</p> <p>ikonische Zeichen: kein „ist“ – kein „wie“ – keine Nomen</p> <p>Beispiele</p>	<p>1. Rückführung auf Aldrich</p> <p>Distanz: Aldrich - Rozik</p> <p>Aldrichs Kontinuum: Vergleich - Metapher - Symbol (Tiefenstruktur)</p> <p>Roziks Kontinuum: Vergleich - Metapher – Substitut (Oberflächenstruktur)</p> <p>2. Neue Metaphertheorie</p> <p>Rozik – Forceville: Strukturschemata zur Klassifikation</p> <p>Evidenz der Beispiele?</p> <p>Rozik: Ellipsentypen Forceville: Kontext- und Gestalttypen</p> <p>Beispielnot: reguläre Metapher Vorschlag: visualisierte Redensarten</p> <p>voll und total substitutive Metapher?</p> <p>Vorschlag: integriertes Modell der sprachlichen und ikonischen Metapher</p> <p>Vergleich?</p> <p>„neuer“ Metapherotyp</p>

Zusammenfassung	Kommentar
Hermine Feinste	
wörtliche Sprache: denotative Symbole metaphor. Kunst: konnotative Symbole	1. Rückführung auf Aldrich Kunstwerkmetapher: Aldrich ≠ Feinste
konstruktive subjektive Interpretation: Metaphorik des Bildes	Feinste: Ganztext ‚Kunstwerk‘ = subjektive Metapher
Kommunizieren des Unaussprechlichen	Aldrich: verborgene Subjektivität in Kunstwerkmetapher
verbale Metapher: Topik + Vehikel visuelle Metapher: Vehikel	Vision?
Metaphorik: realistisches Kunstwerk gestalterische Eigenarten des Motivs – Evidenz der Assoziationen	2. Neue Metaphertheorie Kunstwerk- oder Bildinhaltsmetapher?
Freiheit über Titel	Metaphorik jedes Kunstwerks?
Seherfahrung wie Künstler	Intention des Künstlers ≠ Interpretation des Betrachters
Metaphorik: abstraktes Kunstwerk Pinselduktus – Assoziationsspektrum	Konnotationsbegriff?
neue Lebenswelten erfahren	Forderung: Symbiose von Bild + Titel = Chance

Tabelle 12: Die Aspekte der Erforschung der visuellen Metapher

2.6.2 Die logischen Bezüge zwischen den Forschungen

Erster Ansatz: Die Kunstwerkmetapher

Einige Forscher greifen Aldrichs Idee, das Kunstwerk sei eine Metapher, auf. Indem sie eigene Vorstellungen von der Kunstwerkmetapher entwickeln, modifizieren sie ihren Vorgänger.

Aldrich ⇔ *Wollheim*

Aldrichs und Wollheims Metaphertheorien ähneln einander in zweierlei Hinsicht. Erstens unterscheiden beide Forscher zwischen der Metapher des Kunstwerks an sich und der Möglichkeit, dass ein Kunstwerk (zudem) eine Metapher auf seiner Bildinhaltsseite ausdrücken kann. Bei Aldrich sind es die Kunstwerkmetapher und die Bildinhaltsmetapher, bei Wollheim die Körpermetapher und die linguistische Metapher. Zweitens haben Aldrichs Terme der Kunstwerkmetapher auch in Wollheims

Körpermetapher eine Funktion. Sie sind dort die Bestandteile des Prinzips der Dualität, aus dem die körperliche Realität des Bildes hervorgeht.¹⁰⁴

Aldrich ⇔ Hausman

Auch Hausman entwirft eine Theorie der Kunstwerkmetapher, in die er Elemente von Aldrich integriert. Bei ihm enthält jedes Kunstwerk sowohl ein Subjektpaar, das Aldrichs Kunstwerkmetapher ähnelt, als auch ein Subjektpaar, das seiner Bildinhaltsmetapher nahesteht. Hausmans präästhetisches Subjekt entspricht Aldrichs Gegenstand, ist aber an das fertige ästhetische Subjekt statt an den Stoff gebunden, und sein zweites Subjektpaar bezieht sich auf alle spannungsreich nebeneinanderstehenden Dinge unabhängig davon, ob sie hybrid sind oder nicht. Seine große Kunstwerkmetapher ist eine Erweiterung von Aldrichs Kunstwerkmetapher.¹⁰⁵

Zweiter Ansatz: Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)

Aldrichs noch vage Idee, dass zwei Dinge eines Bildinhalts, die ineinander verschmelzen, eine Metapher darstellen, reift langsam zu der klaren Vorstellung von der hybriden Metapher.

Aldrich ⇔ Rothenberg ⇔ Carroll

Bei Aldrichs Beschreibung der Bildinhaltsmetapher denken wir schon an die hybride Figur. In seinem Beispiel können wir sie dann aber nicht finden, obwohl es seine Forderung erfüllt, dass Separates so auf einer Ebene dargestellt sein muss, dass es zu einer Einheit verschmilzt. Rothenberg greift diese Vorstellung in seinem gleichräumigen Denken auf und kommt zu dem Schluss, dass alle Bilder, die auf das gleichräumige Denken zurückgeführt werden können, metaphorisch sind. Erst Carroll gelingt es, Aldrichs Vorstellung gezielt auf die hybride Figur zu beziehen und sie mit Blick auf diese zu verfeinern. Die hybride Figur wird zur Metapher, wenn ihr ein metaphorisches Konzept zugrunde liegt.

Aldrich ⇔ Heffernan ⇔ Carroll

Aldrich, Heffernan und Carroll suchen die visuelle Parallele zur sprachlichen Metapher in Bildern, die eine besondere grafische Gestaltung aufweisen. Aldrich glaubt sie in einem Bild zu finden, das im expressionistischen Stil gemalt wurde. Heffernan sucht nach Formen, die ambig sind, deren Doppeldeutigkeit aber auch simultan erfahrbar ist. Er findet zwar die hybride Figur, schenkt ihr jedoch vergleichsweise wenig Beachtung. Erst Carroll schätzt die hybride Figur, die ja eine verblüffend einfache Lösung des Formproblems darstellt, und analysiert sie eingehend. Während die Linie über Rothenberg eher kognitiv ausgerichtet ist, konzentriert sich die Linie über Heffernan stärker auf die visuelle Gestaltung. In Aldrichs und Carrolls Theorie sind beide Sichtweisen in etwa ausgeglichen.

104 In Wollheims Körpermetapher DAS KUNSTWERK IST DER MENSCHLICHE KÖRPER liegen sowohl der Stoff als auch der Gegenstand (sowohl die materielle als auch die äußere Bildrealität) auf der Empfängerebene. Sie prägen zusammen die Ähnlichkeit des Kunstwerks mit dem Körper aus.

105 Hausman bezieht sich in anderer Weise explizit auf Aldrich (siehe Hausman 1989, S. 148-150).

Dritter Ansatz: Typen der visuellen Metapher

Die Klassifizierung der visuellen Metapher in unterschiedliche Typen kann beginnen, nachdem Aldrich einige markante Einzelfälle herausgestellt und beschrieben hat.

Massey ⇔ *Forceville* ⇔ *Rozik*

Masseys, Forcevilles und Roziks Metapherntheorien sind insofern miteinander verwandt, als alle drei Forscher ihre Metapherntypen mehr oder weniger systematisch ermitteln. Massey unterteilt seine Essenzmetapher, die man annähernd treffend als sprachlich-bildliche Metapher bezeichnen kann, in zwei komplementäre Typen und entdeckt damit die prinzipielle Umkehrbarkeit der visuellen Metapher. Forceville zeigt, dass es auch für die kontextuelle Metapher zwei systematische Varianten gibt.¹⁰⁶ Insgesamt findet er einen goldenen Mittelweg zwischen der Systematisierung der visuellen Metapher und der Orientierung an ihrem Aussehen. Das wird deutlich, wenn man sein Modell mit Roziks vergleicht. Rozik systematisiert stärker und läuft Gefahr, den Blick für seine Beispiele zu verlieren. Sie sind wenig evident.

Aldrich ⇔ *Forceville*

Neben der hybriden Metapher, die er präfiguriert, antizipiert Aldrich zwei weitere Typen aus Forcevilles 4-Typen-Modell: die kontextuelle und die sprachlich-bildliche Metapher. Seine Beispiele zu diesen beiden Metapherntypen versteht er jedoch als Kunstwerkmetaphern. So finden sich in den Besonderheiten, die er an ihnen bemerkt, auch noch keine Hinweise auf die Charakteristika von Forcevilles Typen. Diese arbeitet Forceville eigenständig heraus. Sein Ziel ist es, die bildliche Metapher insgesamt zu klassifizieren sowie ihre Typen letztlich nomothetisch zu beschreiben. Aldrich dagegen beschreibt seine Beispiele weitgehend idiografisch.

Aldrich ⇔ *Rozik*

Aldrichs und Roziks grundlegende Denkweisen ähneln einander. Sie sehen beide ein Kontinuum zwischen drei visuellen Phänomenen, das vom Transparenten zum Opaken verläuft. Bei Aldrich besteht es zwischen der Metapher und ihren Nachbarphänomenen, dem transparenten Vergleich auf der einen Seite und dem opaken Symbol auf der anderen. Bei Rozik besteht es zwischen den verschiedenen Ausprägungen der Metapher: ihrer vergleichenden, regulären und substitutiven Variante. Seine Metaphernformel ist auf der Oberfläche des Vergleichs vollständig oder nahezu vollständig präsentiert, auf der Oberfläche des Substituts jedoch stark elliptisch.

Vierter Ansatz: Die subjektive visuelle Metapher

Die Subjektivitätsthese vertreten traditionellerweise die Metapherngegner. Für sie ist die Metapher etwas Schlechtes. Feinstein dagegen sieht in der subjektiven Metapher eine Chance.

106 Beim Simile geht die Umkehr nicht systematisch aus dem Bild hervor; bei der hybriden Metapher bestimmt Forceville die Richtung nach einem anderen Kriterium als Kennedy. Siehe hier Kap. 2.4.1.

Aldrich ⇔ *Feinstein*

Aldrich und Feinstein opponieren auf ihre je eigene Weise gegen die tradierte Vorstellung von der subjektiven, die Realität verzerrenden Metapher. Für Aldrich ist das Kunstwerk unabhängig davon, wie es Realität darstellt, eine objektive Metapher. Er löst damit die visuelle Metapher von der Bildinhaltebene ab, wo sie anscheinend nicht objektivierbar ist.¹⁰⁷ Feinstein dagegen belässt sie auf der Bildinhaltebene, lässt sie auch als etwas Subjektives bestehen, deutet sie aber positiv. Subjektive Interpretationen durch den Künstler wie den Betrachter sind für sie nicht Verzerrungen der objektiven Realität, sondern Konstruktionen neuer subjektiver Realitäten.

Zwischen den Ansätzen

Die vier Traditionslinien weisen auch Querverbindungen untereinander auf: Hausman greift explizit auf Rothenberg zurück, mehrere Forscher reflektieren die visionäre Metapher, Forceville und Carroll etablieren etwa zur selben Zeit die hybride Metapher, und Carroll und Rozik entdecken unabhängig voneinander einen bis dahin nicht beachteten Metapherotyp.

Rothenberg ⇔ *Hausman*

Hausman übernimmt von Rothenberg die Idee der Integration. Er grenzt sich damit von Aldrich ab, der die Idee der Fusion entwickelte, bei der die beiden Elemente der visuellen Metapher zu einem neuen Ganzen verschmelzen. Im Falle der Integration sind die Elemente zwar auch in einem Ganzen vereinigt, ihre Individualität bleibt aber erhalten. Die integrierten Elemente interagieren miteinander. Für Rothenberg offenbart sich dem Betrachter die visuelle Metapher nur, wenn er die Interaktion wahrnimmt. Für Hausman geht aus der Interaktion der Elemente die Spannung der visuellen Metapher hervor.¹⁰⁸

Massey ⇔ *Feinstein* ⇔ *Heffernan*

Massey, Feinstein und Heffernan befassen sich mit einer Art metaphorischer Vision oder Assoziation, die jeder Spaziergänger bei der aufmerksamen Betrachtung seiner Umgebung schon einmal gehabt haben mag. Laut Massey liegt hier eine Essenzmetapher vor. Er reflektiert sie eingehend, und Feinstein und Heffernan liefern je ein Bildbeispiel zu ihr. In Masseys erstem Metapherotyp liegt der Empfänger in der Vision – wie auch in Feinsteins Bild „Androgyny“. Es kann die Assoziation von Doppelgeschlechtllichem evozieren. In seinem zweiten Typ liegt dagegen der Spender in der Vision – wie in „Stormy evening“. Hier ist die Vision die von Constable in die Wolken hineingezauberte und damit objektivierte Brandung.¹⁰⁹

107 Die Objektivierung der Metapher dort gelingt ihm erst 1971.

108 Die angedeutete Linie zwischen Aldrich, Rothenberg und Hausman ist ein Beispiel für den allmählichen Wandel einer Idee: *Aldrich*: Fusion – Gehalt (= Seherfahrung der visuellen Metapher); *Rothenberg*: Integration – Interaktio (= Seherfahrung der visuellen Metapher); *Hausman*: Integration – Interaktion – Spannung (Merkmale der visuellen Metapher und des Kunstwerks).

109 Objektiviert der Künstler seine Vision, die er vor der Natur hatte, im Bild, kann der Betrachter vor dem Bild seine Essenzmetapher annähernd rekonstruieren. Aber auch ohne die vorausgehen-

Forceville ⇔ *Carroll*

Schon früh interessiert sich Forceville für die bildlichen Metaphern in surrealistischen Kunstwerken und hier insbesondere für den hybriden Typ. In seinen Analysen fixiert er die Spender-Empfänger-Disposition seiner Beispiele über deren bildlichen oder außerbildlichen Kontext. Seine Auseinandersetzung mit der surrealistischen Metapher führt Carroll weiter. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, dass der Hybride der Prototyp der visuellen Metapher ist, die im Unterschied zur verbalen symmetrisch ist. Forceville selbst schlägt derweil eine ganz andere Richtung ein. Bei ihm ist der Hybride einer von vier selbstverständlich richtungsfixierten Metapherotypen.

Carroll ⇔ *Rozik*

Carroll entdeckt mit der gemimten Metapher einen Metapherotyp, den vor ihm offenbar niemand zur Kenntnis nahm. Er stößt darauf im bewegten Bild über die Anschauung. In pantomimischen Handlungen können Varianten der gemimten Metapher oder verwandte Phänomene ausgeprägt sein.¹¹⁰ Natürlich ist die gemimte Metapher auch im statischen Bild möglich und wird dort einige Zeit später noch einmal entdeckt. Rozik stößt über seine Formel mit integriertem Modifikator¹¹¹ auf ihre beiden komplementären Varianten, die er reguläre Metapher und partielle Substitution nennt.

2.6.3 Rückblick

Der vorgestellte Überblick sollte – wie gesagt – nachzeichnen, wie sich allmählich die Idee von der visuellen Metapher entwickelte. Er informiert zugleich über die wichtigsten Forschungstrends in knapp vier Jahrzehnten nach Aldrichs erster Untersuchung von 1968. Die Trends sind in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge auch auf dem Schaubild (siehe hier Sb. 3, Kap. 2) von links nach rechts angeordnet.

Dort liegen links außen mit Wollheim (1987, 1993) und Hausman (1989) zwei derjenigen Wissenschaftler, die vor allem in den 1980-er Jahren, aber auch noch zu Beginn der 1990-er Jahre immer wieder neu die Kunstwerkmetapher reflektieren. Zu ihnen gehören auch Danto (1981) und Cothey (1990). Mit einer beachtlichen Hartnäckigkeit ringen sie um den Beweis der These, dass das Bild oder Kunstwerk im visuellen Feld im Grunde der Metapher im Bereich der Sprache entspreche. Angeregt durch Aldrichs scharfsinnigen, aber doch nicht in jeder Hinsicht überzeugenden ersten Vorschlag zur Kunstwerkmetapher variieren sie deren Terme und geben ihr ein eigenes Gepräge. Wollheim eint Aldrichs Stoff und Gegenstand im Empfänger seiner Kunstwerkmetapher, deren Spender der menschliche Körper ist, und gestaltet damit ganz überraschend die Idee aus, dass sich ein guter Künstler ins Bild einbringt. Hausman ersetzt Aldrichs Stoff-Term durch den aus Stoff und Gegenstand bestehenden Bildinhalt, in den er zudem ein zweites Termpaar integriert. Seine Kunstwerk-

de Vision des Künstlers kann der Betrachter eine ähnliche Erfahrung vor einem Bild machen wie er vor der Natur. In diesem Fall kann seine Essenzmetapher sehr subjektiv sein.

110 Siehe Carroll 1991, S. 150f.

111 Der Modifikator geht auf die alte Idee des tertium comparationis zurück.

metapher ist bereits dadurch komplexer als die sprachliche Metapher, die für ihn auch nur Modellcharakter hat. Da die Kunstwerkmetapher aber nur eine Metapher über das Kunstwerk bzw. das Bild ist, ist es nicht möglich, ihren Nachweis zu erbringen. Carroll weist 1994 darauf hin, dass es müßig ist, diese Idee der visuellen Metapher weiter zu verfolgen.

Wie man auf dem Schaubild in der mittleren linken Wissenschaftlergruppe sehen kann, ist die Erforschung der Kunstwerkmetapher in der Mitte der 1990-er Jahre längst der Erforschung der hybriden Metapher gewichen. Sie fußt auf Aldrichs Vorschlag der Bildinhaltsmetapher (1971), beginnt ebenfalls in den 1980-er Jahren, erfährt aber erst in den 1990-er Jahren durch Carroll (1994) ihren bisherigen Höhepunkt. Es braucht eine lange Zeit, bis sich die Wissenschaft im Prinzip klar über die hybride Metapher wird. Aldrich (1971) und Rothenberg (1980) erfassen das Phänomen der metaphorischen Hybridität zwar in ihren theoretischen Reflexionen, haben aber Schwierigkeiten damit, den grafischen Hybriden im Bild nachzuweisen. Heffernan (1985) entdeckt zwei Varianten der grafischen Hybridität, schafft es allerdings nicht, das ungewöhnliche Beispiel (obgleich es ihn viel stärker fesselt als das gewöhnliche) auch als hybrid aufzufassen. Einen durchschlagenden Erfolg bei der Erforschung der hybriden Metapher im Bild haben erst Forceville (1988) und Carroll (1994). Ihnen gelingt es, die Gestalt dieser Metapher in ihren Grundzügen zu beschreiben. Sie streiten sich jedoch darüber, ob die hybride Figur die einzige visuelle Metapher ist oder ob es noch weitere Typen gibt. Es ist bemerkenswert, dass die visuelle Metapher auf der Bildinhaltebene über die hybride Gestaltung entdeckt wird und dass daraufhin die hybride Figur schon früh Gegenstand der Metaphernforschung wird. Für Carroll, der sie 1994 endgültig etabliert, ist sie die visuelle Metapher schlechthin, mindestens aber der Prototyp aller visuellen Metaphern, die vielleicht noch entdeckt werden.

Blickt man noch einmal auf das Schaubild, so sieht man, dass rechts von Carroll die Forschung bereits den neuen Trend verfolgt, andersartige visuelle Metaphern zu suchen. In der zweiten Hälfte der 1990-er Jahre etablieren Forceville (1996) und Rozik (1998) einige weitere markante Typen. Ihr Vorreiter ist Massey, der schon 1977 ein 2-Typen-Modell der visuellen Metapher vorlegt, das allerdings nur auf dem Prinzip der Umkehr der Metapherterme beruht. Erst Forceville präsentiert 1996 ein 4-Typen-Modell, in dem die hybride Figur als hybride Metapher auf einer Stufe mit drei anderen Metapherntypen steht: der Kontextmetapher, dem bildlichen Simile und der sprachlich-bildlichen Metapher. Er ist es auch, der ausruft: „Do the four types of metaphor hitherto identified [...] exhaust the types or should yet other variants be distinguished?“ (Forceville 2002, S. 225). Interessanterweise fragt er nach zusätzlichen Typen, nachdem Rozik 1998 in seinem 6-Typen-Modell längst eine neue Metapher vorgestellt hat. Seine reguläre Metapher (bzw. partiell substitutive Metapher) wäre nach Forcevilles Zählung der fünfte bisher entdeckte visuelle Metapherntyp. Carroll bemerkt ihn bereits 1992, gibt ihm mit ‚gemimte Metapher‘ einen guten Namen, bringt ihm jedoch nicht die gebotene Wertschätzung entgegen.

Und wie geht es in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends mit der Metaphernforschung weiter? Ein letzter Blick in die äußerste rechte Ecke des Schaubildes lohnt sich. 1982, in einer Zeit also, in der sich die Erforschung der visuellen Metapher vor allem auf die Kunstwerkmetapher konzentriert, entwickelt Feinstein eine Theorie, die sich deutlich von der ihrer Kollegen abhebt. Sie sieht im Kunstwerk im Prinzip einen literarischen Ganztext, der für den Rezipienten eine subjektive metaphorische Bedeutung haben kann. Während es für Wollheim (1987, 1993) noch ein unumstrittenes Ziel ist, die Intention des Künstlers zu rekonstruieren, macht Feinstein (1982) den Weg für die konstruktive Interpretation frei. Über das Prinzip der Subjektivität wird ihre Theorie in erster Linie dem Betrachter gerecht, in dessen Lebenskontext das Kunstwerk (bzw. seine Metapher) an Bedeutung gewinnt, in zweiter Linie aber auch dem Kunstwerk (bzw. seiner Metapher), dessen (deren) prinzipielle Mehrdeutigkeit sich in den verschiedenen subjektiven Interpretationen widerspiegelt. Durch den letzteren Aspekt, die Mehrdeutigkeit der Metapher, ist Feinstein eine Vorreiterin des jüngsten Trends der Metaphernforschung, den Sedivy (1997) und Rohrer (2000) verfolgen. Wie für Feinstein ist auch für Sedivy der Bildinhalt des Kunstwerks insgesamt eine Metapher. Seine Mehrdeutigkeit ergibt sich jedoch aus den verschiedenen Kontexten, in denen man das Bild wahrnimmt. Rohrer geht noch einen entscheidenden Schritt weiter. Die Mehrdeutigkeit der visuellen Metapher ist für ihn nämlich keine Frage unseres Umgangs mit Bildern (bzw. ihren Metaphern). Sie sei vielmehr bereits im Konzept der Metapher verankert.

Insgesamt lassen sich also vier zeitlich dicht aufeinanderfolgende und zum Teil parallel verlaufende Trends in der Erforschung der visuellen Metapher ausmachen: der zum Scheitern verurteilte Versuch, eine schlüssige Theorie der Kunstwerkmetapher aufzustellen, die Etablierung der Metapher auf der Bildinhaltsebene am Typus der hybriden Figur, die Suche nach andersartigen Typen der visuellen Metapher und schließlich die Auseinandersetzung mit ihrer Mehrdeutigkeit. Bisher kann nur die Erforschung der Kunstwerkmetapher als abgeschlossen gelten. In den anderen drei Forschungszweigen müssen auch in Zukunft noch zahlreiche Analysen dazu beitragen, das Phänomen der visuellen Metapher weiter zu erhellen.

3 Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst

Text-Bild-Gefüge mit Zeitmetaphern

Im nun folgenden 3. Teil der vorliegenden Arbeit stehen die Analysen zur Orientierungsmetaphorik (und auch zur ontologischen Metaphorik) sowie zur Strukturmetaphorik bzw. zu den Bildschema- und Bildfeldmetaphern in den ausgewählten Text-Bild-Gefügen an. 33 Werbeanzeigen und 33 Kunstwerke sollen in Hinblick auf ihre Zeitmetaphorik untersucht werden. Hierfür wird einerseits auf die im 1. Teil der Arbeit ineinander verschmolzenen Metapherntheorien Weinrichs (1958-76) und Lakoffs & Johnsons (1980) zurückgegriffen. Andererseits werden die im 2. Teil der Arbeit rekapitulierten Theorien der visuellen bzw. bildlichen Metapher, insbesondere die Theorien Carrolls (1994) und Forcevilles (1988-2003), aufgenommen und weitergeführt. Die zwei Theoriestränge ermöglichen es, in Text-Bild-Gefügen sprachliche, sprachbildliche und bildliche Bildschema- und Bildfeldmetaphern zu identifizieren. Die ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerke sollen garantieren, dass unter den identifizierten Metaphern recht viele evidente Zeitmetaphern zu finden sind.

Da stellt sich natürlich die Frage, woran man denn erkennen kann, dass ein Text-Bild-Gefüge einen zeitmetaphorischen Gehalt hat. Kann man das seinem Bild ansehen oder aus seinem Text herauslesen, noch ehe man Text und Bild en détail analysiert hat? Ein relativ sicheres Indiz dafür, dass ein Text-Bild-Gefüge etwas mit Zeitlichem zu tun hat, ist z. B. die Abbildung einer Uhr in dessen Bild oder der Abdruck (die Abschrift) des Wortes *Zeit* in dessen Text. Gleich mehrere Uhren befinden sich in den Bildern der Werbung der Nord/LB (Tafel 59), der Lufthansa-Werbung (Tafel 60) und in Büttners Objektkasten „Geliebte Heimat“ (Tafel 61). Zwei weitere Uhren weist Trockels Zeichnung „Ohne Titel“ (Tafel 54) auf; und auch Stenverts Objektkasten „Zahn der Zeit“ (Tafel 64) enthält eine Uhr, eine spezielle Kurzzeituhr. Trockels und Stenverts Kunstwerke haben zudem das Wort ‚Zeit‘ in ihrem Text. In ihnen geht es also in jedem Fall um die Zeit. Aber auch in den ersten drei Text-Bild-Gefügen mit ihren multiplizierten Uhren sowie in Bernhard & Anna Blumes Fotosequenz „Mahlzeit“ (Tafel 52) und in Rühms Schriftzeichnung „Zwei Uhr Nacht“ (Tafel 47) ist der zeitliche Aspekt mit mindestens einem seiner zwei offensichtlichsten Zeichen an zentraler Stelle verankert. Die Zeitbezogenheit von immerhin sieben der 66 Text-Bild-Gefüge ist damit schnell geklärt.

Jetzt muss nur noch aufgezeigt werden, inwiefern auch die anderen 59 Text-Bild-Gefüge in besonderer Weise zeitlich sind und warum alle betont zeitbezogenen Text-Bild-Gefüge gewiss auch die gesuchten Zeitmetaphern bergen. Dass sich nicht nur Sehflächen, auf denen irgendwo das Wort ‚Zeit‘ steht, auf Zeitliches beziehen, sondern auch solche, die Wörter oder Kollokationen aus dem Umfeld des Wortes *Zeit* enthalten, kann man sich leicht denken. Der prototypischen zeitbezogenen Wörter gibt es viele: z. B. die Nomen, mit denen wir die Zeit in unterschiedlich große Abschnitte unterteilen, und die temporalen Adverbien, über die wir quasi alle Zeitabschnitte mit ihren je spezifischen Lagen und Umfängen auf uns beziehen können.

Folglich heben beispielsweise auch die Mercedes-Werbung (Tafel 62) mit ihrem nominalen Kompositum *Sternstunden* in ihrer Überschrift, die zweite AEG-Werbung (Tafel 55) mit dem zeitlichen Adverbial *den ganzen Tag* in ihrem Slogan sowie Blumes Zeichnung „Wunsch der *Woche*“ (Tafel 10) und Kiefers Installation „20 Jahre Einsamkeit“ (Tafel 66) das Zeitliche hervor. Und die erste AEG-Werbung (Tafel 1), Ulrichs' Objekt (Tafel 24) und Rühms Schriftzeichnung (Tafel 45) tun das mit ihren Adverbien *eben*, *gleich*, *einst* und *bald* auch. Will man geradezu alle prototypischen und randständigen zeitbezogenen Wörter in Text-Bild-Gefügen entdecken, kann man sich an Dornseiff (2004⁸) orientieren, an seinen Wortlisten zur Sachgruppe *Zeit* (siehe auch hier Kap. 3.3.4.3), oder man grenzt den Sachbezirk der Zeit nach dem eigenen vagen oder nach einem vorgefundenen strukturierten Zeitbegriff ein.

In dieser Arbeit kamen und kommen alle drei Herangehensweisen zum Zuge. Das erste Korpus der zeitbezogenen Text-Bild-Gefüge (es besteht aus zirka 150 Werbeanzeigen und 150 Kunstwerken) wurde zunächst allein auf der Grundlage eines intuitiven Zeitverständnisses zusammengestellt. Die 66 im Anhang aufgeführten Text-Bild-Gefüge, die letztlich nach verschiedenen Kriterien für die zeitmetaphorische Analyse ausgesiebt wurden, werden dann aber überdies in vielen Fällen ausdrücklich in Hinblick auf einen wissenschaftlichen, den dichotomen, Zeitbegriff beschrieben, dessen zwei Seiten, die chronometrisch-quantifizierende und die psychologisch-qualifizierende, Köller (2004) klar auseinanderhält (siehe hier Kap. 3.1.1). Und schließlich wird das so aufgebaute Zeitverständnis, das dieser Arbeit insgesamt zugrunde liegt, mit dem hinter der dornseiffschen Wortschatzsammlung sich auftuenden Zeitbegriff verglichen. Spätestens da wird deutlich: Einige wenige Text-Bild-Gefüge, die hier als besonders zeitbezogen klassifiziert werden, muss man nicht unbedingt dazu zählen. Aber man kann es.

Sämtliche nach dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff zeitlichen Wörter und Kollokationen sind dies in prototypischer Weise, orientiert man sich nun an Dornseiff, an Köller oder am eigenen Zeitverständnis. Erscheinen in Text-Bild-Gefügen also etwa Daten und Termine an hervorgehobener Stelle, so bergen sie (die Text-Bild-Gefüge) einen zentralen zeitlichen Aspekt. Das trifft z. B. auf die Mercedes-Werbung (Tafel 9) zu, die u. a. in ihrem Slogan ein Rendezvous an einem bestimmten Wochentag anbietet, sowie auf Herolds Objektarrangement „100 Jahre 1. Mai“ (Tafel 33), dessen zusammengetragene Latten mit Daten wie *1. Mai 1936* versehen sind. Über die Zuordnung zur Zeitlichkeit so mancher Wörter und Kollokationen, die nach dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff sehr wohl zeitlich sind, kann man sich hingegen heftig streiten. Die prominentesten Wörter darunter beziehen sich direkt auf das Leben und den Tod. Das Nomen ‚*Leben*‘ etwa wird in Büttners Fotosequenz „Das Leben ist kein Urlaub“ (Tafel 58) zwölfmal wiederholt, und das Adjektiv ‚*tot*‘ wird in Schüttes Rauminstallation „Tor“ (Tafel 49) über drei Bilder quasi buchstabiert. Die in ihren Text-Bild-Gefügen unübersehbaren Wörter werden hier zusammen mit ihren Trägern als zeitlich bzw. als ausdrücklich zeitbezogen angesehen.

Dass der psychologisch-qualifizierende Zeitbegriff entgegen den heutigen Gepflogenheiten auch in der wissenschaftlichen Analyse (siehe Lakoff & Johnson 1999) nun einmal ernst genommen wird, damit also gearbeitet wird, liegt nicht zuletzt an seiner langen, auf Augustinus (um 400) zurückgehenden Tradition. Augustinus beschäftigte die Brechung der Zeitstufen in unserem Bewusstsein (siehe hier Kap. 3.1.1). Ihm folgend werden deshalb nicht nur Text-Bild-Gefüge, die sich auf die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft beziehen, für zeitlich befunden, sondern gleichermaßen Text-Bild-Gefüge, die die Erinnerung, den Augenschein und die Erwartung thematisieren. Das Zeitstufenkonzept entspricht dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff; dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff ist das letztere, von Augustinus fokussierte Konzept, das man Zeiterlebniskonzept nennen kann, zuzuordnen. Folglich gelten hier z. B. sowohl die Lufthansa-Werbung (Tafel 3), die Werbung der Welthungerhilfe (Tafel 39) und die Werbung für Windkraft (Tafel 16) als zeitbezogen als auch z. B. Kiefers Gemälde „Siegfried vergisst Brunhilde“ (Tafel 20), die Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 53) und die Werbung für Urlaub in Österreich (Tafel 18).

In der Lufthansa-Werbung und der Werbung der Welthungerhilfe präsentieren jeweils zwei Fotografien die Vergangenheit und die Gegenwart/Zukunft; in der Werbung für Windkraft kann man das Wort ‚Zukunft‘ im Slogan finden und die Gegenwart als Schaltstelle zwischen der Vergangenheit und der Zukunft im Bild wahrnehmen. In Kiefers Kunstwerk gelangt die Erinnerung bzw. ihr Ausbleiben explizit über die Sprache; in der genannten Hewlett-Packard-Werbung geht es sprachlich und bildlich zentral um den Augenschein und in der Österreich-Werbung insbesondere bildlich um die Erwartung. Indizien für das Wirken beider Zeitbegriffe finden sich sowohl im Text von Text-Bild-Gefügen als auch in deren Bild und dort teils in bestimmten Motiven und teils in bestimmten Strukturen.

Was die Metaphorik der für besonders zeitbezogen erachteten Text-Bild-Gefüge anbelangt, wird sich herausstellen, dass an die Motive die zeitlichen Strukturmetaphern bzw. Bildfeldmetaphern gekoppelt sind und an die Strukturen insbesondere die zeitlichen Orientierungsmetaphern bzw. Bildschemametaphern. Das heißt, man darf ohne Bedenken hypothetisch annehmen, dass Text-Bild-Gefüge mit zeitlichen Wörtern oder Kollokationen (an hervorgehobener Stelle) und/oder mit (auffälligen) zeitbezogenen Motiven oder Strukturen auch Zeitmetaphern bergen. Die Zeitmetaphern haben dort einerseits ihre Ankerpunkte und gehen andererseits über das zu Lesende und zu Sehende hinaus. Die Annahme über den zeitmetaphorischen Gehalt der ausgewählten Text-Bild-Gefüge wird sich als wahr erweisen. Sie stützt sich auf Schmitz' These der sich allgemein in Text-Bild-Zusammenstellungen ereignenden metaphorischen Transaktionen zwischen Text und Bild (vgl. Schmitz 2003a, S. 618ff.). Und sie bezieht auch seine These des geplanten Designs bzw. der ästhetischen Komposition jeglicher Text-Bild-Zusammenstellungen mit ein (vgl. Schmitz 2011, S. 32ff.). Hier wird also unterstellt, dass die in den ausgewählten Text-Bild-Gefügen intuitiv identifizierten zeitlichen bzw. zeitbezogenen Elemente in metaphorische Transaktionen verwickelt sind, die stets auf eine gewisse Planung

und Organisation zurückgehen. Wie die zeitmetaphorischen Strömungen (die in der Regel die Grenzen zwischen Textlichem und Bildlichem überbrücken) im Einzelnen beschaffen sind, wird in den beiden Großkapiteln dieser Arbeit 3.2 zu den Orientierungsmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen und 3.3 zu den Strukturmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen untersucht.

Es werden die verschiedenen formalen Eigenheiten der identifizierten Zeitmetaphern beschrieben (ihre Einbindung in diverse zeitliche Darstellungsmuster, ihre Metaphernunterart und ihre je spezielle Verteilung auf den Text und das Bild) sowie ihre verschiedenen inhaltlichen Ausprägungen (ihr spezifischer zeitmetaphorischer Gehalt im Sinnzusammenhang des Text-Bild-Gefüges). Was ihren Inhalt anbelangt, wird längst nicht jede identifizierte Zeitmetapher ein Novum darstellen. In Text-Bild-Gefügen breiten sich keine grundsätzlich anderen Metaphern aus als in reinen Texten oder reinen Bildern. Deshalb lohnt es sich, noch vor den beiden aufwendigen Untersuchungen zur Orientierungs- und Strukturmetaphorik der Zeit in Text-Bild-Gefügen den Stand der inhaltlichen Erforschung der Zeitmetaphorik zu erkunden. In Kapitel 3.1.2 ist das derzeitige Wissen über die Zeitmetaphorik, das vorwiegend aus unserem Sprachgebrauch gewonnen wurde, ausgebreitet. Dazu gehören die drei zentralen Zeitmetaphern des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs (DIE ZEIT BEWEGT SICH, DIE ZEIT IST EIN RAUM und ZEIT IST GELD). Dazu zählt ferner ein Ausblick auf die mannigfaltigen Zeitmetaphern des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs.

In diesem Ausblick kommen zu den Metaphern über die bereits genannten Empfänger des Lebens und der Zeitstufen in unserem Bewusstsein weitere Metaphern hinzu, die u. a. Karlheinz A. Geißler (1985-2011) ins Spiel bringt, der sich auch selbst an der schöpferischen Metapher versucht. Es sind Metaphern über einige der mannigfachen Zeitformen, nach denen wir leben könnten, wenn wir eine zeitliche Polykultur anstreben würden. Sie sind beispielsweise an die Empfänger *die Langsamkeit*, *die Wiederholung*, *das Warten* und *die Pause* geknüpft. Dementsprechend bergen also auch Text-Bild-Gefüge wie die Werbeanzeige für Portugal (Tafel 57) mit ihrem Aspekt des *Eintauchens*, die Mercedes-Werbung (Tafel 25) mit ihrem Bild des *Geschwindigkeitsrauschs*, die Mercedes-Werbung (Tafel 50), in der das beworbene Auto *abhebt*, sowie Polkes Wandbild „*Langeweileschleife*“ (Tafel 36), Brus' Buntstiftzeichnung „*Das Warten auf den Besuch*“ (Tafel 56) und Rühms Schriftzeichnung „*Abendstimmung*“ (Tafel 46) Zeitmetaphern. Wann noch ein evidentere zeitlicher Aspekt vorhanden ist und wann nicht mehr, ist allerdings eine Ermessensfrage. Viele Zeitformen des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs liegen in dessen Randbereich (und damit auch im Randbereich des dichotomen Zeitbegriffs).

Hauptkriterium bei der Auswahl der Text-Bild-Gefüge unter den Werbeanzeigen und Kunstwerken war also ihre Zeitbezogenheit und damit mutmaßlich gegebene Zeitmetaphorik im Sinne eines (meines) persönlichen Zeitbegriffs in Abgleich mit dem wissenschaftlich definierten dichotomen Zeitbegriff. Insgesamt werden Werbeanzeigen aus den Jahren 2002 bis 2006 (eine Werbeanzeige stammt aus dem Jahr

2013) und Kunstwerke aus den Jahren 1965 bis 2002 betrachtet (ein Kunstwerk ist mit der Zeitangabe 1963/69 versehen). Damit erfüllen die Werbeanzeigen das Kriterium, aktuell zu sein, und die Kunstwerke können als Arbeiten der zeitgenössischen Kunst eingeordnet werden. Zusammengenommen repräsentieren die Werbeanzeigen und Kunstwerke unsere heutige Zeitgeistkultur, die an ihnen in Hinblick auf ihr Zeitverständnis jeweils zum Abschluss der zwei Großuntersuchungen auch genauer betrachtet wird. In den Kapiteln 3.2.4.1 und 3.3.4.3, die mit „Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Bildschemametaphern der Zeit“ bzw. „[...] ihre Bildfeldmetaphern der Zeit“ überschrieben sind, dort speziell unter den Abschnitten „Die Bildschemametaphern [...]“ bzw. „Die Bildfeldmetaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken“ wird eruiert, ob sich eventuell mit Blick auf die Zeit und unsere Zeitlichkeit die Geister scheiden – in eine Subkultur der Werbung und in eine Subkultur der Kunst, die gleichwohl beide zusammen unsere Zeitgeistkultur ausmachen.

Wo die werblichen und künstlerischen Text-Bild-Gefüge schließlich auch in kultureller Hinsicht analysiert werden sollen, stellte sich ferner die Frage nach eventuell sinnvollen weiteren Auswahlkriterien. Was erstere Text-Bild-Gefüge anbelangt, hätte ich mich auf die Werbung für solche Produkte konzentrieren können, bei denen der Zeitfaktor eine wichtige Rolle spielt. Geißler (2007) führt die wichtigsten Produkt-erfindungen im Dienste der Zeitersparnis oder des Zeitgewinns auf. Zu den jüngsten mögen zählen: der Klettverschluss, die Pop-up-Box für Papiertüchlein, der Prosecco und der Coffee-to-go; die Espresso-tablette und die 5-Minuten-Terrine als erfolgreiche Beispiele für Instant-Getränk- und Convenience-Food-Kreationen sowie alle möglichen Arten der Fernsteuerung von Geräten, Türen und Licht. Anhand der Werbekampagnen zu diesen und vergleichbaren Produkten ließe sich wahrscheinlich gut nachweisen, mittels welcher Argumente und textbildlichen Zeitmetaphern ihre Fortschrittlichkeit angepriesen wird. Die Konzentration auf nur ihre Werbungen birgt jedoch zwei Nachteile: Erstens wäre ja schon vorgegeben, dass diese Fabrikate ein Beschleunigungspotenzial besitzen, das dann gewiss auch möglichst vorteilhaft dargestellt wird, und zweitens wären die gesuchten Werbeaktionen – sofern sie nicht ins Netz gestellt sind – möglicherweise schwer zu finden und nur über einen gewissen Kostenaufwand zu haben (weil ich mir sehr viele Zeitschriften oder gar die Produkte selbst hätte kaufen müssen).

Die hier präsentierte Auswahl an Werbeanzeigen mit zeitlichem Aspekt hat demgegenüber einige Vorteile. Die beiden wichtigsten sind die folgenden: Alle infrage kommenden Anzeigen waren im eigenen Zeitungsarchiv relativ schnell gefunden, und die heterogenen angebotenen Produkte und Dienstleistungen stehen in je verschiedenen zeitlichen Zusammenhängen. Die Ausrichtung ihrer Zeitmetaphorik ist also weniger vorhersehbar, dürfte pluralistischer sein. Dazu kommt: Weil es sich bei den gefundenen Anzeigen um Werbung für vergleichsweise teure Produkte und große Dienstleistungsaktionen handelt – der potenzielle Kunde also jeweils aufgefordert ist, hohe Summen an Geld zu investieren – könnten auch die Anzeigen selbst mit etwas größerem finanziellem Aufwand hergestellt bzw. mit besonders kreativem Be-

mühen gestaltet sein. Die Analyse ihrer Zeitmetaphorik wäre dann jedenfalls umso interessanter.

Die Produkte und Dienstleistungen der 33 Anzeigen stammen von 23 Anbietern. Beworben werden Autos, Elektrogeräte, eine Luxusuhr, Flugreisen, Urlaubsziele, ein Zeitungsabonnement und ein Telekommunikationsvertrag, Geldanlagen, IT-Dienste und eine Partnervermittlung, die umweltfreundliche Verpackung, das Erschließen von Energiequellen, die Arzneimittelforschung, die Entwicklungshilfe und eine Aktion der Bundesregierung. Manche der Werbeanzeigen waren auch als Plakate auf unseren Straßen zu sehen. Dann fehlte ihnen allerdings das Kleingedruckte. Gegenüber dem Werbeplakat ist die Anzeige in der Zeitung also expliziter bzw. vollständiger, was für die textbildliche Analyse ihrer Zeitmetaphern natürlich vorteilhaft ist.

So geradezu kommod es war, für die Analyse gut geeignete Werbeanzeigen ausfindig zu machen und zu sammeln, so überaus aufwendig war es, eine vergleichbare Anzahl an Kunstwerken anzuhäufen, die die notwendigen Auswahlkriterien für ihre parallele Analyse erfüllen. Hierfür habe ich sämtliche Bücher zeitgenössischer Künstler zweier Bibliotheksbestände – des Bestands der Universität Duisburg-Essen (am Campus Essen) und desjenigen der Bibliothek des Museums Folkwang (in Essen) – durchgeblättert. Während alle überflogenen Werbeanzeigen selbstverständlich Text-Bild-Gefüge waren, waren die Kunstwerke nur manchmal solche Konglomerate im engeren Sinne. Als ein Text-Bild-Gefüge im engeren Sinne gilt in dieser Arbeit ein Bild, in das Text integriert ist. Ein Bild, das bloß einen Titel aufweist, der außerhalb seines Rahmens zu finden ist, wird hier nicht als ein Text-Bild-Gefüge im engeren Sinne verstanden.

Unter den hier versammelten 19 Künstlern, die die 33 Kunstwerke der letzten Auslese schufen, befinden sich Künstler, die zahlreiche Text-Bild-Gefüge im engeren Sinne hervorgebracht haben (u. a. Ulrichs, Schmidt-Heins u. Rühm), solche, die immerhin ein paar dieser Text-Bild-Gefüge geschaffen haben (u. a. Stenvert, Oehlen, Büttner u. Kiefer), solche, die das nur gelegentlich taten (u. a. Polke u. Heisig), und Rentmeister, von dem es fast nur dieses eine Text-Bild-Gefüge gibt.¹ Ihre Text-Bild-Gefüge musste der schnelle Blick erheischen und daraus dann die besonders zeitbezogenen Exemplare fischen. Die Beute war weder üppig noch mager (bei zusammen ja 150 Treffern s. o.). Die 33 hier angeführten Kunstwerke sind im Wesentlichen den besonders zeitbezogenen Text-Bild-Gefügen im engeren Sinne zuzuordnen. Über die Zuordnung von drei der Beispiele kann man sich streiten. Das vierte Beispiel ist kein Text-Bild-Gefüge der skizzierten Art, kommt diesem aber sehr nahe.

In Brus' zwei farbigen Zeichnungen (Tafel 15 u. Tafel 56) steht der Text zusammen mit der Signatur des Künstlers unmittelbar unter dem Bild dicht an dessen Rand. Sähe man die beiden Kunstwerke aber in einem Bilderrahmen, würde man wohl sagen, die Texte stünden im Bild (wobei sich dann auch die Künstlersignatur, wie üblich, in dessen unterer rechter Ecke befände). Präziser gesagt liegen sie auf der von Brus präsentierten Sehfläche. Ebendort ist auch der Text von Polkes Wandbild

1 Die Aussage trifft zumindest auf die in seiner Homepage präsentierten Arbeiten zu. Siehe ,<http://www.thomasrentmeister.de/de/startseite/bildarchiv-chronologisch/2013.html>'.

(Tafel 36) angebracht – bestehend aus hübsch auf die Fußleiste gesetzten Plastikbuchstaben. Sagt man also, bei Text-Bild-Gefügen im engeren Sinne liegt der Text innerhalb der Sehfläche, unterscheiden sich diese drei Kunstwerke von den anderen 29 nicht. Sie unterscheiden sich von diesen ebenso wenig wie einige der Mercedes-Werbungen (Tafel 9, Tafel 50 u. Tafel 62) und die Philips-Werbung (Tafel 21) u. a. von den anderen Anzeigen. Auch bei ihnen wurde der Text nicht ins Bild, wohl aber auf die Sehfläche gesetzt.² Nur im Sehflächenbereich von Blums an der Wand angebrachten, flächig arrangierten Objektensemble (Tafel 31) ist tatsächlich kein vom Künstler selbst mitrepräsentierter Text zu finden. Dieses Kunstwerk ist unter die Beispiele gerutscht. Sein dreiteiliger, das Bild dreifach determinierender Titel ist so stark, dass sich seine Gleichbehandlung rechtfertigen lässt. Der vermittelte offensichtliche Zeitbezug verführte mich dazu, zuzugreifen.

Dabei ist Blums Kunstwerk auch noch in zweierlei anderer Hinsicht grenzwertig. Enthält seine Sehfläche nicht mehr als nur ein Bild? Dem in dieser Arbeit zugrunde liegenden Bildbegriff zufolge lautet die Antwort: Das Werk besteht wie alle Text-Bild-Gefüge im Prinzip aus einem Bild und einem Text. Das Verschriftlichte zusammen gilt hier als Text eines Text-Bild-Gefüges und das Abgebildete zusammen als dessen Bild. Bei Blum ist das Bild dreiteilig, bei Weibel (Tafel 4) vierteilig, bei Schütte (Tafel 49) sind u. a. vier Poster oder natürlich Bilder (von denen drei gar nicht so prototypisch sind, wie man meinen könnte) ins Gesamtbild integriert, und bei Rheinsberg (Tafel 29) sind es so viele Bildchen, dass man sie gar nicht zählen möchte. Das Bild im Bild kommt natürlich auch in der Werbung vor: z. B. in der der Welthungerhilfe (Tafel 39) oder in der von Microsoft (Tafel 48); und ein Gesamtbild aus mehreren Bildern oder ein mehrteiliges Bild findet sich dort ebenfalls häufig: z. B. in der AEG-Werbung (Tafel 1) und in der Lufthansa-Werbung (Tafel 3). Man kann sich daran gewöhnen, alle Bilder eines Text-Bild-Gefüges zusammen als sein Bild zu bezeichnen. Wenn man alle Texte eines Text-Bild-Gefüges als dessen Text begreift, ist das nichts anderes. Das fällt uns ja auch nicht schwer.

Doch ist mit dieser Festlegung die Verwendung des Bildbegriffs im Falle von Blums Kunstwerk noch nicht vollständig geklärt: Kann man seine drei Objekte wirklich als ein dreiteiliges Bild auffassen? Normalerweise bezeichnen wir raumgreifende Objekte oder Objektarrangements nicht als Bilder, auch dann nicht, wenn sie an der Wand hängen. In dem hier gegebenen Zusammenhang, also im Gegenüber des sprachlichen Texts lassen sich Blums Objekte allerdings nicht besser erfassen. Untersucht man Text-Bild-Gefüge (in Hinblick auf ihre Metaphorik), spielt es keine Rolle, ob deren visuelle Hälfte flächig oder räumlich ist und wie ausgeprägt ihre Räumlichkeit ist.

Oft wird sie in geringerem oder größerem Maße beschränkt. Das polkesche Objekt „Sternhimmeltuch“ (Tafel 63) und Ulrichs' Schiefertafelgebilde (Tafel 8) sind nahezu flächig. Unter anderem darum kann man sie generell in eine Reihe mit den

2 Bei der Mercedes-Werbung (Tafel 23) befindet sich neben winzigen unverständlichen Kürzeln, die einige Fotos dieser Werbungen kaum sichtbar aufweisen, noch eine kleine Homepageangabe im Bild.

im Korpus befindlichen Gemälden, Zeichnungen und Fotosequenzen stellen. Bei Blums Objektarrangement (Tafel 31) und dem von Ulrichs (Tafel 32) sowie beim Objektkasten Büttners (Tafel 61) handelt es sich ebenfalls um eine Objektkunst, die zweifellos die Fläche betont. Nicht viel anderes lässt sich auch über Rentmeisters Schild (Tafel 35), Schmidt-Heins' Plakat (Tafel 51) – wo endet hier das Kunstwerk? – und sogar über Ulrichs' Objekt „Einst ... stein“ (Tafel 24) mit seinen hintereinander aufgebauten Flächen konstatieren. Selbst der Objektkasten Stenverts (Tafel 64) und die Rauminstallation von Schüttes (Tafel 49) und Kiefers (Tafel 66) integrieren noch die vergleichsweise große Fläche, weil sie sich so gut als Textgrund eignet. Wegen ihrer großflächigen Textgründe haben alle genannten mehr oder weniger raumgreifenden Kunstwerke ihre ‚Schokoladenseite‘ oder können, will man sie als Text-Bild-Gefüge rezipieren, kaum halb umkreist werden. Das gilt fast auch für Herolds Arrangement (Tafel 33), dessen Textchen nur auf Flächenstreifen stehen. Es hat zwei einander gegenüberliegende ‚Schokoladenseiten‘ und, umkreist man es ganz, zwei spitze Winkel, aus deren Perspektive man nicht genug von seiner Textbildlichkeit sieht.

In Herolds Kunstwerk deutet sich aber an, dass das räumliche Text-Bild-Gefüge natürlich auch ohne Vorzugsperspektive(n) möglich ist. Der Künstler, dem es wichtig ist, dass sein Objekt (etc.) rundherum gelesen werden kann, wird es entsprechend konstruieren. Gleichwohl bleibt der flächige Textgrund ein prototypisches Merkmal aller Text-Bild-Gefüge, auch der räumlichen ihrer Art. Die Fläche mit dem Text ist Teil ihres bimedialen Raums. Das musste hier einmal absichtslos herausgestellt werden. Ziel der Darlegung war jedenfalls nicht, dafür zu argumentieren, dass die oben aufgeführten zwölf mehr oder weniger raumgreifenden Text-Bild-Gefüge doch alle auch noch treffend als Sehflächen bezeichnet werden könnten. Aufgrund ihrer Räumlichkeit überschreiten sie – in geringerem oder höherem Grade – die Sehfläche hin zum Sehort. Mit letzterem Begriff sind sie jeweils besser benannt – auch dort, wo ersterer noch angewendet werden kann.

Den Terminus der Sehfläche zur Bezeichnung des Trägers von Text-Bild-Gefügen führte Schmitz in die Sprachwissenschaft ein. Er übernahm ihn aus der Literaturwissenschaft, wo sich das Wort zunächst allein darauf bezieht, „dass schon rein schriftliche Texte auf den ersten Blick in ihrer visuellen Präsentation samt Seitenlayout und Schriftbild als Gestalt erfasst werden“ (Schmitz 2011, S. 26). Schmitz bemerkt, dass Sehflächen heutzutage immer häufiger auch Bilder integrieren und aus dem Zusammenspiel von Sprachlichem und Bildlichem in den letzten Jahrzehnten viele neuartige Sorten von Text-Bild-Gefügen entstanden sind (vgl. Schmitz 2003b u. 2011). Zu den interessantesten zählt er dabei diejenigen Text-Bild-Sorten, die wir über den Computer wahrnehmen (vgl. Schmitz 2003a). Die virtuelle Homepage unterscheidet sich von ihrer Vorläuferin der ersten Seite einer Zeitung insbesondere dadurch, dass wir sie als Ausschnitt eines virtuellen Raumes auffassen. Dieser zu ihr gehörende Raum erstreckt sich über alle in ihrem Design miteinander verlinkten Seiten. Unsere momentane Sehfläche der Homepage am Computerbildschirm sei zwar immer eine Fläche, sie berge aber anscheinend virtuell Räumliches. Die erste Zei-

tungsseite hingegen sei für uns ‚nur‘ die erste von weiteren Sehflächen in der Anzahl der vorhandenen Seiten der Zeitung. Die Zeitung selbst in ihrer dreidimensionalen Objekthaftigkeit sei dabei nicht Bestandteil der einzelnen Sehfläche; die Sehflächen seien vielmehr umgekehrt Bestandteile des dreidimensionalen Objekts der Zeitung.

Zusammen mit den aufgeführten Sehorten der hier vorliegenden Arbeit ergeben sich demnach drei grundverschiedene Beziehungskonstellationen zwischen Fläche und Raum in Text-Bild-Gefügen. Bei der Zeitungsseite, den Werbeanzeigen und den Zeichnungen, Gemälden und Fotosequenzen des Korpus liegen der dingliche Träger der Sehfläche und, was dazugehört (z. B. die Leinwand und der Bilderrahmen), jeweils außerhalb ihrer selbst. Eine Räumlichkeit kann lediglich illusionär in den Bildern der Sehfläche gegeben sein.

Bei den stets mehrfach verlinkten Seiten, die auf dem Bildschirm des Computers erscheinen, steht das materielle Gerät ebenfalls außerhalb der Sehfläche, die es rahmt und steuert. Doch ist dort jede Sehfläche über ihre integrierten Links in den virtuellen, letztlich endlosen Raum hinein erweitert. Der virtuelle Raum des Computers und der Illusionsraum eines Gemäldes oder Fotos unterscheiden sich dadurch voneinander, dass ersterer fluid ist, letzterer statisch. Phänomenologisch dazwischen, doch in größerer Nähe zum Computerbildschirm, liegen die fluiden Illusionsräume des Fernseher. Doch unterscheiden sich alle unechten Räume vom echten Raum dadurch, dass es sie, wo wir sie sehen, nicht wirklich gibt und wir sie mit unseren Körpern tatsächlich sogleich auch nicht begehen können. Deshalb können sie trotz ihres räumlichen Aspekts ‚Sehflächen‘ genannt werden, während die zwölf raumgreifenden Kunstwerke des Korpus nur als ‚Sehorte‘ gut kategorisiert sind.

Bei Polkes „Sternhimmeltuch“ nämlich, bei Ulrichs’ Schiefertafelgebilde, Rentmeisters Straßenschild, Schmidt-Heins’ (gewählter) Plakatwand und auch bei Ulrichs’ Objekt „Stein ... einst“ sowie Herolds Objektarrangement ist der dingliche Träger der Sehfläche jeweils mitgemeint bzw. von Bedeutung und erweitert sie zum Sehort. Man merkt das daran, dass er für ein Kunstwerk ungewöhnlich oder/und speziell gestaltet ist. Bei Ulrichs’ Objektarrangement über den Anfang, bei Büttners und Stenverts Objektkästen und Schüttes und Kiefers Installationen wurde zudem das Bild aus der Sehfläche ausgelagert und materialisiert. Die Sehfläche enthält nur noch den Text, und ihr dinglicher Träger gehört nun (außer bei Kiefer) mit den ausgelagerten, ebenfalls objekthaft vorhandenen Bildelementen zum bedeutungstragenden Teil eines Text-Bild-Gefüges, das die Form des Sehortes angenommen hat. (Nur bei Blum hat sich der Text aus der Präsentation verflüchtigt.)

Der Begriff des Sehortes, der den Begriff der Sehfläche in sich einschließt, hier aber im Unterschied zu ihm verwendet wird, geht auf die von Schmitz bemerkte ursächliche Eigenschaft von Text-Bild-Gefügen zurück, dass in ihnen Sprachliches und Bildliches an einem Platz zusammenkommen, der durch eine Leere oder einen Rahmen deutlich von anderen Orten abgegrenzt ist. „Der gemeinsame Ort stiftet die lektüreleitende Hypothese, dass die dort versammelten Zeichen einen sinnvollen Zusammenhang ergeben: Kontiguität lässt Kohärenz vermuten. Das gilt ganz un-

abhängig von der Art der Zeichen.“ (Schmitz 2003a, S. 605) Wie gezeigt werden konnte, gilt das auch unabhängig von ihrer Dimension.

In das hier vorliegende Korpus der künstlerischen Text-Bild-Gefüge mit Zeitbezug sind, so gesehen, sowohl Sehflächen als auch Sehorte aufgenommen. Der Bereich der statischen textbildlichen Kunst ist damit vollständig abgedeckt und wird auch nicht überschritten. Lediglich in Schüttes Kunstwerk (Tafel 49) ist ein dynamisches Element, ein Mobile, integriert. Dass ich mich ausdrücklich nicht auf diejenige Gegenwartskunst beziehe, die mit der tradierten Statik der bildenden Kunst bricht, mag auf den ersten Blick überraschen. Bieten sich nicht gerade die grenzüberschreitenden, in die Dimension des Zeitlichen hinaustretenden Kunstrichtungen (siehe hier Kap. 3.1.3) für die geplante Analyse an? Sie könnten der Fernsehwerbung gegenübergestellt werden. Je direkter die Zeit allerdings in eine mediale Präsentation aufgenommen werden kann, desto weniger bedarf sie der Metapher.

Die Analyse statischer Kunstwerke verspricht also, ergiebiger zu sein. Sie hat zudem den Vorteil, dass sie auf die Erkenntnisse der kunstgeschichtlichen Erforschung der Zeitdarstellung in den traditionellen Gemälden und Skulpturen der verschiedenen Kunstepochen und -stile zurückgreifen kann. Wie in Kapitel 3.1.3 gezeigt werden wird, sind die variantenreichen Übertragungen zeitlicher Aspekte ins Bild, die im Laufe der Kunstgeschichte entwickelt wurden, im Kern metaphorisch. Es gibt darunter strukturmetaphorische Transfers; die meisten Transfers des Zeitlichen in die Fläche (oder in den Raum oder Illusionsraum) sind aber orientierungsmetaphorischer Art. Alle diese überlieferten metaphorischen Darstellungsweisen des Zeitlichen finden sich auf den für die Analyse ausgewählten Bildern der zeitgenössischen Kunst und der aktuellen Werbung wieder. Sie konnten dort aber gezielter eingesetzt werden, da den Bildern ja jeweils Texte hinzugefügt sind, in denen die Metaphern sich kontextuell präzisieren bzw. determinieren ließen. Die Zeitdarstellung der textbildlichen Gegenwartskunst ist folglich insofern neuartig gegenüber ihrer Tradition, als sie dank der Integration von Sprache eine besonders differenzierte Zeitmetaphorik auszuprägen vermag. Einige künstlerische Text-Bild-Gefüge mit Zeitbezug (unter wie viel Aufwand auch immer) zusammengesucht zu haben wird sich allemal gelohnt haben.

3.1 Die Zeitthematik im Kontext der Untersuchung

3.1.1 *Zeit*

Dieses Kapitel muss mit der ganz und gar nicht überraschenden und noch weniger neuen Frage *Was ist die Zeit?* beginnen, zum einen weil die angestrebte Analyse der ausgewählten Text-Bild-Gefüge sie in vielen Facetten beantwortet, zum anderen weil alle, die über die Zeitthematik geschrieben haben, sie gestellt haben – in der Regel mehr als einmal. So fragte schon Augustinus: „Was ist also die Zeit?“ und antwortete, ehe er all seine Kraft zum Erlangen tieferer Erkenntnisse zusammennahm: „Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es, wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären will, weiß ich es nicht“ (Augustinus um 400a, [XIV.17] S. 343). So fragte

auch jüngst der Zeitforscher Karlheinz A. Geißler: „Zeit – was ist das?“ quasi für uns und gab uns daraufhin seine metaphorische Antwort: „Zeit ist für die Menschen das, was das Wasser für die Fische ist. Die Fische schwimmen im Wasser, ohne sich Gedanken darüber zu machen, worin sie sich da eigentlich bewegen; und so bewegen wir Menschen uns üblicherweise auch in der Zeit“ (Geißler 2011a, S. 13). Frage und Antwort stehen in der Einleitung eines seiner zahlreichen Bücher über die Zeit.

Sie stehen dort, obwohl Elias zufolge die Nominalform des Wortes *Zeit* in die Irre führt. „Beim Nachdenken über das Problem der Zeit wird man leicht von der substantivischen Form des Begriffes fehlgeleitet.“ (Elias 1984, S. 7) Die Sprachkonvention erinnere an die in früheren Zeiten personifizierten Abstrakta, etwa an die Göttin Justitia, die die Gerechtigkeit verkörpert. Elias versteht nicht, wie man aus der Zeit ein Ding machen, sie als etwas in irgendeinem Sinne Existierendes annehmen kann, um dann „über diese eigentümliche Daseinsart der Zeit [...] unermüdlich und in der Tat jahrhundertlang [zu] philosophieren“ (Elias 1984¹, S. 8). Er spottet über all diejenigen, die sich mit der Frage *Was ist die Zeit?* befasst haben, und über die Metaphorik, aus der ihr Nachdenken über die Zeit gespeist wird. In ihrer nominalen Form werde die Zeit wie eine Entität behandelt, obwohl wir mit keinem unserer fünf Sinne etwas wahrnehmen könnten, was wir mit Recht Zeit nennen könnten. Schon die Grammatik macht also die Zeit zu einer Metapher, genau gesagt, zu einer ontologischen Metapher im Sinne Lakoffs & Johnsons (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Insofern muss man Elias zustimmen, dass es die Zeit, sooft wir das Nomen auch gebrauchen, nicht gibt.

Alternativ schlägt er vor, nicht von der Zeit zu sprechen, sondern vom Zeiten, was die substantivierte Form des Verbs *zeiten* wäre und parallel zum englischen Sprachgebrauch *die Wahl des richtigen Zeitpunkts* bedeuten würde. Das nämlich heißt *timing* umständlich auf Deutsch, und *to time* heißt *den richtigen Zeitpunkt für etwas auswählen*. So schrieb Elias im Grunde eine Abhandlung über das Zeiten, auch wenn er sie unserer sprachlichen Konvention folgend „Über die Zeit“ nannte. Er legte mit Köllers Worten ein „Handlungswissen“ über die Zeit dar, das er vom „Gegenstandswissen“ über die Zeit abgrenzte, welches er ausdrücklich verwarf.

In Elias' Handlungswissen über die Zeit ist das Zeiten bzw. die Wahl des richtigen Zeitpunkts ein In-Beziehung-Setzen von Geschehensabläufen zu einem bestimmten Zweck. Typischerweise handelt es sich um zwei Geschehensabläufe, auf der einen Seite um einen natürlichen (oder quasi-natürlichen), auf der anderen um einen sozialen, wobei ersterer als Maßstab für letzteren genommen wird. Der natürliche Geschehensablauf war einstmals häufig der Auf- oder Untergang von Sonne und Mond und ist heutzutage zumeist das „menschengeschaffene“ (also nur noch quasi-natürliche) „Wandlungskontinuum“ Uhr (Elias 1984¹, S. 12). Der soziale Geschehensablauf war oder ist eine soziale (oder auch individuelle) Handlung, die auf die Frage „Wann machen wir es?“ zu einer bestimmten Tages- oder Uhrzeit (oder auch Jahres- oder Kalenderzeit) durchgeführt wurde oder wird. Der Menschen Wahl des rechten Zeitpunkts für lebensnotwendige oder wertgeschätzte Handlungen, dieses Zeiten, stellt für Elias das allein zu erforschende Wissen über die Zeit dar.

Während er also das Zeitem erforscht, wähnt er durch seinen Verbalisierungstrick mit dem Gegenstandswissen über die Zeit auch die tradierte Zeitmetaphorik aus seinen Untersuchungen und Überlegungen hinausbefördert zu haben – und unterliegt hier nun selbst einem Trugschluss. Der Wortstamm *zeit* im Nomen wie im Verb „geht etymologisch auf eine Raumvorstellung zurück, da [...] [er] sich auf die germanische Wurzel **ti* (schneiden, teilen) bezieht [...]“ (Köller 2004, S. 424).³ So meint *zeiten* also *teilen* und *Zeit* dementsprechend das *Abgeteilte*. Ohne dass wir uns das Zeitem oder die Zeit metaphorisch vorstellen, können wir sie nicht untersuchen. Daher konzentriert sich die hier angestrebte Analyse ganz auf unsere Metaphern des Gegenstandswissens und Handlungswissens über die Zeit.

Die zwei Bereiche der Zeit und der Zeitmetaphorik werden vom dichotomen Zeitbegriff erfasst. Deshalb seien hier diese beiden grundverschiedenen Ansichten über die Zeit dargelegt, was unter Rückbezug auf Köller, der sie in seiner Kurzbeschreibung der Zeit konsequent auseinanderhält, getan wird.⁴ Dem Gegenstandswissen über die Zeit ordnet er den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff zu, dem Handlungswissen über die Zeit den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff. Letzterer ist menscheitsgeschichtlich betrachtet der ältere. Doch ist ersterer so jung auch wieder nicht. Man wird sein Aufkommen weit vor der Entdeckung des sehr genauen Zeitmessers der Uhr, seine frühesten Vorformen vielleicht schon im Alten Ägypten ansetzen müssen, als die ersten Kalender entwickelt wurden.⁵

Beim chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff – Köller spricht auch vom Zeitstufenkonzept – ist die Zeit ein unabhängig vom Bewusstsein des Menschen existierendes Phänomen. In der jüngeren Vergangenheit wurde es von den Physikern Newton und Einstein erforscht. Newton war es gelungen, die Zeit als eine absolute Größe, „die unabhängig von allen Ereignissen an sich fortfließt und auf die alle messbaren Einzelzeiten zugeordnet werden können“, zu konzeptualisieren (Köller 2004, S. 423). Sein Zeitbegriff prägt bis heute unsere alltägliche Vorstellung von der Zeit, obgleich er von Einstein längst korrigiert wurde. In dessen Relativitätstheorie sind Zeit und Raum zwei Größen, die nicht voneinander getrennt werden können und durch deren Wechselbezug sich die Zeit ausdehnen und zusammenziehen kann. Hat Einsteins Theorie unser kollektives Bewusstsein anscheinend noch nicht erreicht, ist Aristoteles' objektiver Zeitbegriff dagegen bis heute lebendig. Der griechische Philosoph vertrat schon im Hellenismus die Auffassung, „dass wir Zeit im Kontext von Bewegungsabläufen erfassen und deshalb als ‚*Maß der Bewegung*‘ im Raum bestimmen können“ (Köller 2004, S. 423).

Der Zeitbegriff entwickelt sich stets weiter und ist doch auch durch Kontinuitäten gekennzeichnet. So spiegelt die Analoguhr die aristotelische Zeitauffassung, während die Digitaluhr den quantifizierenden Aspekt des Zeitstufenkonzepts ex-

3 Siehe auch Gendolla 1992, S. 19.

4 Siehe zur Dichotomie des Zeitbegriffs auch Geißler 1985¹, S. 16-22.

5 Siehe hierzu Gendolla 1992, S. 9-18.

emplifiziert. Köller macht darauf aufmerksam. Aber auch die chronometrisch noch flexible und ungebundene Sanduhr quantifiziert bereits. Hugo Caviola (2003, S. 89) regt an, anhand dieser drei Uhrentypen die ihnen innewohnenden verschiedenen Zeitvorstellungen aufzuspüren. Das Gegenstandswissen über die Zeit ist in sich durchaus vielfältig.

Entsprechend können ihm gleich mehrere metaphorische Konzepte zugrunde liegen. Die hier angeführten Autoren gehen vor allem auf die Metaphern ZEIT IST RAUM, ZEIT IST GELD und DIE ZEIT IST EIN FLUSS bzw. ZEIT IST WASSER ein und verwenden sie zugleich sehr bewusst, wo wir sie im Alltag normalerweise unbewusst verwenden würden.

Köller etwa zeigt die Fundierung des Zeitstufenkonzepts im Räumlichen auf und weist darauf hin, dass es ohne die Korrelation von Zeit und Raum nicht denkbar wäre. „Die Koordination unserer Zeitvorstellung mit unserer Raumvorstellung geht sogar so weit, dass wir weitgehend Raumkategorien verwenden, um Zeitkategorien zu differenzieren. Das dokumentiert sich nicht nur in unserer Raum-Zeit-Metaphorik (Zeitspanne, Zeitpunkt, Zeitfluss, lange Zeit usw.), sondern auch in der Verwendung von Raumpräpositionen zur Kennzeichnung von Zeitrelationen (vor, hinter, nach).“ (Köller 2004, S. 423f.) Die Raum-Zeit-Korrelation reicht bis in die profansten Ausdrucksnotwendigkeiten. Für Lakoff & Johnson ist der Umstand, dass zeitliche Präpositionen aus dem räumlichen Vokabular entlehnt werden müssen, bereits Indiz für die metaphorische Konzeptualisierung. Die in zeitlichen Kontexten verwendeten räumlichen Präpositionen kategorisieren sie als Orientierungsmetaphern.

Die quantifizierende Tendenz des Zeitstufenkonzepts dagegen findet in der konkreten Strukturmetapher ZEIT IST GELD ihren anschaulichsten Ausdruck, worauf ebenfalls Köller hinweist. Die Metapher vom Zeitfluss bzw. die Rede vom „Erleben der Zeit als eines fortlaufenden Flusses“ (Elias 1984¹, S. 25) hinwiederum findet sich in Elias' Zeitreflexion dort, wo er den physikalischen Zeitbegriff beschreibt, der „zu der Illusion [...] [beitrage], dass es sich bei der Zeit um eine Art von Ding in ‚Zeit und Raum‘ handle“ (Elias 1984¹, S.11). Während Geißler für seine Leser gern die Zeit als den flüssigen Gefäßinhalt ‚Wasser‘ konzeptualisiert, wohl um sie damit vom Grübeln über das Zeiträtsel, nachdem er es angeregt hat, auch wieder zu erlösen. „Die Menschen brauchen die Zeit so wenig zu verstehen, um in ihr zu leben, wie die Fische das Wasser. Auch im Zustand der Unaufgeklärtheit lässt sich Zeit gut leben.“ (Geißler 2011a, S. 14)

Bleibt noch nachzutragen, wie die drei vermeintlichen Zeitstufen *Vergangenheit*, *Gegenwart* und *Zukunft* im chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff definiert werden. Sie sind dort, vereinfacht gesagt, Abschnitt, Punkt und Abschnitt auf einem Strahl, der von der Vergangenheit in die Zukunft weist. Köller merkt an, „dass es *Gegenwart* als eigenständigen Zeitabschnitt eigentlich gar nicht gibt, sondern allenfalls als Kontaktstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft“ (Köller 2004, S. 426). Schon Augustinus bemerkt das ‚Zersplittern‘ der Gegenwart, betrachtet man sie als ein Objekt vor dem Vergangenen und hinter dem Zukünftigen. (Er kehrt den Zeitstrahl um.) Auf der Suche nach ihrer Ausdehnung zerlegt Augustinus in der Manier der vorsokratischen Philosophie (Flasch 2008, S. 41) hundert gegenwärtige Jahre

in einzelne Jahre, das Jahr wiederum in Monate, den Monat in Tage, den Tag in Stunden und die Stunde schließlich in flüchtige Teilchen, die erst dann gegenwärtig genannt werden könnten, wenn sie sich nicht mehr in gewesene und kommende aufteilen ließen. Augustinus weiß aber um die Unendlichkeit seines einmal begonnenen Teilungsprozesses bzw. um die Substanzlosigkeit des Gegenwärtigen zwischen der Ausdehnung der beiden echten Zeitstufen im Gegenstandswissen über die Zeit (Augustinus um 400a, [12, 20] S. 344-346).

Beim psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff, Köller spricht auch vom Zeiterlebniskonzept, ist die Zeit ein Erlebnisinhalt im Bewusstsein des Menschen oder, genauer gesagt, „etwas, das auf sekundäre Weise als Qualität von Erlebnisinhalten in Erscheinung tritt“ (Köller 2004, S. 424). Insofern ist sie ein von unseren Erlebnissen nicht ablösbarer Aspekt und erhält durch diese eine jeweils unterschiedliche Gestalt.

Im Laufe der Geschichte haben die Menschen verschiedene Zeitgestalten ausgeprägt, um sich in der Welt der Ereignisse zu orientieren. Wie Elias anmerkt, gab es z. B. frühere Zivilisationsstufen, „auf denen Menschen den Begriff ‚Schlaf‘ gebrauchten, wo wir von ‚Nacht‘ reden würden, den Begriff ‚Mond‘, wo wir von ‚Monat‘, den Begriff ‚Ernte‘ oder ‚Jahrestag‘, wo wir von Jahr reden würden“ (Elias 1984¹, S. 5). Die Begriffe zeigen, dass sich die Menschen einmal ausschließlich über Zeitgestalten in der Welt der Ereignisse orientiert haben, ehe sie über einen sehr langen Zeitraum das heute gültige lückenlose chronometrisch-quantifizierende System der abstrahierten Zeit entwickelten. Kalender und Uhr haben Begriffe hervorgebracht, die nur der Zeiteinteilung dienen und damit das Zeiterlebniskonzept aus bestimmten – jedoch keineswegs allen – Lebensbereichen verdrängt haben. So verabredet man sich heute z. B. ganz in Begriffen des Zeitstufenkonzepts zu Terminen, die auf Tag und Uhrzeit festgelegt sind, was ehemals noch nicht denkbar war. Es muss aber auch gesehen werden, dass der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff ebenso bestimmte Zeitgestalten erst hervorgebracht hat – etwa den Epochenbegriff – sowie ältere in einem neuen Licht erscheinen lässt: die Rede von Jugend und Alter sowie die Rede von guten und schlechten Zeiten u. a. Der Tatbestand, dass sich das Zeiterlebniskonzept neben dem Zeitstufenkonzept bis in die Gegenwart hinein behaupten konnte, hängt mit seinen Vorteilen gegenüber der Idee vom stetigen Fluss der Zeit zusammen. Wie Köller analysiert, siedelt es größere Veränderungsschübe zwischen zwei Zeitgestalten an, hält innerhalb von ihnen die Veränderungen jedoch klein. Dadurch wird das für uns „unüberschaubare Werden zu einem überschaubaren Sein“ und die „Komplexität der Welt“ reduziert (Köller 2004, S. 425).

Natürlich bilden wir auch zu Zeitgestalten, obgleich sie weniger abstrakt sind als die bloße Zeit, Metaphern, um sie uns besser vorstellen zu können. So formt Elias' Parabel vom Generationenturm (Elias 1984¹, S. 115f.) die Metapher DIE MENSCHHEITSGESCHICHTE IST EIN GEBÄUDE aus, die wiederum die Metapher EINE EPOCHE IST EIN STOCKWERK (besser: EINE GRUPPE AUF EINANDERFOLGENDER STOCKWERKE) integriert. Da im psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff die Zeit durch ihre Bindung an Erlebnisinhalte für den Einzelnen zu seinem Leben wird, sei an dieser Stelle

insbesondere an die Metaphern des Lebens erinnert. Zu den bekanntesten gehören: DAS LEBEN IST EIN TAG, DIE ABSCHNITTE DES LEBENS SIND DIE JAHRESZEITEN, DAS LEBEN IST EINE NATURLANDSCHAFT UND DAS LEBEN IST EINE REISE bzw. EINE SCHIFFFAHRT.

Im Handlungswissen über die Zeit verwandelt sich die Frage *Was ist die Zeit?* zu der andersartigen Frage *Was tun wir in der Zeit?*, für die es eine sehr klare Antwort gibt: *leben*. Wir leben in ihr. In diesem Sinne bezeichnet Geißler sogar uns Menschen als „Zeit auf zwei Beinen“. Wir hätten nicht die Zeit, sondern seien sie selbst. Unsere „Zeitprobleme“ seien im Grunde „Probleme unseres Selbstmanagements“, und unser Wunsch nach „Zeiterkenntnis“ sei unser Wunsch nach „Selbsterkenntnis“. Zum Verhältnis von *Zeit*, *Leben* und *Mensch* zitiert er ferner den Kulturosoziologen Burckhardt, der es metaphorisch auf den Punkt bringt: „Wir möchten die Welle kennen, auf welcher wir im Ozean treiben, allein, wir sind die Welle selbst“ (Geißler 2011a, S. 19).

Auch Augustinus spricht, nachdem er seine Eingangsfrage modifiziert hat – er fragt jetzt: „Wo ist die Zeit?“ –, über das Verhältnis von *Zeit*, *Leben* und *Mensch*, denn auch er lokalisiert die Zeit im Menschen, genauer gesagt, im menschlichen Geist, dank dessen wir die Zeit erleben können. Zu seiner Erkenntnis über den Sitz der Zeit gelangt er durch die Suche nach dem Ort der Ausdehnung der drei Zeitstufen *Vergangenheit*, *Gegenwart* und *Zukunft*. Er fragt: „In welchem Raum messen wir [...] die vorbeigehende Zeit? In der Zukunft, von der her sie vorbeigeht? Aber wir können nicht messen, was noch nicht ist. In der Gegenwart, durch die sie hindurchgeht? Aber wir können nicht messen, was keine Ausdehnung hat. In der Vergangenheit, wohin sie vorbeigeht? Aber wir können nicht messen, was nicht mehr ist“ (Augustinus um 400a [XXI.27] S. 351). Die Zeit scheint sich nirgendwo auszubreiten. Auch im Weltraum kann Augustinus ihren Sitz nicht sehen, hält er doch überraschende Bewegungen oder Stillstände der Himmelskörper grundsätzlich für möglich. „Als auf das Gebet Josuas hin die Sonne stillstand, damit er die Schlacht siegreich beende, da stand die Sonne zwar still, die Zeit ging aber weiter.“ (Augustinus um 400a, [XXIII.30] S. 354) Zu seinen Lebzeiten maßen die Menschen schon anhand der Bewegungen der Himmelskörper die Zeit. Da sie unser heutiges zusammenhängendes Bild von den Regelmäßigkeiten dieser Bewegungen aber noch nicht hatten, stellten sie mancherlei Fantasiezusammenhänge her. Elias weist darauf hin (Elias 1984¹, S. 5).

Dass die Zeit, statt im Kosmos zu sitzen, aus unserem Geist hervorgeht, erkennt Augustinus, als er sich die Zeitmessung über die Erlebniseinheit des Liedvortrags vorstellt. Er beschreibt die Tätigkeit des Geistes, während die einzelnen Verse laut oder still gesungen werden. Der Geist „erwartet, er erfasst aufmerksam ein Gegenwärtiges, er erinnert sich. So kann das, was er erwartet, auf dem Weg über das, worauf er als ein Gegenwärtiges achtet, übergehen in das, woran er sich erinnert.“ (Augustinus um 400a, [XXVIII.37] S. 360) Hier werden sowohl die Erwartung als auch die Erinnerung des Geistes – Augustinus nennt sie *expectatio* und *memoria* – als gegenwärtige Erlebnisse erkennbar, die sich in ihrer Gegenwärtigkeit durch nichts vom aufmerksamen Erfassen des Jetzt – im Wortlaut Augustinus’ von der *contuitas* – unterscheiden

(vgl. auch Augustinus um 400b [XX.26] S. 203-205). Insofern ist die zentrale Zeitspanne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs die Gegenwart, ihre Existenz in der Ausspannung des Geistes auf Zukünftiges, Gegenwärtiges und Vergangenes.

Das Zeiterlebniskonzept liegt, indem es im Grunde ‚nur‘ die Gegenwart (die Gegenwart des geistigen Zeiterlebnisses) beschreibt, dem Zeitstufenkonzept, das im Grunde ‚nur‘ die Vergangenheit und die Zukunft (ihre Messbarkeit als Zeitstrahl) erfasst, diametral gegenüber. Wo dort die Gegenwart, je näher wir ihr treten, desto weiter von uns weicht, kann sie hier jede kleinere oder größere Zeitspanne, die unser Geist definiert, umfassen.⁶

3.1.2 Zeitmetaphorik

An dieser Stelle seien die Frage *Was ist die Zeit?* und die von ihr abgeleitete Frage *Was tun wir in der Zeit?* noch einmal wiederholt, um sie beide – metaphorisch – mit Weinrich (1976 u. 2004), Lakoff & Johnson (1980 u. 1999) sowie Liebert (1992) und Geißler (1998-2011) u. a. zu beantworten und um fernerhin das Spektrum der Zeitmetaphorik auszubreiten, das in den ausgewählten Text-Bild-Gefügen entdeckt werden könnte.

Hinter ersterer Frage verbirgt sich das Gegenstandswissen über die Zeit, das – wie aufgezeigt wurde – stets metaphorisch ist. Köller bezeichnet es allgemein als Zeitstufenkonzept, denn in allen ihm zuzuordnenden Zeitmetaphern kann die Zeit als eine Stufenfolge im Sinne einer Folge von Abschnitten oder Teilmengen aufgefasst werden. Die drei zentralen, zu Bildfeldmetaphern erweiterbaren bildschematischen Konzeptualisierungen der Zeit enthalten den Gliederungsgedanken, letztlich auch die Variante, die ihn negiert: DIE ZEIT IST EIN GEFÄSS/RAUM oder strukturierter EINE LANDSCHAFT, DIE ZEIT IST EINE BEWEGUNG IN EINEM GEFÄSS/RAUM oder strukturierter EIN FLUSS und DIE ZEIT IST DER INHALT EINES GEFÄSSES/RAUMES oder strukturierter GELD oder WASSER. (Zeit als Wasser aufzufassen, kann heißen, ihre Teilbarkeit gezielt infrage zu stellen und somit mitzudenken.)

Anders als die erste Erkenntnisfrage führt die zweite zunächst zu einem ganz unmetaphorischen Handlungswissen über die Zeit, wissen wir doch auf Antrieb, was wir in der uns zur Verfügung stehenden Zeit tun könnten: durcharbeiten oder

⁶ Neben Köller (2004) befasst sich auch Paul Sailer-Wlasits (2003) mit der Zeitbegrifflichkeit und ihrer Metaphorik. Ohne direkt von einem dichotomen Zeitbegriff zu sprechen, geht er u. a. auf die Zeitvorstellungen Aristoteles' und Augustinus' ein. Er identifiziert und analysiert die metaphorischen Lexeme, die sie verwenden, um beschreiben zu können, was ihrer Ansicht nach das Wesen der Zeit ausmacht. Das heißt, Sailer-Wlasits durchleuchtet die zur Erläuterung ihrer Zeitvorstellungen unumgänglichen Lexemetaphern, auf dass ihre jeweiligen Gedanken besonders gut, genauer gesagt, hintergründiger verstanden werden können. Wen die je frühesten umfassenden Darlegungen der beiden Hälften des dichotomen Zeitbegriffs (so wird man Aristoteles' und Augustinus' Äußerungen einstufen können) interessieren, der möge bei Sailer-Wlasits nachlesen (siehe Sailer-Wlasits 2003, S. 92-121). Dort erfährt man vor allem viel über die speziellen Begriffsnuancen, die der Philosoph und der Kirchenmann ausprägen. Im Rahmen meiner Arbeit können diese historisch relevanten Ausprägungen der einen und der anderen Hälfte des dichotomen Zeitbegriffs allerdings keine Rolle mehr spielen. Im Folgenden geht es deshalb ‚nur‘ um das Metaphernspektrum, welches die plakativ einander gegenübergestellten Konzepte der Zeitstufen und des Zeiterlebens eröffnen.

Pause machen, essen oder spazieren gehen etwa. Tätigkeiten wie diese strukturieren unser Erlebniskonzept der Zeit. Reflektieren wir aber einmal die uns zur Verfügung stehende Zeit oder andere Zeiten als Gestalten, bilden wir doch wieder Metaphern, – wie gesagt – solche über unser Leben oder einzelne von uns erlebte zeitliche Phasen wie die Jugend oder das Alter, magere oder fette Jahre, Anfänge oder Schlussituationen, die Erinnerung oder den Utopieentwurf und viele weitere Phasen. Nimmt man die Dichotomie des Zeitbegriffs ernst, seine Spaltung in einen chronometrisch-quantifizierenden und einen psychologisch-qualifizierenden Begriff, breitet sich die Zeitmetaphorik als ein weites Feld aus. Die Metaphernforschung hat es erst zur Hälfte systematisch erkundet.

Weinrich gelangt über eine Beispielanalyse – er wendet sich einer schöpferischen Metapher in der Literatur zu – zur Zeitmetaphorik, deren Ausprägung auf der Ebene der Bildfelder er dabei streift (Weinrich 1976, S. 315f.). Seine Beispielmetapher ist das Kompositum *Stundenholz* in Paul Celans Gedicht „Eine Hand“. Sie ist, genauer gesagt, eine isolierte literarische Metapher bzw. in Weinrichs Begrifflichkeit eine kühne Metapher, die sich, da sie in keinem Bildfeld ausgeprägt ist, von unseren alltäglichen Metaphern der Zeit abhebt. Weinrichs Beispiele zu diesen lauten *Zeitenfluss* und *Zeitenlauf*.

Mit ihnen greift er auf die Bildfeldmetapher DIE ZEIT IST EIN FLUSS sowie die Bildschemametapher DIE ZEIT BEWEGT SICH zurück, die Lakoff & Johnson ihrerseits sowohl 1980 als auch 1999 vor der Bildschemametapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN HINDURCH WIR UNS BEWEGEN einführen. Die Metapher der sich selbst bewegendem Zeit scheint ein Stück weit offensichtlicher als ihr Komplement zu sein. Sie besteht in der Vorstellung eines an einer festen Stelle im Raum befindlichen Beobachters, an dem die Zeit von vorn nach hinten vorüberzieht. „There is an indefinitely long sequence of objects moving past the observer from front to back. The moving objects are conceptualized as having fronts in their direction of motion.“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 141) Gemäß dieser Vorstellung sagen wir: *Die Zeit wird kommen*, in der keine Schreibmaschinen mehr produziert werden oder *Die Zeiten, als man noch Postkarten mit 40 Pfennigmarken frankierte, sind längst vergangen*. Ohne dass sich ein Widerspruch hinsichtlich der Vorne-hinten-Orientierung ergibt, können wir aber auch sagen: *In den vorigen Wochen hatte ich viel Stress, weshalb ich die folgenden Wochen etwas ruhiger angehen möchte*. Es liegen im Bildschema die vorigen Wochen vor den folgenden (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 53-55).

Oder wir strukturieren die Bildschemametapher zur Bildfeldmetapher hin und sagen: *Die Zeit fließt vorüber* oder *die Zeit verrinnt* oder *die Zeit rinnt mir durch die Finger*, wobei wir die Zeit zu einem Fluss oder Rinnsal machen. Entsprechend können wir sie auch als Zeitströmung denken und von einem Menschen sagen, er *schwämme gegen den Strom (der Zeit)*, während die anderen *mit der Zeit schwämmen* bzw. *stromlinienförmig (zur Zeit) seien*. Oder wir sagen: *Steter Tropfen höhlt den Stein* und hören förmlich ihr Tropfen. All diese Ausdrücke sind uns geläufig. Dennoch wirken die Erweiterungen des überlieferten Bildfeldes vom Fluss der Zeit originell,

und es lassen sich weitere Ausdrücke finden, die es mehren. So können wir sagen, dass wir uns *uferlos Zeit nehmen* oder *das Tropfen der Zeit abstellen wollen* und von jemandem berichten, der *im Strom der Zeit untergegangen* sei oder *an einem Zeitrinnsal zur Ruhe kommen wolle*, wobei wir hoffen dürfen, dass man uns versteht. „The moving Time mapping is activated and we understand these expressions in part using that mapping.” (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 149) Lakoff & Johnson bezeichnen die originellen Metaphern als „novel cases“.

Ebenso wie sich die Bildschemametapher DIE ZEIT BEWEGT SICH zu einer Strukturmetapher ausbauen lässt, deren Bildfeld man mit originellen Metaphern mehren kann, lässt sich auch die Bildschemametapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN zu einer Strukturmetapher ausbauen. Lakoff & Johnson nennen das Konzept DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT, gehen aber nicht näher auf diese Bildfeldmetapher sowie ihre originellen Mehrungen ein. „Here the observer [...] is moving. Each location in the observer's path is a time [...] times here are conceptualized as locations on a landscape [...]” (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 145f.) Ihre Beispiele beziehen sich ausschließlich auf die Bildschemametapher, mittels derer wir einen Zeitpunkt/-ort oder Zeitraum bestimmen, wenn wir etwa äußern: *Wirst du an diesem Tag da sein?*, oder: *Die Konferenz findet im August statt*, oder direkt unsere Bewegung in der Zeit artikulieren, sagen wir doch mitunter, *dass wir uns einem Fest nähern*. Wenn wir die Bildfeldmetapher DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT versprachlichen, geraten wir schnell in die Nähe der Metaphern vom *Lebensweg* oder der *Seele als einer Landschaft*. Gleichwohl können wir die Metapher in Ausdrücken wie *die Zeit ist noch nicht reif*, *Blütezeit* und *Gras über eine Sache wachsen lassen* finden. Auch sprechen wir genauso geläufig von *herrlichen* und *unsicheren* oder *rück- und fortschrittlichen* Genden wie *Zeiten* und können an Orten *weilen*, die selbst *Weiler* heißen, als erhole man sich dort von seiner Wanderung durch Raum und Zeit besonders gut.

Lakoff & Johnson stellen heraus, dass sich die Konzepte DIE ZEIT BEWEGT SICH und DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN zwar inkonsistent zueinander verhalten, dass sie aber dennoch beide eine gemeinsame Idee ausprägen: die Verbindung der Zeit mit einer Bewegung im Raum. In Bezug auf diese Idee existieren sie als Doppelheit, die auf ihr komplementäres Figur-Grund-Verhältnis zurückzuführen sei. „In the Moving Time metaphor, the observer is the ground and the times are figures that move relative to it. In the Moving Observer metaphor, the observer is the figure and time is the ground – the times are locations that are fixed and the observer moves with respect to them.“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 149) Ebenso gut könnte man auch von einer Doppelheit des Zeitphänomens sprechen, das sich in zwei Metaphern ausgeprägt hat, von denen die eine einen impliziten orientierungsmetaphorischen Fokus hat, die andere dagegen einen impliziten ontologisch-metaphorischen. Es ist die Art der Doppelheit, die sich auf der Grundlage von Weinrichs Analyse ähnlich in der Memoria-Metaphorik nachweisen lässt (siehe hier Kap. 1.2.2.1). Lakoff & Johnson selbst beschreiben sie 1993 in der Zeitmetaphorik, wobei sie die Metaphern DIE ZEIT IST EINE BEWEGUNG und DIE ZEIT IST EIN RAUM fokussieren. Erstere Metapher verbirgt sich in Ausdrücken wie *die kommenden*

Wochen, letztere in Ausdrücken wie *innerhalb der Woche*. Es steht das Weg-Bildschema dem Container-Bildschema gegenüber (siehe Lakoff 1993, S. 212-215) bzw. im Prinzip auch die Orientierungsmetaphorik der ontologischen Metaphorik. Der Vorteil dieser Sichtweise ist, dass man mit ihr sprachliche Metaphernmischungen wie *innerhalb der kommenden Wochen* erklären kann. „[...] *within the coming weeks*. Here *within* makes uses for the metaphor of time as a stationary landscape which has extension and bounded regions, whereas *coming* makes use of the metaphor of times as moving objects. This is possible because the two metaphors for time pick out different aspects of the target domain [...]. Each mapping is used partially.” (Lakoff 1993, S. 219)⁷

In einer wieder anderen Sichtweise eint die beiden Zeitmetaphern der Bewegung und des Raums ihre gemeinsame Orientierungsmetaphorik mit den lokalisierten, auf den Ort des Beobachters als dem Zeitpunkt der Gegenwart bezogenen Zeitabschnitten DIE ZUKUNFT LIEGT VORN und DIE VERGANGENHEIT LIEGT HINTEN. Diese Verbindung garantiert die Kohärenz der Metaphern und ermöglicht auch ihre Mischung. Die doppelte Vorstellung, die insgesamt entsteht, ist allerdings naiver als das Zeitstufenkonzept, wenn man erstens bedenkt: „The past and the future exist at the present“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 159) sowie zweitens: Der Beobachter markiert einen hervorgehobenen Ort der Gegenwart. Im Zeitstufenkonzept dagegen lassen sich dank unserer Zeitrechnung zwar zukünftige Daten ebenso sicher wie vergangene bestimmen bzw. im Zeitstrahl darstellen, sie werden aber nicht als Gegenwärtige gedacht, und die Bestimmung der Gegenwart stellt schon anhand einer Uhr mit Sekundenzeiger ein Problem dar. Dennoch bedingen sich das Zeitstufenkonzept und die Zeitmetaphern der Bewegung im Raum gegenseitig.

Überraschenderweise bringen Lakoff & Johnson aber nicht das Zeitstufenkonzept mit ihren Metaphern in Verbindung, sondern stattdessen Augustinus' Erlebniskonzept, da er wie sie die Zeit in unserer Seele bzw. in unserem Geist verankere. Dass Augustinus' subjektive Zeitvorstellung von der Vergangenheit und der Zukunft als gegenwärtige Erinnerung an Ereignisse und Erwartung dieser und von der Gegenwart als deren gegenwärtiger Augenschein sich von den Zeitmetaphern der Bewegung und des Raumes entfernt, bleibt außen vor.

Lakoff & Johnson vermuten, dass die Zeitmetaphern der Bewegung und des Raumes universal sind. „[...] a preliminary survey suggests, that these metaphors are common in the world's language.” (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 150) Universal ist allerdings nicht die ihnen in unserer westlichen Kultur zugrunde liegende Orientierungsmetaphorik der vorn liegenden Zukunft und der hinten liegenden Vergangenheit. Es gibt auch Sprachen, die die Zeit räumlich genau umgekehrt konzeptualisie-

7 Es ist anzumerken, dass sich die Doppelheit der Memoria-Metaphorik, der Metaphorik des Argumentierens (siehe hier Kap. 1.2.2.1) und der Zeitmetaphorik zwar auf Gemeinsamkeiten zurückführen lässt, ihre Gesamtstruktur deshalb aber nicht als identisch angesehen werden darf. DIE TAFEL DER ERINNERUNG ist vorwiegend im Bildfeldbereich ausgeprägt, und die beiden Argumentationsmetaphern der Reise und des Gefäßes lassen sich auf das Schema EINE ARGUMENTATION IST EIN GEFÄSS, IN DEM WIR UNS BEWEGEN zurückführen, das – verkürzt – in der Zeitmetaphorik ja noch dem Schema DIE ZEIT BEWEGT SICH gegenübersteht.

ren, die Vergangenheit vor den Menschen legen und die Zukunft hinter ihn. Lakoff & Johnson (1999) verweisen auf die Aymarasprache, Ina Rösing (1998) nennt zudem die Quechuasprache. Beide Sprachen sind unter den Bergvölkern in den Anden Südamerikas verbreitet. „In der Andenkultur [...] konstruiert man die Zeit vom Auge her, vom Sehen“, erklärt Rösing, „[...] vorne habe ich meine Augen. Was ich sehen kann [...], ist die Vergangenheit. Die Zukunft kann ich nicht sehen, sie liegt hinten, wo ich [...] keine Augen habe.“ (Rösing 1998, S. 82) In der westlichen Kultur werde die Zeit hingegen von den Beinen her konzipiert. „Wir schreiten durch die Zeit, wir kommen aus der Vergangenheit, wir gehen auf die Zukunft zu.“ (Rösing 1998, S. 82) Insofern müsse man zwischen der andinen Seh-Zeit und der westlichen Geh-Zeit unterscheiden.

Typisch für unseren westlichen Kulturkreis ist ferner die Orientierung, dass die Zukunft oben liegt (siehe Lakoff & Johnson 1985¹, S. 31f.). Gemäß unserem Fortschrittsdenken liegt sie vor und über uns. Alles soll besser werden, wir wollen mehr und höher hinaus. Ziel der westlichen Welt ist das stetige Wirtschaftswachstum, ungeachtet der Klima- und Umweltprobleme, die es nach sich zieht. Dieser Ehrgeiz wiederum hängt auch mit der bisher noch nicht behandelten Metapher ZEIT IST GELD zusammen. „One of the most striking characteristics of Western culture is that time is conceptualized in general as a resource and in particular as money.“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 161)

Die Metapher ZEIT IST GELD stellt in Lakoffs & Johnsons System der Subkategorien, in das alle strukturmetaphorischen Konzepte eingebunden sind, die innerste von drei markanten Kategorien dar. Sie wird umschlossen von der Kategorie ZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE, die wiederum von der Kategorie ZEIT IST EIN KOSTBARES GUT umschlossen wird. Angeregt durch Lakoff & Johnson wurde hier diesen einzelnen Kategorien exemplarisch je ein sprachlicher Ausdruck zugeordnet, der inneren *Zeit sparen*, der mittleren *knappe Zeit*, der äußeren (*keine*) *Zeit haben* (siehe hier Kap. 1.2.2.1). Das scheint auf den ersten Blick gut möglich zu sein, schaut man aber genauer hin, stößt man auf Probleme. So ordnen Lakoff & Johnson und Liebert *Zeit sparen* der Kategorie der begrenzten Ressource zu, sparen wir doch auch Strom und Wasser, und letzterer kommentiert seine Zuordnung von *Gewinn* und *Verlust* zur ZEIT IST GELD-Metapher damit, dass „*Gewinn* und *Verlust* in allgemeinere Kategorien eingeordnet werden könnten“ (Liebert 1992, S. 112). An solchen Unschärfen im beschriebenen Wechselverhältnis wird deutlich, dass das zu einem Konzept ermittelte Subkategorie-System stets ein Provisorium darstellt. Das belegt auch Lieberts Entdeckung einer weiteren Subkategorie, als er die ZEIT IST GELD-Metapher im Sinne von Lakoffs & Johnsons „Fallstudie 1“ einmal mit den Idealisierten Kognitiven Modellen analysiert.⁸ Er kann das Konzept ZEIT IST BESITZ/EIGENTUM noch vor das Konzept der begrenzten Ressource setzen und ihm die Ausdrücke des Nehmens und Gebens (darunter etwa die *zeitraubende* Tätigkeit) zuordnen sowie sehr plausibel den allgemeinen Ausdruck (*keine*) *Zeit haben*.

8 Lakoff: „Women, fire and dangerous things“ (1987), S. 380-415 (Lit.: Siehe Liebert 1992).

Da die Strukturierung des Bereichs um die ZEIT IST GELD-Metapher herum insgesamt, wie gezeigt, eine diffizile Angelegenheit ist, brauchen seine einzelnen Kategorien in der angestrebten Analyse nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Gemäß der Annahme, dass letztlich „mit dem Herkunftsbereich ‚Geld‘ sämtliche Lexemetaphern abgedeckt werden können“ (Liebert 1992, S. 121), dass also das gesamte Spektrum der sprachlichen Ausdrücke zu den verschiedenen Kategorien auch der Kernkategorie zugeordnet werden können (und gemäß Weinrichs akzentuierender Bildfeldbenennung nach ihrer Zentralmetapher), wird ein entsprechender Ausdruck auf ZEIT IST GELD bezogen.⁹

Einige dieser Ausdrücke sind etwa *Zeit gewinnen, verlieren, vergeuden, investieren, einteilen* und *schenken*, deren partizipiale und nominalisierte Formen uns ebenso geläufig sind. Weitere konventionelle Ausdrücke sind schnell gefunden und variiert. Wenn jemand *jemandem Zeit stehlen* kann, kann er sie auch *klauen* oder *stibitzen*. Wenn jemand *Zeit verlieren* kann, kann er sie auch *verbummeln* oder *vernasseln*. Die umgangssprachlichen Ausdrücke wirken originell. Oder man baut ein konventionelles Konzept aus. Kann jemand jemandem *Zeit schenken*, viel oder wenig *Zeit mitbringen*, so könnte man auch ein *Zeitmitbringsel* von einem *Zeitpräsident* unterscheiden, von *schön eingepackter Zeit* sprechen oder davon, dass *die Zeit wert- oder geringgeschätzt* werde.

Für eine schöpferische(re) Metapher müsste man die Zeit aber anders als ein KOSTBARES GUT oder als RAUM oder BEWEGUNG auffassen. Es ließe sich etwa die allgemeine Metapher von der SICHTBAREN ZEIT ausbauen. Wir sprechen bereits von der *Zeitlupe*, davon, dass wir *ein Zeitfenster für etwas haben*, dass *wir noch nicht die Zeit gefunden haben, etwas zu tun*, vom *Zeitbild*, vom *Jahresrückblick* und vom *Augenblick*. Warum nicht auch einmal vom *Zeitfernrohr* sprechen und *Zeit in Sicht!* ausrufen oder bewusst davon, dass *man sich seine sich bereits abzeichnende Zukunft schön ausmale, während man die Gegenwart gerade nur so dahinkritzle?* Oder es ließe sich die konkretere Metapher von der ZEIT ALS NAHRUNG ausbauen. Wenn wir daran denken, dass eine Tätigkeit *viel Zeit fressen* kann, könnten wir auch einmal vom *Zeitgeschmack* als dem Geschmack einer Zeit sprechen oder von *verdorbenen* oder *leicht/schwer verdaulichen Zeiten*, von *Zeithäppchen* oder davon, dass wir eine bestimmte *Zeit* noch nicht *ausgelöffelt* hätten.

Doch zurück zur Metapher ZEIT IST GELD! Anders als die zuletzt vorgestellten (tendenziell) schöpferischen Metaphern dominiert die ZEIT IST GELD-Metapher unser heutiges Zeitverständnis in den westlichen Industrienationen bzw. das Zeitverständnis aller Industriestandorte weltweit. Im Zuge der Industrialisierung bildete sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa ihre reinste Form aus. Seither verbreitet sie sich global. Liebert beschreibt ihre sozialgeschichtliche Entwicklung (siehe Liebert 1992, S. 128-140). Er zeigt auf, wie die „Stundendefinitionsmaschine

9 Liebert schreibt dazu auch: „Wenn als Herkunftsbereich [...] ‚Geld‘ [...] als zentrale Kategorie für den Bereich ‚kostbares Gut‘ angesetzt wird, [...] wäre [dies] eine ‚radiale Kategorie‘ im Sinne Lakoffs“ (1987: 99ff.). Ferner könnte man hier eine Orientierung an der Prototypentheorie (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 86) konstatieren.

„Uhr“ die Zeit allmählich zu Geld werden lässt. An jedem Uhrentyp, der Wasseruhr wie der Zeigeruhr, kann der Mensch das Verstreichen der Zeit ablesen und, sowie er die Zeit auf sich bezieht, sich seiner begrenzten Lebenszeit bewusst werden. Uhren machen die Zeit zu einem knappen Gut. So wurde im Mittelalter der immer auch aufs Jenseits blickende Mensch durch die Uhr ermahnt, ein christliches Leben zu führen, um nach seinem Tod zum ewigen Leben gelangen zu können. Er verstand seine Zeit auf Erden als ein Geschenk Gottes und damit als kostbares Gut. Seit der Neuzeit erinnert den nun stärker oder ganz aufs Diesseits konzentrierten Menschen die Uhr dagegen daran, seine Zeit mit Blick auch auf die profansten Angelegenheiten nutzbringend einzusetzen. Er will produktiv sein und Kapital anhäufen. Zeit ist für ihn zu dem kostbaren materiellen Gut *Geld* geworden. An Lieberts hier einmal auf ihren zentralsten Aspekt hin zugespitzter kleiner Sozialgeschichte wird evident, dass das von Lakoff & Johnson an sich synchronisch gedachte Subkategoriesystem nachweislich auch eine diachronische Dimension hat. Die Metapher ZEIT IST EIN KOSTBARES GUT ist älter als die Metapher ZEIT IST GELD.

Letztere ist das Denkmodell industrieller und postindustrieller Gesellschaften, stellt sie doch die Zeit in ein direktes Wechselverhältnis zur Arbeit. Laut Lakoff & Johnson behandeln wir Arbeit und Zeit gleichermaßen wie Substanzen und Ressourcen und können sie so „quantifizieren, d. h. messen als etwas, das sukzessive ‚aufgebraucht‘ wird, und beiden einen monetären Wert zuschreiben“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 81). Entsprechend werden Menschen heute für ihre Arbeit nach einem vereinbarten Stundenlohn in der Regel einmal im Monat bezahlt. Dabei betrifft die ZEIT IST GELD-Metapher besonders diejenigen, die in der industriellen Produktion tätig sind. Sie werden genau instruiert, wie sie in möglichst kurzer Zeit möglichst viel abarbeiten können, denn eine beschleunigte Produktion steigert den Profit des Unternehmens, das, wenn es sich vergrößert, zum Wirtschaftswachstum beiträgt. So ist die ZEIT IST GELD-Metapher das Mantra der Ökonomie und zugleich die Ursache aller Beschleunigungstendenzen unserer Gesellschaft.

Wir haben sie sowohl institutionalisiert als auch verinnerlicht. Es werden nicht nur unsere Arbeitszeiten bezahlt, sondern nach je unterschiedlichen Zeittakten auch unsere Telefongebühren, Miet- und Versicherungskosten berechnet wie auch unsere Zinsen für Sparguthaben oder Kredite. Hier ist die Metapher vergegenständlicht. Lakoff & Johnson sprechen von der „reification of metaphor in institutions“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 164-166). Als reichte uns dies noch nicht, wollen wir in unserer Arbeits- und Freizeit zudem so viel wie möglich erledigen, erreichen, erleben. Müssen wir Wartezeiten in Kauf nehmen, erfahren wir sie als Zeitverlust, hält uns etwas oder jemand auf, haben wir schnell das Gefühl, dass uns Zeit gestohlen wurde, und bei allem, was wir tun, denken wir grundsätzlich, dass es uns an Zeit mangelt. Die ZEIT IST GELD-Metapher ist für uns, da sie unser ‚normales‘ Zeitempfinden und unseren ‚normalen‘ Umgang mit der Zeit steuert, auch psychologisch bedeutsam. Um uns von ihr lösen zu können, müssen wir sie uns in einem ersten Schritt bewusst machen und uns in einem zweiten Schritt mögliche Alternativen überlegen.

Wie gezeigt wurde, kann man die Kategorien, die sich um die ZEIT IST GELD-Metapher legen, einerseits variieren und andererseits zu Nebenmetaphern konkretisieren. So steht die Metapher ZEIT IST EIN GESCHENK letztlich neben der Metapher ZEIT IST GELD, da sie in einigen Aspekten mit ihr konkurriert. Das heißt, nicht in jeder, aber doch in mancherlei Hinsicht bildet sie eine Alternative zu ihr. Wer nach der Geschenk-Metapher lebt, hat teils ein anderes Zeitverständnis als jemand, der sich ausschließlich von der Geld-Metapher leiten lässt, und wird in bestimmten Situationen auch anders handeln, dürfte z. B. häufiger Zeit für seine Mitmenschen haben.

Ein weiterer Unterschied kommt hinzu: Während die Geld-Metapher ganz dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff verhaftet ist, reicht die Geschenk-Metapher bereits in den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff hinein. Wo dort bloß eine Zeitstufe, die zu sparen ist, wahrgenommen wird, wird hier eine Zeitgestalt, die handelnd zu füllen ist, gesehen. Die Frage „Was tun wir in der Zeit?“ führt zu den Zeitgestalten hin. Durch sie rücken wir neue Phänomene in den Empfängerbereich der Metaphern, die allerdings, damit man sie als Zeitmetaphern anerkennen kann, einen evidenten zeitlichen Aspekt aufweisen müssen. Wir leben und sterben in der Zeit, während wir noch jung oder schon alt sind. Empfänger wie DAS LEBEN und DER TOD als ‚unsere Zeit und unser Ende‘ sowie DIE JUGEND und DAS ALTER als ‚Abschnitte unserer Zeit‘ kommen hier als Erstes infrage.

Als eine Metapher des Lebens führen Lakoff & Johnson u. a. das Konzept DAS LEBEN IST EIN GLÜCKSSPIEL an, das die Zeitmetaphorik überraschend erweitert (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 65). Weinrich erwähnt parallel dazu das EXISTENZSPIEL (Weinrich 1976, S. 285). Ausdrücke, die die Metapher bestätigen, seien etwa *mit von der Partie sein, schlechte Karten haben, das große Los gezogen haben* oder *Verlierer sein*. Aber auch Redewendungen wie *sein Leben für jemanden/etwas einsetzen* oder *aufs Spiel setzen, mit dem Leben spielen* oder auch der Ausruf *Wie das Leben so spielt!* gehören zu ihr. Hinzu kommt die Gegenmetapher des LEBENSSPIELS, der LEBENS-KAMPF mit Ausdrücken wie *sich durchs Leben schlagen, Lebensmut* oder *mit jmdm. auf Kriegsfuß leben* sowie ihre Paarmetapher, der TODESKAMPF, mit Ausdrücken wie *mit dem Tode ringen* oder *kämpfen* oder *dem Kampf um Leben und Tod*.

Ferner steht neben der Metapher des LEBENSSPIELS die Metapher der LEBENS-GESCHICHTE, an der wir uns offenbar orientieren, wenn wir auf unser eigenes Leben zurückblicken, um es zu strukturieren. Wir teilen es in Phasen, zwischen denen wir Kohärenzen herstellen, wofür wir manche Begebenheiten einbeziehen und manche außen vor lassen. Erstere werden beleuchtet, letztere bleiben verborgen. Da sich unsere Lebensumstände mit der Zeit verändern, passiert es, dass wir auch unsere Lebensgeschichte häufiger neu entwerfen und zuvor Verstecktes doch wieder aufdecken. So erzählen wir, wie Lakoff & Johnson herausstellen, „unablässig kohärenzstiftende Geschichten und orientieren unser Leben auch an diesen“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 200). Ausdrücke wie die *aus dem Leben gegriffene Geschichte*, aber auch die Rede davon, dass es *im wirklichen Leben ganz anders als im Film* sei, bestätigen die Metapher in unserem Denken.

Die Metaphorik des Lebens ist darüber hinaus orientierungsmetaphorisch strukturiert. Lakoff & Johnson stellen heraus, dass wir DAS LEBEN OBEN ansiedeln und DEN TOD UNTEN. Entsprechend ist für uns DAS LEBEN HELL und DER TOD DUNKEL. Aus dieser Orientierung erwachsen die Strukturmetapher vom LEBENS LICHT wie auch die Metaphern WACH SEIN für LEBEN und SCHLAFEN für TOT SEIN, die gleichermaßen euphemistische Ausdrücke für das Sterben liefern: *das Erlöschen (des Lebenslichts)* und *das Entschlafen*. Weitere Ausdrücke dieser Metaphern sind *auf der Schattenseite des Lebens stehen* und *lebensmüde sein*. Schließlich gehören in die Reihe auch die Metaphern DAS LEBEN IST EIN TAG und DER TOD IST DIE NACHT, die in zweifacher Hinsicht Zeitmetaphern sind, haben sie doch den zeitlichen Aspekt sowohl auf ihrer Empfänger- als auch auf ihrer Spenderseite. Den metaphorischen Ausdruck vom *Lebensabend* dreht Weinrich sogar mit Aristoteles um, sodass zum *Alter*, der *Abend des Lebens* ist, *der Abend* als *Alter des Tages* hinzukommt (siehe Weinrich 1976, S. 315). Dabei merkt er allerdings an, dass das metaphorische Konzept DER TAG IST EIN LEBEN im Grunde nicht ausgeprägt ist. Außer vom Lebensabend sprechen wir noch geläufig vom *Lehtag*. Die *Todesnacht* dagegen haben wir nicht als metaphorischen Ausdruck, wohl aber als metaphorisches Bild verinnerlicht. Eine weitere Zeitmetapher in zweifacher Hinsicht ist auch diejenige, die DIE ABSCHNITTE DES LEBENS in JAHRESZEITEN fasst und zum Ausdruck kommt, wenn wir sagen, jemand stünde im *Frühling* oder *Herbst des Lebens*. Diese Metapher hinwiederum ist so eng mit der Metapher DAS LEBEN IST EINE NATURLANDSCHAFT verbunden, dass sich viele sprachliche Wendungen kaum eindeutig zuordnen lassen, wie etwa *die blühende Jugend* oder auch *das junge Gemüse* für die Jüngeren und *die reifere Jugend* und *das reifere Alter* für die Älteren.

Aber noch etwas ganz anderes, insgesamt nicht Unbedeutendes, fällt auf: Einige der Metaphern bzw. metaphorischen Konzepte des Lebens beruhen offenbar teilweise auf den gleichen Strukturen wie die drei wichtigen Metaphern der Zeit. Sie ähneln ihnen, so sehr sie auch jeweils etwas anders konkretisiert sind. Wo wir dort die Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN und konkreter die Metapher DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT haben, haben wir hier die allgemeinere Metapher DAS LEBEN IST EIN GEFÄSS und die beiden spezielleren Metaphern DAS LEBEN IST EINE NATURLANDSCHAFT und DAS LEBEN IST EINE REISE, deren letztere recht stark ausgeprägt ist. Wo wir dort die Metaphern DIE ZEIT BEWEGT SICH DURCH EINEN RAUM und DIE ZEIT IST EIN FLUSS haben, haben wir hier die allgemeinere Metapher DAS LEBEN IST EIN GEFÄSSINHALT bzw. EINE FLÜSSIGKEIT und die ganz spezielle DAS LEBEN IST EIN FADEN. Schließlich gibt es sogar eine genaue Parallele der Lebensmetaphern zu den Metaphern ZEIT IST GELD und DIE ZEIT IST EIN GESCHENK, nur dass die Metapher vom LEBEN ALS GESCHENK stärker ausgeprägt zu sein scheint.

Die Metapher DAS LEBEN IST EIN GEFÄSS finden Lakoff & Johnson in Ausdrücken wie dem *erfüllten* oder *leeren Leben* und in dem Wunsch, *das Beste aus seinem Leben herauszuholen* u. a. (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 64). Die Metapher DAS LEBEN IST EINE REISE dagegen betont den Fortbewegungsaspekt. Eines Tages *tritt* der junge

Mensch *ins Leben*, wo er *mit beiden Beinen/Füßen steht*. Er *geht* vielleicht *mit einer Lebensgefährtin zusammen*, für die er *in den Tod gehen* will, während er aber doch froh ist, diesem das ein oder andere Mal noch *entkommen* zu sein. Man spricht über seinen *Lebenswandel*, er schreibt seinen *Lebenslauf* und geht seinen *Lebensweg*. Solange er jung ist, hat er *das Leben noch vor sich*, wenn er alt ist, *liegt es hinter ihm*. *Auf ihn zu kommt* schließlich *der Tod*, der ihn *ereilt*. Der kann in Gestalt des *Schnitters* kommen, der ihm *den Lebensfaden abschneidet*. Es ist *der Faden*, an dem er zuletzt noch *hing*, der mal *ein Seil* war, *auf dem er getanzt* ist, der letzte *Rest* der Strecke, die er entlangging. Auf dieser Lebensstrecke liegen *Altersgrenzen*, *Lebensabschnitte* und *Lebensabschnittspartner* und *-partnerinnen*, *der Anfang des Lebens*, *die Lebensmitte* und *sein Ende*. Insgesamt lässt sich sagen, dass das Leben weit seltener auf uns zukommt, als dass wir uns durch den Lebensraum oder entlang der Strecke unseres Lebens bewegen. Auch ist der *Lebenssaft* (Weinrich 1976, S. 285) oder Lebensquell eine andere Flüssigkeit als der *Zeitenfluss* – mehr zum Trinken als zum Schwimmen da.

Umso verblüffender ist die Evidenz der Parallele zwischen der ZEIT IST GELD- und der LEBEN IST GELD-Metapher. Wir benutzen dieselben Verben, um ähnliche Aussagen zu machen, nur sind sie gravierender. Wir wollen etwas unbedingt tun – und *koste es unser Leben* – oder nie und nimmer tun – weil wir es *mit dem Tode bezahlen* müssten. *Wir holen uns diesen*, wenn wir uns die Jacke nicht anziehen, *schenken Kindern das Leben* und hören von Menschen, die *sich oder anderen das Leben genommen* haben. Es geht immer um unsere ganze Zeit, die wir (uns) in diesem Fall nur nicht *sparen* wollen.

Natürlich ist mit den bis jetzt aufgeführten Metaphern des Lebens, seiner Phasen und seines unabwendbaren Endes die Zeitmetaphorik des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs noch nicht annähernd erschöpfend dargestellt. Mit Weinrich (2004) und Geißler (1985-2011) u. a. lässt sich aber gut ein Eindruck davon vermitteln, über welch breites Spektrum sie sich erstreckt. So entdeckt Weinrich, dass der physikalischen Vorstellung von der horizontalen Bewegung aller Dinge in der Zeit die biologische Vorstellung von der vertikalen Bewegung aller Lebewesen in der Zeit gegenübersteht. Der Mensch, das Tier, die Pflanze werden größer, sie wachsen. Weinrich ergänzt das Fortbewegungskonzept der Zeitmetaphorik um das Wachstumskonzept und gibt damit der Diskussion über die Zeitmetaphorik eine entscheidende Wende. Nach Lakoffs & Johnsons Fokussierung des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs konzentriert er sich nun auf den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff und findet einige neue interessante Zeitmetaphern.

Zu diesen gehören etwa die Metapher des *Lebensbogens* und die der *knappen Zeit*. Auf beide Metaphern stößt Weinrich über seine Reflexion der Sentenz „Kurz ist das Leben. Lang ist die Kunst“, auf deren Grundlage er die Zeit „in aristotelischer Manier“ neu „als Maß des Menschenlebens hinsichtlich des Kürzeren (Kleineren) und Längeren (Größeren)“ definiert (Weinrich 2004¹, S. 22). In dieser Definition besteht die Bewegung der Zeit im Raum im sehr langsamen Wachsen und Schrumpfen des menschlichen Körpers im Laufe seines Lebens, welches so gesehen durchaus einem

Bogen gleicht. Vornehmlich bezieht sich die Metapher des *Lebensbogens* aber auf das genauso langsame Wachsen und Schwinden der körperlichen und geistigen Kräfte des Menschen. Nehme man wie Dante an, dass das Menschenleben 70 Jahre daure, so könne man mit ihm sagen: „Der höchste Punkt dieses Bogens liegt im 35. Jahr“ (Weinrich 2004¹, S. 35).

Die Metapher der *knappen Zeit* ergibt sich dagegen aus dem Maß des Menschenlebens, das in der Sentenz als kurz angesehen wird. Kurz sei es im Vergleich zu den menschlichen Künsten. Behauptet wird nicht, das Leben sei generell für die Menschen zu kurz. Deshalb und auch, weil es eher so in aller Munde ist, spricht Weinrich nicht von einer zu kurzen oder zu kleinen Zeitspanne, sondern von der knappen Zeit. *Knapp* ist nämlich ein doppeldeutiges Wort. „Es kann gegenüber einem genügenden [...] Mittelmaß ein Mindermaß bezeichnen.“ Es kann aber auch „seine Mangelbedeutung ablegen“ und als „Schneidermetapher“ „so viel wie ‚hübsch‘ bedeuten“ (Weinrich 2004¹, S. 12). Ein knapp zugeschnittenes Kleidungsstück kann perfekt sitzen und sehr schick aussehen. Entsprechend könnte der Mensch zu der Einsicht gelangen, seine knappe Lebenszeit sei gar nicht zu kurz, doch schwirrt ihm immer auch die andere Bedeutung von *knapp* durch den Kopf. Dass Weinrich eine Schneidermetapher mit der Zeit in Zusammenhang bringt, ist kein Zufall. „Die Menschenzeit [...] wird jedenfalls in einer großen Schneiderwerkstatt zugeschnitten und jedem einzelnen Menschen im großen Gewandhaus des Lebens zugeteilt und ‚angemessen.‘“ (Weinrich 2004¹, S. 12) So besagt es schon der Mythos der drei Parzen, die arbeitsteilig unseren Lebensfaden zunächst spinnen, dann wickeln und schließlich abschneiden. In allen ihren Facetten schwingt diese Metapher im doppeldeutigen Ausdruck der *knappen Zeit*, wenn man, wie Weinrich, genau hinschaut, mit. Bezogen auf unser ganzes Leben also ist *die knappe Zeit* mehr als nur Metapher des Konzepts der BEGRENZTEN RESSOURCE.

Zu den weiteren Metaphern, die Weinrich und Geißler anführen, gehören auch eine Handvoll ungewöhnlicher Metaphern des Wegkonzepts. So unterscheidet Geißler die zwei Umgangsarten des Menschen mit der Zeit (die quantitative und die qualitative) über einige just selbst entwickelte Metaphern, mit denen er das Konzept mehrt. Wer gemäß der ersten Umgangsart dem Zeitsparen fröne, der bewege sich „auf den superschnellen Highways des Kapitaltransfers“, wer dagegen gemäß der zweiten Umgangsart Freundschaft und Liebe, Bildung und Muße suche, der müsse sich auf die „kurvigen, holprigen und zuweilen auch staubigen Wege und Umwege des Experimentierens, des Suchens und Ausprobierens“ begeben (Geißler 2010, S. 32). In diesem Sinne nimmt Geißler auch die Rolltreppe und die Barocktreppe als Metaphern für das Zeitverständnis ihrer Epochen wahr (vgl. Geißler 1998, S. 21).

Weinrich dagegen – er schaut wieder auf unser ganzes Leben – entdeckt bei Heidegger die Metapher des Holzweges für den letzten Gang im Leben, dessen Ende das Lebensende selbst ist.¹⁰ (Hier wird eine bestehende Metapher neu gedeutet, denn gewöhnlich sagt man ja: „Da bist du auf dem Holzweg“, wenn sich jemand irrt.) Die

10 Martin Heidegger (1927): „Sein und Zeit“ und ders. (2003⁸): „Holzwege“ (Lit.: Siehe Weinrich 2004¹).

Metapher ist glücklich gewählt (bzw. umgedeutet), denn sie lässt sich ausmalen. Und Weinrich tut das: Eines Tages bricht der Mensch auf, sagt er, und geht in den Wald. Er nimmt einen Holzweg, um ihn ist dichter Nebel. Da merkt er, dass der Weg mitten im Wald enden wird. Doch er geht weiter, denn er denkt „aber vorläufig noch nicht“. Weinrich stellt sich vor, dass vielleicht „der Wanderer seinen Aufstieg unter so unwirtlichen Bedingungen überhaupt nur deshalb angetreten hat, um wenigstens einmal – vielleicht auf einer Lichtung – die überwältigende Erfahrung einer plötzlich aus dem Nebel hervortretenden Klarheit zu machen. Aber dann liegt möglicherweise der Holzschlag schon ganz nahe vor den eigenen Füßen.“ (Weinrich 2004¹, S. 188f.) So wird aus einer schlichten Zeitmetapher ein eindrückliches Memento mori.

Das Memento mori erinnert uns daran, dass unser menschliches Dasein vergänglich ist, und fordert uns dazu auf, verantwortungsvoller mit unserer Lebenszeit umzugehen. Traditionell wird es in Bildern durch die Sanduhr, die dann Stundenglas genannt wird, repräsentiert. Sanduhren sind „dafür geeignet, bestimmte Zeitspannen von relativ knapp bemessener Dauer anzuzeigen“ (Weinrich 2004¹, S. 167). Sie begrenzen etwa die Vortragszeit eines Redners, indem sie das Verstreichen seiner Redezeit sichtbar machen. Die gesamte Zeit, die sich aus den vergehenden kleineren Zeiteinheiten der Sekunden und Minuten zusammensetzt, ist die Menge der unzähligen hinabrieselnden Sandkörner. Die bereits vergangene Zeit ist die Menge der unteren Sandkörner, die noch verbleibende Zeit die der oberen Sandkörner. Dem geeigneten Betrachter offenbart sich die Sanduhr also als Metapher für eine Frist. Das kann – wie beschrieben – die Redefrist sein oder die weit länger andauernde Kalenderfrist oder letztlich unsere Lebensfrist. Das heißt, auch das Memento mori in Gestalt des Stundenglases beruht auf einer Metapher.

Wie Weinrich aufzeigen kann, wird diese Metapher – DIE (LEBENS)FRIST IST EINE SANDUHR – nicht nur über Bilder repräsentiert. Sie kommt ebenso in unserer Sprache zum Ausdruck. Die Zeit der Frist läuft, „bis schließlich die ‚Laufzeit‘ oft in einem rasanten Finish den Punkt der ‚Fälligkeit‘ erreicht hat [...]“ (Weinrich 2004¹, S. 174). Dann ist die Zeit *abgelaufen* – genauso wie der Sand im Glas. Entsprechend wird eine Frist auch *gestellt* – wie das Stundenglas auf die Tischplatte – und dauert *ab* jetzt, von der „Ab-Zeit“ (ab Januar/Montag/acht Uhr), *bis* gleich, bis zur „Bis-Zeit“ (bis Februar/Dienstag/zwölf Uhr). „In diesem Sinne kann man die Laufzeit einer Frist auch eine ‚Bis-Zeit‘ nennen und überhaupt das Da-Sein [...] ein ‚Bis-Sein‘“ (Weinrich 2004¹, S. 174), findet Weinrich weiter heraus und deutet hier einmal konsequent die Lebenszeit als Lebensfrist. Doch verwirft er seinen Gedanken sogleich wieder, hat er doch nicht vergessen, dass das Leben durchaus nicht nur aus Fristen besteht und selbst weit mehr als eine einzige große Frist ist. Man kann die Metapher der Lebensfrist als Sanduhr natürlich bilden, ohne die ihr vorgeschobene Metapher DAS LEBEN IST EINE FRIST als unumstößliche Wahrheit anzusehen. So sagt Weinrich auch ausdrücklich: „Es gibt – glücklicherweise [...] – Zeiten und Zeitspannen, die nicht Fristen sind: offene, gleitende, fließende oder fliegende Zeiten sowie den unvergleichlichen Kairos, der sicher nicht als eine fristenförmige Zeitspanne mit der Ausdehnung Null anzusehen ist“ (Weinrich 2004¹, S. 190).

Kairos ist vielmehr jener einzigartige Augenblick, in dem sich das Glück im Zuge eines fulminanten Sieges über Chronos grenzenlos ausbreiten kann, in dem „eine Lebens- und Welterfahrung von äußerster Länge und Fülle zusammengedrängt ist“ (Weinrich 2004¹, S. 54), „in dem die Ewigkeit einbricht in unser Leben“ (Grün 1998, S. 177). Das intensive Zeiterlebnis des Kairos rückt die Qualität von Zeit in unser Blickfeld. Die Quantität der verstrichenen Zeit vergessen wir. Die Spanne ist auch zu geringfügig. Chronos existiert in ihr kaum noch, denn Kairos erhebt sich aus dem messbaren zeitlichen Minimum. So haben schon die frühen Griechen über Chronos und Kairos den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff vom psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff unterschieden. Später wird Chronos das Stundenglas zugeordnet, und Kairos erhält Flügel an Schultern und Versen. Damit ist im alten Chronos die befristete Lebenszeit personifiziert und im jungen Kairos der flüchtige, glückliche Augenblick. Kairos' Frisur ist darüber hinaus eine Metapher für den rechten Augenblick. Sein Haar ist bis auf einen kräftigen Schopf an der Stirn kahl geschoren. Wer den fliehenden Gott halten möchte, muss ihn geschickt bei diesem Schopf ergreifen. Parallel dazu müssen wir oft geistesgegenwärtig im richtigen Moment agieren, damit etwas gelingt. Überhaupt können wir „[...] längst nicht alles [...] zu jeder Zeit tun. Für manches ‚muss die Zeit reif sein‘, es muss der ‚rechte Augenblick‘ sein, an dem die eigenen Möglichkeiten und die Konstellation der Umstände genau zusammenpassen“ (Kather 2006, S. 43).

Hier verweist Regine Kather auf jene Wahl des richtigen Zeitpunkts, jenes *Timing* oder *Zeiten*, zu dem sich Elias ein umfangreiches Handlungswissen über die Zeit erarbeitete. Dass er offenbar gezielt die Kairos-Zeitlichkeit fokussierte, bestätigt die Zuordnung seiner Ausführungen zum psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff. Wie sehr sich dieser Zeitbegriff vom chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff unterscheidet, sei im Folgenden noch einmal an zwei letzten Fragestellungen aufgezeigt. Dass die Chronos-Zeit nicht sinnlich erfahrbar ist, wurde bereits angemerkt, und es wurde auch bereits skizziert, dass die Etymologie des Wortes *Zeit* im Sinne der Chronos-Zeit zu räumlichen Wörtern hinführt. Dabei schien es, als sei die Chronos-Zeit die Zeit an sich, ganz so, wie das auch in der einschlägigen Literatur über die Zeit vermittelt wird. Nach gründlichem Bedenken könnte man aber auch zu dem Schluss kommen, dass das für die Chronos-Zeit so Plausible für die Kairos-Zeit gar nicht gilt und fragen: Ist vielleicht die Kairos-Zeit sinnlich erfahrbar? Hat vielleicht das Wort ‚Zeit‘ im Sinne der Kairos-Zeit eine eigene Etymologie? Die Antworten auf die beiden Fragen finden sich bei Weinrich.

Über seine eigene Recherche nach der Herkunft des Wortes *Zeit* gelangte er zu der Erkenntnis, dass wir die Zeit sehr wohl sinnlich erfahren können – jedenfalls unsere Lebenszeit. Lateinisch *tempus* bedeutet zugleich *Zeit* und *Schläfe*, wobei der Singular häufiger zur Bezeichnung der Zeit verwendet wurde, der Plural dagegen häufiger zur Bezeichnung unserer beiden Schläfen. Das führte dazu, dass die romanischen Sprachen verschiedene Wörter für *Zeit* und *Schläfe* herausbildeten. Eine weitere Bezeichnung der Schläfen in Teilen dieses Sprachraums ging ferner auf das lateinische Wort *pulsus* zurück, während im deutschen Sprachraum das Wort *Schläfe* zeitweilig auch der Plural des Wortes *Schlaf* war. Es stehen also die Wörter *Zeit*,

Schläfe, Puls und Schlaf in einem Zusammenhang, der sich gewiss nicht rein zufällig ergab. Weinrich zufolge ist es deshalb plausibel anzunehmen, dass das Wort *Zeit* (im deutschen Sprachraum auch *tied*) einmal ein onomatopoetisches Schallwort war, das zugleich mit den Wörtern einiger Schlaginstrumente, wie z. B. dem Tamtam, dem Tambourin, der Trommel oder der Zimbel verwandt ist.

Die Zeit hat also etwas mit unserem Pulsschlag zu tun, der selbst auch unser Sinn ist, über den wir sie wahrnehmen können. Wollen wir die Kairos-Zeit erheischen, etwas im richtigen Augenblick tun, beschleunigt sich unser Puls. Wir spüren unseren Herzschlag und mit ihm die Zeit. Weinrich gelingt es zudem, seine Erklärung des Zeitsinns mit unserem Schläfenpaar und dem Schlaf in Verbindung zu bringen. Der Puls kann auch an der Schläfe gemessen werden, die „für die pulsorische Diagnostik wichtig [ist][...], insbesondere bei fieberhaften Zuständen, wenn die Schläfenadern anschwellen und hervortreten. Dann nämlich ist an dieser Stelle des Körpers der fieberhaft beschleunigte Pulsschlag nicht nur zu fühlen, sondern auch zu sehen und, zumal in Phasen nächtlicher Schlaflosigkeit, zu hören“ (Weinrich 2004¹, S. 232). Solange der Mensch aber gesund ist, schläft die Zeit in den Schläfen. Der Mensch muss zum Überleben seine Lebenszeit nicht stetig wahrnehmen. Erst wenn sie in Gefahr ist, bemerkt er sie am eigenen Körper. Laut Weinrich haben wir demnach außer unseren fünf Sinnen noch einen sechsten, den Zeitsinn, der – da er die Voraussetzung für die anderen Sinne darstellt – ihnen zudem übergeordnet ist. „In jedem Fall ist der Zeitsinn ein ‚richtiger‘, das heißt körperlicher Sinn, weil er [...] im Schläfenpaar oder [...] im zirkulierenden Blut und dessen rhythmischem Pulsschlag über ein eigenes Körperorgan verfügt.“ (Weinrich 2004¹, S. 234) Zusammenfassend ist zu sagen, dass der psychologisch-qualifizierende Zeitbegriff kein räumlicher, sondern ein rhythmischer Zeitbegriff ist, der seine eigene Etymologie hat und sowohl unmetaphorisch als auch metaphorisch mit dem Pulsschlag verbunden ist. Ausdrücke vom *pulsierenden Leben*, dem *Lebensrhythmus* oder dem *Puls der Zeit* bestätigen den Zusammenhang sowie gewiss auch einige der Redewendungen zum überraschend häufig gebrauchten Wort *schlagen*.

Geißler unterscheidet zwischen *Rhythmus* und *Takt*. Während der Rhythmus „eine Wiederkehr des Ähnlichen mit Variationen“ ist, ist der Takt „eine starre, gleichmäßige Wiederholung ohne Toleranzen“. Während natürliche und soziale Systeme sich rhythmisch bewegen, funktionieren technische Geräte wie Uhren und Motoren taktförmig. Rhythmen sind durch Variationen gekennzeichnet und vielfältig, beim einfältigen Takt dagegen ist jede Abweichung ein Fehler. „Vielfalt wird [...] diskriminiert, sie ist im System ‚Takt‘ [...] ein Störfaktor.“ (Geißler 2006, S. 16) Entsprechend unterwirft sich eine Gesellschaft, die sich ganz am chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff ausrichtet, einer zeitlichen Monokultur, wohingegen sich in einer Gesellschaft, in der sich der psychologisch-qualifizierende Zeitbegriff ausbreiten kann, eine zeitliche Polykultur herausbilden wird. Das heißt, wo sich Zeitvielfalt kultiviert, wo verschiedene Zeitformen und Zeitmodi gepflegt werden, lässt sich gut leben. Dort sind die Menschen so frei, sich für viele Zeiten zu öffnen; sie können lernen, sie kompetent zu händeln. In diesem Sinne rät Martin Held zur „Beschäftigung

mit Zeitformen“, denn sie „kann uns wertvolle Hinweise für den Umgang mit den Zeiten geben“ (Held 2004, S. 339).

Doch was ist Zeitkompetenz oder besser *Zeitenkompetenz*? Metaphorisch gesprochen kann es nicht darum gehen, die angenommene eine Zeit zu beherrschen. Es ist „ausgeschlossen, [...] [sie] in den Griff zu bekommen“, wie es „unmöglich [...] ist, den Wind zu fangen“, sagt Geißler. (Geißler 2010, S. 101) Ein „Kampf gegen die Zeiten“ kann kein kompetenter Umgang mit ihnen sein. Vielmehr muss man mit gutem Gefühl sagen können: „Die Zeit ist auf meiner Seite“ (Held & Hatzelmann 2006, S. 168). Zu dieser klügeren Grundeinstellung zur Zeit ersann Geißler die Metapher UNSERE LEBENSZEIT IST UNSERE TREUESTE FREUNDIN, „begleitet sie uns Menschen doch von der Geburt bis zum Tod“ (Geißler 2010, S. 14). Diese schöpferische Metapher als Leitlinie für das eigene Leben anzuerkennen, verlangt uns einen gewissen Lernprozess ab. Als neues Konzept, das wir natürlich auch in der Form UNSER LEBEN IST UNSER TREUESTER FREUND verinnerlichen können, bringt es uns auf neue Gedanken und könnte uns helfen, uns von der Metapher ZEIT IST GELD dort, wo sie nicht nützt (also mindestens im Freizeitbereich), zu lösen. Eine Pausenzeit etwa, in der wir einmal mit der Zeit allein sind, würden wir nicht als vergeudete Zeit erleben, die uns besser erspart geblieben wäre, sondern als Chance, sie auch jetzt wieder neu kennenzulernen und ihr unsere Liebe zu erklären. Wir würden aufhören, an ihr herumzumäkeln, und sie nehmen, wie sie ist. „Tut man das, wird man bald feststellen, dass sie [die Zeit] abwechslungsreicher, bunter und erheblich vielfältiger zu den Menschen ist als die zu ihr.“ (Geißler 2010, S. 14)

Einige Zeitformen wie die *Langsamkeit* im Unterschied zur *Schnelligkeit* prägen exakte Gegensätze aus, so etwa auch die *Verzögerung* und die *Beschleunigung* oder die *Langfristigkeit* und die *Kurzfristigkeit*. Sie können auf den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff zurückgeführt werden. Andere Zeitformen wie der *Stillstand* und der *Fortschritt* lassen sich ebenfalls gegenüberstellen, etwa auch die *Muße* und die *Eile*, die *Sesshaftigkeit* und die *Mobilität*. Sie liegen aber ganz im Bereich des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs. Bilden wir zu den zeitlichen Gegensatzpaaren Metaphern, Orientierungsmetaphern, aus, damit sie für uns vorstellbar sind? Verstehen wir erstere vielleicht räumlich als DEHNUNGEN oder STAUCHUNGEN? Würden wir uns letztere in der Metapher ZEIT IST WASSER – EIN STEHENDES ODER FLIESENDES GEWÄSSER – veranschaulichen? Wenn wir bewusst zeitkompetent handelten, täten wir gewiss beides. Geißler empfiehlt, die Zeiten in ihren Gegensätzen wahrzunehmen und zu leben, der Harmonie wegen. „Nur so können [...] wir Menschen versöhnt leben, miteinander und auch mit der Zeit.“ (Geißler 2006, S. 13)

Weitere Zeitformen strukturieren Prozesse. Wie bei den Fristen handelt es sich auch bei ihnen, dem *Anfang* und *Ende* bzw. *Abschluss*, den *Übergängen*, den *Pausen* und *Wiederholungen* einerseits um Zeitabschnitte oder Zeitpunkte bzw. um Aspekte der Zeiteinteilung. Andererseits können wir sie aber auch psychologisch-qualitativ konzeptualisieren und dann ihre je verschiedenen Zeitformen erfahren, die sich wiederum mittels verschiedener Strukturmetaphern treffend charakterisieren lassen. So könnten wir metaphorisch beispielsweise von der *sich öffnenden Tür*, dem *in den*

Hafen einlaufenden Schiff, den zu bauenden Brücken, von Zwischenräumen, die den Durchblick ermöglichen, und von Runden, die man drehen muss, sprechen und sehr gut verstanden werden.

Darüber hinaus gibt es Zeitformen, die sich direkt auf unsere Gefühle beziehen. Zu ihnen gehören u. a. die *Ruhe* und die *Unruhe*, die *Geduld* und die *Ungeduld* sowie die zahlreichen *Tempi* in der Musik, die sich aus den verschiedenen Takten und Rhythmen ergeben. Wollten wir ihr Erleben anderen mitteilen, auf welche Metaphern griffen wir zurück? Vielleicht beschrieben wir eine durch das Zusammenspiel von Wind und Wasser sich stetig verändernde Wasseroberfläche.

Schließlich muss noch einmal auf die traditionell erörterten Zeitformen verwiesen werden, und es sollten die heutzutage modernen Zeitformen beim Namen genannt werden sowie diejenigen Zeitformen, die in unserer tendenziell einförmigen, stark vom chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff geprägten Zeitkultur besonders in Misskredit geraten sind.

Der *Vergangenheit*, der *Gegenwart* und der *Zukunft* im Zeitstufenkonzept entsprechen – wie gesagt (siehe hier Kap. 3.1.1) – die qualitativ verschiedenen Zeitformen der *Erinnerung*, des *Augenscheins* und der *Erwartung* im Zeiterlebniskonzept. Hinzu kommt dort der Gegensatz zwischen dem *Augenblick* und der *Ewigkeit*, die im Erlebnis der Kairos-Zeit, so paradox das auch ist, miteinander verschmelzen. Wären wir rundum zeitkompetent, könnten wir gewiss das Erleben dieser fünf Zeitformen vortrefflich metaphorisch beschreiben. Dazu scheinen wir aber – trotz ihres hohen Alters – nicht in der Lage zu sein. Offenbar vermögen wir es lediglich, uns differenziert über die Erinnerung zu äußern. Geißler beschreibt sie als ein *Wieder-Herholen* von Empfindungen und Erlebnissen, um aus ihnen unsere Erfahrungen aufbauen zu können und letztlich aus ihnen lernen zu können. Wir *holen*, was wir einmal intensiv empfunden und erlebt haben, *wieder hervor*, „um es anders zu sehen, um es von Neuem zu betrachten, zu empfinden und zu erleben“ (Geißler 2010, S. 62). Andere uns sehr geläufige Metaphern für die Erinnerung sind der ERINNERUNGSSCHATZ und die Rede davon, dass man etwas nur noch *dunkel in Erinnerung* hat, sowie die Vorstellung davon, *dass sie aus der Tiefe kommt*. Sich auf Proust beziehend macht Weinrich darüber hinaus darauf aufmerksam, dass sich die Erinnerung nicht herbeizwingen lässt. Sie stellt sich vielmehr oft als Reaktion auf eine unerwartet gemachte Sinneserfahrung ein: auf einen Geruch in der Nase, einen Geschmack im Mund oder ein Geräusch im Ohr u. a. So findet Weinrich Prousts Rede von der *Suche nach der verlorenen Zeit* und von der *wiedergefundenen Zeit* „in gewisser Weise missweisend. Denn die verlorene Zeit dieses Romans [...] wird [...] gerade nicht bewusst gesucht, da jede zielgerichtete, vom Intellekt gesteuerte und insofern ‚willkürliche‘ Suche nach ihr vergeblich ist.“ (Weinrich 2004¹, S. 147) VERGESSEN IST VERLIEREN, ERINNERN IST WIEDERFINDEN, DIE VERGANGENHEIT IST EIN GEGENSTAND. Doch was entspricht der *Suche*? Konzeptualisiert man DIE ERFAHRUNG, DAS VERGESSENE ZU ERINNERN, IST DIE SUCHE NACH EINEM VERLORENEN GEGENSTAND, BIS MAN IHN WIEDERFINDET, so bleibt die Vertracktheit, dass die gemeinte Erfahrung ja gerade nicht einer Suche nach unserem herkömmlichen Verständnis ähnelt, erhalten.

Dass wir heute anscheinend über ein ausgefeiltes Erinnerungskonzept verfügen, welches insgesamt etwa auch mit DIE ERINNERUNG IST EIN AUFZUSPÜRENDE RICHTEPUNKT umrissen werden könnte, ist bemerkenswert, orientiert sich unsere heutige Zeit doch insgesamt viel stärker an der Zukunft als an der Vergangenheit. An die Zukunft stellen wir hohe Erwartungen: Fortschrittlich möge sie sein, *Neuigkeiten* möge sie bringen, *Steigerungen* uns ermöglichen. Dabei richten wir unseren Blick gen Himmel, den wir – so die Hoffnung – wenn wir nur schneller wären, auch erreichen könnten. Unsere Zeit ist vom Rad der *Beschleunigung* erfasst, dessen Umdrehungsgeschwindigkeit pro Minute stetig steigt und für dessen leistungsstarken Motor wir uns auch gern selbst halten. Entsprechend streben wir nach einem Lebensgefühl, das maßgeblich durch *Spannung* und *Eustress* gekennzeichnet ist, und fühlen uns noch wohler, wenn wir an *Anspannung* und *Distress* leiden, als wenn wir einmal entspannt sind und keinen Stress haben. Lustvoll tragen wir in unsere Kalender einen *Termin* nach dem anderen ein und träumen davon, als Gewinner dazustehen, wenn wir eines Tages die angefallenen *Fristen* ohne allzu große Verstöße gegen die Spielregel der *Pünktlichkeit* eingehalten haben. Metaphorisch könnte man auch sagen, wir begeben uns zwischen die sich drehenden Räder der Uhrenzeit und riskieren es, von ihren Zähnen zermalmt zu werden.

Unter Einbezug der Metapher ZEIT IST GELD konzeptualisiert Geißler die Beschleunigung ganz ähnlich u. a. als Spirale oder Hamsterrad. Insofern Geld ein inhaltsleeres Tauschmittel ist, sehen wir auch die Zeit glasklar in ihrem chronometrisch-quantifizierenden, von ihren Inhalten losgelösten Begriff. Insofern unser Verlangen nach Geldbesitz im Prinzip unersättlich ist, wollen wir bei unseren einen Handlungen Zeit sparen, um dadurch für mögliche andere Handlungen Zeit gewinnen zu können. Gedacht, getan verrichten wir diese Handlungen immer schneller. Doch schaffen wir es dadurch nicht, wirklich Zeit für die anderen Handlungen zu gewinnen. Das aber liegt offenbar daran, dass uns in unserer Eile der psychologisch-qualifizierende Zeitbegriff ganz abhandengekommen ist. „Geld kennt kein ‚genug‘. [...] die gewonnene Zeit“, sagt Geißler, „wird dazu genutzt, noch mehr Zeit zu sparen. Es gibt bei der Spirale kein Ende, weil es kein ‚genug‘ gibt“ (Geißler 1998, S. 35). Und an anderer Stelle sagt er: Im „Hamsterrad des Zeitsparens“ erreicht man schnell „den Punkt, ab dem man sich Zeit nur mehr als etwas vorstellen kann, das zu lange dauert“ (Geißler 2009, S. 1119).

Am Ende des sich immer schneller drehenden Zeitrades steht der „Beschleunigungshurrikan“ (Geißler 2010, S. 74) oder auch BESCHLEUNIGUNGSTORNADO mit seinen verheerenden Folgen – es sei denn, der Mensch findet einen Ausweg aus seinem Sog. Jüngst scheint ihm dies zu gelingen, denn mit drei Tricks vermag er es, den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff zumindest teilweise auszuspielen. Sie lauten *Flexibilität*, *Gleichzeitigkeit* und *Pausenlosigkeit*. Schaffen wir es kaum noch, pünktlich zu einer Verabredung zu kommen, weil wir in kurzer Zeit wieder mehr erreichen wollten, als wir realistisch erreichen konnten, greifen wir zum Handy, um uns für später anzukündigen. Man ist *flexibel* heutzutage und entzieht sich so engen, drückenden Zeiten. Üben wir Tätigkeiten aus, die uns nicht voll in Anspruch

nehmen – welche könnten das überhaupt sein? –, kombinieren wir sie. Wir telefonieren unterwegs, bei der Hausarbeit oder während wir fernsehen oder surfen. Man kann vieles *gleichzeitig* heutzutage und räumt sich so ganz eigene Zeiten frei. Brechen wir eine Tätigkeit ab, liegt das daran, dass wir noch so viele andere Dinge erledigen müssen. Wir können es uns einfach nicht erlauben, an einer einzigen Sache hängen zu bleiben. Auch können – und müssen – wir keine Pause machen. Man ist *pausenlos* beschäftigt heutzutage und umgeht durch Abwechslung harte Zeiten. Letztlich weiten, verdichten und lockern oder weichen wir die chronometrisch-quantitative Zeit nach unserem intuitiven Zeitsinn mit Rücksicht auf unseren Puls auf. Man könnte auch sagen, wir erheben uns über sie und spielen mit ihr. Allerdings orientieren wir uns nach wie vor an ihr.¹¹

Insofern kann man unseren derzeitigen Umgang mit der Zeit nur bedingt als einen Schritt in die Richtung des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs ansehen. Wir kommen nicht dahin, dass wir die vielen verschiedenen traditionellen Zeitformen reaktivieren. Ganz im Gegenteil sind einige dieser Zeitformen, und zwar genau diejenigen, die das Rad der Beschleunigung auszubremsen drohen, verpöner denn je. Wir fürchten uns fast vor diesen Feinden unseres ja gerade erst neu optimierten Systems. Sie könnten uns ganz aus dem Konzept bringen. Dabei verblassen die *Schnelligkeit*, die *Neuigkeit*, der *Fortschritt* und die *Pausenlosigkeit*, wenn sie ohne ihre Komplemente *Langsamkeit*, *Wiederholung*, *Warten* und *Pause* gelebt werden. Unter der Hand verringern sie sich. Vielleicht ist unsere Lebenswelt schon jetzt weniger schnell, weniger neu, weniger fortschrittlich und weniger pausenlos, als wir es uns selbst vormachen.

Wer die Langsamkeit für sich als Zeitform zulässt, müsste viele Dinge schärfer und deutlicher sehen als sonst, da sie, indem sie die Zeit dehnt, alles vergrößert. Die Langsamkeit ist eine Lupe, könnte man sagen. Laut Geißler ist sie heutzutage zudem „ein scheues Tier“, welches „die Flucht ergriffen“ und sich „verkrochen“ hat. „Nur selten – und dann auch nur mit viel Glück und Geduld – bekommt man sie zu Gesicht.“ (Geißler 2010, S. 46) Parallel dazu könnte man die Wiederholung als ein ausgesetztes Haustier bezeichnen, das wir aufnehmen und pflegen sollten, sodass seine Gesellschaft uns wieder zur Gewohnheit würde. Geißler nennt die Wiederholung „die mächtigste Rückversicherungsgesellschaft der Welt“ (Geißler 2010, S. 60). „Denn durch Wiederholungen entstehen Routinen, Gewohnheiten, [...] die [...] von Informations- und Entscheidungsaufwand entlasten“ (Geißler 2010, S.68) und somit unsere Handlungsfähigkeit dauerhaft sichern. Wer nicht nur Bekanntes, sondern auch Ungewohntes wiederholt, kann zudem seine Handlungsfähigkeit erweitern. Und was ist das Warten für uns? Wir wünschen uns, dass sich uns dieses Tier besser nicht in den Weg stellt. Dabei müssten wir uns eigentlich danach sehnen, dass es sich täglich an uns anschmiegt. „Warten, das ist die Hölle“, sagen wir (Geißler 2010, S.

11 Geißler beschreibt die neuesten Entwicklungen unseres Umgangs mit der Zeit u. a. eingehend in Geißler 2011a (S. 151-221) im Abschnitt „Alles zu jeder Zeit – Die Zeit der Postmoderne“ sowie in seinem Interview „Alles gleichzeitig und zwar sofort“ (Geißler, 2011b). Die drei hier herausgestellten Schlüsselbegriffe sind diesen beiden Darstellungen entnommen.

72). Doch Geißler sagt: „Warten, das ist ein echter Glücksbringer, eines jener schönen Amulette, von denen man nicht weiß, ob sie das Glück bereits sind oder es erst bringen“ (Geißler 2010, S. 82).

Richtig kontrovers wird aber vor allem über die Pause diskutiert. Elisabeth Kräuter stellt heraus, dass insbesondere „Kopfarbeiter“ die Meinung vertreten, „Pausen seien etwas für Kinder, für alte oder kranke Menschen“. Der ‚normale‘ Erwachsene [...] zeichne sich dadurch aus, dass er seinen Körper diszipliniert und ‚im Griff hat‘“ (Kräuter 2006, S. 181). Bei dieser Einstellung dominiert klar der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff gegenüber dem psychologisch-qualifizierenden. Die Zeit wird als etwas angesehen, das gleichmäßig getaktet und in beliebige Abschnitte teilbar ist, wobei jeder Abschnitt wiederum beliebig befüllt werden kann. Es wird darüber hinweggegangen, dass unser Körper uns qualitativ unterschiedliche Lebenszeiten vorgibt, dass unser im körpereigenen Rhythmus schlagender Puls Ruhephasen benötigt, um fortbestehen zu können. Das sind der allnächtlich uns überkommene Schlaf sowie die alltäglich sich meldenden Pausenbedarfe des größeren „Tiefs zur Mittagszeit“ und der kleineren Leistungstiefs nach unserem „ultradianen, zirka ein- einhalb- bis zweistündigen Rhythmus“ (Kräuter 2006, S. 185). Auch längere Auszeiten in bestimmten Phasen unseres Lebens gehören dazu.

In unserem Beschleunigungswahn – hat er uns erst erfasst –, laufen wir Gefahr, die Pause sowohl zu unterschätzen als auch misszuverstehen. Sie wird für uns zu einem Haustier, das wir uns nun wirklich nicht auch noch anschaffen müssen. Wir kaufen ja schon alles Mögliche. Als wäre sie eine zusätzliche, von uns auch noch zu erledigende Tätigkeit, lehnen wir sie ab, anstatt sie zuzulassen. Geißler sagt wiederholt: „Pausen sind nichts“. Sie sind vielmehr ein „Zwischenraum, hindurchzuschauen“, „Leuchttürme des Daseins“ (Geißler 2010, S. 88 u. 92). Sie unterbrechen eine Tätigkeit, die dadurch in die Vergangenheit rückt, und liegen vor einer zukünftigen Tätigkeit, die erst dank der dazwischenliegenden Pause als etwas Neues eintreten kann. Der Pausierende blickt zurück und schaut voraus, während er seine Gedanken schweifen lässt. Er ist unterwegs an einen lichten Ort gelangt, in dessen Schein er die Abzweigungen sieht, die er nehmen kann. Dass er sich an diesen Ort begeben hat, hat ihn davor bewahrt, sich auf dunklen Wegen zu verirren.

Und letztlich kann er auch in Ruhe sein Butterbrot essen, will er doch „gestärkt wieder auf die Beine kommen“ (Geißler 2010, S. 92) bzw. „neue Energie auftanken“ (Kräuter 2006, S. 187). Das heißt, tatsächlich braucht er nichts zu sich zu nehmen. Die Pause an sich bringt neue Energie. Orientieren wir uns an unserem Pulsschlag, an dessen rhythmischen Zeiten und Pausenbedürfnissen mit oder ohne Schlaf, dann sind wir stark und haben mehr von unserer knappen Lebenszeit.

3.1.3 Zeit und Zeitmetaphorik in Bildern der Kunst

Nachdem der zweigliedrige Zeitbegriff, der meiner Arbeit zugrunde liegt, sowie das metaphorische Spektrum, das er eröffnet, eingehend und klar umrissen worden sind, kann nun geschaut werden, wie die Zeit in Bildern dargestellt ist. Hierzu muss der Blick auf die Kunstgeschichte gerichtet werden. Zumal in zahlreichen Einzelunter-

suchungen aus den 1980er Jahren, aber auch in wenigen älteren und einigen jüngeren Arbeiten hat sie sich mit der Ausgestaltung zeitlicher Aspekte in Kunstwerken befasst.¹² Mehrere Kunstwissenschaftler haben inzwischen viele Kunstwerke zusammengetragen, die die an sich ja nicht sichtbare Zeit sehr unterschiedlich visualisieren. Diese Kunstwerke sind Beispiele für bestimmte Darstellungsweisen der Zeit, die typisch für eine Kunstepoche bzw. für einen Kunststil sind. Einige Werke stellen die Zeit darüber hinaus in zum Teil sehr eigenwilligen Bildlösungen besonders überzeugend dar. Sie wurden deshalb wiederholt betrachtet, und zumindest ein paar von ihnen sollen auch hier angeführt werden.

Genau gesagt werden im Folgenden zwölf Kunstwerke und ihre Analysen durch die Kunstwissenschaft herausgegriffen, um zweierlei aufzuzeigen; erstens: verschiedene Möglichkeiten, wie Künstler Zeitliches in statische Bilder transferieren, und zweitens: mit welchen Begriffen Kunstwissenschaftler die Transfervarianten beschreiben. Natürlich steht hinter dem Interesse an der Begriffswahl der Kunstwissenschaftler die Frage, ob bei ihnen das Wort *Metapher* fällt. Sehen sie in den Kunstwerken Zeitmetaphern? Und falls ja, wo verankern sie sie? Oder falls nein, wo wären sie zu verankern? Alle zentralen, in den Kunstwerken auffindbaren Zeitmetaphern, die schon benannten wie die noch nicht benannten, sollen einmal herausgestellt werden. Nur so kann der Blick für die visuelle Zeitmetapher geschärft werden. Er müsste letztlich so scharf sein, dass bei jeder einzelnen Zeitmetapher auch der zugrunde liegende Zeitbegriff eruiert werden kann. Zumindest in manchen Fällen müsste ich plausibel machen können, warum ich hier eher den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff visualisiert sehe, dort hingegen eher den psychologisch-qualifizierenden.

Paul Philippot (1985), Margarethe Jochimsen (1973, S. 52-56) und Michael Baudson (1985) haben unabhängig voneinander je eine kleine Entwicklungsgeschichte der Zeit in der bildenden Kunst verfasst, zusammen genommen fünf Texte, die demjenigen, der sie alle liest, einen guten Zugang zur Thematik verschaffen. In ihrem Text schreibt Jochimsen: „Will man in den der Renaissance folgenden Jahrhunderten trotz aller bildnerischen Konventionen Zeitabläufe zum Ausdruck bringen, so greift man entweder zu der Methode der Reihung von Bildern [...] oder dem Mittel der Symbolisierung, der Allegorie [...] oder einer Kombination von beiden [...]“ (Jochimsen 1973, S. 53). Die symbolisierende Darstellung der Zeit über die Allegorie und das Symbol soll hier als Erstes erörtert werden, obwohl sie – warum auch immer – nicht zu den zentralen Themen des kunstwissenschaftlichen Diskurses über die Zeit in der Kunst gehört. Anders, als man erwarten könnte, befasst sich so gut wie kein Kunstwissenschaftler mit besonders gelungenen, die Zeit symbolisierenden Beispielbildern. Aber Panofsky (1939) wendet sich den beiden Allegorien der Zeit, Chronos und Kairos, zu.

12 Siehe Gombrich (1982, deutsch 1984) und die Textsammlungen in Thomson & Holländer (1984) und Baudson (1985), ferner etwa Jochimsen (1973) und die Textsammlungen in Friedel (1999) und Kisser (2011).

Chronos, stellt er heraus, wird in der Renaissance und im Barock meist als alter, nackter und geflügelter Mann dargestellt. „Zu seinem häufigsten Attribut, der Sense oder Sichel, kommen hinzu oder an ihre Stelle treten manchmal: ein Stundenglas, eine Schlange oder ein Drache, die sich selbst in den Schwanz beißen, oder ein Tierkreis, in vielen Fällen geht er mit Krücken.“ (Panofsky 1939, S. 111) Kairos wurde hier bereits als junger, auch an den Versen geflügelter Mann mit ungewöhnlichem Haarschopf vorgestellt. Als weitere Attribute nennt Panofsky „eine Waage, die er ursprünglich auf der Kante eines Rasiermessers balancierte, und, in etwas späterer Zeit, ein oder zwei Räder“ (Panofsky 1939, S. 111). Kairos findet sich auf Darstellungen der Antike. Ein schönes Beispiel ist das Relief des „Kairos“ im Museum in Turin¹³.

Die Attribute werden in der Regel als Symbole verstanden. Dass es sich dabei um Metaphern handeln kann, wurde bereits am Beispiel von Chronos' Stundenglas und Kairos' Haarschopf gezeigt (siehe hier Kap. 3.1.2). Mit Stöckl (2004) (siehe hier Kap. 1.1.1) lässt sich Weiteres sagen: Man könnte die Stirnlocke am kahl geschorenen Kopf des Kairos als einen (im Ansatz) visualisierten Phraseologismus bezeichnen und die hinzuzudenkende Redewendung *die Gelegenheit beim Schopfe packen* als visuell evozierten Phraseologismus. Ähnliches gilt für die auf dem Rasiermesser ausbalancierte Waage, die den Phraseologismus *auf des Messers Schneide* evoziert, wie auch für Darstellungen des Chronos, der gerade das Tuch der Wahrheit, das ihren Körper schon nicht mehr ganz bedeckt, in seinen Händen hält. Panofsky weist bereits auf die Zusammenhänge hin: „Chronos-Zeit als Enthüller [...] ist nicht nur aus vielen Sprichwörtern und dichterischen Wendungen bekannt, sondern auch aus unzähligen Darstellungen von Themen wie ‚Die Wahrheit, von der Zeit enthüllt oder befreit [...] und ähnlichen“ (Panofsky 1939, S. 118). Die Bilder mit Chronos und der Wahrheit u. a. evozieren den Phraseologismus *etwas ans Licht bringen* oder *Licht in etwas bringen*. Oder muss man hier noch einen anderen Sachverhalt sehen? Wir könnten sagen: „Die Zeit wird die Wahrheit enthüllen“, und würden, obwohl wir mit einem Wortlaut wie diesem (im deutschen Sprachraum) gar keine überlieferte Redewendung benutzt haben, sofort verstanden. Genau das aber könnte daran liegen, dass unsere Aussage von einem überlieferten visuellen Phraseologismus gestützt wird, der vorwiegend in Bildern ausgeprägt ist. Stöckl (2004) fordert dazu auf, die Varianten visueller und visuell evozierter Phraseologismen aufzuspüren.

Auch auf dem Stich „Die ZerstörerIn der Zeit“ (1638)¹⁴, der im Britischen Museum in London zu betrachten ist und den alten Chronos zeigt, wie er an einer bereits zu einem Torso zerstörten Skulptur nagt, kommt es zum Wechselspiel zwischen bildlicher Darstellung und überlieferter Redewendung. Man sieht den nagenden Chronos und denkt an den *Zahn der Zeit*, einem somit visuell evozierten Phraseologismus. Die *nagende Zeit* dagegen ist (hierzulande) sprachlich nicht phraseologisch fixiert. Man müsste also schauen, ob sie stattdessen auf mehreren Bildern dargestellt

13 Siehe <http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=1738> oder Panofsky 1939, S. 133 Abb. 35.

14 Siehe <http://centuriespast.tumblr.com/post/13283837429/segmenta-nobilium-signorum-et-statarum> oder Panofsky 1939, S. 146 Abb. 60.

ist. Dann läge auch hier ein visueller Phraseologismus vor. Oder genügt schon dieses eine Bild? Weil der visuelle Phraseologismus auf einem inneren Bild beruht, das nicht unbedingt mehrfach visualisiert sein muss, das sprachübergreifend besteht und darum auch je Sprache in miteinander verwandten Phraseologismen ausgedrückt wird? Darf man Weinrich modifizieren und sagen: „Das Abendland ist eine Gemeinschaft der inneren und sozialen Bilder?“ (vgl. Weinrich 1976, S. 287) Ist es zudem eine Gemeinschaft der visuellen Phraseologismen? Es tun sich viele interessante Fragen auf.

Hier ist aber zu betonen, dass die aufgezeigten Darstellungen von Chronos und Kairos unabhängig von der Art ihrer Phraseologismen durch und durch metaphorisch sind. Mit den Begriffen ‚Allegorie‘, ‚Attribut‘, ‚Symbol‘ und ‚Phraseologismus‘ ist ihre metaphorische Struktur noch nicht erfasst. Die zentrale Metapher des Londoner Chronos lautet: MIT DER ZEIT ALTERN/ZERFALLEN/ZERBRECHEN IST DEM NAGENDEN ZAHN DER ZEIT AUSGELIEFERT SEIN, die des Turiner Kairos: DAS VOM AUGENBLICK ABHÄNGENDE GLÜCK ODER PECH SIND DIE AUF DES MESSERS SCHNEIDE STEHENDEN WAAGSCHALEN. Während der frühbarocke Stich auch die Empfängerebene der Metapher visualisiert, entfaltet sich das antike Relief ganz auf der Spenderebene.

Sowohl in dem Stich als auch in dem Relief aber sind die Allegorien Chronos und Kairos zugleich Personifikationen, das heißt Metaphern, die eine Idee als Person fassen. An ihren Attributen oder Handlungen kann man erkennen, welche Idee sie verkörpern. Chronos nagt und könnte auch die Sense schwingen. Er zerstört Skulpturen bzw. Objekte und verhindert so, dass sie erhalten bleiben. Insofern personifiziert er in diesem wie auch in anderen Bildern den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff. Indem eine Veränderung im Spektrum zwischen Vergangenheit und Zukunft angezeigt wird, wird die Zeit als eine äußere Angelegenheit dargestellt. Dass der Betrachter das Altern der Dinge und ihr Ende auch auf sein eigenes Altern und seinen Tod bezieht, trägt ihn nicht weit vom Zeitstufenkonzept fort, wird er doch angeregt, sich auf sein Leben als ablaufende Frist zu konzentrieren.

Und Kairos, der die Waage so geschickt im Gleichgewicht hält? Er dürfte, so gut, wie er beflügelt ist, und so behände, wie er wirkt, wenn man ihn nicht schnell genug erheischt, auf und davon sein. Der Betrachter fühlt sich involviert. Es ist die Darstellung in doppelter Hinsicht ganz auf die Gegenwart fokussiert; einmal durch Kairos' Balancierkunststück sowie außerdem durch die im Haarschopf angelegte Aufforderung – jetzt – zuzugreifen. Das heißt, in der dargestellten Handlung sowie durch die Art der Darstellung ist die Zeit eine innere, geistige Angelegenheit. Kairos personifiziert den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff – zumal in diesem Bild.

Es gibt also die Möglichkeit, Zeitliches metaphorisch über die Personifikation auf Bildern darzustellen. Man nutzte sie offenbar in der Antike wie auch im Barock oder – um es noch einmal mit Jochimsen genauer zu sagen – seit der Renaissance. Dass, wie sie andeutet, in der Renaissance Zeitliches ‚plötzlich‘ nicht mehr ohne Weiteres in Bilder integriert werden konnte, liegt an der Entdeckung der Zentralperspektive. Die Zentralperspektive führte zu einem radikalen Bruch bei der Visualisierung von Zeitabläufen. „Die geforderte simultane Erfassung von Bildraum

und Bildgeschehen [...] hat zur Folge, dass jeder Raumkonstellation jeweils nur ein bestimmtes Bewegungsmoment zugeordnet werden kann.“ (Jochimsen 1973, S. 53) Der auf einen Fluchtpunkt hin konstruierte Raum erzwingt die zu einem bestimmten Zeitpunkt quasi durchschnittene Handlung. „Die Malerei muss von nun an – wie Lessing bedauert – ‚der Zeit gänzlich entsagen.‘“ (Jochimsen 1973, S. 53)

Jochimsen bezieht, wie viele andere Kunstwissenschaftler auch, Gotthold Ephraim Lessings Aufsatz „Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766) in ihre Überlegungen mit ein. Hier trennt Lessing die zeitlichen Künste, zu denen er die *Poesie* rechnet, recht scharf von den räumlichen Künsten *Malerei* und *Skulptur*. In Hinblick auf die Parameter *Raum* und *Zeit* arbeitet er den prototypischen Text und das prototypische Bild heraus, die er beide zugleich als Norm verstanden wissen will. Ein normaler, gelungener Text ahme Handlungen nach, indem er, was bei ihnen aufeinanderfolgt, in Töne artikuliere, die sich ebenfalls in der *Zeit* ausbreiten. Ein normales, gelungenes Bild ahme Körper nach, indem es, was bei ihnen nebeneinanderliegt, in Figuren und Farben gestalte, die sich ebenfalls im *Raum* ausbreiten. Wie der Gegenstand, so das Medium: Zeitliche Gegenstände seien im zeitlichen Medium der *Poesie* zu realisieren, räumliche Gegenstände in den räumlichen Medien der *Malerei* und *Skulptur*. „Diese [...] Aufteilung der Bereiche beruhte keineswegs auf einer Naturalisierung von Zeichen – Lessing war sich [...] der Arbitrarität sprachlicher Zeichen klar bewusst –, sondern vielmehr auf einer Art Entsprechung zweiter Ordnung, die der Vorstellung vom ‚bequemen Verhältnis‘ zu Grunde liegt [...].“ (Gross 2000, S. 107)

Es wird die Unterscheidung zwischen einer zeitlichen und einer räumlichen Kunst allerdings schon brisant, wenn man nur ein beliebiges Bild betrachtet, das eine Handlung festhält. So räumt Lessing ein, dass die Malerei, wenn sie einen Körper abbildet, durchaus dessen Handlung andeuten kann, und fordert, hierfür sei der prägnanteste Augenblick zu wählen. Dass damit ein zeitlicher Aspekt ins Zentrum der bildlichen Darstellung tritt, die folglich genauso zeitlich wie räumlich ist, irritiert ihn offenbar nicht. Doch weisen im aktuellen Diskurs über Lessings Aufsatz die Kunstwissenschaftler auf die Untrennbarkeit von Raum und Zeit hin. Oskar Bättschmann etwa erinnert an Paul Klee, der schon 1920 schrieb: „In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist’s doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“ (Bättschmann 2011, S. 23) Auch Philippot betont „die Ganzheit des Bewusstseins von Zeit und Raum, ohne die es keine konkrete Erfahrung gibt“ (Philippot 1985, S. 127). Und nicht zuletzt merkt Sabine Gross an, dass Text und Bild viel weniger dichotom sind, als Lessings Aufriss suggeriert. „Das gilt für Beschreiben vs. Erzählen ebenso wie für Raum/Nebeneinander vs. Zeit/Nacheinander oder Natürlichkeit vs. Arbitrarität.“ (Gross 2000, S. 108)

In dem ‚alten‘ Diskurs hingegen, zu dem Lessing mit seinem Aufsatz beitrug, wurde die Trennung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit und ihre separate Zuordnung zu den Künsten *Poesie* und *Malerei/Skulptur* noch von niemandem angezwei-

felt. Mehrere englische Theoretiker des 18. Jahrhunderts hatten sie schon vor Lessing etabliert¹⁵, und so waren die nachgeborenen bildenden Künstler noch bis ins 19. Jahrhundert hinein „im Interesse der Wahrheit [dazu] gezwungen, sich [...] wie Constable es formulierte, auf die Aufgabe zu konzentrieren, ‚einem kurzen Augenblick der flüchtigen Zeit eine bleibende, sachlich schlichte Existenz zu sichern.‘“ (Gombrich 1984, S. 43)

Bei der geforderten Konzentration auf den rechten Augenblick, der im Bild zu fixieren sei, handelt es sich um eine *Maxime*, die auf mannigfache Weise umgesetzt werden kann und die Künstler lange Zeit nicht einschränkte, sondern vielmehr anspornte. Lessing hatte seine eigene Vorstellung offenbar aus Gemälden entwickelt, die er kannte. Man darf mutmaßen: Er sah viele Gemälde mit handelnden Figuren und/oder Figurengruppen und schaute, ob ihre Künstler die *Maxime* des rechten Augenblicks beherrzigt hatten und wenn ja, wie genau sie sie umgesetzt hatten. Als einen klaren Verstoß sah er die „Zeitenfolge“ an. „Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und dasselbe Gemälde bringen“ ist für ihn etwas, was „der gute Geschmack nie billigen wird“ (Lessing 1766, zum 1. Teil, *Paralipomena*, 3 <VIII>, S. 228). Hingegen begrüßt er es, wenn – zumal in handlungsreichen Gemälden – der Augenblick „um etwas“ erweitert wird. Ja, er glaubt nicht, „dass sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere“ (Lessing 1766, zum 1. Teil, *Paralipomena*, 3 <VIII>, S. 229). Ein Gemälde werde aussagekräftiger, wenn es die rechten „benachbarten Augenblicke“ zeige. Lessing dürfte entdeckt haben, dass auf handlungsreichen Gemälden oft die Figuren, die eine frühere oder „spätere Bewegung machen [...] von der Haupthandlung weggewendet sind, sie nicht sehen können.“ (Lessing 1766, zum 1. Teil, *Paralipomena*, 3 <VIII>, S. 229f.)

Der in einem gelungenen Gemälde dargestellte Augenblick ist also etwas anderes als jener Zeitpunkt, den die zentralperspektivische Bildkonstruktion eigentlich fordert. Sie unterscheiden sich durch das Zeitkonzept, das ihnen zugrunde liegt. Während der Zeitpunkt aus dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff hervorgeht, geht der Augenblick aus dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff hervor. Mit Ernst H. Gombrich lässt sich die Unterscheidung erläutern: Dem Zeitpunkt kämen die unzähligen Standfotos nahe, aus denen sich ein Film zusammensetzt, fixieren sie doch die zufälligen, exakt gleichzeitigen Stellungen der Schauspieler in ihren laufenden Bewegungen. Keines dieser Fotos entspräche jedoch Lessings Augenblick, der sich nur malen oder stellen lässt.

Schauen wir weiter: Was den Zeitpunkt anbelangt, hatte schon Augustinus bemerkt, dass er keine greifbare Größe ist. Bis ins Unendliche lässt er sich in Vergangenes und Zukünftiges teilen, denn der Fluss der Zeit will es so. Nehmen wir den Zeitpunkt dennoch als greifbare Größe an und reihen nun Zeitpunkt neben Zeitpunkt – das ist die umgekehrte Richtung –, so lässt sich kein Zeitfluss herstellen, denn was sich einzeln nicht bewegt, kann sich auch nicht bewegen, wenn man

15 Siehe hierzu Gombrich (1984) und Bättschmann (2011).

es vervielfältigt. „In der Philosophie kennt man dieses Problem unter dem Namen Zeno-Paradox“, weiß Gombrich und erklärt: „Sobald wir annehmen, dass es einen Bruchteil der Zeit gibt, in dem keine Bewegung stattfindet, wird Bewegung an sich unerklärlich“ (Gombrich 1984, S. 45).

Dennoch gibt es den Film. Filme funktionieren aber nur deshalb, weil wir ihre einzelnen Zeitpunkte nicht wahrnehmen können. Wir haben, laut Gombrich, „verglichen mit Computern“ „eine lange Leitung“ (Gombrich 1984, S. 45). Unser träger Wahrnehmungsapparat versetzt uns zusammen mit dem „Wunder des Gedächtnisses“ in die Lage, eine Bewegung zu sehen, wo genau genommen gar keine mehr ist, und aus ihr „eine sinnvolle Konfiguration“ zu ermitteln (Gombrich 1984, S. 46). Diese sinnvolle Konfiguration ist für uns die Gegenwart. Sie ist immer eine Zeitspanne von gewisser Ausdehnung, in der wir Erinnertes und Erwartetes so zusammenfassen, dass wir im Wahrgenommenen ein sinnvolles Ganzes erkennen können. Für unsere Wahrnehmungs- und Gedächtnisleistung führt Gombrich den Begriff der „Integration in der Zeit“ an, der die Gegenwartserfahrung im psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff aus der Perspektive der Wahrnehmungspsychologie erklärt (Gombrich 1984, S. 47). Diese Gegenwartserfahrung entspricht im Prinzip Lessings Forderung des rechten Augenblicks, der genau die Zeitspanne umfasst, die ein Gemälde enthalten muss, damit es einen ganzheitlichen Sinn überzeugend transportieren kann.

Lessing fordert dem bildenden Künstler aber nicht nur die Fixierung eines einzigen Moments, der ruhig eine kleine Zeitspanne umfassen darf, ab. Er erklärt (ihm) auch, welche Phase einer Handlung seiner Ansicht nach der rechte Moment ist, der fixiert werden sollte, und warum er das so sieht. Seine Vorstellung entwickelt er am „Laokoon“, jener späthellenistischen Marmorgruppe, die man sich heute in der vatikanischen Sammlung in Rom anschauen kann.¹⁶ Es war die Wahl der richtigen Handlungsphase auch für diese Skulptur so wichtig, weil sie ja geschaffen wurde, um „nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden“. Das heißt, die Rezeptionsweisen einer wirklichen Handlung und einer in einem Kunstwerk angedeuteten unterscheiden sich schon durch ihre Dauer voneinander. Während die zahlreich aufeinanderfolgenden wirklichen Handlungsmomente nur flüchtig erblickt werden, kann und soll der isoliert präsentierte Handlungsmoment eines Kunstwerks in Ruhe betrachtet werden. Da findet es Lessing nur zu „gewiss, dass jener einzige Augenblick [...] nicht fruchtbar genug gewählt werden kann“ (Lessing 1766, 1. Teil III, S. 32) und hat, kaum dass der Satz notiert ist, den Begriff vom fruchtbaren Augenblick geprägt.

Bei der Laokoongruppe ist der fruchtbare Augenblick ein Moment kurz vor dem Höhepunkt einer Handlung. In der letzten Phase seines kräftezehrenden Kampfes gegen die Schlange, die ihn und seine beiden Söhne bedroht, seufzt Laokoon, als er ihre Zähne an seiner Hüfte spürt und erkennt, dass er zu schwach ist, den tödlichen Biss abzuwenden und sich sowie auch seine Söhne zu retten.

16 Siehe ‚<http://www.jtitel.de/rom08/laokoon.htm>‘ oder ‚<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Laokoon-Gruppe-01.jpg>‘.

Mit Nachdruck weist Lessing dagegen die Möglichkeit zurück, den Höhepunkt der Handlung künstlerisch darzustellen: Laokoons unmittelbar auf das zuschnappende Schlangenmaul folgenden Schmerzschrei. Als ein „transitorisches“ Ereignis wäre der Schrei plötzlich ausgebrochen und nahezu ebenso plötzlich wieder verstummt und hätte „durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen“ bekommen (Laokoon 1766, 1. Teil III, S. 32f.). Er hätte den Helden entstellt, dessen Darstellung dann auch nicht mehr dem Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts entsprechen hätte. Dennoch kann man natürlich – andere Ideale vorausgesetzt – auch im Extrempunkt des Schreis den fruchtbaren Augenblick für die künstlerische Darstellung erkennen. Gross erinnert uns: „1893 durchbrach Edvard Munchs Schrei das Ideal der klassischen Mäßigung in der Kunst, die dem der Schönheit huldigte; der expressionistische Schrei war nackte Qual, purer Ausdruck“ (Gross 2000, S. 123).

Der fruchtbaren Augenblicke gibt es viele. Schon zu Lessings Lebzeiten – wie auch vor ihm seit der Renaissance – wählte man sie unterschiedlich, um Unterschiedliches anzuzeigen. So beschreibt Shaftesbury, der den englischen Diskurs um den rechten Moment eröffnete, bereits 1714 zwei für die bildnerische Darstellung geeignete Varianten. Beide sind Wendepunkte. Der eine ist ein Augenblick der Entscheidung; Herkules entscheidet sich für die Tugend, statt für die Leidenschaft, die aber noch um ihn wirbt. Der andere ist ein plötzlicher Gefühlsumschwung. Die Tränen noch im Gesicht freut sich die Freundin, den tot gewählten Freund, der plötzlich auf sie zukommt, doch wiederzuhaben (siehe Gombrich 1984, S. 40ff.). Typisch für die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts ist ferner der in einem narrativen Handlungszusammenhang stehende, oft anekdotische Augenblick. Irene Netta beschreibt ein Beispiel (siehe Netta 1999, S. 147).

Vor dem Hintergrund der angedeuteten Varianten ist Lessings Idee des „fruchtbaren Augenblicks“ unmittelbar vor dem Höhepunkt „nur ein geschickt gewählter Zeitpunkt für ein erstarrtes Bild.“ Was er versucht, als Regel aufzustellen, wurde „nicht ernsthaft befolgt“ (Holländer 1984a, S. 15). Das hängt damit zusammen, dass der fruchtbare Augenblick einer Handlung nicht a priori feststeht, sondern von ihrem je besonderen Verlauf abhängt sowie auch von den Ideen der Künstler. Lessings Beobachtung aber, nur das allein sei „fruchtbar“, „was der Einbildungskraft freies Spiel lässt“, und seine Forderung, dass wir Laokoon „schreien hören“ müssen, so wenig dies auch dargestellt ist, wurden nie angefochten. Darin waren (und sind) sich Theoretiker und Künstler einig: Der fruchtbare Augenblick muss zeitlich über sich hinausweisen und den Betrachter dazu anregen, die früheren und späteren Momente seiner Handlung oder des Prozesses, aus dem er isoliert wurde, in der Fantasie zu ergänzen. „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“ (Lessing 1766, 1. Teil III, S. 32) Insofern verstärkt die „Forderung nach dem ‚fruchtbaren Augenblick‘ [...] die Stellung des Betrachters gegenüber den Werken und dem Künstler“, resümiert Bättschmann. Es „wird zu einem frühen Zeitpunkt die neue Stärke des Publikums in der Kunstrezeption eingeführt [...]“ (Bättschmann 2011, S. 27).

Dürfen wir also im Laokoon auch Zeitmetaphern sehen? ‚Nein‘, lautet die erste Antwort. Die Darstellung des Kampfes zwischen Mensch und Schlange kann zwar für etwas stehen, was über sie selbst hinausweist. Dabei handelt es sich aber nicht um eine Zeitmetapher. Entsprechend ist das zentralperspektivische Bild, das einen fruchtbaren Augenblick inszeniert, – bezogen auf die Zeit – an sich unmetaphorisch. Gerade der „fruchtbare Augenblick“ stellt im Prinzip die Möglichkeit dar, Zeitliches ohne den Umweg der Metapher in einem statischen Bild zu visualisieren, denn die zentralperspektivische Konstruktion und der Zeitpunkt bilden eine untrennbare Einheit.

Nur ist der Zeitpunkt, und darauf kommt es letztlich an, vom Augenblick zu unterscheiden, der sich ja stets über ein Vorher und Nachher ausdehnt. Deshalb muss die zweite Antwort ‚ja‘ lauten. Wir dürfen im Laokoon (wie auch in anderen Darstellungen des „fruchtbaren Augenblicks“) überall dort Zeitmetaphern sehen, wo auf das Zukünftige oder Vergangene verwiesen wird. Da nämlich verbergen sich visuelle Orientierungsmetaphern (siehe hier Kap. 3.2.1).

Frontal vor Laokoon stehend sehen wir seinen Oberkörper, wie er sich nach links aufbäumt, und seinen Kopf, wie er nach rechts geneigt ist. Nachdem sein Körper sich soeben noch zurück ins Leben kämpfte, blickt sein Geist jetzt nach vorn in den Tod. Entsprechend ist sein Oberkörper in die bessere Vergangenheit, die auf einer gedachten Fläche links oben liegt, ausgerichtet und sein Kopf in die schlechtere Zukunft, die auf derselben Fläche rechts unten liegt. Das kann natürlich purer Zufall sein, denn die Bildhauer haben Laokoon nicht gezielt in Hinblick auf Orientierungsmetaphern der Zeit aus dem Stein gehauen, sondern u. a. in Hinblick auf Gleichgewichtsüberlegungen und ihr Schönheitsideal. Ihr Ziel der stimmigen Gesamtaussage haben sie aber auch deshalb erreicht, weil sie die Orientierungsmetaphorik der Zeit nicht durchkreuzt haben. Die seitenverkehrte Darstellung hätte uns nicht überzeugt. Sie wäre uns gegen den Strich gegangen – gegen den Strich unseres Zeitkonzepts.

An den drei bis jetzt betrachteten Beispielen hat sich gezeigt, dass die Zeit sowohl über Strukturmetaphern als auch über Orientierungsmetaphern in die Werke der bildenden Kunst gelangen kann. Es wurde aber auch deutlich, dass die Darstellung des „fruchtbaren Augenblicks“ im zentralperspektivisch angelegten Bild an und für sich eine Möglichkeit ist, die Zeit ganz unmetaphorisch zu visualisieren. Erst die Andeutung des gerade Vergangenen und/oder sogleich Kommenden bringt die Zeitmetaphorik öfter, als man denkt, doch wieder in ein solches Bild. Es bleibt also meistens nur dann frei von Zeitmetaphern, wenn der Künstler keinen Handlungsablauf andeutet. Genau genommen darf er, will er die Zeitmetaphorik aus seinen Bildern heraushalten, die Einheit von Zeit und Raum überhaupt nicht antasten und natürlich auch keine Zeitsymbole verwenden. Wie es möglich ist, anders als durch die Andeutung eines Handlungsablaufs in die Zeit-Raum-Einheit einzugreifen, zeigen die Bilder des Jan Vermeer van Delft.

Netta sind sie aufgefallen, denn „zwischen den anekdotischen Darstellungen seiner Zeitgenossen erscheinen seine Bilder außergewöhnlich still und unzugänglich.

Zwar wählt auch Vermeer alltägliche Lebenssituationen [...] als Bildmotiv“, doch „die dargestellten Szenen“ strahlen nicht nur Nähe und Vertrautheit aus, sondern wirken zugleich eigentümlich „entrückt“. Netta will wissen: „Wodurch entsteht dieser widersprüchliche Eindruck?“ (Netta 1999, S. 147) Deshalb analysiert sie u. a. das Bild „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ (1657) einmal genauer.¹⁷ Es scheint ihr ein besonders markantes Beispiel für Vermeers Umgang mit der Zeit zu sein.

Mitten im Bild sehen wir eine junge Frau, die sich, während sie liest, nicht bewegen muss, in einem angefüllten, engen Zimmer vor einem geöffneten Fenster, durch das Licht dringt, das aber den Blick auf die Straße nicht freigibt. Der Bildausschnitt ist klein, es überwiegen die Horizontalen und Vertikalen. „Zudem verdeckt Vermeer wichtige perspektivische Orientierungspunkte wie die Zimmerecke durch den Stuhl, den Vorhang und das geöffnete Fenster, und verzichtet auf die Einbeziehung der Decke und des Fußbodens. Das räumliche Gefüge im Sinne eines Raum-Zeit-Kontinuums wird dadurch gestört.“ (Netta 1999, S. 149f.) Indem markante Punkte der zentralperspektivischen Konstruktion des Raumes verborgen bleiben, ist auch der dargestellte Zeitpunkt verschleiert. Der fruchtbare Augenblick in diesem Bild erstreckt sich seiner zeitlichen Begrenztheit zum Trotz auf eine überzeitliche Sphäre, fängt die Ewigkeit ein. Er ist so lichterfüllt, so dicht, so konzentriert und hermetisch wie der Raum, in dem er sich ausbreitet. Man könnte also sagen, dass Vermeer die Zeit über die allgemeine Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM sehr subtil in sein Bild integriert hat. Er hat sie zu einer speziellen Strukturmetapher ausgestaltet. Seinen fruchtbaren Augenblick hat er also nicht über die aspektuellen Orientierungsmetaphern der Vergangenheit und der Zukunft visualisiert. Gleichwohl gibt es eine unbewegte Handelnde im Bild, die, könnte man sagen, weil sie sich lesend erinnert, nach links gerichtet ist.

Markant wird dieses Bild von Vermeer aber durch den ungewöhnlichen Vorhang rechts. „Es fällt auf, dass dieser Vorhang nicht der bildinternen Räumlichkeit angehört, sondern in Form eines Trompe l’Œils den Eindruck erwecken soll, vor dem eigentlichen Bild zu hängen.“ (Netta 1999, S. 150) Insofern stört auch er das Raum-Zeit-Kontinuum. Er stört es sogar doppelt, wenn man genau hinschaut, denn er wird paradoxerweise „von dem durch das geöffnete Fenster einströmenden Licht der Darstellung dahinter, der er eigentlich nicht angehört, hell erleuchtet“ (Netta 1999, S. 150). Die Bildkomposition werde in ihrer räumlichen und zeitlichen Plausibilität unterbrochen, resümiert Netta. Der Betrachter werde irritiert.

Hier aber ist weiter zu fragen, ob das Trompe l’Œil eine zusätzliche Zeitmetapher ins Bild bringt. Trompe l’Œils involvieren und aktivieren den Betrachter. Er möchte das für echt erachtete Gemalte anfassen, etwas mit ihm machen. Wenn Trompe l’Œils nicht in ihre Umgebung passen, vermögen sie es deshalb sogar, den Betrachter gedanklich in eine neue Umgebung zu versetzen. Sie sind dann Teil eines metaphorischen Konzepts, in das auch der Betrachter einbezogen ist. Doch ist das selten ein zeitmetaphorisches Konzept.

17 Siehe http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html oder Netta 1999, S. 149 Abb. 9.

Vielleicht aber kann man bereits das Illusionäre des Trompe l'Œil, weil es etwas für uns vergegenwärtigt, als Metapher der Gegenwart in dem Konzept DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN, ansehen: Das Trompe l'Œil ist bei uns. Es ist nicht bei uns, sieht aber so aus, als wäre es bei uns. Wir sind mit ihm in der Gegenwart und sind doch nicht dort. Es kommt uns nur so vor, als wären wir mit ihm in der Gegenwart.

Schnell ist die Metapher DAS TROMPE L'ŒIL IST DIE GEGENWART aufgestellt, und gar nicht weit ist es von dort zu der allgemeineren Metapher DAS ILLUSIONÄRE DES KUNSTWERKS IST DIE GEGENWART DES BETRACHTERS sowie zu der weithin bekannten Metapher DAS BILD IST EIN FENSTER.¹⁸ Mit einem Male liegt die Kunstwerkmetapher in einer neuen Variante vor, genau genommen in ihrer ältesten. Sie beschäftigte Künstler wie Theoretiker, noch ehe Aldrich sie in der Verbindung des Stoffes mit dem Gegenstand (der verwendeten Materialien mit dem abgebildeten Motiv) sah, ehe Wollheim das genial gelungene Gemälde als menschlichen Körper auffasste und Hausman das Kunstwerk als vergrößerte Metapher ansah sowie umgekehrt die Metapher als Kunstwerk in der Nusschale (siehe hier Kap. 2.2.2). Nur dass der Begriff der Metapher in der Diskussion um das Bild als Wirklichkeit, Fenster oder Spiegel fehlt.

Wurde in der Antike und der Renaissance über die Qualität gemalter Bilder gesprochen, ging es in erster Linie um die erreichte Naturnähe des Gemalten und, da in ihm die Naturnachahmung gipfelt, oft zugleich um das Trompe l'Œil. Seine Faszination einerseits und Problematik andererseits wurden früh erkannt. Das geht aus Plinius' Anekdote über den Malerwettbewerb zwischen Parrhasios und Zeuxis hervor. Parrhasios war es gelungen, mit seiner Malerei Zeuxis, dessen gemalte Trauben Vögel anlockten, zu täuschen. Der hatte ihn darum gebeten, den Vorhang zur Seite zu ziehen und ihm endlich sein Bild zu zeigen – nur war der Vorhang schon das Bild. Ein Bild macht sich, sowie es seinen Gegenstand in einer illusionären Darstellung verdoppelt, selbst unkenntlich und kann dann keinen anderen Sinn mehr als den der Täuschung transportieren. Deshalb betont Köller, „dass die Ähnlichkeit von Bildern mit ihren Referenzgegenständen nur dann ihren eigentlichen Zweck erfüllt, wenn sie unvollständig ist“ (Köller 2004, S. 46).

Entsprechend scheuen zeitgenössische Künstler das Trompe l'Œil. Statt die nach dem heutigen Kenntnisstand perfekte Illusion verwirklichen zu wollen, halten sie das Medium ‚Bild‘ stets im Bewusstsein. Bei den Künstlern der Renaissance dagegen war das noch anders, erprobten sie doch gerade erst die Zentralperspektive mit ihren Möglichkeiten und Grenzen der Illusion.

Leonardo da Vinci pries „die zentralperspektivische Darstellungsweise als Existenzgrundlage der Malerei“ und vertrat die These, sie „habe sich normativ an der Qualität von Spiegelbildern zu orientieren.“ (Köller 2004, S. 89 u. 90) Die perfekte Illusion ist sein Ziel. Bei seinem Studium der Perspektive und ihrer Konstruktion

18 Auch Panofsky benutzt die Fenstermetapher: „Wir wollen da [...] von einer ‚perspektivischen‘ Raumanschauung reden, [...] wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen.“ (Panofsky 1927, S. 99)

im Bild stößt er allerdings auf Gesetzmäßigkeiten, die sich dem *Trompe l'Œil* entgegenstellen. Unser natürliches Sehbild unterscheidet sich von der mathematischen Zentralperspektive u. a. dadurch, dass wir mit zwei bewegten Augen und nicht „mit einem einzigen und unbewegten Auge“ sehen sowie dadurch, dass unsere Netzhaut eine konkav gekrümmte Fläche und kein „ebener Durchschnitt durch die Sehpypamide“ ist (Panofsky 1927, S. 101). Deshalb gibt es eigentlich gar keine statische Perspektive, und sie verzerrt sich zudem zum Bildrand hin. Die Zerrung fällt umso stärker auf, je näher der Künstler an den gemalten Gegenstand herantritt bzw. je größer er ihn ins Bild setzt.

Das *Trompe l'Œil* aber verlangt die Nahdistanz und funktioniert deshalb nur mit eher flachen Gegenständen. Mit stark raumgreifenden Gegenständen funktioniert es nicht, es sei denn, man würde „das Auge des Beschauers durch ein kleines Guckloch fixieren“, wie Leonardo da Vinci rät. „Machst du es so, so wird dein Werk, gute Licht- und Schattenverteilung vorausgesetzt, ohne Zweifel den Eindruck der Wirklichkeit erzeugen, und du wirst nicht glauben, dass die Dinge gemalt seien.“ Ansonsten empfiehlt er es, „die Distanz mindestens zwanzigmal so groß anzunehmen wie die größte Höhe oder Breite des darzustellenden Gegenstandes“ (Panofsky 1927, S. 129). Seine Empfehlung konnte die Niederländer allerdings nicht davon abhalten, doch den Nahraum zu erkunden sowie sich im *Trompe l'Œil* zu üben.

Vermeer hat den Vorhang vor sein Bild des lesenden Mädchens beinahe so gemalt, als hinge er wirklich dort, aber nicht um ihn selbst zu vergegenwärtigen, sondern vielmehr, um dem Betrachter sein gemaltes Bild als Bild bewusst zu machen. So schafft der Vorhang statt der von uns eigentlich erwarteten Nähe Distanz. Die Distanz greift sogar auf ihn über, da das Licht des Bildes auch auf seinen Stoff fällt. Die Aufhellung weist uns darauf hin, dass auch der Vorhang zu dem Bild gehört, vor dem er zu hängen scheint. Gegen die Kunstwerkmetapher *DIE ILLUSION DES KUNSTWERKS IST DIE GEGENWART DES BETRACHTERS* leistet Vermeers Bild den größtmöglichen Widerstand – und evoziert sie doch zugleich. Sie ist Kunstwerk- und Zeitmetapher in einem, weil wir die räumliche Gegenwart von der zeitlichen nicht trennen können.

Es konnte gezeigt werden, dass in Kunstwerken immer auch eine Metapher der Gegenwart im Spiel ist, die im *Trompe l'Œil* in besonderer Weise akzentuiert wird. Auch konnte gezeigt werden, dass die Darstellung des Raumes gemäß dem metaphorischen Raum-Zeit-Konzept Rückschlüsse auf den Zeitbegriff eines Bildes zulässt. Im betrachteten Bildbeispiel war der fruchtbare Augenblick kein geschickt gewählter Moment einer vorwiegend äußeren Handlung, sondern ein zutiefst erfüllter Moment einer vorwiegend inneren Handlung. Dadurch verschob sich dort der Fokus vom Vergangenen und Zukünftigen auf das Gegenwärtige, und die Zeitmetaphorik manifestierte sich entsprechend anders.

Zusammengenommen deuten die vier bisher betrachteten Beispiele bereits an, in welch vielfältigen Formen die Zeitmetaphorik in Bildern zum Ausdruck kommen kann. Hans Holländer erwähnt weitere Varianten. Er konstatiert, „dass es viele Möglichkeiten der Zeitmetaphorik in der Malerei gibt“, und rechnet dazu „die

simultane Darstellung offensichtlich ungleichzeitiger Zustände, die unvollendete Aktion, die Montage unterschiedlicher perspektivischer Konstruktionen, das Malerische, die Lichtführung und die Bedeutung von Zeitsymbolen wie Sanduhr und Totenschädel“ (Holländer 1984b, S. 178f.). Doch analysiert er nicht, inwiefern die von ihm aufgeführten Darstellungsweisen zeitmetaphorisch sind. Er sagt lediglich, die Zeitdarstellung in der Malerei sei „eine schwierige Aufgabe“, die einiger „Subtilität“ bedürfe und zumindest „eine Herausforderung an die Fantasie des Betrachters“ darstelle (Holländer 1984b, S. 178). Dabei wäre es nach seiner einmal gemachten Feststellung dringend notwendig, nun auch die Zeitmetaphern im Einzelnen aufzuzeigen, die mit den genannten künstlerischen Darstellungsweisen verwoben sind. Hier soll das geschehen.

Nachdem bereits die „Metaphorik von Zeitsymbolen“ und die „Zeitmetaphorik der unvollendeten Aktion“ analysiert wurden sowie auch die Zeitmetaphorik der perspektivischen Raum- und Gegenstandsdarstellung, soll es im Folgenden um das „Metaphorische in der simultanen Darstellung ungleichzeitiger Zustände“ gehen.¹⁹ „Die simultane Darstellung verschiedener Zeitabschnitte durch räumliche Orte im Bilde war eine seit dem frühen Mittelalter ausgebildete [...] Methode“, merkt Holländer an (Holländer 1984b, S. 180). Mit Jochimsen muss man ergänzen: Noch gab es „keine Zuordnung des Geschehens zu einem bestimmten Raum“ (Jochimsen 1973, S. 53), denn der Raum war noch nicht perspektivisch durchgestaltet, bzw. der Augpunkt noch unbestimmt. So gab es auch noch keinen Konflikt zwischen dem zeitlichen Nacheinander der visuellen Erzählung und deren Integration in einen Raum, der etwa eine über alle Episoden sich ausbreitende Landschaft sein konnte. Die zeitlich aufeinanderfolgenden Episoden wurden einfach der Reihe nach angeordnet und auch wahrgenommen. Die einzige Gegend im Hintergrund signalisierte vorwiegend die Zusammengehörigkeit der Episoden.

Erst der nach einer in sich konsistenten Perspektive angelegte Raum reibt sich mit der Darstellung einer Episodenfolge, die in ihn hineinprojiziert wird. Die Reibung besteht zwischen der zeitperspektivischen und der raumperspektivischen Darstellung, sobald sie in einem Bild zusammengeführt sind. Es erhält das erzählende Bild dann einen neuen Charakter. Baudson sagt: „Die Annäherung an die Zeit wird synthetisch, indem mehrere unterschiedliche oder aufeinanderfolgende Augenblicke eines Erlebnisgehaltes in einem einzelnen Raum aufeinandertreffen“ (Baudson 1985a, S. 109). Den Malern der Renaissance, die den perspektivischen Raum erkundeten und das Erzählbild weiterführten, passierte plötzlich, könnte man sagen, diese Synthese mit innerer Reibung. Doch nahmen sie selbst die Reibung noch nicht wahr. Im Gegenteil: Der perspektivische Raum war für sie ein zeitenthobener. In ihren Augen gab es „eine Ewigkeit des privilegierten Ortes, dem einheitlichen raumzeitlichen Rahmen der unterschiedlichen Handlungsszenen“ (Baudson 1985a, S. 113). Mit dieser Auffassung mussten sie die „verschiedenen Szenen der Erzählung“ nicht

19 Weder Holländers Aufriss noch die hier geleisteten Analysen listen die Varianten, in denen die Zeitmetaphorik in Bildern vorkommen kann, vollständig auf. Die Vielfalt der Formen ist so groß, dass sie eigens erforscht werden müsste.

mehr (wie noch im Mittelalter) linear anordnen, sondern konnten sie regellos so in den Raum betten, dass dieser ganz von der Erzählung „erfüllt wird“. Dabei erhält das Kunstwerk seinen Sinn „unter dem Gesichtspunkt einer multidimensionalen und nicht nur räumlichen Ästhetik“ (Baudson 1985a, S. 113).

Ein Beispiel dieses Bildtyps ist das in Wien im kunsthistorischen Museum hängende „Paradies“ (1530) von Lucas Cranach d. Ä.²⁰ Der perspektivisch angelegte Raum ist hier eine paradisische Landschaft, deren üppiger Pflanzen- und Baumwuchs nur im linken oberen Teil des Bildes, wo sich ein fernes Felsengebirge erhebt, etwas abnimmt. In die Landschaft sind fünf verschiedene Momente der Schöpfungsgeschichte und eine ihnen noch beigefügte Szene gesetzt. Die Szenen sind, wie zu erwarten war, nicht chronologisch von links nach rechts angeordnet. Cranach hat sie vielmehr nach Gutdünken in das Paradies gestreut und eher von rechts nach links orientiert, sodass die Vertreibung aus dem Paradies sich nah bei den Felsen ereignet. Was ihm gut dünkte, scheint auf den ersten Blick der Zeitmetaphorik zu widersprechen. Doch mitnichten: Eine stringent chronologische Handlungsabfolge würde nicht recht zur Idee des ewig lieblichen, Zeit und Tod nicht kennenden Paradieses passen. Auch kann die Erzählung des Sündenfalls nicht in eine bessere Zukunft, die im oberen rechten Teil des Bildes ihren Platz hätte, führen. Deshalb würde Cranachs Bild in einer sortierten spiegelverkehrten Version gar nicht überzeugen, sondern im Gegenteil unserem umfassenden Zeitsinn zuwiderlaufen. In dieser Paradieslandschaft jedoch kann sich unser Blick in alle Richtungen bewegen und zeitvergessen wieder und wieder Neues entdecken. Haben wir schließlich die Reihenfolge der Schöpfungsgeschichte erfasst, so schweifen unsere Augen auch jetzt noch in einer Schleife über das Bild. Gerade die Schleife aber ist ein Umweg, den nur der einschlägt, der Zeit und Muße hat. Sie ist zugleich das Wegbildschema der Zeitfülle. So durchdringt die Fülle der Zeit über die metaphorische Schleife wie auch über die metaphorische Fülle des gezeigten Naturraums das Bild. Hinzu kommt eine Zeitmetapher der Vergegenwärtigung, die sich in dem besonders nah dargestellten Gespräch Gottes mit Adam und Eva verbirgt. Man darf also Cranachs Paradies als eine in Hinblick auf ihre Botschaft, Raumgestaltung und Zeitmetaphorik in sich stimmige Darstellung ansehen.

Ähnlich und doch andersartig ist das Fresko „Die Schule von Athen“, das Raffael von 1510 bis 1511 an die Wand der Stanza della Segnatura im Vatikan malte.²¹ Hier ist der Raum eine zentralperspektivisch durchkonstruierte, lichterfüllte Halle in einem Prunkbau. An ihrer großen Freitreppe haben sich Menschen, die in Gruppen oder auch vereinzelt dort stehen oder sitzen, versammelt, offenbar Philosophen, ihre Schüler und Zuhörer. Weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick ist die Reibung zwischen der Zeitperspektive und der Raumperspektive des Bildes erkennbar, denn es ist formal völlig unauffällig. Wir begegnen nicht an mehreren Stellen

20 Siehe <http://www.eule-der-minerva.de/impulse/paradies/cranach2/cranach.htm>‘ zusammen mit dem Text von Andreas Martin oder Baudson 1985, S. 110.

21 Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Schule_von_Athen‘ oder die Strukturskizze in Köller 2004, S. 89 Abb. 10.

den gleichen Figuren, deren Augenblicksdarstellungen wir dem einheitlichen Raum zum Trotz chronologisch ordnen wollen. Aber wir begegnen – das muss man wissen, oder man wird die Reibung nicht bemerken – Philosophen, die nicht zur selben Zeit gelebt, geschweige denn gelehrt haben. So zeigt sich an der „Schule von Athen“, dass die Zeitperspektive im Grunde gar keine „eigene Wahrnehmungsweise darstellt“, sondern nur hilft, eine „umfassende Objektivierungsstrategie zu konstruieren“. Köller findet den Begriff der „Zeitperspektive“ darum übertrieben (Köller 2004, S. 111). Wenn „das Dargestellte verschiedenen Zeitebenen oder Zeitdimensionen angehört“ und dadurch das Bild „keinem natürlichen Seheindruck mehr entsprechen kann“, liegt ihm zufolge lediglich eine „aspektivische Darstellungsweise“ vor (Köller 2004, S. 113). Man müsste also im Falle des „Paradieses“ und der „Schule von Athen“ korrekterweise von aspektivischen Darstellungen der Zeit sprechen. Nur ist der Begriff der Zeitperspektive einprägsamer.

Zur „Schule von Athen“ stellt Köller ferner fest, dass der Fluchtpunkt der Raumkonstruktion genau zwischen den Figuren Platon und Aristoteles liegt. Sie sind durch ihre Zentralstellung gegenüber den anderen Philosophen, unter denen man auch Sokrates und Diogenes ausmachen kann, hervorgehoben. All diese Philosophen befinden sich im Allgemeinen ungeachtet ihrer Lebensdaten verstreut im Raum. Bei ihrer Anordnung spielten andere Gesichtspunkte als die Zeitmetaphorik eine Rolle. Im entscheidenden Zentrum seines Bildes verstieß Raffael jedoch nicht gegen die zeitliche Orientierungsmetaphorik. Platon, den Älteren, positionierte er links, Aristoteles, den Jüngeren, rechts. Die umgekehrte Reihenfolge ginge uns an dieser Stelle im Bild nämlich gegen den Strich, während wir es überhaupt nicht unangenehm finden, dass die anderen früheren oder späteren Philosophen frei angeordnet sind. Schön, dass Sokrates als Dritter im Bunde noch links von Platon und Aristoteles steht, dass also auch die Lehrer-Schüler-Genealogie, die zwischen diesen drei Philosophen besteht, zeitmetaphorisch gestützt wird, mag man noch präzisierend hinzufügen. Raffael vereinte die Philosophen, heißt es, um ihre Leistungen als Ursprung der modernen Wissenschaften zu verherrlichen. Ihm ging es nicht „um die Repräsentation eines realen historischen Raumes, sondern um die Repräsentation eines Systemraumes, in dem die einzelnen Philosophen bestimmten Denkräumen zugeordnet werden, die exemplarisch durch die Namen Platon und Aristoteles repräsentiert sind“, resümiert Köller (Köller 2004, S. 113). Er deutet damit an, dass die Philosophen entsprechend ihrer Denkungsart der rechten oder linken Hälfte des Bildes zugeordnet wurden. Diese zweiteilige Gliederung unterwirft sich aber nichtsdestotrotz in ihrer Rechts-links-Anordnung der Zeitmetaphorik.

Die „simultane Darstellung ungleichzeitiger Zustände“ ist mit Beginn der Renaissance also durch eine Reibung zwischen der Zeit- und der Raumperspektive gekennzeichnet, die von Bild zu Bild unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann. Das formal auffällige Bild steht neben dem formal unauffälligen. In späteren Epochen werden ungleichzeitige Zustände manchmal auch so subtil simultan dargestellt, dass die innere Reibefläche geradezu eine Hochglanzpolitur erhält. An zwei neuen Bildbeispiele

len soll ersichtlich werden, wie die Reibung zwar formal und inhaltlich aufgehoben sein kann, bei der Deutung des Bildes aber doch mitgedacht werden muss, will man seiner Zeitdarstellung gerecht werden. Die ungleichzeitigen Zustände der beiden Bilder sind zunächst schlicht unterschiedliche Phasen eines Prozesses, die auf mehrere Personen o. ä., die ihn durchlaufen, verteilt sind. Dadurch lassen sie sich reibungslos gleichzeitig darstellen. Was man auf den Bildern sieht, könnte im Prinzip auch in der Realität beobachtet werden – von einem bestimmten Standpunkt zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Das eine der beiden Bilder stammt aus der deutschen Romantik. Es sind die „Lebensstufen“ (1834/35) von Caspar David Friedrich.²² Der Titel nennt das Thema des Bildes und verweist zugleich auf seine Metaphorik. Unschwer ist zu erkennen, dass die fünfköpfige Personengruppe im Vordergrund die Lebensstufen repräsentiert: Da sind zwei Kinder (ein Junge und ein Mädchen), bei ihnen eine junge Frau und ein junger Mann, und ein alter Mann mit Stock kommt auf sie zu und wird begrüßt. Aber auch die fünf Schiffe im Mittelgrund stehen für die Lebensstufen. „Das Schiff nahe am Ufer [...] ist dem Greis zuzuordnen. Die beiden kleinen Boote im Vordergrund entsprechen den Kindern, während die beiden Schiffe im Hintergrund für die Eltern stehen [...]. Die Schiffe der Eltern sind auf offener See, die Schiffe des Greises und der Kinder in der Bucht [...]“ (Figal 2011, S. 346f.) Günter Figal spricht, als er die Zeitmetapher zwischen Bild und Titel analysiert, von einer Bildhaftigkeit der Zeitdarstellung. Sie beruht auf dem vorwiegend visuell, aber auch sprachlich überlieferten Konzept des Lebens als Schifffahrt. (Man *arbeitet mit vollen Segeln, wirft etwas über Bord* usw.)

Die Schifffahrtsmetapher breitet sich vor dem als Rückenfigur dargestellten Greis wie auch vor dem Betrachter des Bildes aus. So überblicken wir die Stufen des menschlichen Lebensprozesses und beziehen sie auf unser eigenes Leben. Erinnertes, Gegenwärtiges wie Erwartetes oder Ersehntes, diese ungleichzeitigen Zustände unseres Lebens, sehen wir simultan in einer Landschaft, die zugleich unsere Seele ist. Wir erschließen eine kreisförmige Bewegung, die von der Bucht auf die offene See und wieder zurück in die Bucht führt, und sehen im Hintergrund wechselweise das Abendrot und das Morgenrot, wie es zum zyklischen Zeitbegriff passt. Wir spüren die Reibung zwischen der Ungleichzeitigkeit unserer Lebensphasen und ihrer simultanen Anordnung im perspektivischen Bildraum. Nah bei uns sind die Kindheit und die letzte Phase unseres Lebens. Sie rühren uns an. Die Phase dazwischen dagegen ist fern von uns und bindet unsere Aufmerksamkeit weniger. Auf der Bildfläche liegt sie höher und weiter rechts von den anderen beiden Phasen. In ihr sind wir für eine bessere Zukunft unterwegs. So hat Friedrich die Schiffe gemäß der Orientierungsmetaphorik der Zeit ins Bild gesetzt. In unserer Deutung verschmelzen sie zu einem Schiff, dessen chronologisch letztes uns beunruhigen könnte, wäre die Szene um es herum nicht insgesamt so ruhig und freundlich.

Noch deutlicher als das erste Bild zeigt das zweite einen Prozess und seine Phasen. Es ist eine Arbeit des niederländischen Manierismus: der „Blindensturz“ (1558) von

22 Siehe <http://www.mdbk.de/sammlungen/gemaeldesammlung/> oder Kisser 2011, S. 469 T. 65.

Pieter Brueghel d. Ä.²³ Sechs blinde Männer laufen hintereinander von links nach rechts durch dieses Bild. Es geht abwärts. Der erste Mann liegt schon im Graben, der zweite stürzt gerade, der dritte verliert das Gleichgewicht, und die drei ihnen folgenden Männer drohen ebenfalls zu fallen. „Was wir sehen, ist eine Art umgekehrter Dominoeffekt, in dem jeweils einer der Dargestellten den nächsten nach sich zieht [...], als gehe von dem ursprünglichen Sturz des ersten [...] eine Art Sog- oder Zugkraft aus.“ (Gross 2000, S. 116) Der Sturz ereignet sich in einer zentralperspektivisch angelegten Landschaft, die an einer markanten Stelle im Hintergrund eine Kirche aufweist.

Die Kirche zeigt an, dass das Bild mehrere Bedeutungsebenen bzw. einen metaphorischen Gehalt hat. Brueghel hat es zum biblischen Gleichnis von den Blinden gemalt. „Das Bild ist auf die Parabel von den Pharisäern in Matthäus 15,14 zurückgeführt worden, als Illustration des Spruches ‚Wenn aber ein Blinder einen anderen führt, so fallen sie beide in die Grube.‘“ (Gross 2000, S. 114) Diesen Spruch bzw. seine Visualisierung können wir als einen Phraseologismus auffassen, der auf bestimmte Lebenssituationen zu beziehen ist. Die Blinden stehen dann für unaufgeklärte Menschen, die sich in einem entscheidenden Moment an ihresgleichen orientieren und dadurch ihre ohnehin schon ungünstige Lage noch verschlechtern. In dieser Lesart ist die Kirche ein landschaftliches Detail, das sich wie das gesamte Bild auf der Spenderebene der gebildeten Metapher befindet. Rückt man die Kirche jedoch auf die Empfängerebene, erhält die Darstellung eine christliche Dimension. Den Stürzenden bleibt die christliche Glaubenslehre verschlossen. Wir sind gemahnt, uns für sie zu öffnen, um zukünftiges Unheil von uns abzuwenden. Diese zweite Lesart führt in die Zeit der Entstehung des Bildes und zu einem Leitmotiv bei Brueghel. „Auf Brueghels Bildern finden sich häufig Figuren, deren Sehvermögen deutlich eingeschränkt ist“, schreibt Heinz Herbert Mann. „Das aus theologischer Sicht Entscheidende nehmen die Menschen nicht wahr“ (Mann 1984, S. 199, 200). Die beiden Lesarten zeigen, dass der Empfänger der zentralen inhaltlichen Metapher des „Blindensturzes“ variabel ist. Götz Pochat entfaltet wieder eine andere Deutung, die auf die menschliche Existenz abzielt (siehe Pochat 1984, S. 45).

Doch inwiefern ist das Bild zeitmetaphorisch? Brueghel malt einen kurzen Augenblick des Hinfallens, aber nicht wie in der sprachlichen Vorlage von zwei Blinden, sondern von sechs. Dies erlaubt ihm, den Prozess des Sturzes in mehreren Phasen darzustellen, ohne gegen die Einheit von Zeitraum und Zeitpunkt zu verstoßen, die das zentralperspektivische Bild ja fordert. Nichtsdestotrotz können wir angeregt durch das Bild vor unserem inneren Auge auch einen einzigen Mann stürzen sehen. Er durchläuft quasi den Zeitfluss, den Augustinus beim Rezitieren eines Verses bemerkte: der Sturz des Mannes ist zu erwarten, aufmerksam zu erfassen und zu erinnern. Es „werden uns die Zeitphasen des ‚noch nicht – jetzt gerade – schon gewesen‘ gegenwärtig“, schreibt Pochat. Sie sind angeordnet „in der fallenden Diagonale von links nach rechts“, sagt er und weiter: „Der sinnbildhafte Charakter des Inhalts spiegelt sich in der phänomenal gegebenen Struktur“ (Pochat 1984, S. 44f./45).

23 Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Blindensturz oder Thomsen & Holländer 1984, Abb. 2.

Die Anordnung der Stürzenden entspricht der Orientierungsmetaphorik der Zeit auf der Fläche. In die schlechtere Zukunft geht es nach rechts unten. Die Haltungen der Stürzenden sind ferner sowohl in einem einzigen stillstehenden Augenblick als auch quasi in einigen unmittelbar aufeinanderfolgenden Standbildern eines ablaufenden Films gezeigt. Während unser Blick über die Körper gleitet, aktualisieren wir im Sinne Augustinus' die Gegenwart eines Sturzes in seinen drei Phasen. Sie umfasst, indem sie Vorausgegangenes und Nachfolgendes einbezieht, mehr als einen Zeitpunkt, nämlich das vollständige Erlebnis des Sturzes, der sich im Umfang einer Zeitspanne ereignet. Die Gegenwart in diesem Bild ist also zugleich Augenblick und Abfolge. Das ist das Paradoxe hier. Wir haben die extreme Zeitmetapher einer *Contradictio* vor Augen: DER ZEITPUNKT IST EIN FILM.

Nach dem ‚alten‘ Diskurs über die Darstellung von Handlungen in der Malerei und Skulptur wäre Brueghels „Blindensturz“ ein strittiges Bild gewesen, hätte man es besprochen. Zum einen dehnt es ja den fruchtbaren Augenblick dadurch, dass es das zeitlich Aufeinanderfolgende nicht nur andeutet, sondern ausführlich darstellt, zum anderen treibt es ihn ja auf die Spitze, indem es mit dem Sturz gezielt ein transitorisches Ereignis im Bruchteil einer Sekunde fixiert. Lessing zufolge müsste insbesondere der gerade stürzende Blinde „durch die Verlängerung in der Kunst“ „ein widernatürliches Aussehen“ erhalten, das uns „grauen“ müsste (vgl. Laokoon 1766, 1. Teil III, S. 32f.). Doch will sich diese Reaktion auf Brueghels Bild, sooft und solange man es auch betrachtet, nicht einstellen. Dass Brueghel uns mit dem Blindensturz ein abschreckendes Beispiel gibt, hat andere Gründe. Es schreckt uns die Botschaft ab. Uns graut vor den augenlosen Gesichtern. Das transitorische Moment des Sturzes hingegen macht das Bild in besonderer Weise lebendig. Es trifft zu, was Goethe gut 30 Jahre nach Lessings Aufsatz, diesen korrigierend, bemerkt: „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muss jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein“ (nach Bättschmann 2011, S. 41). Mit ihm, Goethe, sind wir auch schon mitten in den aktuellen Diskurs über das Zeitliche in der Kunst gelangt. Es geht nicht mehr primär um die Wahl des fruchtbaren Augenblicks, sondern um die Darstellung von Bewegung im statischen Bild.

Der Diskurs über die Bewegung im statischen Bild wird seit nunmehr zirka 30 Jahren geführt. In den frühen 1980er Jahren stößt ihn Gombrich (engl. 1982/dtsch. 1984) an; Holländer (1984), Wolfgang Drost (1984) und Baudson (1985) beteiligen sich sogleich an ihm; später greifen Netta (1999), Ulrich Wilmes (1999), Bättschmann (2011) und Figal (2011) seine zentralen Gedanken erneut auf und setzen ihn fort. Hauptanliegen dieses ‚neuen‘ Diskurses ist es, die Bewegungsdarstellungen in den Bildern der klassischen Moderne, die als Reaktion auf die seinerzeit sensationelle Erfindung und Verfeinerung der Fotografiertechnik entstanden, angemessen zu analysieren und zu verstehen. Im Zuge dessen geraten aber natürlich auch frühere

Bewegungsdarstellungen auf Bildwerken aller Art und jeder Zeit in den Fokus, etwa Darstellungen der Renaissance (wegen des frischen Interesses an der naturgetreuen und wissenschaftlich exakten Wiedergabe der Objektwelt zu dieser Zeit) sowie Darstellungen, die an der Schwelle der Industrialisierung entstanden – dürften doch zumindest einige von ihnen die mit einem Male forcierte Beschleunigung des individuellen und gesellschaftlichen Lebens widerspiegeln.

Grundlegend für den Diskurs ist die Tatsache, dass es im Bild zwar keine echte, wohl aber eine illusionäre Bewegung geben kann. Diese Bildbewegung ereignet sich – so wäre zu ergänzen – in den Parametern ‚Bildraum‘ und ‚Bildzeit‘, die beide auch ‚nur‘ illusionär gegeben sind. Dabei wird die Bildzeit wie die echte Zeit selbst gar nicht sichtbar. Auf ihr illusionäres Vorhandensein kann aber über Orientierungsmetaphern, die an den Bildraum oder an die illusionäre Bewegungsdarstellung gebunden sind, verwiesen werden.

Damit es im Diskurs über die Bewegung im Bild nicht vergessen wird, stellt Figal ausdrücklich klar: „Zeitlich ist das Bild nur als Ding unter anderen; als solches kann es entstehen, altern, zerstört werden und am Ende verschwinden“ (Figal 2011, S. 343). Wir erinnern uns an den Londoner Chronos, wie er da an einer Skulptur nagt. Figal erinnert an das Bild als ein Ding in der Zeit, weil er falsche Redeweisen über die illusionäre Zeitebene des Bildes ausschließen will. Er schreibt: „Andererseits gibt es Bilder, auf denen etwas, ohne wirklich bewegt zu sein, in Bewegung erscheint [...]. Man könnte meinen, hier werde der Schein der Bewegung erzeugt, Bewegung werde nur vorgetäuscht. Doch das trifft den Sachverhalt nicht. Daran, dass es im Bild keine Bewegung gibt, besteht kein Zweifel, sodass man, sobald das Bild als Bild verstanden ist, auch keiner Täuschung unterliegen kann. Vielmehr wird Bewegung im Bild *dargestellt* und, wenn es Bewegung nur in der Zeit gibt, mit ihr auch die Zeit“ (Figal 2011, S. 343). Muss man also korrekterweise immer von der Darstellung von Zeit und Bewegung im Bild sprechen? Das antike Bildfeld *DAS KUNSTWERK IST DIE GEGENWART* wie auch seine Modifizierung in der Renaissance *DAS BILD IST EIN SPIEGEL BZW. EIN FENSTER* fordern die Rede von der *Existenz* oder *Vortäuschung* von Zeit und Bewegung im Bild. Will man ausdrücken, dass man ein Bild ähnlich wie ein Trompe l’Œil erfährt, wird man also die eine oder die andere Rede wählen müssen, je nachdem, ob man innerhalb dieser Kunstwerkmetapher oder aus Distanz zu ihr sprechen möchte. Somit bestehen alle drei Redeweisen durchaus zurecht nebeneinander und sollten auch mit Bedacht benutzt werden dürfen.

Ein zweiter Blick auf die Bilder „Lebensstufen“ und „Blindensturz“ lohnt. Nun sei mithilfe Gombrichs das Moment der Bewegung in ihnen untersucht. Gombrich sagt, wir empfänden die Symmetrie als statisch und dementsprechend eine klare Anordnung als ruhig, die Asymmetrie dagegen als instabil und dementsprechend eine wirre Verteilung als bewegt. Die sprachlichen Metaphern, die wir benutzen würden, seien auf unsere Erfahrung zurückzuführen, dass Dinge, die „mechanisch im Gleichgewicht“ seien, im Unterschied zu „windschiefen“ Dingen nicht umfielen. „Es ist merkwürdig“, fährt er fort, „wie schnell sich solche Gefühle gleichsam auf dem Wege der Analogie auf andere Situationen übertragen“, und führt einen Hinweis

aus einer Broschüre für Fotografen an. Der lautet, „dass ein Segelboot im Zentrum eines Bildes unbeweglich aussehen wird, während sich ein gleiches Boot zu bewegen scheint, wenn es mehr am Rande ist“ (Gombrich 1984, S. 57). Der beschriebene Fall liegt exakt in Friedrichs Bild vor: Das Schiff des alten Mannes befindet sich nahezu auf der bildlichen Mittelachse, die anderen Schiffe liegen in der Mitte der beiden Bildhälften oder in deren Viertel. Dadurch – und nicht nur weil die See glatt ist – entsteht der Eindruck, als stünden die Schiffe still. Hier wirkt die Orientierungsmetapher der Zeit RUHE IST SYMMETRIE.

Der komplementäre Fall, dass die Asymmetrie gepaart mit einer wirren Verteilung instabil und bewegt wirkt, das heißt die Orientierungsmetapher der Zeit BEWEGUNG IST ASYMMETRIE, liegt dagegen in Brueghels Bild vor. Wir sehen die Diagonale des Weges der Blinden, ihre wirr zueinanderstehenden Beine und ihre ebenso wenig kontrollierten Körper- und Kopfhaltungen sowie ihre Stöcke, die in verschiedene Richtungen weisen. Im Bildvordergrund ist alles windschief, nichts im Gleichgewicht. Nur im Bildhintergrund gewahren wir den waagerechten Horizont und den senkrechten Kirchturm, die zusammen den Eindruck der Instabilität vorn allerdings noch verstärken.

Gombrich erläutert an zwei Reliefs eines Bildhauers der Frührenaissance, wie der Eindruck von Bewegung durch einen formalen Trick ganz besonderer Art noch potenziert werden kann. Donatello ließ die Putti tanzen – einmal im Prato in Rom, wo allein die asymmetrische Darstellung den Eindruck der Bewegung stützt, und ein zweites Mal in der Cantonia in Florenz, wo er „auf den kühnen Gedanken [kam], sie hinter einer Reihe von Säulen tanzen zu lassen“ (Gombrich 1984, S. 58). Die teilweise Verdeckung der Putti erweckt den Eindruck, dass sie sich noch flinker und wirbelnder bewegen, was an der Poggendorf-Illusion liegt. „Eine gerade Linie, die scheinbar diagonal hinter einem Band oder Rechteck vorbeigeführt wird, sieht oft so aus, als wäre ihre Fortsetzung verschoben.“ (Gombrich 1984, S. 58) Das heißt, es entsteht die Illusion, dass sich hinter den Verdeckungen, just während wir das Relief betrachten, die Beine und Arme der Putti wirklich bewegen. Wir haben es mit einer Augentäuschung zu tun, die auf unser Zeitempfinden abzielt und die zeitliche Kunstwerkmetapher DAS KUNSTWERK IST DIE GEGENWART geschickt auf die Spitze treibt.

Wenn sich die Illusion von Bewegung im Bild durch formale Mittel hervorrufen lässt, so muss es auch formale Mittel geben, mit denen man die Illusion von Geschwindigkeit erzeugen kann. Auf William Turners Bild „Regen, Dampf und Geschwindigkeit“ (1844), das in der National Gallery in London hängt²⁴, kann man sie finden. Es zeigt eine von Regen und Dampf verdichtete Atmosphäre, die vom matt goldenen Licht der nicht auszumachenden Sonne erhellt wird. Mitten aus dem Dunst scheint mit hoher Geschwindigkeit ein Zug zu rasen, dessen auf einer Brücke liegende Trasse vom rechten und unteren Bildrand abgeschnitten wird. Beide, Zug und Brücke, sind dunkel gemalt und dominieren das Bildgeschehen, während die zweite Brücke am linken Bildrand sowie die sehr kleine, im Wassermeer des brei-

24 Siehe <http://hjt-sim.de/kunstwerke2009/> oder Kisser 2011, S. 495 T. 64.

ten Flusses dahintreibende Barke mit ihrer winzigen Besatzung geradezu im Regen, Dampf und Sonnenlicht versinken.

Die Bahntrasse, von der wir ein Stück sehen, durchquerte den Westen Englands und war 1844 gerade erweitert worden. Als genauen Ort für sein Bild wählte Turner die Brücke bei Maidenhead. Sie galt als herausragendes Werk der damaligen Ingenieurskunst. Die abgebildete Lokomotive gehörte zudem zum damals modernsten Lokomotivtyp der Firely Class. Turner malte deutlich ihren Schornstein wie auch einige helle Lichter an ihrer Front, „die sowohl auf verschwommene Scheinwerfer als auch auf das Feuer der Antriebsenergie der Maschine hindeuten“ (Wilmes 1999, S. 106 u. S. 107). Insofern nahm er gezielt über die Metonymie der Eisenbahn und ihrer Trasse die beginnende Industrialisierung in sein Bild auf. Wilmes resumiert: „Mit Turners Darstellung der dampfgetriebenen Eisenbahn wird der Begriff der Geschwindigkeit als Sinnbild des technologischen Fortschritts in die Kunstgeschichte eingeführt“ (Wilmes 1999, S. 107). Von nun an stand die Dampflokomotive auch für den Fortschritt schlechthin, den die Menschen bis heute von der Zukunft erwarten.

Welche Sicht auf die Zukunft birgt das Bild? Wie wird der technologische Fortschritt dargestellt? Im Vergleich zu der Barke im Fluss, die den einzelnen Menschen und seine Verlorenheit in der Welt repräsentieren kann, haben Zug, Brücke und Trasse eine wuchtige Gestalt. Allein sie sind bedeutsam, verändern sie doch die Landschaft einschneidend, durchstechen sie sie doch mit einer Geschwindigkeit und Zielgerichtetheit, die der Barke völlig fremd ist. Der Kontrast zwischen der linken und der rechten Bildhälfte könnte größer kaum sein. In der Landschaft links sehen wir die in die Gegenwart hineinreichende Vergangenheit, in der Landschaft rechts die aus ihr hervorbrechende Zukunft. Oder man könnte auch sagen, die Zukunft kommt in Gestalt der Eisenbahn mit einem rasanten Tempo auf den Betrachter zu, an dem rechts vorbei – das ist die Prognose – sie rauschen wird, ehe er sich's versieht. So gesehen erschreckt der technologische Fortschritt schon ein wenig.

Die Illusion der Geschwindigkeit, die dem Zug anhaftet, rührt daher, dass seine Trasse den zentralperspektivischen Illusionsraum durchläuft, wobei er selbst, genau gesagt, nahe dem Fluchtpunkt auf derjenigen Gerade liegt, die zum rechten unteren Bildrand führt. In dieser Zone umfasst schon eine kurze Strecke auf der Bildfläche eine extrem lange Strecke im Bildraum, sodass, was (in der entsprechenden Ausrichtung) dorthin gezeichnet wird, zu rasen scheint. Philippot schreibt: Es „verkörpert der Zug, der die Perspektive umdreht, [...] die Flucht der Beschleunigung nach vorn.“ (Philippot 1985, S. 151) Und Figal schreibt: „Der Zug [...] bekommt durch die Brücke seine Richtung. Die Offenheit dieser Richtung ist sein Bewegungsmoment“ (Figal 2011, S. 348). Die Zeitmetapher aber lautet ERHÖHTE BESCHLEUNIGUNG IST FLUCHTLINIENORIENTIERUNG IN FLUCHTPUNKTNÄHE oder einfach GESCHWINDIGKEIT IST FLUCHTLINIENORIENTIERUNG. Dabei fällt auf, dass schon die Begriffe Fluchtlinie und Fluchtpunkt in sich metaphorisch sind.

Als Turner sein Bild „Regen, Dampf, Geschwindigkeit“ malte, stand die Fotografie noch am Anfang ihrer Entwicklung. Doch schon 1851 gelang es Fox Talbot, die

Belichtungszeit so weit zu verkürzen, dass Momentaufnahmen von $\frac{1}{1.000}$ Sekunde möglich wurden (vgl. Drost 1984, S. 357). Dieser Fortschritt – Gustave le Gray fotografierte 1857 „eine am Ufer aufschlagende Meereswelle mitsamt der aufspritzenden Wassertropfen“ (Bätschmann 2011, S. 43) – regte die Künstler an, sich unter neuen Prämissen noch einmal intensiv mit der Augenblicksdarstellung zu befassen. Vor allem reagierten sie auf die Momentaufnahmen, die der Amerikaner Eadweard Muybridge und der Franzose Etienne Jules Marey in den 1870er und 1880er Jahren herstellten. Muybridge hatte vom Besitzer des schnellsten Pferdes der Welt den Auftrag erhalten, ‚Occident‘ im Galopp von der Seite zu fotografieren (siehe Baudson 1985b, S. 162). Falls möglich, sollte er darüber hinaus mittels seiner Momentfotografie quasi-wissenschaftliche Studien über die Bewegungsabläufe von Pferden anfertigen. Es ging insbesondere um die Frage, ob „die Hufe eines trabenden Pferdes in dem Augenblick höchster Geschwindigkeit den Boden nicht berühren“ (Drost 1984, S. 357). Die damals noch völlig neuartigen Studien gelangen ihm 1872/73.

Fortan studierte er auch die Laufbewegungen anderer Tiere sowie des Menschen mittels seiner Methode der Zerlegung immer genauer. Das heißt, er lichtete jeweils mehrere Momente einer Bewegung auf einzelne Platten ab, sodass die exakten Stellungen der Gliedmaßen an den aufeinanderfolgenden Zeitpunkten erstmals für das menschliche Auge sichtbar wurden. Seine Fotos wurden mit Erstaunen betrachtet, denn sie fielen anders aus als erwartet. Einerseits zeigte sich, „dass jede einzelne Phase einer Serie von Momentaufnahmen starr wirkte und der [...] Anschein von Dynamik verschwand.“ Andererseits wurde offenbar, dass alle überlieferten „Darstellungen rennender Pferde [...] im Sinne der Momentfotografie falsch“ waren, denn sie „entsprachen nicht der wirklichen Bewegungsfigur“ in einem Moment, allenfalls einer Kombination aus mehreren Phasen (Holländer 1984b, S. 181). Für den Impressionisten Edgar Degas hieß das, er musste seine Pferde so malen, dass sie den Eindruck der Bewegtheit vermittelten, ohne der Momentfotografie zuwiderzulaufen. „So wurde er der Erste, der die Bewegungen wissenschaftlich malte.“ (Baudson 1985b, S. 164) Und doch erhob Muybridge gegen ihn den Vorwurf, er „habe seine galoppierenden Pferde ‚falsch‘ gemalt.“ (Netta 1999, S. 152)

Auch der Bildhauer Auguste Rodin reagierte mit seiner Kunst auf die Momentfotografie. Seine Statue „Johannes der Täufer“ (1878) zeigt einen Schreitenden, dessen beide Füße mit der ganzen Sohle am Boden haften. Das musste wie ein Gegenangriff gewirkt haben und war in der Tat Ausdruck einer klaren Positionierung. Rodin warf der Momentfotografie 1911 schriftlich „Lügenhaftigkeit vor, weil sich die Zeit in Wirklichkeit nicht anhalten lasse, während der Künstler, der eine Bewegung über mehrere Phasen erfassen und darstellen kann, eine wahrhafte Darstellung hervorbringt“ (Bätschmann 2011, S. 48). Rodin war das Zeno-Paradox also bewusst. In seiner Johannes-Skulptur orientierte er sich deshalb demonstrativ nicht am Zeitpunkt, den man mit der fotografischen Technik plötzlich erzeugen konnte, sondern am frühere und spätere Momente integrierenden Augenblick, auf dass der Betrachter einen lebendigen Eindruck von der angedeuteten Bewegung erhält.

So wird an Degas' und Rodins Kunst im Vergleich zu Muybridges Fotografie deutlich, dass sie sich an unterschiedlichen Zeitbegriffen orientieren. Während Erstere die Zeit psychologisch-qualifizierend begreifen, begreift Letzterer sie chronometrisch-quantifizierend. Das heißt, Degas und Rodin haben während ihres künstlerischen Schaffensprozesses ein Bewegungs- und Zeiterlebnis vor ihrem inneren Auge, welchem sie eine sichtbare Form geben wollen. Entsprechend wird der Betrachter vor ihren Werken dazu angeregt, sich über die intensive Anschauung eine lebendige Bewegung zu vergegenwärtigen. Muybridges Ziel, wenn er seine fotografische Anlage aufbaut, dagegen ist es, Bewegungs- bzw. Zeitstufen visuell zu erfassen, deren Anzahl und Positionierung er geschickt bestimmen muss. Vor seinen Fotosequenzen ist der Betrachter dazu aufgefordert, aus der punktuell fixierten Bewegungsabfolge dem vorliegenden Zeitstrahl folgend die kontinuierliche Bewegung zu rekonstruieren.

Der konzeptuelle Unterschied zwischen der Kunst Degas' und Rodins und der Fotografie Muybridges findet sich ähnlich auch zwischen der futuristischen und kubistischen Kunst und der Fotografie Mareys. Marey traf Muybridge „1881 in Paris [...], um ihn zu veranlassen, den Flug der Vögel zu fotografieren. Da ihn die erzielten Ergebnisse jedoch nicht befriedigten, wandte er sich selbst der Aufnahmetechnik zu und entwickelte die Chronofotografie, die die Vorstufe der Kinematografie bedeutete.“ (Wilmes 1999, S. 108) Mareys Chronofotografie unterscheidet sich von Muybridges Fotosequenzen im Wesentlichen dadurch, dass bei ihr die nacheinander gemachten Aufnahmen nicht auf mehrere Platten, sondern auf eine einzige Platte (oder einen Rollfilm) fixiert werden. Dadurch wird die Bewegung, unmittelbar nachdem sie zerlegt wurde, wieder zusammengesetzt, was den Vorteil hat, dass das Raum-Zeit-Kontinuum der Bewegung erhalten bleibt. Drost schreibt: „Muybridges Sequenz optischer Erscheinungen wurde durch Mareys ‚fotografisches Gewehr‘ mit 12 Belichtungen auf einer Platte zu einer *Synthese von Bewegung in Zeit und Entfernung*. Diese Verbindung faszinierte die Maler“ (Drost 1984, S. 357f.).

An Mareys Skulptur „Flugphasen der Möwe“ (1887) werden das Faszinosum seiner Chronofotografie sowie sein dahinter stehendes Erkenntnisinteresse deutlich. Die Skulptur zeigt den originalgetreu wiedergegebenen Flug einer Möwe im Raum über einen Ausschnitt von zwei Flügelschlägen, von denen etwa 16 Flügelstellungen visualisiert sind, die genau die Strecke einnehmen, die die Möwe zurücklegte, als sie zunächst chronofotografisch fixiert wurde. Dass hier der Flug eines Vogels, den wir in der Natur nur diachron wahrnehmen können, synchron sichtbar gemacht ist, fasziniert uns. Alles bis auf die Synchronizität, die eine Art Offenbarung darstellt, ist naturgetreu, sodass die Skulptur einerseits wissenschaftliches Modell ist und andererseits Beweis der Ästhetik natürlicher Bewegungen. Mareys Arbeiten mussten die junge Künstlergeneration dazu herausfordern, aus ihnen etwas Künstlerisches zu erschaffen – auch, um hinter der neuen Konkurrenz der Fotografie nicht zurückzustehen.

In Italien taten sich nach 1910 die Futuristen zusammen, in Paris hatten sich schon nach 1907 die Kubisten gefunden. Dort malte auch Duchamp eine Zeit lang seine zwischen beiden Kunststilen stehenden Bilder. Die reiche Formensprache ihrer

Werke in den ersten Jahren nach 1910 lässt sich teils direkt auf die Chronofotografie zurückführen. So schreibt etwa Drost über das Bild „Der rote Reiter“ (1913) von Carlo Carrà, in ihm sei „das Prozesshafte der galoppierenden Bewegung des Pferdes“ fixiert; für die Futuristen habe „ein galoppierendes Pferd zwanzig Paar Beine“ (Drost 1984, S. 358). Ähnliches gilt auch für den Dackel in Giacomo Ballas Bild „Dynamismus eines Hundes an der Leine“ (1912).²⁵ Seine Beine lassen sich nicht mehr gut zählen. Er scheint recht flink zu laufen, sein wedelnd dargestellter Schwanz deutet darauf hin, dass er sich freut. Die Hundeleine schlingert, wie es aussieht, in der Luft. Von seinem Frauchen sind nur der Rock oder der Mantelsaum und ihre quasi zahllosen schick beschuhten Füße im Bild.

Das heißt, die Darstellung von Hund und Frau hat mit Mareys Möwenskulptur die „kinematische Darstellung“, wie Baudson sie nennt, gemeinsam (siehe Baudson 1985b, S. 159). Hier wie dort beruht sie auf dem Mittel der Vervielfältigung. Allerdings schieben sich bei Balla die Körper nicht durch den Raum. Er zeigt keine Bewegungsphase, die einige erinnerte Seheindrücke bis zum aktuellen Eindruck bestehen lässt. Vielmehr zeigt er einen einzigen Seheindruck. Von einem die Straße entlanglaufenden Dackel würden wir den Körper klar erkennen können. Seine vier kurzen Beine würden unsere Augen jedoch verwirren. Insofern ist die Darstellung im Prinzip illusionistisch. Liefere dagegen ein Mensch schnell an uns vorbei, würde sich die Verwirrung nicht einstellen. Folglich sind entschieden zu viele Füße und Beine im Bild. Die Darstellung ist hyperbolisch, die Bewegungsgeschwindigkeit der Dame und ihres Hundes ist die eines von einem Motor angetriebenen Propellers. Dessen zwei Propellerblätter, die zugleich multipliziert, durchsichtig und unscharf werden, liefern ein Bild der Vervielfältigung. Angelehnt an den Titel kann man daher die Metapher DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG (MIT TRANSPARENZ UND RANDUNSCHÄRFEN) bilden. Sie unterstellt, dass Dynamik eine Bewegung mit stark erhöhter Geschwindigkeit ist. Wie die bereits ermittelten Metaphern der Ruhe, Bewegung und Geschwindigkeit ist auch die Dynamikmetapher eine visuelle Zeitmetapher des Bildes, das als Spiegel der Wirklichkeit aufgefasst wird.

Das kognitive metaphorische Konzept, auf das sie und die Geschwindigkeitsmetapher zurückgeführt werden können, lautet SCHNELL IST VIEL (VIEL VON ETWAS BZW. VIEL RAUM). Und wie verhält es sich mit der räumlichen Orientierungsmetaphorik in Ballas Bild, die *rechts* und *links* den Zeiten der Zukunft und der Vergangenheit zuordnet? Frau und Hund spazieren nach links, und man hat den Eindruck, dass genau diese Ausrichtung zum Bild passt. Würden sie nach rechts laufen, würden wir konnotieren, die Frau sei in Eile, weil sie in knapper Zeit noch ein Ziel erreichen müsse, was dem Bild etwas von seiner Leichtigkeit nähme. So aber scheint klar zu sein, dass Hund und Frau wirklich nur für einen Spaziergang auf den Beinen sind, der lediglich im Zuge der allgemeinen Beschleunigung der Gesellschaft so temperamentvoll ausfällt. Das schneller gewordene Leben haben die Futuristen ja bemerkt und begrüßt und mit Verve bzw. hier mit dem größten Vergnügen forciert dargestellt.

25 Siehe <http://www.friendsofart.net/en/art/giacomo-balla/dynamism-of-a-dog-on-a-leash> oder <http://www.britannica.com/EBchecked/media/8725/Dynamism-of-a-Dog-on-a-Leash-oil-on-canvas>.

Nicht so sehr an der Geschwindigkeit, wohl aber an der Bewegung des zu malenden Objekts, genauer gesagt, der menschlichen Figur interessiert war Marcel Duchamp. „Unabhängig von den theoretischen Manifestationen der Futuristen und deren Entwicklung einer neuen dynamischen Bildgestalt gelangte [...] [er] um 1910 zu seiner Weise der Darstellung von Bewegung.“ (Wilmes 1999, S. 112) Für knapp zwei Jahre lehnte er sich stilistisch an die Bilder des analytischen Kubismus an, die Pablo Picasso und George Braque etwa zur selben Zeit malten. Er verwendete ihre erdtönige Farbpalette und übernahm auch ihr Gestaltungsprinzip, Formen zu zerlegen. Allerdings wollte er anders als die Kubisten nicht die Mehransichtigkeit von Objekten und Personen erreichen. Die Formzerlegung war für ihn vielmehr das probate Mittel, die Bewegung der Figur im Raum zu suggerieren.

Auf seinem Bild „Akt die Treppe herabsteigend“ (1912)²⁶ sehen wir eine solche Figur, die dadurch, dass ihre Körperformen zerlegt und ähnlich wie in der Chronofotografie vervielfältigt sind, beinahe die gesamte Bildfläche füllt. Sie geht die Treppe herab, ihre letzten Schritte sind sichtbar. Hinter ihr tut sich ein in der Tiefe stark zurückgenommener unbestimmter Raum auf, in dem wir weitere Ausschnitte des Treppenverlaufs zu sehen vermeinen. Die Figur in ihrer gezeigten Bewegung ist zentral. Man sieht sie in mehreren Körperhaltungen und damit in mehreren aufeinanderfolgenden Augenblicken. Aufgrund der Zersplitterung ihrer Körperformen sind die Augenblicke miteinander verzahnt. Sie bilden zusammen einen Erlebniszeitraum, der das Herabsteigen der Figur um zirka vier Treppenstufen umfasst.

Illusionistisch ist die Darstellung nicht. Duchamp hatte, wie er sagt, nicht die Absicht, „durch die Malerei die Effekte des Films zu erzeugen“ (Drechsler 1985, S. 190). So gibt es in unserer alltäglichen Lebenswelt auch nichts, was seiner Bewegungsdarstellung oder Teilen daraus ähnelt. Die bildnerischen Darstellungsmittel der Bewegung sind über die illusionäre Nachahmung der Wirklichkeit erhaben. Dennoch beruht auch ihre Wirkung auf metaphorischen Analogien. Welche sind das? Duchamp selbst verweist auf die zentrale metaphorische Analogie seines Bildes – aber natürlich nur implizit –, als er sagt: „Es handelt sich um eine formale Dekomposition, d. h. eine Auffächerung in lineare Lamellen, die parallel zueinander verlaufen und den Gegenstand verformen [...]. Die Linien [...] verändern sich dabei unmerklich, um so die betreffende Bewegung oder die gewünschte Form zu suggerieren“ (zitiert nach Drechsler 1985, S. 192). Bedenkt man, dass sich Bewegungen in der Zeit vollziehen, erkennt man die folgenden Zeitmetaphern: DER AUGENBLICK IST EINE LAMELLE (EIN FACH, EINE FALTE) und DER ERLEBNISZEITRAUM IST EINE AUFFÄCHERUNG (EINE ENTFALTUNG, EINE LAMELLIERUNG). Beide visuellen Metaphern beruhen auf der kognitiven und zugleich sprachlichen Metapher ERINNERN IST AUFDECKEN. Zudem findet sich in diesem Bild noch die auch motivlich gestützte Metapher EINE ZEITSTUFE IST EINE TREPPENSTUFE bzw. DIE ZEIT IST EINE TREPPE.

An der Beschreibung der Darstellung mittels der Bewegung und der Offenlegung ihrer metaphorischen Grundstruktur wird ersichtlich, dass Duchamp zwar vom chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff ausgeht, ihn jedoch zum psycho-

26 Siehe <http://www.androgon.com/9873/kunst/marcel-duchamp/>.

logisch-qualifizierenden Zeitbegriff hin ummodelliert. Dieser dominiert auch nicht zuletzt wegen des Titels, den er seinem Bild beifügt, die Darstellung. Dieser Titel hat es in sich. Seinetwegen musste Duchamp sein Bild noch vor der Eröffnung des ‚Salon des Indépendants‘ 1912 zurückziehen. Er war den Kubisten zu literarisch. Duchamps Vorliebe für literarische Aussagen war ihnen suspekt. Auch die zeitgenössische Kunstwissenschaft stellt noch heraus, dass seine Werke „leicht zu Überinterpretationen verführen“. (Hierzu tragen die Titel maßgeblich bei.) Der Nachtrag, Duchamp habe den Schöpfungsakt, den der Betrachter am Werk vollzieht, stets begrüßt, schafft die Skepsis gegenüber unseren Deutungsansätzen nicht aus der Welt (vgl. Drechsler 1985, S. 187). Der Begriff der Überinterpretation wäre zurückzuziehen. Hinter ihm verbirgt sich nämlich eine metaphernfeindliche Einstellung, die die Chancen der metaphorischen Deutung bei der reflexiven Annäherung an das Kunstwerk sowohl unterschätzt als auch verkennt.

Der Akt steigt die Treppe herab. Er ist höher positioniert als der Betrachter, der, sagen wir, ein Mann ist. Ein männlicher Betrachter schaut also auf den Akt in einer leichten Untersicht. Er mag sich vorstellen, wie der Akt zunächst die weiter hinaufführende Treppe heruntergekommen war. So, wie alles Gute von oben kommt, kommt selbstverständlich auch die begehrte Frau von dort. Sie rauscht eine Freitreppe hinab, an deren unterem Ende sie noch nicht angelangt ist. Die Stufen dürften weiter auf die Ebene des Betrachters führen. Er sieht nicht, ob sie noch eine Wendung zu ihm nehmen. Er hat nur ein Auge für die Frau. Jede ihrer kleinsten Bewegungen nimmt er wahr in der Erwartung einer kommenden, seine jetzige noch übertreffenden Situation. Insofern ist sein Blick auf etwas herannahendes Zukünftiges gerichtet. Die Hinwendung des Aktes zum rechten Bildrand fügt sich sehr gut in diese Konstellation. Auch die Bewegungsdarstellung über die Lamellen- und Aufwächerungsmetapher ist gerade hier genial gewählt. Die Metonymie des üblicherweise abgebildeten Handlungsausschnitts, der für die gesamte Handlung stehen soll, entfällt zugunsten der kinematischen Verdichtung. Dem Betrachter wird von der wunderbaren Situation nichts vorenthalten.

Wenn wir uns einmal vor Augen geführt haben, dass ein Handlungsausschnitt in einem Bild metonymisch für die gesamte Handlung steht, so leuchtet uns auch schnell ein, dass gleichzeitig die gewählte Raumperspektive metonymisch für den gesamten Raum steht, wie auch alle einzelnen Objektperspektiven jeweils nur Platzhalter für die vollständigen Objekte sind. Das Bild, das Spiegel der Wirklichkeit ist, kann also nicht bloß Handlungen stets nur andeuten. Dasselbe Problem besteht bei ihm auch mit Räumen und Objekten. Wenn es allerdings, wie die Chronofotografie Mareys gezeigt hat, möglich ist, in einem Bild anderen Musters Handlungen vollständig wiederzugeben, so muss dies gleichermaßen für Räume und Objekte gelten. Die Kubisten, allen voran Picasso, haben diesen Sachverhalt als Erste bemerkt und sogleich ein völlig neues Bildmuster entwickelt.

Sie haben, mit Köllers Worten, „die Gegenstände“ so objektiviert, „als ob man sie von verschiedenen Seiten oder gar von innen sehen könnte“, um ihre „unterschiedlichen Aspekte“ erfahrbar zu machen (Köller 2004, S. 103). Es ging ihnen „um

eine simultane Anschauungsform von [...] Gegenständen jenseits der Beschränkung ihrer Wahrnehmung, deren Gestalt sich uns [...] nur [...] in einer ‚Abschattung‘ darbietet“, erklärt Wilmes weiter. Gemeint ist mit dem Begriff der ‚Abschattung‘ nach Husserl „die empirisch-optische Gegebenheitsweise“ einer Gestalt „in einseitiger Erscheinungsabwandlung“ (Wilmes 1999, S. 189). Die Kubisten haben also die Abschattung der Gestalt überwunden, indem sie die Gegenstände im Prinzip vollständig zeigten. Das aber konnte ihnen nur gelingen, weil sie ihre Gegenstände umkreisten, um sie von mehreren Seiten sehen und malen zu können. Insofern erfassen ihre Bilder nicht nur den vollständigen Gegenstand, sondern auch „das bewegte Sehen“ auf „dynamischen Sehbahnen“ (siehe Köller 2004, S. 103). Gombrich sagt sogar, sie „spiegeln“ „mehr den Prozess der Wahrnehmung als das wahrgenommene Objekt wider“ (Gombrich 1984, S. 61). Hierin besteht ihre besondere Zeitlichkeit.

Betrachten wir das Bild „Lesendes Mädchen“ aus der Sammlung Berggruen in Berlin in Hinblick auf seine Zeitlichkeit – Picasso malte es Anfang der 1950er Jahre²⁷ –, fällt sogleich auf, dass es ein Element des analytischen Kubismus enthält. Es ist aber einer späteren Schaffensperiode des Künstlers zuzurechnen. Zu sehen ist aus der Nähe eine junge Frau, die an einem Tisch sitzt und ein Buch liest. Ihr Kopf ist über das Buch gebeugt, auf dessen aufgeschlagene Seite sie die linke Hand gelegt hat. Mit der rechten Hand stützt sie ihr Kinn. Wir sehen die Frau, das Buch und den Tisch simultan aus zwei Perspektiven, von vorn und von der Seite. Hierdurch können wir vor allem das Gesicht der Frau vollständiger erfassen. Nicht nur seine Physiognomie und Mimik können wir besser erkennen. Wir erhalten auch über das Gesicht einen Einblick in die Gefühle und Gedanken der Frau. Letztlich sehen wir ihr Gesicht von zwei mal zwei Seiten. Wir sehen es doppelt an und sehen doppelt in es hinein. Dabei steht es – wie Lakoff & Johnson bemerkt haben (siehe hier Kap. 1.2.2.2) – selbstredend als Pars-pro-Toto-Metonymie für den ganzen Menschen, hier für die junge Frau, die im Bildtitel als Mädchen bezeichnet wird.

Gombrich schreibt über das Bild: „Das seltsame Wechselspiel von Schönheit und Hässlichkeit, von heiterer Gelöstheit und Plumpheit in den widersprüchlichen Aspekten suggeriert nicht unmittelbar ein zeitliches Hintereinander, aber gerade weil diese hier in vorläufiger Gleichzeitigkeit geboten werden, veranschaulichen sie einen überzeugenden und originellen Sieg über jenen von uns selbst geschaffenen Popanz, das *punctum temporis*“ (Gombrich 1984, S. 61). Aus seiner Deutung und Strukturanalyse des Bildes zieht er den Schluss, das Bild sei ein ästhetischer Beweis dafür, dass es den Zeitpunkt nicht gibt, wohl aber die zeitüberwindende Verschmelzung von Erinnerung und Augenschein in der Gegenwart. Damit ist viel, aber doch nicht alles gesagt. Die in dem Bild sich verbergenden Zeitmetaphern etwa bleiben unerwähnt und teils unbeachtet.

Bei der Betrachtung des in zweifacher Wahrnehmung wiedergegebenen Gesichts fällt auf: Die Frontalansicht wurde von der Profilsansicht sehr subtil übermalt, denn sie ist in ihr fortgesetzt. Die Profilsansicht ergänzt die Frontalansicht, ohne sie zu unterbrechen. Beide Ansichten sind so ineinander verschränkt, wie die erinnerte und

27 Siehe ‚<http://www.flickr.com/photos/30954202@N05/6088130931/>‘.

die aktuelle Betrachtung miteinander verschmelzen, kann man sagen und hat damit schon die Metapher ZEITLICHE VERSCHMELZUNG IST PERSPEKTIVISCHE VERSCHRÄNKUNG gebildet. Welche Ansicht des Gesichts aber ist der erinnerten und welche der aktuellen Betrachtung zuzuordnen? Der metaphorischen Rechts-links-Orientierung zufolge liegt links die erinnerte und rechts die aktuelle Betrachtung, der Übermalung zufolge auch und ebenso der Faltenmetapher zufolge, die in einer vergleichbaren Ausprägung in Duchamps Bild bereits vorgefunden wurde. Die simultan gezeigten Perspektiven liegen – so kann man assoziieren – auf zwei Seiten eines aufgeklappten Blattes Papier, dessen eine Seite beleuchtet wird, während die andere im Schatten liegt. Wir würden die beleuchtete Seite der aktuellen Betrachtung zuordnen, die im Schatten liegende der erinnerten. So haben wir also die folgenden Zeitmetaphern ermittelt: DER AUGENBLICK IST EINE FALTENSEITE und DER ERLEBNISZEITRAUM IST EINE AUFFALTUNG sowie DER ERINNERTE AUGENBLICK IST DIE ABGESCHATTETE SEITE und DER AKTUELLE AUGENBLICK IST DIE BELEUCHTETE SEITE.

Überlagert wird die Zeitmetaphorik der Frontal- und Profilansicht des Gesichts der Frau zudem von einer psychologischen Metaphorik, die selbst zeitlich ungebunden ist (siehe Gombrich 1984) und das doppelte Hineinsehen in die Psyche der jungen Frau ermöglicht. Hier transportieren die Farben und Formen den metaphorischen Gehalt. Das Gesicht in der Frontalansicht ist tiefblau und mondartig rund in seiner Form, wodurch es auf das Unterbewusstsein der Frau verweist. Sie liest mit ganzer Seele. Das Gesicht in der Profilansicht ist weiß und messerscharf in seiner Form, wodurch es auf den Intellekt der Frau verweist. Sie liest mit großem Verstand. Und warum ist ihr Kopf in der Profilansicht nach links gewendet? Wir erspüren so, dass sie nicht etwa für eine Prüfung lernt, sondern rein zur Muße liest.

Jochimsen spricht von einem „gewaltigen letzten Anlauf, Bewegungsabläufe im Bild zu simulieren“, wenn sie die Kunst der Futuristen und Kubisten mit den Kunstrichtungen vergleicht, die von den 1950er Jahren an beginnen, ganz andere Wege einzuschlagen (Jochimsen 1973, S. 53). Während auch Picasso seine Kunst noch in Bilder und Skulpturen transferiert, also über statische Medien vermittelt, überschreiten die nach ihm geborenen Künstler Schritt für Schritt die medialen Grenzen, die bis dahin den Arbeitsbereich der Kunst absteckten, nicht zuletzt, um des Zeitlichen noch besser und schließlich immer umfassender habhaft zu werden. Aber inwiefern ist der Anlauf der Futuristen und Kubisten gewaltig, bleiben sie doch dem Bild treu? Er ist es deshalb, weil die Futuristen und (noch gezielter) die Kubisten die zentralperspektivische Darstellungsweise, an der sich die Künstler seit der Renaissance orientierten, zerstört haben. Nur so konnten sie sich von dem Zwang befreien, Handlungen stets bloß in fruchtbaren Augenblicken anzudeuten; nur so konnten sie die Bewegung ins statische Bild holen. Das sich bewegende Betrachtete interessierte die Futuristen, der sich bewegende Betrachtende die Kubisten. Beide Bewegungsmomente lassen sich über simultane Darstellungsweisen ins statische Bild transferieren. Die Auffächerung sich fortbewegender Objekte und noch empfindlicher die umkreister Objekte zertrümmern die zentralperspektivische Darstellungsweise.

Vielleicht beginnt bereits mit der Abkehr vom zentralperspektivischen Bild in der klassischen Moderne die Entwicklung der Kunst zur Zeit hin. Die Künstler wollen das Zeitliche immer direkter in ihre Werke integrieren. Sie wollen Zeitliches den Betrachtern ihrer Werke unmittelbar erfahrbar machen. Jochimsen fragt sich: „Kann die Aktualität des Phänomens Zeit [...] durch Entwicklungen erklärt werden, die kunstimmanent sind? Existiert [...] eine ‚innere‘ Folgerichtigkeit der Kunstrevolution in Bezug auf die Zeit?“ (Jochimsen 1973, S. 52). Und kurz nachdem sie ihre Frage gestellt hat, zeigt sie schon auf, wie konsequent die eine Kunstrichtung aus der anderen hervorgeht. Jochimsen öffnet uns die Augen dafür, dass die Grenzüberschreitungen der 1950er bis 1970er Jahre im Grunde das Feld der Zeit markieren, das sich die Kunst innerhalb von zirka 30 Jahren angeeignet hat. Die Kunst war auf einem Erkundungsflug. Sie hat die Zeit als zentralen Parameter für sich erschlossen.

Bereits ein Jahr, nachdem Duchamp seinen „Akt, die Treppe herabsteigend“ fertiggestellt hatte, also 1913, präsentierte er mit seinem „Fahrradrad“ ein Kunstwerk, das sich nicht nur imaginär, sondern tatsächlich bewegen konnte. Es gilt als Vorbote der kinetischen Kunst, die zumal in ihren Hochzeiten in den 1950er Jahren die Möglichkeiten mechanischer und motorischer Bewegungen künstlerisch erkundete. Doch spielte dabei, wie Jochimsen resumiert, „das Phänomen Zeit [...] im Vergleich zu den Aspekten der Bewegung (und des Raumes)“ noch „eine untergeordnete Rolle“ (Jochimsen 1973, S. 54). Man Rays Metronom „Gegenstand der Zerstörung“ (1959) bildet hier eine Ausnahme.²⁸

Ähnliches gilt für das Action Painting, das Jackson Pollock in den 1940er bis 1960er Jahren betrieb. „Diese Periode stellt trotz ihrer Bewegungsdominanz insofern eine wichtige Phase auf dem ‚Weg zur Zeit‘ dar, als sich hier der Wechsel vollzieht sowohl von der Bildfläche zum realen Raum“ – in diesem agierte der Künstler über der auf dem Boden liegenden Leinwand – „als auch von der Geste des Malens zur freien Aktion“ – der Künstler schleuderte und träufelte die Farbe direkt aus der Dose auf die Leinwand und spritzte mit ihr unter Einsatz seines ganzen Körpers herum (Jochimsen 1973, S. 54).

Aus dem Maler wird ein Macher. „Es entsteht eine neue künstlerische Realisationsform, ‚die dem Theater ähnlich ist [...]‘: das Happening“ (Jochimsen 1973, S. 54). 1958 von Alan Kaprow in Amerika erstmals realisiert gelangte es bald nach Europa. 1962 wurde die europäisch-amerikanische Gruppe Fluxus gegründet, der u. a. Joseph Beuys angehörte. Laut Jochimsen sind vor allem vier Aspekte hinsichtlich des Phänomens Zeit für das Happening bezeichnend: erstens seine ausgeprägte Beziehung zur Musik, zweitens die Tatsache, dass es Teil der biografischen Zeit seines Beobachters wird (der auch die Zeit während des oft langwierigen Verlaufs des Happenings bewusster erlebt), drittens „die Bedeutung von Zeit als Mittler, Bewegungsabläufe zu strukturieren“ und viertens die zeitraffend wirkende „Gleichzeitigkeit von Ereignissen“ (Jochimsen 1985, S. 222f.). Das Happening integriert die Zeit also erstmals über die Fokussierung gleich mehrerer spezieller zeitlicher Aspekte. Die

28 Eine Deutung des Werks in Hinblick auf seinen Zeitbezug siehe Holländer 1984, S. 7-20.

ihm nachfolgenden Kunstrichtungen werden noch weitere dieser Zeitaspekte erkunden und ihren Betrachtern und/oder Beobachtern präsentieren.

Jochimsen (1984) führt die folgenden Richtungen auf: Aktionskunst, Land Art, Prozesskunst, dokumentierende Videofilme und Fotosequenzen, Conceptual Art, Performance, Videokunst, Spurensicherung und Story Art und erläutert ihren je speziellen Zeitbezug. Um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie aspektreich die Zeit direkt, das heißt ohne den Umweg der Metapher, in die grenzüberschreitenden Werke der bildenden Kunst einfließen kann, seien beispielhaft die Zeitbezüge von vier der genannten Kunstrichtungen angerissen.

Nach dem Happening überschreitet gegen Ende der 1960er Jahre die Land Art die bis dahin akzeptierten Grenzen der Kunst noch einmal gewaltig. Sie führt die Kunst aus ihrem gewohnten Raum der Ateliers, Museen, Straßen und Plätze hinaus „in den grenzenlosen Raum der Landschaft, des Meeres und des Himmels. Die damit möglich werdende grenzenlose Fortbewegung einerseits und das durch Natureinwirkung allmähliche Verschwinden künstlerischer Spuren andererseits – das Bewusstsein der räumlichen und zeitlichen Unendlichkeit hier und das der Vergänglichkeit dort – erzeugen ein verstärktes Empfinden für Zeit“ (Jochimsen 1985, S. 224). Dennis Oppenheim etwa zog die Zeitgrenze zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada mit einem Schneemobil als Linie auf dem zugefrorenen St.-John-River nach.

Eine weniger aufsehenerregende, aber gleichermaßen einschneidende Grenzüberschreitung erlaubt sich die Prozesskunst, indem sie Materialien wie z. B. Pflanzen, Lebensmittel oder Wasser ins Spiel bringt, die sich in ihrer Substanz autonom verändern bzw. verändern können und somit innere Bewegungen durchlaufen. Der Künstler agiert nicht mehr selbst, sondern „überlässt das ‚Agieren‘ Substanzen, die physikalischen, biologischen oder chemischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, die über ihre Veränderungen unter bestimmten Bedingungen, die er häufig beeinflussen kann, entscheiden“ (Jochimsen 1984, S. 225). Peter Hutchinson etwa legte 1969 um die Öffnung des Vulkans Parakutin in Mexiko einen Kreis aus Broten, die er zunächst mit Plastikfolie bedeckte, sodass sie schimmelten, daraufhin wieder freideckte, sodass sie trockneten und schließlich schrumpften, bis sie nach einem Jahr verschwunden waren.

Bei der Conceptual Art, die Anfang der 1970er Jahre ihren Höhepunkt erreicht, führt die Grenzüberschreitung vom Bild in den Kopf. „Arbeiten existieren“, sagt Joseph Kosuth, „wenn sie gedanklich begriffen werden. [...] die Ausführung ist für die Kunst irrelevant“ (Jochimsen 1985, S. 227). Die Kunst wird entmaterialisiert und intellektualisiert und öffnet sich so für die abstrakte Größe der Zeit, „die auf Visualisierung verzichten kann“ (Jochimsen 1985, S. 228). Von der Zeit wird allein eine Vorstellung vermittelt, indem z. B. Systeme, denen bestimmte mathematische Zeitoperationen zugrunde liegen, konstruiert werden. So steht in dem Werk „Ein Jahrhundert Bücherei“ (1971) von Hanne Darboven „ein Jahrhundert [...] vor dem Betrachter in Form eines Aktenschranke, dessen 365 Bände sämtliche Tage dieses Jahrhunderts umfassen“ (Jochimsen 1985, S. 229). Der absolut chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff wird in manchen Arbeiten der Conceptual Art aber auch

abgetönt, dort nämlich, wo Künstler ihre eigene Lebenszeit in ihr System einspeisen. In diesem Sinne begann Roman Opalka 1965 für sein Werk „OPALKA 1965/1–∞“ zu zählen und die aufeinanderfolgenden Zahlen sowohl auf Leinwände zu schreiben als auch auf Tonbänder zu sprechen sowie am Ende eines jeden Tages ein Foto seines Gesichts zu machen. Aus diesen drei Elementen seines Werkes, das zugleich sein Lebenswerk ist, wird der Fluss der Zeit sinnlich erfahrbar sowie auch eindrücklich die Vergänglichkeit unseres Menschenlebens.²⁹

Während Opalkas Werk genau den Kippunkt zwischen dem chronometrisch-quantifizierenden und dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff markiert, hat die Kunstrichtung der Spurensicherung ihren Schwerpunkt im psychologisch-qualifizierenden Verständnis von der Zeit, wollen die Künstler doch vornehmlich sich und anderen auf die Spur kommen, das heißt wissen, wer sie oder die anderen sind oder waren. Als erster Spurensicherer begab sich 1972 Christian Boltanski auf die Suche nach seiner Kindheit, deren Relikte, Fotos und Dinge u. a. er sammelte und in verschiedenen Werken präsentierte, um das Sich-Erinnern wieder zu kultivieren, das er als einen notwendigen Bestandteil des Lebens versteht.

Die Beispiele der von Oppenheim markierten Zeitgrenze, des sich zersetzenden Brotes, das Hutchinson auslegte, der Jahrhundertordner Darbovens, des Zählens und Alterns Opalkas sowie der Kindheitsrelikte Boltanskis zeigen, dass es ein zentrales Ziel der neuen grenzüberschreitenden Kunst war, uns die sichtbaren Aspekte der Zeit einmal unter weitestgehender Reduktion des Metaphorischen vor Augen zu führen. Die Zeitzonen takteten die Drehbewegung der Erde um sich selbst und segmentieren sie zugleich räumlich, sodass der Rückschluss von Oppenheims Raumlinie auf den Zeittakt vor Ort als ein sehr realer wahrgenommen wird, dessen unvermeidliche Metaphorik in den Hintergrund tritt. Die verderbenden Brote Hutchinsons verweisen sowohl auf ihren anfänglichen frischen Zustand als auch auf ihre zukünftige Auflösung und damit auf einen Prozess, der sich sehr real in der Zeit vollzieht. Dass der wahrgenommene Brotzustand dabei auch metaphorisch ein Zeitpunkt auf einem Zeitstrahl bzw. einer Zeitstrecke ist, ist vor Ort ein nachgeordneter Aspekt. Schon einige wenige Zahlenbilder Opalkas, ein laufendes Tonband mit seiner zählenden Stimme und vielleicht drei, vier Bilder seines alternden Gesichts sind echte Ausschnitte aus seinem Leben, die es wirklichkeitsgetreu dokumentieren, was ergreifender ist als alle metaphorischen Rückschlüsse, die wir von diesem Kunstwerk aus auf unser eigenes Leben ziehen. Insofern wird, wer gezielt die Zeitmetaphorik dieser grenzüberschreitenden Werke analysiert, sich in ihre Peripherie begeben, sofern er nicht die real erfasste Zeit in ihnen bemerkt.

Dass man dennoch gerade auch zeitgenössische Kunstwerke sehr gewinnbringend in Hinblick auf ihre Zeitmetaphorik untersuchen kann, liegt u. a. daran, dass die Kunst in den 1980er Jahren den Weg zurück zum Bild gefunden hat. „Der Maler – sich wieder mit der Darstellung von Zeitsymbolen begnügend, z. B. dem Totenkopf als Hinweis auf die Vergänglichkeit [...] oder auf die Methode der Bilderreihung zurückgreifend [...] – hat sich in sein zeitloses Ghetto zurückgezogen [...].“

29 Genauerer zu „OPALKA 1965/1–∞“ siehe Scheider 2006.

(Jochimsen 1985, S. 237f.) Jochimsen bedauert das Zurückkehren der Kunst zur statischen Darstellung, da es ja mit dem Verzicht auf die gerade erst eroberte Bewegung in der zeitlichen Dimension einhergeht. Wenn sie von einem „zeitlosen Ghetto“ spricht, unterschätzt sie jedoch die Möglichkeiten der nachfolgenden Kunst, die inzwischen in ihren vielfältigen Aspekten real erkundete Zeit nun rein metaphorisch darzustellen. Insbesondere Arbeiten, die Textelemente integrieren, können Zeitliches metaphorisch differenziert und variantenreich zeigen. Genau diese Kunstwerke sowie Werbeanzeigen aus Text und Bild sollen im Folgenden untersucht werden, wobei die von Holländer herausgestellten Zeitmetaphern in Bildern, die von Gombrich beschriebenen wirkungsmächtigen Bildstrukturen sowie die von Panofsky in Bildern bemerkten Phraseologismen u. a. nachträglich eine besondere Bedeutung gewinnen werden. Der Streifzug durch die kunstwissenschaftlichen Analyseansätze dürfte sich gelohnt haben, weil die verschiedenen Zeitdarstellungen auch in den Bildern der ausgewählten Text-Bild-Gefüge gewiss zu finden sein werden.

3.2 Orientierungsmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen

3.2.1 Verschiedene Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen

3.2.1.1 Die zeitlichen Orientierungsmetaphern im Kontext von Kress & van Leeuwen (1996)

Erste Schritte, die visuellen Zeitmetaphern systematischer und umfassender zu erkunden, sind bereits getan. Dazu gehörte u. a. der recht einfache Schritt, die zeitlichen Metaphern der Rechts-links-Orientierung in einigen Kunstwerken zu identifizieren und zu deuten. Oft sind sie an eine zusätzliche metaphorische Oben-unten-Orientierung gekoppelt, über die Gutes von Schlechtem unterschieden wird. Eine solche Kopplung liegt aber nicht in jedem Bild vor. Auch ist die Deutung gekoppelter oder einfacher Orientierungsmetaphern der Zeit von Bild zu Bild verschieden. So kann man zwar in einigen Bildern eine Linksorientierung feststellen, die auf Vergangenes verweist und/oder eine Rechtsorientierung, die auf Zukünftiges verweist. Doch muss sich die zeitliche Deutung durchaus nicht immer auf diese beiden Zeitmetaphern (DIE VERGANGENHEIT IST LINKS, DIE ZUKUNFT IST RECHTS) beziehen. Hinzu kommt, dass die Rechts-links-Orientierung und die manchmal an sie gekoppelte Oben-unten-Orientierung auf verschiedene Art im Bild manifestiert sein können. Es können sich in den entsprechenden Flächenteilen eines Bildes charakteristische Orte mit Gegenständen und/oder Personen befinden, die durch ihre Platzierung einen zeitmetaphorischen Mehrwert erhalten. Oder aber Personen bewegen sich in die eine oder andere Richtung oder blicken dorthin und bekommen durch ihre Ausrichtung einen zeitmetaphorischen Gehalt.

Erinnern wir uns an das ein oder andere der bereits gedeuteten Kunstwerke (siehe hier Kap. 3.1.3): „Regen, Dampf, Geschwindigkeit“ konnte in eine linke Bildhälfte der Vergangenheit und in eine rechte Bildhälfte der Zukunft unterteilt werden, und im „Blindensturz“ war die schlechte Zukunft im unteren rechten Viertel der Bild-

fläche schnell ausgemacht. In diesen beiden Beispielen konnten also die unmodifizierten Zeitmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST LINKS, DIE ZUKUNFT IST RECHTS und DIE SCHLECHTE ZUKUNFT IST RECHTS UNTEN identifiziert werden. Dagegen verbirgt sich, wie entdeckt wurde, hinter der Linksorientierung in „Dynamismus eines Hundes an der Leine“ und in „Lesendes Mädchen“ keine Vergangenheitsorientierung, sondern die abgetönte Metapher der Muße im Gegensatz zur Pflicht bzw. des zweckfreien Handelns im Gegensatz zum zielorientierten Handeln. Auch die Metaphern DIE MUSSE IST LINKS, DIE PFLICHT IST RECHTS und ZWECKFREIES HANDELN IST LINKS, ZIELORIENTIERTES HANDELN IST RECHTS sind Zeitmetaphern. Zur Manifestierung dieser Zeitmetaphern ist nun zu sagen: Auf beiden Bildern sind die Personen (und das Tier) nach links ausgerichtet. Die Dame und der Hund ‚bewegen sich‘ auf der Bildfläche nach links, das lesende Mädchen ‚schaut‘ auf der Bildfläche nach links. Demgegenüber sind in „Regen, Dampf, Geschwindigkeit“ zwei charakteristische Orte so platziert, dass sie genau die linke und rechte Bildhälfte einnehmen. Ähnliches gilt auch für die Platzierung von Platon und Aristoteles rechts und links des Fluchtpunkts im Bildzentrum der „Schule von Athen“. Die beiden Philosophen teilen das Bild in eine rechte und linke Hälfte.

Die Idee, die Bildfläche in bedeutungstragende Hälften bzw. Viertel oder Partien aufzuteilen, geht auf Gunther Kress und Theo van Leeuwen zurück, die in ihrem gemeinsamen Buch „Reading Images. The grammar of visual design“ (1996) die mehr oder weniger bewusst produzierten visuellen Strukturen von Bildern und anderen visuellen Designs in Hinblick auf ihre verborgenen Funktionen untersuchen. Hier ermitteln sie u. a. auch den Informationswert der linken und rechten Bildhälfte horizontal strukturierter Sehflächen ebenso wie den Informationswert der unteren und oberen Bildhälfte vertikal strukturierter Sehflächen. Das heißt, sie untersuchen und deuten nicht nur die Flächenaufteilung von reinen Bildern, etwa rein bildlich ausgeprägten Kunstwerken, sondern auch von Text-Bild-Gefügen aller Art, wie z. B. Zeitungs- und Schulbuchseiten und -doppelseiten, Werbeanzeigen, Filmstands und Diagrammen, wobei sie stets von der gesamten Sehfläche ausgehen bzw. jedes Text-Bild-Gefüge als bimodale, visuell zu erfassende Einheit wahrnehmen.

Den Informationswert, den der rechte und linke Teil einer Sehfläche haben kann, erläutern sie zunächst an einer Zeitungsdoppelseite, an der der Bedeutungsgehalt der vorliegenden Struktur besonders sinnfällig wird. Anschließend weisen sie vergleichbare Informationswerte in einem ähnlich strukturierten Kunstwerk sowie in weiteren Sehflächen nach. Die rechte Seite der Zeitungsdoppelseite zu einem Artikel mit der Überschrift ‚*A new breed of gold-diggers*‘ unterscheidet sich von der linken dadurch, dass sie ein besonders großes Foto präsentiert, auf dem zwei Personen quasi in Blickkontakt mit dem Zeitungsleser stehen, während die beiden Personen auf dem kleineren Foto auf der linken Seite ganz auf ihre Arbeit konzentriert sind. Schon durch die Besonderheiten des Blickkontakts und der Bildgröße ist das rechte Foto als das Wichtigere zu erkennen. Auf ihm ist die im Titel angekündigte neue Generation der Goldgräber in Gestalt zweier Frauen zu sehen. Sie verrichten die gleiche Arbeit wie die beiden Männer im linken Bild. Kress & van Leeuwen schließen daraus,

dass links das Gegebene präsentiert ist (die Goldgräberei als reine Männersache) und rechts das Neue (Frauen, die diese Tätigkeit ebenso gut ausüben können). Und sie bemerken, dass die ausgewählte Zeitungsdoppelseite kein Einzelfall ist. Den Informationswert des Gegebenen und Neuen, der aus der Links-rechts-Struktur horizontal organisierter Sehflächen hervorgeht, finden sie in vielen Text-Bild-Gefügen und Bildern, so z. B. in einem Relief des 14. Jahrhunderts, das zeigt, wie Gott Eva aus dem schlafenden Adam erschafft: Gott, der Gegebene, ist links dargestellt; Adam und Eva, die neu Erschaffenen, befinden sich rechts im Bild. Daraus folgt, dass Sehflächen, die Gegebenes und Neues präsentieren, besonders überzeugend wirken, wenn sie horizontal strukturiert sind und entlang dieser Struktur das Gegebene und Neue ‚richtig‘ herum anordnen.

In einer anderen Darstellung Adams und Evas im Paradies, einer französischen Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, entdecken Kress & van Leeuwen zusätzlich zur Rechts-links-Orientierung – Gott, der Schöpfer, befindet sich wieder links im Bild, und Adam und Eva, seine Geschöpfe, sind wieder rechts von ihm angeordnet – eine Oben-unten-Orientierung: Gott zeigt auf einen am unteren Bildrand liegenden Leichnam, über dem (gemessen an der Bildfläche) Adam und Eva stehen. Der Informationswert, den die vertikal strukturierte Sehfläche haben kann, besteht für Kress & van Leeuwen darin, dass in ihrem oberen Teil das Ideale abgebildet ist und in ihrem unteren Teil das Reale. Diese Entdeckung haben sie zuerst an Werbeanzeigen gemacht, die nicht selten vertikal strukturiert sind. Im oberen Teil wird dort oft das Versprechen präsentiert, mit dem für ein Produkt geworben wird. Es soll dem Nutzer mehr Prestige verleihen oder sinnliche Erfüllung bringen. Darunter befinden sich – kleiner – die für wissenschaftlich erachteten, mehr oder weniger sachlichen Informationen über das Produkt: das Set, zu dem es gehört, oder Adressen, bei denen man es kaufen kann. Werbeanzeigen oder andere Sehflächen, die Ideale Realem gegenüberstellen wollen, wirken offenbar besonders überzeugend, wenn sie vertikal strukturiert sind und das Ideale oberhalb des Realen präsentieren.

Die bildlichen Orientierungsmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST LINKS, DIE ZUKUNFT IST RECHTS, DIE GUTE ZEIT IST OBEN und DIE SCHLECHTE ZEIT IST UNTEN sind aber bei Weitem nicht die einzigen in Bildern verborgenen Zeitmetaphern. Es gibt noch mehr. Die potenzielle Bedeutungsvielfalt der zeitlichen Orientierungsmetaphern ist vergleichbar mit der Fülle der Bedeutungsnuancen, die die von Kress & van Leeuwen ermittelten Informationswerte der Bildpartien ausmachen. Was kann als *gegeben*, was als *neu*, was als *ideal* und was als *real* gelten? Kress & van Leeuwen geben zunächst allgemeine Umschreibungen der über die vier genannten Oberbegriffe voneinander unterschiedenen Informationswerte. Als *gegeben* gilt: „something the viewer already knows“, „a familiar and agreed-upon point“, a „commonsensical“ information, a „self-evident“ fact (Kress & van Leeuwen 1996, S. 187). Als *neu* gilt: „something which is not yet known“ or „not yet agreed upon by the viewer“, „something to which [...] [he] must pay special attention“, a „problematic“ fact, „the information at issue“ (Kress & van Leeuwen 1996, S. 187). Als *ideal* gilt: something which „is presented as the idealized or generalized essence of the information“, „its

ostensibly, most salient part” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 193f.). Als *real* gilt: something which „presents more specific information”, „more ‘down-to-earth’ information” or „more practical information” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 194).

Man merkt der Umschreibung der ersten beiden Informationswerte an, dass sie ursprünglich aus dem Medium der Zeitung entwickelt wurden, wie man der Umschreibung der letzten beiden Informationswerte anmerkt, dass sie ursprünglich aus dem Medium der Werbeanzeige entwickelt wurden. So sehr sich diese Werte überraschend exakt innerhalb der gegebenen Umschreibungen in zwei Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance wiederfinden ließen, so sehr mussten Kress & van Leeuwen sie weiter ausdifferenzieren, um sie auf ein wirklich breites Spektrum an Bildern und Text-Bild-Gefügen anwenden zu können. Schließlich konnten sie den Informationswert des Gegebenen und Neuen in der linken und rechten Bildhälfte etwa auch bei Rembrandt wiederfinden, der häufig die linke Hälfte seiner Bilder von einem Licht bescheinen lässt, das von links oberhalb des Rahmens kommt, während die rechte Hälfte seiner Bilder im Dunkeln liegt. Daraus, dass in diesen Bildern der Bereich des Gegebenen hell erleuchtet ist, während sich im Bereich des Neuen die Dunkelheit ausbreitet, schlussfolgern sie vorsichtig, Rembrandt sei zutiefst pessimistisch gegenüber der Zukunft gewesen. „Are we entitled to read from this autobiographical, affective meanings?” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 200), fragen sie und entdecken auch bei den drei impressionistischen Künstlern Pissarro, Monet und Sisley Vorlieben für die linke oder rechte Bildhälfte oder die Bildmitte, die jeweils stärker mit Motiven angefüllt sind, während der Rest des Bildes offener und freier gestaltet ist. „Such dispositions are probably largely unconscious [...]. Yet, there is clear regularity, and there are deep affective meanings behind this regularity.” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 201) Zukunftsoptimismus oder -pessimismus, Aufgeschlossenheit oder Reserviertheit gegenüber Neuem, die Sehnsucht nach Sicherheit oder die Lust aufs Abenteuer, ein eher konservativer oder revolutionärer Geist könnten sich bei Malern in der beschriebenen Strukturierung ihrer Bilder offenbaren. Das geht aus Kress’ & van Leeuwens Andeutungen hervor. Für die gesicherte Deutung bräuchte es nur noch eines entsprechenden Kontextwissens.

Da darf dann auch einmal Turners Bild „Regen, Dampf, Geschwindigkeit“ nach Kress & van Leeuwen analysiert werden. Das Bild bestätigt ihr System der Informationswerte, ist es doch entlang einer horizontalen Achse in zwei Bildhälften aufgeteilt, von denen die linke das Gegebene zeigt und die rechte das Neue. Dieses Neue ist ganz im Sinne der Umschreibung dessen, was als neu gelten kann, zugleich eine entscheidende Information und ein problematischer Sachverhalt. Der Titel weist auf die besonderen Merkmale des Zuges hin (und nicht nur auf die atmosphärische Ebene des Bildes), und es erhalten Zug und Bahntrasse durch die Darstellung einen ambivalenten Charakter. Einerseits fasziniert die illusionäre Geschwindigkeit des Zuges, andererseits dunkeln er und die Trasse, über die er – wie es scheint – sogleich dahinrauschen wird, das untere rechte Viertel des Bildes beträchtlich ab. Darin könnten sich Turners gemischte Gefühle zu den technischen Veränderungen seines Lebensraumes und auch insgesamt zur beginnenden Industrialisierung spiegeln. So

ähnlich wurde das Bild bereits im vorigen Kapitel gedeutet (siehe hier Kap. 3.1.3). Konzentrieren sich also Kress' & van Leeuwens ermittelte Informationswerte und die von mir herausgestellten zeitlichen Orientierungsmetaphern auf ein und denselben Sachverhalt, der nur mit je unterschiedlichen Begriffen beschrieben wird?

Die doppelte, auf eine im Prinzip gleiche Deutung hinauslaufende Beschreibung des turnerschen Bildes war in der Tat nur möglich, weil dieses Bild aufgrund seines Aufbaus und Inhalts im Überschneidungsbereich zwischen den zeitmetaphorischen Äußerungsmöglichkeiten in Texten, Bildern und Text-Bild-Gefügen und den Strukturen mit Bedeutungsfunktionen in der von Kress & van Leeuwen entwickelten ‚Grammatik‘ des visuellen Designs liegt. Auch die Informationswerte der Sehflächen sind metaphorisch und lassen sich als die Orientierungsmetaphern GEGEBEN IST LINKS, NEU IST RECHTS, IDEAL IST OBEN und REAL IST UNTEN darstellen. Sie sind grundsätzlich kohärent mit den Orientierungsmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST LINKS, DIE ZUKUNFT IST RECHTS, GUT IST OBEN und SCHLECHT IST UNTEN. Wie an der doppelten Bildbeschreibung deutlich wurde, können die Metaphern des Gegebenen und Neuen mit den Metaphern der Vergangenheit und der Zukunft sogar konsistent sein. Deckungsgleich sind sie aber nicht, was damit zusammenhängt, dass die Konzepte bzw. die Bedeutungsfelder der repräsentativen Wörter auf der Empfängerseite dieser Orientierungsmetaphern auch nicht miteinander deckungsgleich sind.

Im Bedeutungsfeld des Gegebenen und Neuen liegen bei Kress & van Leeuwen im Kontext ihrer Zeitungsanalyse das Bekannte und Unbekannte, im Kontext ihrer Analyse der Gemälde Rembrandts die Vergangenheit und die Zukunft. Die Autoren zögern allerdings, als sie den Begriff des Zukünftigen dem Begriff des Neuen unterordnen. Können sie behaupten, das Bedeutungsfeld des Vergangenen werde vollständig vom Bedeutungsfeld des Gegebenen umgriffen ebenso wie das der Zukunft von dem des Neuen? Zumindest darf nicht der Eindruck entstehen, dass das Zeitliche schlechthin von der Gegeben-neu-Struktur überlagert wäre, denn sein Bedeutungsfeld breitet sich in jedem Fall völlig eigenständig aus. Es beschränkt sich ja nicht auf die Gegenüberstellung von Vergangenen und Zukünftigem. In den hier untersuchten Bildern stehen auch die Muße der Pflicht und die Erinnerung der Erwartung gegenüber; und es ließen sich gewiss Bilder finden, die etwa Ruhe und Stress oder Freizeit und Arbeitszeit mittels einer passenden Rechts-links-Orientierung überzeugend darstellen. Insofern die Zeit nicht allein chronometrisch-quantifizierend, sondern auch psychologisch-qualifizierend begriffen werden kann, reicht ihre Orientierungsmetaphorik klar über die Grenzen der Gegeben-neu-Struktur hinaus.

Hinzu kommt ein weiterer Unterschied: Während das Gegebene und das Neue ausschließlich über eine besondere Gestaltung der linken und rechten Hälfte der Sehfläche formal sichtbar gemacht werden, lässt sich die Orientierungsmetaphorik der Zeit auch in anderen Formen visuell zum Ausdruck bringen. Cranachs „Paradies“ etwa birgt nicht die Gegeben-neu-Struktur, ist aber gleichwohl unbewusst oder bewusst mit Blick auf die Orientierungsmetaphorik der Zeit gestaltet. Die Geschichte von Adam und Eva ereignet sich dort in einer Art Schleife, die als Bildschema der Zeitfülle gelten kann. Außerdem führt sie nicht von links nach rechts oben,

sondern – verkehrt herum – von rechts nach links oben – passend zu ihrem ‚falschen‘ Verlauf. Dagegen birgt Vermeers Bild „Brieflesendes Mädchen am Fenster“ Orientierungsmetaphern der Zeit, die über seine möglicherweise vorhandene Gegeben-neu-Struktur hinausweisen. Dass die Briefleserin sich erinnernd nach links schaut, könnte noch der Struktur zugeordnet werden, nicht jedoch das Trompe l’Œil des Vorhangs, das den Betrachter auf die Gegenwart hin orientiert – auf die Gegenwart des Geschehens im Bild und zugleich auf die Gegenwart des Bildes als Bild. Die Metapher DAS TROMPE L’ŒIL IST DIE GEGENWART bezieht den Betrachter mit ein und überschreitet die Bildebene zu dem Raum hin, in dem er sich befindet. Orientierungsmetapher ist sie insofern, als sie die Metapher DIE GEGENWART IST HIER enthält. Als weitere zeitliche Orientierungsmetaphern können gelten: DIE RUHE IST SYMMETRISCH und DIE BEWEGUNG IST ASYMMETRISCH sowie SCHNELL IST VIEL und LANGSAM IST WENIG, denn auch diese Metaphern schaffen Orientierungen im Raum oder auf der Fläche (siehe hier Kap. 3.1.3). Die Gegeben-neu-Struktur von Sehflächen und die Orientierungsmetaphorik der Zeit auf Bildern sind also zwei verschiedene Sachverhalte mit Überschneidungsbereich.

Das heißt, man darf auch nicht sagen, dass die Orientierungsmetaphorik der Zeit die Gegeben-neu-Struktur vollständig umgreift. Die Gegeben-neu-Struktur und die Ideal-real-Struktur sind nach Kress & van Leeuwen zentrale Elemente der ‚Grammatik‘ der Sehfläche. Deshalb ist ihre Bedeutung funktional. Sie geht aus der ‚Syntax‘ (oder dem Parametercharakter) der beiden Strukturen hervor.

Die beiden Wissenschaftler sehen in der Gegeben-neu-Struktur eine ‚syntaktische‘ Ebene und erklären dies so: „A similar structure exists in the English language, in the information structure of the clause [...] in language, as in visual communication, this is [...] a gradual wave-like movement from left to right (or rather from ‘before’ to ‘after’, since in language we are dealing with temporally integrated texts) [...]“ (Kress & van Leeuwen 1996, S. 187f).³⁰ Die neue Information eines englischen Satzes steht bzw. kommt meist an dessen Ende, während der Satz mit dem Bekannten beginnt. Zugleich liegt im Englischen wie auch im Deutschen der Satzakzent genau auf der neuen Information. „Intonation creates two peaks of salience within each ‚tone group‘, one at the beginning of the group and another, the major one [...] as the culmination of the New, at the end.“ (Kress & van Leeuwen 1996, S. 188) Kress’ & van Leeuwens Beispielsatz lautet: *‘Gold-digging can now be done by women’*. Auf Deutsch könnten wir in der gleichen Reihenfolge und mit der gleichen Verteilung der Akzente sagen: *Nach Gold graben können nun auch Frauen*. Wir könnten allerdings ebenso gut sagen: *Nun können auch Frauen nach Gold graben*. Hier bliebe trotz der Inversion der Satzakzent auf der neuen Information. Die Gegeben-neu-Struktur der Sehfläche findet sich folglich in der englischen Sprache im Satzbau und in der Satzintonation wieder und lässt sich in der deutschen Sprache optional realisieren. „[...] and this attests to the existence of deeper, more abstract coding orientations which find their expression differently in different semiotic codes.“ (Kress & van Leeuwen

30 Kress & van Leeuwen beziehen sich hier auf M. A. K. Halliday: „An introduction to functional grammar“ (1985) (Lit.: siehe Kress & van Leeuwen 1996).

1996, S. 188) Kress & van Leeuwen haben – so gesehen – eine grundlegende codeübergreifende ‚grammatisch-syntaktische‘ Struktur ermittelt, deren Funktion darin besteht, eine abstrakte Bedeutung zu transportieren, die unzähligen Sätzen und Sehflächen in ähnlicher Form zugrunde liegen kann.³¹

Würde man in der Gegeben-neu-Struktur dagegen die visuelle Parallele zum Tempus des Verbs (seinen verschiedenen Tempusformen) sehen und in der Ideal-real-Struktur diejenige zum Modus des Verbs (seinem Konjunktiv und Indikativ), müsste sogar jede Sehfläche die Gegeben-neu-Struktur und die Ideal-real-Struktur ganz oder in Teilen enthalten. Man könnte es nachweisen, würde vom ‚Tempus‘ und ‚Modus‘ der Sehfläche aber sehr offensichtlich metaphorisch sprechen. Auch müsste man sich fragen, wo die Grenzen einer sinnvollen ‚grammatischen‘ Beschreibung von Sehflächen liegen.

Wie auch immer man die Gegeben-neu-Struktur begreift – als eine syntaktische Struktur oder als eine Struktur mit Parametercharakter –, ist sie doch in jedem Fall ein ‚grammatisches‘ Element von Sehflächen, das ausschließlich in der Positionierung und Ausrichtung von Texten und/oder Bildern oder ihren Teilen *links* und *rechts* auf der Fläche besteht, die eine bestimmte Bedeutung innerhalb der vorgegebenen Bedeutungsfelder von *gegeben* und *neu* transportieren. Orientierungsmetaphern der Zeit sind demgegenüber flexibel in ihrer Manifestierung auf der Sehfläche. Wie die Gegeben-neu-Struktur liegen aber auch sie auf der formalen Ebene von Sehflächen, die insgesamt eine ‚grammatische‘ Ebene zu nennen möglicherweise sinnvoll ist. Der Begriff, verstanden als metaphorische Bezeichnung, bietet sich aus zweierlei Gründen an: zum einen, weil die Orientierungsmetapher ja (in der Sprache wie im Bild) nicht auf der semantischen Ebene verankert ist und doch irgendwo sein muss, und zum anderen, weil sie im Falle ihrer sprachlichen Manifestierung dann auf deren grammatischer Ebene zu suchen ist. Weinrich geht diesem Pfad nach, nachdem er die Morphemetapher 1967 semantisch nicht erfassen konnte. Er analysiert 1976 die grammatische Einbindung insbesondere der Präpositionen im Text und ihre spezielle Bedeutungsfunktion dort und treibt seine textgrammatische Analyse 1993 weiter, ohne darüber sein kommunikations-anthropologisches Anschauungsmodell aus dem Auge zu verlieren, das er anfangs (1967) noch als Metapher ansah. Im Groben muss der Pfad im Bild ähnlich verlaufen.

31 Ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Weinrich (1976). Als er mithilfe seines kommunikations-anthropologischen Anschauungsmodells die Analogien (die Bildschemametaphorik) in der Dreierstruktur der Präpositionen *vor*, *hinter* und *nach* im Deutschen untersucht, bemerkt er: Beim Gebrauch von *vor* stimmt in räumlichen und zeitlichen Kontexten die Weltzeit mit der Textzeit überein (*der Donnerstag vor dem Samstag*), und die Anordnung der Gesprächsteilnehmer voneinander im Modell entspricht der Textanordnung (*das Buch vor der Vase*). Verwendet man hingegen die Präpositionen *nach* und *hinter*, kommt es zu einer je unterschiedlichen Inversion. Bei *nach* muss die Textfolge umgekehrt werden, um zur Weltfolge zu passen (*der Donnerstag nach dem Sonntag*), während im Falle von *hinter* das Anschauungsmodell verändert werden muss, damit es sich mit der Textfolge deckt (*das Buch hinter der Vase*). Der Gesprächsteilnehmer, der der Vase entspricht, muss um 180° gedreht werden (vgl. Weinrich 1976a, S. 15-17).

Kress & van Leeuwen haben jedenfalls ihre visuelle ‚Grammatik‘ analog zur Sprache entwickelt, ohne allzu weitreichende Parallelen zu suchen. Den visuellen und sprachlichen ‚grammatischen‘ Strukturen sei nur gemeinsam, dass sie eine Bedeutungsfunktion hätten. „The analogy with language does not imply [...] that visual structures are like linguistic structures. The relation is much more general. Visual structures realize meanings as linguistic structures do also [...]” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 2) Teils würden sich die Bedeutungen, die durch sprachliche oder visuelle Strukturen generiert werden, überlappen, teils würden sie divergieren. Das heißt, man kann offenbar manche Bedeutungen sowohl sprachlich als auch visuell ausdrücken, manche hingegen nur sprachlich oder visuell. Aber selbst wenn man sie sprachlich und visuell ausdrücken kann, macht man dies laut Kress & van Leeuwen auf unterschiedliche Weise.

Deshalb sehen sie es als ihre Aufgabe an, einmal einen Bestand der wichtigsten etablierten bedeutungstragenden Kompositionsstrukturen des visuellen Designs aufzuzählen. Dazu gehören die sog. Repräsentationsmuster, die die räumlichen Beziehungen zwischen den abgebildeten Personen und Plätzen so strukturieren, dass sie gedeutet werden können, ebenso wie die sog. Interaktionsmuster, die die komplexen Bezüge zwischen den Bildern und ihren Betrachtern aufzeigen. Kress & van Leeuwen erkunden ferner die Materialität visueller Designs in Hinblick auf ihren Beitrag zur Bedeutungskonstitution des gesamten Kommunikats und erweitern das Spektrum ihres Untersuchungsgegenstandes von der Sehfläche auf den Sehort (siehe hier Kap. 3), das heißt zunächst nur auf dreidimensionale Objekte. Die Gegeben-neu-Struktur wie auch die Ideal-real-Struktur bzw. die Informationswerte der Partien in Sehflächen (Kress & van Leeuwen haben weitere Sehflächenstrukturierungen herausgestellt) rechnen sie der ‚Text‘-Funktion visueller Kommunikate zu, da sie die visuellen ‚Texte‘ in ein bedeutungsvolles Ganzes einbinden. „Chapter 6 deals with what Halliday calls the ‚textual‘ function, with the way in which representations and communicative acts cohere into the kind of meaningful whole we call ‚text.‘” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 13f.)³²

Alle bedeutungstragenden Kompositionsstrukturen aus Kress‘ & van Leeuwens Bestand (darunter die ‚Text‘-Funktion der rechten und linken Seite von Sehflächen, also die Gegeben-neu-Struktur) gehören aber nicht nur zur ‚Grammatik‘ des visuellen Designs, sondern darüber hinaus auch zu einer codeübergreifenden Grammatik, die sich in der westlichen Welt ausgeprägt hat. „In our view the integration of different semiotic codes is the work of an overarching code [...]“ (Kress & van Leeuwen 1996, S. 183) Deshalb benutzen Kress & van Leeuwen auch, wo es möglich ist, Be-

32 Also bezeichnen auch Kress & van Leeuwen die Text-Bild-Gefüge, die sie untersuchen, als ‚Texte‘ – und das, obwohl sie sich ganz auf ihre visuelle Struktur konzentrieren. Da sie diese als ‚grammatisch‘ ansehen, scheint es nahezuliegen, auch von der ‚Textualität‘ visueller Kommunikate zu sprechen. Den Begriff ‚grammar‘ und anfangs auch den Begriff ‚text‘ setzen sie immerhin in Anführungsstriche, was zeigt, dass sie sich ihrer metaphorischen Verwendung bewusst sind. Allerdings entfallen die Anführungsstriche des Textbegriffs nach seiner Einführung wieder (*visual text, integrated text, multimodal text*). Von Text-Bild-Gefügen zu sprechen ist vielleicht etwas umständlicher, dafür aber sachlich richtiger (siehe auch hier Kap. 1.1).

griffe, die sowohl Sprachliches als auch Bildliches präzise bezeichnen können, sagen sie. Das hilft ihnen bei der Beschreibung von Sehflächen aller Art.

Die Idee eines übergreifenden Codes für sprachliche und bildliche Zeichensysteme passt zu der hier vertretenen Ansicht, dass die Metapher ein Konstrukt des menschlichen Geistes ist, das sich in Texten und Bildern niederschlagen sowie auf beide verteilen kann. Diese Ansicht kommt insbesondere in der später anstehenden Untersuchung zur Strukturmetapher der Zeit zum Tragen. Sie konzentriert sich auf die Ausbreitung der Metapher auf textliche und bildliche Elemente in verschiedenen Sehflächen und an verschiedenen Sehorten, wobei im Wesentlichen zwei Ziele verfolgt werden: Zunächst geht es darum, die Elemente, die zu einer fokussierten Metapher hinzugehören, zu identifizieren und das Beziehungsmuster, das sie bilden, aufzuzeigen. Anschließend soll diese Metapher gedeutet werden. Es wird die These vertreten, dass die einmal genau beschriebene Metapher besonders treffend, das heißt zugleich nah am Text-Bild-Gefüge und umfassend in der Aussage gedeutet werden kann. Die differenzierte Analyse kann, darüber muss man sich im Klaren sein, nur gelingen, wenn auch ein differenzierter Code existiert, der Text und Bild übergreift. Woran es aber liegt, dass wir überhaupt Text- und Bildelemente zu einer einzigen Metapher zusammenführen können, sei noch einmal mit Schmitz' und Stöckls Worten gesagt (siehe auch hier Kap. 1.1.1): Ihnen zufolge können wir aus den beiden Zeichensystemen (die auf einen übergreifenden Code zurückführbar sind) eine integrale Gesamtbotschaft erzeugen, weil sie gemeinsam, wenn auch in je unterschiedlicher Realisierung, zur Metapher fähig sind und weil wir uns, sowie wir sie an einem einheitlichen Ort wahrnehmen, auf den Prozess der sprachlich-bildlichen oder explorativen Semiose einlassen, ihn im Sinne Schmitz' auf uns wirken lassen bzw. im Sinne Stöckls aktiv herbeiführen.

Bei der Strukturmetapher, die sich auf Text- und Bildelemente ausbreitet, entsteht die Gesamtbotschaft hauptsächlich auf der Ebene des Textes aus einzelnen Wortbedeutungen und auf der Ebene des Bildes aus einzelnen Motiven. Das heißt, Wortbedeutungen und Motive bilden zusammen die Metapher. Sie ist ein überwiegend semantisches oder inhaltliches Konstrukt. Die strukturlose oder strukturarme Orientierungsmetapher dagegen liegt entweder ganz auf der Bildebene oder ganz auf der Textebene. Das heißt, hier muss man sich präziser ausdrücken: Sie liegt entweder ganz im Bereich des visuellen Designs oder auf der semantischen Ebene des sprachlichen Teils eines Text-Bild-Gefüges. Noch genauer gesagt prägt sich die bildliche Orientierungsmetapher oft (aber nicht nur) auf der formalen Ebene des Bildes aus und dürfte häufig durch bestimmte Aussagen im Text, also durch dessen semantische Ebene, gestützt werden; und die sprachliche Orientierungsmetapher kommt versteckt im Text vor (verbirgt sich etwa hinter Präpositionen) und dürfte auf sehr unterschiedliche Art im Bild gestützt werden. Trotz der Einseitigkeit der Orientierungsmetapher, nur im Bild oder nur im Text zu stecken, ist es gewinnbringend, sie nicht nur isoliert dort zu untersuchen, sondern ihren Kontext oder ihr Konbild mit einzubeziehen.

Bei der sogleich folgenden Untersuchung konzentriere ich mich auf die zeitlichen Orientierungsmetaphern in den Bildern der ausgewählten Text-Bild-Gefüge und ihren unterstützenden Kontext. Will man eine solche Orientierungsmetapher in einem Text-Bild-Gefüge identifizieren, ist es ratsam, den dem Bild beigefügten Text auf seine zeitlichen Aussagen hin zu lesen, denn diese könnten ja visualisiert sein. Wo und wie, daraufhin ist das Bild in einem zweiten Schritt abzusuchen. Oder man kennt bereits einige Visualisierungsmöglichkeiten der Zeit auf der formalen Ebene aus dem Alltag oder aus der Erinnerung an das ein oder andere Kunstwerk z. B. aus dem vorigen Kapitel, oder Kress' & van Leeuwens Gegeben-neu-Struktur ist einem geläufig, und darum hat man die Orientierungsmetaphern im Bild schon entdeckt, bevor man den beigefügten Text liest. Falls sie dort nicht gestützt werden, sollte man sich allerdings fragen, ob die vermeintliche Orientierungsmetapher der Zeit nicht vielleicht auch anders gedeutet werden könnte. Es ist nämlich so, dass Texte in Text-Bild-Gefügen die Bedeutung der ihnen zugeordneten Bilder determinieren. Das heißt, der Text kann bewirken, dass wir zum an sich mehrdeutigen Bild eindeutige Aussagen machen können. Nun wissen wir, wie es insgesamt oder wie ein Element aus ihm gemeint ist. Das Bild oder eines seiner Elemente erhält ähnlich wie ein Wort über einen Kontext eine enger umgrenzte und präzisere Meinung.

Man kann die von mir in den folgenden Kapiteln entdeckten Orientierungsmetaphern der Zeit auch als „Verführungen ... [meiner] Einbildungskraft“ ansehen (frei nach Schmitz 2004b, S. 227). In dieser Sichtweise sind die Bilder an sich elliptisch und erhalten allein durch die ihnen beigefügten Texte das zeitliche Element, das ich in ihnen identifiziere. Jedoch sind Ellipsen ja zu überwinden und die so gesehen mehr konstruierten als identifizierten bildlichen Orientierungsmetaphern der Zeit nichtsdestotrotz wichtig auf dem Weg zum Entschlüsseln der integralen Gesamtschaft der ausgewählten Text-Bild-Gefüge.

In insgesamt zwölf Kurzkapiteln werden zahlreiche werbliche und künstlerische Sehflächen und Schorte auf ihre Orientierungsmetaphorik der Zeit hin untersucht. In die Untersuchung sind ein paar mehr Werbeanzeigen als Kunstwerke aufgenommen, da sich gerade unter den Werbeanzeigen viele geeignete Beispiele finden ließen. Die Anzeigen sind zirka zehn Jahre alt, die Kunstwerke stammen aus den 1960er bis 2000er Jahren. Die Reihenfolge ihrer Präsentation orientiert sich in etwa an der Reihenfolge der im vorausgegangenen Kapitel präsentierten Kunstwerke. Das heißt auch, dass viele der visuellen Objektivierungsweisen der zeitlichen Orientierungsmetaphern, die dort vorgestellt wurden, ein weiteres Mal identifiziert werden. Dieses Mal werden sie allerdings auch gezielt im Kontext der ihnen beigefügten Texte analysiert. Darüber hinaus werden einige neue Objektivierungsweisen vorgestellt. Kress' & van Leeuwens Informationswerte der Bildpartien spielen bei der Analyse dort eine Rolle, wo sich die Orientierungsmetaphorik der Zeit mit ihnen überschneidet. Die Links-rechts- und Oben-unten-Orientierung wird sogar in mehreren Kapiteln behandelt werden, da sie vielen visuellen Objektivierungsweisen der zeitlichen Orientierungsmetaphern zugrunde liegen. Aber auch einige andere Strukturen der ‚Grammatik‘

des visuellen Designs werden einbezogen, denn mitunter begleiten sie die zu untersuchenden Metaphern. Die Grenze zwischen der Orientierungsmetaphorik und der Strukturmetaphorik ist in der Sprache wie im Bild fließend (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Einige der in den hinteren Kapiteln vorgestellten zeitlichen Orientierungsmetaphern nähern sich bereits der Strukturmetaphorik an. An entsprechender Stelle wird darauf hingewiesen und die Grenze zwischen den beiden Metaphernarten angedeutet.

Orientierungsmetaphern der Zeit in der Anordnung von Bildern

Jochimsen schreibt, seit der Renaissance hätten die Maler u. a. die Möglichkeit genutzt, Zeitliches durch die Reihung von Bildern darzustellen. Auch die nach den Grenzüberschreitungen der 1950er bis 1980er Jahre zur Malerei zurückgekehrten Künstler griffen auf diese Methode zurück. Beispiele für die Bilderreihung wurden hier dennoch bisher nicht angeführt. Auf die Impressionisten etwa, allen voran Claude Monet, die ihre landschaftlichen Motive unter der Einwirkung des sich verändernden Sonnenlichts manchmal mehrfach vom selben Standpunkt aus malten, wurde nicht eingegangen, obwohl in ihren Bildern, hängen sie nebeneinander, an der unterschiedlichen Farbigekeit der sich wiederholenden Motive ein tages- oder auch jahreszeitliches Moment gut sichtbar wird. Ich erwähnte die Bilder nicht, da ihre variierenden Farben keine Zeitmetaphern bergen, wie schnell deutlich wird, wenn man sich die Zeitmetaphorik der Farbe vor Augen führt (siehe hier Kap. 3.2.2). An den Bildern zeigt sich aber, dass die Zeit in Bilderreihen auf unterschiedliche Weise integriert sein kann. Sie muss nicht immer nur metaphorisch in der Anordnung der Bilder neben- oder übereinander stecken, von der nun die Rede sein soll.

Eine Werbung von AEG (Tafel 1) zeigt auf einer querformatigen Sehfläche nebeneinander zweimal den gleichen Herd und darüber jeweils einen Satz. Über dem linken Herd, in dem ein Stück Fleisch offenbar gart, steht: *„Eben war er noch ein Vital-Dampfgarer.“* Über dem rechten Herd, in dem ein Stück Fisch offenbar brät, steht: *„Gleich wird er wieder braten.“* Aus den beiden Sätzen geht hervor, dass hier ein einziger Herd in der zeitlichen Aufeinanderfolge von wenigen Minuten gesehen werden soll. Die Zeitadverbien *eben* und *gleich* verweisen auf die Nähe der beiden festgehaltenen Augenblicke; die Tempusform des Verbs *sein* im Präteritum und des Verbs *braten* im Futur I verweisen darauf, dass der Augenblick links in der Vergangenheit liegt, der Augenblick rechts in der Zukunft; das beigefügte *„wieder“* im zweiten Satz deutet darauf, dass ein Wechsel der Herdfunktionen, Dampfgarer zu sein oder zu braten, jederzeit möglich ist. Die beiden Sätze schließen aus, dass es sich um zwei nebeneinanderstehende Herde handelt, in denen gerade gleichzeitig zwei unterschiedliche Speisen garen oder braten. Ohne den Text ließe die Sehfläche dagegen sowohl die zeitliche als auch die räumliche Lesart zu. Aufgrund ihres offenen Designs kann man auf ihr zwei nacheinander aufgenommene Fotos eines Herdes sehen oder ein Foto einer Küchenzeile mit zwei Herden. In dieser Hinsicht ist die Sehfläche unterdeterminiert. Ihre Doppeldeutigkeit wird erst durch die Bildüberschriften zu einer eindeutigen, nämlich zur zeitlichen Lesart determiniert. Sie beruht auf den Orientierungsmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST LINKS UND DIE

ZUKUNFT IST RECHTS. Dagegen wird im Kleingedruckten der Eindruck der Gleichzeitigkeit gestützt.

Wie in der Werbeanzeige von AEG sind auch in Timm Ulrichs' Kunstwerk „Die vier Jahreszeiten“ (1967/71) (Tafel 2) die Idee der zeitlichen Aufeinanderfolge und die Idee der Wiederkehr miteinander vereint, wobei letztere deutlicher hervortritt. Zeitmetaphorisch gesehen wird bei Ulrichs ein einziges Quadrat, an dessen vier Seiten die Wörter ‚spring‘, ‚summer‘, ‚autumn‘ und ein weißes Feld für *winter* stehen, viermal um 90° gedreht. Die vierfache Fixierung des sich drehenden Quadrats bewirkt, dass man die Aufeinanderfolge der Jahreszeiten und ihre Wiederkehr einmal simultan sehen kann. Ihre Anordnung von links nach rechts entspricht der visuellen Orientierungsmetaphorik der Zeit. Sie entspricht zugleich unserer Leserichtung, was in diesem abstrakten, etwas ‚textlastigen‘ Text-Bild-Gefüge kein unwesentlicher Faktor sein könnte. Wahrscheinlicher aber ist es, dass wir Ulrichs' Kunstwerk und auch die AEG-Werbung doch vor allem deshalb so plausibel finden, weil sie sich in unser Zeitkonzept fügen. Denn letztlich – das darf man ruhig mutmaßen – dürfte unsere Leserichtung danach streben, mit unserer visuellen Orientierungsmetaphorik der Zeit auf der Fläche kohärent zu sein – und nicht umgekehrt.³³

Vollends kohärent ist die Leserichtung mit der Orientierungsmetaphorik der Zeit nicht. Wenn die Rechts-links-Orientierung und die Oben-unten-Orientierung einfach kombiniert sind, verläuft die Orientierungsmetaphorik der Zeit kreisend im Uhrzeigersinn. Die Leserichtung hingegen beginnt in der zweiten wie in der ersten Zeile links. Hier und bei mehreren aufeinanderfolgenden Zeilen läuft sie ferner ausschließlich von oben nach unten, während die Orientierungsmetaphorik der Zeit, weil wir uns ja immer eine bessere Zukunft wünschen, eine Tendenz in die entgegengesetzte Richtung, also von unten nach oben, hat. In der Vertikale ist das Zeitkonzept kohärent mit unserem Qualitätskonzept und inkohärent mit unserer Leserichtung. Betrachtet seien vier Sehflächen mit über- oder untereinander angeordneten Bildern. Folgen sie unserem Zeitkonzept oder unserer Leserichtung?

Bei dieser Werbung der Lufthansa (Tafel 3) konnte sich die Orientierungsmetaphorik der Zeit gegen die Leserichtung durchsetzen. Kombiniert werden ein altes und ein neues Foto zur Fahrscheinausgabe. Das neue Foto befindet sich oben, das alte unten. Gut lesbar dazwischen stehen (u. a.) der elliptische Satz ‚50 Jahre Lufthansa‘ aus Zahl, Wort und Ikon sowie das Wort ‚Kompetenz‘, das auch als Überschrift eines klein gedruckten Informationstexts dient, der mit der Frage ‚Make or buy?‘ beginnt und mit dem Slogan ‚Mit uns sind Sie näher an der Zukunft‘ endet. Schon diese wenigen, schnell gelesenen Worte bewirken zusammen mit einigen Besonderheiten der Fotos inklusive ihrer Anordnung, dass wir die oben gezeigte Situation gegenüber der unten gezeigten bevorzugen. Oben erstellt gerade eine Kundin am IT-gestützten

33 Eine spätere Präsentation des ulrichschen Kunstwerks zeigt dessen vier Teile in anderer Anordnung, bei der die Leserichtung die Zeitmetaphorik dominiert. Siehe z. B. „Timm Ulrichs. Blick zurück nach vorn“ [Museum Ritter, Sammlung Marli Hoppe-Ritter: 9. Mai bis 19. September 2010] Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn 2010 (S. 52) oder ‚<http://www.cuxhavener-kunstverein.de/timm-ulrichs-ein-freund/>‘.

Automaten ihr Ticket selbst; unten warten mehrere Kunden und Kundinnen am Schalter darauf, dass ihnen eine Angestellte der Lufthansa ihr Ticket fertigmacht. So präsentiert die Fluggesellschaft ihren technischen Fortschritt zum einen als eigenen Kompetenzzuwachs und zum anderen als Voraussetzung dafür, dass endlich die Kompetenz des Kunden gebührend anerkannt werden kann. Die in eine bessere Zukunft weisende Gegenwart ist also auf dem oberen Foto zu sehen, das in Farbe die selbstständige Kundin (und im Hintergrund auch einen selbstständigen Kunden) zeigt, die blitzschnell ihr Ticket (es ist unscharf, bewegt sich also gerade) erhält. Das Design der Werbeanzeige, der Text und das untere Foto determinieren das obere Foto zu dieser Lesart hin. Dabei könnte man den unten zu sehenden, persönlichen Service durch die freundliche Angestellte durchaus auch dem oben präsentierten Zwang zur Selbstbedienung am Automaten vorziehen – lieferte die Sehfläche nicht so viele Argumente, die gegen diese Ansicht sprechen. Es stammt das Schwarz-weiß-Foto nun einmal aus einer heute nicht mehr modernen Zeit (ein Hinweistext datiert es auf das Jahr 1956, bzw. determiniert es zeitlich exakt), und die Schlange, die das Foto fokussiert, bzw. das Warten, das es uns vor Augen führt, kann uns nach 50 Jahren zunehmender Beschleunigung der Gesellschaft nur noch weniger gefallen als schon den abgelichteten Menschen, deren Gesichter fast ausnahmslos ungeduldig zum Schalter blicken. Sie reihen sich von links nach rechts durchs Foto, haben sie doch alle das Ziel, möglichst rasch ihr Ticket zu erhalten. Im oberen Foto ist dieses Ziel eingelöst.

Auch Peter Weibels Kunstwerk „Augentext“ (1973/74) (Tafel 4) kombiniert die Oben-unten-Orientierung mit der Rechts-links-Orientierung. Es besteht aus vier untereinander angeordneten Fotos, die das Detail der Augenpartie eines menschlichen Gesichts zeigen. Die Fotos unterscheiden sich in dreifacher Hinsicht voneinander: durch die Variable des halb geöffneten oder ganz geschlossenen Auges, durch die Variable des beschrifteten oder unbeschrifteten Augenlids und durch diejenige der Beschriftung, die ‚Nacht‘, ‚Tag‘ oder ‚Schlaf‘ lauten kann. Die Variablen sind dabei so angeordnet, dass ein bedeutungsvolles Ganzes entsteht. So ist die im Schatten liegende, linke Augenpartie nur mit den Worten ‚Nacht‘ und ‚Schlaf‘ beschrieben, die vom Licht bestrahlte, rechte mit dem Wort ‚Tag‘ oder gar nicht. Aus dieser Anpassung von Text und Bild ergeben sich die Zeitmetaphern DIE NACHT IST LINKS UND DER TAG IST RECHTS, was wir als allzu natürlich empfinden. Dass wir lieber den Tag der Nacht folgen lassen als umgekehrt, ist kohärent mit unserer Vorstellung, dass die Zukunft, die wir ja rechts verorten, besser ist als die Vergangenheit. Ferner lässt sich das Kunstwerk von oben nach unten lesen, entlang des dreimal wiederholten Wortes ‚Nacht‘, dem das Wort ‚Schlaf‘ folgt. Im unteren letzten Foto sind beide Augen geschlossen, auf dem linken Lid steht ‚Schlaf‘, wodurch sich die Metaphern SCHLAFEN IST UNTEN und WACHEN IST OBEN ergeben, die, wie Lakoff & Johnson herausgestellt haben (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 23), mit den Metaphern SCHLECHT IST UNTEN – GUT IST OBEN, KRANK IST UNTEN – GESUND IST OBEN und PASSIV IST UNTEN – AKTIV IST OBEN sowie ihrer Erfahrungsgrundlage LIEGEN IST UNTEN – STEHEN IST OBEN kohärent sind. Dominieren hier also die im System gut verankerten Metaphern des

Schlafens und Wachens, die auch der Leserichtung entsprechen, die Zeitmetaphorik? Das kann man so nicht sagen. Weibels Fotos führen zwar nicht aufwärts in eine bessere, aktive Zukunft, sondern abwärts in eine erholsame, passive und ruhige Zeitphase, aber danach wird die Aufwärtsbewegung schon folgen. Oder sehen wir gar einen Menschen, der immer müde ist und tagsüber wie nachts schläft? Es steht uns frei, den Schlaf hier als gut oder schlecht zu deuten. Dass wir aber überhaupt den Prozess des Einschlafens sehen, liegt am Text.

Für die Oben-unten-Orientierung gilt ebenso wie für die Rechts-links-Orientierung, bei der dies bereits aufgefallen war (siehe hier Kap. 3.1.3), dass unterschiedliche Orientierungsmetaphern der Zeit unterschiedliche Richtungen verkörpern. Wenn man die folgende Uhrenwerbung von A. Lange & Söhne (Tafel 5) mit der Lufthansa-Werbung und Weibels Kunstwerk vergleicht, wird das schnell ersichtlich. Während Lufthansa im Glauben an den ständigen Fortschritt die Zukunft oben verortet, verortet der Uhrenhersteller aus einer traditionalistischen Haltung heraus die Vergangenheit oben. Weibel dagegen geht es gar nicht um Vergangenes und Zukünftiges, sondern er drückt das Einschlafen in einer Abwärtsbewegung aus, für die er auch vier und nicht nur zwei Bilder benötigt.

Lufthansa zeigt über zwei einander kontrastierende Bilder eine Verbesserung gegenüber früher. A. Lange & Söhne zeigen über zwei miteinander verbundene Bilder die Kontinuität alter Meisterschaft. Das verbindende Element ist die „digitale“ *Fünf-Minuten-Anzeige* der oben präsentierten klassizistischen Uhr der Semper-Oper und ihre *Renaissance* in Form *des patentierten Großdatums* der unten präsentierten Armbanduhr. Was das Auge nicht sehen kann, weil es der Betrachter nicht weiß, wird im Text erläutert, der beiden Uhren beigelegt ist. Er determiniert die Abbildungen, präzisiert und individualisiert sie. Umgekehrt determinieren die Abbildungen auch den Text. Sie konkretisieren ihn durch ihre Anschaulichkeit. Zudem erhält der Betrachter über den Text Hintergrundinformationen, die den Traditionalismus des Uhrenherstellers erklären: Der Urgroßvater Walter Langes, der die *Lange I* entwickelte, nämlich baute 1841 jene *aufsehenerregende* Fünf-Minuten-Uhr für die Semper-Oper, an deren *Jahrhundert-Konstruktion* auch Adolf Lange beteiligt war, *der bald darauf als Gründer der Glashütter Feinuhrmacherei Geschichte schrieb*. Es müssen also die *neuen* den *alten Meistern* nacheifern und ähnlich herausragende Meisterwerke wie sie erschaffen. Laut Kress & van Leeuwen ist dies eine typische Motivation vieler Hersteller. „[...] in many advertisements, the past, the ‘good old days’, is presented as Ideal.” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 194) Wenn die Vergangenheit das Ideale ist, so ist die Gegenwart, wie in der Werbung von A. Lange & Söhne sichtbar wird, nicht zwangsläufig schlechter als sie, weil sie das Ideale wieder aufgreift.

In Bezug auf die Zeit und ihre unterschiedlichen Aspekte sind also verschiedene Oben-unten-Orientierungen möglich, was nicht heißt, dass es hier nicht auch weniger überzeugende Anordnungen geben kann. In der folgenden Werbung für die Zeitung WirtschaftsWoche (Tafel 6) etwa läuft die Anordnung der Fotos der Orientierungsmetaphorik der Zeit zuwider. Links neben dem Slogan *Nichts ist spannender*

als *Wirtschaft. Woche für Woche* liegen vier Ausschnitte dieser Zeitung übereinander, wobei jeweils das Wort ‚*Woche*‘ aus ihrem Namen sowie das Adressschildchen eines Abonnenten zu sehen sind. Der Betrachter assoziiert sogleich den wöchentlichen Bezug der Zeitung durch diesen Abonnenten, der während nur vier Wochen die erstaunlich steile Karriere vom ‚*Management-Trainee bei BMW*‘ bis zum promovierten Firmeninhaber macht. Offenbar hat er es seinem Abonnement zu verdanken, dass er seinen Aufstiegswunsch generell und so schnell verwirklichen konnte. So weit überzeugt die Werbung. Doch ist der Karriereweg des Herrn ‚*Dr. Hansen*‘ entlang der Leserichtung von oben nach unten angeordnet und nicht gemäß der hier wirkenden Orientierungsmetapher der Zeit von unten nach oben. DER START IST UNTEN, DAS ZIEL IST OBEN könnte man das Metaphernpaar allgemein nennen, an dem sich die Anzeige besser orientiert hätte.

Und in welcher Reihenfolge betrachtet man identische Bilder, die über- oder nebeneinander angeordnet sind und laut ihrem beigefügten Text in einem bestimmten zeitlichen Verhältnis zueinander stehen? Zwei Sehflächen seien u. a. auf diese Frage hin untersucht. Eine Werbung für die Balearischen Inseln (Tafel 7) zeigt zweimal das gleiche Foto der megalitischen Festung Trépuco mit einem kleinen Abstand voneinander, den die Textzeile ‚*Viel zu interessant um nur einmal entdeckt zu werden*‘ füllt. Unter dem Foto gibt es ferner einen Text, der zum Besuch der kultureichen Gegend um diese Stätte einlädt. Er endet mit dem Motto ‚*Menorca. Wer kommt, kommt wieder.*‘ So erhält die doppelte Präsentation des einen Fotos durch den Text der Sehfläche ihren Sinn. Der Betrachter kann assoziieren, dass hier ein Urlauber in einem zeitlichen Abstand von vielleicht einem Jahr den abgelichteten Ort wieder besuchen will (oder schon besucht hat), weil es ihm beim ersten Mal dort so gut gefallen hat. Sehr wahrscheinlich wird man das erste Jahr des Besuchs oben und das zweite Jahr unten sehen – weniger, weil das der Leserichtung entspricht, umso mehr aber wegen der zeitlichen Orientierungsmetapher der Kontinuität, die schon in der Werbung von A. Lange & Söhne wirkte: So schön wie damals soll es auch heute wieder werden (oder: wurde es wieder). DIE IDEALE ERSTERFAHRUNG IST OBEN, DIE REALE (NICHT MINDER IDEALE) ZWEITERFAHRUNG IST UNTEN wäre etwa eine passende Formulierung für die vorliegende Zeitmetapher.

Was zu der einen Zeit so schön wie zu der anderen Zeit sein kann, kann natürlich auch beide Male schlimm sein. Das zeigt Timm Ulrichs’ Kunstwerk „Bei nacht und unter tage“ (1977/78) (Tafel 8). Seine zwei nebeneinander angeordneten Bilder sind zwei Holzrahmen, in die je sechs Schiefertafeln so eingepasst sind, dass der Eindruck entsteht, man blicke durch zwei Fenster. So wirkt hier auch die Kunstwerkmetapher DAS BILD IST EIN FENSTER, die den Betrachter mit ihrer Tendenz zum Trompe l’Œil stärker involviert als distanziert. Wohinein genau man involviert werden soll, kann man aber den beiden Bildern oder Fenstern allein nicht entnehmen, haben sie doch für sich gesehen eine nur allzu weit gespannte, vage Bedeutung. Es geht irgendwie um einen nächtlichen, traurigen, versperrten Ausblick. Der relativ kleine, am unteren Rand teils auf, teils zwischen die beiden Bilder geschriebene Text bestätigt die Deutung und lenkt sie zugleich in eine überraschende Richtung. Er determiniert sie

bzw. präzisiert und individualisiert sie. Man sieht den Ausblick eines Bergmanns bei Nacht und bei Tage und zugleich sein ganz auf das Dunkle beschränktes Leben, wobei das Dunkle wieder alles im optischen und seelischen Bereich und in vielen anderen Bereichen sein kann, nur nichts Gutes. Und man sieht die zeitliche Aufeinanderfolge von Nacht und Tag, die wie bei Weibel von links nach rechts verläuft – gemäß unserem Zeitkonzept. Da die beiden nebeneinandergehängten Bilder identisch sind, zeigt sich an diesem Beispiel besonders klar, wie sehr der kleine, in sie eingravierte Text unsere Einbildungskraft verführt. Die zeitliche Aufeinanderfolge steckt ja nicht wirklich in den Bildern, sondern wird von uns erst in sie hineinprojiziert. Wir konstruieren über die Orientierungsmetaphorik eine Zeitlichkeit, in Bezug auf die die Bilder in ihrem Sinnzusammenhang elliptisch sind. Wir sehen den der Nacht folgenden Tag (der genauso schwarz wie diese ist), obwohl uns beide Bilder nicht nacheinander, sondern gleichzeitig gezeigt werden. Und wo kommt der Bergmann her, in den wir hineinversetzt werden? Er kommt aus dem Adverb ‚*unter tage*‘, und er verschmilzt mit unserem Bewusstsein, weil die beiden Bilder Fenster sein wollen, durch die hindurchzublicken wir uns gerade bemühen.

Orientierungsmetaphern der Zeit in der Ausrichtung von Motiven

Dass die Ausrichtung von Motiven ein zeitliches Moment bergen kann, ist an dieser Stelle meiner Arbeit nichts Neues mehr. An einigen Kunstwerken wurde nachgewiesen: Die sich erinnernde oder in Muße agierende Person wendet sich in Bildern oft nach links, die zielstrebig handelnde oder einem zukünftigen Ereignis entgegengehende Person dagegen nach rechts. Der Betrachter wird diese Ausrichtungen nur allzu natürlich und irgendwie passend finden. Davon kann man ausgehen. Auch darf man annehmen, dass die Ausrichtungen umso bewusster gewählt wurden, je stärker sie konbildlich und kontextuell gestützt sind. Die folgenden Beispiele seien darum in Hinblick auf den Zusammenhang zwischen der Ausrichtung ihres zentralen Motivs und solchen Bild- und Textelementen analysiert, deren Determinationen ins Gewicht fallen.

Die vorliegende Mercedes-Werbung (Tafel 9) kombiniert das Foto eines nach links gedrehten Wagens mit der Bildunterschrift ‚*Wie wäre es mit einem Rendezvous am Samstag?*‘ Es geht hier also um ein Zeitkolorit, das nicht zweckorientiert ist, sondern stattdessen ganz allgemein gesprochen das Spiel mit der zur freien Verfügung stehenden Zeit thematisiert. Insbesondere die Linksorientierung des Wagens und der nachtschwarze Hintergrund, vor dem er präsentiert ist, determinieren das Wort ‚*Samstag*‘ und umgekehrt. Man assoziiert den freien Samstagabend, der dafür prädestiniert ist, dass man als Paar an ihm ausgeht. So fügen sich auch die rote Farbe des Wagens und das Wort ‚*Rendezvous*‘ in die einmal erweckte Vorstellung. Sie charakterisieren die Zeit bzw. das Vergnügen, womit man sie verbringen könnte, hinreichend klar. Die regennasse Straße und der aufsteigende Dampf im Foto und Ausdrücke im weiteren Text der Anzeige wie u. a. ‚*sich verführen lassen*‘, ‚*sich auf ein Blinddate einlassen*‘, ‚*kennen lernen*‘, ‚*emotional*‘ und ‚*sehr temperamentvoll*‘ malen die Vorstellung zudem anspielungsreich weiter aus. Somit entspricht der Linksorientierung auch das

Liebesabenteuer oder Liebeserlebnis. Die Mercedes-Werbung präsentiert die Linksausrichtung zusammen mit der großen Affaire.

Bernhard Blume dagegen präsentiert sie zusammen mit der kleinen Romanze. Werfen wir einen Blick auf seine Zeichnung „Wunsch der Woche“ (1974 oder 1975) (Tafel 10). Sie ist elliptisch in Text und Bild. Im Bild stehen ein mit Stöckelschuh und Rock bekleidetes Damenbein für die Frau und ein Kopf mit linker Schulterpartie in der Rückenansicht für den Mann. Er trägt Jackett. Wir haben es mit zwei Pars-pro-toto-Metonymien zu tun, die dadurch bedeutsam werden, dass der Kopf des Mannes sich an den Damenfuß anschmiegt. Darin können wir zwei visualisierte Phraseologismen sehen: *Er himmelt sie an* und *liegt ihr zu Füßen* – allerdings nur in Gedanken. Dem Text der Zeichnung zufolge durchlebt er gerade seinen *Wunsch der Woche*. Dass es sich um einen Wunsch handelt, zeigt sich im Bild an dessen Oben-unten-Orientierung. Die schöne Zukunft, von der der Mann träumt, schwebt über ihm. Sie ist zugleich links angeordnet, wie es zum amourösen Zeitvertreib passt. Durch das Genitiv-Attribut *der Woche* ist der auf dieses zukünftige Erlebnis ausgerichtete Wunsch zudem zeitlich determiniert. Er kehrt offenbar allwöchentlich wieder und wird – so wünschen wir es dem Mann – hoffentlich auch erfüllt.

So passend die motivliche Linksausrichtung in den beiden beschriebenen Beispielen ist, so unpassend ist sie in einem Kontext, in dem es um zweck- und zielorientiertes Handeln geht. Das wird an der folgenden Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 11) deutlich, die den nach links blickenden IT-Manager von General Motors zusammen mit seinem *Bekanntnis* (wie es heißt) *„Auf in die Zukunft. Mit Vollgas.“* präsentiert. So sehr sein Profil auch dem nach links gedrehten roten Adler von Saab oder einem anderen Markenzeichen der Autos von General Motors ähneln mag, so wenig überzeugend wirkt seine quasi ausdrücklich als zukunftsorientiert bezeichnete Körperhaltung. Der Manager wird auch mit den Sätzen *„Mitte der 90er brauchte GM eine Veränderung – eine, die nicht schnell genug gehen konnte und Mit Hilfe von HP richteten wir unseren Blick in die Zukunft“* zitiert. Den Willen zur Geschwindigkeit kann man an seinem nach vorn gezogenen Kopf sehen und die Zusammenarbeit mit Hewlett-Packard an den ins Bild gestreuten Pixeln. Für die Zukunftsorientierung jedoch lässt sich keine angemessene Entsprechung im Bild finden.

Dabei kann man, wie die beiden nächsten Beispiele zeigen werden, eine fortschrittsgläubige oder hoffnungsfrohe Zukunftsorientierung leicht inszenieren, wenn man nur seiner Intuition folgt und die Menschen nach rechts (und nach oben) blicken lässt. Dorthin wenden sich ganz ungezwungen die neun jungen Erwachsenen in der vorliegenden Werbung der Bundesregierung (Tafel 12). Sie auf eine Brüstung stützend oder auf ihr sitzend schauen sie erwartungsfroh und interessiert nach rechts aufwärts in den blauen Himmel. An diesem lesen wir auch als Hinwendung zum Guten den Slogan *„Chancen vergeben!“* und an der Brüstung den dazugehörigen Satz *„Ausbilden schafft Zukunft“*, sowie im weiteren Fließtext die Aufforderung an Unternehmen, sich dem neuen *„dualen Ausbildungssystem“* zu öffnen und *„zusätzliche Ausbildungsplätze“* zu *„schaffen“*. So unterbreitet die Werbung eine allgemeine Aufbruch-

stimmung und die Vision eines neuen, nach wie vor ‚international wettbewerbsfähigen Deutschlands‘.

Ähnlich freudig, doch privater und beschwingter ist das Starten in Bernhard Blumes Zeichnung ‚Tisch – Startbahn für Geister‘ (1989) (Tafel 13). Schon der Text, ein elliptischer Satz, ist schräg nach oben geschrieben. Er passt sich so an die Aufwärtsbewegung der Zeichnung an. Zugleich determiniert er die Zeichnung. Wir erfahren durch ihn präziser, was auf ihr dargestellt ist. Sie wiederum determiniert auch ihn, denn sie konkretisiert unsere Vorstellung zu dem im Text Genannten. So wirkt die wechselseitige Determination auch in der Dopplung: Wir lesen das Wort ‚Tisch‘ und sehen einen mit Tischdecke gedeckten Tisch, also eher einen Esstisch als einen Schreibtisch. Wir lesen ‚Startbahn für Geister‘ und können das uns fremd vorkommende Ereignis auf dem Tisch enger umgrenzt deuten. Der über den Tisch hinausragende weiße Streifen, an dessen Ende ein Gesicht gezeichnet ist, ist ein vom Tisch aus in den freien Raum startender Geist. Angeregt durch den Text können wir uns ferner vorstellen, dass ein Geist dem nächsten in einer jeweils schnellen Bewegung folgt. Unsere über das textlich und bildlich Präsentierte hinausgehende Vorstellung erhält wiederum einen Realitätsbezug und Sinn dadurch, dass wir die metaphorische Ebene, von der die Orientierungsmetapher DIE BESSERE ZUKUNFT IST RECHTS OBEN nur ein Aspekt ist, um eine mögliche gemeinte Ebene ergänzen. Sie könnte etwa lauten: Bei (gemeinsamen) Tisch (-gesprächen zu den Mahlzeiten) entwickelt man die besten Ideen. Diese und ähnliche Deutungen gehen aus dem auch den Geist des Betrachters in Fahrt bringenden Text-Bild-Gefüge hervor.

Der fruchtbare Augenblick – implizite Zeitstufen

Der fruchtbaren Augenblicke gibt es viele. Kurz vor dem Höhepunkt einer Handlung ist er in der Laokoongruppe fixiert, direkt auf dem Höhepunkt in Munchs Schrei. In vielen Werken dagegen wurde der Wendepunkt einer Handlung als fruchtbarer Augenblick fixiert. Die besondere Qualität des fruchtbaren Augenblicks besteht in all seinen Varianten darin, dass er, wie Lessing es ausdrückt, unserer Einbildungskraft freies Spiel lässt bzw. anders gesagt, Rückschlüsse auf die Handlung, der er entnommen ist, ermöglicht. Kraft unserer Fantasie können wir uns vorstellen, was (unmittelbar) vor ihm geschehen ist und was (unmittelbar) nach ihm geschehen wird. Möglich ist uns dies, weil genau hier die Rechts-links-Orientierung mit der an sie gekoppelten Zeitmetaphorik zum Tragen kommt. Manchmal wird dabei die Orientierungsmetaphorik der Zeit durch hinzugefügte Texte gestützt. Zwei solcher Beispiele des fruchtbaren Augenblicks seien hier angeführt.

Das erste Beispiel sei eine Werbung von Tetra Pak (Tafel 14), die auf eine TV-Zeichentrickserie der 1970er Jahre, „Paulchen Panther“, anspielt. Zum Ende des Abspanns sagte der rosarote Panther jeweils: „Heute ist nicht alle Tage. Ich komm’ wieder, keine Frage.“ Der zweite Teil des Spruchs wird von der Werbung ebenso zitiert wie der Panther selbst mit seiner besonderen Farbe. Ihr Slogan lautet: ‚Ich komme wieder, keine Frage.‘, und zu sehen ist ein aus einer Pappe mit Milchtütenrapport ausgeschnittener Panther vor rosarotem Hintergrund. Auf diese Weise wird für wieder-

verwertbare bzw., wie es heißt, ‚restlos recycelbare Getränkekartons‘ geworben. Auch sie *kommen*, wie der Betrachter der Anzeige erfährt, ‚z. B. als Faltschachtel wieder‘. Die Wiederkehr ist das tertium comparationis zwischen den Zeichentrickfolgen und den Verpackungen von Tetra Pak. Konkret zeigt die Werbung die Strukturmetapher DIE MILCHTÜTE IST DER ROSAROTE PANTHER in ihrem Bild und fokussiert in Bild und Text das Wiederkommen. Hierfür nutzt sie den fruchtbaren Augenblick im Bild als Gestaltungsmittel. Der Milchtütenpanther ist an einem Wendepunkt dargestellt. Es sieht so aus, als kehrte er gerade um. Während er soeben noch nach rechts ging, stellen wir uns vor, wendet er sich gerade wieder zurück nach links. Sein einer Arm harrt noch in der Vorwärtsbewegung, Kopf und Schwanz haben schon die Rückwärtsbewegung eingenommen, während seine Beine, dem Betrachter zugewandt, in einer Zwischenposition stehen. Unter Rückgriff auf die zugrunde liegende Strukturmetapher kann man also sagen: Die Vorwärtsbewegung, die im Bild nach rechts führt, entspricht dem Weg des Getränkekartons bis zu seinem Gebrauch, während die Rückwärtsbewegung, die im Bild nach links führt, dem Weg des Getränkekartons von seiner Entsorgung an entspricht. Daraus ergibt sich für den Recyclingprozess die Linksausrichtung, die mit der Zeitmetaphorik durchaus kohärent ist. Das recycelte Material kehrt, indem es zum zweiten Mal auf den Markt kommt, an einen Ort seiner eigenen Vergangenheit wieder zurück. Auch für diese Werbung gilt also: DIE VERGANGENHEIT IST LINKS – so sehr sie hier zugleich Zukunft ist.

Betrachten wir nun ein ähnlich strukturiertes zweites Beispiel, eine Buntstiftzeichnung von Günter Brus (1980) (Tafel 15). Zu ihrem Text „Heimkehrchen“ zeigt sie eine Mutter, die offenbar ihrem Kind hilft, wieder in ihren Leib zurückzukehren. Von dem Kind sind noch der Po und die Beine zu sehen; es durchstößt nach links hin den Schoß der Mutter, in die es durch ihre verwundete, stark blutende Scham eindringt. Trotz des heftigen Schmerzes, den sie haben muss, unterstützt sie mit ihrem Arm die Bewegung des Kindes, indem sie es an seiner Fußsohle weiter in sich hineindrückt. Dabei nimmt ihr freundlich hell gezeichneter Körper vor dem dunkelbraunen Hintergrund die verlockende Gestalt der Gebärmutter an, in die sich das Kind auf seiner Suche nach der größtmöglichen Geborgenheit wieder zurücksehnt. DER MUTTER GEBÄRMUTTER IST DES KINDES HEIM lautet die Strukturmetapher, die seine Heimkehr in dem Augenblick, der sich hier als der fruchtbarste ergibt, zeigt – nämlich auf halber Strecke. Der beträchtliche, andauernde Schmerz in der Mutter-Kind-Beziehung ist im gewählten Moment besonders gut sichtbar gemacht. Dabei wird der Schmerz der Mutter einmal nicht im zukunftsorientierten, fortschreitenden Loslösungsprozess von ihrem Kind gesehen, sondern im vergangenheitsorientierten, rückläufigen Prozess des Festhaltens und Aneinanderklammerns. Auch in diesem Bild liegt die Vergangenheit links. Wiederkommen und Heimkehren führen natürlicherweise auf der Sehfläche nach links. Im ersten Fall ist der Richtungswechsel (ein Wendepunkt) der fruchtbarste Augenblick, im zweiten Fall das Auf-halbem-Wege-Sein (ein Moment vor dem Höhepunkt).

Das Trompe l'Œil

Während sich der fruchtbare Augenblick in der Regel auf Menschen bezieht, die in einer Handlung so abgebildet sind, dass sich diese der Betrachter vollständig vorstellen kann, bezieht sich die Augentäuschung in der Regel auf Gegenstände, die den Betrachter dazu reizen, sie zu ergreifen, um selbst mit ihnen irgendeine Handlung durchzuführen. Er will kein Betrachter mehr sein, sondern Handelnder. Er möchte aus seiner passiven Rolle heraustreten und aktiv werden. Im Zuge seines Wunsches springt auch seine Vorstellung vom Zeitkonzept DIE ZEIT BEWEGT SICH ins Zeitkonzept DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN. Im ersten Konzept steht er passiv vor der sich durch den Raum an ihm vorbei bewegenden Zeit. Im zweiten geht er aktiv durch den Raum, der jetzt für ihn die Zeit verkörpert. Insofern kann man das erstere Konzept auch das Zeitkonzept des passiven Zeiterlebens nennen und das zweite das Zeitkonzept des aktiven Zeiterlebens. Bilder, in denen die Vergangenheit links liegt und die Zukunft rechts, sind dem Zeitkonzept des passiven Zeiterlebens zuzuordnen, Bilder, in denen sich die Gegenwart vor uns ausbreitet, dagegen dem Zeitkonzept des aktiven Zeiterlebens.

Dessen Idee der Vergegenwärtigung treibt das Trompe l'Œil auf die Spitze. Das Bild überwindet scheinbar seine Flächigkeit und wird dreidimensional. Das Dargestellte wird im Bewusstsein des Betrachters zu einem Teil seiner realen Umgebung. Gaukelhaft ist es in seine Contuitas vorgedrungen, um sich in ihr auszubreiten. Prädestiniert für die täuschend echte Darstellung sind tendenziell flächige Gegenstände, solche, die nicht tiefer in den Raum hineinreichen, als wir greifen könnten, sowie kleine Gegenstände. Das hängt mit unserem natürlichen Sehbild zusammen (siehe hier Kap. 3.1.3). Es gibt aber auch kühnere Trompe l'Œils, die ganze Weltausschnitte vortäuschen.

Der Lichtschalter der Anzeige der Unternehmen und Verbände der deutschen Windkraftwirtschaft (Tafel 16) ist fast in Originalgröße abgebildet. Er stellt ein prototypisches Trompe l'Œil dar, ist er doch ein kleiner, fast flächiger Gegenstand, der dazu reizt, ihn zu berühren. Auf seine Schaltfläche ist das Piktogramm eines Windrades gestanz, das metonymisch für die Energiegewinnung durch Windkraft steht. Es handelt sich also um einen besonderen Lichtschalter, dessen Strom aus erneuerbaren Energien gewonnen wurde, kann man sagen. Überschriften ist der Schalter mit dem Slogan ‚*Zukunft einschalten*‘. Dieser Infinitiv liest sich über dem Trompe l'Œil wie eine unmissverständliche Aufforderung – allerdings ohne sogleich unfreundlich zu wirken. Es werden im Text unter dem Schalter sechs Argumente aufgelistet, die erklären, weshalb es so wichtig ist, den Schalter zu betätigen. Außerdem liest man im weiteren klein gedruckten Text ‚*Sie haben die Wahl*‘. Natürlich geht es nicht darum, den Betrachter dazu zu bewegen, mit dem Finger auf die Zeitung zu tippen. Das ist nur die reale Ebene hinter dem Spender der zugrunde liegenden Strukturmetapher, von der das Trompe l'Œil wiederum nur ein orientierungsmetaphorischer Aspekt ist. Die Strukturmetapher lautet: BEI DER ANSTEHENDEN WAHL IM SEPTEMBER FÜR DEN ERHALT DES GESETZES FÜR DEN VORRANG ERNEUERBARER ENERGIEN (EEG) STIMMEN IST DEN SCHALTER BETÄTIGEN. Das geht aus dem Kleingedruckten hervor. Die

Orientierungsmetapher lautet: DER SCHALTER IST HIER, was ja nicht stimmt und doch stimmt, zumindest so aussieht, als ob es stimme. Um eine zeitliche Orientierungsmetapher handelt es sich, da sie die Gegenwart des Schalters suggeriert. Unterstützt durch den Slogan sehen wir DIE GEGENWART IST HIER und verorten sie ganz im Sinne des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs als einen Kippunkt oder eine Schaltstelle zwischen der Vergangenheit und der Zukunft. Dabei ist die Vergangenheit, in der der Strom noch nicht aus Windkraft gewonnen wurde, dunkel und die Zukunft, in der es endlich Strom aus Windkraft gibt, hell. Diese mögliche Zukunft aber liegt in unserer Hand, welche nicht ruhen soll. So transportieren das Trompe l'Œil, der Slogan und der weitere Text gemeinsam eine komplexe Botschaft mit stark ausgeprägtem Aufforderungscharakter.

In der BMW-Werbung (Tafel 17a/b) ist vor allem der Vergegenwärtigungscharakter des Trompe l'Œils besonders stark ausgeprägt, täuscht sie doch gleich zwei Weltausschnitte vor. Sie besteht aus einer einfachen Zeitungsseite, die merklich vergrößert einen nah stehenden Mann leicht von unten gesehen zeigt, sowie aus einer doppelten Zeitungsseite, die annähernd in Originalgröße einen BMW vom Beifahrersitz aus gesehen zeigt. Beide Weltausschnitte sind mit dem Slogan *„In Gedanken immer einen Schritt voraus sein“* überschrieben, der erste zudem mit dem Text *„Außergewöhnlich für einen Menschen“*, der zweite mit dem Text *„Einzigartig für eine Limousine“*. Wer das sieht und liest, wird den Mann bewundern und vom Wagen fasziniert sein. Man wird auch fragen, warum insbesondere der Wagen einen Schritt voraus ist, und die Antwort auf der Doppelseite finden. Der Wagen ist mit einem *„mobilem Internetportal“* ausgestattet. Das hat er anderen Fahrzeugen voraus. Außerdem verhilft das Portal dem Besitzer des Wagens, schneller als *„alle anderen“* informiert zu sein, also selbst *„immer einen Schritt voraus“* zu sein und damit zugleich zu jenem soeben noch bewunderten Mann zu werden. Dies alles erfährt der Betrachter und Leser der Anzeige nun nicht als Außenstehender, sondern als Involvierter. Das Trompe l'Œil verursacht, dass er sich – während er die Doppelseite in seinen Händen hält – in dem BMW wiederfindet. Tag und Uhrzeit auf dem Display könnten mit seiner Gegenwart übereinstimmen. Es ist der Erscheinungstag der Zeitungsausgabe zur Feierabendzeit (14.11.2002, 17:27 Uhr). Die Orientierungsmetapher für den Betrachter lautet: DER BMW IST HIER. Er ist für ihn eine zweite Gegenwart, Objekt seines Handelns in seiner neuen, ganz wunderbaren Contuitas. Durch den Werbetext birgt diese zweite Gegenwart darüber hinaus einen zukünftigen Zustand, könnte sich der Betrachter den Wagen doch kaufen. Insofern ist er, während er in seinem Sessel im Wohnzimmer sitzt und sich einbildet, er säße auf dem Beifahrersitz des BMWs, sogar sich selbst gerade *„in Gedanken“*, wie es ja auch heißt, *„einen Schritt voraus“*. Noch besitzt er den Wagen nicht. Er erprobt nur ganz im Sinne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs anhand des gegenwärtigen Trompe l'Œils die mögliche Zukunft, in der er ihn besitzen könnte. Mittels seiner Einbildungskraft spannt sich sein Geist in der Gegenwart auf die Zukunft aus.

Orientierungsmetaphern der Zeit im zentralperspektivischen Bild

Orientierungsmetaphern der Zeit breiten sich im zentralperspektivischen Bild in dem Raum aus, der sich illusionär hinter der realen Fläche auftut. Wo dieser Bildraum die Welt in einem deutlich verkleinerten Maßstab zeigt, entfällt der Effekt der Augentäuschung, sodass der dargestellte Augenblick im Bild bleibt und nicht zur verblüffenden Gegenwart des Betrachters wird. In zentralperspektivischen Bildern, die uns Illusionsräume präsentieren, ist die Gegenwart bei den dargestellten Figuren (Personen, Objekten u. a.), die Zukunft vor ihnen und die Vergangenheit hinter ihnen, kann man ganz einfach sagen. Doch ist die Analyse der Orientierungsmetaphorik der Zeit im zentralperspektivisch angelegten Bild mit dieser schnellen Einsicht noch nicht erledigt. Auf der Bildfläche entspricht dem Hinten oft die Linksorientierung und dem Vorn die Rechtsorientierung, im Bildraum jedoch trennt sich die Hinten-vorn-Orientierung von der Rechts-links-Orientierung, die nun in einem komplexeren Beziehungsverhältnis stehen. Das heißt, die Trennung ist im Bild keine vollständige Loslösung, denn auch der Illusionsraum bleibt auf den Bildrahmen bezogen. Das Bild bleibt als Bild präsent. Orientierungsmetaphern der Zeit sind in zentralperspektivisch angelegten Bildern in der Regel sowohl im Bildraum als auch auf der Bildfläche so positioniert, dass sie mit unserem gesamten Zeitkonzept kohärent sind. Das kann anhand von drei einfachen Beispielen gezeigt werden. Sie ähneln einander insofern, als sie den zurückgelegten Weg einer Figur bzw. eines Figurenpaares im Tiefenraum zeigen. Sie nutzen hierfür u. a. die Spur. Spuren können, ohne mit der Augenblicksdarstellung des zentralperspektivischen Bildes zu brechen, diese explizit erweitern. In Text-Bild-Gefügen ist dann zu schauen, ob die zeitliche Erweiterung im Bild auch im Text gestützt wird. Falls nicht, ist das zeitmetaphorische Potenzial der Spur unterdrückt.

Das erste Beispiel ist eine Werbung von austria & more (Tafel 18), die zwei Plastik-Pinguine zeigt, die offenbar soeben in Österreich angekommen sind. Genau gesagt sieht man eine Schneelandschaft mit Berg im Hintergrund und das Pinguinpärchen neben seinen in den Schnee gesteckten Skiern im Vordergrund sowie die Skispur des zurückgelegten Weges, der sich aus Fluchtpunktnähe nach vorn schlängelt. Oben rechts auf dem Foto liegt ein Ticket mit dem Slogan ‚*Endlich. Österreich*‘. Das Zeitadverb ‚*endlich*‘ determiniert die Räumlichkeit und Zeitlichkeit bergende Spur hin zu ihrem zeitlichen Potenzial. Wir erblicken in den Linien im Schnee deshalb die hinter dem Paar liegende Reise und sind angeregt, uns den sich vor ihm ausbreitenden Urlaub auszumalen. Dabei ist das Bild so angelegt, dass die Vergangenheit mit der in etwa vom Fluchtpunkt aus sich nach vorn schlängelnden Spur links der Mittelachse liegt, die Zukunft rechts von ihr. Im Illusionsraum liegt die Vergangenheit zudem hinten und die Zukunft vorn. Diese Konstellation ergibt sich aus dem Verlauf der Spur zusammen mit der Objektperspektive der Pinguine, die im Halbprofil nach rechts blickend sowohl von vorn als auch von der Seite zu sehen sind. Sie haben eine typische Ankunftsstellung eingenommen. Durch ‚*endlich*‘ sind wir dazu verführt zu sehen, wie sie sich darüber freuen, ihr Ziel erreicht zu haben. Nach rechts blickend wirken sie zudem so tatenfroh, als erwarteten sie einen regelrechten Aktivurlaub.

Das obere Bild der Werbeanzeige von Total (Tafel 19), die als zweites Beispiel angeführt sei, ähnelt in seiner Struktur dem ersten Beispiel. Wir sehen eine Wüstenlandschaft, von deren Horizont links nahe der Mittelachse die Fußspur eines Mannes, der allerdings sein Ziel noch nicht erreicht hat, nach vorn führt. Der begleitende Text lautet ‚*Erdgas aus allen Teilen der Welt*‘. Er wird durch den das zweite Bild begleitenden Text ‚*Für Wärme in Ihrem Winter*‘ ergänzt, zu dem wir eine Schneelandschaft mit einer erleuchteten Berghütte sehen, die der Mann, dessen Fußspur sich in den Schnee drückt, als sein Ziel erreichen will. In diesem zweiten Bild kehrt der Mann dem Betrachter den Rücken zu, sodass seine Vergangenheit vorn im Bildraum liegt und seine Zukunft hinten. Führt das zu einem Widerspruch in der Zeitmetaphorik? Nein, denn in der ersten Zeitstufe der zweigliedrigen Werbung liegen die Spuren auf der linken Bildhälfte, und in der zweiten liegt das zu erreichende Haus in der rechten Bildhälfte, hier zudem oben im Bereich der besseren Zukunft. Mittels der zwei Bilder blickt die Werbung von der Gegenwart aus in zwei Richtungen, in die frühere Vergangenheit und in die spätere Zukunft. Entsprechend sieht man zuerst den Mann auf sich zukommen und ihn dann von sich fortbewegen. Das herausgearbeitete zeitliche Moment in den Bildern wird durch den Text allerdings kaum fokussiert. Sowohl der Slogan als auch der Zusatztext bleiben nahezu im Räumlichen befangen. In letzterem heißt es u. a., die Metapher des gehenden Mannes erklärend: ‚*Total [...] ist [...] beim Thema Erdgas weltweit und umfassend präsent: von der Erkundung neuer Vorkommen über die Förderung bis hin zur Versorgung der Endkunden*‘. Es geht um den Weg des Erdöls in geografischer und technischer Hinsicht. Das Geografische sehen wir auch auf den Bildern und assoziieren Äquator- und Polarnähe des Herkunfts- und Zielortes. Dass wir gestützt durch den Slogan auch die Jahreszeiten ‚Sommer‘ und *Winter* sehen, ist da zweitrangig und die Vergangenheits- und Zukunftsorientierung sogar nur drittrangig.

Anselm Kiefers Gemälde „Siegfried vergisst Brünhilde“ (1975) (Tafel 20) sei das dritte Beispiel, an dem die Orientierungsmetaphorik der Zeit im zentralperspektivischen Bild untersucht sei. Die Zentralperspektive ist in dem Gemälde besonders deutlich ausgeprägt, weil es einen Acker mit zum Fluchtpunkt hinführenden Furchen zeigt, der nahezu die gesamte Bildfläche ausfüllt, so dicht am oberen Bildrand verläuft der Horizont. Auf dem (von der Bildmittelachse aus gesehen) ersten linken Erdwall steht in Schreibschrift von vorn nach hinten geschrieben ‚*Siegfried vergißt Brünhilde*‘. Die Größe der Schrift passt sich dabei der Perspektive an und wird im Verlauf des Satzes kleiner. So ist Siegfrieds Lebensweg visualisiert, der sich von Brünhilde entfernt. Entgegen der Leserichtung, so können wir es uns mithilfe der Orientierungsmetaphorik der Zeit vorstellen, ist Siegfried bereits den Acker entlanggegangen und wird auch in diese Richtung weitergehen. Sein Name steht groß vorn. Bis dahin ist er bereits gekommen. In der Tiefe des Bildraums liegt seine Vergangenheit. Dort, in der Nähe des Fluchtpunkts, steht klein, aber noch lesbar, der Name der Frau, an die er sich mit jedem Schritt, den er weiter nach vorn in die Zukunft gehen wird, dumpfer erinnern wird, bis der Name nicht mehr zu entziffern und damit die Frau vergessen sein wird. Der Satz steht im Präsens. Der Prozess des Vergessens ist

noch nicht abgeschlossen, und so ist das Ereignis auch visualisiert. Dass der Satz in die linke Bildhälfte geschrieben ist, korrespondiert insgesamt mit der Thematik der Erinnerung.

Die Zeitperspektive

Im zentralperspektivischen Bild lassen sich zwar mehrere Zeitstufen einer Handlung andeuten – etwa die Herkunft und das Ziel einer Fortbewegung als deren Vergangenheit und Zukunft über Spuren und Pfeile – jedoch nicht reibungslos neben- oder hintereinander malen oder zeichnen, ist doch die Raumperspektive, die ja die Darstellung einer Handlung im fruchtbaren Augenblick fordert, mit der Zeitperspektive nicht vereinbar. Wie gezeigt wurde, kann die Reibung zwischen den beiden Perspektiven sehr offensichtlich sein, wie etwa im Erzählbild der Renaissance, auf dem die gleichen Personen an mehreren Stellen im Bild zu sehen sind, oder aber sie ist versteckt, wenn nur inhaltlich und nicht formal gegen den fruchtbaren Augenblick verstoßen wird, weil etwa Personen aus unterschiedlichen Zeiten im Bild aufeinandertreffen. Dass die Zeitperspektive auf vielfältige Weise im Bild realisiert sein kann, hängt damit zusammen, dass sie, wie Köller (2004) betont, keinen natürlichen Seheindruck wiedergibt, sondern Sinnzusammenhänge in ihrem zeitlichen Aspekt objektiviert. Im Folgenden werden einige findige Varianten der zeitperspektivischen Darstellung vorgestellt, und es wird herausgearbeitet, wie in ihnen die Orientierungsmetaphorik der Zeit ausgeprägt ist. Dazu gehört auch die Beantwortung der Frage, ob und wenn ja, wie die in den Bildern entdeckten Zeitmetaphern durch die ihnen beigefügten Texte gestützt werden.

Auf dem Bild der folgenden Philips-Werbung (Tafel 21) für einen Fernseher sieht man ein Wohnzimmer, das horizontal in zwei Hälften geteilt ist, wobei in der linken Hälfte die Zeit der 1950er Jahre präsentiert ist und in der rechten Hälfte die Zeit kurz nach der Jahrtausendwende. Genau gesagt sitzt links eine Frau in einem dunklen, altmodisch gemusterten Sessel, rechts dagegen ihr Partner in einem weißen Ledersitz mit gepolsterten Stahlrohrarmlehnen. Entsprechend ist sie von viel braunem Eichenholz umgeben, in seiner Nähe hingegen befinden sich Accessoires aus poliertem Metall. So lebt das Paar in zwei Zeiten und verbringt doch einen gemeinsamen Abend miteinander. Die Zeitperspektive und die Raumperspektive treffen aufeinander und stellen ein Problem für uns dar, das wir aber lösen können, indem wir das vorgeführte Leben in unterschiedlichen Zeiten als Metapher für unterschiedliche Haltungen begreifen. Während sie die moderne Technik ablehnt, ist er davon begeistert. Sie ist ganz aufs Stricken konzentriert und sitzt dabei im Halbdunkel. Er dagegen schaut gebannt fern und wird vom Licht des Flachbildschirms bestrahlt. Dazu heißt es im Slogan *„Einmal erlebt – und Sie wollen nie mehr darauf verzichten“*. Gemeint ist der neue *„Flat TV mit Ambi Light“*. Ganz offensichtlich erlebt der Mann gerade das besondere Licht des Bildschirms und wird von ihm erleuchtet, als verstünde er etwas, was seinem Geist sonst nicht zugänglich wäre, während sie noch überhaupt nicht begriffen hat, worum es geht. Ihre *„Umgebung“* und ihre *„Augen“* sind noch nicht *„in die Farbe des Bildschirms getaucht“*. So finden wir wieder links die

Vergangenheit und rechts die Zukunft bzw. links eine konservative, verschlossene Haltung und rechts eine progressive, offene Haltung. Zugleich gilt, dass die Zukunft besser als die Vergangenheit ist, was einmal nicht räumlich, sondern über die Licht- oder Farbmotaphorik vermittelt wird. Die Orientierungsmotaphorik der Zeit und der Farbe teilen das Bild in zwei Hälften, die durch den zentralperspektivisch und zugleich spiegelsymmetrisch angelegten Raum zusammengehalten werden, sodass hier Kress' & van Leeuwens These greift: „The more the elements of the spatial composition are connected, the more they are presented as one unit of information, as belonging together“ (Kress & van Leeuwen 1996, S. 215). Im Text wird der Zusammenhalt zudem durch den Slogan gestützt, der sich auf den Mann und die Frau bezieht. Nur ist sie noch vor der angesprochenen Ersterfahrung visualisiert. Schenken wir der Werbung Glauben, würde die Zeitperspektive, blickte die Frau bloß einmal kurz hoch, von jetzt auf gleich verpuffen.

Eine zeitperspektivische Darstellung wieder anderer Art ist Charly Bananas in einer Mischtechnik hergestelltes Bild „Ein wohlhabender Mann“ (1982) (Tafel 22).³⁴ Es ist ein typisches Erzählbild, das mehrere Episoden einer narrativen Ereignisfolge in einer gemeinsamen Umgebung zeigt. Die chronologische Anordnung der Episoden verläuft von links nach rechts. Die Umgebung, in die sie eingebettet sind, ist nicht zentralperspektivisch durchstrukturiert, sodass das Bild formal den zeitperspektivischen Darstellungen, die im frühen Mittelalter aufkamen, ähnelt. Genau gesagt besteht die Erzählung aus zwei Episoden, die der wohlhabende Mann nacheinander erlebt. Die erste Episode ereignet sich in dem mehr flächig als räumlich angelegten Wald mit Weg links oben. Dort streut der Mann über neun andere Männer, die sich darauf stürzen, goldene Teilchen. Die zweite Episode ereignet sich rechts unten im Bild und zugleich weiter vorn. Dort kreuzt sich sein Weg mit einem rehähnlichen Tier, das ihm seine scharfen Raubtierzähne zeigt. Ein beigefügter Satz determiniert das Erzählbild teilweise. *„Ein wohlhabender Mann, der eines Nachts sein gesamtes Guthaben zu einer Gruppe von Wegelagerern wirft und kurz darauf einem aufgeschreckten, brutalen Reh begegnet.“* Es geht um das Vermögen des Mannes und ein auf ihn reagierendes Tier (hinter dem sich vermutlich eine Frau befindet). Die Zeitadverbien geben zudem an, dass es gerade Nacht ist und die beiden Ereignisse unmittelbar aufeinanderfolgen. Umgekehrt determiniert auch das Bild den Text ein wenig, indem es den Wald als Ort der Ereignisse zeigt sowie eine generelle Zeitangabe macht: Der ins Bild collagierte Müll verlegt das märchenhafte Geschehen in die Gegenwart. Trotz gegenseitiger Determination bleibt aber, will man das Bild auf eine mögliche Wirklichkeit beziehen, völlig unklar, was da passiert. Sicher ist nur, dass es um den Abstieg eines Mannes geht, denn diesen allgemeinen Sachverhalt legt die Orientierungsmotaphorik der Zeit gestützt durch Bild und Text unmissverständlich offen. Der Weg des Mannes führt von links oben nach rechts unten und damit in eine schlechtere Zukunft. Wir dürfen mutmaßen, dass er sich auf ein wirtschaftliches und seelisches Tief zubewegt, dass er depressiv ist und seine Umwelt verzerrt

34 Das Kunstwerk ist signiert mit: „Charly Banana i. Z. m. Ralf Johannes“

wahrnimmt. Das rätselhafte, traumatische Erlebnisse oder vielleicht auch nur einen erdachten Traum wiedergebende Text-Bild-Gefüge lässt viele Deutungen zu.

Die folgende Mercedes-Werbung (Tafel 23) dagegen ist eindeutig in ihrer Aussage. Es geht um das Design eines Wagentyps, dessen (laut Anzeige) bis heute entwickelte Varianten, fünf an der Zahl, nach ihrem Baujahr entlang einer Zeitlinie aufgeführt sind. Sie verläuft unseren Erwartungen entsprechend in dem zu sehenden Illusionsraum von links hinten nach rechts vorn. Dazu ist der Slogan *„Ich danke meinem Vater, meinem Großvater, meinem Urgroßvater [...]“* zu lesen. Es spricht *„die fünfte Generation des SL“*, die *„sich über den Designpreis der Bundesrepublik Deutschland freut“*. Also ist das äußerste rechte Auto der Sprecher, links neben ihm steht sein Vater, wiederum links daneben sein Großvater und so weiter. Eine Mercedes-Generation der SL-Klasse umfasst demnach zirka 12, 13 Jahre. Der Urgroßvater wurde, wie wir aus dem weiteren Text erschließen können, *„1954“* gebaut. Weil alle Vorfahren des jüngsten Mercedes neben- und hintereinandergereiht sind, kann man das Bild der zeitperspektivischen Darstellung zuordnen. Der Text verstärkt den Eindruck, dass hier etwas auf einem Foto zu sehen ist, was eigentlich gar nicht gleichzeitig hätte fotografiert werden können. Über Zeitlinien sagen Kress & van Leeuwen: *„They analyse [...] [history] into a successive stage with fixed and stable characteristics, stages which can then be treated as though they were things“* (Kress & van Leeuwen 1996, S. 95). Wenn sich Zeitlinien für historische Entwicklungen an der Aufreihung von Dingen orientieren, können sich im Gegenzug auch derartige Dingpräsentationen Merkmale von historischen Entwicklungen aneignen. Hier erhalten durch eine textliche metaphorische Überhöhung Autos die Züge menschlicher Vorfahren. Sind es diese Vorfahren, die sich erinnernd nach links blicken?

Als letzte zeitperspektivische Darstellung sei Timm Ulrichs' Objekt „Einst ... stein“ (1979) (Tafel 24) angeführt. Es unterscheidet sich von den vorherigen Darstellungen bereits dadurch, dass es sich nicht im Illusionsraum ausbreitet, sondern im echten Raum. Insofern muss es die räumlichen Orientierungsmetaphern der Zeit nicht auf die Sehfläche projizieren. Entsprechend präsentiert es auch die Vergangenheit hinter der Gegenwart anstatt, wie es in den meisten der hier betrachteten Beispielen der Fall war, links neben ihr. Schauen wir aber noch genauer: Das Objekt besteht aus zwei hintereinander aufgestellten Platten, deren Beschriftung bzw. scheinbare Beschriftung der frontal vor dem Kunstwerk stehende Betrachter gut lesen kann. In die vordere, steinerne Platte ist das Wort *„stein“* graviert, auf der hinteren, mit Spiegelglas bezogenen Platte erscheint das Wort *„einst“*.³⁵ Ulrichs gravierte offenbar die Buchstaben des Wortes auch in die Rückseite der steinernen Platte ein – spiegelverkehrt und in anderer Reihenfolge. Wer sich hinter das Kunstwerk begibt, liest *„tsnie“*. Das Anagramm hat sich Ulrichs bereits 1963 notiert. Das Objekt entstand später. Sein Text und die Materialität des schwarzen Steins wecken die Assoziation an ein Grab sowie die Erinnerung an Verstorbene. Passend dazu verstehen wir das

35 Dass es sich bei der hinteren Platte um einen Spiegel handelt, ist auf der kleinen Abbildung in folgendem Buch gut zu erkennen: Bernhard Holeczek: *„Timm Ulrichs“* [Niedersächsische Künstler der Gegenwart Band 16] Braunschweig: Westermann 1982 (S. 9).

Adverb ‚*einst*‘ wahrscheinlich zuerst im Sinne von *früher, damals*. Wir können es aber auch im Sinne von *künftig, später* verstehen und werden es dann auf uns selbst beziehen. Auf diese Lesart verweist der Spiegel. Während unsere Assoziation kippt, nehmen wir auch die Anordnung der Platten anders wahr. Plötzlich breitet sich das Objekt vor uns als unsere Zukunft aus. Wir erkennen in ihm ein Memento mori, das in Text und Bild sehr direkt auf uns bezogen ist. In der ersten Deutung sahen wir noch das *einst* hinter dem Stein, jetzt sehen wir den Stein und das ‚*einst*‘ vor uns. Weder durch den Text noch durch das Bild ist das Objekt auf eine der beiden Lesarten hin determiniert.

Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung in Bildern

Während zeitperspektivisch angelegte Bilder Gegenstand des ersten Diskurses über die Zeit in der Kunst, des Diskurses über den fruchtbaren Augenblick, sind, sind Bilder, die Dynamik und Geschwindigkeit visualisieren, Gegenstand des zweiten Diskurses, des Diskurses zur Darstellung von Bewegung im statischen Bild. Bewegung ist eine sichtbare Angelegenheit, die unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen kann. Insofern überrascht es nicht, dass sie in vielfachen Darstellungsweisen auf Bildern zu finden ist. Manche Darstellungen vermitteln auf mehr oder weniger verblüffende Art die Illusion von Bewegung, manche sind im Sinne Baudsons (1985) kinematisch (siehe hier Kap. 3.1.3). Aufgrund der Statik des Bildes sind aber alle Bewegungsdarstellungen metaphorisch. Wer etwa Geschwindigkeit im Illusionsraum visualisieren möchte, kann sich an dessen Fluchtlinien orientieren, geht doch von diesen gemäß der Orientierungsmetapher DIE GESCHWINDIGKEIT IST AN DER FLUCHTLINIE ein Beschleunigungsmoment aus. Und wer Grade der Beschleunigung visualisieren möchte, kann seinen Gegenstand oder dessen sich hin- und herbewegende Glieder zunehmend vervielfältigen, gemäß der Metapher BESCHLEUNIGUNG IST VERVIELFÄLTIGUNG, die auf die Orientierungsmetapher SCHNELL IST VIEL ZURÜCKGEHT. Dabei lässt sich die Beschleunigung noch weiter steigern, wenn das sich bewegende Objekt unscharf und schließlich transparent dargestellt wird. Unschärfe und Transparenz steigern auch die Beschleunigung, die über Speedlines, also Linien, die parallel zur Bewegungsrichtung verlaufen, visualisiert ist.

Ein für die Analyse der zeitlichen Orientierungsmetaphorik interessantes Beispiel der Bewegungsdarstellung mittels Speedlines ist die folgende Mercedes-Werbung (Tafel 25). Sie besteht aus zwei nebeneinander angeordneten Seiten, von denen die rechte den beworbenen Wagen über dem Slogan ‚*Ein neues Bild von der C-Klasse. Jetzt im Sportpaket*‘ präsentiert und die linke ebendieses Bild, das aus drei horizontalen Farbbändern besteht, deren mittlerem rosa Band die Legende ‚*Kirschblüte*‘ beigefügt ist. Vor allem dieses Band ist noch einmal in sich in zahlreiche horizontale Streifen untergliedert. Es sind Speedlines. Das geht aus dem Kontext der Autowerbung sowie einiger ihrer textlichen Details hervor. ‚*Die C-Klasse gibt Gas*‘, heißt es u. a. ‚*Und wird [...] jetzt noch dynamischer*‘. Die beiden Sätze genügen, um unsere Einbildungskraft zu beflügeln. Wir finden uns in dem Auto wieder, aus dessen Seitenfenster blickend wir den Straßenrand wahrnehmen. Gerade sausen wir an blühenden Kirschbäumen

vorbei. Die hohe Geschwindigkeit überfordert unsere Augen. Unsere Umgebung löst sich in Streifen auf. So hilft der Text, das Bild zu deuten und mehr in ihm zu sehen, als es abbildet. Wo sind die Bäume, wo der Frühling und der Fahrtwind? Ohne den Text wären die Linien ja nicht einmal Speedlines. Eine titellose Farbfeldmalerei würden wir nicht unbedingt in dieser Weise deuten. Bei diesem Bild jedoch sollen wir das und es zugleich als ein Kunstwerk ansehen. Darauf verweist der Slogan ja mehr oder weniger ausdrücklich und wertet so den Geschwindigkeitsrausch, den das Auto hervorzubringen vermag, und den visuellen Eindruck, den es seinem (Bei-)Fahrer schenkt, auf. Die Metapher WAHRNEHMUNGSBILDER BEI RASENDER GESCHWINDIGKEIT SIND KUNSTWERKE birgt fernerhin das Merkmal einer wieder eintretenden Ruhe bei erhöhter Beschleunigung bzw. vermittelt das Gefühl der Erhabenheit. Der Betrachter, der sich die Autofahrt einbilden kann, wird das bewusst oder unbewusst mitempfunden. Eigentlich rauscht die Umgebung an ihm von vorn nach hinten vorbei. Nur ist sie in Streifen aufgelöst und damit nicht in ihrer Bewegung, geschweige denn selbst erkennbar. Dennoch weiß er, er rast durch den Raum und durch die Zeit. Das Bild enthält die Orientierungsmetapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN bzw. das Zeitkonzept des aktiven Zeiterlebens. Entsprechend sind die Speedlines Anzeichen schneller Bewegung in Raum und Zeit. Sie spiegeln den Kilometerstand des Autos wider sowie auch die Dynamik des Betrachters, dessen Drive und Sportlichkeit. Letztlich sind sie zentrales gemeinsames Merkmal der Metapher FAHREN IST LEBEN, die wie die Orientierungsmetapher der Zeit vorwiegend aus dem Bild hervorgeht.

Orientierungsmetaphern der Zeit in collagierten Bildern

Bilder können den Scheindruck eines sich in seiner Fiktion bewegenden Betrachters auf mindestens zweierlei Weise wiedergeben: Sie können zeigen, woran der Betrachter vorbeizieht, oder sie zeigen, was er umkreist. In ersterem Fall können Speedlines auf seine Bewegung verweisen. Je geschwinder die Bewegung ist, werden sich die zunehmend schlechter erkennbaren Objekte schließlich auflösen. Im zweiten Fall kann die Abbildung eines Objekts aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Bewegung des Betrachters verweisen. Je mehr Perspektiven in der Bewegung eingenommen werden, desto vollständiger ist das Objekt erfasst. Während Bilder mit Speedlines ein zeitliches Kontinuum nachzeichnen, visualisieren Bilder des analytischen Kubismus' mehrere Zeitstufen. In beiden Fällen ist das Zeitintervall jedoch nicht sonderlich groß. Im ersten Fall kann es maximal gekürzt sein, im zweiten umfasst es einen Erlebniszeitraum. Erst die im synthetischen Kubismus entwickelte Collagetechnik ermöglicht es, größere Zeitintervalle in ein Bild zu integrieren bzw. über einen Erlebniszeitraum hinausgehende Zeitstufen miteinander zu kombinieren. Auch zeitperspektivische Bilder können das, doch sind ihre Darstellungsmöglichkeiten der Zeit begrenzt. In den meisten narrativen Bildern erlaubt, wenn überhaupt, nur die räumliche Anordnung Rückschlüsse auf die Abfolge der dargestellten Situationen. Collagen dagegen eröffnen ein weites Spektrum an Darstellungsweisen, mittels derer gezielt bestimmte Zeiten visualisiert (und charakterisiert) werden können. Sie

sind erstaunlich flexibel. Dementsprechend haben sich auch aus dem anfänglichen kubistischen Klebebild viele Collagetechniken und verwandte Techniken herausgebildet, die (fast) alle gemeinsam haben, dass sie verschiedene Bilder und Bildelemente kombinieren. Man denke nur an gemalte Collagen, Übermalungen, Assemblagen und Decollagen oder an Fotomontagen, die mit Bildbearbeitungsprogrammen am Computer erstellt vielleicht jede Zeitvorstellung verwirklichen können. Bezogen auf sie ist zu fragen und zu schauen: Wie kann man unterschiedliche Zeiten außer durch Metaphern der Links-rechts- und der Vorne-hinten-Orientierung in Bildfläche und -raum noch sichtbar machen? Welche zusätzlichen zeitlichen Orientierungsmetaphern bringt die Collage ins Spiel? Auf der Suche nach Antworten werden sogleich eine Fotomontage aus der Werbung und eine gemalte Collage aus der Kunst analysiert. Später sollen zudem zwei weitere, der Collage sehr nahe stehende Text-Bild-Gefüge untersucht werden, die wieder andere Orientierungsmetaphern der Zeit bergen (siehe hier Kap. 3.2.2 und Kap. 3.3.2.1).

Die Fotomontage ist eine Werbung von Welt am Sonntag (Tafel 26). Sie präsentiert die Zeitung als Teil einer Collage, die zwei Darstellungsebenen miteinander kombiniert. Auf der ersten Darstellungsebene sehen wir beinahe in Originalgröße die Zeitung in einer Zeitungsrolle stecken. Der sich einstellende Trompe-l'Œil-Effekt bewirkt, dass wir sie aus der Rolle ziehen und lesen wollen. Unsere Leselust wird zudem durch das geweckt, was wir auf der zweiten Darstellungsebene sehen: einen Mann, der entspannt in einer Hängematte liegend gerade in die Lektüre der Zeitung vertieft ist. Die Hängematte ist Teil einer kleinen Terrasse, die oberhalb der Aufschrift ‚*Kein Sonntag ohne Welt am Sonntag*‘ auf die Rolle montiert ist. Dieser Slogan erweitert unseren Wunsch. Wir wollen in die Zeitung nicht nur sogleich einmal einschauen, sondern sie ab sofort wöchentlich lesen. Durch den Größenunterschied sind die Gegenwart und die Zukunft miteinander verknüpft und zugleich klar voneinander zu trennen. Das Trompe l'Œil stellt für den Betrachter die Gegenwart dar. Das heißt, seine getäuschte Contuitas geht aus den zwei Gegenständen in annähernder Originalgröße, der Zeitung und der Rolle, hervor. Die Miniaturwelt auf dem Trompe l'Œil dagegen stellt für den Betrachter die Zukunft dar. Seine Expectatio geht also aus dem Genrebild in Puppenstubengröße, zu dem auch der Beagle gehört, hervor. So ist hier die Gegenwart gemäß der Orientierungsmetapher DIE GEGENWART IST GROSS als Augenschein groß ins Bild gesetzt, und die Zukunft ist gemäß der Orientierungsmetapher DIE ZUKUNFT IST KLEIN als Erwartung klein ins Bild gesetzt. Diese ‚neuen‘ Zeitmetaphern sind mit den ‚alten‘ verknüpft. Oberhalb der Gegenwart liegt die gewünschte, bessere Zukunft, unterhalb von ihr geschieht ein kleines Malheur. Der Beagle gräbt ein Loch in den Rasen des Garten- und Eigenheimbesitzers, erschließen wir, sehen damit aber noch lange keine gefürchtete, schlimme Zukunft. Die visualisierte Anekdote verstärkt vielmehr den hohen Stellenwert der Zeitungslektüre noch einmal ausdrücklich. Die Konzentration auf die Zeitung ist ganz offensichtlich wichtiger als die Konzentration auf andere Ereignisse, sogar auf solche, die, weil man sie nicht rechtzeitig abgewendet hat, unerwünschte Folgen nach sich ziehen. In der dargestellten Idylle ist es nicht schlimm, sondern

goldrichtig, dass der Mann in die Zeitung und nicht auf seinen Hund blickt. Nach links gerichtet darf und soll er nichts als lesen, zur Erholung und zur Erbauung – an diesem wie an jedem Sonntag.

Auf der gemalten Collage, dem Ölbild „Ende des Abendprogramms“ (1982) von Bernhard Heisig (Tafel 27), sind gleich mehrere Darstellungsebenen miteinander kombiniert. Zwei davon stehen in einem zeitlichen Bezug zueinander. Allein diese sollen hier genauer analysiert werden. Im Vordergrund direkt rechts neben der Bildmittelachse marschiert ein Mann mit zurückgeworfenem Kopf und nach hinten blickenden Pupillen im Stehschritt nach rechts vorn. In seiner linken Hand hält er eine Kerze, in der rechten scheinbar einen der vier Fernsehapparate, die um ihn herum angehäuft sind. Auf ihren Bildschirmen steht jeweils ‚*Schlafen Sie wohl*‘ unter einem aufgerissenen Mund, den wir wegen der textlichen Determination als ein Gähnen ansehen. Durch die Nähe zueinander sowie das passende Größenverhältnis bilden der Mann und die Fernseher eine Darstellungsebene. Es ist die Ebene der Gegenwart, die für den Mann die *Contuitas* darstellt. Hinter ihr eröffnet sich in einem weit auf die Bildfläche ausgedehnten Mittelgrund eine zweite Darstellungsebene. Auf ihr sehen wir Fragmente unterschiedlicher, teils ineinander verschränkter Szenen: einen barocken Opernsaal, einen Kriegsschauplatz mit Feuersbrunst, Militärflugzeuge, ein Liebespaar, einen Fußballspieler, ein Skelett vor einem Windjammer sowie viele weitere Personen und Dinge. Das Meiste kann man nicht genau erkennen. Auch bleiben die Zusammenhänge unklar. Und doch kann man leicht darauf schließen, dass hier mehrere Fernsehprogramme neben- und ineinander colagiert sind. Alles, was auf dem dicht verwobenen Mittelgrund kleiner dargestellt ist als der Vordergrund, gehört dazu. Diese Ansicht legt auch der Titel des Bildes nahe. Dem Mann schwirren am ‚*Ende des Abendprogramms*‘ noch die Programme, die er zuvor gesehen hat, bruchstückhaft im Kopf herum. Durch seine Kopfhaltung und seinen Blick ist diese zweite Darstellungsebene mit der ersten verknüpft und wird als Ebene der Memoria des Mannes erkennbar. Es ist hier die Vergangenheit gemäß der Orientierungsmetapher *DIE VERGANGENHEIT IST KLEIN* als Memoria kleiner ins Bild gesetzt als die Gegenwart, die ihrerseits gemäß der Orientierungsmetapher *DIE GEGENWART IST GROSS* als *Contuitas* größer ins Bild gesetzt ist. Außerdem liegt die Vergangenheit hinter der Gegenwart. Fragt sich nur, warum der Mann nach rechts statt nach links geht. Er geht dorthin, weil er keine Ruhe finden wird. Der Text auf den Bildschirmen zum Sendeschluss wirkt zynisch. So sehr der Mann im Marschschritt bemüht ist, dem ‚*Schlafen Sie wohl*‘ nachzukommen, so wenig wird er die letztlich bedrohlichen Fetzen des Gesehenen vergessen können. Er nimmt zwar nicht den Fernseher, aber doch die Erinnerung ans Programm mit dorthin, wohin ihn die Kerze führt: natürlich ins Bett.

Die Zeit in der Grafik

Zumal in der Werbung begegnet man nicht selten der Grafik. Das eine Mal prahlt ein Unternehmen mit seiner Expansion und seinen anhaltend positiven Bilanzen. Das andere Mal verspricht ein Geldinstitut seinen Anlegern für die Zukunft hohe

Gewinne. Die Grafik wird dabei oft in einen Weltausschnitt hineincollagiert bzw. -montiert, mit dem sie mehr oder weniger verschmilzt. Solche Werbeanzeigen geben den ihnen zugrunde liegenden Glauben an den Fortschritt offen zu erkennen. Eine nach rechts hin aufsteigende Kurve und nach rechts hin höher werdende Säulen verheißen eine bessere Zukunft. Wie Kress und van Leeuwen herausgestellt haben, tun sie dies aber auf zweierlei Weise: Das Kurvendiagramm suggeriert, indem es synthetisiert, eine quasi eigenaktive kontinuierliche Entwicklung von etwas; das Säulendiagramm zeigt dagegen nur analysierend eine sich schubweise verändernde Anzahl von etwas. „In other words, the substitution of a line for discrete bars creates something like a dynamic process [...], and backgrounds or even erases the analytical structures that underlie the graph [...]” (Kress & van Leeuwen 1996, S. 105) Dieser feine Unterschied ist ebenso wahrzunehmen wie die Gemeinsamkeit beider Diagrammtypen, den Verlauf einer Entwicklung oder ihre Stadien ausschließlich quantitativ zu erfassen. Hierin unterscheiden sie sich nämlich grundlegend sowohl von den zeitperspektivischen Darstellungen des Mittelalters, die zeitlich aufeinanderfolgende Episoden einer Erzählung entlang unserer Leserichtung in einen gemeinsamen, meist landschaftlichen Raum einfügen (siehe hier Kap. 3.1.3), als auch von modernen Darstellungen historischer Entwicklungen, die für bestimmte Epochen repräsentative Weltausschnitte oder Dinge entlang einer Zeitlinie aufreihen (siehe hier Kap. 3.2.1). Die hochgradige Abstraktion von Diagrammen hat zur Folge, dass ihre Zeitmetaphorik (DIE FRÜHERE ZEIT IST LINKS, DIE SPÄTERE ZEIT IST RECHTS, DIE SCHLECHTERE ZEIT IST UNTEN, DIE BESSERE ZEIT IST OBEN SOWIE DIE BESSERE ZUKUNFT IST OBEN RECHTS) umso nackter hervortritt. Dabei kann es zu einem Konflikt zwischen der einzelnen Grafik und unserer zeitlichen Orientierungsmetaphorik kommen. Je ein Beispiel aus der Werbung und der Kunst seien betrachtet.

In der vorliegenden Deka-Werbung (Tafel 28) für Investmentfonds ist die Grafik so in den für sie zusammengefühten Weltausschnitt hineinmontiert, dass sie vollständig mit ihm verschmilzt. Das heißt, ohne ihren Text gäbe es keinen Anlass, sie in dem Foto zu sehen. Man sähe wohl nur den Zauberer, der nach einem Kuss in die Luft, wie man ergänzen möchte, rote Tücher aufsteigen lässt, als gestände er gerade der Welt seine Liebe. Im Kontext der Werbung jedoch rücken die drei nach rechts hin größer werdenden Tücher in die Nähe von Säulen (auch angeregt durch die Hochhäuser der großstädtischen Skyline im Hintergrund), und der erhobene Arm des Zauberers, dessen aufwärtsführende Linie durch die Tücher verlängert wird, bildet zusammen mit ihnen eine Kurve. Man sieht die Kombination eines Säulen- und Kurvendiagramms. Das Säulendiagramm bzw. das sich vergrößernde Tuch kann gut für die Vermögensentwicklung im Fonds des Investors stehen, das Kurvendiagramm bzw. die halb angedeutete, halb zu ergänzende Linie für seinen ansteigenden Wohlstand. Hier könnte der Werbetext die Chance der engen Verzahnung mit dem Bild ergreifen, indem er *Vergrößerung* und *Anstieg* des Fondsvermögens nun auch mit diesen Worten anspricht. Doch lautet der Slogan ‚*Machen Sie mehr aus Ihrem Geld*‘, und weiter liest man ‚*erfolgreich anlegen*‘ und ‚*Ertragschancen nutzen*‘. So ist nur prinzipiell die in der Grafik dargestellte jährliche Vermögenssteigerung und

positive Geldentwicklung übernommen, die die Deka für die Zukunft verspricht. Schon ihr Logo enthält das aufsteigende Säulendiagramm in seiner Initiale. Dort ist die Grafik zweifellos auf die Orientierungsmetaphorik der Zeit reduziert. Aber wie liegt der Fall bei der Grafik im Foto, wo alle ihre Teile von Motiven aus einem Weltausschnitt gestellt werden? Die X-Achse ist die Brüstung, an der der Zauberer steht, der selbst zur Y-Achse wird; und die drei Tücher repräsentieren, wie gesagt, das sich mit der Zeit vermehrende Geld im Fonds. Birgt die in sich strukturierte Grafik durch ihre Repräsentation also eine Strukturmetapher? Nein. Sie lässt sich nicht bilden. Die Darstellung von etwas durch etwas anderes allein genügt nicht zur Bildung einer Metapher. Es muss sich über die genutzte Ähnlichkeit hinaus ein Sinn aus der aufgestellten Gleichung ergeben. Doch der will sich hier nicht einstellen. Der Sinn der ersetzenden Darstellung ergibt sich vielmehr aus dem Umstand, dass die Grafik assoziativ angereichert wird. Die Werbung lässt die Deka eine Liebeserklärung ans Geld formulieren und den Traum vom Zaubernkönnen träumen, und der Betrachter liebt und träumt mit.

Ähnlich wie in der Deka-Werbung sind auch in Raffael Rheinsbergs Kunstwerk „Tendenz steigend“ (1991) (Tafel 29) ein Weltausschnitt und eine Grafik miteinander verknüpft. Hier wie dort sind konkrete Dinge so angeordnet, dass sie von links nach rechts gelesen sowohl eine ansteigende Linie ergeben als auch größer werdende Säulen formen. Während auf der Deka-Werbung die Grafik allerdings erst auf den zweiten Blick erkennbar ist, springt sie bei Rheinsberg sofort ins Auge. Die Tücher sind in einen Weltausschnitt integriert, in welchem sie auch zu einem Zauberkunststück gehören. Die Zigarilloschachteln dagegen sind isoliert präsentiert und wurden offensichtlich eigens für die Darstellung der Grafik quasi übereinandergestapelt.³⁶ Der Titel ‚*Tendenz steigend*‘ bestätigt diesen Eindruck. Er macht Rheinsbergs Kunstwerk aber durchaus nicht eindeutiger als die Deka-Werbung, lässt er doch anders als der Slogan ‚*Machen Sie mehr aus Ihrem Geld*‘ völlig offen, worauf sich die steigende Tendenz bezieht. Das ist nun keine Kleinigkeit, denn von der Bezugsfrage hängt der Sinn des Kunstwerks ab, das auf mögliche Antworten hin zu untersuchen ist. Dadurch gerät die einzelne Zigarilloschachtel in den Fokus. Sie weist den Markennamen ‚*sprachlos*‘ sowie den Aufdruck ‚*EVP 2,40 M*‘ auf, woraus sich sogleich zwei Lesarten ableiten lassen: Laut der ersten ist in der Grafik das zufällig entdeckte Produkt allein seines Markennamens wegen eingesetzt, um eine zunehmende Sprachlosigkeit in unserer Gesellschaft zu behaupten. Laut der zweiten dokumentiert und prognostiziert die Grafik die steigende Nachfrage und Produktion einer Ware eines ehemaligen volkseigenen Betriebs der DDR bis zur Wende und darüber hinaus. Sowohl die durch die schwarze Brille als auch die durch die rosarote Brille blickende Lesart sind stark von der Orientierungsmetaphorik der Grafik geleitet. Oder sollte man besser sagen, sie zwingen der Grafik ihre je eigene Orientierungsmetaphorik auf? Das eine Mal ist entgegen unserem Zeitkonzept die schlechtere Zukunft oben rechts, das andere Mal ist dort gemäß unserem Zeitkonzept die bessere Zukunft. Den sich ergebenden Widerspruch lösen Lakoff & Johnson auf, indem sie konstatie-

36 Es wird nur ihr Rapport präsentiert.

ren: „Die Metapher MEHR IST OBEN scheint [...] immer höchste Priorität zu haben, da sie die eindeutigste physikalische Grundlage hat“ (Lakoff & Johnson 1985¹, S. 37). Mehr Sprachlosigkeit und mehr produzierte und verkaufte Zigarilloschachteln treiben gleichermaßen den Graph nach oben. Ob wir das gut oder schlecht finden, ist da zweitrangig. Weist er nur steil genug in die Höhe – wie bei Rheinsberg –, verschlägt es uns die Sprache. Das heißt, Rheinsberg führt uns auch vor Augen, dass wirkungsstarke Grafiken sprachlos machen, und erhebt damit in seinem Kunstwerk die Grafik zur Strukturmetapher. Sie könnte etwa lauten: EINE GRAFIK IST EIN SPRACHABSCHNEIDER.

Die Zeit im Maß

Ein Merkmal vieler Grafiken ist es, dass sie stets auf der X-Achse ein Maßband für die Zeit aufweisen (siehe Kress & van Leeuwen 1996, S. 106). Gemäß unserer zeitlichen Orientierungsmetaphorik verläuft es von links nach rechts; die frühere Zeit befindet sich jeweils links von der späteren. Solche Zeitmaßbänder können natürlich auch losgelöst von einer Grafik vorkommen. Dann dienen sie nicht mehr der Darstellung von etwas anderem (dem wachsenden Vermögen eines Anlegers, der zunehmenden Sprachlosigkeit in der Gesellschaft oder der ansteigenden Produktion einer Ware), sondern ausschließlich der Darstellung der Zeit. Allumfassendes Maßband der Zeit ist unsere Zeitrechnung. Wir nutzen sie täglich, um beliebige Zeitpunkte zu bestimmen und zueinander in ein Verhältnis zu setzen. Dabei sind unsere Terminkalender zugleich Abschnitte auf diesem virtuellen Maßband und reale Maßbänder für uns. Im Sinne des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs und dessen etymologischer Herleitung des Wortes *Zeit* unterteilen wir auf ihnen unsere Zeit. Dass wir sie dabei wie einen Raum behandeln, träte uns dann besonders deutlich vor Augen, wenn wir eine vorab bestimmte Zeiteinheit tatsächlich auf einem Zollstock eingraviert vorfinden. Die folgenden Beispiele aus der Werbung und der Kunst sind bis auf das zuletzt aufgeführte Kunstwerk (in ihm wird einmal nicht die Zeitlänge, sondern die Zeitmenge gemessen) derartige Zeitzollstöcke.

Die Werbeanzeige des Verbands Forschender Arzneimittelhersteller e. V. (VFA) (Tafel 30) ist ausgesprochen breit und fast ganz von einer Linie ausgefüllt, die im stetigen Wechsel auf- und abwärts sowie insgesamt von links nach rechts führt. Wegen ihres eigentümlichen Verlaufs passt sie auf die Sehfläche, obwohl ihre Längeren Breite um ein Vielfaches übersteigt. Was sie anzeigen soll, geht aus dem Zusammenspiel zwischen ihr und ihrer Überschrift sowie ihrer Legende hervor. Über ihr steht eine zwecks Verdeutlichung noch einmal revidierte Aussage: *„Ihr Migräne-Medikament wirkt schon nach 30 Minuten. Oder besser gesagt: Nach 12 Jahren und 30 Minuten.“* Links an ihrem Anfang steht zudem *„Forschung beginnt“* und rechts an ihrem Ende an zwei zirka 1 mm voneinander entfernten Markierungen *„Einnahme“* und *„Wirkung beginnt“*. Das heißt, es folgen zwei Linienlängen aufeinander, die zwei ungleiche Zeitabschnitte bedeuten: die 12-jährige Linienlänge der Forschung am Migräne-Medikament und die 30-minütige Linienlänge der Dauer, bis das Medikament nach seiner Einnahme wirkt. Die Zeit wird anhand der Metapher DIE ZEIT

IST EINE LINIE vorstellbar gemacht. Sie lautet genauer: EINE ZEITDAUER IST EINE LINIENLÄNGE und hier ganz spezifisch 30 MINUTEN SIND 1 MILLIMETER. Wie viele Millimeter bzw. Meter dann zwölf Jahre sind, sieht man angeblich in dem ungleich längeren Linienabschnitt. Beide Abschnitte verhalten sich im Prinzip so zueinander wie die Spitze zum Eisberg. Hätte mit ihm der VFA auf seine Leistung im Vorfeld der Medikamentenproduktion ebenfalls aufmerksam machen können? Auf deren zeitlichen Aspekt hätte er so wohl kaum überzeugend abzielen können, denn die Zeit können wir uns viel eher über eine von links nach rechts verlaufende Linie vorstellen als über einen im Wasser schwimmenden Koloss.

Auch in Heiner Blums Installation „Läufer I-III; Vater, Mutter, Selbst – Gelebte Zeit“ (1990/91) (Tafel 31) werden letztlich unterschiedliche Linienlängen zueinander in Beziehung gesetzt. Zu sehen sind drei horizontal liegende Arme mit Händen an beiden Enden, die in ihrer Anordnung übereinander ein Balkendiagramm bilden. Auf dessen Zeitachse kann man sich gezählte Lebensjahre vorstellen; die drei Arm-balken stehen – wie man gewiss auch ohne Kenntnis des Titels assoziiert – für den Vater, die Mutter, das Kind. Ihre je gelebte Zeit, die auch an ihrer Körpergröße sichtbar würde, wird bewusst gemacht. So wirkt auch hier die Metapher EINE ZEITDAUER IST EINE LINIENLÄNGE. Sie ist zugleich Armlänge und erinnert an das alte Längenmaß der Elle, das modifiziert zum Zeitmaß wird. Es werden die ausgestreckten Arme zur Strecke, sodass, genau gesagt, im Rahmen der Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN gilt: GELEBTE ZEIT IST EINE ZURÜCKGELEGTE STRECKE. Mit diesem Aspekt eröffnet der Titel und stützt alle Assoziationen rund um den Kurz- oder Langstreckenlauf auf der Laufbahn, die die Installation über die privat-familiären Assoziationen hinaus in sich birgt. Zusammengenommen wird schließlich unser Leben zum Hochleistungssport, und wir dürfen uns durch das ‚Selbst‘ im Titel direkt angesprochen fühlen und unsere Leistung gegenüber der unserer Eltern als gering erkennen – es sei denn, wir haben schon ein höheres Alter, als sie erreichen konnten.

In Timm Ulrichs' Installation „Baken mit materialisierten Entfernungs-Knäueln (80, 160, 240 m)“ (1963/69) (Tafel 32) spielt die Linie ebenfalls eine entscheidende Rolle. Es geht um Entfernungen, die sowohl symbolisch durch Schilder als auch materiell durch Kordeln repräsentiert sind. Die drei zu Knäueln gewickelten Kordeln bergen drei Linien. Deren unterschiedliche Länge müssen wir aus der unterschiedlichen Dicke der Knäuel erschließen. Wir folgen dabei dem Metaphernpaar KURZ IST DÜNN und LANG IST DICK und erfahren über den Titel, welche exakten Längen wir uns zu den gesehenen Dicken vorstellen müssen. Sie sind um 20 Prozent kürzer, als wir es angesichts der Baken erwartet hätten. Bei jenen würde es sich um die drei Ankündigungsbaken vor Autobahnausfahrten handeln, wären sie nicht so verkehrt rekonstruiert. Sie sind in ihrer Hell-dunkel-Verteilung falsch herum gestaltet sowie auch (nach der Orientierungsmetaphorik der Zeit) falsch herum angeordnet und statt mit einem Symbol für die Autobahnausfahrt mit einem Schild, auf dem ‚Anfang‘ steht, verknüpft – das dafür mittels der Kordeln buchstäblich. Das Wort ‚Anfang‘ bestimmt zusammen mit der zu ihm passenden Anordnung der Baken die

Richtung des Gemeinten und hebt es von der räumlichen auf die zeitliche Ebene. Das Gemeinte auch dieser Installation liegt also innerhalb der Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN. Doch wird der Anfang nicht als Zeitpunkt fokussiert, sondern als eine 240 m messende Strecke. Sie ist offen für jedes Zeitmaß. Vor allem aber öffnet sie die Installation für Deutungen im Sinne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs, wo der Anfang stets eine Erlebniseinheit von gewisser Dauer bzw. eine Zeitform mit eigener Qualität ist. Seine aufwärtsstrebende und seine zeitverdichtende Tendenz sind bereits visuell und verbal eingefangen, weitere Tendenzen mag der Betrachter ergänzen.

Statt mit dem Maß der Linie haben wir es bei Georg Herolds Installation „100 Jahre 1. Mai“ (1985) (Tafel 33) mit dem Maß der Menge zu tun. Auf acht Stellböcken mit vier tragenden Balken befindet sich ein Haufen aus 100 mit Daten versehenen Abrisslatten. Es ragen Nagelspitzen aus ihnen heraus. Auf der einen Latte steht ‚1. Mai 1914‘, auf der anderen ‚1. Mai 1936‘. Eine Ordnung gibt es nicht.³⁷ Der Titel fungiert als Mengenangabe. Die Beschriftungen der Latten erlauben zudem die Einordnung der Jahre in unser Zeitrechnungsmaßband und bestätigen, dass die Installation sich auf die Arbeiterbewegung bezieht. Sie verweist einerseits metonymisch auf den Arbeiterkontext und birgt andererseits auch vage Metaphern zu ihm, das heißt zum Tag der Arbeit und dessen 100-jährigem Jubiläum wie auch zum Typus des Arbeiters und dessen Arbeitstag, wenn man es denn so will. So hat die zentrale Metapher 100 JAHRE 1. MAI SIND EIN HAUFEN ABRISSLATTEN etwas rau Behandeltes und zugleich Raues an sich, etwas Verletztes und zugleich Verletzendes und etwas halb Sortiertes/Organisiertes und halb Unsortiertes/Unorganisiertes. Darüber hinaus entfaltet das Maß der Menge in dem Haufen seine eigene Metaphorik. Da liegt kein Haufen Geld, und doch bringt der vorhandene Haufen – zumal wegen seines Arbeiterkontexts – die Metapher ZEIT IST GELD ins Spiel. Zeit und Arbeit fassen wir gleichermaßen als Substanzen auf, was sie quantifizierbar macht und wodurch sie insbesondere in der industriellen Produktion zu Ressourcen werden, die in Geld umgerechnet werden. Es entsteht die Metaphernkette VIEL ZEIT IST VIEL ARBEIT IST VIEL GELD. Doch spiegelt die Installation ihre Gleichung nicht. Sie wird vielmehr als trügerisch entlarvt. Das Jubiläum des 1. Mais fällt ernüchternd aus. Die Bewegung scheint gescheitert.

Die Zeit als Pfeil

Sobald man die Linie unterteilt, wird sie zum Maßband; sobald man sie mit einer Spitze versieht, gerät sie zum Pfeil. Wie das Maßband kann auch der Pfeil in bestimmten Kontexten zeitlich gemeint sein. Die X-Achse vieler Grafiken ist Maßband und Pfeil zugleich und hat eine ausschließlich zeitliche Bedeutung. In den beiden hier angeführten Beispielen hat der Pfeil dagegen eine sowohl zeitliche als

37 Um die Details erkennen zu können, siehe auch die nur einen Ausschnitt aus der Installation zeigende Abbildung in folgendem Buch: „WHAT A LIFE. Georg Herold“ [anlässlich der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden: 5. März bis 9. April 2005; Kunstverein Hannover: 16. April bis 19. Mai 2005; Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt: 16. Juni bis 28. August 2005] [Hrsg.: Matthias Winzen] Köln: Snoeck 2005 (S. 81).

auch räumliche Bedeutung, wobei jeweils die zeitliche besonders fokussiert wird – in der Werbeanzeige durch einen konstruierten Kontext und im Kunstwerk durch kontextuelle Gegebenheiten. Für die zeitmetaphorische Analyse sind die zwei Beispiele also wegen ihres vornehmlich zeitlich zu verstehenden Pfeils interessant; und sie sind auch deshalb aufschlussreich, weil bei ihnen beiden die Linie des Pfeils auffallend variiert. Die Pfeillinie wird der Terminologie Klees folgend fortan „Bahn“ genannt. Klee befasste sich eingehend mit dem Phänomen des Pfeils und fand für das Wurfgeschoss, das ein Pfeil, prototypischerweise ein „Afrikapfeil“, sein kann, andere Begriffe als für den „symbolischen Pfeil“ in Malerei und Grafik. „So ein echter Afrikapfeil besteht aus Schaft, Spitze und Steuer“, sagt er und weiter: „Unser symbolischer Pfeil unterscheidet sich einigermaßen vom Afrikapfeil. Für Schaft gilt hier der Begriff Bahn, für Spitze der Begriff Spitzensteuer, wodurch das Endsteuer des Afrikapfeils hinfällig wird“ (Klee 1921/22a bzw. b, S. 128 bzw. 70). Dass Klee den symbolischen Pfeil vor dem Hintergrund des Wurfgeschosses betrachtet, ist in Hinblick auf die Zeitmetaphorik erhellend, da der fliegende Gegenstand eine Bewegung im Raum ist, an der seit Aristoteles die Zeit gemessen wird. Es gelangen das Bewegungsmoment des Geschosses und mit ihm auch der Zeitaspekt in den symbolischen Pfeil über die Gestaltung von dessen Bahn.

Die vorliegende Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) zeigt uns ein erstaunliches Ereignis inmitten einer großen Lagerhalle. Wie aus der beigefügten kleinen Geschichte hervorgeht, werden dort Komponenten für Beleuchtungssysteme neuerdings optimal aufbewahrt. Wir lesen, dass dank des von Hewlett-Packard verbesserten IT-Managements die Lieferungs- und Produktionszeiten sowie auch der Lagerbestand auf ein Minimum reduziert werden konnten, und sehen die erreichte, kaum noch glaubhafte Beschleunigung im Zentrum der Anzeige. Dort umkreisen drei Pfeile einen auf einer Palette stehenden Leuchtkubus, indem ihre Bahnen ihn vielfach umschwirren. Davor geht ein Mann von links nach rechts. Vom Licht des Kubus geblendet können wir kaum mehr als seine Silhouette erkennen. Natürlich bewegt er sich in Richtung Zukunft. Es ist aber nicht die einfache Zukunft von morgen, sondern eine futuristisch-fiktionale und zugleich kosmische Zukunft von übermorgen. Hierauf bringt den deutschsprachigen Betrachter nicht nur das leuchtend gelb auf Schwarz gedruckte Wort ‚enterprise‘, sondern vor allem auch das Gekreise der weißen Pfeilbahnen in der dunklen, riesig wirkenden Halle. Klee spricht in seinen Ausführungen zum Pfeil die zentrifugale und zentripetale kosmische Bewegungsrichtung an. „Man kann sich so ein Kreisen als wachsende Schraubenbewegung denken“, schreibt er, oder man denke sich „umgekehrt, dass ein kreisendes Gestirn sich einem stärkeren Gestirn zu sehr näherte, sodass seine Kreise immer enger gezogen werden [...], was in verfänglicher Weise zum Nichts führt“ (Klee 1921/22a bzw. b, S. 132 bzw. 71). Da die drei Pfeilspitzen hier nach außen weisen, handelt es sich um eine zentrifugale Bewegung, die man vor dem Hintergrund des zu Sehenden und Gelesenen so deuten kann, dass der Leuchtkubus gerade produziert und angeliefert wurde. Die zentripetale Bewegung mit nach innen weisenden Pfeilspitzen würde dagegen für seine Ablieferung stehen. Mehr noch, die Produktion und Lie-

ferung geschieht in Lichtgeschwindigkeit. Der Kubus wird herbeigebeamt. Dessen soll sich der Betrachter bewusst sein, der mit ‚*Bringen Sie Licht in die Supply-Chain*‘ angesprochen wird. Vorwiegend aus dem Text geht die Metapher TEMPO IST LICHT hervor, vorwiegend aus dem Bild das Metaphernpaar PRODUZIEREN UND ANLIEFERN IST HERBEIBEAMEN UND ABLIEFERN IST HINWEGBEAMEN. In diesem Kontext sind die Bahnen in ihrer speedlineartigen Durchsichtigkeit Anzeichen für die gesteigert schnelle Bewegung, sodass sich für ihre Pfeile insgesamt die Metapher ergibt: EIN KURZER EREIGNISREICHER ZEITABSCHNITT IST EIN TRANSPARENTER, AUF WENIG FLÄCHE KREISENDER PFEIL.

Es kann ein Pfeil also wenig Zeit mit viel Aktion visualisieren. Und wie visualisiert er viel Zeit mit wenig Aktion? Thomas Rentmeisters Installation „Museum“ (2002) (Tafel 35) befindet sich in der unmittelbaren Nähe des Museums Abteiberg in Mönchengladbach. Dort ist sie etwas abseits vom Straßenverlauf vor einer Mauer angebracht und tut so, als weise sie uns den Weg. Sie ist einem originalen Verkehrszeichen, einem sog. Vorwegweiser, nachempfunden – in der Materialität ihres Schildes und durch die Tatsache, dass es einen weißen Pfeil auf blauem Grund abbildet, dessen Spitze zu einem benannten Ziel hinführt. Über der Pfeilspitze steht ‚*Museum*‘. Allerdings ist die Schleife, die die Bahn des Pfeils formt, höchst unüblich und ja auch der Standort des Schildes schon merkwürdig, einmal ganz davon abgesehen, dass es nicht zum Museumseingang hinführt. So sehr das Schild auf den ersten Blick ein Wegweiser ist, so wenig ist es ein solcher auf den zweiten Blick. Dennoch muss der Fußgänger vor ihm nicht ratlos stehen und kann seine Botschaft erschließen, liest er es gemäß der Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN. Dann wird er die nicht dem Straßenverlauf folgende Bahn des Pfeils als beliebigen Umweg erkennen, den er noch vor dem Museumsbesuch einschlagen könnte. Allein hierauf weist das Schild hin. Es rät dem Betrachter, einfach etwas Zeit verstreichen zu lassen, um sich sammeln und den alltäglichen Stress abschütteln zu können, noch ehe er das Museum betritt. Wer diese Botschaft nicht durchschaut und schlaun unter Auslassung der Schleife direkt der Pfeilspitze folgt, wird im Übrigen zu seinem Glück der Zeitverzögerung gezwungen, denn er wird falsch geleitet. Die Metapher DIE ZEITVERZÖGERUNG IST EINE SCHLEIFE soll hier jeder erfahren. Das Kunstwerk bildet sie über die Pfeilbahn zusammen mit der Orientierungsmetapher DIE MUSSE IST LINKS, welche die Pfeilspitze trägt, überzeugend ab. Das Wort ‚*Museum*‘ determiniert diese Konstellation und verführt unsere Einbildungskraft unter Mithilfe der Umgebung des Schildes, den Pfeil als Zeitpfeil wahrzunehmen.

Die Zeit als Schleife

Mit dem Begriff der Schleife sei hier an die Bildanalyse von Cranachs „Paradies“ angeknüpft. Dort hieß es, dass das Auge in einer Schleife über das Bild schweifen müsse, um die Schöpfungsgeschichte in der richtigen Reihenfolge lesen zu können, und dass diese Schleife zum Bildinhalt des Paradieses passe, wolle man doch in ihm verweilen. Wenn nun auch hier von der Visualisierung der Zeit als Schleife die Rede ist, so meint der Begriff nicht mehr nur die Schleife im engeren Sinne, sondern

schließt alle kreisenden oder in Kurven verlaufenden Linien ein. Erst am Einzelfall kann der je vorliegende Linienverlauf, nachdem er genau beschrieben wurde, auch genau bezeichnet und unter Bezug auf seinen sprachlichen Kontext treffend als diese oder jene Zeitform gedeutet werden. Die Linie kann beispielsweise eine Spirale, eine Wellenfolge oder eine Kurve sein, und sie kann, sagen wir, die Wiederholung, das Warten oder die Pause visualisieren. Die drei hier angeführten Beispiele aus der Kunst weisen ganz unterschiedliche Linienverläufe auf und bergen entsprechend je eigene Zeitformen. An ihnen erhebt sich die Frage, ob die Linie, wenn sie zu einer Schleife im weiteren Sinne wird, noch Orientierungsmetapher oder schon Strukturmetapher ist. Wo verläuft die Grenze? In den Analysen der VfA-Werbung und der Installation von Heiner Blum scheute ich mich, die Metapher *EINE ZEITDAUER IST EINE LINIENLÄNGE* als Orientierungsmetapher zu bezeichnen, obwohl das zutreffend gewesen wäre. Es werden lediglich unterschiedliche Größen einander zugeordnet wie auch im Falle der Metapher *DIE LÄNGE EINES ZEITABSCHNITTS IST DIE DICKE EINES KORDELKNÄUELS*, die die Analyse von Timm Ulrichs' Installation hervorbrachte. So viel ist klar. Doch ist damit noch offen, welcher Metaphernart die ganz allgemeine Metapher *DIE ZEIT IST EINE LINIE* angehört. Anscheinend befindet sie sich an der Grenze zwischen der visuellen Orientierungs- und Strukturmetaphorik auf der Seite der Orientierungsmetaphorik. Die Linie prägt, so lange sie nicht abbildhaft ausgestaltet ist, vorwiegend ein Schema aus, das der Orientierung dient. Je nachdem, welche zeitlichen Aspekte sie in ihrem Konbild und laut ihrem beigefügten Text veranschaulichen soll, kann sie sich aber der Strukturmetapher annähern. Wird also eine spezielle Zeitform ‚nur‘ durch eine besondere Liniengestaltung ausgedrückt, so ist die Linie schon fast (aber eben noch nicht ganz) Träger einer Strukturmetapher. Bei den Metaphern *DIE ZEITVERZÖGERUNG IST EINE SCHLEIFE* in Rentmeisters Installation und *EIN KURZER EREIGNISREICHER ZEITABSCHNITT IST EINE AUF WENIG FLÄCHE VIELFACH KREISENDE BAHN* in der Hewlett-Packard-Werbung ist das der Fall. Schauen wir, ob sich die gehegte Vermutung weiter erhärtet.

Sigmar Polke hat für seine Installation „Langeweileschleife“ (1969) (Tafel 36) einen unregelmäßig verlaufenden und unterbrochenen Linienzug aus Paket- oder Kreppklebeband an einer Wand angebracht und ihn mit darunter montierten Plastikbuchstaben als Langeweileschleife bezeichnet. Der Linienzug variiert je nach Installation. Das heißt, die genauen Windungen und Kreuzungen der Schleife, wie Polke seinen Linienzug ja selbst nennt, sind ohne Belang. Entscheidend ist lediglich, dass er überhaupt vorhanden ist und irgendwie verläuft. So kann das Wort ‚*Schleife*‘ das zu Sehende mal mehr, mal weniger genau bezeichnen. Stets ist es zugleich vorgebliches Produkt und unvermeidliche Metapher der Langeweile. Der Linienzug erinnert durch seine billige Materialität, seine Beliebigkeit und den Ausdruck einerseits von Spontaneität und andererseits von Unmotiviertheit an die profanen Kratzeleien oder Kratzerleien, die Gelangweilte auf jeden sich anbietenden Untergrund schreiben oder ritzen. Polke wertet ihre Produkte auf, indem er sie vergrößert und in Kunst überführt – und auf ihren metaphorischen Gehalt aufmerksam macht, der schlicht lautet: *DIE LANGEWEILE IST EINE SCHLEIFE*. Grundsätzlich steckt diese Metapher,

wenn man so will, in jeder Kritzelei oder Kratzerei, doch wird sie von Polke durch die Bildunterschrift einmal aus dem Verborgenen gehoben. Es handelt sich um eine Orientierungsmetapher, die sich der Strukturmetapher aber stark annähert, deuten sich doch gemeinsame Merkmale zwischen der Langeweile und den schleifenförmigen Linien an. Ausgehend von dem Wort ‚*Schleife*‘ könnte man sagen: Sowohl eine Schleife als auch die Zeitform der Langeweile zeichnen sich durch eine gewisse Schlaffheit, Länge und Gezogenheit aus sowie durch eine unklare Orientierung. Weitere Gemeinsamkeiten mag man in den Linien, die Polke repräsentativ gezogen hat, entdecken. Allerdings erschwert die potenzielle Varianz der Linienzüge die Bestimmung der gemeinsamen Merkmale zwischen dem zu Sehenden und der Langeweile. Sie können nur vom Gesamteindruck abgeleitet werden.

Allein den Analysten muss es kümmern, dass Polkes Schleife eher zufällig so geraten ist, wie sie ist, denn hierin unterscheidet sie sich grundlegend von Gerhard Rühms Schleifen, deren eigentümliche Verläufe allesamt gestreich kalkuliert sind (siehe auch hier Kap. 3.2.3). Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie Text und Bild in einem formen. Eine rühmsche Schleife ist eine einzige Linie, die praktisch alles kann. Im Kunstwerk „Gleich“ (1972) (Tafel 37), das nun analysiert sei, beginnt die Linie etwa im Zentrum der querformatigen Sehfläche in einem Punkt und endet aufsteigend an deren unterem rechten Rand, der sie abschneidet. Dazwischen formt sie zunächst eine Spirale oder – räumlich gesehen – einen Trichter, ehe sie zum siebten Male rechts oben angelangt in ein mühsam geschriebenes *g* mündet und von dort aus in Schreibschrift Buchstabe für Buchstabe das Wort ‚*gleich*‘ bildet, nach dessen Vollendung sie rückläufig noch einmal über das halbe Blatt kreist. Im Zuge ihres Verlaufs ist es ihr gelungen, die Semantik des Wortes, das sie schließlich geschrieben hat, zu visualisieren, wie man in Anlehnung an Spillner (1982, S. 29f.) sagen kann. ‚*Gleich*‘ kann vielerlei bedeuten. Hier steht seine zeitliche Bedeutung als Adverb, wie sie etwa in den Versprechen *Mach ich gleich* oder *Komme gleich* ausgedrückt ist, im Vordergrund. Das Wort wurde halt nicht sofort geschrieben, obwohl seine Realisierung bereits über das erste Kreisen möglich gewesen wäre. Und selbst, als das Schreiben endlich beginnt, wird es durch ein weiteres kleines Kreisen abermals hinausgezögert. Es findet sich im Prinzip die auch bei Rentmeister entdeckte Strukturmetapher DIE ZEITVERZÖGERUNG IST EINE SCHLEIFE wieder. Sie liegt lediglich in einer Modifikation vor und ist zugleich präzisiert. Man kann sagen: DAS HINAUSZÖGERN VON ETWAS IST EINE SPIRALE mit der Gemeinsamkeit des wiederholten Vorsatzes einer Tat bis zur Umsetzung bzw. des Kreisens zu einem Ziel hin. Oder man sagt freier: Das Wort ‚*gleich*‘ bedeutet *in (relativ) kurzer Zeit* und (*sehr*) *bald* auf fatale Weise, denn sein zeitlicher Spielraum wird von demjenigen, der auf einen Ruf reagieren muss und das Wort ‚*gleich*‘ ausspricht, anders verstanden als von demjenigen, der auf die Einlösung des vernommenen Versprechens wartet. Während nämlich der Gerufene sich innerlich aufrichtend kreisend Schwung holt und sich in einer zentrifugalen Schleuderbewegung wähnt, nimmt der Wartende sein nichtsdestotrotz schneckenhaftes Reagieren wahr. So gesehen visualisiert Rühms Kunstwerk auf lustvolle Weise die Doppelheit der zeitlichen Bedeutung des Adverbs über

die Metaphern GLEICH IST EINE VERMEINTLICH ZENTRIFUGALE SCHLEUDER und GLEICH IST EINE SCHNECKE.

Das Hinauszögern und Überstürzen, die Langeweile und die Kurzweil sind eindeutig Zeitformen wie auch die Arbeitszeit und die Freizeit, die Zeitnot und die Zeitfülle. Doch wie verhält es sich mit den Formen, die unterscheiden, ob man seine Zeit allein oder zusammen mit anderen Menschen verbringt? Kann man auch die Einsamkeit, die Zweisamkeit und die Geselligkeit noch als Zeitformen ansehen? Diese Frage wirft ein Gemälde von Albert Oehlen, „Ohne Titel“ (Tafel 38) auf, das er 1987 malte. Auf ihm ist der über die Sehfläche verteilte Satz zu lesen: *„Kreise haben wir durchmessen / und Aberkrei/sei / bis wir wieder nach Hause gekommen sind, wir 2.“* Er durchmisst quasi das Bild und überschreibt dabei dessen unterdeterminierte Formen, die wir angeregt durch seine Aussage als teils sichtbares Auto und ins Bild hineinragendes Leitwerk eines gelandeten Flugzeugs sehen möchten. Wieder einmal lässt sich unsere Einbildungskraft bereitwillig durch etwas Text im Bild verführen. Wir können sogar die Kreise ausmachen, die nun wirklich nicht visualisiert, sondern nur in den mitgelieferten Wortbedeutungen vorhanden sind. Wegen der Verteilung des Satzes und seiner zwischen horizontal und vertikal wechselnden Richtung muss unser Auge Schleifen über die Sehfläche ziehen bzw. über ihr kreisen. Es vollzieht so die räumliche und zeitliche Bewegung mit, von der der sich erinnernde Ich-Erzähler berichtet. Er beginnt seinen Satz mit *„Kreise“* und wiederholt das ihm wichtige Wort noch einmal mit dem vorgeschobenen Adverb oder Präfix *„aber“* in dessen veralteter und gehobener Bedeutung von *wiederum, viel*. Zu seiner überraschenden Wortwahl passt die Frakturschrift, in die *„Aberkreise“* gesetzt ist, auffällig groß und in der unüblicheren Leserichtung von oben nach unten mit Richtungswechsel am Ende. Oehlen unternimmt einiges, um die Semantik der ihm so wichtigen Worte anzudeuten, ohne die vielen Kreise tatsächlich abzubilden. Man kann sich ein Paar vorstellen, das auf einem ausgiebigen Spaziergang, einer verrückten Autofahrt oder längeren Flugreise ganz schön herumgekommen ist, und muss sich gleichzeitig denken, wie sehr es die Zweisamkeit, während es unterwegs war, genossen hat. Die zugrunde liegenden Zeitmetaphern können lauten: VIELE STUNDEN SIND VIELE KREISE, ZEIT ERLEBEN IST KREISE DURCHMESSEN und EINE EREIGNISREICHE, RELATIV KURZE ZEIT SIND VIELE KREISE AUF RELATIV ENGEM RAUM BZW. ABERKREISE. Und wie ist es mit der Zweisamkeit? Ist sie nur ein Aspekt des Zeiterlebens oder doch eine eigene Zeitform? Sie verbirgt sich im Kreisen, das nur e i n e r Linie folgt und bis zum Geht-nicht-mehr verlängert wird, auch wenn das als altmodisch gilt.

3.2.2 *Farbliche Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen*

Im vorausgegangenen übergreifenden Kapitel wurden ausschließlich bildstrukturelle Zeitmetaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen vorgestellt: solche, die aus der Sehflächenanordnung oder -aufteilung hervorgehen, die grafisch erzeugt werden oder Ausrichtungs- und Größenverhältnisse betreffen. Dass Zeitmetaphern auch farblich, das heißt über das Kolorit in Bildern von Text-Bild-Gefügen zum Ausdruck gebracht werden können, soll im Folgenden aufgezeigt werden. Dabei können nicht

alle Varianten im Umgang mit dem Kolorit, die für die zeitmetaphorische Darstellung bereitstehen, berücksichtigt werden, sondern nur diejenigen Farbgestaltungen, die im Beispielparagraph der insgesamt 33 Werbeanzeigen und 33 Kunstwerke entdeckt wurden.

Zeitliches könnte etwa auch über farbliche Entsprechungen und der damit einhergehenden Reduktion der Farbvielfalt oder über den Pinselduktus bis hin zu großen malerischen Gesten ausgedrückt werden, wobei dann zur Farbanalyse strukturelle Aspekte hinzukämen. Wollheim (1987, 1991, 1993) bezieht genau diese Parameter des Kolorits in seine Kunstwerkmetapher mit ein. Er beschreibt, wie bei Tizian „die Farbe das Bild zu einem Ganzen zusammenhält“ und „Entsprechungen zwischen Körper und Nichtkörper“ erzeugt (Wollheim 1991, S. 29) und wie bei de Kooning teils „dramatische Konfrontationen“ „zwischen den mächtigen und stürmischen Pinselstrichen entstehen“, die „über die Bildfläche laufen“, oder es „arbeitet sich die Farbe vor und bildet einen Schutzwall um den Bildrand“ (Wollheim 1991, S. 30). Das heißt, in Wollheims Augen erschaffen Tizian und de Kooning letztlich maßgeblich über ihre je eigene Handhabung der Farbe die bei ihnen entsprechend unterschiedlich ausgeprägte Metapher vom Kunstwerk als dem menschlichen Körper. Deshalb – weil die von Wollheim wahrgenommene körperliche Realität von Tizians und de Koonings Kunstwerken zu einem nicht unwesentlichen Anteil die Farbe hervorbringt – wird seine Kunstwerkmetapher auch als eine Art Farbmorphik im weitesten Sinne verstanden: „Richard Wollheim unternahm weiterführend den Versuch, die Vorstellung einer durch Farbe getragenen nichtsprachlichen Metaphorik in der Malerei zu konkretisieren und ihren ‚Text‘ exemplarisch zu analysieren“ (Wagner 2001, S. 309).

Eine Farbmorphik der Zeit, bei welcher – sagen wir – gleiche Zeitstufen durch Gleichfarbigkeit gekennzeichnet würden oder ein nervöses Eilen oder geschwindes Handeln durch entsprechende malerische Gesten, wäre allerdings von Wollheims Idee der nichtsprachlichen Metaphorik in der Malerei völlig verschieden. Wollheim begreift seine bildliche Metapher als eine semantische Metapher mit Sonderstatus, der sich daraus ergebe, „dass Bilder auf eine radikal andere Weise Bedeutung erlangen, als dies in der Sprache geschieht“ (Wollheim 1991, S. 13). Er grenzt sie ausdrücklich von den – wie er sagt – vermutlich linguistischen Metaphern auf der Bildinhaltsebene ab. Die Metaphern GLEICHZEITIGKEIT IST GLEICHFARBIGKEIT und NERVÖSES EILEN IST EINE TRANSPARENT ZUCKENDE FARBSPUR hingegen wären kognitiv-visuelle Orientierungsmetaphern auf einer vorsemantischen Stufe und als solche vergleichbar mit den ebenfalls vorsemantischen kognitiv-sprachlichen Orientierungsmetaphern, die Lakoff & Johnson (1980) herausgearbeitet haben. Sie wären ferner wie ihre sprachlichen Pendanten mit den drei semantischen Metaphern auf der Bildinhaltsebene – den sprachlichen, den visuellen und den sprachlich-visuellen Strukturmetaphern – prinzipiell kompatibel, das heißt kombinierbar.

Gut – auch Wollheims Körpermetapher über das Kunstwerk ist mit ihrem ontologisch-metaphorischen Kern auf Lakoff & Johnson (1980) zurückzuführen. Sie ist darum weniger außergewöhnlich, als Wollheim sie darstellt. In ihrer reduzierten

Form DAS BILD IST EIN GEFÄSS ist sie genauso vorsemantisch wie andere Orientierungsmetaphern auch und in ihrer differenzierten Form DAS KUNSTWERK IST DER MENSCHLICHE KÖRPER genauso semantisch wie andere Strukturmetaphern auch. Dennoch besteht sie unabhängig vom Bildinhalt. Das zeigt sich u. a. daran, dass bei ihr das Kolorit die Empfängerebene und nicht die Spenderebene strukturiert. Wollheims ‚Farbmetaphorik‘ und die hier vorzustellende Farbmetaphorik führen in entgegengesetzte Richtungen.

Das abstrakte Phänomen der Zeit bildet die Empfängerebene für etwas Farbliches auf der Spenderebene, das uns mindestens hilft, uns zu orientieren, nicht selten aber auch darüber hinaus unsere Vorstellungskraft dazu anregt, Strukturen zu bilden, indem wir verschiedenste Analogien entdecken. Auf letzteren Fall, die farbliche Strukturmetapher, sei zuerst eingegangen, da gerade an ihr die metaphorische Konzeptualisierung von Farben gut erklärt werden kann. Sowohl die Feldtheorie als auch die kognitive Linguistik haben sich mit den Farbzeichen und -bezeichnungen, also den Zeichen- und Wortfeldern bzw. den Konzepten oder Kategorien der Farben befasst, die im Prinzip wie andere Zeichen- und Wortfelder bzw. Konzepte oder Kategorien auch metaphorisch gebraucht werden können. Anhand der Farben erklären sie, wie Zeichen und Bezeichnungen überhaupt funktionieren. Für die anstehende Betrachtung können die vorliegenden Untersuchungen einfach angeführt werden.

Weinrich (1967) bestimmt mithilfe der Feldtheorie die Grenzen des Wortfeldes oder allgemeiner des Zeichenfeldes, wie man seinen Erläuterungen zufolge auch sagen kann. Wenn er konstatiert: „Ein Zeichen muss vor allen Dingen von anderen Zeichen verschieden sein [...]. Es ist nicht nur es selbst, sondern es ist zugleich *nicht* die anderen Zeichen“ (Weinrich 1967, S. 12), weist er letztlich darauf hin, dass jedes Zeichen (und damit auch jedes Wort) richtig oder falsch verstanden oder gebraucht werden kann. Sein erstes Beispiel ist das Rot der Verkehrsampel, das ausdrücklich kein Gelb und auch kein Grün ist. Dieses Rot (oder das Farbzeichen *Rot* in diesem, ein Dreierschema vorgebenden Zusammenhang) habe, wie Weinrich weiter erklärt, ein eng umgrenztes Feld mit einem harten Nein. Härter sei nur noch das Nein im Zweierschema der Farbzeichen oder -wörter *Schwarz* und *Weiß*. Dafür sei das Nein des Farbzeichens *Rot* in einer reich bestückten Farbskala ein schwächer ausgeprägtes. Auch die meisten Wörter der Sprache ständen in Wortfeldern ohne scharfe Grenzen, ihr semantisches Nein falle ähnlich schwach aus. Das liege daran, dass man anders als im Zweier- oder Dreierschema bei diesen Zeichen- oder Wortfeldern nicht alle zugehörigen Zeichen oder Wörter im Sprachbewusstsein präsent habe, die die Bedeutung des einzelnen Zeichens oder Wortes mitbestimmten (vgl. Weinrich 1967, S. 12).

Dass die Bedeutung des einzelnen Zeichens oder Wortes von den Zeichen oder Wörtern abhängt, die zusammen mit ihm zu seinem übergreifenden Zeichen- oder Wortfeld gehören, wird sofort evident, wenn man zwei Sprachen miteinander vergleicht, die eine unterschiedliche Anzahl an Farbbezeichnungen bereithalten. Das in Papua-Neuguinea heimische Dani etwa unterscheidet laut Heider (1970) nur zwei elementare Farbbezeichnungen, das Englische hingegen elf (vgl. Ungerer & Schmid

1996, S. 6). Eine Deckungsgleichheit zwischen den einzelnen Farbbezeichnungen beider Sprachen kann es kaum geben. Ihr Bedeutungsumfang ist jeweils ein anderer.

Auch die kognitive Linguistik interessiert sich für die Bedeutungsgrenzen der Wörter; sie führt Sprachvergleiche wie den angedeuteten durch. Allerdings beziehen die kognitiven Linguisten in ihre Konzepte bzw. Kategorien neben den Wörtern auch konsequent die Gegenstände mit ein, auf die sich die Wörter beziehen. Was die Farbkonzepte bzw. -kategorien anbetrifft, untersuchen sie die Wechselbeziehungen zwischen den Farbbezeichnungen und den Farben, um sowohl Aussagen über die Grenzen einer Farbbezeichnung machen zu können als auch über ihr Zentrum. Friedrich Ungerer und Hans-Jörg Schmid referieren das Ergebnis der empirischen Untersuchung zu den Farbbezeichnungen der kognitiven Linguistik wie folgt: „While the boundaries of colour categories vary between languages and even between speakers of one language, focal colours are shared by different speakers and even different language communities” (Ungerer & Schmid 1996, S. 5). Wolfgang Sucharowski resümiert kritischer: Zwar könne man die in der Prototypentheorie beschriebene Struktur empirisch nachweisen – dass es die sog. fokalen Farbtöne gebe (etwa das fokale Rot), deren Qualität sich mit dem Entfernen von ihren Zentren so weit abschwäche, bis die jeweiligen Farben nicht mehr zu erkennen seien. Doch könne man die Zentren nicht verlässlich fixieren und auch nicht erklären, wie sie gebildet werden (vgl. Sucharowski 1996, S. 169).

Ob die fokalen Farben der wenigen elementaren Farbtöne unter den insgesamt 7,5 Mill. Farbeindrücken (Ungerer & Schmid 1996, S. 2, Sucharowski 1996, S. 167) nun recht genau oder doch nur ungenau bestimmt werden können, spielt für die Zeitmetaphorik meines Erachtens nur eine geringe Rolle, eine viel geringere als für die Farbsymbolik. Während die Farbsymbolik sich nämlich, wie hier hypothetisch behauptet sei, in vielen Fällen auf prototypische Farben bezieht, fußen Farbmetaphern auf nahezu allen möglichen Farben unseres überaus reichen Farbsystems. Der Unterschied scheint sich daraus zu ergeben, dass die symbolischen Bedeutungen an isolierten Farben haften, die wir uns, sowie wir sie symbolisch anreichern, prototypisch vorstellen, während die metaphorischen Bedeutungen den Farben in Konbildern und Kontexten verliehen werden, deren Farbzeichen oder Farbwörter sehr variantenreich ausfallen können. Natürlich können manche Farbmetaphern (des Gebrauchs) auch auf Farbsymbole (im System) zurückgeführt werden. Weil das aber nicht immer geht, schlage ich hier die Trennung der sozialeren Farbsymbole von den individuelleren Farbmetaphern vor.

Murray Knowles & Rosamund Moon dagegen fassen die Farbsymbolik und die Farbmetaphorik zu einem Phänomen zusammen. Sie verwenden die Begriffe synonym, wenn sie schreiben: „The symbolism inherent in so many colours is, therefore, a very significant factor for a great many people. National flags are probably one of the most common realizations of non-verbal colour metaphor” (Knowles & Moon 2006a, S. 147). Weil Nationalflaggen in der Regel prototypische Farben haben, denen bekannte Bedeutungen der isolierten Farben unterlegt sind, ist in ihrem Zusammenhang, wie gehabt, besser von Farbsymbolen zu sprechen. Die Farben geben

sich hier lediglich gegenseitig ein Konbild und führen nie mehr als ein oder zwei, drei zusätzliche figürliche Symbole mit sich.

Kress & van Leeuwen (2002) nennen die Farben der Nationalflaggen und die Farben der Corporate Identity in einem Atemzug: „The colours of flags, for instance, denote specific nation states, and corporations increasingly use specific colours or colour schemas to denote their unique identities” (Kress & van Leeuwen 2002, S. 347). Sowohl die Flaggen als auch die Farbzeichen der Corporate Identity (zu denen in der Regel noch ein Logo hinzugehört) stehen, wie man auch sagen kann, metonymisch für das Land, die Firma, das Institut. Dabei sind die einzelnen Farbtöne der Farbzeichen einer Corporate Identity sehr speziell und exakt fixiert und entfernen sich schon dadurch von den prototypischen Farben. Es werden Farbtöne des gesamten Farbspektrums eingesetzt, aber nichtsdestotrotz wieder mit teils symbolischen Bedeutungen unterlegt. Weil die Bedeutungen a priori festgelegt werden, bleiben sie in jedem Zusammenhang – auch im Kontext und Konbild einer Werbeanzeige – bestehen. Oft werden in Werbeanzeigen die symbolischen Farbzeichen der Corporate Identity einer Firma jedoch farbmetaphorisch angereichert. Knowles & Moon beschreiben, wie der Blauton von Nokia im Bild einer Anzeige vielfach variiert aufgegriffen wird und im Zuge dessen neue metaphorische Bedeutungen erhält (vgl. Knowles & Moon 2006a, S. 144). Vergleicht man die beiden hier angeführten Werbeanzeigen der Sparkasse miteinander (Tafel 28 u. Tafel 65), wird evident, dass ihr farbsymbolisches Corporate-Identity-Rot, das offenbar u. a. für die Liebe stehen soll, dort vor allem durch seine jeweiligen konbildlichen Einbettungen in zwei unterschiedlichen Nuancierungen metaphorisch modelliert wird.

Man kann die Farbsymbole als Farbenbildfelder begreifen, die in bestimmten Zusammenhängen wie den Flaggen und Farbzeichen der Corporate Identity zitiert werden und in Konbildern und Kontexten zu farblichen Strukturmetaphern werden, wobei solche farblichen Strukturmetaphern mit und ohne Farbsymbol oder Farbenbildfeld bestehen können. Farbsymbole wandeln sich wie Bildfelder von Epoche zu Epoche und sind von Kultur zu Kultur verschieden, können sich sogar von Subkultur zu Subkultur unterscheiden. Kress & van Leeuwen weisen darauf hin, wenn sie etwa die mittelalterliche Farbsymbolik anführen: „[...] in which black stood for penance, white for innocence and purity, red for the pentecostal fire, and so on“ und gleichzeitig herausstellen: „In most parts of Europe black is for mourning [...]. In China and other parts of East Asia white is the colour of mourning“ sowie darüber hinaus noch anmerken: “artists make their pronouncements, which differ from those of the psychologists [...]” (Kress & van Leeuwen 2002, S. 348, 343 u. 344). Aus Kress' & van Leeuwens Beispielen geht überdies hervor, dass Farbsymbole mitunter sehr subjektiv, viel subjektiver als Bildfelder, sein können. Der zuletzt zitierte Satz endet mit: „and from each other“.

Dass das Gedankenexperiment über die strukturmetaphorische Verwendung der Farben auf der Grundlage von Farbenbildfeldern, die den Farbsymbolen entsprechen, nicht rundum überzeugen kann, liegt an bestimmten Eigenschaften der Farben, welche ihre Metaphorisierung erschweren. Zwar sind die Zeichenfelder der Far-

ben und die Wortfelder der Farbbezeichnungen sowie unsere Konzepte, die wir von den Farben haben, in ähnlichem Ausmaß fließend umgrenzt wie die meisten anderen gut metaphorisierbaren Gegenstände, Wörter und Konzepte (s. o.). In Weinrichs Metaphorologie sind die Farbnomen und Farbadjektive den Lexemen zuzuordnen, die für strukturmetaphorische Verwendungen geeignet sind, und nicht den hierfür praktisch untauglichen Morphemen. Aber die Farben selbst bleiben in der Aspekthaftigkeit von Gegenständen im weitesten Sinne befangen. Das heißt, sie sind außer in unserer Vorstellung und manches Mal in der Kunst stets nur Aspekte von etwas anderem und ähneln hierin den Referenzgegenständen der Morpheme und einiger weniger Lexeme, die wir allenfalls orientierungsmetaphorisch gebrauchen können. Ludwig Wittgenstein unterscheidet vier Arten der Gegenstandsbefangenheit der Farben: „Unsere Farbbegriffe beziehen sich manchmal auf Substanzen (Schnee ist weiß), manchmal auf Oberflächen (dieser Tisch ist braun), manchmal auf Beleuchtung (ein rötlicher Abendschein), manchmal auf durchsichtige Körper“ (zitiert nach Wagner 2001, S. 309)³⁸. Außerdem sind unsere Farbzeichen, Farbbezeichnungen und Farbkonzepte so schwer zu metaphorisieren, weil die Farben in den meisten Fällen in einem arbiträren Verhältnis zu ihren Gegenständen stehen. Das heißt, gleichfarbige Organismen und Naturerscheinungen haben normalerweise genau wie gleichfarbige Produkte aufgrund ihrer ähnlichen oder identischen Farbe keine weiteren gemeinsamen Eigenschaften.

Die Frage danach, welche Ähnlichkeiten die Sonne, ein Kanarienvogel, eine Zitrone und ein blühender Forsythienstrauch über ihre gelbe oder vermeintlich gelbe Farbe hinaus haben, gibt uns ein unlösbares Rätsel auf. Damit hängt zusammen, dass man zum Spender, der eine bestimmte Farbe ist, und seinem abstrakten Empfänger ohne Weiteres keine Gemeinsamkeiten finden kann, auch keine metaphorischen Gemeinsamkeiten. Man bezeichnet darum Verbindungen wie DIE FARBE DES GLÜCKS IST GELB und DIE FARBE DES NEIDS IST GELB zu Recht als Farbsymbole. Aldrich zufolge fusionieren der Stoff M (hier: die Farbe *Gelb*) und der Gegenstand A (hier: *das Glück* oder *der Neid*) beim Symbol nahezu zu einer einzigen Identität (vgl. Aldrich 1968, S. 143). Mit der Vollständigkeit der Fusion gehe einher, dass „das Vergleichsmoment [...] fast nicht mehr feststellbar beim Symbol“ sei (Barfield, zitiert nach Aldrich 1968, S. 143).³⁹ Bei den Farben ist es allerdings leicht möglich, das fehlende Vergleichsmoment über Assoziationen doch noch aufzufinden, denn “the meaning of colour rests on association, and any colour can clearly be associated with different sources or carriers of that colour” (Kress & van Leeuwen 2002, S. 354). Wir können etwa assoziierend schlussfolgern: ‚Weil die Menschen glücklich sind, wenn die (gelbe) Sonne scheint, ist Gelb die Farbe des Glücks‘ und ‚Weil beim neidischen Schauen die Durchblutung ins Stocken gerät und sich die Wangen des Neiders gelblich färben, ist Gelb die Farbe des Neids‘. Solche Assoziationen werden dann verabsolutiert und zu den symbolischen Bedeutungen der Farbe *Gelb* in einem

38 Wittgenstein: „Bemerkungen über die Farben“ (1950/51), in: Ludwig Wittgenstein: „Werke“, Bd. 8“ Frankfurt a. M. 1990, S. 7-112

39 Barfield (1962): „Poetic Diction and Legal Fiction“ (Lit.: Siehe Aldrich 1968)

dekontextualisierten System (vgl. Kress & van Leeuwen 2002, S. 354) bzw. zu doch noch nachvollziehbaren Farbenbildfeldern unseres Metaphernsystems.

Zwei Farbsymbole bzw. Farbenbildfelder der Zeit lauten: DIE FARBE DER ERFÜLLTEN ZEIT IST GOLD und DIE FARBE DES TODES IST SCHWARZ. Ersteres Farbsymbol bzw. Farbenbildfeld fließt in eine Werbeanzeige des Beispielkorpus ein (Tafel 55), letzteres in ein Kunstwerk (Tafel 49). Es sei aufgezeigt, wie diese beiden systemischen Verbindungen visualisiert werden und über ihre konbildliche und kontextuelle Einbettung in ihren jeweiligen Text-Bild-Gefügen strukturmetaphorische Qualitäten erhalten.

In der vorliegenden AEG-Werbung ist die Farbe *Goldgelb* unübersehbar das zentrale farbliche Moment. Ein goldgelber Lichtschein dringt warm und hell aus dem Inneren des beworbenen Herdes in den sonst dunklen Raum. Er erhellt den Küchenboden just dort, wo ein rotes Paar Schuhe steht sowie ein Glas mit goldgelbem Wein. Außerdem legt sich der Lichtschein sanft auf den Liegestuhl, in dessen braunem Leder er sich teilweise spiegelt. Wir assoziieren im Wesentlichen: Wärme, Gemütlichkeit am Kamin, körperliches und seelisches Wohlbefinden, Romantik, Genuss. Dabei knüpfen wir unsere Assoziationen an das Konbild, das die goldgelbe Farbe mitgestaltet. (Auf dieses Konbild ist das Bild der Werbeanzeige nahezu reduziert.) AUS DIE FARBE DER ERFÜLLTEN ZEIT IST GOLD ist – schon dadurch, dass die Farbe *Gold* zu einem Goldgelb hin modifiziert ist – eine präzise Metapher geworden. Ihr Empfänger lässt sich, wie folgt, näher bestimmen: Die gemeinte erfüllte Zeit ist u. a. eine romantische Zeit (Stöckelschuhpaar), eine Zeit des Genusses (Weinglas) und eine Zeit des Wohlbefindens (Liegessel). Jede weitere Assoziation (s. o.) führt zu einer weiteren Präzisierung. Der Spender der Metapher, die Farbe *Goldgelb*, ist dadurch näher bestimmt, dass es sich bei ihr um ein farbiges Licht handelt, das zugleich echte Wärme mittransportiert (Elektroherd). Das Goldgelb ist also u. a. durch sein Konbild als leuchtend und warm präzisiert. Aber nicht nur das Konbild der Anzeige modelliert das Farbsymbol bzw. Farbenbildfeld zu einer Farbmethapher, sondern auch ihr Kontext. Mit den Worten *Wohltat* und *-genüsse* verstärkt der Kontext die bereits konbildlich gewonnenen Assoziationen noch einmal, und der Slogan ‚*Schon wieder den ganzen Tag am Herd verbracht*‘ bringt eine neue Assoziation ins Spiel: Erfüllte Zeit ist auch Zeitfülle. So – wie beschrieben – erhält das isolierte und damit weit gespannte, allgemeine, soziale und abstrakte Farbsymbol bzw. Farbenbildfeld DIE FARBE DER ERFÜLLTEN ZEIT IST GOLD in der angeführten Werbeanzeige eine konbildlich und kontextuell determinierte und damit eng umgrenzte, präzise, individuelle und konkrete Meinung (vgl. Weinrich 1966¹, S. 14-24) und wird zu der farblichen Strukturmetapher ERFÜLLTE ZEIT DER ROMANTIK, DES GENUSSES UND DES WOHLBEFINDENS IST EIN IN DUNKLER UMGEBUNG WARM LEUCHTENDES GOLDGELB. Genauer kann ich es nicht erklären.

In Schüttes Installation „Tot“ kommt der Farbe *Schwarz* die zentrale und zugleich eine doppelte Funktion zu. Ein monochromes, tiefes (sagen wir) Pechschwarz befindet sich dort in zwei Bereichen: Zum einen umrahmt dieses Schwarz vier Wandposter, zum anderen ist ein großes, schweres, über einer Figurengruppe hängendes Mobile vollständig damit eingefärbt. Es entsteht der Eindruck, als sei nicht nur dessen

Oberfläche, sondern dessen ganze Substanz aus diesem Schwarz. Die Wandposter erinnern an Todesanzeigen und Trauerpost (deren schwarze Rahmung symbolisch ist). Passend dazu zeigen drei der vier Poster je einen Buchstaben des Wortes ‚tot‘. Auch sie – sowie das zwischen sie geschobene andersartige Poster – machen, wie wir schlussfolgern dürfen, einen Tod oder mehrere Tode bekannt. Demgegenüber führt das schwarze Mobile das Ereignis des Todes herbei. Seine Schwärze kennzeichnet es als Mordinstrument bzw. -apparat. Einmal in Bewegung gesetzt treffen seine Zapfen früher oder später die Figuren, töten sie. Diese und weitere Assoziationen führen uns vom allgemeinen Symbol DIE FARBE DES TODES IST SCHWARZ zu den spezielleren Strukturmetaphern, in die das Schwarz verwoben ist. Wir können etwa zum Schriftbild, dem Mobile und dem auch beigefügten Holzgestell den Galgen assoziieren und von den Farben der Poster ableiten, dass sich die Hinrichtungen an einem sonnigen Nachmittag ereignen. Oder wir stellen uns vor, wie das Unheil die Figuren in der Mitte ihres Lebens trifft. Das in seiner Mehrdeutigkeit konbildlich nicht eingeschränkte Wort ‚tot‘ führt uns ferner dahin, neben dem realen Mord auch den Rufmord zu assoziieren bzw. den Ausschluss aus einem gesellschaftlichen Kreis (die Figuren stehen um einen kreisrunden Tisch). Einzelne oder mehrere konbildliche und kontextuelle Details spezifizieren die gesuchten Strukturmetaphern. Die eine lautet PLÖTZLICHE, DURCH EINE GESELLSCHAFT DROHENDE TÖTUNGEN (ERMORDUNG ODER RUFMORD) SIND DICKE, SCHWARZE STELLEN ÜBER GESÄTTIGTER MEHRFARBIGKEIT, die andere BEKANNTMACHUNGEN SOLCHER TÖTUNGEN SIND SCHWARZ UMRAHMTE, AUFGEHELTE ODER ABGEDUNKELTE FARBELDPOSTER. Letztere Metapher ließe sich ähnlich differenziert herleiten wie erstere. Sie ist allerdings keine Farbmethapher mehr. Beide Metaphern sind zudem keine Zeitmetaphern. Sie haben sich vom zeitbezogenen Farbsymbol entfernt. Doch bergen sie zusammen die farbliche Zeitmetapher DAS PLÖTZLICHE ENDE IST EIN MONOCHROMES, TIEFES PECHSCHWARZ INMITTEN VON HELEN UND TENDENZIELL BUNTEN FARBEN. Die Struktur dieser Metapher ist in Schüttes Kunstwerk nur in mittlerem Maße ausgeprägt. Sie wird in ihm aber dennoch evident.

Gar nicht so selten wird insbesondere in der Werbung auf das zeitliche Farbsymbol DIE FARBE DER ERFÜLLTEN ZEIT IST GOLD und insbesondere in der Kunst auf sein Pendant DIE FARBE DES TODES IST SCHWARZ zurückgegriffen. Im vorliegenden Beispielkorpus findet sich zu jedem der beiden Symbole mindestens ein weiteres Beispiel: Das zeitliche Farbsymbol zu Gold wird etwa auch in der Werbung für die Balearischen Inseln (Tafel 7) in eine individuelle Strukturmetapher der Zeit umgewandelt und das zeitliche Farbsymbol zu Schwarz in Stenverts „Zahn der Zeit“ (Tafel 64). Beide farblichen Strukturmetaphern der Zeit (bzw. ihre Farbsymbole oder Farbenbildfelder) sind verbreitet und werden auch verstanden.

Da das so ist, müsste es eigentlich auch gängige farbliche Orientierungsmetaphern der Zeit geben. Sie könnten sich z. B. wie die bildstrukturellen Orientierungsmetaphern der Zeit auf die drei Zeitstufen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft beziehen. Oder sie beziehen sich auf die drei Zeiterfahrungen der Erinnerung

(memoria), des Augenscheins (contuitas) und der Erwartung (expectatio). Was diese drei Zeiterfahrungen des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs anbelangt, ist es aufschlussreich sich anzusehen, wie wir über sie sprechen. Insbesondere in unseren Äußerungen über unsere Erinnerungen und Erwartungen kommen wir ohne metaphorischen Wortgebrauch nicht aus. Wir erinnern uns *dunkel* und können nicht *hell*sehen, oder wir entsinnen uns nur *schwach* und *skizzieren* oder *umreißen* unsere Pläne. Mit der Hell-dunkel-Orientierung liegt die farbliche Orientierungsmetaphorik der Zeit bereits offen vor uns. Wir gebrauchen sie nicht nur in unserer Sprache, sondern auch in unseren Bildern.

Es darf behauptet werden, dass sich Erinnerteres oder Vergangenes gut über abgedunkelte Farben darstellen lässt, Augenscheinliches oder Gegenwärtiges gut über gesättigte Farben und Erwartetes oder Zukünftiges gut über aufgehellte Farben. Der Betrachter würde – so die Hypothese – diese Orientierungsmetaphern als quasi natürliche Darstellungen der Zeiterfahrungen oder Zeitstufen annehmen und sie auch auf Anhieb intuitiv verstehen. Die drei von Kress & van Leeuwen in ihrem Aufsatz „Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour” (2002) herausgestellten Farbschemata des historischen, modernen und postmodernen Schemas sind mit diesen soeben angedeuteten farblichen Orientierungsmetaphern der Zeit kohärent. „We have come across several [...] schemes in the course of this article: the ‘historic’ colour scheme, based on differentiation, relatively high saturation and dark value; the modernist ‘Mondrian’ colour scheme, based on purity and high saturation; the post-modern colour scheme, based on hybridity and pastel values.” (Kress & van Leeuwen 2002, S. 366) Kress’ & van Leeuwens Entdeckung ist allerdings differenzierter als das bloße Hell-dunkel-Schema, denn sie beziehen sich auf mehrere semiotische Parameter der Farbe bzw. des Kolorits in Bildern. Insgesamt sehen sie sechs Parameter. Sie unterscheiden den Wert der Farbe („value“) – den Helligkeits- oder Dunkelheitsgrad jedes Farbtons zwischen Weiß und Schwarz – von ihrer Sättigung („saturation“) – die je nach Farbton einen anderen Grad an Helligkeit/Dunkelheit aufweist, und nehmen darüber hinaus auch ihre Reinheit („purity“) in Blick – ist die Farbe rein oder gemischt? – sowie ihre Modulation („modulation“) – ist sie monochrom oder vielfach moduliert? –, ihre Differenzierung („differentiation“) – zwischen wie vielen Farben kommt sie vor? – und schließlich ihren Farbton („hue“), dessen wesentliche Varianten mit den Farbbezeichnungen einer Sprache im Prinzip benannt sind (Kress & van Leeuwen 2002, S. 354-358).

Wenn Kress & van Leeuwen tatsächlich alle semiotischen Parameter der Farbe bzw. des Kolorits in Bildern, auf Sehflächen und an Sehorten erfasst haben, dann müssten ihre Parameter auch alle Gegensätze einschließen, die Farben ausprägen können. Auf die möglichen Gegensätze zwischen den Farben konzentriert sich Itten in seinem Lehrwerk „Kunst der Farbe“ (1961¹). Er unterscheidet dort sieben Farbkontraste: den Hell-dunkel-Kontrast, den Qualitäts-Kontrast, den Farbe-an-sich-Kontrast, den Komplementär-Kontrast, den Quantitäts-Kontrast, den Simultan-Kontrast und den Kalt-warm-Kontrast. Davon müssten zumindest einige auch als farbliche Orientierungsmetaphern fungieren. Über entsprechende Kolorierungen lassen sich

also, bedenkt man die Farbparameter Kress' & van Leeuwens sowie die Farbkontraste Ittens ganz allgemein mit, viele Gegensätze farblich übermitteln: neben *hell* und *dunkel* z. B. auch *leuchtend* und *trüb*, *kräftig* und *zart*, *viel* und *wenig*, *hart* und *weich*, *nah* und *fern*, *explizit* und *implizit* und natürlich *kalt* und *warm*. Sowie einer der aufgeführten Gegensätze (oder ein nicht aufgeführter) bestimmte Emotionen, Charakterisierungen und Ideen unterstützend oder alleinig darstellt, handelt es sich bei ihm um eine farbliche Orientierungsmetapher. Dabei ist zu bedenken, dass manche der Gegensätze, die man farblich wiedergeben kann, bereits metaphorisch sind. Sie sind in der Regel synästhetisch-metaphorisch und beziehen sich weniger auf die Parameter der Farben als auf ihre Wirkungen.

Laut Kress & van Leeuwen entdeckte Goethe (1810)⁴⁰ den Zusammenhang zwischen Farbwirkung und Farbbedeutung. „Goethe [...] was the first to see the meaning of colour as an effect, or, in terms, as ‘interpersonal’” (Kress & van Leeuwen 2002, S. 352). So heißt es bei ihm⁴¹ (stark verkürzt), dass die Farbe „auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüth [...] eine [...] bedeutende Wirkung hervorbringe“ (zitiert nach Wagner 2001, S. 324). Dieser Erkenntnis folgend werden Farben heute einerseits auf ihrer pragmatischen Ebene als „Farbakte“ eingesetzt, etwa um Menschen anzuregen oder zu beruhigen (vgl. Kress & van Leeuwen 2002, S. 348f.). Kress & van Leeuwen machen darauf aufmerksam, dass die Farben hier eine zwischenmenschliche Bedeutung („interpersonal meaning“) erhalten. Andererseits werden Farben auf Sehflächen schon seit Langem so eingesetzt, dass sie einen Informationswert erhalten, der durchaus parallel zum Informationswert gesehen werden kann, den Kress & van Leeuwen in der linken und rechten Bildhälfte horizontal strukturierter Sehflächen und in der oberen und unteren Bildhälfte vertikal strukturierter Sehflächen bemerkt haben.

Wie aufgezeigt wurde, kann die spezielle Gestaltung der Rechts-links-Orientierung einer Sehfläche verschiedene Bedeutungen tragen. Sie kann etwa anzeigen, ob dargestellte Szenen vergangen oder zukünftig sind, aber auch das Müßigsein oder die Strebsamkeit dargestellter Figuren signalisieren oder auf den Charakter des Bildproduzenten zurückverweisen, seine Offenheit oder Verslossenheit. Hier sei jetzt die These aufgestellt, dass ähnlich vielfältige Bedeutungen auch die gezielte Hell-dunkel-Gestaltung einer Sehfläche tragen kann. Es muss so sein, dass über die Hell-dunkel-Orientierung nicht nur Vergangenes von Zukünftigem unterschieden werden kann, sondern dass zudem viele weitere Konzepte metaphorisch an sie angebunden werden können. Mit dunklen und hellen Farben werden schlechte Erlebnisse und gute, Trauer und Freude angezeigt, wobei die Farbwerte das eine Mal rein auf die Inhaltsebene der Sehfläche bezogen sind und das andere Mal auch auf den Bildproduzenten zurückverweisen. Weitere Konzeptualisierungen wären möglich. Laut Lakoff & Johnson ist es ein Hauptmerkmal der Orientierungsmetapher, „ein ganzes System von Konzepten in ihrer wechselseitigen Bezogenheit“ zu organisieren (Lakoff

40 Johann Wolfgang von Goethe (1810): „Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil“ (Lit.: Siehe Wagner 2001)

41 Goethe (1810) s. o., S. 307

& Johnson 1985¹, S. 22). Sie schafft Kohärenzen in unserem gesamten Metaphernsystem und bindet es an unser generelles Konzeptsystem an.

Lakoff & Johnson zählen mehrere mögliche räumliche Orientierungen unseres Konzeptsystems auf (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 22), denen im vorigen Kapitel anhand zahlreicher Beispiele einige bildstrukturelle Orientierungen zur Seite gestellt wurden. Diese Orientierungsvielfalt im Raum und auf der Fläche müsste es auch bei den Farben geben. Gezielte bedeutungstragende farbliche Gestaltungen einer Sehfläche müssten neben dem Hell-dunkel-Gegensatz auch diverse andere Gegensätze betreffen. Die Gegensätze *warm – kalt*, *nah – fern* und *aktiv – passiv* beispielsweise, die sich herstellen lassen, indem man vorwiegend oder ausschließlich entsprechend wirkende Farbtöne verwendet, könnten die metaphorischen Bedeutungen *Geselligkeit – Einsamkeit*, *Wohlgefühl – Sehnsucht* und *Tatendrang – Träumerei* tragen. Die Farbverwendung wäre dabei orientierungsmetaphorisch, solange die Bedeutung nicht an der Einzelfarbe (hier an Rot und Blau) hinge, denn der bedeutungsträchtige Einsatz der Einzelfarbe hätte bereits strukturmetaphorischen Charakter. Die Kälte oder Wärme sollte vielmehr ein Aspekt bzw. Parameter verschiedener Farben sein: Sie wären (durch Mischen) zu abgekühlten oder aufgewärmten Farbtönen hin zu modifizieren. In diesem orientierungsmetaphorischen Sinne (über die Modifizierung/Mischung verschiedener Farben in Hinblick auf einen gezielt ausgewählten, gemeinsamen farblichen Aspekt bzw. Parameter) dürften sich erstaunlich viele Emotionen, Charakterisierungen und Ideen bildlich darstellen lassen. Auch andere Gegensätze der Reinheit (*hart – weich* u. a.) sowie die Gegensätze der Sättigung (*kräftig – zart* u. a.), der Modulation (*pauschal – sensibel* u. a.) und der Differenzierung (*reich – arm* u. a.) stehen für den bedeutungsträchtigen Farbeinsatz bereit. Das heißt, sie müssten orientierungsmetaphorisch gebraucht werden können.

Erkennen würde man ihren orientierungsmetaphorischen Gebrauch über ihr Konbild und noch viel gesicherter über ihren Kontext. Solcher Farbgebrauch eignet sich also vor allem für die bildliche Gestaltung von Text-Bild-Gefügen. Etwas im Text Mitgeteiltes, bildlich scheinbar nicht Darstellbares kann so doch noch visualisiert werden – und sei es auch nur kraft unserer Einbildung. Kontextuell und konbildlich determinierte farbliche Orientierungsmetaphern regen unsere Einbildungskraft an, im Bild eines Text-Bild-Gefüges das vollständig zu sehen, was dort nur metaphorisch angedeutet ist.

Die Vergangenheit

Die Vergangenheit liegt hinter und unter uns, wenn die Zukunft, wie Lakoff & Johnson zukunftsgläubig konstatieren, vor und über uns liegt (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 24). Sowie wir die Vergangenheit unterhalb der Zukunft positionieren, tun wir kund, dass wir sie vergleichsweise schlecht finden. Unsere Einstellung können wir aber auch zum Ausdruck bringen, indem wir sie dunkel statt unten darstellen. So gesehen bezieht sich der Hell-dunkel-Gegensatz nur mittelbar auf die Zeiten, da er lediglich ihre Qualitäten beschreibt. Aus dieser Perspektive handelt es sich bei den Orientierungsmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL und DIE ZUKUNFT IST HELL um Vermengungen zweier Ideen. Die dunkle Erinnerung ist allerdings un-

abhängig davon, ob die erinnerte Zeit gut oder schlecht war, dunkel, und auch das Hellsehen ist unabhängig davon, ob die vorausgesagte Zeit gut oder schlecht sein wird, hell. Hier steht der Farbwert in keinerlei Zusammenhang mit den Qualitäten der Zeiten, weshalb aus dieser Perspektive die Orientierungsmetaphern DIE ERINNERUNG IST DUNKEL und DIE WEISSAGUNG/PROPHEZEIUNG/PROGNOSE IST HELL eine reine Form haben.

Die farbliche, auf dem Hell-dunkel-Gegensatz beruhende Orientierungsmetaphorik der Zeit liegt im Spannungsfeld zwischen den beschriebenen Metaphern des chronometrisch-quantifizierenden und des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs. Den Text-Bild-Gefügen, die die Farbwerte zeitmetaphorisch einsetzen, ist das anzumerken. Sie sind besonders subtil koloriert, damit die Aussage, die in ihnen über die Vergangenheit gemacht wird, in Text und Bild übereinstimmt. Eine schlimme und deshalb dunkle Vergangenheit und eine Vergangenheit, an die man sich nur dunkel erinnert, sind auf unterschiedliche Art und Weise dunkel.

Die Vergangenheit orientierungsmetaphorisch über dunkle Farbwerte darzustellen wird außerdem dadurch kompliziert, dass sie sich auch gänzlich unmetaphorisch auf einem Schwarz-weiß-Foto abbilden lässt. Das Foto steht dann metonymisch für die Vergangenheit, und dem Schwarz-Weiß muss keine besondere Bedeutung zukommen. Allerdings kann das Schwarz-Weiß eines Fotos bei entsprechender Konbild- und Kontexteinbettung durchaus auch metaphorisch gemeint sein. Auf welcher unterschiedlichen Weise die Vergangenheit (oder ein anderes mit ihr kohärentes Konzept) über den Farbwert des Dunklen innerhalb des Hell-dunkel-Gegensatzes visualisiert werden kann, sei anhand einiger weniger werblicher Sehflächen erläutert.

Die Philips-Werbung (Tafel 21) ist ein typisches Beispiel für ein Text-Bild-Gefüge mit der gemischten Orientierungsmetapher DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL. Die Orientierungsmetaphern, aus denen sie sich ergibt (DIE VERGANGENHEIT IST LINKS und SCHLECHT IST DUNKEL), sind beide visualisiert. Die linke, der Vergangenheit zuzuordnende Sehflächenhälfte ist zum einen aufgrund der nur schwachen Beleuchtung des in ihr gezeigten Raumes dunkel und zum anderen, weil der Raum mit dunklen Möbeln und Accessoires ausgestattet ist. Der Einrichtungsstil ‚Eiche rustikal‘, die Farbe *Braun* und die Orientierungsmetapher SCHLECHT IST DUNKEL determinieren sich dahingehend gegenseitig, dass an diese Sehflächenhälfte fast nur negative Assoziationen geknüpft werden können. Präsentiert ist allerdings nicht eine lange zurückliegende Vergangenheit, sondern, wie aus dem Konbild der rechten Sehflächenhälfte und dem Kontext hervorgeht, eine vergangenheitsorientierte Haltung. Reserviertheit gegenüber dem technischen Fortschritt wird gebrandmarkt. Weil das Dargestellte aber zudem einer versöhnlichen Pointe entgegengeführt wird, können die beiden Sehflächenhälften dennoch als zwei Zeitstufen des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs angesehen werden. Der Slogan ‚Einmal erlebt – und Sie wollen nie mehr darauf verzichten‘ impliziert die Aufforderung, sich der neuen Technik zuzuwenden. Somit zeigt die linke Sehflächenhälfte die Lebenshaltung und Lebensqualität unmittelbar vor dieser Zuwendung.

Ganz im Unterschied zur Philips-Werbung liegt mit der Mercedes-Werbung (Tafel 23) ein Beispiel für ein Text-Bild-Gefüge vor, in dem einmal die seltener visualisierte, dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff zugehörige Orientierungsmetapher DIE ERINNERUNG IST DUNKEL ausgestaltet ist. Im Bild sind fünf silberne glänzende Automobile in einem nur schwach beleuchteten, weiten Raum nebeneinander aufgereiht, dessen Grenzen wegen der Dunkelheit nicht auszumachen sind. Die Farbpalette ist auf gräuliche Farbtöne (die in sich recht reich moduliert sind) sowie Schwarz reduziert. Nur wenige verschwindend kleine orangefarbene und dunkelrot schimmernde Stellen kommen hinzu. Sie verteilen sich auf die hinteren vier Wagen. Innerhalb der Farbmeteraphorik haben die rötlichen Stellen u. a. die Funktion, die Orientierungsmetapher DUNKEL IST SCHLECHT auszublenden. Sie zeigen also an, dass die Orientierungsmetapher DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL durchaus nicht im Spiel ist. Die Erinnerung an jeden einzelnen der älteren Wagen ist vielmehr eine sehr positive. Der Slogan *„Ich danke meinem Vater, meinem Großvater, meinem Urgroßvater ...“* birgt das Erinnerungsmoment sowie den Umstand, dass hier eine nachfolgende Generation ihre vorausgegangenen Generationen in guter Erinnerung hat. Letztlich können die beiden im Kolorit des Bildes liegenden Orientierungsmetaphern DIE ERINNERUNG IST DUNKEL und POSITIV/GUT/GELIEBT IST RÖTLICH nur über ihr Konbild und ihren Kontext verstanden werden. Das Konbild zeigt den vagen Raum der Erinnerung und die so positiv erinnerten Gegenstände; der Kontext benennt die Gegenstände – wiewohl metaphorisch – und impliziert über diese Metaphern und die ebenfalls metaphorische Dankesbezeugung die geistige Handlung des positiven, auch liebenden Erinnerns.

Wieder anders ist die Vergangenheit in der Lufthansa-Werbung (Tafel 3) farblich gestaltet. Es wird die Zeit der 1950er Jahre über ein quasi authentisches Schwarzweiß-Foto präsentiert. Als ein solches sehen wir die auf der Sehfläche unten stehende Abbildung jedenfalls an, wodurch sie für uns zunächst einmal nur metonymisch auf jene Zeit verweist. Die Hell-dunkel-Wertigkeit könnte völlig bedeutungslos sein, wie das bei privaten Fotos in der Regel der Fall ist. Man darf aber auch die helle Beleuchtung des Schalterbereichs als Orientierungsmetapher für einen positiven Aspekt sehen und die nur nächtliche Beleuchtung jenes Teils der Flughafenhalle, in dem die Wartenden Schlange stehen, als Orientierungsmetapher für etwas Negatives und konstatieren, dass die Fluglinie mittels der farblichen Orientierungsmeteraphorik eine differenzierte Aussage über ihre Vergangenheit macht. Laut dem Kontext des Fotos und seines farbigen Pendantes geht es um die Entscheidungsfrage, ob es besser ist, wie früher sein Flugticket am Schalter zu kaufen oder, wie heute möglich, eigenständig am Automaten zu erstellen. Der Frage *„Make or buy?“* folgt die Antwort *„Lufthansa hat sich entschieden [...]“*, wobei das Votum für *make* abgegeben wird. Das geht aus dem weiteren Text hervor sowie aus der Farbigkeit der beiden Fotos: KAUFEN IST LANGWEILIG IST GRAU und EIGENSTÄNDIG HERSTELLEN IST INTERESSANT IST FARBIG. Die zeitmetaphorisch gewendeten Metaphern zum unteren Foto lauten demnach: WARTEN IST LANGWEILIG IST GRAU sowie ferner DIE VERGANGENHEIT IST TEILS SCHLECHT BZW. DUNKEL UND TEILS GUT BZW. HELL.

In der Werbung der Welthungerhilfe (Tafel 39) ist im Vergleich zur Lufthansa-Werbung mit EIN FOTO STEHT FÜR DIE VERGANGENHEIT eine etwas andere Metonymie ausgeprägt, und die farbliche Orientierungsmetapher der Vergangenheit, die in die Metonymie integriert ist (DIE VERGANGENHEIT IST SCHLECHT IST DUNKEL), ist eindeutiger in der Aussage. Beide semantischen Besonderheiten bzw. die Art und Weise, wie sie bildlich und textlich umgesetzt sind, verleihen der Werbung ihre insgesamt sehr große Ausdruckskraft. Das metonymische Foto erscheint als Bild im Bild. Eine Frau, die als Bäuerin bezeichnet wird (man sieht sie nah und erfährt im Kleingedruckten auch ihren Namen), hält das Foto so vor ihre Brust, dass es unter ihrem Gesicht gut zu sehen ist. Darauf abgelichtet ist Shantammas früheres Gesicht zu der Zeit, als sie noch mittellos war, in orientierungsmetaphorisch dunkler und wenig differenzierter Färbung. Die Präsentation der beiden Gesichter der Frau untereinander – das Gesicht ihrer schlechteren Vergangenheit befindet sich freilich unten – lädt zum Vergleich ein. 2004 ist sie hübsch, hat leuchtende Augen, einen rosafarbenen Schimmer auf den Lippen, ihr Haar glänzt, und sie trägt Schmuck. 2001 war sie verhärtet, hatte keinen Glanz in ihrem Blick, auf den Lippen und im Haar, dafür Schatten um die Augen und auf den Wangen. Bei beiden Bildern der Frau handelt es sich um Farbfotos; doch ist das integrierte Foto in seiner Farbigkeit reduziert auf Schwarz-weiß- und Brauntöne, während das übergreifende Foto auch Goldenes, Grünes und Rotes zeigt. Der Zunahme an Farbigkeit entspricht der Slogan ‚Ihr Geld wird sich gut entwickeln‘ ebenso wie die Kurzbiografie Shantammas, die im Kleingedruckten nachgelesen werden kann. Mithilfe der beiden Textpartien (wie auch der Bildlegenden) lassen sich die Orientierungsmetaphern SICH ENTWICKELN IST FARBE UND GLANZ BEKOMMEN sowie ARMUT IST FARB- UND GLANZLOS UND WOHLSTAND IST FARBIG UND GLÄNZEND bilden. Die Orientierungsmetapher der Vergangenheit lautet: DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL, FARBLOS UND GLANZLOS. Das heißt, sie ist schlecht, weil sie in Armut und Freudlosigkeit verbracht wurde. Der Aspekt der Freudlosigkeit geht dabei aus dem Ausdruck des unteren Gesichts hervor.

Die Zukunft

Innerhalb der Orientierungsmetaphorik stellt die Zukunft das Gegenteil der Vergangenheit dar. Sie befindet sich im Raum vorn bzw. auf der Fläche rechts und kann außerdem oben liegen und insgesamt hell gestaltet sein. Während negativ erinnertes Vergangenes in Bildern gern mit Schwarz abgedunkelt wird, dürfte positiv erhofftes Zukünftiges vorzugsweise mit Weiß aufgehellt werden. Und zumindest einige Werbeanzeigen könnten darüber hinaus parallel zu Kress' & van Leeuwens Farbschema der Postmoderne („based on hybridity and pastel values“ Kress & van Leeuwen 2002, S. 366) in Pastelltönen koloriert sein und ggf. sogar überwiegend gemischte Farben aufweisen.

Ein Beispiel für eine solch pastellfarbene Zukunftsdarstellung birgt die Philips-Werbung (Tafel 21) auf der rechten Hälfte ihrer Sehfläche, wo die zukunftsorientierte Haltung bzw. die Aufgeschlossenheit gegenüber dem technischen Fortschritt auch farblich visualisiert ist. Ein vom Flachbildschirm ausstrahlendes weißes Licht

durchströmt die rechte Seite des insgesamt gezeigten Raumes, die passenderweise postmodern eingerichtet ist. Die gemischten Farben des postmodernen Schemas finden sich darum nicht zufällig an der Manschette des sonst hellblauen Herrenhemdes, das der technikbegeisterte Mann trägt. (Die lieber traditioneller Handarbeit sich zuwendende Frau ist demgegenüber mit einem Oberteil in Altrosa bekleidet.)

In dieser Werbung von Philips werden die farbliche Orientierungsmetaphorik der Zeit und das postmoderne Schema miteinander kombiniert (und es wird eine glänzende Zukunft gezeigt), was nicht in jeder Zukunftsdarstellung der Fall ist. Mindestens die Farbe *Weiß* erscheint aber meistens. Eigentlich ist sie Teil des Schwarz-weiß-Gegensatzes zur Unterscheidung des Guten vom Bösen, der sprachlich wie in Bildern verbreitet ist. Knowles & Moon erinnern: „In traditional westerns [...] symbols such as white hats and black hats realize who is good and who is bad” (Knowles & Moon 2006a, S. 140). Diese qualifizierende Orientierungsmetaphorik vermischt sich mit der zeitlichen Orientierungsmetaphorik auch dann, wenn die Zukunft einmal nicht als etwas Aufgehelltes präsentiert wird. Da niemand ernsthaft *hellsehen* kann, trifft man auch noch ganz andersartige Darstellungen an. Viele darunter sind von metaphorischem Wortgebrauch abgeleitet: Wir *skizzieren* und *umreißen* nicht nur unsere Pläne und Vorhaben oder merken, dass sie an *Kontur* gewinnen oder sich bestimmte Entwicklungen schon *abzeichnen*; uns *fehlt* mitunter auch etwas, unser Leben hat eine *Leerstelle*, die wir *auffüllen* möchten; oder wir sehen *Licht am Ende des Tunnels*, einen *Hoffnungsschimmer* oder *-strahl*; oder wir *malen* uns unsere Zukunft einfach nur *in den schönsten Farben* aus.

Die Microsoft-Werbung (Tafel 48) ist ein Beispiel für ein Bild, in dem diejenigen Phraseologismen visualisiert sind, die die Nomen *Skizze*, *Umriss*, *Kontur* und *Zeichnung* bergen, denn zu sehen ist eine Modenschau, die so in eine fotografierte U-Bahn-Station hineingezeichnet bzw. -skizziert wurde, dass ihre Details nur als Kontur- bzw. Umrisslinien gegeben sind. Damit ist sie als etwas in der Gegenwart materiell nicht Vorhandenes gekennzeichnet. In ihrer Durchsichtigkeit und Substanzlosigkeit wird sie als eine rein geistige Angelegenheit erkennbar, genauer gesagt, als eine zur konkreten Vorstellung und momentanen Vision geführte Idee. Der Slogan ‚*Wir sehen ein Etikett mit Ihrem Logo*‘ stützt den Charakter des Visionären, und das im Kleingedruckten zweimal gebrauchte Wort ‚*Idee*‘ bringt auch diese ins Spiel. Die Idee und ihre Vision sind farblich als gut und goldrichtig charakterisiert. Die weißen Konturen der Modenschau verweisen gemäß der Orientierungsmetapher WEISS IST GUT auf ihre Qualität, und das goldene Licht, das die U-Bahn-Haltestelle sowie die Modenschau durchströmt, erteilen beiden gemäß dem Farbsymbol DAS WUNDERBARE IST GOLDEN quasi die Bestnote. Man mag auch die *Goldgrube* assoziieren, die sich sowohl mit der U-Bahn-Haltestelle als auch mit der Modenschau bzw. dem erstrebten Geschäft in Verbindung bringen lässt. Die Idee und ihre Vision sollten aber mit Blick auf ihre mögliche Verwirklichung besser als zeitliche Angelegenheiten betrachtet werden. Dann lautet die farbliche Orientierungsmetapher DIE ZUKUNFT IST GUT IST WEISS und die farbliche Strukturmetapher EINE REALISIERBARE ZUKUNFTSVISION IST WEISSGOLDEN.

Auch die Parship-Werbung (Tafel 40) arbeitet mit dem Umriss. Jedoch ist er anders hergestellt, sieht anders aus und birgt wieder andere Metaphern. Präsentiert ist eine Fotografie, die nah ein einander zugewandtes Liebespaar zeigen würde, wäre nicht der Mann ausgeschnitten worden. Eine feine schwarze Linie markiert die Schnittkante, die zugleich sein Profil ist. Da das Foto, wie es scheint, mit etwas Luft dazwischen auf dem Untergrund liegt, wirft es im Bereich der entstandenen Leerstelle einen Schatten auf einen ansonsten monochrom weißen Bereich, den man statt des Mannes erblickt. Die feine schwarze Linie seines Profils kann man als Metonymie für den Scherenschnitt wahrnehmen sowie zusammen mit dem Schatten als Orientierungsmetapher für etwas Schlechtes, während der freigelegte weiße Untergrund orientierungsmetaphorisch auf etwas Gutes hinweist. Dabei ist die Farbe *Schwarz* auf die Gegenwart bezogen und die Farbe *Weiß* auf die Zukunft. Einerseits fehlt in der Fotografie der Mann. Dass die Frau die Gegenwart negativ erlebt, ist leicht zu assoziieren. Andererseits ist die Kontur des zu ihr passenden Mannes bereits vorhanden. Dass sie zugleich eine positive Zukunft erwarten darf, ist kaum schwerer zu assoziieren – wenn man jetzt auch den Text mitberücksichtigt. Der Slogan ‚*Nasenbär gesucht?*‘, der einmal eine freundliche Mensch-Tier-Metapher birgt, und das im Kleingedruckten gegebene Versprechen, man werde ‚*mit dem intelligenten Matching Tool den Partner, der zu einem passt*‘, also seinen *Traumpartner* finden, wecken die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft der Zweisamkeit. Mit hoffnungsfrohen Empfindungen ist die Leerstelle fast vollständig ausgefüllt und nur am Rande mit dem Gefühl des Vermissens besetzt. Die beiden farblichen Orientierungsmetaphern der Zeit, die die Werbung birgt, gehören zum psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff und lauten schlicht: DIE GEGENWARTSERFAHRUNG IST SCHWARZ/DUNKEL, aber DIE ZUKUNFTSERWARTUNG IST WEISS/HELL. Nur letztere Metapher ist konbildlich und kontextuell stark gestützt.

Die Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) birgt in Zusammenhang mit der Zukunft nicht ganz durch Zufall wieder eine andere besondere Umrissgestaltung und auch die Farbe *Weiß*. Weiß sind die Pfeilbahnen, die den im Bild zentralen Kubus quasi umschwirren. Dass sie zugleich transparent sind und sich häufen, vermittelt den Eindruck sehr hoher Geschwindigkeit. Das Weiß kennzeichnet die Pfeilbahnen aber auch als zukünftige. Die Zukunftsorientierung geht vom Text der Werbung aus, genau gesagt, vom Slogan ‚*Bringen Sie Licht in die Supply-Chain*‘ und von der im Kleingedruckten kurz erzählten Unternehmensgeschichte, die mit dem Satz endet: ‚*Für Advance Transformer brachten die Veränderungen Licht ins Dunkel*‘. Hewlett-Packard half dem Unternehmen offenbar aus einer schwierigen Lage heraus. Einige angegebene Zahlen sollen die Verbesserungen belegen. Sie wirken erstaunlich und passen dadurch gut zum sowohl sprachlich als auch visuell – und hier besonders drastisch – ausgedrückten Hell-dunkel-Gegensatz. Das im Bild vom Kubus ausgehende Licht blendet den Betrachter derart stark, dass er die Umrisse des davor einerschreitenden Mannes kaum noch erkennen kann. So positiv ist die Zukunft dargestellt. Sensationell, aufregend und abenteuerlich wirken auch die anderen Farben. Das Rotorange und Blaugrün evozieren den stärksten Kalt-warm-Gegensatz

(vgl. Itten 1961¹, S. 64f.), und wieder kommt die Farbe *Gold* ins Spiel. Sie breitet sich an der Decke der Lagerhalle aus und lässt einige übereinandergestapelte Pakete wie Goldbarren aussehen. Indem der extreme Kalt-warm-Gegensatz und der Glanz des Goldenen die Emotionen steigern, geben sie dem in seinem Kontext übertriebenen Gegensatz zwischen DIE VERGANGENHEIT IST SCHLECHT IST SCHWARZ/DUNKEL und DIE ZUKUNFT IST GUT IST WEISS/HELL das rechte Konbild.

In der Werbung der Volks- und Raiffeisenbanken (Tafel 41) befinden sich im Bild weder besondere Konturen noch die Farbe *Weiß* zur Darstellung des Zukünftigen. Dennoch scheint sie in Bezug auf beide Aspekte den anderen Werbeanzeigen noch nahe zu stehen. Der weiße Schriftzug des Ausspruchs „*In unserem eigenen Traumhaus leben*“ verhält sich durchaus affin zur Orientierungsmetapher DIE ZUKUNFT IST WEISS, und das Bild, das er überschreibt, wurde immerhin gemalt. Ein gezeichnetes oder gemaltes Bild repräsentiert die Zukunft besser als eine Fotografie. Allerdings irritiert die Werbung. Zum einen entsprechen die differenzierten und dunklen Farben des Gemäldes genau Kress' & van Leeuwens historischem Farbschema (vgl. Kress & van Leeuwen 2002, S. 366), und zum anderen wendet das vor ihm stehende Paar seine Köpfe nach links oben, wobei der Mann zudem nach rechts schielt. Erwarten würde man zu dem Ausspruch und dem Kontext der Bankenwerbung dagegen ein in Pastelltönen gemaltes Bild sowie ein gemeinsam nach rechts oben blickendes Paar. Das würde mit den zeitlichen Orientierungsmetaphern der Zukunft auf der Sehfläche übereinstimmen. Doch verstößt die Werbung nicht gegen unsere Zeitkonzepte; sie gestaltet nur ein anderes als das erwartete aus. Aus dem Kleingedruckten geht hervor, dass es sich bei den abgebildeten Personen um ‚*Virginie und Malte Karau*‘ handelt, die ‚*Genossenschaftsmitglieder seit 2009*‘ sind und deshalb ‚*Großes schaffen*‘ konnten. Dem Bild zufolge – man sieht kein schönes Traumhaus – haben sie ein altes Haus am Meer renoviert. (Auf der angegebenen Internetseite erfährt man Genaueres.) In einer Aktion, die für sie von ‚historischer‘ Bedeutung ist, haben sie ihr Meisterwerk geschaffen, zu dem sie, sich erinnernd, aufschauen können. Statt DER ZUKUNFTSTRAUM IST ETWAS AUFGEHELLTES, RECHTS OBEN BEFINDLICHES sieht man DIE HISTORISCHE TAT IST ETWAS ABGEDUNKELTES, LINKS OBEN BEFINDLICHES. Das Konzept klärt die Hauptirritation dieser komplizierten Werbung.

3.2.3 Zeitmetaphern in Schrift mit Bildcharakter

Schließlich finden sich zeitliche Metaphern, zumal zeitliche Orientierungsmetaphern, auch dort, wo der Text und das Bild so sehr ineinander übergegangen sind, dass aus ihnen ein einziges hybrides, sowohl textliches als auch bildliches Sehflächenelement geworden ist. Solche Sehflächenelemente sind aufgrund ihrer Hybridität immer schon metaphorisch (vgl. Schmitz 2004b, S. 220). Sie können außerdem, sobald das, was sie visualisieren, mit dem, was sie verbalisieren, in einem evidenten semantischen Zusammenhang steht, verschiedene individuelle Metaphern – und damit auch Zeitmetaphern – ausprägen. In Spillers Begrifflichkeit wird hier die Bedeutung von Textelementen auch ikonisch repräsentiert. Er hat insbesondere Typografien vor Augen, bei denen u. a. Buchstaben oder Wörter durch ihre spezielle

räumliche Anordnung die Semantik von u. a. Wörtern oder Sätzen visualisieren (vgl. Spillner 1982, S. 92f.).⁴² In Stöckls Begrifflichkeit verweist hier Schrift auf ihren Inhalt zurück, indem das Schriftbild illustriert, was das Geschriebene bedeutet. Er denkt dabei an Typografien, die schon in gewissem Maße ein Ikon sind, weil sie die Semantik ihrer Äußerung zu spiegeln suchen, und an Textkörper, die tatsächlich (über ihre Umrisslinie) zu einem Ikon geformt sind, das mit dem Inhalt des Textes in einem bestimmten semantischen Zusammenhang steht (vgl. Stöckl 1998, S. 86-88). Den semantischen Zusammenhang zwischen der außergewöhnlichen grafischen Darstellungsweise einer sprachlichen Äußerung und ihrem Inhalt stellt sich Spillner 1982 anscheinend noch vorwiegend metaphorisch vor, sagt er doch zu einem seiner diesbezüglich einander ähnelnden Beispiele, es werde „die lexikalische Bedeutung des Lexems *erschöpft*“ so visualisiert, dass man „metaphorisch sagen“ könne: „Die Buchstaben kippen vor Erschöpfung um“ (Spillner 1982, S. 92), während Stöckl dem metaphorischen Aspekt hier 1998 offenbar keine Priorität mehr einräumt. Er führt Beispiele an, die in ihrem inneren semantischen Zusammenhang heterogen sind, und erläutert sein Beispiel mit metaphorisch-semantischem Bezug, ohne auf die Wirkkraft der Metapher darin einzugehen. Stöckl stellt heraus: „In der rhetorisch geschickten Formulierung ‚*Der Luft geht die Lft au*‘ spiegelt die Schrift gewissermaßen die Semantik der Äußerung“ (Stöckl 1998, S. 87); er weist aber nicht darauf hin, dass man auch metaphorisch sagen kann: Der Schrift geht die Luft aus.

Die metaphorisierende Umschreibung der beiden soeben angeführten typografisch auffälligen Äußerungen (s. o.) darf natürlich nicht mit ihrer metaphorischen Analyse verwechselt werden, mittels derer man allein die im Einzelfall wirksamen Orientierungs- und eventuell auch Strukturmetaphern identifizieren kann. In Spillers Beispiel greifen die zwei Orientierungsmetaphernpaare VITALITÄT IST OBEN, ERSCHÖPFUNG IST UNTEN und DIE VERGANGENHEIT IST LINKS, DIE ZUKUNFT IST RECHTS ineinander, und ihre, einen Prozess beschreibende Konstellation wird außerdem noch durch die Strukturmetapher ERMATTEN IST UMKIPPEN gestützt. Parallel dazu sind in Stöckls Beispiel – sofern man es im Kontext des Umweltdiskurses versteht – das Orientierungsmetaphernpaar SAUBERKEIT IST ETWAS VOLLSTÄNDIGES (SAUBER IST VOLLSTÄNDIG) und VERUNREINIGUNG IST ETWAS LÜCKENHAFTES (VERUNREINIGT IST LÜCKENHAFT) und wieder das Orientierungsmetaphernpaar der Vergangenheit und der Zukunft ineinander verwoben. Der durch diese Konstellation beschriebene Prozess bleibt – vielleicht – lediglich ohne strukturmetaphorische Stütze. Das heißt, in beiden Beispielen beruht die typografische Visualisierung zweier komplexer Sachverhalte ganz wesentlich auf der Orientierungsmetapher, wobei ihre Prozesshaftigkeit über die Orientierungsmetaphern der Vergangenheit und der Zukunft in die statische Sehfläche transferiert wurde.

Und es heißt außerdem: Typografische Visualisierungen mit metaphorisch-semantischen inneren Zusammenhängen müssen nicht auf Strukturmetaphern beru-

42 Später spricht er auch von „grafostilistischen Zeichenkomplexen“ (Spillner 1995, S. 76) und nimmt zusätzlich ikonische Texte in Blick, ohne jedoch ihre jeweilige grafostilistische Eigenart zu beschreiben (vgl. Spillner 1995, S. 78-82).

hen. Ist es einem also zu heikel, in Stöckls Beispiel die Strukturmetapher LUFT IST SPRACHE zu identifizieren, weil sie nicht konzeptualisiert bzw. in keinem Bildfeld überliefert ist, so wirkt darin dennoch Metaphorisches. Man kann allerdings auch die isolierte schöpferische Metapher als randständige Strukturmetapher der literarischen Kategorie akzeptieren und wird dann Stöckls Beispiel als ein von Metaphern durchdrungenes wahrnehmen. Zu den Orientierungsmetaphern hinzu kommen nun noch die Strukturmetaphern LUFT ATMEN IST SÄTZE SPRECHEN und ‚DER LUFT GEHT DER SAUERSTOFF AUS‘ IST ‚DEM SATZ FEHLEN ZUM ENDE HIN BUCHSTABEN‘. Von dem neuen Konzept bzw. Bildfeld, das soeben aus LUFT IST SPRACHE erwächst, überdeterminiert ist plötzlich ferner die Strukturmetapher EIN LUFTZUG IST EINE WÖRTERSCHLANGE in Stöckls Beispiel ‚*Mach doch das Loch zu verdammt nochmal zieht*‘ (vgl. Stöckl 1998, S. 87).

Dass Spillner und Stöckl (Letzterer mehr noch als Ersterer) den Metaphernbegriff bei der Erläuterung ihrer Beispiele zur außergewöhnlichen Typografie zurückhaltender verwenden, als es hier soeben geschah, bzw. ihn sogar meiden, kann damit zusammenhängen, dass sie nicht Gefahr laufen wollen, ihn zu überdehnen. Bei der Analogie zwischen Luft und Sprache, die in Stöckls Beispielen hergestellt wird, liegt kein metaphorischer Gehalt im Sinne Aldrichs auf der Hand. Eher noch als LUFT IST SPRACHE kann man sich ein Konzept vorstellen, in dem das Phänomen der Sprache über den Gegenstand der Luft umrissen wird. Ein zweiter Grund für Spillners und Stöckls tendenzielle Zurückhaltung bei der Verwendung des Metaphernbegriffs kann darin liegen, dass sie sich noch in gewisser Weise an Bonsiepes Begriff der visuell-verbale Remetapher orientieren, die jener, nachdem er sich mit der schulrhetorischen Metaphertradition auseinandergesetzt hatte, für den Bereich des Grafik- und Kommunikationsdesigns entwickelte (vgl. Bonsiepe 1965, 1968).

An Bonsiepes Begriff der visuell-verbale Remetapher orientiert sich in jedem Fall Gaede bei seiner hochdifferenzierten Analyse der auffälligen Typografie (zu der er auch den Textkörper zählt) in seiner Enzyklopädie kreativer Werbung „Abweichen von der Norm“ (2002). Weiß man das, kann es kaum mehr verwundern, dass der metaphorisch-semantische innere Zusammenhang typografischer Visualisierungen nur ein untergeordnetes Thema in seinen Ausführungen ist. Die typografische visuell-verbale Remetapher ist schon eine recht spezielle Angelegenheit. Wo wird sie erläutert? Gaede unterscheidet fünf typografische Normarten voneinander (die Kultur-Normen, die Herstellungs-Normen, die Redundanz-Normen, die Assoziations-Normen und die Gestaltungs-Normen) oder, anders gesagt, zahlreiche Konventionen in den fünf genannten Bereichen, gegen die zu verstoßen kreativ sein kann. Diese Konventionen beziehen sich auf teils unterschiedliche typografische Elemente und deren Merkmale und prägen sich im Rahmen der Parameter ihrer jeweiligen Bereiche aus. Zu den typografischen Normen entwickelt Gaede eine komplexe Baumstruktur.

Innerhalb dieser findet sich die visuell-verbale Remetapher unter der Gestaltungs-Norm der Bedeutungsneutralität, von der man bei Gaede über zehn rhetorische Gestaltungsmethoden abweichen kann. Er weist so nach, dass sich die möglichen

rhetorischen Varianten des Text-Bild-Bezugs auf Schflächen (in denen die beiden Zeichensysteme nebeneinanderstehen) in ikonischen Typografien (wo sie ineinander übergegangen sind) wiederholen. Seine visuell-verbale Remetapher – jetzt nennt er sie „Remetaphern-Spiel“ (Gaede 2002, S. 613) – findet sich unter der rhetorischen Gestaltungsmethode ‚Spielen‘ unter einer von drei Spielvarianten, dem Mehrdeutigkeitsspiel. Das ist in Gaedes Baumstruktur ein Zweig 6. Ordnung, sodass man sich unwillkürlich fragt, ob man der Metapher in der ikonischen Typografie, will man sie nicht ganz außen vor lassen, überhaupt noch weniger Bedeutung beimessen kann. Natürlich bergen zahlreiche der von Gaede insgesamt präsentierten Beispiele normabweichender Typografien unterschiedliche Orientierungsmetaphern und nicht wenige von ihnen zudem individuelle Strukturmetaphern.

Die beiden Metaphernarten kommen dort (grob gesagt) ebenso häufig vor wie in den lockereren Text-Bild-Konstellationen auf Schflächen, die in dieser Arbeit schwerpunktmäßig untersucht werden. Auch aus der hier vertretenen Sicht verhält es sich mit den metaphorisch-semantischen Bezügen zwischen Text und Bild sozusagen im Großen wie im Kleinen. Das kann flugs mit einigen Typografien aus dem Beispielkorpus dieser Arbeit nachgewiesen werden, mit denjenigen, die laut Gaedes Analyseraster nicht normorientiert sind. Zum Beispiel weichen zwei Typografien aus der Werbung und zwei aus der Kunst u. a. von der Redundanz-Norm der Größe ihrer Schriftzeichen ab:

In der Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 53) unterscheidet sich das Wort ‚you‘ durch die Größe, Größenart und Farbe seiner Schriftzeichen vom Slogan, dem es vorangestellt ist. Die übergroßen Versalien wirken laut und erinnern im Konbild und Kontext der Anzeige an ein Rufen; ihr Blau kann mit den Augen des – so gesehen – Rufenden in einen assoziativen Zusammenhang gebracht werden. Demnach birgt die Typografie des Wortes ‚you‘ die Orientierungsmetapher LAUT IST GROSS bzw. LAUT SIND VERSALIEN und die Metonymie BLAU STEHT FÜR DIE AUGEN und kann so gedeutet werden, dass die mit ‚you‘ Angesprochene eine Erblickte und Herbeigerufene ist.

In der Mercedes-Werbung (Tafel 50) ist die nur aus einem Wort bestehende Frage ‚Bereit?‘ typografisch fast allein aufgrund ihrer Größe hervorgehoben. Wieder lässt sich Lautstärke assoziieren und im Kontext und Konbild der Anzeige außerdem die Wichtigkeit der Frage – gestützt auch durch den sich mit der Schrift vergrößernden Zeilenabstand. Das heißt, neben LAUT IST GROSS bergen Schriftzeichen und Zeile zusammen die Orientierungsmetaphern WICHTIG IST GROSS und WICHTIG IST ABGESETZT. Der Interessent wird also durchaus laut nach seiner Bereitschaft gefragt und gewahrt deshalb und wegen der empfundenen spannungsgeladenen Pause, dass er zu etwas Wichtigem eingeladen ist.

In Thomas Schüttes Kunstwerk „Tot“ (Tafel 49) sind die Buchstaben des Wortes ‚tot‘ als Versalien groß auf je ein Poster platziert. Es scheint, als würden sie skandiert, als pochten sie gemäß der Strukturmetapher EIN SCHICKSALSSCHLAG IST EIN AKUSTISCHER SCHLAG IST EIN BUCHSTABENBILD oder als hörte man zusammen mit dem dazwischengeschobenen vierten Bild die vier Schläge aus der 5. Sinfonie Beethovens.

Mindestens aber wirkt neben den Orientierungsmetaphern LAUT IST GROSS und LAUT SIND VERSALIEN auch WIEDERHOLTES POCHE SIND AUFGEREICHTE EINZEL-ELEMENTE. Das Wort ‚tot‘ hämmert sich in dieser Typografie im Geist des Betrachters quasi ein und verstärkt so seine ohnehin mahnende Wirkung.

In Kurt Stenverts Kunstwerk „Zahn der Zeit“ (Tafel 64) findet sich ein umfangreicher Text, dessen einzelne Schriftzeichen irregulär in der Größenart variieren. Die Verteilung der Versalien und der Kleinbuchstaben innerhalb der Wörter ergibt jedoch keinen Sinn, der auf den Inhalt des Textes bezogen werden könnte. Der Text wird lediglich in typografischer Hinsicht interessanter wie auch in akustischer Hinsicht – sofern man der Orientierungsmetapher LAUT IST GROSS bzw. LAUT SIND VERSALIEN folgt. Auch jetzt noch – bei der stimmlichen Umwandlung der Schriftzeichen – wirkt die Metapher. Was die Textsemantik anbelangt, erschwert die normabweichende Typografie hier allerdings das Verständnis, anstatt es zu vertiefen.

Wie bei Werbeanzeigen und Kunstwerken zu erwarten ist, muss schon die kleinste typografische Abweichung in einem semantischen Bezug zu den Wörtern stehen, die damit abgedruckt oder aufgezeichnet sind. Drei der analysierten Typografien zeigen das; die vierte bildet zwar eine Ausnahme, bestätigt aber letztlich doch die Regel. Und wie ebenfalls zu erwarten ist, müssen sich die semantischen Bezüge zwischen den Wörtern und ihrer Typografie bei Minimalabweichungen wie generell mindestens auf Orientierungsmetaphern stützen. In den Beispielen werden die allgemeinere synästhetische Orientierungsmetapher LAUT IST GROSS und ihre typografische Spezifizierung LAUT SIND VERSALIEN von weiteren Metaphern begleitet, die sich aus dem Zusammenspiel der Typografien und ihrer Kontexte und Konbilder ergeben. Diese zusätzlichen Metaphern oder Metonymien sind mitunter stärker assoziativ, was aber nicht daran liegt, dass LAUT IST GROSS gegenüber anderen Orientierungsmetaphern den Vorrang hätte, sondern daran, dass in den ausgewählten Beispielen die normabweichende Schriftzeichengröße auffällt.

Wenn allerdings eine Typografie die Bedeutung der in ihr gedruckten oder gezeichneten Wörter ganz offensichtlich ikonisch repräsentiert, müsste sie auch mindestens eine zentrale Strukturmetapher bergen. Zwei weitere künstlerische Typografien des Beispielkorpus sowie eine werbliche Typografie weichen von der Gestaltungs-Norm der Bedeutungsneutralität dadurch ab, dass bei ihnen der Schriftkörper bzw. die Schriftfläche durch etwas Ikonisches ausgetauscht ist. Stöckl zählt solche Typografien ganz selbstverständlich zu denjenigen, die die Semantik ihrer Äußerung spiegeln.

In Bernhard & Anna Blumes Kunstwerk „Mahlzeit“ (Tafel 52) bilden einige zu-rechtgeschnippte Käsestäbchen den Schriftkörper des Wortes ‚Mahlzeit‘. Insofern Käse ein Nahrungsmittel ist, stehen Stäbchen und Wort in einem semantischen Zusammenhang, der als metonymisch anzusehen ist. Die Metonymie ist mit DIE KÄSE-STÄBCHEN STEHEN FÜR DIE MAHLZEIT treffend identifiziert. Doch hat man damit noch nicht viel bemerkt, denn auch eine Strukturmetapher spielt in die ikonische Typografie hinein: UNSINN/UNFUG IST KÄSE. Aus ihr ergibt sich, dass die Mahlzeit über ihren abbildhaften Schriftkörper beurteilt wird. Weil sich das Urteil ausgespro-

chen kohärent zum Konbild des Wortes verhält, darf man in ihm die zentrale Aussage sehen, die aus der ikonischen Typografie hervorgeht. Hinzu kommen weitere Aussagen. Sie stützen sich auf Assoziationen zu dem Wort in seinem Schriftkörper und dem Konbild, das beide Elemente determiniert. Die Käsestäbchen erinnern etwa auch an Pommes frites und verweisen dadurch zusammen mit dem Konbild auf unsere Fastfood-Gesellschaft. Außerdem haben sie aufgrund ihrer unregelmäßigen und zackigen Form etwas Hexenhaftes an sich. Die Assoziation ‚Hexenküche‘ ergibt sich daraus, aus dem Wort, das die Stäbchen bilden, und wieder aus dem Konbild. So zeigt sich insgesamt, dass die Gestaltungsoperation des Austauschens (Buchstaben werden von etwas Abbildhaftem geformt) wesentlich zur Bedeutungsverdichtung des Kunstwerks beiträgt.

In Sigmar Polkes Kunstwerk „Sternhimmeltuch“ (Tafel 63) wird der Schriftkörper des Namenszugs S. Polke von Fixsternen und ihren entsprechenden Verbindungslinien teils aufgrund von Gestaltähnlichkeit und teils durch Konstruktion (durch kleinere Manipulationen) gebildet. Er befindet sich zudem statt auf monochrom weißem Grund inmitten weiterer Fixsterne. Das heißt, Polke weicht mit seiner ‚Signatur‘ sowohl von der Gestaltungs-Norm der Bedeutungsneutralität als auch von der Kultur-Norm des neutralen Schriftträgers ab. Er verleiht so seinem Namenszug die Gestalt eines Sternbilds, woraus sich im Wesentlichen die folgenden semantischen Bezüge ergeben: die Metapher DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD, die Metonymie DIE SIGNATUR STEHT FÜR DIE PERSON sowie die Orientierungsmetaphern S. POLKE IST GROSS und S. POLKE IST OBEN. Die Strukturmetapher zu seinem Namenszug hat eine starke kontextuelle Stütze in der typografisch unauffälligen Zeile am unteren Rand des Kunstwerks. Die Orientierungsmetaphern zur Person Sigmar Polkes hängen über die Metonymie mit der Strukturmetapher zusammen, wobei natürlich nur Polkes Selbstentwurf ihr Empfänger ist. Der just entworfene Polke wird als einer der hervorragendsten Künstler präsentiert. Mit ihm hat das Sternbild auch gemeinsam, dass beide sehr bedeutungsvoll sind. Die Assoziationen führen hier weit. Letztlich ist die normabweichende Signatur das Selbstporträt eines Künstlers, der sich in übertriebenem Maße unseren Erwartungen gemäß präsentiert.

Weder Polkes ikonische Typografie noch diejenige der Blumes bergen zentrale Struktur- oder Orientierungsmetaphern der Zeit (was nicht heißt, dass sich keine assoziativen Zeitmetaphern an sie knüpfen ließen). Auch die nur auf abstrakte Weise semantisierenden Typografien von Hewlett-Packard, Mercedes und Stenvert haben mit Zeitmetaphorischem kaum etwas zu tun. Allein Schüttes Typografie jener Art weist eine komplexe zeitliche Orientierungsmetaphorik auf. WIEDERHOLTES LAUTES POCHEN SIND AUFGEREICHTE GROSSE EINZELELEMENTE geht aus den miteinander addierten Normabweichungen der Buchstaben von ‚tot‘ hervor. Die Metapher entspringt dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff. Mit ‚tot‘ steht sie in einer inhaltlichen Verbindung, die Weinrich beschrieben hat. Weinrich erklärt, wie der Mensch über seinen körperlichen Zeitsinn seines Lebens gewahr werden oder den nahenden Tod erahnen kann, dann nämlich, wenn er seinen Herzschlag deutlich spürt und hört (vgl. Weinrich 2004¹, S. 229-238). Das heißt, die abstrakte Visuali-

sierung des Pulsierens in den quasi skandierten Buchstaben von *tot* steht in einem metonymischen Bezug zu dessen Wortbedeutung. Auch metaphorische oder direkte Bezüge ließen sich zu dem Adjektiv ‚*tot*‘ über verschiedene normabweichende Typografien herstellen. Wie aber kann man zeitliche Adverbien typografisch visualisieren? Sind auch hier zwischen der Typografie und dem Wortinhalt metonymische, metaphorische und direkte Bezüge möglich? Kann die Visualisierung sowohl über eine Typografie, die auf abstrakte Weise semantisiert, als auch über eine ikonische Typografie gelingen?

In der Vodafone-Werbung (Tafel 42) ist die Schriftfläche des zeitlichen Adverbs *now* mit dem Abbild eines Interieurs angereichert. Die drei Buchstaben des Worts sehen so aus, als wären sie aus ihrem weißen Schriftträger ausgeschnitten worden. Sie geben den Blick auf ein gemütliches Büro frei, in dem gerade ein Mann auf seinem Notebook die eingegangenen Mails liest. Dass er genau dies tut, kann man erschließen, sowie man das Textfeld unterhalb der ikonischen Typografie einbezieht. Der zweite Satz dort determiniert das zentrale Bildmotiv jenes Mannes in einfacher Weise. Der davor aufgeführte Slogan ‚*Make the most of now*‘ dagegen ist komplexer mit dem Text-Bild-Hybriden zu ‚*now*‘ bzw. zu seinem eigenen noch einmal wiederholten und stark akzentuierten letzten Wort verwoben. Zum einen ist der Hybride durchaus im Sinne Gades über das Remetaphern-Spiel auf den Slogan zurückbezogen, denn dieser fordert sinngemäß dazu auf, die Zeit bzw. die Gegenwart aufs Beste auszufüllen, und dazu präsentiert wird die buchstäblich ausgefüllte Schriftfläche des Wortes ‚*now*‘. Zum anderen soll das Abgebildete, womit das Wort ‚*now*‘ bis zum Überquellen voll ist, die im Slogan angeregte wirklich erfüllte Gegenwart repräsentieren. Die wirklich erfüllte Gegenwart, das *Now* des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs, könnte sich in dem gezeigten Innenraum perfekt widerspiegeln, wenn dieser nach einer einzigen Zentralperspektive ausgerichtet wäre und nur um den Augpunkt herum Perspektivbrechungen aufwiese. Die Perspektive verschiebt sich jedoch zwischen den drei Buchstaben ein wenig, sodass jeder Buchstabe seinen eigenen Zeitpunkt, sein eigenes *Now*, erhält. Korrigiert man dieses kleine Manko, ist die Darstellung des Interieurs in Hinblick auf dessen semantischen Bezug zu *now* aber in sich stimmig, denn die Ausweitung des Zeitpunkts zum Augenblick im mittleren der drei Buchstaben, im *o*, wird erreicht. Durch die auffälligsten Brüche mit der Zentralperspektive sowie auch dadurch, dass das Abgebildete die Grenzen der Schriftfläche dort deutlicher als bei den anderen beiden Buchstaben überschreitet, ist der Zeitpunkt zum Augenblick erweitert. Die erlebte Zeiteinheit des Augenblicks ist immer umfassender als die paradoxe Größe des fixen Zeitpunkts. Zumal das erfüllte *Now*, worum es geht, ist länger. Es ist über die Orientierungsmetaphern ZEITLICHE LÄNGE IST EINE ADDITION VON PERSPEKTIVEN und ZEITLICH LÄNGER SEIN IST FLÄCHENGRENZEN ÜBERSCHREITEN visualisiert wie auch über den Bildinhalt. Der lesende Mann scheint mit den Beinen zu baumeln. Die Vogelperspektive auf die Ordner neben ihm und die Tatsache, dass seine Beine in den weißen Schriftträger hineinreichen, erzeugen den Eindruck. Seine Beinhaltung entspricht einigen Phraseologismen für das Wohlgefühl, etwa auch der Wendung *seine Seele baumeln lassen*. Demnach

ist das erfüllte *Now* über die zwei genannten Orientierungsmetaphern sowie über die dritte Orientierungsmetapher EIN WOHLGEFÜHL IST EINE BAUMELBEWEGUNG als eine längere, entspannt und glücklich verbrachte Zeiteinheit charakterisiert und visualisiert. Dass der Mann seine E-Mails liest, verweist zwar auch darauf, dass er etwas zielorientiert Nützliches tut. Doch durchkreuzt dieser Aspekt seiner Lektüre nicht das beschriebene Zeiterlebnis: Er blickt nach links. Obwohl die Visualisierung von ‚*now*‘ nicht in jeder Hinsicht konsistent ist, ist der Versuch, eine bestimmte Zeit als einen speziell konstruierten und charakterisierten Raum darzustellen, gelungen. Die durch die angereicherte Schriftfläche ikonische Typografie erweist sich dabei als Glücksgriff.

Diese besondere ikonische Typografie, die von der Bedeutungsneutralität der Gestaltungs-Norm bei den Blumes und bei Polke dadurch abweicht, dass der Schriftkörper von etwas Abbildhaftem ausgetauscht wird, öffnet sich der Strukturmetapher. Allerdings verhält es sich nicht so, dass in der sprachlichen Wortbedeutung immer der Empfänger der zu identifizierenden Strukturmetapher liegt und im visuellen Schriftkörper des Worts der Spender. Die drei analysierten Beispiele geben vielmehr einen Einblick in die vielfachen Verortungsmöglichkeiten von Strukturmetaphern in solchen ikonischen Typografien. UNSINN/UNFUG IST KÄSE, DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD und DIE ZEIT IST EIN RAUM sind in ihren Text-Bild-Gefügen individuell verankert und mit den Orientierungsmetaphern und Metonymien ihrer Umgebung jeweils anders verknüpft. Die Analyse jedes weiteren Beispiels eines typografischen Text-Bild-Hybriden mit abbildhaften Buchstaben würde eine wieder andere Verankerung und Verknüpfung seiner Strukturmetapher(n) zutage fördern. Hier sollen aber nun zwei andere Beispiele angeführt werden. Gerhard Rühms Typografien „Jetzt“ (1962) und „Jetzt jetzt“ (1958)⁴³ visualisieren fast das gleiche Zeitwort wie die Vodafone-Werbung. Sie tun das nur auf andere Weise, denn ihre Semantisierungen sind abstrakt.

Bei „Jetzt“ (1962) weichen der Grund des Schriftzeichens und seine Platzierung dort von den entsprechenden Redundanz-Normen ab. Ferner fällt auf, dass es gar nicht um das Adverb ‚*jetzt*‘, sondern um das Nomen ‚*Jetzt*‘ geht, also nicht um einen Zeitabschnitt innerhalb der Gegenwart, sondern umfassender um die Zeit, die wir als Gegenwart erleben und dem fernen *Einst* gegenüberstellen. Das Nomen ‚*Jetzt*‘ befindet sich auf der Sehfläche ohne ein weiteres Wort und auch ohne ein beigefügtes Abbild. Deshalb kann in dem Gedicht laut Weinrichs Kontexttheorie der Metapher eigentlich keine Metapher vorliegen. Auch wenn man seine Theorie provisorisch um eine Konbildtheorie der Metapher erweitert, ändert sich scheinbar nichts am Befund: Ein isoliertes Wort ist zur Metapher nicht fähig. Weinrich selbst äußert sich dementsprechend zu „Jetzt“ und nennt das Wort bzw. das ganze Gedicht eine „Figur der doppelten Negation“ (Weinrich 1975, S. 554). Die erste Negation bestehe in unserer Erwartung, dass das geäußerte ‚*Jetzt*‘ determiniert werde, also seine umfassende

43 Siehe Monika Lichtenfeld (Hrsg.): „Gerhard Rühm. Gesammelte Werke 2.1. Visuelle Poesie“, Berlin: Parthas 2006 (S. 129 u. 128) oder die Reproduktion von „Jetzt jetzt“, <http://visual-poetry.tumblr.com/post/47359522230/jetzt-now-by-gerhard-ruhms>.

Bedeutung reduziert werde und damit einige seiner Bedeutungen negiert würden. Indem das Determinationsspiel aber ausbleibe, würden zudem seine Negationen negiert, ereigne sich also eine doppelte Negation (vgl. Weinrich 1975, S. 554f.). Den Dichtern zufolge rege „Jetzt“ deshalb dazu an, seine Gedanken über die Gegenwart und die Zeitlichkeit schweifen zu lassen. Weinrich jedoch kann sich eher vorstellen, dass der Leser schnell Langeweile verspürt und seine Mitarbeit verweigert. Gewiss ist die Figur der doppelten Negation eine Zumutung. Nur liegt hier ein Text-Bild-Gefüge vor, das erst ein Leser und Betrachter adäquat rezipieren kann. Für diesen Rezipienten ist weder das Wort ‚Jetzt‘ noch das ganze Gedicht doppelt negiert. Dass er ein Text-Bild-Gefüge vor sich hat, dem seine linguistische Analyse nicht wirklich gerecht werden konnte, bemerkt Weinrich zwar. Aber er nimmt seine Identifizierung der Figur der doppelten Negation deshalb nicht zurück, sondern gibt am Ende seiner Ausführungen nur einen Ausblick auf die Analyse, die zu leisten wäre, um „Jetzt“ ein gutes Stück weit besser zu verstehen.

Das Wort ‚Jetzt‘ liegt in der unteren Mitte einer hochformatigen schwarzen Sehfläche auf einem weißen Band, das über deren vertikaler Mittellinie verläuft und in sich in acht gleich große Segmente aufgeteilt ist. Genau gesagt ist ‚Jetzt‘ bzw. das Kärtchen, auf dem es steht, auf dem vierten Segment von unten direkt unter der horizontalen Mittellinie der Sehfläche platziert. Die vorwiegend vertikale Struktur des Schriftgrundes und die Besonderheit des Wortes, ein Zeitwort zu sein, evozieren die beiden Orientierungsmetaphernpaare REAL IST UNTEN, IDEAL IST OBEN und DIE VERGANGENHEIT IST UNTEN, DIE ZUKUNFT IST OBEN. Diese vier Metaphern sowie die Assoziation der Lebensleiter stützen im Wesentlichen die folgende Deutung: Die Zeit des Jetzt erlebt der fortschrittsgläubige moderne Mensch im Spannungsfeld zwischen der Wirklichkeit und seinen Utopien sowie seiner Vergangenheit und seiner Zukunft, wobei er seine Gegenwartsempfindung nicht selten dort verortet, wo auch Rühm sie platziert hat. Er glaubt, schon einiges erreicht zu haben, jedoch noch nicht so viel, dass er dem Idealen näher wäre als dem Gewöhnlichen; er fühlt sich jung und wähnt seine Zukunft länger als seine Vergangenheit. Natürlich kann der Leser und Betrachter von „Jetzt“ das Wortkärtchen auch passend zu der von ihm ganz anders empfundenen Gegenwart in Gedanken verschieben.

Bei „Jetzt jetzt“ (1958) weichen die Schriftzeichen des Wortes ‚jetzt‘/‚Jetzt‘ hinsichtlich ihrer wechselnden Schriftgröße und -sorte (und deren jeweils drei möglichen Varianten) von den entsprechenden Redundanz-Normen ab sowie hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen Platzierung auf der Sehfläche. Das Gedicht haben Monika Schmitz-Emans (1991) und Peter Weibel (1997) bereits gedeutet. Schmitz-Emans bietet vier Deutungsansätze an: Sie kann darin eine „Reflexion über den Augenblick (genauer: über die unterschiedliche Intensität von Augenblicken)“ sehen, eine „bildliche Darstellung der Zusammenhanglosigkeit herausgehobener Zeitmomente“ und einen „Verweis auf die Möglichkeit ihrer Zusammenschau aus der Distanz“ sowie einen an den Leser gerichteten Impuls, sich seines momentanen Leseprozesses bewusst zu werden (vgl. Schmitz-Emans 1991, S. 19). Weibel vertieft ihren ersten Deutungsansatz, wenn er zum einen herausstellt: „Die Begriffe sind [...] verschieden

groß und in verschiedenen Schriften geschrieben, weil jedes *Jetzt* verschieden erfahren wird (kürzer, intensiver, langsamer usw.)“, und zum anderen: „Kein Augenblick kann sich wegen der Irreversibilität der Zeit wiederholen“ (Weibel 1997, S. 781)⁴⁴. Außerdem bemerkt er, dass die Sehfläche (er nennt sie Bildfläche) in cartesianische Koordinaten eingeteilt ist (ebd.). An seine präzise Beobachtung kann eine mögliche orientierungsmetaphorische Deutung von „Jetzt jetzt“ angeknüpft werden, welche die in dem Gedicht zum Ausdruck gebrachte Reflexion der Gegenwartserfahrung noch weiter vertieft.

Die Wortkärtchen mit ihren vorwiegend klein geschriebenen, also adverbialen *Jetzt*-Wörtern – es sind zusammen zwölf – liegen so im Koordinatensystem, dass sie einander weder auf der horizontalen noch auf der vertikalen Achse überlappen. Unserem Augenmaß nach folgen sie vielmehr da wie dort direkt aufeinander. Dadurch entsteht der Eindruck, die horizontale Achse sei eine Zeitachse, die z. B. die Strecke eines erlebten Tages (ohne die schlafend verbrachte Nacht) abbilde. In diesem determinierenden Konbild kann das ‚*Jetzt*‘ eine Zeitspanne von gewisser Ausdehnung meinen, die eine Person mit einer bestimmten Tätigkeit in einer bestimmten Verfassung verbrachte. (Es muss nicht um subjektiv lang erlebte 60-Minuten-Stunden gehen.) Sieht man das einmal so, verlangt jeder der verschiedenen Parameter der *Jetzt*-Kärtchen nach einer orientierungsmetaphorischen Bedeutung. Die weiter oben oder unten auf der Sehfläche platzierten Kärtchen weisen der Konvention nach auf eine bestimmte Qualität der erlebten Zeitspannen hin, während u. a. die Größen der *Jetzt*-Kärtchen eine bestimmte Intensität anzeigen. Hinzu kommen die noch verbleibenden Parameter, sodass die Gegenwartserfahrung insgesamt viel komplexer versprachlicht und abgebildet ist, als mittels einer klassischen Grafik hätte dargestellt werden können. Die Gegenwart jeder der Zeitspannen kann die Person als mehr oder weniger angenehm oder quälend empfunden haben, sie kann sie eher wach oder müde durchlebt haben, in ihr konzentrierter oder zerstreuter gewesen sein und vieles mehr. Dabei müssen die einzelnen Erlebnisparameter nicht bestimmten Darstellungsparametern entsprechen. Dass auf der empfangenden wie auch auf der spendenden Ebene eine gewisse Menge an Parametern gegeben ist, genügt für die orientierungsmetaphorische Parallelisierung. Sowie man aber zu analogisieren beginnt, merkt man: Das Gedicht deutet nicht einfach nur an, dass jeder Augenblick unterschiedlich erlebt wird und sich nie wiederholt, sondern es birgt in seiner abstrakt semantisierenden Typografie zudem stark verdichtet die ganze Vielfalt unseres stets einzigartigen Erfahrens des *Jetzt*.

Die drei normabweichenden Typografien des Adverbs ‚*now*‘, des Nomens ‚*Jetzt*‘ und des Adverbs ‚*jetzt*‘ zeigen, dass selbst Wörter mit weitem Bedeutungsumfang sowohl ikonisch als auch auf abstrakte Weise visualisiert werden können. Solange die Typografie abstrakt bleibt, beruht die Deutung ausschließlich auf Orientierungsmetaphern. Sowie sie aber einen ikonischen, abbildhaften Charakter bekommt (siehe die Assoziation der Lebensleiter zu „Jetzt“) oder offensichtlich ikonisch bzw. ab-

44 Weibel, selbst Künstler, schreibt alle Wörter (auch am Satzanfang) klein. Hier sei er aber als Wissenschaftler zitiert.

bildhaft ist, kann die Deutung auch auf Strukturmetaphern und/oder Metonymien beruhen. Treffende Deutungen von Schrift mit Bildcharakter lassen sich demnach immer mindestens auf Orientierungsmetaphern zurückführen. Diese verknüpfen den Inhalt mit dem Aussehen des Geschriebenen bzw. Gedruckten und sind auf der Sehlfläche (mindestens im Prinzip) identifizierbar (siehe die Metaphernfülle in „Jetzt jetzt“).

Anders ausgedrückt muss der Leser und Betrachter einer Schrift mit Bildcharakter Orientierungsmetaphern und – falls möglich – Strukturmetaphern sowie Metonymien mehr oder weniger bewusst identifizieren, um eine angemessene Deutung hervorbringen zu können. Den Verstehensprozess bzw. das Deuten von konkreter Poesie haben Manfred Beetz (1980), Schmitz-Emans (1991) und Jochen Dubiel (2004) als Sinnkonstruktion und -kreation beschrieben. Ihre Ausführungen gelten hier insbesondere für Gerhard Rühms Gedichte; sie können im Prinzip aber auch auf alle angeführten normabweichenden werblichen und künstlerischen Typografien angewendet werden. So erwähnt Beetz den Rückgriff der konkreten Poesie auf die Werbung – „Aus Typografie und Werbung macht sich visuell-konkrete Poesie den Signalcharakter und die ästhetische Information zunutze“ (Beetz 1980, S. 448) –, und Gaede nennt umgekehrt die konkrete Poesie „ein Leihhaus für die Werbung“ und zitiert Gomringer: „Bald nachdem die prägnanten Kurzformen der konkreten Poesie bekannt wurden, begann auch der Werbetext mit einzelnen Worten und Satzbildern zu arbeiten“⁴⁵ (Gaede 2002, S. 73). Die gegenseitigen Befruchtungen zwischen der Werbung und der Dichtung im Falle von Schrift mit Bildcharakter springen sofort ins Auge – ebenso wie die Anleihen, die die Kunst hier bei beiden Disziplinen macht.

Auf das Verstehen bzw. Deuten von Schrift mit Bildcharakter im Allgemeinen trafe mit Beetz also häufig zu, dass „der in isolierten Lexemen schlummernde, virtuelle Sinn [...] auf das sinnstiftende Anlegen von Schemata, auf das Projizieren von Verstehensmöglichkeiten durch den Rezipienten“ (Beetz 1980, S. 429) warte. Er verweist im Grunde schon auf die Orientierungsmetaphern, ohne sie kennen zu können. Unter anderem aufgrund ihrer großen Variabilität im Empfängerbereich sind Orientierungsmetaphern Schemata. Sie sind näher bestimmte Schemata, die einzeln identifiziert und präzise benannt werden können. Schrift mit Bildcharakter würde mit Beetz ferner häufig „das Maß der in Kommunikationssituationen ohnehin üblichen impliziten Information“ erhöhen, „rigoros Verstehenshilfen aus dem Kontext“ beschränken und „auf diese Weise die Ansprüche an die Experimentierlust und Kooperationsbereitschaft des Lesepartners“ (Beetz 1980, S. 429) verschärfen. Er sieht also auch, dass der Rezipient aus Schrift mit Bildcharakter richtig viel machen will und muss, und stärkt damit den in diesem Kapitel angebotenen, recht weit gehenden Deutungen den Rücken. Und schließlich würde mit Beetz Schrift mit Bildcharakter immer auch auf einer „sensuellen Erfahrung“ fußen, um von ihr ausgehend „zu einer schrittweisen Bedeutungskonstruktion zu gelangen“ bzw. letztlich zu einer „kontrollierten Bedeutungskonstitution“ (Beetz 1980, S. 441). Das heißt, er hat ferner im Prinzip im Blick, dass der oftmals fehlende Kontext der Wörter ikonischer oder auf

45 Eugen Gomringer „konkrete poesie“ (1976) (Lit.: Siehe Gaede 2002).

abstrakte Weise semantisierender Typografien durch ein vorhandenes Konbild teilweise kompensiert wird, an dem die Deutung sich abarbeiten muss und von dem sie determiniert wird.

Auch Schmitz-Emans bemerkt, dass der „Leser“ von konkreter Poesie es mit einer „multipel strukturierbaren Textfläche“ zu tun hat, deren Geschriebenes sich in einer „konkreten Umgebung“ befindet, „die ebenfalls im Rezeptionsprozess strukturiert und als Kontext erschlossen werden will“ (Schmitz-Emans 1991, S. 30). Dennoch betont sie, der Leser sei bei seinen Deutungen durch keinen definitiven Kontext und „durch keinerlei Sinnvorgaben abgesichert“; er werde vielmehr „in einen Spielraum seiner Erkundungen entlassen“ (ebd.). Das Geschriebene sei nicht als „fertiges Produkt“ aufzufassen, „sondern als Eröffnung“ jenes „Spielraums möglicher Texte, die der Leser herstellen darf“ (Schmitz-Emans 1991, S. 29). Mit ihrer Beschreibung des Deutungsspielraums für den Rezipienten macht sie letztlich darauf aufmerksam, dass die Text- oder Sehfläche jeder Schrift mit Bildcharakter erst noch im Zuge eines Suchprozesses versprachlicht werden muss. Der sich für den Rezipienten bei dieser Versprachlichung eröffnende Spielraum kann sehr groß sein. Er ist allerdings stets vom Inhalt des Geschriebenen und von dessen definitivem Konbild umgrenzt. Insofern kann Schmitz-Emans nicht ganz widerspruchsfrei einerseits konstatieren, es werde im Rezeptionsprozess die bildliche Umgebung des Geschriebenen strukturiert und andererseits, es entfielen jegliche Sinnvorgaben für mögliche Deutungen. Kommen hier nicht die Orientierungsmetaphern als Bindeglieder zur Geltung? Indem sie das Schriftbild und dessen bildliche Umgebung strukturieren, geben sie Sinn vor. Ihre Spanderebene ist bildstruktureller Art, ihre Empfängerebene inhaltlich.

Noch radikaler beschreibt Dubiel die Besonderheit der konkreten Poesie, ihre Lexeme zwar von visuellen Normen abweichend, aber letztlich dennoch kontextfrei zu präsentieren. Ihm zufolge „verweigerten“ sich konkrete Gedichte „dem üblichen kontextuellen Gebrauch der Wörter“: Indem sich diese Gedichte isolierten Wörtern zuwendeten, die sie ausschließlich analytisch visualisierten, beließen sie sie in ihrer Unbestimmtheit (vgl. Dubiel 2004, S. 121). Sie wollten nicht mehr mit Sprache subjektive Eindrücke vermitteln, „sondern [...] die objektive Selbstdarstellung der Sprache“ (Dubiel 2004, S. 122) leisten. Das hermeneutische Feld des Rezipienten werde also nicht mehr durch vorgefasste Inhalte eingeschränkt. In Anlehnung an Weinrichs These der doppelten Negation und diese zugleich zurückweisend kommt Dubiel zu dem Schluss: „Es geht folglich nicht um die Verneinung des Sinns, sondern im Gegenteil um seine Potenzierung“ (Dubiel 2004, S. 123).

Damit stehen nun vier Thesen zum Verstehens- und Deutungsprozess von konkreter Poesie bzw. ikonischer Typografie einander gegenüber: Vereinfacht gesagt beschreibt Weinrich den Fall, dass sich der Rezipient wegen des fehlenden Determinationsspiels zu keiner Deutungsaktion inspiriert fühlt. In Dubiels Fallbeschreibung dagegen erlebt er, wie sich der Sinn der präsentierten Lexeme potenziert, weil sie einerseits undeterminiert bleiben und andererseits in ihrer objektiven Bedeutung visualisiert sind. Eine solche Verabsolutierung der Lexemebedeutungen sieht Schmitz-Emans nicht. Ihr zufolge eröffnet sich für den Rezipienten aber wegen der ausblei-

benden Determination ein Deutungsspielraum, der durch nichts abgesichert ist. Und hier soll nun zu bedenken gegeben werden, ob nicht die Visualisierung der Lexeme in ikonischer Typografie der Determination zuzurechnen ist. Es wird behauptet, dass sich eine Konbilddetermination ereignet, die den Deutungsspielraum des Rezipienten sehr wohl eingrenzt. Die vier diametralen Thesen schließen einander jedoch nicht insgesamt aus; sie weisen vielmehr lediglich partielle Differenzen auf. Man führe sich nur einmal vor Augen, welche unterschiedliche Formen Schrift mit Bildcharakter annehmen kann. Dementsprechend dürfte diese Schrift auch von Beispiel zu Beispiel auf sehr unterschiedliche Weise ihre Bedeutung konstituieren. Eine Untersuchung, wie genau die Bedeutungskonstitutionen vonstattengehen können, wäre interessant. Sie kann hier nicht geleistet werden.

So viel aber kann man über die bis hierhin betrachteten Beispiele bereits sagen: Sie weisen je unterschiedliche Typen der Konbild- und Kontextdisposition auf, und die ikonische Seite ihrer Schrift bezieht sich je anders auf die semantische Seite. In den meisten Werbeanzeigen (Hewlett-Packard, Mercedes) ist die Schrift mit Bildcharakter konbildlich und kontextuell reichlich determiniert, während in vielen Kunstwerken die textliche Einbettung entfällt (Schütte, B. u. A. Blume) oder einen Hang zur Tautologie hat (Polke). Mit der Tautologie spielt auch die Kontexteinbettung des rühmschen Gedichts „Jetzt jetzt“. „Jetzt jetzt“ wirft ferner die Frage auf, was als Konbild einer Schrift mit Bildcharakter anzusehen ist, da in dem Gedicht kein über die ikonische Schrift hinausgehendes Bild zu finden ist. Und in Anbetracht von „Jetzt“ sowie der Vodafone-Werbung könnte man weiter fragen, wo die Grenze zwischen dem Bild der Schrift und einem zusätzlichen Konbild verlaufen müsste, wollte man das Schriftbild vom Konbild trennen. Oder man bestimmt, dass die semantische Seite einer Schrift, sowie ihr eine ikonische Seite beigelegt wird (also dann immer), ein Konbild erhält.

Geht man bei Schrift mit Bildcharakter der Einfachheit halber von einem so verstandenen Konbild aus, muss das Geschriebene aller Beispiele in irgendeiner Weise durch sein Konbild determiniert sein. In den Werbeanzeigen von Hewlett-Packard und Mercedes werden die typografisch hervorgehobenen Wörter ‚you‘ und ‚Bereit?‘ auf ihrer pragmatischen Ebene als etwas laut Gerufenes und für wichtig Erachtetes determiniert. Die Wörter werden also auf der semantischen Ebene nur durch ihren Kontext und Elemente ihres zusätzlichen Konbilds in ihrer Bedeutung eingegrenzt und nicht durch den Bildcharakter ihrer Schrift. So häufig das in der Werbung vorkommen mag, stellen solche Beispiele aber doch einen Sonderfall dar. In der Regel determiniert, wie etwa in der Vodafone-Werbung, die bildliche Seite der Schrift die semantische Seite. Dort grenzt das Konbild die allgemeine Bedeutung des Wortes ‚now‘ zu einer genauen Vorstellung von einer erfüllten Gegenwart ein. Auch im Kunstwerk der Blumes wird das zentrale Wort ‚Mahlzeit‘ durch die Abbildhaftigkeit seiner Schrift determiniert, wobei hier ein reiches zusätzliches Konbild die gemeinte Ebene noch präziser umreißt. In Polkes Sternhimmeltuch wird der Namenszug ‚S. Polke‘ zudem kontextuell in seinem Bedeutungsumfang näher bestimmt. Bei Schütte dagegen, dessen Kunstwerk ähnlich wie das der Blumes konzipiert zu sein scheint,

konkurrieren im zusätzlichen Konbild die eingrenzende Determination und die Überdeterminierung miteinander, sind doch einige Bildelemente gezielt mehrdeutig gestaltet.

Bleibt noch die Art der konbildlichen Determination der beiden Gedichte Rühms zu bestimmen. In den Deutungen habe ich den Gedichten Meinungen entnommen, die jeweils präziser sind als die isolierten weiten Wortbedeutungen des Nomens oder Adjektivs ‚Jetzt‘/‚jetzt‘ und auch präziser als die vagen Determinationen ihrer abstrakten Konbilder. An ihnen stellt sich die Frage, in welchen Fällen Schrift mit Bildcharakter so beschaffen ist, dass das Konbild die Bedeutung der isolierten Wörter nicht mehr eingrenzt, sondern sie ausschließlich evoziert bzw. vollständig konkretisiert. Diesem Sonderfall streben Dichter wie Rühm in zahlreichen Gedichten entgegen, und insbesondere Weinrich (1957) und Dubiel (2004) suchen nach Modellen, wie man ihn wissenschaftlich erfassen kann. Vier weitere Beispiele aus meinem Fundus – darunter wieder eines von Rühm – seien angeführt. Sie bergen zeitliche Metaphern in ihrer normabweichenden Typografie. Haben sie Konbilder, die die isolierten Bedeutungen ihrer kontextarm präsentierten Wörter determinieren oder konkretisieren?

Peter Weibels Kunstwerk „Augentext“ (Tafel 4) weist eine Typografie auf, die gegen die Kultur-Norm des Schriftträgers verstößt. Statt auf Papier sind die Wörter *Nacht*, *Tag* und *Schlaf* auf die menschliche Haut geschrieben. Sie stehen auf den Lidern im Gesicht eines Menschen, von dem nur die Augenpartie zu sehen ist. Die umschattete Partie wird als Nacht bezeichnet, die beleuchtete als Tag gemäß dem Metaphernpaar IN DER NACHT IST IM SCHATTEN LIEGEND UND AM TAGE IST IM LICHT LIEGEND. Insofern konterdeterminiert, genau gesagt, hier die Schrift ihren Schriftträger. Bei dem Augenlid, auf dem ‚Schlaf‘ steht, determiniert die Schrift hingegen ihren Schriftträger auf der gleichen semantischen Ebene, ist das Lid doch wie im Schlaf geschlossen. Ferner wird durch das Konbild nicht die isolierte Bedeutung des Wortes ‚Schlaf‘ in seiner ganzen Weite konkretisiert, sondern das Wort wird in seiner Bedeutung auf den menschlichen Schlaf hin begrenzt. Das weitere Konbild schränkt die Wortbedeutung zudem auf den Schlaf nach einer Phase der Müdigkeit ein (durchstreift man das Text-Bild-Gefüge entlang der konventionellen Leserichtung).

Die Typografie von Rosemarie Trockels Kunstwerk „Ohne Titel“ (Tafel 54) verstößt wie die von Weibel gegen die Kultur-Norm des Schriftträgers. Die Wörter ‚Lunch-Time‘ und ‚Tea-Time‘ stehen im Gesicht des Mädchens unter ihren Augen, und das Wort ‚Diner‘ steht auf einer Wurst, die in ihrem Mund steckt. ‚Lunch-Time‘ und ‚Tea-Time‘ werden durch ihr jeweiliges Konbild (die Uhrzeiten angebenden Augen) als termingebundene Mahlzeiten näher bestimmt und, indem die Wörter dort platziert sind, wo sich Augenränder bilden, zudem als Stress erzeugende Termine. *Diner* wird durch sein Konbild einerseits hinsichtlich dessen, was verspeist wird, präzise determiniert. Andererseits ist die Wurst durch zahlreiche sprachliche und visuelle Phraseologismen so konnotationsreich, dass sie das Wort auch überdeterminiert bzw. auf unterschiedlichen Ebenen zu konterdeterminieren vermag. Durch die

normabweichenden Typografien werden die drei Mahlzeiten-Termine unübersehbar als Zumutungen charakterisiert.

Die Typografie von Timm Ulrichs' Kunstwerk „Die vier Jahreszeiten“ (Tafel 2) weicht von der Redundanz-Norm der Zeilenfolge ab sowie in einem Detail auch von der Gestaltungs-Norm der Bedeutungsneutralität. Die den vier Jahreszeiten entsprechenden Zeilen führen nicht alle von links nach rechts, sondern stehen jeweils im rechten Winkel zueinander, sodass jede Zeile ihre eigene Richtung hat. Drei der Richtungen sind normabweichend. Hinzu kommt, dass die von unten nach oben zu lesende Zeile des Winters, anstatt das Wort *winter* mit sich zu führen, aus einer weißen Fläche besteht, die den Schnee repräsentiert, der metonymisch auf den Winter verweist. Ein Schriftzeichen wurde also durch ein Element ausgetauscht, mit dem es inhaltlich zusammenhängt. Diese beiden Besonderheiten sowie die vierfache Wiederholung der rechtwinklig angeordneten Jahreszeiten bei gleichzeitiger Drehung ihres Wortquadrats machen das Konbild der vier Wörter aus. Es birgt die Abfolge der Jahreszeiten von links nach rechts gemäß dem Orientierungsmetaphernpaar DIE IM JAHR FRÜHERE JAHRESZEIT IST LINKS, DIE IM JAHR SPÄTERE JAHRESZEIT IST RECHTS wie auch die Wiederkehr der Jahreszeiten gemäß der Orientierungsmetapher WIEDERKEHREN IST KREISEN. Daraus ergibt sich, dass das Konbild die Jahreszeiten als aufeinanderfolgende und wiederkehrende determiniert sowie im Ansatz auch das jahreszeitliche Wetter ins Bewusstsein ruft. Letztlich strebt das Kunstwerk mit diesem Konbild nach einer Konkretisierung der isolierten Bedeutung der Wörter ‚spring‘, ‚summer‘, ‚autumn‘ und ‚winter‘, die meines Erachtens aber ein unerreichtes Ziel bleiben muss.

Weibels und Trockels Handschriften mag man noch großzügig als Typografien bezeichnen können. Bei Gerhard Rühms Handschrift in „Gleich“ (Tafel 37) spricht man dagegen besser von einer Kalligrafie. In Kalligrafien ist die handschriftliche Linienführung das zentrale Gestaltungsmittel. Auch Rühm liebt es, mit der handschriftlichen Linie subtil zu gestalten. Er wandelt allerdings die schöne Linie der Kalligrafen in einen bildlichen Bedeutungsträger um. Diesen fügt er in „Gleich“ dem sprachlichen Bedeutungsträger des geschriebenen Wortes ‚gleich‘ hinzu. Bild und Schrift entstehen dabei aus ein und derselben Linie. Gades Beschreibungsraster der normabweichenden Typografie erfasst Rühms kalligrafische Variante von Schrift mit Bildcharakter nicht. Gleichwohl aber birgt auch die rühmsche Schrift natürlich Metaphern. Nimmt man die an sich abstrakte spiralförmige Linie als Abbild wahr, ist „Gleich“ zur Strukturmetapher fähig (GLEICH IST EINE VERMEINTLICH ZENTRIFUGALE SCHLEUDER und GLEICH IST EINE SCHNECKE). Belässt man sie in ihrer Abstraktion, transportiert sie dagegen die Orientierungsmetapher GLEICH IST EINE SPIRALFÖRMIGE LINIE, wobei die spiralförmige Linie lediglich das Verstreichen von etwas Zeit anzeigt. Das so gesehene Konbild konkretisiert die isolierte Bedeutung des zeitlichen Adverbs ‚gleich‘, anstatt sie zu determinieren. Allerdings liegt der besondere Reiz der Darstellung gewiss darin, dass durch Details der Linie die isolierte Wortbedeutung doch noch ein Stück weit determiniert wird. Wird nicht augenscheinlich das Schreiben des Buchstabens *g*, also das Tun von etwas, hinausgezögert?

Fünf Kalligrafien von Gerhard Rühm

Die Metapher GLEICH IST EINE SPIRALFÖRMIGE LINIE in Rühms Kalligrafie „Gleich“ (s. o.) leuchtet vor allem dann ein, wenn die sich windende Linie sukzessiv wahrgenommen wird. Während die Augen an ihr entlanggleiten, verstreicht Zeit, ohne dass das Entscheidende – das Lesen des Buchstabens *g* und eingeleitet dadurch auch des gesamten Wortes ‚gleich‘ – schon erledigt worden wäre. So wird durch eine sukzessiv ursprünglich gezogene und dann wahrgenommene Linie einerseits die isolierte Bedeutung des zeitlichen Adverbs *gleich* beinahe konkretisiert bzw. letztlich auf bestimmte Verwendungszusammenhänge begrenzt. Und andererseits wird die Linie, indem sie sukzessiv wahrgenommen wird, zu einem imaginären Stück Text vor (und nach) *gleich*. Laut dieser Lesart war sie schon ein solcher Text, als Rühm sie zog. Nur in der simultanen Wahrnehmung ist und bleibt sie ein Bild. Die rühmsche Kalligrafie „Gleich“ kann also kraft ihrer Linie, je nachdem, wie man sie wahrnimmt, ein rein sukzessives Zeichengefüge sein (ein reiner Text, wenn man so will) oder ein simultanes und sukzessives Zeichengefüge (also ein Text-Bild-Gefüge).

Das Ausgreifen der konkreten Poesie in die Simultaneität wird von Schmitz-Emans (1991) und Beetz (1980) unterschiedlich beschrieben. Erstere entwickelt ihre Gedanken unter Rückgriff auf Lessings Aufsatz „Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766) (Schmitz-Emans 1991, S. 2f.), den auch Dubiel (2004, S. 47) anführt. Der Aufsatz hat im Diskurs über das visuelle Moment in der konkreten Poesie (bzw. über ihren Schriftkörper) einen ebenso festen Platz wie im Diskurs über die Darstellung von Handlungen (bzw. den fruchtbaren Augenblick) in der Malerei und Skulptur (siehe hier Kap. 3.1.3).

Lessing beschreibt es als ein „bequemes Verhältnis“ der Zeichen, wenn „neben einander geordnete Zeichen [...] nur Gegenstände“ ausdrücken, „die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren“ und „auf einander folgende Zeichen [...] nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen“ (Lessing 1766, Kapitel XVI, S. 116). Folglich müsse die Malerei darauf fokussiert sein, Körper darzustellen, und die Poesie darauf, Handlungen zu repräsentieren. Der Malerei erlaubt Lessing nur, Handlungen andeutungsweise in einem Augenblick, dem fruchtbaren Augenblick, darzustellen. Entsprechend gestattet er der Poesie nur, Körper andeutungsweise in einer Eigenschaft – derjenigen, die für die Handlung entscheidend ist – zu beschreiben. Den simultanen Künsten ordnet er die simultane Welt zu, den sukzessiven Künsten die sukzessive Welt. Der Grenzbereich zwischen den beiden Künsten und Welten bleibt unbeachtet, der Ort also, an dem es sich die konkrete Poesie, die ikonische Typografie und Rühms Kalligrafien durchaus auch sehr bequem einrichten. Das darf man in Anlehnung an Lessing so sagen. Schrift mit Bildcharakter ist sukzessiv und simultan zugleich und wirft von ihrem Zwischenbereich aus ein je unterschiedliches Licht auf die Handlung hier und den Körper dort. An jedem Einzelbeispiel muss neu untersucht werden, inwieweit es sukzessive handlungsorientierte und simultane körperhafte Momente birgt.

Beetz beschreibt die Rezeptionsweise, die die konkrete Poesie ganz allgemein ihrem Leser und Betrachter abverlangt. Sie ist „Verstehensakt“ und „Sinnesleistung“

in einem (Beetz 1980, S. 422). „Der Rezipient ist angehalten, Lesen und Betrachten in ein fruchtbares Spannungsverhältnis zu bringen“ (ebd., S. 423). Mit Blick auf dieses intermediale Rezeptionsverhalten“ stehe die konkrete Poesie der modernen Kunst näher als der Literatur. Die reichere Wahrnehmungserfahrung sei „literaturunspezifisch“ (vgl. ebd., S. 422). Konkrete Poesie ermögliche (ähnlich wie die moderne Kunst) eine offene Rezeption. Das heißt, sie erfordere „weniger die strenge Diskursivität des Lesens“ und erlaube stattdessen vielmehr „die Simultaneität und Freiheit des Betrachtens“ (vgl. ebd., S. 430). Der Rezipient sei mit einem Mangel an semantischer Information konfrontiert, den das visuelle Angebot des konkreten Gedichts kompensiere (vgl. ebd., S. 423). Dessen „offene, nur knapp skizzierte Konstruktion“ spiele ihm die „kompositorische Initiative“ zu, wobei er die eigene Komposition über eine synthetisierende Leistung erreichen könne (vgl. ebd., S. 428). Diese neue „Rezeptionsform differenzierter, fantasievoller zu gestalten“ gäben „sich konkrete Autoren die erdenklichste Mühe“ (ebd., S. 444).

Die mögliche erstaunliche Formenvarianz, die die konkrete Poesie an der Grenze zwischen dem Sukzessiven und dem Simultanen erkundet, bringt denn auch Schmitz-Emans zu ihrer etwas anderen Verortung dieser Text-Bild-Sorte (oder doch Bildsorte?). Sie stellt heraus, dass „der Begriff der visuellen Poesie vor dem Hintergrund von Lessings Ausführungen „in sich widersinnig erscheinen muss“ und kommt zu dem Ergebnis, dass die Artefakte der visuellen Poesie „allenfalls dem Bereich der bildenden Kunst zurechenbar wären“ (vgl. Schmitz-Emans 1991, S. 3). Laut Schmitz-Emans tritt in der visuellen Poesie die Simultaneität an die Stelle der Sukzessivität. Es handle sich bei ihr um eine „Simultan-Poesie, alle Bestandteile wollen auf einmal erfasst werden – oder doch wenigstens erfassbar sein“ (ebd.). Schmitz-Emans bemerkt in visuellen Gedichten eine „Abwendung von der Linearität der Zeile. Die Linie, geläufigstes und gleichsam natürlichstes Modell verlaufender Zeit, wird von der Fläche abgelöst, der Text stellt sich selbst als flächiges, wenn nicht gar räumliches Gebilde dar“ (ebd.). Dadurch, dass die Linie wegfalle, multiplizierten sich die Leserichtungen, und der Leser werde mobilisiert, im Lektüreprozess alternative Texte zu konstruieren (vgl. ebd., S. 28). Weil diese Texte der Leser aber erst nach der Vollendung des visuellen Gedichts entstünden, sei dessen Zeit die Zukunft (vgl. ebd., S. 30). Insofern sei dessen Simultaneität Konzentrat der potenziellen Leserzeiten, während derer die Lesertexte entstünden (vgl. ebd., S. 31). Schmitz-Emans' Entdeckung, dass die visuelle Poesie die Linie zugunsten der Fläche aufgebe, trifft auf die rühmsche Kalligrafie, deren raumgreifende Linie nach wie vor eine Leserichtung anbietet, nicht zu. Deshalb ist hier Beetz' Verortung der konkreten Poesie zwischen der Sukzessivität und der Simultaneität der Vorzug zu geben. Gleichwohl kann Schmitz-Emans' komplexer Simultaneitätsbegriff im Prinzip übernommen werden.

Auch kann ihr zunächst überraschender, dann aber doch einleuchtender Rückschluss geteilt werden, dass sich die Autoren visueller Poesie mit Vorliebe dem Thema *Zeit* zuwenden, weil sich ihre Gedichte in der Fläche (das heißt unter anderem dort) ausbreiten. Es überrascht, dass die sukzessive Zeit ausgerechnet in der simultanen Zeichenanordnung so gern eingefangen werden soll. Schmitz-Emans spricht selbst

von einer „scheinbaren Indifferenz visueller Texte gegenüber der Zeit“ und konstatiert: „Paradoxerweise nehmen sie [die visuellen Texte] als Thema in sich hinein, was ihrer Struktur so offensichtlich heterolog ist“ (Schmitz-Emans 1991, S. 3f.). Aber es leuchtet ein, dass gerade flächige Gebilde die räumliche Metaphorik der Zeit gut wiedergeben können. Schmitz-Emans stellt diesen Sachverhalt klar heraus, als sie sagt: „Wenn gerade visuelle Texte sich zu Medien der Reflexion über Temporalstrukturen eignen, so liegt dies vor allem in der Tatsache begründet, dass die Zeit als Gegenstand der Reflexion und Darstellung stets auf räumliche Modelle angewiesen ist“ (ebd., S. 17). Sie entdeckt viele visuelle Gedichte mit einem Zeitbezug auf der semantischen Ebene, die in ihrem kargen sprachlichen Angebot die Vokabel *Zeit* aufweisen oder Temporaladverbien oder Verben der Bewegung. In den noch zu beschreibenden fünf Kalligrafien liegen in drei Fällen mit ‚*da*‘ und ‚*damals*‘, ‚*eben*‘ und ‚*jetzt*‘ und ‚*bald*‘ einige zeitliche Adverbien vor, in „2 Uhr Nacht“ eine freie Zeitangabe; und das Nomen ‚*Sonne*‘ in „Abendstimmung“ weist einen assoziativen inhaltlichen Zeitbezug auf. Allen Kalligrafien ist die Ausbreitung in der Fläche sowie eine gewisse lineare Anordnung gemeinsam, wobei Rühm immer wieder ein neuartiges Linienspiel ausprobiert. Es markiert jeweils den Weg des Lesers, den auch Schmitz-Emans im Blick hat. „Vor dem Leser tun sich Lese-Wege auf“, stellt sie heraus. „Das Thema ‚Weg‘, das der räumlichen und unmittelbar auch zeitlichen ‚Strecke‘, findet unterschiedliche Formen der Repräsentation, typografische wie auch semantische“ (ebd., S. 22). Die kalligrafische Form der Repräsentation des Weges ist die Linie.

Rühm ist nicht der Erste, der sich auf das poetische Spiel mit der Linie in der Kalligrafie einlässt, sich im Grenzbereich zwischen dem sukzessiven Zeichensystem der Handschrift und dem simultanen Zeichensystem des Bildes bewegt und hier die vielfachen Möglichkeiten der Kombination beider Systeme erkundet. Unter anderem in zwei Kalligrafien mit Verben der Bewegung betreten auch schon Guillaume Apollinaire und Pablo Picasso den Grenzbereich, wobei Apollinaire die Grenze von der literarischen Seite aus überschreitet und Picasso von der Seite der bildenden Kunst aus.

Apollinaires Kalligrafie „Il pleut“ (1916)⁴⁶ aus seinen 1918 veröffentlichten Kalligrammen ist so in fünf schrägen, leicht nach rechts gezogenen Linien Buchstabe für Buchstabe von oben nach unten geschrieben, dass man – hat man ‚*il pleut*‘ gelesen – schnell den Eindruck gewinnt, man blicke auf fünf Regenstrahlen. Darüber hinaus gleicht jeder Buchstabe einem Regentropfen. „Thus the [...] rain calligram shows the words scattered down the page as rain falls [...] as if the falling raindrops could be photographed with a time-stop mechanism“⁴⁷ (Dubiel 2004, S. 105). Man darf also sagen, das Gedicht verarbeite die im Laufe der 1850er Jahre entwickelte Momentfotografie, und es auf Gustave le Grays Meereswellen-Fotografie mit Wassertropfen (1857) beziehen (siehe auch hier Kap. 3.1.3). Für die Simultaneität und Sukzessivität der zu Papier gebrachten Zeichen heißt das: Jeder Buchstabe ist zugleich Text und Bild, jede der fünf Linien ist beides, und alle fünf Linien zusammen sind es auch.

46 Siehe ‚http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html‘ oder Dubiel 2004, S. 103 Abb. 11.

47 Dick Higgins „The strategy of Visual Poetry“ (1979) (Lit.: Siehe Dubiel 2004).

Dabei konkretisieren die abbildhaft als Regen wahrgenommenen Linien die semantische Bedeutung des Titels und Beginns des Gedichts; und umgekehrt determiniert der Text (so weit) die Linien zum wahrgenommenen Regen. Dieser Regen ist ein Zustand im Text-Bild-Gefüge. Genauer gesagt ist er als Zeitpunkt im Bild eingefangen und als Prozess im Text, wo er sich allerdings als Metapher des Gemeinten entpuppt.

Bei „Il neige au soleil“ (1934)⁴⁸ von Picasso handelt es sich gleich um eine Serie von elf mit Tusche gezeichneten Kalligrafien bzw. Kalligrammen. Sie zeigt zweierlei: erstens, wie ein Text schrittweise zum Bild wird, und zweitens den Beginn, Verlauf und das Ende des im Text behaupteten Schneefalls auf der Sonne. Stefan Neuner spricht von einem „metamorphotischen Prozess“, „in dem die skripturale Ordnung in eine bildliche transformiert“ werde und gleichzeitig der „Niederschlag“, von dem die Rede sei, „in einer ikonischen Performanz vor Augen“ geführt werde. Zuletzt – bei der elften Wiederholung der Aussage – sei „der Schnee im Binnenfeld des Buchstabens ‚O‘ zu liegen gekommen“ (Neuner 2007, S. 221). Bezogen auf die Idee, das Schneien auf der Sonne als einen Prozess aus mehreren Einzeltappen zu zeigen, erinnert nun Picassos Kalligrafie-Serie entfernt an die Momentfotografiefolge des trabenden Pferdes (1872/73) von Eadweard Muybridge oder an Etienne Jules Mareys quasi-chronofotografische Skulptur „Flugphasen der Möwe“ (1887) (siehe auch hier Kap. 3.1.3). Das heißt, das entscheidende sukzessive Moment der Serie wird nicht von den Linien ihrer Einzelblätter getragen. Es steckt vielmehr in der Blattfolge, die den Prozess des Schneiens auf der Sonne im Prinzip filmisch zeigt. Das sukzessive Moment in den Linien der Einzelblätter ist demgegenüber zweitrangig und wird überdies von Blatt zu Blatt mehr und mehr verdrängt zugunsten des simultanen Moments, wird doch der Satz zum Bild. Dabei konkretisiert das schrittweise aus der Kalligrafie der Worte entstehende Bild die Satzaussage. Wir sehen das Schneien und den Schnee auf der Sonne und können dies erkennen, weil umgekehrt die Satzaussage das Bild determiniert. Außerdem konterdeterminieren sich auf deren Ebene das Prädikat ‚il neige‘ und die freie Ortsangabe ‚au soleil‘ gegenseitig. Entweder das Prädikat oder das Adverbial ist metaphorisch (oxymorontisch-metaphorisch), denn normalerweise glüht es auf der Sonne und schneit es auf der Erde.

Sowohl in Apollinaires Kalligrafie als auch in Picassos Kalligrafie-Serie liegt zweifelsohne eine rein textliche Metaphorik vor. Doch hier ist zu fragen, ob sich auch in ihrer Schrift mit Bildcharakter zwischen dem Text und dem Bild Metaphern verbergen und ob man, weil doch Verben der Bewegung im Spiel sind, im Bild Zeitmetaphern finden kann. Was die Zeitmetaphorik anbelangt, liegt das Suchergebnis auf der Hand. Hier wie dort ist die zeitliche Orientierungsmetaphorik natürlich gegeben: In „Il pleut“ wirkt die Metapher DIE GEGENWART IST HIER (sowie man das Schriftbild als Momentfotografie imaginiert), und in „Il neige au soleil“ kommen die Orientierungsmetaphern DIE FRÜHERE ZEIT IST LINKS und DIE SPÄTERE ZEIT IST RECHTS zur Geltung (sofern man die einzelnen Blätter entsprechend sortiert hat und im Schriftbild die Schneewehen entdeckt). Die drei schriftbildlichen Orientierungsmetaphern der Zeit sind ferner mit einigen Strukturmetaphern zwischen dem

48 Siehe <http://trivium.revues.org/4217?lang=de> oder Neuner 2007, S. 222f. Abb. 3f.

Text und dem Bild verbunden, denn die zwei Schriften mit Bildcharakter haben beide einen abbildhaften Charakter. Bei „Il pleut“ lauten die Strukturmetaphern – wie schon fast gesagt – DER BUCHSTABE IST EIN REGENTROPFEN, DIE ZEILE/DER VERS IST EIN REGENSTRAHL und DAS GEDICHT IST DER REGEN, und bei „Il neige au soleil“ heißen sie etwa SCHREIBSCHRIFTWÖRTER SIND SCHNEEWEHEN und DAS SCHREIBSCHRIFT-O IST DIE SONNE. Diese hier visionären Metaphern sind die Metaphern, die individuell variiert in jeder Schrift mit Bildcharakter stecken – gemäß Schmitz’ an Ricœur angelehnter Aussage „Aus Schrift ist Bild geworden: Schrift ist zugleich Bild, nicht Bild, wie Bild“ (Schmitz 2004b, S. 220).

Rühms Schriftzeichnung „Undamals“ (1984)⁴⁹ (Tafel 43) besteht aus einer Textzeile, die ein querformatiges Blatt Papier zirka auf der Höhe der horizontalen Mittelachse vom linken bis zum rechten Rand durchläuft. Man kann in der Zeile die Wörter ‚und‘, ‚da‘ und ‚damals‘ entziffern, das ‚Und‘ wie das ‚Damals‘ mehrfach, wobei das äußere rechte ‚Damals‘ vom Blattrand abgeschnitten wird. Das einzige etwas größer und kräftiger geschriebene ‚Da‘ bildet den Mittelpunkt der Textzeile und des Blattes. Erfasst man die Kalligrafie vorwiegend simultan, erblickt man in ihr einen Zeitstrahl aus einer linken Vergangenheitshälfte, einem mittleren Gegenwartspunkt und einer rechten, endlos weiterlaufenden Zukunftshälfte. Passend zu Augustinus’ Beobachtung, dass die Gegenwart immer in eine vergangene und eine zukünftige Zeit geteilt werden kann (siehe hier Kap. 3.1.1), ist das Wort ‚da‘ nicht aus eigenen Buchstaben geschrieben, sondern ein reines Überschneidungsphänomen. Die Metapher DIE TEXTZEILE IST EIN ZEITSTRAHL ist also schon nicht schlecht gebildet. Erfasst man die Schrift mit Bildcharakter aber differenzierter sukzessiv, kann die Metapher noch modifiziert und ein gutes Stück weit treffender formuliert werden. Während man ein ‚Und‘ nach dem anderen liest, bemerkt man schnell, dass es um eine Geschehnisabfolge geht. Und liest man weiter, erkennt man noch präziser, dass hier sowohl sprachlich als auch visuell die Struktur einer Erlebniserzählung präsentiert wird: Man würde seinem Zuhörer recht detailliert vergegenwärtigen, wie es zu einem bestimmten Ereignis kam, würde vielleicht ins Präsens wechseln, um die Spannung zu steigern, die sich, hat man das Eigentliche endlich gesagt, entladen würde, wonach man wieder ins Perfekt zurückfiele und noch allgemeine Erinnerungen über die vergangene Zeit ergänzen würde, ohne dabei ein Ende zu finden. In Metaphern heißt das: DIE ERZÄHLUNG EINER VERGEGENWÄRTIGTEN GESCHEHNISABFOLGE BIS ZU EINEM EREIGNIS IST DIE LINKE HÄLFTE DER TEXTZEILE. DIE MITTEILUNG DES VERGEGENWÄRTIGTEN EREIGNISSES IST DIE MITTE DER TEXTZEILE. DAS BERICHTEN VON DER ERINNERTEN ZEIT DES VERGEGENWÄRTIGTEN EREIGNISSES IST DIE RECHTE HÄLFTE DER TEXTZEILE. Die simultane und sukzessive Rezeption ergibt also, dass die Textzeile letztlich ein Erzählstrang ist. Man würde die Konjunktion und die beiden temporalen Adverbien in der skizzierten Erzählung gut einsetzen können, und sie selbst ließe sich in verschiedensten Kontexten – solchen, die in den gegebenen Determinationszusammenhang passen – assoziieren. ‚Und‘, ‚da‘ und ‚damals‘

49 Rühm nennt seine Kalligrafien Schriftzeichnungen.

determinieren sich gegenseitig (was schon daran ersichtlich wird, dass ‚da‘ auf seine temporale Bedeutung eingegrenzt wird), sie determinieren die Assoziationen, und sie determinieren die visuelle Seite bzw. das Konbild der Textzeile zum Erzählstrang. Eine Leistung des Konbilds besteht darin, das sonst nur latent existierende ‚Da‘ sichtbar zu machen. Fast nur hierüber gewinnt es (das Konbild) im Übrigen die Gestalt eines Zeitstrahls, die ansonsten bloß noch dadurch entsteht, dass die Textzeile inmitten des Blattes positioniert ist und von Blattrand zu Blattrand und darüber hinaus reicht. Das Konbild ist also nicht mehr als eine strukturelle Annäherung an einen Zeitstrahl. Dennoch determiniert oder konkretisiert es die sprachliche Seite der Textzeile, je nachdem, ob man eher der Ansicht ist, dass es ihr eine größere Stringenz verleiht oder dass es ‚nur‘ ihren Aufbau offenlegt. Vor allem aber besteht das metaphorische Verhältnis zwischen dem Bild und dem Text darin, dass die Wortwiederholungen durch den Zeitstrahl eine Erlebniserzählung gebären.

Mit „Eben jetzt“ (1984) (Tafel 44) liegt eine weitere rühmsche Schriftzeichnung aus einer einzigen Linie vor. Wieder erwachsen aus der Linie die Zeichnung und die Schrift (etwas anders als bei „Undamals“, dafür ähnlich wie bei „Gleich“), muss man sie also sowohl simultan betrachten als auch sukzessiv lesen. Nur dass man sich dieses Mal auf einen sich immer wiederholenden, nicht enden wollenden Rezeptionsprozess einlässt, führt Rühm doch die Linie nach einer schwingvollen Bewegung zu ihrem Startpunkt zurück. Die so entstehende kreisende Form ähnelt der Kreisfigur, „die als Symbol zyklischer Zeitstrukturen und des endlosen Zeitverlaufs“ (Schmitz-Emans 1991, S. 26f.) gilt bzw. eben die „Unaufhörlichkeit der Rezeption“ (Beetz 1980, S. 447) repräsentiert. Allerdings führt – das wird bei Rühm deutlich – die Kreisbewegung den „Begriff des ‚Nacheinanders‘“ nicht, wie Beetz festhält, zwingend ad absurdum, denn die Unaufhörlichkeit entsteht aus der Sukzessivität, die sich zunächst entfalten muss, ehe sie sich wiederholen kann (vgl. ebd.). In „Eben jetzt“ beginnt das sukzessive Lesen am besten bei bzw. unter dem ausnahmsweise außerhalb der Linie stehenden Pünktchen des *j* von ‚jetzt‘. Man liest das Wort, dessen letztes *t* nicht fertig geschrieben wurde, dafür aber den Ansatz zum Schwungstrich bot, der ein eleganter, weit ausladender Bogen wurde. Verfolgt man die rückläufige, sich wendende und schließlich auslaufende Linie weiter, bemerkt man, wie sie über ein kringliges *e* in das Wort ‚eben‘ mündet, um von hier aus in einem zielstrebigem Strich zum *j* jenes bereits gelesenen ‚Jetzt‘ zu gelangen, das wieder in den Schwungstrich führt und von dort aus wieder zum ‚Eben‘ usw. Das Lesen ist ein gefälliges, so sehr es auch gegen die Konvention verstößt, dass nur Wörter gelesen werden können. Hier geht das auch mit einem Schwungstrich. Simultan erfasst ist er ein Körper zwischen zwei Zeitwörtern (die orientierungsmetaphorisch korrekt angeordnet sind); sukzessiv erfasst ist er dagegen eine sich in der Zeit ereignende Handlung, ein dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff entsprechendes, sehr bewusst erlebtes gegenwärtiges Agieren. Beim vorausschauenden ‚Jetzt‘ startet man mit dem, was vor dem zurückblickenden ‚Eben‘ vollbracht ist. Dementsprechend (und gemäß der zeitlichen Orientierungsmetaphorik) ist das ‚Jetzt‘ links vom Beginn des Schwungs präsentiert und das ‚Eben‘ rechts vom Ende des Schwungs. Und passend dazu blieb für das Schreiben des *ts*

keine Zeit mehr, geriet das *e* wie eine fröhliche Erregung darüber, es gekonnt vollbracht zu haben, und das Verbindungsstück der Linie zwischen dem ‚Eben‘ und dem ‚Jetzt‘ so stringent, als stünde der Vorsatz dahinter, es sofort noch einmal zu tun. „Eben jetzt“ legt die zeitliche Erlebnisstruktur einer bewusst vollzogenen Handlung offen, ohne ein Beispiel für diese selbst gegeben zu haben, könnte man sagen und Beispiele suchen. Dabei determinieren dann die beiden Wörter und ihr Konbild die Assoziationen, die von der Schlittschuhkurve bis zum ersten Kuss reichen können. Oder man sagt, „Eben jetzt“ gibt sehr wohl ein Beispiel für eine bewusst vollzogene Handlung: Rühms Stiftbewegung und die sie nachvollziehende Augenbewegung des Lesers. Ob man aber nun das fehlende metaphorische Beispiel fokussiert oder die gegebenen unmetaphorischen Beispiele (den Schwung der Stift- bzw. Augenbewegung), verhält sich doch beide Male das durch ‚eben‘ und ‚jetzt‘ determinierte Konbild des Schwungs/Schwungstrichs metaphorisch zu allen Assoziationen, die man knüpft, rückt sie in die Empfänger- oder Spenderebene. Misst man der Assoziation nach Massey (1977) (siehe hier Kap. 2.4.1) die größere Bedeutung zu, stellt sie den Empfänger – es könnte sich ein Leser und Betrachter erinnern: MEIN ERSTER KUSS WAR DIESER SCHWUNGSTRICH. Ist jedoch das Konbild das starke Moment, worum es geht, wird dieses zum Spender – es könnte ein Kritiker schwärmen: DIESER SCHWUNGSTRICH IST EINE SCHLITTSCHUHKURVE. Oder der Kritiker ist Analytiker und bemerkt, dass der Strich zwischen *jetzt* und *eben* die Bedeutung der beiden zeitlichen Adverbien (zu einem solchen wird *eben* konbildlich und kontextuell zugeschnitten) konkretisiert oder determiniert. In ersterem Fall wäre er die Struktur, die der Bedeutung der Wortfolge ‚jetzt eben‘ innewohnt. In letzterem Fall würde er die Wortfolge in ihrer Bedeutung noch einmal eingrenzen. Welch schwierige Gedanken! Bilden wir lieber die aus dem Zusammenspiel von Text und Bild hervorgehende Metapher EIN MIT EINER TOLLEN AKTION DURCHLEBTES ZEITINTERVALL IST EIN SCHWUNGSTRICH.

Auch „Ahnung (“bald“)" (1976) (Tafel 45) von Rühm dürfte eine Schriftzeichnung aus nur einer Linie sein. Genau nachvollziehen kann man das nicht mehr. Recht groß mitten aufs Blatt gesetzt ist eine ins Ovale neigende Kreisform, in die das Wort ‚bald‘ eingeschrieben ist. Dessen Buchstaben sehen beinahe so rüdnlich aus wie der sie umschließende Kreis und das weitere Kreisen, wobei alles – wohl ohne dass der Stift zwischendurch abgesetzt wurde – immer wieder neu mit kräftigem Duktus übereinander geschrieben wurde. Die ständige Wiederholung des Kreises und kreisenden Schreibens, die anfangs noch konstruktiv gewesen sein mochte, ist ins Destruktive umgeschlagen. Es wurde das Schriftbild samt seiner Umgebung immer dunkler, und die Buchstaben von *bald* wurden von einem bestimmten Moment an immer unleserlicher. Dennoch ist eine charakteristische Form entstanden, die sowohl simultan erblickt als auch sukzessiv erlesen werden will. Beim simultanen Schauen gewinnen die Augen einen Gesamteindruck vom Entstandenen, beim sukzessiven Lesen entdecken sie dessen Entstehungsprozess. Die ersten Assoziationen werden hier wie dort geknüpft; die ersten Metaphern können gebildet werden. Zusammen auch mit dem Titel, den Rühm seiner Kalligrafie gab, assoziiert man fast unwillkür-

lich den Tod, vielleicht einen Tunnel oder ein Loch, jedenfalls nichts Gutes. Metaphern wie KREISENDE GEDANKEN SIND KREISENDE LINIEN oder EINE UNBESTIMMTE AHNUNG IST EIN UNLESERLICHER TEXT fügen sich in die schnell entstehende Vorstellung. Sie ist das Ergebnis der gegenseitigen Determination zwischen ‚bald‘, seinem Konbild und dem Titel. Wären diese drei Komponenten nicht vollständig gegeben, verstreuten sich unsere Gedanken stärker. Das isolierte Wort ‚bald‘ ist nicht unbedingt ein zeitliches Adverb, auch nicht zwingend dasjenige mit der Bedeutung *in relativ kurzer Zeit*. Diese etwaige Richtung erhält es erst durch sein Konbild, dessen wiederholtes Kreisen beispielsweise seine Bedeutung von *fast (das hätte ich bald vergessen)* oder *schnell (sie hat das sehr bald verstanden)* ausschließt. ‚Bald‘ und sein Konbild geraten in einen bestimmten zeitlichen Sog, allerdings noch nicht in jedem Fall auch in einen tragischen. Vor dem Hintergrund einer alltäglichen Wartesituation könnte das Kreisen auch Produkt einer viele Minuten andauernden Langeweile sein, in die sich eine Portion Zorn eingemischt haben könnte. Weitere Deutungen wären denkbar, sowohl hyperbolisch spaßhafte als auch ernste, betroffen machende. Die unbeschwerten darunter werden erst durch den Titel ausgeschlossen, weil das mit ‚Ahnung‘ bezeichnete vage Vorgefühl nicht selten auf ein erwartetes Unheil bezogen ist, und das dunkle Moment des Konbilds genau diese Bedeutung stärkt. Das Konbild erfasst die emotional aufwühlende Seite der nicht ausgesprochenen, gleichwohl aber mitgedachten Unheil- oder Todesahnung in mehreren Details und verleiht dadurch dem Text einen expressiven Charakter. Alles dreht sich um eine befürchtete schlimme Zukunft, um die Angst, von einem geliebten Menschen getrennt zu werden, um dessen Tod, der real zu werden droht, oder um den als bedrückend nah empfundenen eigenen Tod. Die Metapher DIE TODESAHNUNG IST EIN SICH VERDICHTENDES KREISEN scheint in vielen Gemeinsamkeiten zwischen dem Wortpaar ‚Ahnung‘ und ‚bald‘ und dem Konbild der Linie ausgeprägt zu sein bzw. alle anderen Metaphern über die Merkmale der Linie zu integrieren: z. B. DIE VERSCHLECHTERUNG DER STIMMUNG UND UMWELTWAHRNEHMUNG IST DIE VERDUNKELUNG DES PAPIERS, DAS ROTIERENDE DENKEN IST DAS KREISEN DER LINIE, DIE VAGHEIT DER AHNUNG IST DIE NUR UNBESTIMMTE LESBARKEIT VON BALD, DIE INTENSITÄT DER AHNUNG IST DER FESTE DUKTUS DER LINIE, DER BESITZERGREIFENDE CHARAKTER DER AHNUNG IST DAS SICH WIEDERHOLENDE UND DIE ZERMÜRBENDE WUCHT DER AHNUNG IST DIE DESTRUKTIVE TENDENZ DES KREISENS AUF DER STELLE. Auf seine Weise zeigt „Ahnung (“bald“), dass die abstrakt semantisierende Kalligrafie kraft der Linie offenbar sogar eine Metapher an der Schwelle zwischen der Orientierungs- und der Strukturmetaphorik ausprägen kann.

Eine Schriftzeichnung, in der Rühm einmal von der Ausgestaltung einer einzigen Linie zu einer abstrakt semantisierenden Kalligrafie absieht, ist „Abendstimmung“ (1985) (Tafel 46). Hier verwendet er mehrere Linienstränge und arbeitet damit eine ikonische Kalligrafie heraus. Das heißt, man kann im Wesentlichen drei sich mehr oder weniger zerfasernde Stränge ausmachen: Aus einem Linienstrang ist das Wort ‚Sonne‘ geschrieben, ein Linienstrang führt im oberen Bereich des Wortes horizontal über das querformatige Blatt und ein weiterer, in drei bis vier voneinander ge-

trennte Läufe zerfaserter Strang umrundet das *o* von ‚*Sonne*‘. Dieses Sonnen-*O* bietet sich förmlich dazu an, als Sonne vom symbolischen zum abbildhaften Zeichen umgedeutet zu werden. Auch Picasso formte aus dem *o* von ‚*soleil*‘ die Sonne. Rühm macht aus ihm eine tief am Horizont stehende Sonne und eine Pupille in der Iris des menschlichen Auges. Das Auge und der Sonnenuntergang sind denn auch die beiden Abbilder, die die ikonische Kalligrafie hervorbringt, wobei die Abbildhaftigkeit des Sonnenuntergangs zurückhaltender ist. Die Grenze zwischen der abstrakt semantisierenden Kalligrafie mit Abbildcharakter und der ikonischen Kalligrafie ist fließend. Picassos angeführtes Beispiel will über die Abstraktion nicht hinaus; Rühms „Abendstimmung“ kann man schon letzterem Kalligrafietyp zuordnen. Richtet man seinen simultanen Blick darauf, sieht man das abgebildete Auge in dem fruchtbaren Augenblick, wie es gerade beginnt, sich zu schließen (das Augenlid ist schon leicht gesenkt), und gleichzeitig die abgebildete Sonne in dem fruchtbaren Moment, kurz bevor sie untergeht (steht sie doch bereits tief am Horizont). Die Linienstränge lassen beide Deutungen zu. Gestützt bzw. im Falle des Sonnenuntergangs provoziert werden sie sprachlich. Um die Kalligrafie vollständig zu verstehen, muss man also auch seinen sukzessiven Blick bemühen. Durchläuft man den symbolischen Linienstrang von ‚*Sonne*‘ einmal langsam, wird man bemerken, dass er eine dritte ikonische Ebene ins Spiel bringt. Das *o* ist auch eine Schlaufe, und das *S* sowie die zwei *ns* haben sich im rund geführten Linienstrang verhakt. Das Wort ‚*Sonne*‘ ist zu einem gegenständlichen Fadenstrang geworden, an dessen beiden Enden man ziehen möchte. Im Nu hat es sich als Trompe l’Œil entpuppt, und man kann den imaginären Film eines sich schließenden Auges und der untergehenden Sonne ablaufen lassen. Anders als Picasso zeigt Rühm dessen Etappen nicht. In dem Film geht es um die Metapher DAS AUGE IST EINE SONNE oder um DIE SONNE IST EIN AUGE. Beide Metaphern gleichzeitig zu denken, ist nicht möglich. Man würde ferner wahrscheinlich, obwohl die eine wie die andere als Bildfeld überliefert ist, erstere letzterer vorziehen, ist doch bei Rühm das Abbild des schon ein wenig geschlossenen Auges etwas stärker ausgeprägt als das der untergehenden Sonne. Damit stellt auch laut Kennedy (1982) das Auge den Empfänger der hybriden visuellen Metapher dar (siehe auch hier Kap. 2.4.1). Ihr in der gezeigten Filmetappe ausgeprägtes gemeinsames Merkmal sei dementsprechend in der Denkrichtung vom Auge aus aufgezeigt: Der Augapfel und die Sonne verschwinden in einem parallel laufenden Prozess; es schließt sich das Auge exakt im gleichen Zeittakt, wie die Sonne untergeht. Dabei wird die Fadenschlaufe des *os* immer kleiner, das Wort ‚*Sonne*‘ glättet sich allmählich, und auch von der Augenform bleibt am Ende nur ein horizontales Liniengefüge, in dem alles ruht. An der Fadenschlaufe der Sonne hat die Zeit gezogen, an der der Pupille die Müdigkeit, die mit der Zeit kam. Möglich wurde das durch die parallelen Metaphern: DER LINIENSTRANG DES OS, SEINE FADENSCHLAUFE IST DIE SONNE und DER LINIENSTRANG DES OS, SEINE FADENSCHLAUFE IST EINE PUPILLE. Die Müdigkeit ist die zentrale Assoziation, die unwillkürlich an „Abendstimmung“ geknüpft wird. Sie ist das zu ergänzende Glied in der Assoziationskette ‚*Sonne*‘ – *Sonnenuntergang* – ‚*Abendstimmung*‘ – *Pupille* – *sich schließendes Auge*, deren zusammen sechs Glieder

teils metonymisch füreinander stehen können bzw. laut Jakobson (1956) eine „Relation der Kontiguität“ (ebd., S. 168) zueinander aufweisen. Über ihre Kontiguitätsrelation determinieren sie sich gegenseitig. Das kalligrafierte Wort ‚*Sonne*‘ und der Titel ‚*Abendstimmung*‘ etwa determinieren einander und schärfen vereint den Blick auf das Konbild dahingehend, dass man in jedem Fall dessen Darstellung des Sonnenuntergangs erblickt und darüber hinaus wohl auch ein romantisches Abendrot assoziiert. Die assoziierte Romantik wird allerdings durch das starke Konbild des sich schließenden Auges und seine zwingende Assoziation der Müdigkeit jäh durchkreuzt. Das Augen-Konbild nimmt dem Titel seine romantischen Konnotationen. Aus dem Text und dem Bild dieser ikonischen Kalligrafie erwächst eine Metaphorik, in der die schönste Abendstimmung ohne Arg von der eintretenden Müdigkeit zugeschnürt wird.

Wieder anders ist das Linienspiel der rühmschen Schriftzeichnung ‚*2 Uhr Nacht*‘ (1976) (Tafel 47) gestaltet, deren Großbuchstaben in Blockschrift nur teilweise miteinander verbunden sind und lediglich einem imaginären Linienverlauf folgen. Sie sind mehr gezeichnet als geschrieben; ihre Kalligrafie semantisiert abstrakt, nimmt aber auch einen Abbildcharakter an, sowie man sie simultan und sukzessiv genauer ins Auge fasst. Bei der simultanen Betrachtung fällt auf, dass alle Lettern jeweils aus mehreren Strichen realisiert wurden, wobei diejenigen auf der linken Sehflächenseite kleiner, dünner und heller sowie höher positioniert sind, während das Schriftbild rechts groß, dick und dunkel sowie tiefer angesiedelt ist. Die einzelnen Striche und der übergreifende imaginäre Linienverlauf wirken dynamisch und expressiv. Der Sinn des so gearteten heterogenen Schriftbildes (einer seiner beiden Sinnbereiche) erschließt sich aber erst beim sukzessiven Lesen, und zwar genau dann, wenn man sowohl die symbolische als auch die ikonische Information der Zeichen entziffert und das sorgsam Zusammengetragene dann laut ausspricht. ‚*2 Uhr Nacht*‘ besteht bei Rühm im Wesentlichen aus den zwei visualisierten vokalischen Lauten [u:] und [a] und den vier visualisierten konsonantischen Lauten [r], [n], [x] und [t] sowie der Sprachmelodie des Ausdrucks und seinem Akzent. Der mit nur wenig geöffnetem Mund gesprochene [u:]-Laut führt aufwärts, während der mit weit geöffnetem Mund gesprochene [a]-Laut in der Sprachmelodie tief liegt. Der dazwischenliegende R-Laut kann hier gut überdeutlich als Reibe-R ([r]) gesprochen werden, der Nasal-Laut fällt nicht weiter ins Gewicht, dafür aber der Frikativ-Laut [x] umso mehr, von dem der Explosiv-Laut [t] ruhig präzise mit besonderem Akzent getrennt werden darf. So gesehen ist diese Schriftzeichnung Rühms eine perfekte Partitur zur Artikulierung ihrer Wortfolge. Man kann das Bild der Schriftzeichnung aber auch anders verstehen, indem man von ‚*2 Uhr Nacht*‘ metonymisch (bzw. über die Kontiguitäts-Relation) auf ein männliches Schnarchen schließt. Um diesen zweiten Sinnbereich zu erkunden, muss man die ikonische Information der Zeichen wieder neu entziffern. Jetzt geht es ausschließlich um das Atmen; die Aufwärtsbewegung der Schrift meint nun ein Einatmen, die Abwärtsbewegung ein Ausatmen. Erstere Bewegung erzeugt das Reibegeräusch, das beim noch recht leisen R kurz in die Höhe sticht, ehe das nur noch gepustete Ausatmen einsetzt, nach welchem es beim erneuten Einatmen

dann kracht. Das *CHT* ist visuell zu einem gehörigen Schnarchatemzug ausgestaltet. Mit stark und heftig aufs Papier gedruckten Strichen wurde das *C* zu einem fetten Balken verlängert, der auch *H* und *T* durchläuft. Aus diesem Schriftbild können die entsprechenden Laute kraft der synästhetischen Orientierungsmetaphorik erwachsen. Das kalligrafierte *R* kann so einen kurzen Schnarcher meinen, das kalligrafierte *CHT* einen langen. Ihre je unterschiedliche Lautstärke ergibt sich ferner aus den graduierbaren Synästhesien GROSS IST LAUT, DICK IST LAUT und STARK IST LAUT oder GROSSE STRICHE SIND EIN GROSSES GERÄUSCH und DICKE STRICHE SIND EIN DICKES GERÄUSCH und so weiter. Dementsprechend sind die abwärtsführenden kleineren, dünneren und schwächeren Striche dem leiseren Geräusch des Ausatmens zuzuordnen, und das fasrig Anzusehende hört sich wie gehaucht an, das fest Anzusehende dagegen wie Krach. Die gezeichneten Striche, die auf den ersten Blick zusammen mit dem geschriebenen ‚2 Uhr Nacht‘ auch gespenstisch und furchterregend wirken können, entpuppen sich als völlig harmlose allnächtliche Geräuschsequenz. Man entdeckt das, indem man alle Determinationen in Text und Konbild und dazwischen geschehen lässt: Das isolierte Wort ‚Nacht‘ löst noch viele Assoziationen neben dem Schnarchen aus. Von ihnen entfallen bereits einige wenige dadurch, dass ‚Nacht‘ als tageszeitlicher Kontext einer Uhrzeit eingesetzt wird. Weitere Assoziationen (deutlich mehr) werden dann durch das Schriftbild der Worte ausgegrenzt, das auch selbst in Gegenrichtung durch seinen Kontext in seinem weitläufigen Assoziationsspektrum eingegrenzt wird. Innerhalb der konbildlich eingeschränkten Assoziationen zu ‚2 Uhr Nacht‘ und der kontextuell eingegrenzten Assoziationen zum Schriftbild liegen die akustischen Assoziationen. Aus ihnen erwächst die Metapher DIE SCHRIFTZEICHNUNG IST EINE PARTITUR, deren Zentrum die onomatopoetische Qualität der Worte ‚2 Uhr Nacht‘ bildet. Es geht um ein Zeitintervall des schnarchähnlichen Sprechens, das auf die Zeitangabe, die aus den Worten hervorgeht, zurückverweist.

3.2.4 Auswertung der Untersuchungen zu den Orientierungsmetaphern

3.2.4.1 Die identifizierten Orientierungsmetaphern der Zeit in Schemata – Bildschemametaphern der Zeit

Drei Untersuchungen zur Orientierungsmetapher – die Sichtung der bildstrukturellen Orientierungsmetaphern der Zeit, der farblichen Orientierungsmetaphern der Zeit und der zeitlichen Orientierungsmetaphern in Schrift mit Bildcharakter – wurden durchgeführt und sind nun auszuwerten. Es bietet sich an, die Untersuchungen zusammen zu betrachten, war es doch ihr gemeinsames Ziel, mindestens die wichtigsten Bildschemata der Zeit zu eruieren. Dafür mussten je Untersuchung zahlreiche Text-Bild-Gefüge herangezogen werden, die hier als eine Gruppe wahrgenommen werden. Die Sichtung der bildstrukturellen Orientierungsmetaphern der Zeit beruht auf 20 Werbeanzeigen und 18 Kunstwerken aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit, die Sichtung der farblichen Orientierungsmetaphern der Zeit insbesondere auf drei Werbeanzeigen und die der Orientierungsmetaphern der Zeit in Schrift mit Bildcharakter insbesondere auf einer Werbeanzeige und fünf Kunst-

werken. Es liegen also aus meinem Korpus 24 Werbeanzeigen und 23 Kunstwerke (bzw. 47 Text-Bild-Gefüge) speziell der Untersuchung der Bildschemata zugrunde. Dazu kommen weitere Beispiele: u. a. vier Kunstwerke, die bereits in der eingesehenen Fachliteratur analysiert wurden und deren Analyse noch einmal zur Diskussion gestellt wurde. Außerdem fließen wegen der in ihnen identifizierten Orientierungsmetaphern der Zeit auch die zwölf Kunstwerke aus dem Kapitel „Zeit und Zeitmetaphorik in Bildern der Kunst“ in die Auswertung ein. Und es ist zu bedenken, dass einige Text-Bild-Gefüge aus dem Korpus meiner Arbeit mehrfach in Hinblick auf unterschiedliche Zeitmetaphern analysiert wurden: In acht der 47 Text-Bild-Gefüge des Teilkorpus zu den Bildschemametaphern (in fünf Werbeanzeigen und drei Kunstwerken) wurden verschiedenartige Bildschemametaphern der Zeit entdeckt, und von den 19 Text-Bild-Gefügen des Teilkorpus zu den Bildfeldmetaphern wurden neun Gefüge (vier Werbeanzeigen und fünf Kunstwerke) noch vor ihrer strukturmetaphorischen Untersuchung in Hinblick auf ihre Orientierungsmetaphorik der Zeit analysiert.

Aus diesen *summa summarum* 60 Text-Bild-Gefügen und 12 Bildern sollte, wie gesagt, der Variantenreichtum der Bildschemametaphern der Zeit in etwa umrissen werden. Einerseits wurde Vollständigkeit angestrebt, andererseits wird aber kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Restlos alle Bildschemata der Zeit kann man nicht darstellen (und erst recht nicht alle Bildschemametaphern der Zeit). Weitere Varianten existieren hier wie dort und sind jederzeit denkbar. Dass einige Beispiele zudem doppelt (und dreifach) untersucht wurden, hatte teils ökonomische Gründe – nicht jede Untersuchung benötigt ein exklusives Beispiel –, teils ging es aber auch darum, Beispiele bereitzustellen, anhand derer das Ineinandergreifen u. a. verschiedener zeitlicher Orientierungsmetaphern auf der Gebrauchsebene untersucht werden könnte.

Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit auf der Fläche und im Flächenraum“

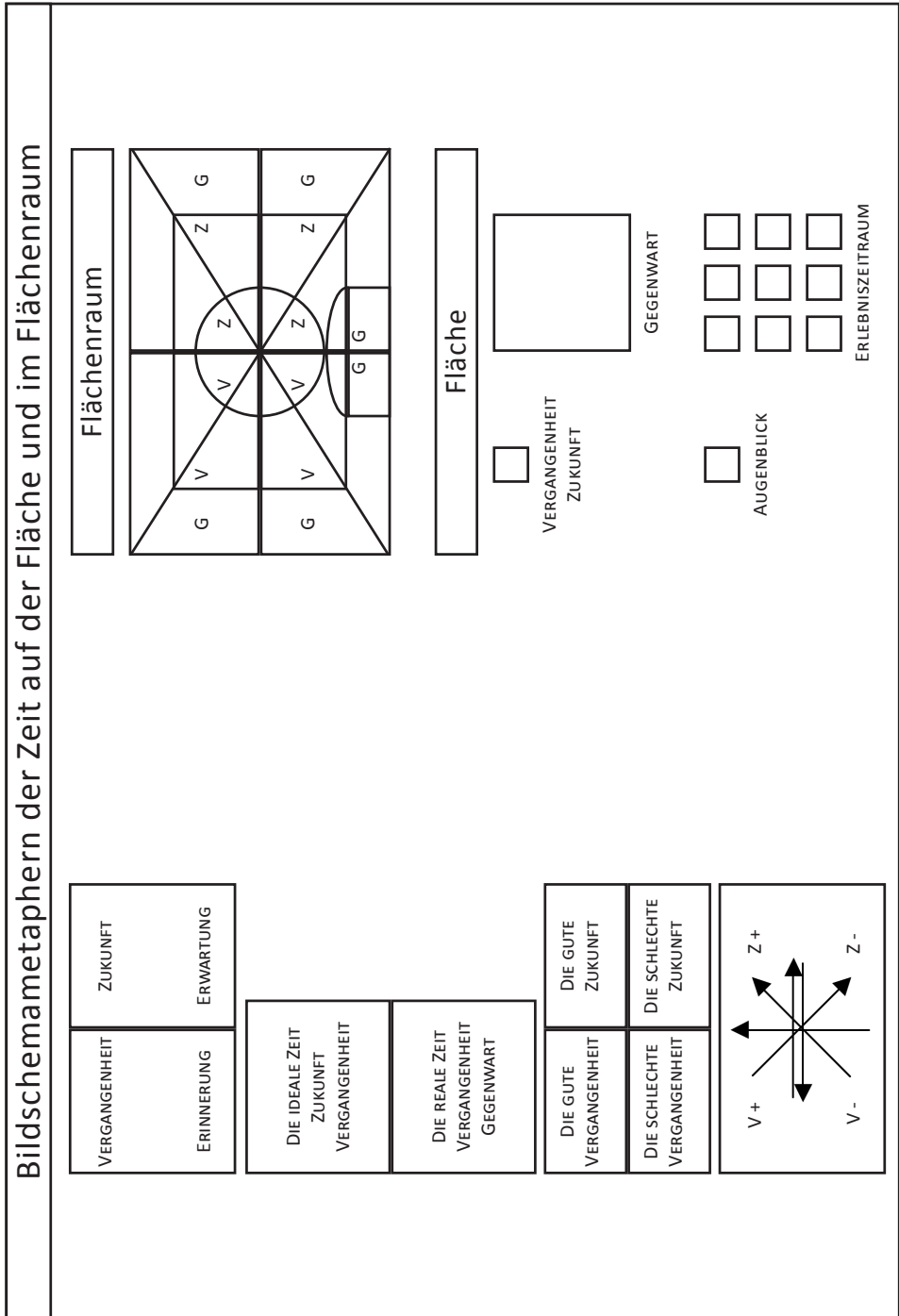


Schaubild 4: Bildschemametaphern der Zeit auf der Fläche und im Flächenraum

Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit in der Farbe und in der Linie“

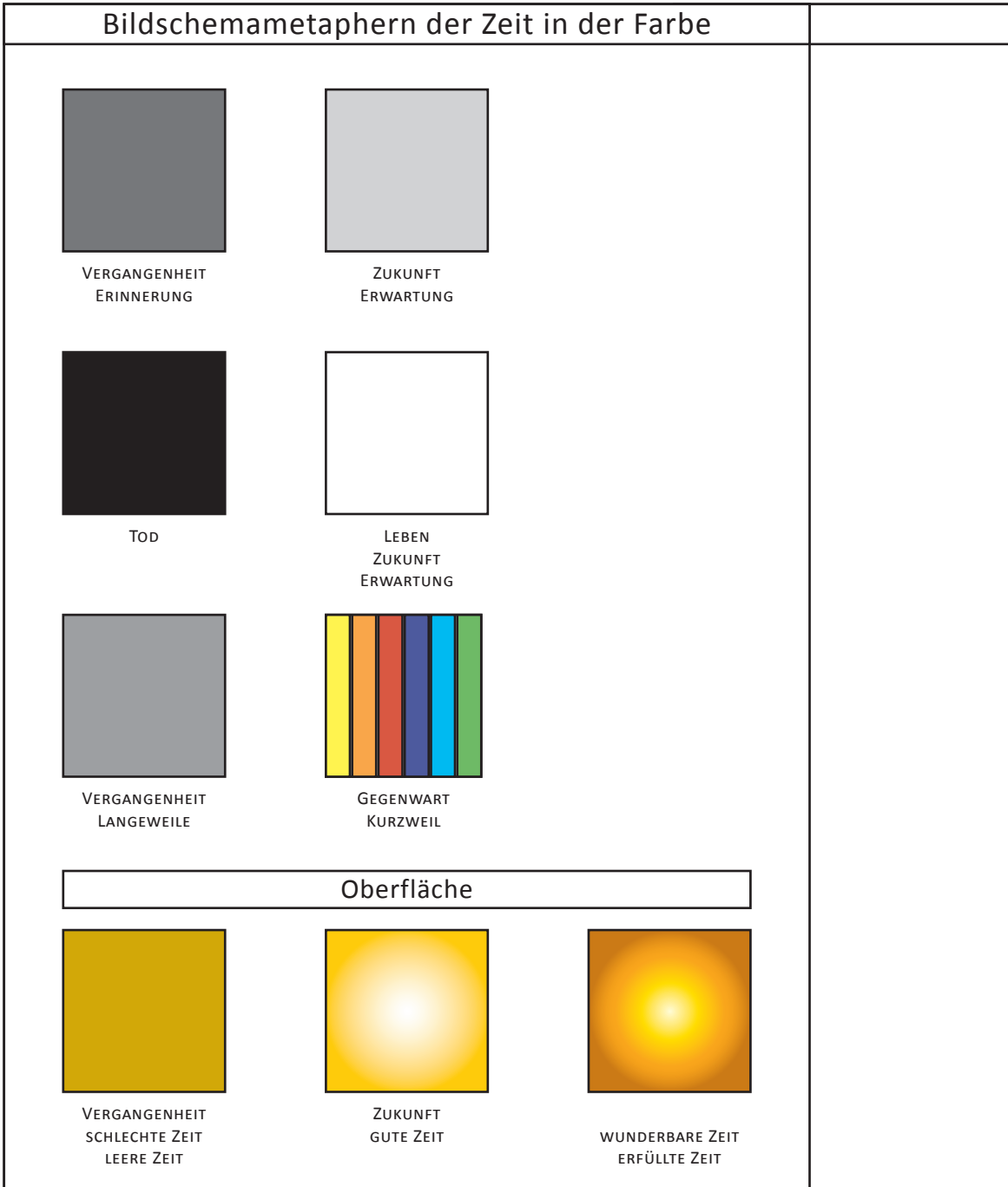
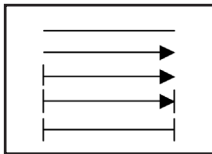


Schaubild 5: Bildschemametaphern der Zeit in der Farbe und in der Linie

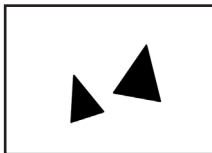
Bildschemametaphern der Zeit in der Linie

Liniensart



ZEITLINIE
ZEITPFEIL
ZEITSTRAHL
ZEITSTRECKE
ZEITINTERVALL

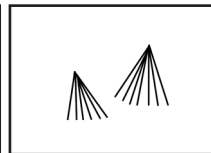
Linienduktus und -gestus



INTENSIV

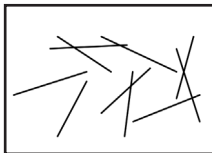


VAGE

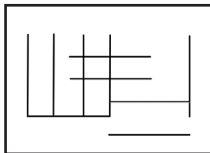


DYNAMISCH ...

Linienanordnung

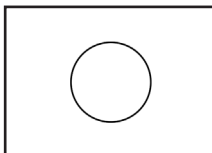


BEWEGT

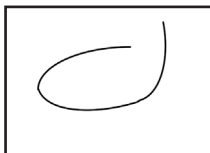


RUHIG ...

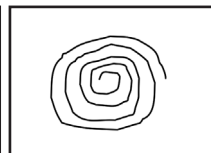
Linienverlauf



LEBEN
STUNDE
WIEDERKEHR



AUGENBLICK



RELATIV WENIG ZEIT



ZEITFÜLLE ...

Die insgesamt entdeckten Orientierungsmetaphern bzw. Bildschemametaphern der Zeit (einige wurden immer wieder gesehen, bei anderen handelt es sich um Einzelfälle) lassen sich in Listen auführen. Folglich habe ich einige Listen erstellt, im Ganzen 18 (siehe hier Kap. 5.1.1), und sie den drei Parametern zugeordnet, in denen Zeitmetaphern in Bildern offenbar vorkommen. Der eine Parameter ist die Fläche, der Flächenraum bzw. der Raum, die beiden anderen Parameter sind die Farbe und die Linie. Jede Liste enthält die entdeckten Metaphern zu zumeist einem Orientierungspaar innerhalb der genannten Parameter. Zum Parameter der Fläche, des Flächenraums bzw. des Raumes gehören die Orientierungen LINKS – RECHTS, OBEN – UNTEN, NACH LINKS – NACH RECHTS, AUFWÄRTS – ABWÄRTS, HINTEN – VORN, IM ILLUSIONSRAUM HINTEN – IM ILLUSIONSRAUM VORN und KLEIN – GROSS sowie weitere Gegensätze und der Ort der Mitte und des Hierseins. Dem Parameter der Farbe wurden die Orientierungen DUNKEL – HELL, SCHWARZ – WEISS, GRAU/FARBLOS – FARBIG und GLANZLOS/MATT – GLÄNZEND zugeordnet sowie als Steigerung DAS GOLDENE. Dem Parameter der Linie schließlich können überraschend viele Gegensätze zugerechnet werden, sodass die Paare KURZ – LANG, DICK – DÜNN, PORÖS – DICHT, SYMMETRISCH – ASYMMETRISCH und GERADLINIG – VERSCHLUNGEN in der Fülle der möglichen Orientierungen fast untergehen. Zu den mannigfaltigen Gegensatzpaaren der Linie konnten keine Listen mehr erstellt werden. Die Listen beziehen sich hier deshalb auf spezielle Linienparameter. Alle Listen zusammen enthalten 195 Orientierungs- bzw. Bildschemametaphern der Zeit, von denen 158 in den 56 Text-Bild-Gefügen aus dem Korpus meiner Arbeit⁵⁰ identifiziert wurden.

Aus diesen 195 Orientierungsmetaphern in den 18 Listen zu den drei Parametern konnten beispielhaft 23 Schemata gebildet werden. Weitere wären möglich gewesen. Diese Schemata befinden sich auf einer mittleren Abstraktionsstufe. Man könnte sie noch zusammenfassen. Doch repräsentieren sie so die Bildschemata der Zeit in Bildern von Text-Bild-Gefügen (oder auch in isolierten Bildern) besonders treffend.

Zum Parameter der Fläche, des Flächenraums und des Raumes liegen sieben Bildschemata vor. Die ersten drei betreffen die Aufteilung der Sehfläche und beziehen sich auf die Orientierungsmetaphern zu den Gegensatzpaaren LINKS – RECHTS und OBEN – UNTEN. Dabei handelt es sich um die Bildschemata, die bereits Kress & van Leeuwen (1996) herausgestellt haben, unterscheiden sie doch zwischen dem „information value of left and right“, der in den Bedeutungen „given and new“ besteht (ebd., S. 186), und dem „information value of top and bottom“ mit den Bedeutungen „ideal and real“ (ebd., S. 193). Auch das vierte Bildschema ist auf Kress & van Leeuwen (1996) zurückzuführen. Hier muss es mit Blick auf unsere doppelte Konzeptualisierungsmöglichkeit der Zeit gesondert präsentiert werden. Während das fünfte Schema teilweise dem aktiven (uns involvierenden) Zeitkonzept DIE ZEIT IST EIN RAUM (DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN) zuzuordnen ist, entsprechen die ersten vier Schemata tendenziell dem passiven (uns distanzierenden) Zeitkonzept DIE ZEIT BEWEGT SICH (DURCH DEN RAUM). Lakoff & Johnson unterscheiden die beiden Metaphern von Beginn an (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 53-58) und nennen sie

50 47 + 9 = 56

schließlich „the moving observer metaphor“ und „the moving time metaphor“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 141 u. 146). Für das fünfte komplexere Schema wurde der Versuch unternommen, beide Zeitkonzepte und alle drei Zeitstufen zusammenzuführen. Es bezieht sich vorwiegend auf Sehflächen mit zentralperspektivischem Illusionsraum, wobei deren Umraum mit wahrgenommen wird, sei er nun als Trompe l’Œil oder in echt gegeben. Auch das sechste Schema, das (u. a.) die Gegenwart größer als (in der Regel) eine der beiden verbleibenden Zeitstufen zeigt (die Groß-klein-Orientierung birgt), kann auf Sehflächen mit zentralperspektivischem Illusionsraum erscheinen. Es kommt aber ebenfalls in solchen Darstellungen vor, die (wieder) die Sehfläche ins Bewusstsein bringen. Schließlich kann mithilfe des siebten Bildschemas u. a. im Sinne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs der eng begrenzte Augenblick zum weit ausgreifenden Erlebniszeitraum ausgedehnt werden. Er ist dort eine Addition von Augenblicken mit Mehrwert.

Die sieben Bildschemata, die die Zeit auf der Fläche, im Flächenraum und/oder im Raum verorten und sie sich dort eventuell bewegen lassen, sind in der Tat recht differenziert (siehe hier Sb. 4). Das fällt auf, ist aber nur natürlich, denn schließlich handelt es sich bei ihnen, wie schon erwähnt, um visuelle Konkretisierungsmöglichkeiten kognitiver Bildschemata. Diese echten Bildschemata können hier nicht aufgedeckt werden. Es kann lediglich über ihre potenziellen Visualisierungen auf sie zurückverwiesen werden. Das heißt, hinter den hier aufgezeigten sieben visuellen Schemata zum genannten Parameter der Zeit stehen andere (weniger als sieben) elementare kognitive Schemata. In ihrer visualisierenden Veräußerlichung werden sie aber besonders sinnfällig, sinnfälliger jedenfalls als in ihrer auch vielfach realisierten Veräußerlichung über die Sprache. Dass die Gegeben-neu-Struktur sich sowohl visuell als auch sprachlich niederschlägt, darauf haben Kress & van Leeuwen (1996) hingewiesen. Sie sehen eine große Ähnlichkeit zwischen der kognitiven Struktur in der visuellen Komposition und der sequenziellen Informationsstruktur in der Sprache (auf ihrer syntaktischen und intonatorischen Ebene) und vermuten dahinter als gemeinsamen Kern „deeper, more abstract coding orientations“ (vgl. Kress & van Leeuwen 1996, S. 187f.).

Das gemeinsame Bildschema der Gegeben-neu-Struktur in der Rechts-links-Orientierung auf der Fläche oder der Vorne-hinten-Orientierung im Raum, das im sprachlichen und visuellen Zeichensystem zum Ausdruck kommt, haben Lakoff & Johnson (1999) herausgestellt und als Weg-Bildschema („path image-schema“) bezeichnet (vgl. ebd., S. 213ff.). In ihrer Theorie ist es das allen Orientierungsmetaphern (also auch der Ideal-real-Struktur in der Oben-unten-Orientierung) zugrunde liegende Bildschema, dem nur das Container-Bildschema („container image-schema“) der ontologischen Metaphern gegenübersteht (ebd., S. 212f.). Lakoff & Johnson führen also unsere ganze Orientierungsmetaphorik und ontologische Metaphorik auf zusammen lediglich zwei Bildschemata zurück, die überdies nach demselben Prinzip des Ein- und Ausschließens strukturiert sind (siehe auch hier Kap. 1.2.1.2). Das ist erhellend, will man die tiefsten kognitiven Operationen des Menschen im Rahmen der Universalienforschung erfassen. Ein Pendant zu den Bildfeldern unserer

strukturmetaphorischen Konzepte stellen diese Schemata allerdings nicht dar. Wenn es verschiedene Bildfelder zu den Strukturmetaphern der Zeit gibt, muss es auch verschiedene Bildschemata zu den Orientierungsmetaphern der Zeit geben. Dass Lakoff & Johnson nur je nach Satzaussage entweder das Weg-Bildschema „linear scales are paths“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 214) oder das Container-Bildschema „categories are containers“ (ebd., S. 213) sehen würden, greift bei der neuen Interessenlage zu kurz.

Nicht nur im visuellen Bereich, sondern auch auf der semantischen Ebene der Sprache ist die Zeit, nimmt man ihre Dichotomie ernst, begreift man sie also chronometrisch-quantifizierend sowie psychologisch-qualifizierend, in mehreren Orientierungsmetaphern ausgeprägt und damit auf einem mittleren Abstraktionsniveau zugleich in mehreren Bildschemata. Die Ausdrücke *sich dunkel erinnern* und *hellsehen* etwa, die den augustinischen Blick in die Vergangenheit und die Zukunft aus der Gegenwart heraus mithilfe der Hell-dunkel-Orientierung beschreiben, sind zwei häufig gebrauchte sprachliche Beispiele für ein solches bisher unbeachtetes zusätzliches Bildschema der Zeit.⁵¹ Es kommt selbstverständlich auch in Bildern zum Ausdruck und wird hier als erstes Schema der zusammen vier Bildschemata zum Parameter der Farbe aufgeführt (siehe hier Sb. 5, die linke Seite). Nach Kress & van Leeuwen (2002) bezieht es sich auf den Wert der Farbe, ihren „value“ (ebd., S. 355f.), und hat seine extremste Ausprägung im Schwarz-weiß-Schema. Dieses wird hier vom Hell-dunkel-Schema getrennt, da es offenbar eigenständig gebraucht wird. Das dritte Farbschema der Zeit macht sich die möglichen starken oder schwachen Sättigungsgrade der Farbe zunutze, ihre „saturation“ (ebd., S. 356), sowie auch die Möglichkeit der unterschiedlichen farblichen Differenzierung, der „differentiation“ (ebd., S. 357). Demgegenüber konzentriert sich das vierte Farbschema der Zeit auf die farbliche Oberfläche, die matt oder glänzend sein kann bzw. im gesteigerten Falle bei entsprechenden Farbtönen golden.

Auch die noch verbleibenden Schemata zum Parameter der Linie kommen einerseits in der Sprache und andererseits in Bildern vor (siehe hier Sb. 5, die rechte Seite). Auf der semantischen Ebene der Sprache wird das lakoff&johnsonsche Weg-Bildschema in das Bildfeld des Lebensweges überführt, wo Ausdrücke wie *auf dem falschen/richtigen/besten Wege sein* und die Rede vom *ausgetretenen/verschlungenen/steilen/dornigen/krummen Pfad* anzusiedeln sind. Auf der strukturellen Ebene der Bilder können sich im Parameter der Linie etliche Schemata ausprägen, die mehr oder weniger zentrale Aspekte der sprachlichen Bildfeldmetaphern des Lebensweges freilegen. Bei diesen Schemata handelt es sich oft um bestimmte Linienverläufe. Linien unterscheiden sich aber nicht nur hinsichtlich ihres Verlaufs voneinander. Auf der Grundlage der untersuchten Beispiele konnten vielmehr vier spezielle Linienparameter unterschieden werden: die Linienart, der Linienduktus und -gestus, die Linienanordnung und der Linienverlauf. Zu diesen wurden beispielhaft zwölf Schemata

51 Dagegen scheint die Wendung *ich sehe schwarz* zum Gegensatz zwischen *rosarot* und *schwarz* zu gehören und weniger auf die Zeit als auf den Menschen, seine allgemein positive oder negative Geisteshaltung und Gemütsart, hin orientiert zu sein.

aufgeführt. Weitere Schemata können jederzeit hinzugefügt werden. Auch andere Linienparameter können eventuell ergänzt werden. Die Variabilität der Linie auf der Sehfläche oder am Sehort scheint auch mit Blick auf ihre Schemata hoch zu sein.

In Bezug auf die Art der Linie können fünf Schemata voneinander unterschieden werden, von denen vier dem Weg-Bildschema zuzusortieren werden können, eines jedoch überraschenderweise dem Container-Bildschema. Die Zeitlinie weist ähnlich wie der Zeitpfeil einen Verlauf ohne Anfang und Ende auf, mit dem Unterschied, dass jener immer noch einen zukünftigen Verlauf jenseits seiner bereits zurückgelegten Bahn vor sich hat. Von dem so gearteten Zeitpfeil unterscheidet sich der Zeitstrahl durch seinen fixen Startpunkt. Kommt dazu noch ein fixer Zielpunkt, wird aus dem Zeitstrahl eine Zeitstrecke. Fehlt der Zeitstrecke wiederum die Richtung, wird aus ihr ein Zeitintervall, und das Weg-Bildschema kippt in das Container-Bildschema. Der Konjunktion oder Präposition *seit* entspricht der Zeitstrahl, der Präpositionsfolge *von ... bis* die Zeitstrecke und der Konjunktion *als* das Zeitintervall (oder der Zeitpunkt). In den untersuchten Bildern wurde dagegen vielfach die schlichte Zeitlinie weiter ausgestaltet – etwa hinsichtlich ihres Duktus, indem sie mit starkem oder schwachem Druck gezogen wurde (was einem Schema entspricht), oder hinsichtlich ihres Verlaufs, indem sie einen Kreis beschreibt oder schwungvoll, spiralförmig oder verschlungen gezogen wird (was vier Schemata entspricht). Je nach dem Kontext und/oder Konbild der betreffenden Linie kann sie mögliche Bedeutungen erhalten, das heißt eine Bedeutung, die in ihr auch plausibel wird. Dabei hängt die Plausibilität der Bedeutung mehr oder weniger von der Wirkung der Linie ab. Das wird etwa am Parameter der Anordnung der Linie auf der Fläche oder im Raum plausibel. Asymmetrisch und wirr verteilte Linien wirken bewegt und nervös, symmetrisch und klar verteilte statisch und ruhig. (Diese Anordnungen können darum ein Bildschema ausprägen.)

Im Spielraum zwischen der Linienanordnung und dem Linienduktus bzw. -gestus liegen die nur verkürzt aufgeführten Bildschemata der Dynamik: die mit einem Schema vertretenen Vervielfältigungen und die Speedlines. Das eine Mal überwiegt bei ihnen die Idee der Strukturierung der Sehfläche, das andere Mal die Idee der Handhabung der Linie. Nicht vergessen sei auch, dass sich die Linie nicht nur auf der Fläche, sondern ebenso gut im Raum ausbreiten kann und hier beispielsweise als Knäuel das Bildschema zum Gegensatzpaar *klein – groß* ausprägen kann. Aus den Orientierungsmetaphern WENIG ZEIT IST KURZ und VIEL ZEIT IST LANG werden dann die Orientierungsmetaphern WENIG ZEIT IST KLEIN und VIEL ZEIT IST GROSS. Durch die Umwandlung wird das Weg-Bildschema, das die Zeitlinie birgt, irritiert. Der leicht an die Länge der Linie anknüpfbare chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff jedoch bleibt stabil, auch wenn es mit einem Male um die Größe eines Linienknäuels geht.

Die vorgestellten 23 Bildschemata der Zeit repräsentieren – diese These wird hier vertreten – die Bildschemametaphorik des Zeitphänomens umfassender als Lakoffs & Johnsons Metapherndoppel DIE ZEIT BEWEGT SICH (DURCH DEN RAUM) und

DIE ZEIT IST EIN RAUM (DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN) mit den beiden dazwischen changierenden Bildschemata des Weges und des Containers. Letzteres lakoff&johnsonisches Bildschema verbirgt sich hinter dem hier aufgeführten Schema des Zeitintervalls und hinter dem Schema des Trompe l’Œils. Ersteres kann gut den Schemata mit Rechts-links-Orientierung und den Schemata aller Linienarten (mit Ausnahme des Zeitintervalls) zugrunde liegen. Es ist bei Lakoff & Johnson das dominantere. In ihrer Zeitmetaphorik bewegt sich immer jemand oder etwas. Die zwei Wissenschaftler sprechen auch von der „moving observer metaphor“ im Unterschied zur „moving time metaphor“ (Lakoff & Johnson 1999¹, S. 146 u. 141).

Dass die erwähnten zirka zehn Bildschemata noch einmal auf das Weg-Bildschema und das Container-Bildschema zurückgeführt werden können, liegt an ihrem mittleren Abstraktionsniveau, repräsentieren sie doch keine rein kognitive Operation, wurden sie doch auf der Grundlage vorgefundener Visualisierungen fixiert. Dass sie außerdem so leicht und ohne einen allzu großen Schwund an Charakteristika auf jene beiden Schemata zurückgeführt werden können, hängt damit zusammen, dass auch sie den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff überzeugend widerspiegeln können. Die anderen zirka 13 Bildschemata sind dagegen dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff vorbehalten und können nicht ohne Weiteres oder nur unter weitgehender Aufgabe ihrer Charakteristika in die lakoff&johnsonischen Schemata überführt werden. Insbesondere an ihnen liegt es demnach, dass alle 23 Bildschemata zusammen das Zeitphänomen umso vieles umfassender beschreiben als Lakoffs & Johnsons Metaphern der sich bewegenden Zeit und des sich bewegenden Beobachters.

Als die markantesten Bildschemata der Zeit nach dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff können die Schemata des Parameters der Farbe gelten sowie diejenigen des Parameters der Linie, die sich auf ihren Verlauf und ihren Duktus/Gestus beziehen. Sie fixieren einige Modalitäten der so und nicht anders erlebten Zeit. Die Bildschemata der Farbe legen den Modus des erlebten Zeitraums fest, und die Bildschemata der Parameter des Linienverlaufs und des Linienduktus/-gestus bestimmen den Modus des erlebten Zeitflusses (der erlebten sich bewegenden Zeit). Das aufgeführte Bildschema des Parameters der Linienanordnung kann den Zeitfluss und den Zeitraum gleichermaßen beschreiben, denn man kann es (fast) ebenso gut als Bildschema des Parameters der Flächenaufteilung ansehen. Auch im Bereich der Flächen- und Raumaufteilung können die Modalitäten der Zeit im Rahmen des Zeiterlebniskonzepts zum Ausdruck gebracht werden. Am häufigsten kommt hier vermutlich das Oben-unten-Schema zum Einsatz: In Werbeanzeigen wird nicht selten oben die bessere Gegenwart positioniert und darunter die schlechtere Vergangenheit; oder es befindet sich umgekehrt die ideale Vergangenheit oberhalb der realen Gegenwart, die ihr quasi von unten entgegenstrebt (siehe auch hier Kap. 3.2.1).

Ein Beispiel für ein Text-Bild-Gefüge, in dem die bessere Gegenwart von der schlechteren Vergangenheit über die Oben-unten-Orientierung abgegrenzt wird sowie darüber hinaus noch über weitere Bildschemata, ist die Werbung der Welthungerhilfe (Tafel 39). Hier IST DIE VERGANGENHEIT UNTEN, KLEIN, DUNKEL, FARBLOS

UND GLANZLOS, und DIE GEGENWART IST OBEN, GROSS, HELL, FARBIG UND GLÄNZEND. Zehn zeitliche Bildschemametaphern sind in der Anzeige untergebracht, aus deren Zusammenspiel vor allem zweierlei hervorgeht: Erstens prägen die fünf Bildschemametaphern der Vergangenheit wie die fünf Bildschemametaphern der Gegenwart in ihrem jeweiligen Spenderbereich ein kleines Feld aus. Der Vergangenheit werden – wendet man die visuellen Besonderheiten ins Sprachliche – Adverbien und Adjektive zugeordnet, denen etwas fehlt (Höhe, Größe, Helligkeit, Farbigkeit und Glanz), die also defizitär und damit negativ sind. Um die Gegenwart versammeln sich demgegenüber positive Adverbien und Adjektive, die genau das haben, woran es ihren Antonymen mangelt. Es gibt also ein Defizitfeld im Spenderbereich der Bildschemametaphern der Vergangenheit und ein Guthabenfeld im Spenderbereich der Bildschemametaphern der Gegenwart in dieser Anzeige. Ihre fünffach verstärkte bildliche Orientierung fügt sich bestens in ihren Spendenaufwurf.

Mit dieser verstärkten Orientierung ist auch die zweite anzumerkende Sachlage verbunden, die aus dem Zusammenspiel der zeitlichen Bildschemametaphern der Anzeige hervorgeht. Mittels der zweimal fünf Metaphern wird je eine wertende Aussage über die Vergangenheit und die Gegenwart gemacht, ohne dass dabei die Zeitmetaphorik von der Qualitäts- oder Gütemetaphorik getrennt werden könnte. Eine solche Untrennbarkeit liegt vor, wenn das Zeitliche über keine andere Metapher, also nicht z. B. über das Links-rechts- oder Vorne-hinten-Schema ausgedrückt ist. Dass es natürlich auch die Qualitätsmetaphern SCHLECHT IST UNTEN, KLEIN, DUNKEL, FARBLOS UND GLANZLOS sowie GUT IST OBEN, GROSS, HELL, FARBIG UND GLÄNZEND gibt, schließt die parallele Zeitmetaphorik nicht aus. Diese zwei mal fünf Bildschemametaphern der Güte überdeterminieren mit ihren klaren Empfängern und ihren Spenderfeldern aber lediglich die Metaphern der Vergangenheit und der Gegenwart, und sie ziehen die beiden Zeitstufen in die Richtung des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs.

Bei der Philips-Werbung (Tafel 21) liegt die Sache um die in ihrem Bild verankerten Bildschemametaphern der Zeit etwas anders, da die Zeitstufen der Vergangenheit und (hier) der Zukunft über die Rechts-links-Orientierung gegeben sind. Die Zeitmetaphern DIE VERGANGENHEIT IST LINKS und DIE ZUKUNFT IST RECHTS können von den Gütemetaphern SCHLECHT IST DUNKEL und GUT IST HELL getrennt werden, sodass sich der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff in den reinen Zeitmetaphern ganz, also auf deren Empfänger- und Spenderebene, manifestieren kann. Gleichermäßen können beide Metaphernpaare aber auch miteinander vermischt werden zu DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL und DIE ZUKUNFT IST HELL, was den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff in die Anzeige bringt. Er haftet an der Spenderebene der gemischten Zeitmetaphern und konkurriert mit dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff der reinen Zeitmetaphern.

Noch einmal ganz andere zeitliche Bildschemametaphern sind in der Mercedes-Werbung (Tafel 23) miteinander kombiniert, weshalb sich der dichotome Zeitbegriff dort auch wieder anders ausbreitet. Im Bild der Anzeige befinden sich drei zeitliche Bildschemametaphern des Parameters der Fläche und des Illusionsraums; eine

Metapher lautet: DIE ERINNERUNG IST EINE AUSRICHTUNG NACH LINKS, und die beiden anderen Metaphern lauten: DIE VERGANGENHEIT IST HINTEN LINKS und DIE GEGENWART IST VORNE RECHTS. Außerdem lässt sich mit DIE ERINNERUNG IST DUNKEL auch eine zeitliche Bildschemametapher des Parameters der Farbe ausmachen. Diese letzte Metapher entspringt zweifellos dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff. Sie beschreibt einen Modus der Erinnerung. Konbildlich wird sie von der anderen Erinnerungsmetapher gestützt, die über ihren Spender bzw. ihre Linksorientierung das Zeiterlebniskonzept auf das Zeitstufenkonzept bezieht: Links ist die Zeitstufe der Vergangenheit. Dass im Bild der Anzeige die (erinnerte) Vergangenheit einerseits in der Fläche links und andererseits im Illusionsraum hinten links angesiedelt ist, kann man inkohärent finden. Die Inkohärenz stört aber nicht, da beide Bildschemata mit ihrer je etwas anderen Ausrichtung die gewöhnlichen Ausrichtungen unseres Konzeptsystems repräsentieren. Über die vier teils ineinandergreifenden und teils nebeneinander bestehenden Bildschemametaphern der Zeit gelangen der psychologisch-qualifizierende und der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff in das Bild der Anzeige. Beide Zeitbegriffe sind aufeinander bezogen (über das Bildschema DIE ERINNERUNG IST EINE AUSRICHTUNG NACH LINKS), werden ansonsten aber getrennt voneinander inszeniert.

Schon diese drei beispielhaft analysierten Bilder aus der Werbung geben einen Einblick in das variantenreiche Zusammenspiel des Zeitstufenkonzepts mit dem Zeiterlebniskonzept auf der Ebene der visualisierten Bildschemametaphorik. Sie werfen aber auch die kritische Frage auf, ob die Bildschemata des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs nicht möglicherweise Pseudozeitmetaphern sind. Es könnten die angeblich zeitlichen Bildschemata des Parameters der Farbe Gütemetaphern sein, die von mir umgeschminkt wurden. Dieser Eindruck kann schnell entstehen und ist doch ein Trugschluss, der zurückzuführen ist auf den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff selbst. Bei diesem ‚zweiten‘ Zeitbegriff ist die Zeit nicht lösbar von den Erlebnisinhalten, die ihr Gestalt verleihen. Mit Köllers Worten ist im „Rahmen einer qualifizierbaren und erkenntnisorientierten Zeitauffassung [...] das Verständnis von Zeit [...] so eng mit den jeweiligen Denkinhalten verschränkt, dass die Aufklärung der Zeitproblematik immer zugleich eine Aufklärung der auf die jeweiligen Inhalte gerichteten Denkstrategien impliziert“ (Köller 2004, S. 246). Analysiert man das Zusammenspiel zwischen den verschiedenen zeitlichen und ggf. nicht zeitlichen Bildschemata, deckt man die Denkstrategien, von denen Köller spricht, teilweise auf. Und man sieht neben den Bildschemata des Zeitstufenkonzepts fast immer auch Bildschemata des Zeiterlebniskonzepts (und darüber hinaus eventuell noch andere Bildschemata).

Ein Weiteres kommt hinzu: Die Bildschemata des letzteren Konzepts wirken – so sehr sie es auch sind – nicht auf Anhieb wie Pendants der Bildschemata des ersteren Konzepts, weil das Zeiterlebniskonzept das Zeitstufenkonzept „bis zu einem gewissen Grade in sich integrieren kann“ (Köller 2004, S. 436), wie Köller sagt. Seiner These zufolge kann man die Bildschemata des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs als relative Erweiterungen der Bildschemata des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs betrachten.

fizierenden Zeitbegriffs ansehen. Die Bildschemata des Parameters der Farbe würden demnach mit dem Container-Bildschema zugleich die Orientierungsmetapher *DIE ZEIT IST EIN RAUM (DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN)* (halb) in sich bergen; und auch die Bildschemata des Trompe l'Œils und des Zeitintervalls (welche beide dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff auf der gleichen Ebene wie die Farbschemata zuzuordnen sind), wären noch zu einem Bruchteil in den Farbschemata ausgeprägt. Ähnliches gälte auch für die zwei Bildschemata des Parameters der Linie, für das Schema des Linienduktus und das des Linienverlaufs: Sie würden mit dem Weg-Bildschema zugleich die Orientierungsmetapher *DIE ZEIT BEWEGT SICH (DURCH DEN RAUM)* (halb) in sich bergen; und auch die Bildschemata der Rechts-links-Orientierung und der Linienart wären generell noch ein Stück weit in den (auf gleicher Ebene befindlichen) Linienschemata des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs ausgeprägt. (Dass sie im Einzelfall mit ihm kombinierbar sind, liegt auf der Hand.) Sieht man es so (geht man also davon aus, dass die Metaphern des Zeiterlebniskonzepts diejenigen des Zeitstufenkonzepts teilweise integrieren, um sie dann zu erweitern), ist auch das aber noch kein Grund dafür, die Bildschemata des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs aus der Gruppe der echten Zeitmetaphern auszuschließen.

Neben der Bildschemametapher des Zeitstufenkonzepts *DIE VERGANGENHEIT IST LINKS* gibt es die Bildschemametaphern des Zeiterlebniskonzepts *DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL*, *DIE ERINNERUNG IST DUNKEL* und *DIE ERINNERUNG IST EINE AUSRICHTUNG NACH LINKS*, und alle vier Metaphern sind auch wirklich zeitlich. Die Farbmeterapher der Vergangenheit integriert, wie man sagen kann, das Zeitstufenkonzept offensichtlich über ihren Empfänger sowie eventuell verborgen dadurch, dass sie als ein dunkler Raum vorgestellt wird. Der Farbmeterapher der Erinnerung fehlt dagegen die offensichtliche Integration des Zeitstufenkonzepts, und verborgen integriert sie es, wenn überhaupt, nur am Rande. Die Vorstellung, dass die Erinnerung ein Blick aus einem dunklen, in der Gegenwart befindlichen Raum auf den jenseits davon liegenden Raum der Vergangenheit ist, bedarf schon mehrerer Schemata. Sie führt zwar die Integration herbei, ist aber bereits ein Konstrukt über die Farbmeterapher, welche eigentlich nur den dunklen Raum der Erinnerung benötigt. Schließlich ist zu reflektieren, ob und wie die Richtungsmeterapher der Erinnerung das Zeitstufenkonzept integriert. Über ihren Spender prägt sie ein Bildschema aus, das für die chronometrisch-quantitative Zeit prototypisch ist, jedoch grundsätzlich zur Veranschaulichung aller Weltbereiche bereitsteht. Folglich integriert auch diese Erinnerungsmeterapher das Zeitstufenkonzept nicht bzw. allenfalls verborgen über die Vorstellung, dass die Erinnerung nach links ausgerichtet ist, weil dort die Vergangenheit liegt.

Die partielle Integration des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs in den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff ereignet sich letztlich unzweifelhaft nur in jenen Metaphern, die einen Empfänger des Zeitstufenkonzepts aufweisen. Unter den hier gesammelten Metaphern sind das vorwiegend – aber nicht ausschließlich – die Metaphern zu den Zeitstufen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Es sei nachgeschaut, welche Spenderfelder sie ausprägen. Außerdem sei ein Blick auf diejenigen Metaphern des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs geworfen, die weitgehend losgelöst vom Zeitstufenkonzept bestehen. Sie sind an ihren neuen, nicht mehr ins Zeitstufenkonzept integrierbaren Empfängern zu erkennen. Das Zeiterlebniskonzept erweitert einerseits über neue Bildschemata bzw. über neue Spender das Spektrum der bildschematischen Zeitmetaphern. Andererseits erweitert es dieses über neue Empfänger. Auch die Empfänger der Bildschemametaphern bilden Felder aus. Gegenüber den doch recht begrenzten Spenderfeldern sind es die größeren. Jede bildschematische Zeitmetapher führt durch den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff ein beachtliches Empfängerfeld mit sich.

Wie angekündigt, sei der Blick zunächst auf die kleineren Spenderfelder der in den Listen gesammelten Bildschemametaphern über die drei Zeitstufen gerichtet. Die jeweils einander gegenüberstehenden Zeitstufen sind den bereitstehenden konträren Orientierungen in der Regel so zugeordnet, dass die Metaphernpaare nach unserem Dafürhalten ein kohärentes System ausprägen. Es verteilen sich meistens die Vergangenheit und die Zukunft oder die Gegenwart (in einem Fall aber auch die Gegenwart und die Zukunft), wie folgt, auf die Orientierungen: DIE FRÜHERE ZEIT IST LINKS, EINE AUSRICHTUNG NACH LINKS, HINTEN LINKS, HINTEN, IN FLUCHTPUNKTNÄHE, UNTEN, KLEIN, DUNKEL, GLANZLOS, GRAU UND SCHWARZ. DIE SPÄTERE ZEIT IST RECHTS, EINE AUSRICHTUNG NACH RECHTS, VORNE RECHTS, VORNE, IM VORDERGRUND, OBEN, GROSS, HELL, GLÄNZEND, FARBIG UND WEISS. Nur vier Metaphernpaare weisen Orientierungen auf, die von diesem Kohärenzsystem abweichen. Zweimal wird der immer auch möglichen Ambivalenz einer Zeitstufe Rechnung getragen: mit DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL und DIE VERGANGENHEIT IST HELL sowie mit DIE ZUKUNFT IST EINE AUSRICHTUNG AUFWÄRTS und DIE ZUKUNFT IST EINE AUSRICHTUNG ABWÄRTS. Zweimal wird die Orientierung zwischen der früheren und der späteren Zeit vertauscht: in DIE GEGENWART IST GROSS und DIE ZUKUNFT IST KLEIN sowie in DIE VERGANGENHEIT IST OBEN und DIE GEGENWART IST UNTEN. Der Tausch ereignet sich, weil diese Metaphern einem anderen, quasi spiegelsymmetrischen Kohärenzsystem folgen, in welchem die Gegenwart im Zentrum zwischen der Vergangenheit und der Zukunft liegt, welche beide kleiner sind als sie und über ihr verortet werden können. Je nach Zeitgefühl sind weitere Orientierungen möglich.

Die ausgewählten Metaphern über die drei Zeitstufen gehören ungefähr zur Hälfte dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff an und zur Hälfte dem psychologisch-qualifizierenden. Erstere Metapherngruppe erkennt man daran, dass bei ihr die Zeitstufen eine vorwiegend horizontal ausgerichtete räumliche Orientierung aufweisen. Die chronometrisch-quantitative Zeit wird metaphorisch mit tendenziell wertneutralen Orientierungen in Fläche und Raum erfasst. Zu den bereits aufgeführten Orientierungen kommen (in der hier vorliegenden Beispielsammlung) noch die Flächengröße und Linienlänge zur Unterscheidung von Zeitdauern hinzu sowie die Linienarten ‚Linie‘, ‚Strecke‘ und ‚Pfeil‘ (u. a.) als Repräsentanten des Zeitabschnitts und der Zeit an sich und, je nach Sichtweise, auch der Kreis für Stunde und Jahr.

Mit deren Schemata werden im Rahmen des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs neben den drei Zeitstufen, wie gerade schon angedeutet, auch unbezifferte Angaben zur Zeitdauer (z. B. EIN KURZER ZEITABSCHNITT oder VIELE STUNDEN), diverse bezifferte Zeitangaben (z. B. DIE 1950-ER JAHRE oder 30 MIN) sowie generell die Zeit veranschaulicht. Addiert man die nun leicht auffindbaren Metaphern des Zeitstufenkonzepts aus der vorliegenden Sammlung, kommt man auf zirka 33. Das sind fast genau ein Sechstel aller aufgelisteten zeitlichen Bildschemametaphern. Dieses Ergebnis bestätigt, dass durch die Hereinnahme des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs die Zeitmetaphorik umfassender erkundet werden konnte als ohne ihn. Außerdem lässt sich daraus schließen, dass das Zeiterlebniskonzept den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff offenbar sehr stark bereichert.

Die große Bereicherung ist mehr noch auf der Empfängerebene der Bildschemametaphern zu suchen als auf der Spenderebene. Mit dem Zeiterlebniskonzept gelangen zahlreiche neue Empfänger in die Zeitmetaphorik. Sie werden an die ‚klassischen‘ Bildschemata des Zeitstufenkonzepts angeknüpft (wie im Falle: DIE ERINNERUNG IST EINE AUSRICHTUNG NACH LINKS), oder sie sind mit den ‚neuen‘ Bildschemata, die dem Erlebniskonzept der Zeit vorbehalten sind, verbunden (wie im Falle: DIE ERINNERUNG IST DUNKEL). Zahlreiche Metaphern des ersteren Falls sind im Schema der Rechts-links-Orientierung zu finden. Mit der Betrachtung ihrer Liste (siehe hier Kap. 5.1.1) sei begonnen: Zum prototypisch psychologisch-qualifizierenden Empfängerpaar der ERINNERUNG und der ERWARTUNG kommen etwa noch die zwei Paare NACHT – TAG und FRÜHERE JAHRESZEIT – SPÄTERE JAHRESZEIT. Da in ihr jeweiliges Sach- bzw. Bedeutungsfeld markante Sinneserfahrungen eingewoben sind, können auch sie dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff zugeordnet werden. Ähnliches gilt für die Adverbien EBEN und JETZT/GLEICH, deren Bedeutungsfeld von unserem Zeitsinn oder Zeitgefühl bestimmt wird. Die Frage *Was tun wir in der Zeit?* führt ferner zum zeitorientierten Empfängerpaar des ZWECKFREIEN und ZIELGERICHTETEN HANDELNS mit seinen möglichen Varianten des Handelns in MUSSE oder aus PFLICHT, des sich Einlassens auf eine ROMANZE oder des Fortfahrens mit dem BERUFLICHEN STREBEN. Als zeitlich im psychologisch-qualifizierenden Sinne kann auch das Empfängerpaar der VERGANGENHEITS- und ZUKUNFTSORIENTIERTEN GEISTESHALTUNG mit seinen verschiedenen Spielarten gelten: von der VERSCHLOSSENEN oder OFFENEN HALTUNG über die RESERVIERTHEIT oder AUFGESCHLOSSENHEIT bis hin zur KONSERVATIVEN oder INNOVATIVEN EINSTELLUNG.

Die Empfänger des Bildschemas, das zwischen einem linken und rechten Raum unterscheidet, sind untereinander kohärent sowie kohärent mit den Empfängern des Bildschemas, das u. a. zwischen einer Ausrichtung nach links und nach rechts segregiert. Wo hier mit dem Container-Bildschema die erinnerte Zeit oder die Zeit des Erinnerns links und die erwartete Zeit oder die Zeit des Erwartens rechts liegen, führen dort im Weg-Bildschema die geistige Tätigkeit der Erinnerung nach links und die der Erwartung nach rechts. Wohl ausgehend von der Möglichkeit, sich beim Erinnern über die Richtung des Zeitstrahls hinwegzusetzen, sind auch andere Metaphern denkbar, die ihm zuwiderlaufen: DER RECYCLING-PROZESS und DAS HEIMKEHREN

etwa oder DER SPAZIERGANG. Letzterer ist eine Tätigkeit der MUSSE. Das Heimkehren wird im analysierten Kunstwerk sogar als echte Umkehr des Zeitstrahls verstanden. Es ergibt sich das allgemeine Kohärenzempfinden innerhalb und zwischen den beiden Empfängerfeldpaaren der zwei Bildschemata aus dem Umstand, dass ein im weitesten Sinne vergangenheits- oder gegenwartsorientiertes Empfängerfeld und ein gegenwarts- oder zukunftsorientiertes Empfängerfeld nebeneinanderstehen. Wir können müßiges Handeln als gegenwartsorientiert ansehen und pflichtbewusstes Handeln als zukunftsorientiert sowie Verslossenheit als vergangenheitsorientiert und Offenheit als gegenwartsorientiert etc. Die Kohärenzempfindung ergibt sich auch daraus, dass der eine Empfänger assoziativ aus dem anderen hervorzugehen scheint, wie sich gut am Schema der Oben-unten-Orientierung zeigen lässt. (Es ist bereits dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff vorbehalten.) Seine Liste (siehe hier Kap. 5.1.1) sei nun betrachtet: Die NEGATIV ERLEBTE ZEIT scheint der realen Zeitempfindung zu entsprechen. Sie kann als Zeit des STARTS und des NACHEIFERNS angesehen werden oder als Zeit der ERSCHÖPFUNG, die mit dem SCHLAF und letztlich dem TOD kohärent ist. Demgegenüber kommt die POSITIV ERLEBTE ZEIT der idealen Zeiterfahrung nahe. Sie lässt sich auch als Zeit des ZIELS und der VORBILD- LICHKEIT interpretieren oder als Zeit der VITALITÄT, des WACHSEINS und des LEBENS. In die Assoziationen können sich durchaus auch Inkohärenzen einschleichen. Diese treten jedoch nicht entlang der Assoziationsketten auf und bleiben insgesamt in der Unterzahl.

Die Inkohärenzen bringen das Gesamtsystem der Bildschemata nicht ins Wanken, deren Empfänger sich sowohl innerhalb der drei Parameter der Zeit weitgehend kohärent verhalten als auch über die Parameter hinweg. So passen unserer Empfindung nach die Empfänger der Links- und der Unten-Orientierung einerseits zueinander und andererseits zu den Empfängern der Dunkel-, Schwarz-, Grau- und Matt-Orientierung; und auch die Empfänger der Rechts- und Oben-Orientierung harmonieren ebenso gut untereinander wie mit den Empfängern der Hell-, Weiß-, Farbig- und Glänzend/Golden-Orientierung. Es herrscht allgemeine Übereinstimmung. Dabei ist die Anbindung eines Empfängers an ein Bildschema nicht beliebig. Wir finden es überzeugend, dass DIE HISTORISCHE TAT dunkel dargestellt ist und DER ZUKUNFTSTRAUM hell, dass DER TOD wie DAS ENDE als etwas Schwarzes gezeigt werden und DAS LEBEN oder DIE GEBURT und DER ANFANG als etwas Weißes. Unserer Ansicht nach sind DIE PASSIVITÄT und DIE LANGEWEILE grau und DIE AKTIVITÄT und DIE KURZWEIL farbig, DER STILLSTAND, DIE ZUMUTUNG und DIE ERNÜCHTERUNG matt und DIE ENTWICKLUNG, DER GENUSS und DIE ROMANTIK glänzend/golden.

Andere Zuordnungen stellten uns u. U. nicht so zufrieden. Wir haben ein Gefühl für die ‚richtigen‘ Zuordnungen, ohne dass zwischen den Empfängern und den Schemata (bzw. Spendern) offensichtliche gemeinsame Merkmale zu finden sind, stützen sich doch die Bildschemametaphern per Definition von außen (das heißt untereinander) und nicht von innen (über ihre innere Struktur). In erster Linie stehen die Empfänger über Assoziationsketten zueinander. Dass wir gleichwohl die Empfänger

dieser Metaphern gern mit ihren Spendern über eine unterstellte Gemeinsamkeit (die in jedem Fall metaphorisch sein wird) verknüpfen, muss mit Blick auf alle Bildschemametaphern zusammengenommen als zweitrangig gewertet werden. Das heißt, die Evidenz der Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes ergibt sich in den meisten Fällen ausschließlich über die äußeren Assoziationsketten. Die Bildschemata der Farbe hingegen gewinnen ihre Schlagkraft bereits aus einem Wechselspiel zwischen den äußeren Assoziationsketten und einer vage erheischten inneren Gemeinsamkeit. Die Grenze zwischen den Orientierungsmetaphern und den Strukturmetaphern bzw. zwischen den Bildschemametaphern und den Bildfeldmetaphern verläuft fließend. Es sind die Bildschemata der Farbe schon etwas strukturmetaphorischer als die Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes.

Und vieles spricht dafür, dass die Bildschemata der Linie der Strukturmetapher am nächsten stehen, das heißt, ihre innere Struktur die ausgeprägteste der drei Unterarten der Bildschemametaphern ist. Ein erster Blick auf ihre Listen (siehe hier Kap. 5.1.1) förderte bereits zutage, dass die zusammen vier Parameter der Linie viele heterogene Gegensatzpaare und damit auch recht viele Schemata ausprägen können. Blickt man ferner, wie jetzt geboten, auf ihre Empfängerfelder, wird schnell klar: Im Zuge der Vervielfältigung der Schemata schrumpfen diese Felder. Je mehr Schemata zur Verfügung stehen, desto weniger Empfänger verteilen sich auf sie. Beispielsweise kann zum Parameter der Linienanordnung das Gegensatzpaar SYMMETRISCH – ASYMMETRISCH in einem Bildschema ausgeprägt sein. Es birgt, weil asymmetrische Linien BEWEGT und NERVÖS wirken und symmetrische Linien STATISCH und RUHIG, zwei zeitliche Empfängerpaare und wohl noch das ein oder andere zusätzliche Paar. Doch begrenzt die Wirkung des Schemas die möglichen Empfängerfelder bereits klar.

Eine besonders ausgeprägte innere Struktur bzw. plausible innere Gemeinsamkeiten weisen die Bildschemata des Linienvorlaufs auf. Zum Empfängerfeld des Schemas der kreisenden Linie gehören DIE WIEDERKEHR, DAS ROTIERENDE DENKEN und DER ERLEBNISREICHE ZEITABSCHNITT sowie DIE TODESAHNUNG (wobei das Bildschema der Linie teils mit anderen Bildschemata kombiniert ist – im Falle der Todesahnung ist es das Schwarz-weiß-Schema). Die Plausibilität dieses Schemas ergibt sich daraus, dass die kreisende Linie bereits das Kreisen als offenkundiges potenzielles Merkmal für die innere Gemeinsamkeit mit sich führt. Ähnliches gilt auch für das Bildschema der Schleife, die als besonderes Linienmerkmal unregelmäßige Windungen mit Überkreuzungen aufweist und dadurch gut mit den Empfängern ZEITFÜLLE, LANGEWEILE und ZEITVERZÖGERUNG verbunden werden kann. Wegen der je hergestellten inneren Gemeinsamkeit lässt sich das Empfängerfeld zur Schleife nicht mit demjenigen zur kreisenden Linie vertauschen. Die innere Gemeinsamkeit dämmt – so metaphorisch sie auch ist – die Empfängerfelder ein. Die Assoziationsketten, die die Empfänger in ihren Feldern verbinden, werden kürzer. Sie sind schwerer zu knüpfen.

Über die feldtheoretische Betrachtung der Bildschemametaphern konnte einiges entdeckt werden: Erstens wurde sichtbar, dass die Bildschemametaphern des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs schemaübergreifende Spenderfelder ausprä-

gen. Es konnte ein Spenderfeld zur bildschematischen Metaphorisierung einer früheren Zeit (z. B. der Vergangenheit) und eines zur bildschematischen Metaphorisierung einer späteren Zeit (z. B. der Zukunft) freigelegt werden. Zweitens zeigte sich, dass sich insbesondere durch die Bildschemametaphern des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs weite schemainterne Empfängerfelder herausbilden können. Diese sind drittens bei den Bildschemata, in denen noch das Zeitstufenkonzept ausgebaut wird, umfassender als bei den Bildschemata, die sich ausschließlich zur Darstellung des Zeiterlebniskonzepts eignen, denn diese bergen bereits Merkmale für potenzielle innere Gemeinsamkeiten zu ihren Empfängern. Natürlich legte die feldtheoretische Betrachtung auch offen, welche Bildschemametaphern rein schematisch sind und welche sich bereits über eine ansatzweise ausgeprägte innere Struktur den Bildfeldmetaphern annähern. Offenbar sind die Bildschemametaphern der Farbe, die auf das Container-Bildschema zurückzuführen sind bzw. (teilweise) auch auf die Metapher *DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN*, von den Bildfeldmetaphern noch etwas weiter entfernt als eine große Gruppe der Bildschemametaphern der Linie, die das Weg-Bildschema integrieren bzw. (teilweise) auch die Metapher *DIE ZEIT BEWEGT SICH DURCH DEN RAUM*. Das liegt daran, dass die Merkmale, die die Linie ausprägen kann, als Grundlage für die inneren Gemeinsamkeiten einer Metapher anscheinend weniger vage sind als die Merkmale, die die Farbe ausprägen kann.

Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Bildschemametaphern der Zeit

Auf den folgenden Seiten sei abschließend untersucht, ob und, wenn ja, wie sich die Bildschemametaphern in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken (wo sie etwa zu gleichen Anteilen identifiziert wurden) voneinander unterscheiden. Verteilen sich die zeitlichen Bildschemata der Fläche (u. a.), der Farbe und der Linie bereits ungleich auf die beiden Gattungen unter den Text-Bild-Gefügen? Ist darüber hinaus der Gebrauch der drei Schematypen in Text und Bild da und dort verschieden? Und weisen sie in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken teilweise entgegengesetzte Orientierungen auf, die darauf hindeuten, dass sich hier zwei Subkulturen mit je eigenem Zeitverständnis einander gegenüberstehen? Genau diese Fragen seien der Reihe nach beantwortet, wobei nun ausschließlich die in den Kapiteln zur Orientierungsmetaphorik angeführten Text-Bild-Gefüge aus meinem Korpus berücksichtigt werden sollen: die 20 Werbeanzeigen und 18 Kunstwerke aus Kapitel 3.2.1, die drei Werbeanzeigen aus Kapitel 3.2.2, die Werbeanzeige und die fünf Kunstwerke aus Kapitel 3.2.3 sowie die vier Werbeanzeigen und fünf Kunstwerke aus dem strukturmetaphorischen Teil der Arbeit, die vorgreifend schon orientierungsmetaphorisch untersucht wurden. Zusammen werden also die zeitlichen Orientierungsmetaphern von 28 Werbeanzeigen und 28 Kunstwerken miteinander verglichen.

Die Verteilung der drei Unterarten der Bildschemametapher auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke

Zunächst sei überprüft, ob sich die zeitlichen Bildschemata auf die beiden textbildlichen Gattungen in etwa gleichmäßig verteilen. Richtet man seinen Blick auf

die speziellen Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes in den untersuchten Beispielen, gewinnt man genau diesen Eindruck. Unterschiede ergeben sich hier lediglich auf untergeordneter Ebene. So gehört es zur standardisierten Form der Werbeanzeige, dass ihr Bild durch eine Fotografie gegeben ist. Im vorliegenden Beispielkorpus ist darauf recht häufig ein Wirklichkeitsausschnitt als Illusionsraum präsentiert (siehe z. B. die Microsoft-Werbung, Tafel 48), oder es wird ein nahezu isolierter Körper in seiner Körperperspektive gezeigt (siehe z. B. die Mercedes-Werbung, Tafel 9). Manchmal ist die illusionäre Räumlichkeit tendenziell zurückgenommen (siehe z. B. die Deka-Werbung, Tafel 28), selten allerdings so weit wie in der Tetra-Pak-Werbung (Tafel 14). Passend zu diesen Gegebenheiten breiten sich in den analysierten Werbeanzeigen die Orientierungsmetaphern der Zeit auf der Fläche und im illusionären Flächenraum aus, wobei erstere Metaphern (Schema 1-4) weit häufiger vertreten sind als letztere (zusammengefasst in Schema 5). Das liegt daran, dass auch in Fotografien, die einen Illusionsraum abbilden, mitunter keine zeitlichen Schemata des Flächenraums vorkommen (siehe z. B. die Philips-Werbung, Tafel 21) und sie, wenn sie doch vorhanden sind, in der Regel kombiniert werden mit den zeitlichen Schemata der Fläche (siehe z. B. die Mercedes-Werbung, Tafel 23).

Kunstwerke sind demgegenüber an keinerlei Standards gebunden. Die Bilder von Kunstwerken können, weil sie nur manchmal Fotografien darstellen, andere Male Malereien, Zeichnungen, Objekte, Installationen usw., neben den zeitlichen Flächen- und Flächenraumschemata auch die zeitlichen Schemata des Raumes ausprägen. Beim vorliegenden Beispielkorpus fällt auf, dass sich dort (vielleicht im Zuge der großen künstlerischen Ungebundenheit) fast keine Weltausschnitte im Illusionsraum mehr finden, außer auf Kiefers Gemälde (siehe Tafel 20) und auf der einen der zwei einzigen fotografischen Arbeiten: der Fotoserie der Blumes (Tafel 52). Die andere fotografische Arbeit zeigt stattdessen eine zurückgenommene Körperperspektive (siehe Weibels Kunstwerk Tafel 4). Einen perspektivischen Körper bildet auch Blumes Zeichnung ab (siehe Tafel 13), während die übrigen Malereien und Zeichnungen zweifellos das Flächige gegenüber dem Räumlichen betonen. Vorwiegend in der Fläche breiten sich auch die meisten Objekte aus, etwa dasjenige von Blum (siehe Tafel 31). Das stärker körperhafte Objektarrangement Stenverts (Tafel 64) und das raumgreifende Objekt von Ulrichs (Tafel 24) bilden die Ausnahme ebenso wie Herolds körperhafte Installation (Tafel 33) und Schüttes raumgreifende Installation (Tafel 49). Das heißt, in den analysierten Kunstwerken kommt anders als in den analysierten Werbeanzeigen das zeitlich-räumliche Schema der Vorne-hinten-Orientierung vor (bei Ulrichs s. o.). Ein weiterer Unterschied zur Werbung besteht darin, dass noch seltener als dort die flächenräumlichen Schemata der Zeit anzutreffen sind (bei Kiefer s. o.). Dagegen sind die flächigen Schemata wieder sehr häufig aufzufinden. Es gibt sie selbst in einigen Objekten (den flächenbetonten wie das blumsche s. o.).

Sowohl in den Werbeanzeigen als auch in den Kunstwerken des vorliegenden Korpus überwiegen demnach unterschiedslos die zeitlichen Bildschemametaphern der Fläche. Insbesondere dieses Ergebnis wird man generalisieren dürfen. Es ist, wie man nach reiflicher Überlegung nur finden kann, ein plausibles Ergebnis, da mit den

ausgewählten üblichen Werbeanzeigen und speziellen Kunstwerken zwei Gattungen des Text-Bild-Gefüges untersucht werden, die Text in die Sehfläche oder den Sehort integrieren. Diesen Text, wie andere Texte auch, flächig zu platzieren, liegt nahe und führt leicht dazu, dass auch die räumlichen Objekte, die ihn gegebenenfalls umgeben, flächenbetont arrangiert werden und die raumgreifenden Installationen, die ihn gegebenenfalls in sich aufnehmen, auf eine beste Seite hin ausgerichtet werden. Das wiederum bringt als letzte Folge die flächigen Bildschemata der Zeit in die analysierten dreidimensionalen textbildlichen Kunstwerke, sodass in der Kunst nicht anders als in der Werbung diese Schemata die Mehrheit ausmachen.

Nun ist zu überlegen, ob überdies die farblichen Bildschemata der Zeit in Werbeanzeigen wie Kunstwerken ähnlich häufig vorkommen. Die Überlegung ist anzustellen, weil in den entsprechenden vorausgegangenen Untersuchungen ausschließlich Werbeanzeigen in Hinblick auf ihre farblichen Orientierungsmetaphern der Zeit analysiert wurden. Kunstwerke gelangten nicht in den Fokus bzw. nur bei der vorab einmal probenhalber durchgeführten Untersuchung der farblichen Strukturmetaphern der Zeit. Hierdurch ist ein Ungleichgewicht entstanden, dessen Gründe anhand des gesamten Beispielkorpus zur Orientierungsmetaphorik aufzudecken sind. Liegen sie erst offen, wird sich zeigen, ob die ungleiche Verteilung der farblichen Bildschemametaphern der Zeit repräsentativ ist oder eine zufällige Besonderheit des gegebenen Beispielkorpus.

Der erste Grund könnte der sein, dass Werbeanzeigen heutzutage standardmäßig und deshalb auch überwiegend mit Farbfotografien ausgestattet und farbig gestaltet sind, während sich die Gestaltung von Kunstwerken durchaus nicht auf den Parameter ‚Farbe‘ beziehen muss. Schon die prototypische Zeichnung ist schwarz-weiß. Längst nicht jedes Kunstwerk, wohl aber fast jede Werbeanzeige dürfte also ein potenzieller Träger von farblicher Zeitmetaphorik sein. Der zweite Grund dafür, dass sich farbliche Orientierungsmetaphern der Zeit in Werbeanzeigen relativ leicht finden lassen, könnte mit ihrem Werbezweck zusammenhängen. Nicht selten wird ein Vergleich herangezogen, um die Vorzüge des beworbenen Produkts oder der beworbenen Dienstleistung hervorzukehren. Dieser Vergleich hat oft eine zeitliche Ebene, die mit geeigneten Orientierungsmetaphern der Farbe verstärkt werden kann. Natürlich wird auch in Kunstwerken miteinander verglichen. Doch geschieht das aus freien Stücken und damit gewiss seltener. Insofern ist vermutlich die Wahrscheinlichkeit, zeitliche Bildschemata der Farbe in Werbeanzeigen zu finden, aus zwei Gründen recht hoch, während es vielleicht einem Glücksfall gleichkommt, zumindest aber mühsamer sein dürfte, ein solches Schema in einem Kunstwerk zu entdecken.

Im vorliegenden Beispielkorpus befindet sich auf fast allen Werbeanzeigen eine Farbfotografie – nur auf vier Anzeigen nicht. Die beiden Fotos der Werbung von A. Lange & Söhne (Tafel 5) sind schwarz-weiß, ebenso wie das Foto des Autos jener Mercedes-Werbung, die zusätzlich mit der Farbe *Rosa* koloriert ist (Tafel 25), und die gleichfalls kolorierten ‚Fotos‘ der Werbung für die WirtschaftsWoche (Tafel 6). Die Arzneimittelwerbung weist als einzige kein Foto auf (Tafel 30). Drei dieser An-

zeigen bergen teils aufgrund ihrer nicht oder nur gering ausgeprägten Farbigkeit kein farbliches Zeitbildschema, teils aus anderen Gründen: So unterscheiden sich in der Uhrenwerbung die zwei zeitversetzten Fotos nicht über je eigene Helligkeitsgrade voneinander. Bei der Autowerbung dagegen könnte man bereits eine assoziative Orientierungsmetapher der Zeit identifizieren, die sich auf die Phraseologismen stützt, von denen man *die rosarote Zeit* im Gegensatz zur *schwarzgrauen Zeit* ableiten kann. Sie ist damit hinreichend farbig. Die übrigen durchweg farbenfrohen Werbeanzeigen erfüllen sogar – pauschalisiert man hier einmal – alle bildlichen Voraussetzungen für die möglichen Zeitbildschemata der Farbe, und sei es auch nur, dass sie frei nach Kress & van Leeuwen (2002, vgl. dort S. 366) über ihre stets manipulierten kräftigen Farben die satte Gegenwart metaphorisch präsentieren.

Erwartungsgemäß ist die Farbigkeit der vorliegenden Kunstwerke, ihre vorhandene oder ausgebliebene farbliche Gestaltung, insgesamt viel heterogener. Bei den beiden Fotografien handelt es sich (wie gesagt) um Schwarz-weiß-Aufnahmen; schwarz-weiß sind auch die Konturzeichnungen Blumes sowie die Schriftzeichnungen Rühms. Darin sind allenfalls die zeitlichen Orientierungsmetaphern des Hell-dunkel- oder Schwarz-weiß-Schemas möglich. Man kann sie tatsächlich bei Rühm (Tafel 45) und bei Weibel (Tafel 4) finden. Eine farbliche Orientierungsmetapher der Zeit lässt sich auch in der leicht kolorierten Konturzeichnung Trockels (Tafel 54) ausmachen, deutet man die ‚falschen‘ Farben assoziativ als Hinweis auf die verfremdete Zeit im Unterschied zur authentischen Zeit, die sich hinter ‚richtigen‘ Farben auf-täte. Die meisten ganz oder überwiegend schwarz-weißen Blätter sind jedoch nicht farbmorphologisch deutbar. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt man bei denjenigen Kunstwerken, die vollständig oder vorwiegend die ‚natürlichen‘ Farben ihrer vorgefundenen Objekte beibehalten. Herolds und Rheinsbergs Kunstwerke bergen keine Zeitmetaphorik der Farbe (Tafel 33 u. Tafel 29), Ulrichs’ Kunstwerk dagegen schon (Tafel 8). Die vorhandene oder hinzugefügte, sich ausbreitende Farbe *Schwarz* ist in der Kunst zeitmetaphernverdächtig. Farbzeitliche Orientierungsmetaphern müssten aber insbesondere in den verbleibenden zehn Kunstwerken, die farbig durchgestaltet sind, vorkommen. Schüttes Umgang mit Schwarz wurde als strukturmetaphorisch charakterisiert; die anderen farbigen Kunstwerke jedoch wurden nicht analysiert. Sie visualisieren keinen zeitlichen Vergleich. Das heißt, zwei Kunstwerke bilden eine Ausnahme (siehe Blum: Tafel 31 u. Brus: Tafel 15). Doch nur dasjenige von Brus ist in Hinblick auf die farbliche Orientierungsmetapher der Zeit über das Hell-dunkel-Schema deutbar.

Die Darstellung des zeitlichen Vergleichs kann, wie sich im vorliegenden Korpus herausstellt, eine spezielle Form der Darstellung mehrerer Zeiten auf der Sehfläche bzw. an einem Sehort sein. Mehrere Zeiten sind in gut der Hälfte der Werbeanzeigen (15-mal) und in beinahe der Hälfte der Kunstwerke (13-mal) visualisiert, wobei sämtliche dieser Werbeanzeigen auch den visuellen zeitlichen Vergleich erlauben bzw. zu ihm anregen, unter den Kunstwerken jedoch nur sieben.⁵² Von den 15

52 Zwei oder mehrere Zeitstufen im Bild von Werbeanzeigen: Tafel 1*, Tafel 3*, Tafel 5*, Tafel 6*, Tafel 7*, Tafel 19*, Tafel 21*, Tafel 23*, Tafel 26*, Tafel 28*, Tafel 30*, Tafel 39*, Tafel 40*, Tafel

Werbeanzeigen mit zeitlichem Vergleich im Bild weisen sechs die zeitliche Orientierungsmetaphorik der Farbe auf – es sind zusammen mit einer weiteren Anzeige diejenigen, die farbmorphologisch untersucht wurden (siehe hier Kap. 3.2.2) –, von den sieben Kunstwerken tun das nur zwei (siehe Ulrichs: Tafel 8 u. Weibel: Tafel 4). In den sechs farbmorphologisch in Hinblick auf die Zeit analysierbaren Werbeanzeigen (mit Vergleich) kommen die zusammen vier zeitlichen Bildschemata der Farbe zum Tragen, in den zwei entsprechenden Kunstwerken sind es lediglich die Schemata der Hell-dunkel-Orientierung und der Schwarz-weiß-Orientierung.

Aus den soeben nachträglich angestellten Überlegungen geht hervor, dass im Farbmorphologiekapitel ebenso gut sechs Werbeanzeigen und zwei Kunstwerke in Hinblick auf ihre farbliche Orientierungsmetaphorik der Zeit hätten analysiert werden können. Dann wären alle farblichen Bildschemata der Zeit, die im Beispielkorpus in Zusammenhang mit dem visualisierten Vergleich auftreten, untersucht worden. Und es hätte nahegelegen zu generalisieren, dass vielleicht dreimal so viele Werbeanzeigen wie Kunstwerke bei zeitlichen Vergleichen im Bild diese über die farbliche Orientierungsmetaphorik der Zeit verstärken. Dem Ergebnis fehlte allerdings der Ausblick auf den generellen Einsatz der Zeitbildschemata der Farbe in den beiden Gattungen des Text-Bild-Gefüges, der sich durch die etwas weniger systematische Beispielwahl bei der Analyse beinahe zufällig eröffnet.

Im Bild der Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) lassen sich die zwei Zeitebenen der Zukunft und der Vergangenheit ohne den Slogan, also ohne beigefügten Text, nur über einen Deutungsprozess (der auf phraseologischem Wissen beruht) ausmachen. Fast das Gleiche gilt für das soeben nicht mitgezählte Kunstwerk Brus' (s. o.), das bei der Analyse übergangen wurde. Aber auch die beiden mitgezählten Kunstwerke Ulrichs' und Weibels (s. o.), die ebenfalls nicht farbmorphologisch analysiert wurden, sind ohne Textbeigabe nicht auf zwei Zeitstufen hin determiniert. Eine bildliche Determinierung auf Zeitliches hin ist (unter den Text-Bild-Gefügen mit zeitlicher Farbmorphorik) allein den sechs weiteren Werbeanzeigen, die der eingehenden Analyse unterzogen wurden, eigen. Sie weisen jeweils zwei unterschiedliche, sich voneinander abhebende Bildebenen auf, die ohne sprachliche Stützen zwei Zeitstufen zugeordnet werden können.

Für die etwas einseitig geratene Analyse der zeitlichen Orientierungsmetaphern der Farbe ausschließlich in den Werbeanzeigen gibt es also einen handfesten Grund, der nun offenliegt. Jetzt ist klar, warum man aus dem Zahlenverhältnis der Analyse keine direkten Schlüsse auf die Vorkommenshäufigkeit der zeitlichen Bildschemata der Farbe in der gegenwärtigen Werbung und zeitgenössischen Kunst ziehen darf. Die nachgetragenen Überlegungen ergeben vielmehr, dass im vorliegenden Korpus mindestens neun Werbeanzeigen und fünf Kunstwerke diese Schemata aufweisen. Weitere Fälle wären hinzuzuzählen, berücksichtigte man auch die farblichen Orientierungsmetaphern der Gegenwart, wonach sich dann aber insbesondere die Zahl

48* u. Tafel 41*. Zwei oder mehrere Zeitstufen im Bild von Kunstwerken: Tafel 2*, Tafel 4*, Tafel 8*, Tafel 22, Tafel 27, Tafel 29*, Tafel 31*, Tafel 32*, Tafel 33*, Tafel 43, Tafel 44, Tafel 52 u. Tafel 54. (* = mit Vergleich)

der Werbeanzeigen mit zeitlichen Farbbildschemata noch einmal erhöhen würde. Generalisierend wird man Folgendes sagen können: Weil der Einsatz der Farbe in der Werbung in mehrerlei Hinsicht standardisiert, in der Kunst jedoch in jeder Hinsicht freigestellt ist, sind die zeitlichen Bildschemata der Farbe in Werbeanzeigen häufiger anzutreffen als in Kunstwerken. Dass es ferner in der Werbung zum Standard gehört, zeitliche Vergleiche zu ziehen, sie hingegen vom Künstler frei gewählt werden, verstärkt das Ungleichgewicht noch einmal. In aktuellen Werbeanzeigen finden sich deshalb deutlich mehr zeitliche Bildschemata der Farbe als in den Werken der zeitgenössischen Kunst. Es ist jedoch nicht so, dass man ihnen in der Kunst fast gar nicht begegnet.

Schließlich müssen noch die Bildschemata der Linie in Blick genommen werden. Es ist herauszufinden, wie sie sich auf die beiden fokussierten Gattungen des Text-Bild-Gefüges verteilen. Beispiele aus dem vorliegenden Korpus, die diese Schemata bergen, wurden in fünf der hinteren Teilkapitel unter „Verschiedene Metaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen“ sowie im Kapitel „Zeitmetaphern in Schrift mit Bildcharakter“ analysiert. Zusammen sind es 20 Beispiele: sechs Werbeanzeigen und 14 Kunstwerke.⁵³ Ihnen ist gemeinsam, dass sie alle mindestens eine bewusst gezogene, in bestimmter Hinsicht bemerkenswerte Linie im Bild aufweisen. In der überwiegenden Anzahl der Beispiele handelt es sich um direkte (bildlich vorhandene) Linien; nur in zwei Beispielen liegen indirekte (ausschließlich aus dem Konbild zu erschließende) Linien vor (siehe die Dekka-Werbung: Tafel 28 u. Rheinsberg: Tafel 29). Die direkten Linien wurden frei mit der Hand oder quasi frei gezeichnet (siehe z. B. die Hewlett-Packard-Werbung: Tafel 34 oder Polke: Tafel 36), oder sie bestehen in einer handgeschriebenen Textzeile (Textlinie) (siehe z. B. Oehlen: Tafel 38) oder in einem Wort, das aus Linien gezeichnet wurde (siehe z. B. Rühm: Tafel 47). Manche Linien sind auch abbildhaft (siehe z. B. die Austria&more-Werbung: Tafel 18 u. Blum Tafel 31) oder gegenständlich (siehe z. B. Herold: Tafel 33). Diese auf unterschiedliche Weise erzeugten und andersartig in Erscheinung tretenden Linien sind also die Träger der zeitlichen Bildschemata der Linie; das heißt, sie alle bergen Orientierungsmetaphern der Zeit.

Dass in den vorausgegangenen Analysen in weniger als halb so vielen Werbeanzeigen wie Kunstwerken Linien identifiziert wurden, die Orientierungsmetaphern der Zeit bergen, könnte überraschen. Dieses zur Farbmethaphorik gegenläufige Ergebnis war in der Tendenz aber vorhersehbar. Es beruht nämlich nicht auf allen Text-Bild-Gefügen des Korpus mit Orientierungsmetaphern, in die Linien verstrickt sein könnten. Auch einfache Kompositionslinien, die kaum die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, können vage zeitliche Bildschemata tragen, wie etwa die nach rechts hin aufsteigenden Linien in der Werbung für die Welt am Sonntag (Tafel 26) oder in der Werbung der Welthungerhilfe (Tafel 39). Zudem sind indirekte Li-

53 Zeitliche Bildschemata der Linie im Bild der folgenden Werbeanzeigen und Kunstwerke: Tafel 25, Tafel 30, Tafel 34 u. Tafel 35, Tafel 36, Tafel 37 u. Tafel 44; Tafel 20, Tafel 38 u. Tafel 43; Tafel 45, Tafel 46, Tafel 47; Tafel 18, Tafel 19 u. Tafel 31; Tafel 32 u. Tafel 33 sowie in Tafel 28 u. Tafel 29.

nien, wie sie in den Beispielen aus dem Teilkapitel „Ausrichtung von Motiven“ analysiert wurden, metaphorisch im Sinne der Bildschemametaphorik. Erstere Orientierungsmetaphern der Zeit wurden nicht mitgezählt, weil sie in ihren jeweiligen Text-Bild-Gefügen Randerscheinungen sind, die textlich allenfalls implizit gestützt werden. Letztere Orientierungsmetaphern der Zeit wurden nicht den Bildschemata der Linie, sondern denen der Fläche zugeordnet. Hier setzen die Linien nur die Ausrichtungen der Motive fort. Sie können, weil sie selbst nicht abgebildet bzw. ausschließlich hinsichtlich ihrer Lage auf der Sehfläche angedeutet sind, keine weiteren Eigenschaften ausprägen. Diese zusätzlichen Eigenschaften aber ermöglichen erst die Zuordnung einer Linie zu einem Bildschema der Linie.

Daraus, dass Kompositionslinien und z. B. von Blickrichtungen ausgehende Linien nicht zu den Bildschemata der Linie hinzugerechnet werden (können), ergibt sich also bereits die ungleiche Verteilung dieser Bildschemata auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke. Während nämlich Kompositionslinien und Blickrichtungen in Fotografien von Werbeanzeigen immer zahlreich vorhanden sind, sind nachträglich eingefügte, quasi gezeichnete Linien dort eine Besonderheit. In der Deka-Werbung (Tafel 28) ist die indirekte Linie der Graph eines Diagramms, das vollständig in einen fotografisch erstellten Weltausschnitt integriert wurde. Die Fotografie erhält so die zusätzliche Ebene einer implizit vorhandenen Zeichnung. In der Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) wurden direkte Linien quasi frei in ein Foto hinein gezeichnet, in der Mercedes-Werbung (Tafel 25) wurden sie neben ein Foto quasi gezeichnet, und in der Arzneimittelwerbung (Tafel 30) füllt eine einzige quasi gezeichnete Linie statt eines Fotos das Bild. Quasi gezeichnet sind auch die direkten Linien in der Werbung für Österreich (Tafel 18) und der Total-Werbung (Tafel 19), die wieder vollständig in die vorliegende Fotografie integriert sind, dort keine zweite Ebene eröffnen, aber als Spuren abbildhaft gegeben sind.

Die Linie als zeichnerisches Element steht dem Kunstwerk einfach näher. Die absolute Gestaltungsfreiheit, der das Kunstwerk unterliegt, führt dazu, dass insgesamt stärker Hand an es gelegt wird, was wiederum einen häufigeren bewussten Umgang mit der Linie nach sich ziehen muss. Die bewusst gezogene Linie aber transportiert unwillkürlich Bedeutungen, die ausgeweitet werden können oder überhaupt erst einmal aus ihr herausgeholt werden müssen. Mit der Gestaltung der Linie sind darum Künstler offenbar in elementarerer oder substanziellerer Weise konfrontiert als Werbegrafiker. Das zeigt sich vorwiegend an zwei Eigenarten vieler Kunstwerke: Erstens ist das zeitgenössische Kunstwerk oft viel reduzierter als die gegenwärtige standardisierte Werbeanzeige. Die einzelne Linie eines Kunstwerks kann deshalb von vornherein leichter die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Zweitens weist das zeitgenössische Kunstwerk nicht selten eine überraschende Liniengestaltung auf. Die Linie kann besonders ausgefallen, ausgetüftelt oder ausgefeilt sein. Dementsprechend kommt der Orientierungsmetapher der Zeit, die die Linie birgt, ein zentralerer Stellenwert im Kunstwerk zu. Ohnehin steht sie nicht im Dienst einer Werbebotschaft.

Bei Rheinsberg (Tafel 29) ist die indirekte Linie ähnlich wie in der Dekawerbung der Graph eines Diagramms. Aus übereinandergestapelten Zigarilloschachteln konstruiert birgt das Kunstwerk zugleich einen stark reduzierten Weltausschnitt, der sich aber nicht von ihm abspaltet. Polke (Tafel 36) präsentiert ähnlich wie die Arzneimittelwerbung eine quasi gezeichnete Linie, deren Umgebung allerdings noch reduzierter ist, da ihr abgesehen vom Kunstwerktitel keinerlei Kontexte beigelegt sind. Auch Blums Kunstwerk (Tafel 31) weist die quasi gezeichnete Linie auf. Blum verwandelt sie in etwas Abbildhaftes, indem er ihr zu beiden Seiten Hände anfügt. Über die Abbildhaftigkeit ähneln die insgesamt drei Linien den Spuren der Österreich- und der Total-Werbung. Weil sie aber nicht Teil des Weltausschnitts sind, sondern mit reduzierten Mitteln in einen solchen transformiert wurden, sind sie bedeutsamer.

Auch diejenigen Kunstwerke, die Macharten von Linien aufweisen, die in den vorliegenden Werbeanzeigen nicht vorkamen, sind reduktiv und rücken die Linie dadurch in ihr Zentrum. Bei Ulrichs (Tafel 32) erscheint sie in zweierlei Machart: als quasi gezeichnete aufsteigende Linie auf Schildern und als konkret gegenständlicher Kordelfaden. Viel mehr präsentiert das Bild des Kunstwerks nicht. Sein mitvisualisierter Text besteht aus nur einem auf die ‚zwei‘ Linien im Bild zu beziehenden Wort. Kiefers Kunstwerk (Tafel 20) enthält die abbildhafte Linie (als Fluchtlinie) und die Textlinie, wobei letztere zusammen mit ersterer in die Tiefe eines Illusionsraumes führt, der kaum mehr als einen Ackerboden zeigt. Und Rühms Kunstwerk (Tafel 47) besteht aus nicht mehr als einer kurzen Wortfolge, die Buchstabe für Buchstabe aus Linien gezeichnet wurde und zwar so, dass sie zugleich als eine Textlinie in einer Welle über die Sehfläche verläuft.

Durch die Reduktion des Bildes in diesen drei und den vorherigen drei beispielhaft ausgewählten Kunstwerken wird die Linie, wie gesagt, hervorgehoben. Außerdem wird sie auf fast wundersame Weise in die unmittelbare Nähe der beigelegten Worte gerückt, was mitunter auch im Bild gezeigt wird. Bei Ulrichs sind die Kordelfäden mit dem Schild, auf dem ‚Anfang‘ steht, ausdrücklich verbunden; bei Kiefer passt sich die Textlinie unübersehbar den abbildhaften Linien an; und bei Rühm zeichnen gar die Linien einen Text, und der Text beschreibt eine Linie. Insofern darf man sagen: Weil Worte und Linien auf sehr ähnliche Weise mit der Hand auf die Sehfläche gebracht werden, erhält die Linie gerade in den von Hand gemachten Kunstwerken (die Text in ihre Bilder integrieren) mehr Gewicht.

Und ein Zweites darf nicht vergessen werden. Während die Linie vielleicht gleichgewichtig neben dem Wort des Kunstwerks (und zudem dicht bei ihm) steht, übernimmt sie auch die zentrale Eigenschaft des Wortes, Bedeutung zu tragen. Welche Bedeutung sie trägt, geht aus ihr selbst und den sie begleitenden Wörtern hervor. Dass die Linie durch ihre Nähe zum Wort auf der Sehfläche wie dieses zum Bedeutungsträger wird, gilt natürlich auch für die Werbeanzeige. Doch dürfte das Bedeutungsmoment der Linie dort insgesamt schwächer ausgeprägt sein, weil das Werbebild – wie gesagt – in der Regel eine nur geringfügig reduzierte Fotografie darstellt, in die die bedeutungstragende Linie lediglich additiv eingefügt ist. In den sechs Werbeanzeigen lassen sich aber dennoch mindestens sechs verschiedene zeit-

liche Bildschemata der Linie zu drei ihrer Parameter ausmachen: Zum Parameter der Linienart finden sich der Zeitstrahl, der Zeitpfeil und das Zeitintervall (Deka, Hewlett-Packard und Arzneimittel), zum Parameter der Linienanordnung das horizontale Schema (Mercedes) und zum Parameter des Linienvverlaufs das Schema der kreisenden Linie und das der gewellten Linie (Hewlett-Packard und Österreich), wobei insbesondere die enge zeitliche Meinung der letzten drei Schemata textlich determiniert wird.

In den 14 Kunstwerken kann man demgegenüber mindestens 16 verschiedene Bildschemata der Linie zu all ihren fünf Parametern identifizieren: Zum Parameter der Linienart liegt neben dem Zeitstrahl (u. a. Rühm), Zeitpfeil und Zeitintervall (Herold) auch die Zeitstrecke vor (Blum, Ulrichs); zum Parameter der Linienanordnung gibt es neben dem horizontalen Schema (Blum) auch das vertikale (Ulrichs) und das rechtwinklig-kreuzweise (Oehlen) sowie den Haufen (Herold). Zum Parameter des Linienduktus und -gestus finden sich der intensive und vage Duktus (Rühm) sowie der heftige und seichte Gestus (Rühm) u. a. als Schema; und zum Parameter des Linienvverlaufs kommen zu den Schemata der kreisenden Linie (Rühm) und der Welle (Rühm) noch die Schemata der besonderen Kurve (Rheinsberg), der Schleife (Polke u. Rentmeister), der Spirale oder Schnecke (Rühm) und des Schwungstrichs (Rühm) hinzu. Daraus lässt sich generalisieren, dass in den gegenwärtigen Werbeanzeigen und den zeitgenössischen Kunstwerken im Prinzip die gleichen zeitlichen Schemata der Linie vorkommen können, sie aber in der Kunst häufiger anzutreffen sind. Die Kunst bietet auch den größeren Freiraum zum Entdecken neuartiger Bildschemata.

Die Text-Bild-Disposition der Bildschemametaphern in den Werbeanzeigen und Kunstwerken

Nachdem soeben die Beantwortung der eingangs gestellten ersten Frage nach der Verteilung aller drei zeitlichen Bildschematypen auf die Werbeanzeige und das Kunstwerk abgeschlossen wurde, sei nun die zweite Frage nach dem Gebrauch dieser Schemata in Text und Bild der beiden Text-Bild-Gattungen in Angriff genommen. In den vorausgegangenen Kapiteln wurde allgemein festgestellt, dass die Orientierungsmetaphern der Zeit, wenn sie im Bild vorkommen, dort gänzlich liegen, und es wurde zusätzlich angemerkt, dass diese bildlichen Orientierungsmetaphern der Zeit in der Regel kontextuell und konbildlich determiniert sind. Jetzt ist über ein erneutes Betrachten der analysierten Beispiele herauszufinden, ob die grundsätzliche Text-Bild-Disposition der bildlichen Orientierungsmetaphern der Zeit bzw. der zeitlichen Bildschemata möglicherweise in sich variabel ist und ob sich ihre Varianten eventuell ungleichmäßig auf die Werbeanzeigen und Kunstwerke des vorliegenden Korpus verteilen. Sollte keine ungleiche Verteilung feststellbar sein, wäre weiter zu ergründen, wo in der textbildlichen Umgebung der zeitlichen Bildschemata sich die Werbeanzeigen und Kunstwerke voneinander unterscheiden.

Die zuerst anstehende Untersuchung der Einbettung der Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes in ihrem jeweiligen Text-Bild-Gefüge konzentriert sich auf die 16 Werbeanzeigen und zehn Kunstwerke, die in den ersten

sieben Unterkapiteln (mit Beispielen) von Kapitel 3.2.1 sowie im neunten Unterkapitel (nach dieser Zählung) analysiert wurden. Zufällig gerieten in diesen Kapiteln mehr Werbeanzeigen als Kunstwerke in den Blick. Die flächigen und flächenräumlichen Bildschemata, die in den Werbeanzeigen identifiziert wurden, sind, wie im Prinzip kontinuierlich aufgezeigt wurde, nicht selten mehrfach determiniert. Eine solch starke Stütze ist möglich, da die meisten Werbeanzeigen einen Slogan und einen kleingedruckten Zusatztext aufweisen, welche aufeinander und auf das Bildschema bezogen sind, sowie ein komplexes Bild, über das mitunter ebenfalls ein Bezug hergestellt wird. In der Werbung für die Balearen (Tafel 7) beispielsweise, die, wie man sagen darf, das Oben-unten-Schema DIE ERSTE ERFÜLLTE ZEITERFAHRUNG IST OBEN – DIE ZWEITE, DIE ERFÜLLUNG ERNEUT SUCHENDE ZEITERFAHRUNG IST UNTEN birgt, ist dieses zeitliche Schema textlich im Ansatz gleich dreifach determiniert über das Zeitadverb ‚nur einmal‘ im Slogan, über die wiederholte Aufforderung ‚Komm‘ zusammen mit der konditionalen Fügung ‚Wenn du wiederkommst‘ im kleingedruckten Zusatztext und über das geradezu insistierende fett gedruckte, diesen Text abschließende Motto ‚Wer kommt, kommt wieder‘. Gestützt wird das Flächenbildschema ferner konbildlich durch die golden wirkende Einfärbung des doppelt übereinander präsentierten Fotos bzw. durch die farbliche Strukturmetapher DIE ERFÜLLTE ZEIT IST GOLDEN.

Um insbesondere die textliche Determination des Flächenbildschemas in dieser Werbeanzeige wie auch die Schemata der Fläche und des Flächenraumes in den anderen Werbeanzeigen genauer zu beschreiben, empfiehlt es sich, in einem ersten Schritt die entscheidenden verwendeten Zeitwörter zu eliminieren und sie in einem zweiten Schritt in geeigneter Weise zu gruppieren. In der Werbung für die Balearen determinieren das temporale Adverb (mit Gradpartikel) ‚nur einmal‘ und das Verb der Bewegung *kommen* zusammen mit seiner zeitbezogenen Modifizierung *wiederkommen* das o. g. Bildschema. Auch in den anderen Werbeanzeigen wird so manches Mal mittels zeitlicher oder sowohl räumlich als auch zeitlich gemeinter Adverbien ein flächiges oder flächenräumliches Bildschema der Zeit determiniert. Die Adverbien lauten ‚eben‘ – ‚gleich‘ (AEG: Tafel 1), ‚voraus‘ (BMW: Tafel 17a/b), ‚endlich‘ (Österreich: Tafel 18), ‚einmal‘ – ‚nie mehr‘ (Philips: Tafel 21) und ‚ab jetzt‘ (WaS: Tafel 26). Gleichfalls finden sich die Verben *kommen* und *wiederkommen* weitere Male (Philips: Tafel 21 u. Tetra Pak: Tafel 14). Andere zeitliche Determinierungen sind umfangreichere adverbiale Bestimmungen wie ‚am Samstag‘ (Mercedes: Tafel 9) und ‚Woche für Woche‘ (WiWo: Tafel 6), unter ihnen solche mit Datierungen wie ‚Im Jahre 1841‘ (A. Lange&Söhne: Tafel 5), ‚am 02.10.‘ (Mercedes: Tafel 9) und ‚seit 1954‘ (Mercedes: Tafel 23). Oder es determinieren Nomen, die sich inhaltlich auf Zeitliches beziehen, die zeitlichen Bildschemata der Fläche und des Flächenraumes: allen voran das Nomen *Zukunft* (Lufthansa: Tafel 3, HP: Tafel 11, Bundesregierung: Tafel 12, Windkraft: Tafel 16). Die anderen zeitbezogenen Nomen lauten ‚Generation‘ und ‚Vater‘ – ‚Großvater‘ – ‚Urgroßvater‘ (Mercedes: Tafel 23) sowie ‚Sonntag‘ (WaS: Tafel 26).

Schon während man die zeitbezogenen Wörter und Ausdrücke eliminiert, stellt sich die Frage, ob sie nicht in dem ein oder anderen Beispiel als direkter Bestandteil

der Bildschemametapher aufgefasst werden könnten. Dort läge dann das Bildschema in seiner ganz konkreten Ausprägung nicht nur im Bild, denn sein Empfänger wäre im Text verankert. Diese Variante des Gebrauchs der Bildschemametapher in Text-Bild-Gefügen ist in der Werbung für die Balearen vorzufinden. Zu ihr kann man die Metaphern EINMAL IST OBEN und EIN WEITERES MAL IST UNTEN bilden oder KOMMEN IST OBEN und WIEDERKOMMEN IST UNTEN. Diese beiden aus dem Wortangebot des Textes formulierten Metaphernpaare geben zu erkennen, wie konkret die o. g. stärker deutende Metapher in der Werbeanzeige verankert ist.

Auch zur AEG-Werbung (Tafel 1) lassen sich zwei zeitliche Bildschemametaphern der Fläche bilden, deren Empfänger im Text der Anzeige – dieses Mal sogar unübersehbar im Slogan – sitzen: EBEN IST LINKS – GLEICH IST RECHTS und DAS TEMPUS DES PRÄTERITUMS IST LINKS – DAS TEMPUS DES FUTUR I IST RECHTS. Beide Metaphernpaare sind spezifischer auf die Werbeanzeige bezogen als das allgemeinere Paar DIE VERGANGENHEIT IST LINKS und DIE ZUKUNFT IST RECHTS. Ersteres, die Zeitadverbien einbindendes Paar repräsentiert das in der Anzeige verankerte zeitliche Bildschema der Rechts-links-Orientierung zweifelsohne am treffendsten, sodass hier (überzeugender noch als in der Werbung für die Balearen) von einem sich im Kern über Text und Bild erstreckenden Bildschema gesprochen werden kann. Die Mercedes-Werbung (Tafel 23) birgt ebenfalls ein solches im Kern textbildliches Bildschema, das sich dort einmal über den Flächenraum erstreckt. Statt des allgemeinen Metaphernpaares DIE VERGANGENHEIT IST HINTEN LINKS und DIE GEGENWART IST VORNE RECHTS kann man auch die den Text der Anzeige direkt einbeziehenden Metaphern DIE FRÜHERE GENERATION IST LINKS HINTEN VON DER SPÄTEREN GENERATION oder DER GROSSVATER IST RECHTS VORN VOM URGROSSVATER formulieren. In Hinblick auf ihren Text-Bild-Bezug sind das Flächenbildschema der AEG-Werbung und das Flächenraumbildschema der Mercedes-Werbung identisch. Sie unterscheiden sich allerdings darin, dass ersteres Schema einen in seiner Anzeige unmetaphorischen Empfänger aufweist, während letzteres Schema von einem in seiner Anzeige metaphorischen Empfänger ausgeht.

Dieser Unterschied – dass ein Bildschema an etwas Unmetaphorisches oder Metaphorisches anknüpfen kann – besteht auch zwischen Bildschemata, die in ihrem Empfängerkern nicht im Text ihres Text-Bild-Gefüges verankert sind. So ist in der Werbung für Österreich (Tafel 18) weder der Empfänger der allgemeinen Metapher DIE VERGANGENHEIT IST HINTEN LINKS noch der Empfänger der spezifischen Metapher DIE ZEIT KURZ NACH DER ABREISE VON ZUHAUSE IST HINTEN LINKS im Text der Anzeige gegeben. Dort findet sich lediglich ihre kontextuelle Determination über das Adverb ‚endlich‘, das sich in der Anzeige gänzlich unmetaphorisch auf die Ankunft der Urlauber an ihrem Zielort bezieht. Auch in der Mercedes-Werbung (Tafel 9) liegt der Empfänger der spezifischen Metapher DAS LIEBESABENTEUER IST LINKS nicht im Text der Anzeige. Die Metapher wird nur kontextuell determiniert, dies dafür reichlich einerseits durch die temporalen Adverbiale ‚am Samstag‘ und ‚am 02.10.‘ sowie andererseits durch die verschiedenen Ausdrücke, die ins Umfeld des Liebesabenteuers passen (‚Rendezvous‘, ‚sich verführen lassen‘ u. a.). Diese Ausdrücke

aber, die zum Empfängerbereich der genannten Bildschemametapher gehören, haben zugleich im Spenderbereich der Bildfeldmetapher DER NAGELNEUE MERCEDES IST EINE POTENZIELLE NEUE GELIEBTE ihren Platz. Zusammen mit einigen Besonderheiten des Bildes (denjenigen, die sich ebenfalls im Umfeld des Liebesabenteuers befinden) stützen sie zwei Metaphern: die zeitliche Bildschemametapher zur Lage des Liebesabenteuers im zeitlich-räumlichen Orientierungssystem und die werbliche Bildfeldmetapher zum Objekt des Liebesabenteuers. Erstere Metapher ist ein Aspekt letzterer Metapher. Sie liegt auf deren Spenderebene.

Insofern prägt die Bildschemametapher (deren Schema im Bild visualisiert ist) in Werbeanzeigen mindestens vier Varianten aus: Ihr Empfänger kann im Text direkt verankert sein oder von dort aus nur kontextuell determiniert werden, und er kann auf einer unmetaphorischen Ebene liegen oder auf der Spenderebene einer Strukturmetapher, von der er dann zusammen mit seiner Bildschemametapher ein Aspekt ist.

Es ist davon auszugehen, dass diese vier Varianten der Einbettung bildlicher Bildschemata der Zeit, die soeben in den Werbeanzeigen des vorliegenden Teilkorpus entdeckt wurden, auch in den dort zusammengetragenen textbildlichen Kunstwerken vorzufinden sind. Allerdings müssen die Varianten in den Kunstwerken irgendwelche Besonderheiten aufweisen, die den Varianten in den Werbeanzeigen nicht eigen sind, während diese wieder andere Besonderheiten ausprägen. Die gesuchten Eigenarten hier wie dort ergeben sich sehr wahrscheinlich aus dem schon mehrfach herausgestellten Sachverhalt, dass die meisten Kunstwerke des vorliegenden Korpus in ihrem Text wie auch in ihrem Bild reduzierter sind als die Werbeanzeigen. Auf Weibels Kunstwerk „Augentext“ (Tafel 4) trifft dieser Sachverhalt zu. Die textbildliche Fotomontage ist elementarer als die besprochenen Werbeanzeigen und zugleich in hohem Maße verdichtet. Zu sehen sind auf ihr nur vier zeitlich aufeinanderfolgende Augenausschnitte eines Gesichts statt der vier vollständigen Gesichtsaufnahmen mit lediglich drei darauf projizierten Nomen (*‚Nacht‘*, *‚Tag‘* und *‚Schlaf‘*), die teils wiederholt werden, aber keinerlei grammatisch-syntaktische Strukturen ausprägen. In dieser Weise reduziert zeigt die Montage zum einen das Links-rechts-Schema DIE NACHT IST LINKS – DER TAG IST RECHTS und zum anderen das Oben-unten-Schema DER WACHZUSTAND IST OBEN – DER SCHLAF IST UNTEN. Vor allem ersteres Schema ist im Kern textbildlich, denn beide Empfänger des in seinem Gegensatz präsentierten Metaphernpaares sind als Text vorhanden. Sie etikettieren zusammen fünfmal die umschattete und die beleuchtete Seite der gezeigten Augenpartie. Eine weitere kontextuelle Stütze bietet nur noch das Wort *‚Schlaf‘*. Ansonsten ist das Schema ausschließlich konbildlich gestützt, insbesondere durch den Lichteinfall und Schattenschlag, daneben aber auch durch die geschlossenen und (halb) geöffneten Augen. Letztlich sind alle wenigen vorhandenen Text- und Bildelemente in das Bildschema eingebunden. Sie determinieren es und determinieren zugleich das zweite Schema, das im Kern ebenfalls noch als textbildlich gelten kann, denn es ist mit dem Wort *‚Schlaf‘* einer seiner beiden Empfänger expliziert – am richtigen Ort: links unten. Konbildlich gestützt ist dieses zweite Schema durch das eine geschlossene und zugleich umschattete Auge, auf dem *‚Schlaf‘* steht (also das linke untere Auge) und das

(halb) geöffnete und zugleich beleuchtete Auge oben rechts sowie ferner durch die anderen geschlossenen oder geöffneten, umschatteten oder beleuchteten Augen. Die Fotomontage ist, weil ihre wenigen Text- und Bildelemente mit der Determinierung zweier Bildschemata alle eine doppelte Funktion haben, so verdichtet.

Die hohe Dichte der meisten Kunstwerke ergibt sich aus der zum Teil radikalen Reduktion der Text- und Bildelemente in ihnen und deren Konzentration auf eine gemeinsame komplexe Aussage. Die Aussage von Werbeanzeigen ist dagegen in aller Regel einfach. Wie sich dieser Sachverhalt auf die Disposition der Bildschemametaphern auswirkt, wird sich zeigen. Zunächst sei herausgestellt, welche zeitlichen, räumlich-zeitlichen oder räumlichen Ausdrücke der Kunstwerke die zeitlichen Bildschemata in ihren Bildern determinieren. Neben den inhaltlich zeitbezogenen Nomen des weibelschen Kunstwerks (s. o.) sowie ‚*spring*‘, ‚*summer*‘, ‚*autumn*‘ und ‚*Jahreszeiten*‘ (Ulrichs: Tafel 2) gibt es wieder zeitliche Adverbien: ‚*kurz darauf*‘ (Banana: Tafel 22) und ‚*einst*‘ (Ulrichs: Tafel 24) und Verben der Bewegung, die hier in Nomen eingebunden sind: ‚*Heimkehrchen*‘ (Brus: Tafel 15) und ‚*Startbahn*‘ (Blume: Tafel 13); einmal kommt es auch auf das Tempus des Verbs an: ‚*vergisst*‘ (Kiefer: Tafel 20), ein anderes Mal auf den Modus: ‚*Schlafen Sie*‘ (Heisig: Tafel 27). Dazu kommen komplexe temporale Adverbien: ‚*bei nacht*‘ (Ulrichs: Tafel 8) und ‚*eines Nachts*‘ (Banana: Tafel 22), ein lokales Adverb mit zeitlichem Aspekt: ‚*unter tage*‘ (Ulrichs: Tafel 8) und zwei Ausdrücke, denen man ihren Titelcharakter anmerkt und die ebenfalls einen zeitlichen Aspekt aufweisen: ‚*Wunsch der Woche*‘ (Blume: Tafel 10) und ‚*Ende des Abendprogramms*‘ (Heisig: Tafel 27). Nimmt man einmal Bananas Arbeit heraus, decken die aufgeführten Wörter und Ausdrücke beinahe den gesamten Textbestand der vorliegenden Kunstwerke ab. Sie erscheinen dort fast alle auf der Sehfläche, wo sie dem Bild ein- oder beigefügt sind und werden in der Regel zudem als die Titel ihrer Kunstwerke angeführt. Nur in drei Fällen unterscheidet sich der Text im Bild vom Titel (Ulrichs: Tafel 2, Weibel: Tafel 4 u. Heisig: Tafel 27).

Vergleicht man die Wörter und Ausdrücke der Kunstwerke und der Werbeanzeigen, die die zeitlichen Bildschemata determinieren, miteinander, kann man keine markanten Unterschiede feststellen. Es ließen sich beide Male im Prinzip die gleichen Gruppen bilden. Verschiedenartig ist lediglich die kontextuelle Einbettung der eliminierten Textbestandteile. In den Werbeanzeigen sind sie von mehr Kontext umgeben und häufiger in grammatisch-syntaktische Sequenzen eingebunden als in den Kunstwerken, wo man dafür mehr isolierte Einzelwörter findet. Dieser Befund passt zu dem Eindruck, dass in Werbeanzeigen tendenziell enger gefasste Bedeutungen im Spiel sind als in Kunstwerken. Bei Weibel etwa geht es nicht nur um die Nacht, den Tag, den Schlaf und die in den Augenpartien zu sehende Müdigkeit, die der Titel „Augentext“ determiniert. Vor dem Hintergrund der Metaphern unserer Bildfeldgemeinschaft spielen auch das Leben, der Tod und das Sterben in das Kunstwerk hinein, wodurch die Empfänger der Bildschemametaphern zu Spendern von Strukturmetaphern werden. Diese eine beachtliche Komplexität herbeiführende Doppelbödigkeit findet sich in der Werbung nicht.

Auch Kiefers und Ulrichs' Arbeiten (Tafel 20 u. Tafel 24) weisen eine komplexe Doppelbödigkeit auf. Doch ist sie in jedem der (zusammen mit Weibels Arbeit) drei Kunstwerke von anderer Art. Bei Kiefer finden sich zwei zeitliche Bildschemata, die sich beide durch das Textangebot des Kunstwerks zu Bildschemata mit textlichem Empfänger spezifizieren lassen – allerdings teils zulasten des zeitlichen Aspekts. Das allgemeine Metaphernpaar DIE VERGANGENHEIT IST HINTEN – DIE ZUKUNFT IST VORN findet sich im Kunstwerk in der spezifischen Form DIE VERGESSENE IST HINTEN – DER VERGESSENDE IST VORN (will man nicht noch spezifischer werden), und das allgemeine Bildschema SICH ERINNERN IST LINKS birgt das Kunstwerk in der spezifischen Form VERGESSEN IST LINKS. Weil also der Zeitaspekt im ersten Bildschema getilgt wird, sowie man die Wörter des Kunstwerks direkt einsetzt, liegt der Empfänger dieses Schemas nicht mehr im Text, während er im zweiten Bildschema dort noch zu finden ist. Über das bildliche und das textbildliche zeitliche Schema gelangt man weiter zur komplexen Doppelbödigkeit des Kunstwerks, bei dem es sich offenbar nicht nur um eine Illustration der Siegfried-Sage handelt, sondern auch um eine Visualisierung des Vergessens überhaupt. Brunhilde gerät in den Sog der Fluchtlinien, wo sie, sowie der Prozess des Vergessens abgeschlossen ist, vom Fluchtpunkt verschlungen sein wird. (Siegfried hat sie in dem Augenblick, den das Kunstwerk festhält, noch in Erinnerung.) Das Vergessen steht in einem metonymischen Bezug zu dem Beispielfall, den Kiefer gemalt hat.

In Ulrichs' Kunstwerk „Einst ... stein“ wiederum rührt der doppelte Boden der Empfängerebene von der Doppeldeutigkeit ihrer zentralen Bildschemametapher her. In seiner Verbalisierung und Visualisierung ist das gegensätzliche Orientierungsmetaphernpaar, das sie umfasst (EINSTMALS IST HINTEN – DEREINST IST VORNE), vollständig ineinander verschmolzen. Das Wort *einst* befindet sich sowohl hinter dem Stein als auch vor dem Betrachter und kann dadurch seine zwei ihm inhärenten Bedeutungen entfalten. Sie werden durch die zu sehenden Platten aus Stein und Spiegelglas in etwa zu den beiden Schemata DAS LEBEN DES VERSTORBENEN VERTRAUTEN IST HINTEN und DER EIGENE TOD IST VORNE spezifiziert. Die Empfänger dieser Schemata machen die Doppelbödigkeit des Kunstwerks aus. Es geht genauso um das Gedenken an einen Toten wie um das Antizipieren des eigenen Todes. Dabei sind beide Empfänger aber keine Spender zusätzlicher Bildfeldmetaphern. Ebenso wenig steht der eine Empfänger in einem metonymischen Bezug zu dem anderen.

Während also in den analysierten Werbeanzeigen die Empfänger der zeitlichen Bildschemametaphern Aspekte eines einfachen Sachverhalts sind, sei er nun metaphorisch oder unmetaphorisch präsentiert, sind sie in den analysierten Kunstwerken Aspekte eines komplexen Sachverhalts, der sich in einer Doppelbödigkeit entfalten kann. Die Komplexität des gemeinten Sachverhalts kann aber auch schlicht aus einer größeren Offenheit des Empfängerbereichs der zeitlichen Bildschemametapher eines Kunstwerks hervorgehen. Diese große Bedeutungsoffenheit scheint vornehmlich in Kunstwerken angelegt zu sein, die weniger reduziert und weniger elementar sind. In Bananas Arbeit (Tafel 22) ist insbesondere der Text umfassender als in den meisten anderen Beispielen, in Heisigs Arbeit (Tafel 27) das Bild.

Das zeitliche Bildschema des Kunstwerks von Banana lautet in seiner allgemeinen Formulierung DIE FRÜHERE ZEIT IST LINKS OBEN – DIE SPÄTERE ZEIT IST RECHTS UNTEN und in seiner spezifischen Formulierung EINES NACHTS IST LINKS OBEN – KURZ DARAUF IST RECHTS UNTEN. Sein Empfängerpaar ist demnach direkt im Text verankert. Es handelt sich um die Zeitangaben zweier aufeinanderfolgender Ereignisse, die sprachlich und bildlich mitgeteilt werden. Indem diese Ereignisse märchenhafte und damit metaphorische Momente bergen, müssen sie um eine zusätzliche Empfängerebene ergänzt werden. Doch die lässt sich nur ansatzweise fixieren. Es fehlt die situative Einbettung des Gezeigten, dessen Text bereits aus seinem Kontext gerissen zu sein scheint. Er beginnt mitten im Satz und ist ausdrücklich nicht zu Ende geführt. Ferner gibt der Text inhaltliche Rätsel auf, die das illustrierende Bild nicht löst. Die Wegelagerer und das Reh mögen die Männer und die Frau sein, zu denen der Protagonist Kontakte hatte und die ihm ein Leid zufügten, ehe er – sagen wir – ein Desperado wurde. Zu seinem auch selbst verschuldeten finanziellen Desaster und zu seinem Pech in der Liebe lassen sich viele Geschichten mit unterschiedlichen Episoden erzählen. Schon darin besteht die Bedeutungsoffenheit der Mitteilung. Offen bleibt außerdem, ob es sich um die Wiedergabe eines absurden Traums handelt oder um einen hyperbolischen Erlebnisbericht, um eine Erzählung, in der der Künstler Wichtiges von sich preisgibt, oder um eine frei erfundene Geschichte.

Im stark angereicherten Bild des heisigschen Kunstwerks finden sich gleich drei zeitliche Bildschemata. Das erste, in seinem Gegensatz ausgeprägte lautet allgemein formuliert DIE VERGANGENHEIT IST KLEIN – DIE GEGENWART IST GROSS und spezieller formuliert DIE ZEIT DES ABENDPROGRAMMS IST KLEIN – DIE ZEIT DES BETTGANGS IST GROSS. Die beiden anderen, mittelbar auch aufeinander bezogenen Bildschemata kann man speziell, wie folgt, benennen: NICHT VERGESSEN KÖNNEN IST (EIN BLICK NACH) LINKS und KEINE RUHE FINDEN IST (EINE BEWEGUNG NACH) RECHTS. Alle drei Schemata sind im Text nicht direkt gegeben, werden jedoch durch ihn kontextuell determiniert. Der Kunstwerktitel „Ende des Abendprogramms“ steht dabei den Metaphern des ersten Bildschemas besonders nahe, während der ins Bild geschriebene Text ‚*Schlafen Sie wohl*‘ vor allem die zwei anderen Bildschemata determiniert. Die Empfänger der Bildschemata (des ersten wie der beiden zusätzlichen) liegen auf einer Ebene. Zusammen beschreiben sie die Situation eines Mannes, der dieses Mal keinen individuellen Menschen oder Typ darstellt, sondern den Prototyp oder metonymischen Repräsentanten des Zeitgenossen (der 1980-er Jahre). Heisig übt mit seinem Kunstwerk eine scharfe Medien- und Gesellschaftskritik, deren Mehrdeutigkeit darin besteht, wie eng oder weit man sie fasst, auf welche Medien und Gesellschaften man sie bezieht und ob man sie ideologisch motiviert sieht oder nicht. Das heißt, so zahlreiche Bildfeldmetaphern das Kunstwerk auch birgt (etwa den visualisierten Phraseologismus des Blicks in die Röhre, die visualisierte umgangssprachliche Metapher des Kastens für den Fernseher oder die visualisierten, kaum übertragbaren Metaphern des Festhaltens und Mitnehmens), liegt es – so gesehen – doch insgesamt nicht auf einer metaphorischen Ebene, sondern repräsentiert seinen wahrgenommenen Weltausschnitt metonymisch.

Die Varianten in der Text-Bild-Disposition der zeitlichen Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes, die in den analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerken entdeckt wurden, müssten im Prinzip auch bei den zeitlichen Bildschemata der Farbe und bei denjenigen der Linie anzutreffen sein. Das ist anzunehmen. Es ist allerdings ebenso wahrscheinlich, dass sich je Bildschematyp und je Text-Bild-Gattung Besonderheiten ausprägen, die aufzuspüren hier nur ansatzweise gelingen kann. Was die Bildschematypen anbelangt, muss davon ausgegangen werden, dass sie sich aufgrund ihrer je speziellen Lage zwischen der Orientierungsmetaphorik und der Strukturmetaphorik in Text-Bild-Gefügen tendenziell unterschiedlich verankern. Die Bildschemata der Farbe nähern sich ja bereits ein wenig der Strukturmetaphorik an und die Bildschemata der Linie noch ein wenig mehr. Und was die beiden Text-Bild-Gattungen anbelangt, ist zu vermuten, dass auch sie aufgrund ihrer je besonderen Beschaffenheit die Ausprägung der Bildschematypen in ihnen mitbestimmen, unterliegt doch die Werbeanzeige gestalterischen Standards, während dem Kunstwerk eine größtmögliche Gestaltungsfreiheit offensteht.

Überblickt man die zeitlichen Bildschemata der Farbe in den neun Werbeanzeigen und fünf Kunstwerken, die (teils nachträglich) untersucht wurden, gewinnt man spontan den Eindruck, dass diese Bildschemata in beiden Text-Bild-Gattungen mitunter sehr vage sind, und führt das schnell darauf zurück, dass sie von deren Texten so gut wie gar nicht determiniert werden. Bei den Bildschemata der Fläche u. a. muss, so glaubt man, die textliche (und bildliche) Determination deshalb überzeugender wirken, weil sie stärker ausgebaut ist. Ob diese Schlussfolgerung richtig ist, ist aber noch zu überprüfen.

In der Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) findet sich das allgemeine Farbbildschema DIE VERGANGENHEIT IST DUNKEL UND SCHWARZ – DIE ZUKUNFT IST HELL UND WEISS. Kontextlich determiniert ist es durch die zweimal abgedruckte phraseologische Wendung *Licht (ins Dunkel) bringen*. Spezifisch ist die gemeinte Vergangenheit die Zeit des beispielhaft angeführten Unternehmens vor dessen Zusammenarbeit mit Hewlett-Packard und die gemeinte Zukunft die Zeit danach. Die Empfängerebene der Bildschemametapher ist also unmetaphorisch. Auch im Bild ist der offenbar gerade eingetroffene, weiß umschwirrt leuchtende Kubus in der dunklen Lagerhalle ein unmetaphorisches Element. Er steht metonymisch für die von Hewlett-Packard optimierte Lieferkette bzw. für den Wert der Dienstleistung schlechthin. Das heißt, in dieser Anzeige ist das zeitliche Farbbildschema groß ausgestaltet. Es ist besser als üblich determiniert. Seine Text-Bild-Disposition unterscheidet sich von allen zeitlichen Flächenbildschemata in den analysierten Werbeanzeigen dadurch, dass der Text nicht (nur) den Empfänger der bildlichen Bildschemametapher determiniert, sondern (auch) den Spender.

Das ist bei der Mercedes-Werbung (Tafel 25) anders. Sie birgt das spezielle zeitliche Farbbildschema DIE GESCHWINDIGKEIT IST ROSAROT, ohne dass dieses groß ausgestaltet wäre. Schon dessen Gegenpart DIE LANGSAMKEIT IST GRAUSCHWARZ ist nicht mitvisualisiert. Zwar wird der Empfänger des Bildschemas kontextuell determiniert durch die Ausdrücke ‚*im Sportpaket*‘, ‚*Gas geben*‘ und ‚*noch dynamischer*‘,

doch durchkreuzt die Legende ‚Kirschblüte‘ die zeitmetaphorische Assoziation über die zu sehenden rosafarbenen Streifen. Sie signalisiert, dass die Farbe abbildhaft gemeint ist. Dass der Betrachter dennoch geneigt ist, sie auch zeitmetaphorisch wahrzunehmen, liegt allein an seinem phraseologischen Wissen und an der Wirkung der Farbe auf ihn. Die zeitliche Farbmethapher bleibt im Vagen, obgleich sie textlich genauso stark und in derselben Weise determiniert ist wie die meisten zeitlichen Flächenmetaphern in den analysierten Werbeanzeigen. Zu dieser größeren Vagheit mögen die Legende sowie auch der Auftakt des Slogans ‚Ein neues Bild von [...]‘ beitragen, die jeweils eigene Assoziationen ins Spiel bringen und dadurch eventuell vom zeitlichen Farbbildschema ablenken. Die Hauptursache für die empfundene größere Vagheit der Farbbildschemata (bei gleicher Determinationsdichte) ist damit aber noch nicht offengelegt.

Es sei an zwei Kunstwerken überprüft, wie die zeitlichen Farbbildschemata dort verankert sind. In Brus’ „Heimkehrchen“ (Tafel 15) kann man das allgemeine Farbbildschema DIE VERGANGENHEIT IST HELL – DIE ZUKUNFT IST DUNKEL ausmachen oder die spezifischeren Schemata DAS VERTRAUTE IST HELL – DAS FREMDE IST DUNKEL bzw. DIE MUTTER IST HELL – DIE WELT IST DUNKEL. Textlich determiniert wird die Empfängerebene des Schemas über den Titel des Kunstwerks; bildlich wird sie über die Metapher des in den Leib der Mutter zurückkehrenden Kindes determiniert sowie über das zeitliche Flächenbildschema HEIMKEHREN IST EINE BEWEGUNG NACH LINKS bzw. DIE VERGANGENHEIT IST LINKS – DIE ZUKUNFT IST RECHTS. Die Spenderebene des Schemas jedoch bleibt undeterminiert und damit unbestimmt.

In Trockels Zeichnung (Tafel 54) lässt sich die Metapher des zeitlichen Farbbildschemas ZEITEN DER FREMDBESTIMMUNG SIND FALSCHER FARBEN – ZEITEN DER SELBSTBESTIMMUNG SIND RICHTIGE FARBEN auffinden. Sie ist textlich und bildlich so lange, wie man sich davor scheut, das Text-Bild-Gefüge zu deuten, weder auf ihrer Empfängerebene noch auf ihrer Spenderebene determiniert. Lässt man sich aber auf die Deutung seiner Elemente ein, entdeckt man gleich mehrere Determinationen. Das farbliche Schema der Zeit ist auf seiner Empfängerebene bildlich durch die Uhren in den gelben Augen des Mädchens gestützt sowie textbildlich durch die unter die Augen geschriebenen Essenszeiten. Und es ist ferner auf seiner Spenderebene bildlich gestützt durch das Schema der falsch herum laufenden Zeit, dessen Metaphernpaar man allgemein, wie folgt, beschreiben kann: DIE SCHLECHTE ZEIT IST EINE DREHUNG NACH LINKS – DIE GUTE ZEIT IST EINE DREHUNG NACH RECHTS.

Auch in den beiden vorliegenden Kunstwerken sind die zeitlichen Bildschemata der Farbe also hinreichend stark determiniert. Ihre Vagheit beruht ebenso wenig wie die Vagheit der Farbbildschemata in den vorliegenden Werbeanzeigen auf einer lückenhaften, nur schwach ausgebauten textlichen und bildlichen Determination. In der Mercedes-Werbung mögen Textelemente das Farbbildschema durchkreuzen, und in der Zeichnung Trockels mögen die determinierenden Elemente schwer zu identifizieren sein – die Unbestimmtheit der farblichen Bildschemata rührt aber woanders her. Entweder sie sind aus sich heraus vage, oder der Eindruck der Vagheit ist subjektiv.

Auch den Bildschemata der Linie haftet etwas Vages an. Ob sie vielleicht lückenhafter bzw. geringfügiger determiniert sind als die Bildschemata der Fläche u. a., braucht jetzt – nach der soeben durchgeführten Analyse zu den Bildschemata der Farbe – allerdings nicht mehr überprüft zu werden. Das wird der Fall nicht sein. Der Vollständigkeit halber und weil vielleicht eine andere überraschende Besonderheit zutage gefördert werden wird, sei die Text-Bild-Disposition dieses dritten Schematyps aber nichtsdestotrotz in Augenschein genommen. Aus den bereits (z. T. nachträglich) analysierten sechs Werbeanzeigen und 14 Kunstwerken, die die Bildschemata der Linie aufweisen, gehe es im Folgenden um je zwei zueinander passende Beispiele.

Die Arzneimittel-Werbung (Tafel 30) weist das allgemeine Bildschema der Linie WENIG ZEIT IST EIN KURZES LINIENINTERVALL – VIEL ZEIT IST EIN LANGES LINIENINTERVALL bzw. das spezielle Schema 30 MINUTEN SIND EIN SEHR KURZES LINIENINTERVALL – 12 JAHRE SIND EIN SEHR LANGES LINIENINTERVALL auf. Da im Slogan der Anzeige diese beiden Zeitspannen ausdrücklich angegeben werden, ist der Empfänger der Bildschemametapher direkt im Text verankert. Er befindet sich auf einer unmetaphorischen Ebene. Es wird die Zeitspanne der Erfindung eines Medikaments, die *im Durchschnitt 12 Jahre* dauert, der Zeitspanne der Wirkung eines Medikaments gegenübergestellt, die im Falle von Migräne-Präparaten *oft schon nach 30 Minuten* einsetzt. Erstere Zeitangabe ist also als Durchschnittswert zu verstehen, letztere metonymisch. Die Art der Zeitlinie im Bild ist als Träger zweier Zeitintervalle oder Zeitstrecken treffend bezeichnet; ihre geometrische Anordnung unterstützt über die Bildschemametaphorik der Linienanordnung die Genauigkeit der Zeitangaben. Das stetige Auf- und Ab der Linie hat dagegen keine metaphorische Bedeutung. Es ist allein der Tatsache geschuldet, dass eine lange Linie auf einer relativ kleinen Sehfläche ohne Kurven nicht abgebildet werden kann. Eine Kurve mag man gleichwohl z. B. als einen Monat ansehen.⁵⁴

In der Werbung für Österreich (Tafel 18) befindet sich das in ihrem Empfänger nur unbestimmt ausgeprägte zeitliche Bildschema der sich schlängelnden Linie. Man kann ihm das allgemeine Metaphernpaar LANGSAM IST GEWELT – SCHNELL IST GERADLINIG zuordnen. Erstere Metapher ist gegeben. Aufseiten ihres Empfängers ließe sie sich vage mit den teils zeitbezogenen Adjektiven *organisch, frei, gemütlich, beschaulich, froh* näher benennen. Dieser vielsagende Empfänger wird einerseits kontextuell determiniert durch das groß geschriebene Wort *Endlich* im Slogan der Anzeige. Seine Bedeutungsnuancen ergeben sich andererseits teilweise aus der zusätzlichen konbildlichen Determination des in einem bestimmten Habitus im Schnee stehenden Plastik-Pinguin-Paares. So metaphorisch dieses Pärchen auch gemeint sein mag, ist die Empfängerebene des Linienschemas doch eine unmetaphorisch-metonymische in Bezug auf die beworbene Urlaubsreise. Auffällig ist das Schema hinsichtlich seiner Art, seines Verlaufs und seiner Anordnung. Es ist ein Zeitintervall (das der Anreise bis zur Ankunft in Österreich), es weist eine unregelmäßige parallele Anordnung auf

54 Haben sich hier die Designer einen Scherz erlaubt? Statt $12 \times 12 = 144$ Doppelkurven, die die zwölf Jahre exakt wiedergeben würden, präsentieren sie $13 \times 13 = 169$ davon.

und den bereits erwähnten gewellten Verlauf. Die metaphorische Wirkung der Anordnung der zwei, drei, vier Linien fügt sich ganz in die Wirkung der Wellenform.

Blums Kunstwerk (Tafel 31) besteht aus drei gestalteten, unterschiedlich langen Linien, denen das allgemeine Bildschema VIEL ZEIT IST EINE LANGE LINIE – WENIG ZEIT IST EINE KURZE LINIE innewohnt. Dieses allgemeine Bildschema ist – determiniert durch den Kunstwerktitel – gleich dreifach spezifiziert. Die jeweiligen Empfänger lauten: VIEL GELAUFENE ZEIT – WENIG GELAUFENE ZEIT, ELTERN – SELBST und VIEL GELEBTE ZEIT – WENIG GELEBTE ZEIT. Je speziellem Schema ist dessen Empfänger von den im Titel explizierten Worten abgeleitet oder dort direkt verankert. Insbesondere das Schema zur gelebten Zeit ist ein textbildliches. Je speziellem Schema unterscheidet sich auch, ob dessen Empfängerebene eine metaphorische oder unmetaphorische ist, stehen doch die Empfänger zueinander in einem Spender-Empfänger-Bezug. Die Läufer-Ebene verhält sich metaphorisch zu den beiden anderen Ebenen: zur spezielleren Familienebene und zur allgemeineren Ebene der Lebenszeit. Dabei sind alle drei Ebenen nicht nur textlich, sondern auch bildlich gegeben. Das heißt, die drei Subschemata werden auch konbildlich determiniert. Die Bänder, mit denen die Linien an einer Metallschneidemaschine befestigt sind, erinnern an die Markierungen auf den Laufbahnen von Sportplätzen; die Hände an den Enden der Linien stehen metonymisch für den Menschen, um den es auf der unmetaphorischen Ebene geht. Gleichzeitig determinieren die Hände die Linien über die Assoziation der Elle zum Längenmaß, das metaphorisch zum ellenlangen Zeitmaß steht, welches die Lebenszeit misst. Unerwartet vernetzt sich die über die Hand eigentlich gegebene Empfängerebene des Kunstwerks mit dessen Spenderebene. Dabei verliert die Hand ihre Eindeutigkeit. Sie wird zu einem doppelbödigen Element. Jedes bildliche Element ist, wie man durchspielen kann, doppelbödig.

Rühms Schriftbild (Tafel 44) zeigt zwischen den Wörtern ‚jetzt‘ und ‚eben‘ das zeitliche Linienbildschema EIN MIT EINER TOLLEN AKTION DURCHLEBTES ZEITINTERVALL IST EIN SCHWUNGSTRICH. Will man es spezifizieren, kann man frei passende Empfänger assoziieren (Skipartie, Umarmung ...). Dabei müssen alle Empfänger, die man sich denkt, einerseits mindestens unbestimmte Gemeinsamkeiten mit der Linie aufweisen und andererseits kontextuell durch die gegebenen Worte determiniert sein. Diese von den zwei Zeitadverbien ausgehende Determination ist jeweils unmetaphorisch. Das spezifizierte Linienbildschema über den frei assoziierten Empfänger kann man auch umkehren, wodurch es sich in eine Strukturmetapher verwandelt, die etwa lauten kann: DIESER SCHWUNGSTRICH IST EINE SKIPARTIE/EINE UMARMUNG. Oder man verzichtet auf die freie Spezifizierung und lässt sich ganz von der bloßen Schriftzeichnung verführen. Dann lautet das Linienbildschema – ebenfalls spezifisch – DIE ZEIT ZWISCHEN JETZT UND EBEN IST EIN SCHWUNGSTRICH. Bei dieser schlichten Lesart ist die Bedeutung der zwei in der richtigen Reihenfolge gelesenen und erlebten Zeitadverbien visuell konkretisiert. Die Schriftzeichnung hat dann keine kontextuellen oder konbildlichen Elemente mehr. Sie ist nichts weiter als das isolierte zeitliche Linienbildschema des Schwungstrichs in textbildlicher Ausprägung.

Keine wirkliche Überraschung, aber doch eine bis hierhin nicht im Besonderen beachtete Eigenart des Typs des Linienbildschemas besteht darin, dass eine Linie stets alle ihre Schemaparameter birgt, wobei sie aber – je nachdem, wie sie gestaltet ist – nur eines oder wenige davon markant ausprägt. In der Arzneimittelwerbung tragen insbesondere die Parameter der Linienart und der Linienanordnung eine metaphorische Bedeutung, in der Werbung für Österreich sind es vornehmlich die Parameter der Linienanordnung und des Linienverlaufs. Zu den Kunstwerken ist noch nachzutragen, welche der vier aufgelisteten Linienparameter dort eine orientierungsmetaphorische Wirkung erzeugen. In der blumschen Installation liegen drei geradlinig verlaufende Zeitstrecken in einer horizontalen, parallelen Anordnung vor. Hier sind die Parameter der Linienart, der Linienanordnung und des Linienverlaufs im Sinne des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs gestaltet und insofern bildschemametaphorisch. Die rühmsche Schriftzeichnung weist jenen zwischen zwei Worten liegenden Schwungstrich auf, wobei diese Worte zum einen seinen Anfang und sein Ende markieren und zum anderen – sind sie doch miteinander verbunden – seine stetige Wiederholbarkeit garantieren, ihn zum Intervall innerhalb eines Kreislaufs erheben. Hier sind die Parameter der Linienart, des Liniengestus und des Linienverlaufs im Sinne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs gestaltet und deshalb bildschemametaphorisch.

An dieser Stelle ist zu fragen, ob sich nicht auch die Parameter der zeitlichen Bildschemata der Fläche u. a. und der Farbe überlagern. Das ist beispielsweise der Fall, wenn sich die Rechts-links-Orientierung der Fläche mit der Vorne-hinten-Orientierung des Flächenraums verbindet. So häufig diese Verbindung vorkommt, ist sie aber doch von den Verbindungen der Parameter der Linie verschieden, weil das Flächen- und das Flächenraumschema auch voneinander getrennt werden können. Annähernd dasselbe gilt für die zeitlichen Farbbildschemata und das zeitliche Oberflächenbildschema. Die zeitlichen Farbparameter untereinander sind dagegen teilweise nicht voneinander trennbar und ähneln darin den zeitlichen Linienparametern. Dass sie ihnen nicht gleichen, liegt daran, dass diese generell untrennbar sind. Wahrscheinlich finden sich im Phänomenbereich der Bildschemakopplungen innerhalb der Bildschematypen genau die Merkmale, die die graduell größere Nähe der Farb- und der Linienbildschemata zur Strukturmetapher ausmachen. Mit den Bildschemakopplungen innerhalb der Bildschematypen könnte auch die empfundene größere Vagheit der Bildschemata der Farbe und der Linie zusammenhängen.

Diese Vagheit ist, wie sich bereits herausstellte (s. o.), keine Folge einer geringeren Verankerung der Farb- und Linienbildschemata in ihren Text-Bild-Gefügen. Es scheint der Typ des Bildschemas auch nicht dessen Text-Bild-Disposition zu beeinflussen. Bei der ansatzweisen Untersuchung fielen keine tendenziellen Unterschiede auf – singuläre allerdings schon (zum Farbtyp: Hewlett-Packard, zum Linientyp: Rühm). Ob diese Ausreißer im Text-Bild-Bezug auf ihren Bildschematyp zurückgeführt werden können, müsste noch überprüft werden. Wichtiger in diesem Kapitel war aber die Beantwortung der Frage, ob sich die Text-Bild-Dispositionen der Bildschemata insgesamt in den beiden Gattungen der Werbeanzeige und des Kunstwerks

voneinander unterschieden und wenn ja, wie. Hier wurde festgestellt, dass die Schemata in den Werbeanzeigen in der Regel von mehr Text (der über das Kleingedruckte in diese Text-Bild-Gefüge gelangt) und von mehr Bilddetails (die über die Fotografie in sie gelangen) umgeben sind. Der tendenziell größere Detailreichtum der Werbeanzeigen in Text und Bild führt aber nicht zwingend dazu, dass die Bildschemata in ihnen konbildlich und kontextuell stärker determiniert sind. Gleichwohl kann man nicht ausschließen, dass sie in den Werbeanzeigen diese Tendenz aufweisen. Um hier eine gesicherte Aussage machen zu können, müsste man sehr viele Beispiele beider Gattungen untersuchen. Die durchgeführte, bloß punktuelle Beispielanalyse ist da nur wenig aussagekräftig.

Immerhin förderte sie zutage, dass es keine generellen Unterschiede zwischen der kontextuellen und konbildlichen Einbettung der Bildschemata in Werbeanzeigen und Kunstwerken gibt. Die fokussierten zeitlichen Bildschemata werden in den untersuchten Beispielen hier wie dort von vergleichbaren zeitbezogenen Wörtern und Ausdrücken determiniert oder weisen diese als Empfänger auf. Dass die Wörter und Ausdrücke in den Werbeanzeigen zumeist noch kontextuell eingebettet sind, in den Kunstwerken dagegen oft isoliert bleiben, spielt bei dem in Augenschein genommenen Ausschnitt der Text-Bild-Disposition des zuvor identifizierten bildlichen Zeitschemas keine Rolle. Der Ausschnitt umfasste meistens die textliche Empfängerebene dieses bildlichen Schemas (seinen textlichen Empfänger oder seine textliche Determinierung), die Lage der Ebene im gesamten Text-Bild-Gefüge (die dort metaphorisch oder unmetaphorisch sein kann) und die konbildliche Einbettung des bildlichen Schemas (auf der Empfängerebene). Bei interessanter Sachlage wurde der Ausschnitt entsprechend erweitert. Anfangs war er etwas enger gefasst.

In seinen Fassungen erwies er sich insgesamt als groß genug, um verschiedene Varianten der Text-Bild-Disposition in den Werbeanzeigen und Kunstwerken transparent zu machen. Da Werbeanzeigen gestalterischen Standards folgen, während Kunstwerke frei gestaltet sind, ist es recht wahrscheinlich, dass die Variantenbreite der Text-Bild-Disposition der Schemata in Werbeanzeigen geringer ausfällt als diejenige in Kunstwerken. Dieses Ergebnis zeichnet sich jedenfalls bei den nachträglich noch einmal gezielt analysierten neun Werbeanzeigen und neun Kunstwerken bereits ab. So weist in den Werbeanzeigen das im Bild identifizierte zeitliche Bildschema mit einer einzigen Ausnahme entweder seinen direkten Empfänger im Text auf oder ist kontextuell auf der Empfängerebene determiniert, wobei diese Empfängerebene wiederum unmetaphorisch oder metaphorisch ist. Nur in der Hewlett-Packard-Werbung wird das zeitliche Bildschema einmal auf seiner Spenderebene kontextuell determiniert. Unter den Kunstwerken dagegen finden sich mindestens vier ungewöhnliche Text-Bild-Dispositionen ihrer zeitlichen Bildschemata. In Weibels und Blums Kunstwerk (s. o.) ist die Determination des dort vorliegenden textbildlichen Zeitbildschemas ungewöhnlich stark ausgebaut. Bei Weibel stellt sich zudem dessen Empfänger als doppelbödig heraus, und bei Blum hat ein Element auf dessen Empfängerebene einen doppelten Boden. In Ulrichs' und Rühms Kunstwerk (s. o.) fällt die Determination des auch dort vorliegenden textbildlichen Zeitbildschemas

dagegen besonders schwach aus. Bei Ulrichs ist das Bildschema noch vage konbildlich determiniert, bei Rühm ist es vollständig isoliert.

Der gewählte Ausschnitt zur genaueren Untersuchung der Text-Bild-Disposition der zeitlichen Bildschemametaphern führte in zweiter Hinsicht gezielt zu der Ebene oder den Ebenen, die die Botschaft des jeweiligen Text-Bild-Gefüges insgesamt transportieren, war doch zu erwarten, dass sich die Werbeanzeigen von den Kunstwerken vor allem dort unterscheiden. Während die Meinung oder Gesamtaussage einer Werbeanzeige, ob an sie eine strukturmetaphorische Ebene angeschlossen ist oder nicht, stets eindeutig ist, ist die Meinung oder Gesamtaussage eines Kunstwerks stets mehrdeutig. Auf nur wenige Elemente reduzierte Kunstwerke neigen zur Doppelbödigkeit (Weibel, Kiefer, Ulrichs, Blum, Rühm); Kunstwerke mit etwas oder viel größerer Detailfülle in ihrem Bild und/oder Text zeichnen sich dagegen durch eine gewisse Bedeutungsweite bzw. relativ große Bedeutungsoffenheit aus (Banana, Heisig, Brus, Trockel). Die hier schon einmal punktuell durchgeführte Untersuchung legt diese Schlussfolgerung bereits nahe. Die Sachlage dürfte aber noch komplexer sein.

Das heißt, eigentlich müsste die Text-Bild-Disposition der textbildlichen und bildlichen Bildschemametaphern der Zeit über eine aufwendige Untersuchung exakt identifiziert werden. Erst dann wäre es möglich, sie treffend und weitreichend zu beschreiben. Da die drei Typen der Bildschemametaphern, die Bildschemametapher der Fläche u. a., der Farbe und der Linie, jedoch keine wissenschaftlich anerkannten Metapherprägungen sind, seien sie hier nicht weiter untersucht. Stattdessen wende ich mich im folgenden Teil 3.3 meiner Arbeit der wissenschaftlich anerkannten Strukturmetapher oder Bildfeldmetapher (wie man auch sagen kann) zu, um sie dieser aufwendigen Untersuchung zu unterziehen.

Die Bildschemametaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken

Ehe aber die Bildfeldmetapher in Hinblick auf ihre Text-Bild-Disposition untersucht werden kann, ist noch die dritte eingangs gestellte Frage zu beantworten. Es muss herausgefunden werden, ob die vorliegenden 28 Werbeanzeigen und 28 Kunstwerke Produkte zweier Subkulturen⁵⁵ sind, in denen ein je anderes Zeitverständnis vorherrscht. Der Blick auf die Vergangenheit und die Zukunft könnte je Text-Bild-Gattung ein anderer sein. Auch könnten in den beiden Gattungen je unterschiedliche Zeitformen bzw. Zeitgestalten wert- oder geringgeschätzt werden. Den Zusammenhang zwischen der Orientierungsmetaphorik und der Ausprägung von Subkulturen haben Lakoff & Johnson am Beispiel der Oben-unten-Orientierung, die ihrer Überzeugung nach in unserem Kulturkreis dominant ist, herausgestellt (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 31ff.). Subkulturen prägen sich dort aus, wo Menschen sich über unterschiedliche Wertvorstellungen voneinander abgrenzen bzw. ihre Oben-

55 Der von Lakoff & Johnson (1980) übernommene Begriff der Subkultur eignet sich gut dafür, die Kultur der Werbung und die Hochkultur der Kunst wertneutral miteinander zu vergleichen und als zwei Ausprägungen einer gemeinsamen Zeitgeistkultur zu verstehen.

unten-Orientierung in Bezug auf bestimmte Sachverhalte gegensätzlich ist. Dabei kann der Gegensatz auf zweierlei Weise ausgeprägt sein: Es kann eine erste Subkultur einem anderen Wert Priorität zuschreiben bzw. einem anderen Sachverhalt die Oben-Orientierung zuerkennen als eine zweite Subkultur ($Sk_1 = \text{SACHE A IST OBEN}$, $Sk_2 = \text{SACHE B IST OBEN}$). Und es kann eine dritte Subkultur den Sachverhalt, den die erste Subkultur wertschätze, ausdrücklich geringschätzen bzw. ihm die Unten-Orientierung geben ($Sk_3 = \text{SACHE A IST UNTEN}$) (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1).

Will man Lakoffs & Johnsons metaphernbezogene Definition der Ausprägung von Subkulturen zunächst einmal möglichst unmodifiziert übernehmen, fällt der Blick sofort auf diejenigen Werbeanzeigen und Kunstwerke des vorliegenden Beispielkorpus, die zeitliche Aspekte im Oben-unten-Bildschema präsentieren. Die beiden Werbeanzeigen der Lufthansa (Tafel 3) und des Uhrenbauers A. Lange & Söhne (Tafel 5) z. B. weisen eine gegensätzliche Oben-unten-Anordnung der Vergangenheit und der Gegenwart/Zukunft auf. Der Flugzeugbau muss sich immer auf dem neuesten technischen Stand befinden und strebt die stetige Innovation des gesamten Flugverkehrs an; der Uhrenbau dagegen führt eine tradierte, hoch ausgefeilte Handwerkskunst fort mit dem Ziel, auch heute noch Uhren in der Qualität der alten Meisterstücke zu produzieren. Die innovative und konservative Ausrichtung der zwei sehr verschiedenen Betriebe kommt in ihren Werbeanzeigen über die zeitliche Oben-unten-Bildschemametapher zum Ausdruck.

In einem ähnlichen Verhältnis stehen auch die Werbung der Welthungerhilfe (Tafel 39) und die Werbung für die Balearen (Tafel 7) zueinander. In ersterer Anzeige geht es um die Schaffung von ein wenig Wohlstand und Glück in der Zukunft, in letzterer um die Wiedererlangung von Urlaubsfreuden der Vergangenheit. Das je anders ausgerichtete zeitliche Oben-unten-Schema ist abermals Ausdruck einer innovativen Haltung hier und einer konservativen Haltung dort. Beide Male den zukunftsorientierten Zeitblick bergen ferner die Werbung der Welt am Sonntag (Tafel 26) und das Kunstwerk Blumes (Tafel 10). Durch die Oben-unten-Orientierung werden Wünsche zum Ausdruck gebracht: der Wunsch nach einer baldigen, mit Zeitungslektüre zugebrachten Pause und die Sehnsucht nach einer baldigen, mit Liebesfreuden durchlebten Zeitspanne. Dabei ist das zeitliche Moment des Pausierens jeweils bildschemametaphorisch über die Linksorientierung visualisiert. Es wird also die Wertschätzung der Zeitstufe der (nahen) Zukunft von der Wertschätzung einer Zeitform, der Zeitform der Pause, überlagert. Zum Ausdruck gebracht wird diese Wertschätzung in der Werbeanzeige wie im Kunstwerk über zwei miteinander kombinierte Zeitschemata.

Eine typische Kombination zweier Schemata ist zumal in der Werbung die Orientierung nach rechts oben in die bessere Zukunft. Oft geht sie wie in der Anzeige der Bundesregierung (Tafel 12), der Deka-Werbung (Tafel 28) und der Microsoft-Werbung (Tafel 48) von einem dorthin gerichteten Blick aus. Er repräsentiert eine zielstrebige, vom Fortschrittsglauben geleitete Haltung. Die kombinierten Schemata lauten *DIE ZUKUNFT IST RECHTS* und *GUT IST OBEN* oder *DIE (ZEITFORM DER) ZIELSTREBIGKEIT IST (EINE AUSRICHTUNG NACH) RECHTS* und *DIE (ZEITSTUFE DER)*

BESSEREN ZUKUNFT IST OBEN. Erstere Schemakombination ist bei Lakoff & Johnson belegt (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 24).

Die drei vorliegenden Kunstwerke von Blume (Tafel 13), Banana (Tafel 22) und Rheinsberg (Tafel 29) zeigen demgegenüber drei verschiedene Schemakombinationen mit der Ausrichtung nach rechts. Das Schema DIE ZUKUNFT IST RECHTS bergen also alle drei Kunstwerke; bei Blume ist es kombiniert mit dem Schema GUT IST OBEN, bei Banana mit dem Schema SCHLECHT IST UNTEN und bei Rheinsberg mit dem gegenüber GUT IST OBEN dominanten Schema VIEL IST OBEN (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 32). Isofern birgt nur Blumes Kunstwerk eine mit dem Zukunftsoptimismus der Werbung vergleichbare Haltung, während die beiden anderen Kunstwerke zukunfts pessimistisch daherkommen: Ein Mann hat Pech; die Sprachlosigkeit nimmt zu.

Eine weitere noch nicht aufgeführte Bildschemakombination liegt in der Werbung der Volksbank (Tafel 41) vor. Hier sind die Schemata DIE VERGANGENHEIT IST LINKS und GUT IST OBEN miteinander kombiniert. Insofern teilt die Anzeige die konservative Grundausrichtung der Werbung von A. Lange & Söhne und der Werbung für die Balearen. Dieses Mal äußert sich die positive Vergangenheitsorientierung dadurch, dass zu dem gerade erst in einem heroischen Akt Geschaffenen aufgeschaut wird.

Das Gute und das weniger Gute oder Schlechte werden aber nicht nur über das Oben-unten-Schema visualisiert, sondern gleichermaßen über das Hell-dunkel- oder Schwarz-weiß-Schema. Dementsprechend könnten auch Werte mitunter farbmetaphorisch zum Ausdruck gebracht werden. Die Philips-Werbung (Tafel 21), die das Hell-dunkel-Schema aufweist, und das Kunstwerk von Ulrichs (Tafel 8), das das Schwarz-weiß-Schema birgt, seien darum in Hinblick auf ihr Wertesystem genauer betrachtet. In beiden Text-Bild-Gefügen liegt die etwas spätere Zeit rechts auf gleicher Höhe mit der etwas früheren Zeit, und dennoch ist eine Bewertung der späteren Zeit jeweils über die Farbmetaphorik mitvisualisiert. Die Philips-Werbung zeigt eine abgedunkelte linke und eine aufgehellte rechte Seite, das ulrichsche Kunstwerk ist links ebenso schwarz wie rechts. An dieser farblichen Besonderheit ist bei der Philips-Werbung sofort erkennbar, dass das Annehmen der neuen Fernsehtechnologie rechts positiv bewertet wird. Aus Ulrichs' Kunstwerk geht dagegen hervor, dass der dunkle, über die Farbe *Schwarz* repräsentierte Tag, der der gleichfarbigen Nacht folgt, eine negative Beurteilung erhält. Einer am Ideal ausgerichteten Werbeanzeige steht ein sich auf die Realität beziehendes Kunstwerk gegenüber.

Das heißt, der nachtschwarze Tag in dem Kunstwerk ist kein Indiz dafür, dass Ulrichs darin einer generellen Missachtung des Tages Ausdruck verleihen würde. Vielmehr erwächst die Darstellung mit ihrer anprangernden Ausrichtung dessen sehr hoher Wertschätzung. Erkennbar wird das am Oben-unten- bzw. Ideal-real-Schema, von dem Ulrichs nur den unteren Realitätsbereich zeigt. Ganz im Sinne dieses Schemas positioniert er auch den Text im Bild unten. Die Ideal-real-Orientierung findet sich gleichfalls in der Philips-Werbung in dem an der Wand des Illusionsraumes recht hoch angebrachten zukunftsweisenden Flachbildschirm, zu dem

hinaufgeschaut werden muss. Lakoffs & Johnsons Fixierung der Metapher GUT IST OBEN reicht zur Erklärung unseres Wertesystems folglich nicht aus. Diese Gütemetapher allein kann ebenso wenig wie ihre Nebenmetaphern (GUT IST WEISS und GUT IST HELL) zwischen der Bewertung der Realität und der grundsätzlichen Wertschätzung eines Sachverhalts differenzieren. Letztlich lässt sich nur mit Lakoffs & Johnsons Gut-schlecht-Unterscheidung *und* dem von Kress & van Leeuwen eingeführten Metaphernpaar IDEAL IST OBEN und REAL IST UNTEN aufzeigen, ob ein Sachverhalt wertgeschätzt wird oder nicht (vgl. Kress & van Leeuwen 1996, S. 193ff.). Das wird an Beispielen deutlich, in denen das Oben-unten-Schema und das Hell-dunkel- oder das Schwarz-weiß-Schema miteinander kombiniert werden, weil bei ihnen die Gegensatzpaare des Idealen vs. Realen und des Guten vs. Schlechten klar voneinander getrennt vorliegen.

Nach dieser kleinen Erweiterung der lakoff&johnsonschen These zur Identifikation von Subkulturen anhand ihrer Orientierungsmetaphern ist aber nach wie vor offen, ob das Ideale und Reale auch in Text-Bild-Gefügen identifizierbar ist, die die Hell-dunkel- oder Schwarz-weiß-Orientierung ohne zusätzliche Oben-unten-Orientierung aufweisen. Um das herauszufinden, seien nun die Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) und Brus' Kunstwerk (Tafel 15) betrachtet. Beide Text-Bild-Gefüge bergen das Hell-dunkel-, nicht aber das Oben-unten-Schema. In der Hewlett-Packard-Werbung ist das Helle die just in die dunkle Vergangenheit/Gegenwart gekommene Zukunft; bei Brus ist es die nach der Flucht aus der dunklen Gegenwart/Zukunft wiedergefundene Vergangenheit. Insofern präsentiert die Anzeige einen Prozess der Innovation und das Kunstwerk ein Ereignis der Konservierung. Dabei ersetzt offenbar hier wie dort die Hell-dunkel-Orientierung die Oben-unten-Orientierung. Man kann sagen, dass das Helle jeweils das Ideale verkörpert und das Dunkle die Realität. Im Falle der Hewlett-Packard-Werbung deckt sich das Hell-dunkel-Schema mit der dort insgesamt zum Ausdruck gebrachten hohen Wertschätzung der zukunftsweisenden IT-Technologie. Brus' Kunstwerk dagegen ist komplexer. Darin ist das Hell-dunkel-Schema zwar eine Erklärung für die Bewegung des Kindes, die es in Einklang mit seiner Mutter vollzieht. Aber über die Strukturmetapher der Rückkehr in den mütterlichen Leib ist das Ereignis der Konservierung als ein verkehrtes, schmerz- und qualvolles visualisiert. Das heißt, einerseits findet sich bei Brus Verständnis für die enge Mutter-Kind-Bindung, andererseits wird sie problematisiert. Ihre Wertschätzung ist keine uneingeschränkte. Die Beziehung wird als ambivalent eingestuft.

Auch die Werbeanzeige für die Windkraftwirtschaft (Tafel 16) und eine der rühmschen Schriftzeichnungen (Tafel 45) enthalten das Hell-dunkel- bzw. Schwarz-weiß-Schema. Es soll herausgefunden werden, ob bei ihnen abermals das Ideale an das Helle/Weiße und das Reale an das Dunkle/Schwarze geknüpft werden kann. Die in Schwarzweiß gehaltene Windkraft-Werbung birgt das Hell-dunkel- bzw. Schwarz-weiß-Schema einmal nicht als bildliche Farbmetapher, sondern als eine aus dem Zusammenspiel von Slogan und Bild zu erschließende, rein kognitive Metapher. Der einzuschaltenden Zukunft entspricht die Stimmabgabe für den Ausbau

der Windkraftwirtschaft. Ist die Zukunft eingeschaltet, wird es hell/weiß; ansonsten bleibt es dunkel/schwarz. Die saubere, neuartige Energiegewinnung wird explizit für gut befunden, die dreckige, herkömmliche dagegen implizit für schlecht. Das vorfindliche Schema unterscheidet also das Gute vom Schlechten. Es ist Ausdruck der Wertschätzung einer zukunftsorientierten Innovation im Energiesektor und der Geringschätzung einer vergangenheitsorientierten Kontinuität dort. Dass die Innovation als Ideal angestrebt wird, kommt in der Anordnung des Schalters oberhalb einer recht umfangreichen Textpartie zum Ausdruck, in deren Kleingedrucktem u. a. Fakten über die bereits ausgebaute Windkraftwirtschaft aufgelistet sind. Das Hell-dunkel- bzw. Schwarz-weiß-Schema für den Gegensatz von *gut* und *schlecht* und das Oben-unten-Schema für den Gegensatz von *ideal* und *real* können also getrennt werden.

Die mit „Ahnung (“bald“)" betitelte Schriftzeichnung Rühms dagegen präsentiert die Metapher REAL IST DUNKEL in dem wieder und wieder übereinander geschriebenen Wort *bald*. An dessen umkreister Stelle ist das Papier so sehr eingeschwärzt, dass man mit Recht dort auch die Metapher SCHLECHT IST SCHWARZ erkennen kann. Das Hell-dunkel- bzw. Schwarz-Weiß-Schema trägt hier bei Rühm also, ohne dass man die beiden Metaphernpaare voneinander trennen könnte, sowohl den Ideal-real-Gegensatz als auch den Gut-schlecht-Gegensatz in sich. Sowie das Oben-unten-Schema fehlt, vollzieht sich offenbar diese Mischung in der Farbmethaphorik. Bei dem Realen, das zugleich schlecht ist, handelt es sich um die erahnte baldige Zukunft. Die Schriftzeichnung ist demnach eindeutig zukunfts pessimistisch. Hieraus zu schließen, das so geschriebene Wort bringe durch seine Farbmethaphorik auch die generelle Missachtung der Zukunft zum Ausdruck, ist aber nicht zulässig. Welcher Wert der Zukunft an sich zugesprochen wird, bleibt völlig offen. Das ‚Bald‘ kann verschiedenen Haltungen und Lebenssituationen zugeordnet werden, bei Weitem nicht nur dem depressiven, selbstmordgefährdeten Geist.

Aus den soeben betrachteten vier Text-Bild-Gefügen geht letztlich nicht nur hervor, dass das Ideale und Reale sehr wohl auch in Text-Bild-Gefügen verborgen sein kann, die keine Oben-unten-Orientierung aufweisen. Es zeigte sich vielmehr außerdem, dass das Hell-dunkel-Schema offenbar gut zum Ideal-real-Gegensatz passt (Hewlett-Packard, Brus, Rühm), während das Schwarz-weiß-Schema besonders affin mit dem Gut-schlecht-Gegensatz zu sein scheint (Windkraft und abermals Rühm).

Die bis hierhin zusammen 19 Text-Bild-Gefüge (zwölf Werbeanzeigen und sieben Kunstwerke) wurden jedoch in erster Linie noch einmal angeführt, auf dass an ihnen ihre jeweilige Kulturalität in Bezug auf Zeitliches ersichtlich würde. Aus dem Zusammenspiel der zeitlichen Bildschemata der Fläche u. a. und/oder der zeitlichen Bildschemata der Farbe mit den wertenden Flächen- und Farbbildschemata müsste hervorgegangen sein, ob in den Werbeanzeigen und Kunstwerken zwei verschiedene Subkulturen ihre je eigenen Zeitvorstellungen zum Ausdruck gebracht haben.

Was die Zeitstufen der Vergangenheit und der Zukunft anbelangt, ergab sich überraschenderweise bereits innerhalb der Werbung eine subkulturelle Differenz. Während aus mindestens acht Werbeanzeigen eine besondere Wertschätzung der

Zukunft hervorgeht (Lufthansa, Welthungerhilfe, Bundesregierung, Deka, Microsoft, Philips, Hewlett-Packard, Windkraft), lässt sich aus drei Werbeanzeigen entnehmen, dass in ihnen die Vergangenheit besonders wertgeschätzt wird (A. Lange & Söhne, Balearen, Volksbank). Die entweder innovative oder konservative Grundhaltung in den Werbeanzeigen mit ausschließlich zeitlichen Flächenbildschemata wurde an der Schemametapher DIE ZUKUNFT IST OBEN bzw. DIE VERGANGENHEIT IST OBEN oder an dem Zusammenspiel der Schemametapher DIE ZUKUNFT IST RECHTS bzw. DIE VERGANGENHEIT IST LINKS mit der Schemametapher GUT IST OBEN festgemacht. Zusätzlich hätte jeweils ferner die Metapher IDEAL IST OBEN teils mit ihrem Gegenpart REAL IST UNTEN identifiziert werden können.

Die beschriebenen Manifestationen des Zukunfts- und des Vergangenheitsideals finden sich auch unter den Kunstwerken wieder, besitzt doch Blumes Zeichnung „Startbahn für Geister“ einen zukunftsorientierten Schwung und Brus' Zeichnung „Heimkehrchen“ einen in die Vergangenheit zurückführenden Drang. Aus allen betrachteten künstlerischen Beispielen geht aber nicht hervor, dass sich in der zeitgenössischen Kunst ebenfalls zwei Subkulturen ausgeprägt haben, die sich durch einen besonderen Innovationseifer oder eine auffällige Konservationsbeflissenheit auszeichnen. Die in den Kunstwerken sichtbar werdenden Haltungen zu den Zeitstufen verlaufen nicht parallel mit den zwei in den Werbeanzeigen entdeckten Einstellungen. Es zeichnet sich für die Kunst vielmehr ein heterogenes Bild ab, das sich vom zweigeteilten werblichen schon dadurch unterscheidet, dass allein sie (die Kunst) die Freiheit besitzt, auch Zukunftspessimistisches zeigen zu dürfen.

Das heißt, auch die Werbeanzeigen, die mit Hochachtung die Vergangenheit präsentieren, pejorisieren die Gegensart und Zukunft darum nicht oder lassen auch nur ansatzweise durchblicken, welche Verluste gegenüber früher zu beklagen sind. Statt des wertenden Metaphernpaares GUT IST OBEN – SCHLECHT IST UNTEN bergen sie die Metaphern IDEAL IST OBEN – REAL IST UNTEN, wobei die Realität in ganz zukunfts-optimistischem Sinne eine dem Ideal nacheifernde (A. Lange & Söhne, Balearen) oder eine von ihm profitierende (Volksbank) ist. Demgegenüber macht die Kunst häufig von ihrer Freiheit Gebrauch, auch auf schlechte oder problematische Entwicklungen hinweisen zu können oder auf hinderliche zukünftige Ereignisse (Banana, Rheinsberg, Ulrichs, Brus und Rühm). Die genannten fünf der sieben Kunstwerke kann man im Unterschied zu den allesamt zukunfts-optimistischen Werbeanzeigen als zukunfts-*pessimistisch* klassifizieren. Nur aus den zwei Zeichnungen Blumes geht eine zuversichtliche Haltung gegenüber der Zukunft hervor. Offenbar unterscheidet sich die Subkultur der Werbung von der der Kunst insgesamt dadurch, dass erstere stets eine ungetrübt positive Vorstellung von der Zukunft vermittelt (sei sie nun als Ideal oder als mit dem Ideal verbundene mögliche Realität präsentiert), während die Subkultur der Kunst die Zukunft als jegliches real Mögliche darstellt (bringe sie nun Katastrophales oder Ideales). Oder man sagt kurz: Die Werbung zeichnet sich dadurch aus, dass sie in der Zukunft das Ideale sucht; die Kunst ist dadurch gekennzeichnet, dass sie in ihr das Reale aufspürt.

Dieses Ergebnis zeigt sich – wie gesagt – bei den aufgeführten Text-Bild-Gefügen, die die zeitlichen Bildschemata der Fläche u. a. und der Farbe aufweisen. In ihnen ist die tendenziell unterschiedliche Ausrichtung der Werbung und der Kunst (auf das zukünftige Ideale hier und das zukünftige Reale dort) an den je visualisierten wertenden und wertschätzenden Bildschemametaphern ablesbar. Ob auch an den Werbeanzeigen und Kunstwerken mit den zeitlichen Bildschemata der Linie besondere zeitbezogene subkulturelle Differenzen abzulesen sind, sei aber im Folgenden herausgefunden. Hierfür seien insbesondere diejenigen Text-Bild-Gefüge betrachtet, auf denen ein zeitmetaphorischer Linienvorlauf zu sehen ist, wobei wieder wie im Falle der flächigen und farblichen Bildschemata je ein Gegensatzpaar ein Bildschema (dieses Mal ein lineares) verkörpern soll. Das eine Bildschema betreffe die Geradewegs-umwegig-Orientierung, das andere die Geradlinig-kreisend-Orientierung. Zu beiden Schemata zusammen seien 15 Text-Bild-Gefüge (fünf Werbeanzeigen und zehn Kunstwerke) in Augenschein genommen.

Das Merkmal *geradewegs* tragen in der Werbung die Linien der Total-Werbung (Tafel 19) und der Österreichwerbung (Tafel 18) und in der Kunst die Linien des Blumschen und des Kieferschen Kunstwerks (Tafel 31 u. Tafel 20). Als *umwegig* kann man die Linien der Kunstwerke Rentmeisters (Tafel 35) und Polkes (Tafel 36) bezeichnen. In der Total-Werbung führt die Linie laut ihrem Text ‚aus allen Teilen der Welt [...] in [...] [unseren] Winter‘ und ihrem (zweiteiligen) Bild zufolge von der Wüste direkt in eine einsame Berghütte inmitten einer alpinen Schneelandschaft. Die im Bogen verlaufenden Schrittsuren anscheinend desselben Mannes in Sand und Schnee sollen den Weg des Erdgases repräsentieren, das auf quasinatürliche Weise geradewegs zum Ziel geleitet wird. Dabei verbirgt sich hinter dem Linienvorlauf die kompakte wertende Bildschemametapher SCHNELL, WEIT UND DIREKT IST GUT/IDEAL, ohne dass sie in irgendeiner Form (also auf der Fläche oder farblich) visualisiert wäre. Obgleich die in der Österreichwerbung zu sehende Spur in kleinen Wellen verläuft, ähneln sich beide Linien hinsichtlich ihrer wertenden Metapher, die nun in etwa lautet GEMÄCHLICH, WEIT UND DIREKT IST GUT/IDEAL. Das heißt, beide Male verläuft die Linie geradewegs auf ein weit entferntes Ziel zu, allein dessentwegen sie gezogen wurde. Der so natürlich wirkende Bogen und die Wellchen mit ihrem Verzögerungsmoment verleihen ihr ein jeweils anderes Aussehen, bringen sie aber nicht von ihrem Kurs ab. Ihre ungeminderte Zielstrebigkeit bekommt durch ihren individuellen Vorlauf nicht mehr und nicht weniger als ein freundliches Gesicht.

Diese beschönigende Darstellung der Zielstrebigkeit fehlt den zwei Kunstwerken, die ebenfalls das Geradewegs-Schema des Linienvorlaufs aufweisen. Zumal die Linien bei Blum sind exakte Geraden. Aus dem Text und dem Bild seiner Arbeit geht hervor, dass die drei unterschiedlich langen Linien gelebte Zeitlängen anzeigen, die unbedingt als Laufbahnen bzw. Rennstrecken aufzufassen sind. Bei diesen Bahnen gibt es wie bei den Wegen der beiden Werbeanzeigen Start und Ziel. Hier wären das die Start- und die Ziellinie. Ohne jegliche subkulturelle Differenz findet sich demnach auch bei Blum die Bildschemametapher SCHNELL, WEIT UND DIREKT IST GUT/IDEAL. Weil die Beschönigung fehlt und zudem die präsentierten Linienlängen in

Konkurrenz zueinander treten, muss man sogar sagen, das Geradewegs-Schema wird ausdrücklich betont statt ein wenig versteckt. Betont wird das Geradewegs-Schema auch in Kiefers Kunstwerk, denn der perspektivischen Ackerfurchen, an denen der entscheidende Schriftzug entlangläuft, zeigt es viele. Das Schema wird hier aber negativ bewertet, geht es doch um das Vergessen. Es lautet nun ungefähr SCHNELL, WEIT UND DIREKT IST SCHLECHT/REAL. Eine nur selten bedachte Schattenseite der Zielorientierung wird (in ihrer ganzen Tragik) beleuchtet.

Bei Kiefer wird das Geradewegs-Schema, das Blum einhellig mit der Werbung hochhält, geringgeschätzt. Außerdem kann es durch die höhere Einschätzung seines Gegenteils entwertet werden. Rentmeister z. B. präsentiert das Umwegig-Schema entblößt als Pfeil mit einer Schleife in dessen Bahn. Spezifischer wird man es LANGSAM UND INDIRECT IST GUT/IDEAL nennen können. Nach wie vor ist die Linie auf ein Ziel hin orientiert, das mit ‚Museum‘ auch ausdrücklich benannt ist. Der eingefügte Umweg ist allerdings eine nicht unerhebliche Angelegenheit. Hier wird zum Erreichen eines Ziels ein längerer Weg, als geografisch nötig wäre, ausdrücklich empfohlen. Offenbar ist nicht der kürzeste Weg bzw. geringstmögliche Zeitaufwand das angestrebte Ideal, sondern ein auf das Ziel eingestimmter Geist, dessen Einstimmung sich durch das Verstreichen einer gewissen Menge an Zeit einstellt, die nie rekordtauglich ist.

Eine noch größere Entwertung des Geradewegs-Schemas – wenn man so will, dessen Demontage – findet sich bei Polke, fehlt seinen Wegen (es sind wie bei Blum drei) doch nicht nur die Zielstrebigkeit, sondern die Zielorientierung schlechthin. Sie beginnen und enden an irgendwelchen Punkten und verlaufen egal wo entlang. Ihre Beliebigkeit führt sie in den immerwährenden Umweg, der nur durch Pausen unterbrochen wird. Abermals lautet das wertende Bildschema LANGSAM UND INDIRECT IST GUT, nur wird es in einen noch radikaleren Kontext gesetzt. Die ziellosen Umwege der Langweilkultur stehen den zielstrebrigen Wegen der Leistungskultur nun wirklich diametral gegenüber.

Nach diesen sechs ersten Beispielen zum zeitkulturellen Gehalt der Bildschemametaphern der Linie steht also im Raum, dass in der Werbung möglicherweise generell das Geradewegs-Schema und mit ihm die Zielorientierung favorisiert wird, während in der Kunst dieses Schema tendenziell offenbar stärker durchleuchtet und hinterfragt wird mit dem Ergebnis, dass sein Wert herabgesetzt wird. An die Stelle des wertgeschätzten Geradewegs-Schemas tritt das Umwegig-Schema. Der werblichen Zielorientierung könnte aufseiten der Kunst eine entschiedene Wegorientierung gegenüberstehen. Anhand neun weiterer Beispiele jetzt zum Geradlinig-kreisend-Schema soll überprüft werden, ob sie die Vermutung erhärten. Flüchtig betrachtet scheint die gerade Linie für das Zielführende zu stehen, die kreisende für das Endlose. Tatsächlich lassen sich aber natürlich beide Linienverläufe sowohl auf ein Ziel zu führen als auch ins Unendliche leiten. Das Merkmal *geradlinig* findet sich z. B. in der Arzneimittelwerbung (Tafel 30) und der Mercedes-Werbung (Tafel 25) sowie bei Ulrichs (Tafel 32) und bei Rühm (Tafel 43). Linien mit dem Merkmal *kreisend*

liegen z. B. in der Hewlett-Packard-Werbung (Tafel 34) sowie bei Oehlen (Tafel 38), Ulrichs (Tafel 2), Trockel (Tafel 54) und Rühm (Tafel 37) vor.

In der Arzneimittelwerbung ist die Linie an sich gerade – so häufig sie auch, um auf die Sehfläche zu passen, gebogen werden musste. Sie führt vom Startpunkt ‚*Forschung beginnt*‘ zu den zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Zielpunkten ‚*Einnahme*‘ und ‚*Wirkung beginnt*‘. Was ihre Orientierung anbelangt, wird der Blick zunächst auf das Ziel gerichtet: ‚*Ihr Migräne-Medikament wirkt schon nach 30 Minuten*‘ und daran anschließend auf den Start ‚*Oder besser gesagt: nach 12 Jahren und 30 Minuten*‘. Die wertende Schemametapher ist mit SCHNELL UND ZIELFÜHREND IST GUT/IDEAL treffend benannt. Auch in Ulrichs’ Baken findet sich die gerade Linie; sechsmal liegt sie dort vor, und sie ist zudem in den beigefügten drei materialisierten Entfernungsknäueln dubliert. Dort erscheint sie in einer neuen Dimension als aufgewickelte Materie. Dem mit ‚*Anfang*‘ beschriebenen Schild zufolge sind alle neun Linien ausdrücklich startorientiert. Wohin die sechs aufsteigenden geraden Linien und parallel dazu die länger werdenden drei materialisierten Linien bzw. ihre sich vergrößernden Knäuel führen, ist nicht fokussiert. Diesen Fokus tilgen die Knäuel sogar ausdrücklich. Statt des Ziels der Linien gerät ihr Start in den Blick. Er wird als ein Zeitintervall sowie in seiner aufsteigenden Tendenz als etwas Positives gezeigt. Insofern kann das wertende Bildschema dieses Kunstwerks lauten: SCHNELL (DURCH)STARTEN IST GUT/IDEAL.

Geradlinig sind auch die Speedlines in der Mercedes-Werbung, in die sich die vom Auto aus gesehene Umgebung bei dessen rasender Fahrt auflöst. Dabei ist, wie man sagen muss, weniger der Verlauf der Fahrt gezeigt als vielmehr ihr Ziel. Der Wagen ‚*gibt Gas. Und wird [...] noch dynamischer*‘, als man es für möglich gehalten hätte. Das heißt, die erreichte Hochgeschwindigkeit ist das Ziel der Fahrt bzw. der Rausch, in den der Fahrer versetzt wird. Der Rausch möge endlos andauern. Er vermittelt dem Fahrer ein Gefühl der Zeitenthobenheit. Die wertende Bildschemametapher hinter den Linien kann hier lauten: ENDLOS SCHNELL IST GUT/IDEAL. Rühms Linie in „Undamals“ birgt demgegenüber das wertende Schema ENDLOS IST REAL ohne das Geschwindigkeitsmoment. Sie zeigt den Verlauf der Erzählung eines erinnerten Ereignisses, in der die Erinnerung an dessen Zeit nicht enden will.

An sich im Gegensatz zu den gerade verlaufenden Linien stehen die kreisenden Linien. Inwiefern diese aber wie jene ziel- oder wegorientiert zu begreifen sind und den Anfang, den Verlauf und/oder das Ziel eines Prozesses oder dessen Endlosigkeit visualisieren, geht nicht allein aus ihnen hervor, sondern aus ihnen und ihrer Umgebung (ihrem Kontext und Konbild). Die Hewlett-Packard-Werbung präsentiert ein kreisendes Liniengewirr, das optisch und assoziativ (angeregt u. a. durch das Wort ‚*Licht*‘ im Slogan) das Merkmal der Höchstgeschwindigkeit trägt. Es repräsentiert ferner ein Ziel und einen Anfang zugleich. Laut dem Kleingedruckten besteht die Dienstleistung Hewlett-Packards in der ‚*Vereinheitlichung des IT-Managements*‘ von produzierenden Unternehmen, um letztlich ‚*eine Optimierung der bestehenden Ressourcen erzielen*‘ zu können. Im Bild der Werbung ist dieses Ziel (konkret die Beschleunigung der Lieferkette) gerade erreicht worden. Ein von den genannten Li-

nien umgebener Leuchtkubus steht mitten in der gezeigten Lagerhalle. Er bringt die Wende; mit ihm beginnt gerade die neue Erfolgsära des Unternehmens. ‚Licht‘ kommt ‚ins Dunkel‘. Insofern lautet das eine Bildschema auch dieser kreisenden Linien SCHNELL UND ZIELFÜHREND IST GUT/IDEAL; das andere kann lauten: STARTEN IST GUT/IDEAL.

Kreisende Linien birgt auch Oehlens Kunstwerk, in dessen kreuzweise über die Sehfläche verteiltem Text von *durchmessen*en Kreisen und *Aberkreisen* die Rede ist. Das Kreisend-Schema ergibt sich aus dem Inhalt des Textes und seiner Anordnung auf der Sehfläche. Die Zeilen können gut als Kreisdurchmesser wahrgenommen werden. Die dazu zu assoziierenden zahlreichen entlanggelaufenen oder -gefahrenen Straßenabschnitte sind offenbar von vielen verschiedenen Kreisen umgeben, ehe sie schließlich ‚wieder nach Hause‘ führen. Die Bewegung hat zwar ein Ende, ist deshalb aber nicht sogleich zielorientiert. Vielmehr ist sie zweifellos wegorientiert. Das wertende Schema der Linien und ihrer Kreise ist darum treffend mit WEGORIENTIERT IST GUT/IDEAL benannt.

Keine Linie (außer der nicht sichtbaren Sinuskurve), aber doch das Kreisen präsentiert Ulrichs' Arbeit „Die vier Jahreszeiten“. Darin ist es ein endloses Kreisen. Die einmal in ihren vier Etappen dargestellte Drehung enthält ihre eigene potenzielle Wiederholung, da sich die hinterste Lage des Quadrats immer wieder an die vorderste anschließen lässt. Und aus allem scheint das wertende Bildschema ENDLOS IST GUT zu sprechen, wohingegen in dem von Trockel gezeichneten Mädchengesicht ganz im Gegenteil ENDLOS IST SCHLECHT zu stehen scheint. Abermals ist das Bildschema der kreisenden Linie nur implizit vorhanden. Es ergibt sich (ähnlich wie bei Oehlen) aus dem Textinhalt und dessen Anordnung auf der Sehfläche. Auf die negative Wertung verweist die angelegte Linksdrehung zusammen mit der speziellen, auch Text einbeziehenden Darstellung des Mädchengesichts, dessen Verfremdung nur kritisch gedeutet werden kann. Die Stunde um Stunde, Tag um Tag und damit endlos von Mädchen geforderte Unterordnung wird angeprangert. Sowohl Trockel als auch Ulrichs zeigen das Endlose als einen sich im Kreis wiederholenden Vorgang.

Das Moment des Endlosen schließt auch Rühms Schriftzeichnung „Gleich“ ein. Allerdings ist es hier in das Moment des Zielführenden integriert, in dessen Rahmen es nur noch hyperbolisch gemeint sein kann und als ein beträchtlicher Umweg aufgefasst werden muss. Die Linie kreist von einem zentralen Punkt ausgehend in stetig vergrößerten Bahnen um diesen herum, ehe sie an ihr Ziel (die Schreibung des Wortes ‚gleich‘) gelangt. Dabei verzögert der eingeschlagene Umweg den Beginn des Schreibprozesses erheblich (und hallt nach dessen Vollendung sogar noch nach). Fokussiert werden der Start und der kreisende, den Radius des Kreisens stetig vergrößernde Verlauf einer Linie, deren ebenfalls fokussiertes Ziel der Start des aus ihr entstehenden Wortes ist bzw. die Überführung der inhaltsleeren Linie in die neue Form der symbolischen Linie. Die wertenden Bildschemata dieses Prozesses können lauten: ENDLOS VERZÖGERN IST REAL und STARTEN IST IDEAL.

An den neun analysierten Beispielen zum Geradlinig-kreisend-Schema wird ersichtlich, dass dieses Schema mit seinem gegensätzlichen Metaphernpaar im Ge-

brauch sehr flexibel ist. Da es sowohl ganze Prozesse als auch Stationen aus diesen visualisieren kann, lässt sich vom Verlauf seiner Linie, ihrem Startpunkt und Ziel oder ihrer Endlosigkeit nicht a priori bestimmen, welchen Prozess es darstellt. Das geht erst aus dem Gebrauch des Schemas, seinem Zusammenspiel mit dem Kontext und dem Konbild, die es umgeben, hervor sowie aus seiner speziellen Ausprägung. Deshalb konnten die möglichen Differenzen zwischen den Werbeanzeigen und den Kunstwerken nicht allein am je vorliegenden Geradlinig-kreisend-Schema festgemacht werden. Die ausgewählten Text-Bild-Gefüge mussten vielmehr noch einmal als Ganze wahrgenommen werden, auch damit die Wertemetaphern bestimmt werden konnten, mit denen die Schemata im Einzelfall verbunden sind. Die etwas aufwendigere Betrachtung bestätigte aber noch einmal, dass Werbeanzeigen häufiger zielorientierte Prozesse zeigen, während auf Kunstwerken eher verlaufs- bzw. wegorientierte Prozesse zu sehen sind.

Die Linien auf den Werbeanzeigen mit dem Geradlinig-kreisend-Schema und auf denjenigen mit dem Geradewegs-umwegig-Schema sind entweder selbst sogleich als zielorientierte Linien erkennbar (Total, Österreich, Arzneimittel) oder stehen in einem zielorientierten Kontext und Konbild (Mercedes, Hewlett-Packard). Bis auf eine Ausnahme (Österreich) ist für sie außerdem wichtig, dass das gesetzte Ziel schnell erreicht wird. Auch die Geschwindigkeit wird also wertgeschätzt. Um auf die große Entfernung des schnell zu erreichenden Ziels aufmerksam zu machen, gerät mitunter auch der Start in den Fokus (Total, Arzneimittel), oder das Ziel selbst ist der Beginn von etwas Neuem (Hewlett-Packard), das idealerweise endlos andauert (Mercedes).

Demgegenüber sind einige Linien in den Kunstwerken aufgrund ihres auffälligen Verlaufs als wegorientiert zu erkennen (Rentmeister, Polke, Rühm: „Gleich“), andere zusammen mit ihrem Text (Kiefer, Rühm: „Undamals“, Oehlen) und wieder andere – da sie selbst nur imaginär vorhanden sind – vorwiegend durch ihren Text (Ulrichs: „Die vier Jahreszeiten“, Trockel). Nur ein Kunstwerk fällt als zielorientiert aus dem Rahmen (Blum). Ein weiteres ist ausdrücklich nicht zielorientiert, es fokussiert speziell das Zeitintervall eines idealen Anfangs (Ulrichs: „Baken [...]“). Auch Rühms Schriftzeichnung „Gleich“ blickt auf den Anfang (hier ist es der reale) als Ziel des ihm vorausgehenden Weges/Verlaufs. Mit der Wegorientierung scheint der Anfang gegenüber dem Ziel an Bedeutung zu gewinnen. Außerdem verliert die Geschwindigkeit an Wert, während im Gegenzug der Wert des längeren zeitlichen Andauerns steigt (Rentmeister, Polke, Oehlen) und die Endlosigkeit ins Blickfeld gerät. Sie wird reflektiert als hyperbolische Realität (Rühm, Rühm), als idealtypische Gegebenheit (Ulrichs: „Die vier Jahreszeiten“) und als zu stoppender Missstand (Trockel).

3.3 Strukturmetaphern der Zeit in Text-Bild-Gefügen

Einleitung

Bei der jetzt angestrebten Untersuchung der Strukturmetaphern der Zeit in den ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerken kommen meine Ausführungen zur

sprachlichen und kognitiven Metaphorik wie auch zur visuellen Metaphorik in ihrer ganzen Bandbreite zum Tragen. Die nach dem Vorbild Stöckls miteinander harmonisierten Metapherntheorien Weinrichs (1958-1976) und Lakoffs & Johnsons (1980 u. 1993) können angewendet werden.⁵⁶ Ihre Vorzüge werden evident: Aus Weinrichs Kontexttheorie (1963 u. 1976) wird ein Modell entwickelt, mit dem man Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen kontext- und konbildsensibel beschreiben kann. Das Modell beruht auf der Erkenntnis, dass die Metapher in erster Linie ein Denkmodell bzw. kognitives Konzept ist, das nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich zum Ausdruck kommen kann. Die Schlussfolgerung ergibt sich gleichermaßen aus Weinrichs Bildfeldtheorie (1958 u. insbes. 1964) und Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie (1980). Letztere ist zwar weiter ausgeprägt als erstere, doch können durchaus beide Theorien dazu herangezogen werden, um die mit dem Modell identifizierten und in ihrem jeweiligen Kontext und Konbild analysierten Strukturmetaphern in einem zweiten Schritt auf der kognitiven Ebene des Metaphernsystems zu sortieren. Zu diesem Zweck werden vor allem Strukturmetaphern zu nur dem einen Thema der Zeit gesucht. Die vorgenommene Harmonisierung der weinrichschen Metaphorologie und der lakoff&johnsonschen kognitiven Metapherntheorie erlaubt es, beide Theorien wie eine einzige sowohl sprach- und bildwissenschaftliche als auch kognitive Metapherntheorie zu behandeln.

Ich habe also Weinrichs Kontexttheorie, die im Folgenden noch um eine Konbildtheorie erweitert sei, an das Amalgam aus seiner Bildfeldtheorie mit Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie angeknüpft. Damit wird Weinrichs Metaphorologie sowohl auf der Ebene des Metapherngebrauchs in Sprache und Bild als auch auf der Ebene des Metaphernsystems ausgebaut, und die Untersuchung reiht sich insgesamt in die vierte Phase der Rezeption von Weinrichs Metaphorologie in Deutschland ein. In dieser Phase entwickelten Liebert (2002) und Peil (2002) Weinrichs Bildfeldtheorie wieder weiter, nachdem die Konzepttheorie sie schon meilenweit überholt zu haben schien. Die Rückbesinnung auf Weinrich geht letztlich auf Burkhardt (1987) zurück, der die frappante Ähnlichkeit der Bildfeldtheorie mit der Konzepttheorie entdeckte und die Diskussion um Lakoffs & Johnsons doppelte Erfindung des Rades entfachte. Nach ihm fühlten sich u. a. Liebert (1992) und Jäkel (1997, 2003) zu erneuten Vergleichen ermuntert, und auch ich ließ mich zu meinem dezidierten Vergleich anregen. Dessen Hauptgewinn besteht weniger darin, dass er den bereits von Jäkel gehegten Verdacht der heimlichen Lektüre bestätigen kann, als vielmehr darin, dass er transparent macht, wie leicht man (darum) die beiden Theorien vollständig miteinander harmonisieren kann.

Die Harmonisierung ermöglicht wiederum die Erweiterung von Weinrichs Kontexttheorie. Über die Konbildtheorie gerät seine Metaphorologie in den Bereich der visuellen Metaphorik, und die anstehende, auf ihr beruhende Untersuchung nimmt einen Platz in der Geschichte der visuellen Metaphorik ein. Da die Strukturmetaphern in Hinblick auf mögliche Varianten ihrer Ausprägung im Text-Bild-Gefüge analysiert werden, fügt sich die Untersuchung dem dritten Zweig der Erforschung

56 Ergänzend fließen auch Weinrich (2004) und Lakoff & Johnson (1999) ein.

der visuellen Metaphorik seit Aldrich an. Hier steht sie der visuellen Metaphernforschung Forcevilles relativ nah, der sich u. a. auf Blacks Metapherntheorie stützt. Black (1954) nimmt nämlich als Erster die textliche Einbettung der Metapher bzw. ihren Kontext in Blick, als er ihren metaphorischen Fokus (focus) von ihrem wörtlichen Rahmen (frame) unterscheidet. Eine ähnliche Struktur sieht Forceville zunächst (1988) in einigen künstlerischen hybriden Metaphern gegeben, über deren Konbild er ihre Richtung bestimmt, und später (1998) in einigen kontextuellen Metaphern der Werbung, die einen wörtlichen Fokus in einem metaphorischen Rahmen aufweisen. Das heißt, Forceville berücksichtigt bei der Beschreibung seiner Metapherntypen von Anfang an ihr Konbild. Doch nur im Falle der kontextuellen Metapher ist es ein Erkennungsmerkmal ihres Typs. Es liegt an Weinrichs differenzierter Betrachtung des Kontexts einer Metapher, dass in der hier angestrebten Untersuchung dem Rahmen einer Text-Bild-Metapher konsequent die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt wird wie ihrem Fokus und sie darüber als das variantenreiche Gebilde wahrgenommen werden kann, das sie ist.

3.3.1 Die Untersuchung

Stöckls Harmonisierung der linguistischen und der kognitiven Metapherntheorien seiner Wahl besteht im Wesentlichen in seiner Anpassung ihrer konträren Thesen über die Bewusstheit der Metapher. Die linguistische These, die dem Metaphernverstehen einen hohen Bewusstseinsgrad zuschreibt, schwächt er ebenso ab wie die kognitive These, die das unbewusste Metaphernverstehen propagiert (siehe hier Kap. 1.1). Man könnte auch einfach sagen, wir verstehen Metaphern mehr oder weniger bewusst. Zwischen Weinrichs These, wir nähmen die lebendigen Metaphern stets über ein Sphärenbewusstsein auf, und Lakoffs & Johnsons These, wir verstehen die Metaphern, in denen wir leben, stets unbewusst, besteht kein Widerspruch, sondern ein Kontinuum. Die weinrichschen Metaphern der künstlerischen Kategorie entschlüsseln wir tendenziell bewusster als die lakoff&johnsonschen Metaphern der alltäglichen Kategorie.

Im vorigen Teil meiner Arbeit wurden die eher unbewussten Orientierungsmetaphern der Zeit (einige zeitliche Bildschemametaphern) untersucht, in diesem Teil sollen die eher bewussten Strukturmetaphern der Zeit (einige zeitliche Bildfeldmetaphern) untersucht werden. Es wird das assoziative und vage Sphärenbewusstsein, das sich um eine von uns entdeckte Metapher der künstlerischen Kategorie legt, einmal ausgeleuchtet und zu einem Strukturbewusstsein ausgebaut. Das heißt, es wird unser mit der einzelnen Metapher verbundener Erfahrungs- und Wissensbereich aktiviert, vor dessen Hintergrund uns ihre Sphärenverschmelzung bzw. Doppellaura plausibel erscheint. So werden über ‚unsere‘ gemeinsamen Merkmale bewusst die Terme der Metapher ausgemacht. Indem darüber hinaus ihr Konbild und Kontext (so weit möglich) bestimmt wird, wird unser Sphärenbewusstsein zu einem Strukturbewusstsein über die Metapher erweitert. Dieses Strukturbewusstsein liefert eine Antwort auf die Frage „Wie geschieht die metaphorische Transaktion zwischen Text und Bild im Einzelnen?“ (Schmitz 2005, S. 210) und zerstreut die Skepsis, dass die

„wechselseitige Deutung sprachlicher und materieller Bilder“ ein „Prozess“ sei, der „sich nur schwer auf formale Muster festlegen“ lasse (Stöckl 2004, S. 230).

Die Identifikation der Strukturmetaphern

Die Untersuchung beginnt mit der Identifikation von Zeitmetaphern und einiger weniger anderer Metaphern im Bild- und Textinhalt der ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerke. Aldrich (1971) hat im Bildinhalt eine erste visuelle Metapher beschrieben, die das Moment der Hybridität in sich trägt – so wenig offensichtlich es auch ausgeprägt ist. Auch Wollheim (1987) kommt auf die Bildinhaltsmetapher zu sprechen, die ein Kunstwerk enthalten kann. Er sieht sie in sinnbildhaften Kunstwerken verborgen und bezeichnet sie ihrer Funktion nach als linguistische Metaphern, verleihen sie dem Dargestellten doch eine neue Bedeutung. Weil er sich für die linguistische Metapher nicht zuständig fühlt, analysiert Wollheim die Struktur der Metaphern seiner Beispiele nicht. Er identifiziert kaum die einzelne Metapher.

Zur Identifikation einer bildlichen oder textbildlichen Metapher wird hier ihr Spender lokalisiert, indem zugleich über gemeinsame Merkmale ihr Empfänger erschlossen wird, der möglicherweise selbst auch visualisiert oder verbalisiert ist oder dessen Konbild oder Kontext sich lokalisieren lässt. Die Metapher wird dann (zumeist) als Lexemmetapher eliminiert, damit sie in weiteren Schritten für die zeitmetaphorische Deutung der Text-Bild-Gefüge und für die feldtheoretische Gruppierung der insgesamt identifizierten Zeitmetaphern zur Verfügung steht. So zeigt sich gleich zu Beginn der Untersuchung, dass ihr Blick in dieselbe Richtung weist wie der weinrichsche: vom Metapherngebrauch zum Metaphernsystem hin. Doch wird Weinrichs 3-Schritte-System im Sinne Lakoffs & Johnsons um einen Schritt gekürzt, wodurch die eliminierte Metapher überraschend schnell einen Konzept- oder gar Bildfeldstatus erhält. Erst die feldtheoretische Darstellung kann ihren Stellenwert in der Hierarchie des Metaphernsystems offenlegen.

Die Analyse der Strukturmetaphern

Ist eine Metapher erfolgreich identifiziert, kann sogleich mithilfe des ‚Modells zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ ihre individuelle Kern-, Kontext- und Konbilddisposition bestimmt werden (s. u.). Der Umgang mit dem Modell ergibt sich aus Weinrichs Kontexttheorie, die um eine unvollständige Konbildtheorie erweitert ist. Diese neue Konbildtheorie ist zugleich lückenhaft und sprachlastig mit Weinrichs Bildfeldtheorie und dialektischer Semantik verkoppelt. So wird die sprachbildliche Metapher in ihrem Kontext und Konbild parallel zur sprachlichen Metapher in ihrem Kontext über ein Bildfeld kontextualisiert, das letztlich vorrangig aus sprachlichen Quellen gespeist ist. Dabei kann es nicht anders sein, als dass auch innere und soziale bildliche Metaphern überliefert sind. Stöckl hat auf den visuell evozierten Phraseologismus, dem ein visueller Phraseologismus zur Seite stehen dürfte (siehe hier Kap. 1.1.1), hingewiesen. Dementsprechend müsste eine Konbildtheorie eigentlich auch ermitteln, wie tradierte metaphorische Bilder, die wir als Visionen in uns tragen, eine Text-Bild-Metapher überdeterminieren.

Eine solch weitreichende Analyse kann hier aber nicht geleistet werden. Immerhin wird für sie der Grundstein gelegt, indem mit Schmitz die Metapher nicht nur in der Kognition bzw. im Denken, sondern – umfassender – im menschlichen Geist angesiedelt wird. „In der letzten Endes gemeinsamen, wenn auch unterschiedlich realisierten, Fähigkeit zur Metapher liegt die geistige Verbindung zwischen Sprache und Bild.“ (Schmitz 2003c, S. 253) Die je unterschiedliche Realisierung der Metapher lässt nur eine tendenzielle Paralleltheorie des Konbilds zu. Das kann man sich leicht bewusst machen, wenn man einige Thesen Weinrichs für die neue Konbildtheorie umformuliert, etwa: „Eine Metapher ist folglich nie ein einfaches Wort, immer ein – wenn auch kleines – Stück Text [...]. Wort und Kontext machen zusammen die Metapher“ (Weinrich 1967, S. 5 = 1976, S. 319) oder: „Der Satz, mitsamt dem weiteren Kontext und der umgebenden Situation, grenzt die (weitgespannte [...]) Bedeutung auf die (engumgrenzte [...]) Meinung ein“ (Weinrich 1966¹, S. 22).

Die themenorientierte Deutung eines Text-Bild-Gefüges

Für die Deutung eines Text-Bild-Gefüges empfiehlt es sich, die identifizierten und analysierten Metaphern thematisch zu gruppieren. Der Blick auf die zusammengeführten Zeitmetaphern erleichtert es, das Text-Bild-Gefüge konsequent und differenziert in Hinblick auf seine Zeitdarstellung zu deuten. Indem die Zeitmetaphern auch auf die Metaphernkonglomerate ihres Umfelds bezogen werden, erschließt sich ferner die Verankerung alles Zeitlichen im Dargestellten genauer.

Insgesamt folgt die Deutung zwar den individuellen Pfaden des Betrachters, sie ist aber weit entfernt von der rein subjektiven metaphorischen Interpretation, in der ein Perzipient das zu Sehende vorwiegend auf sich selbst bezieht. Sie ist also weniger frei als der Ansatz Feinsteins. Ihre Annahme, im Bild bestehe eine 1:X-Korrespondenz zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung (siehe hier Kap. 2.5.1), wird mit dem Argument zurückgewiesen, dass auch bildliche Elemente durch ihr Konbild in ihrer Bedeutung eingegrenzt werden. Bildelemente in Text-Bild-Gefügen werden zudem durch einen Kontext zu einer enger umgrenzten Meinung hin determiniert. Dies berücksichtigend setzt sich die Deutung, anders als Feinstein es vorschlägt, ausdrücklich nicht über Titel und andere den Bildern beigefügte Texte hinweg, sondern achtet auf die von ihnen gesteckten Grenzen.

Auf der Grundlage der identifizierten und hinsichtlich ihrer Konbild- und Kontexteinbettung analysierten Metaphern wird die dem Text-Bild-Gefüge innewohnende Zeitauffassung ans Licht gebracht, die der Künstler bzw. das kreative Team der Werbeanzeige mehr oder weniger bewusst oder unbewusst in es hineingelegt haben. Deshalb geht das Streben aber nicht sogleich dahin, wie Wollheim (siehe hier Kap. 2.2.1) ihren Intentionen auf die Spur zu kommen. Aufgespürt wird lediglich, was im Text-Bild-Gefüge evident wird: die Zeitmetaphern in ihrer konbildlichen und kontextuellen Einbettung. Indem sie sich auf sie rückbezieht, bleibt die individuellen Pfaden folgende Deutung insgesamt in dem von den überdeterminierenden Bildfeldern angelegten Bereich und erkundet hier das etwaige Terrain, in dem sich auch der Künstler bzw. das kreative Team bewegen.

Die kontext- und konbildsensible Gruppierung der Strukturmetaphern im Gebrauch

Sind alle Text-Bild-Gefüge der Werbung und der Kunst in Hinblick auf ihre Zeitmetaphorik gedeutet, werden die in ihnen identifizierten und analysierten Metaphern (die zeitlichen ebenso wie die anderen) in die ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ (siehe Abb. 9) einsortiert. Das heißt, die vielen Einzelmetaphern werden hinsichtlich ihrer Struktur im Gebrauch miteinander verglichen. Es wird geschaut, welche Varianten sich eventuell häufen und welche sich zu evidenten Typen zusammenführen lassen. Möglicherweise legt die Matrix die variantenreiche Ausprägung der bereits entdeckten klassischen Typen der visuellen und der sprachlich-visuellen Metapher offen und öffnet darüber hinaus die Augen für bisher kaum beachtete Metapherntypen.

Hierfür werden die Metaphern gruppiert. Schon aus dem Kriterium der Konbild- und Kontexteinbettung geht hervor, dass Forcevilles Typen teilweise erfasst werden können, denn auch er bezieht das Konbild zur Bestimmung seiner visuellen Metapher mit ein. Seine Typen bleiben aber auch teilweise unerreicht, da sein Blick auf das Konbild eng mit dem Figur-Grund-Verhältnis einer visuellen Metapher zusammenhängt, das hier keine tragende Rolle spielt. Maseys Typen dagegen können unterschiedlich erfasst werden, je nachdem als was für eine Größe man die Vision definiert: als Bildelement, da sie visuell evident ist, oder als subjektive Größe außerhalb des Bildes. Im Unterschied zu Carroll, der die hybride Figur als Herzstück der visuellen Metapher heraushebt, wird hier das Augenmerk auf den Variantenreichtum der aus Bild- und Textelementen gemischten Metapher gerichtet. Zu Rozik besteht eine gewisse Nähe dadurch, dass dort wie hier das Fehlen oder Vorhandensein von Bestandteilen der Metapher registriert wird. Rozik fokussiert lediglich die innere Struktur der Metapher, während es bei der Konbild- und Kontexteinbettung der Metapher um ihre äußere Struktur geht. Die Matrix erfasst (mit Ausnahme der Text-Bild-Metapher, die sie weitaus präziser als bisher beschreibt) keinen der klassischen Metapherntypen exakt. Alle Typen lassen sich aber in ihr verorten.

Die themenorientierte Gruppierung der Strukturmetaphern im Metaphernsystem

Für die themenorientierte Deutung der Text-Bild-Gefüge wurden die identifizierten und als Lexemmetaphern eliminierten Zeitmetaphern bereits zu kleineren Konglomeraten gebündelt. Abschließend sollen sie ferner einmal alle völlig losgelöst von ihren Gebrauchskontexten zusammen aufgeführt werden und zwar so, dass sie nun einen themenorientierten Einblick in unser Metaphernsystem gewähren. In diesem neuen Zusammenhang werden die Lexemmetaphern als metaphorische Konzepte bezeichnet und teilweise zugleich wie Bildfelder behandelt. Die Konzepte werden als Stellen von Feldern oder selbst als Felder auf eine Karte eingetragen. Dadurch sollen die Bezüge zwischen ihnen sichtbar werden: Feldhierarchien auf der Karte entsprechen Konzepthierarchien im Metaphernsystem. Auf diese Weise wird das Metaphernsystem rund um das Thema *Zeit* – soweit es sich hinter den untersuchten

Text-Bild-Gefügen auftut – skizzenhaft und fragmentarisch dargestellt. Im Prinzip zeigt die Karte das Metaphernsystem unseres heute aktuellen Zeitverständnisses.

Die Karte ergibt sich mehr durch Zufall, als dass auf sie hingearbeitet worden wäre, und wird deshalb nachträglich noch durch ein paar ausschnittshafte Darstellungen ergänzt werden. Ziel dieser Darstellungen ist es, neue strukturelle Besonderheiten des Metaphernsystems offenzulegen. Sie reichen aber ebenso wenig wie die Ausgangskarte an die Vorstellungsbilder jener Wissenschaftler heran, die bislang Weinrichs Metaphernsystem (u. a.) feldtheoretisch erweiterten. Zu nennen wären hier zunächst die Untersuchungen der 1980er Jahre am Bildfeld: der sich mit der Epochenmetaphorik befassende Schlobach (1980), der eine zusätzliche Ebene über den Bildfeldern sieht, der die Staatsmetaphorik untersuchende Peil (1983), der im Bildfeld Teilbilder und Bildvarianten ausmachen kann, und die sich der Minnemetaphorik zuwendende Wessel (1984), die zusammenhängende Bildfelder – sie nennt sie Bildfeldkonglomerate – entdeckt. Zu nennen sind ferner mindestens die beiden jüngeren Untersuchungen Lieberts (1995/2000), in denen er sich mit der Aids- und der Ökologiemetaphorik sowohl aus feldtheoretischer als auch aus kognitionstheoretischer Perspektive auseinandersetzt und fokussierte Szenarien im Metaphernsystem ausleuchtet.

3.3.1.1 Das Modell

Das hier vorzustellende ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ ist aus Weinrichs Kontexttheorie, genau gesagt, aus seiner dort aufgeführten Metapherndefinition entwickelt. Weinrich zufolge „ist die Metapher [...] ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext“ (Weinrich 1976, S. 320). Unter der Konterdetermination versteht er die an sich überraschende Determination eines Wortes außerhalb seines Bedeutungsumfangs. Der Kontext des Wortes ist dann ein anderer, als wir erwartet hätten. Unbewusst gebrauchte Strukturmetaphern einbezogen darf man auch sagen: Der Kontext des Wortes ist nicht selten ein anderer, als wir eigentlich hätten erwarten müssen.

Die von Weinrich so unkompliziert beschriebene Grunddisposition der sprachlichen Metapher in ihrer Textumgebung lässt sich leicht in einem Modell darstellen, was ich auch bereits gemacht habe (siehe Fehse 2001, S. 125 Abb. 12 und die Erläuterung S. 85f.). Das ‚kleine Modell‘ zeigt die Metapher als Kreis aus einer rechten Hälfte für ihren Bildspender und einer linken Hälfte für ihren Bildempfänger innerhalb einer in gleicher Weise geteilten Ellipse, die ihre Textumgebung darstellt. Mit seinen ‚beleuchteten‘ Partien – ein Bildspender befindet sich in einer bildempfangenden Umgebung – illustriert es exakt die weinrichsche Definition.

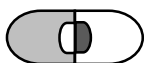


Abbildung 1

In seiner Darstellung marginal modifiziert sei das ‚kleine Modell‘ für die Grunddisposition der sprachlichen Metapher auch hier abgebildet (siehe Abb. 1). Es ist handlich. Wie man sich leicht vorstellen kann, zeigt es aber nur eine Spielart der sprachlichen Metapher. Ihre definitorisch fixierte Grunddisposition ist bei Weitem

nicht die einzige, in der Metaphern in Texten vorkommen. Dieses wohl wissend analysiert Weinrich selbst einige Metaphern auf ihre Kontexteinbettung hin. Im Falle der Metapher *Steinquadersteppen* in Balzacs Roman „Die Cousine Bette“ etwa spricht er von einer starken Kontextdetermination (siehe Weinrich 1976, S. 311f.). Eine solche Metapher wird kontextuell sowohl determiniert als auch konterdeterminiert. Je nachdem, ob auch ihr Bildempfänger expliziert wird oder nicht, liegt die eine oder die andere Variante des kleinen Modells vor (siehe Abb. 2). Das ‚kleine Modell‘ macht die individuelle Kontextdisposition einer jeden sprachlichen Metapher in ihren Grundzügen transparent.



Abbildung 2

Mehr noch: Es eignet sich auch zur Veranschaulichung von Weinrichs erweiterter Metapherdefinition „Eine Metapher ist ein Text in einer konterdeterminierenden Situation“ (Weinrich 1976, S. 341). Wenn der Text die metaphorische Lesart in sich birgt, er also nicht subjektiv umgedeutet wird, ergibt sich die folgende Kontextdisposition, dass neben dem Bildspender auch der Bildempfänger in ihm angelegt ist, er also auf die konterdeterminierende Situation verweist, auf welche er zu beziehen ist (siehe Abb. 3).

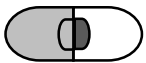


Abbildung 3

Sobald aber zwei Zeichensysteme, um etwas Gemeinsames auszudrücken, zusammengefügt sind, benötigt jedes sein eigenes kleines Modell, damit der metaphorische Ausdruck und seine Umgebung genauso differenziert aufgezeigt werden kann, wie er im kombinierten Medium vorkommt. Dementsprechend ist im ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ das ‚kleine Modell‘ verdoppelt (siehe Abb. 4). Seine eckige Darstellung oben steht für das Bild, seine runde, wie gehabt, für den Text. In dieses Modell kann wirklich jede in einem Text-Bild-Gefüge vorkommende Metapher eingetragen werden: die rein sprachliche, die rein visuelle und insbesondere die vermutlich weitaus häufigere sprachlich-visuelle Metapher. In den Kreis bzw. das Quadrat trage ich die Metapher (fortan *Metaphernkern* genannt) ein und in das Oval bzw. Rechteck den Metaphernkontext bzw. das Metaphernkonbild. Dabei markiere ich jeweils links in einem helleren Farbton den Bildempfänger (fortan nur *Empfänger* genannt) sowie die konterdeterminierende Umgebung der Metapher (bzw. ihre Empfängerebene) und jeweils rechts in einem dunkleren Farbton den Bildspender (fortan nur *Spender* genannt) sowie die determinierende Umgebung der Metapher (bzw. ihre Spenderebene), falls die entsprechenden Metapherenelemente vorhanden sind. Die Markierungen zeigen die exakte Ausbreitung jeder in einem Text-Bild-Gefüge identifizierten Metapher an.

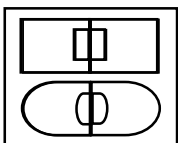


Abbildung 4: ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘

Die klassischen Typen der visuellen Metapher im Modell

Wie schon gesagt, lassen sich in das ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ alle bisher entdeckten Typen der visuellen Metapher eintragen, auch wenn es ihre charakteristischen Besonderheiten auf der Ebene der Gestaltung nicht erfasst. Die nicht minder charakteristischen Dispositionen ihrer Metaphernkerne greift das Modell ab und kann darüber hinaus die individuelle Konbild- und Kontexteinbettung einer jeden Einzelmetapher aufzeigen. Blicken wir beispielhaft auf Forcevilles vier Metapherntypen, die auch andere Wissenschaftler beschreiben:

Die hybride Metapher weist den vollständigen Metaphernkern aus Empfänger und Spender im Bild auf (siehe Abb. 5). Forceville nennt sie zunächst „hybrid creature“ (Forceville 1988, S. 156) und später „metaphor with two pictorially present terms (MP2s)“ (Forceville 1996¹, S. 126f.). Aldrich spricht von einer „fusion“ (Aldrich 1972, S. 223), für Carroll ist sie der „core case of visual metaphor“ (Carroll 1994, S. 214), und Stöckl stellt ihre „Mischung“ oder ihr „morphing“ heraus (Stöckl 2004, S. 287). Sie lässt sich in zwei Richtungen denken, da jedoch ihre beiden Kernhälften im Bild liegen, ergibt sich im Modell nur eine Disposition für sie – unabhängig davon, in welche Richtung sie gedacht wird oder ob sie doppelgerichtet verstanden wird.

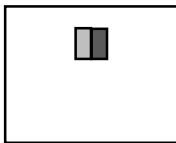


Abbildung 5

Interessanterweise lässt sich die Disposition des visuellen Vergleichs nicht so einfach im Modell fixieren wie die der hybriden Metapher. Das liegt daran, dass seine beiden Elemente im Bild gezeigt sein können, es aber nicht müssen. So unterscheidet sich Forcevilles „pictorial simile“ (Forceville 1996¹, S. 136f.) im Modell nicht von der hybriden Metapher, Aldrichs „Vergleich“ (Aldrich 1968, S. 149f.) hingegen schon. Es kann der visuelle oder auch sprachlich-visuelle metaphorische Vergleich im Modell nicht von der visuellen oder sprachlich-visuellen Metapher unterschieden werden, da er wie diese unterschiedliche Dispositionen ausprägen kann. Der metaphorische Vergleich und die Metapher unterscheiden sich auf anderen Ebenen voneinander – im Bild auf der gestalterischen Ebene. Deshalb kann ein metaphorischer Vergleich auch, anders als Rozik es noch vermutet, nicht die Gestalt einer hybriden Metapher annehmen. Rozik unterscheidet den Typ des „closed simile“ von dem des „open simile“ (Rozik 1998, S. 93f. u. S. 95f.).

Die kontextuelle oder besser noch konbildliche Metapher besteht aus einem zur Hälfte gegebenen bildlichen Metaphernkern und einem konterdeterminierenden Konbild (siehe Abb. 6). Es gibt sie in zwei Varianten – Forceville nennt sie beide „metaphor with one pictorially present term (MP1s)“ (Forceville 1996¹, S. 109f.). Aldrich, der nur eine Variante im Blick hat, nennt sie „zusammengesetzte Metapher mit doppelter Blickrichtung“ (Aldrich 1968, S. 145).

Es steht ihr die gemimte oder gestische Metapher nahe – Carroll bezeichnet sie als „mimed metaphor“ (Carroll 1996, S. 222) – bzw. Roziks „regular metaphor“ mit der

sich komplementär zu ihr verhaltenen „partial substitutive metaphor“ (Rozik 1998, S. 97f.). Sie liegt in vielen Darstellungen sprichwörtlicher Redensarten vor (siehe hier Kap. 2.4.3). Die konbildliche Disposition der in ihr visualisierten metaphorischen Handlung ist allerdings von vornherein variantenreicher als die der Konbildmetapher. Anders ausgedrückt kann man auch sagen, die gemimte Metapher weitet die Kernidee der Konbildmetapher aus.

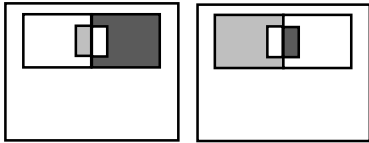


Abbildung 6

Wie diese ist auch die Text-Bild-Metapher – so weit sie bisher in Augenschein genommen wurde – in zwei Varianten ausgeprägt (siehe Abb. 7). Schon Aldrich hat sie im Blick (Aldrich 1968, S. 152f.). Er subsumiert sie ebenso selbstverständlich unter die visuelle Metapher wie Forceville, der sie erstmals bei ihrem Namen nennt – „verbo-pictorial metaphor (VPMs)“ (Forceville 1996¹, S. 148f.) – und ihre mögliche Komplementarität herausstellt. Sie besteht in Schmitz’ Terminologie aus einem „Textspender und Bildempfänger“ (Schmitz 2003c, S. 254) oder umgekehrt. Ihr Metaphernkern verteilt sich also auf ein Bild und einen Text, weshalb sie – streng genommen – gar keine visuelle Metapher ist. Mit den anderen visuellen Metapherentypen steht sie schlecht in einer Reihe, was sich auch daran zeigt, dass sie sich nicht durch charakteristische Merkmale auf der gestalterischen Ebene auszeichnet. Die Text-Bild-Metapher ist ein einziger großer sprachlich-visueller Metapherentyp, der in besonders vielen Varianten ausgeprägt sein kann. Man muss sie gesondert betrachten, um ihre andersartige Charakteristik entdecken zu können.

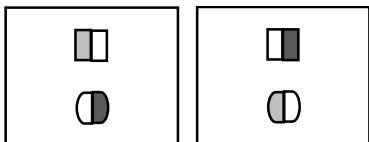


Abbildung 7

3.3.1.2 Die Matrix

Mithilfe des ‚Modells zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ lässt sich die Disposition einer in einem Text-Bild-Gefüge identifizierten Metapher präziser als bisher bestimmen. Das Modell macht erstmals transparent, wo die Elemente der Metapher (ihr Kern und ihr Kontext bzw. Konbild) verankert sind bzw. wie weit sich die gesamte Metapher auf die beiden Zeichensysteme ausbreitet. Mehrere Varianten sind hier anscheinend möglich, sodass in zweiter Hinsicht zu fragen ist, um wie viele es sich eigentlich handelt. Die Frage ist zunächst rein rechnerisch zu klären und dadurch, dass man eine Matrix aufbaut.

Zum ‚kleinen Modell‘, das die Verankerung der rein sprachlichen Metapher im Text vollständig erfasst (und natürlich auch die Verankerung der rein visuellen Metapher im Bild) lässt sich die kleine zu ihr gehörende Matrix recht leicht erstellen. Das ‚kleine Modell‘ besteht aus vier Feldern, die markiert oder unmarkiert sein können,

woraus sich ergibt, dass 2^4 Varianten in dem Modell vorkommen können. Die ‚kleine Matrix‘ umfasst also 16 je unterschiedlich eingefärbte kleine Modelle (siehe Abb. 8).

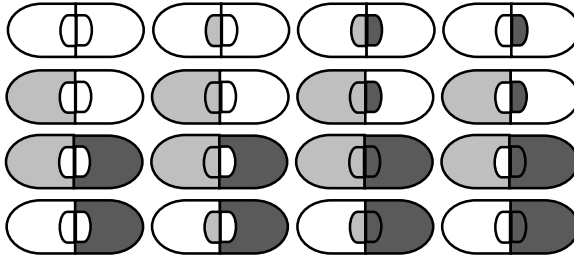


Abbildung 8

Das heißt, es ergeben sich bei der Verankerung einer sprachlichen Metapher in einem Text (oder einer bildlichen Metapher in einem Bild) rein rechnerisch 16 verschiedene Möglichkeiten. Allerdings ließe Weinrich vermutlich nur sechs von ihnen als objektive Metaphern eines Textes gelten – die vier bereits genannten und zwei weitere –, die alle die Eigenschaft besitzen, dass mindestens der Spenderkern der Metapher im Text zu finden ist und auch die Empfängerebene dort irgendwie angelegt ist. Bilden wir dagegen eine Metapher zu einem Text, bei der Letzteres nicht der Fall ist, also nur die Spenderebene gegeben ist – wie in zwei weiteren Varianten –, erliegen wir laut Weinrich den „Gefahren des mittelalterlichen Allegorismus“, da wir uns „über den Wortlaut des Textes hinwegsetzen“ (Weinrich 1976, S. 341).

Weinrichs Einschränkungen sind wichtig, wenn es darum geht, die maximal in einem Text verankerten Metaphern aufzuspüren bzw. ihm mit einem Minimum an gezielt gebildeten Metaphern so gerecht wie möglich zu werden. Diese Metaphern umgeben aber stets viele weitere Metaphern. Das ‚kleine Modell‘ und die ‚kleine Matrix‘ legen auch deren Disposition bzw. den tendenziell geringeren Grad ihrer textlichen Verankerung offen. Lediglich eine Dispositionsvariante (die gänzlich unmarkierte) zeigt an, dass die scheinbar zum Text gebildete Metapher doch rein gar nichts mit ihm zu tun hat. Für alle anderen Varianten gilt aber: Grundsätzlich kann eine Metapher jeder Disposition für das Verständnis des Textes, zu dem sie gebildet wurde, erhellend sein.

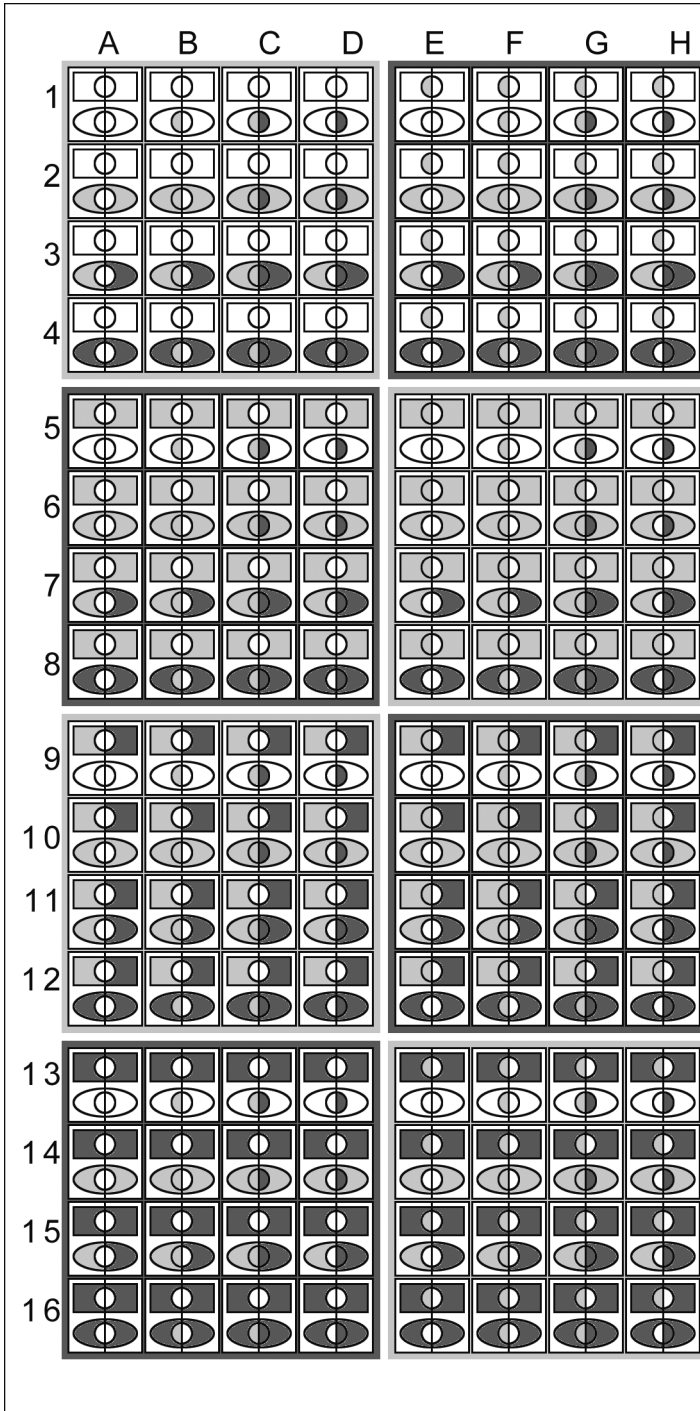
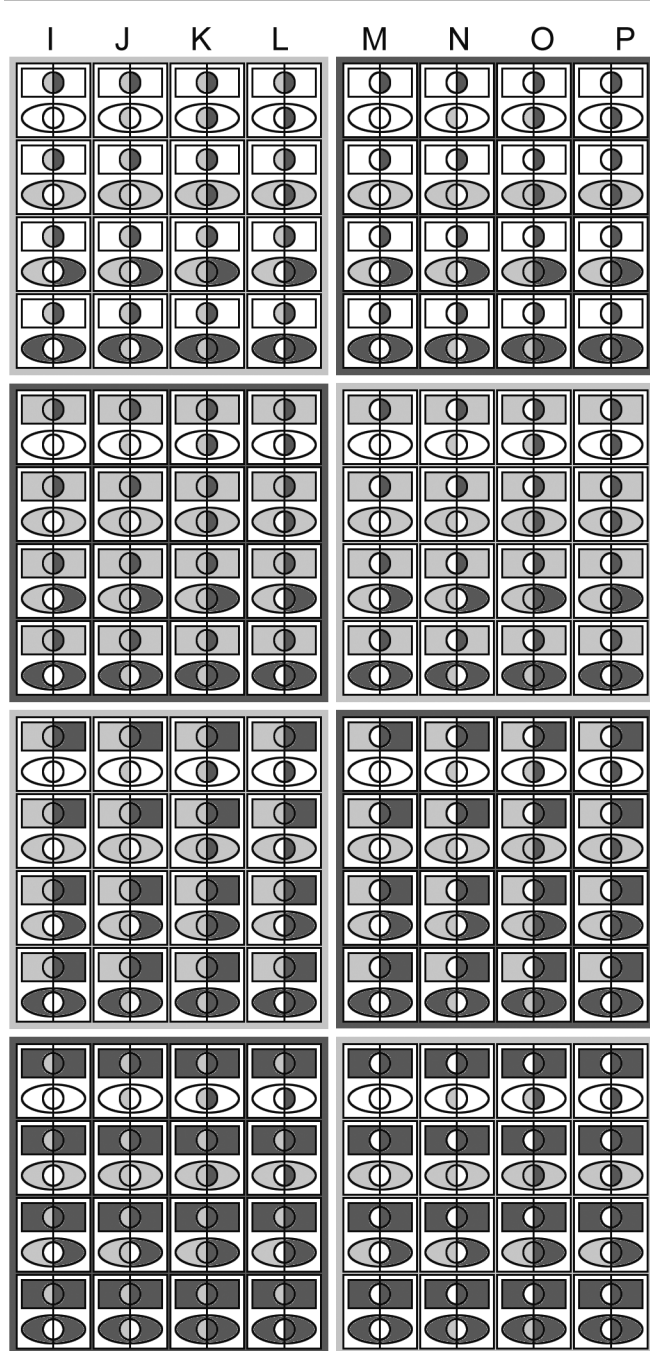


Abbildung 9: ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘



Die Beispielsammlungen zu den Text-Bild-Gefügen werden zeigen, dass der offenere Umgang mit der Metaphorik im Text und/oder Bild keine Einladung zum willkürlichen Deuten ist. Es geht nicht darum, die beliebige Metapher salonfähig zu machen, sondern darum, Metaphernkonglomerate, die sich in einem Text-Bild-Gefüge verfangen haben, aufzuspüren. Sie sind in der Regel über mehrere unterschiedlich in ihm verankerte Einzelmetaphern zu finden. Die ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ legt alle Verankerungsmöglichkeiten offen. Die Anzahl der Möglichkeiten ergibt sich aus der besonderen Struktur des ‚Modells zur Analyse von Text-Bild-Gefügen‘. Dieses ‚doppelte‘ Modell besteht aus zweimal vier, also acht Feldern, die markiert oder unmarkiert sein können. Es können demnach 2^8 Varianten in dem Modell vorkommen. Das sind 256 Varianten (siehe Abb. 9)⁵⁷ bzw. eine Möglichkeit weniger, denn in Variante A1 liegt die Metapher außerhalb des Text-Bild-Gefüges.

Das heißt, rein rechnerisch gibt es für die Metapher 256 verschiedene Möglichkeiten der Verankerung im Text-Bild-Gefüge. Mit Weinrichs übertragener Einschränkung, dass mindestens der Spenderkern der Metapher im Text oder Bild zu finden sein muss und auch ihre Empfängerebene irgendwo angelegt sein muss, bleiben immer noch 180 Varianten.⁵⁸ Folgt man seiner strengen Sicht, stehen sechs Varianten für die in einem Text objektiv verankerte sprachliche Metapher (oder für die in einem Bild objektiv verankerte visuelle Metapher) beachtliche 180 Varianten gegenüber. Weitet man dagegen seinen Blick auch für die weniger stark im Text-Bild-Gefüge verankerten Metaphern, können 75 zusätzliche Dispositionen ermittelt werden. Die Variantenfülle der Metapher im Text-Bild-Gefüge expandiert um das 17-Fache gegenüber der Variantenfülle der Metapher im einfachen Text oder Bild.⁵⁹ Selbst wenn in den Beispielanalysen nicht alle errechneten Varianten vorkommen können (weil hier gar nicht so viele Metaphern identifiziert werden können), werden sich die identifizierten Metaphern doch weit über die Matrix verstreuen und einen Einblick in die überraschend vielfältige Dispositionierbarkeit der Metapher im Text-Bild-Gefüge geben.

Die klassischen Typen der visuellen Metapher in der Matrix

Endlich ist zu fragen, wo die bisher entdeckten Typen der visuellen Metapher in der ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ angesiedelt sind und wie viele Varianten sie dort ausprägen. Anders und zugleich präzi-

57 Die Darstellung der Metapher im einzelnen Modell der Matrix unterscheidet sich geringfügig von der Darstellung, die für die metaphorischen Analysen der Text-Bild-Gefüge verwendet werden. Ist z. B. die Spenderebene im Kontext oder Konbild einer Metapher gegeben, aber nicht zugleich ihre Empfängerebene (u. u.), ist die gesamte Ellipse für den Kontext bzw. das gesamte Rechteck für das Konbild farblich markiert, also die linke und rechte Hälfte. Später wird immer nur eine Hälfte markiert werden.

58 Die A-, B-, E- und F-Reihe (mit je 16 Varianten) entfallen, weil dort kein Spenderkern im Text und Bild gegeben ist. Außerdem entfallen je vier Varianten aus der D-, M- und P-Reihe (1, 4, 13 u. 16), weil hier die Empfängerebene der Metapher nicht angelegt ist.

59 $15 \times 17 = 255$ (16 Varianten – 1 V. = 15 V. u. 256 V. – 1 V. = 255 V.)

ser ausgedrückt lautet die Frage, wie der eine Typ der hybriden Metapher im Text-Bild-Gefüge konbildlich und kontextuell eingebettet sein kann und wie ferner die zwei sich jeweils komplementär zueinander verhaltenden Ausprägungen des Typs der konbildlichen Metapher und des Typs der Text-Bild-Metapher eingebettet sein können. Bisher war immer nur von drei Typen in zusammen fünf Ausprägungen die Rede, doch nie von ihren zahlreichen möglichen Varianten. Das hängt u. a. damit zusammen, dass das Text-Bild-Gefüge, in dem die Metaphern in den allermeisten Fällen ausfindig gemacht wurden, bei der Typisierung nie gebührend mitberücksichtigt wurde, was schon die Subsumierung der drei Typen unter die visuelle (bildliche, ikonische) Metapher durchscheinen lässt. Hier sollen aber der Text und das Bild des Text-Bild-Gefüges als grundsätzlich gleichberechtigte Teile einer Gesamtaussage behandelt werden. Das führt zu einer neuen Sicht auf die Struktur einer Metapher, die nun die Disposition ihres Kerns und dessen Konbild- und Kontexteinbettung im Text-Bild-Gefüge ist.

In dieser Sicht kann die hybride Metapher in einem Text-Bild-Gefüge in 64 Varianten vorkommen (siehe Abb. 10). Die Variantenfülle ergibt sich dabei vorwiegend aus ihrer Kontexteinbettung. Konbildlich sind lediglich vier Varianten möglich: Entweder ihr Konbild ist neutral, oder es liegt allein auf der Spender- oder Empfängerebene, oder beide Ebenen sind gleichzeitig gegeben. Diese vier Konbildvarianten bemerkte bereits Forceville, der sie als Kriterium nahm, um die Richtung der hybriden Metapher zu bestimmen (siehe hier Kap. 2.4.2). Im Zuge dessen entdeckte er auch die Möglichkeit der doppeldeutigen Einbettung, die dann vorliegt, wenn ein Konbild je nach Lesart entweder den Spender oder den Empfänger der hybriden Metapher determiniert. Ein solch doppeldeutiges Konbild kann hier oft nur in zwei Modellen erfasst werden. Es erschließt sich uns ja auch nur sukzessive. Weil die Kontexteinbettung einer hybriden Metapher ihre Richtung final bestimmen kann, ist es alles andere als unnützlich, ihren Kontext mitzuanalysieren. Jede Konbilddisposition einer hybriden Metapher gibt es in 16 Varianten in der Matrix. Das der Matrix zugrunde liegende Modell erleichtert es, die im Einzelfall vorliegende Variante zu ermitteln.

Allerdings darf man nicht glauben, die Spalten I, J, K und L der Matrix seien der hybriden Metapher vorbehalten. Dieser Umkehrschluss (von der Matrix zum klassischen Typ der visuellen Metapher) funktioniert nicht, da das Modell die bildnerische Gestaltung einer Metapher, wie gesagt, nicht erfasst. Alle 64 Varianten zur hybriden Metapher repräsentieren etwa auch Forcevilles „pictorial simile“.

Beim Schließen vom klassischen Metapherotyp der konbildlichen Metapher auf die Matrix zeigt sich indes wieder zuverlässig, dass sie in ihren beiden komplementären Ausprägungen in zusammen 32 Varianten vorkommen kann (siehe Abb. 11). Bei den Varianten im linken Quadrat der Matrix liegt immer der Fall vor, dass der Empfängerkern von einem Spenderkonbild umgeben ist, bei denjenigen im rechten Quadrat immer der, dass der Spenderkern von einem Empfängerkonbild umgeben ist. Die beide Male 16 Varianten betreffen die unterschiedlichen Möglichkeiten der zusätzlichen textlichen Kontextualisierung. In allen Varianten könnte die konbildliche Metapher als visuelle Einheit gegenüber den zusätzlichen sprachlichen Determi-

nierungen und/oder Konterdeterminierungen dominant sein. Im Text-Bild-Gefüge sind aber weitere kontextuelle Metaphern denkbar: beispielsweise der Fall, dass sich der halb gegebene Metaphernkern und die ihn konterdeterminierende Umgebung auf den Text und das Bild verteilen. Diese Disposition ist in vier Varianten möglich: Die elementare sprachlich-visuelle Konbildmetapher liegt in den Varianten B 13 und D 5 vor, die elementare sprachlich-visuelle Kontextmetapher in den Varianten E 4 und M 2. Darüber hinaus gibt es im Text-Bild-Gefüge natürlich auch die kontextuelle Metapher mit bildlicher Determinierung und/oder Konterdeterminierung. In der präferierten Anordnung der Modelle verstreuen sich ihre 32 Varianten regelmäßig über die Matrix.⁶⁰

Und welche Varianten kann die klassische Text-Bild-Metapher ausprägen? Weist sie einen Textspender und Bildempfänger auf (Reihe H), ist sie je nach kontextueller und konbildlicher Determination und Konterdetermination in 16 Varianten möglich. Weist sie einen Bildspender und Textempfänger auf (Reihe N), gilt das Gleiche. Doch wäre es arg kurzsichtig, die Text-Bild-Metapher auf diese 32 Varianten beschränken zu wollen. Schließlich ist auch der Fall denkbar, dass der Spender oder Empfänger einer Text-Bild-Metapher im jeweils anderen Zeichensystem noch einmal gegeben ist, also sowohl im Text als auch im Bild liegt. Da mag eine der gedoppelten Kernhälften redundant sein, aber dennoch werden der Spender und der Empfänger über beide Zeichensysteme hinweg miteinander korrespondieren. Die Reihen G, J, L und O sind so ein Fall mit ihren zusammen 64 der Text-Bild-Metapher ebenfalls hinzuzurechnenden Varianten. In der K-Reihe ist die Dopplung sogar doppelt: Sowohl der Spender der Metapher als auch ihr Empfänger sind in Text und Bild gegeben. Das klingt nach einer enormen Redundanz, die im Einzelfall aber nicht vorliegen muss, denn jede Metaphernhälfte kann sich auf den Text und das Bild verteilen. Sie muss hier wie dort gar nicht vollständig vorhanden sein. Die Text-Bild-Metapher kann demnach mindestens 112 Varianten ausprägen, was schon eine beachtliche Zahl ist. Und doch sind damit noch nicht alle ihre Varianten erfasst.

Warum sollten in jeder Text-Bild-Metapher sowohl ihr Empfängerkern als auch ihr Spenderkern gegeben sein müssen, wo doch die konbildliche und die kontextuelle Metapher auch nur einer Kernhälfte bedürfen? Eine Text-Bild-Metapher liegt schlicht immer dann vor, wenn sich die Metapher – egal wie – über ein Text-Bild-Gefüge ausbreitet. Das ist in genau 225 Varianten der Fall (siehe Abb. 12). Nur die rein sprachliche und die rein bildliche Metapher im Text-Bild-Gefüge sind keine Text-Bild-Metaphern. Erstere besetzt in der Matrix das linke obere 16er-Quadrat⁶¹, letztere das jeweils obere linke Modell jedes 16er-Quadrats⁶². Wegen einer Überschneidung (A 1) entfallen aus der Matrix 31 der insgesamt 256 Varianten, die somit in ihrer großen Masse Text-Bild-Metaphern sind. In ihnen sind beide Zeichensysteme an der Metapher beteiligt, zu der nach Weinrich immer ihr Kontext hinzuge-

60 Sie liegen in der 4er-, 8er-, 12er- und 16er-Reihe unter B, F, J, und N und in der 2er-, 6er-, 10er- und 14er-Reihe unter D, H, L und P (B 4, B 8, B 12, B 16, D 2, D 6, D 10, D 14, F 4 ...).

61 A 1 – D 4

62 A, E, I u. M je 1, 5, 9 u. 13

hört – und somit auch ihr Konbild. „Wort und Kontext“ wie auch Bildelement und Konbild „machen zusammen die Metapher“ (Weinrich 1976, S. 319). Davon ging ich aus.

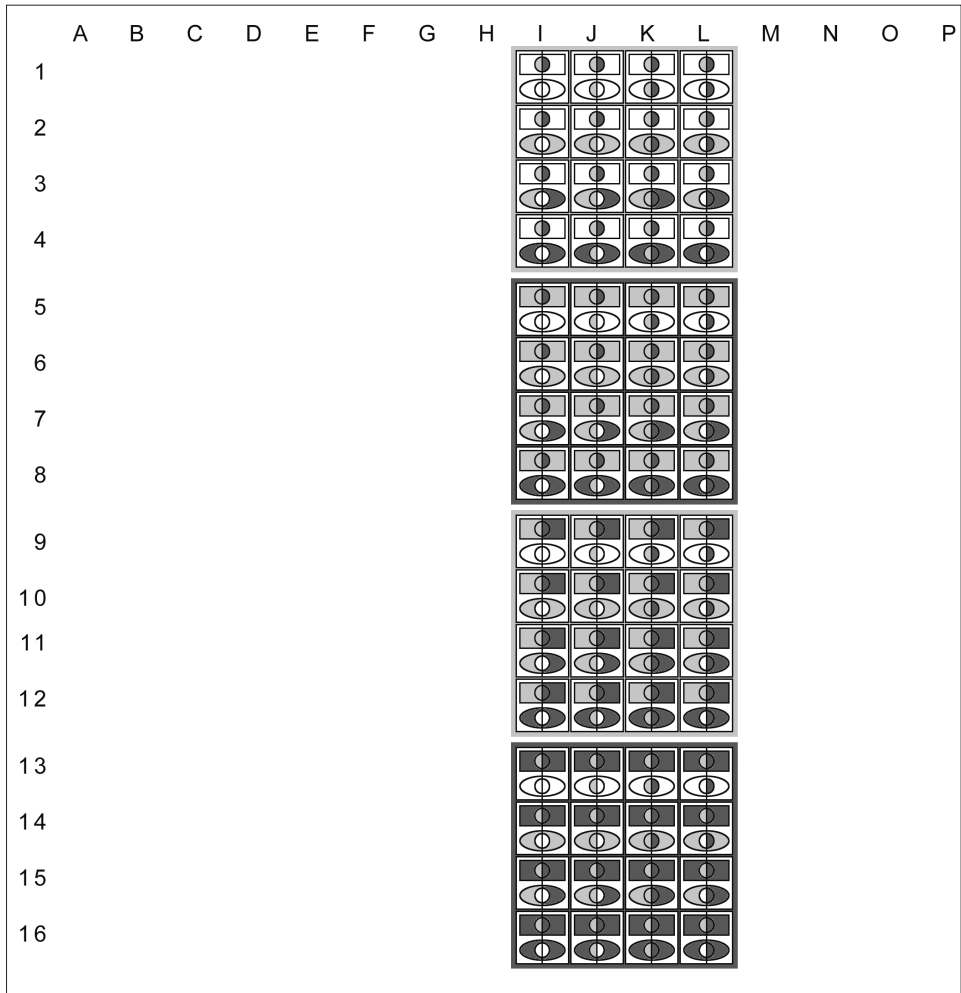


Abbildung 10: Matrix der hybriden Metaphern

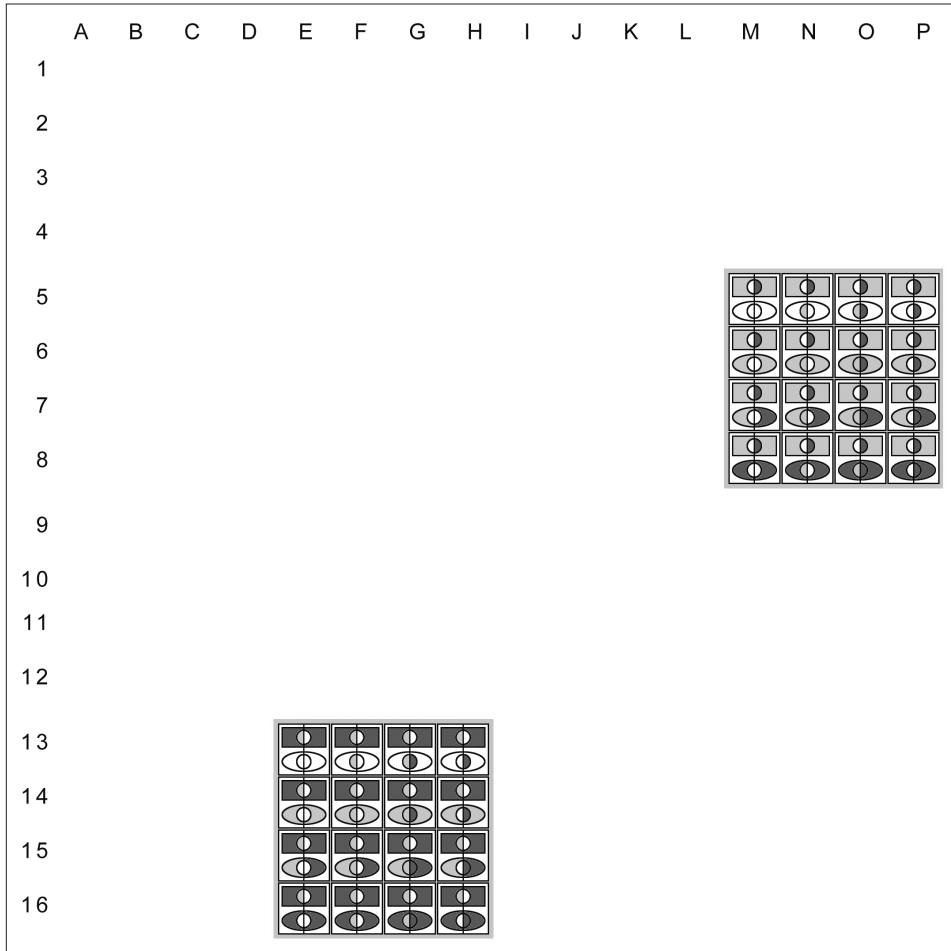


Abbildung 11: Matrix der konbildlichen Metaphern

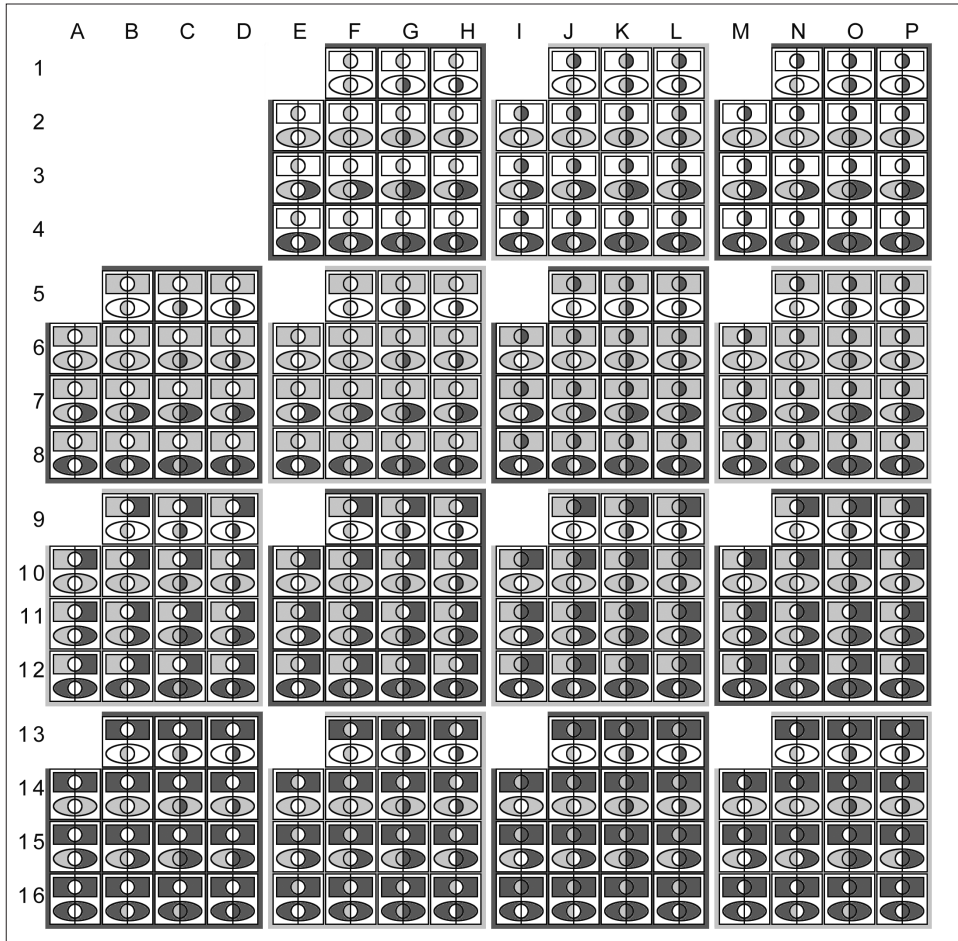


Abbildung 12: Matrix der Text-Bild-Metaphern

3.3.2 Zwei Musteruntersuchungen

3.3.2.1 Eine Werbeanzeige von Microsoft

Die Identifikation der Strukturmetaphern

Sowie der Betrachter einen Blick auf diese Werbeanzeige von Microsoft (Tafel 48) wirft, drängt sich ihm die metaphorische Struktur des Bildes auf. Die abgelichtete Metrostation ist zugleich Ort einer Modenschau. Indem das Foto überzeichnet wurde, wurden einige seiner Elemente umgedeutet. Mehrere ausschließlich in weißen Konturen präsentierte Figuren (die Akteure und Besucher des Events) machen den Gleisbereich zum Laufsteg, die Wartebänke zu Sitzplätzen fürs bequemere Zuschauen und ziehen auch die auf den beiden Bahnsteigen sich aufhaltenden Personen in ihren Kontext hinein.

Doch erstreckt sich die Metapher der Modenschau nicht nur über das Bild der Anzeige. Sie ergreift auch ihren Slogan *„Wir sehen ein Etikett mit Ihrem Logo“*, der selbst so kraftvoll ist, dass er weitere Metaphern mitzutragen vermag. Sein Bezug zum Kontext der Modenschau liegt in der Akkusativergänzung. Sie kann durchaus auf die junge Frau links im Foto bezogen werden, die zur Modedesignerin wird, auch wenn das Possessivpronomen auf den Betrachter der Anzeige abzielt. Die gleichlautende Form von *„Ihrem“* und *ihrem* lässt den doppelten Bezug zu. Damit unterstützt der Slogan die auch im Bild angelegte Einladung an den Betrachter, sich mit der jungen Frau zu identifizieren. Schnell kann er wie sie eine Vision bekommen, was wiederum durch das Prädikat des Slogans – *„sehen“* – bekräftigt wird. Dem Schauen der jungen Frau entspricht die Selbstaussage der Firma: *„Wir sehen“*. Microsoft teilt mit der Frau und dem Betrachter die Vision. Während die Frau allerdings auf die konkrete Konturzeichnung der Modenschau fixiert ist, mag der Betrachter andere Vorstellungen haben, und Microsoft ist ohnehin offen für verschiedene Visionen.

Entsprechend offen für alle möglichen Konkretisierungen sind die Metaphern *EINE VISION HABEN IST SEHEN* und *DIE VISION IST EINE KONTURZEICHNUNG IN EINEM FOTO*, die die Werbeanzeige groß (das heißt in Text und Bild) ausgestaltet. Hinter letzterer Metapher verbirgt sich ihre zentrale Zeitmetaphorik. Die beiden gegebenen Zeitmetaphern lauten schlicht: *DIE GEGENWART IST EINE FOTOGRAFIE* und *DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG*.

In der Spanne zwischen dem Gegenwärtigen und Zukünftigen ist auch der dem Slogan beigefügte kleingedruckte Text angesiedelt, der gleichfalls die gemeinte Ebene des möglichen Zukunftstraums des Betrachters mit der im Bild gezeigten Ebene der Vision der jungen Frau verbindet. Erstere erfasst er, soweit sie zu erfassen ist, und letztere baut er noch ein wenig aus, sodass zwischen den beiden Ebenen ein neues Metaphernkonglomerat entsteht. Der Traum des Betrachters ist eine *„Geschäftsidee“*, aus der *„ein echtes Geschäft“* werden soll, die Vision der jungen Frau jene Vorführung der von ihr entworfenen Mode, die sie gerade erlebt. Dabei besteht die Gemeinsamkeit zwischen seinem Geschäft und ihrer Modenschau darin, dass dieses wie jene durch *„Leidenschaft“*, *„Kreativität“* und ein *„Quäntchen Glück“* eines Tages zustande gekommen sein wird.

Mehr noch: Ihre Modenschau ist zugleich die seinige (siehe Slogan) im Rahmen der Metapher *EIN GESCHÄFT IST EINE MODENSCHAU*, die in zwei weiteren Gemeinsamkeiten oder ihr untergeordneten Metaphern ausgestaltet ist. Laut Kleingedrucktem hilft die von Microsoft entwickelte Software dem Betrachter *„bei seinen ersten Gehversuchen. Und später auch beim Sprung ins Rampenlicht“*. Dementsprechend lauten die Metaphern: *DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEES IST EIN ERSTER GEHVERSUCH* und *DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GESCHÄFTS IST DER SPRUNG INS RAMPENLICHT*. Isoliert betrachtet beziehen sie sich nicht zwingend auf den Kontext einer Modenschau; im Rahmen der Werbeanzeige ist der Bezug jedoch gegeben. Dass es sich um zwei Modenschau metaphern handelt, wird mit Blick auf die beiden die Mode der Designerin tragenden Models rechts im Bild überraschend evident. Ihre Abbildung determiniert die metaphorische Textpassage.

Umgekehrt gilt das Gleiche: Nicht minder wirkungsvoll determinieren *die ‚ersten Gehversuche‘* und *der ‚Sprung ins Rampenlicht‘* die zwei im zentralperspektivischen Illusionsraum den Laufsteg entlanggehenden Models so, dass man sogar geneigt ist, sie zeitperspektivisch zu sehen. Mit einem Male visualisiert das hintere Model das erste Umsetzen der Geschäftsidee und das vordere die Eröffnung des neuen Geschäfts. Gerade auf dieses Model sind die Kameras gerichtet wie auch der Blick der jungen Frau, mit der sich der Betrachter identifiziert. Es steht im Fokus des Bildes, wie die Vision der Geschäftseröffnung im Fokus des Betrachters steht, den Microsoft zu erreichen sucht.

Die Analyse der Strukturmetaphern

Im Wesentlichen weist die Werbeanzeige drei Metaphernkonglomerate zu zusammen drei Bildfeldern auf, von denen allerdings zwei kaum mehr als hintergründig vorhanden sind. Das eine Hintergrundbildfeld lautet: DIE U-BAHN-HALTESTELLE IST EINE MODENSCHAUHALLE, das andere: EIN GESCHÄFT IST DAS EREIGNIS EINER MODENSCHAU. Zwischen ihnen liegt das Bildfeld EINE VISION HABEN IST SEHEN. Alle drei Bildfelder sind in mehreren Konzepten ausgeprägt; die letzteren beiden gipfeln zudem in je unterschiedlichen visuellen Orientierungsmetaphern der Zeit.

Zum Haltestellen-Bildfeld gehören die drei Metaphern DER GLEISBEREICH IST EIN LAUFSTEG, DIE WARTEBÄNKE SIND ZUSCHAUERPLÄTZE und DIE WARTENDEN SIND ZUSCHAUER. Bei ersterer Metapher ist der Gleisbereich im Foto zu sehen und der Laufsteg durch die Konturzeichnung gegeben. Der Metaphernkern ist im Bild also vollständig vorhanden. Beide Kernhälften sind zudem stark kontextualisiert: Im Konbild des Gleisbereichs befindet sich – natürlich – die fotografierte U-Bahn-Haltestelle mit den mitfotografierten, sich auf ihren beiden Bahnsteigen aufhaltenden Menschen. Und im Konbild des Laufstegs befindet sich die gesamte gezeichnete Modenschau und alles, was sich vom Foto auf sie beziehen lässt. Doch damit ist die Metapher noch nicht vollständig erfasst, denn ihr Kontext erstreckt sich auch über den Text der Anzeige. Dort ist ihre Spenderebene im Slogan wie im Kleingedruckten stark ausgeprägt. Dementsprechend ergibt sich für die Metapher DER GLEISBEREICH IST EIN LAUFSTEG die folgende Struktur im Modell (siehe Abb. 13). Dieselbe Struktur weisen auch die beiden anderen, sich parallel zu ihr verhaltenden Metaphern des Haltestellen-Bildfeldes auf.

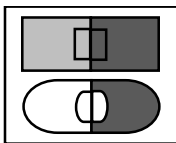


Abbildung 13

Vor der Schlussfolgerung, dass alle zum Haltestellen-Bildfeld gehörenden metaphorischen Konzepte schablonenhaft dieselbe Struktur aufweisen, sei hier aber gewarnt. Die Metapher DIE WARTENDE JUNGE FRAU IST DIE DESIGNERIN DER VORGEFÜHR- TEN MODE z. B. prägt eine etwas andere Struktur im Modell aus (siehe Abb. 14). Die Rolle dieser Frau bei der Modenschau lässt sich initial nur über wenige implizite Aussagen im Text (*‚ein Etikett mit Ihrem Logo‘*, *‚Kreativität‘*) erschließen, nicht je-

doch über das Bild der Anzeige, in dem sie – so sehr sie auch hervorgehoben ist – ausschließlich als Zuschauerin gezeigt wird.

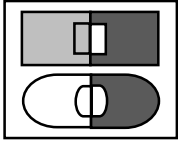


Abbildung 14

Völlig anders als die Metaphern des Haltestellen-Bildfeldes ist die Metapher EINE VISION HABEN IST SEHEN ausgeprägt. Auch diese Metapher bezieht sich im Bild auf die junge Frau, deren Blick nun zu fokussieren ist. Er ist zugleich konzentriert auf das Model und verträumt in die Luft gerichtet. Man darf deshalb sagen, dass in diesem Blick beide Hälften des Metaphernkerns gegeben sind. Der Spenderkern liegt zudem mit ‚wir sehen‘ gedoppelt im Text vor. Auch hier ist das Sehen ein metaphorisches. Dagegen ist das Sehen der Zuschauer, der Fotografin und des Fotografen ein unmetaphorisches, weshalb man weiter sagen darf, dass ihr Sehen das metaphorische Sehen kontextualisiert. Es weist die Metapher somit auf der Spenderebene ein Konbild auf. Aber auch ihre Empfängerebene wird konbildlich gestützt, ist das, was die junge Frau erblickt, doch durch die Substanzlosigkeit der weißen Konturzeichnung auf Anrieb als Vision erkennbar. Die Ebene der Vision wird darüber hinaus im Text der Anzeige weiter ausgebaut. Dort erfährt der Betrachter, dass ‚alles‘ mit ihr bzw. ‚mit einer Idee‘ anfängt. Der Text handelt im Wesentlichen von der ‚Geschäftsidee‘ und was daraus – mithilfe von Microsoft – werden kann. So ergibt sich das folgende Strukturmodell (siehe Abb. 15).

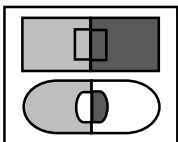


Abbildung 15

Was den kleingedruckten Text aber besonders eng an das Bild bindet, ist, dass das Geschäft metaphorisch mit dem Modenschauereignis verknüpft wird. Dieses Bildfeld steht im Hintergrund der zwei expliziten metaphorischen Konzepte DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEE IST EIN ERSTER GEHVERSUCH und DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GESCHÄFTS IST DER SPRUNG INS RAMPENLICHT, die parallel strukturiert sind, obwohl letzteres deutlich stärker akzentuiert ist. Beide Konzepte haben die Funktion, den Text und damit auch die Rezeption der Werbeanzeige abzurunden.

In ‚So entwickeln wir Software, die Ihnen [...] hilft [...] beim Sprung ins Rampenlicht‘ ist nur der Spenderkern der zweiten Metapher ausgesprochen; ihr Empfängerkern muss vom Leser aus ihrem konterdeterminierenden Kontext erschlossen werden. Zu ihm gehört das Reden von der ‚Geschäftsidee‘ und dem ‚echten Geschäft‘, das u. a. mit einem ‚Quäntchen Glück‘ daraus wird. Weite Teile des Kontextes konterdeterminieren die Metapher, die durch ihre Parallelmetapher aber auch kontextuell determiniert wird. Hinzu kommt die konbildliche Determinierung durch das abgebildete Modenschauereignis und insbesondere durch das vordere Model, das gerade die Aufmerksamkeit so stark auf sich zieht. Ich würde in ihm nicht die direkte

Dopplung des Spenderkerns der Metapher im Bild sehen, da – bei allen Affinitäten – doch der Sprung ins Rampenlicht nicht gezeigt ist. Demnach hat die Metapher die folgende Struktur im Modell (siehe Abb. 16).

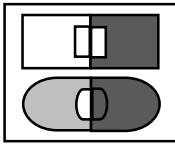


Abbildung 16

Die Deutung der Werbeanzeige in Hinblick auf ihre Zeitmetaphorik

Hier wirbt eine Computerfirma für die guten Dienste, die sie offenbar angehenden Kleinunternehmern bei der Geschäftsgründung zu erweisen vermag. In ihrer Anzeige konzentriert sie sich dabei ganz darauf, dem einzelnen potenziellen Kleinunternehmer und Kunden die Geschäftsgründung als eine überall und (durch die angebotenen Dienste) überraschend leicht realisierbare Angelegenheit vor Augen zu führen. Da hat eine an einer U-Bahn-Haltestelle wartende junge Frau gerade die Vision einer Modenschau, in der die Models Kleider mit ihrem Etikett und Logo tragen. Sie, die Designerin, vergegenwärtigt sich mal eben ihre Zukunft, in der sie bereits Unternehmerin ist; und der Betrachter der Werbeanzeige ist eingeladen, es ihr nachzutun, nun flugs seinerseits die eigene Zukunft mit allem, was dazugehört, zu präfigurieren – in einer die Realität überzeichnenden Kreideskizze quasi.

In seiner Vision wird er etwas anderes erblicken als die junge Frau. Außerdem kann er in der ihrigen mehr erblicken als sie, denn das vordere Model im Rampenlicht verkörpert für ihn die Eröffnung seines Geschäfts. (Er wird es eröffnen, nachdem er zuvor seine Geschäftsidee Schritt für Schritt umgesetzt haben wird.) Die in zentralperspektivischen Bildern mögliche Orientierungsmetapher **DIE SPÄTERE ZUKUNFT LIEGT VORN RECHTS VON DER FRÜHEREN ZUKUNFT** (oder auch: **DAS FUTUR I LIEGT VORN RECHTS VOM FUTUR II**) ergänzt hier die Orientierungsmetaphern **DIE GEGENWART IST EINE FOTOGRAFIE** und **DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG**. Die in der Werbeanzeige so stark thematisierte Zukunft ist im Bild also doppelt visualisiert. Letztlich werden sowohl der gesamte Zukunftswunsch des neuen Geschäfts als auch das spezielle Ziel der Geschäftseröffnung im Moment, da es erreicht wird, gezeigt. Diese gemeinten Orientierungen auf die Zukunft sind im Text vorwiegend wörtlich, aber auch metaphorisch ausformuliert.

3.3.2.2 Thomas Schütte: „Tot“ (1985)

Die Identifikation der Strukturmetaphern

Thomas Schüttes modellartige Rauminstallation „Tot“ (Tafel 49) gibt dem Betrachter, da sie nicht nur aus eindeutig determinierten, sondern auch aus unterdeterminierten Elementen zusammengefügt ist, einige Rätsel auf. Wer die Installation verstehen möchte, dem bleibt nichts anderes übrig, als zu versuchen, die Rätsel zu lösen. Von ihrer Kompaktheit und Komplexität darf er sich nicht einschüchtern lassen. In einem ersten Schritt sind die uneindeutigen Elemente provisorisch eindeutig zu determinieren, und in einem zweiten Schritt sind dann mehrere Elemente abermals

provisorisch so miteinander zu verknüpfen, dass sie zu sinnvollen Aussagen über die Installation verschmelzen können. Aufgrund der besonderen Beschaffenheit der Elemente ist es möglich, sie auf verschiedene Weise eindeutig zu determinieren sowie verschiedene Verknüpfungen zwischen ihnen herzustellen. Die beiden Schritte des Verstehens sollten also wiederholt werden. Sie stützen sich auf die metaphorischen Konzepte, die in der Installation mehr oder weniger offensichtlich oder vage zum Ausdruck kommen. Diese metaphorischen Konzepte zu ermitteln, ist nicht in jedem Fall leicht, für das Verständnis der Installation aber lohnenswert.

Insgesamt lässt sich die Installation in drei Teile gliedern; zwei davon bestehen aus mehreren Elementen: die Figurengruppe in ihrem Zentrum und die Bildposterreihe dahinter. Der dritte Teil besteht aus nur einem Element, einer Holzkonstruktion, die wie eine gewöhnliche Tribüne aussähe, wären die beiden Gestelle, aus denen sie zusammengesetzt ist, nicht so zueinandergefügt, dass sie einen flachen Winkel bilden. Von beiden Seiten dieser besonderen Tribüne kann man die zentrale Figurengruppe optimal sehen. Sie ist um einen Tisch versammelt, über dem ein auffallend großes, unterdeterminiertes Mobile hängt. Dessen schwarze Farbe wie auch die Farbe der Figuren (die aus gelblichem Holz sind) und des Tisches (grasgrün) verweisen auf die vier vergleichsweise großen Bildposter an der Wand. Auf drei von ihnen steht je ein gelber Blockbuchstabe des Wortes ‚TOT‘. Nur das in Leserichtung vorletzte Poster zeigt statt eines Buchstabens drei gleiche unterdeterminierte Gegenstände mutmaßlich auf einer grünen Wiese unter orangefarbenem Himmel.

Im Rahmen der Metapher EIN KUNSTWERK IST EIN RÄTSEL kann man die Bildposter als Rebus ansehen und sich aufgefordert fühlen, ihr Rätsel zu lösen. Eine eindeutige Lösung wird es zwar nicht geben, eine provisorische darf aber lauten: Die drei Gegenstände repräsentieren das *D* des Wortes *TOD*. So gesehen wären dem Kunstwerk die Wörter ‚TOT‘ und *TOD* eingeschrieben, wobei das versteckte Nomen das explizite Adjektiv akzentuieren würde. Demzufolge kann sich im schnell assoziierten toten Winkel die Bedeutung von ‚tot‘ nicht erschöpfen. Hier kommt nur eine der Nebenbedeutungen des Adjektivs zum Tragen. Die Metapher VERSTECKT SEIN IST TOT SEIN aufgreifend und sie zugleich durchkreuzend macht das Kunstwerk etwas im toten Winkel Liegendes, vor unseren Blicken Verstecktes für uns sichtbar. Gleichzeitig gibt es uns gemäß der Metapher VERSTEHEN IST SEHEN die Chance, das ausnahmsweise zu Sehende auch zu verstehen.

Wir konzentrieren uns vornehmlich auf die Figurengruppe. Die zu ihr gehörenden Requisiten des Tisches und des Mobiles deuten darauf hin, dass sie sich im Unterschied zur Tribüne, die nur im Freien oder in großen Hallen aufgebaut wird, in einem Zimmer befindet. Somit stellt das Kunstwerk unterschwellig pointiert innerhalb des Bildfeldes vom WELTTHEATER einen Bühnen- und einen Zuschauerraum einander gegenüber. Da sind wir das Publikum, das ein Ereignis verfolgt. Das bewegliche Mobile kann eine Tragödie hervorbringen. Stößt man es von Hand kräftig an, droht mindestens eines seiner beiden Gewichte mindestens eine der Figuren umzuwerfen. Die getroffene Figur stürbe dann, denn LEBEN IST STEHEN, STERBEN IST FALLEN und TOT SEIN IST LIEGEN. In diesem zentralen Ereignis kommt das Adjektiv *tot* in

seiner wörtlichen, durch das Nomen *Tod* akzentuierten Bedeutung zum Ausdruck. Und das dritte Bildposter, dessen Orange über der grünen Wiese gestützt durch die Metapher DER NAHENDE TOD IST DAS ABENDROT bedrohlich wirkt, kommt zur Geltung. Die Tragödie ist spannend. Einerseits bangen wir um die Protagonisten. Andererseits wollen wir voraussagen können, wer von ihnen vom Schlag getroffen oder zum Tode durch den Strang verurteilt werden wird. Den Galgen können wir im *T* sehen. Sein gelbes Holz wird von einem hellen Vormittagslicht beschienen; im Schlagschatten des *O* erblicken wir die dazugehörige, um den Hals zu legende Schlinge. Über ihre Konbild- und Kontexteinbettung und vor dem Hintergrund der von uns identifizierten metaphorischen Konzepte können wir viele unterdeterminierte Elemente präzisieren.

Natürlich deuten wir die Elemente dabei. Entdecken wir ein neues metaphorisches Konzept, gehen aus ihnen bzw. aus anderen Aspekten von ihnen wieder neue Präzisierungen hervor, und es verbinden sich teilweise andere Elemente zu einer mehr oder weniger konsistenten neuen Vorstellung. Vor dem Hintergrund des metaphorischen Konzepts DIE INSTALLATION IST EIN BRETTSPIEL etwa werden die Betrachter zu Spielern und die aufgestellten Figuren zu ihren Spielfiguren; die Bildposter werden zu Spielfeldern oder Spielkarten, und das Mobile wird zu einer Art Roulette, mit dem die gegnerischen Figuren aus dem Spiel geschlagen werden müssen. Derjenige, dem die zuletzt noch stehende Figur gehört, hat gewonnen. Und während man spielt, spricht man in den Metaphern AUSSCHIEDEN IST TOT SEIN IST UMKIPPEN UND GEWINNEN KÖNNEN IST NOCH LEBEN IST STEHEN BLEIBEN. Die Betrachter haben sich wie ihre Figuren um den grünen Tisch herum versammelt und spielen ihr Spiel, zunächst ohne es auf ihr Leben zu beziehen. Dabei bewegen sie sich durchaus auf der Wiese ihrer eigenen Zukunft, können sie doch auch nicht wissen, wen aus ihrer kleinen Gesellschaft es eines Tages zuerst treffen wird und wer von ihnen am Ende noch eine Weile übrig bleibt. Auch die Metapher DAS LEBEN IST EIN SPIEL geht aus dem Kunstwerk hervor.

Ganz bezogen auf das menschliche Leben wird das Mobile schließlich zu einer Pendeluhr mit Schlag- und Ganggewicht in Zapfenform. Über uns hängend schlägt diese Uhr uns buchstäblich die letzte Stunde. Unser Schicksal ist unser begrenztes Leben in der Zeit. Nicht nur das schwarze Pendel mit seinen schweren Gewichten verweist uns auf unseren Tod, auch die Bildposter zeigen ihn durch ihre schwarze Rahmung an. UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT.

Die Analyse der Strukturmetaphern

In Schüttes vielschichtigem Kunstwerk sind mehrere ausbaufähige Metaphernkonglomerate zu gleich vielen, ihnen entsprechenden Hintergrundbildfeldern angedeutet, von denen einige so nah beieinanderliegen, dass sie sich überlappen, und einige in einer Weise miteinander verknüpft sind, dass je ein Bildfeld einen Aspekt eines anderen ausleuchtet. So ähneln die Hintergrundbildfelder EIN KUNSTWERK IST EIN RÄTSEL und DIE INSTALLATION IST EIN (BRETT-)SPIEL einander in ihrem Empfängerbereich, und von letzterem Bildfeld stimmt darüber hinaus der Spenderbereich mit DAS LEBEN IST EIN SPIEL fast überein. Dieses Bildfeld ist wiederum in seinem

Spender- und Empfängerbereich kaum von DIE WELT IST EIN THEATER zu trennen, denn viele Metaphern lassen sich beiden Bildfeldern gleichermaßen zuordnen. Dass sie dennoch zwei voneinander zu unterscheidende Konglomerate ausprägen, liegt daran, dass zu jedem Bildfeld immer auch spezifische Metaphern gehören. Hinzu kommen die Bildfelder, die an die bisher genannten angeknüpft sind. Hier sind es zwei. Bei VERSTEHEN IST SEHEN ist die Verknüpfung mit EIN KUNSTWERK IST EIN RÄTSEL besonders evident und bei DIE ZEIT IST EIN KNAPPES GUT die Verknüpfung mit DAS LEBEN IST EIN SPIEL. Die dem Lebens-Bildfeld und dem Zeit-Bildfeld zuzuordnenden Metaphern prägen zwei Konglomerate mit zeitlichem Fokus aus.

Das Hintergrundbildfeld EIN KUNSTWERK IST EIN RÄTSEL ist für den Betrachter von „Tot“ so lange real, wie er mit den gezeigten Elementen und ihrer Kombination nichts anfangen kann. Indem er zunächst kaum etwas Eindeutiges sehen kann, kann er auch kaum etwas Eindeutiges verstehen. Bemüht er sich aber, den Sinn des Kunstwerks zu finden und sein Rätsel zu lösen (was im Prinzip auch für andere Kunstwerke gilt), tritt er allmählich aus dem toten Winkel unseres alltäglichen Schauens heraus, und das dort versteckte Tote wird vor seinen Augen lebendig. Die Metapher VERSTECKT SEIN IST TOT SEIN hat ihren Spenderkern im textlichen Teil des Kunstwerks. Er ist mit dem Wort ‚tot‘ gegeben und wird insbesondere durch die schwarze Rahmung der Bildposter determiniert wie auch durch die Tribüne, die den toten Winkel aufweist. Konterdeterminiert wird er durch alles, was im toten Winkel liegt und somit eigentlich versteckt wäre: also durch die um den Tisch herum versammelte Figurengruppe unter dem Mobile. Die Elemente, die den Spenderkern der Metapher determinieren, befinden sich in seinem Konbild. Doch wo sind die ihn konterdeterminierenden Elemente anzusiedeln? Insofern sie das eigentlich Tote darstellen, müsste es sich bei ihnen um die Empfängerhälfte des Kerns handeln. Da sie aber nun einmal gezeigt und nicht versteckt sind, sind sie nicht tot, sondern (werden) lebendig und liegen damit doch nur im Konbild von ‚tot‘. Mit der Eröffnung des Versteckten verwandelt sich auch rückwirkend der tote Winkel in einen ‚lebendigen‘, sodass der textliche Spenderkern der Metapher auch nicht gedoppelt im Bild vorkommt. Aus diesen Überlegungen ergibt sich für die erörterte Metapher das folgende Strukturbild (siehe Abb. 17).

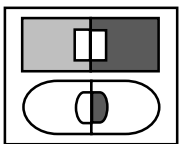


Abbildung 17

Die mit der Rätselmetapher verwandte Brettspielmetapher lässt das sonst verborgene Gezeigte sogar durch fiktive Bewegungen lebendig werden. Sie werden vom Betrachter hervorgerufen, der das Mobile in Gedanken anstößt. Infolgedessen muss auch die vor dem Hintergrundbildfeld DIE INSTALLATION IST EIN BRETTSPIEL unentbehrliche Metapher DER BETRACHTER IST EIN SPIELER in irgendeiner Weise im Kunstwerk angelegt sein. Da der Betrachter selbst nicht gezeigt ist, gibt es keinen Empfängerkern. Doch verweist die Tribüne auf ihn. Durch sie ist das konterdeterminierende Konbild

der Metapher gegeben. Dass der Betrachter zugleich Spieler ist, wird ebenso wenig über eine Kernhälfte der Metapher deutlich. Auch ihr Spenderkern fehlt, lässt sich aber konbildlich erschließen. Die Figuren werden zu Spielfiguren, und das Mobile führt wie ein Würfel ein Zufallsergebnis herbei. Darüber hinaus könnten weitere Elemente des Brettspiels zum determinierenden Konbild der Metapher nachgewiesen werden, gehört doch das gesamte Spiel zum Kontext des Spielers. Das Spiel muss aber nicht weiter analysiert werden, denn die Struktur der Metapher ist schon jetzt vollständig erfasst (siehe Abb. 18).

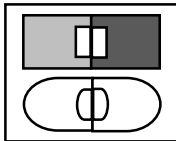


Abbildung 18

An die Metapher DER BETRACHTER IST EIN SPIELER schließt sich im Rahmen des Hintergrundbildfeldes DAS LEBEN IST EIN SPIEL die zeitliche Metapher IN DER ERPROBUNGSPHASE IST AUF DER SPIELWIESE an. Von dieser Metapher ist der Spenderkern im Bild gegeben, bildet das dritte Poster doch eine Wiese ab. Das heißt, man müsste eigentlich sagen: Der Spenderkern ist nur zur Hälfte gegeben, denn die Nutzung der Wiese als Spielwiese leitet sich aus anderen Elementen des Kunstwerks ab. Sie wird konbildlich durch die Figurengruppe um den grünen Tisch sowie die Tribüne gestützt, aber auch durch das ungetrübte Himmelblau der anderen Bildposter. Mehrere Elemente implizieren die Spielwiese, die sich über die gesamte Installation ausbreitet. Dass nun alles, was der Betrachter im Geiste auf ihr inszeniert, als Erprobungsphase in seinem Leben angesehen werden kann, ist ein Sachverhalt, der dem Kunstwerk unterstellt wird. Der Empfängerkern der Metapher ist nicht gegeben. Doch könnte er konbildlich impliziert sein. Auf die Erprobungsphase verweist das die Zeitlichkeit bergende, sich leicht in der Luft bewegende Mobile. Von seinen Bewegungen kann ihre Dauer abhängen. Der Betrachter mag so lange auf der Spielwiese verweilen, wie das von ihm angestoßene Mobile unruhig hin- und herpendelt – so darf man es sich im Rahmen der Metapher vorstellen. Demnach liegt das Mobile im determinierenden Konbild der Erprobungsphase (weil es sich in der Zeit bewegt) bzw. im konterdeterminierenden Konbild der Spielwiese (die sich im Raum ausbreitet), und das Strukturbild der Metapher sieht so aus (siehe Abb. 19). Für dieses Analyseergebnis spricht auch die pendeluhrähnliche Gestalt des Mobiles.

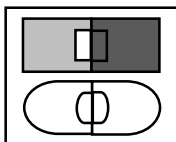


Abbildung 19

Unter allen entdeckten Hintergrundbildfeldern ist DAS LEBEN IST EIN SPIEL am leichtesten zu analysieren. Man sollte bei ihm – und auch sonst – davon ausgehen, dass das Mobile in Wirklichkeit ja nicht ausschlägt, das Kunstwerk also normalerweise annähernd unbewegt ist. Dann deuten viele seiner Elemente nur auf ein fiktives, tatsächlich nicht stattfindendes Spiel. Das heißt, indem das Spiel selbst im

Kunstwerk nicht präsentiert ist, ist der Spenderkern der Metapher nicht gegeben; indem aber alle Elemente, die zu seiner Durchführung benötigt werden (insbes. das Mobile als Spielwürfel und -waffe und die Figuren als Spielfiguren), vorhanden sind, liegt das Konbild des Spenderkerns vor. Hinzu kommt die starke kontextuelle Stütze des ebenfalls nicht gegebenen Empfängerkerne der Metapher durch das versteckte Nomen *Tod* (hinter dem expliziten Adjektiv ‚*tot*‘), handelt es sich doch bei *Leben* und *Tod* um direkte Gegenwörter. Im Rahmen ihrer Antonymie wird der Empfängerkerne der Metapher sogar kontextuell und konbildlich determiniert. Im Bildbereich des Kunstwerks verweisen die schwarze Rahmung der Bildposter wie auch die schwarze Färbung des Mobiles auf den Tod. Das Strukturmodell dieser Metapher ist schnell erstellt (siehe Abb. 20).

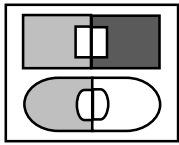


Abbildung 20

Dasselbe Strukturmodell weist auch die Metapher *STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN* auf. Da uns das Kunstwerk die Szene, in der eine Figur von einem der beiden ausschlagenden Zapfen umgehauen wird, ja nicht vorführt, ist in dieser Metapher wie in *DAS LEBEN IST EIN SPIEL* der Spenderkern nicht gegeben. Gleichmaßen ist aber sein Konbild vorhanden: durch die jetzt als Schlagbolzen und Kuckucksuhrzapfen wahrgenommenen Mobilegewichte und die jetzt als Menschen wahrgenommenen Figuren. Zur Konbild- und Kontexteinbettung der Metapher hinzu kommen noch ihr Empfängerkontext und ihr Empfängerkonbild: ersterer insbesondere durch das Wort *tot* (denn in der imaginierten Szene wird jemand auf der Stelle tot sein) und letzteres insbesondere durch das Schwarz des Mobiles (welches uns so von vornherein schwarzsehen bzw. noch intensiver an das unaufhaltsame Verstreichen der letzten Lebenssekunden dieses Menschen denken lässt). (Siehe noch einmal Abb. 20.)

Und wie ist das Hintergrundbildfeld *UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPE GUT*, das zuallerletzt das Kunstwerk übergreift, in ihm verankert? Auf unsere Lebenszeit Verweisendes lässt sich schnell finden. Die antonymisch mit ihr verbundenen Wörter ‚*tot*‘ und *Tod*, aber auch die stehenden Figuren, mit denen wir uns unversehens identifizieren, stellen ihren determinierenden Kontext und ihr determinierendes Konbild dar, während die Lebenszeit selbst nicht gegeben ist. Nicht gegeben scheint auch wieder der Spenderkern der Metapher zu sein, denn das materialisierte Gut der Lebenszeit ist auf Anheb in keinem Element des Kunstwerks zu erkennen – außer man sieht unsere Lebenszeit in den sackartigen Gebilden auf dem dritten Bildposter stecken. Diese Gebilde sind in der Art von Gütern oder Waren nebeneinandergestellt. Ihre konkave Form könnte ein Hinweis auf die Knappheit ihres Inhalts sein. Weil sich für diese Deutung aber außer dem Hintergrundbildfeld kein weiterer Kontext finden lässt, bleibt sie vage. Eindeutig auf die Knappheit unserer Lebenszeit verweist indes das zeitliche Moment des sich bewegenden Mobiles in der imaginierten Szene

vom Anstoß eines seiner Zapfen bis zum Umfallen einer Figur. Dort wird unser letzter Lebensabschnitt, in dem wir unsere Lebenszeit als etwas sehr Knappes erfahren werden, forciert. Die Kürze dieser Zeitspanne und die drei Formen muss man aufeinander beziehen können, will man das folgende Strukturbild für das Hintergrundbilfeld gelten lassen (siehe Abb. 21).

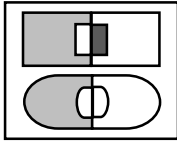


Abbildung 21

Weitet man das Hintergrundbilfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL, an welches UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT geknüpft ist, auf DIE WELT IST EIN THEATER aus, lassen sich in dessen Bereich gut die nah beieinanderliegenden Metaphern LEBEN IST STEHEN, STERBEN IST FALLEN und TOT SEIN IST LIEGEN analysieren. Man könnte meinen, dass alle drei die gleiche Struktur im Kunstwerk aufweisen, doch sind sie darin über strukturelle Verschiebungen verankert. Gemeinsam ist ihnen immerhin ein weitläufiges determinierendes und konterdeterminierendes Konbild. Ersteres besteht in dem Arrangement aus einem Zuschauerbereich mit Tribüne und einem Bühnenbereich, in welchem die Körperhaltungen der auftretenden Figuren eine Bedeutung haben. Letzteres besteht aus allen bildlichen Elementen, die auf den Tod verweisen, ohne selbst das Sterben oder Totsein abzubilden: die als Galgen und Schlinge ikonisch anzuschauenden Buchstaben des Wortes ‚tot‘ etwa und der bedrohlich wirkende, orangefarbene Himmel zusammen mit dem uhrähnlichen, in seinem Zeitaspekt für den Menschen auch real bedrohlichen Mobile. Im Falle von LEBEN IST STEHEN kommt zu dieser doppelten Einbettung durch die Worte ‚tot‘ und *Tod* die textliche Einbettung im Empfängerbereich hinzu. Auch ist durch die stehenden Figuren der Spenderkern der Metapher gegeben (siehe Abb. 22). Bei STERBEN IST FALLEN fehlt dagegen der Spenderkern. Sonst stimmen die Strukturbilder beider Metaphern überein (siehe Abb. 23). Eine weitere Verschiebung ergibt sich in TOT SEIN IST LIEGEN dadurch, dass das Wort ‚tot‘ vom Kontext in den textlichen Kern der Metapher rückt (siehe Abb. 24). Die Analyse legt offen, dass sich die Metaphern LEBEN IST STEHEN und TOT SEIN IST LIEGEN gegenseitig stützen. Über Schlussfolgerungen sind der hier fehlende Empfängerkerne und der dort fehlende Spenderkern schnell ermittelt. Beide Metaphern tragen darüber hinaus die ganz auf Schlussfolgerungen beruhende Metapher STERBEN IST FALLEN.

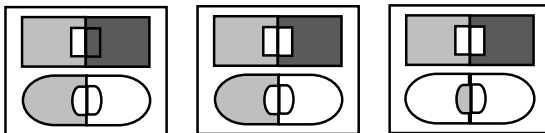


Abbildung 22, 23 u. 24

Die Deutung des Kunstwerks in Hinblick auf seine Zeitmetaphorik

Schütte präsentiert uns mit „Tot“ ein Memento mori, dessen schweres Sujet einmal überraschend leichtfüßig daherkommt: in einer reichen Farbigkeit und als Rätsel. Die Installation besteht aus mehreren nicht eindeutig determinierten Elementen und überfordert zunächst unseren Verstand. Erst wenn wir sie mit allen ihren Elementen genauer betrachten, entpuppt sie sich als ein vielschichtiges Sinnstück über unser gegenwärtiges Leben und zukünftiges Sterben und Totsein.

Mit der Vielschichtigkeit hat es dabei eine besondere Bewandnis: Versuchen wir eine Deutung, die den Anspruch erhebt, „Tot“ gerecht zu werden, können wir nur fortschreiten, wenn wir bestimmte unwillkürlich aufkommende Inkonsistenzen zulassen, diejenigen nämlich, die sich aus unserer von Fall zu Fall unterschiedlichen Determinierung der Elemente ergeben. Einerseits bergen die unterdeterminierten Elemente in sich einzelne prägnante Merkmale bestimmter Dinge, die verschiedene Metaphern hervorrufen können. Andererseits können sie sich den einmal hervorgerufenen und weiteren von ihnen abgeleiteten Metaphern anpassen, weil ihre unbestimmten Merkmale mehreren Dingen eigen sein können. Über die in ihrer speziellen Dinglichkeit jeweils wandlungsfähigen Elemente öffnet sich „Tot“ für verschiedene miteinander konkurrierende bzw. sich inkonsistent zueinander verhaltende Metaphern. Sie bruchlos in einer übergreifenden Interpretation zusammenzuführen, geht nicht. Das ist bei der Lektüre der nun folgenden zeitmetaphorischen Deutung zu bedenken.

In seinem äußeren Rahmen konfrontiert uns das Kunstwerk über die Tribüne, in der wir den toten Winkel erkennen, zunächst mit der Metapher VERSTECKT SEIN IST TOT SEIN. Ausdrücklich weist es darauf hin, dass es uns einen Einblick in etwas gewährt, was wir sonst nicht sehen. Wir dürfen uns dadurch motiviert fühlen, besonders gut hinzuschauen und uns zu fragen, was wir im Alltag ausblenden, hier aber gezeigt ist. Gezeigt ist etwas, was an den Tod gemahnt. Den Tod hat unsere Gesellschaft aus dem alltäglichen Leben verdrängt. So tot der Tod für uns normalerweise ist, existiert er aber – wie wir durchaus wissen – dennoch. Auch das Versteckte ist, sowie wir es erblicken, nicht mehr tot, sondern wird mitunter zu einer höchst lebendigen Angelegenheit. Der Metapher OFFEN LIEGEN IST LEBENDIG SEIN folgend darf man behaupten, Schütte erwecke den Tod zu einem neuen Leben. Über den Trick mit dem toten Winkel verwandelt er den versteckten, toten, verdrängten Tod in einen offenliegenden, lebendigen, reflektierten Tod.

Lebendig wird der Tod auch durch die Integration der Bewegung. Vor dem Hintergrundbildfeld des WELTTHEATERS wird die Bewegung zu einer Szene, der der Betrachter zuschaut, und vor dem Hintergrundbildfeld des LEBENSPIELS zu einer Aktion, die der Betrachter eigenhändig verursacht. Zum einen können wir uns vorstellen, von den Zuschauerreihen aus eine auf der Bühne gerade gespielte Tragödie zu verfolgen. Ein Protagonist kommt schicksalhaft ums Leben. Die Thematik des Stücks – das Leben, Sterben und Totsein – hat für alle Zeiten Geltung. So gesehen integriert das Kunstwerk mit dem Zuschauerraum und dem Bühnenraum die zwei Zeitebenen der Zeitlosigkeit und der Gegenwart. Zum anderen können wir uns die

Situation ausmalen, wie wir eine Spielwiese mit Spielgeräten betreten, um uns an ihnen zu erproben. Dadurch, dass wir das Mobile anstoßen, kippen einige Figuren um, und wir haben unseren Spaß. Inmitten der Wiese gehen wir wie ein Kind in der Gegenwart auf. Aber zur gleichen Zeit sitzen wir auch als Erwachsene, die wir nun einmal sind, auf einer der Bänke und erblicken von dort aus fernes Zukünftiges. So gesehen integriert das Kunstwerk mit den Sitzbänken am Rande des Spielplatzes die zwei Zeitebenen der Gegenwart und der Zukunft. In den angedeuteten Vorstellungen beziehen sich die Räume und die Zeiten je ein wenig anders aufeinander. Doch beide Male erzeugen sie zwei voneinander verschiedene Zeitebenen gemäß der Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM.

Die allgemeine Raum-Zeit-Metaphorik haben sie gemeinsam; ihr Verständnis vom menschlichen Schicksal hingegen unterscheidet sie grundlegend voneinander. In der Spielplatzvorstellung mischt sich der Mensch in sein und der anderen Schicksal ein – allerdings nicht mit dem Ergebnis, dass er es wirklich lenken kann; der Zufall tut den Rest. Die dieserart veränderte Rolle des Menschen bewirkt, dass die Memento-mori-Metaphorik in den Hintergrund tritt. Es muss durchaus nicht um Leben und den Tod gehen – das wäre der schockierendste Gipfelpunkt des Machbaren –, sondern es können auch beliebige Auswahlprozesse gemeint sein. Der Umstand, dass Totsein nur noch so viel wie Ausgeschiedensein bedeutet, scheint an dieser Stelle auch die Zeitmetaphorik zurückzudrängen. Doch ist das nicht der Fall.

Das Hintergrundbildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL wandelt sich lediglich in das Hintergrundbildfeld DIE GESELLSCHAFTLICHE TEILHABE IST DAS MITSPIELEN. Die wichtigsten Metaphern ihres Konglomerats sind etwa INTEGRIERT SEIN IST GEWONNEN HABEN und ISOLIERT SEIN IST VERLOREN HABEN sowie AUSGESCHLOSSEN WERDEN IST HINAUSGEKEGELT WERDEN. Die Zeitspanne aber, in der sich der Wechsel von dem einen in den anderen Zustand vollzieht, wird in beiden Bildfeldbereichen auf vergleichbare Weise erlebt. Geht es um Leben und Tod, ist unser Körper in Gefahr, steht unsere Integration auf der Kippe, ist unsere seelische Verfassung angegriffen. Hier leidet die Kondition des Menschen, dort seine Stimmung. Beide Male ist eine Aufregung im Spiel, eine Hektik des Herzens. Sein ruhiger, gleichmäßiger Schlag ist angegriffen. Es pocht hart und laut, stockt, flattert vielleicht nervös und scheint zu zerreißen, ehe es sich wieder beruhigt und unvernünftig weitermacht oder in ersterem Fall entkräftet zu schlagen aufhört. Das angestoßene Mobile könnte sich so bewegen, dass es an ein aufgeregtes Herz erinnert, zumal wenn man dazu das dritte flammenfarbene Bildposter im Blick hat. In dieser letzten Deutung hätte dann auch das Blutrot der drei unterdeterminierten Formen noch seine Bedeutung erhalten. Dieses Rot gehört insofern zur Zeitmetaphorik des Bildes, als unsere Lebenszeit an unserem Herzschlag hängt. Im Bereich des Hintergrundbildfeldes UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT befindet sich die Metapher UNSER HERZSCHLAG IST EIN PENDEL (UND KEIN PERPETUUM MOBILE).

3.3.3 Beispieluntersuchungen nach Themen

3.3.3.1 Anfänge

Eine Werbeanzeige von Mercedes

(Siehe hier Tafel 50.) Hier wird ein Kabriolett in sportlichem Design als Rakete präsentiert. DER AUTOFAHRER IST EIN PILOT und FAHREN IST FLIEGEN. Die ungewöhnliche Drehung der Fotografie des Wagens um 90° regt zusammen mit dem Countdown und den direkt an uns gerichteten Fragen unser Vorstellungsvermögen an. Wir können uns den Wagen als Spaceshuttle an einer Trägerrakete vorstellen – in dem fruchtbaren Augenblick unmittelbar vor dem Start ins All. Hierzu brauchen wir kein einziges visualisiertes technisches Detail aus der Raumfahrt. Ein metaphorisches Konzept haben wir, sowie wir es entdeckt haben, auch schon vervollständigt – selbst wenn es nur andeutungsweise aus den gegebenen Text- und Bildelementen hervorgeht. Wir verstehen sofort: MIT DIESEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN. Offenbar beschleunigt der Wagen besonders gut. Die Raketenmetapher ist hyperbolisch.

Aber die Anzeige verweist nicht nur auf die Vorzüge des von ihr beworbenen Neuwagens. Sie lädt darüber hinaus zu seiner Präsentation im Rahmen einer eigens dafür organisierten Veranstaltung, der sog. Premiere, ein. Nicht nur, wer eine Probefahrt machen möchte, muss den Gesundheits- und Konditionscheck eines angehenden Raumfahrers bestehen, sondern auch, wer beim Anblick des wunderbaren Wagens nicht allzu schwach werden will und ihn anschließend kaufen möchte. Dabei ist die Metapher BEI GUTER PSYCHISCHER VERFASSUNG SEIN IST BEI GUTER PHYSISCHER VERFASSUNG SEIN noch in der Anzeige verankert, während ihr die Metapher SEINEN DERZEITIGEN STAND DER FINANZEN NACHSEHEN IST SEINEN MOMENTANEN GESUNDHEITZUSTAND ABSCHÄTZEN unterstellt ist. Beide Metaphern rühren von der Metapher DIE GESAMTHEIT DER LETZTEN VORBEREITUNGEN IST DER COUNTDOWN VOR DEM STARTKOMMANDO her. Man fragt sich ja schon, woran man ernsthaft denken muss, wenn man zu einer Premiere aufbricht.

Sowohl das Metaphernkonglomerat um DAS AUTO IST EINE RAKETE als auch diese letzte Metapher bergen den Aspekt der Beschleunigung. Die Anfangssituation, die die Anzeige zentral ausbaut, wird durch beide Konzepte zu einem Startpunkt forciert, in dessen Vor- und Nachzeit von nur je wenigen Sekunden alles Entscheidende passiert.

In der Zeitspanne unmittelbar nach dem Startpunkt liegt zunächst die Metapher MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN (25,1). Sie ist sowohl im Spender- als auch im Empfängerbereich nur konbildlich und kontextuell in der Anzeige verankert. Auf der Spenderebene sehen wir die Startposition einer Rakete (ohne diese selbst) und lesen den Countdown dazu; auf der Empfängerebene haben wir das Kabriolett und können durch die angegebenen technischen Daten auf sein hohes Beschleunigungsvermögen schließen. Das Moment der Bewegung jedoch spart die Anzeige aus. Sie zeigt nicht die Zeit nach dem Startpunkt, die wir lediglich voraussehen. Der gewählte vorzeitige Augenblick erlaubt es uns, auch zu sagen: DIE

PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2), wobei diese Metapher sogar noch etwas stärker in der Werbung verankert ist, heißt es doch im Text ‚*Erleben Sie die Premiere des neuen SLK*‘. Damit ist ihr Empfänger Kern gegeben. Die Metapher berücksichtigt, dass die Anzeige ja auch eine Einladung darstellt. Dazu kommt als dritte Metapher noch DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN, IST EIN RAKETENSTART (25,3), die allerdings insgesamt nur recht implizit in der Anzeige verankert ist, ist doch ihr Empfängerbereich ausschließlich kontextuell gegeben. Er steckt in allen zehn mit *Ja* zu beantwortenden Fragen, wobei das letzte *Ja* auf die Frage ‚*Bereit?*‘ das ausschlaggebende ist, fällt es doch genau in den Raketenstart am Ende des Countdowns. Diese letzte Metapher unterscheidet sich von den beiden anderen dadurch, dass sie exakt den Startpunkt der Rakete fokussiert. Darüber hinaus bezieht sie mit dem allmählich reifenden Entschluss kontextuell auch die vorausgehende Zeitspanne mit ein.

In diese Zeit vor dem Startpunkt fällt in ihrem Kernbereich die Metapher DIE GESAMTHEIT DER LETZTEN VORBEREITUNGEN IST DER COUNTDOWN VOR DEM STARTKOMMANDO (25,4). Bei ihr ist der Countdown der Spender Kern, und die mit *ja* zu beantwortenden Fragen sind der Empfänger Kern. Die Fragen verweisen auf jedes Training, das im Voraus stattgefunden haben könnte. Mindestens aber beziehen sie sich auf die Erfahrungen und die daraus resultierende Selbsteinschätzung desjenigen, der den Gesundheits- und Belastungscheck bestanden haben will. Determiniert wird die Metapher lediglich konbildlich in ihrem Spenderbereich abermals durch die raketenartige Startposition des Fahrzeugs.

Konzentriert man sich schließlich ganz auf die Fragen, wird man finden, dass sie nicht zwingend wörtlich zu nehmen sind, und, wie gesagt, die Metapher SEINEN DERZEITIGEN STAND DER FINANZEN NACHSEHEN IST SEINEN MOMENTANEN GESUNDHEITZUSTAND ABSCHÄTZEN (25,5) entdecken. Sie ist weder in ihrem Empfänger Kern gegeben, noch wird sie konbildlich oder kontextuell durch die Anzeige gestützt. Im Situationskontext der Anzeige ist sie aber dennoch plausibel und überzeugt auch deshalb, weil sie durch das Bildfeld DER FINANZSTATUS IST EIN GESUNDHEITZUSTAND überdeterminiert wird.

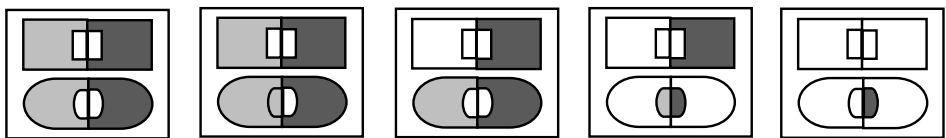


Abbildung 25: 1, 2, 3, 4, 5

Diese letzte, sich schon etwas von der Anzeige entfernende Metapher lässt sich sowohl an ihre Einladungs- als auch an ihre Werbeebene anschließen. Auf der Einladungsebene bezieht sich die insgesamt dargestellte Anfangssituation auf die Veranstaltung der Premiere des Wagens, die der Betrachter zum einen kaum erwarten können soll und die er sich zum anderen als ein besonderes Spektakel vorstellen soll. Auf der Werbeebene bezieht sie sich dagegen auf die Starteigenschaft des Kabrioletts. Der Betrachter soll sich einerseits, ehe er den Motor zündet, besinnen; andererseits

soll er, wenn das Kabriolett spektakulär beschleunigt, gelassen bleiben. Folglich wird der Anfang auf beiden Ebenen als eine Sensation charakterisiert und inszeniert. Auf letzterer Ebene ist er zudem ein jederzeit wiederholbares Ereignis. Er besteht hier konkret im Beginn einer räumlichen Fortbewegung. Ihre ungewöhnlich hohe Beschleunigung ist es, die ihm den Charakter des Sensationellen verleiht.

Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“ (1996)

(Siehe hier Tafel 51.) Schmidt-Heins' auf eine leere Plakatwand gesetzter Schriftzug *‚bevor es losgeht‘* wirft im Wesentlichen zwei Fragen auf: nämlich *Was geht los?* und *Wann geht es los?*, wobei die erste Frage die vordringliche ist. Sie führt uns direkt zum metaphorischen Potenzial des Kunstwerks und zieht hier auch noch die untergeordnete Frage *Was bedeutet ‚losgehen‘?* nach sich. Die zweite Frage vertieft demgegenüber nur die Konzentration des Kunstwerks auf sein zeitliches Thema, verweist es doch den Betrachter auf die Zeitgestalt des Anfangs. Indem es die zeitliche Perspektive vor dem Anfang einnimmt, weckt „Bevor es losgeht“ eine Erwartungshaltung, die man im Kontext der Werbung und des Konsums als freudig charakterisieren darf.

Zunächst zur ersten Frage: Wenn wir in bestimmten Situationen *Es geht los* oder *Gleich geht's los* rufen, hat das *Es* normalerweise einen klaren Weltbezug und damit eine präzise Bedeutung. Bei Schmidt-Heins' Schriftzug bleibt hingegen offen, auf welchen Kontext sich sein *‚Es‘* bezieht. Eine Möglichkeit wäre, dieses *‚Es‘* im Kontext der Plakatwerbung wahrzunehmen. Schließlich ist der Satz auf einer Plakatwand angebracht. Er wiese dann auf die bevorstehende Nutzung der Wand als Werbefläche hin. Hier wäre das *Losgehen* in seiner Bedeutung konkreter, wenn man mehr an die Aktion des (ersten) Plakatierens denkt, und weitläufiger, wenn man mehr die bunte Plakatvielfalt im Blick hat, die die noch leere Werbefläche von einem bestimmten Zeitpunkt an füllen wird. Bei beiden Vorstellungen gehörten aber sowohl der Satz als auch die Plakatwand zur Ebene der Werbung, und das Kunstwerk hätte keine metaphorische Bedeutung (26,1).

Nur verweisen Plakatwände in den seltensten Fällen auf sich selbst bzw. auf die Dienste der Werbung. Sie machen vielmehr in der Regel alles mögliche andere publik: nahezu jegliche Produkte und Dienstleistungen. Letztlich ist die Plakatwand genau wie der Bildschirm oder die Leinwand, das Buch oder die Bühne nichts weiter als eine Fläche für Projektionen. So gesehen kann sich das *‚Es‘* wirklich auf alles beziehen, auch auf eine Festivität, ein Gewitter oder einen Ausflug; und der Betrachter kann den Satz *‚bevor es losgeht‘* gut mit dem in Zusammenhang bringen, was in seinem Leben gerade bedeutsam ist. Dabei versteht er das Kunstwerk allerdings abermals unmetaphorisch, denn die Plakatwand liegt jetzt außerhalb dessen, worum es geht. Sie ist nicht mitgemeint, während alles Gemeint sich mit dem geäußerten Satz auf einer Ebene befindet.

Erst wenn der Betrachter die Plakatwand aufgrund einer entdeckten Ähnlichkeit bewusst als Bildschirm, Kinoleinwand, Bühne oder dergleichen wahrnimmt und *‚bevor es losgeht‘* auf einen Programmteil, einen Film oder eine Aufführung bezieht, hat er eine Metapher vor sich. Sie lautet DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM/EINE KINOLEINWAND/EINE BÜHNE (26,2); ihren Empfänger Kern hat sie im Bild und ihren

Spenderkontext mit ‚*bevor es losgeht*‘ im Text. Aus diesen beiden Elementen ergibt sich ihre Struktur. Evident ist diese Metapher, weil die Plakatwand u. a. genau wie ihr Bildspender eine horizontale rechteckige Form aufweist und das Verb *losgehen* sich leichter auf bewegte als auf statische Bilder beziehen lässt.

Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass das in den öffentlichen Raum integrierte Kunstwerk von vielen Betrachtern mehrfach gesehen wurde. Mit der Zeit werden sie sich die zweite eingangs erwähnte Frage gestellt haben: *Na, wann geht's denn endlich los?* Und schließlich dürften sie die erste Plakatierung der Wand sehr bewusst zur Kenntnis genommen haben. Berücksichtigt man diesen zeitlichen Kontext des Kunstwerks, kann man sagen, dass es die Kraft besitzt, der Plakatwand ein Leben einzuhauchen. Dieses Leben ist umgrenzt von ihrer Geburt und ihrem Tod. Das folgt aus der Metapher DIE PLAKATWAND IST EIN LEBEWESEN, auf die man seine Überlegungen unweigerlich stützt. Mehr noch: Die Zeit der Geburt der Plakatwand wird durch das Kunstwerk einmal besonders beleuchtet. Man darf ruhig sagen, dass es ihren pränatalen Zustand zeigt. Die Plakatwand ist zwar schon da, aber noch hat ihr Leben in dieser Welt nicht begonnen. Wir erwarten mit Spannung die erste Plakatierung bzw. ihre Geburt. Bei der Metapher BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3) liegt der Empfänger Kern im Text und der Empfängerkontext im Bild. Die Spenderebene hingegen ist durch kein Element gegeben.

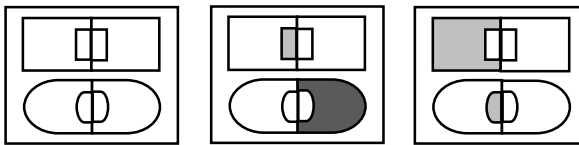


Abbildung 26: 1, 2, 3

Insofern ist die Metapher dem Kunstwerk übergestülpt. Weit hergeholt ist sie aber nicht, denn letztlich beziehen sich die Zeitgestalten des Anfangs und des Endes auf ein dazwischen sich ausdehnendes Leben. Reflektieren wir den Anfang, wozu „Bevor es losgeht“ anregt, tragen uns unsere Gedanken zum Ereignis der Geburt hin. ‚*Es*‘ ist, wenn es nichts Bestimmtes ist, das Leben. Was sonst?

3.3.3.2 Beschleunigungen

Die Mercedes-Anzeige, die den beworbenen Wagen als Rakete darstellt, birgt bereits den Aspekt der Beschleunigung – mit der nicht unwesentlichen Einschränkung allerdings, dass die Beschleunigung selbst dem Betrachter vorenthalten wird, wird ihm doch nur die noch statische letzte Phase unmittelbar vor der plötzlich aktivierten Schubkraft gezeigt. Die Wahl des fruchtbaren Augenblicks hier verlegt die Bewegung ganz in unsere Vorstellung. Etwas anders liegt der Fall bei Rodins schreitendem Johannes (siehe hier Kap. 3.1.3), wo die menschliche Schrittbewegung in einem mittleren Augenblick direkt erfasst ist, und zwar in der Weise, dass einige wenige Körperhaltungen kurz vor und kurz nach seinem gedachten Zentrum in der dargestellten Schritthaltung synthetisch zusammengeführt sind. Hier erwächst die Vorstellung von der Bewegung aus der bereits dynamisch wirkenden Darstellung. Und wieder anders ist die Bewegung in Duchamps die Treppe herabsteigendem Akt

(siehe hier Kap. 3.1.3) integriert, sind hier doch sogleich mehrere Schritthaltungen in einer Art kinematischer Darstellung so abgebildet, dass man sie alle gleichzeitig sehen kann. Die Bewegung ist damit noch konsequenter visualisiert. Man muss sie nicht mehr aus einer einzigen Andeutung ergänzen oder sie sich gar ohne jede Stütze vor Augen führen, sondern kann sie wechselweise erblicken und in der Vorstellung weiterführen.

Allerdings birgt die dargestellte Schrittbewegung bei Duchamp genauso wenig wie bei Rodin den Aspekt der Beschleunigung, der sich erst einstellt, wenn man die Körper der sich bewegenden Figur an einer Stelle im Bild fixiert und ihre laufenden Beine vervielfältigt, mit unscharfen Konturen versieht und sie, zumal in Fußnähe, transparent zeichnet – ganz so, wie es Balla machte, als er die beschleunigte Laufbewegung eines Hundes und einer Frau präsentierte (siehe hier Kap. 3.1.3). Die im vorigen Teil der Arbeit herausgestellten Metaphern der Beschleunigung im Bild sind die Orientierungsmetaphern DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG (MIT TRANSPARENZ UND RANDUNTSCHÄRFE) sowie auch GESCHWINDIGKEIT IST FLUCHTLINIENORIENTIERUNG und ferner die Strukturmetapher WAHRNEHMUNGSBILDER BEI RASENDER GESCHWINDIGKEIT SIND KUNSTWERKE.

Dass im zentralperspektivischen Bild der Fluchtpunkt und auch die auf ihn zulaufenden Fluchtlinien zusammen mit der nahezu unendlichen Tiefenraumwirkung den Effekt einer zunehmenden Beschleunigung illusionär erzeugen können, geht aus Turners Bild von der Bahntrasse bei Maidenhead (siehe hier Kap. 3.1.3) hervor. Aus der Tiefe des Raumes rast der Zug nach vorn. Die visuelle Orientierungsmetapher GESCHWINDIGKEIT IST FLUCHTLINIENORIENTIERUNG ist kongruent mit unserem Seheindruck. Auch Linienbündel an oder vor einem Gegenstand – die sog. Speedlines – können dessen Bewegung und Bewegungsrichtung oder unsere Bewegung an ihm vorbei anzeigen. Hier gibt uns die visuelle Metapher BEWEGUNG IST EIN LINIENBÜNDEL die Orientierung. Sie ist in WAHRNEHMUNGSBILDER BEI RASENDER GESCHWINDIGKEIT SIND KUNSTWERKE zur Strukturmetapher ausdifferenziert und modifiziert. In der Mercedes-Werbung, die die Fahrt vorbei an blühenden Kirschbäumen zeigt, lösen sich die Bäume vollends in rosafarbene Speedlines auf (siehe hier Kap. 3.2.1). Das Wahrnehmungsbild ist ganz von einer horizontalen Linienstruktur bestimmt und nicht mehr abbildhaft. Insofern ist es, wie die Anzeige resumiert, ein Werk der bildenden Kunst. Durch die Kunstwerkmetapher wird das Erlebnis der Beschleunigung in hohem Maße wertgeschätzt, wobei die rosafarbenen Speedlines die ohnehin schon positive Konnotation noch einmal verstärken. Turner dagegen brachte ein ambivalentes Verhältnis zur Beschleunigung zum Ausdruck, und Balla erfasste sie mit ironischem Blick. Nun ist zu fragen: Wie stehen Bernhard & Anna Blume zu den Beschleunigungstendenzen unserer Gesellschaft?

Bernhard & Anna Blume: „Mahlzeit“ (1985/86)

(Siehe hier Tafel 52.) In zehn zu einem Kunstwerk zusammengestellten Fotografien präsentiert das Künstlerehepaar die Zeitspanne um ein Mahl von der Zubereitung der Kost über ihr Verspeisen bis hin zu dem Zeitpunkt, wo es wieder erbrochen wird. Den Bildern ist zu entnehmen, dass die gezeigte Zeitspanne für das Mahl vergleichs-

weise kurz ist. Einige Bilder sind unter Berücksichtigung der Orientierungsmetapher DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG MIT RANDUNTSCHÄRFE dynamisch gestaltet, andere wirken bewegt, weil sie das Spritzen und den Strahl von Flüssigem zeigen; und insgesamt erwecken die Bilder den Eindruck von hoher Geschwindigkeit, weil die Perspektive zwischen ihnen wechselt und durch die Nahaufnahmen die Raumsituation oft unklar ist. Die Kost wird offenbar in einer schwindelerregenden Geschwindigkeit zubereitet, gegessen und danach ausgespien.

Es ist aber nicht nur das Tempo der gezeigten Phasen der Mahlzeit ungewöhnlich, sondern auch die Kost selbst. Wir sehen u. a. knüppelgroße Stangen im Kochtopf, die in Würfel zerkleinert gerade eben noch in weit aufgesperrte Mündern passen, sowie auf einem Teller kleinere Stäbchen mit nichts sonst. Daraus ist auch das Wort ‚Mahlzeit‘ geschrieben. Zusammen mit der Geschwindigkeit des Mahls kann man an Fastfood denken. Angesichts der Klötze, Stangen und Stäbchen sowie der Kochsituation und des schon etwas älteren, betont kleinbürgerlich gekleideten Ehepaars scheint die Analogie zur Fertiggkost allerdings noch präziser zu sein, sodass die folgende erste Strukturmetapher identifiziert werden kann: FERTIGGERICHTE SIND BLÖCKE mit ihren gemeinsamen metaphorischen Merkmalen UNGENIESSBAR IST HART UND UNZUMUTBAR IST GROSS.

Will man, nachdem man die Situation insgesamt erfasst hat, das Kunstwerk differenzierter verstehen, so ist es von links nach rechts über seine weiteren Metaphern quasi zu lesen. Die Blumes halten sich klar an die Orientierungsmetaphorik der Zeit in Bildern, die vorgibt, dass die früheren Ereignisse links von den späteren angeordnet sind. Sie orientieren sich ausdrücklich nicht an der Leserichtung, die ja zeilenweise von links nach rechts führt. Ihr zufolge müsste das untere linke Bild dem oberen rechten folgen, was es aber nicht tut. Die beiden oberen linken Fotos und das Foto unten links außen können der Phase der Zubereitung der Kost zugeordnet werden. Sie lassen sich in der Metapher FERTIGGERICHTE ZUBEREITEN IST STANGEN UND KLÖTZE BEWÄLTIGEN zusammenfassen. Die in zwei der Bilder anscheinend selbstbeweglich gewordenen Knüppel und Klötze deuten darüber hinaus auf eine Metapher wie DIE VERÄNDERUNG DER FERTIGKOST WÄHREND DER ZUBEREITUNG IST HEXEREI.

Die Phase des Essens schildern die beiden mittleren Fotos sowie das zweite Foto von links in der unteren Reihe. Es zeigt die Situation des ersten Kostens: Man gibt seinem Partner einen Happen zum Probieren. Der hell strahlende Barren, dessen Enden das Paar im Mund hat, scheint zu glühen. Die Speise ist extrem heiß und damit lebensgefährlich. Mit einer Art Mund-zu-Mund-Beatmung scheinen sich Mann und Frau aus der Not, in die sie sich ahnungslos gebracht haben, noch einmal retten zu wollen. Hyperbolisch ist hier die missliche Lage ins Bild gesetzt, in der man sich befindet, wenn man sich gerade die Zunge verbrannt hat. Das kann man gemäß der Metapher SICH BEIM KOSTEN DIE ZUNGE VERBRENNEN IST EINEN STRAHLENDEN BARREN IM MUND HABEN sagen. Fertiggerichte werden oft heißer als andere Speisen und außerdem früher in den Mund gesteckt. Der eigentliche Akt des Essens findet sich dagegen im mittleren oberen Bild. Wer ein Fertiggericht isst, dem fliegen nicht

die gebratenen Tauben, sondern sperrige Klötze in den Mund. In Anbetracht dieser Tatsache muss auch das Tischgespräch arg karg ausfallen. Die Metapher KEINE ZEIT ZUM SPRECHEN HABEN IST EIN GESTOPFTES MAUL HABEN verbirgt sich hinter der Metapher FERTIGGERICHTE ESSEN IST SPERRIGE KLÖTZE ZUGESCHLEUDERT BEKOMMEN. Das kann nicht gut gehen und misslingt auch vollends. Der in jeder Hinsicht überforderte Esser kann das Menü nicht verdauen. Er übergibt sich, nachdem er die Mahlzeit wie eine schwindelerregende Karussellfahrt erlebt hat. Man hat ihn da ganz schön verschaukelt.

Wie ist die Metapher DIE(SE) MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLEFAHRT (27,1) im Kunstwerk verankert? Der Empfängerkern ist vollständig im Text gegeben, der Spenderkern dagegen nicht. Man sieht ja kein Karussell, hat wohl aber mit der schwankenden Perspektive und den Beschleunigungsspuren ein Konbild vorliegen, das auf eine solche Karussellfahrt verweisen kann. Hinzu kommt im Empfängerbereich die visualisierte Mahlzeit. Sie gehört in den Kernbereich der Metapher ungeachtet der Tatsache, dass das Mahl aus Blöcken besteht. Diese bilden allerdings den Spenderkern der Metapher FERTIGGERICHTE SIND BLÖCKE (27,2), bei der sich dann das Abgebildete rund um die Mahlzeit von den Blöcken trennt und zu ihrem Empfängerkonbild wird. Das wird durch das Wort ‚Mahlzeit‘ zusätzlich kontextuell gestützt. Auch in der Metapher FERTIGGERICHTE ESSEN IST SPERRIGE KLÖTZE ZUGESCHLEUDERT BEKOMMEN (27,3) bildet das Wort den Empfängerkontext, während allein die obere mittlere Szene im Spenderkern der Metapher liegt. Sie ist konbildlich auf beiden Ebenen gestützt. Einerseits determinieren die teils mobilen Stangen und Stäbchen jene Szene, andererseits wird sie vom Küchenkonbild um das agierende Paar konterdeterminiert.

Indem Mann und Frau das Fertiggericht essen, akzeptieren sie insgesamt die Fertigmahlzeit, obwohl bei ihrer Zubereitung offenbar Hexerei im Spiel ist. Die Metapher DIE VERÄNDERUNG DER FERTIGKOST WÄHREND DER ZUBEREITUNG IST HEXEREI (27,4) stellt sich, wie gesagt, ein, weil die Knüppel und Klötze so wirken, als bewegen sie sich von selbst oder würden von einer unsichtbaren Hand bewegt. Auch passen die Typografie des Wortes ‚Mahlzeit‘ sowie der große Kochtopf stilistisch in den Hexenkontext. Die Metapher ist demnach konbildlich determiniert. Sie ist ferner konbildlich konterdeterminiert, da sich die Stangen ja von Bild zu Bild verändern. Es werden zuerst Klötze und dann Stäbchen aus ihnen; und schließlich formen sie gar ein Wort, eine Botschaft? Jenes Wort ‚Mahlzeit‘ bildet noch den Empfängerkontext der Metapher.

Das Wort ‚Mahlzeit‘ als Botschaft wahrgenommen hat allerdings mehr als nur eine dienende Funktion. Es kann auch die Metapher in ihm entdeckt werden, die die gerade gelebte Lebenszeit als ein kostbares Gut erfasst, das (wenn wir nicht aufpassen) von einer sich drehenden Mühle schonungslos zermahlen wird. Oder was, wenn wir in ihm läsen: DIE ZEIT IST EIN MAHL (27,5), wenn wir also die Zeit als Nahrung ansähen, wobei eine gute Zeit eine verdauliche Nahrung wäre und eine schlechte Zeit eine unverdauliche? Bei dieser Metapher lägen der Spender- und Empfängerkern im Text vor, ausgesprochen im Wort ‚Mahlzeit‘, das quer gelesen zu Zeit-

mahl wird. Im determinierenden Konbild des Mahls stünde alles Küchenspezifische sowie auch das Essen. Im determinierenden Konbild der Zeit stünden dagegen vor allem die Bewegungsspuren der Fotos. Sie bringen die Geschwindigkeit ins Spiel und spezifizieren zusammen mit der Abbildung des sich übergebenden Mannes die Metapher weiter, hin zu BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL (27,6). Bei ihr verteilen sich sowohl der Spender- als auch der Empfänger Kern auf das Bild. Im Empfängerkonbild befindet sich dann nur noch die in der Anordnung der Fotos liegende Orientierungsmetaphorik der Zeit.

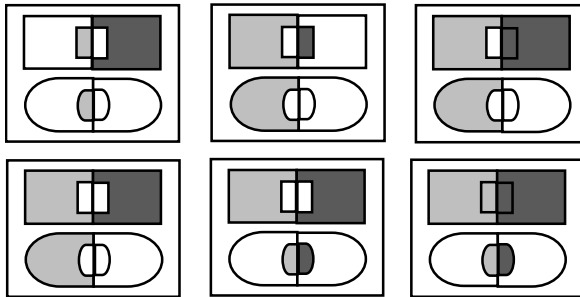


Abbildung 27: 1, 2, 3, 4, 5, 6

Mit dieser letzten Metapher ist Bernhard & Anna Blumes Kommentar zu den Beschleunigungstendenzen unserer Gesellschaft auf einen Schlag erfasst. Am Beispiel der Mahlzeit führen sie uns vor Augen, wie unzumutbar die Beschleunigung für uns Menschen ist. Der Effekt des Zeitgewinns bleibt aus, kippt in sein Gegenteil des Zeitverlusts. Der Beschleunigung mangelt es an Wahrhaftigkeit. Sie ist eine Verschaukung. Sie wird nicht genossen, sondern allenfalls überstanden. Statt Chancen birgt sie Gefahren, statt Nutzen bringt sie Schaden. Die Beschleunigung ist, wie uns die Blumes unaufdringlich mittels ihrer Übertreibungen und Metaphern ins Bewusstsein rufen möchten, ein wirklich ganz grober Unfug.

Zum Einbezug von Textelementen in die Analyse von Metaphern in Bildern

In der Erforschung der visuellen Metapher spielen Textelemente über einen langen Zeitraum praktisch keine Rolle. Aldrich (1968) analysiert zwar mit Picassos „Vénus du Gaz“ schon früh eine Text-Bild-Metapher, doch begreift er den Titel noch nicht als Textelement, sondern im Rahmen seiner Theorie der visuellen Metapher als Gegenstand (M) des Bildes. Seine Unterscheidung zwischen dem Stoff (A) und dem Gegenstand (M) versperrt ihm den Blick darauf, dass die trotz aller Widerstände so evidente Metapher der „Vénus du Gaz“ auf der semantischen Ebene liegt. Hier ist ihm Wollheim (1987, 1993) einen Schritt voraus, als er mit vier Beispielbildern auf die semantische Metapher verweist. Nur spart Wollheim sich deren Analyse, da er sich als Kunsthistoriker dafür nicht zuständig fühlt. Ihm zufolge liegt die semantische Metapher im Aufgabenbereich der Linguistik. In seinen Beispielbildern kooperieren jeweils die Titel mit bildinhaltlichen Elementen auf der semantischen Ebene, sodass daraus Metaphern erwachsen.

Obwohl er kein Linguist, sondern Semiotiker ist, wendet sich Forceville (1988) immerhin ähnlichen Metaphern zu. Sie liegen auf der semantischen Ebene, haben allerdings sowohl ihren Spender als auch ihren Empfänger im Bild. Das heißt, die Titel der Kunstwerke seiner Wahl, zu denen etwa Magrittes „Le viol“ gehört, kontextualisieren nur die jeweils rein bildlichen Metaphern. Deshalb glaubt Forceville, sich erlauben zu können, sie zu ignorieren. Sie irritieren ihn, diese surrealistischen Bildtitel, die auch Carroll (1994) nicht in seine Analysen einbezieht, außer sie präzisieren die Metapher, wie das bei Rays „Violon d’Ingres“ der Fall ist.

Letztlich kann es aber nicht verwundern, dass bei der Erforschung der visuellen Metapher ein Textelement wie der Bildtitel kaum beachtet wird. Die Forscher suchen – anfangs vornehmlich in Kunstwerken – nach dem Gegenstück zur sprachlichen oder literarischen Metapher. Ihre visuelle Metapher soll so wenig der Sprache bedürfen, wie die sprachliche oder literarische Metapher des (materialisierten) Bildes bedarf. Deshalb wird insbesondere von den Vertretern der Kunstwerkmetapher auch die semantische Ebene des Bildes als Ort der visuellen Metapher ausgeschlossen. Nur sitzt diese Metapher gerade da im Bild wie im Text und breitet sich, sowie sie aufeinandertreffen, auf beide Zeichensysteme aus. Heffernan (1985) macht genau diese Entdeckung, als er in Constables „Coast at Brighton – Stormy Evening“ die rein grafisch erzeugte Metapher DIE WOLKEN SIND DIE BRANDUNG (siehe hier Kap. 2.3.2) aufspürt und bemerkt, wie sie vom Titel des Bildes unterstützt wird. Das Wort ‚stormy‘ determiniert die Spenderebene der visuell erfahrbaren Metapher kontextuell.

Wenn hier nun aus der linguistischen Perspektive auf Kunstwerke sowie Werbeanzeigen geschaut wird, sind die den Bildern beigefügten Texte dagegen ganz selbstverständlich Teil der Analyse, während es eher ungewöhnlich ist, dass auch die Bilder miteinbezogen werden. Sie werden in gleichem Maße wie die Texte berücksichtigt, um der Ausbreitung der Metapher auf der Zeichensystemübergreifenden semantischen Ebene gerecht zu werden. Für dieses Vorgehen spricht, dass in den ausgewählten Kunstwerken die Texte nicht nur als Titel fungieren, sondern an gut sichtbarer Stelle mitten in die Bilder gesetzt sind. Bei den Werbeanzeigen ist das sowieso der Fall.

In „Tot“ füllt je ein Buchstabe ein Bildposter, in „Bevor es losgeht“ füllt der elliptische Satz eine Plakatwand und in „Mahlzeit“ das Wort eines von zehn Fotos. Hier scheinen die Textelemente Bildelemente zu ersetzen, die ebenso gut hätten verwendet werden können. Doch welche Bildelemente hätten das sein können? Sprache und Bild leisten Unterschiedliches. So regen die Textelemente verstärkt zur Identifizierung von Metaphern an, denn mit einigen der in ihrer Umgebung vorhandenen Bildelemente lassen sie sich allein über die Metapher sinnreich verbinden. Bei TOT SEIN IST LIEGEN (24) und VERSTECKT SEIN IST TOT SEIN (17) in Schüttes Kunstwerk, bei BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3) in Schmidt-Heins’ Werk und bei DIE MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT (27,1) sowie DIE ZEIT IST EIN MAHL (27,5) im Werk der Blumes formt der Text jeweils den Spender- oder Empfängerkern der Metapher aus, sodass man annehmen könnte, hier hätten wir es mit der vom späteren

Forceville (1996) herausgestellten klassischen Text-Bild-Metapher zu tun. Doch ist das bei keiner der Metaphern der Fall. Die Bildelemente liegen vielmehr im Konbild der Metaphern, deren zweite Kernhälfte nicht gegeben ist oder wie bei *DIE ZEIT IST EIN MAHL* ebenfalls vom Text ausgeformt wird. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei allen genannten Metaphern um Text-Bild-Metaphern, denn ohne die Bildelemente hätten sie nicht identifiziert werden können.

Entsprechend sind auch diejenigen Metaphern, in denen die Textelemente nur kontextuell im Spender- oder Empfängerbereich verankert sind, Text-Bild-Metaphern, wie u. a. *DAS LEBEN IST EIN SPIEL* (20) und *STERBEN IST FALLEN* (23) bei Schütte, *DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM* (26,2) bei Schmidt-Heins und *DIE VERÄNDERUNG DER FERTIGKOST WÄHREND DER ZUBEREITUNG IST HEXEREI* (27,4) bei den Blumes. All diese Text-Bild-Metaphern unterscheiden sich aber nicht nur in ihrer Struktur von Forcevilles klassischer Text-Bild-Metapher. Sie sind auch inhaltlich andersartig, denn sie sind interpretativ. Forceville möchte, wenn er anfangs Kunstwerke (1988) und später Werbeanzeigen (1998-2003) untersucht, deren Metaphern so exakt wie möglich analysieren, aber am liebsten überhaupt nicht interpretieren. Sein Ziel führt ihn einerseits von der implikationsreichen Nomen-Metapher hin zur Phrasen-Metapher, weil sie das Einzelbeispiel präziser erfasst, andererseits aber auch wieder zurück zur Nomen-Metapher, denn die Phrasen-Metapher berge durch ihr Verb ein interpretatives Moment in sich. Im statischen Bild könne man nur die Nomen-Metapher rein analytisch erfassen. Das heißt, auch der spätere Forceville räumt offenbar noch dem Bild und der visuellen Metapher Priorität gegenüber dem Text und der Text-Bild-Metapher ein. Sowie Textelemente, die einem Bild beigelegt sind, angemessen berücksichtigt werden, muss es aber darum gehen, sie zu verstehen und in ihrem Konbild zu deuten. Folglich sollte man sich vor der Interpretation nicht fürchten und kann das interpretative Moment identifizierter Metaphern für übergreifende Deutungen nutzen.

Öffnet man sich für die Interpretation, stellt sich allerdings die Frage, wie subjektiv das Analyseergebnis dann ist, bzw. ob es dem Werk noch gerecht wird. Wollheim (1987) zufolge kann man ein Analyseergebnis nur als werkgerecht bezeichnen, wenn der Interpret der Intention des Künstlers auf der Spur ist. Für seine in de Koonings Bildern identifizierte Körpermetapher sucht er deshalb nach Belegen in den Selbstaussagen des Künstlers. Da daserspüren der Künstlerintentionen hinter ihren Werken das Ziel der hier angestrebten Deutungen aber nicht ist, müssen keine ergänzenden Materialien zurate gezogen werden. Es sei vielmehr Carrolls Auffassung (1994) von der Interpretation vertreten, der fordert, man möge aus dem visuellen Angebot des Werks in Gedanken etwas Konstruktives machen, ohne allzu viel darüber nachzudenken, ob es der Künstler auch im Sinn gehabt haben mochte. Da eine sichere Rekonstruktion der Künstlerintention ohnehin nicht möglich ist, sollte man sie auch nicht zu erreichen suchen. Die konstruktive werkgerechte Deutung identifiziert in den gegebenen Text- und Bildelementen metaphorische Konzepte, die aus ihrer Zusammenschau hervorgehen, und setzt sie zueinander in eine sinnreiche Beziehung.

Dabei wird angenommen, dass einzelne oder einige der entdeckten Konzepte vom Künstler antizipiert wurden, jedoch nicht alle.

Das heißt, Schütte muss seine Installation nicht, wie beschrieben, als Theater, Spielwiese und Brettspiel wahrgenommen haben. Er muss das denkbare Umfallen einer Figur nicht als ihr Sterben und zugleich als ihr gesellschaftliches oder rein spielerisches Ausgeschlossen-Werden angesehen haben. Und er muss sich auch nicht das zu pendelnden Bewegungen fähige Mobile als Uhr, Schicksal und Herzschlag vorgestellt haben, damit man die vorgeschlagene metaphorische Deutung als treffend bezeichnen kann. Mindestens ein paar seiner mehr oder weniger flüchtigen Gedanken sollte sich die Deutung aber doch annähern. Dass sie dies gewiss leistet, garantiert das von Schütte selbst ins Kunstwerk integrierte Textelement. Es determiniert und konterdeterminiert die bildlichen Elemente und beleuchtet zugleich deren ohnehin vorhandene determinierende und konterdeterminierende Wirkung aufeinander. Das Wort ‚tot‘ spielt in sechs der acht Metaphern, die im Strukturmodell dargestellt wurden, hinein. Natürlich darf man es nicht übergehen, um das Kunstwerk für weitere Deutungen zu öffnen. Feinsteins Vorschlag (1982), Bildtitel zu ignorieren, damit man eine qualitativ ähnliche Seherfahrung wie der Künstler machen kann, ist für Kunstwerke, bei denen Textelemente an gut sichtbare Stellen ins Bild gesetzt werden, kaum geeignet. Bei ihnen geht es nicht mehr ausschließlich um ein frei schweifendes konnotations- und assoziationsreiches Farben- und Formensehen, sondern zusätzlich um ein konzentriertes Identifizieren von Metaphern aus den angebotenen Text- und Bildelementen bzw. um das Herausheben eines im Dargestellten verborgenen Sinns.

3.3.3.3 Augenblicke

Eine Werbeanzeige von Hewlett-Packard

(Siehe hier Tafel 53.) In dieser Anzeige schaut ein attraktiver Mann der Betrachterin direkt in die Augen. Das heißt, es wird zugleich der Eindruck erweckt, als fotografierere er sie. Durch eine Fotomontage ist die Augenpartie links (sein rechtes Auge) von der beworbenen Kamera überdeckt. Daraus ergibt sich die Metapher DIE KAMERA IST EIN AUGEN, die in der Anzeige auch reichlich gestützt ist. Während das linke Auge des Mannes geradeaus blickt, fokussiert das Kameraobjektiv eine hübsche Frau, deren Foto ebenfalls ins Bild montiert ist. Darauf ist zu sehen, was die Kamera sieht. Es entspricht dem, was der Mann erschaut, sodass sich die Betrachterin mit der Frau auf dem Foto identifizieren darf. Geht man ferner davon aus, dass das Foto gemäß der Metapher FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN aus Liebe gemacht wird, wirkt hier die Metapher DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES. Die Betrachterin darf denken: *Er liebt mich* und sich dazu ermutigt fühlen, seine Liebe zu erwidern. Da sie ein Trompe l'Œil vor sich hat, wird sie den Reiz verspüren, dem Mann zuerst die Kamera vom Auge zu reißen und ihm dann einen Kuss auf den Mund zu geben.

Diese Situation ist freilich illusorisch. Sie ist im Werbekontext der Anzeige aber wichtig, birgt sie doch die zweite Kamerametapher der Werbung, DIE KAMERA IST EIN MANN, die in der Betrachterin den Wunsch weckt, den beworbenen Apparat zu besitzen. Schon auf ihrem Foto sieht sie, wie sehr sie sich sehnt. Da der zum Greifen

nahe Mann das Objekt ihrer Sehnsucht realistischweise nicht sein kann, muss es die – auch nicht schlechte – zum Greifen ebenso nahe Kamera sein. Immerhin teilt die ‚HP Photosmart‘ mit dem Mann die Eigenschaft, smart zu sein.

In der Anzeige geht es gleichermaßen um Liebe und um die besondere Eigenschaft jenes Apparats, dem menschlichen Auge nachgebaut zu sein. Diese Verbindung ermöglichen das Goethe-Zitat *Verweile doch, du Augenblick, du bist so schön* sowie die Rede von der *Liebe auf den ersten Blick*, die beide im Rahmen der Anzeige auch als visualisierte Phraseologismen angesehen werden könnten. Sie bringen ferner die zeitliche Ebene in die Anzeige. Dass sich zwischen der Betrachterin und dem Mann und dem Fotoapparat gerade eine Liebe auf den ersten Blick ereignet, wird maßgeblich durch das *Trompe l'Œil* gestützt und zusätzlich durch die Worte ‚erste‘ und ‚Blick‘ im Slogan der Anzeige. Dabei ist das Wort ‚Blick‘ Teil des Kompositums ‚Augen-Blick‘ in dieser ungewöhnlichen Schreibweise, die seine etymologische Metaphorik remetaphorisiert oder literalisiert. Das Polysem bringt so geschrieben die Metapher DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK ins Spiel. Bei ihr ist im *Trompe l'Œil* mit seiner Orientierungsmetapher DIE GEGENWART IST HIER die zeitliche Ebene des Augenblicks ausgestaltet und u. a. im Wortlaut des Slogans ‚die erste Kamera mit dem Augen-Blick‘ die visuelle Ebene. Doch ist die polyseme Metapher nicht die einzige, die das Wort ‚Augen-Blick‘ in der Anzeige trägt. Vor dem Hintergrund des Goethe-Zitats mit seinem Verweilaspekt gelangt ferner die Metapher DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT in sie hinein. Diese paradoxe Oxymoron-Metapher vom ewigen Augenblick führt uns wieder zurück zur beworbenen Kamera, die offenbar erstmalig unsere Sehnsucht erfüllt, in ihren Fotos den flüchtigen Augenblick genauso schön festzuhalten, wie wir ihn wahrgenommen haben.

Die Eigenschaft der HP Photosmart, dem menschlichen Auge nachgebildet zu sein, steht im Zentrum der Anzeige. Entsprechend stark ist die Metapher DIE KAMERA IST EIN AUGEN (28,1) in ihr verankert. Es ist mit der abgebildeten Kamera der Empfängerkerne der Metapher im Bild gegeben und mit dem nicht überdeckten Auge des Mannes ihr Spenderkerne. Indem zusätzlich sowohl die Kamera im Text erwähnt wird (im Slogan: ‚die erste Kamera‘ und im Kleingedruckten: ‚die HP Photosmart Digitalkamera‘, ‚sie‘) als auch das Auge (im Kleingedruckten: ‚das menschliche Auge‘), liegen beide Kernhälften der Metapher sogar gedoppelt vor. Die Dopplung setzt sich im Konbild und Kontext der Werbung fort. Im Konbild der Kamera befindet sich das Foto, im Konbild des Auges des Mannes sein Gesicht. Im Kontext der Kamera informiert das Kleingedruckte über den Preis der Kamera und einige ihrer technischen Daten. Die zentrale Technik (‚HP Adaptive Lighting‘) wird sogar über ein gemeinsames Merkmal (‚passt sich [...] den Lichtverhältnissen genau an‘) mit dem Spenderkerne erläutert. In dessen Kontext liegen sowohl der im Slogan angesprochene ‚Augen-Blick‘ als auch die Aussage im Kleingedruckten ‚was Dein Auge gesehen hat‘.

Bei der Metapher DIE KAMERA IST EIN MANN (28,2) ändert sich das Strukturbild: Metaphernkerne, -kontext und -konbild verlagern sich. So entfällt im Kernbereich der textliche Spender, da der im Bild gezeigte Mann im Text nicht erwähnt wird. Auch ist das Konbild der Metapher neu zu bestimmen, das jetzt in der Ausgestaltung eines

wichtigen gemeinsamen Merkmals zwischen der Kamera und dem Mann besteht: Im Empfängerkonbild ist zu sehen, worauf das Kameraobjektiv fokussiert ist (auf die Frau im einmontierten Bildausschnitt). Dem entspricht im Spenderkonbild der Blick des Mannes auf die Betrachterin. Die befindet sich selbst zwar außerhalb des Text-Bild-Gefüges, ist aber über die Anrede ‚you‘ im Slogan doch darin repräsentiert. Das ‚You‘ liegt im Spenderkontext der Metapher. Zu ihm hinzu kommt noch der textliche Spenderkern der Augenmetapher. Wenn sich als ein gemeinsames Merkmal zwischen der Kamera und dem Mann ihre Fähigkeit, etwas zu sehen, herausstellt, dann stehen im Konbild der Kamera und des Mannes auch das Objektiv und das Auge; und die Erwähnung des ‚menschlichen Auges‘ im Text rückt im Modell nach außen.

Die Strukturanalyse fördert zutage, dass mit der Männer-Metapher die Metapher DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES (28,3) verwoben ist. Bei ihr ist der Spenderkern im Bild durch die Frau auf dem Foto gegeben. Er wird einerseits durch das Empfängerkonbild des Mannes, der auf die Betrachterin blickt, konter-determiniert und andererseits durch den Empfängerkontext *you*, mit dem die Betrachterin angesprochen ist.

Die Metapher über die Betrachterin unterstellt, dass FOTOGRAFIEREN LIEBEN IST (28,4). Diese Metapher ist nur implizit in der Anzeige verankert, denn ihr Spenderkern ist nicht direkt gezeigt. Außerdem wird die Collage dahingehend interpretiert, dass sie das Ereignis des Fotografierens zeigt. Ihr bildlicher Empfängerkern liegt bei der Kamera und dem in einer Art geometrischer Zeichnung mit ihr verbundenen Foto. Kontextuell determiniert wird er durch den kleingedruckten Text, der das Fotografieren technisch erklärt. Dem steht auf der Spenderebene im Kontext zu *lieben* der ‚erste [...] Blick‘ gegenüber, der sich durchaus aus dem Slogan herleiten lässt, sowie im Konbild der gezeigte Blick, der zunächst vom Mann auf die Frau gerichtet ist und den wir in der Anzeige nicht anders als einen ersten, verliebten Blick wahrnehmen können.

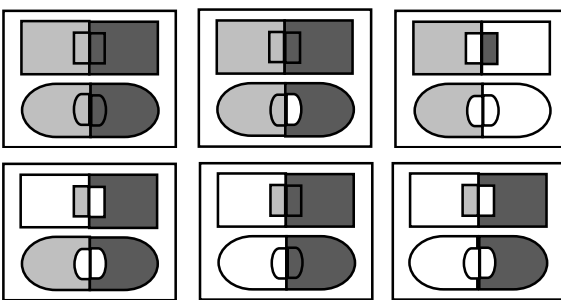


Abbildung 28: 1, 2, 3, 4, 5, 6

Der visuelle Augenblick ist vom zeitlichen Augenblick unterlegt und wird dadurch zu der zeitlichen Metapher DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST DER VISUELLE AUGENBLICK (28,5). Bei ihr ist die Spenderebene vollständig in Text und Bild ausgeprägt. Im Slogan lesen wir das Wort ‚Augen-Blick‘, und im Bild können wir den Augenblick sehen. Im Kleingedruckten erfahren wir ferner über das Schauen: ‚[...] das menschliche Auge [...] passt sich [...] den Lichtverhältnissen [...] an‘, und registrieren, dass es mit ‚was

dein Auge gesehen hat auch um den Blick unseres Auges geht. Mit diesen Aussagen ist der Spenderkern der Metapher kontextuell determiniert. Konbildlich determiniert ist er zudem durch die erblickte Frau. Demgegenüber ist seine Konterdeterminierung nur schwach ausgeprägt. Lediglich das Trompe l'Œil birgt die zeitliche Ebene des Augenblicks. Es weckt in uns eine Bewusstheit für die Gegenwart, indem es uns mit einer täuschend echt präsentierten, neuen Gegenwart überrascht. Somit stellt eine formale Eigenschaft des Bildes den Empfänger Kern der Metapher dar.

Durch das Trompe l'Œil ist die polyseme Metapher des Augenblicks an die Metapher DIE ZEIT IST EIN RAUM, DURCH DEN WIR UNS BEWEGEN angeknüpft. Dort markiert der zeitliche Augenblick unseren Standpunkt. Dieser Standpunkt ist aber nicht der einzige gezeigte. Es ist in der Anzeige vielmehr eine kleine Erlebniseinheit angedeutet, innerhalb derer das Trompe l'Œil einen fruchtbaren Augenblick kurz vor dem Höhepunkt einer Handlung markiert. Die Erlebniseinheit beginnt bei der Frau. Der Mann sieht sie, bevor sie seine Gegenwart bemerkt. Kurz darauf werden sich ihre Blicke treffen. Die Frau repräsentiert also die Betrachterin vor nur wenigen Sekunden. Den Höhepunkt unmittelbar nach diesem fruchtbaren Augenblick wird sich diese lebhaft ausmalen können.

Zwei Orientierungsmetaphern der Zeit tragen dazu bei, dass die beschriebene Erlebniseinheit für uns evident ist: zum einen die in der Collage gern genutzte Größenmetaphorik der Zeit, die hier DER FRÜHERE MOMENT IST KLEIN und DER SPÄTERE MOMENT IST GROSS lautet; zum anderen die in Darstellungen des fruchtbaren Augenblicks sich stets verbergende Orientierungsmetaphorik der Zeit, die hier von rechts nach links führt, wie es zur gezielten Kontaktaufnahme passt. Nimmt man nun noch zur Kenntnis, dass die Frau auf dem Foto quasi verewigt ist, ist man bei der Metapher DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,6) angelangt. Jetzt stellt das gesehene Foto das Spenderkonbild dar und die Fotos, von denen gesagt wird, *„dass auf“* ihnen, *„exakt das zu sehen ist, was dein Auge gesehen hat“*, den Spenderkontext, und das Trompe l'Œil ist wieder Empfänger Kern. Dass die Ewigkeitsmetapher als endlich erfüllter Wunsch in die Anzeige einfließt, ist Ausdruck eines Bewusstseins, das DIE ZEIT ALS KOSTBARES GUT fasst. Auch diese Metapher verbirgt sich demnach in ihr – allerdings nur implizit.

Rosemarie Trockel: „Ohne Titel“ (1992)

(Siehe hier Tafel 54.) Die mit Wasserfarbe und Buntstift kolorierte Zeichnung zeigt das Gesicht eines Mädchens, dessen Augen- und Mundpartie einige denkwürdige Besonderheiten aufweisen. So sind ihre beiden Augen hybride Metaphern, handelt es sich bei ihnen doch zugleich um zwei Uhren, und in ihrem Mund steckt ein Würstchen. Ferner ist unter ihr linkes Auge das Wort *„Lunch-Time“* geschrieben und unter ihr rechtes das Wort *„Tea-Time“*. Dazu passend steht auf der Wurst *„Diner“*. Aus dieser Konstellation ergeben sich mehrere Metaphern, die der Darstellung einen Sinn verleihen. Sie konstituieren ihre komplexe Bedeutung. Je nachdem, welche Metaphern man entdeckt, wird das Verständnis etwas anders akzentuiert sein. Hier wird die Darstellung vorwiegend zeitorientiert gedeutet. Dementsprechend lautet die erste Metapher, die analysiert werden soll: DAS AUGENBLICK IST EINE UHR (29,1). Bei ihr sind

der Spender- und der Empfängerkerne im Bild gegeben. Die Iris des Auges ist jeweils das Zifferblatt einer Uhr. Um die Pupille kreisen quasi der Stunden- und der Minutenzeiger und verweisen auf eine bestimmte Uhrzeit. Die Uhrzeiten passen zu den jeweils unter die Uhrenaugen geschriebenen Mahlzeiten. Um eins ist ‚*Lunch-Time*‘ und um vier oder fünf ‚*Tea-Time*‘. Die Wörter – auch das Wort ‚*Diner*‘ – bilden den Kontext der Metapher im Spenderbereich. Darüber, ob deshalb auch die Wurst in den Spenderbereich gehört, ließe sich streiten. Da die Uhrzeiten Mahlzeiten meinen, wird man sie als Spenderkonbild ansehen dürfen. Im Empfängerbereich befindet sich demgegenüber neben dem Empfängerkerne nur das Konbild des Gesichts des Mädchens.

Dass sie zwei Uhrenaugen hat, zeigt vor dem Hintergrund der Metapher oder des Bildfeldes DENKEN IST SEHEN, wie sehr sie an die Zeit denkt oder denken muss, bzw. dass sie – metaphorisch gesagt – immer *die Uhrzeit im Auge haben* muss. Das heißt, auch die Metapher AN ETWAS DENKEN IST ETWAS IM AUGEN HABEN (29,2) ist in der Zeichnung verankert. Bei ihr bildet die Uhr in den Augen den Spenderkerne, der durch den Spenderkontext der drei genannten Mahlzeiten sowie das Konbild der Wurst determiniert wird. Der Empfängerbereich dieser Metapher hingegen ist vom Betrachter aus dem Gesehenen und Erlesenen frei zu erschließen.

Über das Seelenleben des Mädchens gibt auch die Wurst in ihrem Mund Auskunft. Auch hier wird die Metapher von einem allgemeineren Bildfeld überdeterminiert und durch einen Phraseologismus noch einmal ausdrücklich gestützt. Wir wissen, AKZEPTIEREN IST ESSEN und, was es bedeutet, wenn man *etwas schlucken* muss, sodass wir auch die Metapher ETWAS WIDERSTANDSLOS HINNEHMEN IST ETWAS SCHLUCKEN (29,2) in der Zeichnung entdecken können. Sie verhält sich parallel zur Denkmetapher, weist im Modell dieselbe Struktur wie sie auf: Den Spenderkerne bildet jetzt die Wurst im Mund, das Spenderkonbild die Uhr im Auge, und den Spenderkontext bilden wieder die genannten Mahlzeiten, während der gesamte Empfängerbereich unbesetzt bleibt.

So können wir vom Gesicht des Mädchens ablesen, wie es um sie steht. Dass wir dabei die Zeichnung nicht überinterpretieren, zeigt sich an der zusätzlich noch darin verankerten Metapher AN DEN GESICHTSZÜGEN ERKENNBAR SEIN IST IM GESICHT GESCHRIEBEN STEHEN (29,3). Ihren Spenderkerne hat sie in dem formalen Umstand, dass auf dem Gesicht des Mädchens zwei Wörter stehen. Der Inhalt dieser Wörter (‚*Tea-Time*‘ und ‚*Lunch-Time*‘) bildet den determinierenden Kontext der Metapher (auch das Wort ‚*Diner*‘) und das, was ins Gesicht gezeichnet wurde, das determinierende Konbild (die beiden Uhren und die Wurst). Dem steht ein weniger stark ausgeprägtes Empfängerkonbild gegenüber: Die Gesichtszüge des Mädchens wirken gleichmütig. Es fehlt ihnen die starke Emotionalität eines typischen Kindergesichts.

Das könnte ein Zufall sein, wäre in der Zeichnung nicht auch die Metapher DAS GESICHT IST EINE UHR (29,4) verankert. Zwischen den Augen und dem Mund entsteht durch die dort platzierten Wörter eine kreisende Bewegung, die als zeitlich zu bezeichnen ist, da sie der Reihenfolge der genannten Mahlzeiten entspricht. Allerdings erfolgt die Drehung hier entgegen dem Uhrzeigersinn, gemäß der Orien-

tierungsmetapher FALSCH LAUFEN IST SICH LINKS HERUM DREHEN. Diese Besonderheit des Uhrengesichts entzieht seiner Existenz aber nicht den Boden. Das Gesicht des Mädchens bildet den Empfängerkern der Metapher. Der Spenderkern hingegen fehlt. Wäre er vorhanden, wäre das Uhrengesicht eine sofort erkennbare hybride Metapher. So jedoch ist es verborgener. Nur sein Spenderkonbild ist durch die Position der Zeiten gegeben und sein Spenderkontext durch die genannten drei Mahlzeiten.

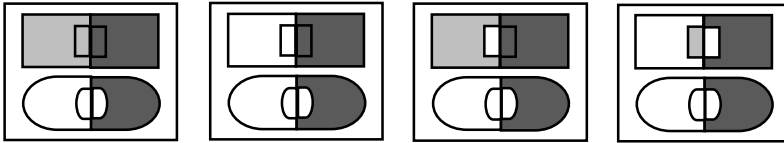


Abbildung 29: 1, 2, 3, 4

Man kann also in beiden Augen des Mädchens sowie auch in seinem Gesicht eine Uhr sehen. Die Kleine ist von Uhren nur so durchdrungen. Von Erwachsenen fremdbestimmt führt sie ein Leben, in dem ihr kindliches Zeitempfinden und damit ihr kindliches Gemüt überhaupt unterdrückt ist. Anstatt selbstvergessen grenzenlosen Spielen nachgehen zu dürfen, muss sie sich an die von den Erwachsenen vorgegebenen zeitlichen Strukturen halten. Dafür, dass sie sich fügt, wird sie zwar belohnt, doch hindert sie die Belohnung noch umso mehr daran, ihre wirklichen Wünsche zu äußern. Sie ist schon vor sich selbst entfremdet und gleichmütig. Man kann ihr ansehen, wie sehr ihre Erziehung in die falsche Richtung läuft. Sie raubt ihr die Freiräume, die sie braucht, um ihre Kindheit lustvoll ausleben zu können.

3.3.3.4 Wartezeiten

Eine Werbeanzeige von AEG

(Siehe hier Tafel 55.) Diese Anzeige wirbt für einen Einbauherd mit dem Slogan ‚*Schon wieder den ganzen Tag am Herd verbracht*‘ und einem uns doppelt überraschenden Bild. Zunächst wird unsere Erwartung enttäuscht, dass eine Frau am Herd steht, denn da ist niemand. Stattdessen sind drei Gegenstände abgebildet, die auf die Frau verweisen. Zu diesen denken wir, dass sie in den Hausfrauen- und Küchenkontext passen müssten. Doch wieder werden wir überrascht, denn abgebildet sind ein Paar rote Stöckelschuhe, ein halbvolles Weinglas und ein moderner Liegesessel, der so ausgerichtet ist, dass man von ihm aus wunderbar auf die Glasplatte des Backofens des beworbenen Herdes blicken kann.

Erwartungen werden nicht selten von Metaphern durchkreuzt. Hier deutet die fehlende Frau auf die *Contradictio DEN GANZEN TAG AN EINEM ORT VERBRINGEN IST NACH BELIEBEN KOMMEN UND GEHEN*. Zusammen mit den Schuhen und dem Weinglas lässt sich auch die paradoxe Metapher *KOCHEN IST AUSGEHEN* bilden, und mit Rückbezug auf die Frau ergibt sich passend dazu ferner die Metapher *EINE HAUSFRAU IST EINE LADY*. Mit Blick auf den Liegesessel kommt uns darüber hinaus die Metapher *WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN* in den Sinn, wenn wir zusätzlich bedenken, dass das Garen von Speisen Zeit in Anspruch nimmt, während

der wir noch nicht essen können. Und berücksichtigen wir schließlich noch den wundersamen Umstand, dass der Liegesessel optimal auf den Herd ausgerichtet ist, so drängen sich uns auch die Metaphern DER HERD IST EIN FERNSEHER und KOCHEN IST FERNSEHEN auf.

Wie fast alle anderen Metaphern stecken auch diese beiden nur implizit in der Anzeige, wird doch ihr Spenderkern weder gezeigt noch genannt. Gestützt werden die Metaphern stattdessen von einem reichen Netz an Anspielungen. In DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,1) ist ausnahmsweise sogar der Empfänger Kern explizit und noch dazu gedoppelt vorhanden: Wir sehen den Herd und lesen ‚Herd‘ bzw. ‚der neue Einbau-Backofen‘. Dazu kommen eine konbildliche und kontextuelle Einbettung: Der Herd im Bild ist in eine Schrankzeile eingebaut, die eine nicht untypische Küchenanrichte darstellt; das Wort ‚Einbau-Backofen‘ ist Teil einer Ausführung über die besonderen Eigenschaften des Herdes. Er besitzt etwa eine ‚revolutionäre Backtronic top‘. Die ist zwar herdspezifisch, weist aber mit dem Display des metaphorischen Fernsehers die mutmaßliche Gemeinsamkeit auf, dass sie sich wie wohl auch jenes durch ‚sanfte Berührung‘ einstellen lässt. Zum Fernseher macht den Herd aber vor allem der auf ihn gerichtete Liegesessel im Bild – und im Zusammenhang mit ihm auch das Weinglas und die ausgezogenen Schuhe. Diese drei Dinge deuten auf unser Verhalten beim Fernsehen, nicht aber beim Kochen, sodass die Glasplatte des Backofens zum Bildschirm wird. Ihre rechteckige Form lässt dies zu bzw. des Herdes ‚klares Design‘, das sich nicht allzu auffällig vom Design eines Fernsehers unterscheidet. Etwas anders wird im Text ausgehend vom Design des Herdes die Brücke zum Fernseher geschlagen. Er ist ‚eine Wohltat fürs Auge‘ – mit den Augen sehen wir fern. ‚Der [...] Backofen [...] lässt uns nicht mehr los‘ – wie das Fernsehprogramm. Das hat zur Folge, dass wir ‚schon wieder den ganzen Tag am Herd‘ bzw. vorm Fernseher ‚verbracht‘ haben. Die explizit auf den Backofen bezogenen Aussagen passen mindestens genauso gut oder sogar noch besser zu jenem audiovisuellen Medium. Durch die nur konbildlich und kontextuell vorhandene Spenderebene wird hier eine visionäre Metapher erzeugt.

Aus ihr kann man die weitere Metapher KOCHEN IST FERNSEHEN (30,2) ableiten, bei welcher der Empfänger Kern in Text und Bild entfällt. So sehr es ums Kochen geht, so sehr wir sehen, dass der Backofen eingeschaltet ist und von der Berührung der ‚Backtronic top‘ lesen, so wenig wird die Tätigkeit des Kochens gezeigt oder beschrieben. Im Bild fehlt die Kochende, und im Text folgt auf das Wort ‚Berührung‘ der Satz ‚Und schon gelingen Gourmetgenüsse‘.

Oder man leitet die Metapher EINE KOCHENDE IST EINE FERNSEHZUSCHAUERIN ab. Da die Betrachterin im Kleingedruckten per Sie angeredet wird und das Bild sie dazu einlädt, den Liegesessel, wo er gerade frei ist, zu belegen, lässt sich die Metapher außerdem zu DIE BETRACHTERIN IST DIE KOCHENDE UND FERNSEHZUSCHAUERIN (30,2) erweitern. Was in der Realität in zwei Räumen stattfinden könnte, wird hier mithilfe der metaphorischen Darstellung in einem Text-Bild-Gefüge verdichtet. In der erweiterten Fassung der Metapher verschiebt sich der kontextuelle und konbildliche Empfängerbereich von DER HERD IST EIN FERNSEHER und KOCHEN IST FERN-

SEHEN in den Spenderbereich, während nun die auf die Betrachterin verweisende Anrede mit dem persönlichen Fürwort ‚Sie‘ (und dem besitzergreifenden Fürwort ‚Ihre‘) den kontextuellen Empfängerbereich darstellt und der Umstand, dass in der Küche niemand ist, den konbildlichen Empfängerbereich. So könnte die Küche der Betrachterin gehören. Trotz der Verschiebung bleibt das Strukturmodell gleich.

Es verändert sich auch nicht, wenn der Spenderbereich ausgetauscht wird wie in KOCHEN IST AUSGEHEN und DIE HAUSFRAU IST EINE LADY (30,2). Im Falle letzterer Metapher verweisen im konbildlichen Spenderbereich die Stöckelschuhe und das Weinglas sowohl auf das Damenhafte der Kochenden als auch auf die Tätigkeit des Ausgehens, während im kontextuellen Spenderbereich insbesondere die ‚Gourmetgenüsse‘ an Speisen im Restaurant erinnern und insbesondere der Umstand, dass die Hausfrau nur ‚ein Zeichen‘ geben muss, ansonsten aber ‚entspannen‘ kann, sie zur Hausherrin bzw. Lady macht. Es versteht sich von selbst, dass auch die Betrachterin zu einer Hausherrin und Lady wird.

Da die Anzeige mit Andeutungen arbeitet, kann die Betrachterin zugleich in die Rolle der Lady und Fernsehzuschauerin schlüpfen; ebenso wie das Kochen gleichzeitig ein Fernsehen und Ausgehen bedeuten kann. KOCHEN IST AUSGEHEN ist ähnlich widersprüchlich wie die in der Anzeige mit dieser Metapher verwobene Contradictio DEN GANZEN TAG AN EINEM ORT VERBRINGEN IST NACH BELIEBEN KOMMEN UND GEHEN (30,3). Entweder man tut das eine oder das andere. Bezogen auf KOCHEN IST AUSGEHEN heißt das: Entweder man kocht und isst daheim, oder man macht sich schick und geht in ein Restaurant. Die Anzeige zeigt aber, dass man sich dank des beworbenen Herdes offenbar nicht mehr entscheiden muss und beides gleichzeitig tun kann. Wie die metaphorische Sphärenmischung dann im Einzelnen aussieht, kann sich die Betrachterin selbst ausmalen. Es wird ihr gelingen, wohingegen es nicht mehr möglich ist, sich die Contradictio in irgendeiner Verschmelzung vorzustellen. Dennoch ist sie in der Anzeige angelegt und im Modell darstellbar. Ihr Empfängerkern liegt im Slogan und wird durch das Kleingedruckte kontextualisiert, indem dort der Grund des Verweilens genannt wird: ‚Der Backofen [...] lässt Sie nicht mehr los‘. Auch der Liegesessel und die ausgezogenen Schuhe im Bild stützen die Ebene des Verweilens. Die verschwundene Frau jedoch bringt konbildlich die Spenderebene ins Spiel. Mindestens den Abend verbringt sie just nicht am Herd. Gut – einen Ausweg aus der Contradictio bieten das Partizip Perfekt ‚verbracht‘ und die nächtliche Dunkelheit. Die Frau kann, nachdem sie den ganzen Tag am Herd verbracht hat, in der Nacht woanders sein. Eine besondere Eigenschaft des Herdes ist aber, dass man ihn nur sanft berühren muss ‚und schon gelingen alle Speisen perfekt‘. Man kann also in der Zeit, in der man eigentlich am Herd stehen müsste, nach Belieben kommen und gehen. Dementsprechend ist der Backofen gerade eingeschaltet und die Frau, wie gesagt, weg, während die romantische Kaminatmosphäre die Betrachterin dazu einlädt, den günstigen Moment zu nutzen und nun ihrerseits zu kommen, um ganz wunderbar zu entspannen.

Die Liege ist nach links ausgerichtet innerhalb der querformatigen, von Horizontalen durchzogenen Anzeige, wodurch die Orientierungsmetaphern der Zeit, DIE

ERHOLUNG IST LINKS und DIE RUHE IST HORIZONTAL⁶³, ins Spiel gebracht werden. Sie verbreiten eine angenehme Atmosphäre und stellen zusammen mit dem Motiv der Liege das Spenderkonbild von WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN (30,4) dar. Diese bereits bildlich gegebene Wellness-Stimmung wird im Spenderkontext der Metapher von den Ausdrücken ‚eine Wohltat fürs Auge‘ und ‚Ihre sanfte Berührung‘, aufgegriffen, noch ehe der Spenderkern ausgesprochen ist. Er findet sich im Hauptsatz des letzten Satzgefüges im Kleingedruckten: ‚Sie können entspannen, bis das Essen fertig ist [...]‘. Normalerweise muss man auf diesen Moment warten und hat, solange man kocht, alle Hände voll zu tun. Hier ‚wartet‘ jedoch nur ‚die Backtronic top [...] auf ein Zeichen‘. Die Aussage kontextualisiert zusammen mit ‚bis das Essen fertig ist‘ (beide Aussagen markieren den zeitlichen Rahmen) sowie dem Slogan die Metapher auf der Empfängerebene. Im Bild kommt diese Ebene zudem durch den leuchtenden bzw. eingeschalteten Backofen ins Spiel.

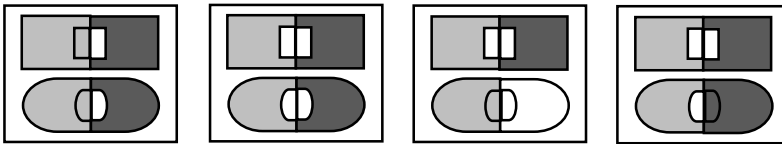


Abbildung 30: 1, 2, 3, 4

Die beim Kochen aus verschiedenen Gründen mit Stress verbundene Wartezeit bis zum Essen wird durch die Anzeige insgesamt so positiv umgedeutet, dass sie ins nahezu Maßlose verlängert werden kann. An sich will niemand ‚den ganzen Tag‘ warten. Doch barfuß und mit einem Glas Wein in einem Liegessessel vor diesem, dem Auge so wohltuenden, an einen Fernseher erinnernden Herd scheint das Warten nicht lange genug andauern zu können, denn es ist Entspannung pur. Sehr angenehm ist auch, dass man sich während der Wartezeit, wenn man es denn möchte, frei bewegen kann.

Günter Brus: „Das Warten auf den Besuch“ (1982)

(Siehe hier Tafel 56.) Bei „Das Warten auf den Besuch“ handelt es sich um eine male-riche farbige Zeichnung, unter die links klein, aber doch gut lesbar in großen Blockbuchstaben ihr Titel geschrieben wurde. Er determiniert einige Merkwürdigkeiten der Zeichnung so, dass wir mit seiner Hilfe in ihnen relativ gesicherte Metaphern ausmachen können. Hierzu müssen wir den Blick für all diejenigen unterdeterminierten Bilddetails schärfen, die die Merkwürdigkeiten hervorbringen. Zunächst können wir aber auch einfach den Titel als den Empfänger einer klassischen Text-Bild-Metapher ansehen, in der das Bild den Spender darstellt. Das ist möglich, da die Zeichnung keine äußere Wartesituation abbildet, sondern vielmehr das innere Erlebnis eines bestimmten Wartens auf Besuch. Dieses Warten spürt sie offenbar bis hinein in die tiefsten Gründe der Psyche auf und findet dafür ein passendes Bild. Stark vereinfacht ist es in der folgenden versprachlichten Metapher erfasst: DAS

63 Dazu kommt die auch nicht zu übersehende Orientierungsmetapher DIE LIEBESROMANZE IST LINKS.

WARTEN AUF DEN BESUCH IST DAS SITZEN AN EINEM TISCH OHNE STUHL IN EINEM TEILS ROSAROTEN RAUM (31,1). Doch ist diese Metapher natürlich unzulänglich, da der bildliche Spender der originalen Text-Bild-Metapher viel komplexer ist, als sich sprachlich wiedergeben lässt.

Insofern ist es unabdingbar, sich die Details im Einzelnen anzuschauen und in ihnen genauere Metaphern zu identifizieren. Eine erste kann etwa lauten: NICHT WISSEN, WANN UND OB ÜBERHAUPT DER BESUCH KOMMT, IST IN DER LUFT SITZEN (31,2). Diese Metapher hat ihren Spenderkern im Bild und wird auf der Spenderebene zusätzlich durch alle anderen Besonderheiten, die die Figur aufweist, gestützt. Dazu gehört, dass sie auf etwas Sonderbares in ihrer unmittelbaren Nähe schaut, wie ebenso, dass sie an einem Tisch sitzt. Der Empfängerkern der Metapher ist im Text zu suchen, dort aber nicht gegeben. Doch determiniert der Titel ihn. Wir wissen ja, dass es um ein Warten auf Besuch geht. Eine zusätzliche, außerhalb des Text-Bild-Gefüges liegende Stütze erhält die Metapher durch den Phraseologismus *in der Luft hängen*, der besagt, dass etwas im Ungewissen liegt. Er ermöglicht die Identifikation dieser ganz und gar unkonventionellen Metapher.

Eine solche Stütze für eine weitere unkonventionelle Metapher bietet auch der Phraseologismus *Es kribbelt mir in den Fingern* für *Ich bin schon ganz ungeduldig*. Sie könnte etwa lauten: UNRUHIGE EMPFINDUNGEN NUR SCHEINBAR ÜBERWINDEN IST ETWAS KRIBBELIGES NEBEN SICH WAHRNEHMEN (31,2). Bezogen ist sie auf das schwarz konturierte Gebilde auf dem Tisch, dessen Erscheinung und Position fokussiert werden, und verankert im Text-Bild-Gefüge ist sie strukturell exakt so wie die Ungewissheitsmetapher.

Jener anscheinend zweite linke Unterarm und der Blick der Figur auf ihn bergen noch zwei weitere Metaphern, die Rückschlüsse auf ihre psychische Verfassung erlauben. Sie lauten: EINE WAHNVORSTELLUNG HABEN IST ETWAS KRABBELNDES AUF WEISSEM GRUND SEHEN (31,3) und SICH UNTER KONTROLLE WÄHNEN IST SICH AUF DIE FINGER SCHAUEN (31,3). Auch diese Metaphern sind unkonventionell und außerhalb des Text-Bild-Gefüges lediglich von ihnen nahestehenden Phraseologismen gestützt. In ihm aber weisen sie nur zum Teil dasselbe Strukturbild auf. Die kontextuelle Stütze auf der Empfängerebene erblasst nämlich, weil der aufgespürte Wahnsinnskontext sich vom Wartekontext löst. Ersterer wird im Titel nicht angesprochen.

Von diesem Stück Arm, das von der Figur losgelöst ist, führt der Blick zu ihrem eigentlichen Unterarm. Der läge schlicht auf der Tischplatte, ginge er nicht so in sie über, dass diese mit ihm verschmilzt. Aus der Verschmelzung entstehen die Metaphern DER MENSCHLICHE ARM IST EIN TISCHELEMENT oder besser noch DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS (31,4) und SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN (31,3). Erstere Metapher weist wie typische Hybriden beide Metaphernkerne im Bild auf. In der treffenderen Fassung werden sie konbildlich nur auf der Spenderebene durch den gesamten Tisch determiniert bzw. konterdeterminiert sowie durch die steife Haltung der Figur. Letztere Metapher ist wiederum bildlich auf der Spenderebene gegeben. Die Verschmelzung des Unterarms mit der Tischplatte wird

bei ihr zum Spenderkern. Dazu kommt das Konbild des Tisches sowie der Umstand, dass die Figur keinen Stuhl mehr benötigt. Ihre Hölzernheit ist eine physische Versteifung, die ihre psychische Versteifung sichtbar macht. Die Figur harrt aus, obwohl ihr Verhalten längst keinen Sinn mehr hat. Was für ein Warten ist das?

Die drei Ringe am zweiten linken Unterarm der Figur könnte man als Handschellen ansehen und daraus ableiten: WARTEN MÜSSEN IST AN EINEN ORT GEFESSELT SEIN (31,5). In dieser Metapher gibt der Titel sowohl den Empfängerkern (*das Warten*) als auch den Empfängerkontext (*auf den Besuch*) vor. Das Bild liefert dazu den Spenderkern (die drei Ringe) und das Spenderkonbild (alle weiteren Besonderheiten der Figur). Doch ist damit der Charakter des Wartens der Figur noch nicht vollständig erfasst. Auf sie trifft ferner zu: WARTEN IST ENTBEHREN (31,6). Vieles an ihr und um sie herum ist karg. Sie trägt keine Kleider, ist mager und hat einen kahlen Schädel; der Raum, in dem sie verharrt, ist mit nichts als einem Tisch und einem Bild gefüllt; die große weiße Tischplatte ist weitgehend leer. All diese Besonderheiten deuten auf Entbehrung. Sie stellen also das spendende Konbild der Metapher dar.

Die zu Holz erstarrte, an den Tisch gefesselte, große Entbehrungen auf sich nehmende und geistig schon entrückte Figur wartet eine lange Zeit. Der Raum, in dem sie sitzt, ist zugleich die Zeit, innerhalb derer sie verharrt: DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2). Es ist anfangs hell, später dunkel. Je länger die Wartezeit andauert, desto schwärzer wird der Raum. LANG ANDAUERN IST SCHWARZ WERDEN. Dieser zeitliche Prozess ist auf der Bildfläche dadurch sichtbar gemacht, dass das Rosarot und Blau des Raumes auf der rechten Bildhälfte durch das Hindurchscheinen des weißen Papiers heller und unbeschwerter wirkt als auf der linken Seite, wo sich schwarze Flächen über die beiden Farben legen. Die eher ungewohnte, initial von der Figur ausgehende Linksausrichtung passt insofern, als die vergehende Zeit die ersehnte Veränderung nicht mit sich bringt. Der Besuch wird nicht kommen.

Wie die Rechts-links-Orientierung ist auch die Hell-dunkel-Orientierung keine Strukturmetapher, die sich im Modell darstellen ließe. Doch weist die Raummetapher eine Struktur auf. Die Farben des Raumes erlauben Rückschlüsse auf das Zeiterlebnis des Wartens. Es lässt sich in etwa charakterisieren als sehnsuchtsvoll (rosarot), weit schweifend (blau), anfangs hoffnungsfroh (weiß) und später verzweifelt (schwarz). Diese Besonderheiten des Raumes bilden den Spenderkern der Metapher. Ihr Empfängerkern hingegen ist zu erschließen. Ferner gehört zu dem Raum ein Bild mit dem Gesicht eines Mannes, der vorübergehend eingenickt zu sein scheint. Sein Porträt wirkt beruhigend und gibt dem Raum ein Konbild. Auch der leere Tisch ist ein solches. Der Tisch, das Männerbildnis und die Figur reagieren aufeinander, sodass von dem Mann auch ein tröstendes Moment auszugehen scheint. Es sieht so aus, als würde die Einsamkeit der Figur gelindert. Die Wartezeit (der Kontext des Titels determiniert die Zeit zu einer Wartezeit) ist letztlich vielleicht doch noch eine geschützte Zeit.

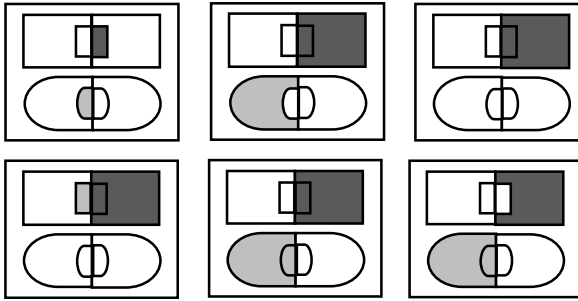


Abbildung 31: 1, 2, 3, 4, 5, 6

Das heißt, das Text-Bild-Gefüge bietet ein visuelles Konzentrat für die seelische Verfassung, in die der Mensch gelangen wird, wenn er immerfort auf den Besuch eines anderen Menschen wartet, der ihn nicht besuchen wird. In die anfänglich freudige Erwartungshaltung werden sich Zweifel mischen. Die Ungewissheit, wann der Besuch eintreffen wird und ob überhaupt, wird den Wartenden beunruhigen, und während er sich entschließt, das Warten dennoch nicht aufzugeben, wird er sich versteifen und schließlich wahnsinnig werden. Der gesamte Prozess dieses vergeblichen Ausharrens, also die andauernde, psychische Veränderungen hervorbringende Wartezeit, ist in dieses eine kleine Text-Bild-Gefüge integriert.

3.3.3.5 Urlaubszeiten

Eine Werbeanzeige für Portugal

(Siehe hier Tafel 57.) Im Bild dieser Anzeige – sie wirbt für den Urlaub in Portugal – sind zwei Fotografien so aneinandergefügt, dass der eine Hintergrund mit dem anderen zu einer hybriden Metapher verschmilzt. Der Himmel des unteren Fotos geht nahtlos in das Meerwasser des oberen Fotos über. Deshalb kann man sagen: DER HIMMEL IST DAS MEER (32,1) oder – will man die Elementen-Metapher der Verschmelzung betonen – LUFT IST WASSER. Erstere Fassung ist allerdings enger an Bild und Text der Anzeige gebunden. In beiden Zeichensystemen ist sie maximal verankert. So erhält im Bild der Spenderkern des Meeres durch die vierköpfige Familie, die gerade ins Wasser eintaucht, ein Konbild und der Empfängerkern des Himmels durch den für Touristen hergerichteten Sandstrand. Dazu kommt die Verankerung im Text. Der Slogan ‚*Tauchen Sie ein*‘ und seine Verlängerung im Kleingedruckten ‚[...] in das ruhige Meer‘ stützen den Spenderkern, und der Einleitungssatz des Kleingedruckten stützt den Empfängerkern: ‚*Genießen Sie Spaziergänge an den weiten, weißen Sandstränden unserer Atlantikküste unter einer Sonne, die das ganze Jahr scheint*‘. Diese drei Sätze im Text der Anzeige lassen sich leicht dem oberen oder unteren Foto im Bild der Anzeige und damit auch der je Foto ausgeprägten Spender- und Empfängerebene der Metapher zuordnen. Der noch verbleibende letzte Satz des Kleingedruckten hingegen doppelt den Metaphernkern. Das heißt, mit ‚*Hier, wo sich das Meer im Himmel spiegelt*‘ findet er eine visuelle Erklärung für die Metapher. Indem das Meer sich im Himmel spiegelt, wird der Himmel – zumindest visionär –

zum Meer. Freilich ist es in der Natur genau umgekehrt. Bei ruhiger See kann sich der Himmel auf der Wasseroberfläche spiegeln. Aber die Metapher DAS MEER IST DER HIMMEL gestaltet die Anzeige nicht aus.

Eine aus dem Strukturmodell von DER HIMMEL IST DAS MEER abgeleitete und in der Anzeige leicht zu identifizierende Metapher lautet GENIEßEN IST EINTAUCHEN (32,2). Bei ihr verschiebt sich der kontextuelle Bereich der Himmelsmetapher (der dem Slogan und den beiden ersten Sätzen im Kleingedruckten entspricht), in Teilen in den Kern. Jetzt steht dort ‚Genießen Sie‘ und ‚Tauchen Sie ein‘, während die Ausdrücke ‚in das ruhige Meer‘ und ‚Spaziergänge an den [...] Sandstränden [...]‘ mit der weiteren Beschreibung der Landschaft diesen Kernbereich kontextualisieren. Dazu kommen als Konbilder die beiden Fotos, wobei das obere parallel zu dem Satz ‚Tauchen Sie ein in das ruhige Meer‘ in Kern und Konbild zu unterteilen ist. Die eintauchende Familie doppelt den Spenderkern, und das Wasser liegt im Konbild. In DER HIMMEL IST DAS MEER war es genau umgekehrt. Auf der Empfängerebene des Bildes gelingt der gegenseitige Austausch des Kern- und Konbildbereichs allerdings nicht. Dass die Menschen am Strand ihren Aufenthalt dort genießen, liegt zwar nahe, und man kann es sich, verführt durch den Text, auch leicht einbilden. Aber solche Einbildungen sollten nicht in das Strukturmodell einfließen. Der Empfängerkern ‚genießen‘ wurde über das Kleingedruckte identifiziert.

Es beginnt mit ‚Genießen Sie‘. Man liest den Ausdruck also u. U. direkt nach dem Slogan und kann ihn deshalb gut als Empfänger des metaphorischen Eintauchens verstehen. Doch muss man das nicht. In Zusammenhang mit der Urlaubswerbung bietet sich auch die Metapher URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN (32,3) an und in Zusammenhang mit der Zeitthematik die Metapher VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN, nur dass bei ihnen der textliche Empfängerkern nicht gegeben ist. Zur Urlaubsvariante passt dafür die Gestaltung des Konbilds besonders. Die im Bild angelegte Fokussierung des speziell für Urlauber hergerichteten Strands springt nämlich vor ihrem Hintergrund ins Auge. Bedeutet ‚Portugal. Tauchen Sie ein‘ in metaphorischer Umdeutung und metonymischer Zuspitzung so viel wie *Machen Sie an diesem Strand Urlaub*, dann zeigt die tauchende Familie dem Betrachter der Anzeige sein Ziel, zu dem auch der Weg führt, den einige Urlauber gerade entlanggehen und denen er sich nur anschließen braucht. Letztlich ist er derjenige, der den fehlenden Empfängerkern ausfüllen soll, dessen Leerstelle die noch menschenleeren Liegestuhlreihen deutlich anzeigen.

Die Zeitvariante der Metapher – VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN (32,3) – wird dagegen vorwiegend von dem von außen in die Anzeige hineingreifenden Bildfeld DIE ZEIT IST WASSER gestützt. Insofern schenkt man, denkt man an sie, dem oberen Foto der tauchenden Familie unter der Wasseroberfläche mehr Aufmerksamkeit sowie der großen blauen Fläche in der Bildmitte, in die drei lockere Wellenlinien hineingezeichnet wurden und die ohne Grenze in den Himmel des unteren Fotos übergeht. Die fehlende Grenze gibt der Zeitfülle ein determinierendes Konbild. Im Kleingedruckten wird die Empfängerebene zudem insbesondere vom zeitlichen Ausdruck ‚unter der Sonne, die das ganze Jahr über scheint‘, gestützt, letztlich aber auch

von jenem Ausdruck, der ‚nur‘ den Aspekt der Grenzenlosigkeit mit sich führt (*an den weiten, weißen Sandstränden*) sowie von jenem Ausdruck, der entschleunigend wirkt (*das ruhige Meer*).

Auch dass die Metapher ZEIT IST WASSER (32,4) in die Anzeige hineingreift und wie sie es tut, bringt das Strukturmodell zutage: Ihren Spenderkern sehen wir im Bild, die tauchende Familie gibt ihm ein determinierendes Konbild, seinen determinierenden Kontext erhält er durch *„Tauchen Sie ein in das ruhige Meer“* und seinen konterdeterminierenden Kontext durch die Zeitangabe *„das ganze Jahr über“*.

Die Metapher, die zugleich das Hintergrundbildfeld eines kleinen Konglomerats ist, ist in der Anzeige weniger stark ausgestaltet als die speziellere Metapher URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER (32,3), die mit URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN UND VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN ein Strukturbild teilt. Den in Bild und Text vorhandenen Spenderkern stellt bei ihr das ruhige Meer dar, das zu sehen ist und von dem auch berichtet wird. Die Urlaubszeit im konbildlichen Bereich determinieren die Urlauber und der für sie hergerichtete Strand und im kontextuellen Bereich schon das Wort *„Portugal“*, aber auch der gesamte erste Satz im Kleingedruckten, der differenziert und unmetaphorisch dazu auffordert, dort Urlaub zu machen.

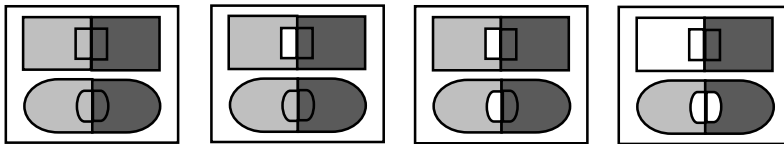


Abbildung 32: 1, 2, 3, 4

Mit der *Contradictio* OBEN IST UNTEN sowie der hybriden Metapher DER HIMMEL IST DAS MEER, hinter der sich eine Elementen-Metapher verbirgt, könnte die Anzeige unseren Orientierungssinn nachhaltig irritieren. Doch dauert die Irritation nicht lange an, denn sowohl die *Contradictio* als auch die hybride Metapher dienen nur der Metapher URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN. Ähnlich wie die Familie von oben in die Strandlandschaft eintaucht, scheint der Betrachter von vorn in sie eindringen zu können. Sie bildet den Boden eines Gefäßes, das bis an den oberen Rand mit Wasser gefüllt ist. Dieses Gefäß enthält dieselbe Menge an Wasser wie Zeit. Sind wir einmal da hineingelangt, ist plötzlich alles anders, denn wir haben sehr viel Zeit, Urlaubszeit halt.

Werner Büttner: „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986)

(Siehe hier Tafel 58.) „Das Leben ist kein Urlaub“ ist eine Serie aus zwölf Fotografien, die man auch ohne den Text, der ihnen beigelegt ist, auf Anhieb als Urlaubsfotos bezeichnen würde. Zu sehen ist auf ihnen jeweils der Künstler selbst in unterschiedlicher Umgebung. Er wirkt stets gut gelaunt. Das Posieren macht ihm sichtlich Spaß. Ja, er betreibt es mit einer gehörigen Portion Selbstironie und entpuppt sich auf manchen Fotos gar als talentierter Komiker. So schön das ist, resumiert man aber doch auch fassungslos: Er kann nichts als albern! Und schon hat man eine Haltung eingenommen, die in die Richtung weist, die auch die über jedes Foto gesetzte Über-

schrift einschlägt. Werner Büttner möge doch bitte nur ein einziges Mal ernst sein. Das Leben ist kein Spiel, kein Spaß, kein Urlaub.

Was die Überschrift sagt, ist das Gegenteil dessen, was die Fotos zeigen. Wir lesen: ‚*Das Leben ist kein Urlaub*‘ und sehen *Das Leben ist ein Urlaub*. Solange wir die handschriftlichen Orts- und Zeitangaben auf den Fotos nur flüchtig zur Kenntnis nehmen, muss es uns so vorkommen, als machte Werner Büttner im Jahr zwölf Monate Urlaub. Das erklärte auch seine unernste Grundhaltung. Vor dem Hintergrund der Überschrift relativieren die Notizen allerdings unseren Eindruck. Es handelt sich wohl doch nur um Fotos aus zwölf Urlauben (teils sogar einzelnen Urlaubstagen) in sieben Jahren. Der Text führt uns also in diesem Kunstwerk zur Realität zurück, während das Bild uns ein Ideal präsentiert. Oder konfrontieren uns umgekehrt die Schwarz-weiß-Fotografien des Bildes je unten mit der Realität, während uns der Text je oben in den Überschriften weiß auf schwarz an unser Anstandsideal erinnert?

Auf diese Frage kann uns die in Text und Bild angelegte Metapher keine Antwort geben, kann doch ihr Wahrheitsgehalt so groß oder gering sein wie der eines unmetaphorischen Ausdrucks (Weinrich 1976, S. 323f. u. 1966¹, S. 42-27). Entsprechend kann sie auch genauso ideal oder realistisch sein wie jener. Um den Unterschied zwischen Text und Bild zu erfassen, bietet es sich deshalb an, zunächst nichts weiter als die elementare Struktur der Metapher DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,1) herauszustellen. Ihr Spender liegt im Bild und ihr Empfänger im Text, denn im Bild sehen wir ja den Urlaub, und der Text sagt etwas über das Leben aus. Die Analyse stimmt, ist nur nicht sonderlich treffend, wo sie doch über den zwischen Text und Bild liegenden Widerspruch hinweggeht. Deshalb bietet es sich an, die von Ricoeur vorgeschlagene Metapherdefinition „Das metaphorische ‚ist‘ bedeutet zugleich ‚ist nicht‘ und ‚ist wie‘“ (Ricoeur 1975, S.10) in das Modell aufzunehmen, das heißt, im bildlichen Spender die gesamte metaphorische Prädikation anzusiedeln und im textlichen Empfänger ihre Zurücknahme (33,2). (Die vergleichende Sichtweise könnte hier resumierend vom Betrachter eingenommen werden.)

So gesehen veranschaulicht Büttners Kunstwerk beispielhaft Ricoeurs Metapherdefinition in Gestalt eines Text-Bild-Gefüges. Bezogen auf das hier vorzustellende Modell ergibt sich jedoch das Problem, dass dann die oben erläuterte Verankerung der Metapher nicht mehr stimmt. Bei genauer Betrachtung ist alles anders. ‚*Das Leben*‘ bildet jetzt allein den Empfängerkern der Metapher, der mit ‚*ist kein Urlaub*‘ determinierend kontextualisiert wird. Oder man sagt, ‚*kein Urlaub*‘ konterdeterminiert das Urlaubskonzept. Dieses verteilt sich auf die Spenderebene der Metapher. Im Text verweisen darauf die von Foto zu Foto wechselnden Ortsangaben, aber auch diejenigen Zeitangaben, die typische Urlaubsmonate oder Urlaubstage sind. Dazu kommen im Bild die wechselnden Landschaften oder auch Büttners Kleidung sowie seine spaßigen Posen. Sie stellen die Konbilder und Kontexte der Metapher dar, da der Urlaub als Abstraktum letztlich nicht abgebildet werden kann. Das Lebenskonzept ist demgegenüber vornehmlich durch die Anzahl der zwölf Fotos gestützt sowie durch die Jahresangaben. Es sind die größeren Zeiteinheiten, die am evidentesten aufs Leben verweisen.

Metaphern in Text-Bild-Gefügen fordern uns dazu auf, mehrmals hinzuschauen. Die auf den ersten Blick vergleichsweise simpel wirkende Struktur einer sprachlich-bildlichen Metapher wird sich auf den zweiten Blick fast immer als ein differenziertes Gebilde entpuppen. Die von Beispiel zu Beispiel je unterschiedlich ausgeprägte tatsächliche Metaphernstruktur zu ermitteln lohnt sich zum einen, weil sie die Identifizierung weiterer Metaphern im Text-Bild-Gefüge erleichtert und zum anderen, weil sie zu dessen Deutung hinführt.

Wenn das Leben in metaphorischer Hinsicht ein Urlaub ist und sich herausgestellt hat, dass Büttners spaßige Posen und teilweise auch seine Kleidung im determinierenden Konbild des Urlaubskonzepts stehen, dann kennzeichnen sie ihn als Urlauber im Rahmen der Metapher DER MENSCH IST EIN URLAUBER (33,3). Hier stellen seine Posen nach Carrolls Bezeichnung eine gemimte Metapher dar bzw. nach Roziks Bezeichnung eine reguläre Metapher. Laut der vorab festgesetzten Regel (siehe hier Kap. 2.4.3) sind deshalb seine Körperhaltung, Mimik und Gestik (zum Teil auch seine Kleidung) dem spendenden Konbild zuzuordnen, dessen Urlaubskonzept den Menschen konterdeterminiert. Dieser (Büttner also) bildet den Empfängerkernel der Metapher. In seinem Konbild liegt die Anzahl der Fotos, die – wie gesagt – suggeriert, man sähe hier ein Jahr aus Büttners Leben. Auch seine Handschrift verweist konbildlich auf ihn. Dazu kommt die Ausprägung der Metapher im Text, die mit der Urlaubsmetapher übereinstimmt, außer dass der textliche Empfängerkernel nun nicht mehr gegeben ist.

Schließlich darf man sich auch auf die einzelnen Fotos konzentrieren und den Spaß erlauben, beispielsweise die hybride Mensch-Tier-Metapher WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH (33,4) zu bilden. Auch sie ist in diesem Text-Bild-Gefüge eine sprachlich-visuelle Metapher, so sehr ihr Metaphernkernel sich ganz auf das Bild konzentriert. Während das Menschkonzept vom gezeigten Zimmerausschnitt konbildlich eingebettet ist, wird das Elchkonzept durch die Ortsangabe ‚Helsinki‘ kontextuell eingebettet.

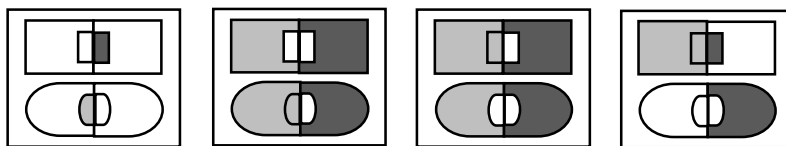


Abbildung 33: 1, 2, 3, 4

Und was resümieren wir am Ende? DAS LEBEN IST EIN URLAUB: Wir trotzen der Bildüberschrift und haben in Zukunft so viel Spaß wie Büttner. ‚Das Leben ist kein Urlaub‘: Wir verinnerlichen die Bildüberschrift und erkennen, dass unsere gesammelten Urlaubsfotos nicht unser Leben repräsentieren. *Das Leben ist wie ein Urlaub*: Wir spüren, dass unser Leben eine begrenzte Ressource ist, kurz wie unsere Urlaube. Wir Menschen sind Urlauber auf Erden. Büttners Kunstwerk erinnert uns auch daran.

Zur hybriden Metapher

Schaut man sich die Modelle der bis hierhin in den Werbeanzeigen und Kunstwerken identifizierten Metaphern an, stößt man auf zehn Metaphern, deren Spender- und Empfängerkerne im Bild gegeben sind. Bei fünf von ihnen handelt es sich um mehr oder weniger typische hybride Metaphern, die fünf anderen hingegen haben eine andersartige Gestalt. Hieran ist zu sehen, dass das Modell wirklich nur die Struktur der in ihm abgebildeten Metaphern erfasst und keine Rückschlüsse auf ihre Gestalt erlaubt.

Bei der Metapher *EINE VISION HABEN IST SEHEN* (15) ist der Empfängerkerne aus dem Gesichtsausdruck der abgebildeten jungen Frau bzw. aus ihrem Blick nach oben ermittelt (*DIE VISION/DER TRAUM IST OBEN*) und der Spenderkerne aus der Orientierung ihres Blicks auf das Modenschauereignis. Bei der Metapher *BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL* (27,6) ist vom Empfängerkerne nur die Beschleunigung zu sehen, die selbst wiederum nur über die Orientierungsmetaphern *BESCHLEUNIGUNG IST VERVIELFÄLTIGUNG* und *GESCHWINDIGKEIT IST RANDUNGSCHÄRFE* u. a. inszeniert wurde. Und bei *EIN ZEITLICHER AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK* (28,5) geht der Empfängerkerne aus dem *Trompe l'Œil* hervor, das heißt aus der Abbildung des Männergesichts in der etwaigen Originalgröße. Mit diesem Trick wird über die Orientierungsmetapher *DIE GEGENWART IST HIER* der zeitliche Augenblick im Ansatz ins Bild geholt bzw. seine Erfahrung jetzt und hier ermöglicht. In diesen drei Fällen ist also im Empfängerkerne ein abstrakter Sachverhalt teilweise über eine Orientierungsmetapher visualisiert, sodass schon von daher keine hybride Metapher gebildet werden konnte. Sie bedarf zweier Konkreta, genau gesagt, speziell zweier konkreter Dinge. Erst wenn die Terme der Metapher visuell als konkrete Dinge vorliegen, ist die hybride Metapher möglich.

Sind sie einmal visualisiert, müssen sie sich aber keineswegs zu einer hybriden Metapher vereinen. Die Metaphern *DIE KAMERA IST EIN AUGE* (28,1) und *DIE KAMERA IST EIN MANN* (28,2) zeigen das. Forceville (1996¹, S. 143) würde sie als metaphorische Vergleiche bezeichnen (siehe hier Kap. 2.4.2) – seine *Similes* sind solche Vergleiche – und Rozik (1998, S. 93f.) als geschlossene Vergleiche, ist doch in ihnen beiden der Modifikator zwischen dem literalen und dem metaphorischen Nomen bzw. ihr zentrales Vergleichsmerkmal mitvisualisiert: die Fähigkeit der Kamera zu sehen und ihre Eigenschaft, smart zu sein. Bei *DIE KAMERA IST EIN AUGE* wird der Vergleichscharakter daran evident, dass die Kamera, indem sie das eine Auge verdeckt, genau neben dem anderen präsentiert ist, was zum beiderseitigen Vergleich einlädt. Bei *DIE KAMERA IST EIN MANN* ist der Vergleich durch die Aufschrift ‚*HP Photosmart*‘ angeregt. Sie trägt zum einen dazu bei, dass das Design der Kamera als smart angesehen wird, und bringt zum anderen das Aussehen des jungen Mannes auf den Punkt. Die Montage aus Gesicht und Kamera in der Werbeanzeige von Hewlett-Packard ist nicht hybrid.

Eine typische hybride Metapher liegt dafür in Trockels Zeichnung mit *DAS AUGE IST EINE UHR* (29,1) und in Büttners Fotoserie mit *WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH* (33,4) vor. Hier wie dort ist die Hybridität nicht zu übersehen und verblüffend ein-

fach realisiert. Demgegenüber ist die hybride Metapher DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS (31,4) vergleichsweise versteckt und raffiniert gestaltet. Sowohl der Tisch als auch der Mensch (bis auf dessen fehlende Hand) sind vollständig zu sehen. Die Verschmelzung ereignet sich am Unterarm und besteht vorwiegend darin, dass das Holz des Tisches in den Menschen übergeht, dessen psychische Versteifung auf Warten so sichtbar gemacht ist.

Auch die hybride Metapher DER HIMMEL IST DAS MEER (32,1) gehört nicht zu den typischsten, wenngleich die Nähe von Himmel und Meer am Horizont geradezu dazu einlädt, sie in Gedanken zu vereinigen. Neben Constable mit „Coast at Brighton – Stormy Evening“ (siehe hier Kap. 2.3.2) und den Designern der analysierten Werbung für Portugal mögen schon viele einen Ausdruck für die Vereinigung gesucht haben. Aber, sagen wir, nur Constable und jenen Designern gelang es bisher, Himmel und Meer als hybride Naturen auszugestalten. Bei Constable wird durch die Art, wie er die Wolken malt, über die Metapher DIE WOLKEN SIND DIE BRANDUNG der Himmel zum sturmbewegten Meer. In der Werbeanzeige wird durch das Aneinandersetzen zweier Fotografien der Himmel zur ruhigen Unterwasserwelt. Hier wie dort fusionieren die zwei nichtfigürlichen Elemente *Himmel* und *Meer* zu einer einzigen Naturerscheinung. In ihr ist die Grenze zwischen *oben* und *unten* verschoben bzw. aufgehoben, sodass Himmel und Meer je in einem mittleren Teilbereich der Bilder auf einer Ebene liegen – ganz wie es Aldrich (1971) in seinen Ausführungen zur Bildinhaltsmetapher beschreibt.

Mit bildlichem Spender- und Empfänger Kern verbleibt noch die Metapher DER GLEISBEREICH IST EIN LAUFSTEG (13) in der Microsoft-Anzeige, deren Hybridität fast nicht zu erkennen ist. Ihr Spenderkern besteht nämlich aus nur drei Linien. Sie deuten einen Kasten an, der den Gleisbereich überdeckt, jedoch so, dass durch ihn hindurch die Gleise noch zu sehen sind. Diese gleichzeitige Sichtbarkeit der gleichräumigen Dinge macht die Hybridität der Metapher aus. Sie ist allerdings erst dadurch präzise fixiert, dass sie das Konbild der Modenschau aufweist, denn nur die Modenschau determiniert den Kasten zum Laufsteg. Außerdem ist zu reflektieren, dass allein die Betrachterin die hybride Metapher wahrnehmen könnte, während die junge Frau an der U-Bahn-Haltestelle, solange sie ihren Tagtraum hat, ihre reale Umgebung vergessen könnte. Auch gemäß den Zeitmetaphern DIE GEGENWART IST EINE FOTOGRAFIE und DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG wäre das von Rothenberg (1980), Heffernan (1985) und Carroll (1994) herausgestellte Merkmal der Simultanität für die visuelle Metapher nicht gegeben. Die Zeitmetaphorik bringt aber im Unterschied zum Hase-Enten-Kopf nur eine konzeptuelle und keine optische Sukzessivität ins Bild. Und der Tagtraum der jungen Frau ist besser als Vision im Sinne Maseys (1977) anzusehen, fügt er sich doch gut in seine Umgebung ein. Er scheint direkt aus ihr hervorzugehen, hebt sich jedenfalls nicht willkürlich von ihr ab.

Darin, dass das Strukturmodell keine Aussagen über die Gestalt einer Metapher macht, besteht eine seiner Grenzen. Nur durch zusätzliches Schauen und Nachdenken kann man herausfinden, ob eine hybride Metapher vorliegt oder nicht. Im-

merhin umkreist das Modell aber eine engere Gruppe von Metaphern, innerhalb derer sich garantiert alle hybriden Metaphern befinden, und birgt hier eine seiner Chancen: Man könnte es als Grundlage für die Erforschung der verschiedenen Ausprägungsvarianten der hybriden Metapher nehmen, siebt es doch zusammen mit den prototypischen hybriden Metaphern auch alle ihre schwach ausgeprägten und atypischen Varianten aus der großen Metaphernfülle heraus.

Die eigentliche Leistung des Modells aber besteht darin, die kontextuelle und konbildliche Einbettung einer jeden Metapher, und damit auch der hybriden Metapher, genau abzubilden. Mit einem Male wird sichtbar, dass die hybride Metapher, die als Herzstück der visuellen Metapher gilt, in vielen Fällen auch der sprachlich-visuellen Metaphorik zugerechnet werden kann. Das Modell relativiert Heffernans (1985) und Carrolls (1994) aufgestellte These, dass die hybride Metapher fraglos eine rein visuelle Metapher sei (siehe hier Kap. 2.3.2 und Kap. 2.3.3). Sowie sie in einem Text-Bild-Gefüge mit kontextueller Determination und/oder Konterdetermination vorliegt, kann man sie nämlich laut der hier zugrunde gelegten erweiterten weinrichschen Metaphertheorie auch als Text-Bild-Metapher ansehen. Wenn Weinrich sagt: „Wort und Kontext machen zusammen die Metapher“ (Weinrich 1976, S. 319) und „Ein Lendenschurz als Kontext genügt nicht“ (Weinrich 1976, S. 312), dann ist daraus zu schließen, dass der gesamte Kontext und das vollständige Konbild der in einem Text-Bild-Gefüge fokussierten Metapher, sei sie nun hybrid oder nicht, zu ihr hinzugehören.

Unter den fünf bis hierhin identifizierten und analysierten hybriden Metaphern befindet sich mit *DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS* (31,4) nur ein rein visueller Hybride. Die anderen vier sind zugleich Text-Bild-Metaphern. Der Tischmensch befände sich in einem neutralen Konbild (determiniert doch ein Zimmer sowohl einen Menschen als auch einen Tisch), würde nicht der gesamte Tisch aus Tischplatte, Untersatz und Tischbeinen diesen sonderbaren Menschen bereits auf der Spenderebene konbildlich stützen. Bei *WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH* (33,4) dagegen determiniert das Zimmer klar den Menschen auf der Empfängerebene und nicht den Elch, den wir uns in einer Naturlandschaft vorstellen. Es lässt sich also nicht im Voraus von den Dingen ableiten, wie ihre Determinationsdisposition in den Beispielen aussehen wird.

Sowohl in der Microsoft-Werbung als auch in der Portugal-Werbung sind dagegen die hybriden Metaphern konbildlich doppelt gestützt. Beide Male handelt es sich um atypische hybride Metaphern, und infolgedessen fällt auch ihre konbildliche Einbettung unterschiedlich aus. So ist *DER GLEISBEREICH IST EIN LAUFSTEG* (13) nur eine von mehreren Metaphern, die in ihrem Spender- und Empfängerkern im Bild verankert sind und zusammen das Bildfeld *DIE U-BAHN-HALTESTELLE IST EINE MODENSCHAUHALLE* ausgestalten (darunter auch *EINE VISION HABEN IST SEHEN* (15) sowie ferner: *DIE WARTEBÄNKE SIND ZUSCHAUERPLÄTZE* und *DIE WARTENDEN SIND ZUSCHAUER*). Aber auch die eindeutig zur Modenschau gehörenden Fotografen und die eindeutig zur U-Bahn-Haltestelle gehörenden Schilder stützen zusammen-

genommen die hybride Metapher konbildlich auf der Spender- und der Empfängererebene. Dabei entsteht die durchgängige Dopplung durch die Überzeichnung.

Im Unterschied dazu sind in der Portugal-Werbung die Spender- und Empfängererebene im Bild klar voneinander getrennt (die beiden Ebenen sind eine an die andere gesetzt und nicht eine über die andere gelegt). Nur die hybride Metapher (in der unbestimmten Zwischenzone) DER HIMMEL IST DAS MEER (32,1) hat ihren Spender- und Empfängerkern im Bild. Weil sie eine hybride Natur ist, ist bei ihr das Konbild figürlich, während der Metaphernkern im Hintergrund liegt. Bei hybriden Figuren ist das natürlich umgekehrt.

Über ihre zwar nicht in der Gestaltung, doch in der Metapherndisposition gleiche konbildliche Einbettung hinaus sind die zwei Metaphern in ihren Werbeanzeigen ferner kontextualisiert. Das heißt, die metaphorische Zusammenschau der beiden Metapherenebenen macht vor dem Text der Anzeigen keinen Halt, sondern ergreift ihn wie selbstverständlich mit. Dadurch aber ließen sich die Anzeigen durchaus Stöckls Typ der „Vernetzungen und Bildbezüge nach metaphorischen Modellen“ (Stöckl 2004, S. 363f.) zuordnen (siehe hier Kap. 1.1.1).

So wird in der Microsoft-Werbung über den metaphorischen Slogan ‚Wir sehen ein Etikett mit Ihrem Logo‘ und die Phraseologismen ‚bei den ersten Gehversuchen‘ helfen und ‚Sprung ins Rampenlicht‘ nicht nur die Spenderebene der herausgepickten hybriden Metapher kontextuell gestützt. Insofern sie Teil des umfassenden, im Bild über mehrere Metaphern ausgestalteten Bildfeldes zur U-Bahn-Haltestelle ist, können sich alle Metaphern und Phraseologismen kreuz und quer über Text und Bild vernetzen. Sie tun dies gestützt durch das in seiner Empfängererebene ausschließlich im Text ausgeprägte metaphorische Modell EIN GESCHÄFT ERÖFFNEN IST SEIN DESIGN IN EINER MODENSCHAU PRÄSENTIEREN, mit dem sie sich ebenfalls vernetzen, könnte man im Sinne Stöckls sagen.

In der Portugal-Werbung hieße das metaphorische Modell, an dem sich die Vernetzungen orientieren: IM HIMMLISCHEN PORTUGAL URLAUB MACHEN IST INS RUHIGE MEER EINTAUCHEN. Hier wird die im Bild zentrale hybride Metapher aus Himmel und Meer vor allem durch den wiederholten Phraseologismus ‚Tauchen Sie ein‘ kontextuell gestützt. Doch ragt nicht nur die Spenderebene der Metapher in den Text hinein. Indem im Konbild des Himmels ein Strand zu sehen ist, der im Text als portugiesischer Strand ausgewiesen und näher beschrieben wird, ist auch die Empfängererebene der Metapher im Text gegeben. Außerdem doppelt die Aussage ‚Hier, wo sich das Meer im Himmel spiegelt‘ beide Kerne der hybriden Metapher des Bildes, sodass man im Sinne Stöckls insgesamt von einer dichten, stark auf das metaphorische Modell der Anzeige konzentrierten Vernetzung sprechen müsste. Oder aber man stellt heraus, dass die hybride Metapher von Stöckls Toshiba-Werbung – EIN LAPTOP IST EINE FISCHKONSERVE – keine visuelle Metapher, sondern eine Text-Bild-Metapher ist.

Zur Bestimmung der Richtung einer Metapher

Es bleibt noch die Frage zu erörtern, ob die fünf bis hierhin identifizierten und auf eine Richtung festgelegten hybriden Metaphern bei genauerer Hinsicht möglicherweise doppelgerichtet sind. Könnte man zu Trockels Zeichnung nicht auch die Metapher *EINE UHR IST EIN AUGE* bilden und zu Brus' Zeichnung *DER TISCH IST EIN MENSCH*? Für Stöckls „Mischung“ oder „Morphing“ (siehe Stöckl 2004, S. 287f.) gilt: Wenn sie sich in einem für Uhren typischen Konbild und Kontext befände, wäre die Stelle in Trockels Zeichnung mit der umgekehrten Metapherrichtung treffend erfasst, wenn sie hingegen frei von jeglichem Konbild und Kontext wäre – oder in einem doppeldeutigen oder ausgewogenen –, dann wäre sie symmetrisch. Carroll (1994), der die These der Doppelgerichtetheit der hybriden Metapher vertritt, und Forceville (1988, 1995 u. 1996), der aus Blacks Metapherndefinition (1954) mit ihren Größen „Focus“ und „Frame“ seine Faustregel für die Richtungsbestimmung der visuellen Metapher entwickelt, widersprechen sich in diesem Punkt in ihren Forschungen. Lediglich Stöckl und Forceville zufolge gilt: Da in Trockels Zeichnung die Mischung aus Auge und Uhr vorwiegend im Konbild des Mädchengesichts erscheint, hat sie nur eine Richtung, nämlich *DAS AUGE IST EINE UHR*.

Anders als bei Trockel käme man bei Brus' Mischung aus Tisch und Mensch, auch wenn man sie von ihrem Konbild und Kontext isolierte, nicht auf die Idee, sie als symmetrische hybride Metapher zu verstehen – und das, obwohl ihre beiden Terme ähnlich vollständig gezeichnet sind. Man würde auch nicht, weil der Mensch zum Teil des Tisches geworden ist, nur die umgekehrte Metapher *DER TISCH IST EIN MENSCH* bilden wollen. Das liegt daran, dass sich nicht bloß u. a. die Hand des Menschen im groß präsentierten Tisch auflöst. Wäre dies der Fall, griffe Kennedys Regel (1982), laut derer derjenige Term, der mit mehr Merkmalen oder dominanter vertreten ist, im Empfängerbereich der Metapher steht. Die Regel greift hier aber nicht. (Sie liegt nur in der Fotografie Büttners vor, die den Künstler vor einem Elchgeweih zeigt.) Weshalb wir in jedem Fall zu Brus' Mischung sagen: „*DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS*“, liegt vielmehr u. a. daran, dass bei ihr augenfällig ein Merkmal des Tisches (die Hölzernheit) auf den Menschen überwechselt. Auch die visualisierte innere Metaphernstruktur kann also die Richtung einer hybriden Metapher mitbestimmen.

Dass Brus' Metapher auch wegen der nachweisbaren Merkmalsübertragung vom Tisch auf den Menschen so eindeutig ausgerichtet ist, heißt aber nicht, es würden darum keine Merkmale in der umgekehrten Richtung fließen. Man darf durchaus sagen, der Tisch werde gleichsam von den roten Arterien und blauen Venen des mit ihm verschmolzenen Menschen durchblutet, der Mensch übertrage auch etwas von sich auf den Tisch, während er wartend an ihm erstarre. Warum nicht? Wo seine Hand schon in die Tischplatte eingesunken ist und sein Unterarm an ihr klebt, dringt nicht nur das Holz des Tisches in den Menschen vor. Es wird dort auch die Tischplatte etwas wärmer. Natürlich muss man das nicht so sehen, ist doch diese Merkmalsübertragung nur vage ausgestaltet. Aber das Gedankenspiel verbietet sich auch nicht. Die Deutung der Farbspuren liegt vielmehr vor der Folie der Ausführun-

gen Stählin's zur Verschmelzung (1914) und der Interaktionstheorie Richards (1936) und Blacks (1954) nahe.

So lässt sich mit Stählin's Begriffen (siehe hier Kap. 1.2.1.2) die Sphärenverschmelzung der vergleichenden Metapher DIE KAMERA IST EIN AUGE wie folgt beschreiben: Indem das „Bild“ in die Sphäre des „Sachgegenstandes“ gezogen wird, erhält die Kamera Merkmale des Auges. Das ist die in der Anzeige aufwendig ausgestaltete Merkmalsübertragung. Laut Kleingedrucktem ‚passt sich‘ die Kamera ‚den Lichtverhältnissen [...] an wie [...] das menschliche Auge‘. Sie sieht also genau wie dieses, was man – so wird versprochen – den Fotos anmerkt. Auch im Bild ist die besondere Sehfähigkeit durch das gezeigte Sichtfenster der Kamera angedeutet. Hinzu kommt die sich nur unterschwellig in der Anzeige verbergende Merkmalsübertragung vom „Sachgegenstand“ in die Sphäre des „Bildes“. Das die Betrachterin anblickende Auge des Mannes scheint präziser zu schauen und exakter und gezielter als andere Augen die Wahl der einzig richtigen Partnerin vorzunehmen. Dieses Präzisionsmerkmal erhält das Auge von der Kamera.

Oder man beschreibt mit Blacks Begriffen (siehe hier Kap. 2.4.2) die wechselseitige Interaktion in der Text-Bild-Metapher DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,I): Das Implikationssystem des Hauptgegenstandes, also des Herdes, verändert sich durch die Wirkung des Implikationssystems des untergeordneten Gegenstandes, also des Fernsehers, auf ihn. Wie die Anzeige in ihrem Slogan und im Kleingedruckten ausspricht, möchte man *am liebsten ‚den ganzen Tag am Herd‘* verbringen, weil er einen, als biete er ein wunderbares Fernsehprogramm, *nicht mehr loslässt* und *‚eine Wohltat fürs Auge‘* ist. Man sehnt sich danach, vor ihm zu *‚entspannen‘*. Nachfolgend verändert sich ferner das Implikationssystem des untergeordneten Gegenstandes durch das neue Implikationssystem des Hauptgegenstandes, das nun im Zuge des Rückkopplungseffekts auf ihn wirkt. Der Fernseher tut gut. Man wird von dem Programm, das er ausstrahlt, angenehm erwärmt. Die Anzeige vermittelt diesen Eindruck vorwiegend über ihr Bild, auch wenn der Fernseher dort nicht gezeigt ist. Das Erwärmende und Wohlige überträgt der Herd von seinem neuen Implikationssystem auf ihn.

Die Sphärenverschmelzung bzw. wechselseitige Interaktion ist im Strukturmodell nicht dargestellt. Doch lassen sich die gemeinsamen Merkmale, die vom Spenderkern auf den Empfängerkern übertragen werden, im determinierenden Konbild und/oder Kontext des Spenderkerns (sofern vorhanden) finden. Mindestens eines der dort erfassten Elemente kontextualisiert in der Regel den Spenderkern oder gibt ihm ein Konbild und ist zugleich Bestandteil seines Implikationssystems. Die Merkmale hingegen, die im Zuge des Rückkopplungs- oder Echo-Effekts vom Empfängerkern auf den Spenderkern übertragen werden, finden sich nicht im Strukturmodell wieder. Die Merkmalsübertragung in diese Richtung ist gegenüber der ihr vorausgehenden nachgeordnet. Entsprechend sind ihre Merkmale schwächer ausgeprägt bzw. nur vage im Text-Bild-Gefüge angelegt. Will man sie benennen, kommt man ums Deuten nicht umhin.

Den Umstand, dass die interaktiven Merkmale einer Metapher im Strukturmodell erfasst oder nicht erfasst werden, kann man zur Bestimmung ihrer Richtung

heranziehen. Nachdem man die beiden Kernhälften der Metapher identifiziert hat, schaut man, inwieweit die wechselseitige Interaktion im Text-Bild-Gefüge ausgestaltet ist und ins Strukturmodell einfließen kann. Diejenigen interaktiven Merkmale, die im Text-Bild-Gefüge sofort evident werden, weil sie dort ausgestaltet sind, stellen im Strukturmodell wesentliche Momente des Konbilds und/oder Kontexts der Metapher auf der Spenderebene dar. Sie verweisen auf den Spenderkern (und werden von ihm auf den Empfängerkernel übertragen). Diejenigen interaktiven Merkmale hingegen, die man nicht eindeutig im Text-Bild-Gefüge aufzeigen kann, weil sie dort gar nicht oder nur andeutungsweise ausgestaltet sind, verweisen im Rahmen der Metapher auf den Empfängerkernel (und werden von ihm auf den Spenderkernel übertragen). Sie gelangen nicht ins Strukturmodell.

Da Metaphern allerdings insgesamt sehr unterschiedlich in Text-Bild-Gefügen integriert sein können, lässt sich die Richtung einer Metapher nicht immer in der vorgeschlagenen Weise fixieren. Die Analyseanregung ist ohnehin mehr etwas für den Zweifelsfall oder wenn man es einmal ganz genau wissen möchte. Meistens wird man intuitiv die richtige Metaphernrichtung bestimmen, oder man orientiert sich an Forcevilles erster Faustregel nach Black bzw. zum Konbild und/oder Kontext der Metapher oder an den folgenden weiteren Faustregeln, wobei keine der zusammen fünf Regeln pauschalisiert werden darf:

Laut Forceville (1988) steht ferner bei einer Metapher, in die der Mensch oder Menschliches verwickelt ist, dieser bzw. dieses auf der Seite des Empfängers. „[...] ‚the human‘ is such a strong norm for the viewer, who after all is a human himself, that when in doubt he automatically attributes status of literalness, i. e. the frame, to any human element [...]” (Forceville 1988, S. 158) (siehe auch hier Kap. 2.4.2). Sowohl Brus' Hybride *DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS* (31,4) als auch Büttners und Trockels Hybriden *WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH* (33,4) und *DAS AUGEN IST EINE UHR* (29,1) bestätigen diese zweite Faustregel Forcevilles. Das Simile *DIE KAMERA IST EIN AUGEN* (28,1) der Anzeige von Hewlett-Packard jedoch durchkreuzt sie. Es ist vielmehr ein Beispiel dafür, dass in der Werbung mitunter Dinge dadurch aufgewertet werden, dass ihnen menschliche Züge verliehen werden. Natürlich steht in der Werbung das beworbene Produkt im Zentrum bzw. im Empfängerkernel der Metapher und nicht der Mensch, der es nur als Spenderkernel begehrenswerter machen kann (genau so, wie dies auch ein zweites Ding vermag). Die Kamerametapher bestätigt diese dritte Faustregel (und auch die Metaphern *DER HERD IST EIN FERNSEHER* (30,1) und *DAS AUTO IST EINE RAKETE*).

Dass sich in Werbeanzeigen das beworbene Produkt auf der Empfängerseite befindet, belegt Forcevilles den Kontext einbeziehende Faustregel nach Black in seiner erweiterten Fassung, wo er auch Kontexte, die über das Text-Bild-Gefüge hinausgehen, berücksichtigt: „[...] external context-features, including general human and cultural knowledge as well as expectations, play an important role“ (Forceville 1988, S.160). Forcevilles zuletzt aufgeführter Hinweis auf die Erwartungen erinnert an Weinrichs Formulierung, dass man eine Metapher daran erkennen kann, dass sie unsere Determinationserwartung enttäuscht. Hieraus ergibt sich die vierte Faust-

regel, die besagt: Was wir erwarten, stellt den Empfänger einer Metapher und, was uns überrascht, ihren Spender.

Von Weinrich (1963) lässt sich außerdem noch die folgende fünfte Faustregel zur Bestimmung der Richtung der Metapher ableiten. Wenn wir bei ihm lesen: „Wir benutzen auf Schritt und Tritt in unserer alltäglichsten Rede Metaphern, die [...] Stoffliches und Geistiges verbinden“ (Weinrich 1963, S. 330), ist für uns auf Anhieb klar, dass in unseren Alltagsmetaphern praktisch immer das Geistige auf der Empfänger-ebene liegt und das Stoffliche auf der Spenderebene. Seine Begriffe – man spricht auch vom Abstrakten und Konkreten – lassen noch durchblicken, dass mit dem Geistigen selbstverständlich wieder etwas Menschliches bzw. letztlich der Mensch selbst der Empfänger der Metapher ist.

Bei AN ETWAS DENKEN IST ETWAS IM AUGE HABEN (29,2), ETWAS WIDERSTANDSLOS HINNEHMEN IST ETWAS SCHLUCKEN (29,2) und AN DEN GESICHTSZÜGEN ERKENNBAR SEIN IST IM GESICHT GESCHRIEBEN STEHEN (29,3) in Trockels Zeichnung wie auch bei URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN (32,2) und URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER (32,3) in der Werbung für Portugal handelt es sich um solche alltäglichen Metaphern, wenngleich letztere zwei Beispiele dadurch etwas aus dem Rahmen fallen, dass ihr Empfängerkern tendenziell konkretisiert ist. An ihnen lässt sich bereits erahnen, dass die Welt durchaus nicht scharf in Geistiges und Stoffliches, in Abstrakta und Konkreta, unterteilt ist. In so mancher Metapher – wie etwa in DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,1/2), in BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3) und in VERSTECKT SEIN IST TOT SEIN (28,4) – sind zwei Sachverhalte miteinander kombiniert, bei denen wir abwägen müssen, welcher von ihnen geistiger bzw. abstrakter ist, um den Empfängerkern bestimmen zu können.

Und schließlich sind immer auch Metaphern möglich, die (fast) alle Regeln auf den Kopf stellen. Wenn wir es denn wollen, können wir durchaus eine Metapher wie z. B. FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN (28,4) bilden.

3.3.3.6 Zeitzonen

Eine Werbeanzeige der Nord/LB

(Siehe hier Tafel 59.) Diese Anzeige konfrontiert den Betrachter sowohl in ihrem Text als auch in ihrem Bild mit dem Paradox, dass das Ferne nah sei. In ihrem Slogan heißt es umgangssprachlich *„Mit uns sind Sie auch weit weg nah dran“*, sodass man sagen kann, hier wurde die *Contradictio* WEIT WEG IST NAH DRAN gebildet. In ihrem Bild sind fünf identische Uhren nebeneinander präsentiert, die scheinbar die Ortszeiten von *„Hannover“*, *„New York“*, *„Singapur“*, *„Riga“* und *„London“* anzeigen. Doch sieht man, dass es in jeder dieser fünf Städte gerade zehn nach zehn, also exakt gleich spät, ist. Hier wurde die *Contradictio* in adiecto GLOBALE GLEICHZEITIGKEIT gebildet oder, wie man ebenso gut sagen könnte, die nomenklatorische *Contradictio* DIE GLEICHZEITIGKEIT DER ZEITZONEN.

Indem der paradoxe Sachverhalt dem Betrachter im Text auf der räumlichen Ebene vor Augen geführt wird und im Bild auf der zeitlichen Ebene, gerät außerdem das Bildfeld DIE ZEIT IST EIN RAUM in die Anzeige. Genau gesagt ist in ihr die Metapher

DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST IM GLEICHEN RAUM SEIN verankert. Mit Blick auf den Wortlaut des Textes der Anzeige darf man die Metapher auch so formulieren: DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN (34,1). Hier ist der Empfänger Kern im Bild mit der übereinstimmenden Zeit der fünf Uhren gegeben und der Spender Kern im Text mit den Worten *nah dran* aus dem Slogan, während der Rest des Slogans den Spender Kern determinierend kontextualisiert. Weitere Kontextualisierungen auf dieser Ebene finden sich im Kleingedruckten in den Aussagen und Worten ‚Standorte an den wichtigsten Finanz- und Handelsplätzen der Welt‘, ‚lokales Know-how‘ und ‚Auslandsaktivitäten‘.

Die zeitliche *Contradictio* der GLEICHZEITIGKEIT DER ZEITZONEN und die zeitliche Metapher DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN, die u. a. im Bild verankert sind, erklären dessen metaphorischen Gehalt aber noch nicht vollständig. Zu Recht fragt sich der Betrachter, welche Bedeutung die mutwillige Gleichschaltung der Uhren hat, und rückt damit die übereinstimmenden Uhrzeiten der voneinander so weit entfernten Orte in den Spender Kern einer wieder neuen Metapher. Es ist die zentrale Metapher der Werbeanzeige. Wie die klassische Text-Bild-Metapher hat sie ihren Empfänger Kern im Text. Der Betrachter findet ihn im Kleingedruckten. Wenn er liest: ‚Hinzu kommt außerdem die ständige Zusammenarbeit mit ausgesuchten Korrespondenzbanken‘, wird er die Metapher STÄNDIG ZUSAMMENARBEITEN IST IN GLEICHER UHRZEIT LAUFEN (34,2) schnell identifizieren. Ausdrücke wie *gleich ticken*, *gleich eingestellt sein* und *die gleiche Einstellung haben* bis hin zur Rede vom *Geben im Gleichschritt* oder dem *Arbeiten im Gleichtakt* stützen die Metapher von außen. Die konbildliche und kontextuelle Stütze ist demgegenüber nur schwach ausgeprägt. Sie beschränkt sich auf den Empfängerkontext, wo sich die Idee der Zusammenarbeit noch in den sog. ‚Korrespondenzbanken‘ findet und ihr Ziel mit ‚lokales Know-how‘ angegeben ist. Dieses Ziel bricht allerdings mit der metaphorischen Visualisierung, die das Ziel des globalen Know-hows suggeriert. Des Weiteren kann man noch die Standorte der Nord/LB zum Empfängerkontext hinzuzählen, also ‚die wichtigsten Finanz- und Handelsplätze der Welt‘, zu denen mindestens die fünf namentlich aufgeführten Städte gehören, denn dort arbeitet die Nord/LB ja mit den ausgesuchten lokalen Banken zusammen.

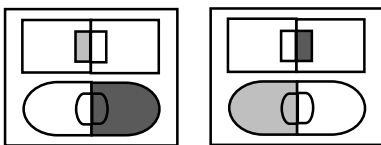


Abbildung 34: 1, 2

Letztlich lässt sich sagen, dass die Anzeige im Zeitgeist der Beschleunigung konzipiert ist. In diesem Sinne kann man auch das feine horizontale Linienbündel im Bild als Speedline-Ansammlung deuten. Wenn an den verschiedenen, über den Globus verstreuten Orten dieselbe Zeit gilt, dann rücken sie zusammen, und die Menschen können ohne hinderliche zeitliche Verzögerungen zwischen allen Orten hin- und herpendeln und vielerorts im Prinzip gleichzeitig handeln. Die Beschleunigung und die Globalisierung gehen Hand in Hand. *Viel Zeit* und *weit weg* gibt es nicht mehr –

nur noch *wenig Zeit* und ‚*nah dran*‘. Das Paradox, mit dem die Anzeige aufwartet, entsteht dadurch, dass in ihr unsere traditionelle Zeit- und Raumvorstellung und die neuere aus dem Zeitgeist der Beschleunigung zusammentreffen, könnte man sagen.

Eine Werbeanzeige von Lufthansa

(Siehe hier Tafel 60.) Auch im Bild dieser Anzeige sieht man wieder fünf identische Uhren nebeneinander, die – diesmal wirklich – die Ortszeiten von fünf in der Welt verstreuten Städten anzeigen; von ‚*Frankfurt*‘, ‚*London*‘, ‚*Hong Kong*‘, ‚*Tokyo*‘ und ‚*New York*‘. Während es in Frankfurt erst zehn nach vier am Nachmittag ist, ist es in Hongkong schon zehn nach zehn am späten Abend. Bis es so spät in New York sein wird, müssen dagegen noch zwölf Stunden vergehen, denn dort – tief im Westen – ist es gerade einmal vormittägliche zehn Uhr zehn.

Man könnte hier die Metapher **UNTERSCHIEDLICHE ZEITEN HABEN IST IN UNTERSCHIEDLICHEN RÄUMEN SEIN** entdecken. Sie und ihre Schwester **DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST IM GLEICHEN RAUM SEIN** sind uns allerdings so geläufig, dass wir aus ihnen nur selten bewusste Metaphern herausheben. Immerhin sind manche Landeszeiten – etwa die Landeszeit der Volksrepublik China – an ihnen und nicht am Stand der Sonne orientiert. In die vorliegende Anzeige fließt erstere Metapher zwar ein, sie ist aber nicht ausgestaltet. Es wurde nichts Bemerkenswertes an ihr manipuliert und auch nichts Überraschendes an sie appliziert. Lediglich die zeitliche und die räumliche Ebene werden weitergeführt. Im Slogan heißt es: ‚*Wo die Wirtschaft morgen boomt, ist noch nicht sicher. Wie ich hinkomme schon.*‘ Er birgt den Blick auf die Uhr (bzw. die gezeigten Uhren der verschiedenen Zeitzonen) und die Konzentration auf die Überwindung einer räumlichen Entfernung zum bestimmten, noch nicht feststehenden Ziel hin. Was die räumliche Ebene anbelangt, ist der fett gedruckte Zusatztext ‚*Mehr weltweite Flüge – im neuen Lufthansa Flugplan*‘ ferner unentbehrlich, da er den im Bild fehlenden Flugplan ersetzt. Für den abgebildeten dynamischen jungen Geschäftsmann, mit dem sich der Betrachter identifiziert, ist es wichtig, sich auf die Zeit und den Raum zu fokussieren. Die dahinter stehende die Metapher **WISSEN IST SEHEN (35,1)** gestaltet die Anzeige aus.

Ihren Spenderkern hat die Metapher in einer teils metonymischen Andeutung und teils direkten Visualisierung im Bild, deutet man den unterdeterminierten ellipsenförmigen Ausschnitt im Vordergrund als schauendes Auge des Betrachters. Die Metonymie beruht dabei auf der Relation ‚Das Sinnesorgan steht für die Sinneswahrnehmung‘ (**DAS AUGEN STEHT FÜR DAS SEHEN**). Außerdem ist das Sehen so, wie das Auge angedeutet ist, selbst mit abgebildet. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als erblicke er den Raum mit dem Geschäftsmann durch jenes Auge hindurch (und letztlich auch durch dessen Augen hindurch).

Die Metapher ist in ein determinierendes Konbild eingebettet, das in den beiden Tätigkeiten des über sein Handy telefonierenden Geschäftsmannes besteht, einerseits zu hören und andererseits zu sprechen. Vor dem Hintergrund des visuellen Phraseologismus der drei Affen, von denen je einer nichts sieht, nichts hört oder nichts sagt, bilden das Schauen des Betrachters und das Hören und Sprechen des Geschäftsman-

nes eine Einheit. Das heißt, der Phraseologismus stützt, auch wenn er sich auf eine gegenteilige Situation bezieht, die Zusammenführung der drei Tätigkeiten.

Sowohl dem Geschäftsmann als auch dem Betrachter entgeht nichts, sie sind bestens informiert und werden rechtzeitig das Entscheidende wissen, um erfolgreicher handeln zu können. Im Empfängerbereich kontextualisiert ist die Metapher insbesondere durch ‚*wie ich hinkomme schon*‘ und ‚*Lufthansa Flugplan*‘. Der Geschäftsmann weiß über die Flüge zu seinem Ziel Bescheid und wird den optimalen Flug für sich finden. Zudem hat er alle für den nächsten Boom infrage kommenden Wirtschaftsmetropolen im Blick. Im Empfängerbereich konbildlich gestützt ist WISSEN IST SEHEN durch die von den fünf Uhren angezeigten Ortszeiten. Auch die zeitliche Ebene der Metropolen bzw. ihre aktuelle wirtschaftliche Entwicklung kennt der Geschäftsmann genau.

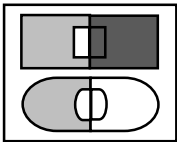


Abbildung 35:1

Er und mit ihm der Betrachter werden durch ihr Wissen zu Herren des Raumes und der Zeit. Ersteren überwinden sie bei ihren weltweiten Flügen, letzteren überblicken sie, indem sie die wirtschaftliche Entwicklung der Metropolen verfolgen. Chronos auf den Fersen bleibend lauern sie Kairos auf. Sobald die Wirtschaft in einer der Städte zu boomen beginnt, ergreifen sie die einmalige Chance und fliegen dorthin. Nur so kann auch ihr Geschäft boomen, und sie haben den maximalen Erfolg.

Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (1985)

(Siehe hier Tafel 61.) Werner Büttner präsentiert unter dem Titel „Geliebte Heimat“ einen hölzernen Objektkasten, der von ihm mit nur wenigen Elementen sorgfältig bestückt wurde: Drei senkrecht eingepasste Holzstangen unterteilen den Kasten in vier gleichgroße Abschnitte, in denen jeweils ein Wecker steht. Über jedem Wecker ist zudem ein Schildchen mit einem Städtenamen angebracht. Ferner ist an die äußere rechte und linke Holzstange mit je einem Stück Paketkordel ein Fliegenfänger gebunden. Er legt sich auch um die mittlere Stange. Auf ihm kleben mehrere tote Fliegen.

Dass die Wecker, die ja auch Uhren sind, mit je einem Städtenamen kombiniert sind, bringt die Zeitzonenthematik in die Arbeit. Der Wecker von ‚*New York*‘ und der von ‚*London*‘ müssten aber exakt aufeinander abgestimmte andere Zeiten anzeigen als die Wecker von ‚*Paris*‘ und ‚*Jena*‘, die wiederum exakt gleich eingestellt sein müssten, sollte sich ihr Arrangement eindeutig auf die Zeitzonen beziehen. Auch dürften die Wecker keine Wecker sein. Sie sind aber nun einmal solche und machen – so scheint es zumindest auf den ersten Blick – völlig beliebige Zeitangaben. Durch diese Kunstgriffe öffnet sich die Arbeit schon auf der Zeitebene für zahlreiche Deutungen.

Die überraschenden Uhrzeiten werden dabei jeweils zu Metaphern für etwas anderes. Sie können z. B. darauf verweisen, dass jede Stadt anders tickt, ihre eigene

Atmosphäre hat, ihr eigenes Stadtleben. Dann stellen sie den Spender der Metapher DAS STADTLEBEN IST EINE UHRZEIT (36,1) dar. Oder sie verweisen darauf, dass dem Flugreisenden, wenn er in kurzen Zeitabständen zwischen diesen Städten hin- und herfliegt, das Zeitgefühl abhandenkommt. Hier bilden sie den Spender der Metapher DAS (INNERE) ZEITGEFÜHL IST DIE (ÄUSSERE) UHRZEIT, die mit IRRITIERT SEIN IST VERSTELLT SEIN UND DENKEN IST SEHEN kombiniert ist zu EIN IRRITIERTES ZEITGEFÜHL HABEN IST VERSTELLTE UHREN SEHEN (36,2). Diese Lesart ist konbildlich nicht nur durch das noch erkennbare Arrangement der Zeitzonenuhren gestützt, das man dem Flughafen zuordnet, sondern auch durch die Fliegen und den Fliegenfänger, bedenkt man die Homonymie von *fliegen* und *Fliegen*.

Nun sind Jena, Paris und London weniger weit voneinander entfernt, als die Uhrzeiten suggerieren, versteht man sie als Reaktion eines Flugreisenden auf die Zeitzonen. Die räumlichen Entfernungen werden in Büttners Arbeit also ausgedehnt, während zugleich die zeitlichen Abstände verdichtet werden. Sobald der Betrachter die Wecker mitsieht, kann er die angezeigten Uhrzeiten auch als Weckzeiten wahrnehmen, die den Flug- (oder auch Bahn-) Reisenden rechtzeitig zum Flughafen (oder Bahnhof) treiben. Von links nach rechts gelesen würde dessen Reise von New York aus über London und Jena nach Paris nur knapp 27 Stunden dauern. Die Wecker anstelle von Terminkalendern forcieren die Reisezeit. Sie ist, da jegliche Datumsangaben fehlen, maximal verkürzt. Diese enorme Beschleunigung hat zur Folge, dass der Reisende kaum noch etwas sieht. Während er nur an seiner Route klebt, entgehen ihm die schönsten Aus- und Einblicke. Vor seinem Fenster ist stattdessen ein Brett. Sein Sichtverlust ist Teil der Einengung, die die Beschleunigung mit sich bringt, bzw. Teil der Zeit und Raum verbindenden Oxymoron-Metapher BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG (36,3).

In ihr ist die Beschleunigung selbst nicht abgebildet, doch können die aus den Uhrzeiten erschlossenen Zeitintervalle auf eine rasend schnelle Reisegeschwindigkeit verweisen, bezieht man auch die Aufenthalte in den Städten in die Intervalle mit ein. Das heißt, die in ihrem Kern erdachte Metapher wird in ihrem Empfängerbereich gleichwohl konbildlich und kontextuell gestützt. Ihre Stütze im Spenderbereich ist dagegen rein konbildlich und vorwiegend durch die Holzstäbe gegeben, die zu Gitterstäben eines Gefängnisfensters werden. Die Beschleunigung raubt der Reise die Freiheit. Die Reisefreiheit schlägt in eine Gefangenschaft um, woraus sich auch die Oxymoron-Metapher DER REISENDE IST EIN GEFANGENER (36,3) ergibt.

Diese Reisemetapher weist die gleiche Struktur in Büttners Arbeit auf wie die Beschleunigungsmetapher, was nicht verwundert, ist sie doch deren Konkretisierung. Als die konkretere Variante ist sie allerdings in ihrem empfangenden und spendenden Konbild noch etwas offensichtlicher ausgeprägt. Es können im Empfängerbereich die Fliegen leichter auf den (Flug-)Reisenden bezogen werden als auf die Beschleunigung und im Spenderbereich der Fliegenfänger leichter auf den Gefangenen als auf die Einengung.

Sowohl die Beschleunigungsmetapher als auch die Reisemetapher gehen aus der Idee hervor, die Uhrzeiten entlang der Orientierungsmetaphorik der Zeit von links

nach rechts zu lesen. Wirft man dagegen wieder einen anderen Blick auf die Uhrzeiten, treten die beiden Metaphern in den Hintergrund und machen neuen Metaphern Platz. Verglichen mit den Zeitzonen fällt – und sei es erst nach mehrmaligem Schauen – doch auf, dass der Minutenzeiger dreier Wecker immerhin fast gleich positioniert ist. In ‚New York‘ steht er gerade auf ‚kurz nach‘, in ‚London‘ auf ‚Punkt‘ und in ‚Paris‘ auf ‚kurz vor‘. Nur der *Jenaer* Minutenzeiger tanzt aus der Reihe. Im Unterschied zu den anderen Städten ist Jena auch keine Metropole, sodass Wecker und Stadtname in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung einnehmen. Sie geben dem Betrachter ein verzwicktes Rätsel auf, das aber über den Titel von Büttners Arbeit, „Geliebte Heimat“, gelöst werden kann.

Der Titel legt nahe, dass Büttner in Jena seine Kindheit verbracht hat. Was sonst hätte ihn dazu motivieren können, neben die Hauptstadtnamen den spezieller ausgewählten Namen *Jena* über den dritten Wecker zu setzen? Die gewisse Hervorhebung spricht dafür, dass sich der Titel in besonderer Weise auf *Jena* bezieht. Er kann darüber hinaus aber auch, da die Stadt und der Wecker ja nur ein wenig hervorgehoben sind, auf die anderen drei Städte bezogen sein. Der mit Jena beschriftete Abschnitt des Objektkastens wäre dann Büttners Heimatstadt und der gesamte Objektkasten sein Heimatland. Oder man sagt: Der Abschnitt mit dem ‚New-York‘-Schild ist der amerikanische Sektor der ehemaligen Bundesrepublik, der mit dem ‚London‘-Schild der englische und der mit dem ‚Paris‘-Schild der französische. Diese drei Sektoren sind individuell verschieden, arbeiten aber zusammen. Nur im *Jena*-Sektor läuft die Uhr, laufen die Dinge völlig anders. Dass Büttner hier nicht das Moskauschild anbringt, lässt sich autobiografisch erklären. (Er ist tatsächlich in Jena aufgewachsen.) Der Künstler äußert sich aber auch politisch, wenn er ein gemeinsames Deutschland aus vier Sektoren, jedoch ohne die sowjetische Zone als seine *geliebte Heimat* präsentiert.

Gehen wir davon aus, dass die geliebte Heimat das ist, was er meint, liegt seinem Kunstwerk die klassische Text-Bild-Metapher MEINE GELIEBTE HEIMAT IST DIESER OBJEKTKASTEN (36,4) zugrunde. Zugleich ist, wie gezeigt werden konnte, Büttners Deutschland dieser Objektkasten. Zu seinem dort zum Ausdruck gebrachten Heimatbegriff gehören sein Heimatland und seine Heimatstadt; und es gehört ferner das Wohnhaus seiner Kindheit dazu. Man muss die Holzstangen nicht als die einstigen Grenzen zwischen den innerdeutschen Sektoren und Zonen sehen ebenso, wie man sie nicht als Teil eines Gitterfensters sehen muss. Man kann darin auch einen Ausschnitt aus einem Treppengeländer erkennen bzw. die Metapher EIN TREPPENGELÄNDER IST DIESES HOLZSTANGENARRANGEMENT (36,2) bilden.

In dieser Metapher werden die Holzstangen als Spenderkern fixiert. Sie ermöglichen die Vision des Treppengeländers auf der Ebene von Büttners gemeinter Heimat. Passend zu den übergeordneten Metaphern BÜTTNERS GELIEBTE HEIMAT IST DIESER OBJEKTKASTEN und BÜTTNERS WOHNHAUS SEINER KINDHEIT IST DIESER OBJEKTKASTEN und auch im Sinne Masseys (1977) liegt das Treppengeländer als der wichtigere Term der Metapher im Empfängerbereich. Insofern es sich bei ihm um eine Vision handelt, ist er aber nicht im Bild gegeben. Doch ist er konbildlich

gestützt – und zwar auf der Empfängerebene durch die Schildchen, in die die Städtenamen eingeprägt sind, denn zu jedem Hausflur eines Mehrfamilienhauses gehören die Namensschilder und Klingeln neben den Wohnungstüren.

An die Treppengeländer-Metapher schließt sich sogleich die Metapher DIE WOHNUMSKLINGELN SIND DIESE WECKER (36,2). Bei ihr ist mit den Weckern ihr Spenderkern gegeben, während auch ihr Empfängerkerne visionär und konbildlich nur durch die Schildchen gestützt ist. Etwas anders sieht dafür das Strukturmodell für DIE FAMILIENNAMEN SIND DIESE STÄDTENAMEN (36,5) (oder auch DIE FAMILIEN SIND DIESE STÄDTE oder DIE WOHNUNGEN SIND DIESE STÄDTE) aus. Die Schildchen bilden wieder das Empfängerkonbild, doch liegt der Spenderkern im Text.

Man muss zu den Wohnhausmetaphern auch konstatieren, dass sich die Visionen der Klingeln, der Namensschildchen und des Treppengeländers gegenseitig determinieren. Diese Determinationen zwischen den Visionen kann das Strukturmodell aber nicht erfassen. Auch die Elemente, die die Visionen auf der Spenderebene hervorrufen (die Wecker, die Städtenamen und die Holzstangen) gelangen nicht als konbildliche Stützen ins Modell, denn sie determinieren sich aufgrund ihrer Heterogenität nicht gegenseitig. Nur die Schildchen, die wir mit eingepprägten Familiennamen kennen, sind klare Konbildelemente der Empfängerebene.

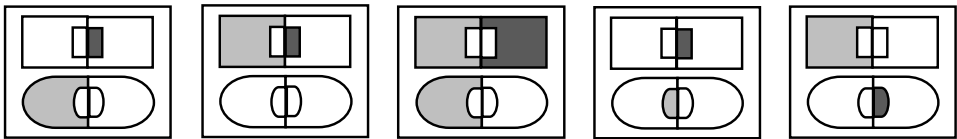


Abbildung 36: 1, 2, 3, 4, 5

Führt man die bis hierhin ausfindig gemachten Metaphern, also u. a. die Reiseumetapher und die Wohnungsmetapher, zusammen, so lassen sich eine ausweitende Tendenz und eine einengende im Kunstwerk ausmachen, wobei beide Tendenzen – stark mutmaßlich – auch autobiografisch verstanden, also auf Büttners Leben bezogen werden können. Einerseits finden wir die Ausweitung vom Haus der Kindheit hin zu großen Teilen der westlichen Welt. Das Kind wächst zum Weltbürger heran. Andererseits finden wir die Einengung auf das eigentlich verhasste Bekannte. Wegen der allzu hohen Beschleunigung seiner Reisen kann der Reisende nichts Neues sehen und bleibt befangen im Alten. Der Weltbürger schrumpft zum Kleinbürger zusammen. Büttner wirft einen schonungslos selbstkritischen Blick auf sich, aber auch auf die Gesellschaft, in der er lebt. Er hat ein ambivalentes Verhältnis zu ihr, seiner geliebten Heimat, die ihn seines natürlichen Zeitgefühls beraubt hat, es nachhaltig irritiert.

3.3.3.7 Kosmos und Zeit

Eine Werbeanzeige von Mercedes

(Siehe hier Tafel 62.) Hier werden drei silbern glänzende Pkws vor einem Sternhimmelpanorama so präsentiert, dass man gut assoziieren kann, sie selbst seien Gestirne. Die Metapher DIESE AUTOS SIND STERNE (37,1) ist schnell gebildet. Zu ihr passt der Slogan ‚Sternstunden bei Mercedes-Benz‘, löst man das Kompositum in einem ersten Schritt in ein Nomen mit Genitivattribut auf (Stunden der Sterne) und ersetzt dann im zweiten Schritt das Nomen des Genitivattributs gemäß der Metapher durch das Nomen ‚Autos‘ oder durch ein Synonym (Stunden dieser neuen Limousinen). Im Slogan ist der Spenderkern der Metapher also bereits sprachlich gegeben. Sie ist darüber hinaus in vielen weiteren Details der Anzeige verankert. Zum vollständig vorhandenen Metaphernkern (man sieht sowohl die Autos als auch die Sterne) kommt noch das beeindruckende Spenderkonbild dreier sich von den entfernten Sternen abhebender Himmelskörper hinzu: Hinter den Autos geht offenbar gerade eine Leuchtquelle auf, die zwei rötlich schimmernde, auch mond- und planetenartige Gestirne bestrahlt.

Dieses spendende Konbild wird vom spendenden Kontext gleich zu Beginn des Kleingedruckten aufgegriffen. Der erste Satz dort ist einerseits ganz aus der Perspektive der spendenden Ebene aufgebaut, gleitet andererseits aber auch elegant von der empfangenden Ebene in die spendende hinüber. Vollständig im Spenderbereich liegt die Ankündigung einer seltenen Himmelserscheinung, die von einem bestimmten Ort aus besonders gut zu sehen ist, plus der impliziten Einladung, sie von dort aus zu beobachten. Und dennoch startet der Satz im Empfängerbereich mit dem Satzglied ‚Bei Ihrem Mercedes-Benz-Partner‘, geht dann in die neutrale Satzgliedkette ‚werden Sie jetzt‘ über und endet im Spenderbereich mit dem Satzglied ‚Zeuge einer einmaligen Konstellation‘. Das Wort ‚Zeuge‘ ist im Diskurs über Himmelserscheinungen gebräuchlich, und das Wort ‚Konstellation‘ ist ein fester Begriff in der Astronomie.

Die Fortsetzung des Kleingedruckten und auch die Bildunterschrift sowie ein Teil des Slogans dagegen konterdeterminieren die Metapher bzw. determinieren das Auto. So findet sich schon im zweiten Satz des Kleingedruckten der gedoppelte Empfängerkerne der Metapher. Der kundige Betrachter wird, wenn er liest: ‚A-Klasse‘, ‚C-Klasse‘, ‚E-Klasse‘ und ‚S-Klasse‘, herausfinden, welche drei der vier Wagen im Bild der Anzeige zu sehen sind (das ist die Perspektive der Determination der Autos) und dabei vielleicht merken, dass er gerade etwas Ähnliches macht wie der Sterngucker, der die Sterne mit ihren Namen benennt (das wäre die Perspektive der bewussten Konterdetermination der Metapher).

Es bestätigt der Text den Betrachter aber nicht nur in seiner Sternmetapher über die Autos, die bei Kraftfahrzeugen der Firma Mercedes sowieso naheliegt. Er führt ihn auch direkt zur zentralen Metapher der Anzeige. Ist zunächst der Zusammenhang zwischen dem Bild, dem Slogan und der spröden Bildunterschrift ‚Finanzierungen ab 1,9 %‘ (mit verweisendem Sternchen) unklar, erschließt sich dieser beim Lesen des sowohl auf der Spender- als auch auf der Empfängerebene ausgeführten Kleingedruckten sofort. Text und Bild hängen über die Metapher DIE FINANZIE-

RUNGSKONDITIONEN SIND DIE GESTIRNKONSTELLATION (37,2) zusammen. Sie ist im Text in Kern und Kontext auf beiden Ebenen gegeben. Zum Kern gehört auf der Spenderebene das Schlüsselwort ‚Konstellation‘ zusammen mit dem Bestimmungswort des Kompositums ‚Sternstunden‘, und auf der Empfängerebene gehören zu ihm die Schlüsselwörter ‚Finanzierungen‘ und ‚Konditionen‘ sowie ‚finanzieren‘. Zum Kontext gehört auf der Spenderebene der Ausdruck ‚Zeuge‘ werden sowie das Grundwort des Kompositums ‚Sternstunden‘, und auf der Empfängerebene gehören zu ihm insbesondere alle nach dem Verweissternchen ausgeführten Details zu den Finanzierungsbedingungen: ‚A- und C-Klasse für 1,9 %, die E- und S-Klasse für 3,9 % effektiven Jahreszins bei einer Laufzeit bis zu 48 Monaten und einer Anzahlung von 16 %‘, aber auch der Anbieter dieser Konditionen, die ‚DaimlerChrysler Bank‘. Insgesamt ist die Empfängerebene im Text der Anzeige tendenziell zwar stärker ausgeprägt als die Spenderebene, während im Bild die Spenderebene die stärker ausgeprägte ist, sind die Autos doch als Sterne Teil der gezeigten Gestirnkongellation. Als zu finanzierende Produkte liegen sie aber nun nichtsdestotrotz einmal im Empfängerkonbild der Metapher, und die Gestirnkongellation stellt ohne sie den bildlichen Spenderkern dar.

Indem das Strukturmodell diese Feinheiten erfasst, zeigt es klar, dass in dieser Anzeige durchaus nicht die klassische Text-Bild-Metapher vorliegt, bei der der Spender im Bild gegeben ist und der Empfänger im Text. Mit diesem nur grob beschreibenden Metapherentyp ist die Ausbreitung der Metapher auf den Text und das Bild nicht angemessen wiedergegeben. Außerdem regt die klassische Text-Bild-Metapher nicht dazu an, mehr als eine Metapher ihrer Art in einem Text-Bild-Gefüge aufzuspüren. Das Strukturmodell jedoch führt den Betrachter von der einen zur nächsten Metapher. Wenn man bedenkt, dass die beworbenen Autos Sterne sind und ihre Finanzierungsbedingungen eine Gestirnkongellation, dann muss auch ihr Kauf zu dem einmal angeschnittenen Metaphernkonglomerat hinzugehören. Hier bringt uns ein Phraseologismus auf die passende Metapher: EINES DIESER AUTOS KAUFEN IST NACH DEN STERNEN GREIFEN (37,3). In ihr rücken die empfangenden und spendenden textlichen und bildlichen Kerne der beiden anderen Metaphern des Konglomerats (soweit sie dort vorhanden sind) in den Kontext und das Konbild, sodass diese neue Metapher auf allen Ebenen kontextuell und konbildlich gestützt ist. In ihrem Kern ist sie allerdings nicht gegeben, denn der Akt des Kaufens und Greifens ist weder direkt angesprochen noch gezeigt. Gleichwohl weckt die Anzeige mit ihrem entgegenkommenden Finanzierungsangebot und der metaphorisch angereicherten Wertsteigerung der präsentierten Autos den Kaufwunsch. Und sie forciert ihn durch das Kompositum ‚Sternstunden‘ sowie das Wort ‚einmalig‘, welches vor allem die Zeitmetaphorik der Anzeige birgt. ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG (37,4) lautet ihre sich über Text und Bild ausbreitende Zeitmetapher.

Schon im Text finden wir das Wort ‚einmalig‘ in seiner doppelten Bedeutung einerseits in seinem engeren Kontext ‚Zeuge einer einmaligen Konstellation‘ und andererseits in seinem weiteren Kontext des detailliert unterbreiteten Finanzierungsangebots. Der weitere und letztlich gemeinte Kontext konzentriert das Wort nüchtern

betrachtet auf seine zeitliche Dimension. Das Angebot gilt nur befristet. Ist die (nicht erwähnte) Frist abgelaufen, gelten andere Konditionen. Insofern es zeitlich begrenzt ist und nicht wiederkommt, ist das Angebot einmalig. Über ‚Sternstunden‘ und seinen engeren Kontext wird ‚einmalig‘ allerdings zuvor stark auf seine qualitative Bedeutungsebene konzentriert. Die ‚einmalige Konstellation‘, die angesprochen und im Bild gezeigt ist, ist etwas ganz Besonderes, Wunderbares, Faszinierendes. Während sich der Betrachter die Anzeige durchliest und anschaut, wird er sich vielleicht an eine selbst erlebte Mondfinsternis, an die Sonnenfinsternis von 1999 oder ein vergleichbares, von ihm beobachtetes Himmelschauspiel erinnern. Eine ähnliche Situation will das Bild zeigen – über seine Motive der Lichtquelle und der zwei Monde oder Planeten und dadurch, dass es den fruchtbaren Augenblick festhält, in dem die Lichtquelle gerade aufzusteigen beginnt, also das Schauspiel der seltenen Konstellation just anfängt. Die Wahl dieses fruchtbaren Augenblicks determiniert, wie man weiter sagen darf, die zeitliche Ebene von ‚einmalig‘ konbildlich. Ist das Wort in seiner zeitlichen Bedeutung gar selbst visualisiert? Birgt die Motivkonstellation, dass hier ein zeitlich befristetes (so schnell) nicht wiederkommendes Ereignis abgebildet ist? Man wird die Fragen mit ‚ja‘ beantworten müssen, woraus sich ergibt, dass das Text-Bild-Gefüge durch und durch vom zeitlich und qualitativ Einmaligen durchdrungen ist. Diese vollständige doppelte Durchdringung ergibt sich letztlich aus der Besonderheit des Wortes ‚einmalig‘, zwei voneinander zwar unterscheidbare, doch nicht zu trennende Bedeutungsebenen aufzuweisen.

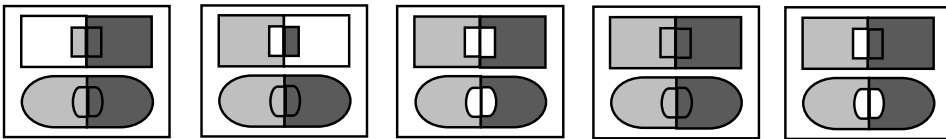


Abbildung 37: 1, 2, 3, 4, 5

Vergleicht man die bis hierhin identifizierten Metaphern miteinander, fällt auf, dass sie sich im Prinzip gegenseitig kontextualisieren. So steht EINES DIESER AUTOS KAUFEN IST NACH DEN STERNEN GREIFEN im Kontext von DIESE AUTOS SIND STERNE, und umgekehrt gilt das Gleiche. Ferner steht ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG im Kontext von DIE FINANZIERUNGSKONDITIONEN SIND DIE GESTIRNKONSTELLATION sowie auch im Kontext von DIESE AUTOS SIND STERNE, und beide Metaphern stehen in ihrem Kontext. Folglich könnte man meinen, die Einmaligkeitsmetapher sei, weil sie alles umfängt, die einzige Zeitmetapher dieses Text-Bild-Gefüges. Doch gehen von seinem Bild sowie vom astronomischen und zugleich astrologischen Wort ‚Konstellation‘ weitere Zeitmetaphern aus, die durch leicht zu assoziierende Phraseologismen gestützt werden: VOM SCHICKSAL BEGÜNSTIGT SEIN IST UNTER EINEM GUTEN STERN STEHEN (37,5) und JEMAND IST AUF DEM WEG, BERÜHMT ZU WERDEN, IST JEMANDES STERN GEHT AUF (37,5). Beide Metaphern beziehen sich auf die Autos, können aber gleichermaßen auf den Betrachter projiziert werden, dessen Zukunft, sofern er *jetzt* ein Auto kauft, in jedem Fall gut werden wird.

Sigmar Polke: „Sternhimmeltuch“ (1968)

(Siehe hier Tafel 63.) Polkes königsblau eingefärbtes Sternhimmeltuch zeigt einen größeren quadratischen Ausschnitt aus dem Sternhimmel, der um Mitternacht im Juni von der Nordhalbkugel der Erde aus (zumindest theoretisch) gesehen werden kann. Das Tuch ist mittels gespannter heller Fäden in 4 x 4 bzw. 16 Felder aufgeteilt. Diese für Sternkarten untypische Untergliederung erinnert an ein Zeichenraster, mit dessen Hilfe Polke eine ihm vorliegende Juni-Sternkarte vergrößert auf sein Tuch übertragen haben könnte. Zumindest einige Sterne seiner Wahl wird er in etwa dort positioniert haben, wo sie auf der Karte eingezeichnet gewesen sein dürften. Man findet z. B. schnell den Großen und den Kleinen Wagen, sieht aber auch sofort, dass beide nicht wirklich treffend wiedergegeben sind. Augenscheinlich manipulierte Polke die Position einiger Sterne für seine Zwecke ein wenig.

Durch das Zeichenraster erweckt das Tuch dennoch den Eindruck, als handle es sich bei ihm um eine sachgemäße Kopie einer Sternkarte bzw. letztlich um eine originalgetreue Wiedergabe des Sternhimmels. Die ins Auge springenden, eigenwilligen Buchstaben-Sternbilder, die Polke in seinen Sternhimmel gezeichnet hat, sind allerdings erstaunlich. Und das am unteren Bildrand unauffällig angebrachte Wort ‚*Norden*‘ irritiert. Sowohl das angebliche Sternbild als auch die gemessen an unserer Konvention bei der Kartografie falsche Fixierung der Himmelsrichtung regen dazu an, Polkes Sternhimmeltuch einmal sehr genau mit einer Juni-Sternkarte zu vergleichen.⁶⁴

Dabei sieht man als Erstes, dass Polke nicht die Himmelsrichtung falsch fixiert hat, sondern die Sternkarte um 180° gedreht hat. Er zeigt den Blick nach Norden auf den Sternhimmel. Sternkarten dreht man, je nachdem, in welche Richtung man schaut. Polke drehte die ihm vorliegende Sternkarte, ehe er sie abzeichnete, damit sein Namenszug-Sternbild besser zu lesen ist. Entgegen unserer Darstellungskonvention wird bei ihm diese Ausrichtung zur Grundausrichtung. Deshalb steht das Wort ‚*Norden*‘ (und stehen die Namen einiger Sterne) nicht verkehrt herum.

Auf dem Kopf steht dafür unsere Konvention, die Polke durchkreuzt. Er hat es, wie sein individuelles Sternbild noch offensichtlicher zeigt, auf das Durchkreuzen von Konventionen abgesehen. Der weitere Vergleich seines Sternhimmeltuchs mit der Juni-Sternkarte ergibt, dass der Namenszug ‚*SPOLKE*‘ quer über den Großen Bären, den Drachen, den Kleinen Bären, abermals den Drachen, die Leier und den Schwan sowie zuletzt den Adler hinweggeht. *SPOLKE* lässt sich in die Sternkarte einzeichnen, findet sich dort allerdings kantiger und in der Buchstabenabfolge einzelner wieder. Umgekehrt kann man im Sternhimmeltuch den Kleinen Bären, den Schwan und den Adler wiewohl verzerrt, doch vollständig wiederfinden. Von den anderen drei Sternbildern übernahm Polke dagegen lediglich ein paar markante Sterngruppierungen, übertrug ansonsten ihre Sterne aber nicht auf sein Tuch.

Wägt man die Übereinstimmungen und Differenzen gegeneinander ab, bestätigt der Vergleich des Sternhimmeltuchs mit der Juni-Sternkarte letztlich den ersten Eindruck der polkeschen Manipulation. Das ‚scheinheilige‘ Zeichenraster täuscht eine

64 Siehe z. B. <http://www.ajoma.de/html/himmelsansicht-monat.html>.

größere Vorlagentreue vor, als tatsächlich festgestellt werden konnte. Insofern darf man Polke durchaus vorhalten, er habe mit seinem Bild die Wirklichkeit geschickt verfälscht, um seinen Satz *Der Sternhimmel am 24.6. 24 Uhr zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke* als unumstößlich wahr erscheinen zu lassen. Der Künstler hat sowohl im buchstäblichen als auch im übertragenen Sinne (beide Male für die Buchstaben seines Sternbilds) am Sternhimmel gedreht. Das letztlich falsch herum geschriebene Wort *„Norden“* offenbart seine Schliche und trägt zugleich die Metapher seiner Machenschaft: ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN (38,1).

Wollte man die konventionelle Orientierung der Himmelsrichtungen bei der Kartografie wieder herstellen, müsste man zuerst das Wort *„Norden“* um 180° drehen und daran anschließend das gesamte Sternhimmeltuch. Demzufolge steht auch die Drehung der im Sternhimmeltuch wiedergegebenen Karte im Spenderkern der Metapher. Nur die Drehung des Wortes *„Norden“* birgt allerdings die Fälschung bzw. Täuschung. Die Drehung der Juni-Sternkarte hat lediglich eine vorbereitende Funktion. Beide Drehungen zusammen ergeben die nomenklatorische Contradictio SÜDEN IST NORDEN. Im Rahmen der Metapher ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN ist die Contradictio die Konklusion der im Spenderkern aufeinanderfolgenden zwei Drehungen. Sowohl die Wiedergabe der gedrehten Juni-Sternkarte als auch die Drehung des Wortes *„Norden“* sind ein visuelles Moment. Das heißt, sie zeigen das Auf-dem-Kopf-Stehen bildlich.

Um die Empfängerebene der Metapher identifizieren zu können, muss man sich fragen, was Polke unabhängig von seiner trickreichen zweiten Drehung fälscht und wie diese Fälschung in seinem Kunstwerk verankert ist. Wie gesagt täuscht er eine größere Evidenz seines Namenszug-Sternbilds vor, als sich in der Natur finden lässt. Diese Scheinevidenz erreicht er, indem er einerseits über sein Sternhimmeltuch jenes Exaktheit suggerierende Raster spannt, andererseits seine Sterne im eigenen Interesse dennoch recht freizügig setzt oder nicht setzt. Die letztlich als gefälscht anzusehenden Sternpunkte stellen also den bildlichen Empfängerkern der Metapher dar, und in ihrem Konbild liegt die Korrektheit vortäuschende Raster. Die Aussage *„Der Sternhimmel am 24.6. 24 Uhr zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke“* hingegen sowie die Buchstabenfolge *„SPOLKE“* stehen als Ziel und Ergebnis der Fälschung im empfangenden Kontext der Metapher. Diese recht komplizierte Metapher muss man nicht im „Sternhimmeltuch“ sehen. Man kann aber durchaus Polkes Freude am Auf-den-Kopf-Stellen mit seiner Freude am Fälschen in einen metaphorischen Zusammenhang bringen.

Das im Sternhimmeltuch gezeigte Namenszug-Sternbild hinwiederum formt zusammen mit dem beigefügten Aussagesatz die eigene Metapher DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD (38,2) aus. Es ist die offensichtlichste, von Polke mit dem größten Vergnügen betonte Metapher. Ihr Empfängerkern liegt gedoppelt im Text und ihr Spenderkern gedoppelt in Text und Bild vor. Genau gesagt befindet sich ihr Empfängerkern zum einen mit der gezeichneten Buchstabenfolge *„SPOLKE“* als Textelement im Bild und zum anderen mit den Worten *„Namenszug S. Polke“*, die das zu Sehende und zu Erlesende treffend benennen, als Textelement im Text.

Ihr Spenderkern befindet sich demgegenüber mit den eigentlich zu sechs Sternbildern verbundenen Sterngruppen als Bildelement im Bild und mit dem Ausdruck *als Sternbild* als Textelement im Text. Der Satz ‚*Der Sternhimmel [...] zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke*‘ birgt also die Metapher vollständig, das heißt in ihrem Spender- und Empfänger Kern. Außerdem determiniert er sie mit seiner Satzaussage und Zeitangabe ‚*Der Sternhimmel am 24.6. 24 Uhr zeigt [...]*‘ zusätzlich kontextuell auf ihrer Spenderebene. Die Spenderebene der Metapher wird auch im Bild durch den gesamten gezeigten Sternhimmel mit all seinen zusätzlichen Sternen und der Milchstraße konbildlich reichlich determiniert, während die Empfängerebene der Metapher sowohl konbildlich als auch kontextuell undeterminiert bleibt.

Polkes Text-Bild-Metapher seines Sternbilds stimmt und stimmt nicht (wie sich das für eine Metapher gehört). Wenn wir darauf insistieren, dass beispielsweise das von ihm fixierte P schon seit Menschengedenken der sog. Kleine Wagen oder Kleine Bär ist, oder Sternbilder generell für unsinnig und nicht nachvollziehbar erachten, argumentieren wir gegen die Metapher. Wenn wir hingegen der Auffassung sind, dass jeder im Sternhimmel ähnlich wie in dahinziehenden Wolken das sehen darf, was er sehen möchte, oder Polke einfach nur glauben, argumentieren wir für die Metapher. Gesetzt den Fall, wir nehmen die Metapher an, müssen wir uns mit Aldrich weiter fragen, ob es sich bei ihr um eine derjenigen Metaphern handelt, deren Gehalt sich nahezu auflöst, weil sie wegen ihrer Flüchtigkeit dem Vergleich sehr nahe stehen. Dafür scheint ihre Nähe zu unserer spielerischen Wolkenmetaphorik zu sprechen. Dagegen spricht aber, dass Sterne im Unterschied zu Wolken von Natur aus ganz und gar nicht flüchtig sind und wohl auch deshalb ihre Bilder immer eine Bedeutung zu haben scheinen. Welchen Gehalt oder welche Bedeutung hat also Polkes Sternbild-Metapher? Man darf darin, sofern man auch die selbstironische Kehrseite der Darstellung mit im Blick hat, die Hybris eines jungen Künstlers sehen, der sich gänzlich unbefangen und unbescheiden in Riesengroß ans nächtliche Himmelsgewölbe projiziert – in der Hoffnung, die Entsprechungen zwischen ihm und seinem Sternbild mögen zahlreich sein.

Polke präsentiert sich – völlig unernst – nicht nur als ein Künstler unter seinesgleichen bzw. als einer der vielen Sterne am Himmel, sondern als ein echter Superstar bestehend aus sechs vollständigen Sternbildern. Weil der Namenszug einer Person metonymisch für diese selbst stehen kann, erkennt man das schnell und kann weiter sagen: Indem Polke in seinem Sternhimmeltuch dies alles über sich kundtut, verwirklicht er sich in ihm. Dementsprechend kann man auch die Metapher DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS (38,3) bilden. In ihr zeigt die Rasterung an, wie das Tuch vor der Ausstellung zusammengelegt war: Es war viermal gefaltet bzw. musste viermal entfaltet werden. Tuch und Rasterung bilden klar das spendende Konbild der Metapher, in das am Rande auch noch der zu sehende Sternhimmel gehört. Folglich sind insbesondere die Wörter ‚*Sternhimmel*‘ und ‚*Sternbild*‘ Teil des spendenden Kontexts, während im empfangenden Kontext die Wortfolge ‚*Namenszug S. Polke*‘ sowie die Buchstabenfolge ‚*SPOLKE*‘ stehen. Diese neue Metapher verschiebt zentrale Elemente der zuvor

gebildeten an den Rand und rückt andere Aspekte ins Bewusstsein, die vorher nicht aufgefallen waren.

Sowohl die Metapher DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD als auch die Metapher DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS können den Betrachter auf den Gedanken bringen, Polke habe am 24.6. Geburtstag – was allerdings nicht stimmt. Dass das Sternbild angeblich an einem Tag zu sehen ist, der mit dem angesetzten Datum von Christi Geburt zumindest den Monatstag gemeinsam hat, fügt sich aber auch gut in den außertextbildlichen Kontext der beiden Metaphern. Zu Polkes lustvoller vermessener Selbstdarstellung passt der Vergleich mit Christus, der unter Künstlern durchaus Tradition hat. Er fügt sich darüber hinaus in den außertextbildlichen Kontext der Metapher ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN, bezieht sie sich doch auf das Moment des Drehens um 180°. Durch die Drehung hat Polke die Ausrichtung seines Namenszugs, wie man grob sagen darf, in die Dezemberposition gebracht. Versteckt geistert also auch der Dezember durch das Kunstwerk bzw. letztlich der 24.12.

Der Sternhimmel dreht sich im Laufe eines Jahres, betrachtet man ihn von der Erde aus, einmal um sich selbst bzw. um 360°. Im Zeitraum von Juni bis Dezember dreht er sich also um 180°. Im Laufe dieser langsamen jährlichen Drehung sind allerdings nur die Sterne in der Nähe des Polarsterns ganzjährig zu sehen; die näher am Horizont liegenden Sterne verschwinden dagegen zeitweilig. Deshalb erscheint der Namenszug S. Polke – genau genommen – im Dezember nicht. Er ist vollständig nur von Juni bis Oktober zu sehen. Allein Polkes Initialen (sowie das O und das L) sind das ganze Jahr über sichtbar.

Die Zeitmetaphorik des Sternhimmeltuchs tut sich aber vor allem hinter der Uhrzeitangabe ‚24 Uhr‘ auf. Bezogen auf diese Uhrzeit zeigt die 180°-Drehung an, dass sich der Sternhimmel im Laufe einer Nacht statt im Laufe eines Jahres oder eines ganzen Tages einmal um die eigene Achse dreht. Das heißt, Polkes Sternhimmeltuch impliziert: Der Sternhimmel dreht sich täglich von 18 Uhr bis 19 Uhr um exakt 30° nach rechts, um 21 Uhr um exakt 90°, um 24 Uhr um 180° und um 6 Uhr in der Früh endlich um die vollen 360°. So gesehen kann die Zeitmetapher des Kunstwerks lauten: DIE DREHUNG DES STERNHIMMELS IN EINER NACHT IST DER LAUF DER ERDE UM DIE SONNE oder vielleicht besser DIE (ALSO VOLLE) DREHUNG DES STERNHIMMELS IN EINER NACHT IST DER LAUF DES ZEIGERS UM DIE UHR⁶⁵ (38,4). Letztere Metapher fasst das im Sternhimmeltuch unauffällig implizierte Moment der Beschleunigung maßvoller und angemessener als erstere Metapher. Sie ist eine Oxymoron-Metapher. Hinter ihr stehen auch die noch etwas versteckte Contradictio DIE HALBE DREHUNG DER ERDE UM SICH SELBST IST DIE VOLLE DREHUNG DES STERNHIMMELS UM SICH SELBST sowie die ganz offensichtliche Contradictio 12 STUNDEN SIND 24 STUNDEN. Während die zweite Contradictio auf das Moment der Beschleunigung reduziert ist (das sie freilegt), fasst die Oxymoron-Metapher insbesondere das Drehmoment anschaulich am Beispiel der Uhr.

65 Gemeint ist nicht die Entsprechung zwischen der halben Drehung der Erde in der Nacht und der ganzen Drehung des Stundenzeigers einer Analoguhr in zwölf Stunden.

Verankert ist die Metapher im Kunstwerk auf beiden Ebenen vollständig in Text und Bild. Das im Vergleich zur Juni-Sternkarte um 180° gedrehte Sternbild, das sich in ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN im bildnerischen Spenderkern befand, rückt jetzt ins Konbild. Zusammen mit der Uhrzeit 24 Uhr stützt es die Metapher auf der Spenderebene. Beide Elemente erinnern zusammen an die Analoguhr mit ihrem so sinnfälligen Drehmoment. Die Gradzahl der Drehung des Sternbilds fügt sich zudem in den 360°-Turnus innerhalb von 12 Stunden. Auf der Empfängerebene gestützt wird die Metapher dagegen durch all die Elemente, die kosmisch sind: also insbesondere durch den (wie auch immer) übertragenen Juni-Sternhimmel im empfangenden Konbild und durch die Ausdrücke ‚Sternhimmel am 24.6.‘ und ‚Sternbild‘ im empfangenden Kontext.

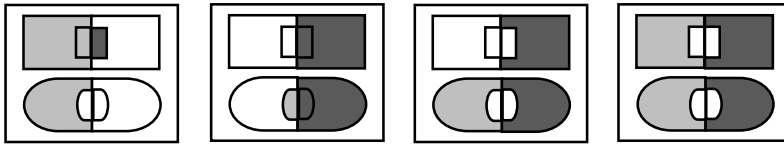


Abbildung 38: 1, 2, 3, 4

Der Satz ‚Der Sternhimmel am 24.6. 24 Uhr zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke‘ ist also nicht nur hinsichtlich seiner Satzaussage merkwürdig, sondern auch hinsichtlich seiner Zeitangabe. In ihm suggerieren Datum und Uhrzeit über das bisher Gesagte hinaus, dass der Namenszug nur einmal im Jahr für nur wenige Minuten deutlich sichtbar ist, kaum länger als ein Vogelzug, dem ja von alters her auch Bedeutungen zugeschrieben werden. Insofern belebt Polke den Sternhimmel und macht ihn dadurch für uns Betrachter von heute wieder interessant. Aus dem ‚Firmament‘, dessen zyklische Veränderung wir vom Boden der Erde aus ‚unter‘ ihm im Moment nicht wahrnehmen können, macht er ein kinematografisches Ereignis, das noch viel dynamischer ist als die herausgestellte Zeitmetapher. Im Grunde präsentiert er uns den für ihn selbst fruchtbarsten Augenblick aus seinem die Zeit raffenden Film „Faszination Sternhimmel“, den demnächst anzuschauen wir uns vornehmen. Polke hat ihn extra für uns gedreht.

Zu den Unterarten der Strukturmetapher

Die Strukturmetapher weist in Text-Bild-Gefügen dieselben Unterarten auf wie in reinen Texten, obgleich die einzelnen Metaphern in dem einen Medium etwas anders ausgeprägt sind als in dem anderen und sich dementsprechend auch etwas anders verhalten, wenn man sie identifiziert und analysiert. Weinrich kann die Metapher, nachdem er sie in einem reinen Text identifiziert hat, in vielen Fällen direkt in eine Lexemmetapher (aus zwei Nomen, Verben oder Adjektiven) oder in eine erweiterte Lexemmetapher (aus zwei Phrasen) überführen. Das heißt, er braucht ihren Spender nicht umzuformen, um die Metapher benennen zu können. In einem Text-Bild-Gefüge hingegen muss der zuvor identifizierten Metapher in vielen Fällen die Form der Lexemmetapher oder der erweiterten Lexemmetapher erst gegeben werden. Wenn also ein Bildmotiv oder eine andere Besonderheit im Bild ihren Spender darstellt,

muss dieses bildliche Moment in Sprache übersetzt werden, damit die Metapher benannt werden kann. Daraus ergibt sich, dass die beiden Nomen, Verben, Adjektive oder Phrasen einer aus einem Text-Bild-Gefüge extrahierten Metapher schon recht weit von diesem entfernt sind. Die Lexemmetapher steht dem Text, aus dem sie extrahiert wurde, näher. Demzufolge ist die Lexemmetapher eines Textes auch leichter vom Bildfeld zu unterscheiden als die eines Text-Bild-Gefüges, die darum auch besser mit dem Begriff der Strukturmetapher erfasst ist. Eine Strukturmetapher vom Bildfeld zu unterscheiden, ist eine graduelle Angelegenheit. Hier kommt Lakoffs & Johnsons System der Ableitungen und Subkategorisierungen zum Tragen.

In einigen Fällen der Metapher in Text-Bild-Gefügen ist ihr Spender allerdings genau wie bei der Metapher in reinen Texten ein direkt übernommenes Lexem. So steht etwa der Spender von *EINE VISION HABEN IST SEHEN* (15) wortwörtlich im Slogan der Microsoft-Werbung. Im Falle der Metapher *GENIESSEN IST EINTAUCHEN* (32,2) in der Werbung für Portugal ist außerdem der Empfänger der Metapher direkt aus dem Text-Bild-Gefüge übernommen. Diese beiden Metaphern und alle anderen, die einen textlichen Spenderkern oder Spender- und Empfängerkern aufweisen, unterscheiden sich aber dennoch stärker von der rein sprachlichen Metapher als von den anderen Text-Bild-Metaphern, die ihren Spenderkern ausschließlich im Bild oder nicht einmal dort aufweisen. Das liegt daran, dass Text-Bild-Metaphern, indem sie sich über textliche und bildliche Elemente ausbreiten, stärker konstruktiv als rekonstruktiv zu erlesen und zu erblicken sind. Auch die in Polkes Sternhimmeltuch textuell ungewöhnlich manifest verankerte Metapher *DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD* (38,2) ist vor allem deshalb richtig identifiziert, weil sie in das Konstrukt des Betrachters über das gesamte Text-Bild-Gefüge passt.

Die Strukturmetaphern von Text-Bild-Gefügen bilden zusammen eine starke Gruppe, so sehr sie sich auch über die Lage ihres Metaphernkerns voneinander unterscheiden. Sie stehen gesondert neben den Lexemmetaphern in reinen Texten. Das sollte man stets mitbedenken, wenn man die überlieferten, von Weinrich erstmals zu den Metaphern hinzugezählten rhetorischen Figuren in Text-Bild-Gefügen wiederfindet. Durch das hinzugekommene Bild sind dort diese Figuren erfrischend anders ausgeprägt. Dass sie, die Unterarten der weinrichschen Lexemmetapher, zugleich Unterarten der lakoff&johnsonsen Strukturmetapher sind, wurde bereits herausgestellt (siehe hier Kap. 1.2.2.2). Wie genau sich nun die Unterarten der Lexemmetapher in reinen Texten von denen der Strukturmetapher in Text-Bild-Gefügen abheben, wird im Folgenden evident werden. Zunächst wird es um die Weiterführungen der Orientierungsmetapher gehen: um die synästhetische Metapher, die Elementen-Metapher, die Fälle der *Contradictio* und die *Oxymoron*-Metapher. Anschließend werden die Weiterführungen der ontologischen Metapher im Mittelpunkt des Interesses stehen: die Personifikation und die Eigennamen-Metapher sowie die Entpersonifizierung. Dabei wird sich auch zeigen, welche der überlieferten rhetorischen Figuren in ihrer neuen Erscheinungsform im Text-Bild-Gefüge besonders beliebt sind. Vor allem aber wird sich zeigen, dass die Differenzen zwischen den einzelnen rhetorischen Figuren im Text-Bild-Gefüge gegenüber ihrer Gemeinsamkeit, eine wie

die andere Metaphern zu sein, in den Hintergrund treten, weil das hinzugekommene Bild die Bindung an das sprachliche System lockert und eine Variantenkomplexität auf anderer Ebene schafft.

Zu jeder der vier Weiterführungen der Orientierungsmetapher lässt sich mindestens ein Beispiel in den bisher analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerken finden. Dabei bringt jedes einzelne Beispiel unser Orientierungsvermögen mehr oder weniger durcheinander. Auch die synästhetische Metapher und die Elementen-Metapher werden als Paradoxa präsentiert. Dass zumindest sie uns aber zugleich Orientierungen geben, erschließt sich erst auf den zweiten Blick. So birgt „Mahlzeit“ eine synästhetische Metapher, die den Geschmacks- und den Tastsinn miteinander kombiniert und mit UNGENIESSBAR IST HART gut wiedergegeben ist. Zusammen mit UNZUMUTBAR IST GROSS und FERTIGGERICHTE SIND BLÖCKE (27,2) schafft sie die paradoxe Situation des Klötze essenden Ehepaars. Dieses visualisierte Metaphernbündel, das sich noch weiter zu FERTIGGERICHTE ESSEN IST SPERRIGE KLÖTZE ZUGESCHLEUDERT BEKOMMEN (27,3) verdichtet, gibt dem Betrachter gleichwohl auch die Orientierung, solche Kost tunlichst nicht zu sich zu nehmen.

Eine Elementen-Metapher enthält explizit die Werbung für Portugal und implizit die Mercedes-Werbung für das Kabriolett. In der Portugalwerbung ist die Metapher DER HIMMEL IST DAS MEER (32,1), die die Elementen-Metapher LUFT IST WASSER konkretisiert, in ihrem Kern und dessen Einbettung vollständig ausgestaltet. Sie wäre nicht paradox, würde nicht in ihrem Konbild jene Familie von oben in den Meereshimmel eintauchen. Die Contradictio OBEN IST UNTEN springt sofort ins Auge. Sie ist mit der Elementen-Metapher verbunden, die sich nicht zuletzt auch über die Familie erstreckt, bildet man konstruktiv zu dieser die Metapher GENIESSEN UND DURCHATMEN IST EINTAUCHEN UND SCHNORCHELN.

Demgegenüber ist die Elementen-Metapher ERDE IST LUFT viel versteckter in der Werbung für das Raketenkabriolett verankert. In ihr irritiert uns sogleich die Contradictio WAAGERECHT IST SENKRECHT. Sie steht im empfangenden und spendenden Konbild der Metapher MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN (25,1). Diese Metapher birgt die Elementen-Metapher ebenso wie die weiteren an sie anknüpfenden Metaphern FAHREN IST FLIEGEN und DER AUTOFAHRER IST EIN PILOT, die dem Betrachter sehr wohl eine Orientierung geben wollen, beschreiben sie letztlich doch alle das Fahrgefühl, das in so einem Kabriolett aufkommen kann.

Dass die Contradictio sich in die Elementen-Metapher einmischt, zeigt schon, wie beliebt vor allem sie sowohl in der aktuellen Anzeigenwerbung als auch in der Gegenwartskunst ist. Nicht selten wird sie auch zum umfassenderen Oxymoron ausgeweitet. In der AEG-Werbung ist die Contradictio ebenso wie in der Werbung für Portugal und der Mercedes-Werbung ganz im räumlichen Bereich angesiedelt. In anderen Beispielen bezieht sie aber auch den zeitlichen Bereich mit ein oder breitet sich gänzlich dort aus.

Zugespitzt lautet die Contradictio der AEG-Werbung DA SEIN IST WEG SEIN. Auf diesen Widerspruch stoßen wir sogleich, wenn wir die Anzeige zu lesen und zu

betrachten beginnen. Er steckt zwischen dem Slogan und dem Bild und löst sich durch den Umstand, dass zwei aufeinanderfolgende Situationen beschrieben bzw. gezeigt werden, nur teilweise auf. Die zugespitzte *Contradictio* ist in die umfassendere *Contradictio* DEN GANZEN TAG AN EINEM ORT VERBRINGEN IST NACH BELIEBEN KOMMEN UND GEHEN eingebunden, welche wiederum mit der konkreteren Oxymoron-Metapher KOCHEN IST AUSGEHEN (30,2) verknüpft ist. Auch in ihr schließt der Empfänger der Metapher den Spender eigentlich aus. Dass der beworbene Herd den Widerspruch aufzulösen vermag, überrascht und spricht offensichtlich für ihn.

In der Werbung der Nord/LB kommt die *Contradictio* gleich zweimal vor. In ihrem Slogan lautet sie WEIT WEG IST NAH DRAN, und in ihrem Bild ist sie mit DIE GLEICHZEITIGKEIT DER ZEITZONEN treffend beschrieben. Mischt man die Metapher der Zeit mit der des Raumes, ergibt sich außerdem die Oxymoron-Metapher der GLOBALEN GLEICHZEITIGKEIT. Sie könnte die Sensation implizieren, man werde künftig, ohne dass dabei Zeit verstreiche, leibhaftig den Raum durchqueren. Vor dem Hintergrund der ansonsten nüchternen Werbung impliziert sie aber lediglich das glaubwürdigere Versprechen, man könne dank der Unterstützung der Bank zwischen entfernten Orten mit dem gleichen Zeitaufwand agieren wie in der näheren Umgebung. Damit ist das Paradox größtenteils wieder aufgelöst.

Im Sternhimmeltuch jubelt Polke uns dagegen, auf dass wir uns an ihr abarbeiten mögen, die räumliche und zugleich zeitliche *Contradictio* unserer irdischen Existenz schlechthin unter. Mit der räumlichen *Contradictio* 180° SIND 360° bzw. ihrem zeitlichen Pendant 12 STUNDEN SIND 24 STUNDEN oder mit der anschaulicheren *Contradictio* DIE HALBE DREHUNG DER ERDE UM SICH SELBST IST DIE VOLLE DREHUNG DES STERNHIMMELS UM SICH SELBST fordert er unser räumliches und zeitliches Vorstellungsvermögen maximal heraus. Auf seinem Tuch präsentiert er uns den Sternhimmel als Uhr, der er so nicht ist. Es gibt vor, die Sterne drehten sich in einer Nacht synchron mit dem Stundenzeiger einmal ganz um den Polarstern, was sie aber nicht tun. Und nicht genug damit. Die Himmelsrichtungen sollen sich im Gleichschritt mitdrehen. Polke hat sie nicht übersehen und mutet uns gern auch noch die *Contradictio* SÜDEN IST NORDEN ZU. Immerhin weist er uns mit ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN (38,1) auf sein Spiel mit der *Contradictio* hin. Diese Metapher ist als eine Metametapher anzusehen.

Aus ihr geht klar hervor, dass die *Contradictio* vor einem orientierungsmetaphorischen Hintergrund gebildet wird. Außerdem lässt die Metametapher durchblicken, dass die *Contradictio* gar keine Weiterführung der Orientierungsmetapher im strukturmetaphorischen Bereich ist. Sie tritt vielmehr als Desorientierungsmetapher an die Stelle einer Orientierungsmetapher und ist damit ihre Negativform. Tatsächlich durchkreuzt sie die Orientierungsmetapher in mindestens drei der soeben noch einmal rekapitulierten Beispiele. Alle drei Beispiele weisen die Gemeinsamkeit auf, im Bild verankert zu sein und damit visuelle Desorientierungsmetaphern zu sein. In der Portugalwerbung lautet die *Contradictio* oder Desorientierungsmetapher OBEN IST UNTEN – wir sehen ein Motiv in der Nähe des ‚falschen‘ Bildrands –, in der Kariolettwerbung WAAGERECHT IST SENKRECHT – hier ist das Bild um 90° gedreht –,

und im Sternhimmeltuch lautet sie SÜDEN IST NORDEN – zu sehen ist eine um 180° gedrehte, mit ‚Norden‘ beschriftete Karte.

Anders als die *Contradictio* ist die komplexere Oxymoron-Metapher als nackte Bildschemametapher nicht möglich. In „Geliebte Heimat“ finden sich die zwei miteinander zusammenhängenden Oxymora BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG (36,3) und DER REISENDE IST EIN GEFANGENER (36,3). Bei ersterem handelt es sich um eine Metapher im Rahmen des Bildfeldes DIE ZEIT IST EIN RAUM. Beide Metaphern können wir uns trotz der ihnen innewohnenden Paradoxa vorstellen. Während sich unser Denkvermögen gegen die *Contradictio* ERWEITERUNG IST EINENGUNG sträubt, können wir in „Geliebte Heimat“ zu BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG etwa die Bindung an schnell aufeinanderfolgende Flugtermine assoziieren. Ebenso irritiert uns FREIHEIT IST GEFANGENSCHAFT, aber zu DER REISENDE IST EIN GEFANGENER fällt uns sogleich einiges ein.

Sowohl die Oxymora des büttnerschen Objektkastens als auch die Oxymoron-Metapher DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT der Kamerawerbung von Hewlett-Packard weisen keinen Spenderkern in ihrem Text-Bild-Gefüge auf. Sie sind insofern auf ähnlich konstruktive Weise zu erblicken und zu erlesen wie KOCHEN IST AUSGEHEN in der Herdwerbung von AEG. Bei DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT handelt es sich um eine prominente zeitliche Oxymoron-Metapher mit langer Tradition. Über das *Trompe l’Œil* findet sie einen angemessenen Ausdruck auch im zeitgenössischen Text-Bild-Gefüge.

Zu den weitergeführten ontologischen Metaphern, also zur Personifikation, Eigennamen-Metapher und Entpersonifizierung, finden sich in den bisher analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerken ebenfalls einige aufschlussreiche Beispiele. Hält man sie neben die Beschreibung der ontologischen Metapher und Personifikation durch Lakoff & Johnson, fallen bestimmte Unterschiede sofort ins Auge. Es dürfte sich die eine oder andere Besonderheit einerseits der rein sprachlichen Ausprägung dieses Zweigs der Strukturmetapher und andererseits ihrer text-bildlichen Ausprägung abzeichnen. Die sprachlich auf Schritt und Tritt zum Ausdruck gebrachte, an sich aber kognitive Personifikation dient laut Lakoff & Johnson in erster Linie dazu, Abstraktes zu verkörpern und mit menschlichen Tätigkeiten variabel so zu beleben, dass es entsprechend unserer Erfahrung charakterisiert ist. Beschränkt sich die Metapher dagegen ausschließlich darauf, das Abstrakte als Entität zu behandeln, oder konzeptualisiert sie es lediglich als Gefäßobjekt oder Gefäßsubstanz, liegt eine schematische ontologische Metapher vor. Hier wird ein Ereignis (eine Handlung oder ein Zustand) nur verkörpert, dort wird es verkörpert und belebt.

In Text-Bild-Gefügen wird stattdessen nicht selten ein Gegenstand personifiziert. Eine solche Personifikation sowie zusätzlich eine Teilpersonifizierung enthält die Hewlett-Packard-Werbung mit DIE KAMERA IST EIN MANN (28,2) und DIE KAMERA IST EIN AUGE (28,1). Die Personifizierung der Kamera konzentriert sich dabei ganz auf die ihr über ihre Beschriftung zugewiesene menschliche Eigenschaft, ‚smart‘ zu sein, die auch aus ihrem Design hervorgehen soll und in der Anzeige durch den mit ihr zusammen abgebildeten, ebenfalls smarten jungen Mann verstärkt wird. In-

dem die Betrachterin sein Gesicht mit der Kamera vergleicht, kann sie diese leicht so weit beleben, dass sie im Sinne Lakoffs & Johnsons bereits personifiziert ist. Dabei ist die Personifizierung keine rein kognitive Angelegenheit. Sie ist vielmehr – wie beschrieben – im Text-Bild-Gefüge angelegt.

Offensichtlicher in der Werbeanzeige verankert ist aber die Teilpersonifizierung der Kamera als Auge. Sie durchzieht den Text und das Bild sowohl auf der spendenden als auch auf der empfangenden Ebene, wodurch das komplexe Konzept entsteht, dass die Kamera mindestens hinsichtlich ihrer Lichnanpassungs- und Zoomfähigkeit dem menschlichen Auge nachgebildet ist. Insofern ist die Teilpersonifizierung hier eine lebendige Metapher und darf nicht mit dem solitären metaphorischen Ausdruck bzw. einer toten Metapher wie dem *Tischbein* oder dem *Fuß des Berges* verwechselt werden. Bei solchen Metaphern handelt es sich zwar auch um Teilpersonifizierungen. Sie tangieren aber nicht unser gesellschaftliches Konzeptsystem. Die Metapher *EINE KAMERA IST EIN AUGENKAMERA* hingegen ist, obgleich kein Wort wie *Kameraauge* (für das Auge einer Augenkamera) lexikalisiert ist, sehr wohl von gesellschaftlicher Relevanz. Negativ konnotiert führt sie uns auf direktem Wege ins Zentrum der Debatten über elektronische Überwachungssysteme. Sie kann aber – wie in der Hewlett-Packard-Werbung – auch ein positives Konzept ausprägen.

An die Skala, die die ontologische Metapher und die Personifikation von der Entitätszuschreibung bis zur Eigennamen-Metapher durchläuft, kann auch die Metapher *DIE PLAKATWAND IST EIN LEBEWESEN* über Schmidt-Heins' Kunstwerk angelegt werden. Sie tut sich hinter der dort etwas offensichtlicher verankerten Metapher *BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT* (26,3) auf. Bei ihr schon von einer Personifikation zu sprechen, wäre übertrieben. Doch zweifelsohne verleiht sie dem toten Gegenstand der Plakatwand ein Leben. Deshalb ist es angemessen, in ihr eine Metapher der Verlebendigung zu sehen, die zusammen mit der konkretisierenden Verlebendigung *DIE PHASE DES PLAKATIERTWERDENS IST EIN LEBEN* zwischen der ontologischen Metapher und der Personifikation liegt.

Eine Verlebendigung ganz anderen Charakters verbirgt sich in *DIE VERÄNDERUNG DER FERTIGKOST WÄHREND IHRER ZUBEREITUNG IST HEXEREI* (27,4) im Kunstwerk der Blumes. Zu sehen ist eine sich anscheinend aus sich selbst heraus bewegende Kost, die überrascht, entsetzt und schockiert. Letztlich reicht die Verlebendigung von der Beseelung bis zum Spuk. In den hier untersuchten Text-Bild-Gefügen sind die Personifikation und die Verlebendigung mehrheitlich auf Gegenstände bezogen, die im Bild auch gezeigt werden. Das heißt, der Empfängerkern ist bildlich gegeben.

Auch für die Eigennamen-Metapher am vorläufigen Ende der Skala der Personifikation findet sich ein Beispiel in einem der analysierten Kunstwerke, nämlich die Metapher *ICH BIN (EIN) NAPOLEON* in Büttners Fotoserie. Sie geht aus zwei der Fotos hervor, auf denen der Künstler einmal in der Provence und einmal in den Dünen bei Knokke die Napoleongeste macht. In Frankreich und Belgien kann Büttner nicht rein zufällig eine seiner Hände vor seinen Bauch zwischen die Jackenknöpfe

geschoben haben, darf der Betrachter schlussfolgern und eine bewusst komponierte Text-Bild-Metapher identifizieren.

Die Eigennamen-Metapher stellt den Scheitelpunkt zwischen der Personifikation und der Entpersonifizierung dar. In den bis jetzt analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerken kommt diese als Mensch-Tier- und als Mensch-Gegenstands-Metapher vor. An sich geht die Skala aber noch bis zur Mensch-Abstraktum-Metapher weiter. Die entdeckte Mensch-Tier-Metapher lautet ICH BIN EIN ELCH (33,4) und befindet sich in derselben Fotoserie wie die Eigennamen-Metapher. Statt aus einer Geste Büttners geht sie aus seiner geschickten Positionierung vor einem Gegenstand, der Jagdtrophäe eines Elchgeweihs, hervor. Auch diese Metapher ist wie ICH BIN (EIN) NAPOLEON nicht rein bildlich, wird sie doch ebenfalls vom beigefügten Text kontextuell gestützt.

Wie die Mensch-Tier-Metapher findet sich die Mensch-Gegenstands-Metapher unter den analysierten Text-Bild-Gefügen in einem Kunstwerk. In Schüttes Installation „Tot“ verbirgt sich die auch in ihrem Spenderkern dem Menschen nahestehende Mensch-Gegenstands-Metapher DER MENSCH IST EINE SPIELFIGUR (die die Personifikation EINE SPIELFIGUR IST EIN MENSCH umkehrt) hinter den Metaphern LEBEN IST STEHEN (22), STERBEN IST FALLEN (23) und TOT SEIN IST LIEGEN (24). In ihr ist, wie man konstatieren darf, ausnahmsweise einmal der Empfänger Kern der Metapher nicht gegeben, auch wenn die personifizierten Spielfiguren die Umriss eines Anzug tragenden Mannes aufweisen. Ihre schablonenhafte Gestaltung macht vielmehr den als Figur ausgewiesenen Spenderkern der Metapher aus. Auch das zweite wichtige Merkmal der Spielfiguren, aus Holz zu sein, liegt auf der Spenderebene der Metapher. Dass Schüttes aus dem Menschen keinen Spielstein, sondern eine Holzfigur macht, ist bemerkenswert.

Schüttes Materialisierung der Spielfigur in Holz fällt auf, weil auch Brus' Mensch-Gegenstands-Metapher in „Warten auf den Besuch“ den Menschen als Holzobjekt fasst. Die Holzwerdung ist in den zwei Metaphern DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS (31,4) und SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN (31,3) enthalten, die beide eine zentrale Bedeutung für Brus' Kunstwerk haben. Erstere Metapher charakterisiert treffend den ungeachtet des fortschreitenden Verstreichens von Zeit im Warten ausharrenden Menschen, letztere seine sich im Laufe dieses Wartens zunehmend versteifende Wartehaltung. Bei Brus geht es weniger um die Vergegenständlichung des Menschen in hölzerne Materie wie etwa in der Marionetten-Metapher für den unaufgeklärten, fremdbestimmt handelnden Menschen und in der Rede von den hölzernen Bewegungen eines Menschen, der sich unbeholfen verhält. Vielmehr geht es um die Verbindung von Zeit und Holz. Sie findet sich bereits in der von Ovid überlieferten Metamorphose von Philemon und Baucis in Bäume sowie in Celans Metapher STUNDENHOLZ aus „Eine Hand“⁶⁶. In allen drei Fällen handelt es sich um individuelle, vereinzelt Metaphern, sodass von einem ausgeprägten Bildfeld ZEIT IST HOLZ noch nicht gesprochen werden kann. Insofern erschafft Brus dieses zeitliche Bildfeld erneut mit seiner schöpferischen Metapher zur Charakterisierung eines

66 Siehe dazu Weinrichs Analyse (Weinrich 1976, S. 314-316).

bestimmten Wartens, in dem befangen der Mensch zu einem Element eines Tisches wird.

Etwas anders sind Trockels Mensch-Gegenstands-Metaphern ihres skizzierten Mädchengesichts, DAS AUGE IST EINE UHR (29,1) und DAS GESICHT IST EINE UHR (29,4), zu kategorisieren. Sie beziehen sich auf den gebräuchlichen Phraseologismus *die Uhr im Auge behalten*, dessen metaphorischer Kern AN ETWAS DENKEN IST ETWAS IM AUGE HABEN eine Stelle im Bildfeld DENKEN IST SEHEN einnimmt. Folglich können Trockels Metaphern im strengen Sinne nicht als schöpferisch gelten. Sie sind gleichwohl originell. DAS AUGE IST EINE UHR nimmt den sprachlichen Phraseologismus wörtlich bzw. remetaphorisiert oder literalisiert ihn in Form eines visualisierten Phraseologismus (siehe Stöckl 2004, S. 260f.), der uns so durchaus nicht geläufig ist. DAS GESICHT IST EINE UHR geht noch einen Schritt weiter in die Richtung des Schöpferischen, denn diese Metapher gestaltet einen sonst unbenutzten Teil ihres metaphorischen Konzepts oder Bildfeldes aus.

Beim entpersonifizierenden *Uhrauge* handelt es sich beinahe um die direkte Umkehr der personifizierenden *Augenkamera*. Beide Metaphern sind aber völlig unterschiedlich in ihren Text-Bild-Gefügen verankert – was nicht überrascht, denn dort übersteigt die metaphorische Variantenvielfalt die Variabilität der Metapher in reinen Texten und reinen Bildern ja um das Sechzehnfache. Dennoch lässt sich in den bisher analysierten Beispielen im Falle der Entpersonifizierung feststellen, dass sie mit Vorliebe als hybride Metapher präsentiert wird. Der *Elchmensch*, das *Uhrauge* und der *Tischmensch* sind Ausdruck einer mehr oder weniger tiefgründigen Selbstreflexion des Menschen, die in der hybriden Metapher besonders eindrücklich erfasst zu sein scheint.

3.3.3.8 Chronos

In der Renaissance und im Barock wird der personifizierte Chronos häufig u. a. mit einer Sense oder Sichel oder auch mit einem Stundenglas abgebildet (siehe hier Kap. 3.1.3). Eine der Darstellungen, die Panofsky zusammengestellt hat, der Londoner Stich „Die Zerstörererin der Zeit“, zeigt ihn zudem als Nagenden. Chronos nagt an einer schon fast zu einem Torso verfallenen Skulptur. Mit der rechten Hand stützt er sich an deren Oberarm ab, in der linken Hand hält er seine Sense, mit der er zuvor den Kopf der Skulptur abgeschlagen hat. Da Chronos' Nagen im engeren Umfeld der Rede vom ZAHN DER ZEIT liegt, kann man zum gesamten Stich, wie gesagt, die Metapher MIT DER ZEIT ALTERN/ZERFALLEN/ZERBRECHEN IST DEM NAGENDEN ZAHN DER ZEIT AUSGELIEFERT SEIN bilden. Das heißt, es ist offenbar eine Metapher überliefert, die die Zeit mindestens implizit als nagenden Zahn fasst. Bei ihr, also bei der Metapher DIE ZEIT IST EIN NAGENDER ZAHN, ist die Zeit des Chronos der Empfänger bzw. die Zeit im Sinne des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs. Dieser Zeitbegriff richtet sich letztlich auf unser Leben als ablaufende Frist. Wir können den an uns nagenden Chronos vielleicht schon spüren und werden hoffen, dass seine Sense uns noch lange nicht erfasst. Die Metaphern ALLMÄHLICH ALTERN IST BENAGT WERDEN und MIT EINEM MALE TOT SEIN IST VON DER SENSE ERFASST

WERDEN sind zwei der drei mit Chronos in Zusammenhang stehenden Zeitmetaphern des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs, die an dieser Stelle noch einmal gut erwähnt werden können.

Die dritte Metapher lautet UNSERE LEBENSFRIST IST EIN STUNDENGLAS. Sie teilt sich, wie auch schon gesagt, in die drei von ihr ableitbaren Metaphern auf: DIE BEREITS GELEBTEN MOMENTE SIND DIE BEREITS HERABGERIESELTEN SANDKÖRNER UNTEN, DIE NOCH ZU LEBENDEN MOMENTE SIND DIE NOCH NICHT HERABGERIESELTEN SANDKÖRNER OBEN und DIE GERADE ERLEBTEN MOMENTE SIND DIE SOEBEN HERABRIESELNDEN SANDKÖRNER DAZWISCHEN (siehe hier Kap. 3.1.2). Die Sicht, dass das Leben eine Frist ist, entfaltet Weinrich (2004¹, S. 166f.) und weist die Metapher DAS LEBEN IST EINE FRIST auch in der Sprache nach. In Darstellungen des personifizierten Chronos zusammen mit einem Stundenglas ist sie einerseits verborgen vorhanden und wird andererseits ausdrücklich fokussiert. Darstellungen des personifizierten, die Sense mit sich führenden Chronos dagegen verweisen, indem sie ihn verhüllt zeigen, gezielt auf unseren plötzlich eintretenden Tod. Und Darstellungen des personifizierten nagenden Chronos erinnern uns mit ihrer diskreten Analogie vornehmlich daran, dass wir stetig altern. So viel sei hier über Bildwerke der Renaissance und des Barock zusammenfassend festgehalten. Dass demgegenüber die Gegenwartskunst ihre eigenen Wege geht, liegt auf der Hand. Jeder Künstler kann frei entscheiden, inwieweit er sich auf die Tradition beziehen möchte und inwieweit er sich doch lieber von ihr ablöst.

Curt Stenvert: „Zahn der Zeit“ (1965)

(Siehe hier Tafel 64.) Bei diesem Kunstwerk handelt es sich um einen Koffer, der innen mit drei Gegenständen befüllt ist und auf dessen Deckel an der Außenseite ein längerer Text steht. Die Gegenstände sind ein stark vergrößertes Backenzahnmodell, ein Päckchen Zahnseide und eine Kurzzeituhr, wie sie etwa beim Kochen verwendet werden kann. Der Text ist mit dem Titel des Kunstwerks „Zahn der Zeit“ sowie einem Untertitel überschrieben, der es als ‚*Meditationsobjekt der funktionellen Kunst*‘ etikettiert. Er besteht aus einer dreiteiligen Handlungsanweisung und endet in einem zusammenfassenden Fazit. Insgesamt und im Detail bezieht er sich gleichermaßen auf die drei Gegenstände im Koffer sowie auf den Betrachter, der sich sofort angesprochen fühlen muss, wird er doch über die verwendeten Imperative sowohl zum Nachdenken als auch zum Handeln aufgefordert. Unsere Gedanken sollen wir insbesondere am Zahnmodell entwickeln, während wir die Zahnseide und die Kurzzeituhr in einer bestimmten Weise gebrauchen sollen.

Wir müssen aber nicht unbedingt den Zahn vor dem Hintergrund des Kunstwerkstitels im Blick haben, um zu erkennen, dass wir es mit einem Memento mori zu tun haben. Auch die Kurzzeituhr – kann sie uns doch an das Stundenglas erinnern – passt in diesen Rahmen ebenso wie der schwarze, hölzerne Koffer – bei dem wir aufgrund seiner Farbigkeit und Materialität an einen Sarg denken können – und die Handlungsanweisung auf dessen Deckel, die Ähnlichkeiten mit der traditionellen Ermahnung zur tugendhaften Lebensführung aufweist. Dennoch ist alles ein wenig anders als in einem traditionellen Memento mori. Das liegt u. a. daran, dass sich die

Handlungsanweisung auch wie eine Gebrauchsanleitung für die Gegenstände liest. Vor ihrer Folie können wir in dem Koffer etwas von einem Verbandskasten mit den Utensilien zur Behandlung eines Verletzten wiedererkennen oder von einem Werkzeugkasten mit diversen Werkzeugen zur Reparatur eines defekten Objekts.

Vielleicht sind das die ersten Metaphern, die uns in den Sinn kommen und schon ein Stück weit ins Kunstwerk hineinführen, bevor wir auf seine zwei zentralen Metonymien DER ZAHN STEHT FÜR DEN MENSCHEN und DIE UHR STEHT FÜR DIE ZEIT stoßen. Für uns ist sonnenklar, dass der einzelne Zahn oder das ganze Gebiss Teil des Menschen ist, weshalb wir mit dem einen das andere anzeigen können. Gleichermaßen haben Uhren in unserer Erfahrung etwas mit der Zeit zu tun; also kann auch die Uhr als Messinstrument Platzhalter für die gemessene Zeit sein.

Die Metonymien sind richtig bestimmt. Aber aufschlussreich sind erst die Metaphern, die in sie hineingreifen. Um sie zu entdecken, muss man die Kofferaufschrift Wort für Wort lesen und auf das zu Sehende beziehen. An dem, was hinter A. und B. steht, ist schon ersichtlich, dass auf drei Ebenen aufgefordert wird. So sehr wörtlich Aufforderung A, ‚*Mit der Zahnseide Zähne prüfen*‘, auch gemeint ist, liegt sie doch ganz auf der ersten spendenden Ebene, während Aufforderung B mit ‚*Bei Rückbildungserscheinungen*‘ nur auf dieser ersten spendenden Ebene beginnt, um dann mit ‚*Rationalisierung der Lebenszeit*‘ in die empfangende Ebene überzugehen und von dort aus mit *mittels Kurzeituhr* in die zweite spendende Ebene zu münden. Dabei ist die erste spendende Ebene Teil der Metapher ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN (39,1) und die zweite Teil der Metapher SICH BEEILEN IST DIE KURZEITUHR LAUFEN LASSEN (39,2).

Von beiden Metaphern ist der Spenderkern im Text gegeben. In ersterer ist er jedoch expliziter ausgesprochen und wird zugleich durch ‚*mit der Zahnseide*‘ kontextualisiert. Auch die Aussage ‚*Am Zahn wird [...] evident*‘ gehört in den spendenden Kontext der Metapher, während der Ausdruck ‚*Meditationsobjekt*‘ und die Rede von den drei Arten des menschlichen Alterns ihren empfangenden Kontext bilden. Bezieht man die Ergebnisse des Nachdenkens über das Alter in die Metapher ein, muss ihr empfangender Kontext noch weiter gefasst werden. Dieser relativ starken Verankerung der Metapher im Text steht eine schwächere Verankerung im Bild gegenüber. Da dort keine Handlung gezeigt wird, sei das Zahnmodell zusammen mit dem neben ihm stehenden Zahnseidepäckchen im Spenderkonbild gesehen. Die Kurzeituhr dagegen gehört der Spenderebene der zweiten Metapher an und formt allein deren Konbild aus.

Diese Metapher ist auch auf der Textebene geringer ausgeprägt als ihre Vorgängerin. So wird ihr im Text nur ansatzweise expliziter Spenderkern durch keine weiteren kontextuellen Aussagen determiniert. Lediglich eine kontextuelle Konterdetermination lässt sich mit ‚*Rationalisierung des Lebens*‘ und ‚*geistige Leistung forcieren*‘ finden.

Insofern der Vorsatz der Eile Ergebnis des Nachdenkens über das Altern ist, ist es nur folgerichtig, dass erstere Metapher mehr Raum im Kunstwerk einnimmt als letztere. Zu beiden Metaphern ist aber vor allem herauszustellen, dass sie die zwei zentra-

len Metonymien des Kunstwerks unterlaufen, birgt doch erstere auch die Metapher DER MENSCH IST EIN ZAHN und letztere die Metapher DIE ZEIT IST EINE UHR.

Lässt man seine Gedanken vor dem Hintergrund des gesamten Kunstwerks über das Zahnmodell schweifen, gelangt man früher oder später unwillkürlich zu der Metapher DER MENSCH IST EIN ZAHN. Durchaus auch unabhängig vom Menschen teilt jeder unserer Zähne einige Eigenschaften mit uns. Wie sein Träger, doch nicht zwingend parallel mit ihm, kann ein Zahn gesund oder krank sein. Auch hat er ein individuelles Leben, das kürzer oder sogar (etwas) länger sein kann als das seines Trägers. Schließlich altert der Zahn wie der Mensch. Schlecht gepflegte Zähne können jedoch schneller altern als die Menschen, die sie tragen oder trugen. Sagen wir, unsere Zähne sind auch gerade deshalb gute Indizien für die selbstkritische Einschätzung unseres *somatischen* Alters.

Wenn Stenvert allerdings den ein Leben lang allmählich fortschreitenden Zahnfleischrückgang zur selbstkritischen Einschätzung des somatischen Alters herangezogen wissen will, stützt er sich wieder auf die Metonymie DIE ZÄHNE STEHEN FÜR DEN MENSCHEN. Sie stehen für ihn, wie ähnlich auch seine Haut und sein Haar für ihn stehen könnten, wird die Haut mit zunehmendem Alter doch immer faltiger und fleckiger, und wird das Haar doch allmählich grau und dünnt aus. Stenvert könnte wie Firmen, die mit ihren diversen Pflegemitteln werben, dem somatischen Alter den Kampf ansagen. Doch setzt er darauf, es durch das ‚*psychologische*‘ und ‚*intellektuelle*‘ Alter zu ‚überwinden‘. Mit seiner differenzierten Sicht bricht er den rein negativ besetzten Altersbegriff auf und entnimmt ihm auch positive Merkmale. Sie stecken als Chance in den Aufforderungen ‚*Seelische Reife betonen!*‘ und ‚*Geistige Leistung forcieren!*‘, neben denen das Zahnmodell sich in einen edlen Weisheitszahn verwandelt.

Nur ist der Mensch offenbar erst zur Selbstdisziplinierung fähig, wenn man ihm nachdrücklich seine begrenzte Lebenszeit vor Augen führt. Das mag der Grund dafür sein, dass Stenvert seine Aufforderungen mit der Sentenz ‚*Am Zahn wird der Zahn der Zeit evident*‘ abschließt. Sie lautet implizit auch: *Dem Menschen ist seine Lebenszeit anzusehen*. Und sie besagt ferner: *Aus der Metapher DER MENSCH IST EIN ZAHN geht die Metapher DIE ZEIT IST EIN ZAHN hervor* sowie *Der benagte/verletzte Zahn verweist auf den nagenden/verletzenden Zahn*.

Hier zieht die Metapher vom *Zahn der Zeit* die Metonymie des Zahns für den Menschen in die metaphorische Doppelbödigkeit hinein. Dass dabei der Zahn zum Spender zweier Entitäten wird, wirkt belebend. Es gibt einfach mehr zu meditieren, wenn auch der Zahn des Menschen ein metaphorischer ist und sich zwei Metaphern in einem Spender verdichten.

In der Metapher DER MENSCH IST EIN (BENAGTER/VERLETZTER) ZAHN (39,3) stellt der Zahn im Bild den Spenderkern dar und die Zahnseide sein Konbild. Beide Elemente kommen gedoppelt im Text vor, wo unter A. und in der Sentenz auf sie Bezug genommen wird. Der Empfängerkernel der Metapher wird dagegen weder gezeigt noch benannt. Er wird aber durch alle Äußerungen über das Alter kontextualisiert, insbesondere durch ‚*Rückbildungserscheinungen*‘ und ‚*somatisches Alter*‘.

Durchaus nicht parallel, sondern wieder anders ist demgegenüber die Metapher DIE ZEIT IST EIN (NAGENDER/VERLETZENDER) ZAHN (39,4) im Kunstwerk verankert. Ihr Kern ist im Spender- und Empfängerbereich im Text gegeben und wird gleich zweimal, im Titel und in der Sentenz, aufgeführt. In der Sentenz findet sich auch ihr unmittelbarer Spenderkontext mit ‚*Am Zahn wird [...] primär evident*‘. Das wirft allerdings die Frage auf, ob der zu sehende Zahn im Bild nun auch ein konbildliches Element ist. Sagen wir, er ist das nicht, da er keine Spur der Verletzung trägt, also neutral gegenüber der Metapher über den Menschen und der Zeit bleibt, und ja an ihm ausdrücklich der ‚*Zahn der Zeit*‘ evident wird. Somit kann der Zahn im Bild auch als Kernelement der Zahnmetapher über die Zeit durchgehen. Beide Metaphern teilen auch den Empfängerkontext, verursacht doch der ‚*Zahn der Zeit*‘ die Rückbildungserscheinungen des Menschen im Zuge seines Alterungsprozesses.

Anders ausgedrückt treffen die Zahnmetapher des Menschen und die der Zeit in jenem Empfängerkontext aufeinander, weil in ihnen der Zahn gleichermaßen die erleidende wie die verübende Seite der Zeitlichkeit beleuchtet. Auch die Begrenztheit der menschlichen Lebenszeit beleuchtet er, bedenkt man, dass die Substanz eines Zahns im Laufe der Zeit schnell geringer werden kann. Insofern ist DER MENSCH IST EIN ZAHN auf die allgemeinere Metapher bzw. das Hintergrundbildfeld DIE LEBENSZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE (39,5) zurückführbar. Diese Metapher, auf die sich auch DIE ZEIT IST EINE UHR zurückführen lässt, ist im Kunstwerk, wie folgt, verankert: Ihr vollständiger Empfängerkern *Lebenszeit* wird explizit im Text genannt und ist damit dort gegeben. Er wird vor allem durch das Wort ‚*Alter*‘ sowie auch seine Spezifizierungen kontextuell gestützt. Das Wort ‚*Rückbildungserscheinungen*‘ hingegen verhält sich als Teil ihrer gemeinsamen Merkmale neutral gegenüber dem Spender- und Empfängerkern der Metapher. Ersterer ist im Kunstwerk nicht gegeben. Doch birgt es Elemente, die die Idee der begrenzten Ressource kontextuell und konbildlich determinieren. Insbesondere der Begriff ‚*Rationalisierung*‘ verweist auf die begrenzte Ressource sowie das Instrument, mit dem sie (die Rationalisierung) erreicht werden soll: die im Text genannte und im Bild gezeigte Kurzzeituhr. Zum weitläufigeren Kontext und Konbild gehört ferner der Zahn.

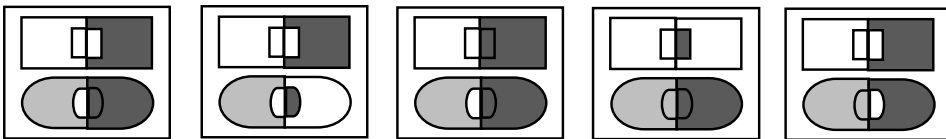


Abbildung 39: 1, 2, 3, 4, 5

Die Kurzzeituhr soll also zur ‚*Rationalisierung*‘ herangezogen werden. Sie soll dabei helfen, die ‚*geistige Leistung*‘ zu ‚*forcieren*‘. Benutzt sie der Mensch, begibt er sich in den Wettlauf gegen die zunehmend begrenzter werdende Ressource seiner Lebenszeit. Lässt er die Kurzzeituhr wieder und wieder laufen, beeilt er sich ein ums andere Mal, hat er das metaphorische Konzept, nach dem zu leben ihn das Kunstwerk so eindringlich auffordert, schon verinnerlicht.

Indem Stenvert über die Kurzzeituhr die Beschleunigungsmetaphorik in sein Kunstwerk integriert, schafft er ein Memento mori der modernen Gesellschaft. Er wagt sogar ein modernes Memento mori mit tendenziell hyperbolischer Beschleunigungsmetaphorik. So ist die verwendete Kurzzeituhr nur auf maximal 30 statt 60 Minuten einstellbar. Ihre verkürzte Laufzeit impliziert, dass man nicht nur schnell, sondern noch schneller sein soll. Dazu passend sieht man einen längs durchgeschnittenen Backenzahn mit dessen freigelegten Nervensträngen, wozu man leicht verschiedene Stresssituationen assoziieren kann. Überdies vermag es das Memento mori, die Nerven des geeigneten Betrachters unmittelbar aufzureiben, dann nämlich, wenn er sich vorstellt, wie es am Ende gar selbst explodiert. Es erinnert durchaus auch an einen mit einer Zeitzunderbombe bestückten Koffer. Diese letzte Metapher treibt die Idee der Begrenztheit unserer Lebenszeit aber nur zum Spaß auf die Spitze. Mit Blick auf das gesamte Kunstwerk stecken dann doch nicht die uns nur noch verbleibenden allerletzten Minuten und Sekunden in der Kurzzeituhr, sondern in ihr steckt lediglich – wie gesagt – die Aufforderung zur Rationalisierung.

3.3.3.9 Jahrzehnte

Eine Werbeanzeige der Deka-Fondsgesellschaft

(Siehe hier Tafel 65.) In dieser Anzeige gibt die Deka-Fondsgesellschaft ihr 50-jähriges Jubiläum bekannt, indem sie – wie aus dem Kleingedruckten hervorgeht – dazu einlädt, Anteile ihrer offenbar besten Jubiläumsfonds zu erwerben und an einem Preisausschreiben mit zwei alternativen Gewinnchancen teilzunehmen. Mit ihrem Slogan ‚Mitfeiern‘, ‚mitwachsen‘ erweckt sie ähnliche Erwartungen an das Jubiläum wie mit ihrem Bild, auf dem eine sommerliche Parklandschaft mit einem von feiernden Menschen belebten Laubbaum zu sehen ist. Der Baum steht inmitten eines weitläufigen Rasenfeldes, über das barfuß zwei Kinder laufen, die den Schriftzug ‚50 Jahre‘ tragen. Man wünscht sich, auch den Rasen zu betreten und den wunderbaren Baum zu erklettern, um sich den Menschen in ihm anzuschließen. Damit sehnt man sich zugleich nach der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Deka-Investmentfondsinhaber und dem Erwerb der in ihrem Geldwert offenbar steigenden Fondsanteile. (Auch die Gewinnchancen beim Preisausschreiben möchte man nicht verstreichen lassen). INVESTMENTFONDSINHABER DER GESELLSCHAFT SEIN WOLLEN IST SICH ZU DEN MENSCHEN IM BAUM HINZUGESSELN WOLLEN lautet eine der Metaphern dieser Anzeige. Sie ist Teil des Metaphernkonglomerats rund um den Baum.

Zu diesem Konglomerat gehören auch die in der Wunschmetapher enthaltene Metapher FONDSANTEILE BESITZEN IST IM BAUM SEIN (40,1) sowie die Metapher EIN PAAR FONDSANTEILE SIND EINE PLATTFORM IM BAUM (40,1), die beide zufällig dieselbe Struktur im Modell aufweisen. Erstere – FONDSANTEILE BESITZEN IST IM BAUM SEIN – hat ihren Spenderkern im Bild in den wohl 50 Menschen unterschiedlichen Alters, die sich im Baum befinden (ohne strenge Trennung von dem alten Mann unter ihm und den beiden Kindern im Bildvordergrund). Sie alle sind konbildlich eingebettet durch die Dinge, die für sie am Baum angebracht oder in ihn hineingetragen wurden (von den Sprossen über die Plattformen bis hin zur Hängematte

etc.). Die Spenderebene wird ferner durch die Aussage ‚50 Reisen nach Kalifornien zu den größten Bäumen der Welt‘ auch kontextuell noch schwach gestützt. Ansonsten konterdeterminiert der Text die Metapher. Er birgt mit ‚Fondsanteile‘ einen Teil des Empfängerkerns, der wiederum mit ‚im Gesamtwert von 50.000,- Euro‘ und ‚den besten Jubiläumsfonds‘ (u. a.) reichlich kontextualisiert ist.

Bei der zuletzt genannten Metapher – EIN PAAR FONDSANTEILE SIND EINE PLATTFORM IM BAUM – verändert sich das Strukturbild, wie gesagt, nicht. Nur die jeweilige Zuordnung zum Metaphernkern und Kontext/Konbild verlagert sich ein wenig. So liegt jetzt die Plattform und ausschließlich diese im bildlichen Spenderkern, und der textliche Empfängerkern ist mit ‚Fondsanteile‘ vollständig gegeben.

Außerdem gelangen die Wörter ‚mitwachsen‘ und ‚Wachstum‘ im Slogan und Kleingedruckten jetzt klarer in den Spenderkontext, denn natürlich soll das angelegte Vermögen gemäß der Metapher VERMÖGENSZUNAHME IST WACHSTUM steigen bzw. wachsen. Blickt man auf die Besitzmetapher zurück, wird man bei ‚mitwachsen‘ aber auch an die (sich im Baum aufhaltenden) Fondsbesitzer denken. Sie werden wohlhabender und scheinen damit auch an allgemeinen Kompetenzen zu gewinnen; ihr gesellschaftliches Ansehen dürfte sich verbessern. Demnach können die beiden Wörter noch dem Spenderkontext beider Metaphern zugerechnet werden, auch wenn die Metaphorik bei ihnen unscharf wird: Während der Baum tatsächlich wächst, erheben sich die Plattformen in ihm und die meisten Menschen darauf lediglich in die Höhe. Über diesen Umstand jedoch korrespondieren einige Phraseologismen mit den Metaphern. So steht die Plattformmetapher in Verbindung mit *etwas auf die hohe Kante legen* für *Ersparnisse haben/machen* und *hoch im Kurs stehen* für *sehr viel Wert sein*, und die Besitzmetapher verbindet sich unwillkürlich mit der höheren Warte für die *Position mit dem besseren Überblick* und den *höheren Regionen* für die *Traumwelten*.

Aber, mag man entgegnen, *die Bäume wachsen nicht zum Himmel (jeder Erfolg hat seine Grenzen)*. Doch konterkariert die Anzeige genau diesen Phraseologismus mit ihrem gewaltigen Baum, der geschätzte 25 m hoch, breit und tief ist und für die Menschen in ihm, die er statt Früchten oder Baumschmuck trägt, zugleich eine Art Haus und Garten darstellt. Dieser Baum ist sowohl Buche oder Eiche als auch Lebensbaum. Zu ihm lässt sich die Metapher DIE BUCHE/EICHE IST EIN LEBENSBAUM (40,2) bilden, wobei der Lebensbaum mit Blick auf das Bild ein Baum ist, in dem es lebhaft zugeht und folglich das Leben spielt. Mit Blick auf den Text und hier genau auf die Aussage ‚Reisen nach Kalifornien zu den größten Bäumen der Welt‘ kommt aber auch die botanische Bedeutung des Wortes *Lebensbaum* ins Spiel. Im Westen Amerikas wächst eine Art Thuja, die besonders hoch wird und zu den größten Bäumen der Welt zählt.⁶⁷ Somit ist die in ihrem Kern rein bildliche Metapher auch im Text der Anzeige verankert. Die Aussage über den möglichen Gewinn jener Reise liegt in ihrem spendenden Kontext. Sie determiniert den Spenderkern der Metapher,

67 „Der Riesen-Lebensbaum (*Thuja plicata*) des westlichen Nordamerikas wird bis zu 60 m hoch.“ (in: „Die Zeit. Das Lexikon in 20 Bänden“, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. Kg., Hamburg 2005; Bibliografisches Institut, Mannheim 2005, Bd. 8, S. 531)

den die Menschen im Baum anzeigen, die ihn zum Lebensbaum machen, und sie konterdeterminiert den Empfänger Kern der Metapher, den die Buche/Eiche darstellt. Konbildlich gestützt wird der Kern der Metapher auf der Empfängerebene durch die Landschaft, in die sich die Buche/Eiche bruchlos einfügt, und auf der Spenderebene durch die beiden Kinder im Bildvordergrund.

Im Rahmen der gesamten Werbeanzeige für Investmentfonds birgt der Baum aber noch eine weitere Metapher. Sie bildet das Zentrum des Metaphernkonglomerats um ihn herum und lautet: DIE FONDSGESELLSCHAFT IST EIN LEBENSBAUM (40,3). In ihr verschieben sich die Elemente im Strukturmodell teils wieder, und es rücken wieder andere Elemente ins Blickfeld. Schon in ihrem Kern ist die Metapher eine Text-Bild-Metapher. Ihr Spenderkern liegt mit dem Lebensbaum im Bild; ihr Empfänger Kern ist im Text mit dem ins Logo integrierten Schriftzug ‚Deka Investmentfonds‘ gegeben. Dort determinieren den Empfänger Kern alle weiteren sachlichen Informationen über die Gesellschaft, wie etwa ‚Jetzt in Ihrer Sparkasse‘ oder auch ‚50 Jahre [...] mit den besten Jubiläumsfonds‘ u. a. Die Wörter ‚Wachstum‘ und ‚mitwachsen‘ dagegen konterdeterminieren den Empfänger Kern, gehören sie doch dem Vorstellungsbereich der so hoch wachsenden Thujen an. Auch die ‚größten Bäume der Welt‘ konterdeterminieren den Empfänger Kern der Metapher. Sie kommen sogar ihrem Spenderkern sehr nahe, doch wird mit ihnen weder das Wort *Lebensbaum* expliziert, noch beziehen sich die gemeinten Bäume auf die Fondsgesellschaft. So ist der Spenderkern wirklich nur im Bild gegeben, wo er dieses Mal sowohl durch die ihn umgebende Landschaft als auch durch den Jungen und das Mädchen konbildlich determiniert wird. Mit dem roten Banner, das die Kinder tragen, sowie dem roten Tuch über dem Baum⁶⁸ verweist die Fondsgesellschaft zudem im bildlichen Spenderbereich auf sich selbst.

Indem sich die Gesellschaft metaphorisch als Lebensbaum präsentiert, will sie einerseits ihre Stärke und ihr stetiges Wachstum und andererseits ihren kundenfreundlichen Gemeinschaftsgeist betonen. Der Lebensbaum, wie er zu sehen ist, passt außerdem in den Zusammenhang des Jubiläums, ist er doch augenscheinlich kein junger Baum mehr, hat es doch den Anschein, als feierten die Menschen in ihm. Dass das rote Tuch über ihm schwebt, erweckt ferner den Eindruck, als habe es den Baum zuvor bedeckt und werde gerade vom Wind nach links davongeweht. Aus dieser Vorstellung ergibt sich in Zusammenhang mit dem Jubiläum die Metapher BEKANNTMACHEN IST ENTHÜLLEN (40,4). Ihren Spenderkern birgt das Tuch über dem Baum, wobei dieser selbst schon zum Konbild des Enthüllungsvorgangs gehört. Auch die Kinder können dem spendenden Konbild der Metapher zugeordnet werden, denn sie tragen die Jahreszahl des Jubiläums durchaus metaphorisch durch den Park. Zu ihnen lässt sich die Metapher bilden: BEKANNTMACHEN IST MIT EINEM (ROTEN) BANNER HERUMLAUFEN. Der Schriftzug ‚50 Jahre‘ dagegen liegt im empfangenden Kontext der Metapher.

Zum Aufspüren der Zeitmetaphorik der Anzeige lohnt es sich, beim Banner und den beiden Kindern zu verweilen. Indem sie nach rechts laufen, laufen sie der Zukunft entgegen – gemäß der Orientierungsmetapher DIE ZUKUNFT IST RECHTS. Ge-

68 Auf allen Deka-Werbeanzeigen erscheint ein rotes Tuch. Siehe auch hier Kap. 3.2.2.

nauer beschrieben liegt ihr Weg in der Flucht des zentralperspektivischen Fotos. Die beiden Fluchtlinien, zwischen denen ihre Körper sich befinden, spannen sich nach vorne rechts hin so weit auf, dass man die Orientierungsmetapher noch zu DIE ZUKUNFT IST RECHTS UND VORNE spezifizieren kann. Berücksichtigt man ferner die nach oben gerichteten Blicke der Kinder, lautet die Metapher schließlich DIE ZUKUNFT IST RECHTS UND VORNE UND OBEN.

Auch dass die Kinder entlang einer Fluchtlinie laufen, ist zeitmetaphorisch aussagekräftig, entsteht so doch der Eindruck, als kämen sie recht voran – gemäß der hier zugrunde liegenden Metapher GESCHWINDIGKEIT IST FLUCHTLINIENORIENTIERUNG. Für die Fondsgesellschaft heißt das, sie bewegt sich dynamisch auf eine immer besser werdende Zukunft zu. Dabei beruht der Rückschluss auf der Metonymie DER SCHRIFTZUG 50 JAHRE STEHT FÜR DIE FONDSGESELLSCHAFT. Sie weist die innere Systematik auf, dass das Alter eine Person oder Institution ersetzen kann. Mit ihrer Hilfe sowie auch dadurch, dass der Zusatz ‚50 Jahre‘ im Deka-Logo nicht vergoldet, sondern nur versilbert ist, präsentiert sich die Fondsgesellschaft als ein zukunftsorientiertes Unternehmen. Man sieht mindestens 50 weiteren Jahren des erfolgreichen Bestehens entgegen.

Der Deka-Lebensbaum ist längst nicht ausgewachsen. WENIGE JAHRE SIND KLEIN, VIELE JAHRE SIND GROSS, NOCH MEHR JAHRE SIND NOCH GRÖßER lauten die Orientierungsmetaphern, deren mittlere in der Anzeige abgebildet ist und deren letztere in ihr impliziert ist. Sie sind Aspekte der Strukturmetapher LEBEN IST WACHSEN (40,5), die wiederum aus dem Lebensbaum hervorgeht. Diese einzige in der Anzeige auffindbare zeitliche Strukturmetapher ist zwar etwas hintergründig; ihr Spenderkern liegt aber an prominenter Stelle, kann er doch aus dem überraschenden Wort ‚mitwachsen‘ im Slogan herausgeschält werden. Die ‚größten Bäume der Welt‘ determinieren den Spenderkern im Text, während ‚50 Jahre Wachstum‘ auf den empfangenden und spendenden Kontext aufgeteilt werden müssen. Im Bild liegt die große Buche/Eiche auf der Spenderebene, während die Menschen, die sie beleben, auf der Empfängerebene liegen.

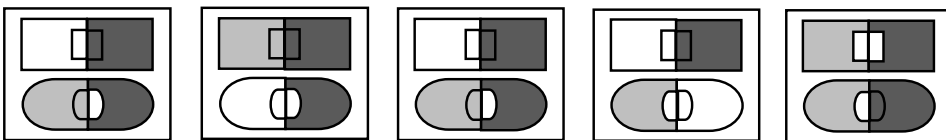


Abbildung 40: 1, 2, 3, 4, 5

Fasst man die Metaphern LEBEN IST WACHSEN und DIE ZUKUNFT IST RECHTS UND VORNE UND OBEN zusammen ins Auge, so fällt auf, dass der Rückblick auf 50 Jahre Wachstum der Gesellschaft (bzw. auf den Lebensbaum) übereinstimmend mit der Orientierungsmetaphorik der Zeit in zentralperspektivischen Bildern nach links hinten führt, in entgegengesetzter Richtung entlang der Route des Blicks in die Zukunft (bzw. des Laufs der Kinder). Beide Zeitmetaphern sind einerseits scharf voneinander getrennt, weisen andererseits aber auch Gemeinsamkeiten auf. So ist die chronometrisch-quantifizierende Idee des Aufstiegens durchaus mit der Wachstumsmetapher

verwoben, und die psychologisch-qualifizierende Idee zu *leben* überträgt sich auch auf die Zukunftsmetapher, strahlen die beiden Kinder doch so außerordentlich viel Lebensfreude aus. Letztlich sind sie es ja auch, die bei einer langjährigen Geldanlage in Fonds die Gewinner sein können – vorausgesetzt die Fondsgesellschaft erweist sich in metaphorischem Sinne tatsächlich als der immerwährend wachsende Lebensbaum, den die Anzeige in seinem mittleren Alter präsentiert und dessen Fortbestand über Generationen sie andeutet. Sie schaut darauf, dass der Lebensbaum über die Jahre ähnlich wie ein Stammbaum Kinder und Kindeskinde als Kunden in sich aufnehmen wird.

Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“ (1991-2000)

Von „20 Jahre Einsamkeit“ gibt es zwei unterschiedliche Fassungen, die wiederum – je nachdem, wo sie ausgestellt waren oder sind – marginal variieren. Eine Variante der früheren Fassung (1971-1991) ist ständig im Kunstmuseum Wolfsburg zu sehen.⁶⁹ Bei ihr handelt es sich um einen 3,80 m hohen Stapel aus sehr vielen Leinwänden, etwas Erde und einigen getrockneten Gräsern, darunter Sonnenblumen. Die Materialien wurden direkt auf den Boden des Ausstellungsraumes gelegt und dann abwechselnd so übereinandergeschichtet, dass sich der Stapel nach oben hin verjüngt. Von den zahlreichen Leinwänden sind die meisten auf einen Rahmen gespannt; zwischen ihnen liegen aber auch ein paar Leinwandrollen. An einer der Wände des Ausstellungsraumes, den das Objekt zentral füllt, steht in Kiefers Handschrift „20 Jahre Einsamkeit“.

Die spätere Fassung des Kunstwerks (1991-2000) (siehe hier Tafel 66), von der eine Variante im Sommer 2012 in der Bundeskunsthalle Bonn ausgestellt war, besteht im Prinzip aus einigen auf Paletten gehieften Stapeln alter Bleiplatten, auf die ein aufgeschlagenes Buch gelegt wurde. In Bonn waren elf Stapel mit je einem Buch so in der Ausstellungshalle angeordnet, dass der Betrachter zwischen den Stapeln hergehen konnte. Auf Abbildungen in Katalogen werden dagegen meist nur fünf eher eng beieinanderstehende Stapel gezeigt. Die Stapel sind zwischen knie- und hüfthoch. Ihre Platten haben eine grob gemessen ähnliche Größe. Sie wölben und wellen sich und sind an manchen Stellen weißlich eingefärbt. Auf den ersten Blick sehen sie deshalb wie abgenutzte, vor Dreck steife Matten aus. Die Bücher wirken dagegen neu und sauber. Doch ihre aufgeschlagenen Seiten weisen helle gelbliche Flecken auf. Beschrieben oder bedruckt sind sie aber nicht. Der Schriftzug „20 Jahre Einsamkeit“ findet sich wieder an der Wand der jeweiligen Ausstellungshalle. Auf der Bonner Ausstellung war er dort angebracht, und auf den erwähnten Abbildungen ist er ebenfalls dort zu sehen.

Über die Idee des Stapels sind beide Fassungen des Werks miteinander verbunden. Nur werden das eine Mal Leinwände und das andere Mal Bleiplatten übereinandergelegt, und die Leinwände türmen sich zu einem einzigen hohen Stapel auf, während die Bleiplatten auf mehrere kleinere Stapel verteilt sind. Aus diesen beiden zentralen Differenzen zwischen den zwei Fassungen sowie ihren weiteren Eigenarten ergeben

69 Siehe: http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/artists_title/28/Anselm_Kiefer/

sich ihre je spezifischen Metaphern. Schon die klassische Text-Bild-Metapher beider Fassungen fällt je unterschiedlich aus. Zur ersten Fassung lautet sie in etwa: 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND EIN SEHR HOHER STAPEL AUS GEBRAUCHTEN LEINWÄNDEN, ERDE UND HEU. Als eine Metapher mit Zahl verführt sie zum Rechnen. Der geneigte Betrachter wird sich vorstellen, dass 10 Jahre Einsamkeit ein nur halb so großer Stapel wären. Es kann nicht anders sein, als dass der Stapel mit der Zeit wächst, gemäß der Metapher LEBEN IST WACHSEN. Durch die Gräser und die Erde, die er zum wachsen braucht, ist die Metapher konbildlich gut determiniert. Ferner kann man, da nur wachsen kann, was eine Entität hat, schließen: ERLEBTE ZEIT IST EINE ENTITÄT. Genauer gesagt IST EINE ERLEBTE ZEITEINHEIT EINE ENTITÄTSSCHICHT, und EIN LÄNGERER ERLEBTER ZEITABSCHNITT IST U. U. EIN ENTITÄTSTURM. Bezieht man nun auch die Leinwände in seine Überlegungen ein, erkennt man, wann erlebte Zeit zu einem Entitätsturm anwachsen kann. Die alten Leinwände verweisen metonymisch auf ihren Maler bzw. seinen künstlerischen Schaffensprozess gemäß der inneren Systematik ‚Das Produkt steht für den Erzeuger bzw. den Herstellungsprozess‘. Also ist es die mit einer künstlerischen Tätigkeit verbrachte Zeit, die so besonders hoch hinauswächst – dem Himmel entgegen und in Übereinstimmung mit der Orientierungsmetapher GUT IST OBEN.

Mit DIE LANGE ZEIT DER KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENSTÄTIGKEIT IST EIN HOHER TURM ist die Zeitmetaphorik der ersten Fassung von „20 Jahre Einsamkeit“ aber erst zur Hälfte herausgestellt. Ihre zweite Hälfte muss noch nachgetragen werden. Sie liegt auf der Hand und lautet – natürlich – DIE LANGE ZEIT DER EINSAMKEIT IST EIN HOHER TURM. Das gezeigte Ausmaß der Einsamkeit macht betroffen. Spontan empfindet man, dass die Einsamkeitsmetapher die Orientierungsmetapher GUT IST OBEN durchkreuzt. Es gilt nur noch die Orientierungsmetapher MEHR IST OBEN, die gegenüber GUT IST OBEN Priorität hat (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 32). Weder das Wort ‚Einsamkeit‘ noch die vielen verbrauchten Leinwände, die vertrockneten Sonnenblumen und staubigen Erdbrocken bzw. ihre überaus sperrige und triste Auftürmung werben für den stetig aufwärtsstrebenden Schaffensprozess. Sie zeigen vielmehr offen in Text und Bild dessen Kehrseite.

Man darf vermuten, dass Kiefer mit seiner zweiten Fassung von „20 Jahre Einsamkeit“ die Metaphorik seiner ersten Fassung weiterentwickelt hat. Und tatsächlich bestätigt sich diese Vermutung, wenn man versucht, auch zu ihr die klassische Text-Bild-Metapher zu bilden. Sie lautet in etwa: 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE AUF PALETTEN GESTAPELTE BLEIPLATTEN MIT JE EINEM AUFGESCHLAGENEN BUCH OBENAUF. Ihre Komplexität wirft die Frage auf, ob sie überhaupt noch gebildet werden kann, ob ihr Spender noch in einen metaphorischen Kern passt. Die reduzierte Metapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN (41,1) überzeugt jedenfalls eher. Sie wirkt auch überzeugender als die Metapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND EIN STAPEL BLEIPLATTEN, die man gerne zu den Katalogabbildungen des Werks bilden möchte. Dann nämlich kann man die dort so oft gezeigten fünf Bleiplattenstapel zu 100 Jahren Einsamkeit hochrechnen. Doch führt jeglicher, in

die Exaktheit verliebte Rechenversuch zu „20 Jahre Einsamkeit“ geradewegs in eine Sackgasse oder gar zu voreiligen Trugschlüssen.

Mit diesem Kunstwerk muss man anders rechnen. Man darf nur zählen und überschlagen. Hätte Kiefer etwas anderes gewollt, hätte er uns in Bonn nicht mit 11 Stapeln konfrontiert. Die vielen Phraseologismen mit *Jahr und Tag* im Hinterkopf darf man z. B. großzügig die Metaphern EIN JAHR EINSAMKEIT IST EIN STAPEL BLEIPLATTEN (41,2) und EIN TAG EINSAMKEIT IST EINE BLEIPLATTE (41,2) bilden. Das liegt daran, dass dem Kunstwerk nicht der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff zugrunde liegt, sondern der psychologisch-qualifizierende, in dem es allein um erlebte Zeit bzw. erlebte Zeiten geht.

Die Metapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN ist im Text des Kunstwerks nur über den Empfängerkernel verankert und im Bild über den Spenderkernel und sein determinierendes Konbild, sieht man die Paletten als eine Ordnung schaffende Größe an. Bei den Metaphern EIN JAHR EINSAMKEIT IST EIN STAPEL BLEIPLATTEN und EIN TAG EINSAMKEIT IST EINE BLEIPLATTE entsteht das spendende Konbild zudem innerhalb der Bleiplatten. Auch die anderen Stapel betten den einen Stapel ein, und die eine Platte erhält auch durch die anderen Platten sowie deren Stapelung ihre Einbettung. In ähnlicher Weise verschiebt sich im textlichen Empfängerkernel und in seinem determinierenden Kontext die Zuordnung. Beim Kern *Ein Jahr Einsamkeit* steht allein die Zahl 20 im Kontext, beim Kern *Ein Tag Einsamkeit* kommt die Einheit *Jahre* hinzu.

Indem Kiefer in dieser zweiten Fassung seines Kunstwerks die Stapelbildung unterteilt, vervielfacht er die Zeit der Einsamkeit und des künstlerischen Schaffensprozesses, die auch hier wieder zentral gemeint ist. Jetzt sagt man besser ERLEBTE ZEITEN SIND ENTITÄTEN. Außerdem muss man, da keine Leinwände mehr präsentiert werden, den künstlerischen Schaffensprozess metaphorisch einbinden. Es sind die Bleiplatten, an die die Metapher anzuknüpfen ist. Sie ähneln nicht nur dreckigen Matten, sondern auch bemalten Leinwänden, die von ihren Rahmen wieder abgezogen wurden. Insofern eignen sie sich gut für die Metapher EINE LEINWAND IST EINE BLEIPLATTE (41,3).

In ihr wird der Spenderkernel insbesondere durch die Paletten konbildlich determiniert, bezeichnet doch das polyseme Wort *Palette* auch das Brettchen des Malers, auf dem er seine Farben mischt. Ihr Empfängerkernel ist dagegen ergänzt. Er steht metonymisch für die kleinere Erlebniseinheit des künstlerischen Schaffensprozesses, die wiederum, grob gesagt (und nicht errechnet), der Erlebniseinheit eines Tages entspricht. Zu den Bleiplatten lassen sich also auch die Metaphern EINE KLEINE ERLEBNISEINHEIT DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS IST EINE BLEIPLATTE und EINE GRÖßERE ERLEBNISEINHEIT DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS IST EIN BLEIPLATTENSTAPEL bilden. Ihr Sinn ergibt sich aus den Gemeinsamkeiten ihrer Empfänger- und Spenderebene. Die Bleiplatten sind schwer und hart. Dadurch unterscheiden sie sich von Leinwänden. Dass diese von den Bleiplatten ersetzt wurden, kann man als Hinweis verstehen, dass die Zeit des künstlerischen Schaffensprozesses schwer und hart ist. Die konbildliche Determinierung durch die präsentierten Lagerhallen-

paletten zeigt zudem an: KUNSTSCHAFFEN IST ARBEIT. Darüber hinaus muss man wissen, dass die Bleiplatten aus dem Dach des Kölner Doms stammen.⁷⁰ Über sie ist also auch die enorme Höhe der ersten Fassung des Kunstwerks wieder gegeben. Auf der Empfängerebene formuliert heißt das, die aufstrebende Bewegung des künstlerischen Schaffens ist in beiden Fassungen gezeigt. In der zweiten Fassung kommt noch die christliche Ebene hinzu, vorwiegend in Gestalt des vermessenen Strebens Gott entgegen und ihn demontierend.

Als neues Element in der zweiten Fassung ist aber vor allem das Buch herauszustellen. Die präsentierten Bücher, die die Bücher der Bibel sein können, werden als Kassenbücher ausgegeben.⁷¹ Sie können aber auch als Tagebücher verstanden werden. Gerade in dieser Deutung sind sie Bücher des Lebens gemäß der Metapher DAS LEBEN IST EIN BUCH. Hier ist die Metapher zu EIN LEBENSABSCHNITT IST EIN BUCH hin modifiziert und wird dadurch, dass die Bücher aufgeschlagen sind, noch näher spezifiziert. Vor dem Hintergrund des Phraseologismus, dass jemand *ein offenes Buch* für einen anderen *sein* kann, diesem also seine innersten Regungen vertraut sein können, lässt sich in den aufgeschlagenen Büchern ganz speziell die Metapher SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN (41,4) finden. In ihr ist der Spenderkern isoliert im Bild gegeben. Die Blechplatten und die Paletten kommen aus einem anderen Erfahrungsbereich als die Bücher. Insofern fehlt die konbildliche Einbettung. Auch der Empfänger Kern fehlt. Wohl aber ist er kontextuell determiniert, birgt der Text doch den Inhalt der Offenbarung.

SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN birgt die Metametapher des Kunstwerks, die den Rahmen zu Kiefers Aussage über den künstlerischen Schaffensprozess bildet. Als Künstler äußert er sich natürlich vorwiegend in der Weise, dass er seine erlebte Zeit in etwas Bildlichem zeigt und ausdrücklich nicht über sie Tagebuch führt. Die Buchseiten bleiben dementsprechend unbeschrieben. Für „20 Jahre Einsamkeit“ folgt daraus: *Das Kunstwerk ist kein Tagebuch*. Es folgt daraus aber auch: *Das Kunstwerk ist wie ein Tagebuch* und damit letztlich die Metapher DAS KUNSTWERK IST EIN TAGEBUCH (41,5). In ihr bilden die Bücher den Spenderkern und die Paletten mit den Bleiplatten sowie die Wandaufschrift den Empfänger Kern.

So unbeschrieben die Buchseiten sind, so sehr weisen sie doch mit jenen gelblichen Flecken Kiefers Samen auf.⁷² Die Samen metaphorisieren das, was inhaltlich in den Tagebüchern steht, also den künstlerischen Schaffensprozess. Dabei ist in ihre Metaphorik die Metonymie DIE SAMEN STEHEN FÜR DEN ZEUGUNGSAKT eingebunden, die der inneren Systematik ‚Das Produkt steht für den Herstellungsprozess‘ folgt

70 Siehe in: Werner Spieß: „Der Mythenverwalter – über Anselm Kiefer“ auf [artnet.de](http://www.artnet.de/magazine/uber-anselm-kiefer/), [http://www.artnet.de](http://www.artnet.de/magazine/uber-anselm-kiefer/), Artikel vom 18. Februar 2011

71 Siehe in: „Anselm Kiefer. Am Anfang“ [anlässlich der Ausstellung in der Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 20. Juni – 16. September 2012] [Hrsg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn] Köln: Wienand 2012, S. 178

72 Siehe in: „Anselm Kiefer. Heaven and Earth“ [published on the occasion of the exhibition *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, organized by Michael Auping for the Modern Art Museum of Fort Worth] München: Prestel 2005, S. 94.

und deren gemeinte Hälfte den Spenderkern der Metapher DER SCHÖPFUNGSAKT IST EIN ZEUGUNGSAKT bildet.

Dass der zeugende bzw. schöpferische Künstler mit seinen Werken die Bücher der Bibel befleckt, ist eine der beiden in der zweiten Fassung des Kunstwerks mitvisualisierten Anmaßungen gegenüber Gott. Die andere Anmaßung besteht, wie gesagt, in der Demontage der Kirche, die mit dem endlosen künstlerischen Aufwärtstreben einhergeht. Somit stehen Kiefers Samenflecken in den aufgeschlagenen Buchseiten und die auf den Paletten zum Abtransport bereitstehenden Bleiplatten des Dachs des Kölner Doms auch beide metonymisch für sein autobiografisches Bekenntnis gegen den Glauben – nach der inneren Systematik ‚Das Produkt steht für den Erzeuger‘.

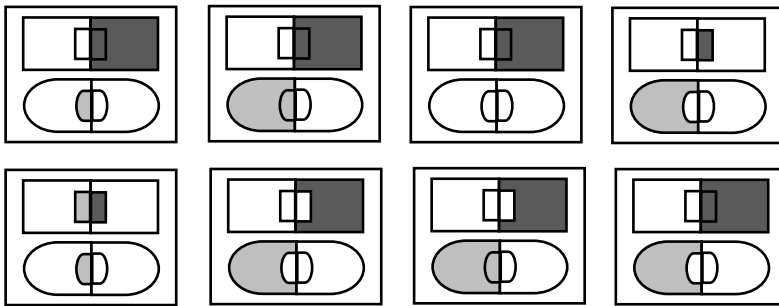


Abbildung 41: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

In dieser Lesart ist es auch sinnreich, die Bücher als Kassenbücher zu bezeichnen, denn als solche können sie direkt Kiefers Abrechnung determinieren. Mit Blick auf die Zeitmetaphorik gewinnen die Kassenbücher aber auch noch eine ganz andere Bedeutung. Sie werden zu Büchern, die den Tausch zukünftiger Zeiten in vergangene vermerken. Dabei handelt es sich dann um einen Tausch von Geld in Ware. Die Ware, die Kiefer im Laufe seines Künstlerlebens gekauft hat, sehen wir in einem musealen Ausstellungsraum, der um Kiefers Kunstwerk herum zu einer Lagerhalle wird. In Bonn durfte der Betrachter sogar in die Halle hineingehen bzw. zwischen den Palettenstapeln einherschreiten, womit er sich der Metapher DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6) zufolge in Kiefers Vergangenheit begab. Die Metapher wird im Kunstwerk auf der Spenderebene konbildlich und auf der Empfängerebene kontextuell determiniert.

In sie integriert sind zwei weitere Zeitmetaphern: Die eine lässt sich von den schweren Bleiplatten ableiten. Es können in den Lagerhallen der Vergangenheit sowohl schwere als auch leichte Zeiten lagern. In metaphorischer Hinsicht hat demnach die Entität *Zeit* ein Gewicht. Die Metapher EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT (41,7) ist in „20 Jahre Einsamkeit“ so verankert, dass mit ‚Jahre‘ die Zeiteinheit angegeben ist, die Gewichtseinheit jedoch nur konbildlich aus den bleischweren Platten hervorgeht. Die Maßgröße der Zahl ‚20‘ kontextualisiert wiederum die angegebene Maßeinheit der Zeit.

Auch die andere Zeitmetapher (die zugleich eine Gedächtnismetapher ist) steht mit den Bleiplattenstapeln und ihren schweren Zeiten in Zusammenhang. Sie folgt

aus der Metapher *SCHWERE ZEITEN SIND STARK BELASTETE PALETTEN* und *ERTRAGEN IST TRAGEN* und lautet selbst *DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE* (41,8). Diese recht spezielle Metapher darf man bilden, weil man sie in der Installation plausibel machen kann: Es tragen die Paletten die Bleiplatten so ähnlich, wie der Mensch in seiner Erinnerung durchlebte schwere Zeiten mit sich herumträgt. Man kann sich vorstellen, wie im Laufe der Zeit eine neue größere Zeiteinheit, die just zur Erinnerung wird, auf einer Palette in die Halle der Vergangenheit eingefahren und neben den anderen dort schon vorhandenen Erinnerungen abgesetzt wird. In Kiefers Kunstwerk sind das recht gleichförmige Erinnerungen an einsam verbrachte Jahre – der Kunst zuliebe.

Zur Unterscheidung von Metonymie, Vergleich und Metapher

In den insgesamt 19 strukturmetaphorischen Analysen wurden zahlreiche heterogene Metaphern ins Spiel gebracht, ohne dass auch nur ein einziges Mal ihre Metaphorik infrage gestellt worden ist. Das soll in diesem Kapitel nachgeholt werden. Weinrichs Frage „Ist das (schon, noch, überhaupt ...) eine Metapher?“ (Weinrich 1976, S. 329 u. 330) soll mit Nachdruck wiederholt werden. Um sie beantworten zu können, wird der Blick auf die beiden der Metapher oft gegenübergestellten Phänomene der Metonymie und des Vergleichs erweitert. Das heißt, es wird geschaut, ob und inwieweit sich die in den werblichen und künstlerischen Text-Bild-Gefügen identifizierten, analysierten und in Deutungszusammenhänge gebrachten Metaphern von der Metonymie und dem Vergleich trennen lassen. Was die Metonymie angeht, wird hierfür auf Anmerkungen von Weinrich (1976) und Lakoff & Johnson (1980) im Rahmen ihrer sprachlichen und kognitiven Metaphorik zurückgegriffen. Was den Vergleich angeht, werden zusätzlich zu Weinrichs (1976) und Lakoffs & Johnsons (1980) Anmerkungen Äußerungen Aldrichs (1968), Forcevilles (1996) und Roziks (1998) im Rahmen ihrer visuellen Metaphorik herangezogen. Natürlich wird auch geprüft, was das hier vorgestellte Modell zur Unterscheidung von Metonymie, Vergleich und Metapher beiträgt.

Die ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerke bergen weit mehr Metonymien, als in ihnen identifiziert wurden. Das hängt damit zusammen, dass die Untersuchung ganz auf die Metapher (zuletzt hier die Strukturmetapher) konzentriert war. Beispielsweise hätte zu den Fotos der Blumes noch herausgestellt werden können, dass sie metonymisch für eine Mahlzeit von ihrer Zubereitung über ihre Verspeisung bis zu ihrer Verdauung stehen. Oder es hätte zu der Werbung von Hewlett-Packard darauf hingewiesen werden können, dass das dort abgebildete Männergesicht metonymisch für den ganzen Mann steht, zu Trockels Zeichnung, dass die Wurst im Mund des Mädchens metonymisch für das einzunehmende Abendbrot stehen kann, und zur Werbung von AEG, dass Weinglas, Stöckelschuhe und Schummerlicht den romantischen Abend repräsentieren. Noch weitere Metonymien ließen sich in diesen vier sowie allen anderen Beispielen finden. Die metonymische Analyse der Text-Bild-Gefüge wurde aber nicht angestrebt, weil die Metonymie und die Metapher einander

per Definition ausschließen. Laut Lakoff & Johnson (1980) und Jakobson (1956) beruhen zwei zusammenhängende Sachverhalte entweder auf einer Nachbarschaftsbeziehung – wie im Falle der Metonymie – oder auf einer Ähnlichkeitsbeziehung – wie im Falle der Metapher. Eine echte Mischung aus beiden Beziehungen erwägen die Wissenschaftler nicht. Insofern dürften sich auch keine Metonymien unter den identifizierten Metaphern befinden.

Nichtsdestotrotz lag genau dieser Fall gleich zweimal im Objektkoffer Stenverts vor. In Anbetracht des Zahns und der Kurzzeituhr kann man zum einen die Metonymien DER ZAHN STEHT FÜR DEN MENSCHEN und DIE UHR STEHT FÜR DIE ZEIT und zum anderen die Metaphern DER MENSCH IST EIN ZAHN (39,3) und DIE ZEIT IST EINE UHR bilden. Das heißt, der Zahn steht zum Menschen sowohl in einer Nachbarschaftsbeziehung (ist er doch ein Teil von ihm) als auch in einer Ähnlichkeitsbeziehung (zeigen doch sowohl der Zahn als auch der Mensch im Laufe der Zeit Spuren des Verschleißes, der Verletzung); und auch die Uhr steht zur Zeit in einer Nachbarschaftsbeziehung (misst sie doch die Zeit) und zugleich in einer Ähnlichkeitsbeziehung (läuft die Kurzzeituhr doch wie unsere Lebenszeit auf ein Ende zu).

Diese Mischung von Metapher und Metonymie ist zwar nicht die Regel, kommt aber gelegentlich, vielleicht etwas häufiger, als man denkt, vor. Im Beispielkorpus findet sie sich noch in der Büttnerschen Fotoserie. Die Metapher DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,2) lässt sich problemlos in die Metonymie UNSERE URLAUBE STEHEN FÜR UNSER LEBEN umwandeln. Diese Metonymie kann ebenso gewinnbringend in die Deutung des Kunstwerks einbezogen werden wie die mit ihr vermischte Metapher. Dass sich die Phänomene der Metonymie und der Metapher vollständig ineinander aufzulösen vermögen, bekräftigen Lakoff & Johnson (1980) – so wenig das ihr Ansinnen ist – sogar. Indem sie die Aspekthaftigkeit der Metonymie herausstellen (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 47f.), weisen sie auf ein metonymisches Kriterium hin, das vom metaphorischen Kriterium des tertium comparationis (bzw. der gemeinsamen Merkmale), sowie sich beide Phänomene mischen, nicht mehr unterschieden werden kann. Wählt Büttner den Urlaub als Metonymie für das Leben, weil er den Aspekt der Sorglosigkeit und des Schönen im Leben betonen möchte, oder entscheidet er sich für den Urlaub als Metapher für das Leben (einschließlich der metaphorischen Negation), weil er die dem Urlaub und dem Leben gemeinsamen Merkmale der Sorglosigkeit und des Schönen gleichzeitig bewusst machen will und anzweifelt?

Büttner tut beides. Im Falle von ‚Leben‘ und ‚Urlaub‘, ‚Mensch‘ und ‚Zahn‘ sowie ‚Zeit‘ und ‚Uhr‘ ist die metaphorisch-metonymische Vermischung strukturlos. Das heißt, das Zusammenkommen von Metapher und Metonymie lässt sich hier nicht weiter analysieren. In anderen Fällen funktioniert die Analyse hingegen. So wurde etwa in der Deka-Werbung die Metapher identifiziert: BEKANNT MACHEN IST MIT EINEM ROTEN BANNER HERUMLAUFEN statt der Metonymie: MIT EINEM ROTEN BANNER HERUMLAUFEN STEHT FÜR BEKANNT MACHEN. Die Nachbarschaftsbeziehung kann hergestellt werden, weil das Tragen eines Schildes im Allgemeinen der Bekanntmachung irgendeiner Angelegenheit dient. Andererseits werden Angelegenheiten aber auch auf ganz andere Art und Weise bekannt gemacht, am häufigsten

unspektakulär über gesprochene oder geschriebene Worte. Gerade dann bietet es sich allerdings an, eine Handlung wie das Schildertragen als Metapher für die Bekanntmachung zu gebrauchen. Die Metonymie ist mit der Metapher nicht mehr untrennbar vermischt. Sie rückt auf deren Spenderebene, wo sie gleichwohl noch gegeben ist. Zu solchen Metaphern, bei denen die Metonymie vorwiegend in die Spenderebene integriert ist, gehören auch die zwei in Stenverts Kofferobjekt identifizierten Metaphern ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN (39,1) und SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN (39,2).

Bei ihnen ist, anders ausgedrückt, die metonymische Nachbarschaftsbeziehung zwischen dem Spender- und dem Empfängerkernel rein fiktiv. In der Situation, für die die Metonymie als ein besonders evidenter Spenderkernel verwendet wird, ist ihre Nachbarschaftsbeziehung real nicht gegeben. Die Vermischung zwischen Metapher und Metonymie ist also in Fällen wie diesen keine vollständige mehr und insofern schon teilweise analysierbar. Darüber hinaus kommen zumal in Text-Bild-Gefügen zahlreiche weitere Mischungen oder Verzahnungen von Metaphern und Metonymien vor, die sich gänzlich analysieren lassen. Unter Zuhilfenahme des hier vorgestellten Modells sollen im Folgenden einige der im Beispielkorpus bereits identifizierten Metonymien einmal genau in Hinblick auf die Verzahnung mit ‚ihren‘ Metaphern analysiert werden.

In der Portugalwerbung z. B. ist die Metonymie DER STRAND STEHT FÜR PORTUGAL zu finden. Sie folgt der inneren Systematik ‚Ein Teil steht für das Ganze‘ oder genauer ‚Ein Landstrich steht für die Nation‘. Die Metapher, mit der sie über den Slogan ‚Portugal. Tauchen Sie ein‘ verzahnt ist, lautet: URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN (32,2). Die Metonymie liegt zwischen dem Bild, das den Strand zeigt, und dem Text, der das Land nennt (in dem der Strand liegt bzw. für das er steht). Indem mit ‚Portugal. Tauchen Sie ein‘ in metaphorischer Auflösung *Machen Sie in Portugal Urlaub* gemeint ist, erweitert die Metonymie die Metapher um den im Bild gezeigten Strand. Er liegt in deren Empfängerkernel. Das heißt, die Metonymie DER STRAND STEHT FÜR PORTUGAL befindet sich insgesamt im Empfängerkernel und Empfängerkontext der Metapher URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN.

Eine ähnliche Verzahnung einer Metonymie mit einer Metapher findet sich auch in Polkes Sternhimmeltuch. Hier greift die Metonymie DER NAMENSZUG S. POLKE STEHT FÜR DEN MENSCHEN SIGMAR POLKE in die Metapher DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS (38,3) hinein. Die Metonymie folgt der inneren Systematik ‚Der Name steht für die Person‘. Im Kunstwerk verankert ist sie nur zur Hälfte. Dafür liegt der ‚Namenszug S. Polke‘ dort gedoppelt vor: zum einen mit den Wörtern ‚Namenszug S. Polke‘ als Textelement im Text und zum anderen mit der Buchstabenfolge ‚SPOLKE‘ als Textelement im Bild. Die andere Hälfte der Metonymie, *der Mensch Sigmar Polke*, ist vom Betrachter zu ergänzen. Sie liegt wie der Empfängerkernel der Metapher *Die Selbstverwirklichung Polkes* außerhalb des Kunstwerks in unserer Kognition. Insofern es in der Metapher um die Selbstverwirklichung des Menschen Sigmar Polke geht, ist diese Hälfte der Metonymie in deren kognitiven Empfängerkernel integriert. Der ‚Namenszug S. Polke‘

dagegen ist gedoppelt im empfangenden Kontext der Selbstverwirklichungs- bzw. Entfaltungsmetapher verankert. Das Modell bringt diese Konstellation zutage.

Eine noch dichtere Verzahnung mit ‚ihrer‘ Metapher weist die Metonymie *DAS AUGEN STEHT FÜR DAS SEHEN* in der Lufthansa-Werbung auf. Sie folgt der inneren Systematik ‚Das Sinnesorgan steht für die Sinneswahrnehmung‘. Verzahnt ist sie mit der Metapher *WISSEN IST SEHEN* (35,1). Man darf sagen, dass beide Teile der Metonymie zumindest andeutungs- und hilfswise dargestellt sind. Als das Auge kann die von den Bildrändern rechts und links abgeschnittene elliptische Form identifiziert werden und als das Sehen das durch den elliptischen Ausschnitt sich dem visualisierten (und unserem) Blick Zeigende. Insofern ist die Metonymie *DAS AUGEN STEHT FÜR DAS SEHEN* vollständig in den Spenderkern der Metapher *WISSEN IST SEHEN* integriert, welcher im Bild der Anzeige verankert ist. Genau genommen lautet die Metapher *MIT DEM GEIST WISSEN IST MIT DEM AUGEN SEHEN*.

Ebenso dicht sind auch die beiden in Kiefers Kunstwerk identifizierten Metonymien *DIE SAMEN STEHEN FÜR DEN ZEUGUNGSAKT* und *DIE LEINWAND STEHT FÜR DEN KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENSPROZESS* mit mindestens je einer Metapher in ihrer unmittelbaren Umgebung verzahnt. Die Metonymie *DIE SAMEN STEHEN FÜR DEN ZEUGUNGSAKT* folgt (in etwa) der inneren Systematik ‚Das Produkt steht für den Herstellungsprozess‘. Sie ist über die Samen im Bild des Kunstwerks verankert. Ihre andere Hälfte muss vom Betrachter kognitiv ergänzt werden. Eine kognitive Ergänzung ist insgesamt auch die Metapher *DER SCHÖPFUNGSAKT IST EIN ZEUGUNGS-AKT*, mit der die Metonymie (u. a.) verzahnt ist. Deshalb ist die metonymische Hälfte des Zeugungsaktes auch ‚nur‘ auf der kognitiven Ebene mit dem Spenderkern der Metapher deckungsgleich. Die andere metonymische Hälfte jedoch liegt im Spenderkonbild der Metapher, denn der Samen auf den Buchseiten ist ein konbildliches Element des Zeugungsaktes.

Wieder anders ist die Metonymie *DIE LEINWAND STEHT FÜR DEN KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENSPROZESS* mit, sagen wir, der Metapher *EINE LEINWAND IST EINE BLEIPLATTE* (41,3) verzahnt. Auch sie folgt der inneren Systematik ‚Das Produkt steht für den Herstellungsprozess‘. Im Kunstwerk verankert ist sie selbst nicht. Ihre beiden Hälften sind eine kognitive Ergänzung der Metapher, über die sie mittelbar mit dem Kunstwerk zusammenhängt. Genau gesagt ist die Metonymie in den ebenfalls kognitiven Empfängerkerne der Metapher integriert und hängt dadurch mit den im Bild gezeigten Bleiplatten zusammen. Diese Kopplung – *DIE LEINWAND STEHT FÜR DEN KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENSPROZESS UND IST EINE BLEIPLATTE* – ermöglicht den kognitiven Rückschluss, dass nicht so sehr die Leinwand mit der Bleiplatte die Gemeinsamkeit aufweist, schwer und hart zu sein, sondern viel eher der künstlerische Schaffensprozess.

Die durchgeführten Analysen bestätigen die bereits von Weinrich in dem Beispielsatz „Lange verfolge ich das Spiel der Möwen“ herausgestellte mögliche Mischung von Metonymie und Metapher (vgl. Weinrich 1976, S. 330 und siehe hier Kap. 1.2.2.2). Allerdings wird der sich abzeichnende Variantenreichtum der überwiegend sprachbildlichen metonymisch-metaphorischen Vermischung und Verzahn-

nung in Text-Bild-Gefügen die schon in rein sprachlichen Texten zu vermutenden Spielarten noch um ein Vielfaches übersteigen.

An den entdeckten Vermischungen und Verzahnungen von Metonymie und Metapher wird ersichtlich, dass Weinrich gute Gründe dafür hatte, die Frage „Ist das (schon, noch, überhaupt ...) eine Metapher?“ aufzuwerfen. Man trägt Gewinne davon, wenn man sie stellt. Darum wird sie auch jetzt in Zusammenhang mit dem Vergleich noch einmal angeführt. Völlig anders als die Metonymie reicht der Vergleich in die Metapher hinein und kann sich mit ihr vermischen. Diese besondere Vermischung des Vergleichs mit der Metapher wurde bei der strukturmetaphorischen Analyse der Werbeanzeigen und Kunstwerke jedoch ebenso wenig fokussiert wie die Vermischung der Metonymie mit der Metapher. Das liegt u. a. daran, dass sowohl Weinrich – der sagt: „[...] das Gleichnis ist [...] eine erweiterte Metapher“ (Weinrich 1976, S.308) – als auch Forceville – der das Simile als einen Typ der bildlichen Metapher präsentiert (Forceville 1996¹, S. 136ff.) – den Vergleich der Metapher unterordnen. Hieraus kann man schlussfolgern: Es ist zulässig, den Vergleich zur Metapher hinzuzuzählen, ehe man ihn gesondert erfasst. Dementsprechend wurden in den Text-Bild-Gefügen nur zwei Vergleiche identifiziert, obgleich noch einige mehr hätten herausgestellt werden können.

Die Hewlett-Packard-Werbung birgt sie beide. Der offensichtlichere Vergleich, DIE KAMERA IST WIE EIN AUGE (28,1), ist im Bild ausgestaltet und im Text ausformuliert. Im Bild sind die Kamera und das Auge nebeneinander angeordnet und selbst sowie über ihr Konbild so gestaltet, dass man sie in Hinblick auf ihr Sichtfeld vergleicht. Die Kamera sieht die junge Frau auf dem Foto; das Auge erblickt die Betrachterin. Dazu heißt es im Text: ‚[...] die HP Photosmart R 707 Digitalkamera. Sie passt sich – dank HP Adaptive Lighting – den Lichtverhältnissen genau so an, wie es das menschliche Auge tut‘. Der Nebeneinanderstellung im Bild entspricht das nebeneinanderordnende ‚Wie‘ im Text. Der Vergleichspunkt des Sichtfeldes im Bild wird durch den Hinweis auf die spezielle Lichttechnologie der Kamera im Text präzisiert. Offensichtlicher könnte der Vergleich kaum komponiert sein, und doch wurde zunächst nur die Metapher DIE KAMERA IST EIN AUGE gebildet.

Das hier vorgestellte Modell eignet sich nicht für die Unterscheidung der Metapher vom Vergleich, da sich die Verankerungsmöglichkeiten der Metapher in einem Text-Bild-Gefüge grundsätzlich nicht von denen des Vergleichs unterscheiden. Man könnte allerdings die Variantenfülle der Verankerungsmöglichkeiten des expliziten Vergleichs, der sich nur in einigen Varianten ausprägen kann, einschränken unter Berücksichtigung von Forcevilles und Roziks Erkundungen über den Vergleich. Forceville fasst den Vergleich sehr eng. Mithilfe der von ihm herausgestellten Gestaltungsmerkmale des bildlichen Similes kann man zwar den expliziten bildlichen Vergleich zuverlässig identifizieren. Doch können sich explizite Vergleiche in Text-Bild-Gefügen auch anders manifestieren. Roziks Formeln für den geschlossenen und offenen Vergleich (vgl. Rozik 1998, S. 93ff.) sind weniger eng gefasst, beziehen aber auch andere Metaphernarten ein. Jedoch umgrenzen sie die Dispositionen, in denen

explizite Vergleiche vorliegen können, zuverlässig. Für die Fixierung der Varianten des expliziten sprachlich-bildlichen Vergleichs in der hier vorgestellten Matrix folgt daraus: Er kann (frei nach Rozik) in allen Varianten vorkommen, in denen der Empfänger- und der Spenderkern der Metapher im Text und/oder Bild gegeben sind.⁷³ Zur Unterscheidung von anderen Metaphernarten ist (frei nach Forceville) auf die bildnerische Gestaltung und sprachliche Formulierung zu schauen. In der Hewlett-Packard-Werbung liegt der explizite Vergleich zwischen der Kamera und dem Auge gedoppelt vor.

Der weniger offensichtliche Vergleich der Anzeige, DIE KAMERA IST WIE EIN MANN (28,1), ist dagegen, weil er weder im Bild ausgestaltet, noch im Text ausformuliert ist, als impliziter Vergleich zu bezeichnen. Daraus, dass die Montage der Kamera in das Gesicht des Mannes nicht zu der hybriden Figur eines Kameragesichts führt, folgt im Umkehrschluss, dass auch hier der Vergleich im Vordergrund steht. Ordnet man wie Weinrich, Forceville und Rozik den Vergleich der Metapher unter, kann man ersteren Vergleich als eine explizit vergleichende Metapher bezeichnen und letzteren als eine implizit vergleichende Metapher. Für diese Klassifizierung sprechen auch das Modell und die Matrix, die für die Metaphernanalyse entwickelt wurden, sich aber – wie gezeigt wurde – ebenso für die Analyse von Vergleichen eignen.

Dass sich die zwei Vergleiche so widerstandslos als Metaphern ansehen lassen, liegt ferner an ihrem jeweiligen Vergleichs- bzw. Metaphernkern. Dessen Hälften (Kamera/Auge, Kamera/Mann) gehören je unterschiedlichen Kategorien an und erfüllen damit laut Forceville eine entscheidende Voraussetzung für die gegenseitige Metaphorisierung. Forceville unterscheidet den wörtlichen Vergleich (literal comparison) vom metaphorischen Vergleich (simile) nach dem Kriterium der Kategorienüberschreitung (vgl. Forceville 1996, S. 143). Demnach hätte in derselben Werbeanzeige die Metapher DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES (28,3) nicht identifiziert werden dürfen, denn sowohl bei ihrem Empfängerkern (im Wort ‚You‘ im Text) als auch bei ihrem Spenderkern (in der jungen Frau auf dem integrierten Foto im Bild) handelt es sich um einen Menschen. Von einer Kategorienüberschreitung kann also keine Rede sein. Forceville zufolge hätte allenfalls ein wörtlicher Vergleich identifiziert werden dürfen (das heißt genau genommen auch dieser nicht, da der Vergleich hier intermedial und sogar interaktiv ist).

Aldrich zufolge hängt die Unterscheidung zwischen dem (wörtlichen) Vergleich und der Metapher dagegen letztlich von der Art der Wahrnehmung im einzelnen Fall ab, „ob man sieht, dass A *wie* [like] B ist, oder ob man A *als* [as] B sieht“ (Aldrich 1968, S. 146). Den „Übergang von der einen zur anderen Wahrnehmungsweise“ (ebd.) erörtert er am Beispiel der ähnlich aussehenden Frauen Maria und Agathe. Sogar in dem extremen Fall, dass die beiden einander gegenübergestellten Entitäten viele „vorgegebene Ähnlichkeiten“ (vgl. Weinrich 1976, S. 308) bzw. „präexistierende Ähnlichkeiten“ (vgl. Lakoff & Johnson 1985¹, S. 177) aufweisen, hält er die Bildung einer Metapher noch für möglich. Während er beschreibt, wie Maria als Agathe

73 Explizite Vergleiche können in den Reihen C, G, H, I, J, K L, N und O liegen. Das sind $9 \times 16 = 144$ Varianten.

gesehen werden kann, metaphorisiert er: MARIA IST AGATHE. Übertragen auf die Metapher DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES lässt sich gut nachvollziehen, was Aldrich zufolge geschieht, wenn sich die Betrachterin als die junge Frau sieht. Dann wird diese nämlich durch das „Vorstellungsbild“ (den Gehalt B), das die Betrachterin von sich hat, „lebendig beseelt“. Dieses „Vorstellungsbild“ „gewinnt Gestalt“ durch die „Verknüpfung einiger Eigenschaften“, die die Betrachterin mit der jungen Frau teilt, und dominiert das Bewusstsein, aus dem sowohl die Betrachterin als auch die junge Frau „für einen Augenblick verschwinden“ (vgl. Aldrich 1968, S. 148). Auf kein anderes Sehen als dieses „Sehen als“ in der Metapher DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES hat es die Werbeanzeige abgesehen.

Allerdings räumt Aldrich ein, dass das Vorstellungsbild bzw. der Gehalt B, wenn er „rein zufällig, ohne irgendeine kontrollierende Lenkung, verkörpert wird“, „nahe daran ist“, sich wieder aufzulösen (ebd., S. 148). Dann fällt die „triadische Beziehung“ der Metapher (mit dem Gehalt B) zurück in die „dyadische Beziehung“ des Vergleichs (ohne den Gehalt B) (ebd., S. 147). Nun ist die Metapher über die Betrachterin zwar gezielt designt, sie kippt aber schon deshalb schnell in den Vergleichsmodus, weil jede Betrachterin der jungen Frau (der gleichen Kategorienzugehörigkeit wegen) „in zahllosen (ästhetisch irrelevanten) Punkten“ (ebd., S. 149) ähnelt. Letztlich kann sie aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften als eine explizit vergleichende Metapher angesehen werden. Weil sowohl ihr Empfängerkern (im Text) als auch ihr Spenderkern (im Bild) in der Anzeige verankert sind, erfüllt sie die erste Voraussetzung für den expliziten sprachlich-bildlichen Vergleich. Weil das Bild der Anzeige ein für sie maximales Nebeneinander aufweist – das rechte Auge des Mannes blickt (durch die Kamera) auf die junge Frau, sein linkes Auge blickt auf die (mit ‚you‘ angesprochene) Betrachterin – erfüllt sie auch die zweite Voraussetzung für den expliziten sprachlich-bildlichen Vergleich. Und der ist durch das Design selbstredend eine vergleichende Metapher.

Dass DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES (28,3) sowie auch DIE HAUSFRAU IST EINE LADY (30,2) und DIE WARTENDE JUNGE FRAU IST DIE MODEDESIGNERIN (14) frisch als Metaphern identifiziert wurden, obwohl sie der fehlenden Kategorienüberschreitung wegen isoliert betrachtet eher wie wörtliche Vergleiche aussehen, liegt aber vor allem hieran: Sie sind in ihrem Konbild und Kontext in Konglomerate aus mindestens einer weiteren Metapher eingebunden, die im Text-Bild-Gefüge eine wichtige Teilfunktion bei der Bedeutungsbildung übernehmen. Diese weitere der vergleichenden Metapher nahestehende und ihr möglicherweise übergeordnete Metapher erfüllt das Kriterium der Kategorienüberschreitung. Mit DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES verbunden ist FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN (28,4) u. a., mit EINE HAUSFRAU IST EINE LADY verbunden ist KOCHEN IST AUSGEHEN (30,3) u. a., und DIE WARTENDE JUNGE FRAU IST DIE MODEDESIGNERIN ist Teil des Bildfeldes DIE U-BAHN-HALTESTELLE IST EINE MODENSCHAUHALLE.

Die Einbindung in Konglomerate erklärt auch die Bildung der eher ungewohnten Metaphern WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN (30,4) – sie ergibt sich u. a. aus der Metapher DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,1) – und WARTEN IST ENTBEH-

REN (31,6), die u. a. mit der Metapher NICHT WISSEN, WANN UND OB ÜBERHAUPT DER BESUCH KOMMT, IST IN DER LUFT SITZEN (31,2) zusammenhängt. Schließlich kann man noch darüber streiten, ob die Metaphern DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST IM GLEICHEN RAUM SEIN und UNTERSCHIEDLICHE ZEITEN HABEN IST IN UNTERSCHIEDLICHEN RÄUMEN SEIN in den Werbeanzeigen der Nord/LB und der Lufthansa echte Metaphern sind.

3.3.4 Auswertung der Untersuchung zu den Strukturmetaphern

3.3.4.1 Die insgesamt identifizierten Strukturmetaphern im Modell und in der Matrix

In den schwerpunktmäßig zeitmetaphorisch gedeuteten neun Werbeanzeigen und zehn Kunstwerken habe ich insgesamt 105 Metaphern identifiziert und ihre Disposition im Modell bestimmt. Aus den Werbeanzeigen waren 43 markierte Modelle in die Matrix einzuordnen und aus den Kunstwerken 62 markierte Modelle. Das unmarkierte 63. Modell A1 zu *Bevor die Werbung beginnt ist bevor es losgeht* (26,1) bezieht sich nach meinem Dafürhalten auf eine im analysierten Kunstwerk unmetaphorische Bedeutungsfindung, das heißt auf eine identifizierte Bedeutung, die dort keine zwei konzeptuellen Ebenen übergreift. Für einen solchen Fall sowie für den Fall der beliebigen, nicht im Text-Bild-Gefüge verankerten Metapher steht das A1-Modell bereit, welches im Grunde gar keine Variante der in Text-Bild-Gefügen möglichen Metaphern mehr repräsentiert, sondern – sagen wir – eine Pseudometapher (in Bezug auf das Text-Bild-Gefüge).

Der besseren Überschaubarkeit wegen wurde zu der Matrix eine Tabelle der identifizierten Metaphern angefertigt. Sie informiert darüber, wie sich die 105 markierten Modelle der Metaphern in den Werbeanzeigen (blaue Ziffern) und der Metaphern in den Kunstwerken (rote Ziffern) sowie das 106. unmarkierte Modell in der Matrix verteilen (siehe Abb. 42).

Auf Anhieb sieht man: Einige Stellen blieben frei, einige sind einfach, andere mehrfach besetzt. Die 43 Metaphern der Werbeanzeigen prägen 29 Varianten aus, die 62 Metaphern der Kunstwerke sowie der Sonderfall 41 Varianten. Zusammen ergeben sich laut der Tabelle 62 identifizierte Varianten der alles in allem 256 möglichen Fälle bzw. 24 oder fast 25 % der gesamten Variantenvielfalt. Die Besetzung sämtlicher Varianten lässt sich mit 106 Metaphern natürlich ohnehin nicht erreichen und wäre auch mit 255/256 Metaphern, da verschiedene Varianten mehrfach besetzt wären, nicht erreicht worden. Aber selbst mit $4 \times 106 = 424$ Metaphern wäre die Matrix noch nicht vollständig ausgefüllt, denn es nimmt mit steigender Metaphernzahl die prozentuale Variantenvielfalt ab. Die 43 Metaphern der Werbeanzeigen prägen mit ihren 29 Varianten zirka 67 % ihrer möglichen Varianten aus, die 62/63 Metaphern der Kunstwerke mit ihren 40/41 Varianten zirka 65 % und alle 105/106 Beispielmetaphern zusammen zirka 59 %. Man wird also mehr als 500 in Text-Bild-Gefügen identifizierte Metaphern benötigen, um die Matrix annähernd ausfüllen zu können, wächst doch mit steigender Metaphernzahl die Variantenfülle – wie gesagt – langsamer.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P
1	1			1						1				3		
2													2	1		
3															1	
4					1			1								
5		1		1									3			
6									1				2	1		
7															1	
8									1							
9	1	1	1	1							1		1			
10	6	1										1	12			
11	51	11		2	1	1				1	3		2		1	3
12					1				21				1			
13			1			1			1				4	1		
14	1	2		1									14	3		
15	11	1		21	1						1		1	3		1
16					11							1	2		1	

blaue Zahl = Werbeanzeige

rote Zahl = Kunstwerk

rosa = ehemals inkriminierte Metaphern

gelb = teilweise vertiefende Metaphern

grün = vollständige Metaphern

Abbildung 42: Die insgesamt identifizierten Strukturmetaphern in der Matrix

Die Schätzung müsste stimmen, vorausgesetzt alle Varianten der Matrix bilden Dispositionen ab, die Metaphern in Text-Bild-Gefügen auch tatsächlich einnehmen. Bedenkt man Weinrichs Identifikation der Metapher über ihren Bildspender (vgl. z. B. Weinrich 1976, S. 318) und seine Warnung vor dem Allegorisieren (vgl. Weinrich 1976, S. 341 und siehe hier Kap. 3.3.1.2), so birgt die Matrix mit den Modellen ohne markierten Spenderkern und/oder ohne markierte Empfängerebene zusammen 76 problematische Dispositionen (siehe die rosa Felder in Abb. 42). Das Problem scheint darin zu liegen, dass gerade in ihnen der kognitive Anteil an der Metapher hoch ist. Metaphern ohne objektivierten Spenderkern und/oder ohne objektivierte Empfängerebene wird unterstellt, sie seien rein subjektiv und nicht mehr im Text, Bild oder Text-Bild-Gefüge verankert. Die Matrix legt allerdings offen, dass hier recht pauschal und unpräzise zwei größere Metapherngruppen aus den möglichen Metaphern in Texten, Bildern und Text-Bild-Gefügen ausgegrenzt werden. Die 256 Modelle geben Auskunft darüber, welche Teile einer identifizierten Metapher objektiv gege-

ben sind, und können bei Text-Bild-Gefügen außerdem unterscheiden, in welchem Zeichensystem die Metaphernteile liegen. Damit machen sie den Subjektivitäts- und Objektivitätsgrad einer jeden Metapher transparent. Die Matrix hebt also die allzu scharf gezogene Grenze zwischen der angeblich rein objektiv vorhandenen und der scheinbar rein subjektiv erdachten Metapher auf.

In Anbetracht der hier beispielhaft ermittelten 62 Modellvarianten stellt sich natürlich die Frage, ob sich darunter nicht auch ein paar Modelle aus jener inkriminierten Metapherngruppe ohne objektivierten Spenderkern und/oder ohne objektivierte Empfängerebene befinden. Tatsächlich wurden – das geht aus der Tabelle der identifizierten Metaphern hervor – insgesamt 22 der inkriminierten Varianten ausfindig gemacht. Zu den Werbeanzeigen wurden 13 solcher Metaphern gebildet und zu den Kunstwerken 26 bzw. zusammen 39. Das sind mit zirka 37 % immerhin mehr als ein Drittel aller 105 von mir gebildeten Metaphern. Unter ihnen befinden sich zusammen sieben Metaphern ohne Empfängerebene (an den Stellen 1, 4, 13 u. 16 der Spalten D, M u. P) sowie zusammen 16 Metaphern ohne Spenderkern, aber noch mit Empfängerkern (in den Spalten B, E u. F) und schließlich zusammen 16 Metaphern ohne Spenderkern und ohne Empfängerkern (in der Spalte A), den Sonderfall der einen Pseudometapher nicht mit einberechnet. Die Überschneidungsfälle (A4, A13 u. A16), bei denen die Metapher ausschließlich vom spendenden Kontext und/oder Konbild abgeleitet ist, kommen nicht vor.

Die neuen Metapherntypen

Die vertiefende Metapher

Die vertiefende Metapher heißt so, weil sie keine im Text-Bild-Gefüge gegebene Empfängerebene (die als die tiefe Ebene angesehen wird) aufweist. Ihr Spenderkern sollte aber im Text oder Bild vorhanden sein. (Ist er es nicht, überschneidet sich die Metapher mit der frei abgeleiteten Metapher.)⁷⁴ Der Blick auf die sieben Metaphern dieses Typs führt zu einer einzigen Metapher in einer Werbeanzeige und zu sechs Metaphern in drei Kunstwerken. Die Metapher der Werbeanzeige (aus der ersten Mercedes-Werbung) lautet SEINEN STAND DER FINANZEN NACHSEHEN IST SEINEN GESUNDHEITZUSTAND ABSCHÄTZEN (25,5/D1). Sie ist, weil lediglich ein Element, ihr textlicher Spenderkern, gegeben ist, nur minimal in ihrem Text-Bild-Gefüge verankert. Dennoch handelt es sich bei ihr nicht um eine subjektive Metapher, die der Fantasie ihrer Erzeugerin entspringt. Sie beruht vielmehr auf zwei Kontexten oder Konbereichen in der Umgebung ihres Text-Bild-Gefüges. Der eine Konbereich ist die Situation des Kaufs eines Neuwagens, auf die die Werbeanzeige zweifellos abzielt. Der Autofahrer kann erst dann dazu bereit sein, sich einen Neuwagen zuzulegen, wenn er nach einem Finanzcheck zu dem Ergebnis kommt, dass er sich den Wagen wirklich leisten kann. Auch beim Autohändler wird ausschließlich auf seine Kaufkraft und überhaupt nicht auf seine körperliche Kondition geachtet. Insofern ist es situationsangemessen, den expliziten Gesundheitscheck als euphemistische Meta-

74 Die vertiefende Metapher liegt an den folgenden Stellen der Matrize: in den Spalten D, M und P auf den Reihen 1, 4, 13 und 16.

phorisierung des anstehenden Finanzchecks zu lesen. Die Lesart liegt ferner nahe, weil sie in ihrem anderen Konbereich auf ein populäres Bildfeld, DER FINANZSTATUS IST EIN GESUNDHEITZUSTAND, rekurriert. Das hat die Kraft, die Werbeanzeige so weit zu überdeterminieren, dass ihre zentrale Textaussage als Metapher erkennbar wird, obwohl deren Empfängerebene komplett verschwiegen wird. Die Metapher ist treffend als eine vertiefende Metapher zu bezeichnen, führt sie doch ein vertieftes Verständnis der Werbeanzeige herbei.

Bei den Kunstwerken finden sich zwei solcher vertiefender Metaphern in Trockels Zeichnung: AN ETWAS DENKEN IST ETWAS IM AUGEN HABEN (29,2/M16) und ETWAS WIDERSTANDSLOS HINNEHMEN IST ETWAS SCHLUCKEN (29,2/M16). Beide sind sie auf ihrer Spenderebene recht stark determiniert. Sie determinieren sich gegenseitig sowohl konbildlich als auch kontextuell. Ihre Empfängerebene bleibt dagegen völlig ungezeigt und unbenannt. Die Künstlerin verzichtete auf einen aufschlussreichen Titel, der das Gemeinte kundtut. Die geneigte Betrachterin kann die Bedeutung der Zeichnung auch so mühelos verstehen. Dass die eine Metapher die andere determiniert, trägt dazu bei, auch dass beide Metaphern von je einem Bildfeld überdeterminiert werden (von WISSEN IST SEHEN und AKZEPTIEREN IST ESSEN); vor allem aber gelingt die angemessene Deutung auf Anhieb, weil die beiden auf die Schfläche gebrachten Metaphern zwei allseits bekannte Phraseologismen sind. Auch in dieser trockelschen Zeichnung sind also die identifizierten Metaphern teilweise in deren Konbereich angesiedelt. Die überaus starke konbereichliche Einbettung macht aus ihnen zu identifizierende vertiefende Metaphern.

Drei weitere vertiefende Metaphern birgt die Zeichnung Brus'. Auch diese Metaphern sind parallel strukturiert; ihre determinierende Einbettung ist jedoch nur in mittlerem Maße ausgeprägt. SICH UNTER KONTROLLE WÄHNEN IST SICH AUF DIE FINGER SCHAUEN (31,3/M4), EINE WAHNVORSTELLUNG HABEN IST ETWAS KRABBELNDES AUF WEISSEM GRUND SEHEN (31,3/M4) und SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN (31,3/M4) weisen eine wie die andere neben dem spendenden Metaphernkern nur ein spendendes Konbild auf. Erstere beide Metaphern geben sich u. a. gegenseitig das Konbild, letztere Metapher wird dagegen vorwiegend durch die Tischplatte und den fehlenden Stuhl konbildlich determiniert. Obwohl die ersteren Metaphern in großer Nähe zu UNRUHIGE EMPFINDUNGEN NUR SCHWER ÜBERWINDEN IST ETWAS KRIBBLIGES NEBEN SICH WAHRNEHMEN (31,2) stehen und letztere zu NICHT WISSEN, WANN UND OB DER BESUCH KOMMT, IST IN DER LUFT SITZEN (31,2), fehlt ihnen doch der empfangende Kontext insbesondere durch das Wort *Warten*, der in jenen Metaphern noch klar gegeben ist. Während eine mehr oder weniger starke Ungewissheit und eine mehr oder weniger starke eingestandene oder nicht eingestandene Ungeduld charakteristische Merkmale des Wartens sind, ist die Versteifung nur eine mögliche Folge allzu langen Wartens, und der Kontrollverlust und Wahnvorstellungen sind gar nur mögliche Folgen der Versteifung. Solche Folgen können auch in Zusammenhang mit anderen Tätigkeiten auftreten. Die empfangende kontextuelle Stütze entfällt darum. Das wiederum trägt zusammen mit der nur mittelstark ausgeprägten spendenden Stütze zur Vagheit der Metaphern bei. Dass

die Metaphern insgesamt sehr vage sind, hängt aber auch damit zusammen, dass sie nicht im Zentrum bestimmter Phraseologismen liegen, sondern allenfalls davon abgeleitet sind. Ihre Ähnlichkeit mit den konventionalisierten Redensarten *jemandem auf die Finger schauen*, *weiße Mäuse sehen* und *(nicht) aus Holz sein* macht sie – bei all ihrer Innovativität – nachvollziehbar.

Die noch verbleibende vertiefende Kunstwerkmetapher, EINE LEINWAND IST EINE BLEIPLATTE (41,3/M4), wurde in Kiefers Objektensemble identifiziert. Sie weist im Modell dieselbe Determinierung wie die drei brusschen Metaphern auf. Auch bei ihr ist der Spenderkern der Bleiplatten nur durch ein spendendes Konbild, das hier vorwiegend die Paletten stellen, determiniert. Dieses besondere Konbildelement birgt allerdings bereits einen ersten Anhaltspunkt für die zu erschließende Empfängerebene der Metapher. Indem der Betrachter die Paletten nicht nur sieht, sondern sie auch in seiner Kognition als solche bezeichnet und über die Polysemie der Bezeichnung ihren zweiten bezeichneten Gegenstand, die Palette des Malers, entdeckt, kann er die Empfängerebene der Metapher erschließen. Genau gesagt kann er die Malerpaletten als kognitives empfangendes Konbild für die Leinwände im kognitiven Empfängerkern der Metapher setzen. Aber auch ohne in Gedanken mit der Bezeichnung zu spielen, kann der Betrachter den Empfängerkern der Metapher erschließen. Mehrere Anhaltspunkte determinieren sich gegenseitig und verleihen auch dieser Metapher wieder einen nicht geringfügigen Objektivitätsgrad. Dazu gehört die gewisse Ähnlichkeit der Bleiplatten mit Leinwänden, die durch die weißen Farbspuren verstärkt ist. Ferner kann man zu dem Stichwort ‚Einsamkeit‘ und der Annahme, dass die Zeitangabe ‚20 Jahre‘ auf einen (auto-)biografischen Konbereich hinweist, die bekannte Vorstellung vom einsamen Künstlergenie assoziieren, wodurch die Bleiplatten auch mindestens zu Werkstücken werden. Den sichersten Anhaltspunkt liefert allerdings die erste Fassung des Objektarrangements, in der die übereinandergestapelten Gegenstände noch Leinwände sind. Ein Einblick in das Gesamtwerk eines Künstlers kann also für die metaphorische Deutung eines Einzelwerks vorteilhaft sein. Schließlich wird die letztlich wichtigere metonymisch erweiterte Metapher EINE KLEINE ERLEBNISEINHEIT DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS IST EINE BLEIPLATTE noch konbereichlich durch das gebräuchliche Adjektivkompositum *bleischwer* gestützt, welches zum offensichtlichsten gemeinsamen Merkmal zwischen ihren beiden Kernhälften aufrückt. Es ist ein Glückstreffer.

Die Vagheit der Metaphern in Brus' Zeichnung ist trotz identischem Strukturmodell mit Kiefers Objektensemble höher als die Vagheit der dort identifizierten Metaphern, was vor allem auf die starke konbereichliche Stütze des kieferschen Werks, noch in einer ersten Fassung vorzuliegen, zurückzuführen ist. Zu der textbildlichen Verankerung einer Metapher kommt ihre konbereichliche Determinierung als zweite objektive Größe hinzu, die ebenfalls den Subjektivitätsgrad einer jeden Metapher reduziert. Dabei kann eine Metapher auf verschiedene Weise konbereichlich determiniert sein. In den analysierten Beispielen lagen die außertextbildlichen Determinierungen auf der Seite der Sprache in überlieferten Bildfeldern und Phraseologismen sowie lexikalisierten Wortverbindungen, auf der Seite der Welt im Situationsbezug

der pragmatischen Werbeanzeige und auf der Seite des Bildes im Bezug zweier Kunstwerke aufeinander. Die Liste ist unvollständig. Vor allem weitere Welt- und Bildbezüge stützen Metaphern in Text-Bild-Gefügen.

Dem textbildlichen und außertextbildlichen Determinierungskomplex einer jeden Metapher steht ihre Subjektivität gegenüber. Laut Feinstein (1982) gelingen uns authentische subjektive Metaphern zu Bildern, wenn wir das zu Sehende mit unseren Gefühlen und Erfahrungen in Zusammenhang bringen. Wie sie herausarbeitet, unterstützen uns die Fragen ‚Wie sieht es aus?‘ und ‚Welche Gefühle weckt es (in mir)?‘ dabei, unseren Erfahrungshorizont verstärkt in unsere Bildbetrachtungen einzubringen (vgl. Feinstein 1982, S. 50ff.). (Auch die Frage ‚Woran erinnert es mich?‘ wäre geeignet.) Damit propagiert sie eine tendenziell therapeutische einführende Betrachtung, die sich von dem hier vorgeschlagenen kognitiv-reflexiven Umgang mit Text-Bild-Gefügen deutlich unterscheidet. Während die feinsteinschen Metaphern zu Kunstwerken so subjektiv wie möglich sind, da sie der Betrachter autobiografisch entwickelt, sind die hier vorgestellten vertiefenden Metaphern zu den genannten Text-Bild-Gefügen so objektiv wie möglich, da sie der Betrachter aus Konbereichen außerhalb seiner selbst formt.

Die überhöhende Metapher und die teilweise überhöhende Metapher

Es sei nun der Blick auf die zweite größere Teilgruppe der inkriminierten, angeblich allzu subjektiven Metaphern gerichtet, die jene Fälle vereint, bei denen der Spenderkern nicht gegeben ist, wohl aber der Empfängerkern. In dieser Teilgruppe befinden sich auch die meisten Komplemente zu den vertiefenden Metaphern, also diejenigen Fälle, die überhaupt keine Spenderebene aufweisen. Bei ihnen handelt es sich um die überhöhenden Metaphern. Sie wurden so benannt, weil die fehlende (und damit kognitiv ergänzte) Spenderebene als die hohe Ebene der Metapher angesehen wird.⁷⁵ Nur eine Metapher dieses Typs (ohne Spenderebene) wurde in Schmidt-Heins' Kunstwerk identifiziert: BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3/B5). Sie hat ihren Empfängerkern in dem genannten elliptischen Satz und ihr Empfängerkonbild in der noch unplakatierten Wand, ist diese doch der Gegenstand, dessen Geburt sich ereignet, während es mit ihm losgeht (die Wand plakatiert wird). Gestützt wird die Metapher allein von der verbreiteten Sichtweise, dass alles ein Leben hat, bzw. vom Bildfeld ENTITÄTEN SIND LEBEWESEN. Da das Kunstwerk selbst keine Anhaltspunkte für das bevorstehende Leben der Plakatwand birgt, ist die Metapher am besten als eine überhöhende zu bezeichnen. Sie ist nicht umkehrbar, weil das Bildfeld, auf das sie rekurriert, nicht umkehrbar ist; und sie ist nicht (rein) subjektiv, weil Bildfelder soziale Gebilde sind.

Die anderen zusammen 15 Metaphern ohne Spenderkern, aber mit Spenderebene, also die teilweise überhöhenden Metaphern, sind in der Werbung die folgenden: DIE WARTENDE JUNGE FRAU IST DIE DESIGNERIN DER VORGEFÜHRTEN MODE (14/

75 Die überhöhende Metapher befindet sich in den Spalten B, E und F auf den Reihen 1, 2, 5 und 6. (Auf den entsprechenden Reihen in Spalte A fehlt auch der Spenderkern.) Die teilweise überhöhende Metapher liegt auf den verbleibenden Reihen der Spalten B, E und F.

E12), DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2/B12), FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN (28,4/E15), DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,4/E16), DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,1/F11) sowie KOCHEN IST AUSGEHEN (30,3/B10) und in der Kunst die folgenden: TOT SEIN IST LIEGEN (24/B9), DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM/EINE KINOLEINWAND/EINE BÜHNE (26,2/E4), DIE(SE) MAHLZEIT IST EINE KARUSSELFAHRT (27,1/F13), DAS GESICHT IST EINE UHR (29,4/E16), WARTEN IST ENTBEHREN (31,6/E14), DER MENSCH IST EIN URLAUBER (33,2/B11), DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,2/B11), DIE LEBENSZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE (39,5/B15) sowie EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT (41,7/E14). Bei den Werbeanzeigen wie auch bei den Kunstwerken ist die Varianz groß. Es kommt in der Matrix nur zu zwei Doppelbelegungen.

Die beiden Metaphern der Hewlett-Packard-Werbung, FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN (28,4/E15) und DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,4/E16), weisen eine ähnliche Modellstruktur auf. In ersterer Metapher ist über die Collage der Empfängerkerne visualisiert und durch die Erläuterung der Kamertechnik der Empfängerkontext. Schliesse man allein aufgrund dieser Gegebenheiten auf FOTOGRAFIEREN IST LIEBEN, handelte es sich um eine überhöhende Metapher. Doch wird die Metapher auf der Spenderebene sowohl konbildlich als auch kontextuell gestützt – u. a. durch die leicht rosige Färbung des Weißen im Auge des Mannes und die Rede vom ‚*Augen-Blick*‘, die auch zum literarischen Konbereich Fausts erstem Erblicken von Gretchen hinführt. Die textbildliche Determinierung macht aus der ansonsten überhöhenden Metapher eine teilweise überhöhende Metapher.

Die zweite teilweise überhöhende Metapher mit fast gleicher textbildlicher Determinierungsdisposition, DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT, stützt sich auf inhaltlich andere determinierende und konterdeterminierende Elemente. In ihrem Empfängerbereich ist über das Trompe l’Œil nur ihr Empfängerkerne im Bild gegeben, während ihr Spenderbereich durch das gezeigte Foto und die angesprochenen Fotos konbildlich und kontextuell vorliegt. Trotz der gleichen Disposition dieser Metapher mit der vorherigen im Spenderbereich ist ihre teilweise Überhöhung tendenziell stärker ausgeprägt, da sie auf den konbereichlichen umgangssprachlichen Ausdruck *sich verewigen* angewiesen ist bzw. auf die Vorstellung, dass bestimmte Lebensphasen auf Fotos *ewig* in Erinnerung bleiben. Die zwei teilweise überdeterminierenden Metaphern sind ferner über den literarischen Konbereich der faustschen Szene in ihrer Werbeanzeige miteinander verbunden.

Auch die Metapher DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2/B11) der ersten Mercedes-Werbung weist eine für teilweise überhöhende Metaphern recht starke textbildliche Determinierungsdisposition auf. Auf der Spenderebene ist zum einen im Bild durch die 90°-Drehung des Fotos der auf ihm abgebildete Wagen in die Startposition einer Rakete gebracht, und es wird zum anderen im Text der beim Raketenstart typische Countdown dazu geliefert. Beide Elemente geben dem Ereignis aber nur ein Konbild und einen Kontext, weil sie erstens die Zeit unmittelbar vor dem Start repräsentieren und weil zweitens die Rakete selbst weder gezeigt noch erwähnt wird. Dass hier ein Raketenstart angedeutet wird, muss der Betrachter

über sein Weltwissen erschließen. Ferner muss er den Empfänger Kern der Metapher selbst bestimmen, wozu er mehrere Möglichkeiten hat. Da im Text der Anzeige zur Premiere eingeladen wird, bietet es sich an, auch diese zu metaphorisieren. Mittels der Metapher *DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART* wird die Premiere vom Betrachter teilweise eigenständig überhöht.

Bildet der Betrachter zu Schmidt-Heins' Kunstwerk die Metapher *DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM/EINE KINOLEINWAND/EINE BÜHNE* (26,2/E4), überhöht er die Plakatwand ebenfalls teilweise eigenständig und teilweise, weil die Überhöhung im Kunstwerk angelegt ist. Die textbildliche Determinierung der Metapher fällt dieses Mal allerdings gering aus. Ihre Spenderebene ist lediglich kontextuell über ‚*bevor es losgeht*‘ gegeben. Der elliptische Satz verweist auf den Anfang eines unbekanntes Ereignisses. Will man das Ereignis auf die darüber hinaus nur noch gegebene Plakatwand beziehen, kann man diese metaphorisieren und dazu passend das Ereignis konkretisieren. Über ihre rechteckige Form kann die Wand z. B. zu einem Bildschirm werden und das Ereignis zu einem Spielfilm. Hierzu passt auch das Schriftbild von ‚*bevor es losgeht*‘, das an die Lettern *the end/Ende* am Schluss älterer Filme erinnert. Das Kunstwerk birgt also zwei Anhaltspunkte für die Metapher. Diese beiden Gemeinsamkeiten zwischen der Plakatwand und dem Bildschirm zu entdecken, bedarf es konbereichlich keines allzu großen Weltwissens. Das heißt: Der im Kunstwerk angelegte Teil der Überhöhung für die Metapher liegt textlich im allgemeinen Verweis auf ein Ereignis vor. Der vom Betrachter eigenständig zu leistende Teil der Überhöhung besteht darin, dass er die Plakatwand vor dem Hintergrund des zu konkretisierenden Ereignisses konterdeterminiert. Dabei legen zwei Anhaltspunkte im Bild des Kunstwerks eine Konterdeterminierung nahe, die ihm konbereichlich vertraut ist.

Die Metapher *DIE(SE) MAHLZEIT IST EINE KARUSSELFAHRT* (27,1/F13) – auch sie ist textbildlich eher schwach determiniert – funktioniert wieder ein wenig anders. Sie enthält ihren Empfänger Kern gedoppelt in Text und Bild, mit der Besonderheit, dass die Mahlzeit im Bild verfremdet ist. Durch zahlreiche Beschleunigungsspuren sowie wechselnde, oft schräge Perspektiven wird die Mahlzeit konbildlich überhöht. Sowie man darin Hinweise auf etwas außerhalb von ihr Liegendes, aber doch auf sie Bezogenes, wahrnimmt, geraten sie ins Konbild einer Metapher. Dorthin können auch die zwei inhaltlichen Elemente des mit steifem Oberkörper dicht beieinandersitzenden, aufgeschreckten Ehepaars sowie der sich übergebende Mann mit dem auf den Küchenboden spritzenden Erbrochenen gelangen. Das Kunstwerk birgt, so gesehen, vier Anhaltspunkte, die im Spenderkonbild der mutmaßlichen Metapher liegen. Ihren Spender Kern findet der Betrachter, indem er auf der Grundlage seines konbereichlichen Erfahrungswissens eine konkrete Situation aufspürt, die die gegebenen Anhaltspunkte aufweist. Ergänzt er eigenständig die Karussellfahrt, hat er eine teilweise überhöhende Metapher gebildet.

Die überhöhenden und teilweise überhöhenden Metaphern sind wie auch die vertiefenden Metaphern stärker konstruktiv, was erneut die Frage nach ihrer Subjektivität aufwirft. Man könnte meinen, dass der Objektivitäts- bzw. Subjektivitätsgrad

einer Metapher parallel zu ihrem Rekonstruktions- bzw. Konstruktionsgrad verläuft und davon abhängt, wie stark oder schwach die Metapher im Text-Bild-Gefüge verankert ist. Doch stimmt das nicht ganz. Wie konstruktiv eine Metapher ist, kann man am Strukturmodell zwar recht gut ablesen. Wie subjektiv sie ist, hängt dagegen – wie schon gesagt – nicht nur von der Stärke ihrer textbildlichen Verankerung ab. Ihr Subjektivitätsgrad wird auch von ihrer konbereichlichen Determinierung bestimmt. Legt man diese außertextbildliche Determinierung einmal unter die Lupe, lässt sich weiterführend sagen: Wenn sich eine Metapher vornehmlich auf unser Sprach- und Bildwissen bezieht, ist sie tendenziell objektiver, wenn sie sich dagegen mehr auf unser Welt- und Erfahrungswissen bezieht, ist sie tendenziell subjektiver. Was das Sprachwissen anbelangt, können Metaphern in Text-Bild-Gefügen von Bildfeldern überdeterminiert werden, in Phraseologismen ausgeprägt sein und/oder mit lexikalisierten Wortverbindungen oder umgangssprachlichen Ausdrücken verbunden sein. Diese sind nicht individuell, sondern konventionalisiert und sozial. Indem sich eine Metapher auf sie bezieht, überträgt sich im Gegenzug ihre Objektivität auf sie. Die Metapher ist folglich – und sei sie auch in ihrem Text-Bild-Gefüge ‚nur‘ mit stärkerem konstruktivem Anteil des Betrachters identifizierbar – in höherem Maße objektiv als gemeinhin angenommen. Dasselbe gilt auch für den Rückgriff einer Metapher auf unser Bildwissen, das hier fast nicht berücksichtigt wurde. Greift der Betrachter beim Identifizieren einer Metapher jedoch vorwiegend oder ausschließlich auf sein Weltwissen, das nur schwer von seinem individuellen Erfahrungswissen zu trennen ist, zurück, erhält seine Metapher dadurch subjektivere Züge.

Wenn Feinstein sagt, die Bedeutung, die wir in Bildern finden, könne nie die gleiche sein, die der Künstler habe ausdrücken wollen; deshalb sei es uns gestattet, auf der Grundlage unserer individuellen Erfahrung Bedeutung zu konstruieren (worumunter sie subjektive Bedeutung versteht) (vgl. Feinstein 1982, S. 47), verspielt sie eine Chance. Auf der Grundlage unseres Sprach- und Bildwissens können wir durchaus Bedeutungen konstruieren, die den Bedeutungen, die die Designer und Künstler in ihre Text-Bild-Gefüge hineingelegt haben, im Prinzip entsprechen. Unsere Metaphern können, wenn sie auch nie völlig objektiv sind, zumindest tendenziell objektiv sein. Das gilt für die inkriminierten Metapherntypen in gleichem Maße wie für die akzeptierten Metapherntypen.

Die frei abgeleitete Metapher

Ehe der Blick auf die akzeptierten Metapherntypen fallen kann, ist er noch auf die dritte und letzte Teilgruppe der inkriminierten Metapherntypen, die Metaphern ohne Spender- und ohne Empfängerkern, zu lenken. In diesem Typ der frei abgeleiteten Metapher liegt die Pseudometapher, die von ihm auszugrenzen ist. Außerdem sind seine drei Metaphern ohne Kern und ohne Spenderebene und seine drei Metaphern ohne Kern und ohne Empfängerebene heikel.⁷⁶ Zu den sechs Varianten wurde,

76 Die frei abgeleitete Metapher liegt auf der Spalte A. Problematisch sind ihre Überschneidungen mit der überhöhenden Metapher (A2, A5 u. A6) und mit der vertiefenden Metapher (A4, A13 u. A16).

wie vorhersagbar war, auch kein Beispiel identifiziert und analysiert. Gewiss kann man sie als Produzent oder Rezipient bilden. Doch handelt es sich bei ihnen dann wirklich um subjektive Metaphern.

Die identifizierten 16 Beispiele verteilen sich auf fünf der noch verbleibenden neun Varianten mit einer starken Häufung in der Variante A10 bei den Kunstwerken und einer ähnlich starken Häufung in der Variante A11 bei den Werbeanzeigen. Die unter den Werbeanzeigen identifizierten Beispielmetaphern lauten: MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN (25,1/A11), DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN, IST EIN RAKETENSTART (25,3/A15), KOCHEN IST FERNSEHEN (30,2/A11), DIE BETRACHTERIN IST DIE KOCHENDE UND FERNSEHZUSCHAUERIN (30,2/A11), DIE HAUSFRAU IST EINE LADY (30,2/A11) und EINES DIESER AUTOS KAUFEN IST NACH DEN STERNEN GREIFEN (37,3/A11). Die unter den Kunstwerken identifizierten Beispielmetaphern lauten: DER BETRACHTER IST EIN SPIELER (18/A9), DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20/A10), STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN (20/A10), STERBEN IST UMFALLEN (23/A10), DIE VERÄNDERUNG DER FERTIGKOST WÄHREND DER ZUBEREITUNG IST HEXEREI (27,4/A10), BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG (36,3/A10), DER REISENDE IST EIN GEFANGENER (36,3/A10), DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS (38,3/A15), DIE DREHUNG DES STERNHIMMELS IN EINER NACHT IST DER LAUF DES ZEIGERS UM DIE UHR (38,4/A11) und DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6/A14).

Ein Beispiel der Variante A11 ist die in der AEG-Werbung identifizierte Metapher KOCHEN IST FERNSEHEN (30,2/A11). Sie verbirgt sich im Text-Bild-Gefüge, ohne dort im Text oder Bild mit ihrem Empfänger- oder Spenderkern verankert zu sein, ist aber kontextuell und konbildlich maximal in ihm eingebettet. Zur Empfängerenebene, die die Metapher stützt, gehören die nicht zu übersehende Abbildung des Herdes und das nicht zu überlesende Wort ‚Herd‘ direkt über ihm. Zur Spenderenebene gehören die Abbildung des auf den Herd gerichteten Liegesessels mit Weinglas und Schuhen und (u. a.) der das Wort ‚Herd‘ einbeziehende Slogan. Im Konbild und Kontext von KOCHEN IST FERNSEHEN befindet sich also die Metapher DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,1). Diese, den klassischen Typ der konbildlichen Metapher weiter entwickelnde Metapher (DER HERD IST EIN FERNSEHER) rückt ganz in den kontextuellen und konbildlichen Bereich der von ihr abgeleiteten Metapher (KOCHEN IST FERNSEHEN). Dieselbe Verschiebung ereignet sich auch, bildet man die Metapher DIE KOCHENDE IST DIE FERNSEHZUSCHAUERIN. Sie weist in der vorliegenden Werbeanzeige dasselbe Strukturmodell auf wie KOCHEN IST FERNSEHEN. Bei beiden Metaphern handelt es sich um Ableitungen von einer stärker im Text-Bild-Gefüge verankerten Metapher. Die kernlosen Metaphern sind folglich abgeleitete Metaphern. Alle kernlosen Metaphern können nichts anderes als abgeleitete Metaphern sein.

Auch die Metapher EINES DIESER AUTOS KAUFEN IST NACH DEN STERNEN GREIFEN (37,3/A11) in der zweiten Mercedes-Werbung gehört zum Typ der abgeleiteten Metaphern. Sie prägt im Modell dieselbe Variante wie KOCHEN IST FERNSEHEN aus. Abgeleitet wurde sie insbesondere von der Metapher DIESE AUTOS SIND STERNE

(37,1). Aber auch die Metapher DIE FINANZIERUNGSKONDITIONEN SIND EINE GESTIRNKONSTELLATION (37,2) steht mit ihr in einem Ableitungszusammenhang. Von dieser Metapher ist wiederum ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG (37,4) abgeleitet, und als davon abgeleitet kann VOM SCHICKSAL BEGÜNSTIGT SEIN IST UNTER EINEM GUTEN STERN STEHEN (37,5) angesehen werden. Beim Prinzip der Ableitung handelt es sich um eine Methode, mittels derer man Metaphern in Text-Bild-Gefügen verlässlich aufspüren kann. Das heißt nun nicht gleich, dass jede Metapher von einer anderen abgeleitet wurde. Doch hängen in einem Text-Bild-Gefüge stets mehrere Metaphern über Ableitungen zusammen. Dabei sind die jeweils abgeleiteten Metaphern nicht zwangsläufig kernlose Metaphern, wie man z. B. an ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG sehen kann. Diese Metapher ist, obgleich sie abgeleitet wurde, vollständig in Kern und Kontext/Konbild vorhanden. Die Designer und Künstler bringen ihre kognitiven Ableitungen in ihre Text-Bild-Gefüge explizit ein, wenn sie mögen. In der Mercedes-Werbung sind die Finanzierungsbedingungen und die Gestirnkongstellatation zentral ausgestaltet und ausformuliert, wobei auch noch betont wird, dass es sich um eine ‚*einmalige Kongstellatation*‘ handelt. Die Vollständigkeit der Einmaligkeitsmetapher im Modell ergibt sich daraus, dass sich das zeitlich Einmalige vom qualitativ Einmaligen kaum trennen lässt. Sie ist für abgeleitete Metaphern untypisch.

Drei typische abgeleitete Metaphern sind MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN (25,1/A11), DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2) und DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN, IST EIN RAKETENSTART (25,3/A15) aus der anderen Mercedes-Werbung. Die erste Metapher ist ganz offensichtlich von DAS KABRIOLETT IST EINE RAKETE abgeleitet, die zweite Metapher kann ferner als von der ersten abgeleitet angesehen werden und die dritte als von der zweiten. Während es sich aber bei der ersten und dritten Metapher um zwei Beispiele der kernlosen Metapher handelt, weist die zweite ein explizites Kernelement auf. Ihr Empfänger Kern wurde im Text entdeckt, nur ihr Spender Kern wurde rein aus konbildlichen und kontextuellen Elementen (der senkrechten Präsentation des Wagens und dem Countdown u. a.) ermittelt bzw. frei vom Spender Kern der Metapher MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN abgeleitet. Liegt eine solche freie Ableitung sowohl beim Spender- als auch beim Empfänger Kern einer Metapher vor, kann man sie folglich treffend als eine frei abgeleitete Metapher bezeichnen. Das freie Ableiten kann so weit gehen, dass eine kontextuelle oder konbildliche Ebene verschwindet, wie das bei DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN, IST EIN RAKETENSTART der Fall ist. Während sich im Konbild der Metaphernhälfte PREMIERE DES WAGENS noch das abgebildete Kabriolett befindet, erblasst dieses Konbild bei der Metaphernhälfte DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN.

Dasselbe Strukturmodell der frei abgeleiteten Metapher ohne empfangendes Konbild weist auch die in Polkes Sternhimmeltuch identifizierte Metapher DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS (38,3/A15) auf. Sie ist von der Metapher DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD

(38,2) abgeleitet, deren textlicher Empfänger Kern des Namenszuges S. Polke ebenso nach außen rückt wie sein textlicher und bildlicher Spender Kern des Sternhimmels, steht doch der Namenszug Polkes im Kontext seiner Selbstverwirklichung und sein Sternbild im Kontext und Konbild der Entfaltung seines Sternhimmeltuchs. Es geht um Polkes Selbstverwirklichung, und das Sternhimmeltuch zeigt den Sternhimmel mit seinem Sternbild. Um zu klären, ob die Ableitung auch wirklich frei ist, muss man schauen, welche Anhaltspunkte das Kunstwerk zur Idee der Entfaltung birgt. Mit seinen Falten verweist es auf die Entfaltung, deren Akt selbst nicht gezeigt ist, weshalb die Falten im Konbild der Metapher stehen. Folglich handelt es sich um eine frei abgeleitete Metapher. Wäre dagegen die leicht modifizierte Metapher POLKES SELBSTVERWIRKLICHUNG IST DIESES ENTFALTETE STERNHIMMELTUCH gebildet worden, hätte sich im Strukturmodell eine andere Variante ergeben. Jetzt wäre der Spender Kern im Bild gegeben. Statt mit einer frei abgeleiteten Metapher hätten wir es mit einer teilweise vertiefenden Metapher zu tun. Sowohl die im Vorfeld gebildete Metapher als auch die soeben gebildete Metapher werden konbereichlich durch das sprachliche Wissen gestützt, dass das nominalisierte Wort *Entfaltung* vornehmlich im übertragenen Sinne etwa für die Selbstoffenbarung, die Entwicklung oder die Selbstverwirklichung einer Person steht. Insofern ist keine der beiden Metaphern ein rein subjektives Konstrukt.

Rein subjektiv ist auch nicht die kaum noch in Kiefers Kunstwerk verankerte Metapher DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6/A14). Man könnte sagen, dass es sich bei ihr um eine Ableitung zweiten Grades von der zentral ausgeprägten Metapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN (41,1) handelt. Deren Ableitung ersten Grades lautet DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE (41,8). Während in der zentralen Metapher die Paletten den Bleiplattenstapeln ein Konbild geben, geben in der direkt von ihr abgeleiteten Metapher die Bleiplattenstapel der Palette ein Konbild. Sie verkörpern – wenn man so will – den Inhalt der Erinnerung. Gleichzeitig rückt der textliche Empfänger Kern in den Kontext. Die Annahme, dass die ‚20 Jahre Einsamkeit‘ eine erinnerte Zeitgestalt sind, ist frei abgeleitet, denn die Erinnerung ist nicht im Kunstwerk expliziert. Von der Erinnerungsmetapher ist nun die Vergangenheitsmetapher insgesamt frei abgeleitet, wobei hier die Vergangenheit die erlebte Zeit eines Menschen meint. Bei ihr befinden sich sowohl die Bleiplattenstapel als auch die Paletten im Konbild der selbst nicht im Kunstwerk verankerten Lagerhalle, und die 20 Jahre Einsamkeit befinden sich im Kontext der in ihm auch nicht verankerten Vergangenheit. Die Erinnerungsmetapher und die Vergangenheitsmetapher sind nicht rein subjektiv, weil sie von Bildfeldern überdeterminiert werden, von DAS GEDÄCHTNIS IST EIN MAGAZIN und von DIE ZEIT IST EIN RAUM.

Im schütteschen Kunstwerk überdeterminieren die Bildfelder DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20/A10) und UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT (21) die meisten seiner Metaphern und lassen sich überdies selbst gut in ihm verankern. Dadurch stützen sie diese Metaphern umso stärker. Mögen die noch so subjektiv wirken, sind sie es doch kaum. Die Metapher STERBEN IST UMFALLEN (23/A10) beispielsweise ist

genauso stark wie das sie überdeterminierende Bildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL in der Installation verankert. STERBEN IST UMFALLEN IST VON LEBEN IST STEHEN (22) und TOT SEIN IST LIEGEN (24) frei abgeleitet, DAS LEBEN IST EIN SPIEL VON IN DER ERPROBUNGSPHASE IST AUF DER SPIELWIESE (19). Sogar schwächer als ihr Bildfeld verankert sind die frei abgeleiteten Metaphern STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN (20/A10) zu UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT (21) und DER BETRACHTER IST EIN SPIELER (18/A9) zu DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20). Erstere dieser Metaphern ist direkt von ihrem Bildfeld als Metapher frei abgeleitet und dadurch schwächer als dieses ausgeprägt. Sieht man u. a. die zeitliche Begrenztheit der beobachteten Pendelbewegung als Spenderkern der Bildfeldmetapher über unsere Lebenszeit an, ist das Ereignis, dass eine Figur vom Schlag des Pendels getroffen wird, so lange frei davon abgeleitet, wie sich der Schlag nicht wirklich ereignet. Letztere Metapher ist vom Metaphertrio über das Leben, Sterben und Totsein frei abgeleitet und besonders schwach ausgeprägt, weil die mit dem Wort ‚tot‘ gegebene Verankerungsmöglichkeit in ihr entfällt. Ist der Betrachter Spieler und nicht Spielfigur, steht er außerhalb des Lebensspiels. Nichtsdestotrotz ist die Spielermetapher vom Lebensspielbildfeld überdeterminiert. Es bewirkt, dass der Spieler im Spiel immer auch Spielfigur ist.

Die teilweise vertiefende Metapher und die vollständige Metapher

Zusammenfassend muss man sagen, dass die Gruppe der Metaphern ohne objektivierte Spenderkern und/oder ohne objektivierte Empfängerebene zu Unrecht als allzu subjektiv abgetan wird. Mithilfe des Modells zur Analyse von Metaphern in Text-Bild-Gefügen und der Matrix zu deren Vergleich konnte vielmehr gezeigt werden, dass diese Metaphern einen höheren Objektivitätsgrad haben, als gemeinhin angenommen wird. Insofern es sich bei ihnen um ernst zu nehmende, tendenziell objektive Metaphern handelt, lohnte es sich, in ihnen neue Metapherentypen auszumachen. Sie können als neu bezeichnet werden, weil sie bisher nicht beachtet wurden. Die Metaphern mit Spenderkern, aber ohne Empfängerebene wurden als vertiefende Metaphern bezeichnet⁷⁷, die ihnen komplementär gegenüberstehenden Metaphern mit Empfängerkern, aber ohne Spenderebene als überhöhende Metaphern⁷⁸. Ferner wurden die Metaphern mit Empfängerkern und mit Spenderebene, aber ohne Spenderkern als teilweise überhöhende Metaphern bezeichnet⁷⁹ und die Metaphern ohne jeglichen Kern als frei abgeleitete Metaphern⁸⁰. Diese vier Metapherentypen decken den Bereich der inkriminierten Metaphern ab. Unter ihnen bleiben lediglich die sechs Fälle der sowohl frei abgeleiteten als auch vertiefenden oder überhöhenden Metaphern in Hinblick auf ihren Objektivitätsgrad problematisch sowie natürlich als siebter Fall die Pseudometapher.

77 Es gibt die vertiefende Metapher in $16 - 3 - 1 = 12$ Varianten.

78 Die überhöhende Metapher ist ebenfalls in $16 - 3 - 1 = 12$ Varianten möglich.

79 Die teilweise überhöhende Metapher liegt in $16 \times 3 - 3 \times 4 = 36$ Varianten vor.

80 Die frei abgeleitete Metapher besteht aus $16 - 1 - 6 = 9$ Varianten, die noch als objektiv bezeichnet werden können.

Letztlich repräsentieren also nahezu alle möglichen Dispositionen der Metapher im Modell bzw. fast alle Varianten des Modells in der Matrix zu akzeptierende objektive Metaphern in Text-Bild-Gefügen. Da stellt sich die Frage, ob auch die schon immer akzeptierten Metaphern vor dem Hintergrund der neu mitberücksichtigten Metaphern in sich noch einmal gruppiert werden müssen. Sie müssen es, weil die Metapherngruppe, die sich komplementär zu den teilweise überhöhenden Metaphern verhält, noch fehlt. Der Metapherentyp der teilweise vertiefenden Metaphern ist innerhalb der schon immer akzeptierten Metaphern in den Varianten mit Spenderkern und Empfängerebene, aber ohne Empfängerkern ausgeprägt (Spalten D, M u. P, jeweils ohne die Stellen 1, 4, 13 u. 16)⁸¹. 32 Metaphern dieses Typs sind identifiziert worden, zwölf Metaphern in den Werbeanzeigen und 20 in den Kunstwerken. Das sind fast so viele Metaphern, wie zusammen bei den vier Typen der bislang inkriminierten Metaphern gefunden wurden.

Addiert man jene 39 Metaphern zu diesen 32 Metaphern hinzu und zieht die Summe von den 105 insgesamt identifizierten Metaphern ab, bleiben 34 Metaphern für die restlichen Varianten der Matrix übrig, 18 davon wurden in den Werbeanzeigen identifiziert, 16 in den Kunstwerken. Sie haben gemeinsam, dass bei ihnen im Text und/oder Bild der Empfängerkern und der Spenderkern mindestens einfach gegeben ist (Spalten C, G, H, I, J, K, L, N u. O)⁸². Obgleich sie eine variantenreiche Gruppe darstellen, können sie zu einem einzigen Typ, dem Typ der vollständigen Metapher, zusammengefasst werden. Dafür spricht u. a., dass sie unter den Beispielmetaphern kaum stärker vertreten sind als die teilweise vertiefenden Metaphern. Nimmt man noch die ehemals inkriminierten Metaphern als eine Metapherngruppe hinzu, ergibt sich das folgende Bild: 37 % der identifizierten und analysierten Metaphern liegen im Bereich der ehemals inkriminierten Metaphern, 30 % sind teilweise vertiefende Metaphern und 32 % vollständige Metaphern. Die Beispiele verteilen sich also relativ gleichmäßig auf die drei genannten Gruppen. In eine Gruppe fällt – grob gesagt – jeweils ein Drittel aller Metaphern.

Diese spezielle Streuung der textbildlichen Strukturmetaphern über die Matrix sagt klar zweierlei über die drei Metapherngruppen aus: Erstens verhält es sich ganz offensichtlich so, dass die freieren Metaphern, die teilweise vertiefenden Metaphern und die vollständigen Metaphern ähnlich häufig in Text-Bild-Gefügen angelegt sind bzw. zu ihnen gebildet werden. Alle Text-Bild-Gefüge zusammen bergen also prinzipiell ausgewogen das gesamte Variantenpotenzial der sprachbildlichen Strukturmetapher. Betrachtet man die Verteilung der Beispielmetaphern in der Matrix in Relation zu ihrer möglichen Variantenbreite, zeigt sich zweitens aber auch, dass deren Potenzial unterschiedlich intensiv ausgeschöpft wird (siehe noch einmal Abb. 42). Auf die teilweise vertiefende Metapher mit ihren 36 Varianten kommen (32) Beispielmetaphern in 16 Varianten. Die vertiefende Metapher, die überhöhende und

81 Die teilweise vertiefende Metapher ist ausgeprägt in $16 \times 3 - 3 \times 4 = 36$ Varianten.

82 Die vollständige Metapher gibt es in 16×3 (v. M. im Text i. d. Sp. C, G u. O) + 16×3 (v. M. im Bild i. d. Sp. I, J u. L) + 16×2 (v. M. auf Text und Bild verteilt i. d. Sp. H u. N) + 16 (v. M. doppelt in Text und Bild i. d. Sp. K) = 144 Varianten.

die teilweise überhöhende Metapher sowie die frei abgeleitete Metapher prägen zusammen 69/75 (+1) Varianten aus, auf die (39) Beispielmeteraphern in 22 Varianten fallen, und die vollständige Metapher mit ihren 144 Varianten ist mit (34) Beispielen in 24 Varianten belegt. Das heißt, das Potenzial der teilweise vertiefenden Metapher wird besonders stark ausgenutzt und das der ehemals inkriminierten Metaphern relativ stark, das der vollständigen Metapher dagegen nur in sehr geringem Maße. Genauer gesagt ist die Variantendichte bei den teilweise vertiefenden Metaphern vergleichsweise hoch, bei den elliptischeren Metaphern etwa halb so hoch und bei den vollständigen Metaphern um abermals zirka die Hälfte niedriger.

Diese je unterschiedliche Konzentration der Beispiele überrascht nicht allzu sehr. Zum einen können die Varianten der teilweise vertiefenden sprachbildlichen Metapher auf die Grunddisposition der rein sprachlichen Metapher (Fehse 2001) zurückgeführt werden (siehe auch hier Kap. 3.3.1.1). Dass genau dieser Metapherentyp auch im Text-Bild-Gefüge so beliebt ist, weist auf die Verwandtschaft des Text-Bild-Gefüges mit dem Text hin. Zum anderen kann man die Varianten der Gruppe der in reinen Texten inkriminierten, in Text-Bild-Gefügen jedoch zu akzeptierenden Metaphern auf die elliptische Struktur der Text-Bild-Gefüge (Schmitz 2009 u. a.) beziehen (siehe auch hier Kap. 3.2.1). Dass diese gar nicht so große Gruppe an Metapherentypen ebenfalls recht häufig vorkommt, ist also ein Hinweis auf die Eigenständigkeit des Text-Bild-Gefüges gegenüber dem Text.

Die teilweise vertiefenden Metaphern und die vollständigen Metaphern müssen in diesem Kapitel nicht genauer beschrieben werden, ist doch allenfalls ihre Unterscheidung neu. Da sie nach allgemeinem Dafürhalten in ihren Bildern, Texten und Text-Bild-Gefügen stark genug verankert sind, besteht kein Zweifel an ihrer Objektivität, und sie haben eine hohe Akzeptanz. Allerdings ist man dem Variantenreichtum dieser Gruppe der akzeptierten Metaphern bisher nicht in jeder Hinsicht gerecht geworden. Das wird aus dem Vergleich einiger ausgewählter Beispiele mit den Typen der klassischen Metapher im folgenden Kapitel hervorgehen.

Die klassischen Typen der visuellen Metapher unter den Beispielen

Hier soll rasch überblickt werden, ob insbesondere unter den bis jetzt noch nicht diskutierten zusammen 66 Beispielen der teilweise vertiefenden Metaphern und der vollständigen Metaphern auch die klassischen Typen der visuellen Metapher vorkommen. Es werden die Metaphern, deren Modelle in den entsprechenden Bereichen der Matrix liegen, auf Gemeinsamkeiten mit den klassischen Typen hin untersucht – wo das nicht schon in den vorausgegangenen Kapiteln geschah. Abermals geht es um die Typen der hybriden Metapher, der vergleichenden Metapher, der konbildlichen Metapher und der Text-Bild-Metapher.

Die hybride Metapher

Die hybride Metapher erstreckt sich – wie gezeigt wurde – auf die Spalten I, J, K und L in der Matrix (siehe hier Kap. 3.3.1.2, Abb. 10). Diesem Bereich wurden 15 identifizierte Metaphern zugeordnet, zehn von ihnen wurden bereits näher analysiert (siehe hier „Zur hybriden Metapher“). Die fünf noch verbleibenden lauten: DIE-

SE AUTOS SIND STERNE (37,1/K15), ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG (37,4/K11) und DIE BUCHE/EICHE IST EIN LEBENSBAUM (40,2/I12) sowie ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN (38,1/I6) und DAS KUNSTWERK IST EIN TAGEBUCH (41,5/J1).

Unter ihnen weist die Metapher DIE BUCHE/EICHE IST EIN LEBENSBAUM hybride Charakterzüge auf. Sie ist zwar nicht halb Buche/Eiche, halb Thuja, doch ist sie halb Buche/Eiche, halb Baum, in dem sich das Leben befindet wie Äpfel im Apfelbaum. Wie auch DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS (31,4/I13), DER HIMMEL IST DAS MEER (32,1/K11) und DER GLEISBEREICH IST EIN LAUFSTEG (13/I12) kann sie als atypische hybride Metapher bezeichnet werden. Unter den 15 Metaphern, die laut ihrer Position in der Matrix hybride Metaphern hätten sein können, befinden sich demnach mit DAS AUGEN IST EINE UHR (29,1/I12) und WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH (33,4/I18) nur zwei prototypische hybride Metaphern.

Das heißt, es kommen dort zwei prototypische visuelle Hybriden vor. Ob die Beispielsammlung auch sprachliche Hybriden birgt, danach wurde bisher nicht geschaut. Sie sind in den Spalten C, G, K und O angesiedelt. Dort liegen elf Metaphern. Drei bzw. zwei davon kommen der Idee von der hybriden sprachlichen Metapher nahe: das Kompositum ‚*Mahlzeit*‘ mit der Assoziation der zermahlten Lebenszeit und in den Text-Bild-Metaphern DIE ZEIT IST EIN MAHL (27,5/C9) und BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL (27,6/K9) sowie das Nomen mit Genitivattribut ‚*Zahn der Zeit*‘ in der Text-Bild-Metapher DIE ZEIT IST EIN NAGENDER/VERLETZENDER ZAHN (39,4/O3). Laut der „Metapherngrammatik der deutschen Sprache“ (vgl. Weinrich 1976, S. 315f. u. 334ff.) ist in einer Kompositionsmetapher das erste Element ihr Empfängerkern und das zweite ihr Spenderkern. Auf den ‚*Zahn der Zeit*‘ trifft die Regel zu, sowie er in ein Kompositum umgewandelt wird. Der *Zeit Zahn* ist demnach eine typische Kompositionsmetapher. Doch ist er kein sprachlicher Hybride, da bei ihm nicht zwei Konkreta miteinander verbunden sind. Auch die ‚*Mahlzeit*‘ besteht nicht aus zwei Konkreta. Ferner ist sie nur in ihrer assoziativen Lesart eine Kompositionsmetapher, während sie in ihrer alltäglichen Lesart ein gewöhnliches unmetaphorisches Kompositum darstellt, bei dem das zweite Element, das Grundwort, vom ersten Element, dem Bestimmungswort, determiniert wird. Dass die ‚*Mahlzeit*‘ gegen den Strich gelesen und im Sinne der beiden sie übergreifenden Text-Bild-Metaphern auch als *Zeit mahl* verstanden werden kann, heißt zwar, dass aus ihr verschiedene metaphorische Lesarten herausgeholt werden können. Die genauere Betrachtung der identifizierten Metaphern, insbesondere der Ausdrücke ‚*Mahlzeit*‘ und ‚*Zahn der Zeit*‘, ergibt aber gleichwohl, dass sich unter den Beispielen keine sprachlichen Hybriden befinden. Sie dürften auch sonst in Text-Bild-Gefügen selten anzutreffen sein.

Die vergleichende Metapher

Wie schon mehrfach gesagt, eignet sich das hier vorgestellte Modell nicht dafür, den Vergleich von der Metapher zu unterscheiden. Doch können in der Matrix die Stellen ausfindig gemacht werden, wo die explizit vergleichende Metapher vorkommen kann. Es sind die Spalten C, G, H, I, J, K, L, N und O, wo auch die vollständige

Metapher verortet ist. Unter den 34 identifizierten vollständigen Metaphern könnten sich demnach einige explizite Vergleiche befinden. Eine explizit vergleichende Metapher wurde bereits herausgestellt: DIE KAMERA IST EIN AUGEN (28,1/K11) bzw. DIE KAMERA IST WIE EIN AUGEN (siehe hier Kap. 3.3.3.3). Demgegenüber wurden zusammen sechs (atypische und prototypische) hybride Metaphern identifiziert, die aufgrund ihrer besonderen bildnerischen Gestaltung keine explizit vergleichenden Metaphern sein können (vgl. Forceville 1996¹, S. 126ff. u. S. 136ff.). Es verbleiben 28 offene Möglichkeiten, bei deren Durchsicht es viel Interessantes zu entdecken gibt – nur keine zweite explizit vergleichende Metapher.

Unter den zehn Beispielen der vollständigen Metaphern im Text (Spalten C, G, K und O) befinden sich zwei Metaphern, die aufgrund ihrer besonderen sprachlichen Form beim besten Willen nicht als explizit vergleichende Metaphern angesehen werden können. Die eine ist die Text-Bild-Metapher DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD (38,2/O16), die im Text wie folgt ausformuliert ist: ‚*Der Sternhimmel [...] zeigt als Sternbild den Namenszug S. Polke*‘. Hier wird der Ausdruck *zeigen als* verwendet, der vor dem Hintergrund der Metaphertheorie Aldrichs sofort an dessen *sehen als* erinnert. Bei Aldrich ist das *Sehen als* der Garant dafür, dass zwei Entitäten metaphorisch und nicht vergleichend wahrgenommen werden. Indem die eine Entität als die andere gesehen wird, entsteht der Gehalt, den der Vergleich nicht aufweist (vgl. Aldrich 1968, S. 146). Es ist dann nur noch eine Frage der Perspektive, dass Polke nicht schrieb: *Sie sehen den Namenszug S. Polke als Sternbild*. Die Perspektive, die das *Zeigen als* eröffnet, hat den Vorteil, dass sie der Metapher größere Objektivität verleiht. Unabhängig von dieser perspektivischen Besonderheit schließt Polkes Formulierung von vornherein aus, dass es sich bei seiner Metapher um einen Vergleich handelt. Die andere ausdrücklich nicht explizit vergleichende Text-Bild-Metapher lautet DIE ZEIT IST EIN NAGENDER/VERLETZENDER ZAHN (39,4/O3). Bei ihr ist der Kern über jenes Nomen mit Genitivattribut ‚*Zahn der Zeit*‘ im Text verankert, das die Kompositionsmetapher des *Zeitzahns* birgt. Die Kompositionsmetapher kappt die Möglichkeit der explizit vergleichenden Metapher ab.

Zwischen den Metaphern, die ausdrücklich keine expliziten Vergleiche sind, und dem einen identifizierten expliziten Vergleich liegen diejenigen Metaphern, die gegenüber beiden Lesarten offen sind. Gerade sie spiegeln Ricoeurs Metapherdefinition, in der der Vergleich wie auch die Negation der Metapher als feste metaphorische Bestandteile gehandelt werden (vgl. Ricoeur 1975, S. 10). In ihre Gruppe gehören Metaphern wie DIE FONDSGESELLSCHAFT IST EIN LEBENSBAUM (40,3/N15), die so gut wie gar nicht ausgestaltet sind. Die Deko-Werbung zeigt lediglich den Namen der Fondsgesellschaft zusammen mit dem Lebensbaum auf der Sehfäche ihrer Anzeige. Dazu gehören ferner Metaphern wie DIESE AUTOS SIND STERNE (37,1/K15), deren Ausgestaltung zwischen dem Vergleich und der Metapher in der Schwebe bleibt. Im Bild der Mercedes-Werbung sind die Autos (wie bei einem Vergleich) unter dem Sternhimmel, aber auch (wie bei einer Metapher) annähernd im Sternhimmel gezeigt; im Text kommt weder das vergleichende *Wie* noch die metaphorische Wendung ‚*Gestirnkongellation bei Mercedes-Benz*‘ vor. Letztlich bergen

alle vollständigen Metaphern den impliziten Vergleich. Büttners Fotoserie bzw. seine Metapher DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,2/B11) regt dazu an, diese metaphorische Besonderheit zu reflektieren.

Die konbildliche Metapher und die kontextuelle Metapher

Die konbildliche Metapher konzentriert sich – wie gezeigt wurde – auf zwei Quadrate innerhalb der Matrix, auf das Quadrat aus den Zeilen 13 bis 16 der Spalten E bis H sowie auf das Quadrat aus den Zeilen 5 bis 8 der Spalten M bis P (siehe hier Kap. 3.3.1.2, Abb. 11). Dort liegen sieben der identifizierten Metaphern. Aber nur eine einzige darunter kann als eine konbildliche Metapher im Sinne Forcevilles bezeichnet werden. Sie fand sich im Kunstwerk der Blumes und lautet FERTIGGERICHTE SIND BLÖCKE (27,2/M6); ihr konbildlicher Charakter liegt offen zutage. Normalerweise essen wir keine sperrigen Quader und Kuben. Hier sind sie dennoch als konterdeterminierende Elemente in die konbildlichen Situationen rund um die Mahlzeit eingefügt. Sie werden zu Spenderkernen in empfangenden Konbildern.

Eine der Metaphern mit konbildlicher Struktur, aber ohne konbildlich einbettende Gestaltung ist DIE WOHNUNGSKLINGELN SIND DIESE WECKER (36,2/M5) in Büttners Objektkasten. Hier stehen mit den Schildchen, die als Namensschilder neben Wohnungsklingeln in Gebrauch sind, einzelne Elemente im Konbild anderer Elemente, den Weckern, und konterdeterminieren sie. Im gesamten Text-Bild-Gefüge ergibt die Metapher einen Sinn, weil sie Teil eines Konglomerats weiterer Wohnhausmetaphern ist, die lose miteinander und mit dem Titel des Objektkastens, „Geliebte Heimat“, verbunden sind. Zu dem Konglomerat gehört etwa auch die Metapher DAS TREPPENGELÄNDER IST DIESES HOLZSTANGENARRANGEMENT (36,2/M5), bei der wieder allein die Schildchen das empfangende Konbild ausmachen. Sie determinieren das kognitiv erschlossene Treppengeländer. Eine weitere Metapher des Konglomerats ist DIE FAMILIENNAMEN SIND DIESE STÄDTENAMEN (36,5/D5). Auch sie kann noch den Metaphern mit konbildlicher Struktur hinzugezählt werden, obgleich ihr Spenderkern in den Text gerückt ist. In ihrem Empfängerkonbild liegen wieder die Schildchen. Diese Metaphernvariante wurde als elementare sprachlich-visuelle Konbildmetapher bezeichnet, und es wurden in der Matrix die Stellen B13 und D5 für sie ausgemacht (siehe hier Kap. 3.3.1.2).

Wenn man bedenkt, dass der konbildlichen Metapher die kontextuelle Metapher gegenübersteht, können außerdem die Stellen E4 und M2 in der Matrix ausgemacht werden und die dort liegenden Metaphernvarianten als elementare sprachlich-visuelle Kontextmetaphern bezeichnet werden. Hier liegen drei der Beispiele. Betrachtet seien die sich komplementär zueinander verhaltenden Metaphern DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM/EINE KINOLEINWAND/EINE BÜHNE (26,2/E4) und SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN (41,4/M2).

Bei ihnen beiden ist das kontextuelle Moment nicht im Besonderen ausgestaltet. Erstere teilweise überhöhende Metapher aus Schmidt-Heins' Kunstwerk weist mit ihrem Text ‚*bevor es losgeht*‘ zwar den determinierenden Kontext zum kognitiven Spender des Bildschirms auf, doch liefert der Text nur ein Detail für die Situation des Fernsehens, die den Bildschirm einbetten könnte. Letztere teilweise vertiefende

Metapher aus Kiefers Kunstwerk weist mit dem Text ‚20 Jahre Einsamkeit‘ ihrerseits einen determinierenden Kontext zum kognitiven Empfänger des offenbaren Innenlebens auf. Aber dieser Kontext ist selbst Teil der Offenbarung, kehrt nach außen, was eigentlich innen liegt.

Die elementaren sprachlich-visuellen Konbild- und Kontextmetaphern sind die Bindeglieder zwischen den konbildlichen und den kontextuellen Metaphern. Die kontextuellen Metaphern liegen an den folgenden Stellen der Matrix: bei 4, 8, 12 und 16 in den Spalten B, F, J und N sowie bei 2, 6, 10 und 14 in den Spalten D, H, L und P. Zwei Beispiele dieses Typs wurden identifiziert: SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN (39,2/D14) und EINE VISION HABEN IST SEHEN (15/L10).

Die kontextuelle Metapher SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN aus Stenverts Kunstwerk weist mit dem Ausdruck ‚mittels Kurzzzeituhr‘ einen textlichen Spenderkern auf, der über ‚Rationalisierung der Lebenszeit‘ und ‚geistige Leistung forcieren‘ konterdeterminierend kontextualisiert wird. Beide Aussagen präzisieren die im Text angeratene Eile über Beispiele: Es soll rationaler gehandelt und rationeller mit Zeit umgegangen werden und der Geist stärker, häufiger und schneller aktiviert werden. Über diese beiden punktuellen Beispiele hinaus handelt der Text vom Altern, das der Grund für die zu ergreifende Maßnahme (sich zu beeilen bzw. die Kurzzzeituhr zu stellen) ist und folglich im weiteren empfangenden Kontext der Metapher gesehen werden kann.

Auch bei der kontextuellen Metapher EINE VISION HABEN IST SEHEN aus der Microsoft-Werbung ist der textliche Spenderkern in einen empfangenden Kontext eingebettet. Unmetaphorisch könnte der Slogan lauten: *Wir haben die Vision eines Etiketts mit Ihrem Logo.* Doch er beginnt mit dem Spenderkern ‚sehen‘, der im Bild der Anzeige aufgegriffen und ausgestaltet wird. Im weiteren Verlauf des Texts dagegen wird die Ebene des Sehens nicht explizit weitergeführt. Ausdrücke wie *vor unseren Augen, es sieht ... aus* oder *mit unserem geschulten Blick* o. ä. kann man nicht finden. Lediglich der Gegenstand der Vision wird detaillierter beschrieben – unter Einbezug verschiedener Metaphern, die ebenfalls im Bild aufgegriffen und ausgestaltet sind.

Sowohl SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN als auch EINE VISION HABEN IST SEHEN sind typische kontextuelle Metaphern, die in Texte eingebunden sind, welche einander in metaphorischer Hinsicht überraschend ähneln. Bei beiden Texten sind an die kontextuelle Empfängerebene weitere Metaphern bzw. ein Metaphernkonglomerat angeknüpft, das über zwei oder mehr markante Metaphern vertreten ist. In Stenverts Text sind das die Metaphern ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN (39,1/D15) und DIE ZEIT IST EIN (NAGENDER/VERLETZENDER) ZAHN (39,3/O3), in der Microsoft-Werbung u. a. die Metaphern DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEE IST EIN ERSTER GEHVERSUCH (16/D15) und DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GESCHÄFTS IST DER SPRUNG INS RAMPENLICHT (16/D15). Insofern sich diese Metaphern gegenseitig stützen, ist bei ihnen auch der Spenderkontext ausgeprägt.

Das sprachliche Pendant zur konbildlichen Metapher Forcevilles können diese vier Metaphern damit nicht mehr darstellen. Doch muss man sich fragen, ob nicht

auch sie (mit Ausnahme des ‚*Zahns der Zeit*‘) letztlich angemessen als kontextuelle Metaphern bezeichnet sind. Schließlich weisen sie – so sehr sie noch zusätzlich determiniert werden – das zentrale Merkmal auf, bei nur einer vorhandenen textlichen Kernhälfte einen konterdeterminierenden Kontext mit sich zu führen. Setzt man allein den konterdeterminierenden Kontext bzw. das konterdeterminierende Konbild um einen nur zur Hälfte gegebenen Kern als Charakteristikum für die kontextuelle bzw. konbildliche Metapher an, dann sind ihre Varianten so zahlreich, dass lediglich eine Zeile, wenige Spalten und ein paar Schnittstellen andersartige Varianten repräsentieren.⁸³ Damit umfasste die Gruppe der kontextuellen und konbildlichen Metaphern insgesamt 150 Varianten – was sehr weit führte und wohl nicht mehr im Sinne Forcevilles wäre. Man wird aber sagen können, dass es möglich ist, innerhalb dieser großen Variantengruppe konbildliche und kontextuelle Metaphern zu kreieren, in denen der Forcevillesche Typ weiterentwickelt fortbesteht. Das sei abschließend an zwei Werbeanzeigen aufgezeigt.

Die offensichtlichste konbildliche Metapher unter den Beispielen birgt die AEG-Werbung mit DER HERD IST EIN FERNSEHER (30,1/F11). Im Unterschied zum forcevilleschen Typ befindet sich bei ihr der Empfängerkern aber nicht in einem reinen Spenderkonbild, steht der Herd also nicht in einem Wohnzimmer. Er steht vielmehr in der Küche – ist Element einer Küchenzeile auf glattem Boden –, und gleichzeitig breitet sich vor ihm ein Wohnzimmerstillleben aus zurechtgerücktem Sessel, Wein- und ausgezogenen Schuhen aus. Sein Konbild setzt sich also aus einer empfangenden und einer spendenden Ebene zusammen. Dass das Bild dennoch so stark an Forceville erinnert, liegt u. a., aber nicht nur an der Reduktion des Küchentypischen und der Pointierung des Wohnzimmertypischen. Es liegt auch daran, dass sich die konbildliche Metapher noch einmal im Text als kontextuelle Metapher wiederholt. Der Slogan enthält mit der Ortsangabe ‚*am Herd*‘ den Empfängerkern eingebettet in den spendenden Kontext ‚*Schon wieder den ganzen Tag [...] verbracht*‘. AM HERD IST VORM FERNSEHER wäre eine prototypische forcevillesche Konbildmetapher, wenn sie nicht sprachlich, sondern bildlich ausgedrückt wäre.

Auch die erste untersuchte Mercedes-Werbung birgt mit DAS KABRIOLETT IST EINE RAKETE (F15) eine recht offensichtliche konbildliche Metapher. Die konbildlichen Elemente, die das Kabriolett konterdeterminieren, sind seine 90°-Drehung sowie ein Lichtstreifen, zu dem wir *Lichtgeschwindigkeit* assoziieren. Prototypisch im

83 Es sind die Zeile 1 (der Metaphern ohne Kontext und Konbild) und die Spalte A (der Metaphern ohne Kern) sowie die Schnittstellen aus den Zeilen 2, 5 und 6 und den Spalten B, E und F (der Metaphern ohne konterdeterminierende kontextuelle Spenderebene) und die Schnittstellen aus den Zeilen 4, 13 und 16 und den Spalten D, M und P (der Metaphern ohne konterdeterminierende kontextuelle Empfängerebene) wie auch ferner die Spalte K (der Metaphern mit zwei vollständigen Kernen) und die Spalten C und I (der Metaphern mit nur einem vollständigen Kern im Text bzw. Bild) sowie die Schnittstellen aus den Zeilen 2, 5 und 6 und den Spalten G und J (der Metaphern mit einem vollständigen Kern und einem Empfängerkern ohne Kontext/Konbild auf der Spenderebene) und die Schnittstellen zwischen den Zeilen 4, 13 und 16 (der Metaphern mit einem vollständigen Kern und einem Spenderkern ohne Kontext/Konbild auf der Empfänger-ebene).

forcevilleschen Sinne ist die Metapher zwar nicht – dafür ist ihr Konbild viel zu stark reduziert – aber das Strukturmodell, das sie ausprägt, liegt doch klar im unteren linken Quadrat des klassischen konbildlichen Typs. Man erkennt den Typ in dieser Anzeige über das Zusammenspiel des Bildes mit dem Text, dessen Countdown und fünf der Fragen das noch tendenziell bedeutungsoffene Spenderkonbild hinreichend präzisieren. Das ist bereits eine behutsame Weiterentwicklung der kontextuellen Metapher Forcevilles. Eine weitere beherztere Weiterentwicklung findet sich in der Anzeige durch die Metapher DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2/B11).

Ihr Empfängerkern ist in ‚*Premiere des neuen SLK*‘ gegeben und ihr Spenderkontext wieder im Countdown und den ersten fünf Fragen. Dazu kommt ferner ihr Empfängerkontext, der – enger gesteckt – u. a. die Zusatzinformation ‚*Haben Sie am 27. März Zeit?*‘ umfasst und – großzügiger gesteckt – außerdem die Angaben zum Wagen ‚*272 PS*‘ und ‚*sieben Gänge*‘ u. a. Dennoch – das heißt trotz der vornehmlichen Ausbreitung der Metapher im Text und trotz der zusätzlichen determinierenden Kontextualisierung – ist die forcevillesche Metapher hier gut erkennbar. Das liegt am Aufbau des Texts, der zum einen auf der Spenderebene beginnt und diese weiterführt, ehe er in die Empfängerebene übergeht und im Empfängerkern endet, und der zum anderen mit dem Countdown die Spenderebene bis fast zuletzt aufrecht erhält. Natürlich liegt es ferner generell an der nicht nur gestalterischen, sondern auch strukturellen Variabilität der konbildlichen Metapher Forcevilles.

Insbesondere an DAS KABRIOLETT IST EINE RAKETE, aber auch an einigen anderen Metaphern wurde nebenbei noch ein ganz anderer Sachverhalt ersichtlich: Die klassische konbildliche Metapher holt die teilweise überhöhende Metapher ‚*schon immer*‘ aus der Großgruppe der inkriminierten Metaphern heraus und nimmt sie in die der akzeptierten Metaphern auf.

Die Text-Bild-Metapher

Geht man davon aus, dass die Text-Bild-Metapher entweder aus einem Textempfänger und einem Bildspender oder aus einem Textspender und einem Bildempfänger besteht, wird man sie in der Matrix nur in den Spalten N und H suchen (siehe hier Kap. 3.3.1.2). Dort liegen 13 der identifizierten Metaphern; zwölf davon weisen einen Textempfänger und Bildspender auf, bei einer Metapher ist es umgekehrt. In den Spalten zeigen die Stellen N1 und H1 den einfachen Fall an, dass die Metapher nur aus den auf den Text und das Bild verteilten Kernhälften besteht. Zu drei Kunstwerken wurden solche Metaphern formuliert, und sie hätten noch zu weiteren Kunstwerken formuliert werden können. Dafür hätte nur jeweils der vollständige Titel des Werks und das vollständige Bild nach kurzem Abwägen den Kernhälften der Metapher richtig zugeordnet werden müssen. Wie bei DAS WARTEN AUF DEN BESUCH IST DAS SITZEN AN EINEM TISCH OHNE STUHL IN EINEM TEILS ROSAROTEN RAUM (31,1/N1) wäre der Empfängerkern in den allermeisten Fällen im Text gelandet. Diese Art des metaphorischen Umgangs mit Text-Bild-Gefügen führt allerdings nicht zu deren tiefgreifendem Verständnis. Da muss man schon genauer schauen und lesen und weiterdenken. Das z. B. in vielen Kunstwerken vergleichsweise stark

differenzierte Bild ist näher zu betrachten und oft die Quelle zusätzlicher Metaphern, die unter Einbezug des mitpräsentierten Texts oft blitzartig evident werden. Diese Metaphern sind dann keine einfachen Text-Bild-Metaphern der Variante N1 mehr, sondern verteilen sich über die Matrix. Zu Brus' Kunstwerk kann man zunächst etwa die Metaphern NICHT WISSEN, WANN UND OB DER BESUCH KOMMT, IST IN DER LUFT SITZEN (31,2/M14), DER MENSCH IST EIN ELEMENT DES TISCHS (31,4/I13) und WARTEN IST ENTBEHREN (31,6/B14) bilden, ehe man noch weitere entdeckt. Die meisten davon werden wie die Initialmetapher textliche und bildliche Anteile haben.

Wenn man die einfache Text-Bild-Metapher zu einem so gearteten Kunstwerk bilden will, wird man auch auf das Problem stoßen, dass das Bild, weil es sehr komplex ist, den Spenderkern einer Metapher bereits sprengt. Kiefers Objektensemble ist so ein Kunstwerk. Seine Initialmetapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE AUF PALETTEN GESTAPELTE BLEIPLATTEN MIT JE EINEM AUFGESCHLAGENEN BUCH OBENAUF (N1) lässt sich kaum noch begreifen. Die Elemente ihres Bildspenders sind zu heterogen, als dass an ihnen noch die gemeinsamen Merkmale mit ihrem Textempfänger offenbar würden. Erst wenn man den Bildspender (und auch den Textempfänger) zerlegt, stößt man auf ein paar Metaphern, die auf Anhieb evident sind und verlässlich zum Verständnis des Kunstwerks hinführen. Das können zunächst etwa die Metaphern 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN (41,1/N13), EIN TAG EINSAMKEIT IST EINE BLEIPLATTE (41,2/N14), SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN (41,4/M2) und DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE (41,8/M14) sein und dann weitere. Fast jede dieser Metaphern wird eine eigene Variante im Modell ausprägen bzw. in der Matrix besetzen. Die zahlreichen Varianten geben zu erkennen, wie pauschal die einfache Text-Bild-Metapher letztlich ist.

Ihre Unzulänglichkeit geht auch daraus hervor, dass sie üblicherweise auf Kunstwerke anders angewendet wird als auf Werbeanzeigen, wo der Textanteil in der Regel deutlich höher ist. Dort gelangen nicht mehr der gesamte Text und das gesamte Bild in den Fokus bzw. Kern der Metapher, sondern von vornherein nur einzelne Elemente. Die Werbung der Nord/LB beispielsweise besteht komplementär zum prototypischen Kunstwerk aus einem umfangreichen Text und einem stark reduzierten Bild. Zu ihr eine allumfassende klassische Text-Bild-Metapher zu bilden, scheint unmöglich zu sein. So erfassen die in ihr identifizierten Text-Bild-Metaphern, DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN (34,1/H4) aus einem Textspender und einem Bildempfänger und STÄNDIG ZUSAMMENARBEITEN IST IN GLEICHER UHRZEIT LAUFEN (34,2/N2) aus einem Textempfänger und einem Bildspender zwar das Bild noch als Ganzes, beziehen sich aber jeweils nur auf einzelne Elemente im Text. Dementsprechend ist zu schauen, ob ihre textlichen Kernhälften kontextuell gestützt sind. Diese werden jeweils determiniert, da textlich (mit Blick auf die beiden Metaphern) nur eine Ebene ausgeprägt ist. Stellte man das nicht heraus, wären die Metaphern nur unvollständig und damit unzulänglich beschrieben.

Bei ersterer Metapher, DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN, handelt es sich um jenes einzige Beispiel, bei dem der bildliche Kern ein empfangender und

der textliche ein spendender ist. Die Verteilung, dass das Bild die Empfängerebene einer Metapher ausprägt und der Text die Spenderebene, trifft man offenbar nur sehr selten an. Schon Stöckl fand für seinen Fall der „phraseologischen Übertragung im Bild“ (der mit der hier beschriebenen Metapherndisposition vergleichbar ist) nur ein Beispiel, welches er vermutlich aus einem Mangel an weiteren Beispielen gleich zweimal anführen musste (vgl. Stöckl 2004, S. 235ff. u. S. 321f.).

Unter den 105 identifizierten Metaphern befinden sich insgesamt gerade einmal drei Beispiele mit der Spenderebene im Text und der Empfängerebene im Bild. Das zweite Beispiel ist die Metapher DIE PLAKATWAND IST EIN BILDSCHIRM/EINE KINOLEINWAND/EINE BÜHNE (26,2/E4) in Schmidt-Heins' Kunstwerk. Das dritte verbirgt sich in Büttners Objektkasten und lautet DIE FAMILIENNAMEN SIND DIESE STÄDTENAMEN (36,5/D5). Die Metapher ergibt sich aus der Überwindung der einfachen Text-Bild-Metapher über den Titel und das Bild dieses Werks: BÜTTNERS GELIEBTE HEIMAT IST DIESER OBJEKTKASTEN (36,4/N1). Sie ist Teil des Metaphernkonglomerats rund um BÜTTNERS ELTERNHAUS IST DIESER OBJEKTKASTEN. Ihre Disposition ist im heterogenen Angebot an Bildelementen unauffällig. Sie ist darum kein typisches Beispiel für die gesuchte Variantengruppe. Auch die Metapher in der Werbung der Nord/LB ist das nicht. Wirkte nicht das Bildfeld DIE ZEIT IST EIN RAUM auf die Anzeige ein, könnte man darin durchaus auch die Metapher NAH DRAN SEIN IST DIE GLEICHE ZEIT HABEN identifizieren. Dann wären die gleichlaufenden Uhren eine Metapher für die behauptete Nähe der global verstreuten Standorte der Nord/LB, und der Spenderkern der Metapher läge wieder im Bild. Auch im vorliegenden Korpus gehen also die Beispiele für die Metapherngruppe, bei der das Bild allein Träger der empfangenden Ebene ist und der Text die spendende Ebene dazu liefert, aus. Das einzige überzeugende Beispiel stammt von Gabriele Schmidt-Heins.

Es verteilen sich aber drei Beispiele (und deren vergleichbare Varianten) auf die folgenden Stellen in der Matrix: A7, A8, B7, B8, C5, C6, D5, D6, E3, E4, E7, E8, F3, F4, F7, F8, G1-8 und H1-8. Diese Stellen stehen für die Metaphern mit dem gesamten Bild auf der Empfängerebene und dem Text u. a. auf der Spenderebene bereit. Ihnen liegen die Stellen für die Metaphern mit dem gesamten Text auf der Empfängerebene und dem Bild u. a. auf der Spenderebene gegenüber. Das sind die Stellen A10, B9, B10, E10, F9, F10, I10, J9, J10, M10, N9, N10, A13, A14, B13, B14, E13, E14, F13, F14, I13, I14, J13, J14, M13, M14, N13, N14 und I2, J2, M2, N2. Dort wurden zusammen 32 Metaphern identifiziert. Allein fünf davon befinden sich wie BEKANNTMACHEN IST ENTHÜLLEN (40,4/M14) an der Stelle M14, deren Modell eine Metaphernvariante ohne Kern im Text repräsentiert, und sogar sechs befinden sich wie DER REISENDE IST EIN GEFANGENER (36,3/A10) an der Stelle A10, deren Modell eine Metaphernvariante gänzlich ohne objektivierten Kern darstellt. Es muss überprüft werden, ob es sich bei diesen beiden Metaphern noch um Text-Bild-Metaphern handelt bzw. ob sich die Text-Bild-Metapher, wie im Vorfeld behauptet, auch auf solche Metaphern erstreckt, deren Kern nur zur Hälfte oder gar nicht objektiv gegeben ist.

Die Metapher BEKANNTMACHEN IST ENTHÜLLEN aus der Deko-Werbung breitet sich in ihrer Spenderebene groß im Bild aus. Ihr Spenderkern ist mit dem roten Tuch gegeben, das über dem Baum schwebt, der das entscheidende Spenderkonbild dazu bildet. Um die Metapher zu entdecken, benötigt der Betrachter keine Objektivierung ihres Empfängerkerne im Text, ist ihm doch die übertragene Bedeutung des Wortes *enthüllen* bekannt und der Enthüllungsvorgang als visueller oder visualisierter Phraselogismus aus zahlreichen Abbildungen geläufig. Darum könnte man meinen, die Metapher sei rein visuell. Würde man allerdings alle Textelemente aus der Anzeige eliminieren, wäre die Enthüllung oder – wie der Betrachter ja weiß – die Bekanntmachung des Baumes höchst rätselhaft. Zum Verständnis der Metapher benötigt man mindestens die Stichwörter ‚Deko Investmentfonds‘ und ‚50 Jahre‘, die in ihrem empfangenden Kontext stehen. Erst mit diesem Zusatz ist die Metapher nachvollziehbar und, soweit objektiv vorhanden, vollständig wiedergegeben. Ihr Kontext ist ein unabdingbarer Teil von ihr. Sie ist also durchaus keine rein visuelle, sondern eine Text-Bild-Metapher.

Die Metapher DER REISENDE IST EIN GEFANGENER aus Büttners zweitem Kunstwerk ist in ihrer Objektivierung – wie gesagt – kernlos. Sie ist eine frei abgeleitete Metapher. Man könnte sie für eine kognitive Metapher halten und ihre Klassifizierung als Text-Bild-Metapher überzogen finden. Wo im Text-Bild-Gefüge ist sie? Ihr Spenderkonbild springt ins Auge. Von den Gitterstäben kann der Betrachter auf den Gefangenen schließen. Auch ihr Empfängerkonbild und -kontext werden schnell evident, erinnern die Städtenamen über den Weckern doch an Zeitzonenuhren. Im Nu ist dem Gefangenen der Reisende gegenübergestellt und die Metapher aus textlichen, bildlichen und kognitiven Anteilen vollständig. In ihr empfangendes und spendendes Konbild passen auch die Fliegen und der Fliegenfänger. Sie ist also bildlich auf beiden Ebenen doppelt determiniert. Auch dass der Fliegenfänger an die Gitterstäbe angebunden ist, fügt sich gut in die Metapher ein, die folglich auf der bildlichen Spenderebene überdies dreifach determiniert ist. Und sie ist ferner im Text auf der Empfängerebene ein weiteres Mal determiniert, gehören doch die ‚geliebte Heimat‘ und der Reisende ähnlich zusammen wie Heim- und Fernweh. Bei der frei abgeleiteten Metapher ist der kognitive Anteil zwar höher als bei den anderen Metapherentypen. Solange sie aber sowohl durch Text- als auch durch Bildelemente angeregt ist und im Text-Bild-Gefüge evident wird, besteht kein Anlass, sie aus der Gruppe der Text-Bild-Metaphern auszuschließen.

Jetzt könnte der Eindruck entstanden sein, als wollte ich letztlich alle in Text-Bild-Gefügen vorkommenden Metaphern den Text-Bild-Metaphern zurechnen, als verträte ich die Ansicht, jede Metapher könne man problemlos nach ihrem Trägermedium als sprachliche, visuelle oder Text-Bild-Metapher u. ä. klassifizieren. Die Analyseergebnisse zeigen allerdings, dass in Text-Bild-Gefügen durchaus auch rein sprachliche und rein visuelle Metaphern vorkommen. Die rein sprachlichen Metaphern liegen im oberen linken Quadrat der Matrix, das sich aus den Spalten A bis D und den Zeilen 1 bis 4 ergibt (ohne A1). Hier ist ein Beispiel platziert, eine Metapher aus einer Werbeanzeige. Die rein visuellen Metaphern liegen an den Schnittstellen

der Spalten A, E, I und M mit den Zeilen 1, 5, 9 und 13 (ohne A1). Dort befinden sich zehn Beispiele, vier davon an der Stelle M13 und drei an der Stelle M5.

Bei der rein sprachlichen Metapher SEINEN STAND DER FINANZEN NACHSEHEN IST SEINEN GESUNDHEITZUSTAND ABSCHÄTZEN (25,5/D1) aus der ersten Mercedes-Werbung hat sich einerseits das spendende Konbild der Andeutungen des Raketenstarts aufgelöst, das noch in die Metapher DIE GESAMTHEIT DER LETZTEN VORBEREITUNGEN IST DER COUNTDOWN VOR DEM STARTKOMMANDO (25,4) hineinwirkte, und andererseits das empfangende Konbild des Kabrioletts, dessen Premiere thematisiert wird, aber nicht dessen Preis o. ä.

Bei der rein visuellen Metapher SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN (31,3/M13) aus Brus' Zeichnung ist der durch den Titel gegebene empfangende Kontext verblasst, weil die innere Versteifung ein psychischer Zustand ist, der nicht unbedingt die Folge allzu langen Wartens sein muss. Und bei der rein visuellen Metapher DER BETRACHTER IST EIN SPIELER (18/A9) ist der empfangende Kontext ‚tot‘ verschwunden, der in DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20) noch klar gegeben ist.

Sind zusammen elf Metaphern keine Text-Bild-Metaphern, gehören folglich 94 der alles in allem 105 identifizierten Metaphern zu deren Gruppe hinzu. Sie ist mit einem Anteil von zirka 90 % die mit Abstand größte Gruppe der unter den Beispielen vertretenen Metapherentypen. In ihr befinden sich vertiefende und teilweise vertiefende Metaphern, eine überhöhende Metapher und einige teilweise überhöhende Metaphern sowie frei abgeleitete und vollständige Metaphern. Auch hybride, vergleichende und konbildliche und kontextuelle Metaphern sind hier angesiedelt. Die Gruppe der Text-Bild-Metaphern vereint alle Kerndispositionen der Metapher und die verschiedensten Gestaltungsvarianten in sich. Sie ist eine übergeordnete Metapherngruppe.

Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Metapherentypen und -varianten

Die hier zusammengestellten und analysierten Werbeanzeigen sehen völlig anders aus als die für die Analyse ausgewählten Kunstwerke. Das kann man u. a. darauf zurückführen, dass erstere einmal dem Zweck der Werbung für ein Produkt im weitesten Sinne dienen, während letztere, sowie sie in eine Ausstellung gelangen, zweckfrei präsentieren werden. Daraus ergibt sich jetzt die Frage, ob die zweckorientierte und zweckfreie Präsentation vielleicht auch Auswirkungen auf die Struktur der in den beiden Genres von Text-Bild-Gefügen zum Ausdruck gebrachten Metaphern hat. Die Frage soll im Folgenden beantwortet werden.

Beim vergleichenden Betrachten der Beispielmetaphern der Werbeanzeigen auf der einen Seite und der Kunstwerke auf der anderen Seite fällt als Erstes auf, dass in den Kunstwerken einige Metaphern mehr herausgestellt wurden als in den Werbeanzeigen. Im Durchschnitt wurden je Werbeanzeige zirka 4,8 Metaphern identifiziert und je Kunstwerk genau 6,2. Das kann purer Zufall sein. Oder es liegt daran, dass die zweckorientierte Werbung bei aller Freude an der Mehrdeutigkeit in ihren Text-Bild-Gefügen letztlich doch eindeutiger Aussagen macht als die zweckfreie Kunst,

die wirklich alles ausprobieren kann, um die erwünschte Mehrdeutigkeit ihrer Text-Bild-Gefüge noch zu steigern. Je mehrdeutiger ein Text-Bild-Gefüge aber ist, desto zahlreicher sind seine Metaphern und desto mehr davon dürften ausgemacht worden sein. In der Microsoft-Werbung etwa wurden vier Metaphern analysiert und in „Tot“ von Schütte genau doppelt so viele. Es ist ein potenziert mehrdeutiges Werk.

Die geringer oder stärker ausgeprägte Mehrdeutigkeit von Text-Bild-Gefügen dürfte aber nicht nur mit der Anzahl der beim Betrachten in ihnen identifizierten Metaphern zusammenhängen; sie könnte auch mit der Struktur dieser Metaphern korrelieren. Die Metaphern eines nahezu eindeutigen Text-Bild-Gefüges dürften tendenziell expliziter sein bzw. eher viele Markierungen im Modell aufweisen; die Metaphern eines besonders vieldeutigen Text-Bild-Gefüges dürften demgegenüber tendenziell impliziter sein mit eher wenigen Markierungen im Modell. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass ein Text-Bild-Gefüge mit wenigen aufwendig ausgestalteten Metaphern in seiner Bedeutung fokussierter sein muss als ein Text-Bild-Gefüge mit vielen nur angedeuteten Metaphern. Tatsächlich ist der durchschnittliche Markierungsgrad der Metaphern in den Werbeanzeigen mit zirka 4,8 Markierungen deutlich höher als der der Metaphern in den Kunstwerken, der bei zirka 3,2 Markierungen liegt. Die Anzeigenmetaphern weisen häufig drei bis sechs Markierungen auf (6 x 3 Markierungen, 13 x 4 M., 11 x 5 M. u. 6 x 6 M.), die Kunstwerkmetaphern demgegenüber häufig zwei bis fünf Markierungen (17 x 2 M., 26 x 3 M., 11 x 4 M. u. 7 x 5 M.). Sieben und acht Markierungen gibt es nur unter den Anzeigenmetaphern. Dieses Ergebnis bestätigt zusammen mit dem vorherigen, dass die Werbeanzeigen tendenziell weniger und klarere Bedeutungen transportieren und die Kunstwerke tendenziell mehr und vagere Bedeutungen. Die analysierten Werbeanzeigen bergen weniger Metaphern, und diese sind expliziter, die analysierten Kunstwerke mehr und zugleich implizitere Metaphern.

Da es sich bei den Markierungen um die Verankerungsorte der Metaphern in ihren Text-Bild-Gefügen handelt, lässt sich an der Anzahl der Orte auch ersehen, ob der Betrachter viel oder wenig ergänzen muss, um die jeweilige Metapher entdecken zu können. Der kognitive Eigenanteil des Betrachters an einer Text-Bild-Metapher (die es in den allermeisten Fällen sein wird) lässt sich dabei aber nur fast an der Anzahl ihrer Markierungen im Modell bzw. ihrer Verankerungsorte im Text-Bild-Gefüge ablesen, weil nicht jede fehlende Markierung bzw. nicht jeder fehlende Verankerungsort zwingend ergänzt werden muss. Es müsste diesbezüglich ein Unterschied zwischen der metaphorischen Verankerung im Kernbereich und im Kontext- und Konbildbereich bestehen. Vielleicht kann man Folgendes sagen: Der Kernbereich einer Text-Bild-Metapher ist sowohl im Bild als auch im Text, wo nicht gegeben, unbedingt kognitiv (gedankensprachlich und visionär) zu vervollständigen. Nur bei der rein sprachlichen und der rein visuellen Metapher dürfte es sich erübrigen, den Kern noch im Modus des je anderen Mediums zu doppeln. Wir haben es wohl hier wie dort mit einer erforderlichen kognitiven Ergänzung (je unterschiedlichen Ausmaßes) zu tun. Der Kontext- und Konbildbereich einer Text-Bild-Metapher wird demgegenüber, wo nicht gegeben, nicht unbedingt vervollständigt werden müssen, was für die

rein sprachliche und rein visuelle Metapher bezogen auf den Modus des je anderen Mediums erst recht gelten dürfte. Es steht dem Betrachter wahrscheinlich immer frei, ob er in seiner Kognition noch Konbilder und Kontexte fiktiv ergänzt und wie umfangreich er seine Fiktion ausbaut.

Zu den Metaphernkernen: Die analysierten Metaphern in den Werbeanzeigen weisen im Durchschnitt zirka 1,7 verankerte Kerne auf; die Metaphern in den Kunstwerken sind mit durchschnittlich 0,8 Kernen verankert. Die Zahlen entsprechen den Erwartungen. Unter anderem wegen ihrer stärkeren Verankerung im Kernbereich kann man die Anzeigenmetaphern entdecken, ohne sich kognitiv allzu sehr anstrengen zu müssen. Eine leicht verzögerte kurze Betrachtung des Text-Bild-Gefüges führt hier schon zum Ziel der Bedeutungsfindung. Die Kunstwerkmetaphern kann man dagegen u. a. wegen ihrer schwächeren Verankerung im Kernbereich oft nur entdecken, wenn man sich kognitiv ein wenig oder sehr bemüht. Hier erreicht man letztlich erst über die stärker verzögerte, längere Betrachtung das Ziel, ihre Bedeutungen zu finden.

Was die Metaphernkontexte und -konbilder anbetrifft, fällt das Zahlenergebnis ebenfalls erwartungsgemäß aus: Die analysierten Metaphern in den Werbeanzeigen weisen im Durchschnitt zirka 3,1 verankerte Kontexte und Konbilder auf, die analysierten Metaphern in den Kunstwerken zirka 2,0. Die stärkere konbildliche und kontextuelle Determinierung und Konterdeterminierung der Werbeanzeigen lässt der freien Fiktion einen eher kleinen Spielraum; die schwächere konbildliche und kontextuelle Determinierung und Konterdeterminierung der Kunstwerkmetaphern eröffnet demgegenüber größere Spielräume für die freie Fiktion.

Zumindest lose scheint die Anzahl der zwei qualitativ verschiedenen Verankerungsorte der Metapher in ihrem Text-Bild-Gefüge in Zusammenhang mit bestimmten Betrachtungsweisen zu stehen. Eine Voraussetzung für das schnelle Verstehen und Fantasieren im eng vorgegebenen Rahmen ist offenbar die beide Male stärkere Verankerung der Metapher in ihrem Text-Bild-Gefüge. Sie wurde bei den im Dienste der Produktvermarktung stehenden Werbeanzeigen festgestellt. Demgegenüber ereignet sich das allmähliche Verstehen und suchende Fantasieren im weit gesteckten Rahmen offenbar nur dort, wo die Metapher in ihrem Text-Bild-Gefüge schwächer verankert ist, also in den Kunstwerken, die – sagen wir – allein im Dienste der Aufklärung stehen. An der Dekawerbung im Vergleich zu Kiefers Kunstwerk werden die beschriebenen unterschiedlichen Betrachtungsweisen sowie ihre Korrelation mit dem textbildlichen Verankerungsgrad der Metaphernkerne und -kontexte/konbilder gut deutlich.

Als Nächstes ist die Frage zu stellen, ob sich über noch differenziertere Betrachtungen der Verankerungsorte der Metaphern in ihren Text-Bild-Gefügen weitere Unterschiede zwischen den Anzeigenmetaphern und den Kunstwerkmetaphern ausmachen lassen. So scheint es zum einen vielversprechend zu sein, die Text-Bild-Gefüge der beiden Genres hinsichtlich ihrer überhöhenden und teilweise überhöhenden Metaphern zu vergleichen und zum anderen hinsichtlich ihrer vertiefenden und teilweise vertiefenden Metaphern.

Was den ersten Vergleich anbetrifft, könnte man annehmen, dass die Werbeanzeigen besonders viele überhöhende und teilweise überhöhende Metaphern aufweisen. Sie preisen Produkte an, deren Wert sie mittels Metaphern steigern – oder eben ‚überhöhen‘. Hier wird ein Kabriolett zu einer Rakete, dort werden Autos zu Sternen (37,1), ein Herd ist auch Fernsehapparat (30,1) und eine Kamera menschliches Auge (28,1) und sogar ein attraktiver Mann (28,2) u. a. Unter den Modellen der entsprechenden Metaphern findet man allerdings keine einzige rein überhöhende Metapher, sondern nur einige teilweise überhöhende Metaphern und dazu noch einige vollständige Metaphern. Das liegt daran, dass die Wertsteigerungen bzw. Überhöhungen der Produkte in den Werbeanzeigen natürlich stets mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Darauf zu vertrauen, dass der Betrachter die gezeigten Produkte nahezu eigenständig metaphorisch überhöht, wäre gewiss zu riskant.

Außerdem kommen Metaphern, die einen Gegenstand umdeuten, auch in der Kunst vor. Da ist eine Plakatwand ein Bildschirm, Augen werden zu Uhren, der Namenszug S. Polke wird zu einem Sternbild, und Fertiggerichte sind Blöcke. Hier findet man unter den Modellen sogar teilweise vertiefende Metaphern, besteht in der Kunst doch kein besonderer Grund dafür, den umgedeuteten Gegenstand zu zeigen oder zu nennen. Es geht auch nicht mehr primär um die Wertsteigerung des ‚überhöhten‘ Gegenstandes – in zwei der vier aufgeführten Beispiele wird eher Wertekritik geübt –, sodass nun Folgendes einmal zutage getreten ist: Die Begriffe überhöhende Metapher und *teilweise überhöhende Metapher* beziehen sich auf den kognitiven Anteil, den der Betrachter/Leser an einer Metapher hat, und nicht zwangsläufig auch auf den Charakter einer Metapher. Metaphern mit überhöhendem und vertiefendem Charakter können auf verschiedene Weise objektiviert sein.

Demnach sind auch – was den zweiten Vergleich anbetrifft – die vertiefenden und teilweise vertiefenden Metaphern der Werbeanzeigen und der Kunstwerke von ihren Metaphern mit vertiefendem Charakter zu unterscheiden. Das heißt, es wurden zwar mehr vertiefende Metaphern in der Kunst als in der Werbung identifiziert, und auch die identifizierten teilweise vertiefenden Metaphern überwiegen dort leicht. Doch spiegelt das Ergebnis nicht direkt die Vorliebe der Künstler für Metaphern mit vertiefendem Charakter wider.

Metaphern vertiefenden Charakters drücken vielfach innere Befindlichkeiten konkret anschaulich aus. Nicht selten sind sie in Phraseologismen eingebunden und haben die sprachliche Form von Phrasen. In den Kunstwerken wurden u. a. die folgenden Metaphern vertiefenden Charakters identifiziert: ETWAS WIDERSTANDSLOS HINNEHMEN IST ETWAS SCHLUCKEN (29,2), SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN (31,3), ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN (39,1) und SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN (41,4). Es sind zugleich zwei vertiefende und zwei teilweise vertiefende Metaphern. In den Werbeanzeigen haben u. a. diese identifizierten Metaphern vertiefenden Charakter: DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEEN IST EIN ERSTER GEHVERSUCH (16), GENIESSSEN IST EINTAUCHEN (32,2), JEMAND IST AUF DEM WEG, BERÜHMT ZU WERDEN, IST JEMANDES STERN GEHT AUF (37,5) und BEKANNTMACHEN IST ENTHÜLLEN (40,4).

Darunter sind drei Metaphern zugleich teilweise vertiefend, und eine ist vollständig. Bei ihr konnte die innere Befindlichkeit des Genießens auch unmetaphorisch zur Sprache gebracht werden. In zwei der vier Fälle haben wir es ferner gar nicht mit Befindlichkeiten, sondern mit Tätigkeiten zu tun, die sich in ähnlicher Form ausdrücken lassen.

Zu den Metaphern mit vertiefendem Charakter ist demnach zu sagen: Sie sind vor allem in der Kunst anzutreffen, kommen aber auch in der Werbung vor. Dort verläuft sich ihr vertiefender Charakter jedoch mitunter. Dass in den Kunstwerken, für die Metaphern mit vertiefendem Charakter genretypisch sind, auch die vertiefenden und teilweise vertiefenden Metaphern überwiegen, ist nicht zwingend, aber auch kein bloßer Zufall. Nicht zwingend ist die Korrelation, weil die Metaphern mit vertiefendem Charakter unterschiedliche Verankerungsorte aufweisen können (siehe auch die Metaphern *LEBEN IST STEHEN* (22), *STERBEN IST UMFALLEN* (23) und *TOT SEIN IST LIEGEN* (24) bei Schütte). Kein bloßer Zufall ist sie, da Metaphern mit vertiefendem Charakter sich oft auf Befindlichkeiten beziehen, die sich unmetaphorisch kaum ausdrücken lassen und von daher auch kaum einen Empfängerkernel ausprägen können. Dass in nicht wenigen Fällen zudem sowohl der Empfängerkontext als auch das Empfängerkonbild fehlen, ist ferner kunstwerktypisch. Auf der einen Seite gibt das Kunstwerk im Vergleich zur Werbeanzeige einen größeren Spielraum für die Fiktion frei; auf der anderen Seite schränkt es bei der Bedeutungssuche weniger ein.

Insgesamt wurde ersichtlich, dass die maßgebliche Eigenschaft der Werbeanzeige, durch Überhöhung den Wert von Produkten zu steigern, und die markante Eigenschaft des Kunstwerks, im Sinne einer Vertiefung menschliche Befindlichkeiten offenzulegen, keine direkten Auswirkungen auf die Disposition der in ihnen verankerten Metaphern haben bzw. die Typen der überhöhenden und teilweise überhöhenden und der vertiefenden und teilweise vertiefenden Metaphern nicht bedingen.

Des Weiteren wäre interessant zu wissen, ob sich die Metaphern in den Werbeanzeigen vielleicht stärker im Text ausbreiten und die Metaphern in den Kunstwerken dafür stärker im Bild. Die analysierten Werbeanzeigen weisen alle eine recht einheitliche Text-Bild-Struktur auf, besteht doch ihr Text jeweils aus einem Slogan und einer kürzeren Passage von vergleichbarer Länge, die hier als das Kleingedruckte bezeichnet wurde. Nur die beiden Mercedes-Werbungen weichen geringfügig von dem Muster ab. In diesem für Werbeanzeigen prototypischen Muster ist der Text umfangreicher als in den meisten analysierten Kunstwerken, in die mitunter nur ein Wort eingefügt ist (z. B. ‚tot‘) oder ein Kompositum (z. B. ‚Mahlzeit‘) oder ein erweitertes Nomen (z. B. ‚Das Warten auf den Besuch‘ und ‚20 Jahre Einsamkeit‘). Anders als in den Werbeanzeigen weisen die Kunstwerke eine sehr heterogene Text-Bild-Struktur auf. Nicht jedes Kunstwerk hat einen Titel (Trockels Zeichnung etwa hat keinen), nicht jedes ist ein Bild im Rahmen (schon Schmidt-Heins' Plakat etwa nicht), und der Text kann durchaus auch umfangreich sein (wie im Falle von Stenverts Objektkoffer).

Die zwischen den Werbeanzeigen und Kunstwerken sehr verschiedenen Text-Bild-Strukturen wirken sich auf die Dispositionen ihrer Metaphern wie folgt aus: In

den Werbeanzeigen kommen sowohl die textlichen als auch die bildlichen Verankerungen ihrer Metaphern auf durchschnittlich zirka 2,4 Orte. (Die 43 Metaphern weisen zusammen 103 Verankerungsorte im Text und 104 Verankerungsorte im Bild auf bei jeweils maximal 172 möglichen Verankerungsorten.) In den Kunstwerken kommen die textlichen Verankerungen ihrer Metaphern auf durchschnittlich zirka 1,2 Orte und die bildlichen auf durchschnittlich zirka 1,9 Orte. (Die 62 Metaphern weisen zusammen 77 Verankerungsorte im Text und 120 Verankerungsorte im Bild auf bei jeweils maximal 172 möglichen Verankerungsorten.) Die Zahlen zeigen, dass sich die Metaphern in den Werbeanzeigen gleichmäßig auf den Text und das Bild verteilen, während sie in den Kunstwerken stärker im Bild verankert sind. Sie zeigen ferner, dass in den Anzeigenmetaphern der Text eine wichtigere Rolle spielt als in den Kunstwerkmetaphern (zirka 2,4 Verankerungen von insgesamt zirka 4,8 erreichten Verankerungen bei den Anzeigenmetaphern bzw. zirka 50 % der insgesamt erreichten Verankerungen gegenüber zirka 1,2 Verankerungen von insgesamt zirka 3,2 erreichten Verankerungen bei den Kunstwerkmetaphern bzw. zirka 38 % der insgesamt erreichten Verankerungen). Und sie zeigen, dass umgekehrt in den Kunstwerkmetaphern das Bild eine wichtigere Rolle spielt als in den Anzeigenmetaphern (abermals zirka 2,4 Verankerungen und damit zirka 50 % der insgesamt erreichten Verankerungen bei den Anzeigenmetaphern diesmal gegenüber zirka 1,9 Verankerungen und damit zirka 59 % der insgesamt erreichten Verankerungen bei den Kunstwerkmetaphern).

Zusammengenommen lässt sich also an den hier beispielhaft analysierten Werbeanzeigen ersehen, dass ihre Metaphern gegenüber den Metaphern in den Kunstwerken einerseits weniger zahlreich sind, andererseits aber expliziter, dass sie mehr Verankerungsorte im Kern sowie im Kontext/Konbild aufweisen und darum schneller zu verstehen sind – allerdings auf Kosten eines größeren Spielraums für die Fantasie – und dass sie insgesamt etwas textlastiger sind. Demgegenüber sind die Metaphern in den hier beispielhaft analysierten Kunstwerken zahlreicher, aber dafür impliziter; sie weisen weniger Verankerungsorte im Kern sowie im Kontext/Konbild auf und sind darum deutlich langsamer zu verstehen, doch lassen sie einen größeren Spielraum für die Fantasie. Ferner sind sie etwas bildlastiger.

Da stellt sich am Ende nur noch die Frage, wer bei der Metaphernproduktion kreativer ist, die Werbegrafiker und -texter oder die Künstler? Laut den Varianten der analysierten Metaphern sind sie beide gleichermaßen kreativ. Die 43 Metaphern in den Werbeanzeigen prägen zwar – wie schon gesagt – zirka 67 % ihrer rein rechnerisch möglichen Varianten aus und die 62 Metaphern in den Kunstwerken nur zirka 65 %. Die etwas geringere Variantenvielfalt bei den Kunstwerken erklärt sich aber aus dem Umstand, dass die Variantenfülle mit zunehmender Metaphernzahl abnimmt.

Vielleicht wird man sogar sagen müssen, dass die Kunstwerkmetaphern am Ende doch noch eine Spur variantenreicher sind als die Anzeigenmetaphern, bzw. die Künstler doch noch kreativer sind als die Werbegrafiker. Auf drei Quadrate der Matrix verteilen sich nämlich nur Kunstwerkmetaphern. Im Quadrat aus den Schnitt-

stellen der Spalten A bis D und der Zeilen 5 bis 8 liegen zwei Kunstwerkmetaphern, die nur ein Empfängerkonbild aufweisen (BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3) und DIE FAMILIENNAMEN SIND DIESE STÄDTENAMEN (36,5)). Im Quadrat aus den Schnittstellen der Spalten I bis L und denselben Zeilen (s. o.) liegen zwei Kunstwerkmetaphern, die einen vollständigen Kern im Bild umgeben von einem Empfängerkonbild aufweisen (WERNER BÜTTNER IST EIN ELCH (33,4) und ETWAS VERFÄLSCHEN IST ETWAS AUF DEN KOPF STELLEN (38,1)). Und im Quadrat aus den Schnittstellen derselben Spalten (s. o.) und den Zeilen 1 bis 4 liegt eine Kunstwerkmetapher mit einem vollständigen isolierten Kern im Bild (DAS KUNSTWERK IST EIN TAGEBUCH (41,5)).

Oder aber der Eindruck der größeren Varianz ist bei den Kunstwerkmetaphern am Ende nur ein Trugschluss, der auf die vorgenommene Fixierung der Modelle in der Matrix zurückzuführen ist. Fairerweise müsste man auch schauen, ob bestimmte Dispositionen im Text demgegenüber ausschließlich in den Werbeanzeigen vorkommen. Hierfür wären die Modelle der gleichen Position je Quadrat abzusuchen. Empfohlen sei der Blick auf die Modelle B4 und D4 und die entsprechenden Modelle in den anderen Quadraten (B4, F4, J4, N4, B8 ... u. D4, H4 ...). Und die Aussage über die größere Kreativität der Künstler ist wieder zurückzunehmen. Oder haben die Künstler am Ende doch einen knappen Kreativitätsvorsprung vor den Werbegrafikern und -textern? (Zu blicken ist nun auf das Modell B1 und die entsprechenden Positionen in den anderen Quadraten.)

3.3.4.2 Die identifizierten Strukturmetaphern der Zeit im Modell und in der Matrix

Im Rahmen dieser Untersuchung, deren inhaltlicher Schwerpunkt in der Zeitmetaphorik liegt, ist unbedingt auch danach zu fragen, wie sich die Strukturmetaphern der Zeit über die Matrix ausbreiten. Das heißt, es ist zu überprüfen, ob die Modelldispositionen der Strukturmetaphern der Zeit in irgendeiner Weise auffällig sind. Sie könnten sich etwa von den Modelldispositionen der insgesamt identifizierten und analysierten Metaphern in der Weise abheben, dass sie sich stärker auf bestimmte Metapherentypen konzentrieren bzw. sich weniger breit über die Matrix verstreuen. Vielleicht unterscheiden sich die Strukturmetaphern der Zeit von den insgesamt ermittelten Metaphern aber auch gar nicht so sehr hinsichtlich ihrer Modelldispositionen, sondern viel auffälliger dadurch, dass sie seltener die klassischen Typen der visuellen Metapher ausprägen. Auch könnten die Modelldispositionen der Strukturmetaphern der Zeit, je nachdem, wo sie vorkommen, also in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken, auf charakteristische Weise unterschiedlich ausgeprägt sein. Was genau für die Strukturmetaphern der Zeit im Modell und in der Matrix signifikant ist, muss herausgefunden und herausgestellt werden. Das ist allerdings nur möglich, wenn zuvor die Gruppe der Strukturmetaphern der Zeit fixiert worden ist.

Aus allen Metaphern, also aus den 105 Strukturmetaphern, deren Disposition im Modell bestimmt wurde, sind sämtliche Zeitmetaphern auszusortieren. Zu diesen gehören Zeitmetaphern im engeren und im weiteren Sinne, das heißt auch strittige

Fälle. Aufgrund der Orientierung am dichotomen Zeitbegriff, der die Zeit einmal nicht zu eng definiert, sondern den chronometrisch-quantifizierenden und den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff umfasst, werden unweigerlich die Grenzbe-
reiche dessen betreten werden, was noch als primär zeitlich bezeichnet werden kann.

Primär zeitlich sind in jedem Fall diejenigen Metaphern, bei denen das Zeitkonzept im Empfänger Kern mit einem anderen Konzept im Spender Kern verknüpft ist, sowie die unmittelbar davon abgeleiteten Metaphern. Dabei spielt es keine Rolle, wie geläufig oder fremd uns diese Metaphern sind. Unter den Metaphern dieser Gruppe (Gruppe A; siehe Kap. 5.1.2 die erste der zwei Listen der Bildfeldmetaphern der Zeit) lassen sich DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2), DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN (34,1) und DIE LEBENSZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE (39,5) recht eindeutig dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff zuordnen, während EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT (41,7) bereits ein psychologisch-qualifizierendes Moment birgt. (Die Metapher verweist auf schwere und leichte Zeiten.) Eine Zeiteinheit als Gewichtseinheit aufzufassen ist ähnlich unkonventionell wie die Zeit als Mahl zu konzeptualisieren. Bei beiden Metaphern – letztere lautet: DIE ZEIT IST EIN MAHL (27,5) – handelt es sich aber dennoch zweifellos um Zeitmetaphern.

Primär zeitlich sind außerdem diejenigen Metaphern, die über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft gebildet werden, und diejenigen über die Erinnerung bzw. die Memoria, den Augenschein bzw. die Contuitas und die Erwartung bzw. die Expectatio (Augustinus um 400b [XX.26] S. 203-205) sowie alle Metaphern, die sich dem Chronos- oder dem Kairos-Konzept zuordnen lassen (Gruppe B). Hier ist DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6) innerhalb des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs ersonnen, EINE ZUKUNFTSVISION HABEN IST SEHEN (15) dagegen innerhalb des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs. DIE DREHUNG DES STERNHIMMELS IN EINER NACHT IST DER LAUF DES ZEIGERS UM DIE UHR (38,4) liegt im Chronos-Konzept, DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK (28,5) im Kairos-Konzept.

Will man dem dichotomen Zeitbegriff konsequent gerecht werden, muss man ferner zu den Zeitmetaphern auch die Metaphern über das Leben hinzuzählen (Gruppe C). Das Wort *Zeit* bedeutet nicht nur, wie Köller (2004, S. 424) u. a. herausstellt, ursprünglich das Abgeteilte, sondern ist auch, wie Weinrich (2004¹, S. 231ff.) erkundet hat, sprachgeschichtlich mit den Wörtern *Schläfe*, *Puls* und *Schlag* verwoben. Insofern führt seine Etymologie einerseits zur veräußerlichten Zeit des Tickens der Uhr und andererseits zur verinnerlichten Zeit unseres Puls- und Herzschlags. Auch Metaphern wie DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20), LEBEN IST WACHSEN (40,5) und STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN (24) sind damit primär zeitlich. In dieser Gruppe liegen im Grenzbereich des Zeitlichen ferner Metaphern wie EIN OFFENBARTES INNENLEBEN SIND AUFGESCHLAGENE BÜCHER (41,4) und JEMAND WIRD BERÜHMT IST JEMANDES STERN GEHT AUF (37,5). Letztere Metapher führt vom Menschlichen zum Kosmischen bzw. vom psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff zurück zum so an sich nicht mit ihm zusammenhängenden chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff.

Schließlich sind sämtliche Metaphern, die über die verschiedenen Zeitformen, Zeitqualitäten (Geißler 2011a, S. 227ff. u. a.) oder Zeitgestalten (Köller 2004, S. 424f.) gebildet werden, ebenfalls Zeitmetaphern (Gruppe D). Die Metapher *DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART* (25,2) etwa kann der Zeitform des Anfangs zugerechnet werden, und die Metaphern *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* (32,3) und *DIESE MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT* (27,1) können als Spielarten der Zeitform ‚Pause‘ aufgefasst werden. Metaphern über die Beschleunigung und das Warten, also beispielsweise *SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN* (39,2) und *WARTEN MÜSSEN IST AN EINEN ORT GEFESSELT SEIN* (31,5), charakterisieren demgegenüber bestimmte Zeitqualitäten, versteht man unter diesen wie Geißler die *Tempi* des Lebens. Eine typische Zeitgestalt im Sinne Köllers, also ein Zeitabschnitt, der als *Erlebniseinheit* gefasst ist, hinwiederum ist die Metapher *20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN* (41,1); und als eine *Metazeiterfahrung* könnte man die Metapher *ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN* (39,1) bezeichnen. Man kann sich darüber streiten, ob die metaphorisch zum Ausdruck gebrachten *Metazeiterfahrungen* noch den *Zeitmetaphern* zuzurechnen sind. Die Metaphern über die vielfältigen Zeitformen, Zeitqualitäten und Zeitgestalten aber (scharf voneinander getrennt werden die Begriffe bislang nicht) sind innerhalb des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs in jedem Fall primär zeitlich. *20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN* ist um den *chronometrisch-quantifizierenden* Zeitbegriff erweitert, dem hier aber nur eine untergeordnete Bedeutung zukommt.

Alle vier Metapherngruppen zusammengenommen wären dies 44 bzw. 45 *Zeitmetaphern* (*DAS LEBEN IST EIN URLAUB* liegt in zwei *Modelldispositionen* vor). Einige strittige Fälle wurden nach reiflicher Überlegung den *Zeitmetaphern* noch zugeordnet, andere dagegen nicht mehr. Von diesen soll im Folgenden die Rede sein, auf dass die Entscheidungen nachvollziehbar sind.

Es stellt sich durchaus die Frage, warum hier *DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART* (25,2) als *Zeitmetapher* angesehen wird, nicht jedoch *DIE ENTSCHEIDUNG, ZUR PREMIERE ZU KOMMEN, IST EIN RAKETENSTART* (25,3) und auch nicht *MIT DEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN* (25,1). Alle drei Metaphern weisen in etwa den gleichen *Spenderkern* auf und bergen das *Moment des Anfangs*. Doch gibt letztlich die *Beschaffenheit des Empfängerkerens* den Ausschlag dafür, ob eine *Zeitmetapher* vorliegt oder nicht. Während das Konzept der *Premiere* das erste Ereignis einer *Ereignisfolge* meint und damit als eine zeitliche Größe im Sinne des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs angesehen werden kann, sind die Konzepte der *Entscheidung*, etwas zu tun, und des *Losfahrens* handlungsbezogene Größen. Handlungen enthalten zwar auch ein zeitliches *Moment* (hier, wie gesagt, das des Anfangs). Würde man allerdings alle Metaphern über Handlungen als *Zeitmetaphern* auffassen, wüchse ihre Gruppe ins Uferlose.

Demzufolge wurden *DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEES IST EIN ERSTER GEHVERSUCH* (16) und *DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GESCHÄFTS IST DER SPRUNG INS RAMPENLICHT* (16) ebenfalls nicht den *Zeitmetaphern* zugeordnet, obgleich

auch sie beide der Premierenmetapher sehr nahe stehen. Die zwei Metaphern über die recht abstrakten Handlungskonzepte (16) bergen das zeitliche Konzept des Raumes, durch den wir uns bewegen, während die Zeitmetapher (25,2) das Konzept der sich bewegenden Zeit in sich trägt. Ersteres aktivisches Konzept mischt sich offenbar gern in alle möglichen Handlungskonzepte; letzteres passivisches Konzept könnte sich demgegenüber gut für die Metaphorisierung einiger Zeitformen/Zeitqualitäten eignen.

Annähernd parallel zum aktivischen und passivischen Zeitkonzept existieren anscheinend auch zwei visuelle Zeitkonzepte, bei denen entweder jemand bzw. etwas zu sehen ist, der bzw. das in der Zeit ist, oder aber es wird dort die Zeit selbst sichtbar. Die Metaphern DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK (28,5) sowie EINE ZUKUNFTSVISION HABEN IST SEHEN (15) wurden zu den Zeitmetaphern hinzugezählt, BEKANNTMACHEN IST ENTHÜLLEN (40,4) hingegen nicht. In die Enthüllungsmetapher mischt sich zwar die Zeitmetapher IN DER ZEIT SEIN IST SICHTBAR SEIN, doch überwiegt im Empfänger Kern klar die Handlungsorientierung die Zeitorientierung. Die beiden Metaphern DAS AUGENBLICK IST EINE UHR (29,1) und DAS GESICHT IST EINE UHR (29,4) bergen u. a. die visuelle Zeitmetapher DIE ZEIT IST EINE VISUELLE ENTITÄT, sind aber ebenfalls aufgrund ihres Empfängerkerns nicht primär zeitlich. Sie enthalten zudem die Metapher DIE ZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE und können auf die metaphorische Metazeiterfahrung AN DIE ZEIT DENKEN IST AUF DIE UHR SCHAUEN zurückgeführt werden. (Zu dieser Metapher wurde jedoch kein Modell erstellt.)

Stimmt man der Sortierung auch in den strittigen Fällen im Großen und Ganzen zu, bleibt es dabei, dass von den 105 Metaphern mit Modell nicht einmal die Hälfte Zeitmetaphern sind: nur zirka 43 %. Mehr Strukturmetaphern der Zeit wurden in den zusammen 19 Text-Bild-Gefügen nicht identifiziert und analysiert. Das sind im Durchschnitt nur zirka 2,4 Metaphern pro Beispiel. Da stellt sich natürlich die Frage, weshalb bei der klaren Schwerpunktsetzung in der Zeitmetaphorik noch so viele andere Metaphern (60 in 19 Text-Bild-Gefügen und damit im Durchschnitt zirka 3,2 pro Beispiel) in Augenschein genommen wurden. Das könnte daran liegen, dass Strukturmetaphern der Zeit schwerer zu finden sind als die meisten anderen Metaphern und zwar auch dann noch, wenn man sie in Text-Bild-Gefügen sucht, die die Zeitthematik ausdrücklich integrieren. Inwieweit diese Hypothese den Tatsachen entspricht, könnte an den Modelldispositionen der nichtsdestotrotz identifizierten Zeitmetaphern im Vergleich zu den Modelldispositionen der übrigen Metaphern sichtbar werden. Vielleicht sind die Strukturmetaphern der Zeit alles in allem geringer in ihren Text-Bild-Gefügen verankert als diese anderen Metaphern; oder unter den Strukturmetaphern der Zeit befinden sich insbesondere mehr frei abgeleitete Metaphern. Metaphern, die der Leser und Betrachter nur mit einer vergleichsweise hohen Eigenbeteiligung (re)konstruieren kann, dürften für ihn schwerer zu entdecken sein als Metaphern, die in ihren Text-Bild-Gefügen vergleichsweise stark verankert sind.

Tatsächlich sind die 45 Zeitmetaphern durchschnittlich an zirka 3,9 Orten im Modell verankert, während die 60 anderen Metaphern nur an durchschnittlich zirka 3,8 Orten im Modell verankert sind. Somit sind die Zeitmetaphern nicht – wie vermutet – impliziter und isolierter in ihren Text-Bild-Gefügen gegeben als die übrigen Metaphern. Sie sind sogar noch eine Spur expliziter und gestützter angelegt. Gleichwohl könnten sich unter den Zeitmetaphern besonders viele frei abgeleitete Metaphern befinden. Es sind 6 von 45 – zirka 13 % der Zeitmetaphern wurden frei abgeleitet –, wohingegen es bei den anderen Metaphern 10 von 60 sind – zirka 17 % von ihnen wurden frei abgeleitet. Das heißt, auch die zweite Vermutung, dass sich die frei abgeleiteten Metaphern vorwiegend auf die Zeitmetaphern konzentrieren würden, bestätigt sich nicht. Die Tendenz ist hier ebenfalls gegenläufig. Offensichtlich sind die Zeitmetaphern in ihren Text-Bild-Gefügen insgesamt sowie in ihrem Kernbereich solide verankert. Dieses Untersuchungsergebnis entkräftet mithin den möglichen Verdacht, sie seien subjektiver als die anderen Metaphern bzw. eher in die Text-Bild-Gefüge hineinprojiziert als in ihnen aufgespürt. Es erklärt durchaus nicht, weshalb die Zeitmetaphern so schwer zu identifizieren waren.

Die empfundenen Schwierigkeiten bei der Identifizierung der Zeitmetaphern könnten daher rühren, dass Zeitmetaphern in Text-Bild-Gefügen nur selten die klassischen Typen der visuellen Metapher ausprägen. Die hybride, die vergleichende und die konbildliche Metapher im forcevilleschen Sinne sind einprägsame visuelle Metapherntypen auf der gestalterischen Ebene. Sie benötigen einen konkreten, dinghaften (oder durch ein Lebewesen gegebenen) Empfänger- und Spenderkern; andernfalls lassen sie sich nicht ausformen. Den Zeitmetaphern aber fehlt der konkrete Empfängerkern. Eine Zeitmetapher ist demnach nicht als klassischer Metapherntyp darstellbar – außer, es findet sich ein Konkretum, das metonymisch anstelle des abstrakten Empfängerkerns ins Bild gesetzt werden kann. Folglich muss nachgeschaut werden, ob und wenn ja, wie viele solcher Zeitmetaphern sich unter den insgesamt 45 zeitlichen Metaphern befinden. Ihre Modelldispositionen lägen an den Stellen der klassischen Metapherntypen in der Matrix, und sie würden außerdem durch eine Metonymie gestützt, sodass sie ‚ihren‘ Metapherntyp bei entsprechender Gestaltung repräsentieren könnten.

Vier Zeitmetaphern befinden sich im Bereich der klassischen hybriden oder klassischen vergleichenden Metapher in der Matrix (siehe hier Kap. 3.3.1.2 Abb. 10): BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL (27,6/K9), ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG (37,4/K11), EINE ZUKUNFTSVISION HABEN IST SEHEN (15/L10) und DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK (28,5/L16). Und im Bereich der klassischen konbildlichen Metapher in der Matrix (siehe hier Kap. 3.3.1.2 Abb. 11) liegen vier weitere Zeitmetaphern: DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,6/E16), DIE(SE) MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT (27,1/F13), EIN IRRITIERTES ZEITGEFÜHL HABEN IST VERSTELLTE UHREN SEHEN (36,2/M5) und UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT (21/M6). Doch ist keine dieser acht Metaphern im bildlichen Teil ihres Text-Bild-Gefüges so ausgestaltet, dass sie einen der drei klassischen visuellen Metapherntypen repräsentierte. Dabei ist ihr Empfänger-

kern teilweise durchaus metonymisch vertreten. Teilweise ist er aber auch über Orientierungsmetaphern gegeben. Dennoch könnten sich in den ausgewählten 19 Text-Bild-Gefügen einzelne Zeitmetaphern jener Typen befinden, die schlicht übersehen wurden. Drei durch gezieltes Suchen gemachte Funde seien zur Diskussion gestellt.

Erstens: Verbirgt sich hinter der hybriden Metapher *DAS AUGEN IST EINE UHR* (29,1/I12) in Trockels Zeichnung mit der bereits erwähnten Metapher *AN DIE ZEIT DENKEN IST AUF DIE UHR SCHAUEN* eine Zeitmetapher, die ebenfalls hybrid ist? Sie wäre über die Metonymien *DAS AUGEN STEHT FÜR DAS SEHEN* und *DIE UHR STEHT FÜR DIE ZEIT* sowie über die Metapher *DENKEN IST SEHEN* mit der Zeichnung verknüpft. Zweitens: Lässt sich die Zeitmetapher *DIE ZEIT IST EIN ZAHN* (39,4/O3) in Stenverts Objektkoffer auch als vergleichende Metapher ansehen, wenn man zu der neben dem Zahn präsentierten Kurzeituhr die Metonymie *DIE KURZEITUHR STEHT FÜR UNSERE BEGRENZTE LEBENSZEIT* bildet? Dann wäre die Zeit allerdings im Sinne unserer Lebenszeit ein zunehmend verletzter, benagter Zahn. Drittens: Kann man zum Bild der ersten Mercedes-Werbung sowohl die Metapher *DAS KABRIOLLETT IST EINE RAKETE* als auch die Zeitmetapher *DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART* (25,2/B11) formulieren und beide anders, als es hier geschah, als konbildliche Metaphern ansehen? Bei der Zeitmetapher stünde dann der Wagen metonymisch für die Premiere, und die Rakete stünde metonymisch für ihren Start.

Es kann sich lohnen, Metaphern in Bildern von Text-Bild-Gefügen über zwischengeschobene Metonymien zu identifizieren – allerdings nur, wenn passende textliche Stützen fehlen. Sind diese vorhanden – wie im Falle der letzten beiden Zeitmetaphern – würde ich auf solche Metonymien verzichten. Die größtmögliche Präzision der Modelldispositionen wird beeinträchtigt, wenn das, was schon im Text gesagt ist, zusätzlich u. a. über Metonymien ins Bild projiziert wird. Insofern lässt sich lediglich mit der in Trockels Zeichnung identifizierten Zeitmetapher des klassischen hybriden Typs arbeiten. Außer man kommt zu dem Schluss, dass dort die metonymisch-metaphorische Verkettung bereits zu komplex ist.

Bei den Metonymien liegt wohl auch eine der Antworten auf die Frage, weshalb Zeitmetaphern in Text-Bild-Gefügen oft schwerer zu identifizieren sind als viele andere Metaphern. Müssen für eine Metapher keine Zwischenglieder ersonnen werden, ist sie schneller entdeckt. Dazu kommt: Von den Metaphern, die ohne Zwischenglieder identifiziert werden können, sind diejenigen am leichtesten aufzuspüren, deren beide Kernhälften gegeben sind. Fehlt dagegen eine Kernhälfte, etwa der Empfänger Kern, sind sie tendenziell schwerer zu finden. Da bei den Zeitmetaphern der Empfänger Kern außer über Zwischenglieder nicht visualisierbar ist, könnten sie besonders häufig als vertiefende und teilweise vertiefende Metaphern in Text-Bild-Gefügen vorkommen. Bedenkt man ferner, dass die Zeitthematik – so wichtig sie auch in Zusammenhang mit einem beworbenen Produkt sein kann – in Werbeanzeigen stets zweitrangig gegenüber dem erstangigen Produkt ist, ist anzunehmen, dass sie vor allem dort nur implizit erscheint bzw. in vertiefende oder teilweise vertiefende Metaphern einfließt. Im Folgenden werden dementsprechend die Zeitmetaphern in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken getrennt untersucht.

Trennt man die Zeitmetaphern der Werbeanzeigen und der Kunstwerke voneinander, ergibt schon der erste Zahlenvergleich einen markanten Unterschied: Nur 14 der 45 Zeitmetaphern stammen aus den Werbeanzeigen. Das heißt, nur zirka 33 % bzw. etwa ein Drittel der insgesamt 43 identifizierten und analysierten Metaphern in den Werbeanzeigen sind Zeitmetaphern. Ihnen stehen gut doppelt so viele (29) andere Metaphern gegenüber. Die verbleibenden 31 Zeitmetaphern aus den Kunstwerken machen indes genau die Hälfte der dort insgesamt identifizierten und analysierten 62 Metaphern aus. Demnach wird die Zeitthematik in den Kunstwerken offensichtlicher und in den Werbeanzeigen reduzierter zum Ausdruck gebracht. Dass in beiden Genres Text-Bild-Gefüge ausgewählt wurden, die Zeitliches in besonderem Maße thematisieren, konnte hier keinen vollständigen Ausgleich erbringen.

Die Zurückhaltung der Werbeanzeige hinsichtlich der Zeitthematik spiegelt sich auch in der Typik ihrer Zeitmetaphern wider – wie sich gleichfalls die Eindringlichkeit des Kunstwerks hinsichtlich der Zeitthematik in der Typik ihrer Zeitmetaphern widerspiegelt. Unter den 14 Zeitmetaphern der Werbeanzeigen befinden sich immerhin acht teilweise vertiefende Metaphern: *LEBEN IST WACHSEN* (40,5/D11), *WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN* (30,4/D11), *URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN* (32,3/P11), *VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN* (32,3/P11), *DIE ZEIT IST WASSER* (32,4/M15), *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* (32,3/P11), *VOM SCHICKSAL BEGÜNSTIGT SEIN IST UNTER EINEM GUTEN STERN STEHEN* (37,5/M11) und *JEMAND WIRD BERÜHMT IST JEMANDES STERN GEHT AUF* (37,5/M11). Zu ihnen gesellen sich nur noch vier vollständige und zwei teilweise überhöhende Metaphern.

Damit sind in den Werbeanzeigen die tendenziell impliziten Zeitmetaphern auffallend stark vertreten (mit zehn von 14 Metaphern bzw. zirka 71 %); und darunter befinden sich vor allem die teilweise vertiefenden Metaphern (mit zirka 57 %). Letztlich wird man sagen, dass sich die Zeitmetaphern der Werbeanzeigen auf die teilweise vertiefenden Metaphern konzentrieren. Man könnte umgekehrt aber auch konstatieren, dass sich die teilweise vertiefenden Metaphern der Werbeanzeigen auf die Zeitmetaphern konzentrieren, denn von den 29 anderen in den Werbeanzeigen identifizierten und analysierten Metaphern sind nur vier und damit nur zirka 14 % teilweise vertiefend. In der Form der teilweise vertiefenden Metapher lässt sich die Zeitthematik offenbar sehr gut als sekundäres Anliegen in ein Text-Bild-Gefüge integrieren. Das Zeitliche kommt so dezent zum Vorschein und ist gesicherter darin verankert, als wenn es die Form der vertiefenden Metapher erhalten hätte.

Und wie ist die Zeitthematik am besten in ein Text-Bild-Gefüge integriert, wenn sie ein primäres Anliegen ist? Unter den 31 Zeitmetaphern der Kunstwerke befinden sich neun teilweise vertiefende Metaphern, aber auch neun vollständige. Erstere lauten: *IN DER ERPROBUNGSPHASE IST AUF DER SPIELWIESE* (19/M9), *LEBEN IST STEHEN* (22/M10), *UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT* (21/M2), *EIN IRRITIERTES ZEITGEFÜHL HABEN IST VERSTELLTE UHREN SEHEN* (36,2/M5), *EIN OFFENBARTES INNENLEBEN SIND AUFGESCHLAGENE BÜCHER* (41,4/M2), *DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE* (41,8/M14), *DIE ZEIT IST EIN RAUM* (31,2/M14), *ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN* (39,1/D15) und *SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN*

LASSEN (39,2/D14). Letztere müssen hier nicht aufgelistet werden, ebensowenig wie die noch verbleibenden 13 Zeitmetaphern, die sich auf sechs teilweise überhöhende, eine überhöhende und sechs frei abgeleitete Metaphern verteilen.

Aus dieser Verteilung in den Kunstwerken ist keine Tendenz der Zeitmetapher zur teilweise vertiefenden Metapher mehr erkennbar. Man sieht vielmehr, wie relativ gleichmäßig sich die Zeitmetaphern auf alle Metapherentypen erstrecken. Das Ergebnis wird noch dadurch unterstrichen, dass sich unter den anderen 31 Metaphern der Kunstwerke sogar 11 teilweise vertiefende Metaphern befinden. Während nur zirka 29 % der Zeitmetaphern diesem Typ zuzurechnen sind, sind es zirka 36 % der anderen Metaphern. Ansonsten liegen diese zu sechst bei den vertiefenden Metaphern, zu siebt bei den vollständigen, zu dritt bei den teilweise überhöhenden und zu viert bei den frei abgeleiteten Metaphern. Die Verteilung scheint nur zufällig etwas unterschiedlich auszufallen. So gesehen zeigt sich an der Streuung der Zeitmetaphern und am Vergleich dieser mit der übrigen Metaphern, dass die Zeitthematik in den Kunstwerken ein ebenso primäres Anliegen ist wie andere Thematiken auch und dass sie ähnlich eindringlich wie diese ausgedrückt wird.

3.3.4.3 Die identifizierten Strukturmetaphern der Zeit in Feldern – Bildfeldmetaphern der Zeit

Die Metapherentypen der identifizierten und analysierten Zeitmetaphern zu bestimmen bzw. mithilfe der Modelle und der Matrix ihre exakte Verankerung in ihren Text-Bild-Gefügen zu ermitteln, ist das eine wichtige Unterfangen. Dabei wird die Gebrauchsebene der Metapher fokussiert. Das andere wichtige Unterfangen besteht darin, die Lage der Zeitmetaphern im metaphorischen System herauszukristallisieren, also die Bildfelder, in denen sie als Stelle vorkommen, zu benennen sowie ferner die Hierarchien dieser Bildfelder und ihre sonstigen Bezüge zueinander aufzudecken. Im Folgenden soll die Systemebene der Metapher fokussiert werden, insbesondere unter Rückgriff auf die im Vorfeld miteinander harmonisierten und kombinierten Aussagen Weinrichs über das Bildfeld und Lakoffs & Johnsons über das metaphorische Konzept (siehe hier Kap. 1.2.2.1).⁸⁴ Darüber hinaus wird aber auch auf andere Aspekte der Zusammenführung ihrer beiden Theorien zurückgegriffen (siehe hier Kap. 1.2.2.2).

Ziel des Blicks auf das Metaphernsystem der identifizierten und analysierten sowie der nur identifizierten Zeitmetaphern, also aller herausgestellten Zeitmetaphern, ist es letztlich, Weinrichs feldtheoretische und denkmodelltheoretische Metaphorologie weiterzuentwickeln. Die Weiterentwicklung – und sei sie auch nur minimal – kann gelingen, weil erstens mit den vorliegenden Zeitmetaphern einmal ein ganzer Themenbereich abgedeckt wird, der im Metaphernsystem dargestellt werden kann, und weil zweitens Weinrichs Bildfeldtheorie, nachdem sie mit Lakoffs & Johnsons Konzepttheorie zusammengeführt wurde, ihre ursprüngliche Form schon verloren hat. Die Bildfeldtheorie ist im Theorieteil dieser Arbeit bereits in mehreren Ansätzen mittels der Konzepttheorie weiterentwickelt worden bzw. umgekehrt auch die

⁸⁴ Als logische Folge aus der Harmonisierung und Kombination beider Theorien werden hier die Begriffe ‚Bildfeld‘ und ‚metaphorisches Konzept‘ synonym verwendet.

Konzepttheorie mittels der Bildfeldtheorie. Diese Ansätze müssen am Beispiel der Zeitmetaphern nur noch erprobt und fortgeführt werden. Dann kann auch gesagt werden, dass es nach Jäkel (1997, 2003), Liebert (1992, 1995, 2000) und Lutzeier (1992, 1993) erneut gelungen ist, die Konzepttheorie mittels der Feldtheorie zu erweitern – obgleich nur auf sehr einfache Weise.

Um das doppelseitige Ziel der Weiterentwicklung von Weinrichs Bildfeldtheorie durch die Konzepttheorie sowie der Weiterentwicklung der Lakoff&Johnsonschen Theorie des metaphorischen Konzepts durch die Feldtheorie erreichen zu können, ist als Erstes der Weg von der (ersten) Liste der Bildfeldmetaphern der Zeit (siehe hier Kap. 5.1.2) zu ihrer feld- und denkmodelltheoretischen Darstellung zu nehmen, die die Schaubilder „Bildfeldmetaphern der Zeit“ und „Bildfeldmetaphern des Lebens“ (siehe hier Sb. 6, und Sb. 7) zeigen. Noch bevor die Metaphern auf diesem Weg umgruppiert werden, sei aber der Wert auch der speziellen Anordnung der Metaphern in der Liste herausgestellt. Die Liste kann bei der Erforschung des Metaphernsystems nicht einfach übersprungen werden. Nach der Umgruppierung der Metaphern ist schließlich der in den Schaubildern gesichtete Ausschnitt des Metaphernsystems in mehrerlei Hinsicht genau zu beschreiben, detaillierter als es die Schaubilder wiederzugeben vermögen. Deren kartografische Darstellung erfasst die theoretische Weiterentwicklung nur teilweise.

In der (ersten) Liste der Bildfeldmetaphern der Zeit sind bislang noch nicht alle Zeitmetaphern aufgeführt. Sie kann jetzt um diejenigen Zeitmetaphern ergänzt werden, die zwar bei den Analysen der Werbeanzeigen und Kunstwerke identifiziert wurden, zu denen jedoch kein Modell erstellt wurde. Diese Metaphern sind in der zweiten Liste der Bildfeldmetaphern der Zeit (siehe hier Kap. 5.1.2) mit aufgeführt. Auch sie verteilen sich auf die vier Gruppen, die zusammen die wesentlichen Aspekte des dichotomen Zeitbegriffs abdecken: In Gruppe A liegen fünf zusätzliche Metaphern über die Zeit im Allgemeinen, in Gruppe B je eine weitere Metapher zur Zukunft und zum Chronos-Konzept; in Gruppe C befinden sich ferner fünf neue Metaphern über das Leben und den Tod und in Gruppe D sieben Metaphern zu den Zeitqualitäten, Zeitformen und Zeitgestalten.

Beide Listen zusammengenommen liegen also nun 64 Metaphern zum Themenbereich ‚Zeit‘, die in 19 Text-Bild-Gefügen entdeckt wurden, onomasiologisch angeordnet vor. Das heißt, bei dieser Anordnung ist „die Aufmerksamkeit [...] auf die im Bilde gemeinte Sache“ (Weinrich 1976, S. 276) gerichtet. Mit Dornseiff (1934) gesprochen, wurden die aussortierten 64 Zeitmetaphern letztlich in vier Gruppen zu unterschiedlichen zeitbezogenen Sachen oder kurz: in vier Sachgruppen der Zeit aufgeteilt. Dabei wurde prinzipiell ähnlich verfahren, wie es Dornseiff in seinem Lexikon „Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen“ (1934 bzw. 2004⁸) vormacht. Dort sind lediglich nicht Metaphern in der Form NOMEN 1 IST NOMEN 2 onomasiologisch angeordnet, sondern isolierte Wörter oder seltener Kollokationen, und die umfassende Sachgruppe der Zeit wird anders umrissen. Die beiderseitigen Umrisse miteinander zu vergleichen lohnt – zum Einschätzen des Werts der onomasiologischen Metaphernliste.

Schaubild „Bildfeldmetaphern der Zeit“

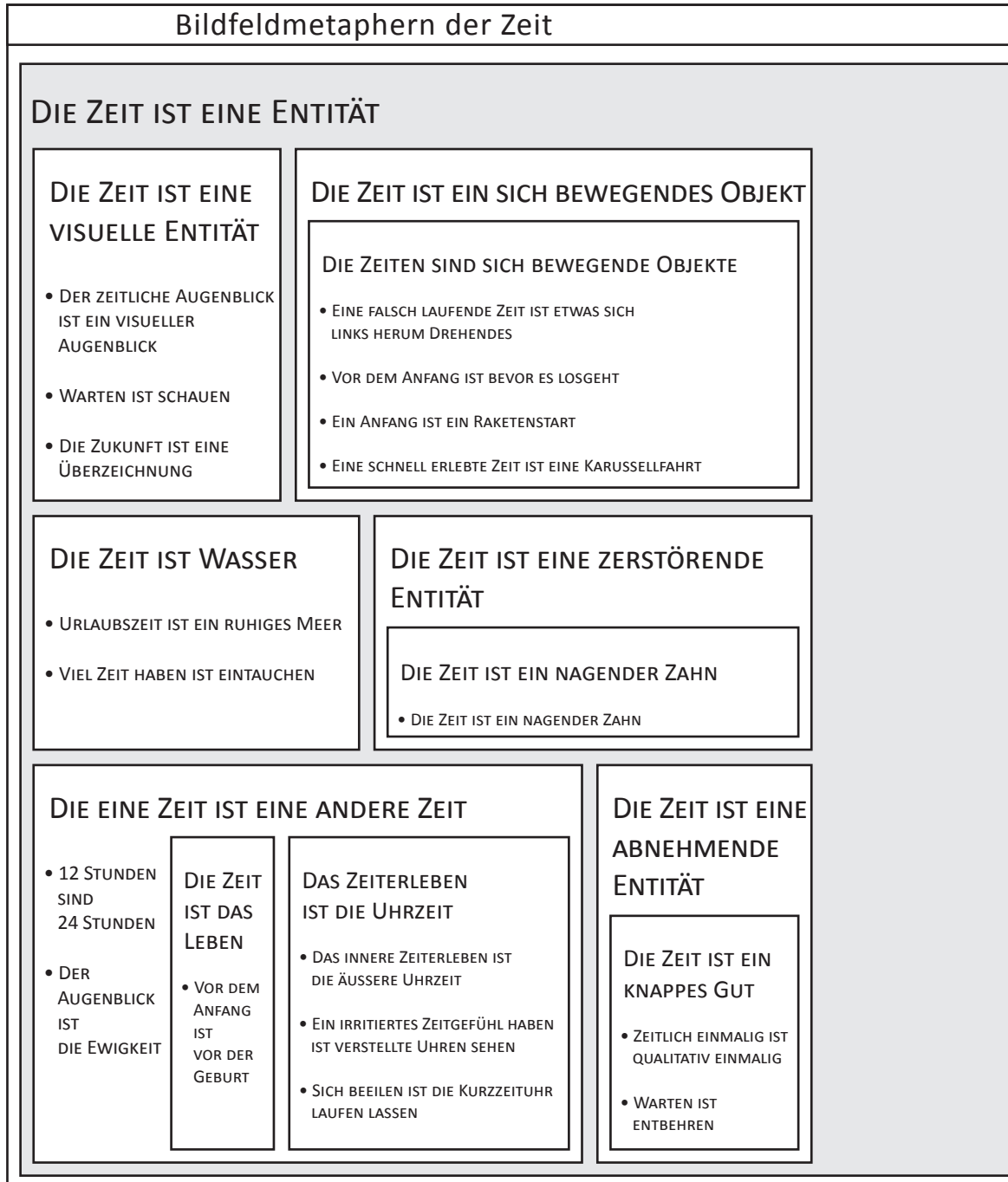


Schaubild 6: Bildfeldmetaphern der Zeit

DIE ZEIT IST EIN RAUM

- WARTEN MÜSSEN IST AN EINEN ORT GEFESSELT SEIN
- BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG

ZEITEN SIND RÄUME

- DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST IM GLEICHEN RAUM SEIN
- UNTERSCHIEDLICHE ZEITEN HABEN IST IN UNTERSCHIEDLICHEN RÄUMEN SEIN
- DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE
- DIE ERPROBUNGSPHASE IST EINE SPIELWIESE

DIE ZEIT IST EIN KOSMOS

- VOM SCHICKSAL BEGÜNSTIGT SEIN IST UNTER EINEM GUTEN STERN STEHEN

DIE ZEIT IST NAHRUNG

DIE ZEIT IST EIN MAHL

- BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL
- KEINE ZEIT HABEN IST EIN GESTOPFTES MAUL HABEN

DIE ZEIT IST EINE ZUNEHMENDE ENTITÄT

DIE ZEIT IST EIN GUT DER FÜLLE

- WARTEN IST ENTSPANNEN

EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT

- EIN SCHWERER TAG IST EINE BLEIPLATTE
- EIN JAHR IST EIN PLATTENSTAPEL
- MEHRERE JAHRE SIND MEHRERE PLATTENSTAPEL
- EINE SCHWERE ZEIT IST EINE GROÙE PALETTENLAST
- DIE ERINNERUNG IST EINE BELADENE PALETTE

EINE ZEITEINHEIT IST EINE ENTITÄTSSCHICHT

- EIN LANGER ZEITABSCHNITT IST EINE AUFTÜRMUNG
- DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG

Schaubild „Bildfeldmetaphern des Lebens“

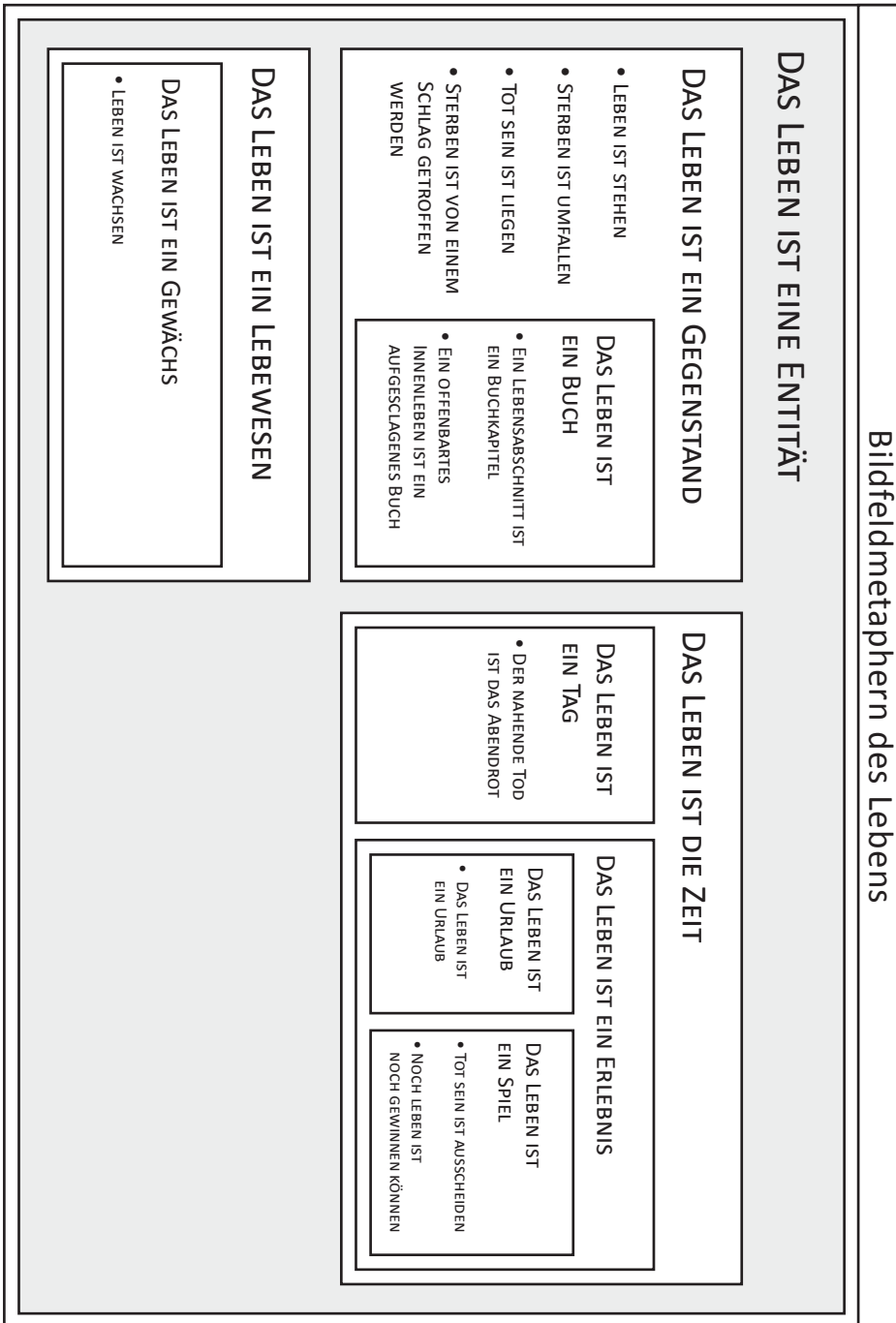


Schaubild 7: Bildfeldmetaphern des Lebens

Natürlich sind die Empfängerkerne der hier zusammengestellten Metaphern, die für ein prototypisches zeitliches Phänomen stehen (oder Elemente aus den Empfängerkernen für ein solches Phänomen), auch in Dornseiffs gesammeltem Wortschatz zur Sachspäre ‚Zeit‘ aufgeführt: die Konzepte bzw. Sinnbezirke bzw. Wörter *Zeit*, *Zeiteinheit*, *Vergangenheit*, *Augenblick*, *Phase*, *sich beeilen*, *Jahr*, *Zukunft*, *Stunde* und *beschleunigen*. Niemand wird bestreiten, dass sie sich auf etwas Zeitliches beziehen. Auch die Bezugsphänomene einiger bei mir aufgeführter Konzepte in Form von Phrasen bzw. einiger erweiterter Sinnbezirke, zu denen in Dornseiffs Sammlung mit ihnen verwandte Kollokationen gefunden werden konnten, sind prototypisch zeitlich: also die Bezugsphänomene zu den etwas komplexeren Empfängerkernen *viel Zeit haben*, *die gleiche Zeit haben*, *unterschiedliche Zeiten haben* und *schwere Zeiten* bei mir und die Bezugsphänomene zu den Nomen-Verb-Verbindungen *Zeit haben*, *keine Zeit haben*, *goldene Zeiten*, *bessere Zeiten gesehen haben* und *Zeit gewinnen* bei Dornseiff.

Im Vergleich dazu wirken die ebenfalls bei mir und bei Dornseiff aufgelistete *Premiere* und *Erprobung* nicht mehr ganz so prototypisch zeitlich. Noch weniger prototypisch zeitlich aber dürften diejenigen Phänomene sein, die zwar von mir zur Zeitthematik hinzugezählt wurden, die Dornseiff jedoch nicht in die Sachspäre ‚Zeit‘ einordnet. Am auffälligsten ist hier meine Zusammenführung von *Leben* und *Zeit* nach dem dichotomen Zeitbegriff im Gegensatz zu Dornseiffs strikter Trennung der beiden Phänomene in Kapitel 2 „Leben“ und Kapitel 6 „Zeit“ in seinem Lexikon. Da *Zeit* und *Leben* allerdings, wie gezeigt wurde (siehe hier Kap. 3.1.1 und Kap. 3.1.2), als zwei Pole eines Phänomens angesehen werden können, können die Bezugsphänomene der Empfängerkerne oder -kernelemente *Leben*, *leben*, *tot*, *sterben*, *Tod* und *Alter* dennoch als prototypisch zeitlich klassifiziert werden.

Als tatsächlich randständig zeitlich sind offenbar nur diejenigen Bezugsphänomene der von mir zur Zeitthematik hinzugezählten Sinnbezirke anzusehen, deren Wörter und Kollokationen Dornseiff überhaupt nicht aufführt oder verschiedenen anderen Sachgruppen zuordnet. Die Empfängerkernelemente *Lebensabschnitt* und *Zeitgefühl* wären demnach ebenso randständig zeitlich wie etwa das Wort *Erinnerung*, das sich bei Dornseiff auf ein Phänomen im Bereich des Denkens bezieht, und das Wort *Vision*, das dort auf ein Phänomen im Bereich der Religion und des Übersinnlichen bezogen ist. Ferner gehört das *Innenleben* bei Dornseiff in die übergeordnete Sachgruppe der Charaktereigenschaft u. a., die *Mahlzeit* in die des Essens und Trinkens; und die *Urlaubszeit* ist als gesellschaftliches Phänomen aufgeführt. Dabei liegen die Grundwörter dieser bezeichnenden Komposita im Zentrum der Phänomenbereiche des *Lebens* und der *Zeit*. Gibt man beim Kategorisieren dem Grundwort gegenüber dem Bestimmungswort den Vorrang, liegen die Bezugsphänomene der drei aufgeführten Konzepte und ihrer Wörter mindestens im Randbereich des Zeitlichen. Sie gehören dorthin meines Erachtens unstrittiger als die in Dornseiffs Lexikon zu verschiedenen zeitlichen Sachgruppen aufgeführten Wörter *Multikultur*, *Aushilfe*, *Cyberspace*, *Hobby* und *Präzision* etwa, deren Zeitbezug ein eher verborgener, hinter anderen Bedeutungsaspekten stehender ist.

Das heißt, welche Konzepte, Sinnbezirke oder Wörter noch zum Sachbezirk ‚Zeit‘ hinzuzuzählen sind, kann – zumal im Randbereich des Sachbezirks – nicht eindeutig gesagt werden. Es muss vielmehr darauf hingewiesen werden, dass jeder Klassifikation „ein (implizites oder explizites) philosophisches Weltbild zugrunde liegt“ (Lewandowski 1975¹ bzw. 1994⁶, S. 758). Mein dichotomer Zeitbegriff und Dornseiffs Vorstellung vom Phänomen der Zeit unterscheiden sich erkennbar voneinander. Doch darf darüber nicht der auch große Überschneidungsbereich beider Klassifikationen (und ihrer Weltbilder) übersehen werden. Er wird nicht zuletzt an immerhin drei der Wörter und Kollokationen ersichtlich, die Dornseiff der Sachgruppe ‚Zeit‘ metaphorisch zuordnet und die zwei Spenderkernelementen und einer vollständigen Metapher bei mir entsprechen: *Eiche*, *Turm* und *Zahn der Zeit*. (Man bedenke, wie kurz meine Liste aus identifizierten Metaphern im Vergleich zu Dornseiffs lexikalischer Liste ist.)

Aus dem Vergleich meiner Eingrenzung des Phänomens ‚Zeit‘ nach dem dichotomen Zeitbegriff und der daran orientierten Klassifikation bestimmter Konzepte bzw. Sinnbezirke als zeitlich mit Dornseiffs Fixierung des Phänomens ‚Zeit‘ in der Sachgruppe ‚Zeit‘ und seiner Zuordnung von Wörtern und Kollokationen geht aber auch Folgendes hervor: Anders als Nerlich & Clarke (2000, 2002) behaupten, lässt sich die Prototypentheorie sehr wohl mit der Sinnbezirkstheorie verkoppeln. Die neuere Theorie verdrängt die ältere nicht zwangsläufig; sie kann sie auch ergänzen. Mittels der Prototypentheorie kann offenbar einerseits die Bedeutungsgrenze eines Wortes über die Sachen, die es bezeichnen kann, bestimmt werden sowie andererseits der Phänomenbereich einer Sache über die Wörter bzw. Konzepte bzw. Sinnbezirke, die ihm zuzuordnen sind. Letzteres konnte flugs an einem Beispiel angedeutet werden. Hierfür brauchte es nur zweier nicht ganz deckungsgleicher Vorstellungen eines gemeinsamen Phänomens. Außerdem musste der Sinnbezirk provisorisch vom Sachbezirk getrennt werden, was in der Feldtheorie gewöhnlich so nicht gemacht wird. Zum Beispiel sagt Weinrich zur Beschaffenheit der in der Metapher gekoppelten Sinnbezirke: „Wir können dabei durchaus die Frage offen lassen, von welcher formalen Struktur diese Sinnbezirke sind, ob Wortfeld, Bedeutungsfeld, Sachgruppe, Partnerschaft usw.“ (Weinrich 1976, S. 283). Und noch Peil (2002) beklagt die Unzulänglichkeit dieser Begriffe für die exakte Definition der Metapher (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Wenn man die Sinnbezirkstheorie um die Prototypentheorie ergänzt, dürfen sich der Sinnbezirk und der Sachbezirk nicht mehr miteinander vermischen.

Indem die Prototypentheorie einmal provisorisch auf eine Liste von 64 Metaphern zum Themenbereich bzw. Phänomenbereich der Sache ‚Zeit‘ angewendet wurde, wurde nachvollziehbar, dass darin sowohl prototypische als auch randständige zeitliche Konzepte bzw. Sinnbezirke aufgeführt sind, und erkennbar, bei welchen Konzepten bzw. Sinnbezirken es sich um die eher prototypischen handelt und bei welchen um die eher randständigen. Insofern ist ein Wert onomasiologischer Listen (Wortlisten wie Metaphernlisten) der, dass an sie die Prototypentheorie gewinnbringend angeknüpft werden kann. Der Hauptwert der onomasiologischen Metaphernliste besteht aber darin, dass sie beim Aussortieren von Metaphern zu einem Thema

unabdingbar ist. Ihre Grenze liegt erst bei der inneren Sortierung dieser Metaphern. Das heißt: Die Zeitmetaphern mussten onomasiologisch angeordnet werden, weil sie mit dieser Methode sicher zusammengeführt und von den Metaphern zu anderen Themenbereichen getrennt werden konnten. Für die Anordnung von Metaphern innerhalb ihres Themenbereichs ist die onomasiologische Methode allerdings nicht optimal, berücksichtigt sie doch nur (oder vornehmlich) die Konzepte bzw. Sinnbezirke auf der empfangenden metaphorischen Ebene. Bei der Anordnung der Zeitmetaphern nach Bildfeldern werden demgegenüber die Konzepte bzw. Sinnbezirke auf der spendenden metaphorischen Ebene gleichermaßen berücksichtigt. Von der onomasiologischen Darstellung von Metaphern zu einem Themenbereich zu ihrer Darstellung in Bildfeldern gelangt man schrittweise. Die einzelnen erforderlichen Schritte seien jetzt aufgeführt.

Schritt 1: Zunächst ist die Liste daraufhin abzusuchen, ob sie bereits metaphorische Konzepte und Ableitungen von diesen innerhalb ihrer Sachgruppen enthält. Hier wird man in den Sachgruppen A und C fündig, die zusammen vier Konzepte mit ein bis drei dazugehörenden Ableitungen aufweisen. Es sind in der Sachgruppe A das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2) mit der Ableitung DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN (34,1) sowie zwei weiteren Ableitungen und das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST WASSER (32,4) mit der Ableitung VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN (32,3). In der Sachgruppe C sind es die metaphorischen Konzepte DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20) und DAS LEBEN IST EIN BUCH mit je zwei Ableitungen.

Schritt 2: Daraufhin kann innerhalb der Sachgruppen nach zwei oder mehreren Metaphern Ausschau gehalten werden, die Ableitungen zu einem metaphorischen Konzept darstellen, das selbst nicht aufgeführt ist. Hat man diese Metaphern erst einmal aufeinander bezogen, kann man in der Regel auch leicht ihr übergeordnetes Konzept herausstellen. Je Sachgruppe ist es hier ein Konzept, das zu zwei bis vier Metaphern auszumachen ist. In Gruppe B etwa können drei Metaphern, DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK (28,5), EINE ZUKUNFTSVISION HABEN IST SEHEN (15) und DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG, auf das noch zu ergänzende allgemeinere Konzept DIE ZEIT IST EINE VISUELLE ENTITÄT bezogen werden; und in Gruppe D kann den drei Metaphern zu den Zeiteinheiten der Einsamkeit und der Metapher SCHWERE ZEITEN SIND STARK BELASTETE PALETTEN das Konzept EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT übergeordnet werden. Diese Metapher ist allerdings bereits in Sachgruppe A aufgeführt. Es wurde also zufällig ein übergeordnetes Konzept aus einer Sachgruppe für einige Metaphern aus einer anderen Sachgruppe gefunden.

Schritt 3: Nun ist gezielt nach Ableitungsbezügen zwischen den Sachgruppen zu suchen. Die onomasiologische Anordnung wird dabei durchbrochen, und die Anordnung nach Bildfeldern gewinnt die Oberhand. Lässt man das Auge von Sachgruppe zu Sachgruppe sowie auch zwischen den noch rein onomasiologisch angeordneten Metaphern und den schon zu metaphorischen Konzepten und ihren Ableitungen zusammengeführten Metaphern hin und herschweifen, tun sich überraschende Be-

züge auf. Zum Beispiel ist die Metapher DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6) aus Sachgruppe B dem Konzept DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2) aus Sachgruppe A untergeordnet, wie auch die beiden Metaphern URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER (32,3) und URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN (32,3) aus Sachgruppe D dem Konzept DIE ZEIT IST WASSER (32,4) aus Sachgruppe A untergeordnet ist. Die Metapher IN DER ERPROBUNGSPHASE IST AUF DER SPIELWIESE (19) aus Sachgruppe D passt sogar zu zwei allgemeineren metaphorischen Konzepten aus je einer anderen Sachgruppe: zu DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2) ebenso wie zu DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20). Noch komplexer wird die Kategorisierung bei der Metapher DER NAHENDE TOD IST DAS ABENDROT aus Sachgruppe C. Zum einen ist sie dem metaphorischen Konzept DAS LEBEN IST EIN TAG im Rahmen ihrer eigenen Sachgruppe untergeordnet. Zum anderen ist sie zusammen mit den Metaphern DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,6) und 12 STUNDEN SIND 24 STUNDEN aus Sachgruppe B vom allgemeineren Konzept DIE EINE ZEIT IST EINE ANDERE ZEIT abgeleitet, welches das speziellere Konzept über das Leben vollständig umschließt. Die Hierarchie beginnt, sich auszuweiten.

Schritt 4: Am Ende kommt es dann nur noch darauf an, nahezu sämtliche noch einzelnen metaphorischen Konzepte mit ihren Ableitungen so aufeinander zu beziehen, dass die Hierarchien und Nachbarschaften zwischen ihnen erkennbar werden, sie also auf der bildfeld- und denkmodelltheoretischen Karte des zu erstellenden Schaubildes am richtigen Ort abgebildet sind. Dabei wird die eine oder andere Metapher nicht oder nur modifiziert in das Schaubild aufgenommen werden können. Das Schaubild darf nicht verwirren, sondern soll einen guten Überblick verschaffen. Von der idealen kartografischen Darstellung bleibt es letztlich weit entfernt. Doch kann man darauf gut zeigen, dass alle Metaphern aus der Entitätsmetapher über den ausgewählten Themenbereich bzw. über das ausgewählte Sachphänomen erwachsen. Innerhalb dieser ontologischen Metapher liegen die allgemeineren und weniger allgemeinen strukturmetaphorischen Konzepte sowie auch die ihnen bereits zugeordneten speziellen Metaphern. Prägen zwei metaphorische Konzepte eine phänomenale Doppelheit aus, ordnet man sie am besten nebeneinander an. Dementsprechend ist etwa das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST EIN SICH BEWEGENDES OBJEKT neben DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2) gesetzt und das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST EINE ABNEHMENDE ENTITÄT neben DIE ZEIT IST EINE ZUNEHMENDE ENTITÄT. Letzteres Konzept prägt noch zwei speziellere Konzepte mit einigen spezifischen Metaphern aus, die hier wie generell als Stellen im metaphorischen Konzept bzw. Bildfeld aufgeführt sind.

Weil das in den beschriebenen vier Schritten erstellte kartografische Schaubild der Bildfeldmetaphern eines Themenbereichs/Sachphänomens die Ergebnisse der Harmonisierung und Kombination der lakoff&johnson'schen Theorie des metaphorischen Konzepts mit der weinrich'schen Denkmodell- und Bildfeldtheorie nicht vollständig abbilden kann, müssen die weiteren Besonderheiten der in ihm verorteten Bildfelder und ihrer Metaphern nachträglich angesprochen und erläutert werden.

Das augenfälligste Defizit der hier beispielhaft aufgestellten kartografischen Darstellung der Zeitmetaphern im Metaphernsystem besteht darin, dass nicht ein Schaubild entstanden ist, sondern zwei: das Schaubild zu den „Bildfeldmetaphern der Zeit“ und das Schaubild zu den „Bildfeldmetaphern des Lebens“. Man kann ihre beiden Karten aber auf einer gedachten Sehfläche nebeneinander ausbreiten und sie als Röntgenbilder zweier ontologischer Metaphern einer phänomenalen Doppelheit verstehen, die zusammen die Zweiheit der Zeitmetaphorik bzw. die Metaphorik des dichotomen Zeitbegriffs repräsentieren. Dann ist auch leichter zu verstehen, dass ein Bildfeld des Lebenspols mit einem Bildfeld des Zeitpols eine gemeinsame Stelle aufweisen kann bzw. sich die Bildfelder des Lebens und der Zeit von Pol zu Pol (und nicht nur innerhalb der Pole) überschneiden können.

Die erste schon erwähnte Stelle in je einem Bildfeld der Zeit und des Lebens, DIE ERPROBUNGSPHASE IST EINE SPIELWIESE, ist auf der kartografischen Darstellung nur dem Zeitbildfeld ZEITEN SIND RÄUME zugeordnet, obgleich sie auch im Lebensbildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL liegt. Mit Weinrich kann man sagen, dass sich die beiden Bildfelder dort logisch untadelig überlappen (vgl. Weinrich 1976, S. 286), ist doch mit Blick auf die verbindende Metapher gut vorstellbar, dass die durchlebte Erprobung das Spiel ist, das auf jener Wiese stattfindet. Man kann sich mit Blick auf die verbundenen Bildfelder auch vergegenwärtigen, dass sich das Leben in der Zeit ereignet und Spiele in Räumen stattfinden. Damit ist die Bildfeldzugehörigkeit der Metapher aber noch nicht vollständig geklärt, denn auch das Bildfeld DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT bezieht sich auf sie. Es bedarf einer gesonderten kartografischen Darstellung, die Überschneidung der drei Bildfelder in der gemeinsamen Metaphernstelle sowie ihre Hierarchie sichtbar zu machen (siehe Sb. 8). Für die Deutung von Schüttes Kunstwerk wäre sie erhellend, denn alle drei Bildfelder überdeterminieren die Metapher auf spürbare Weise.

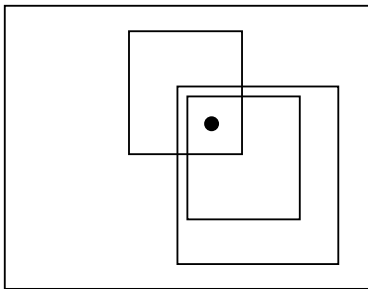


Schaubild 8: Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 1

Noch erhellender wäre es natürlich, nicht nur eine Metapher zu fokussieren und den sich über ihr auftuenden sehr kleinen Ausschnitt aus dem Metaphernsystem in vergrößertem Maßstab kartografisch darzustellen, sondern – falls möglich – genau den Ausschnitt zu sichten, in dem alle themenverwandten Metaphern eines Text-Bild-Gefüges liegen. Um dieses Ziel zu erreichen oder sich ihm zumindest anzunähern, sei der bereits nachgezeichnete Ausschnitt aus dem Metaphernsystem zu Schüttes Kunstwerk erweitert.

Vergleicht man das Schaubild „Bildfeldmetaphern des Lebens“ mit dem präzisierten Ausschnitt um DIE ERPROBUNGSPHASE IST EINE SPIELWIESE, entdeckt man schnell, dass im Bildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL auch die zwei Metaphern TOT SEIN IST AUSSCHIEDEN und NOCH LEBEN IST NOCH GEWINNEN KÖNNEN aus Schüttes Kunstwerk liegen. Sie haben dort außerhalb der Überschneidung des Bildfeldes mit ZEITEN SIND RÄUME ihren Platz. Jenseits des gesamten Bildfeldes DAS LEBEN IST EIN SPIEL befindet sich zudem die Metapher DER NAHENDE TOD IST DAS ABENDROT aus Schüttes Kunstwerk, deren Bildfeld DAS LEBEN IST EIN TAG neben DAS LEBEN IST EIN SPIEL platziert werden kann, besser noch neben dessen umschließendes Bildfeld DAS LEBEN IST EIN ERLEBNIS. Diese drei Bildfelder über das Leben differenzieren, wie sich weiter sagen lässt, die ontologische Metapher DAS LEBEN IST EINE ENTITÄT aus, ebenso wie die Bildfelder DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT und ZEITEN SIND RÄUME die ontologische Metapher DIE ZEIT IST EINE ENTITÄT ausdifferenzieren.

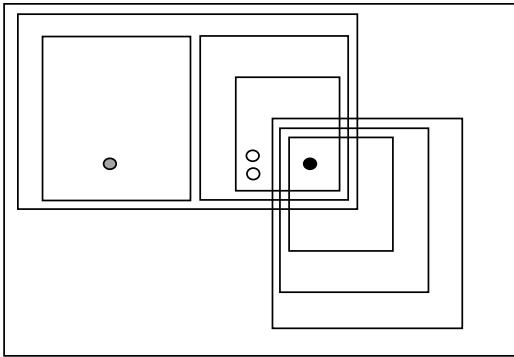


Schaubild 9: Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 2

Der größere nachgezeichnete Ausschnitt (siehe Sb. 9) macht damit sichtbar, dass sich in der Metapher DIE ERPROBUNGSPHASE IST EINE SPIELWIESE nicht nur die Bildfelder DAS LEBEN IST EIN SPIEL und DIE ZEIT IST EINE LANDSCHAFT überschneiden, sondern mit ihnen auch die beiden Pole der Zeitmetaphorik DAS LEBEN IST EINE ENTITÄT und DIE ZEIT IST EINE ENTITÄT. Darüber hinaus legt er die unterschiedliche Nähe bzw. Entfernung zwischen den vier fokussierten Metaphern aus Schüttes Kunstwerk offen. Der Ausschnitt ist also schon sehr aufschlussreich, obwohl er sich noch nicht über alle in Schüttes Kunstwerk identifizierten Zeitmetaphern erstreckt. Die vier Stellen im Bildfeld DAS LEBEN IST EIN GEGENSTAND lassen sich nicht in ihn integrieren, weil sie eine neue Ebene eröffnen. Sie passen nicht mehr in die nur zweidimensionale kartografische Darstellung. Überführt man aber DAS LEBEN IST EIN GEGENSTAND in DER MENSCH IST EIN GEGENSTAND, lässt sich immerhin ein zweiter größerer Ausschnitt des Systems der Schüttes Kunstwerk überdeterminierenden Metaphern nachzeichnen. Dieser Ausschnitt überschreitet bereits geringfügig das Phänomen des Zeitlichen.

Die Metaphern LEBEN IST STEHEN, STERBEN IST UMFALLEN, TOT SEIN IST LIEGEN und STERBEN IST VON EINEM SCHLAG GETROFFEN WERDEN befinden sich jetzt im Bildfeld DER MENSCH IST EIN GEGENSTAND, welches das speziellere Bildfeld DER

MENSCH IST EINE SPIELFIGUR umschließt, das wiederum die Metaphern TOT SEIN IST AUSSCHIEDEN und NOCH LEBEN IST NOCH GEWINNEN KÖNNEN enthält. Sowohl diese letzteren beiden Metaphern als auch ihr spezielles Bildfeld liegen ferner genau im Überschneidungsbereich des allgemeineren Bildfeldes DER MENSCH IST EIN GEGENSTAND mit dem Bildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL. Darin ist nach wie vor die Metapher DIE ERPROBUNGSPHASE IST EINE SPIELWIESE angesiedelt, und um beide herum breitet sich wie gehabt das Bildfeld DAS LEBEN IST EIN ERLEBNIS aus (siehe Sb. 10).

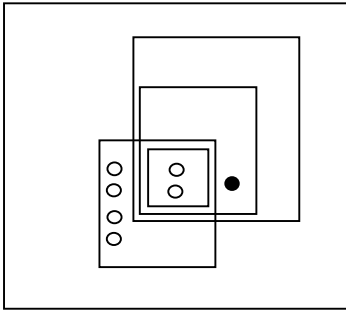


Schaubild 10: Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 3

Beide soeben gesichteten Ausschnitte aus dem Metaphernsystem müssten zusammen, indem sie sich auf alle acht in Schüttes Kunstwerk identifizierte Metaphern erstrecken, im Prinzip auch deren sämtliche zeitbezogenen Bildfelder zeigen, die Schüttes Kunstwerk überdeterminieren, sowie die Bezüge dieser Bildfelder zueinander nebst den Metaphernstellen in ihnen. In den zwei ungleich umfassenderen Schaubildern des Metaphernsystems zum Themenbereich ‚Zeit‘ lösen sich diese Bezüge auf. Die Metaphern zu Schüttes Kunstwerk liegen verstreut zwischen anderen Metaphern in ihren Bildfeldern, und diese werden ebenfalls durch das Hinzukommen anderer Bildfelder voneinander entfernt.

Das Metaphernsystem zur Zeithematik in einer Karte darzustellen, die die identifizierten 64 Zeitmetaphern und ihre Bildfeldzugehörigkeiten vollständig und detailgenau zeigen könnte, ist nicht möglich. Es dürfte bereits ein arg kniffliges Unterfangen sein, die Lage der acht identifizierten Zeitmetaphern und ihrer Bildfelder zu Schüttes Kunstwerk in einer Karte zu zeigen. Die Visualisierung des Metaphernsystems in größeren wie kleineren Ausschnitten ist schon deshalb so schwierig, weil es selbst durch und durch flexibel ist, jede katografische Darstellung aber unvermeidlich fixiert. Auch die Gegenstände, die metaphorisch überdeterminiert werden, nehmen Einfluss auf die Visualisierbarkeit ihrer Metaphern. Das hier gewählte Kunstwerk Schüttes beispielsweise erschließt sich nicht über eine konsistente und in jeder Hinsicht kohärente Deutung. Und alle 19 Text-Bild-Gefüge zusammen laufen natürlich ebenso wenig auf ein konsistentes und vollumfänglich kohärentes System ihrer Zeitmetaphern hinaus.

Eigentlich müsste noch viel genauer untersucht werden, welche Eigenschaften das Metaphernsystem in feldsemantischer Hinsicht aufweist, inwieweit es von den

Gegenständen, die seine Bildfelder überdeterminieren, abhängt und wie es kartografisch optimal darstellbar ist. Hier sei lediglich an Peil (1983, 2002) erinnert, der längst herausstellte, wie schwer die Bildfelder zu fassen sind, können sich seiner empirischen Forschung zufolge ihre Teilbilder doch von Textkorpus zu Textkorpus zusammenziehen oder ausdehnen sowie inhaltlich variieren (siehe hier Kap. 1.2.1.1). Gestützt durch die Entdeckungen aus den provisorischen Untersuchungen kann hier nur Peils Vorstellung eines quasi lebenden Metaphernsystems geteilt werden. Bildfelder können sich anscheinend verwandeln (aus DAS LEBEN IST EIN GEGENSTAND wurde DER MENSCH IST EIN GEGENSTAND), sie können offenbar sowohl nebeneinanderliegen als auch einander durch Expansion überschneiden (wie etwa DAS LEBEN IST EINE ENTITÄT und DIE ZEIT IST EINE ENTITÄT), und sie können sich, wie es aussieht, fortbewegen, um sich in unterschiedliche Nachbarschafts- und Überschneidungsformationen zu begeben. Letzterer Fall sei hier an der Metapher DER NAHENDE TOD IST DAS ABENDROT und ihrem Bildfeld DAS LEBEN IST EIN TAG aufgezeigt. Diese Metapher sei einmal in Zusammenhang mit einer Metapher und ihrem Bildfeld betrachtet, die beide nicht aus Schüttes Kunstwerk hervorgehen, sondern aus einem anderen Text-Bild-Gefüge.

Im Schaubild der Bildfeldmetaphern der Zeit liegt das allgemeinere Bildfeld DIE EINE ZEIT IST EINE ANDERE ZEIT, welches das speziellere Bildfeld DIE ZEIT IST DAS LEBEN umschließt, in dem sich die Metapher VOR DEM ANFANG IST VOR DER GEBURT aus Schmidt-Heins' Kunstwerk befindet. Dorthin kann sich Schüttes Metapher zusammen mit ihrem spezielleren und ihrem allgemeineren Bildfeld DAS LEBEN IST DIE ZEIT bewegen, wonach dieses seine allgemeinste Entitätsmetapher des Lebens verlässt, um sich mit seinem inversen Bildfeld – nachdem auch das seine Entitätsmetapher verlassen hat – in dem außergewöhnlichen Bildfeld DIE EINE ZEIT IST DIE ANDERE ZEIT zusammenzuschließen (siehe Sb. 11).

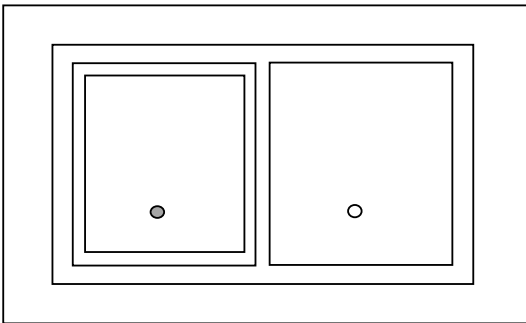


Schaubild 11: Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 4

Der kartografisch dargestellte kleine Ausschnitt aus dem Metaphernsystem zeigt die Wanderbewegung nicht. Aber über den Vergleich dieses Ausschnitts mit demjenigen, in dem die Metapher in ihrem Bildfeld DAS LEBEN IST EIN TAG neben dem Bildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL zu sehen ist (vgl. Sb. 9), und über den Vergleich beider Ausschnitte mit den großen Schaubildern zu den Bildfeldmetaphern des Lebens und der Zeit lässt sich erschließen, wie die Metapher von Nachbar zu Nachbar wandern

kann und die sie umgebenden Bildfelder mitnimmt oder zurücklässt. Die hier gewählten zwei kartografischen Darstellungstypen mit ihren jeweiligen Größenmaßstäben sind eng begrenzt in dem, was sie vom Metaphernsystem zeigen können. Legt man sie allerdings nebeneinander, eröffnet sich die Möglichkeit, über ihre engen Grenzen hinwegzuschauen; die Dynamik des Metaphernsystems wird erkennbar: Die Verwandlungen und Expansionen oder Kontraktionen der Bildfelder sowie die Wanderbewegungen der Metaphern in ihnen, mit ihnen und aus ihnen heraus kann man partiell erschließen.

Zu diesem Zweck seien eine weitere Metapher und ihr enges Umfeld fokussiert, und der gesichtete Ausschnitt sei anschließend mit den großen Schaubildern verglichen. Die Metapher EINE FALSCH LAUFENDE ZEIT IST ETWAS SICH LINKS HERUM DREHENDES verwandelt sich schnell in die Metapher EINE FALSCH HERUM LAUFENDE ZEIT IST EINE SICH LINKS HERUM DREHENDE UHR, wodurch sie in den Überschneidungsbereich ihres Bildfeldes ZEITEN SIND SICH BEWEGENDE OBJEKTE mit dem Bildfeld DAS ZEITERLEBEN IST DIE UHRZEIT gerät. In ersterem Bildfeld liegt sie u. a. zusammen mit der Metapher VOR DEM ANFANG IST BEVOR ES LOSGEHT, in letzterem zusammen mit den drei Metaphern DAS INNERE ZEITERLEBEN IST DIE ÄUSSERE UHRZEIT, EIN IRRITIERTES ZEITGEFÜHL HABEN IST VERSTELLTE UHREN SEHEN und SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN. Diese drei Metaphern gehören auch dem Bildfeld ETWAS INNERES IST ETWAS ÄUSSERES an, über welches sie mit der Metapher EIN OFFENBARTES INNENLEBEN IST EIN AUFGESCHLAGENES BUCH verbunden sind, die wiederum eine Stelle im Bildfeld DAS LEBEN IST EIN BUCH ist. Interessant wird der Ausschnitt aber vor allem dadurch, dass sich darin die beiden allgemeineren Bildfelder DAS LEBEN IST EIN GEGENSTAND und DIE ZEIT IST EIN GEGENSTAND einmal einander gegenüberstehen, ohne sich zu berühren oder gar zu überschneiden, umschließt doch DAS LEBEN IST EIN GEGENSTAND nur DAS LEBEN IST EIN BUCH und DIE ZEIT IST EIN GEGENSTAND nur ZEITEN SIND SICH BEWEGENDE OBJEKTE (siehe Sb. 12).⁸⁵

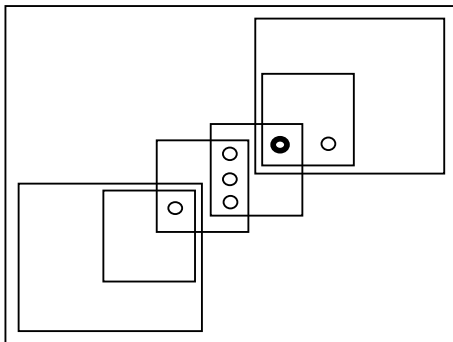


Schaubild 12: Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 5

85 In Schaubild 12 geraten Metaphern aus den folgenden Kunstwerken in die unmittelbare Nachbarschaft: Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“ (Tafel 51), Rosemarie Trockel: „Ohne Titel“ (Tafel 54), Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (Tafel 61), Curt Stenvert: „Opus 212“ (Tafel 64) und Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“ (Tafel 66).

In diesem Ausschnitt aus dem Metaphernsystem haben sich – vergleicht man ihn mit den beiden Schaubildern – die Bildfelder DAS LEBEN IST EINE ENTITÄT und DIE ZEIT IST EINE ENTITÄT geringfügig verwandelt und zusammengezogen, derweil sich die zwei Bildfelder ETWAS INNERES IST ETWAS ÄUSSERES und DAS ZEITERLEBEN IST DIE UHRZEIT zwischen sie geschoben haben. Durch ihre neue Nachbarschaft sind außerdem die Metaphern des letzteren Bildfeldes aus der Zeitmetaphorik herausgefallen, in die sie im Schaubild der Bildfeldmetaphern der Zeit noch eingebunden waren. In der onomasiologisch angeordneten Liste der Zeitmetaphern gehörten sie zu den randständigen Metaphern. Die Bewegungen hängen miteinander zusammen und ereignen sich in dem Terrain, das die großen Schaubilder und kleinen Ausschnitte jeweils transparent machen. In der Transparenz der Darstellung liegt insbesondere der Nutzen der kleinen Ausschnitte.

Zu ihnen könnte man allerdings kritisch anmerken, dass sie wenig repräsentativ seien, denn die in ihnen fokussierten Metaphern spielten in unserem alltäglichen Leben keine hervorragende Rolle. Der immer wieder neu aufgezeigte Fall der Bildfeldüberschneidung könnte zwar typisch für die ungewöhnliche originelle oder schöpferische Metapher sein, jedoch absolut untypisch für die alltägliche (unbewusst oder auch bewusst verwendete) Metapher. Bei letzterer könnten die Bildfelder durchaus sauber getrennt nebeneinanderliegen. Diese Annahme kann jedoch leicht mit Verweis auf das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST EIN FLUSS widerlegt werden. Es ist uns zweifellos sehr geläufig, denken wir doch oft an die *verrinnende Zeit*, sprechen von *zeitlichen Strömungen* und betrachten Abbildungen des *Zeitflusses* (siehe hier Kap. 2.2.1, und Kap. 3.1.2). Aber dieses metaphorische Konzept gehört nicht nur in ein übergreifendes Bildfeld, sondern in zwei, nämlich in DIE ZEIT IST EIN SICHER BEWEGENDES OBJEKT und DIE ZEIT IST WASSER. Es zeigt ihre markante Überschneidungszone an. Zufällig geht aus dem Schaubild der Bildfeldmetaphern der Zeit, genau gesagt, aus den dort in das Bildfeld DIE ZEIT IST WASSER eingetragenen Metaphernstellen, sogar hervor, dass dieses Bildfeld auch nicht in das andere integriert ist. Die Wassermetaphorik ist zum einen als Gefäßinhalt und zum anderen als sich bewegendes Objekt in zahlreichen Zeitmetaphern ausgeprägt. Indem die zwei konventionellen Metaphern URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER und VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN die Zeit als Gefäßinhalt beschreiben, bestätigen sie klar, dass das Bildfeld DIE ZEIT IST WASSER zur Hälfte außerhalb des Bildfeldes DIE ZEIT IST EIN SICHER BEWEGENDES OBJEKT liegt.

Das metaphorische Konzept DIE ZEIT IST EIN FLUSS ist in die kartografische Darstellung der Bildfeldmetaphern der Zeit nicht aufgenommen, da es in den 19 ausgewählten Text-Bild-Gefügen nicht identifiziert wurde. Aus dem gleichen Grund fehlen dort und in der kartografischen Darstellung der Bildfeldmetaphern des Lebens mehrere weitverbreitete zeitmetaphorische Konzepte wie auch etwa ZEIT IST GELD, DAS LEBEN IST EINE REISE, DAS LEBEN IST EINE GESCHICHTE und DIE ERINNERUNG IST EINE TAFEL u. a. oder tradierte Metaphern wie DIE LEBENSZEIT IST DER SAND IN DER SANDUHR und DIE LEBENSZEIT IST EIN FADEN. Stattdessen findet man auf den beiden Karten z. B. mit DIE ZEIT IST NAHRUNG, EINE ZEITEINHEIT IST

EINE GEWICHTSEINHEIT, DIE ZEIT IST DAS LEBEN, DAS LEBEN IST EIN URLAUB und DAS LEBEN IST EIN GEWÄCHS einige überraschende zeitmetaphorische Konzepte.

Dass auch sie bei all ihrer Unkonventionalität hier als Bildfelder bezeichnet werden, durchkreuzt Weinrichs Bildfeldtheorie teilweise, sieht er doch das Bildfeld nicht hinter oder in jedem Denkmodell gegeben. Erst wenn ein Denkmodell „von der Sprachgemeinschaft angenommen“ ist und „zum sprachlichen Weltbild“ ihres „Kulturkreises“ gehört, wenn es nicht bloß „mehr oder weniger vereinzelt“ vorkommt, sondern „ein Faktum der [...] Geistesgeschichte“ dieses Kulturkreises ist, erlangt es Weinrich zufolge den Status des Bildfeldes (Weinrich 1976, S. 286f. u. 294). Diese Festlegung kann in bestimmten Zusammenhängen sinnvoll sein; in der hier durchgeführten Untersuchung darf der Bildfeldbegriff aber dennoch auf alle Denkmodelle bzw. metaphorischen Konzepte bezogen werden. Auch relativ singuläre Denkmodelle werden innerhalb eines Kulturkreises immer mal wieder erzeugt, und auch die in ihnen gekoppelten Sinnbezirke oder Bedeutungsfelder „bringen ein Bewusstsein ihrer Feldnachbarn mit“ (Weinrich 1976, S. 326). Deshalb kann man sie durchaus als kaum bekannte Bildfelder ansehen, deren aktuelle Metapher lediglich etwas mühsamer zu verstehen ist als die aktuelle Metapher der wirklich verbreiteten Bildfelder, die sich in diesen fast von selbst „gleichsam parallel verschiebt“ (Weinrich 1976, S. 326). Um die alltägliche, die ausgestaltete, die originelle und die schöpferische Metapher auseinanderhalten zu können, braucht man die Unterscheidung von Denkmodell und Bildfeld nicht. Im nächsten Kapitel wird sogleich gezeigt, wie man auch so die alltägliche oder literarische bzw. künstlerische Kategorie der identifizierten Zeitmetaphern bestimmen kann.

Vergleich der Werbeanzeigen mit den Kunstwerken: ihre Bildfeldmetaphern der Zeit

In den Schaubildern „Bildfeldmetaphern der Zeit“ und „Bildfeldmetaphern des Lebens“ (siehe Sb. 6 u. Sb. 7) vermengen sich die Zeitmetaphern aus den Werbeanzeigen mit denjenigen aus den Kunstwerken, sodass man sie nicht mehr voneinander unterscheiden kann – außer man erinnert sich an das Text-Bild-Gefüge, in dem die einzelne Metapher identifiziert wurde. Die Metaphern beider Genres erscheinen in ihrem jeweiligen Schaubild in der Mehrzahl als Stellen in den dort aufgeführten Bildfeldern. Einige sind aber zugleich oder ausschließlich jene Bildfelder selbst. Für den anstehenden Vergleich ergeben sich aus dieser doppelten Gemengelage jedoch keine ernsthaften Probleme, da die als Bildfeldstellen aufgeführten Metaphern ihre Text-Bild-Gefüge angemessen repräsentieren bzw. so speziell sind, dass sie auf sie zurückverweisen. Die folgenden Zahlen seien als Grundlage für den Vergleich festgehalten: 13 der insgesamt aufgeführten 46 Metaphern (das sind die Bildfeldstellen) stammen aus den neun analysierten Werbeanzeigen und die restlichen 33 aus den zehn analysierten Kunstwerken.

Die Kategoriezugehörigkeit der Bildfeldmetaphern der Werbeanzeigen und Kunstwerke
Vergleicht man die Anzeigenmetaphern mit den Kunstwerkmetaphern in Hinblick darauf, welche von ihnen mehrheitlich der alltäglichen oder der künstlerischen Kate-

gorie angehören, so ist der erste Eindruck der Folgende: Die meisten Zeitmetaphern der Werbeanzeigen sind eindeutig konventionell; sie müssten also der alltäglichen Kategorie angehören. Von den Zeitmetaphern der Kunstwerke sind demgegenüber nicht wenige absolut unkonventionell; sie müssten also Vertreter der künstlerischen Kategorie sein.

Zu den offenbar konventionellen Metaphern der Werbeanzeigen gehören u. a. die beiden Metaphern *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* (32,3) und *VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN* aus der Werbung für Portugal, die Metaphern *DER ANFANG IST EIN RAKETENSTART* und *ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG* (37,4) aus der ersten und zweiten Mercedes-Werbung sowie die zwei Metaphern *DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK* (28,5) und *DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT* (28,6) aus der Hewlett-Packard-Werbung. Mithilfe des aufgestellten Rasters zur Bestimmung der alltäglichen und literarischen bzw. künstlerischen Kategorie einer Metapher (siehe hier Tab. 6 in Kap. 1.2.2.2) wäre zu überprüfen, ob diese Metaphern unbewusst benutzte bzw. alltägliche oder bewusst benutzte bzw. ausgestaltete Metaphern sind. Darüber geben ihre jeweiligen Modelle (sofern sie erstellt wurden) Auskunft, zeigt doch die Struktur der Modelle an, ob sie auf der Spenderebene kontextuell oder konbildlich eingebettet sind. Diese Mindestanforderung erfüllt die ausgestaltete Metapher, die umso ausgeprägter ist, je mehr Metaphern-elemente sie aufweist.

Zum Beispiel ist die Metapher *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* (32,2) maximal konbildlich und kontextuell eingebettet sowie in ihrem Spenderkern textlich und bildlich gegeben und damit sehr reich ausgestaltet. Laut dem Raster wäre sie der literarischen bzw. künstlerischen Kategorie zuzuordnen, was jedoch der intuitiven Einordnung der Metapher als konventionell schroff widerspricht. Das liegt nun nicht am schlechten Einschätzungsvermögen des Betrachters, sondern an Mängeln des Rasters. Es ist noch unvollständig, gibt es doch bisher nur darüber Auskunft, ob eine Metapher im Gebrauch als alltäglich oder künstlerisch zu kategorisieren ist, nicht aber darüber, ob sie in ihrer systemischen Inhaltlichkeit konventionell oder unkonventionell ist. Mit Blick auf das System ist die weder schöpferische noch originelle, aber bewusst gebrauchte Metapher bzw. die ausgestaltete Metapher durchaus konventionell, wohingegen sie mit Blick auf ihren Gebrauch literarisch bzw. künstlerisch ist. Das heißt, bei der Metapher *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* handelt es sich einerseits um eine in ihrem Text-Bild-Gefüge ausgestaltete und damit im Gebrauch literarische bzw. künstlerische Metapher und andererseits um eine inhaltlich konventionelle Metapher, die eine bekannte Stelle in einem bekannten Bildfeld innehat. (Siehe das vervollständigte Raster Tab. 13.) Die an zweiter Stelle genannte, ebenfalls aus der Werbung für Portugal stammende Metapher *VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN* ist die geläufigste Parallelverschiebung der Meeresmetapher im Bildfeld *DIE ZEIT IST WASSER*. Auch sie ist in ihrem Text-Bild-Gefüge ausgestaltet und damit literarisch bzw. künstlerisch gebraucht, aber dennoch konventionell, da sie eine Stelle, die man kennt, in einem Bildfeld, das gleichfalls bekannt ist, einnimmt. Bei den anderen aufgeführten Metaphern (s. o.) liegt der Fall ähnlich.

Kategorien der Metapher		
im Gebrauch		im System
literarisch/künstlerisch	ausgestaltet schöpferisch bildfeldschaffend	unkonventionell
	ausgestaltet originell bildfeldmehrend	
	ausgestaltet bewusst gebraucht	konventionell
alltäglich	unausgestaltet alltäglich unbewusst gebraucht	

Tabelle 13: Kategorien der Metapher

Etwas unkonventioneller wirken dagegen die Metaphern *DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG* aus der Microsoft-Werbung und *LEBEN IST WACHSEN* (40,5) aus der DeKa-Werbung. Es ist zu überprüfen, ob mit ihnen schon originelle Metaphern vorliegen. Dass uns die Metapher *DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG* wenig geläufig ist, liegt an ihrer Besonderheit, speziell für den grafischen Bereich entworfen worden zu sein. Man kann sie auch zusammen mit *DIE ZUKUNFT IST RECHTS* und *DIE VERGANGENHEIT IST LINKS* in die Gruppe der grafischen Orientierungsmetaphern einsortieren. Innerhalb dieser Metaphern stellt sie eine originelle Lösung dar, wie zwei Zeiten in ein Bild integriert werden können. Das heißt, sie ist auf der grafischen Ebene originell ausgestaltet. Auf ihrer systemisch-inhaltlichen Ebene jedoch ist die Metapher nicht originell, lautet sie doch losgelöst von ihrer grafischen Identität *DIE ZUKUNFT IST EINE VISION*. In dieser Variante ist uns die Metapher genauso geläufig wie ihre Parallelverschiebung *AN DIE ZUKUNFT DENKEN IST EINE VISION HABEN* im nicht gewechselten Bildfeld *DIE ZEIT IST EINE VISUELLE ENTITÄT*. Dieses Bildfeld überlappt sich mit dem im Vergleich zu ihm ungleich größeren Bildfeld *DENKEN IST SEHEN*. Sie beide zusammen bringen die Metapher *WARTEN IST SCHAUEN* hervor, die allein man als eine auf der systemisch-inhaltlichen Ebene originelle Metapher kategorisieren kann.

Ferner könnte die Metapher *LEBEN IST WACHSEN* aufgrund ihrer Bildfeldzugehörigkeit *DAS LEBEN IST EIN GEWÄCHS* bzw. *DAS LEBEN IST EIN LEBEWESEN* auf der systemisch-inhaltlichen Ebene originell sein, denn weder zu dem einen noch zu dem anderen Bildfeld lassen sich spontan geläufige Metaphern finden – mit Ausnahme des *LEBENSBAUMS*. Die Metapher *DAS LEBEN IST EIN BAUM* spielt allerdings in die DeKa-Werbung hinein. Sie steht in der Anzeige im Schatten der Metapher *LEBEN IST WACHSTUM*, da vor allem sie mit der zentral ausgestalteten Metapher *DIE (LEBENDE) FONDSGESELLSCHAFT IST EIN (WACHSENDER) BAUM* (40,3) kohärent ist. *LEBEN IST WACHSTUM* aber ist ebenso wie *DAS LEBENDE IST EIN BAUM* konventionell. Als Bild-

feld gefasst lässt letztere Metapher sofort Parallelverschiebungen zu: DAS STERBENDE IST EIN SICH ZURÜCKBILDENDER, KRANKER BAUM und DAS TOTE IST EIN GEFÄLLTER BAUM. Insofern kann auch LEBEN IST WACHSEN nicht als originelle Metapher kategorisiert werden.

Alle in den Werbeanzeigen identifizierten Zeitmetaphern (außer WARTEN IST SCHAUEN) sind vielmehr auf der systemisch-inhaltlichen Ebene konventionelle, im Gebrauch aber literarisch bzw. künstlerisch ausgestaltete Metaphern. Dieses homogene Ergebnis verwundert nicht, denn in Hinblick auf ihre Produktpräsentation und den daran gekoppelten Zeitaspekt ähneln sich die für die Analyse ausgewählten Werbeanzeigen stark. Sie sind darauf konzentriert, einerseits die beworbenen Produkte über originelle Metaphern interessant zu machen und andererseits ihre zeitliche Dimension über konventionelle Metaphern miteinzubeziehen. Die Zeitmetaphern dürfen nicht originell sein, weil sich der Betrachter dann so intensiv mit ihnen auseinandersetzen würde, dass ihn das vom Produkt (bzw. dem Wunsch, es zu besitzen) ablenken würde.

Bei den Kunstwerken ist demgegenüber ein heterogenes Ergebnis zu erwarten. Ihre Zeitmetaphern dürften das eine Mal konventionell und das andere Mal unkonventionell sein. Unter den für die Analyse ausgewählten Kunstwerken dürften sich vorwiegend ausgestaltete, originelle und schöpferische Zeitmetaphern befinden, wobei diese insgesamt in ähnlichen oder unterschiedlichen Anteilen vorliegen könnten. Um Genaueres über die Kategorien der Zeitmetaphern in den Kunstwerken herauszufinden, seien zunächst die bei Stenvert, Kiefer und B. & A. Blume identifizierten Zeitmetaphern kategorisiert, ehe die Kategorisierung noch auf einzelne Zeitmetaphern aus anderen Kunstwerken erweitert wird.

In Stenverts Kunstwerk wurden u. a. zwei Zeitmetaphern identifiziert: die im gleichnamigen Bildfeld sowie in DIE ZEIT IST EINE ZERSTÖRENDE ENTITÄT liegende Metapher DIE ZEIT IST EIN NAGENDER ZAHN (39,4) und die im Bildfeld DAS (INNERE) ZEITERLEBEN IST DIE (ÄUSSERE) UHRZEIT (39,2) liegende Metapher SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN. Laut Strukturmodell sind beide Metaphern in ihrem Gebrauch ausgestaltet. Nur erstere jedoch ist mit Blick auf ihren systemischen Inhalt konventionell; letztere ist unkonventionell. Die Zeitmetapher des Zahns ist uns geläufig, obgleich sie in künstlerischen Kontexten vermutlich sogar häufiger anzutreffen ist als im Alltag. Die Zeitmetapher um die Kurzzzeituhr ist demgegenüber alltagstauglich und doch nicht in aller Munde. Ihr Bildfeld überrascht insofern nicht, als in vielen Metaphern Inneres und Äußeres in eins gesetzt sind und das Leben (die Lebenszeit) ja auch als ablaufende (Sand-)Uhr gefasst ist. Doch ist die Bildstelle über das Eilen nicht wie der Zahn aus zahlreichen Quellen überliefert, sondern eine Ad-hoc-Erfindung. Stenverts Kunstwerk birgt also eine ausgestaltete konventionelle und eine ausgestaltete unkonventionelle, bildfeldmehrende und damit originelle Zeitmetapher.

Aus Kiefers Kunstwerk sind gleich neun Metaphern in die beiden Schaubilder zur Bildfeldmetaphorik der Zeit und des Lebens aufgenommen. Bei den beiden Metaphern im Bildfeld DAS LEBEN IST EIN BUCH (EIN LEBENSABSCHNITT IST EIN BUCH-

KAPITEL UND EIN OFFENES INNENLEBEN IST EIN AUFGESCHLAGENES BUCH) handelt es sich um konventionelle Metaphern, spricht man doch sehr geläufig vom (*dunklen oder schönen*) *Kapitel im Leben eines Menschen* sowie darüber, dass *jemand ein offenes Buch für jemanden ist*. Laut dem Raster zur Bestimmung der alltäglichen oder literarischen/künstlerischen Kategorie einer Metapher und dem Modell zur Analyse ihrer Struktur im Text-Bild-Gefüge sind beide Metaphern zudem quasi alltäglich gebraucht, da sie nicht kontextuell oder konbildlich determiniert sind. (Die Strukturanalyse wurde an SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN (41,4) durchgeführt.) Das heißt, Kiefer präsentiert seine Bücher im Prinzip in der Art und Weise der alltäglichen, unbewusst verwendeten Metaphern. (Sie weisen dasselbe Strukturmodell auf.) Da die Empfängerebene der Buchmetaphern sich jedoch nur auf den Kunstwertitel erstreckt, sind sie isolierter als die Alltagsmetapher, und sie sind, da die Bücher multipliziert wurden, akzentuierter. Die zwei Buchmetaphern sind durchaus nicht unbewusst eingebracht, sondern gezielt als kleines Rätsel im Spannungsfeld zwischen dem Unauffälligen und dem Auffälligen verortet. Wären die Metaphern nicht konventionell, könnte man ihr Rätsel nicht lösen, wären sie zu unauffällig präsentiert, würde man sie nicht wahrnehmen oder nicht wertschätzen und ihr Rätsel deshalb nicht lösen. Kiefers zwei Zeitmetaphern zum Lebensbildfeld des Buchs sind also unausgestaltete konventionelle Metaphern, die aber bewusst und damit künstlerisch verwendet wurden. Das Raster führt diesen Fall nicht auf. Doch konnte erläutert werden, wie komplex er ist, und es wurde nachvollziehbar, in welchem besonderen Maße der Gebrauch dieser beiden Metaphern künstlerisch bzw. kunstvoll ist.

Im Unterschied zu den beiden Buchmetaphern sind die anderen sieben Zeitmetaphern⁸⁶ ausgestaltet, geben sie sich doch gegenseitig ein Konbild. Sie fügen sich so gar zu einem konsistenten Bild zusammen: In der Lagerhalle der Vergangenheit liegen die Bleiplattenstapel jener Zeit, die eine schwere war, als Last auf der Palette der Erinnerung und türmen sich dort auf. Man könnte meinen, dass man ein solch konsistentes Bild nur erzeugen kann, wenn man mindestens einige ausgestaltete konventionelle Metaphern um ein paar originelle unkonventionelle Metaphern ergänzt. Die Metaphern hier wirken aber bis auf EIN LANGER ZEITABSCHNITT IST EINE AUFTÜRUMNG unkonventionell. Einige von ihnen könnten originell, andere schöpferisch sein. DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6) im Bildfeld ZEITEN SIND RÄUME ist ebenso originell wie die Metapher MEHRERE JAHRE (EINSAMKEIT) SIND MEHRERE STAPEL (BLEIPLATTEN) (41,1) mit ihren zwei Ableitungen und die Metapher SCHWERE ZEITEN SIND EINE GROSSE PALETTENLAST im Bildfeld EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT. Einerseits sprechen wir sehr geläufig von *schweren und leichten Zeiten* und könnten erstere auch *bleischwer* nennen; andererseits fassen wir die Jahre nicht als Bleiplattenstapel oder Palettenlast. Diese Konkre-

86 DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE, EIN SCHWERER TAG IST EINE BLEIPLATTE, EIN JAHR IST EIN PLATTENSTAPEL, MEHRERE JAHRE SIND MEHRERE PLATTENSTAPEL, EINE SCHWERE ZEIT IST EINE GROSSE PALETTENLAST, DIE ERINNERUNG IST EINE BELADENE PALETTE und EIN LANGER ZEITABSCHNITT IST EINE AUFTÜRUMNG.

tisierungen sind bereits originelle Mehrungen des Bildfelds. Demgegenüber ist die Metapher *DIE ERINNERUNG IST EINE BELADENE PALETTE* (41,8) als schöpferisch zu bezeichnen, stellt sie doch eine Alternative zur *TAFEL DER ERINNERUNG* (vgl. Weinrich 1976, S. 292ff.) dar. *DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE* und *DIE ERINNERUNG IST EINE TAFEL* lassen sich allerdings beide in das übergeordnete Bildfeld *DIE ERINNERUNG IST EIN TRÄGERMEDIUM* einordnen. Dabei ist dann das übergeordnete Bildfeld nicht mehr frei erfunden, und die schöpferische Metapher wirkt vertrauter. Gleichwohl kann man sagen, Kiefer verknüpft in seinem Kunstwerk verschiedene Zeitmetaphern unterschiedlicher Kategorienzugehörigkeit, was ihre Konventionalität oder Unkonventionalität angeht, miteinander.

Von den vier Zeitmetaphern des Kunstwerks der Blumes, die im Schaubild der Bildfeldmetaphern der Zeit aufgeführt sind, ist die auf Anhub verständliche Metapher *DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG* im Bildfeld *EINE ZEITEINHEIT IST EINE ENTITÄTSSCHICHT* konventionell, und die Metapher *EINE SCHNELL ERLEBTE ZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT* im Bildfeld *ZEITEN SIND SICH BEWEGENDE OBJEKTE* sowie die Metaphern *BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL* (27,6) und *KEINE ZEIT HABEN IST EIN GESTOPFTES MAUL HABEN* im Bildfeld *ZEIT IST NAHRUNG* sind offenbar unkonventionell. Dabei ist anzumerken, dass die konventionelle Metapher *DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG* (ähnlich wie *DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG*) die Grenze zwischen der Orientierungsmetapher und der Strukturmetapher bzw. zwischen der Bildschema- und der Bildfeldmetapher markiert, lautet sie doch leicht verändert *SCHNELL IST VIEL*. *SCHNELL IST VIEL* ist auf der grafischen Ebene ausgestaltet sowie Teil einer komplexeren zeitmetaphorischen Ausgestaltung. Sie wird nämlich noch durch die ebenfalls grafische Orientierungsmetapher *BEWEGT IST UNSCHARF* determiniert, mit der zusammen sie zwei Aspekte der Bildfeldmetapher *EINE SCHNELL ERLEBTE ZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT* beleuchtet. Man kann sich daran stören, dass sich die grafische Orientierungsmetapher *SCHNELL IST VIEL* minimal modifiziert auch als Strukturmetapher (in der Form *DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG*) in das Bildfeld *DIE ZEIT IST EINE ENTITÄTSSCHICHT* einordnen lässt. Man kann in der doppelten Darstellbarkeit quasi einer Metapher aber ebenso gut einen Hinweis darauf sehen, dass sich beide Metaphernarten (die Orientierungs- und die Strukturmetapher bzw. die Bildschema- und die Bildfeldmetapher) durchaus in einem kartografischen Schaubild darstellen ließen. Bislang wird ihre Systemebene vorwiegend getrennt nachgezeichnet (siehe z. B. Lakoff 1993, S. 213f. und Liebert 1992, S. 110). Integrierte Karten bilden die Ausnahme (siehe Liebert 1995, S. 172 u. 2000, S. 74).

Die Metapher *EINE SCHNELL ERLEBTE ZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT* lässt sich – so implizit sie im Kunstwerk auch nur gegeben ist – als ausgestaltete Metapher kategorisieren, denn die kognitiv ergänzte Karussellfahrt muss konbildlich (oder kontextuell) durch einige Details determiniert sein. (Zu *DIESE MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT* (27,1) wurde ein Strukturmodell erstellt.) Die Metapher ist zugleich originell, da ihre Konkretisierung im Bildfeld *ZEITEN SIND SICH BEWEGENDE OBJEKTE* nicht allgemein verbreitet ist. Demgegenüber sind die beiden dem neuarti-

gen Bildfeld ZEIT IST NAHRUNG zuzurechnenden Metaphern (BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL und KEINE ZEIT HABEN IST EIN GESTOPFTES MAUL HABEN) als schöpferisch zu kategorisieren. Dem Strukturmodell ersterer Metapher zufolge sind sie ausgestaltet, wenngleich sie nur über die reflektierende Betrachtung dem Kunstwerk entnommen werden können. Sie ergeben sich aus der Umkehr des einfachen Kompositums *Mahlzeit* in das metaphorische Kompositum *Zeitmahl*. Dadurch kippt die hyperbolisch dargestellte schnelle Mahlzeit in eine metaphorische Darstellung der beschleunigten Zeit als unverdauliches Mahl. Diese aufschlussreiche zweite Lesart und Sichtweise wird ein Stück weit überdeterminiert durch das bekannte Bildfeld ERLEBNISSE/EREIGNISSE/ERFAHRUNGEN SIND SPEISEN, das sich u. a. in Ausdrücken wie *etwas schmeckt einem nicht* und *an etwas zu kauen haben*, wenn sie im übertragenen Sinne gebraucht werden, niederschlägt. Die eigentliche Überdetermination leistet aber das neue Bildfeld ZEIT IST NAHRUNG.

Schon an den Zeitmetaphern der drei eher zufällig ausgewählten Kunstwerke von Stenvert, Kiefer und den Blumes ist ersichtlich, dass ihre Kategorienzugehörigkeit im Spannungsfeld zwischen ihrem Gebrauch und dem Metaphernsystem noch breiter gestreut ist als anfangs vermutet. Neben der ausgestalteten, originellen und schöpferischen Metapher kommt auch die unausgestaltete Metapher vor, allerdings nicht in ihrer alltäglichen Form der unbewusst gebrauchten Metapher, sondern in der künstlerischen Form der bewusst gebrauchten Metapher. Auch zeichnet sich bereits ab, dass die Kunstwerke tendenziell mehr unkonventionelle als konventionelle Zeitmetaphern bergen, wobei die originellen Metaphern gegenüber den schöpferischen überwiegen. Damit sind die originellen und die schöpferischen Zeitmetaphern typisch für die hier analysierten Kunstwerke, deren Gemeinsamkeit es ist, einen zeitlichen Aspekt zentral zum Ausdruck zu bringen. Abschließend sei deshalb noch auf eine weitere originelle und eine weitere schöpferische Metapher aufmerksam gemacht.

Bei EINE FALSCH LAUFENDE ZEIT IST ETWAS SICH LINKS HERUM DREHENDES (29,4) in Trockels Kunstwerk handelt es sich, da das Bildfeld von der Zeit als sich bewegendem Objekt unbedingt alltäglich ist und nur seine metaphorische Konkretisierung überrascht, um eine originelle Metapher. Sie ist zudem laut Strukturmodell (wie zu erwarten war) ausgestaltet. DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,2) in Büttners Kunstwerk kann demgegenüber als schöpferisch durchgehen, denn weder die Metapher selbst noch logischerweise das mit ihr konzeptuell deckungsgleiche Bildfeld sind allgemein bekannt. Dass Metapher und Bildfeld vom Leben als Urlaub dennoch nicht allzu sehr überraschen, liegt an ihrer Nähe zu DAS LEBEN IST EIN SPIEL. Beide Bildfelder bzw. Metaphern sind gleichermaßen in das übergeordnete Bildfeld DAS LEBEN IST EIN EREIGNIS integriert, sodass DAS LEBEN IST EIN URLAUB mit Blick auf diese sehr allgemeine Ebene weniger schöpferisch wirkt. Ob eine Metapher als schöpferisch kategorisiert wird, hängt demnach immer auch davon ab, wie konkret oder allgemein man das Bildfeld fasst, in dem sie liegt.

Die Bildfeldmetaphern als Hinweis auf zwei zeitliche Subkulturen hinter den Werbeanzeigen und Kunstwerken

Der Vergleich der Bildfeldmetaphern der Zeit in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken in Hinblick auf ihre größere oder geringere Konventionalität ist abschließend um einen Vergleich in Hinblick auf ihre kulturellen Unterschiede und auch Gemeinsamkeiten zu ergänzen. Hierfür seien nun nicht mehr nur die zusammen 46 Bildfeldstellen aus den beiden Schaubildern der Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens in Blick genommen, sondern noch einmal alle in den Einzelanalysen identifizierten Struktur- bzw. Bildfeldmetaphern, also auch die nicht primär zeitlichen. Die Frage lautet, ob eventuell in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken umgekehrte zeitbezogene Werte vermittelt werden und man dies ihren Metaphern ansehen kann. Nach Lakoff & Johnson (1985¹, S. 31ff.) könnten dann die jüngst übliche Anzeigenwerbung und die Gegenwartskunst als zwei eigenständige Subkulturen bezeichnet werden (siehe auch hier Kap. 1.2.2.1 und Kap. 3.2.4.1). Genau gesagt wären sie zwei Subkulturen, die sich über ihre Wertschätzung je anderer Zeitformen und Zeitgestalten voneinander unterschieden, aber dennoch beide der heutigen Zeitgeistkultur entspringen. Dem spontanen Eindruck nach werden die aufgeführten neun zeitlichen Aspekte, zu denen die Werbeanzeigen und Kunstwerke ausgewählt worden waren, in ersteren stets affirmativ, in letzteren hingegen vorwiegend kritisch beleuchtet. Die Aspekte seien in der Reihenfolge, in der sie vorgestellt wurden, angeführt, wobei ihre affirmative oder (u. a.) kritische Präsentation durch jeweils eine Werbeanzeige und ein Kunstwerk herausgearbeitet wird, und zwar am Beispiel mindestens einer zentralen Strukturmetapher und der ihr innewohnenden wertenden Orientierungsmetaphern.

Anfänge: Der Anfang in der ersten Mercedes-Werbung führt u. a. durch DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART steil nach oben. Die ausgestaltete Strukturmetapher ist konsistent mit der Orientierungsmetapher GUT IST OBEN. Demgegenüber ist die positive Sicht auf den Anfang in Schmidt-Heins' Kunstwerk nicht ausgestaltet. Dass er dennoch auch hier meistens positiv gedeutet werden dürfte, liegt an unserem Weltbild von der besseren, vorn oben positionierten Zukunft.

Beschleunigungen: Auch die Beschleunigung wird in der ersten Mercedes-Werbung als etwas ausdrücklich Positives dargestellt. Sie geht vor allem aus der Metapher DAS AUTO IST EINE RAKETE hervor, die die Orientierungsmetaphern VIEL GESCHWINDIGKEIT IST GUT und GUT IST OBEN birgt. Im Kunstwerk der Blumes wird dagegen die Beschleunigungstendenz unserer Gesellschaft als eine unsinnige Entwicklung kritisiert. Die Orientierungsmetaphernkette VIEL GESCHWINDIGKEIT IST SCHLECHT IST UNTEN ergibt sich nicht nur aus der Strukturmetapher BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL.

Augenblicke: Wieder positiv ist die Konzentration auf den Augenblick in der Hewlett-Packard-Werbung, der mit den beiden Metaphern DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT und DIE BETRACHTERIN IST DIE GELIEBTE DES MANNES schlicht als schön zu bezeichnen ist. Je länger dieser schöne Augenblick andauert, desto besser.

Abzubrechen sind indessen die Augenblicke in Trockels Kunstwerk, die, wie etwa aus den Metaphern *DAS GESICHT IST EINE UHR* und *EINE FALSCH LAUFENDE ZEIT IST EINE SICH LINKS HERUM DREHENDE UHR* hervorgeht, einfach nur schlimm sind – zumal es sich bei dem Gesicht um ein Kindergesicht handelt.

Wartezeiten: Die Wartezeit in der AEG-Werbung ist etwas Schönes. Vor der Folie der Metaphern *KOCHEN IST FERNSEHEN* und *WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN* ist ein Mehr an Wartezeit nicht schlecht und nicht unten, wohingegen in Brus' Kunstwerk jedes Mehr an Wartezeit extrem schlecht und tief unten ist. Die Metaphern *WARTEN MÜSSEN IST ENTBEHREN*, *SICH VERSTEIFEN IST ZU HOLZ WERDEN* und *EIN WAHNBILD HABEN IST ETWAS KRABELNDES AUF WEISSEM GRUND SEHEN* geben das unmissverständlich zu erkennen.

Urlaubszeiten: Die Werbung für Portugal macht die klare Aussage, dass die Urlaubszeit etwas sehr Positives ist. Indem *VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN* auf der Sehfläche oben angeordnet ist, wird sie idealisiert. Zusammen mit der Metapher *URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER* und dem Bildfeld *ZEIT IST WASSER* ergibt sich die Orientierungsmetaphernkette *VIEL URLAUBSZEIT (IM LEBEN) IST IDEAL IST OBEN*. Genau diesem Ideal setzt Büttner mit den negierten Metaphern *DAS LEBEN IST KEIN URLAUB* und *DER MENSCH IST KEIN URLAUBER* die Realität entgegen. Aus seinem Kunstwerk lässt sich schlussfolgern: *WENIG URLAUBSZEIT (IM LEBEN) IST REAL IST UNTEN*.

Zeitzone: Hier assoziiert man das Reisen. Die Lufthansa-Werbung und die Werbung der Nord/LB sehen die Reisezeit positiv. Ihre aufeinander abgestimmten, je oben zu sehenden Zeitzonenuhren vermitteln zusammen mit ihren Slogans *Reiselust – VIEL REISEN IST GUT IST OBEN* –, wohingegen bei Büttner die verstellten und unten angebrachten Uhren zusammen mit dem Kunstwerkstitel eher von Reisefrust künden. Insbesondere die Metaphern *BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG* und *DER REISENDE IST EIN GEFANGENER* bergen die Orientierungsmetaphernkette *VIEL REISEN IST SCHLECHT IST UNTEN*.

Kosmos und Zeit: Die zweite Mercedes-Werbung ist über *DIE FINANZIERUNGSKONDITIONEN SIND EINE GESTIRNKONSTELLATION* und *ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG* im Kosmos angesiedelt. Aus den beiden Metaphern zusammen ergibt sich die Orientierung *EINMALIG IST GUT IST OBEN*. Damit offenbart Mercedes eine wenig selbstkritische Sicht auf seine Preisangebote. Eine sogar noch weniger selbstkritische Sicht legt Polke auf die eigene Person an den Tag. Aus den Metaphern seines Kunstwerks *DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG POLKES IST DIE ENTFALTUNG SEINES STERNHIMMELTUCHS* und *DER NAMENSZUG S. POLKE IST EIN STERNBILD* geht die Orientierung *EWIG IST GUT IST OBEN* hervor.

Chronos: In den Rahmen von Chronos sei die Microsoft-Werbung mit ihrem Blick in die Zukunft gerückt. Er ist erwartungsgemäß positiv. An den Metaphern *DAS ERSTE UMSETZEN DER GESCHÄFTSIDEES IST EIN ERSTER GEHVERSUCH* und *DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GESCHÄFTS IST DER SPRUNG INS RAMPENLICHT* zeigt sich: Die Zukunft wird besser in Bezug auf das, was uns wichtig ist. Ungleich kritischer ist Stenverts Blick in die Zukunft, wartet er doch in seinem Kunstwerk mit *DER*

MENSCH IST EIN BENAGTER ZAHN und DAS LEBEN IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE auf. Er vermittelt, dass die Zukunft, wenn wir nichts tun, in Bezug auf das, was uns wichtig ist, schlechter wird.

Jahrzehnte: Die Deka-Werbung bezieht in ihre Gegenwartsdarstellung die Vergangenheit mit ein und kann mit DIE FONDSGESELLSCHAFT IST EIN LEBENSBAUM und LEBEN IST WACHSEN die Metaphernkette LANGE GEWACHSEN IST GUT IST OBEN vermitteln. Ihre affirmative Sicht auf die Vergangenheit wird durch Kiefers Kunstwerk konterkariert. Seine kritisch resümierenden Metaphern 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN, DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE und ERTRAGEN IST TRAGEN führen zu der mit unserem Konzeptsystem inkohärenten Metaphernkette LANGE GEWACHSEN IST SCHLECHT IST OBEN.

Fast alle aufgeführten Paare wirken gegensätzlich. Doch verbirgt sich nur hinter zwei der vermeintlichen Gegensätze eine konträre Wertschätzung in Bezug auf etwas Zeitliches. In einem Fall kann man lediglich von einem Unterschied sprechen, der orientierungsmetaphorisch gar nicht zum Ausdruck gebracht ist, und von den verbleibenden acht Gegensätzen entpuppen sich drei als Scheingegensätze und wiederum drei als Relativierungen.

Außerhalb der Orientierungsmetaphorik liegt der Unterschied zwischen der ersten Mercedes-Werbung und Schmidt-Heins' Kunstwerk. Erstere enthält die genannte Metapher des raketenhaften Anfangs als Leitidee, während letzteres, was die Wertung des Anfangs anbelangt, eine Leerstelle aufweist. Demgegenüber betreffen die Unterschiede zwischen der Hewlett-Packard-Werbung und Trockels Kunstwerk und zwischen der AEG-Werbung und Brus' Kunstwerk sehr wohl ihre Orientierungsmetaphern: Hier ist der Augenblick schön, dort schlimm, hier die Wartezeit gut, dort schlecht. Die Gegensätze lösen sich allerdings bei genauerem Hinsehen auf, denn der schöne Augenblick ist ein zeitvergessener, während der schlimme dem Diktat der Uhr unterworfen ist; auch ist es nicht das Gleiche, ob man auf eine Maschine oder auf einen Menschen wartet. Ein unechter Gegensatz besteht ferner zwischen der zweiten Mercedes-Werbung und Polkes Kunstwerk, kann man doch sowohl das Einmalige als auch das Ewige wertschätzen. Die eine Wertschätzung schließt die andere nicht aus.

Beim Blick der Werbeanzeigen und Kunstwerke auf die Urlaubszeit, die Vergangenheit und die Zukunft liegt der Fall dagegen etwas anders. Am beispielhaften Vergleich zwischen der Portugal-Werbung und Büttners erstem Kunstwerk werden der stark idealisierende Zug der Werbung auf der einen Seite und auf der anderen Seite der unbändige Wille der Kunst, Realitäten bloßzulegen, besonders deutlich. Die Orientierungsmetaphern der entsprechenden Werbeanzeigen und Kunstwerke mögen zwar konträr sein; aber während erstere für uns die Zeiten einseitig beschönigen, verleiden letztere sie uns nicht. Sie relativieren nur die allzu verträumt positive Sicht. Die herausgehobenen Orientierungsmetaphern stehen im Kontext und Konbild weiterer Orientierungsmetaphern, mit denen zusammen sie ein jeweils etwas anders gartetes differenziertes Bild von den Zeiten geben. So vermittelt die Portugal-Werbung ein ungetrübt positives Bild vom idealen Urlaub als weit oben positioniertem

Zeitabschnitt in unserem Leben, während Büttner in seinem Kunstwerk die sowohl viel zu kurze als auch ausufernde Urlaubszeit des Lebens als offenes Paradox präsentiert und darüber die Oben-unten-Orientierung für die Realität kippt. Auch achtet Kiefer die Vergangenheit, auf die in der Deko-Werbung frohgemut geblickt wird, durchaus nicht gering, sondern er gibt ein im Ansatz realistisch-selbstkritisches Vergangenheitsbild, das er nachträglich noch, die ‚verkehrte‘ Oben-unten-Orientierung nutzend, zu idealisieren vermag. Nicht einmal Stenvert kehrt das ungetrübt positive Zukunftsbild der Microsoft-Werbung um, denn auch er zeichnet kein aussichtslos negatives Bild von der Zukunft, sondern gibt Handlungsanweisungen gegen den Alterungsprozess.

Doch hat man mit der Tradition des Memento mori den zentralen Zeitaspekt erfasst, in dem die Kunst sich generell von der Werbung unterscheidet und eine andere Subkultur ausbildet. Stark vereinfacht gesagt zielt die Werbung auf den sich jung fühlenden Menschen ab, dessen positive, auf Expansion ausgerichtete Zukunftssicht sie verstärkt (um ihn zum Kauf weiterer Waren anzuregen), während die Kunst den alternden Menschen im Blick hat, dessen zeitlich begrenztes Erdenleben sie ihm vor Augen hält (auf dass er seine ihm zur Verfügung stehende Zeit bewusster erlebe).

Aber nicht diese Entdeckung ist das eigentliche Ergebnis der hier abschließend durchgeführten kleinen Untersuchung. Es ist vielmehr die ermittelte echte Wertedifferenz zwischen der ersten Mercedes-Werbung und dem blumeschen Kunstwerk sowie zwischen den Werbungen von Lufthansa und der Nord/LB und Büttners zweitem Kunstwerk. Während in der Mercedes-Werbung der Beschleunigung ein sehr hoher Wert beigemessen wird – sie wird dort sogar pointiert präsentiert –, begegnen ihr die Blumes mit Geringschätzung; kunstvoll machen sie sich über sie lustig. Während in der Lufthansa- und der Nord/LB-Werbung das beschleunigte Reisen und Handeln in der globalen Welt als etwas unbestreitbar Positives dargestellt wird, misst Büttner dem schnellen und häufigen Reisen per Flugzeug keinen großen Wert bei; was er zeigt, löst eher negative Assoziationen aus. Das heißt, über mindestens drei Werbeanzeigen werden die Beschleunigungstendenzen unserer gegenwärtigen Gesellschaft begrüßt und unterstützt, während sie über mindestens zwei Kunstwerke kritisiert und abgelehnt werden.

Blickt man außerdem auf die anderen Werbeanzeigen und Kunstwerke, bestätigen sie die soeben festgestellten Wertedifferenzen zwischen der Subkultur der jüngsten Anzeigenwerbung und der Subkultur der jüngeren Gegenwartskunst in Bezug auf die Zeitform der Beschleunigung durchaus. Dass die Finanzierungskonditionen bzw. die Gestirnkongstellat in der zweiten Mercedes-Werbung eine einmalige ist, passt ebenso zum Befund wie der Umstand, dass die beiden das Jubiläumsbanner haltenden Kinder in der Deko-Werbung laufen. Allein die Hewlett-Packard-Werbung und die Werbung für Portugal konterkarieren die insgesamt affirmative Haltung der Werbung gegenüber der stetig zunehmenden Beschleunigung in unserer Gesellschaft. Die Hewlett-Packard-Werbung fokussiert die Liebe, die Werbung für Portugal den Urlaub. Diese einzigen beiden Bereiche hält die Werbung offensichtlich aus ihrer Beschleunigungseuphorie heraus und etabliert sie als Inseln der Ruhe.

Die AEG-Werbung dagegen schafft keine echte Ruheinsel der Pause und des Wartens, sondern schwimmt auf der von Geißler (2011a u. 2011b) herausgestellten jüngsten Welle unserer beschleunigungswilligen Gesellschaft. Indem der Herd auch als Fernseher präsentiert wird, wird angezeigt, dass diejenige, die diesen Herd besitzt, gleichzeitig kochen und fernsehen kann – und dadurch viel Zeit spart. Insofern ist die AEG-Werbung ein Indiz für eine der jüngsten Tendenzen unserer beschleunigten Gesellschaft: das „polychrone Zeithandeln“ (Geißler 2011a, S. 152). Auch dass die Hausfrau und Lady offenbar sowohl kocht als auch ausgeht und paradoxerweise zugleich anwesend und fort ist (anwesend durch die Betrachterin), ist typisch für dieses Zeithandeln. Somit ist die AEG-Werbung letztlich das phänomenologisch aktuellste Beispiel für die Wertschätzung der Beschleunigung durch die Subkultur der Werbung.

Ihr wie auch den anderen acht Anzeigen, die hier beispielhaft die Subkultur der Werbung repräsentieren, stehen die zehn Kunstwerke als Beispiele für die Subkultur der Kunst gegenüber. Erwartungsgemäß kommen darin differenzierte Aspekte der Beschleunigung und heterogene Haltungen zu ihr zum Ausdruck. Bündeln lassen sich die Kunstwerke aber dennoch gut. Die Blumes üben mit ihrer Fotosequenz, die eine Variante des „Beschleunigungshurrikans“ (Geißler 2010, S. 74) zeigt, noch offensichtlicher Kritik an der Beschleunigung als Büttner, der die zeitlichen Irritationen und die räumliche Einengung, die mit dem beschleunigten Reisen einhergehen, verschlüsselter thematisiert. Evidenter ist dafür wieder die Kritik in Trockels Zeichnung des Gesichts eines „veruhrzeitlichten“, „seiner subjektiven Zeiterfahrung entwöhnten“ Mädchens (vgl. Geißler 2011a, S. 97f.). Schon diese drei Kunstwerke bergen bereits mindestens zwei verschiedene Aspekte der Beschleunigung: ihr Eindringen in alle familiär-privaten Lebensbereiche (in die Mahlzeiten daheim wie in die Kindeserziehung) und den von ihr ausgehenden Mobilitätssog, der immer auch mit hohen Verlusten verbunden ist.

Ein weiterer Aspekt geht unterschwellig aus Kiefers Kunstwerk hervor. Man muss vor Augen haben, dass die Metapher ZEIT IST GELD in enger Wechselbeziehung zur Beschleunigungstendenz unserer Gesellschaft steht. Dann kann man erkennen, dass hier jemand die Ware präsentiert, gegen die er seine Lebenszeit wie bares Geld hergegeben hat. So gesehen trieb Kiefer ein gesteigertes Arbeitstempo in 20 Jahre Einsamkeit. Sein nüchternes Fazit zieht er, wie man sagen muss, aus einem längeren Abschnitt eines dem stetigen Antrieb unterworfenen Lebens. Das heißt, er übt genau wie die Blumes, Büttner und Trockel harsche Kritik an der Beschleunigung.

Bei Polke dagegen liegt der Fall anders. Wenn er gewitzt sein höchstpersönliches Sternbild wie einen von ihm selbst gedrehten Kinofilm präsentiert, bekommt die Beschleunigung, die er dem Sternhimmel unterjubelt, einen positiven Zug. Sie macht den Sternhimmel für den heutigen Betrachter, den einzufangen es gilt, überhaupt erst interessant und den polkeschen Namenszug zu einem sehenswerten Spektakel. Ähnlich positiv konnotiert ist auch die Beschleunigung in Stenverts Objektkasten, über dessen Beschriftung ausdrücklich zur ‚*Rationalisierung des Lebens mittels Kurzzeituhr*‘ aufgefordert wird. Ganz im Sinne ihres Mythos wird die Beschleunigung

hier speziell dem alternden Menschen als Maßnahme anempfohlen, sich gegen die sich zunehmend verkürzende und verschlechternde Lebenszeit zur Wehr zu setzen.

Gewiss ist aus beiden Kunstwerken auch Ironie herauszulesen und zu sehen – aus jenem von Polke eine noch gehörigere Portion als aus jenem von Stenvert. Doch bleibt die ironische Distanzierung eine schillernde Angelegenheit und führt zu keinem greifbaren Gegenkonzept (das bei den Blumes das langsame Essen wäre, bei Büttner das maßvolle Reisen und längere Daheimbleiben, bei Trockel die kindliche Zeitvergessenheit und bei Kiefer die Rückkehr zur Geselligkeit). Deshalb sind die Kunstwerke von Polke und Stenvert von den anderen Kunstwerken zu trennen, wenn es – wie hier – darum geht, die Subkultur der Gegenwartskunst über ihre Haltung zur Beschleunigung zu bestimmen. Die Trennung ist leicht möglich, da das polkesche Werk von 1968 stammt und das stenvertsche von 1965, während die anderen Kunstwerke alle in den 1980er und 1990er Jahren geschaffen wurden.

Damit lässt sich abschließend hypothetisch sagen, dass die Gegenwartskunst der 1980er und der 1990er Jahre sehr kritisch gegen die Beschleunigungstendenz unserer Gesellschaft anzugehen beginnt, der die Werbung noch im beginnenden 21. Jahrhundert einen nach wie vor hohen Wert beimisst. Seither unterscheiden sich die beiden Subkulturen hinsichtlich ihrer Einstellungen zu unserem heutzutage üblichen beschleunigten Umgang mit der Zeit.

4 Zusammenfassung der Arbeit

4.1 Der aktuelle linguistische Forschungskontext

Die vorgelegte Arbeit zum Titel „Metaphern in Text-Bild-Gefügen. Sprachliche und kognitive Metaphorik – visuelle Metaphorik – Zeitmetaphern in der Anzeigenwerbung und der Gegenwartskunst“ konzentrierte sich ganz auf zwei Genres des Text-Bild-Gefüges, in denen die textlichen und bildlichen Zeichen einander determinieren und/oder konterdeterminieren (vgl. Spillner 1982 u. Weinrich 1976) bzw. das Bild jeweils über eine ‚relay‘-Konstellation in das Gesamtkommunikat eingebettet ist (vgl. Stöckl 1998a). Das ‚relay‘ mag je beispielhaft angeführtem Text-Bild-Gefüge (beider Genres) ungleich stark ausgeprägt sein; das heißt, Text und Bild mögen nicht immer zu gleichen Anteilen die sich aus ihnen ergebende Gesamtbotschaft konstituieren. Stets aber konnten metaphorische Transaktionen vom Text zum Bild oder vom Bild zum Text ausgemacht werden, wobei offenbar schon die bloße Kontiguität der verschiedenartigen Zeichen dazu anregte, angemessene Sinnzusammenhänge in ihnen zu finden (vgl. Schmitz 2003a). Die Analysen der Text-Bild-Gefüge in Hinblick auf ihre Metaphorik wurden durch Schmitz' These angeregt, dass sich zwischen textlichen und bildlichen Zeichen, die an einem Ort versammelt sind, metaphorische Strömungen ereignen (vgl. Schmitz 2003a). Indem ich diesen Fließbewegungen im Einzelnen nachging, verfolgte ich das Ziel, ihre generelle strukturelle Beschaffenheit sowie ihre möglichen Verlaufsvarianten in Text und Bild aufzudecken. Dass ich mich einerseits auf Werbeanzeigen und andererseits auf zeitgenössische Kunstwerke bezog, gab darüber hinaus einmal einen Einblick in das weite Spektrum der je unterschiedlich beschaffenen Text-Bild-Konstellationen, die alle ihren Sinn insbesondere aus der metaphorischen Übertragung gewinnen. Während es sich bei Werbeanzeigen um typische, designte Sehflächen mit integrierten Bildern im Sinne Schmitz' (vgl. ders. 2011) handelt, erweitern einige Werke der zeitgenössischen Kunst, indem sie das eine oder andere Objekt einbeziehen oder sich auf Räume ausdehnen, die Sehfläche zum Sehort. Ihre Text-Bild-Konstellationen sind auch mitunter nicht in jeder Hinsicht durchgestaltet.

Die ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerke wurden unter Rückgriff auf die weinrichsche Metaphorologie und die lakoff&johnsonsche Theorie des metaphorischen Konzepts, die zuvor zu einer einzigen umfassenden Metapherntheorie zusammengeführt wurden, analysiert. Zu dieser Zusammenführung der einen stärker sprachlich ausgerichteten Theorie und der anderen stärker kognitiv orientierten ließ ich mich durch Stöckl (2004) ermuntern, dessen phraseologisch-metaphorische Analyse von (vornehmlich) Werbeanzeigen auf einer Harmonisierung von Metapherntheorien genau dieser Forschungsrichtungen fußt. Stöckl nutzte seine Theoriesynthese allerdings auf ganz andere Weise für seine Analyse, als es hier geschah. Gemeinsam an seinen und meinen Anstrengungen ist vielleicht lediglich die naheliegende Erkenntnis, dass man sich anscheinend auf Lakoff & Johnson (1980 u. a.) beziehen muss, will man die Ausbreitung der Metapher auch auf visuelle Zeichen analysieren. Schon Lakoffs & Johnsons Idee des metaphorischen Konzepts ließ Stöckl

aber im Vergleich zu mir unterschiedlich in seine Analyse einfließen. Während es sein Ziel war, die metaphorischen Konzepte zu eruieren, auf welchen die in ‚seinen‘ Werbeanzeigen identifizierten Netze phraseologisch-metaphorischer Ausdrücke und auch deren je beigelegte Visualisierungen beruhen, war es mein Ziel, die in ‚meinen‘ Text-Bild-Gefügen schnell ausgemachten metaphorischen Konzepte für die Identifikation weiterer Text-Bild-Metaphern sowie für die Eruierung möglichst weitreichender Deutungen zu nutzen. Auch die von uns je ausgewählten linguistischen Metapherntheorien banden wir in unsere Analysen auf unsere je eigenen Weisen ein. Stöckl benötigte die linguistische, pragmatisch ausgerichtete Metapherntheorie seiner Wahl, um im Vorfeld die Werbeanzeigen überhaupt erst einmal als Produkte des metaphorischen Sprach- und Bildgebrauchs erfassen zu können und um daraufhin in seinen Analysen die stets individuellen Kontextualisierungen der dort je vorfindbaren Metaphorik herausarbeiten zu können. Dagegen bezog ich mich gezielt auf die linguistische, durch und durch semantische Metaphorologie Weinrichs (1959-1976), weil einerseits auf der Grundlage ihrer kontextuellen Ausrichtung das ‚Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ entwickelt werden konnte und andererseits ihre feldtheoretische Ausrichtung die Möglichkeit bot, die analysierten Strukturmetaphern aus den Text-Bild-Gefügen zu lösen und ihre thematische Verwandtschaft auf Bildfeldkarten darzustellen.

Verschiedenartig zwischen Stöckls und meiner Analyse ist ferner unser Umgang mit Lakoffs & Johnsons Theorie der Bildschemata (bei mir: Lakoff 1993). Stöckl verortete die Bildschemata nämlich vornehmlich auf der mentalen Ebene, die sich beim Produzieren und Rezipieren von Text-Bild-Gefügen auftut, wohingegen es mir darauf ankam, die Verankerung der Bildschemata genau wie die der konzeptuellen Metaphern im einzelnen Text-Bild-Gefüge nachzuweisen. Es konnten mehrere ungleichartige Bildschemametaphern im bildlichen Teil der analysierten Text-Bild-Gefüge entdeckt werden – an einem Ort, wo Stöckl sie nicht gezielt suchte, passt doch die im Kern auf der visuellen Ebene liegende Metapher nicht recht in seine Theorie. Dieser zufolge enthalten materielle Bilder letztlich nur auf sie projizierte sprachliche Bilder, weswegen Stöckl die hybride Metapher eines Forceville oder Carroll auch lieber Bildmischung oder ‚morphing‘ nennt. Umso überraschender ist es, dass er demgegenüber den visuellen Phraseologismus als Pendant zum sprachlichen Phraseologismus für möglich hält.

Stöckls Idee des visuellen Phraseologismus (sowie auch seine Entdeckung des visuell evozierten bzw. visualisierten Phraseologismus) wurde am Rande aufgegriffen. Zum einen konnten in einigen Bildern der Text-Bild-Gefüge Beispiele dazu gefunden werden; zum anderen schwebte mir vage vor, Weinrichs Bildfeldtheorie um eine Theorie der inneren und sozialen Bilder, die sich u. a. in visuellen Phraseologismen niederschlagen dürften, zu ergänzen. Was aber die visuelle Metapher anbelangt, bildet die vorgelegte Analyse einen Gegenpol zu Stöckls Anschauungen. Die rein visuelle Metapher erkenne ich vorbehaltlos an. Ebenso wie die rein sprachliche Metapher sollte auch sie Gegenstand in meiner Untersuchung der Metaphorik in Text-Bild-Gefügen sein dürfen. Die hybride Metapher Forcevilles (1988) und Carrolls (1994),

die konbildliche Metapher Aldrichs (1968) und Forcevilles (1996), die gemimte Metapher Carrolls (1996) bzw. die reguläre und partiell substitutive Metapher Roziks (1998) wurden reflektiert und – soweit möglich – in den Beispielen identifiziert.

Dass ich die Erforschung der visuellen Metapher in meine Analysen einbeziehen konnte und wollte, liegt an meiner von Schmitz (2003, 2004) übernommenen Grundauffassung über die Metaphorik in Text-Bild-Gefügen. Ihm zufolge sind der Text und das Bild einer entsprechenden Sehfläche (bzw. eines Sehortes) gleichberechtigte Partner der aus ihnen erwachsenden Metapher. Der Text und das Bild können beide sowohl auf der Spender- als auch auf der Empfängerebene liegen. Sie sind beide zur Bildung der Metapher fähig, die selbst ein Prinzip des menschlichen Geistes ist (vgl. z. B. Schmitz 2003a). Insofern muss man von vornherein drei Erscheinungsformen der Metapher annehmen: die rein sprachliche Metapher, die rein visuelle Metapher und die sprachlich-visuelle Metapher. Letztere Metaphernart kristallisierte sich als der Hauptgegenstand der vorgelegten Untersuchung heraus.

Durchgeführt wurde die Untersuchung an einem Korpus von 66 Text-Bild-Gefügen, das sich genau zur Hälfte aus Werbeanzeigen und Kunstwerken zusammensetzt. Die beiden Genres sind mit möglichst heterogenen Beispielen vertreten. Die 33 Werbeanzeigen zu diversen Produkten und Dienstleistungen stammen von 23 Anbietern mit je unterschiedlicher Corporate Identity. Die 33 schon in ihrer Motivik nicht miteinander verwandten Kunstwerke schufen 19 Künstler, von denen jeder einen persönlichen Stil ausgeprägt hat. Gemeinsam ist den werblichen und künstlerischen Beispielen lediglich, dass sie unsere heutige Gesinnungskultur in Bezug auf Zeitliches repräsentieren. Sie alle bergen zeitbezogene Wörter, Kollokationen, motivliche Details und/oder Strukturen. Ihr Zeitbezug wurde nach dem von Köller (2004) referierten dichotomen Zeitbegriff bestimmt. Köller unterscheidet zwischen dem chronometrisch-quantifizierenden und dem psychologisch-qualifizierenden Begriff der Zeit. Es hätte eine lange Liste angefertigt werden können, in der beide Vorstellungen detailliert einander gegenübergestellt hätten sein können. Auf der einen Seite wäre u. a. zusammen mit der Allegorie des Chronos die Frage „Was ist die Zeit?“ aufgeführt worden, auf der anderen Seite dementsprechend zusammen mit der Allegorie des Kairos Elias' Frage „Wann tun wir etwas?“ (1984).

4.1.1 Die Untersuchungen zur Orientierungsmetapher

Die durchgeführte, groß angelegte Untersuchung zur Zeitmetaphorik in Text-Bild-Gefügen besteht aus zwei Teilen, wobei ihr erster Teil wiederum in drei Analysen untergliedert ist. Die drei Analysen beziehen sich auf die Bildschemametaphorik der Zeit; sie decken ihre Erscheinungsformen in den Bildern von Text-Bild-Gefügen im Wesentlichen ab. Gegenstand der ersten Analyse waren insbesondere zeitliche Orientierungsmetaphern, die in verschiedenen Bildstrukturen (im weitesten Sinne) verborgen sind, Gegenstand der zweiten Analyse solche, die aus der Farbgebung (dem Kolorit) von Bildern hervorgehen, und Gegenstand der dritten Analyse waren gemischte Orientierungsmetaphern, die den Sinn von (typografischer und kalligrafischer) Schrift mit Bildcharakter ausmachen. In die Analysen der genannten bildli-

chen Parameter bzw. des Schriftbildes wurden jeweils die beigefügten Texte bzw. die Symbolebene der Schrift mit einbezogen.

Aus dem gesamten Korpus wurden 47 Text-Bild-Gefüge (24 Werbeanzeigen und 23 Kunstwerke) speziell hinsichtlich ihrer vielgestaltigen zeitlichen Orientierungsmetaphorik untersucht. Dazu kamen weitere Beispiele: einige wenige der noch übrig gebliebenen Beispiele aus dem Korpus, die vornehmlich für den zweiten Untersuchungsteil zur zeitlichen Bildfeldmetaphorik bereitlagen, sowie ein paar Text-Bild-Gefüge und Bilder, die der Fachliteratur im Kontext der Untersuchung entnommen wurden. Das heißt, alles in allem stützt sich dieser erste Untersuchungsteil zur Bildschemametaphorik der Zeit auf 72 Beispiele.

Was die metapherntheoretische Fundierung anbelangt, greifen die drei Untersuchungen u. a. auf Weinrichs Erforschung der ‚Morphemmetapher‘ und Lakoffs & Johnsons Entdeckung der ontologischen Metapher und der Orientierungsmetapher zurück sowie auch auf manche ihrer Aussagen über die Zeitmetaphorik. Bei der Bildschemametapher (in dem Begriff sind die drei genannten Metaphern zusammengeführt), handelt es sich um eine Metaphernart, die sich auf einer vorsemantischen Ebene ausbreitet bzw. tiefer im Denken liegt als die Bildfeldmetapher. Weinrich (1967), der ihr als Erster auf der Spur war, stellte fest, dass sie mit der dialektischen Semantik (mit der Unterscheidung zwischen der Determinationserwartung und der Determination im Text) nicht zu erfassen ist. Ihre Übertragung geht offenbar von einer Ebene vor der Determinationserwartung aus. Sie selbst ist ganz im Bereich der Vorstellung angesiedelt und mündet u. a. in Morpheme. Auf dieser vorsprachlichen und – wie zu ergänzen ist – vorbildlichen Ebene beschrieben sie sowohl Weinrich (1976a bzw. 2001) als auch Lakoff & Johnson (1980 u. Ersterer 1993).

Weinrich siedelte dort ein Anschauungsmodell leiblicher Kommunikation an, in welchem der Fokus auf die Kommunikationsorgane zweier miteinander redender Personen gerichtet ist. Alle anschaulichen Präpositionen sind – so die These – auf eine bestimmte Position jeweils entscheidender Kommunikationsorgane zurückführbar. Die modellhafte Position der Kommunikationsorgane steht laut Weinrich in Analogie zu jeder Verwendung ‚ihrer‘ Präposition. In Abgleich mit Lakoff & Johnson kann man aber auch sagen, die Modellposition ist eine Art Bildschema, das auf viele Verwendungen der Präposition übertragen werden muss. So gesehen ist Weinrichs Anschauungsmodell ein Amalgam aus Lakoffs & Johnsons Container-Bildschema bzw. der ontologischen Metapher und aus ihrem Weg-Bildschema bzw. der Orientierungsmetapher. Das körperhafte und das räumliche Moment sind darin noch ineinander verschmolzen.

Lakoff & Johnson legten sich dagegen auf die von ihnen herausgeschälten zwei Metaphernunterarten fest. Die ontologische Metapher (und mit ihr das Container-Bildschema) führten sie auf unsere Körperwahrnehmung zurück – auf unsere Vorstellung vom Körper als Gefäß, die wir auf Abstrakta übertragen. Außerdem unterschieden sie zwischen der Gefäßsubstanz/dem Gefäßinhalt und dem Gefäßobjekt, weil beide Vorstellungen sprachlich in präpositionalen Fügungen zum Ausdruck gebracht werden können. Die Orientierungsmetapher (bzw. das Weg-Bildschema)

beruht ihrer Ansicht nach dagegen auf unseren Raumwahrnehmungen, genauer gesagt, auf unseren Erfahrungen damit, wo sich unser Körper und verschiedene Objekte im Raum befinden. Auch diese Wahrnehmungen, bei denen es sich um Gegensatzerfahrungen handelt, projizieren wir auf Abstrakta – mit dem Ergebnis, dass wir jederzeit mehrere Abstrakta, indem wir sie den gleichen Gegensätzen zuordnen, aufeinander beziehen können.

Ein Abstraktum ist die Zeit. Lakoff & Johnson (1980 u. 1999) haben ihre Konzeptualisierung eingehend analysiert – allerdings nur zur Hälfte, bezogen sie sich doch ausschließlich auf den chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff. In Morphemen (insbes. Präpositionen) und Lexemen (z. B. Adjektiven und Verben), die in zeitbezogenen Kontexten verwendet werden, identifizierten sie, grob gesagt, einerseits die ontologische Metapher bzw. das Container-Bildschema DIE ZEIT IST EIN GEFÄSS/RAUM (DURCH DAS/DEN WIR UNS BEWEGEN) und andererseits die Orientierungsmetapher bzw. das Weg-Bildschema DIE ZEIT IST EINE BEWEGUNG (DURCH EINEN RAUM/EIN GEFÄSS). Es wurde bemerkt, dass in etwa parallel dazu eine ähnliche Metaphorik für den psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff identifiziert werden kann. Sie zeigt sich bereits, sowie man nur auf die Verwendung von Morphemen und Lexemen in Zusammenhängen blickt, die das Leben/die Lebenszeit, das Sterben und den Tod thematisieren. Auf jeden Fall tritt die gesamte bildschematische Zeitmetaphorik mit ihren internen Gemeinsamkeiten und Unterschieden offen zutage, wenn man die Bildfeldmetaphern des einen wie des anderen Zeitbegriffs miteinander vergleicht, von denen das Container-Bildschema als Essenz und das Weg-Bildschema als Aspekt angesehen werden können.

So manches überraschende Pendant des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs zum chronometrisch-quantifizierenden deckte Weinrich (2004) auf. Er konzentrierte sich in seinen Ausführungen zur Zeit und Zeitmetaphorik einmal vorwiegend auf die zweite, eher selten beachtete Hälfte des dichotomen Zeitbegriffs. Unter anderem erinnerte er an tradierte Bildfeldmetaphern der Lebenszeit. Im Falle der Stundenglasmetaphorik wies er sogar darauf hin, dass sie sich visuell und sprachlich manifestiert. In der Sprache konnte er sie in Morphemen identifizieren. Damit deckte er beispielhaft in einigen Morphemen die Essenz und die wichtigsten Aspekte einer Bildfeldmetapher bzw. deren inhärente Bildschemametaphorik auf. Weiter wurde geschlossen: Es sind nicht nur Bildfeldmetaphern wie DIE LEBENSFRIST IST EINE SANDUHR visualisierbar, sondern auch etliche Bildschemametaphern. An einigen zeitbezogenen Orientierungsmetaphern wird das sofort evident. Lakoff & Johnson konzeptualisierten u. a. DIE VERGANGENHEIT IST HINTEN – DIE ZUKUNFT IST VORN, DAS LEBEN IST OBEN – DER TOD IST UNTEN. Dementsprechend kann man fortfahren mit DIE SCHLECHTERE VERGANGENHEIT IST HINTEN UND UNTEN – DIE BESSERE ZUKUNFT IST VORN UND OBEN und mit DIE ERINNERUNG IST DUNKEL – DIE ERWARTUNG IST HELL usw. Die sprachlich eher unterschwellig zum Ausdruck kommenden Orientierungen in Wörtern wie beispielsweise dem *Rückblick* und der *Vorschau* oder in der Rede davon, *dass es schon bald wieder aufwärtsgehen werde*, könnten sich in den Bildern designer Sehorte viel offensichtlicher zeigen.

Um die bildlichen Bildschemametaphern der Zeit möglichst umfassend und genau beschreiben zu können, musste nach zusätzlichen Forschungskontexten gesucht werden, die bereits in dieses neue Gebiet hineinreichen. Hier erwies sich die Erforschung der visuellen Metapher als ein nahezu unbrauchbares Terrain, da sie die Bildschemametapher bislang überhaupt nicht im Blick hat. Eine Ausnahme bildet Wollheim (1987, 1993), der über seinen Begriff der körperlichen Realität („corporeality“) die Idee der ontologischen Metapher in seine Kunstwerkmetapher integrierte. Dass darüber hinaus die Kunstwerkmetapher im Allgemeinen mit der zeitlichen Bildschemametapher DIE GEGENWART IST HIER verbunden ist, wurde nicht sogleich bemerkt. Die Verbindung zeigte sich erst in der gewinnbringenden Auseinandersetzung mit der kunstwissenschaftlichen Erforschung der zeitlichen Dimension in der bildenden Kunst durch Jochimsen (1973), Gombrich (1984) und Baudson (1985) sowie durch die Textsammlungen von Thomson & Holländer (1984), Friedel (1999) und Kisser (2011). Es konnten insbesondere verschiedene bildstrukturelle Besonderheiten aufgeführt werden, über die Künstler Zeitliches in ihre Bilder integrieren bzw. bildschemametaphorisch visualisieren. Dazu gehören die freien und sehr freien Umsetzungen des von Lessing (1766) geforderten fruchtbaren Augenblicks, die zahlreichen Möglichkeiten der zeitperspektivischen Darstellung, die mannigfaltigen Optionen bei der Abbildung von Bewegung und Geschwindigkeit und das illusionäre Trompe l’Œil, in dem das im Kunstwerk mimetisch Präsentierte zur realen Gegenwart des Betrachters wird bzw. das Bild zum Fenster und (in metaphorischer Hinsicht) das Kunstwerk zur Metapher.

Was speziell die Malerei anbelangt, schwebten bereits Holländer (1984) mehrere Möglichkeiten vor, wie sich die Zeitmetaphorik dort manifestieren kann. Er wagte es allerdings nicht, zu den von ihm aufgeführten möglichen Manifestierungen nun auch Beispielmotiven in ausgewählten Gemälden zu identifizieren und zu analysieren. Diese schwierige Aufgabe überließ er lieber dem einzelnen mit Fantasie begabten, subtil auf Gemälde reagierenden Betrachter. Es ist aber längst überfällig, die Aufgabe endlich auch wissenschaftlich anzugehen, zumal in der Zwischenzeit Kress & van Leeuwen (1996) die – wie sie es nennen – ‚grammatische‘ Struktur von visuellen Kommunikaten in Hinblick auf ihren Beitrag zur Bedeutungskonstitution untersucht haben. Sie stellten heraus, dass Partien von Sehflächen bestimmte Informationswerte aufweisen: Im Falle der horizontalen Strukturierung präsentiert die linke Seite etwas Gegebenes, die rechte etwas Neues; bei der vertikalen Strukturierung zeigt die obere Hälfte etwas Ideales, die untere etwas Reales. Wie nah ihre Entdeckung zur Bildschemametaphorik der Zeit steht, springt sogleich ins Auge. Folglich konnten, nachdem der Überschneidungsbereich der Informationswerte der Sehflächenpartien und der Bildschemametaphorik der Zeit bestimmt worden war, Kress’ & van Leeuwens Theorie, Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Theorien und die Entdeckungen zur Manifestierung der Zeit in Bildern durch die Kunstwissenschaft relativ leicht zusammengeführt werden, um in einem ersten Schritt schon einmal Kenntnisse über die bildstrukturelle Orientierungsmetaphorik der Zeit zu gewinnen.

Zwölf verschiedene Bildstrukturen, in denen sich die zeitliche Bildschemametaphorik manifestiert, wurden herausgestellt. Die aufgeführten Strukturen sind markant, jedoch nicht frei von Überschneidungen. Auch ist davon auszugehen, dass zeitliche Bildschemametaphern in weiteren Bildstrukturen zum Ausdruck gebracht werden können. An den Beispielen zu den bereits teilweise erforschten Varianten zeigte sich ferner: Oftmals birgt ein Text-Bild-Gefüge mehrere (ineinandergreifende) zeitliche Bildschemametaphern. Als besonders dominant erwies sich die zeitmetaphorische Rechts-links-Orientierung, die sich entweder in der Teilung der Sehfläche/ des Sehortes in zwei Hälften niederschlug oder in der Ausrichtung eines zentralen Motivs. Allgegenwärtig war die Rechts-links-Orientierung aber nicht, fehlte sie doch u. a. in dem einen der beiden Trompe l'Œils. Sie hätte auch nicht in den zentralperspektivischen Bildern und in den Collagen vorkommen müssen – fand sich jedoch in den entsprechenden Beispielen. Die Collage ist frei für jede Orientierung, und das zentralperspektivische Bild ist wie das Trompe l'Œil auf ein Zentrum hin konzentriert. Weil Letzteres zudem Gegenstände und manchmal Personen zeigt, die den Betrachter ebenso in ihren Raum hineinziehen, wie sie selbst in dessen Raum hinentreten, geht insbesondere in ihm die Orientierungsmetapher in die ontologische Metapher über (von der ich dort möglicherweise besser gesprochen hätte). Insgesamt sensibilisierte die Auseinandersetzung mit der kunstwissenschaftlichen Erforschung der Zeit in Bildern für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Manifestierung von Zeitlichem in verschiedenen Bildstrukturen (u. a.) und regte dazu an, zusätzliche Manifestierungen aufzuspüren.

Das heißt, es konnten in einem ersten Schritt besonders interessante Text-Bild-Beispiele zusammengestellt werden und im zweiten Schritt dann an diesen auch sehr differenzierte Entdeckungen gemacht werden. Zum Beispiel konnte nachgewiesen werden, dass die Manifestierungen von Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung in Bildern verschiedenartige zeitliche Bildschemata bergen können, und diese konnten eliminiert und benannt werden. Auch zeigte sich, dass die zeitperspektivische Darstellung ein eigenes Bildschema (das der Schleife) ausprägen kann. Und es ergab sich eine Bereicherung des Repertoires an zeitlichen Bildschemata durch die zusätzlich aufgezeigten Manifestierungen der Zeit in Bildern (in der Grafik, im Maß, als Pfeil und als spezielle Schleife). Die Bildschemata liegen hier wie auch schon teils im Falle der Bewegungsdarstellung innerhalb des Parameters der Linie und nicht wie in den anderen Manifestierungen innerhalb des Parameters der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes. Dass die bildstrukturelle, bildschematische Zeitmetaphorik so weitreichend und sicher aufgezeigt werden konnte, aber liegt an dem Medium, in dem sie untersucht wurde: am Text-Bild-Gefüge. Die Texte zu den Bildern ermöglichen eine solide Deutung derjenigen Bildstruktur, die sie kraft der Semantik einiger ihrer Ausdrücke zu einer zeitlichen Bedeutung hin determinieren.

Auch die farbliche Zeitmetaphorik kann in Text-Bild-Gefügen, sowie sie dort sprachlich kontextualisiert ist, sicherer als in reinen Bildern nachgewiesen werden. Allerdings stellt die Identifikation von farblichen Metaphern ganz unabhängig davon, wofür sie stehen, aus mindestens zwei Gründen ein Problem dar. Einerseits

kann man in ihrem Fall nur lose Bezüge zu bisherigen Forschungen herstellen, andererseits ist die Farbmethapher ein besonders schwer zu fassendes Phänomen. Und beide Tatbestände hängen natürlich miteinander zusammen.

Um der Farbmethapher im Allgemeinen sowie der zeitlichen Farbmethapher im Besonderen habhaft zu werden, wurde in einem ersten Schritt unter Rückgriff auf Forschungen der Feldtheorie und der kognitiven Linguistik geschaut, ob Farben, wenn nicht alle, so doch wenigstens einige wichtige Voraussetzungen für die Metaphorisierung erfüllen. Laut Weinrich (1967) entsprechen die Zeichenfelder der Farben in ihrer Umgrenzung denen der meisten Wortfelder. Und auch der Blick auf die Ausführungen Ungerers & Schmidts (1996) sowie Sucharowskis (1996) zur Anwendung der Prototypentheorie auf Farbbezeichnungen und deren Farben ergab, dass man keine auffallenden Unterschiede der Relationen hier zu den Relationen zwischen anderen Bezeichnungen und ihren Referenzgegenständen finden kann. Im Prinzip sind also die Zeichenfelder oder Konzepte der Farben metaphorisierbar.

Ihre Metaphorisierbarkeit ist auch nicht dadurch eingeschränkt, dass Farben normalerweise als Aspekte bzw. Parameter von Gegenständen im weitesten Sinne in Erscheinung treten. Erst dass sie vielfach in einem arbiträren Verhältnis zu ihren Gegenständen stehen, ist für ihre Metaphorisierung eine Hürde. Die tatsächliche oder nur empfundene Arbitrarität der Farben kann aber mit Assoziationen überwunden werden. Man kann Farbsymbole erklären, indem man assoziativ Gemeinsamkeiten zwischen den Farben und ihren Bedeutungen findet, und behandelt sie dann wie Metaphern. Es wurde jedoch nicht, wie Knowles & Moon (2006) vorschlugen, das Farbsymbol mit der Farbmethapher gleichgesetzt. Vielmehr wurden die sozialen und kontextenthobenen Farbsymbole einmal provisorisch als Farbenbildfelder aufgefasst, die individuelle, in Kontexte und/oder Konbilder eingebundene Farbmethaphern überdeterminieren. Gemäß dieser Betrachtungsweise wurden in zwei Text-Bild-Gefügen zu den allgemeinen zeitlichen Farbenbildfeldern *DIE FARBE DER ERFÜLLTEN ZEIT IST GOLD* und *DIE FARBE DES TODES IST SCHWARZ* die je vorfindbaren speziellen zeitlichen Farbmethaphern, genauer gesagt, farblichen Strukturmetaphern der Zeit identifiziert.

Während es eine nur unvollkommen ausgearbeitete Anregung war, die Bedeutungen einzelner Farben als Farbenbildfelder bzw. farbliche Strukturmetaphern aufzufassen, war der Versuch, bestimmte Eigenschaften und Wirkungen von Farbzusammenstellungen als farbliche Orientierungsmethaphern anzusehen, wissenschaftlich stärker fundiert und insofern ausgereifter. Dieser zweite Ansatz fußt auf Kress & van Leeuwen (2002) und Itten (1961), deren Theorien zusammengenommen bereits das Spektrum des Farbgebrauchs, in dem die farbliche Orientierungsmethaphorik insgesamt liegt, weitgehend abdecken. Letztlich dürften alle nur denkbaren Gegensätze, die das Kolorit einer Sehfläche ausprägen kann, orientierungsmethaphorisch zum Ausdruck von Emotionen und Ideen etc. eingesetzt werden können. Die jeweiligen Zuordnungen wären laut Lakoff & Johnson (1980) vielfältig und verhielten sich zueinander kohärent. Der in einem Gegensatz ausgeprägte Farbeinsatz dürfte in Text-Bild-Gefügen besonders gezielt ausgewählte Bedeutungen tragen, da ja die

Textbeigaben alles Bildliche zu determinieren vermögen. Vieles anscheinend nicht Darstellbare wäre über Andeutungen doch visualisierbar.

Zur farblichen Orientierungsmetaphorik der Zeit wurde herausgefunden, dass der Hell-dunkel-Gegensatz für Vergangenes und Zukünftiges sowohl sprachlich als auch visuell zum Ausdruck gebracht wird. Die in den Text-Bild-Gefügen identifizierten zeitlichen Farbmataphern waren subtil designt. Das heißt, die Dunkelheit der schlechten Vergangenheit war farblich anders gestaltet als die Dunkelheit der Erinnerung an das Gute oder an die ‚historische Tat‘. Was die farbliche Zukunftsdarstellung anbelangt, trat weniger das Moment der Helligkeit hervor, dafür aber umso konsequenter die Farbe *Weiß*. Darüber hinaus zeigte sich, dass sprachliche Metaphern über Zukünftiges wie diejenigen über Vergangenes auch visuell umgesetzt werden.

Nach der Betrachtung der farblichen und zuvor der strukturellen Zeitmetaphorik in Bildern von Text-Bild-Gefügen wurde schließlich der Blick vom Bild abgewendet und auf die visuelle Seite der Schrift in diesem Medium gerichtet. Der Unterstellung folgend, dass in jede Schrift, sowie sie Bildcharakter annimmt, Metaphern gelangen, wurden sowohl typografische als auch kalligrafische Text-Bild-Hybriden auf ihren möglichen zeitmetaphorischen Gehalt hin analysiert. Zur Analyse der typografischen Text-Bild-Hybriden wurde auf Gaede (2002) zurückgegriffen. Sein differenziertes Analyseraster für typografische Normabweichungen half dabei, die einzelnen je vorliegenden visuellen Besonderheiten einer normabweichenden bzw. auffälligen Typografie zu eliminieren und den metaphorischen Mehrwert zu erfassen, den diese Schrift, zumal im Rahmen eines Text-Bild-Gefüges, garantiert hat. Gleich die ersten Beispielanalysen ergaben, dass eine Typografie allein durch ihre besondere Größe oder Größenart, ihren veränderten Zeilenabstand oder ihre ungewöhnliche Verteilung auf ihren Schriftträger beispielsweise eine synästhetische Orientierungsmetapher zwischen dem akustischen und visuellen Sinn bergen kann. Solche Typografien wurden als abstrakt semantisierend bezeichnet und den ikonischen Typografien (im engeren Sinne) gegenübergestellt. Was diese anbelangt, zeigte sich schon an den ersten Beispielanalysen ihr strukturmetaphorischer Gehalt. Ikonische Typografien bergen mindestens eine zwischen der Bedeutungsebene der Schrift und ihrer ikonischen Ebene liegende Strukturmetapher. Dazu können belangvolle Orientierungsmetaphern kommen.

Nachdem über die ersten Beispielanalysen Grundsätzliches bemerkt wurde, konnte in allen darauffolgenden Analysen ganz die Zeitmetaphorik fokussiert werden. An drei auffälligen Typografien der sehr nah beieinanderliegenden Lexeme *now*, *Jetzt* und *jetzt* zeigte sich sogleich, dass auch zeitliche Wörter bzw. Konzepte mit weit gespannter Bedeutung über ihren Schriftleib (und vielleicht ein wenig darüber hinaus) entweder abstrakt semantisierend oder ikonisch visualisiert werden können. Der Text-Bild-Hybride zu *now* gab darüber hinaus ein Beispiel dafür ab, wie verblüffend ‚einfach‘ die Bedeutung dieses kontextuell determinierten Lexems über seine normabweichende Typografie konkretisiert werden konnte. Die kontextfrei präsentierten Lexeme *Jetzt* und *jetzt* der beiden anderen textbildlichen Hybriden wurden dagegen

typografisch ‚nur‘ determiniert. Hauptziel der Analysen aber war, diese drei Typografien über die Identifikation ihrer je vorfindbaren Zeitmetaphern so evident und differenziert wie möglich mit Blick auf ihren Zeitaspekt zu deuten.

Wie ein solch deutendes Verstehen funktionieren kann, darüber haben bereits Beetz (1980), Schmitz-Emans (1991) und andere am Beispiel der konkreten Poesie nachgedacht. Ihre Reflexionen wurden daraufhin geprüft, ob sie nicht für Schrift mit Bildcharakter generell gelten könnten, sei diese nun dem literarischen, künstlerischen oder werblichen Genre zuzuordnen. So verschieden die Erscheinungsformen und Umgebungen normabweichender Typografien oder Kalligrafien je Genre auch sind, schien es gleichwohl möglich zu sein, den Geltungsbereich der Überlegungen auszudehnen. Allerdings wurde die Konbilddetermination durch die Normabweichung der Typografie/Kalligrafie sowie teils durch zusätzlich beigefügte visuelle Elemente (wohl wegen des kleineren, nur die Werke der konkreten Poesie einbeziehenden Beispielspektrums) bisher nicht konsequent mitbedacht. Sie bewirkt, dass der Deutungsspielraum von Text-Bild-Hybriden nie beliebig groß, sondern stets, wie weiträumig auch immer, umgrenzt ist. Die Konbilddetermination dürfte ferner im Falle weitgehend isolierter Lexeme, die typografisch visualisiert werden, so gut wie nie eine Konkretisierung, sondern fast immer eine Determinierung sein. Am Beispiel von vier zusätzlichen Text-Bild-Hybriden, die der konkreten Poesie nahestehen oder ihr zuzurechnen sind, wurde aufgezeigt, wie sehr sich ihr Konbild dem Ideal annähert, das je integrierte Lexem bzw. die je integrierten Lexeme zu konkretisieren.

Beim letzten der Beispiele handelt es sich bereits um eine der eigenwilligen Schriftzeichnungen Rühms, die für die zeitmetaphorische Analyse sehr interessant zu sein versprochen. Wie andere Text-Bild-Hybriden der konkreten oder visuellen Poesie auch müssen sie sowohl sukzessiv erlesen als auch simultan erschaut werden. Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie das Potenzial der Linie, zu Schrift und Bild geführt werden zu können, mehr oder weniger minimalistisch vor Augen führen. Letztlich stellen sie Kalligrafien dar, die die Grenze der sukzessiven Dichtung hin zur simultanen Malerei/Zeichnung ähnlich weit überschreiten wie die angeführte Kalligrafieserie Picassos in umgekehrter Richtung. Zusammengenommen liegen die Beispiele in einem von Lessing (1766) überhaupt nicht mitbedachten Gestaltungsbereich. In genau diesem Feld kann laut Schmitz-Emans aufgrund der Raummetaphorik der Zeit Zeitliches hervorragend thematisiert werden.

Zu den fünf je voneinander verschiedenen Schriftzeichnungen Rühms sind die Befunde, was ihre zeitliche Orientierungs- und Strukturmetaphorik anbelangt, erwartungsgemäß heterogen: Die ersten drei abstrakt semantisierenden Kalligrafien bergen Orientierungsmetaphern, die am Zeitstrahl ausgerichtet sind oder an der kreisenden Wiederkehr zeitlichen Geschehens. Darüber hinaus weist die dritte Kalligrafie ein Orientierungsmetaphernnest auf, das sich schon fast zu einer Strukturmetapher verdichtet. Die vierte ikonische Typografie enthält auch einige Strukturmetaphern, die nicht zeitlich sind, jedoch über die zeitliche Orientierungsmetapher der ruhenden Horizontale miteinander verbunden sind. Nur im letzten Beispiel ist der orientierungsmetaphorische Zeitbezug im Vergleich zu den hergestellten syn-

ästhetischen Orientierungsmetaphern kaum von Belang. Nicht einmal die zentrale Strukturmetapher ist zeitlich. Hier ist der Zeitbezug rein metonymisch.

Nachdem auch die Zeitmetaphorik in abstrakt semantisierenden und ikonischen Typografien und Kalligrafien gesichtet wurde, schien die Bandbreite der Verankerungsmöglichkeiten zeitlicher Orientierungsmetaphern in Text-Bild-Gefügen im Prinzip abgehandelt zu sein, und die zutage geförderten Analyseergebnisse konnten ausgewertet werden. Der gesamte Bereich konnte also weiter untersucht werden. In einem ersten Schritt wurden schematheoretische und feldtheoretische Überlegungen zu den zusammen 195 eruierten zeitlichen Orientierungsmetaphern bzw. Bildschemametaphern und ihren Schemata angestellt. Die zahlreichen Metaphern ließen sich so weit sortieren, dass aus ihnen 23 Bildschemata der Zeit gehoben werden konnten. Bei diesen handelt es sich um sieben zeitliche Bildschemata der Fläche, des Flächenraumes und des Raumes, vier zeitliche Bildschemata der Farbe und zwölf zeitliche Bildschemata der Linie. Die vergleichsweise hohe Varianz der Schemata stand mit einem Male Lakoffs & Johnsons dualer kognitiver Schematheorie (1993 [Lakoff]) sowie auch ihrer Theorie der Doppelheit unserer Zeitkonzeption (1999) gegenüber und musste reflektiert werden. Da die hier vorgestellten Bildschemata aus den Bildern von Text-Bild-Gefügen extrahiert wurden, liegen sie auf einer mittleren Abstraktionsstufe und können nicht als rein kognitive Bildschemata angesehen werden. Gleichwohl sind sie – so die Hypothese – ein gutes Pendant zu den Bildfeldern der Zeit. Um sie noch besser verorten zu können, wurde geschaut, ob und in welcher Zuordnung sie, die ‚neuen‘ Bildschemata, auf die ‚alten‘ lakoff&johnsonsen bezogen werden können. Wie sich herausstellte, können die ersten fünf Bildschemata des Parameters der Fläche u. a. und die fünf Bildschemata des Parameters der Linienart mit einem geringeren Verlust ihrer Charakteristika auf das Container- und das Weg-Bildschema zurückgeführt werden als die restlichen 13 Bildschemata. Dieses Ergebnis wurde in Zusammenhang mit dem dichotomen Zeitbegriff gestellt. Von einer Ausnahme abgesehen kann mit ersteren Schemata der chronometrisch-quantifizierende Zeitbegriff zum Ausdruck gebracht werden, während letztere Schemata dem psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriff vorbehalten sind.

Um nun auch noch alle einzelnen Bildschemametaphern, die aus dem chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriff erwachsen sind, genau bestimmen zu können, wurde hierauf die erste der zwei kleinen feldtheoretischen Untersuchungen durchgeführt. Über die Betrachtung der Spenderfelder jener Metaphern, deren Empfänger die Zeit zweifelsfrei chronometrisch-quantifizierend erfassen, konnten (mit dem Wissen um die jeweilige Zugehörigkeit der Schemata zu den beiden Zeitbegriffen) leicht die psychologisch-qualifizierenden Zeitmetaphern von den chronometrisch-quantifizierenden getrennt werden. Insgesamt entspringen nur 33 Metaphern (rund die Hälfte der in Augenschein genommenen Zeitmetaphern mit jenen dem Zeitstufenkonzept affinen Schemata bzw. zirka ein Sechstel aller identifizierten zeitlichen Bildschemametaphern) dem auch Lakoffs & Johnsons Zeitmetaphorik zugrunde liegenden Zeitstufenkonzept.

Die zweite der beiden kleinen feldtheoretischen Untersuchungen konzentrierte sich hiernach auf die Empfängerfelder der eruierten zeitlichen Bildschemata. An den vielen verschiedenartigen Empfängern der zwei mit Blick auf den Zeitbezug provisorisch auseinandergehaltenen Schemagruppen zeigte sich noch einmal direkt, dass die allermeisten identifizierten Metaphern dem Zeiterlebniskonzept entspringen. Der zusammengekommene reiche Fundus an zeitlichen Bildschemametaphern ist letztlich auf die konsequente Berücksichtigung des dichotomen Zeitbegriffs zurückzuführen. Zudem wurde offenkundig, dass die Empfängerfelder der Schemata zum Zeitstufen- und Zeiterlebniskonzept umfangreicher sind als die Empfängerfelder der Schemata, die nur zum Zeiterlebniskonzept gebildet werden können. Das liegt am fließenden Übergang der Bildschemametaphorik zur Bildfeldmetaphorik, der letztere Schemagruppe nähersteht als erstere. Sowie eine Bildschemametapher nicht nur über äußere Strukturen (die Kohärenz aller Metaphern ihres Schemas), sondern auch über innere Strukturen (eine wahrgenommene Gemeinsamkeit zwischen ihrem Empfänger und ihrem Schema) Evidenz gewinnt, weist sie bereits eine strukturmetaphorische Eigenschaft auf. Diese Eigenschaft besitzen die Schemata zum Parameter der Fläche u. a., die teils der ersten Schemagruppe zuzurechnen sind, nicht, wohl aber die Schemata zum Parameter der Farbe und die allermeisten Schemata zum Parameter der Linie, wobei offenbar insbesondere diejenigen zum Linienverlauf die stärksten strukturmetaphorischen Züge aufweisen.

Dadurch, dass die Schematheorie und die Feldtheorie zusammengeführt wurden, konnte der Fokus einmal auf die semantischen Felder gelenkt werden, in die die verschiedenartigen Bildschemametaphern im Sprach- oder Metaphernsystem eingebettet sind, und es konnten diese Felder genauer beschrieben werden. Daran anschließend wurde der Blick wieder auf den Metapherngebrauch gerichtet. In dreierlei Hinsicht wurde die Verwendung der zeitlichen Bildschemametaphern der Fläche u. a., der Farbe und der Linie in der aktuellen Werbung mit ihrem Gebrauch in der zeitgenössischen Kunst verglichen. Der erste Vergleich betraf die Häufigkeit des Vorkommens der drei voneinander getrennten Bildschematypen in dem einen wie dem anderen Genre des Text-Bild-Gefüges. Hier zeichnete sich ab, dass die Bildschemata der Fläche u. a. heutzutage etwa gleich häufig in der Anzeigenwerbung wie in der Kunst vorkommen, die Bildschemata der Farbe hingegen in Ersterer stärker vertreten sind und die Bildschemata der Linie in Letzterer. Die Gründe für dieses Ergebnis wurden vornehmlich in der Beschaffenheit der Bilder, in denen die Schemata identifiziert worden waren, gesehen. Die Standardisiertheit oder Heterogenität der Bilder und ihre technische oder manuelle Herstellungsweise hat Einfluss auf die Bildschemametaphorik. Außerdem kann sich offenbar die visuelle Eigenschaft fast jeden Textes, auf einer Fläche zu erscheinen, auf die Bildschemata auswirken sowie auch seine typografische oder kalligrafische Herstellungsweise. Letztlich wurde also bemerkt, dass die Bildschemata in Bildern von Text-Bild-Gefügen zum einen bildimmanente Ursachen haben und zum anderen vom je beigefügten Text nicht nur in semantischer Hinsicht determiniert werden, sondern (von ihm) auch hinsichtlich ihrer Typik mitbestimmt werden.

Der zweite Vergleich bezog sich hiernach auf die textbildliche Disposition der einzelnen Bildschemametaphern der Fläche u. a., der Farbe und der Linie in ihrer jeweiligen Werbeanzeige oder ihrem Kunstwerk. Es sollte herausgefunden werden, ob die Verankerungen eventuell je nach Bildschematyp und Text-Bild-Genre unterschiedlich stark ausfallen. Zwar gelang es, differenzierte Analysen durchzuführen, doch konnten die Ergebnisse zur Determinationsdichte der in Augenschein genommenen Metaphern nicht generalisiert werden. Die Verankerungen in den drei Schemagruppen wie auch in den Werbeanzeigen und Kunstwerken wiesen keine markanten Unterschiede hinsichtlich ihrer Stärke auf, so variantenreich sie auch ausfielen. In der unmittelbaren Nähe einer bildlichen Bildschemametapher ergeben sich ihre Varianten aus der vorhandenen oder nicht vorhandenen Verankerung ihres Empfängers im beigefügten Text sowie aus der metaphorischen oder unmetaphorischen Lage seiner Ebene im gesamten Text-Bild-Gefüge. Hier unterscheiden sich die Metaphern aller Bildschematypen in den Werbeanzeigen wie den Kunstwerken ohne besondere Tendenzen. Erst die Vergrößerung des Analyseausschnitts förderte eine markante Differenz bezogen auf die Genres zutage: Während die Empfängerebene einer Bildschemametapher in der Werbung letztlich mit einer einfachen Meinung/Aussage verbunden ist, ist die Empfängerebene einer Bildschemametapher in der Kunst stets an mehrere Meinungen/Auffassungen geknüpft. Das auf wenige Text- und Bildelemente reduzierte Kunstwerk ist doppelbödig, das in Text und Bild detailreiche Kunstwerk hat auf unterschiedlichen Ebenen einen weiten Bedeutungsumfang. Die Analyseergebnisse legen diese Generalisierungen nahe. Was die möglichen Differenzen in den Text-Bild-Manifestationen der Bildschemata der Fläche u. a., der Farbe und der Linie anbelangt, wurde flüchtig bemerkt, dass letztere beide Bildschemata (insbesondere die der Linie) im Unterschied zu ersterem Bildschematyp in mehreren nicht voneinander trennbaren Parametern ausgeprägt sind. An diesen Parameterkopplungen der Bildschemata der Farbe und der Linie im Bild werde ihre größere Nähe zur Strukturmetapher sichtbar, lautete die Hypothese. Eventuell hänge damit auch zusammen, dass sie in ihrer Schemaexistenz unbestimmter wirkten als die Bildschemata der Fläche u. a., hieß es weiter.

Abschließend sollte der dritte Vergleich zutage fördern, ob in den analysierten Werbeanzeigen und Kunstwerken vermittelt durch die drei Bildschematypen oder in Zusammenhang mit ihnen zwei Subkulturen in Hinblick auf Zeitliches zum Ausdruck kommen. Unter Rückgriff auf Lakoff & Johnson (1980) konnte aus denjenigen Text-Bild-Gefügen, die das zeitliche Flächenbildschema der Oben-unten-Orientierung aufweisen, ihre Wertschätzung der Vergangenheit oder der Zukunft direkt abgelesen werden. Hier wurde schnell deutlich, dass sich bereits hinter den Werbeanzeigen zwei zeitliche Subkulturen auftun, deren eine durch eine innovative Haltung gekennzeichnet ist (sie präsentiert die Zukunft oben) und deren andere sich eine konservative Haltung zu eigen gemacht hat (sie positioniert die Vergangenheit oben). In den Kunstwerken waren demgegenüber die Ergebnisse so heterogen, dass in Kontrast zu den Werbeanzeigen nur von einer pluralistischen zeitlichen Subkultur gesprochen werden kann. Während beide werblichen Subkulturen zukunftsoptimis-

tisch daherkommen, hat die Subkultur der Kunst u. a. die Freiheit, auch zukunfts-pessimistisch aufzutreten. Durch die Kombination zweier Bildschemata ist es ferner möglich, die Wertschätzung bestimmter Zeitformen und ähnlicher Sachverhalte (wie der Pause oder der Zielstrebigkeit) zu visualisieren. Kombiniert wurden in den Werbeanzeigen wie in den Kunstwerken sowohl zwei Bildschemata der Fläche als auch beispielsweise das Oben-unten-Schema und ein Bildschema der Farbe. Gerade in letzterem Fall erwies es sich als hilfreich, die Gut-schlecht-Metaphorik Lakoffs & Johnsons um die auf Kress & van Leeuwen (1996) zurückzuführende Ideal-real-Metaphorik zu erweitern. In Text-Bild-Gefügen mit Oben-unten- sowie Hell-dunkel- oder Schwarz-weiß-Orientierung verteilten sich nämlich die beiden Empfängerpaare auf die vorhandenen Schemata und waren folglich voneinander unterscheidbar. Offenbar wird die Ideal-real-Orientierung auch über das Hell-dunkel-Schema transportiert und die Gut-schlecht-Orientierung auch über das Schwarz-weiß-Schema. Dadurch, dass das kress&vanleeuwensche Gegensatzpaar mitberücksichtigt wurde, fiel ferner auf, dass die Werbeanzeigen insgesamt an Idealen ausgerichtet sind, die Kunstwerke dagegen an der Realität. Weitere Kenntnisse über die zeitlichen Subkulturen der Werbung und der Kunst erbrachte der Bildschematyp der Linie, dessen Parameter des Linienverlaufs fokussiert wurde. An den häufigen Verwendungen des Geradewegs-Schemas in den Werbeanzeigen wurde ihre Zielorientierung ersichtlich, der aufseiten der Kunstwerke die Wegorientierung gegenübersteht, ist dort doch das Umwegig-Schema beliebt. An den Schemata der Geradlinigkeit und des Kreisens sowie an ihren Kontexten und Konbildern konnte ferner eine Vorliebe der Werbeanzeige für die Geschwindigkeit abgelesen werden und in Kontrast dazu eine Bevorzugung der zeitlichen Verzögerung bis hin zum ‚endlosen‘ Andauern durch einzelne Kunstwerke.

4.1.2 *Die Untersuchung zur Strukturmetapher*

Der zweite Teil der Untersuchung konzentrierte sich daraufhin vornehmlich auf die textbildliche (sowie rein textliche und rein bildliche) Bildfeldmetaphorik der Zeit. Sie wurde einer komplexen, mehrschrittigen Analyse unterzogen. In 19 Text-Bild-Gefügen aus dem Gesamtkorpus der 66 Beispiele (in neun Werbeanzeigen und zehn Kunstwerken) wurden zahlreiche Bildfeld- bzw. Strukturmetaphern (insbesondere solche mit Zeitbezug) identifiziert, aus denen sich Großes machen ließ und über die eine Menge herausgefunden werden konnte: Auf der Grundlage dieser Metaphern wurden die Text-Bild-Gefüge zeitorientiert gedeutet, und sie selbst wurden hinsichtlich ihrer jeweiligen Verankerung im Text und/oder Bild analysiert. Ferner wurden sie losgelöst von ihren Text-Bild-Gefügen untereinander verglichen und aufeinander bezogen. Das heißt, die eliminierten Metaphern wurden einerseits nach ihrer Text-Bild-Disposition auf der Gebrauchsebene gruppiert; andererseits wurde aus ihnen entlang ihrer zeitlichen Inhalte ihre Systemebene rekonstruiert. All dies war möglich, weil die Analyse ursprünglich aus Weinrichs Erkundung der Lexemmetapher und Lakoffs & Johnsons Idee der Strukturmetapher erwachsen war.

Hinter der je unterschiedlichen Herangehensweise des Deutschen und der beiden Amerikaner wurden grundlegende Gemeinsamkeiten sowie einige Kompatibilitäten in ihren Vorstellungen von der Lexem- bzw. Strukturmetapher (u. a.) entdeckt, an denen sogleich zu erkennen war, wie sinnvoll die Zusammenführung ihrer beiden Theorien sein würde. Insbesondere ist da wie dort der sprachliche metaphorische Ausdruck an die geistige oder kognitive Metapher (das Bildfeld bzw. das metaphorische Konzept) gekoppelt. Nur die Blickrichtungen von der einen auf die andere Form der Metapher sind einander entgegengesetzt. Die vorgelegte Analyse folgte Weinrichs Blickrichtung von der Metapher im Gebrauch zur Metapher im System. Allerdings wurden sein 3-Schritte-System und das 2-Schritte-System Lakoffs & Johnsons miteinander verschmolzen. Weinrich identifizierte in einem ersten Schritt eine textlich relevante sprachliche Metapher, aus der er in einem zweiten Schritt eine maximal textnahe Lexemmetapher extrahierte, die er drittens (falls möglich) als Stelle in einem Bildfeld verortete. Lakoff & Johnson dagegen spürten als Erstes über ein (sog.) spezielles Verfahren ein metaphorisches Konzept auf, um als Zweites einige geläufige sprachliche Ausdrücke dazu zu sammeln. Das metaphorische Konzept ist dabei nicht selten Teil eines Subkategoriensystems, in dem mindestens zwei ineinander geschachtelte Konzepte über eine je nach Blickrichtung verallgemeinernde oder konkretisierende Ableitung aufeinander bezogen sind. In der hier präsentierten Analyse wurde angelehnt an Weinrich in einem ersten Schritt eine zumeist teils sprachliche, teils bildliche Metapher in einem Text-Bild-Gefüge identifiziert, die, kaum dass sie in einem zweiten Schritt eliminiert war, bereits ein transformiertes metaphorisches Konzept im Sinne Lakoffs & Johnsons darstellte. Dieses Konzept konnte schließlich sowohl eine weinrichsche Stelle in einem Bildfeld als auch selbst Bildfeld bzw. lakoff&johnsonsche Subkategorie einer übergeordneten Kategorie oder sogar eine solche Superkategorie sein.

Außer auf ihr Bildfeld führte Weinrich die Metapher auch auf das Wortfeld des Lexems auf ihrer Spenderebene zurück, das die Metapher durch das Lexem auf ihrer Empfängerebene überschreitet. Wer sich so die Differenz des metaphorischen vom wörtlichen Lexemgebrauch bewusst mache, lautete hier nun die These, befinde sich gerade im Rezeptions- oder Produktionsprozess einer tendenziell literarischen Metapher. Wer hingegen hinter einem metaphorischen Lexemgebrauch nur ein Feld sehe anstatt der tatsächlich miteinander verbundenen zwei Felder bzw. anstatt des eigentlich vorhandenen Bildfeldes, der rezipiere oder produziere gerade eine in jedem Fall alltägliche Metapher. Für diesen letzteren unbewussten Umgang mit der Metapher bzw. für die alltägliche Metaphernkategorie interessierten sich Lakoff & Johnson. In der aktuellen Analyse wurden sowohl die literarische/künstlerische als auch die alltägliche Metapher berücksichtigt. Die in den Text-Bild-Gefügen jeweils identifizierten und hinsichtlich ihrer textlichen und bildlichen Verankerung analysierten Metaphern mussten allerdings – geht das doch nicht anders – zunächst alle wie tendenziell literarische/künstlerische behandelt werden. (Gleichwohl befindet sich die unbewusste, alltägliche Metapher darunter.) Aus Weinrichs Kontexttheorie, in der die Metapher (u. a.) als ein Lexem in einem konterdeterminierenden Kontext

definiert ist, wurde ansatzweise eine für Metaphern in Text-Bild-Gefügen geeignete Kontext- und Konbildtheorie gehoben. Der Theorieansatz erweitert und systematisiert die von Weinrich bereits herausgearbeiteten Verankerungsvarianten der Lexemetapher in Texten.

Dass Lakoff & Johnson kein Pendant zur weinrichschen Kontexttheorie der Metapher vorgelegt haben, ist auf ihr ausschließliches Interesse an der alltäglichen, unbewusst verwendeten Metapher zurückzuführen. Das entweder wörtliche oder metaphorische Lexem solch einer Strukturmetapher eröffnet – wenn überhaupt – im Text lediglich punktuell eine konterdeterminierende Ebene, deren Wechselspiel mit der Ebene des Textes keine bemerkenswerten Varianten ausprägt. Deshalb versprach es kaum interessant zu sein, die Verankerung der alltäglichen Strukturmetapher in einem Text gesondert zu analysieren. Trotz der Differenzen zwischen Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metapherntheorien (die sich vorwiegend aus ihrem Fokus auf die unterschiedlichen Metaphernkategorien der literarischen und der alltäglichen Metapher ergeben) lag genau ihre Zusammenführung zu einer Theorie besonders nahe. Es ist nämlich nicht auszuschließen, dass letztere Theorie aus ersterer direkt hervorgegangen ist. Mindestens aber sind beide Theorien mittelbar darüber miteinander verbunden, dass sie, was die Lexem- bzw. Strukturmetapher angeht, in einer Metaphertradition stehen.

Der Blick auf die Rezeptionsgeschichte insbesondere der weinrichschen Bildfeldtheorie sowie auf die Rezeption von „Metaphors we live by“ in Deutschland führte zu Burkhard (1987), der als Erster bemerkt hatte, dass das als ureigene Erfindung von Lakoff & Johnson präsentierte metaphorische Konzept dem zweiundzwanzig Jahre älteren Bildfeld überraschend ähnlich sieht. Burkhard's relativ spontan aufgestellte Ähnlichkeitsthese, der sofort der Verdacht der heimlichen Lektüre anhaftete, wurde später von Liebert (1992) und Jäkel (1997) noch einmal überprüft, wobei Lieberts Recherchen Zurückhaltung gegenüber dem Verdacht nahelegten, die Ergebnisse von Jäkels Nachforschungen ihn jedoch wieder untermauerten. Jäkels Liste der Gemeinsamkeiten (bzw. seine Indiziensammlung) hätte durch den hier durchgeführten gezielten Vergleich zwischen Weinrich (1958-1976) und Lakoff & Johnson (1980) noch erweitert werden können. Doch ist der nahezu erbrachte Nachweis der heimlichen Lektüre, erhärte er den Verdacht auch stärker als zuvor, kein Gewinn an sich. Darum war es besser, es dabei zu belassen, aus den vielen sich gleichenden Details, die ins Auge fielen, die von Anfang an angedachte kombinierte Theorie gehoben zu haben und sie auf dem von Weinrich angelegten Pfad der Feldtheorie noch ein wenig weiterentwickelt zu haben.

Der vorgelegte Ansatz zu einer neuen Metapherntheorie führt die Traditionslinien fort, die für Weinrichs und Lakoffs & Johnsons Metaphorologien nachgezeichnet wurden: zum einen die mit Weinrich verwandten Feldtheorien Triers (1934) und Porzigs (1934) sowie die ebenfalls mit ihm verknüpfte Denkmodelltheorie Blumenbergs (1957, 1960) – Liebert (1992) und Jäkel (1997) haben zu den beiden hier skizzierten Bezügen den Weg geebnet – und zum anderen diejenige Theorietradition um die ‚Aura‘ der Lexem- bzw. Strukturmetapher, die Weinrich und Lakoff & Johnson

gemeinsam ist – die hier angedeutete Vernetzung griff auf Hülzer-Vogt (1989) und Nerlich & Clarke (2002) zurück.

Der Beginn der Theorietradition um die Aura der Lexem- bzw. Strukturmetapher wurde bei Stählin (1914) angesiedelt und ihr Ende bei Lakoff & Johnson (1980, 1993). Als die wichtigsten Vertreter der Tradition, die sie auch weiterentwickelten, wurden Bühler (1934), Richards (1936), Black (1954) und Weinrich (1958, 1976) angesehen. Mit dem Begriff der Aura oder auch Doppelaaura wurde ganz allgemein das, was uns beim Gebrauch, also beim verständigen Produzieren oder Rezipieren einer Lexem- bzw. Strukturmetapher bewusst wird, bezeichnet, ohne dass abschließend geklärt wurde, worum genau es sich dabei handelt. Stählin rechnete den je aktualisierten Erfahrungsbereich der Gegenstände, über die gesprochen wird, zum Sphärenbewusstsein und sah im Falle der Metapher eine Sphärenverschmelzung gegeben, die im wechselseitigen Austausch der Merkmale ihrer zwei aufeinander bezogenen Sphären besteht. Weinrich (1958) merkte hingegen ausdrücklich an, dass der Sprecher und der Hörer im metaphorischen Sprechakt das Bildfeld der ins Spiel gebrachten Metapher subjektiv (also teils in unterschiedlichen Ausschnitten) vergegenwärtigen. Erstere Aussage über die Aurenverschmelzung (wie man auch sagen kann) nahm Richards und Blacks Interaktionstheorie vorweg und siedelte die Interaktion klar in unserem Bewusstsein während unseres Umgangs mit Metaphern an. Mit der interaktiven Merkmalsübertragung verbunden ist auch die von Bühler und Black eingebrachte Idee der metaphorischen Projektion durch einen Filter, die auf der Annahme beruht, dass die in den wechselseitigen Übertragungsprozess eingebundenen Merkmale einer Metapher diejenigen sind, die in unser Bewusstsein gelangen, während die anderen Merkmale, die herausgefilterten, nicht wachgerufen werden. Weinrich (1976) sprach stattdessen von verträglichen und unverträglichen Merkmalen der Metapher und regte damit eine gründlichere Reflexion darüber an, welche der Merkmale dem Sprecher und dem Hörer im einzelnen metaphorischen Sprechakt nun wirklich bewusst werden. Lakoff & Johnson (1980) schließlich wiesen darauf hin, dass die Projektion zusammen mit ihrem Effekt des Beleuchtens und Verbergens in vielen Fällen auf den wörtlichen wie den metaphorischen Sprachgebrauch gleichermaßen zutrifft, dass hier oft, dort immer etwas projiziert wird und dabei beleuchtet, also bewusst wahrgenommen wird, während etwas anderes verborgen, also unbemerkt bleibt. Insofern sind die Projektion und das Beleuchten und Verbergen auch Eigenschaften der unbewusst gebrauchten bzw. für wörtlich gehaltenen Metapher. In der vorgelegten Theorie, in der die Lexem- bzw. Strukturmetaphern sowohl der literarischen/künstlerischen als auch der alltäglichen Kategorie bewusst wahrgenommen wurden, wurde die Bewusstmachung der metaphorischen Aura bis zur Vergegenwärtigung der Bildfeldebene getrieben. Außerdem wurde davon ausgegangen, dass die gemeinsamen Merkmale zwischen dem Spender und dem Empfänger dieser Metaphern intuitiv als auratische wechselseitig übertragen werden, ohne dass die Metaphern selbst dadurch symmetrisch würden.

Letztlich fußt die fünfschrittige Untersuchung zur Strukturmetapher der Zeit auf der Idee der metaphorischen Doppelaaura und besteht zu einem nicht unerheblichen

Teil darin, diese Aura zu strukturieren. Schon im ersten Untersuchungsschritt musste (in der Regel) über die gemeinsamen interaktiven Merkmale der just entdeckten Metapher der Empfänger zu ihrem identifizierten Spender bestimmt werden – sei er sprachlich und/oder visuell zum Ausdruck gebracht worden oder nicht. Die vervollständigte und nach ihrer Eliminierung aus Lexemen bestehende Metapher geht also aus der Verschmelzung ihrer zwei Auren im Text-Bild-Gefüge hervor. Im zweiten Untersuchungsschritt wurde dann unter Zuhilfenahme des ‚Modells zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ die örtliche Ausdehnung der Doppelaura exakt bestimmt und in sich strukturiert. Das heißt, es wurde das subjektive, vage Aurenbewusstsein der Metapher in ein Wissen um die textbildliche Disposition ihrer Aura bzw. ihrer selbst im Trägermedium überführt. Die auratische Metapher wurde damit ein Stück weit objektiviert.

Das verwendete Analysemodell wurde aus der Metapherdefinition entwickelt, die Weinrich (1967) im Rahmen seiner Kontexttheorie gab. Es stellt eine Dopplung des zuvor für sprachliche Metaphern in Texten entworfenen ‚kleinen Modells‘ (Fehse 2001) dar, um auf alle Metaphernvorkommen in Text-Bild-Gefügen angewendet werden zu können. Die individuelle Verankerung insbesondere sprachlich-visueller Metaphern kann in das Modell eingetragen werden, sodass daraus abgelesen werden kann, inwieweit der Kern der jeweiligen Metapher im Text-Bild-Gefüge gegeben ist und ob er kontextuell und/oder konbildlich gestützt wird. Im Grunde gehört das Modell zu einer textbildlichen Metapherntheorie, die jedoch noch aussteht. Darin wäre die Kontexttheorie um eine Konbildtheorie erweitert, und das auf der sprachlichen Überlieferungstradition fußende Bildfeld wäre um ein gleichfalls doppeltes Feld der inneren und sozialen Bilder ergänzt. Vorerst ist das Modell aber nur Teil einer doch noch tendenziell sprachlastigen Metaphorologie. Immerhin reicht diese durch ihre neuen Elemente der angedachten Konbildtheorie in die visuelle Metaphorik hinein.

Der Überschneidungsbereich zwischen der so weit schon einmal vorgelegten textbildlichen Metaphorologie und dem Theoriekomplex der visuellen Metaphorik wird sogleich sichtbar, wenn man das erstellte Modell mit der Erforschung der visuellen Metaphorik seit Aldrich (1968, 1971) in Zusammenhang bringt. Darin können nämlich die klassischen Typen der visuellen Metapher, die sich aus der mehr als dreißigjährigen Phase ihrer Entdeckung und Etablierung herauskristallisierten, abgebildet werden – soweit sie bisher beleuchtet wurden und darüber hinaus. In zwei kleinen gewinnbringenden Exkursen sei im Folgenden das ‚gesamte‘ Wissen über diese Metaphern (die bereits erkundeten Wissensbestände, die durch die vorliegende Untersuchung neu aufgedeckten und die in Zukunft noch zu eruierenden) nachgezeichnet, wobei wiederholt auf das Modell Bezug genommen werden soll.

Erster Exkurs: Für die Darstellung der hybriden Metapher, dem ersten in der Forschung fixierten Typ der visuellen Metapher, braucht es im Wesentlichen nur das kleine Modell im bildlichen Bereich, dessen Empfänger- und Spenderkern markiert sein muss. Aldrich (1971) entdeckte diese Metapher an einer, wie er fand, bemerkenswerten Stelle im Bildinhalt eines Gemäldes (also auf der Ebene, wo mittels Farbe die

Welt ins Bild gebracht ist). Dort nahm er die „Fusion“ zweier Dinge unterschiedlicher Natur zu einer Einheit wahr, die durch einen expressionistischen Farbauftrag entstanden war. Die von ihm erspähte hybride Metapher ist aus heutiger Sicht allenfalls schwach zu erkennen; die Modelldisposition für die hybride Metapher aber ist in Aldrichs Vorstellung bereits hinreichend stark ausgeprägt. Dazu kommt seine Idee von einer bestimmten Gestalt, die hier mit dem Begriff der hybriden Natur umschrieben wurde.

Zehn Jahre später verlegte Rothenberg (1980) die Essenz von Aldrichs visueller Metapher oder hybrider Natur von vornherein auf die Vorstellungsebene, wo sie für ihn das gleichräumige Denken ausmachte, und entwickelte daraus eine eigene Idee von der visuellen Metapher, in der er das aldrichsche Moment der Fusion durch das einer „Integration“ von Elementen in ein Ganzes, die gleichwohl ihre Eigenart behalten, ersetzte. Über eine bestimmte metaphorische Seherfahrung sei, wie er annahm, die visuelle Metapher in speziellen, doch völlig frei gestalteten Bildinhalten (u. a.) zu erblicken. Kurz scheint einmal auf, dass die Modelldisposition, die die hybride Metapher in ihrem Kern stets ergibt, auch von anderen visuellen Metaphern eingenommen werden kann. Man darf jetzt nur nicht glauben, daraus folge, die Disposition treffe auch auf alle von Rothenberg angeführten Metaphern zu.

Seine große Offenheit in Bezug auf die Gestalt der visuellen, das gleichräumige Denken veräußerlichenden Metapher irritiert ein wenig und wurde prompt von Heffernan (1985) durchkreuzt. Heffernan suchte die visuelle Metapher gezielt in einer ambigen Form, deren zwei signifizierte Dinge simultan zu erblicken seien, weil nur so ihre Metaphorizität erfahren werden könne. Dabei stellte für ihn (wie für Rothenberg) die hybride Figur eine nur wenig bemerkenswerte Realisierung seiner Forderungen dar. Stattdessen interessierte er sich für ein außergewöhnliches, an sich realistisches Gemälde mit unterschwellig integrierter Hybridität und betonte die Bedeutung des Titels für die Erfahrung seiner Metapher. Dadurch geriet erstmals in den Blick, dass auch die grafisch erzeugte Metapher textlich determiniert sein kann. Mit einem Male reicht zur Fixierung ihrer Modelldisposition das kleine Modell nicht mehr aus. Es müsste um ein Segment für Textelemente ergänzt werden.

Schon bei Forceville (1988) entfällt das textliche Segment aber wieder. Er klammerte die Bildtitel aus seinen Analysen zur „hybriden Kreatur“ in surrealistischen Kunstwerken bewusst aus. In Betracht zog er stattdessen ihr Konbild, weil sich über die bildliche Umgebung ihre Richtung fixieren lässt. Dabei unterschied er bereits alle vier vom Modell erfassten konbildlichen Varianten: die Einbettung der hybriden Figur durch die eine oder die andere Termebene, diejenige durch beide nebeneinander präsentierten Ebenen und ihre Isolation (in termneutraler Umgebung). Das von Forceville auch mitbedachte, zwischen den Termebenen changierende Konbild kann dagegen nur über zwei Modelle abgebildet werden; und die ebenfalls wahrgenommene außerbildliche Determination sprengt das Modell gar. Beide zusätzlichen Varianten hatte Forceville im Blick sowie auch – grundsätzlich – die hybride Metapher, die in seinen Überlegungen zu einem unverkennbaren und beachtenswerten Untersuchungsgegenstand der visuellen Metaphorik geworden war.

Carroll (1994) erhob sie sogar zur visuellen Metapher schlechthin. Er brauchte ihr darum keinen besonderen Namen zu geben, hatte sie nun aber hinreichend genau zu erläutern. Unter anderem definierte er ihre Gestaltmerkmale präziser als seine Vorgänger. Er zeigte auf, warum die hybride Figur eine Metapher ist (wegen ihrer im visuellen Zeichensystem der Identitätsbehauptung entsprechenden Gleichräumigkeit und ihrem Changieren zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ in der sichtbar gemachten Verknüpfung des Unvereinbaren); und er machte auf die Besonderheiten, die sie als visuelles Pendant gegenüber der sprachlichen Metapher aufweist, aufmerksam (auf ihre Simultanität und ihre Doppelgerichtetheit). Die besondere Gestalt der hybriden Figur kann das Modell, da es nur das Vorhandensein oder Ausbleiben des metaphorischen Kerns und seiner Ebenen in Text und Bild wiedergibt, nicht identifizieren. Hierfür ist es zu ungenau.

Die Modelldisposition u. a. der hybriden Figur im Kernbereich wurde für Forceville (1996) zum Kennzeichen des hybriden Metapherotyps, den er schließlich als „Metapher mit zwei bildlichen Termen (MP2)“ bezeichnete. Dieser Typbezeichnung ordnete er allerdings wirklich nur die hybride Metapher zu und nicht etwa auch das „bildliche Simile (PS)“, das er ebenfalls als Metapherotyp deklariert und das ja auch zwei bildliche Terme aufweist. Hier zeigt sich mit einem Male, wie wenig die visuelle Metapher rund um die hybride Figur bislang erforscht ist. Forceville, Carroll und ihre Vorläufer haben durchaus noch nicht alles Bemerkenswerte gesagt. Bis jetzt wurden lediglich sechs Varianten der hybriden Figur herausgestellt (fünf konbildliche und eine kontextuelle). Ferner wurde durch Rothenberg erahnbar, wie vielfältig die im Geiste hybride Metapher und die zu ihr gehörende Metapher aus zwei bildlichen Termen inszeniert sein kann. Und es wurde durch Heffernan greifbar, dass natürlich schon die hybrid gestaltete Metapher sehr unterschiedlich aussehen kann.

Vor allem auf Rothenbergs, Heffernans und Carrolls Gestaltbeschreibungen rekurrierte die Zwischenbetrachtung zur hybriden Metapher. Hier wurden zehn identifizierte und über das Modell analysierte Metaphern mit bildlich vollständig gegebenem Metaphernkern auf ihr Erscheinungsbild hin angeschaut. Dabei kam heraus, dass fünf dieser Metaphern frei gestaltet waren und die anderen fünf hybrid. Unter den frei gestalteten Metaphern waren in drei Fällen die gezeigten Sachverhalte tendenziell abstrakt und ‚bloß‘ aspektuell über Orientierungsmetaphern dargestellt, und in zwei Fällen lagen Forcevilles metaphorische Vergleiche bzw. vergleichende Metaphern vor. Die fünf hybriden Metaphern teilten sich in drei Metaphern mit untypischer und zwei mit prototypischer Hybridität auf. Demnach wurden Beispiele für alle drei Gruppen der visuellen Metapher mit zwei bildlichen Termen¹ gefunden, wodurch ein Untersuchungsgebiet betreten wurde, das nicht annähernd gründlich genug bearbeitet werden konnte. Den Weg zu diesem Gebiet ebnete das Modell mit seiner Struktur. Es ermöglicht die Aussortierung bestimmter Metapherndispositionstypen für weiterreichende Analysen.

2. Exkurs: Nicht nur die Erforschung der hybriden Metapher, sondern auch die Erkundung der konbildlichen Metapher und der Text-Bild-Metapher war langwierig

1 ... die frei gestalteten Metaphern, die bildlichen Similes und die Hybriden

und ist noch längst nicht abgeschlossen. So ergeben sich in ihrem Falle ähnlich simple Modelldispositionen, wenn man lediglich abbildet, inwieweit sie bisher beleuchtet wurden. Bei der konbildlichen Metapher ist der eine Term im Kern und der andere im Konbild markiert. Bei der Text-Bild-Metapher liegt die Markierung beim einen Term in der einen Kernhälfte im Bild und beim anderen in der anderen Kernhälfte im Text. Sie ist nicht mehr über das kleine Modell darstellbar. Beide Typen prägen je zwei komplementäre Varianten im Modell aus. Über die Jahre wurden keine ihrer weiteren möglichen Modelldispositionen bemerkt.

Sowohl die konbildliche Metapher als auch die Text-Bild-Metapher finden sich bereits bei Aldrich (1968). Er beschrieb sie als zwei Ausprägungen seiner Kunstwerkmetapher. Durch ihren in den Beispielen gegebenen gestalthaften Stoff (M) (dem einen Term der aldrichschen Kunstwerkmetapher) können sie aber auch genau wie Aldrichs Hybriden als Bildinhaltsmetaphern angesehen werden. An der konbildlichen Metapher – hier ist ein *Objet trouvé* in eine Plastik integriert – fand Aldrich ihre doppelte Blickrichtung bemerkenswert, die sowohl von der Realität zur Metapher als auch von der Metapher zur Realität führt, womit er den Interaktionsprozess dieser Metapher herausstellte. Was die Text-Bild-Metapher anbelangt, übersah er noch die Mitwirkung des Textes am bildlich isolierten, doch mit Titel versehenen *Objet trouvé*. In seiner Anschauung verschwand der Titel des metaphorischen Objekts spurlos hinter dem Gegenstand (M) (dem anderen Term seiner Kunstwerkmetapher), also hinter der visuellen Gegebenheit, die das Objekt darstellen soll. Aldrich hatte auch nur die eine der beiden möglichen Varianten der Text-Bild-Metapher im Blick, wie er gleichfalls nur eine Variante der konbildlichen Metapher sah.

Mit der Möglichkeit, dass ein Metapherentyp in zwei Varianten vorliegen könnte, befasste sich erst Massey (1977). Allerdings scheute er sich noch davor, nun auch ihre vollständige Komplementarität ins Spiel zu bringen. Anstatt die Metaphernvariante, die Aldrichs Anschauung durchkreuzt hätte, zu präsentieren, konstruierte er lieber eine zwar findige, aber dennoch etwas komplizierte, nur halb umgekehrte Metapher. In die Variante, bei welcher er dem stofflich Gegebenen einmal den Tenor der Metapher zuordnete, integrierte er die aldrichsche Metaphernrichtung, sodass ein kleiner Ausschnitt des stofflich Gegebenen Vehikel bleiben konnte. Seine Theorie entwickelte er am Beispiel der metaphorischen Naturbetrachtung, wo die Wirklichkeit und die Vision aufeinandertreffen. Die Terme der Metapher sind das (stoffliche) sichtbare Objekt und die (nicht stoffliche) subjektive Seherfahrung, für die im Modell kein Platz ist – außer man konkretisiert sie. Die visionäre Metapher kann dann Text-Bild-Metapher oder hybride Metapher, aber auch konbildliche Metapher oder vergleichende Metapher sein. Ihre Richtung (bei der immer die vollständige Umkehr gedacht werden muss) ist sicherer als mit Masseys Idee der Stärke des Objekts über andere Strategien zu bestimmen.

Forcevilles Strategie war im Falle der konbildlichen Metapher und der Text-Bild-Metapher die Orientierung am außerbildlichen Kontext. Auf diese Weise konnte er von jeder einzelnen Metapher, die er 1996 in den Werbeanzeigen seiner Wahl identifizierte, sagen, wie herum sie gemeint sei. Von Anfang an hatte er zu beiden

Metapherntypen ihre zwei komplementären Varianten im Blick. Die konbildliche Metapher nannte er selbst (wieder) etwas unpräzise „Metapher mit einem bildlichen Term (MP1)“, weist doch auch seine Text-Bild-Metapher, die er an sich treffend als „sprachlich-bildliche Metapher (VPM)“ bezeichnete, einen bildlichen Term auf. Insgesamt legte Forceville ein Kategoriensystem aus vier bildlichen Metapherntypen vor, das er im Laufe der Zeit immer besser durchdachte. 2000 konnte er u. a. an Beispielen herausstellen, dass seine Metapherntypen in reiner und gemischter Form vorkommen. Doch erwies sich sein Versuch, gleichwohl jede Metapher einem Typ zuzuordnen, als problematisch, denn seinem System fehlt noch die passende, ausgefeilte bildliche Figur-Grund-Theorie. Ein neues, auch um mindestens einen Typ zu erweiterndes, auf Forceville zurückgehendes System könnte alle stärker bildlichen Metaphern erfassen.

Den noch fehlenden Typ findet man in Roziks Kategoriensystem der ikonischen Metapher. Auch Carroll (1996) führte ihn bzw. eine seiner gestalterischen Varianten an: die „gemimte Metapher“. Rozik sprach von der „regulären Metapher“ und bezeichnete ihr komplementäres Pendant als „partiell substitutive Metapher“, was die Sicht auf die Typgleichheit beider Varianten versperrt. Ihre gemeinsame Gestalt besteht darin, dass eine Figur etwas Befremdliches tut oder erleidet. Entweder ist der fixierte Vorgang metaphorisch oder die Figur. Für beide Varianten dieses Metapherntyps könnte man durchaus in Anlehnung an Rozik auch den Begriff der „prädikativen Metapher“ einführen, verstand er doch die Metapher insgesamt als metaphorische Prädikation. Die sechs Typen der rozikschen Metapher, die er in neun Varianten parallel sowohl im sprachlichen als auch im ikonischen Zeichensystem ausgeprägt sah, haben eine gemeinsame vollständige Tiefenstruktur und eine je unterschiedliche elliptische Oberflächenstruktur. Deshalb überrascht es, dass Rozik die Möglichkeit der Text-Bild-Metapher ausklammerte und in seinen Beispielen gar übersah. Mit Blick auf das Modell wurde vorgeschlagen, den fixierten Vorgang (bzw. Modifikator) der regulären und der partiell substitutiven Metapher als konbildliches Element anzusehen, um ihre Disposition eindeutig bestimmen zu können. Beide Varianten unterscheiden sich dann in ihrer Disposition nicht von der konbildlichen Metapher.

Somit gibt es im Modell neben der Disposition u. a. für den einen gestalterischen Typ der hybriden Metapher eine weitere Disposition (mit Pendant) u. a. für die zwei auf der Gestaltungsebene voneinander verschiedenen Typen der konbildlichen Metapher und der (gemäß dem Bezeichnungsvorschlag s. o.) prädikativen Metapher. Eng in Zusammenhang mit der konbildlichen Metapher steht Forcevilles Methode zur Bestimmung der Richtung einer visuellen Metapher, die er von Blacks Fokus-Rahmen-Prinzip (1954) ableitet. In der Zwischenbetrachtung über die Metaphernrichtung ging es darum, weitere Anhaltspunkte zu deren Bestimmung herauszustellen. Weinrich (1963), Lakoff & Johnson (1980) und Forceville (1988) wiesen darauf hin, dass in Metaphern der Mensch, Emotionales oder Geistiges gewöhnlich im Empfängerbereich liegt. Bei Werbeanzeigen ist das aber oft anders. Vorzugsweise für sie wurde eine weitere Methode zur Richtungsbestimmung erdacht. Sie beruht auf der

These, dass bei der metaphorischen Interaktion die Merkmale, die vom Spender auf den Empfänger übertragen werden, dominant zum Ausdruck gebracht sind.

Nach den beiden Exkursen über die Erforschung der hybriden Metapher, der konbildlichen und der prädikativen Metapher sowie der Text-Bild-Metapher auch mit Blick auf ihre bisher nur beachteten elementaren Spielarten waren hiermit wirklich alle möglichen Dispositionsvarianten der Strukturmetapher im Modell herauszustellen. Die Varianten wurden über den Aufbau einer Matrix entdeckt, der die Rechnung zugrunde liegt, dass die Markierung oder Nicht-Markierung eines Feldes im Modell um die Anzahl der vorhandenen Felder potenziert werden muss. Die ‚kleine Matrix‘ über das ‚kleine Modell‘, das die Verankerungsvarianten der Metapher in reinen Texten oder reinen Bildern anzeigt, beruht auf der Rechnung $2^4 = 16$, und die ‚Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen‘ über das Modell zu deren Analyse ergibt sich aus der Rechnung $2^8 = 256$. Für beide Matrizen musste die Variante der gänzlich fehlenden Markierung ausgeschlossen werden. Alle anderen Dispositionen wurden aber als prinzipiell realisierbar angesehen. Es wurde die Hypothese aufgestellt, dass eine objektiv in einem Text-Bild-Gefüge gegebene Metapher auf 255 verschiedene Arten dort verankert sein kann. Diese überraschende Vielfalt lässt auch die Verankerungsvarianten der klassischen Typen der visuellen Metapher expandieren. Die hybride Metapher kann in 16 Dispositionen vorliegen [1 x 16], die konbildliche (sowie die prädikative) Metapher in 32 Dispositionen [2 x 16] und die Text-Bild-Metapher in 225 Dispositionen [256 – (2 x 16 – 1)]. Unter diesen Dispositionen kann man die genannten Metapherarten und anders gestaltete Metaphern finden, ist das Modell doch quantitativ und nicht qualitativ ausgerichtet. Im Falle der Text-Bild-Metapher musste das elementare Modell zu ihrem klassischen Typ gesprengt werden, da ihre Gestalt maximal vielfältig ist und auch in der Forschung von Beginn an tendenziell offen gehalten wurde. Die Text-Bild-Metapher ist keine visuelle Metapher. Sie liegt als eigenständige Form zwischen der visuellen und der sprachlichen Metapher.

Folglich braucht die Text-Bild-Metapher auch ihre eigene Theoriebildung und ihren eigenen Diskurs. Vor allem die Untersuchung zur Strukturmetaphorik in Text-Bild-Gefügen, die an dieser Stelle zusammenzufassen ist, machte hier schon einmal einen Anfang. Die Text-Bild-Metapher wurde in der mehrschrittigen Untersuchung bemerkt, beschrieben und benutzt bzw. zur Interpretation ihrer Trägermedien herangezogen. Genau gesagt ging es im dritten Analyseschritt darum, auf der Grundlage der zuvor identifizierten und mit dem Modell analysierten, vorwiegend zeitlichen Metaphern die jeweiligen Werbeanzeigen und Kunstwerke in Hinblick auf das ihnen innewohnende Zeitverständnis zu deuten. Dieser Deutungsprozess benötigte mindestens eine provisorische theoretische Fundierung. Sie wurde flugs in Abgrenzung zu Feinsteins Theorie der subjektiven visuellen Metapher (1982) entwickelt. Laut Feinstein liegt die visuelle Metaphorik eines jeden Kunstwerks in einem Gestaltungsmerkmal auf der Bildinhaltsebene (oder auch auf der Ebene der Bildstruktur). Dort ist sie zu einem kompakten Erfahrungsbrocken geronnen, der die Gedanken und Gefühle des Künstlers so sicher in sich einschließt, dass der Betrachter nie einen

Zugang zu ihnen wird finden können. Vor dem Hintergrund seines Erfahrungshorizonts kann er die Brocken aber mit eigenen subjektiven Metaphern beleben und auf diese Weise ein ähnliches Seherlebnis wie der Künstler haben. Um das Erlebnis nicht zu stören, darf er den Titel des Werks nicht lesen.

Der von Feinstein beschriebene Vorgang wurde im Wesentlichen aus zwei Gründen für die Text-Bild-Metapher nicht übernommen: Erstens ist sie auch aus sprachlichen Elementen konstituiert, weshalb diese natürlich in ihre Deutung mit einbezogen werden müssen. Zweitens muss die Option der Subjektivität der Metapher aufseiten des Rezipienten nicht zur vollen Blüte kommen, sondern er kann seine Aufmerksamkeit auch immer wieder neu auf den Gegenstand der Betrachtung richten mit dem Ziel, diesen so umfassend wie möglich zu verstehen. Es wurde also von der folgenden Grundsituation ausgegangen: In einem Text-Bild-Gefüge werden bestimmte Gedanken, Emotionen und Einstellungen über zumeist sprachlich-bildliche Metaphern mehr oder weniger verborgen oder offen auf der semantischen Ebene zum Ausdruck gebracht. Der Betrachter kann darum auf dieser Ebene des Text-Bild-Gefüges auch mehrere Metaphern identifizieren und sich auf einen Deutungsprozess einlassen. Dabei bewegt er sich auf eigenen Pfaden, doch (sofern seine Deutungsversuche angemessen sind) in der Regel genau in dem Terrain, das die Bildfelder hinter den Metaphern eröffnen, die der Künstler oder Designer teils bewusst, teils unbewusst in das ihm vorliegende Text-Bild-Gefüge einfließen ließ.

Das heißt, die metapherngestützte Interpretation des Rezipienten im Falle des Text-Bild-Gefüges ist in Hinblick auf ihren Prozess konstruktiv. Was das Interpretationsergebnis anbelangt, gerät das Konstrukt allerdings doch nahezu unwillkürlich zu einem im Prinzip rekonstruktiven, dem Verständnis des Text-Bild-Gefüges dienenden Beitrag. Ferner lässt sich resümieren, dass Carrolls Forderung (1994), die visuelle Metapher konstruktiv zu deuten, bezogen auf die sprachbildliche Metapher und im Rahmen ihrer Konditionen eingelöst wurde. Forcevilles Ablehnung jeglichen Deutungsansatzes (1988-2003), auf dass die Analyse der visuellen Metapher besser fokussiert und weitergetrieben werden könne, wurde dagegen nicht geteilt. Anders als von ihm prognostiziert, erwies es sich vielmehr als in doppelter Hinsicht gewinnbringend, sich auf den konstruktiven Interpretationsprozess einzulassen. Zum einen führten die Sinn aufspürenden Konstruktionen zu einem umfassenderen Verständnis der Text-Bild-Gefüge. Zum anderen konnten die zahlreichen identifizierten Metaphern differenzierter als bisher analysiert werden. Der Analyse- und der Deutungsprozess korrelieren miteinander.

Bei den Metaphern, die den Deutungsprozess in Gang brachten, aus ihm hervorgehen und ihn weiterführten, sollte es sich in der Mehrzahl um zeitliche Strukturmetaphern handeln. Gemäß dem dichotomen Zeitbegriff sollte zudem zwischen chronometrisch-quantifizierenden und psychologisch-qualifizierenden Metaphern der Zeit unterschieden werden. Diese Zeitmetaphern auf der Bildinhaltsebene zu identifizieren und den ihnen jeweils zugrunde liegenden Zeitbegriff aufzuspüren, half die Tradition. Die Allegorien des Chronos und des Kairos mit ihren Attributen wurden nicht, wie allgemein üblich, als Symbole aufgefasst, sondern vor ihrem

phraseologischen Hintergrund, den bereits Panofsky (1939) herausstellte, in ihrer metaphorischen Wendung wahrgenommen. So konnten die Zeitauffassungen hinter beiden Allegorien auch im zeitgenössischen Text-Bild-Gefüge, das nicht mehr personifizierend darstellen will, herausgearbeitet werden. Eine besonders evidente moderne Visualisierung der Chronos-Zeit fand sich in einem Kunstwerk, in Stenverts „Zahn der Zeit“ (1965), eine ähnlich offenkundige Visualisierung der Kairos-Zeit wurde in einer Werbeanzeige entdeckt, in der Hewlett-Packard-Werbung für den Fotoapparat. In ersterem Falle verweisen u. a. die zwei sowohl metonymischen als auch metaphorischen Dinge des Zahnmodells und der Kurzzeituhr zusammen mit dem expliziten Phraseologismus des Titels auf die Allegorie des Chronos bzw. das zerstörerische Moment der Zeit. In letzterem Falle zeigt u. a. das Trompe l'Œil des Mannes mit seiner zu ergreifenden Kamera im Kontext des implizit visualisierten und verbalisierten Goethe-Zitats über den Augenblick beinahe als Vision die Allegorie des Kairos an bzw. die Eigenschaft der Zeit, eine einmalige Chance für ewiges Glück sein zu können.

Doch erschöpft sich die sprach- und bildinhaltliche Zeitmetaphorik in modernen Text-Bild-Gefügen natürlich nicht in der traditionsbezogenen, recht direkten Darstellung der Chronos- und der Kairos-Zeit. Es musste vielmehr ein breites Spektrum an zeitlichen Struktur- bzw. Bildfeldmetaphern angenommen werden. Entfaltet wurde es im Vorfeld ausgehend von der doppelten zeitlichen Bildschemametaphorik und den beiden umfassenden Zeitkonzepten (des Zeitstufen- und des Zeiterlebniskonzepts) und zwar mit Blick auf die sprachliche Ausprägung vieler zutage geförderter speziellerer Zeitkonzepte, die beispielhaft die zeitmetaphorische Mannigfaltigkeit anzeigen sollten. Die beiden zeiträumlichen Bildschemametaphern der sich bewegenden Zeit und des sich durch sie bewegenden Menschen wurden in die ihnen entsprechenden Bildfeldmetaphern umgewandelt, zu denen einige konventionelle und originelle sprachliche Ausdrücke angeführt wurden. Über die Bildung von Neben- und Gegenmetaphern wurden auch bereits schöpferische Zeitkonzepte erdacht. Außerdem wurde vorwiegend auf der Grundlage von Weinrich (2004) die Strukturmetaphorik des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs umrissen, und unter Rückgriff auf Geißler (1985-2011) wurde eine mögliche zeitliche Strukturmetaphorik unserer gegenwärtigen Gesellschaft angedeutet.

Die ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerke konnten aufgrund ihrer Gemeinsamkeit, Text-Bild-Gefüge zu sein, nach der gleichen Methode hinsichtlich ihrer Zeitorientierung analysiert und gedeutet werden. Jedes gerade anstehende Beispiel wurde vor dem Hintergrund des mitgebrachten, just verfügbaren Welt-, Sprach- und Bildwissens lediglich unter Zuhilfenahme des Modells betrachtet und erlesen sowie gedeutet. Keine Interpretation sollte sich auf umfängliche, gezielt eingeholte Hintergrundinformationen beispielsweise zur Geschichte der werbenden Firma und ihrer Werbestrategie, zum Werk des Künstlers und dessen Biografie oder zu den abgebildeten Motiven und angeführten Wörtern stützen. Nur in vier Ausnahmefällen wurde das vorhandene Allgemeinwissen um ein spezielles Wissen zu den Text-Bild-Gefügen ergänzt: Bei der Deko-Werbung und dem polkeschen „Sternhimmeltuch“

wurden präzise Informationen zu je einem abgebildeten Motiv (bzw. Motivkomplex) eingeholt; in die Deutung eines der beiden büttnerschen Kunstwerke floss eine biografische Hintergrundinformation ein; und die Analyse der kieferschen Installation wurde durch Informationen bereichert, die die Werkgenese betreffen. An diesen vier Interpretationen wurde ersichtlich, dass die vorgeschlagene Analyse- und Deutungsmethode jederzeit gewinnbringend durch den Einbezug zusätzlichen Kontextwissens erweitert werden kann. Demgegenüber zeigten die anderen fünfzehn Interpretationen, dass man im Allgemeinen auch ohne spezielle Wissensbestände einen angemessenen Zugang zu Text-Bild-Gefügen finden kann. Insgesamt aber sollte aus den Interpretationen hervorgehen, wie grundlegend die erprobte Herangehensweise für das Verstehen von Text-Bild-Gefügen ist. Nur durch wiederholtes Lesen und Betrachten des einzelnen Beispiels und durch einige versuchte konstruktive Schlussfolgerungen kommt man ihm näher.

Jedes Text-Bild-Gefüge – sowohl das werbliche als auch das künstlerische – ist individuell ausgestaltet und sollte deshalb gerade auch mit Blick auf seine Eigenarten rezipiert werden. Eine Besonderheit gleich mehrerer Kunstwerke, aber auch mindestens einer Werbeanzeige war die Integration von unterdeterminierten Elementen im Bildbereich. Eine der beiden Lufthansa-Werbungen birgt ein solches Element, und insbesondere bei Schütte und Brus sowie in Büttners Objektkasten fanden sich gleich mehrere Unbestimmtheitsstellen. Sie wurden über ihre Konbild- und Kontexteinbettung oder auch vor dem Hintergrund eines identifizierbaren, weithin bekannten metaphorischen Konzepts provisorisch präzisiert und meist mit anderen teils ebenfalls unterdeterminierten Elementen vorübergehend in Einklang gebracht. Auf diese Weise konnte immer wieder neu gedeutet werden. Kleinere Inkonsistenzen regten ebenso wie verbliebene, gerade nicht einbeziehbare Elemente zu noch nicht probierten Deutungsansätzen an. Von den entsprechenden Text-Bild-Gefügen ging ein Sog aus, der bewirkte, dass eine Interpretation nach der anderen produziert wurde.

In den Interpretationssog zogen aber auch die anderen Text-Bild-Gefüge, in denen keine unterdeterminierten Bildelemente auffielen. Aus ihnen wurde ebenfalls Metapher um Metapher gehoben. Mitunter konstituierten auch diese Metaphern unterschiedliche, sich zueinander inkonsistent verhaltende Vorstellungen. Es hängt von verschiedenen Faktoren ab, wie mehrdeutig ein Text-Bild-Gefüge ist. Nicht nur die Integration einiger unterdeterminierter, sondern auch die Zusammenführung mehrerer heterogener Elemente erzeugen eine über die damit angelegten metaphorischen Ebenen hinausgehende Mehrdeutigkeit. Interpretiert wurde auf intuitiv erschlossenen Pfaden. Die Pfade ergaben sich beim Betrachten und Lesen des je vorliegenden Text-Bild-Gefüges. Im Nachhinein können ungeordnet ein paar Gesetzmäßigkeiten herausgestellt werden, die en passant zutage traten, aber nicht weiter systematisiert und auch nicht konsequent methodisch genutzt wurden:

An einigen Kunstwerken wurde evident, dass zu ihnen die einfache, das gesamte Zeichenangebot umspannende Text-Bild-Metapher kaum noch sinnvoll gebildet werden konnte, war doch das Bild viel zu komplex, um mit wenigen Worten erfasst werden zu können (Brus, Kiefer u. a.). Viel angemessener war es hier (wie generell), je

Text-Bild-Gefüge mehrere Metaphern in den vorfindbaren Details zu identifizieren und sie dann zu einer mehr oder weniger variantenreichen Interpretation zusammenzuführen. Dabei waren die einzelnen Metaphern nicht in jedem Fall in ihrem Kern vollständig gegeben. Sie waren je anders (stärker oder weniger stark) in Text und Bild verankert. Bei einer entsprechenden Einbettung können wir aber auch nur ange-deutete Metaphern identifizieren und haben sie damit bereits in unserer Vorstellung (mindestens in ihrem Kern) vervollständigt.

Nicht jede vorstellungsmäßige Vervollständigung ist allerdings eine Metapher. Mitunter waren gar keine zwei Ebenen im Spiel. Es wurden auch Metonymien gebildet (Schmidt-Heins u. a.), deren innere Systematik/Relation dann in der Regel angegeben wurde (Lufthansa, Polke u. a.). Meistens stand die Metonymie im Dienste der Metapher; in einem Fall konkurrierten die Metonymie und die Metapher allerdings miteinander, waren sie doch aus den gleichen Elementen gebildet worden (Stenvert).

Neben den hier in erster Linie fokussierten (zeitlichen) Strukturmetaphern fielen natürlich auch immer wieder zeitliche Orientierungsmetaphern ins Auge. Die Verknüpfung zwischen den beiden Metaphernarten war komplexer (Microsoft² u. a.) oder einfacher (Trockel³ u. a.); sie war sogar noch bei fehlender zeitlicher Orientierungsmetaphorik implizit vorhanden (vgl. Blume u. Büttner⁴).

Als besonders interessant erwiesen sich aber natürlich die Strukturmetaphern selbst. Sie hängen im einzelnen Text-Bild-Gefüge strukturell und inhaltlich miteinander zusammen. Was ihre Struktur anbelangt, sind sie äußerst variantenreich, und in Hinblick auf ihren Inhalt sind sie zudem überraschend wandlungsfähig. Schon an einigen beliebigen Modellen der analysierten Metaphern wird ihre hohe Flexibilität in der Disposition sogleich erkennbar. Darüber hinaus ging aus mehreren Analysen hervor, wie die Metaphern eines Text-Bild-Gefüges über strukturelle Verschiebungen quasi ineinander verkettet sind. Bei inhaltlich parallel zueinanderstehenden Metaphern verschiebt sich sehr häufig die Modelldisposition (Schütte⁵ u. a.), jedoch nicht zwangsläufig (Trockel⁶ u. a.). Es kann sich dabei um Konzepte handeln, die voneinander abgeleitet wurden. Auch verallgemeinerte und spezifizierte Metaphern

- 2 In der Microsoft-Werbung ist das Orientierungsmetaphernpaar DIE GEGENWART IST EINE FOTOGRAFIE UND DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG je ein Aspekt des Empfänger- und Spenderkerns der zentralen Strukturmetapher DIE U-BAHNHALTESTELLE IST EINE MODENSCHAU, wobei die Orientierungsmetapher auf der Spenderebene noch zusätzlich orientierungsmetaphorisch in sich ausdifferenziert wird (über: DIE SPÄTERE ZUKUNFT LIEGT RECHTS VORN VON DER FRÜHEREN ZUKUNFT).
- 3 Bei Trockel ist die Orientierungsmetapher FALSCH LAUFEN IST SICH LINKS HERUM DREHEN ein Aspekt des Spenderkerns der Strukturmetapher DAS GESICHT IST EINE UHR.
- 4 Blumes Fotografien, die einen beschleunigten Prozess zeigen, folgen der zeitlichen Orientierungsmetapher DIE SPÄTEREN EREIGNISSE LIEGEN RECHTS VON DEN FRÜHEREN EREIGNISSEN, während Büttners Fotografien in Einklang mit ihrer Urlaubsmetaphorik diese Orientierung fehlt.
- 5 In Schüttes Kunstwerk ändert sich jeweils eine Markierung im Modell, wenn man die drei Metaphern LEBEN IST STEHEN, STERBEN IST FALLEN und TÖT SEIN IST LIEGEN nebeneinanderreihet.
- 6 Die Metaphern AN ETWAS DENKEN IST ETWAS IM AUGE HABEN und ETWAS WIDERSTANDSLOS HINNEHMEN IST ETWAS SCHLUCKEN in Trockels Kunstwerk weisen dagegen exakt die gleichen Markierungen im Modell auf.

(Blume⁷, Kiefer⁸ u. a.) stehen in einem Ableitungsverhältnis zueinander. Sie sind ein einfaches Beispiel für die Wandlungsfähigkeit der Metapher. Die spezifischere Metapher sollte stärker im Text-Bild-Gefüge verankert sein als die allgemeinere. Weitere Verwandlungen wurden vorgenommen (AEG⁹, Kiefer¹⁰ u. a.). Metaphern, die voneinander abgeleitet werden, verdichten sich oft zu einem Konglomerat.

Offenbar entsteht ein Konglomerat, wenn sich im Sprach- und/oder Bildgebrauch mehrere Metaphern so umeinander ansammeln, dass sich eine Ballung oder Verdickung ausbildet. An solchen Stellen ist jede Metapher mindestens von einer anderen abgeleitet, und mehrere Metaphern sind auf das gleiche Hintergrundbildfeld zurückführbar. Ein Text-Bild-Gefüge kann ein oder mehrere Konglomerate ausprägen (Mercedes¹¹, Kiefer¹² u. a.). Die sich im Sprach- und Bildgebrauch ergebenden Konglomerate sind nicht mit den Hintergrundbildfeldern zu verwechseln, die im Sprach- und Bildsystem bestehen und in der Regel mehrere Metaphern eines Konglomerats überdeterminieren, das heißt ihren Zusammenhalt stärken und das Konglomerat selbst von hinten stützen. Ferner gilt: Nicht jedes Bildfeld zu einer Metapher im Gebrauch (in einem Text-Bild-Gefüge) ist gleichfalls Hintergrundbildfeld eines Konglomerats, denn nicht jede Metapher ist Teil eines solchen.

-
- 7 Für die Deutung des Kunstwerks der Blumes wurde die Metapher DIE ZEIT IST EIN MAHL zu BESCHLEUNIGUNG IST EIN UNVERDAULICHES MAHL hin spezifiziert.
 - 8 Zu Kiefers Kunstwerk bot sich u. a. die folgende doppelte Spezifizierung an: DAS LEBEN IST EIN BUCH wurde in EIN LEBENSABSCHNITT IST EIN BUCH und schließlich in SEIN INNENLEBEN OFFENBAREN IST AUFGESCHLAGENE BÜCHER PRÄSENTIEREN umgewandelt.
 - 9 Eine einfachere Ableitungsreihe findet sich in der Analyse der AEG-Werbung: DER HERD IST EIN FERNSEHER wurde in KOCHEN IST FERNSEHEN und in DIE KÖCHIN IST EINE FERNSEHZUSCHAUERIN überführt.
 - 10 Ein komplexes Ableitungskonstrukt wurde zu Kiefers Kunstwerk erstellt: DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE wurde in DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE gewendet, und zusammen mit EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT konnte die Metapher SCHWERE ZEITEN SIND STARK BELASTETE PALETTEN gebildet werden, wovon hinwiederum die allgemeinere Metapher ERTRAGEN IST TRAGEN abgeleitet werden konnte.
 - 11 Die Mercedes-Werbung für das Kabriolett birgt ein zentrales Konglomerat, von dem die folgenden Metaphern herausgestellt wurden: DAS AUTO IST EINE RAKETE, DER AUTOFAHRER IST EIN PILOT, FAHREN IST FLIEGEN, MIT DIESEM KABRIOLETT ANFAHREN IST MIT EINER RAKETE LOSFLIEGEN, DIE GESAMTHEIT DER LETZTEN VORBEREITUNGEN IST DER COUNTDOWN VOR DEM STARTKOMMANDO und BEI GUTER PSYCHISCHER VERFASSUNG IST BEI GUTER PHYSISCHER VERFASSUNG.
 - 12 Zur Installation von Kiefer wurden drei Konglomerate aufgespürt: Das am stärksten ausgeprägte Konglomerat geht u. a. vom Text aus und sammelt sich um die Metapher 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN, das zweite Konglomerat ist insbesondere an die Bücher geknüpft und entfaltet sich vor dem Hintergrundbildfeld DAS LEBEN IST EIN BUCH, und das dritte geht vom Hintergrundbildfeld DER KÜNSTLERISCHE SCHAFFENSAKT IST EIN GÖTTLICHER SCHÖPFUNGS-AKT aus.

Einige in den Text-Bild-Gefügen wirkende Hintergrundbildfelder wurden herausgestellt (z. B. Microsoft¹³, Schütte¹⁴). Weitere hätten benannt werden können. Während es sich bei den beiden Hintergrundbildfeldern der Microsoft-Werbung um Ad-hoc-Erfindungen durch die Designer der Anzeige handelt, gehören mindestens drei der aufgezeigten Hintergrundbildfelder zu Schüttes Installation ganz im Sinne Weinrichs zum sprachlich und bildlich tradierten Gemeingut. Bei Schütte, dessen Installation die variantenreichste Deutung hervorbrachte, zeichneten sich mehrere mutmaßliche Eigenschaften der Hintergrundbildfelder ab: Sie können offenbar einander überlappen, wodurch dann einzelne Metaphern oder ein ganzes Konglomerat doppelt überdeterminiert sein können.¹⁵ Andererseits scheint jedes Hintergrundbildfeld ein eigenes Konglomerat mit spezifischen, nur ihm zuzuordnenden Metaphern auszuprägen.¹⁶ Und schließlich können Hintergrundbildfelder sich augenscheinlich wie Metaphern wandeln.¹⁷

Zu den Hintergrundbildfeldern, die ein Konglomerat stützen, und zu den Bildfeldern, die einzelne Metaphern überdeterminieren, sowie natürlich auch zu den Konglomeraten und Metaphern in den Text-Bild-Gefügen könnte bei genauerer Analyse der Deutungswege und im Zuge ihrer konsequenten Methodisierung noch weit mehr gesagt werden. Doch stand im methodischen Zentrum der vorgelegten Interpretationen die Erprobung des Modells. Dessen Nutzen liegt, wie sich herausstellte, im Wesentlichen darin, zum einen den Deutungsprozess in Gang zu bringen, aufrecht zu erhalten und immer wieder zum Text-Bild-Gefüge zurückzuführen, und zum anderen sowohl differenzierte als auch weitreichende, insgesamt möglichst treffende Deutungen zu ermöglichen.

Deshalb sei nur noch kurz nachgetragen, was sich zum Zusammenhang der identifizierten Metaphern mit den recht zahlreich zum Abgebildeten assoziierten Phraseologismen herauskristallisierte: Oftmals schienen sprachlich konventionalisierte, kürzere oder längere bildliche Ausdrücke (die Phraseologismen) ihren Teil dazu beizutragen, dass in einem Text-Bild-Gefüge eine neue Metapher entdeckt wurde. Dabei wurde dann die neue Metapher direkt aus dem bildlichen Ausdruck geformt, indem dieser um eine gemeinte Ebene ergänzt wurde (Deka, die letzte Mercedes-Werbung,

13 Die folgenden zwei Metaphern wurden als Hintergrundbildfelder der Microsoft-Werbung angesehen: DIE U-BAHN-HALTESTELLE IST EINE MODENSCHAUHALLE und EIN GESCHÄFT IST DAS EREIGNIS EINER MODENSCHAU.

14 Zu Schüttes Kunstwerk wurden u. a. diese vier Hintergrundbildfelder entdeckt: DIE WELT IST EIN THEATER, DAS LEBEN IST EIN SPIEL, UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT und EIN KUNSTWERK IST EIN RÄTSEL.

15 Zum Beispiel fügt sich das Metaphertrio LEBEN IST STEHEN, STERBEN IST UMFALLEN und TOT SEIN IST LIEGEN gut in die zwei Hintergrundbildfelder DAS LEBEN IST EIN SPIEL und UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT.

16 Die Metaphern DER BETRACHTER IST EIN SPIELER und DIE INSTALLATION IST EIN BRETTSPIEL werden insbesondere vom LEBENSSPIEL überdeterminiert, die Metaphern STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN und UNSER HERZSCHLAG IST EIN PENDEL dagegen vorwiegend von der ZEIT ALS KNAPPEN GUT.

17 Das Hintergrundbildfeld DAS LEBEN IST EIN SPIEL wurde modifiziert zu DIE GESELLSCHAFTLICHE TEILHABE IST DAS MITSPIELEN.

Trockel, Kiefer u. a.). In solchen Fällen stimmen letztlich die Metapher und der als visualisierter Phraseologismus bezeichnete, ins Bild geholte Ausdruck überein. Die bildlichen Ausdrücke sind, zumal wenn es darum geht, den metaphorischen Gehalt gänzlich neuartiger Visualisierungen zu erschließen (Brus), wertvolle Hilfen bei der Metaphernsuche. Einmal spielte auch ein hintergründig vorhandener visueller Phraseologismus eine gewisse Rolle in der Metaphorik des analysierten Text-Bild-Gefüges (Lufthansa).

Damit sind die gedanklichen Verknüpfungen, die im Zuge der konsequenten Metaphernbildung beim Deuten der Text-Bild-Gefüge unwillkürlich vorgenommen wurden, nun wirklich vollständig skizziert, und es können die letzten beiden Zwischenkapitel, die unter die Beispieluntersuchungen gestreut wurden, rekapituliert werden. Sie werfen einen Blick auf die eine Gruppe der Strukturmetapher und die andere der Metonymie, die nebeneinander bestehen und die beide Weinrich (1976) und Lakoff & Johnson (1980) in unterschiedlichen Bereichen beschrieben haben. Das Gesamtsystem aus ihren Beschreibungen wurde bereits im Vorfeld herausgehoben. Im ersteren der Zwischenkapitel konnte daraufhin gezielt geschaut werden, ob die tradierten rhetorischen Figuren, die die Unterarten der Strukturmetapher darstellen, in Text-Bild-Gefügen vorkommen können und ob sich, wenn ja, ihre Manifestationen dort von denen in reinen Texten unterscheiden. Schnell zeigte sich, dass die rhetorischen Figuren nicht auf sprachliche Ausdrücke angewiesen sind, sondern auch über bildliche Motive vermittelt werden können. Zu den Weiterführungen der Orientierungsmetapher, also der synästhetischen Metapher und der Elementen-Metapher, fanden sich ebenso Beispiele in den Text-Bild-Gefügen wie zu ihrem Widerpart der *Contradictio* und deren Erweiterung, der *Oxymoron*-Metapher. Insbesondere die Desorientierungsmetaphern waren häufig anzutreffen und können als ein heutzutage beliebtes Darstellungsmittel im sprachlich-bildlichen Bereich angesehen werden. Was die Weiterführungen der ontologischen Metapher angeht, fiel auf, dass sie recht viele strukturmetaphorische Unterarten ausprägten: die Personifizierung, die Teilpersonifizierung, die Verlebendigung, die Eigennamen-Metapher sowie die Mensch-Tier- und die Mensch-Gegenstands-Metapher. In diese Metaphern war überwiegend Gegenständliches und nicht, wie in sprachlichen Kontexten üblich, Abstraktes einbezogen. Offenbar sind bei den Strukturmetaphern mit ontologischer Wurzel im sprachlich-bildlichen Bereich die Formenvielfalt und die Konkretheit besonders charakteristisch.

Im letzten der Zwischenkapitel wurde schließlich untersucht, in welchem Verhältnis zum einen die Metonymie und die Metapher und zum anderen der Vergleich und die Metapher einerseits auf der systemischen Ebene und andererseits in ihren Text-Bild-Gefügen zueinanderstehen. Die Untersuchung zur Metonymie und Metapher ergab, dass diese zwei mit Blick auf die Systemebene getrennt voneinander erfassten kognitiven Operationen im Gebrauch oft kombiniert werden. Ihre Kombination kann in Form einer Vermischung geschehen, die vollständig und nicht analysierbar ist. Aber auch die analysierbare Verzahnung kommt vor. Mithilfe des Modells konnte die Lage der Metonymie auf der Spender- oder Empfängerebene der

Metapher, in ihrem Kern- oder Randbereich sowie ihre Manifestation im Text oder Bild des Text-Bild-Gefüges oder allein in der Kognition des Rezipienten präzise bestimmt werden. Dabei trat auch eine typische einfache Kopplung von Metonymie und Metapher zutage. Vor allem aber wurde ersichtlich, dass metonymisch-metaphorische Verbindungen in Text-Bild-Gefügen genau wie die bloße Verankerung der Metapher überraschend variantenreich sind.

Die sich anschließende Untersuchung zum Vergleich und zur Metapher beruht auf Aldrichs These (1968), dass es letztlich von uns abhängt, in Form welcher dieser beiden kognitiven Operationen wir etwas wahrnehmen und verstehen, sowie auch auf Forcevilles (1996) und Roziks (1998) Entdeckung, dass man Vergleiche gezielt produzieren und als solche markieren kann. Von Forceville und Rozik wurde zudem die Idee übernommen, den Vergleich der Metapher unterzuordnen. Er wird im Prinzip als eine weitere Unterart der Metapher angesehen, die im Modell keine exquisite Disposition einnimmt. Über das Modell konnte lediglich die explizit vergleichende von der implizit vergleichenden Metapher unterschieden werden, wobei beide Varianten insgesamt weiter gefasst wurden als Forcevilles metaphorischer Vergleich. Sein Kriterium der Kategorienüberschreitung wurde aufgehoben zugunsten des neuen Kriteriums, dass die vergleichende Metapher in ein Metaphernkonglomerat eingebunden sein müsse. Solch ein Konglomerat bestärkt uns im metaphorischen Wahrnehmen und Verstehen.

Nach Abschluss der zeitbezogenen Deutungen der Text-Bild-Gefüge mithilfe des Modells und der in fünf Zwischenkapiteln eingeschobenen Betrachtungen konnte mit der zweiteiligen Auswertung der Untersuchung zu den Strukturmetaphern begonnen werden. Ihr erster Teil entspricht dem vierten, ihr zweiter Teil dem fünften Untersuchungsschritt. Im vierten Untersuchungsschritt wurden zunächst alle analysierten Metaphern und nachträglich dann noch einmal nur die zeitlichen Metaphern unter ihnen in die Matrix einsortiert und in Hinblick auf die Typen der sprachbildlichen Metapher gruppiert. Insgesamt waren 105 Metaphern mit dem Modell analysiert worden, deren Einsortierung in die Matrix ergab, dass sie 62 Dispositionsvarianten ausprägen. Die Beispielmetaphern decken damit fast 25 % der gesamten Variantenvielfalt ab. Da bei steigender Beispielpzahl die Varianz abnimmt, wären mehr als 500 Metaphern nötig gewesen, um die Matrix annähernd auszufüllen. Es hätten zusätzliche Text-Bild-Gefüge gedeutet und in diesen so viele Metaphern wie möglich identifiziert und mit dem Modell analysiert werden müssen. In Anbetracht der einzelnen Metaphern stellt sich – je mehr davon in einem Text-Bild-Gefüge identifiziert werden, umso dringlicher – die Frage, ob diese Metaphern noch als objektiv im Text-Bild-Gefüge gegeben oder bereits als subjektiv gebildet anzusehen sind. Die Frage wurde vor dem Hintergrund von Weinrich (1976) erörtert, nach dessen Aussagen über die sprachliche Metapher eine Großgruppe sog. inkriminierter (mehrheitlich sprachbildlicher) Metaphern in Text-Bild-Gefügen bestimmt wurde, die einer Großgruppe sog. akzeptierter Metaphern gegenübergestellt wurde. Die inkriminierten Metaphern wurden daraufhin auf ihre eventuell zu große Subjektivität hin noch einmal genau betrachtet. Hierfür wurde ihre Großgruppe in drei Teilgruppen bzw.

in vier markante Typen der (im weitesten Sinne) sprachbildlichen Metapher unterteilt. Jeder Typ wurde etabliert und sein Objektivitätsgrad anhand von ausgewählten Beispielmotiven bestimmt.

Die Typen lauten: vertiefende Metapher, überhöhende Metapher, teilweise überhöhende Metapher und frei abgeleitete Metapher. Ihr Objektivitätsgrad lässt sich teilweise am Grad ihrer Verankerung im Text-Bild-Gefüge ablesen. So handelt es sich bei sechs Fällen der frei abgeleiteten Metapher (sofern sie überhaupt gebildet werden) und bei dem einen Fall der völlig freien Metapher schon aufgrund ihrer Modelldisposition um subjektive Metaphern, die man tatsächlich inkriminieren kann. Die anderen angeblich inkriminierten Metaphern hingegen sind unabhängig von ihrem Typ hinreichend objektiv, und zwar auch die besonders gering in ihrem Text-Bild-Gefüge verankerten unter ihnen. Sie werden zwar stärker konstruiert, dies aber mit Bezug auf überindividuelle bzw. soziale Bereiche außerhalb der Text-Bild-Gefüge. Diese Konbereiche – zum einen unser Sprach- und Bildwissen und zum anderen das Welt- und Erfahrungswissen, das wir teilen – determinieren die vier Typen von einer objektiven Seite her. Insofern sind die allermeisten dieser Metaphern so objektiv wie möglich gebildet und nicht im Sinne Feinsteins (1982) entschieden subjektiv. Sie unterscheiden sich qualitativ nicht von den akzeptierten Metaphern. Die akzeptierten Metaphern wurden in die zwei Typen der teilweise vertiefenden Metapher und der vollständigen Metapher unterteilt. Was die Streuung der Beispielmotiven in der Matrix anbelangt, offenbarte sich, dass die freien, ehemals inkriminierten Metaphern, die teilweise vertiefenden Metaphern und die vollständigen Metaphern in etwa zu gleichen Anteilen gebildet wurden. Folglich sind genau sie relevant, obgleich ihre Variantenbreite sehr unterschiedlich ist. Dies mitberücksichtigt wurde bemerkt, dass die sprachbildlichen Metaphern sich stark auf die Varianten der teilweise vertiefenden Metaphern konzentrieren und darin den sprachlichen Metaphern ähneln. Außerdem sind sie in den Varianten der Gruppe der freieren Metaphern noch recht zahlreich vertreten, wodurch sie sich allerdings von den rein sprachlichen Metaphern unterscheiden. Diese Metapherngruppe ist nur im elliptischen Text-Bild-Gefüge nicht inkriminiert und insofern typisch sprachbildlich.

Mit Blick auf die Großgruppe der akzeptierten Metaphern (aus den Typen der teilweise vertiefenden Metapher und der vollständigen Metapher) wurde ferner untersucht, wie sich in ihrem textbildlichen Variantenspektrum die klassischen Typen der visuellen Metapher, wenn man von diesen einen adäquat erweiterten Begriff hat, ausbreiten können. Das heißt, es wurde geschaut, ob sich unter den zusammen 66 Beispielen der zwei genannten Typen eventuell neuartige, Forcevilles Sicht überschreitende hybride Metaphern, vergleichende Metaphern, konbildliche und kontextuelle Metaphern und Text-Bild-Metaphern ausprägen. Der Eindruck der Neuartigkeit entsteht aus dem Umstand, dass der bildliche und der textliche Teil der Metaphern gleich stark beachtet und gleichwertig behandelt wurden. Beispiele für alle vier Metapherentypen wurden auch auf der sprachlichen Ebene gesucht. Zuvor wurden die neuen potenziellen Stellen für die sprachlichen Pendanten in der Matrix ausgemacht.

Unter den 26 Beispielen, die hybride Metaphern hätten sein können, befinden sich lediglich zwei prototypische und vier atypische, im Kern visuelle Hybriden. Die zwei Komposita, die sprachliche Hybriden hätten sein können, wurden dem Typ nicht mehr zugeordnet, da sie keine zwei Konkreta miteinander verbinden. Möglicherweise hätten sie als atypische sprachliche Hybriden eingestuft werden können.

Die vergleichende Metapher zunächst aus der Matrix und anschließend unter den Beispielen herauszusuchen, war, da sie hier vorwiegend als Metaphernunterart und nicht als Metapherotyp angesehen wird, problematisch. Gleichwohl wurde Forcevilles bildliches Simile zur explizit vergleichenden Metapher im Text-Bild-Gefüge weiterentwickelt. Diese hätte an allen Stellen der vollständigen Metapher vorkommen können. Unter den dort angesiedelten 44 Beispielen fand sich jedoch nur eine solche Metapher. Demgegenüber sind praktisch alle Beispiele implizit vergleichende Metaphern, nimmt man Ricœur (1975) beim Wort.

Forcevilles konbildliche Metapher wurde um die kontextuelle Metapher erweitert sowie um die vier Text und Bild verbindenden Varianten der sog. elementaren sprachlich-visuellen Konbild- und Kontextmetapher. An den Stellen aller Varianten zusammen liegen 13 Beispiele, von denen eines als konbildliche und zwei als kontextuelle Metapher bezeichnet werden können. Überdies wurde festgestellt, dass die konbildliche und kontextuelle Gestaltung letztlich in all jenen Varianten der Matrix vorkommen kann, in denen ein konterdeterminierendes Konbild (oder ein entsprechender Kontext) einen nur zur Hälfte gegebenen Kern umgibt, werde dieses Konbild (dieser Kontext) auch von einem determinierenden Konbild (Kontext) begleitet.

Wenn man zur Text-Bild-Metapher nur diejenigen Metaphern hinzurechnete, deren Kernhälften sich auf den Text und das Bild verteilen, gehörten lediglich 13 Beispiele des Korpus diesem Typ an. Doch besteht kein Grund dazu, nicht auch Metaphern mit anderen Kerndispositionen zur Text-Bild-Metapher hinzuzuzählen. Da der Kontext und/oder das Konbild fester Bestandteil einer jeden Metapher sind, kann es sich auch bei denjenigen Beispielen, deren Kern nur zur Hälfte oder gar nicht gegeben ist, um Text-Bild-Metaphern handeln. Voraussetzung hierfür ist lediglich, dass die Text- und die Bildebene an mindestens einer Stelle im Dispositionsmodell markiert sind. Folglich müssen 94 Beispiele des Korpus als Text-Bild-Metaphern bezeichnet werden. Die Text-Bild-Metapher übergreift die klassischen und die neuen Metapherotypen. Zu ihr können sowohl hybride als auch frei abgeleitete Metaphern u. a. gehören. Nur die rein sprachlichen und die rein visuellen Metaphern, die durchaus auch in Text-Bild-Gefügen vorkommen, sind keine Text-Bild-Metaphern.

Bis hierhin war stets von diversen Metapherotypen in Text-Bild-Gefügen die Rede. Die Metaphern in den Werbeanzeigen und in den Kunstwerken wurden nicht voneinander unterschieden. Doch beantwortete ein eingeschobenes Kapitel die Frage, ob und falls ja, wie sich die Zweckorientierung der Werbung und die Zweckfreiheit der Kunst auf die Struktur der Metapher bzw. auf ihre Varianz in der Matrix auswirken. Dass die Werbeanzeigen weniger Metaphern bergen, diese aber expliziter sowohl im Kern- als auch im Konbild-/Kontextbereich sind, dass sie häufiger einen überhöhenden Charakter haben und vor allem gut im Text verankert sind, wurde

mit ihrer Werbebotschaft in Zusammenhang gebracht. Im Dienste der Produktwerbung stehend müssen die Aussagen von Werbeanzeigen fokussierter sein, sie zu entschlüsseln darf nicht allzu viel Zeit in Anspruch nehmen, und der Wert der beworbenen Produkte sollte gepriesen werden. Die Eigenheiten der Metaphern in den Kunstwerken konnten demgegenüber auf deren ungebundene Botschaften zurückgeführt werden: die Fülle der Metaphern, ihre meist größere Impliztheit im Kern- und Konbild-/Kontextbereich, ihr oft vertiefender Charakter und ihre stärkere Verankerung im Bild. Im weitesten Sinne der Aufklärung dienend können die Aussagen der Kunstwerke sehr umfassend sein und einen großen Spielraum für die Fiktion eröffnen, den zu erkunden eine verzögerte, längere und ergründende Betrachtung erfordert. So verschieden die Metaphern in den Werbeanzeigen und den Kunstwerken bezogen auf die genannten Aspekte sind, so sehr ähneln sie einander mit Blick auf ihre strukturelle Kreativität.

Zum Abschluss der Untersuchungen zu den realisierten Verankerungsvarianten und -typen der Strukturmetaphern in ihren Text-Bild-Gefügen wurden – wie gesagt – die Zeitmetaphern unter ihnen herausgestellt und gesondert in Augenschein genommen. Über die Orientierung am dichotomen Zeitbegriff konnten sie zu einer ersten Liste zusammengeführt werden. Diese Liste der Zeitmetaphern umfasst alle im Modell dargestellten Metaphern über die Zeit an sich und das Leben, über die Zeitstufen des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs und die zeitlichen Bewusstseinsstufen des psychologisch-qualifizierenden Zeitbegriffs sowie über verschiedene Zeitformen und Zeitgestalten. Dass zusammen nur 45 Zeitmetaphern in den Text-Bild-Gefügen identifiziert und analysiert worden waren, wurde spontan darauf zurückgeführt, dass Zeitmetaphern generell schwer aufzuspüren sind. Dieser Eindruck spiegelt sich jedoch nicht in der textbildlichen Verankerung der entdeckten zeitlichen Metaphern wider. Sie sind nicht impliziter und isolierter als die übrigen Metaphern und wurden auch nicht freier gebildet. Lediglich die klassischen visuellen Metapherntypen sind unter ihnen kaum vertreten, da diese einen konkreten Empfänger Kern benötigen. Die empfundenen Schwierigkeiten bei der Identifikation wurden folglich damit erklärt, dass zeitliche Strukturmetaphern nicht und wenn doch, allein über metonymische Zwischenglieder die klassischen Metapherntypen ausprägen können. Was ihre Häufigkeit und Typik in den Werbeanzeigen und Kunstwerken anbetrifft, wurde ferner eruiert: Nur ein Drittel der Strukturmetaphern in den Werbeanzeigen ist zeitlich. Darunter sind viele teilweise vertiefende Metaphern. Dass die Zeitmetaphern hier seltener und tendenziell implizit sind, korreliert damit, dass sie im Werbekontext ein bloß sekundäres Anliegen darstellen. Demgegenüber ist in den Kunstwerken die Hälfte der Strukturmetaphern zeitlich. Hier unterscheiden sich die Zeitmetaphern nicht auffällig von den anderen Metaphern. Aus ihrer strukturellen Vielfalt geht hervor, dass es in der Kunst so primär um die Zeit wie um andere Sachverhalte gehen kann.

An diese erste Fokussierung der Zeitmetaphern schloss sich der fünfte Analyseschritt an, in welchem sie nun nicht länger hinsichtlich ihrer Verankerungsvarianten in ihren Text-Bild-Gefügen, also mit Blick auf ihre Gebrauchsebene, betrachtet wur-

den, sondern ausgiebig ihre Systemebene in Augenschein genommen wurde. Zum einen wurden mithilfe der miteinander kombinierten Theorien des Konzepts und des Feldes die internen und übergreifenden Strukturen der zeitlichen metaphorischen Konzepte bzw. Bildfelder – so weit möglich – nachgezeichnet; zum anderen wurden diese Konzepte bzw. Bildfelder auf der inhaltlichen Seite, was ihren Konventionalitätsgrad sowie ihre Kulturalität anbelangt, miteinander verglichen. Auf der zuerst betrachteten strukturellen Seite war es das Ziel, eine Karte zu erstellen, die bildfeldübergreifend einmal den gesamten Themenbereich bzw. das vollständige Sachphänomen der Zeit umreißt und damit das Metaphernsystem aus einer mittleren Entfernung abbildet – auf einer Ebene zwischen Lieberts Supermakro-Ebene (1992) und seiner Ebene der Szenarien zu den metaphorischen Modellen (1995, 2000).

Entstanden waren zwei Karten, von denen die eine die Struktur- bzw. Bildfeldmetaphern der Zeit und die andere diejenigen des Lebens zeigt. Insofern passt der von Weinrich ursprünglich für die Zweiheit der Memoria-Bildfelder erdachte Begriff des Pols (1964) auch zu den Zeit-Bildfeldern (im Sinne des dichotomen Zeitbegriffs). Allerdings ergab die empirische Untersuchung eine Fülle an verschiedenen Spenderfeldern für die beiden zeitlichen Pole. Die zusammen zahlreichen Zeit-Bildfelder sind ganz im Sinne Lakoffs & Johnsons (1980) Elemente eines Subkategoriensystems, und sie weisen zugleich ganz im Sinne Weinrichs (1958) je einige Struktur- bzw. Bildfeldmetaphern als Stellen auf. Schon hierin besteht die Verbindung der kognitiven Konzepttheorie mit der linguistischen Feldtheorie. Die Nähe der zwei Karten zu Lakoff & Johnson ergibt sich weiterhin dadurch, dass sie einen Überblick über die sprachbildliche und nicht über die rein sprachliche Zeitmetaphorik geben, und die Nähe zu Weinrich besteht nicht zuletzt in dem Umstand, dass sie auf der Grundlage empirischen Materials statt durch bloßes Nachdenken erstellt wurden.

Das empirische Material, aus dem die Karten hervorgingen, setzt sich aus den Bildfeldmetaphern der Zeit zusammen, die mit dem Modell analysiert worden waren, sowie aus denjenigen, die im zweiten Teilkorpus der 19 Text-Bild-Gefüge nur entdeckt worden waren. Zusammen mit diesen zusätzlichen, in der zweiten Liste aufgeführten Metaphern liegen den beiden Karten 64 zeitliche Bildfeldmetaphern zugrunde. Die Zeitlichkeit wirklich aller einbezogenen Metaphern wurde im Vergleich zu Dornseiffs Sortierung des deutschen Wortschatzes nach Sachgruppen (1934 bzw. 2004) kritisch abgewogen. Das heißt, Dornseiffs übergeordnete Sachgruppe der Zeit wurde dem vorgeschlagenen Sachphänomen der Zeit nach dem dichotomen Zeitbegriff gegenübergestellt, auf dass dadurch einerseits das hier vertretene Zeitverständnis nachträglich bekräftigt werden konnte und andererseits die prototypischen Zeitmetaphern von den randständigen gesichert unterschieden werden konnten. Die kleine Untersuchung zeigte ferner, wie sinnvoll, gut und einfach sich die feldsemantische Sinnbezirkstheorie und die framesemantische Prototypentheorie miteinander verbinden lassen. Zur Erstellung der onomasiologisch sortierten Liste der Zeitmetaphern (nach vier Sachgruppen der Zeit) wurden mittels der Prototypentheorie die einzelnen Sinnbezirke (bzw. empfangenden Konzepte) ausgemacht, die dem Sachphänomen der Zeit (bzw. seinen Sachgruppen) zugeordnet werden können. Weil

diese Sinnbezirke mit je einem anderen Sinnbezirk zu Metaphern gekoppelt sind, kann und sollte man sie (nach der Klärung ihrer Zugehörigkeit zum selben Sachphänomen) zudem feldsemantisch als miteinander verbundene Bildfelder darstellen.

Im Sinne der amerikanischen, rein kognitiv ausgerichteten Metaphernforschung geschah die Theoriezusammenführung, wie in einem frühen Kapitel dargelegt wurde, nicht. Nerlich & Clarke (2000, 2002) zufolge löst die Frame-Semantik die Feldsemantik, die sie überwunden habe und die somit hinfällig geworden sei, ab. Dass Weinrich seine Bildfeld- und Denkmodelltheorie (1958, 1964) an der Feldsemantik dingfest macht, verleitete die zwei Psychologen dazu, die Sinnbezirkkopplungen der Bildfelder als ‚formal blends‘ zu diskreditieren bzw. als Leerstellen umschließende, amorphe Hüllen ohne konzeptuellen Kern.

Demgegenüber ist die Zusammenführung der Konzepttheorie und der Feldtheorie in der hiesigen linguistischen Metaphernforschung insbesondere von Liebert (1992, 1995, 2000, 2002) und Jäkel (1997, 2003) längst erprobt worden. Die durch ihre Arbeiten eingeschlagene Forschungsrichtung wurde hier, wie teils schon beschrieben, weiterverfolgt. An die Verbindung der Prototypentheorie mit der Feldtheorie schloss sich die Überführung der onomasiologisch sortierten Metaphernliste in die zwei bildfeldorientierten kartografischen Darstellungen, die letztlich ein Subkategoriensystem abbilden, an. Es wurden die vier Sachgruppen, denen die Zeitmetaphern zugeordnet worden waren, aufgelöst, indem unter den Metaphern übergreifende metaphorische Konzepte und ihre Ableitungen ausgemacht wurden, diese innerhalb der Gruppen und darüber hinaus zueinandergeführt wurden, fehlende Konzepte ergänzt wurden (auch zu Metaphern, die behutsam zu geeigneten Ableitungen modifiziert wurden) und indem schließlich passende Nachbarschaften zwischen den Konzepten mit ihren Ableitungen erwogen wurden.

Auf diesem Wege waren die zwei großen Karten der Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens entstanden. Das Terrain, das die darin eingezeichneten Bildfelder einnehmen, ist jeweils groß – zu groß, um in eine gemeinsame noch überschaubare und gut strukturierte Karte aufgenommen werden zu können, was ein Nachteil ist. Die Nachbarschaften zwischen den Bildfeldern der Zeit und denjenigen des Lebens konnten nicht gezeigt werden. Darüber hinaus haben die beiden Karten den Mangel, dass auf ihnen keine Überschneidungen abgebildet sind. Hierfür bedarf es zusätzlicher kleinerer Karten, die in vergrößertem Maßstab Ausschnitte aus dem so weit schon einmal im Groben skizzierten Metaphernsystem zum gewählten Themenbereich bzw. Sachphänomen wiedergeben.

Zusammen fünf Ausschnitte wurden unter die Lupe genommen. Der erste Ausschnitt präsentiert die einfache Überschneidung zweier Bildfelder an einer Bildfeldstelle, wie sie sowohl Weinrich (1958) als auch Lakoff & Johnson (1980) schon ausführlich beschrieben haben. Dieser Ausschnitt wurde zweimal vergrößert, auf dass daran die Bildfeldzugehörigkeit aller zeitlichen Metaphern eines Text-Bild-Gefüges transparent werden konnte. Dessen Metaphern und Bildfelder konnten nicht in eine einzige Vergrößerung integriert werden. Bereits Lakoff & Johnson (1980) nahmen tendenziell komplexere Verbindungen und Überschneidungen in Augenschein. Da

sie diese jedoch nicht kartografisch im Sinne der Feldtheorie nachzeichneten, blieben ihnen die nun gemachten Entdeckungen verborgen.

In Bildfeldüberschneidungen ist ihr Subkategoriensystem mit einbezogen; die Pole eines Sachphänomens können mehrere Stellen der Überschneidung aufweisen; die Bildfeldüberschneidungen beschränken sich nicht auf die Bildfelder zu einem Sachphänomen; im Überschneidungsbereich von Bildfeldern können sich wiederum ganze Bildfelder befinden; und Bildfelder, die sich an der einen Stelle überschneiden, liegen an einer anderen nebeneinander. Die Liste der Eigenschaften von Metaphern und Bildfeldern in feldsemantischen Karten müsste fortgesetzt werden. Mehr statische Eigenschaften wurden jedoch am vorliegenden empirischen Material nicht bemerkt. Darüber hinaus wurden ausschließlich dynamische Eigenschaften aufgespürt, die beim Vergleichen der Karten untereinander zutage traten.

Die Dynamik des Bildfeldes lässt sich vor allem gut über die letzten beiden Ausschnitte erkennen, die mindestens je eine Metapher zweier bzw. mehrerer Text-Bild-Gefüge in ihrer bildfeldlichen Umgebung zusammenführen. Im Vergleich mit den anderen Ausschnitten oder den zwei großen Karten erscheinen die Metaphern in anderen Nachbarschaften. Sie sind also gewandert – zum Teil mit ihren Bildfeldern, zum Teil aus diesen heraus. Durch die Wanderbewegungen verschwanden auch Bildfelder, oder es tauchten neue auf, und manchmal veränderte sich eine Metapher oder ein Bildfeld ein wenig. Insbesondere die Entdeckungen, die einmal flugs zur Dynamik der Bildfelder gemacht wurden, ähneln den Untersuchungsergebnissen Peils (1990, 1992 u. 2002), denen entnommen wurde, dass die Bildfelder quallenartig seien (durch Expansion und Kontraktion), dass sie chamäleonartig seien (durch ihre Wandelbarkeit und die sich daraus ergebende Varianz) und dass ihre Metaphern flexibel statt fix seien.

Insofern auch bei der großen Untersuchung der Bildfeldmetaphern die Zeitmetaphern im Fokus standen, durfte am Ende der Blick auf ihre inhaltliche Seite nicht fehlen. Und wo doch die bildfeldlichen Zeitmetaphern wie die bildschematischen in Werbeanzeigen und Kunstwerken identifiziert wurden, mussten auch sie schließlich in ihren beiden Genres einander gegenübergestellt werden. Also wurden die Werbeanzeigen und Kunstwerke in einer ersten kleinen Untersuchung dahingehend miteinander verglichen, wie sich die konventionellen, originellen und schöpferischen Metaphern auf sie verteilen. Hierfür wurde auf ein weiteres Kapitel aus der Kombination der Metapherntheorien Weinrichs und Lakoffs & Johnsons, auf jenes zur Kategorisierung der Metapher, zurückgegriffen. In der zweiten kleinen Untersuchung stand dann der Vergleich der Zeitmetaphern der Werbeanzeigen und Kunstwerke hinsichtlich möglicher subkultureller Besonderheiten an. In den beiden Genres könnte über die Metaphernwahl ein je eigenes markantes Zeitverständnis ausgeprägt sein. Um das herauszufinden, wurde das einzige noch übrig gebliebene Kapitel aus der Theoriekombination (s. o.), jenes über die Kulturalität des Bildfeldes bzw. metaphorischen Konzepts, zu Hilfe genommen.

Zur Bestimmung des Konventionalitätsgrades einer Metapher war aus Weinrichs und Lakoffs & Johnsons je eigenen Vorstellungen ein Raster erstellt worden, das

zum einen zwischen den beiden Kategorien der alltäglichen und der literarischen/künstlerischen Metapher unterscheidet und zum anderen letztere Kategorie noch einmal in die drei Teilkategorien der ausgestalteten konventionellen, der originellen und der schöpferischen Metapher untergliedert. Beim ersten Kategorisierungsversuch ausgewählter Metaphern stellte sich allerdings heraus, dass das Raster nur zu seinem Zweck taugen würde, wenn es die Gebrauchsebene von der Systemebene strikt trennen würde. Erst mit dem dahingehend überarbeiteten Raster konnten die einzelnen Metaphern treffend kategorisiert werden, wobei auf der Gebrauchsebene ein Blick auf die Modelldisposition der Metapher verriet, ob diese unausgestaltet (und damit unbewusst bzw. alltäglich) oder ausgestaltet (und damit bewusst bzw. literarisch/künstlerisch) verwendet wurde. War letztere Kategorie gegeben, konnte durch eine Betrachtung ihrer Systemebene außerdem präzise ihre dortige Teilkategorie bestimmt werden. Das heißt, es wurde die bekannte von der unbekanntem Metapher unterschieden und in letzterem Falle geschaut, ob sie in einem überlieferten oder neuen Bildfeld liegt.

Bis auf eine Ausnahme handelt es sich bei den stichprobenartig kategorisierten Zeitmetaphern der Werbeanzeigen um künstlerisch ausgestaltete, aber konventionelle Metaphern bzw. unbewusst eingesetzte, jedoch bekannte und in tradierten Bildfeldern liegende Metaphern. Nur eine andersartige Metapher ist originell. Dieses im Prinzip erwartbare Ergebnis wurde damit erklärt, dass zeitliche Bildfeldmetaphern in Werbeanzeigen die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht allzu sehr auf sich ziehen dürfen, stehen sie dort doch im Dienste der Anpreisung eines zu vermarktenden Produkts.

Unter den zufällig kategorisierten, zusammen fünfzehn Bildfeldmetaphern der Zeit in drei der Kunstwerke fanden sich hingegen neben fünf konventionellen Metaphern sieben originelle und drei schöpferische Metaphern. Auch dieser kleine Befund entspricht im Groben den Erwartungen, die man beim Blick auf Metaphern in Kunstwerken, welche das Zeitliche in besonderem Maße thematisieren, haben muss. Wenn ein zeitlicher Aspekt im Zentrum der Auseinandersetzung stehen soll, kann es nicht genügen, ihn allein über konventionelle Metaphern zum Ausdruck zu bringen. Einige der verwendeten Metaphern müssen mindestens originell sein, und idealerweise gipfelt die Metaphorik zudem im Schöpferischen. In zwei der drei herausgegriffenen Kunstwerke ist dies der Fall.

Das plausible Ergebnis zum Konventionalitätsgrad der Zeitmetaphern in den ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerken auf der Gebrauchs- und der Systemebene bestätigt die Tauglichkeit des überarbeiteten Rasters zur Kategorisierung von Metaphern im Allgemeinen. Die Betrachtung zweier Zeitmetaphern brachte allerdings ans Licht, dass es den Übergangsbereich zwischen der Bildschema- und der Bildfeldmetaphorik nicht gesondert erfasst. Sowie eine Bildschemametapher als Bildfeldmetapher verstanden wird, ist sie im Bereich der konventionellen Metapher in einer der beiden dortigen Teilkategorien angesiedelt. Wird die gleiche Metapher dagegen bildschematisch verstanden, hält das Raster keine Kategorie oder Teilkategorie für sie bereit. Auch lassen sich in das Raster systemisch konventionelle, origi-

nelle oder schöpferische Metaphern, die bewusst unausgestaltet gebraucht werden, nicht einsortieren. Ein Kunstwerk birgt laut Modelldisposition zwei solcher Metaphern. Deren genauere Analyse zeigte, wie raffiniert inszeniert sie sind. Vielleicht muss das Raster solche nur sehr gelegentlich anzutreffenden Metaphern gar nicht gesondert ausweisen, ebenso wenig wie es den Übergangsbereich zwischen der Bildschema- und der Bildfeldmetapher einbeziehen muss.

Die drei Teilkategorien der künstlerisch gebrauchten Metaphern repräsentiert das Raster jedenfalls gut. Dort sind auch die beiden zusätzlich noch aus zwei Kunstwerken herangezogenen bildfeldlichen Zeitmetaphern angesiedelt. An der schöpferischen darunter wurde wie schon an einer anderen schöpferischen Metapher dargelegt, dass es letztlich vom Allgemeinheitsgrad des Bildfeldes, in dem man die einzelne Metapher verortet, abhängt, ob sie als originell oder schöpferisch eingestuft wird. Natürlich ist auch die Tradiertheit eines Bildfeldes keine fixe Größe, sondern man muss abwägen, welches Bildfeld man für sozial realisiert hält und welches man für individuell und rein fiktiv erklärt. Da alle schöpferischen Bildfeldmetaphern der Zeit aber unstrittig Fernmetaphern sind, können sie nach Lakoff & Johnson als unkonventionell bezeichnet werden. Sie haben damit einen revolutionären Charakter.

In der letzten kleinen Untersuchung wurde schließlich der Fokus auf die neun zeitlichen Aspekte gerichtet, die in den ausgewählten Werbeanzeigen und Kunstwerken thematisiert worden waren. Es sollte entdeckt werden, ob in den beiden Genres eventuell an sie bzw. an die Zeitformen der Anfänge, Beschleunigungen, Augenblicke, Wartezeiten, Urlaubszeiten, der Zeitzonen, des Kosmos und der Zeit, des Chronos und der Jahrzehnte gegensätzliche Werte geknüpft worden waren. Um das herauszubekommen, wurde das Zusammenspiel der je zentralen zeitlichen oder nichtzeitlichen Bildfeldmetaphern und der räumlichen teils expliziten, teils impliziten Orientierungsmetaphorik des Oben und Unten freigelegt. Auf diese Weise konnte aufgezeigt werden, dass zwischen den Werbeanzeigen und den Kunstwerken miteinander Scheingegensätze bestehen und dass in ersteren die idealisierende, in letzteren dagegen die realitätsnahe Darstellung gepflegt wird.

Ein Scheingegensatz liegt vor, wo die thematisierte Zeitform bezogen auf unterschiedliche Situationen gegensätzlich bewertet wird. Demgemäß kontrastiert die Hewlett-Packard-Werbung, die dem zeitvergessenen Augenblick der Liebe einen sehr hohen Stellenwert beimisst, hinsichtlich ihrer Wertschätzung des Augenblicks Trockels Kunstwerk, das die termingebundenen Augenblicke im Leben eines Kindes anprangert, nicht. Anhand dieser beiden Text-Bild-Gefüge lässt sich die gesuchte subkulturelle Differenz zwischen der Werbung und der Kunst nicht ausmachen. Dass in der Werbeanzeige der quantitative Wert VIEL ZEITVERGESSENHEIT mit dem qualitativen Wert (IST) GUT IST OBEN und im Kunstwerk der quantitative Wert WENIG ZEITVERGESSENHEIT mit dem qualitativen Wert (IST) SCHLECHT IST UNTEN verknüpft ist, führt zu keinem Gegensatz. Damit von einer subkulturellen Differenz gesprochen werden kann, müsste dieser nach Lakoff & Johnson (1980) hier aber bestehen.

Andere Werbeanzeigen und Kunstwerke unterscheiden sich dagegen nahezu ausschließlich durch ihren idealisierenden oder realistischen Blick auf die gleiche Zeitform oder Zeitstufe. Wenn also in der Microsoft-Werbung die Zukunft des jung bleibenden Menschen (weil er etwas tut) besser wird in Bezug auf das, was ihm wichtig ist, während in Stenverts Kunstwerk die Zukunft des alternden Menschen (so er nichts unternimmt) schlechter wird in Bezug auf das, worauf er Wert legt, lässt sich auch hier keine subkulturelle Differenz mit Blick auf die zeitliche Wertschätzung der Zukunft ausmachen, da erstere Einstellung am Ideal orientiert ist, letztere dagegen an der Realität. Gleichwohl wurde der Fortschrittsglaube in der Werbung dem Memento mori der Kunst gegenübergestellt und in den typischen Zukunftsdarstellungen die Ausprägung zweier Subkulturen gesehen. Strikt nach Lakoff & Johnson (1980) wurde dabei nicht verfahren.

Doch konnten mit der lakoff&johnsonschen Wertemetaphorik die Subkultur der Werbung und diejenige der Kunst an der Zeitform der Beschleunigung dingfest gemacht werden. Während in den allermeisten Werbeanzeigen die Beschleunigung über die Orientierungsmetaphorik MEHR BESCHLEUNIGUNG IST BESSER IST OBEN in hohem Maße wertgeschätzt wird, wird sie in einigen Kunstwerken über die Orientierungsmetaphorik WENIGER BESCHLEUNIGUNG IST BESSER IST OBEN teils ausdrücklich geringgeschätzt. In der Werbung sind nur die Liebe und der Urlaub von der Beschleunigungseuphorie ausgenommen; und eine Werbeanzeige spiegelt laut Geißler (2011a, b) die jüngste Tendenz unserer beschleunigungswilligen Gesellschaft: das polychrone Zeithandeln. Sie wirkt entschieden richtungsweisend.

In der Kunst üben dagegen mindestens vier Werke eine offen oder verborgen scharfe Kritik an der Beschleunigungstendenz unserer Gesellschaft; und nur zwei Werke bringen eine affirmative Einstellung zur Beschleunigung zum Ausdruck. Im Unterschied zu ersteren Werken, die in den 1980ern und 1990ern entstanden, waren diese beiden letzteren Werke noch in den späten 1960er Jahren geschaffen worden. Deshalb konnte mit Weinrich (1958) hypothetisch geschlossen werden, dass sich die Subkultur der Kunst in den 1980er Jahren wandelte. Mit ihrer konfrontativen Haltung gegenüber der Beschleunigung vermitteln die Werke einiger Künstler seither einen prägnanten Zeitbegriff, der vorher so nicht ausgeprägt war.

5 Anhang

5.1 Metaphernlisten

18 Listen der Bildschemametaphern der Zeit

Neun Listen: Die Zeit auf der Fläche, im Flächenraum und im Raum

Fläche	
links	rechts
● VERGANGENHEIT	● ZUKUNFT
IN DIE GEGENWART HINEINREICHENDE VERGANGENHEIT	AUS DER GEGENWART HERVORBRECHENDE ZUKUNFT
● FRÜHERE ZEIT	● SPÄTERE ZEIT
FRÜHERE JAHRESZEIT	SPÄTERE JAHRESZEIT
EBEN	GLEICH/JETZT
FRÜHERER AUGENBLICK	SPÄTERER AUGENBLICK
● DIE 1950ER JAHRE	● DIE ZEIT NACH DER JAHRTAUSENDWENDE
GEGEBEN	NEU
VERGANGENHEITSORIENTIERTE GEGENWART	ZUKUNFTSORIENTIERTE GEGENWART
NACHT	TAG
ERINNERUNG	ERWARTUNG
VERGESSEN	
ERSTE ERZÄHLHÄLFTE: VERGEGENWÄRTIGTE GESCHEHNISABFOLGE BIS ZUM EREIGNIS	ZWEITE ERZÄHLHÄLFTE: ERINNERTE ZEIT DES VERGEGENWÄRTIGTEN EREIGNISSES
KLEINE ROMANZE/LIEBESABENTEUER	BERUFLICHES STREBEN
MUßE	PFLICHT
ERHOLUNG/ERBAUUNG	ARBEIT/ANSTRENGUNG
RUHE	SCHLAFLOSIGKEIT
ZWECKFEIES HANDELN	ZIELORIENTIERTES HANDELN
VERSCHLOSSENE HALTUNG	OFFENE HALTUNG
EIN EHER KONSERVATIVER GEIST	EIN EHER INNOVATIVER GEIST
RESERVIERTHEIT GEGENÜBER NEUEM	AUFGESCHLOSSENHEIT GEGENÜBER NEUEM
SEHNSUCHT NACH SICHERHEIT	LUST AUF'S ABENTEUER
ÄLTERE GENERATION/PLATON	JÜNGERE GENERATION/ARISTOTELES

Fläche	
oben	
DIE BESSERE, POSITIV ERLEBTE ZEIT (VERGANGENHEIT, GEGENWART, ZUKUNFT)	
IDEAL(E ZEITERFAHRUNG)	
ERSTE/ZWEITE ZEITERFAHRUNG	
ZIEL	
DIE VORBILDICHE ZEIT	
WACHEN	
AKTIVITÄT	
VITALITÄT / VITAL DURCHLEBTE ZEIT	
LEBEN	
unten	
DIE SCHLECHTERE, NEGATIV ERLEBTE ZEIT (VERGANGENHEIT, GEGENWART)	
REAL(E ZEITERFAHRUNG)	
ZWEITE/ERSTE ZEITERFAHRUNG	
START	
DIE ZEIT DES NACHEIFERNS	
SCHLAFEN	
PASSIVITÄT	
ERSCHÖPFUNG / ERSCHÖPFT DURCHLEBTE ZEIT	
TOD	
nach links	nach rechts
	● ZEITSTRAHL, -LINIE, -PFEIL
IN DIE VERGANGENHEIT ZURÜCKKEHREN <i>(Bewegung)</i>	IN DIE ZUKUNFT HINAUSGEHEN <i>(Bewegung)</i>
RECYCELT WERDEN <i>(Bewegung)</i>	BENUTZT WERDEN <i>(Bewegung)</i>
HEIMKEHREN <i>(Bewegung)</i>	
NICHT VERGESSEN KÖNNEN <i>(Blick)</i>	KEINE RUHE FINDEN <i>(Bewegung)</i>
SPAZIEREN GEHEN <i>(Bewegung)</i>	EINEM ZIEL ENTGEGENSTREBEN <i>(Bewegung)</i>
SICH ERINNERN <i>(Blick)</i>	ETWAS ERWARTEN <i>(Blick)</i>
	TATENDURST <i>(Blick)</i>

Fläche	
abwärts	aufwärts
IN EINE SCHLECHTERE ZUKUNFT GELANGEN <i>(Bewegung)</i>	IN EINE BESSERE ZUKUNFT GELANGEN <i>(Bewegung)</i>
EINE SCHLECHTERE ZUKUNFT ERWARTEN <i>(Blick)</i>	EINE BESSERE ZUKUNFT ERWARTEN <i>(Blick)</i>
GESELLSCHAFTLICHER ABSTIEG <i>(Bewegung)</i>	GESELLSCHAFTLICHER AUFSTIEG <i>(Bewegung)</i>
VERMÖGENSVERLUST	SICH MEHRENDES VERMÖGEN
[WENIGER WERDEN]	[MEHR WERDEN]
EINSCHLAFEN	AUFWACHEN
klein	groß
[LEISE]	[LAUT]
● VERGANGENHEIT	● GEGENWART
● ZUKUNFT	
WENIG BEWUSST ERLEBTE, VERSTRICHENE ZEIT	SEHR BEWUSST/INTENSIV ERLEBTE ZEIT
Fläche (an sich)	Flächenstück
● DIE ZEIT IST EINE FLÄCHE	DER AUGENBLICK IST EINE LAMELLE/EIN FACH/EINE FALTE(NSEITE)/EINE PERSPEKTIVE
● ZEITLICH KURZ SEIN IST WENIG FLÄCHE EINNEHMEN	ZEITLICHE LÄNGE IST EINE ADDITION VON PERSPEKTIVEN
● ZEITLICH LANG SEIN IST VIEL FLÄCHE EINNEHMEN	DER ERLEBNISZEITRAUM IST EINE LAMELLIERUNG/AUFFÄCHERUNG/ AUFFALTUNG/PERSPEKTIVENKOMBINATION
● ZEITLICH LÄNGER SEIN IST FLÄCHENGRENZEN ÜBERSCHREITEN	ZEITLICHE VERSCHMELZUNG (VON ERINNERUNG UND AUGENSCH EIN) IST PERSPEKTIVISCHE VERSCHRÄNKUNG
	DER ERINNERTE AUGENBLICK IST EINE ABGESCHATTETE SEITE
	DER AKTUELLE AUGENBLICK IST EINE BELEUCHTETE SEITE

Raum / Flächenraum	
hinten	vorn
VERGANGENHEIT EINST, FRÜHER, DAMALS	● ZUKUNFT EINST, KÜNFTIG, SPÄTER
im Illusionsraum hinten	im Illusionsraum vorn
● VERGANGENHEIT (HINTEN LINKS) ● VERGANGENHEIT (LINKS VON FLUCHTPUNKT UND MITTELACHSE)	● GEGENWART/ZUKUNFT (VORN RECHTS)
● ZUKUNFT (RECHTS VON FLUCHTPUNKT UND MITTELACHSE)	
● VERGANGENHEIT (IN FLUCHTPUNKTNÄHE)	● GEGENWART (IM BILDVORDERGRUND)
Trompe l'Œil / hier / in der Mitte	
GEGENWART/JETZT	
MÖGLICHE ZUKUNFT ALS GEGENWART	

● = Zeitmetaphern des chronometrisch-quantifizierenden Zeitbegriffs

ABC = Die blasser gedruckten Metaphern wurden entweder in den 16 nicht zum Korpus dieser Arbeit gehörenden Kunstwerken (12 Bilder und 4 Text-Bild-Gefüge) identifiziert, oder es handelt sich um frei ergänzte komplementäre Metaphern zu identifizierten Metaphern.

[...] = was nicht der Zeitmetaphorik zugeordnet werden kann

Vier Listen: Die Zeit in der Farbe

Farbe		
dunkel/etwas Abgedunkeltes	hell/etwas Aufgehelltes	
SCHLECHTERE ZEIT	BESSERE ZEIT	
VERGANGENHEIT	GEGENWART, ZUKUNFT	
ASPEKTE DER VERGANGENHEIT	ASPEKTE DER VERGANGENHEIT	
GEGENWARTSERFAHRUNG	ZUKUNFTSERWARTUNG	
ERINNERUNG	WEISSAGUNG, PROPHEZEIUNG, PROGNOSE	
SCHLECHTE STIMMUNG/EINGESCHRÄNKTE UMWELTWAHRNEHMUNG		
,HISTORISCHE' TAT	ZUKUNFTSTRAUM	
schwarz	weiß	
SCHECHTE ZEIT	GUTE ZEIT	
Tod (Farbsymbol)	LEBEN (Farbsymbol)	
MORD, TODESSTRAFE, RUFMORD ...		
ENDE	ANFANG	
VERGANGENHEIT	ZUKUNFT	
GEGENWARTSERFAHRUNG	ZUKUNFTSERWARTUNG	
grau/farblos	farbig	
VERGANGENHEIT	GEGENWART, ZUKUNFT	
PASSIV SEIN	AKTIV SEIN	
LANGeweile	KURZweil	
ZEIT DER ARMUT	ZEIT DES WOHLSTANDS	
	SICH ENTWICKELN (FARBE BEKOMMEN)	
Oberfläche		
glanzlos/matt	glänzend	golden
VERGANGENHEIT	GEGENWART, ZUKUNFT	ZUKUNFTSVISION (<i>WEIßLICH</i>)
ZEIT DER ARMUT	ZEIT DES WOHLSTANDS	WUNDERBARE ZEIT
	SICH ENTWICKELN (GLANZ BEKOMMEN)	
LEERE ZEIT		ERFÜLLTE ZEIT
ZEIT DER ENTBEHRUNG UND DES UNBEHAGENS		ZEIT DES GENUSSES UND WOHLBEFINDENS
		ROMANTIK (<i>RÖTLICH</i>)

Fünf Listen: Die Zeit in der Linie

Linie	
Linienart	
auf der Fläche	im Raum
● DIE ZEIT IST EINE LINIE/EINE STRECKE/EIN PFEIL/EINE PFEILBAHN	
● EINE ZEITDAUER IST EINE LINIENLÄNGE	
● DIE ZEIT IST EIN MABBAND	
GELEBTE ZEIT IST EINE ZURÜCKGELEGTE STRECKE	
● EIN KURZER ZEITABSCHNITT IST EINE KURZE STRECKE	● EINE KURZE ZEIT IST EIN DÜNNES KLEINES KORDELKNÄUEL
● EIN LANGER ZEITABSCHNITT IST EINE LANGE STRECKE	● EINE LANGE ZEIT IST EIN DICKES GROßES KORDELKNÄUEL
● 30 MIN SIND 1 MM	
Linienduktus und -gestus	
Duktus	Gestus
INTENSIVES ERLEBEN IST ETWAS DICHT UND DICK AUFGETRAGENES	EIN WICHTIGER MOMENT IST ETWAS ABGESETZT AUFGETRAGENES
EINE VAGE ERFAHRUNG IST ETWAS KAUM ERKENNBAR/LESBAR AUFGETRAGENES	WIEDERHOLT IST AUFGEREiht
	DYNAMISCH IST VERVIELFÄLTIGT SCHNELL IST VIEL
Linienanordnung	
symmetrisch	asymmetrisch
BEWEGT/BEWEGUNG (WIRR VERTEILT)	STATISCH/STATIK (KLAR VERTEILT)
NERVÖS/NERVOSITÄT (WIRR VERTEILT)	RUHIG/RUHE (KLAR VERTEILT)

Linienverlauf	
Kreis/kreisen	spezielles Kreisen
DAS LEBEN IST EIN KREIS	
● EIN JAHR IST EIN KREIS	
● EINE STUNDE IST EIN KREIS	ROTIERENDE GEDANKEN SIND EINE AUF DER STELLE KREISENDE LINIE
● VIELE STUNDEN SIND VIELE KREISE	DIE TODESAHNUNG IST EIN SICH VERDICHTENDES VERDUNKELNDES KREISEN
WIEDERKEHREN IST KREISEN	ZEIT ERLEBEN IST KREISE DURCHMESSEN
	EIN KURZER ERLEBNISREICHER ZEITABSCHNITT IST EINE AUF WENIG FLÄCHE VIELFACH KREISENDE BAHN
andere Verläufe	
DIE ZEITFÜLLE IST EINE SCHLEIFE	
DIE LANGEWEILE IST EINE SCHLEIFE	
DIE ZEITVERZÖGERUNG IST EINE SCHLEIFE	
GLEICH IST EINE SPIRALFÖRMIGE LINIE	
GLEICH IST EINE VERMEINTLICH ZENTRIFUGALE SCHLEUDER	
GLEICH IST EINE SCHNECKE	
EIN MIT EINER TOLLEN AKTION DURCHLEBTER ZEITABSCHNITT IST EIN SCHWUNGSTRICH	
EIN WOHLGEFÜHL IST EINE BAUMELBEWEGUNG	
EINE ZUR RUHE KOMMENDE ZEIT IST EINE SICH ZUR HORIZONTALE GLÄTTENDE LINIE	

Zwei Listen der Bildfeldmetaphern der Zeit

Erste Liste: Bildfeldmetaphern der Zeit

Gruppe A:

- DIE ZEIT IST EIN RAUM (31,2)
- DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST NAH DRAN SEIN (34,1)
- DIE ZEIT IST WASSER (32,4)
- VIEL ZEIT HABEN IST EINTAUCHEN (32,3)
- DIE ZEIT IST EIN MAHL (27,5)
- DIE ZEIT IST EIN (NAGENDER/VERLETZENDER) ZAHN (39,4)
- EINE ZEITEINHEIT IST EINE GEWICHTSEINHEIT (41,7)
- DIE LEBENSZEIT IST EINE BEGRENZTE RESSOURCE (39,5)
- UNSERE LEBENSZEIT IST EIN KNAPPES GUT (21)

Gruppe B:

- DIE VERGANGENHEIT IST EINE LAGERHALLE (41,6)
- DIE ERINNERUNG IST EINE PALETTE (41,8)
- EINE ZUKUNFTSVISION HABEN IST SEHEN (15)*
- DIE DREHUNG DES STERNHIMMELS IN EINER NACHT IST DER LAUF DES ZEIGERS UM DIE UHR (38,4)
- DER ZEITLICHE AUGENBLICK IST EIN VISUELLER AUGENBLICK (28,5)
- ZEITLICH EINMALIG IST QUALITATIV EINMALIG (37,4)
- DER AUGENBLICK IST DIE EWIGKEIT (28,6)

Gruppe C:

- DAS LEBEN IST EIN SPIEL (20)
- DAS LEBEN IST EIN URLAUB (33,1 u. 33,2)
- LEBEN IST WACHSEN (40,5)
- LEBEN IST STEHEN (22)
- TOT SEIN IST LIEGEN (24)
- STERBEN IST (UM)FALLEN (23)
- STERBEN IST VOM SCHLAG GETROFFEN WERDEN (20)
- EIN OFFENBARTES INNENLEBEN IST EIN AUFGESCHLAGENES BUCH (41,4)*
- JEMAND WIRD BERÜHMT IST JEMANDES STERN GEHT AUF (37,5)
- VOM SCHICKSAL BEGÜNSTIGT SEIN IST UNTER EINEM GUTEN STERN STEHEN (37,5)

Gruppe D:

- BEVOR ES LOSGEHT IST VOR DER GEBURT (26,3)
- DIE PREMIERE DES WAGENS IST EIN RAKETENSTART (25,2)
- IN DER ERPROBUNGSPHASE IST AUF DER SPIELWIESE (19)
- DIE(SE) MAHLZEIT IST EINE KARUSSELLFAHRT (27,1)
- URLAUBSZEIT IST EIN RUHIGES MEER (32,3)
- URLAUB MACHEN IST EINTAUCHEN (32,3)
- SICH BEEILEN IST DIE KURZZEITUHR LAUFEN LASSEN (39,2)

BESCHLEUNIGTE ZEIT IST EIN UNVERDAULICHES MAHL (27,6)
 BESCHLEUNIGUNG IST EINENGUNG (36,3)
 WARTEN MÜSSEN IST AN EINEN ORT GEFESSELT SEIN (31,5)
 WARTEN IST ENTBEHREN (31,6)
 WARTEN MÜSSEN IST ENTSPANNEN KÖNNEN (30,4)
 DAS WARTEN AUF DEN BESUCH IST DAS SITZEN AN EINEM TISCH OHNE STUHL IN
 EINEM ROSAROTEN RAUM (31,1)
 20 JAHRE EINSAMKEIT SIND MEHRERE STAPEL BLEIPLATTEN (41,1)
 EIN JAHR EINSAMKEIT IST EIN STAPEL BLEIPLATTEN (41,2)
 EIN TAG EINSAMKEIT IST EINE BLEIPLATTE (41,2)
 ÜBER SEIN ALTER NACHDENKEN IST SEINE ZÄHNE PRÜFEN (39,1)
 EIN IRRITIERTES ZEITGEFÜHL HABEN IST VERSTELLTE UHREN SEHEN (36,2)

*Diese Metaphern wurden nachträglich sprachlich leicht modifiziert.

Zweite Liste: Ergänzte Bildfeldmetaphern der Zeit

Gruppe A:

DIE GLEICHE ZEIT HABEN IST IM GLEICHEN RAUM SEIN
 UNTERSCHIEDLICHE ZEITEN HABEN IST IN UNTERSCHIEDLICHEN RÄUMEN SEIN
 KEINE ZEIT (ZUM SPRECHEN) HABEN IST EIN GESTOPFTES MAUL HABEN
 EINE ERLEBTE ZEITEINHEIT IST EINE ENTITÄTSSCHICHT
 EIN LÄNGERER ERLEBTER ZEITABSCHNITT IST U. U. EIN ENTITÄTSTURM

Gruppe B:

DIE ZUKUNFT IST EINE ÜBERZEICHNUNG
 12 STUNDEN SIND 24 STUNDEN

Gruppe C:

DAS LEBEN IST EIN BUCH
 EIN LEBENSABSCHNITT IST EIN BUCH(KAPITEL)*
 DER NAHENDE TOD IST DAS ABENDROT
 TOT SEIN IST AUSSCHIEDEN *
 NOCH LEBEN IST NOCH GEWINNEN KÖNNEN*

Gruppe D:

DYNAMIK IST VERVIELFÄLTIGUNG MIT RANDUNSCHÄRFE
 WARTEN IST SCHAUEN*
 SCHWERE ZEITEN SIND STARK BELASTETE PALETTEN
 DIE LANGE ZEIT DER KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENSTÄTIGKEIT IST EIN HOHER TURM
 DIE LANGE ZEIT DER EINSAMKEIT IST EIN HOHER TURM
 FALSCH LAUFEN IST SICH LINKS HERUM DREHEN
 DAS (INNERE) ZEITGEFÜHL IST DIE (ÄUSSERE) UHRZEIT

*Diese Metaphern wurden nachträglich sprachlich leicht modifiziert.

5.2 Abbildungsverzeichnis

Schaubilder

- Sb. 1 (Kap. 1.2.1.1)
Schaubild „Die Rezeption von Weinrichs Bildfeldtheorie“
- Sb. 2 (Kap. 1.2.1.2)
Schaubild „Die Erforschung des Metaphernsystems“
- Sb. 3 (Kap. 2)
Schaubild „Die Erforschung der visuellen Metapher“
- Sb. 4 (Kap. 3.2.4.1)
Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit auf der Fläche und im Flächenraum“
- Sb. 5 (Kap. 3.2.4.1)
Schaubild „Bildschemametaphern der Zeit in der Farbe und in der Linie“
- Sb. 6 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild „Bildfeldmetaphern der Zeit“
- Sb. 7 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild „Bildfeldmetaphern des Lebens“
- Sb. 8 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild (Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 1)
- Sb. 9 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild (Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 2)
- Sb. 10 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild (Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 3)
- Sb. 11 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild (Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 4)
- Sb. 12 (Kap. 3.3.4.3)
Schaubild (Bildfeldmetaphern der Zeit und des Lebens. Ergänzung 5)

Übersichtstabellen

- Tab. 1 (Kap. 1.2.2.1)
Übersicht „Das Bildfeld und das metaphorische Konzept. Interne und übergreifende Strukturen“
- Tab. 2 (Kap. 1.2.2.1)
Übersicht „Das Bildfeld und das metaphorische Konzept. Kulturalität – Universalität“
- Tab. 3 (Kap. 1.2.2.2)
Übersicht „Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Metaphernarten: Die Lexemetapher und die Strukturmetapher“
- Tab. 4 (Kap. 1.2.2.2)
Übersicht „Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Die Morphemmetapher und die ontologische Metapher sowie die Orientierungsmetapher“

- Tab. 5 (Kap. 1.2.2.2)
Übersicht „Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Gibt es weitere Metaphernarten?“
- Tab. 6 (Kap. 1.2.2.2)
Übersicht „Arten, Unterarten, Kategorien und Teilkategorien der Metapher. Die alltägliche und die literarische bzw. künstlerische Kategorie der Metapher“
- Tab. 7 (Kap. 2.1)
Übersicht „Aldrichs Erforschung der visuellen Metapher“
- Tab. 8 (Kap. 2.2)
Übersicht „Die Kunstwerkmetapher“
- Tab. 9 (Kap. 2.3)
Übersicht „Die Bildinhaltsmetapher (hybride Metapher)“
- Tab. 10 (Kap. 2.4)
Übersicht „Typen der visuellen Metapher“
- Tab. 11 (Kap. 2.5)
Übersicht „Die subjektive visuelle Metapher“
- Tab. 12 (Kap. 2.6.1)
Übersicht „Die Aspekte der Erforschung der visuellen Metapher“
- Tab. 13 (Kap. 3.3.4.3)
Übersicht „Kategorien der Metapher“

Modelle und Matrizen

- Abb. 1 Abb. 8
Entwicklung des Modells und der Matrix
- Abb. 4 (Kap. 3.3.1.1)
„Modell zur Analyse von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen“
- Abb. 9 (Kap. 3.3.1.2)
„Matrix der Varianten von Strukturmetaphern in Text-Bild-Gefügen“
- Abb. 10 (Kap. 3.3.1.2)
Matrix der hybriden Metaphern
- Abb. 11 (Kap. 3.3.1.2)
Matrix der konbildlichen Metaphern
- Abb. 12 (Kap. 3.3.1.2)
Matrix der Text-Bild-Metaphern
- Abb. 13–Abb. 41, 8
Die identifizierten Metaphern im Modell
- Abb. 42 (Kap. 3.3.4.1)
Die insgesamt identifizierten Strukturmetaphern in der Matrix

53 Quellenverzeichnis der Text-Bild-Gefüge

Quellenverzeichnis der Werbeanzeigen

Tafel 1

AEG *gesehen in:* DIE ZEIT, 04. März 2004 (59. Jg. / Nr. 11).

Tafel 3

Lufthansa *gesehen in:* DIE ZEIT, 28. April 2005 (60. Jg. / Nr. 18).

Tafel 5

A. Lange & Söhne *gesehen in:* DIE ZEIT, 12. Dezember 2002 (57. Jg. / Nr. 51).

Tafel 6

WirtschaftsWoche *gesehen in:* DIE ZEIT, 16. Mai 2002 (57. Jg. / Nr. 21).

Tafel 7

Illes Balears *gesehen in:* DIE ZEIT, 20. Juni 2002 (57. Jg. / Nr. 26).

Tafel 9

Mercedes *gesehen in:* DIE ZEIT, 30. September 2004 (59. Jg. / Nr. 41).

Tafel 11

hp *gesehen in:* DIE ZEIT, 03. Juni 2004 (59. Jg. / Nr. 24).

Tafel 12

Die Bundesregierung *gesehen in:* DIE ZEIT, 25. September 2003 (58. Jg. / Nr. 40).

Tafel 14

Tetra Pak *gesehen in:* DIE ZEIT, 14. November 2002 (57. Jg. / Nr. 47).

Tafel 16

Windkraftwirtschaft *gesehen in:* DIE ZEIT, 29. August 2002 (57. Jg. / Nr. 36).

Tafel 17a /b

BMW *gesehen in:* DIE ZEIT, 14. November 2002 (57. Jg. / Nr. 47).

Tafel 18

austria & more *gesehen in:* DIE ZEIT, 04. November 2004 (59. Jg. / Nr. 46).

Tafel 19

Total *gesehen in:* DIE ZEIT, 21. April 2005 (60. Jg. / Nr. 17).

Tafel 21

Philips *gesehen in:* DIE ZEIT, 12. Mai 2005 (60. Jg. / Nr. 20).

Tafel 23

Mercedes *gesehen in:* DIE ZEIT, 14. Oktober 2004 (59. Jg. / Nr. 43).

Tafel 25

Mercedes *gesehen in:* DIE ZEIT, 23. Januar 2003 (58. Jg. / Nr. 5).

Tafel 26

Welt am Sonntag *gesehen in:* DIE ZEIT, 27. Mai 2004 (59. Jg. / Nr. 23).

Tafel 28

Deka *gesehen in:* DIE ZEIT, 22. Juli 2004 (59. Jg. / Nr. 31).

Tafel 30

VFA *gesehen in:* DIE ZEIT, 25. November 2004 (59. Jg. / Nr. 49).

Tafel 34

hp *gesehen in:* DIE ZEIT, 09. Juni 2004 (59. Jg. / Nr. 25).

Tafel 39

Welthungerhilfe *gesehen in:* DIE ZEIT, 30. Dezember 2003 (59. Jg. / Nr. 1).

Tafel 40

Parship *gesehen in:* DIE ZEIT, 10. April 2003 (58. Jg. / Nr. 16).

Tafel 41

Volks- und Raiffeisenbanken *gesehen in:* DIE ZEIT, 16. Januar 2013 (69. Jg. / Nr. 4).

Tafel 42

Vodafone *gesehen in:* DIE ZEIT, 06. April 2006 (61. Jg. / Nr. 15).

Tafel 48

Microsoft *gesehen in:* DIE ZEIT, 19. Mai 2004 (59. Jg. / Nr. 22).

Tafel 50

Mercedes *gesehen in:* DIE ZEIT, 18. März 2004 (59. Jg. / Nr. 13).

Tafel 53

hp *gesehen in:* DIE ZEIT, 19. Mai 2004 (59. Jg. / Nr. 22).

Tafel 55

AEG *gesehen in:* DIE ZEIT, 20. Januar 2005 (60. Jg. / Nr. 4).

Tafel 57

Portugal *gesehen in:* DIE ZEIT, 02. März 2006 (61. Jg. / Nr. 10).

Tafel 59

Nord/LB *gesehen in:* DIE ZEIT, 30. Juni 2005 (60. Jg. / Nr. 27).

Tafel 60

Lufthansa *gesehen in:* DIE ZEIT, 05. September 2002 (57. Jg. / Nr. 37).

Tafel 62

Mercedes *gesehen in:* DIE ZEIT, 25. September 2003 (58. Jg. / Nr. 40).

Tafel 65

Deka *gesehen in:* DIE ZEIT, 21. September 2006 (61. Jg. / Nr. 39).

Quellenverzeichnis der Kunstwerke

Tafel 2

Timm Ulrichs: „Die vier Jahreszeiten“ (1967/71) in:

Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975 [Kunstverein Braunschweig: 26. September bis 9. November 1975; Karl Ernst Osthaus Museum Hagen: 30. November 1975 bis 11. Januar 1976; Heidelberger Kunstverein: 21. Januar bis 15. Februar 1976] [Kunstverein Braunschweig, Heinz Holtmann] Braunschweig: Waisenhaus Buchdruckerei und Verlag 1975 (S. 50).

Tafel 4

Peter Weibel: „Augentext“ (1973/74) in:

Peter Weibel. Mediendichtung [Arbeiten in den Medien Sprache, Schrift, Papier, Stein, Foto, Ton, Film und Video aus zwanzig Jahren] [Protokolle; Jg. 1982, Bd.2], Wien: Jugend und Volk 1982 (S. 37).

Tafel 8

Timm Ulrichs: „Bei nacht und unter tage“ (1977/78) in:

Holeczek, Bernhard [1982]: „Timm Ulrichs“ [Niedersächsische Künstler der Gegenwart Band 16] Braunschweig: Westermann 1982 (S. 26).

Tafel 10

Bernhard Blume: „Wunsch der Woche“ (1974 oder 1975) in:

Bernh. Joh. Blume. Zeichnungen [anlässlich der Ausstellung im Folkwang Museum Essen: 21. Mai bis 4. Juli 1982] [Organ. d. Ausstell.: Felix Zdenek] Essen: R. Bacht 1982 (S. 14).

Tafel 13

Bernhard Blume: „Startbahn für Geister“ (1989) in:

Bernh. Joh. Blume. Schwarzsehen als Hellsehen – Hellsehen als Schwarzsehen [anlässlich der Ausstellung in der Produzentengalerie Hamburg: 18. Februar. bis 19. März. 1982] Hamburg: Reinartz & Krueger 1982 (keine Paginierung).

Tafel 15

Günter Brus: „Heimkehrchen“ (1980) in:

Günter Brus. Limite du visible [L'Exposition Rétrospective de l'Œuvre de Gunter Brus, Limite du Visible, a été organisée par le Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris et s'est tenue dans l'enace des Galeries Contemporaires du 12 octobre 1993 au 2 janvier 1994] [Hrsg.: Grillet, Thieme] Paris: Ed du Centre Pompidou 1993 (S. 154).

Tafel 20

Anselm Kiefer: „Siegfried vergisst Brünhilde“ (1975) in:

Lauterwein, Andréa 2007: “Anselm Kiefer – Paul Celan: myth, mourning and memory; London: Thames & Hudson 2007 (S. 73).

Tafel 22

Charly Banana: „Ein wohlhabender Mann“ (1982) in:

Charly Banana. In Zusammenarbeit mit Rolf Johannes [Hrsg.: Heinz Holtmann] Köln: Verlag Heinz Holtmann 1984 (S. 108f.).

Tafel 24

Timm Ulrichs: „Einst ... stein“ (1979) in:

Timm Ulrichs. Totalkunst [Katalogbearbeitung: Uwe Obier] [Hrsg.: Städtische Galerie Lüdenschied] Lüdenschied: G. Neumann 1988 (S. 37).

Tafel 27

Bernhard Heisig: „Ende des Abendprogramms“ (1982) in:

Bernhard Heisig. Retrospektive [eine Ausstellung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR; Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin (West): 1. Oktober bis 31. Dezember 1989; Rheinisches Landesmuseum Bonn: 25. Januar bis 11. März 1998; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München: 23. März bis 6. Mai 1990; Städtische Galerie Schloss Oberhausen, Ludwig Institut für Kunst der DDR: 28. April bis 10. Juni 1990] [Autor: Beaucamp Eduard; Hrsg.: Jörn Merkert & Peter Pachnicke] München: Prestel 1989 (Abb. 75).

Tafel 29

Raffael Rheinsberg: „Tendenz steigend“ (1991) in:

Raffael Rheinsberg [anlässlich der Ausstellung ‚Raffael Rheinsberg – Installationen und Objekte‘: 26. Oktober bis 14. Dezember 1991 in der Galerie vier] [Hrsg.: Andreas Weiss] [Ausstellung und Katalog: Raffael Rheinsberg & Andreas Weiss] Berlin 1991 (keine Paginierung).

Tafel 31

Heiner Blum: „Läufer I-III; Vater, Mutter, Selbst – Gelebte Zeit“ (1990/91) in:

Heiner Blum. Warum sehen die Wolken so verschieden aus? [anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim: 4. Dezember 1993 bis 30. Januar 1994] [Hrsg.: Heiner Blum, Pia Müller-Tamm] Mannheim: Schreckhase GmbH 1993 (keine Paginierung).

Tafel 32

Timm Ulrichs: „Baken mit materialisierten Entfernungs-Knäueln (80, 160, 240m)“ (1963/69) in:

Timm Ulrichs. Totalkunst [Katalogbearbeitung: Uwe Obier] [Hrsg.: Städtische Galerie Lüdenschied] Lüdenschied: G. Neumann 1988 (S. 88).

Tafel 33

Georg Herold: „100 Jahre 1. Mai“ (1985) in:

XTOONE. Georg Herold [anlässlich der Ausstellung: Georg Herold – XTOONE, Kunstmuseum Wolfsburg: 9. September bis 5. November 1995] [Hrsg.: Kunstmuseum Wolfsburg] [Konzeption des Katalogs: Veit Görner, Gerard Hadders, Georg Herold] Eindhoven: Lecturis BV 1995 (S. 137).

Tafel 35

Thomas Rentmeister: „Museum“ (2002) in:

Thomas Rentmeister. Zwischenlandung [anlässlich der Ausstellung ‚Thomas Rentmeister. Zwischenlandung‘ Kunsthalle Nürnberg: 22. Juli bis 26. September 2004; Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen: 29. Mai bis 7.

August 2005] [Hrsg.: Ellen Seifermann, Kunsthalle Nürnberg] Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004 (S. 35).

Tafel 36

Sigmar Polke: „Langeweileschleife“ (1969) [Ausschnitt] in:

Sigmar Polke. Alchemist [on the occasion of the exhibition at Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 14. January - 18. March 2001 and Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 31. March - 29. July 2001] [Editorial Board: Poul Eric Tøjner & Jutta Nestegard] Oslo: Grafodan Offset 2001 (S. 42).

Tafel 37

Gerhard Rühm: „Gleich“ (1972) in:

gerhard rühm. automatische zeichnungen [publikation nr. 13/a in der schriftenreihe des museums moderner kunst, wien. Layout: dr. otto breicha, wien/graz]. Druck: tusch-druck (wien) u. styria (graz)] o. J. (keine Paginierung).

Tafel 38

Albert Oehlen: „Ohne Titel“ (1987) in:

Albert Oehlen. Gemälde [Galerie Max Hetzler & Albert Oehlen] Köln: Galerie Max Hetzler 1988 (S. 15).

Tafel 43

Gerhard Rühm: „Undamals“ (1984) in:

Gerhard Rühm. Zeichen-Buch [anlässlich der Ausstellung Gerhard Rühm. Zeichnungen. in der Hamburger Kunsthalle 1995] [Gestaltung: Hannah Hohl & Matthew Partridge] Hamburg: Druckerei Seemann GmbH & Co 1995 (keine Paginierung).

Tafel 44

Gerhard Rühm: „Eben jetzt“ (1984) in:

s. o. Gerhard Rühm. Zeichen-Buch (keine Paginierung).

Tafel 45

Gerhard Rühm: „Ahnung (“bald““ (1976) in:

s. o. Gerhard Rühm. Zeichen-Buch (keine Paginierung).

Tafel 46

Gerhard Rühm: „Abendstimmung“ (1985) in:

s. o. Gerhard Rühm. Zeichen-Buch (keine Paginierung).

Tafel 47

Gerhard Rühm: „2 Uhr Nacht“ (1976) in:

s. o. Gerhard Rühm. Zeichen-Buch (keine Paginierung).

Tafel 49

Thomas Schütte: „Tot“ (1985) in:

Thomas Schütte [parallel zur Ausstellung mit Arbeiten von Thomas Schütte im Museum Haus Lange, Krefeld: 26. Januar bis 16. März 1986] [Autor, Gestaltung: Volker Döhne] Krefeld: Krefelder Kunstmuseen 1986 (S. 64).

Tafel 51

Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“ (1996) in:

Barbara Schmidt-Heins & Gabriele Schmidt-Heins. Interiors und öffentlicher Raum: Arbeiten der 90er Jahre – jeder kann es wissen [Autoren: Hans Dickel, Dörte Zbikowski, Christina Weiss, Michael Lingner] Berlin: Vice Versa Verlag 1998 (S. 75).

Tafel 52

Bernhard & Anna Blume: „Mahlzeit“ (1985/86) in:

Blume, Anna & Blume, Bernd & Honeff, Klaus u. a.: „Anna & Bernhard Blume, Großfotoserien 1985-1990“ [Red. Angela Wieland], Köln Rheinland Verlag GmbH & König 1992 (S. 37ff.).

Tafel 54

Rosemarie Trockel: Ohne Titel“ (1992) in:

Rosemarie Trockel [anlässlich der Ausstellung ‚Rosemarie Trockel – Skulpturen, Videos, Zeichnungen; Kunstbau Lenbachhaus, München: 27. Mai bis 20. August 2000] [Hrsg.: Helmut Friedel] Köln: Wienand 2000 (S. 31).

Tafel 56

Günter Brus: „Das Warten auf den Besuch“ (1982) in:

Günter Brus. Der Überblick [Museum moderner Kunst Wien / Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Städtische Kunsthalle Düsseldorf] [Hrsg.: Hildegard Amanshauser & Dieter Ronte] Salzburg u. a.: Residenz Verlag 1986 (S. 80).

Tafel 58

Werner Büttner: „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986) in:

Werner Büttner [anlässlich der Ausstellung ‚Werner Büttner. Verkehrte Welt‘: 6. Juni bis 24. August 2003 in den Hamburger Deichtorhallen] [Hrsg.: Uta Grosenick] Köln (u. a.): Taschen 2003 (S. 104f.).

Tafel 61

Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (1985) in:

Werner Büttner. Bilder und einige Skulpturen [Kunstverein München als Gast im Museum Villa Stude: 23. Januar bis 28. Februar 1987, Museum Folkwang Essen, 13. März bis 3. Mai 1987] München: Kunstverein & Essen: Folkwang Museum 1987 (S. 59).

Tafel 63

Sigmar Polke: „Sternhimmeltuch“ (1968) in:

Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei [anlässlich der Ausstellung ‚Sigmar Polke, die drei Lügen der Malerei‘: 7. Juni bis 12. Oktober 1997 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und 1. November 1997 bis 15. Februar 1998 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin][Kurator: Martin Henschel] Ostfildern bei Stuttgart: Cantz 1997 (S. 165).

Tafel 64

Curt Stenvert: „Opus 212“ (1965) in:

Stenvert, Curt [1968]: „Die funktionelle Kunst des 21. Jahrhunderts oder Die Programmierung der Erkenntnis- und Erlebnisprozesse“, München: Heinz Moos Verlag 1968 (S. 54).

Tafel 66

Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“ (1991-2000) in:

Anselm Kiefer. Am Anfang [anlässlich der Ausstellung in der Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Bonn 20. Juni bis 16. September 2012] [Hrsg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn] Köln: Wienand 2012 (S. 52f.).

5.4 Literaturverzeichnis

Aldrich, Virgil C. [1968]: „Die visuelle Metapher“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 142-159).

Aldrich, Virgil C. [1971]: „Form in the Visual Arts“, in: British Journal of Aesthetics 11, S. 215-226.

Augustinus, Aurelius [um 400a]: „11. Buch“, in: Aurelius Augustinus: „Bekenntnisse. Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch“, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (S. 331-363).

Augustinus, Aurelius [um 400b]: „Confessiones Liber X et XI. Bekenntnisse 10. Und 11. Buch. Lateinisch/Deutsch“, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.

Baldauf, Christa [1997]: „Metapher und Kognition. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher“, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997.

Ballstaedt, Steffen-Peter [1995]: „Bildverstehen und Sprache“, in: Bernd Spillner (Hrsg.): Sprache: Verstehen und Verständlichkeit. Forum Angewandte Linguistik“, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (S. 63-70).

Bamberg, Michael [1983]: „Besprechung von: Lakoff, G.; Johnson, M.: Metaphors we live by. – Chicago: University of Chicago Press 1980. XIII, 242 S.“, in: Zeitschrift für Sprachwissenschaft (Bd. 2 / H. 1), S. 144-148.

Bätschmann, Oskar [2011]: „Laokoons Augenblick – Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter“, in: Thomas Kisser (Hrsg.): „Bild und Zeit“, Paderborn: Fink 2011 (S. 21-48).

Baudson, Michel [1985]: „Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: Acta humanoria 1985.

Baudson, Michel [1985a]: „Pluralzeit und Singularraum“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 109-113).

- Baudson, Michel [1985b]:** „Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 159-167).
- Baudson, Michel [1985c]:** „Die Zeit: Gang oder Vorgehen“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 215-217).
- Beetz, Manfred [1980]:** „In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie“, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1980 (24. Jg.), S. 419-451
- Black, Max [1954]:** „Die Metapher“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 55-79).
- Black, Max [1977]:** „Mehr über die Metapher“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 379 -413).
- Blumenberg, Hans [1957]:** „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: studium generale 1957 (Heft 7, Jg. 10), S. 432-447.
- Blumenberg, Hans [1960]:** „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, Bonn: Bouvier 1960 = Archiv für Begriffsgeschichte Bd. 6 (1960) (Sonderdruck), S. 7-147.
- Blumenberg, Hans [1960a]:** „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, Frankfurt a. M.: suhrkamp wissenschaft 1998 (vollständige Ausgabe).
- Blumenberg, Hans [1960b]:** „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 285-315) (gekürzte Ausgabe).
- Blumenberg, Hans [1971]:** „Beobachtungen an Metaphern“, in: Archiv für Begriffsgeschichte Bd. 15 (1971), S. 161-214
- Blumenberg, Hans [2012]:** „Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern. Aus dem Nachlass des berühmten Philosophen“, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.
- Böke, Karin [1996]:** „Überlegungen zu einer Metaphernanalyse im Dienste einer parzellierten Sprachgeschichtsschreibung“, in: Karin Böke & M. Jung & M. Wengeler: „Öffentlicher Sprachgebrauch. Praktische, theoretische und historische Perspektiven“, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996 (S. 431-452).
- Bonsiepe, Gui [1965]:** „Visuell/verbale Rhetorik“, in: Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (14/15/16), S. 23-40.
- Bonsiepe, Gui [1968]:** „Visuell/verbale Rhetorik. Analyse einiger Techniken der persuasiven Kommunikation“, in: Format. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation (4. Jg. H. 17), S. 11-18.
- Bonsiepe, Gui [1996]:** „Visuell-verbale Rhetorik. Über einige Techniken der persuasiven Kommunikation“, in: ders.: „Interface. Design neu begreifen“, Mannheim: Bollmann Verlag 1996.

- Bonsiepe, Gui [2007]:** „Visuell-Verbale Rhetorik (1965, 2007)“, in: Gesche Joost & Arne Scheuermann (Hrsg.): „Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien“, Berlin u.a.: Birkhäuser 2008.
- Bruch, Natalie [2005]:** „Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie“, Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- Bühler, Karl [1934]:** „Sprachtheorie. Die darstellende Funktion der Sprache“, Stuttgart: Lucius & Lucius / UTB Wissenschaft 1999³.
- Burkhardt, Armin [1987]:** „Wie die ‚wahre Welt‘ endlich zur Metapher wurde. Zur Konstruktion, Leistung und Typologie der Metapher“, in: *Conceptus* XXL (1987), No. 52 S.39-67.
- Carroll, Noël [1991]:** „Notes on the Sight Gag“, in: Noël Carroll: „Theorizing the moving image“, Cambridge: Cambridge University Press 1996 (S. 146-157).
- Carroll, Noël [1994]:** „Visual Metaphor“, in: Hintikka Jaako (Hrsg.): „Aspects of Metaphor“, Dordrecht: Kluwer 1994 (S. 189-218).
- Carroll, Noël [1996]:** „A note on film metaphor“, in: Noël Carroll: „Theorizing the moving image“, Cambridge: Cambridge University Press 1996 (S. 212-223).
- Caviola, Hugo [2003]:** „In Bildern sprechen. Wie Metaphern unser Denken leiten. Materialien zur fächerübergreifenden Sprachreflexion“, Bern: h.e.p. verlag ag 2003.
- Coenen, Hans Georg [2002]:** „Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede“, Berlin / New York: de Gruyter 2002.
- Connor, Kathleen & Kogan, Nathan [1980]:** „Topic-Vehicle Relations in Metaphor: The Issue of Asymmetry“, in: Richard P. Honeck & Robert R. Hoffman (Hrsg.): „Cognition and Figurative Language“, Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum 1980 (S. 283-308).
- Cothey, Antony L. [1990]:** „The Nature of Art“, New York: Routledge 1990.
- Dahle, Wendula [1969]:** „Der Einsatz einer Wissenschaft. Eine sprachinhaltliche Analyse militärischer Terminologie in der Germanistik 1933-1945“, Bonn: Bouvier 1969.
- Danto, Arthur [1981]:** „The Transfiguration of the Commonplace“, Cambridge: Harvard University Press 1981.
- Davidson, Donald [1978]:** „What Metaphors Mean“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 5, no. 1, Autumn 1978, S. 31-47.
- Davidson, Donald [1986]:** „Was Metaphern bedeuten“, in: Donald Davidson: „Wahrheit und Interpretation“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (S. 343-371).
- Döring, Martin [2005]:** „‘Wir sind der Deich‘: Zur metaphorisch-diskursiven Konstruktion von Natur und Nation“, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2005.
- Dornseiff, Franz [1934]:** „Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen“, Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1934.

- Dornseiff, Franz [20048]:** „Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen“, Berlin / New York: Walter de Gruyter & Co 2004⁸.
- Drechsler, Wolfgang [1985]:** „Marcel Duchamp und die Zeit“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 187-193).
- Drewer, Petra [2003]:** „Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse“, Tübingen: Gunter Narr 2003.
- Drosdowski, Günther u. Scholze-Stubenrecht, Werner (Hrsg.) [1992]:** „Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Duden Band 11“, Mannheim: Dudenverlag 1992¹².
- Drost, Wolfgang [1984]:** „L'Instantanéité. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie“, in: Christian W. Thomson & Hans Holländer (Hrsg.): „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (S. 349-360).
- Dubiel, Jochen [2004]:** „Intermediale Spielarten der visuellen Poesie. Versuch einer deduktiven Analyse potentieller Text-Bild-Relationen“, Marburg: Tectum Verlag 2004.
- Durand, Jacques [1987]:** „Rhetorical figures in the advertising image“, in: Jean Umiker-Sebeok (Hrsg.): „Marketing and Semiotics: New Directions in the Study of Signs for Sale“, Berlin: Mouton de Gruyter 1987 (S. 295-318).
- Eckard, Rolf [2005]:** „Metaphertheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie“, Berlin/New York: de Gruyter 2005.
- Eggs, Eckehard [2001]:** „Metapher“, in: Ueding, Gerd (Hrsg.): „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“, Tübingen: Niemeyer 1992ff., Band 5 (Sp. 1099-1183).
- Egner, Helga (Hrsg.) [1998]:** „Zeit haben. Konzentration in der Beschleunigung“, Zürich/Düsseldorf: Walter 1998.
- Elias, Norbert [19841]:** „Über die Zeit“, Frankfurt am Main: suhrkamp wissenschaft 1992⁴.
- Fauconnier, Gilles & Turner, Mark [1995]:** „Conceptual Integration and Formal Expression“, in: *Metaphor and symbolic activity* 10 (3), S. 183-204.
- Fauconnier, Gilles & Turner, Mark [1998]:** „Conceptual Integration Networks“, in: *Cognitive science* 22 (2), S. 133-187.
- Fehse, Beatrix [2001]:** „Die Metapher im Kontext alltäglicher und lyrischer Sprache. Eine vergleichende Analyse“, Essen: LAUD (Paper No. 521) 2001.
- Fehse, Beatrix [2014]:** „Kunstwerke ‚lesen‘ und verstehen – ja, geht denn das? Ein Modell zur Identifikation und Analyse von Metaphern in Text-Bild-Gefügen“ in: *OBST* 84, S. 75-98.
- Feinstein, Hermine [1982]:** *Meaning and Visual Metaphor*“, in: *Studies in Art and Education* 23/2, S. 45-55.

- Figal, Günter [2011]:** „Bewegung und Zeit im Bild. Philosophische Bildreflexion im Bezug auf Friedrich, Magritte, Turner und Twombly“, in: Thomas Kisser (Hrsg.): „Bild und Zeit“, Paderborn: Fink 2011 (S. 342-351).
- Flasch, Kurt [2008]:** „V. Was ist Zeit? Zeit und Ewigkeit (Buch 11)“, in: Aurelius Augustinus: „Confessiones Liber X et XI. Bekenntnisse 10. und 11. Buch. Lateinisch/Deutsch“, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (S. 34-50).
- Forceville, Charles [1988]:** „The Case of Pictorial Metaphor: René Magritte and Other Surrealists“, in: Alex Erjavec (Hrsg), Vestnik 9. Ljubljana: Institut za Mark-sisticne Studije, S. 150-160.
- Forceville, Charles [1991]:** „Verbo-pictorial metaphor in advertisements“, in: *Parlan- ce* 3,1, S. 7-19.
- Forceville, Charles [1995]:** „(A)symmetry in metaphor: The importance of extended context“, in: *Poetics today* 16:4 (1995), S. 677-708.
- Forceville, Charles [1996]:** „Pictorial Metaphor in Advertising“, London, New York: Routledge 1998².
- Forceville, Charles [1999a]:** „Art or Ad? The Influence of Genre-Attribution on the Interpretation of Images“, in: *Spiel* 18, S. 279-300.
- Forceville, Charles [1999b]:** „The metaphor COLIN IS A CHILD“, in: Ian McE- wan's, Harold Pinter's, and Paul Schrader's *The Comfort of Strangers*, in *Meta- phor and Symbol* 14:3 (1999), S. 179-198.
- Forceville, Charles [2000]:** „Compasses, beauty queens and other PCs: pictorial met- aphors in computer advertisements“, in: *Hermes: Journal of Linguistics* 24, S. 31-55.
- Forceville, Charles [2001]:** „The identification of target and source in pictorial met- aphors“, in: *Journal of Pragmatics* 34 (2002), S. 1-14.
- Forceville, Charles [2002]:** „Further Thoughts on Delimitating Pictorial Metaphor“, in *Theoria et Historia Scientiarum* 6, S. 213-227.
- Forceville, Charles [2003]:** „Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots“, in: *Zeitschrift für Semiotik* (Bd. 25, Heft 1-2, 2003), S. 39-60.
- Friedel, Helmut (Hrsg.) [1999]:** „Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit“, München: Hatje Cantz 1999.
- Gaede, Werner [1981]:** „Vom Wort zum Bild. Kreativ-Methoden der Visualisie- rung“, München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig 1992².
- Gaede, Werner [2002]:** „Typografie“, in: Werner Gaede: „Abweichen von der Norm“, München: Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig 2002 (S. 501-617).
- Geißler, Karlheinz A. [1985]:** „Zeit leben. Vom Hasten und Rasten, Arbeiten und Lernen, Leben und Sterben“, Weinheim / Berlin: Beltz Quadriga 1992⁴.
- Geißler, Karlheinz A. [1998]:** „Ach, du liebe Zeit! Der Wandel der Zeiterfahrung und des Zeiterlebens in unserer Gesellschaft“, in: „Zeit haben. Konzentration in der Beschleunigung“, Zürich/Düsseldorf: Walter 1998 (S. 19-42).

- Geißler, Karlheinz A. [2006]:** „Von der Vielfalt der Zeiten – und der Einfalt der Uhrzeit“, in: Karlheinz A. Geißler & Klaus Kümmerer & Ida Sabelis (Hrsg.): „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006 (S. 9-20).
- Geißler, Karlheinz A. [2007¹]:** „Alles Espresso. Kleine Helden der Alltagsbeschleunigung“, Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2008².
- Geißler, Karlheinz A. [2009]:** „Lebst du schon oder sparst du noch?“, in: Dirk Katzschmann & Christian Rotta (Hrsg.): „Schwerpunkt. Nur eine Frage der Zeit? – Universitas. Orientierung in der Wissenschaft 64. Jg., Nr. 761, 2009, S. 1104-1123.
- Geißler, Karlheinz A. [2010]:** „Lob der Pause. Warum unproduktive Zeiten ein Gewinn sind“, München: oekom verlag 2010.
- Geißler, Karlheinz A. [2011a]:** „Alles hat seine Zeit, nur ich hab keine. Wege in eine neue Zeitkultur“, München: oekom verlag 2011.
- Geißler, Karlheinz A. [2011b]:** „Alles gleichzeitig und zwar sofort“, aufgezeichnet von Michael Ohnewald in: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.zeit-alles-gleichzeitig-un>.
- Geißler, Karlheinz A. (Homepage):** <http://www.timesandmore.com/> [eingesehen am 28.10.2011].
- Geißler, Karlheinz A. & Kümmerer, Klaus & Sabelis, Ida (Hrsg.) [2006]:** „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006.
- Gendolla, Peter [1992]:** „Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung“, Köln: duMont Buchverlag 1992.
- Glucksberg, Sam [2001]:** „Understanding figurative language. From metaphors to idioms“ (= Oxford psychology series Number 36), Oxford: Oxford University Press 2001.
- Goldwasser, Orly [1999]:** „Book review. Forceville, Charles: Pictorial Metaphor in Advertising, London, New York: Routledge 1996“, in: Journal of Pragmatics 31 (1999), S. 609-618.
- Gombrich, Ernst H. [1962]:** „Das Arsenal der Karikaturisten“, in: Ernst H. Gombrich: „Meditationen über ein Steckenpferd“, Wien: Europa Verlag 1973 (S. 195-216).
- Gombrich, Ernst H. [1963]:** „Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art“, London: Phaidon Press 1963.
- Gombrich, Ernst H. [1984]:** „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst“, in: Ernst H. Gombrich: „Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung“, Stuttgart: Klett-Cotta 1984 (S. 40-62).
- Gross, Sabine [2000]:** „Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns ‚Der Blindensturz‘“, in: Ulla Fix & Hans Wellmann: „Bild im Text – Text im Bild“, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2000 (S. 105-128).
- Grün, Anselm [1998]:** „Zeit und Ewigkeit“, in: Helga Egner: „Zeit haben. Konzentration in der Beschleunigung“, Zürich/Düsseldorf: Walter 1998 (S. 173-190).

- Hausman, Carl R.** [1989]: „Metaphor and art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts“, Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.)** [1983¹]: „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996².
- Heckhausen, Heinz & Suerbaum, Ulrich & Weinrich, Harald** [1968]: „Bochumer Diskussion“, in: *Poetica* (1968, 2 / Heft 1), S. 100-130.
- Heffernan, James A. W.** [1985]: „Resemblance, signification, and metaphor in the visual arts“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (2), S. 167-180.
- Held, Martin** [2004]: „Zeit nehmen für Zeitformen“, in: Andreas Theodorff (Hrsg.): „Schon so spät? Zeit. Lehren. Lernen“, Stuttgart: Hirzel 2004 (S. 330-343).
- Held, Martin & Hatzelmann, Elmar** [2006]: „Von der Uhrzeit und der Vielfalt der Zeitformen: Zeitkompetenz für den Umgang mit Zeiten“, in: Karlheinz A. Geißler & Klaus Kümmerer & Ida Sabelis (Hrsg.): „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006 (S. 168-180).
- Hoberg, Rudolf** [1970]: „Die Lehre vom sprachlichen Feld. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Methodik und Anwendung“, Düsseldorf: Schwann 1971.
- Holländer, Hans** [1984a]: „Augenblick und Zeitpunkt“, in: Christian W. Thomson & Hans Holländer (Hrsg.): „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (S. 7-21).
- Holländer, Hans** [1984b]: „Augenblicksbilder. Zur Zeitperspektive in der Malerei“, in: Christian W. Thomson & Hans Holländer (Hrsg.): „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (S. 175-197).
- Homberger, Dietrich** [2003]: „Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft“, Stuttgart: Reclam 2003.
- Hülzer, Heike** [1987]: „Die Metapher. Kommunikationssemantische Überlegungen zu einer rhetorischen Kategorie“, Münster: Nodus 1987.
- Hülzer-Vogt, Heike** [1989]: „Karl Bühler (1879-1963) und Wilhelm Stählin (1883-1975). Psychologische Fundamente der Metapherntheorie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, Münster: Nodus 1989.
- Hülzer-Vogt, Heike** [1991]: „Kippfigur Metapher – Metaphernbedingte Kommunikationskonflikte in Gesprächen“ (Bd. 1 „Gesprächsanalyse“ u. Bd. 2 „Materialien“), Münster: Nodus 1991.
- Ingendahl, Werner** [1970]: „Zur Systematisierung metaphorischer Prozesse“, in: *Linguistische Berichte* 8 (1970), S. 49-54.
- Ingendahl, Werner** [1971¹]: „Der metaphorische Prozess. Methodologie zu seiner Erforschung und Systematisierung“, Düsseldorf: Schwann 1973².
- Itten, Johannes** [1961¹]: „Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst“, Ravensburg: Otto Maier 2000³.

- Jäkel, Olaf [1997]: „Metaphern in abstrakten Diskursdomänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft“, Frankfurt am Main: Lang 1997.
- Jäkel, Olaf [1999]: „Kant, Blumenberg, Weinrich: Some Forgotten Contributions to the Cognitive Theory of Metaphor“, in: Gibbs, Raymond W. & Stehen, Gerard J. (Hrsg.): „Metaphor in Cognitive Linguistics“, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins 1999 (S. 9-27).
- Jäkel, Olaf [2003]: „Wie Metaphern Wissen schaffen. Die kognitive Metapherntheorie und ihre Anwendung in Modell-Analysen der Diskursbereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion“, Hamburg: Dr. Kovac 2003.
- Jakobson, Roman [1956]: „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 163-174).
- Jochimsen, Margarethe [1973]: „Zeit. Ein Aspekt in der aktuellen Kunst“, in: Magazin Kunst, Nr. 49, 1973 (S. 51-70).
- Jochimsen, Margarethe [1985]: „Zeit zwischen Entgrenzung und Begrenzung der bildenden Kunst heute“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 219-239).
- Johns, Bethany [1984]: „Visual Metaphor: Lost and found“, in: Semiotica 52 3/4 (1984), S. 291-333.
- Johnson, Mark [1987]: „The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason“, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kallmeyer, Werner et al. [19731]: „Lektürekolleg zur Textlinguistik“ (Band 1), Frankfurt am Main: Fischer Athenäum 1980³.
- Kather, Regine [2006]: „Überzeitlichkeit – ein Konvergenzpunkt in der Vielfalt von Zeiten. Ein interkultureller Ausblick“, in: Karlheinz A. Geißler & Klaus Kümmerer & Ida Sabelis (Hrsg.): „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006 (S. 43-58).
- Katzschmann, Dirk & Rotta, Christian (Hrsg.) [2009]: „Schwerpunkt. Nur eine Frage der Zeit? – Universitas. Orientierung in der Wissenschaft 64. Jg., Nr. 761, 2009.
- Kennedy, John M. [1982]: „Metaphor in Pictures“, in: Perception (1982 / 11), S. 589-605.
- Kennedy, John M. & Green, Christopher D. & Vervaeke John [1993]: „Metaphoric thought an devices in pictures“, in: Metaphor and Symbolic Activity 8, S. 243-255.
- Kisser, Thomas (Hrsg.) [2011]: „Bild und Zeit“, Paderborn: Fink 2011.
- Kittay, Eva Feder [1987]: „Metaphor: its cognitive force and linguistic structure“, Oxford: Clarendon Press 1987.

- Klee, Paul [1921/22a]:** „Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Transkription und Einleitung von Jürgen Glaesemer, Basel: Schwabe & Co 1979 (S. 66-75).
- Klee, Paul [1921/22b]:** „Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Herausgegeben von Jürgen Glaesemer Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel: Schwabe & Co 1979 (S. 123-142).
- Knowles, Murray & Moon, Rosamund [2006]:** „Introducing Metaphor“, London: Routledge, 2006.
- Knowles, Murray & Moon, Rosamund [2006a]:** „Non-verbal metaphor“, in: Murray Knowles & Rosamund Moon: „Introducing Metaphor“ New York: Routledge (S. 139-154).
- Köller, Wilhelm [1975]:** „Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern“, Stuttgart: Metzler 1975.
- Köller, Wilhelm [2004]:** „Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache“, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004.
- Kräuter, Elisabeth [2006]:** „Zeitgemäß: die Zeitform ‚Pause‘ in: Karlheinz A. Geißler & Klaus Kümmerer & Ida Sabelis (Hrsg.): „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006 (S. 181-191).
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo [1996]:** „Reading Images. The Grammar of Visual Design“, London: Routledge 1996.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo [2002]:** „Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour“, in: Visual Communication 1 (3), S. 343-368.
- Kügler, Werner [1984]:** „Zur Pragmatik der Metapher. Metaphernmodelle und historische Paradigmen“, Frankfurt a. M.: Lang 1984.
- Kunze, Reiner [2002]:** „Die Aura der Wörter. Denkschrift“, Stuttgart: Radius 2003³.
- Lakoff, George [1993]:** „The contemporary theory of metaphor“, in: Orthony, Andrew: „Metaphor and thought“ Cambridge: University Press 1994² (S. 202-251) (neue Ausgabe).
- Lakoff, George & Johnson, Mark [1980]:** „Metaphors We Live By“, Chicago: University Press 1980.
- Lakoff, George & Johnson, Mark [1985]:** „Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern“, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme 2003³.
- Lakoff, George & Johnson, Mark [1999]:** „Time“, in: Lakoff, George & Johnson, Mark: „Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought“, New York: Basic Books 2007² (S. 137-169).
- Langer, Susanne [1957]:** „Problems of art: ten philosophical lectures“, New York: Charles Scribner's Sons 1957.

- Leisi, Ernst [1973]: „Praxis der englischen Semantik“, Heidelberg: Winter 1973.
- Leisi, Ernst [19731]: „Praxis der englischen Semantik“, Heidelberg: Winter 1985².
- Lessing, Gotthold Ephraim [1766]: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: Wilfried Barmer (Hrsg.) „Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1766 – 1769, Bd. 5/2“, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990 (S. 9-321).
- Lewandowski, Theodor [19751]: „Linguistisches Wörterbuch“, Band 1-3, UTB/Quelle & Meyer Verlag: Heidelberg/Wiesbaden 1994⁶.
- Liebert, Wolf-Andreas [1992]: „Metaphernbereiche der deutschen Alltagssprache: Kognitive Linguistik und die Perspektiven der Kognitiven Lexikographie“, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992.
- Liebert, Wolf-Andreas [1995]: „Metaphernbereiche der virologischen Aidsforschung“, in: *Lexicology: an international journal on the structure of vocabulary* (1/1), S. 142-182.
- Liebert, Wolf-Andreas [2000]: „Öko-Metaphorik. Mentale Modelle, Sprache, Emotion“, in: Elisabeth Kals & Norbert Platz & Rainer Wimmer: „Emotionen in der Umweltdiskussion“, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2000 (S. 59-88).
- Liebert, Wolf-Andreas [2002]: „Bildfelder in synchronischer Perspektive“, in: D. Alan Cruse & Franz Hundsnurscher & Michael Job & Peter Rolf Lutzeier (Hrsg.): „Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen“, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2002 (S. 771-783).
- Lipka, Leonhard [1990¹]: „An Outline of English Lexicology. Lexical Structure, Word Semantics, and Word-foundation“, Tübingen: Niemeyer 1990¹.
- Lipka, Leonhard [20023]: „An Outline of English Lexicology. Lexical Structure, Word Semantics, and Word-foundation“, Tübingen: Narr 2002³.
- Lutzeier, Peter Rolf [1992]: „Wortfeldtheorie und kognitive Linguistik“, in: *Deutsche Sprache* (20 / 1), S. 62-81.
- Lutzeier, Peter Rolf [1993]: „Wortfelder als kognitive Orientierungspunkte“, in: ders. (Hrsg.): *Studien zur Wortfeldtheorie / Studies in Lexical Field Theory*“, Tübingen: Niemeyer 1993.
- Mann, Heinz Herbert [1984]: „Überlegungen zum Thema ‚Zeit‘ bei Pieter Bruegel d. Ä.“, in: Christian W. Thomson & Hans Holländer (Hrsg.): „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (S. 198-207).
- Massey, Irving [1977]: „Two Types of Visual Metaphor“, in: *Criticism. A Quarterly for Literacy and the Arts* 19, S. 285-295.
- Mautner Markof, Marietta [1985]: „Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910 – 1914“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 169-185).

- McGuire, John Michael [1999]: „Pictorial Metaphors: A Reply to Sedivy“, in: *Metaphor and Symbol*, 14(4), S. 293-302.
- Nerlich, Brigitte & Clarke, David D. [2000]: „Semantic fields and frames: Historical explorations of the interface between language, action and cognition“, in: *Journal of Pragmatics* 32 (2), S. 125-150.
- Nerlich, Brigitte & Clarke, David D. [2002]: „Blending the past and the present: Conceptual and linguistic integration, 1800 – 2000“, in: René Dirven & Ralf Pörings (Hrsg.): „Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast“, Berlin / New York: de Gruyter 2002 (S. 555-593).
- Netta, Irene [1999]: „Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola“, in: Helmut Friedel (Hrsg.): „Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit“, München: Hatje Cantz 1999 (S. 143-155).
- Neuner, Stefan [2007]: „Zerfallende Kalligramme. Stationen eines skripto-pikturalen Konflikts zwischen Pablo Picasso und Jasper Johns“, in: Dirk Linck & Stefanie Rentsch (Hrsg.): „Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride“, Freiburg im Breisgau: Rombach 2007 (S. 215-241).
- Nieraad, Jürgen [1977]: „‘Bildgesegnet und bildverflucht’: Forschungen zur sprachlichen Metaphorik“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- Otto, Gunter [1998]: „Lehren und Lernen zwischen Didaktik und Ästhetik“ (Bände 1 – 3), Seelze-Velber: Kallmeyer 1998.
- Panofsky, Erwin [1927]: „Die Perspektive als symbolische Form“, in: Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft“, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1998 (S. 99-167).
- Panofsky, Erwin [1939]: „Vater Chronos“, in: Erwin Panofsky: „Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance“, Köln: DuMont 1980 (S. 109-152).
- Paulus, Jochen [2008]: „Warm ums Herz“, in: DIE ZEIT 30. Oktober 2008 – Nr. 45, S. 45.
- Pausch, Holger A. [1974]: „Die Metapher“, in: *Wirkendes Wort* 24, S. 56-69.
- Peil, Dietmar [1983]: „Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart“, München: Fink (Münstersche Mittelalter-Schriften 50) 1983.
- Peil, Dietmar [1990]: „Überlegungen zur Bildfeldtheorie“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (112 / 1990), S. 209-241.
- Peil, Dietmar [1993]: „Zum Problem des Bildfeldbegriffs“, in: Peter Rolf Lutzeier (Hrsg.): „Studien zur Wortfeldtheorie / Studies in Lexical Field Theory“, Tübingen: Niemeyer 1993.
- Peil, Dietmar [2002]: „Bildfelder in historischer Perspektive“, in: D. Alan Cruse & Franz Hundsnurscher & Michael Job & Peter Rolf Lutzeier (Hrsg.): *Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen*“, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2002 (S. 764-771).

- Philippot, Paul [1985]:** „Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst“, in: Michael Baudson (Hrsg.): „Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst“, Weinheim: acta humaniora 1985 (S. 127-155).
- Pochat, Götz [1984]:** „Erlebniszeit und bildende Kunst“, in: Christian W. Thomson & Hans Holländer (Hrsg.): „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (S. 22-46).
- Porzig, Walter [1934]:** „Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen“, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur“ (Bd. 58) 1934, S. 70-97.
- Posner, Roland u.a. (Hrsg.) [2003]:** „Metaphern in Bild und Fernsehen, Gestik, Theater und Musik“ = Zeitschrift für Semiotik Bd. 25, Heft 1-2, 2003.
- Rentel, Nadine [2005]:** „Bild und Sprache in der Werbung“, Frankfurt a. M.: Lang, 2005.
- Richards, Ivor Armstrong [1936]:** „Die Metapher“, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): „Theorie der Metapher“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996² (S. 31-52).
- Ricœur, Paul [1975]:** „Die lebendige Metapher“*, München: Wilhelm Fink 1991²
* französischer Titel: „La métaphore vive“
- Rohrer, Tim [2000]:** „Metaphors: Visual Blends and the Ideology of Information Technology“, in: Hermes 24, S. 131-159.
- Rösing, Ina [1998]:** „Die Zukunft liegt hinten, die Vergangenheit vorn. Fremdkulturelle Konstruktionen der Zeit“, in: Helga Egner: „Zeit haben. Konzentration in der Beschleunigung“, Zürich/Düsseldorf: Walter 1998 (S. 69-97).
- Rothenberg, Albert [1980]:** „Homospacial thinking in the creative process“, in: Leonardo 13, S. 17-27.
- Rozik, Eli [1994]:** „Pictorial Metaphor“, in: Kodikas/Code17, S. 203-218.
- Rozik, Eli [1998]:** „Ellipsis and the surface structures of verbal and nonverbal metaphor“, in: Semiotica, 119 – 1/2 (1998), S. 67-103.
- Rozik, Eli [2003]:** „Metaphorische Körperbewegungen auf der Bühne“, in: Zeitschrift für Semiotik (Bd. 25, Heft 1 – 2, 2003), S. 93-108.
- Rozik, Eli [2006]:** „Basic kinds of iconic metaphor in the theatre and other iconic arts“, in: Semiotica, 161 – 1/4 (2006), S. 309-331.
- Sailer-Wlasits, Paul [2003]:** „Metaphern des Raumes im Laufe der Zeit: Aristoteles“ und „Die ursprüngliche Zeit der Seele: Augustinus“ in: Paul Sailer-Wlasits: „Die Rückseite der Sprache – Philosophie der Metapher“, Wien-Klosterneuburg: Edition va bene 2003 (S. 89-121).
- Saussure, Ferdinand de [1916]:** „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“*, Berlin: Walter de Gruyter 2001³ *französischer Titel: „Cours de linguistique générale“
- Scheider, Manuel [2006]:** „Sein und Zahl. Spuren der Zeit in der Kunst Roman Opalkas“, in: Karlheinz A. Geißler & Klaus Kümmerer & Ida Sabelis (Hrsg.): „Zeitvielfalt. Wider das Diktat der Uhr“, Stuttgart: Hirzel 2006 (S. 192-206).

- Schlobach, Jochen [1980]:** „Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung“, München: Fink 1980 (S. 17-20, 332-340).
- Schloemann, Johann & Schmid Hans-Jörg [2009]:** „Was passiert, wenn der Kragen platzt?“, in: SZ 21. / 22. März 2009 – Nr. 67, S. 22.
- Schmitz, Ulrich [2003a]:** „Lesebilder im Internet. Neue Koalitionen und Metamorphosen zwischen Text und Bild“, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XIII - Heft 3, S. 605-628.
- Schmitz, Ulrich [2003b]:** „Deutsche Schriftsprache in hypermedialer Umgebung. Technisch motivierter Sprachwandel zwecks effizienter Ordnung komplexer Sinnfragmente“, in: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 31, S. 253-273.
- Schmitz, Ulrich [2003c]:** „Text-Bild-Metamorphosen in Medien um 2000“, in: Ulrich Schmitz & Horst Wenzel (Hrsg.): „Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000“, Berlin: Erich Schmidt Verlag (S. 241-264).
- Schmitz, Ulrich [2004a]:** „3. Text und Bild“ u. „4. Metaphorik“, in: ders.: „Sprache in modernen Medien. Einführung in Tatsachen und Theorien, Themen und Thesen“, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004 (S. 116-118).
- Schmitz, Ulrich [2004b]:** „Bildung für Bilder. Text-Bild-Lektüre im Deutschunterricht“, in: Hartmut Jonas & Petra Josting (Hrsg.): „Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. Jutta Wermke zum 60. Geburtstag gewidmet“, München: ko-paed 2004 (S. 219-232).
- Schmitz, Ulrich [2005]:** „Blind für Bilder. Warum sogar Sprachwissenschaftler auch Bilder betrachten müssen“, in: OBST H. 69, S. 189-227.
- Schmitz, Ulrich [2011]:** „Sehflächenforschung. Eine Einführung“, in: Hajo Diekmannshenke & Michael Klemm & Hartmut Stöckl (Hrsg.): „Bildlinguistik“, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011 (S. 21-42).
- Schmitz-Emans, Monika [1991]:** „Schrift als Aufhebung der Zeit. Zu Formen der Temporalreflexion in visueller Poesie und ihren spekulativen Voraussetzungen“, in: Arcadia; Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft 1991, Vol. 26 (1), S. 1-32.
- Schneider, Raymond [1976]:** „The Visible Metaphor“, in: Communication Education 25, 2, S. 121-126.
- Schwarz-Friesel, Monika [2004]:** „Kognitive Linguistik heute. Metaphernverstehen als Fallbeispiel“, in: Deutsch als Fremdsprache (41/2), S. 83-89.
- Schwarz-Friesel, Monika & Skirl, Helge [2007]:** „Metapher“, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007.
- Searle, John R. [1979]:** „Metaphor“, in: Andrew Ortony (Hrsg.): „Metaphor and Thought“, Cambridge: Cambridge University Press 1979 (S. 92-123).
- Sedivy, Sonia [1997]:** „Metaphoric Pictures, Pulsars, Platypuses“, in: Metaphor and Symbol, 12 (2), S. 95-112.

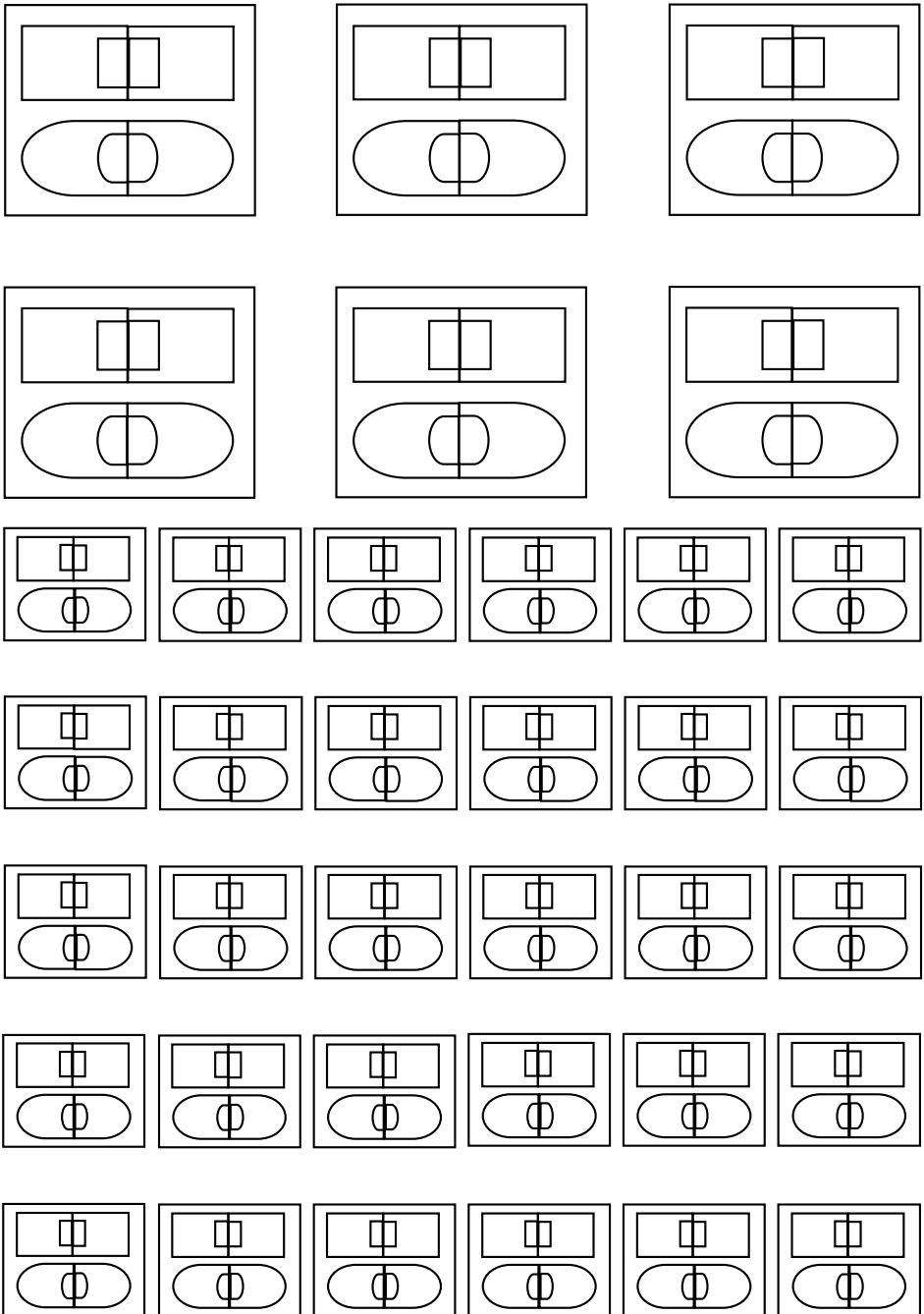
- Seitz, Jay A. [1998]: „Nonverbal Metaphor: A Review of Theories and Evidence“, in: Genetic, Social, and General Psychology Monographs 124, S. 95-119.
- Skirl, Helge [2009]: „Emergenz als Phänomen der Semantik am Beispiel des Metaphernverstehens. Emergente konzeptuelle Merkmale an der Schnittstelle von Semantik und Pragmatik“, Tübingen: Günter Narr, 2009.
- Sonesson, Göran [2003]: „Über Metaphern in Bildern“, in: Zeitschrift für Semiotik (Bd. 25, Heft 1 – 2, 2003), S. 25-37.
- Spillner, Bernd [1982]: „Stilanalyse semiotisch komplexer Texte. Zum Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Information in Werbeanzeigen“, in: Kodikas/Code - Ars Semiotica, Volume 4/5, S. 91-106.
- Spillner, Bernd [1995]: „Stilsemiotik“, in: Stickel, Gerhard (Hrsg.): „Stilfragen. Institut für deutsche Sprache – Jahrbuch 1994“, Berlin: de Gruyter 1995 (S. 62-93).
- Stählin, Wilhelm [1914]: „Zur Psychologie und Statistik der Metaphern“, in: Archiv für die gesamte Psychologie 31 (1914), S. 299-425.
- Stöckl, Hartmut [1992]: „Der ‚picture relation type‘ – ein praktischer Analysemodus zur Beschreibung der vielfältigen Einbettungs- und Verknüpfungsbeziehungen von Bild und Text“, in: Papiere zur Linguistik Nr. 46, Heft 1, S. 49-61.
- Stöckl, Hartmut [1997]: „Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung“, Frankfurt am Main: Lang 1997.
- Stöckl, Hartmut [1998]: „Multimediale Diskurswelten zwischen Text und Bild“, in: Bernhard Kettemann & Martin Stegu & Hartmut Stöckl (Hrsg.): „Medien-diskurse – verbal-Workshop Graz 1996, Frankfurt am Main: Lang 1998 (S. 73-92).
- Stöckl, Hartmut [1998a]: „(Un-)Chaining the floating image. Methodologische Überlegungen zu einem Beschreibungs- und Analysemodell für die Bild/Textverknüpfung aus linguistischer und semiotischer Perspektive“, in: Kodikas/Code - Ars Semiotica, Volume 21 (1998), S. 75-98.
- Stöckl, Hartmut [1998b]: „Alles Müller oder was? – Nicht immer, aber immer öfter. Werbliche Persuasion als Vermittler zwischen öffentlichem und privatem Diskurs“, in: Michael Hoffmann & Christine Keßler (Hrsg.): „Beiträge zur Persuasionsforschung: Unter besonderer Berücksichtigung textlinguistischer und stilistischer Aspekte“, Frankfurt am Main: Lang 1998 (S. 293-310).
- Stöckl, Hartmut [2004]: „Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text“, Berlin: Walter de Gruyter 2004.
- Stöckl, Hartmut [2004b]: „Bilder über Bilder. Textuelle Bezüge zwischen phraseologischer und materieller Bildlichkeit“, in: Christine Palm-Meister (Hrsg.): „Europheas 2000 – Internationale Tagung zur Phraseologie vom 15. – 18. Juni in Aske, Schweden“, Tübingen: Stauffenburg 2004 (S. 495-507).
- Stöckl, Hartmut [2013]: „Junktoren zwischen Text und Bild – dargestellt anhand der Unternehmenskommunikation im Internet (Essener Schriften zur Sprach-

- Kultur- und Literaturwissenschaft 6). Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr. 510 S., in: Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Sprachwissenschaft Vol. 5 (2) 2013, S. 212-217.
- Sucharowski, Wolfgang** [1996]: „Semantik der Farbe – ein Beispiel“, in: Wolfgang Sucharowski: „Sprache und Kognition. Neuere Perspektiven in der Sprachwissenschaft“, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996 (S. 167-175).
- Theodorff, Andreas (Hrsg.)** [2004]: „Schon so spät? Zeit. Lehren. Lernen“, Stuttgart: Hirzel 2004.
- Thomson, Christian W. & Holländer, Hans (Hrsg.)** [1984]: „Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
- Trier, Jost** [1934]: „Deutsche Bedeutungsforschung“, in: Goetze, A. & Horn, W. & Maurer, F.: „Germanische Philologie. Ergebnisse und Aufgaben. Festschrift für Otto Behaghel“, Heidelberg 1934 (S. 173-200).
- Ungerer, Friedrich** [2000¹]: „Muted metaphors and the activation of metonymies in advertising“, in Barcelona, Antonio (Hrsg.): „Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective“, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2003² (S. 321-340).
- Ungerer, Friedrich & Schmid Hans-Jörg** [1996]: „Prototypes and categories“, in: Friedrich Ungerer & Hans-Jörg Schmid: „An Introduction to Cognitive Linguistics“, New York: Longman 1996 (S. 1-59).
- Wagner, Christoph** [2001]: „Kolorit/farbig“, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): „Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden“, Band 3 „Harmonie – Material“, Stuttgart: Metzler 2001 (S. 305-332).
- Wahrig-Burfeind, Renate (Hrsg.)** [2000]: „Gerhard Wahrig. Deutsches Wörterbuch“, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 2000.
- Weibel, Peter** [1997]: „die wiener gruppe im internationalen Kontext“, in: Peter Weibel (Hrsg.): „Die Wiener Gruppe“, Wien: Springer 1997 (S. 763-738).
- Weinrich, Harald** [1958]: „Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld“, in: Lausberg, Heinrich (Hrsg.): „Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs“, Halle: Niemeyer 1958 (S. 508-521).
- Weinrich, Harald** [1963]: „Semantik der kühnen Metapher“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), S. 325-344.
- Weinrich, Harald** [1964]: „Typen der Gedächtnismetaphorik“, in: Archiv für Begriffsgeschichte 9 (1964), S. 23-27.
- Weinrich, Harald** [1966¹]: „Linguistik der Lüge“, München: Beck 2000⁶.
- Weinrich, Harald** [1967]: „Semantik der Metapher“, in: Folia Linguistica. Acta Societatis Linguisticae Europaeae (Tomus 1 / 1967), S. 3-17.
- Weinrich, Harald** [1967a]: „Rezension. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 219, Heft 3-4, S. 170-174.

- Weinrich, Harald u. a.** [1968]: „Die Metapher (Bochumer Diskussion)“, in: *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (1968 / Bd. 2), S. 100-130.
- Weinrich, Harald** [1975]: „‘Konkrete‘ Negativität“, in: Harald Weinrich: „Positionen der Negativität“, München: Wilhelm Fink Verlag 1975 (S. 405 u. 554-555).
- Weinrich, Harald** [1976]: „Sprache in Texten“, Stuttgart: Klett 1976 (S. 276-341).
- Weinrich, Harald** [1976a]: „Für eine Grammatik mit Augen und Ohren, Händen und Füßen – am Beispiel der Präpositionen“ (herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften), Opladen: Westdeutscher Verlag 1976.
- Weinrich, Harald** [1987]: „Zur Definition der Metonymie und zu ihrer Stellung in der rhetorischen Kunst“, in: Arnold Arens: „Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag“, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1987 (S. 105-110).
- Weinrich, Harald** [19931]: „7 Syntax der Junktion“, in Harald Weinrich: „Textgrammatik der deutschen Sprache“, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007⁴ (S. 609-818).
- Weinrich, Harald** [2001¹]: „Von der Leiblichkeit der Sprache“, in Harald Weinrich: „Sprache, das heißt Sprachen“, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003² (S. 15-57).
- Weinrich, Harald** [2004¹]: „Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens“, München: C. H. Beck 2005³.
- Weiß, Christina** [1984]: „Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten“, Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1984.
- Welsch, Wolfgang** [1990¹]: „Ästhetisches Denken“, Stuttgart: Reclam 1995⁴.
- Wessel, Franziska** [1984]: „Probleme der Metaphorik und Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan und Isolde‘“, München: Fink (Münstersche Mittelalter-Schriften 54) 1984 (S. 66-81).
- Wetzchewald, Marcus** [2004]: „Rezension: Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte – Theorien - Analysemethoden...“, in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 68 (2004), S. 175-181.
- Wetzchewald, Marcus** [2012]: „Junktoren zwischen Text und Bild – dargestellt anhand der Unternehmenskommunikation im Internet (Essener Schriften zur Sprach-, Kultur- und Literaturwissenschaft 6)“, Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr 2012.
- Whitlock, Trevor** [1990]: „Metaphor and Film“, Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Wilmes, Ulrich** [1999]: „Die Erinnerung an das Morgen“, in: Helmut Friedel (Hrsg.): „Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit“, München: Hatje Cantz 1999 (S. 105-118).

- Wittgenstein, Ludwig** [1952]: „Philosophische Untersuchungen“, Frankfurt am Main: suhrkamp wissenschaft 1977.
- Wollheim, Richard** [1987]: „Painting, metaphor, and the body: Titian, Bellini, De Kooning etc.“, Lecture VI in: *Painting as an Art*, Princeton NJ: Princeton University Press 1987 (S. 305-357).
- Wollheim, Richard** [1991]: „Die Metapher in der Malerei“, in: Richard Heinrich & Helmuth Vetter (Hrsg.): „Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie“, München: Oldenbourg 1991.
- Wollheim, Richard** [1993]: „Metaphor and Painting“, in: F. R. Ankersmit & J. J. A. Mooji: „Metaphor and Knowledge. Volume III“, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1993 (S. 113-125).
- Worth, Sol** [1974]: „Seeing metaphor as caricature“, in: *New Literary History* 6 (1), S. 195-209.

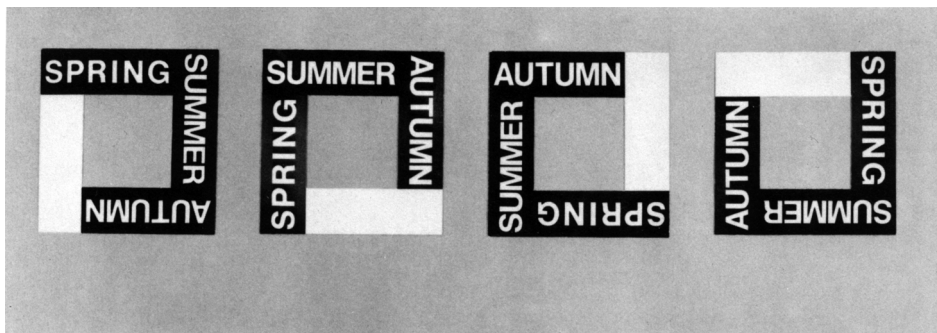
55 Modellvordruck



5.6 Tafeln



Tafel 1 AEG (gesehen: März 2004)



Tafel 2 Timm Ulrichs: „Die vier Jahreszeiten“ (1967/71)



Check-Check-in bei Lufthansa: bequem und schnell am Check-in-Automaten der neuesten Generation

50
Jahre

Kompetenz

Make or buy? Lufthansa hat sich entschieden, technische Standards selbst zu definieren und zu kontrollieren – und Kompetenz im Unternehmen zu behalten. Zuverlässige IT-Lösungen machen für unsere Passagiere das Fliegen immer einfacher und bequemer. Mit uns sind Sie näher an der Zukunft.



Lufthansa
Der Aviation Konzern

www.lufthansa.com/50



Lufthansa-Counter um 1950

Tafel 3 Lufthansa (gesehen: April 2005)

WV Vertriebservice, Postfach 3702, 90018 Nürnberg
 P.O. Box 3702, Erlang Branch, B 10718 9113
 11 WV 0006047500023
 Herrn
Peter Hansen/Management-Trainer
 3085, Az
 Petzelling 130
 8009 München 82

B 10718 000 PE 1
 31058968 / 1160974 / 11 WWAABO
Peter Hansen/Consultant
 McKinsey & Company
 Madison Avenue 485
 New York, NY 10022
 USA

WV Vertriebservice * Postf. 3702 * 90018 Nürnberg
 P.O. Box 3702, Erlang Branch, B 10718 9113
 11 WV 0006047500023
 Herrn
Dr. Peter Hansen/Vorstand Marketing
 Siemens AG
 Wilhelm-Hale-Str. 33
 80639 München

WV Vertriebservice * Postf. 3702 * 90018 Nürnberg
 P.O. Box 3702, Erlang Branch, B 10718 9113
 11 WV 0006047500023
Hansen Consulting/CEO
 Herrn Dr. Peter Hansen
 Kompagnie 57
 40212 Düsseldorf

Jetzt Testpaket + Geschenk anfordern und 50% sparen!
 Tel. 09 11/2748-200

Nichts ist spannender als Wirtschaft. Woche für Woche.
 Profitieren Sie jetzt von unserem Vorteilangebot und sparen Sie 50%!
 12 Ausgaben + Geschenk für 16,80 Euro!

In ich bestelle 12 Ausgaben WirtschaftsWoche für nur 16,80 Euro. Wenn mich das Angebot überredet, bestelle ich die WirtschaftsWoche danach zum Jahresvergnügen von 27,20 Euro (12 Ausgaben). Inland.
 Außerdem sende ich spätestens 1 Woche nach Auslieferung des 11. Heftes eine fertige Postkarte, auf der ich ein einziges, helles Geschenk, die Sportsch, darf ich auch im Falle des Widerrufs behalten.

WirtschaftsWoche Vertriebservice,
 Postfach 37 82, 90018 Nürnberg.
 Abo-Fax 09 11/27 48-222

Name/Vorname _____
 Straße/No. _____
 PLZ/Ort _____
 Datum/Unterschrift _____

Tafel 6 WirtschaftsWoche (gesehen: Mai 2002)

MEGALITHISCHE FESTUNG TREPUCO, Foto: Saloni & Comparsi

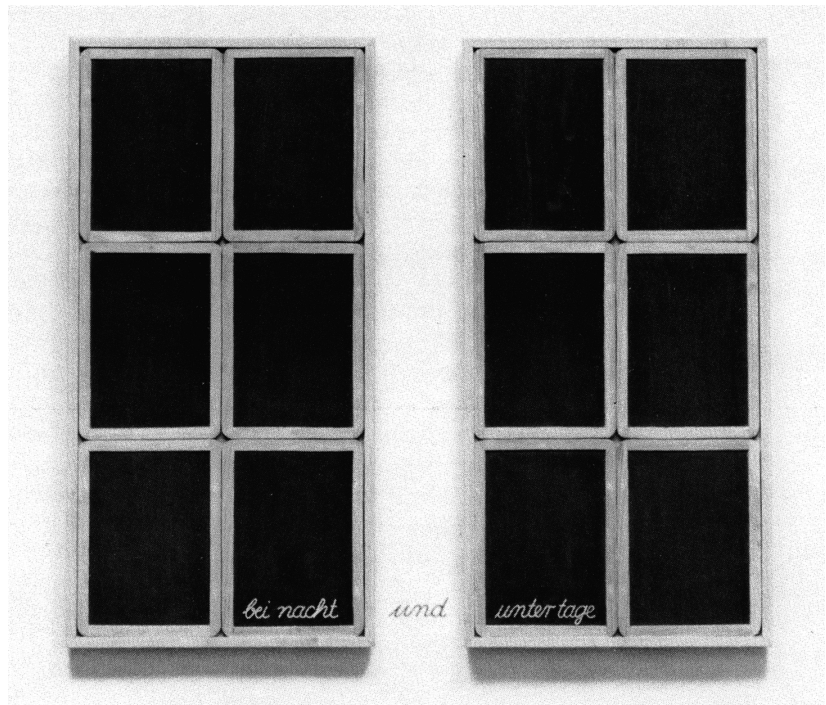
VIEL ZU INTERESSANT UM NUR EINMAL ENTDECKT ZU WERDEN

Komm und bewundere seine einmalige landschaftliche Schönheit. Entdecke die Schätze einer mehr als fünftausendjährige alten Kultur. Genieße seine authentische und originelle Küche. Komm und lerne seine einzigartige Lebensphilosophie kennen. Und wenn du wiederkommst, willst du nicht nur an den schönsten Stränden des Mittelmeeres verweilen. **Menorca. Wer kommt, kommt wieder.**

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an die Vertretung der BALEARISCHEN INSELEN: Platz vor dem Neuen Tor 1, 10115 Berlin. Oder besuchen Sie unsere Internet-Seite: www.visitbalears.com

Illes Balears
 Mallorca Menorca Eivissa Formentera

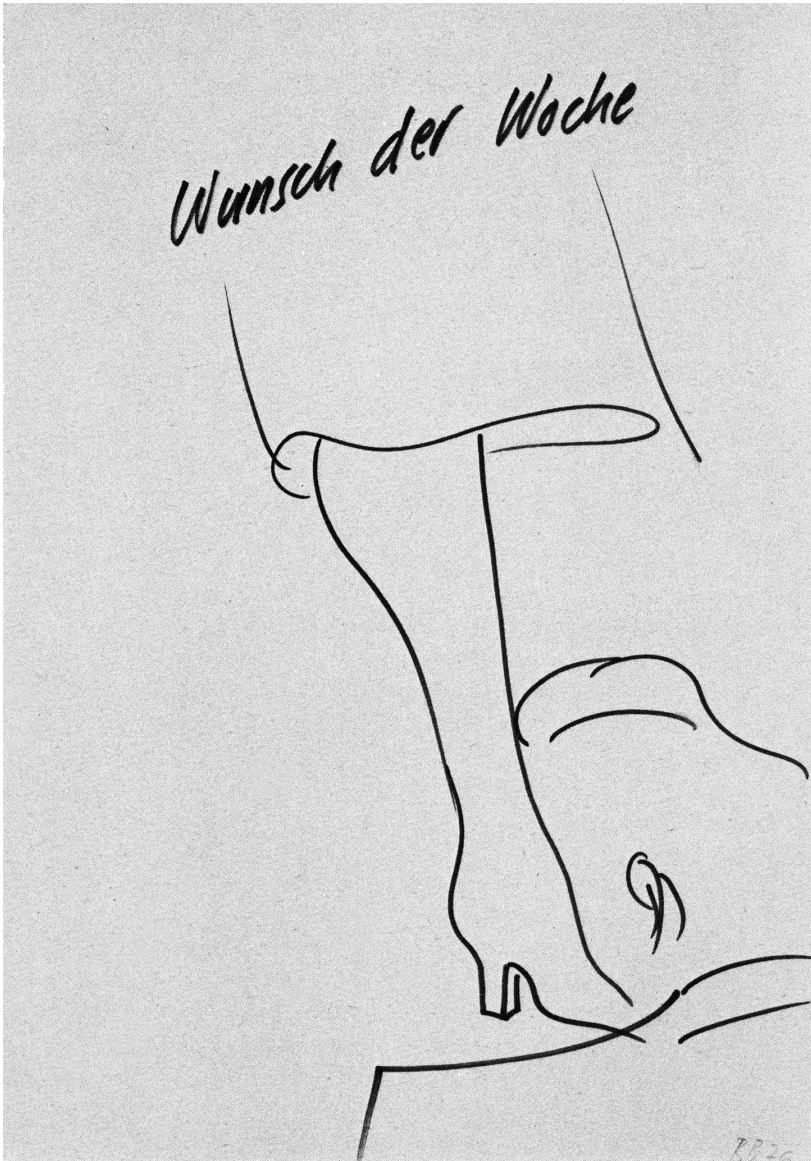
Tafel 7 Illes Balears (gesehen: Juni 2002)



Tafel 8 Timm Ulrichs: „Bei nacht und unter tage“ (1977/78)

A black and white advertisement for the Mercedes-Benz CLS-Class. The top half features a side profile of a silver CLS-Class sedan on a dark, reflective surface. The car's license plate reads 'W 3245'. Below the car, the text reads: 'Wie wäre es mit einem Rendezvous am Samstag?' followed by 'Lassen Sie sich verführen. Die neue CLS-Klasse. Am 02. 10. bei Ihrem Mercedes-Benz Partner.' At the bottom left, there is a small block of text: '► Hätten Sie Lust, sich auf ein Blinddate einzulassen? Dann kommen Sie doch am Samstag, den 02. 10. bei Ihrem Mercedes-Benz Partner vorbei. Dort erwartet Sie eine Begegnung mit einem Fahrzeug, wie Sie es noch nie kennen gelernt haben: der CLS-Klasse. Ihr Erkennungszeichen: emotionales Design, einladendes Interieur und sehr temperamentovolle V6- und V8-Motoren.' At the bottom right is the Mercedes-Benz logo and the text 'Mercedes-Benz'.

Tafel 9 Mercedes (gesehen: September 2004)



Tafel 10 Bernhard Blume: „Wunsch der Woche“ (1974 oder 1975)

Bekennnisse der anspruchsvollsten IT-Manager der Welt.

„Auf in die Zukunft. Mit Vollgas.“

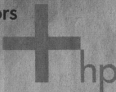
„Mitte der 90er brauchte GM eine Veränderung – eine, die nicht schnell genug kommen konnte. Was war die Herausforderung? Eine der größten Firmen der Welt in ein Unternehmen zu verwandeln, das sich quasi in Echtzeit an neue Marktgegebenheiten anpassen kann. Mit Hilfe von HP Services richteten wir unseren Blick in die Zukunft.

Das Ergebnis? Heute präsentieren wir den Verbrauchern ein neues Fahrzeugmodell in weniger als 24 Monaten, gegenüber 42 in der Vergangenheit. Und wir bringen Autos auf die Straße, die von besserer Qualität sind als je zuvor. Wir konnten unsere Informationssysteme durch Konsolidierung um über 50 % verringern. Dabei sparen wir durch den Einsatz fokussierter IT-Anwendungen jährlich mehrere hundert Millionen Dollar.


HP hat uns zugehört, statt nur zu reden. HP hat uns Ideen verkauft, statt uns Produkte aufzudrängen. HP half uns, Veränderungen zu einem Wettbewerbsvorteil zu machen.“

—Ralph Szyganda, Group Vice-President und CIO

Lassen Sie Veränderungen für sich arbeiten. Besuchen Sie www.hp.com/de/adapt

general motors 

Solutions for the adaptive enterprise.

 invent

© 2004 HP. ADAPT ist ein eingetragenes Warenzeichen von HP. GM ist ein eingetragenes Warenzeichen von GM.

Tafel 11 hp (gesehen: Juni 2004)

CHANCEN ~~VERGEBEN!~~

Ausbilden schafft Zukunft!
 Qualifizierte junge Menschen sorgen dafür, dass Deutschland international wettbewerbsfähig bleibt. Sie sind das beste Kapital der Unternehmen. Unser duales Ausbildungssystem ermöglicht es, dass wir den drohenden Fachkräftemangel verhindern. Die Agenda 2010 fördert Unternehmen, die ausbilden und Arbeitsplätze schaffen. Sie zeigen damit ökonomische und soziale Verantwortung.

Nehmen Sie die Chance wahr, schaffen auch Sie zusätzliche Ausbildungsplätze und bilden Sie genau das Personal aus, das Ihren Betrieb zukunftssicher macht!

Machen Sie mit!
www.bundesregierung.de

Die Bundesregierung

Deutschland bewegt sich **agenda 2010**

Tafel 12 Die Bundesregierung (gesehen: September 2003)



Tafel 13 Bernhard Blume: „Startbahn für Geister“ (1989)

Ich komme wieder, keine Frage.



Tetra Pak
ÖKOLOGISCH
VORTEILHAFT

Der beste Slogan für Tetra Pak ist leider schon vergeben. Schade, würde er doch so gut zu uns passen. Denn Getränkekartons von Tetra Pak sind restlos recycelbar und kommen z. B. als Faltschachtel wieder. Und weil sie darüber hinaus die Ressourcen schonen und bei der Herstellung wenig Energie verbrauchen, hat sie das Umweltbundesamt als ökologisch vorteilhafte Verpackung eingestuft. Weitere Argumente für Tetra Pak finden Sie unter www.tetrapak.de

Tetra Pak
Mehr als die Packung™

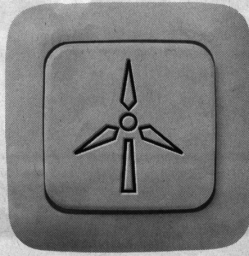
Tafel 14 Tetra Pak (gesehen: November 2002)



Tafel 15 Günter Brus: „Heimkehrchen“ (1980)

120.000 Arbeitsplätze durch Erneuerbare Energien.

Zukunft einschalten.



Saubere Energie für Deutschland.

Die Windkraftwirtschaft:

40.000 Arbeitsplätze

3,5 Mrd. Euro Umsatz 2002

Strom für 6 Millionen Haushalte

hohes Exportpotenzial

Technologie der Spitzenklasse

[Chancen nutzen] Regenerative Energien stehen für wirtschaftliche Kompetenz, ökologische Vernunft und politische Intelligenz. Dieser Industriezweig der Erneuerbaren Energien bietet bereits heute 120.000 Menschen Arbeit, 40.000 davon alleine in der Windkraft. Diesen Vorsprung in einem der größten Zukunftsmärkte wollen wir ausbauen. Weitere Investitionen brauchen verlässliche Rahmenbedingungen.

[Saubere Lösung] Bereits rund 3,75 Prozent des deutschen Stromes werden aus Wind gemacht. Das hat Deutschland an die Spitze gebracht. Eine saubere Lösung für nachhaltiges Wirtschaftswachstum und eine sichere Zukunft. Zu einem Bruchteil dessen, was Atomkraft und Kohle bereits gekostet haben und kosten werden.

[Sie haben die Wahl] Bevor Sie im September Ihre Stimme abgeben, diskutieren Sie mit Ihren Bundestagskandidaten über den Erhalt des „Gesetzes für den Vorrang Erneuerbarer Energien“ (EEG). Die Positionen der Parteien finden Sie unter www.wind-energie.de.

[Eine Initiative von Unternehmen und Verbänden der deutschen Windkraftwirtschaft]

Bundesverband WindEnergie e.V. • Das Grüne Emissionshaus • ecoJoule construct GmbH • EFI Energy Farming International AG • EnerSys GmbH • ENERTRAG AG • GE Wind Energy • GET projekt GmbH & Co. KG • GfH Gesellschaft für Handel und Finanz mbH • IE Ingenieurbüro für Energieplanung • MATENCO Natural Energy Corporation GmbH • NEG MICON Deutschland GmbH • Nordex AG • Offshore-Forum Windenergie • OSTWIND-Gruppe • Projekt GmbH • SL Windenergie GmbH • Umweltkontor Renewable Energy AG • Volkswind GmbH • wld7 AG • Windwärts Energie GmbH • WKN Windkraft Nord AG • WPD GmbH • sowie zahlreiche weitere Unternehmen und Privatpersonen.

Windkraft: Ich will mehr wissen!

Wind hält die Welt in Bewegung.
Und bringt frischen Wind für Wirtschaft
und Umwelt in Deutschland!

Windenergie in Deutschland schafft Arbeit, Technologievorsprung und Umweltschutz. Wenn Sie mehr über Chancen und Nutzen wissen wollen, finden Sie wertvolle Infos im Internet unter www.wind-energie.de oder Sie fordern sie schriftlich an:

Ja, senden Sie mir kostenlos Informationen zur Windkraft.

Vorname/Nachname _____
Straße _____
Ort _____
Telefon _____
E-Mail _____

Bitte senden an: Bundesverband WindEnergie e.V.
Hermessteichstr. 1
49074 Osnabrück
E-Mail: wahls2002@wind-energie.de
Fax: 0541 / 3 50 60-30

Tafel 16 Windkraftwirtschaft (gesehen: August 2002)



In Gedanken immer einen Schritt voraus sein.
Außergewöhnlich für einen Menschen.

Tafel 17a BMW (gesehen: November 2002)



Einzigartig für eine Limousine.

Tafel 17b BMW (gesehen: November 2002)

**Endlich.
Österreich.**
www.austria.info/de

Mehr Vorteile so weit der Urlaub reicht.
Mit **austria & more** – für alle, die mehr Österreich wollen: Etwa Preisvorteile in Geschäften und der Gastronomie. Spezielle Hotel- und Urlaubsangebote. Und jeden Monat gibt's tolle Österreich-Urlaube zu gewinnen! Gleich kostenlos anmelden: www.austria-and-more.at

austria & more

Pinguin-Design © graphic

Tafel 18 *austria & more* (gesehen: November 2004)

ERDGAS AUS ALLEN TEILEN DER WELT

FÜR WÄRME IN IHREM WINTER

Erdgas gewinnt für eine zuverlässige Energieversorgung immer größere Bedeutung. Total gehört zu den ersten Unternehmen, die das erkannt haben, und ist heute beim Thema Erdgas weltweit und umfassend präsent: von der Erkundung neuer Vorkommen über die Förderung bis hin zur Versorgung der Endkunden.

MARKETING & SALES

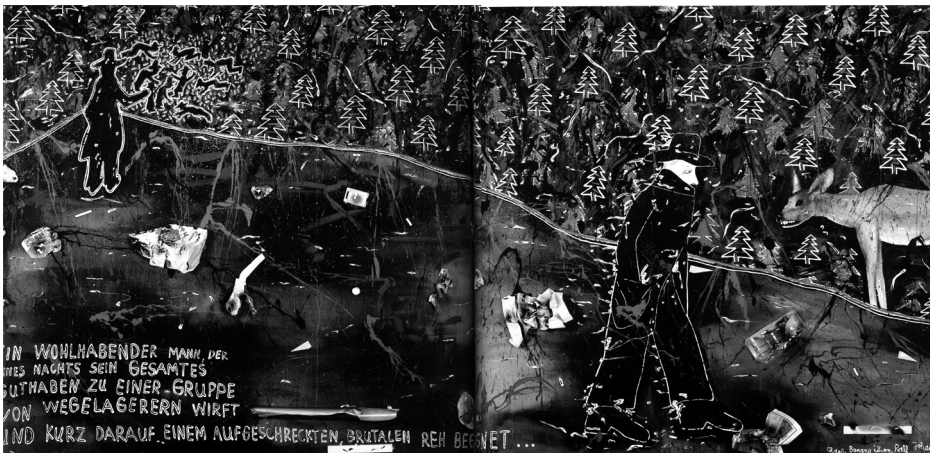


Tafel 19 Total (gesehen: April 2005)



Tafel 20 Anselm Kiefer: „Siegfried vergisst Brünhilde“ (1975)

Tafel 21 Philips (gesehen: Mai 2005)
siehe Seite 832/833



Tafel 22 Charly Banana: „Ein wohlhabender Mann“ (1982)

Mercedes-Benz - eine Marke vom Daimler-Konzern

Ich danke meinem Vater, meinem Großvater, meinem Urgroßvater ...
Die fünfte Generation des SL freut sich über den Designpreis der Bundesrepublik Deutschland.

► Design, Sport und Fahrspaß sind seit 1954 Attribute des SL. Hierfür wurde er mit dem höchsten Designpreis in Deutschland ausgezeichnet. Unser Dankeschön: einem noch hochwertigeren Innenraum, einem noch hochwertigeren Interieur, einem noch hochwertigeren Interieur. Im Turbodiesign sowie zwei exklusiven Sonderlackierungen.

Mercedes-Benz
Die Zukunft des Automobils.

Tafel 23 Mercedes (gesehen: Oktober 2004)



Tafel 24 Timm Ulrichs: „Einst ... stein“ (1979)



Einmal erlebt – und Sie wollen nie mehr darauf verzichten.

Philips Flat TV mit Ambi Light. So etwas haben Sie noch nicht gesehen. Deshalb werden Sie auch das weltweit erste und außergewöhnliche Ambi Light nicht mehr ausschalten. Denn dank des Ambi Light Effekts werden Ihre Umgebung und Ihre Augen Farbe auf dem Fernseh-Bildschirm getaucht. Der Flat TV mit Ambi Light von Philips – der nächste Schritt in der Fernseh-Evolution

Tafel 21a Philips (gesehen: Mai 2005)



Tafel 25a Mercedes (gesehen: Januar 2003)

seit erste und
 und Ihre Augen in die
 Fernseh-Evolution.

PHILIPS
 sense and simplicity

Tafel 21b Philips (gesehen: Mai 2005)

Ein neues Bild von der C-Klasse.
 Jetzt mit Sportpaket.

► Die C-Klasse gibt Gas. Und wird mit dem neuen Sportpaket jetzt noch dynamischer: zum Beispiel dank gelochten Brems Scheiben, 17-Zoll-Leichtmetallrädern, Sportschalthebel, Sportfahrwerk und Multifunktions-Lederlenkrad. Mehr Infos unter www.mercedes-benz.de.


 Mercedes-Benz
 Die Zukunft des Automobils.

Tafel 25b Mercedes (gesehen: Januar 2003)



Tafel 26 *Welt am Sonntag* (gesehen: Mai 2004)



Tafel 27 *Bernhard Heisig: „Ende des Abendprogramms“* (1982)

Jetzt in Ihrer
 Sparkasse.

Machen Sie mehr aus Ihrem Geld. Mit der Nr. 1 bei der Vermögens- verwaltung auf Fondsbasis.*

Langfristig erfolgreich anlegen heißt, die Ertragschancen aller Anlageklassen gleichzeitig zu nutzen. Mit den professionell gemanagten Produkten des Marktführers*:

- Nutzen Sie die Chancen von Aktien-, Renten- und Immobilienfonds.
- Bequem in einem Produkt.
- Mit Deka Vermögensmanagement.

„Deka
 Investmentfonds

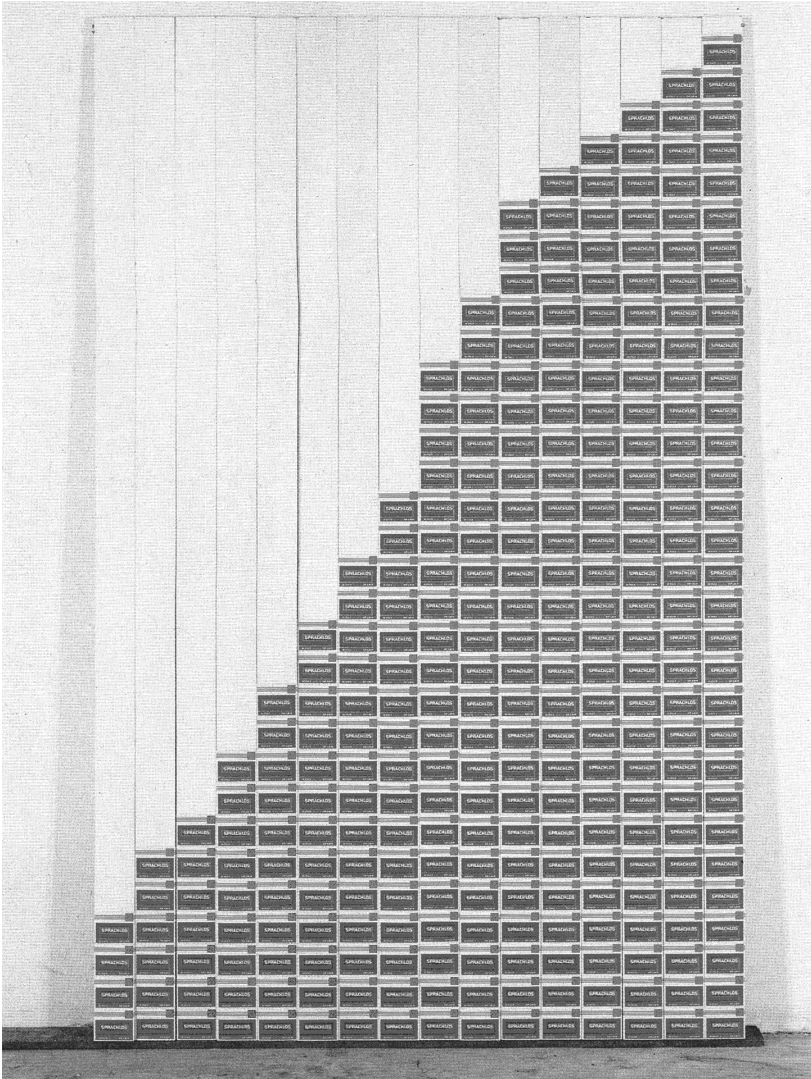
Mehr Informationen erhalten Sie in allen Sparkassen und Landesbanken, unter 0 69/71 47-6 52 oder www.deka.de



*Marktführer 2003 nach Fondsvolumen mit 55 % Marktanteil bei der Vermögensverwaltung auf Fondsbasis.

DekaBank
Deutsche Girozentrale
Finanzgruppe

Tafel 28 Deka (gesehen: Juli 2004)



Tafel 29 Raffael Rheinsberg: „Tendenz steigend“ (1991)

Ihr Migräne-Medikament wirkt schon nach 30 Minuten. Oder besser gesagt: nach 12 Jahren und 30 Minuten.

Forschung beginnt

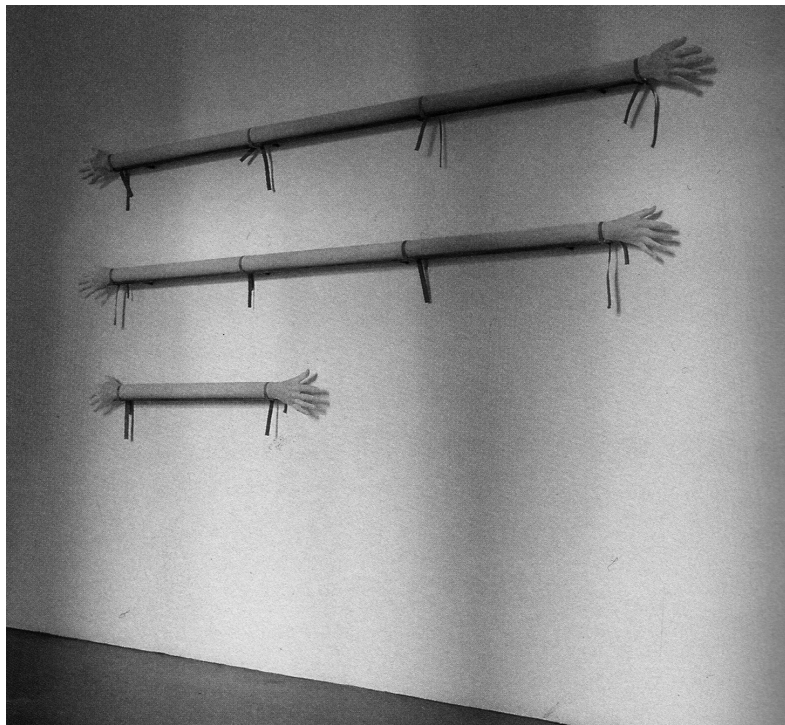
Forschung endet

Neu: Einmalig entwickelt. Wirkt schon nach 30 Minuten gegen Migräne. Sie wissen, wann es losgeht. Einmalig. Damit sind Migränepatienten endlich unabhängig von häufiger, aber schwerer Migränemedikation. In einem kleinen, aber wichtigen Schritt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt.

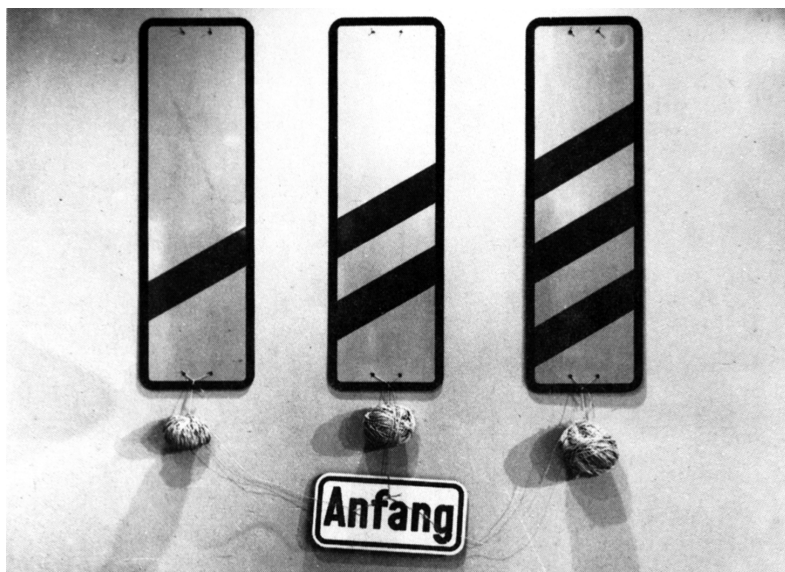
Die Entwicklung von Tabletten, Kapseln, Injektionen oder anderen Formen ist nicht die Lösung und bedeutet nicht, dass Migränepatienten die besten sind. Aber es ist ein Schritt in die richtige Richtung. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt. Ein Schritt, der die Migräne endlich in den Griff bekommt.

Forschung ist die beste Medizin. Ihre Arzneimittelforscher

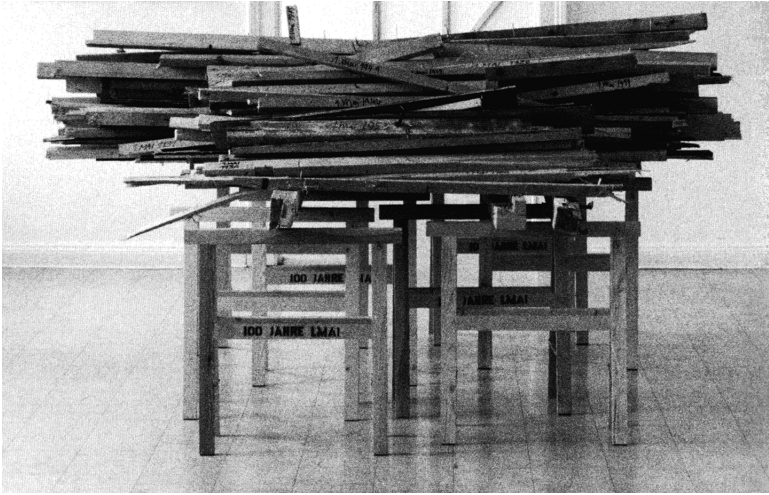
Tafel 30 VFA (gesehen: November 2004)



Tafel 31 Heiner Blum: „Läufer I-III; Vater, Mutter, Selbst – Gelebte Zeit“ (1990/91)



Tafel 32 Timm Ulrichs: „Baken mit materialisierten Entfernungs-Knäueln (80, 160, 240m)“ (1963/69)



Tafel 33 Georg Herold: „100 Jahre 1. Mai“ (1985)

change + hp

Bringen Sie Licht in die Supply-Chain.

Advance Transformer, ein führender Hersteller von Komponenten für Beleuchtungssysteme, stand vor notwendigen, einschneidenden Veränderungen. Das bestehende IT-System entsprach nicht mehr den Anforderungen der Produktion. Lieferungen kamen zu spät und die Kosten waren zu hoch. Durch die Vereinheitlichung des IT-Managements konnte HP die bestehenden Systeme ganzheitlich kontrollieren und eine Optimierung der bestehenden Ressourcen erzielen. Die Systeme passen sich jetzt automatisch an wechselnde Geschäftsanforderungen an und Probleme werden proaktiv gelöst. Die Produktionszeit konnte so von 28 auf 5 Tage reduziert und der Lagerbestand um 50% verringert werden. Für Advance Transformer brachten die Veränderungen Licht ins Dunkel.
www.hp.com/de/adapt

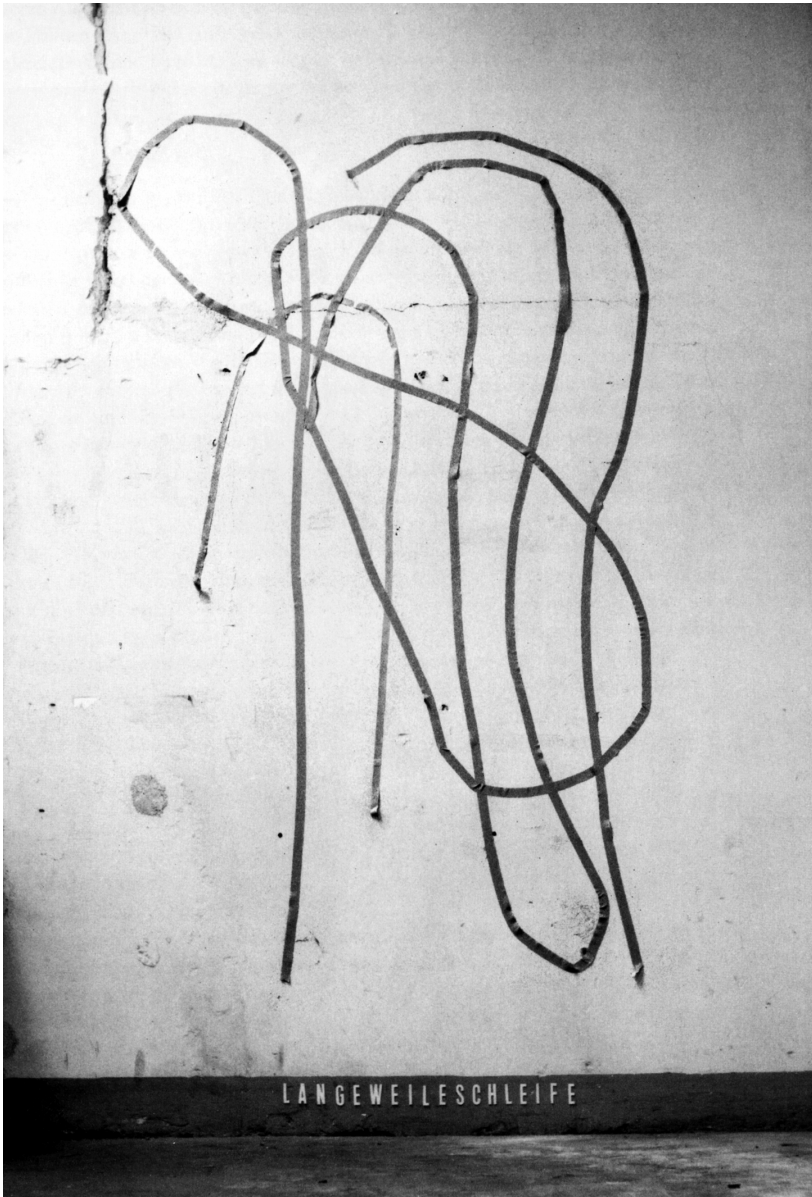
Solutions for the adaptive enterprise.

© 2004 Hewlett-Packard Development Company, L.P.

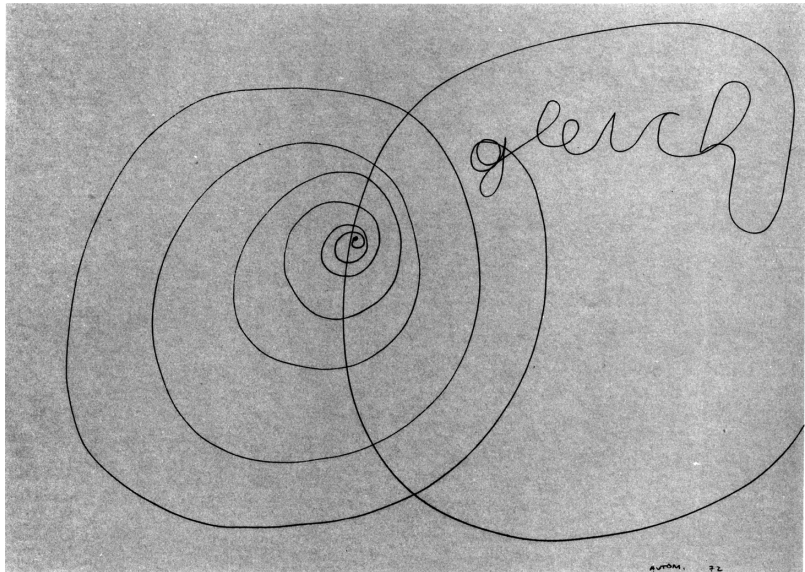
Tafel 34 hp (gesehen: Juni 2004)



Tafel 35 Thomas Rentmeister: „Museum“ (2002)




Tafel 36 Sigmar Polke: „Langweileschleife“ (1969)



Tafel 37 Gerhard Rühm: „Gleich“ (1972)



Tafel 38 Albert Oehlen: „Ohne Titel“ (1987)

IHR GELD WIRD SICH GUT ENTWICKELN.  welt
hunger
hilfe

2004: BÄUERIN

2001: MITTELLOS

Shantamma's kleines Stückchen Land reichte kaum, um die Familie zu ernähren. Saatgut konnte nur mit Anleihen zu Wucherzinsen bezahlt werden. Wir haben ihr geholfen, eine Kuh zu kaufen. Der Verkauf der Milch sichert heute den Unterhalt dieser südindischen Familie. Schenken Sie Menschen wie Shantamma Lebens- und Entwicklungschancen. Spenden Sie. **Spenden-Konto 1115, Sparkasse Bonn BLZ 380 500 00. www.welthungerhilfe.de.**

Tafel 39 Welthungerhilfe (gesehen: Dezember 2003)



Nasenbär gesucht?

www.zeit.de/partnersuche

Suchen auch Sie Ihren Traumpartner, der das Leben spannend und lebenswert macht?
Mit dem intelligenten Matching-Tool finden Sie anhand ihrer Persönlichkeitsmerkmale unter mehr als 300.000 Singles genau den Partner, der zu Ihnen passt.
Diskret, seriös und zu einem attraktiven Preis-Leistungs-Verhältnis.
Lernen Sie PARSHIP jetzt unverbindlich kennen. Machen Sie den kostenlosen Online-Persönlichkeitstest unter www.zeit.de/partnersuche

DIE ZEIT  In Kooperation mit PARSHIP 

Tafel 40 Parship (gesehen: April 2003)

Virginia und Malte Karau, Anker's Horn
Genossenschaftsmitglieder seit 2009

*„In unserem eigenen
Traumhaus leben.“*

Erleben Sie Ihren
Tag des Erfolgs:
jetzt bewerben
auf vr.de/Erfolg

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

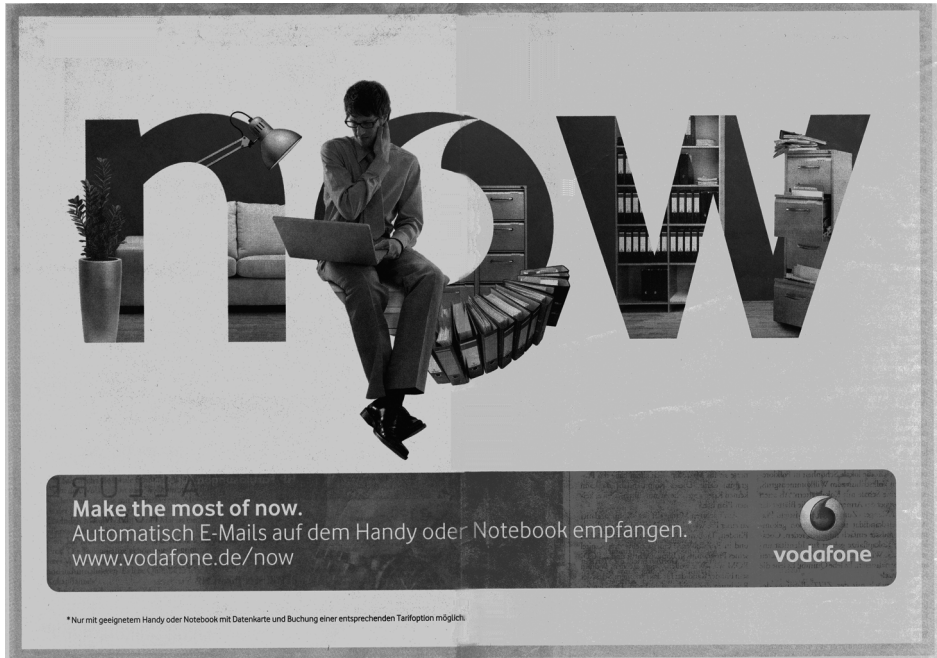
Wir machen den Weg frei.

Machen Sie es wie Virginia und Malte Karau und schaffen Sie Großes: Nutzen Sie unsere genossenschaftliche Beratung für Ihren Erfolg. Erfahren Sie mehr über das Lebenswerk der Karaus und Ihre eigenen Erfolgsmöglichkeiten auf vr.de/Erfolg

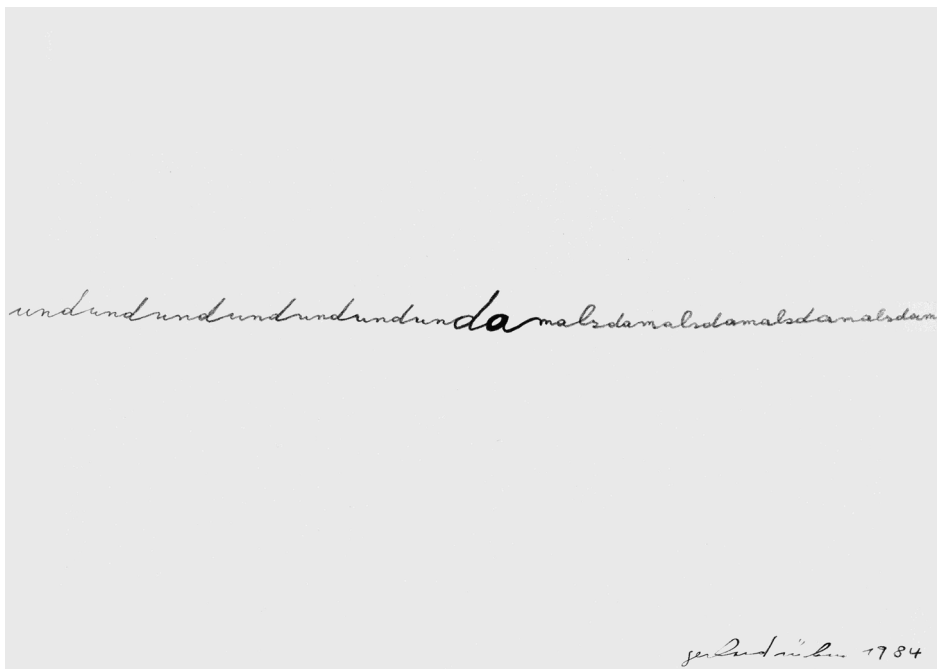
**Volksbanken
Raiffeisenbanken**

Wir machen den Weg frei. Gemeinsam mit den Spezialisten der Genossenschaftlichen FinanzGruppe Volksbanken Raiffeisenbanken: DZ BANK, WGZ BANK, Bausparkasse Schwäbisch Hall, DG Hyp, DZ PRIVATBANK, easyCredit, Münchener Hyp, R+V Versicherung, Union Investment, VR LEASING, WE Bank

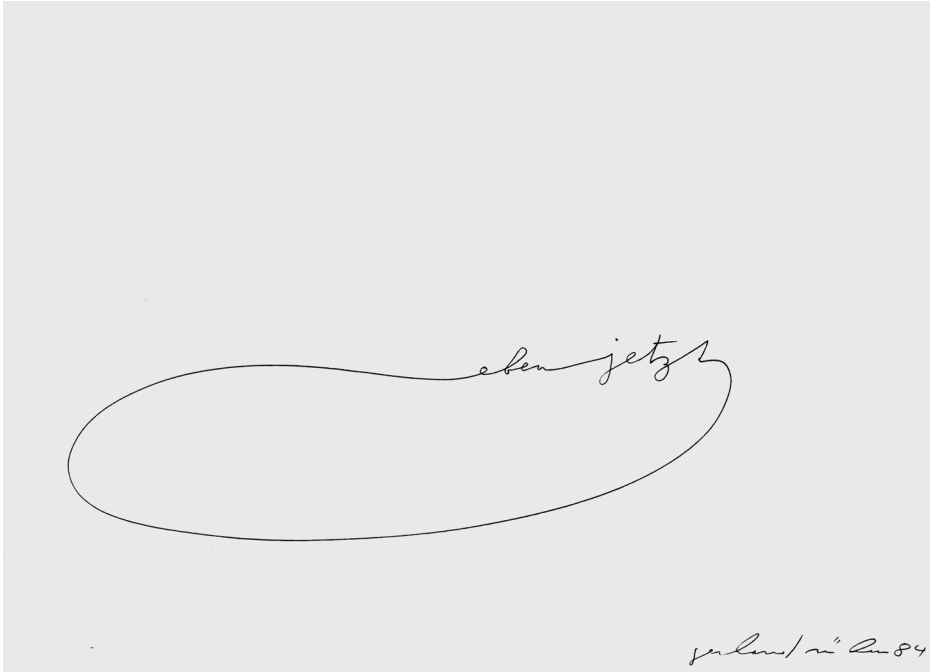
Tafel 41 Volks- und Raiffeisenbanken (gesehen: Januar 2013)



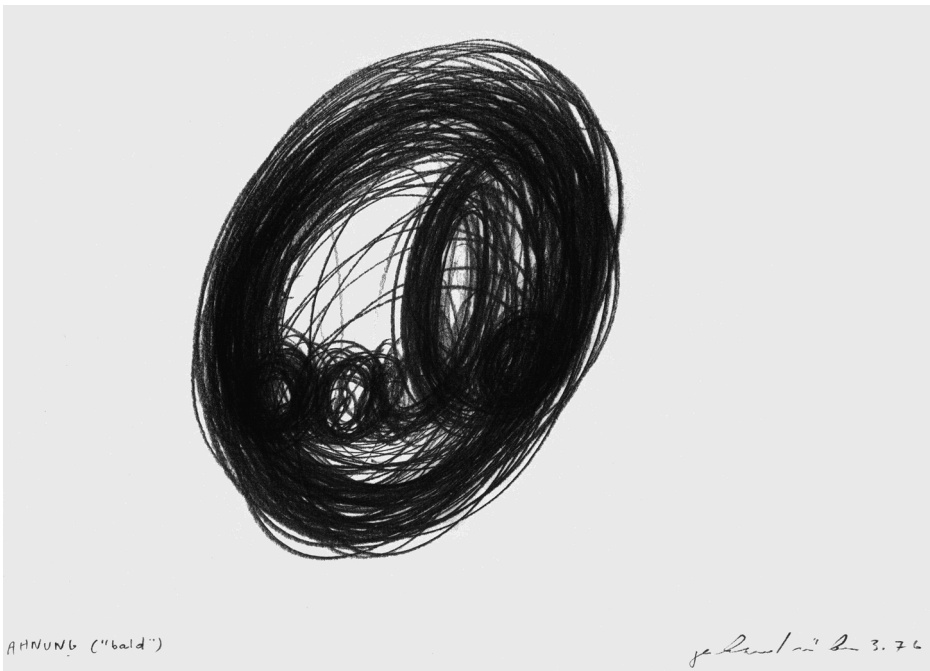
Tafel 42 Vodafone (gesehen: April 2006)



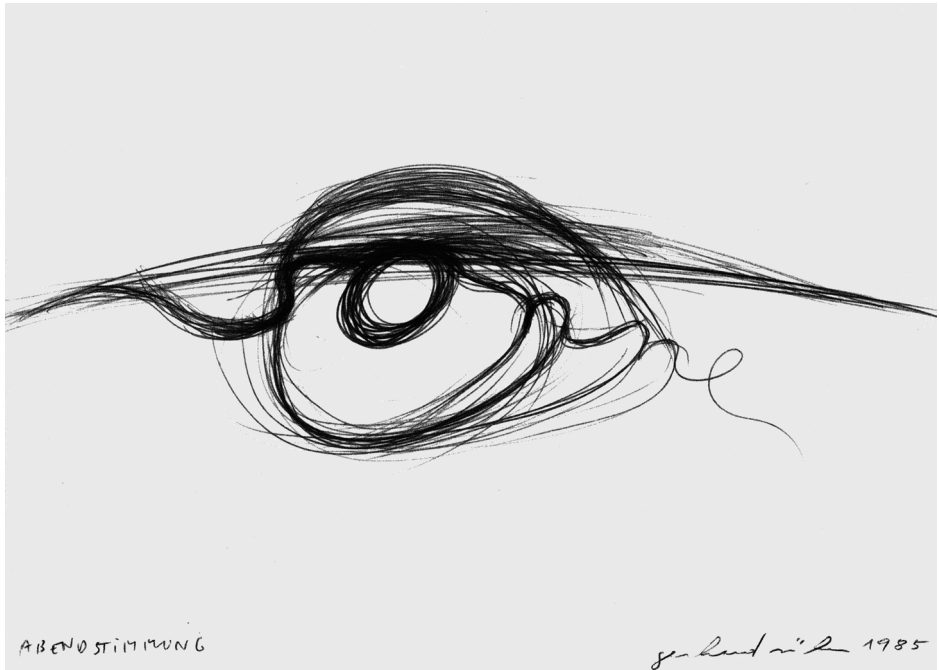
Tafel 43 Gerhard Rühm: „Undamals“ (1984)



Tafel 44 Gerhard Rühm: „Eben jetzt“ (1984)



Tafel 45 Gerhard Rühm: „Ahnung (bald)“ (1976)



Tafel 46 Gerhard Rühm: „Abendstimmung“ (1985)



Tafel 47 Gerhard Rühm: „2 Uhr Nacht“ (1976)



Tafel 48 Microsoft (gesehen: Mai 2004)



Tafel 49 Thomas Schütte: „Tot“ (1985)



- 10 - Sind Sie körperlich fit?
- 9 - Ihr Kreislauf ist stabil?
- 8 - Keine Flugangst?
- 7 - Können Sie schnell reagieren?
- 6 - Haben Sie sich unter Kontrolle?
- 5 - Immer?
- 4 - Auch bei 200 kW (272 PS)?
- 3 - Und sieben Gängen?
- 2 - Wollen Sie das mal beweisen?
- 1 - Haben Sie am 27. März Zeit?

Bereit?

Erleben Sie die Premiere des neuen SLK.
Am 27. März.




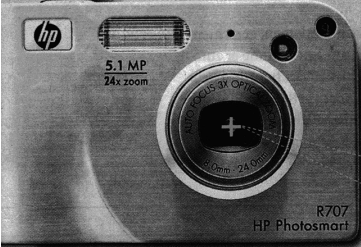


Tafel 51 Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“ (1996)




Tafel 52 Bernhard & Anna Blume: „Mahlzeit“ (1985/86)

YOU DIE ERSTE KAMERA MIT DEM AUGEN-BLICK. 



5.1 MP
24x zoom
HP Photosmart R707



you + hp

Unsere neueste technische Errungenschaft ist da: die HP Photosmart R707 Digitalkamera. Sie passt sich – dank HP Adaptive Lighting – den Lichtverhältnissen genau so an, wie es das menschliche Auge tut. Und das ist nur eine von fünf HP Real Life Technologien. Gemeinsam sorgen sie dafür, dass auf Deinen Fotos exakt das zu sehen ist, was Dein Auge gesehen hat. Die HP Photosmart R707 Digitalkamera mit HP Instant Share für 349,- €*. 5,1 Megapixel, 3 x optisches Zoom/8 x Digitalzoom. www.hp.com/de/you

© 2004 Hewlett-Packard Development Company, L.P. *Unverbindliche Preisempfehlung von HP inkl. MwSt.

Tafel 53 hp (gesehen: Mai 2004)



Tafel 54 Rosemarie Trockel: "Ohne Titel" (1992)

Top-Klasse: Einbaugeräte von AEG

Schon wieder den ganzen Tag am Herd verbracht.



Geben Sie es nur zu. Der neue Einbau-Backofen von AEG lässt Sie nicht mehr ins. Sein klares Design ist eine Wohltat fürs Auge. Die revolutionäre BACKTRONIC top wartet nur auf ein Zeichen: Ihre sanfte Berührung. Und schon gelangen Gourmetgenüsse dank Fleischthermometer, Rezept-Automatik und Gar-Empfehlung schlicht perfekt. Sie können entspannen, bis das Essen fertig ist ...
www.aeg-electrolux.de

From the Electrolux Group. The world's No.1 choice

PERFEKT IN FORM UND FUNKTION **AEG**
Electrolux

Tafel 55 AEG (gesehen: Januar 2005)



Tafel 56 Günter Brus: „Das Warten auf den Besuch“ (1982)

www.visitportugal.com

Portugal.

Tauchen Sie ein

Genießen Sie Spaziergänge an den weiten, weißen Sandstränden unserer Atlantikküste unter einer Sonne, die das ganze Jahr über scheint. Tauchen Sie ein in das ruhige Meer, das Portugal umsäumt. Hier, wo sich das Meer im Himmel spiegelt.

01 805004930

PORTUGAL

westlich denken

Tafel 57 *Portugal* (gesehen: März 2006)



Tafel 58 Werner Büttner: „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986)

Mit uns sind Sie auch weit weg nah dran.

HANNOVER NEW YORK SINGAPUR RIGA LONDON

NORD/LB
 Die NORD/LB hat Standorte an den wichtigsten Finanz- und Handelsplätzen der Welt. Hinzu kommt außerdem die ständige Zusammenarbeit mit ausgesuchten Korrespondenzbanken. Damit gewinnen wir vor allem eins: lokales Know-how. Beste Voraussetzungen für Ihre Auslandsaktivitäten. www.nordlb.de

Finanzgruppe

Die norddeutsche Art.


Tafel 59 Nord/LB (gesehen: Juni 2005)

„Wo die Wirtschaft morgen boomt, ist noch nicht sicher.
Wie ich hinkomme schon.“

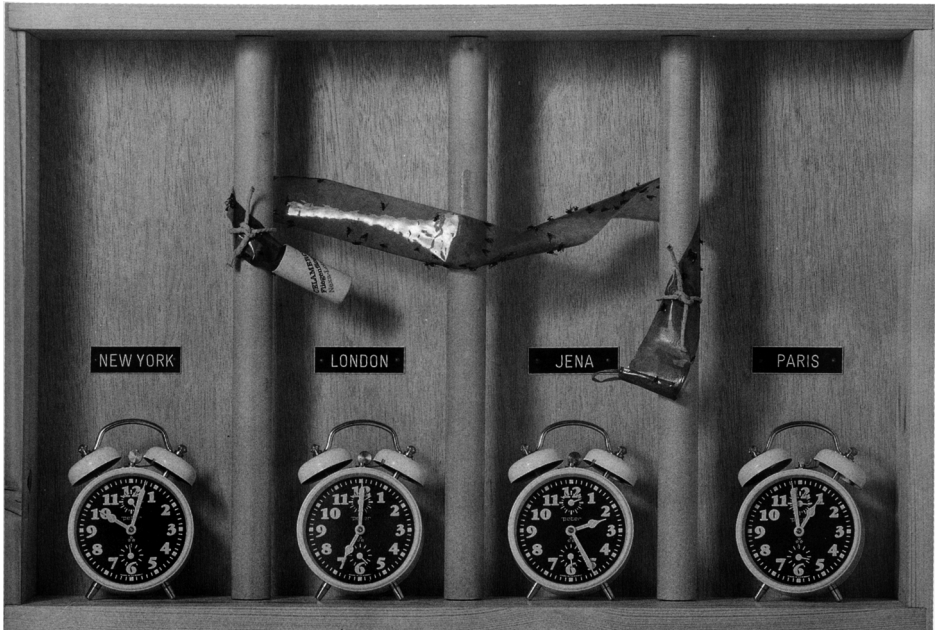
Mehr weltweite Flüge – im neuen Lufthansa Flugplan.

Status- und Prämienmeilen
inklusive. Mit Miles & More.

Informationen und Buchung unter
01 803 803 803, in Ihrem Reisebüro
oder unter www.lufthansa.com

There's no better way to fly.  **Lufthansa**
A STAR ALLIANCE MEMBER 

Tafel 60 Lufthansa (gesehen: September 2002)



Tafel 61 Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (1985)

Sternstunden bei Mercedes-Benz.

Finanzierungen ab 1,9%.*

► Bei Ihrem Mercedes-Benz Partner Konstellation. Denn dort können Sie die zu besonders attraktiven Konditionen die E- und S-Klasse für 3,9% effektiven Monats und einer Anzahlung von 16%. werden Sie jetzt Zeuge einer einmaligen A-Klasse, C-Klasse, E-Klasse und S-Klasse finanzieren: A- und C-Klasse für 1,9% Jahrezins bei einer Laufzeit bis zu 48 Ein Angebot der DaimlerChrysler Bank.

Mercedes-Benz

Tafel 62 Mercedes (gesehen: September 2003)



Tafel 63 Sigmar Polke: „Sternhimmeltuch“ (1968)



Tafel 64 Curt Stenvert: „Opus 212“ (1965)

**Mitfeiern,
mitwachsen.**

Feiern Sie 50 Jahre Wachstum mit den besten Jubiläumsfonds. Und gewinnen Sie zwei von 50 Reisen nach Kalifornien zu den größten Bäumen der Welt oder Fondsanteile im Gesamtwert von 50.000,- Euro.*

Jetzt in Ihrer Sparkasse

Und mitgewinnen!

50 Jahre
JAHRE
Investmentfonds

*23 Reisen für je 2 Personen sowie Fondsanteile ad. 500,- Euro
www.deka.de

50 Jahre Deka
Deutsche Girozentrale
Finanzgruppe

Tafel 65 Deka (gesehen: September 2006)



Tafel 66 Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“ (1991-2000)

5.7 Register der Text-Bild-Gefüge

Tafel 1 **AEG** (gesehen: 2004)

„Vielseitigkeit ist eine wahre Tugend. Wie beim neuen Multi-Dampfgarer von AEG: Er gart Ihre Speisen durch klassisches Backen und mit schonendem Dampf. Was wirklich gut ist: Er macht es auch gleichzeitig. Mit welcher Perfektion, merken Sie, wenn Sie am Tisch sitzen. Weil Sie abwechslungsreicher, genussvoller und gesünder speisen. Holen Sie sich Appetit auf ein bewussteres Leben: www.aeg-hausgeraete.de“

376, 381, **449f**, 539, 545f, 790

Tafel 2 **Timm Ulrichs: „Die vier Jahreszeiten“** (1967/71)

450, 508, 539, 548, 565, 566, 567, 792

Tafel 3 **Lufthansa** (gesehen: 2005)

„Make or buy? Lufthansa hat sich entschieden, technische Standards selbst zu definieren und zu kontrollieren – und Kompetenz im Unternehmen zu behalten. Zuverlässige IT-Lösungen machen für unsere Passagiere das Fliegen immer einfacher und bequemer. Mit uns sind Sie näher an der Zukunft.“

377, 381, **450f**, 452, 490, 540, 545, 558, 562, 790

Tafel 4 **Peter Weibel: „Augentext“** (1973/74)

381, **451f**, 507, 508, 537, 539, 540, 540, 547f, 548, 556f, 792

Tafel 5 **A. Lange & Söhne** (gesehen: 2002)

„Die Fünf-Minuten-Uhr der Semper-Oper in Dresden. Im Jahre 1841 baute der königlich-sächsische Hofuhrmacher Gutkaes diese Aufsehen erregende Uhr für die Semper-Oper in Dresden. Seine Idee der großflächigen, ‚digitalen‘ Fünf-Minuten-Anzeige verwirklichte er in einem Meisterstück, das sich bravourös in das künstlerische Ambiente des Musikhauses einfügt, von allen Rängen gut ablesbar ist und darüber hinaus ohne wahrnehmbare Geräusche läuft. Wichtigster Mitarbeiter bei dieser Jahrhundertkonstruktion war sein Schwiegersohn Adolph Lange, der bald darauf als Gründer der Glasbütter Feinuhrmacherei Geschichte schrieb.“

„Die Lange 1. Ein unvergleichliches Kunstwerk der Zeitmessung, das unter der erfahrenen Leitung von Gutkaes’ Urenkel, dem Meisteruhrmacher Walter Lange, entwickelt wurde. In ihr feiert die großflächige Anzeige der Fünf-Minuten-Uhr eine glanzvolle Renaissance. Diesmal in Form des patentierten Großdatums, der wohl wichtigsten uhrmacherischen Innovation der Neuzeit. Die Lange 1 mit dem seltenen Doppelfederhaus für drei Tage Gangdauer, progressiver Gangreserveanzeige und dem meisterhaft vollendeten Uhrwerk, Lange-Caliber L901.0, gibt es in 18 Karat Gold oder in Platin.“

„Während der glanzvollsten Epoche Sachsens, eingeleitet durch die Regentschaft August des Starken, entwickelte sich Dresden zu einer Metropole der Künste und der Wissenschaften, in der die Uhrmacherei einen hohen Stellenwert genoss. Aus diesem kulturreichen Umfeld heraus trat der königlich-sächsischer Hofuhrmacher Adolph Lange 1845 den Weg ins Erzgebirge an, um in Glashütte die deutsche Feinuhrmacherei zu begründen. Mit unermüdlichem Fleiß begann er, seine Vision einer vollkommenen Uhr zu verwirklichen. 100 Jahre lang zählten die Uhren von ‚A. Lange & Söhne‘ zu den begehrtesten Zeitmessern der Welt, bis der stolze Name im Zug der deutschen Teilung kein Zifferblatt mehr schmücken durfte. ‚A. Lange & Söhne‘ wurde zur Legende. Doch mit der Wiedervereinigung kam Adolph Langes Urenkel Walter Lange nach Glashütte zurück, um erneut Langesche Uhrmacherkunst zu demonstrieren. Und wie in alter Zeit werden die einzigartigen Uhren auch heute in aufwendiger Handarbeit vollendet. Lange-Uhren werden immer etwas Exklusives sein. Exklusiv wie die ganz wenigen Uhrenfachgeschäfte und Juweliere in der Welt, die ‚A. Lange & Söhne‘ in ihrem Angebot führen. Lange Uhren GmbH, Altenberger Straße 15, D-01768 Glashütte, Telefon 035053 440, Fax 035053 44 100.“

452, 538, 539, 558, 562, 790

Tafel 6 **WirtschaftsWoche** (gesehen: 2002)

„Herrn **Peter Hansen/Management-Trainee**. BMW AG. Petuelring 130. 8000 München 82.“ „**Peter Hansen/Consultant**. McKinsey & Company. Madison Avenue 485. New York, NY 10022. USA“ „Herrn **Dr. Peter Hansen/Vorstand Marketing**. Siemens AG. Wilhelm-Hale-Str. 38. 80639 München.“ „**Hansen Consulting/CEO**. Herrn Dr. Peter Hansen, Königsallee 57. 40212 Düsseldorf.“

452f, 538, 539, 545, 790

Tafel 7 **Illes Balears** (gesehen: 2002)

453, 485, 539, 545, 558, 562, 790

Tafel 8 **Timm Ulrichs: „Bei nacht und unter tage“** (1977/78)

381, 383, 453f, 539, 540, 540, 548, 559, 562, 792

Tafel 9 **Mercedes** (gesehen: 2004)

„Hätten Sie Lust, sich auf ein Blinddate einzulassen? Dann kommen Sie doch am Samstag, den 02.10. bei Ihrem Mercedes-Benz Partner vorbei. Dort erwartet Sie eine Begegnung mit einem Fahrzeug, wie Sie es noch nie kennen gelernt haben: der CLS-Klasse. Ihr Erkennungszeichen: emotionales Design, einladendes Interieur und sehr temperamentvolle V6- und V8-Motoren.“

376, 381, 454f, 537, 545, 546f, 790

Tafel 10 **Bernhard Blume: „Wunsch der Woche“** (1974 oder 1975)

376, 455, 548, 558, 792

Tafel 11 **hp** (gesehen: 2004)
455, 545, 790

Tafel 12 **Die Bundesregierung** (gesehen: 2003)

„Ausbilden schafft Zukunft. Qualifizierte junge Menschen sorgen dafür, dass Deutschland international wettbewerbsfähig bleibt. Sie sind das beste Kapital der Unternehmen. Unser duales Ausbildungssystem ermöglicht es, dass wir den drohenden Fachkräftemangel verhindern. Die Agenda 2010 fördert Unternehmen, die ausbilden und Arbeitsplätze schaffen. Sie zeigen damit ökonomische und soziale Verantwortung. Nehmen Sie die Chance wahr, schaffen auch Sie zusätzliche Ausbildungsplätze und bilden Sie genau das Personal aus, das Ihren Betrieb zukunftssicher macht.“

455f, 545, 558, 562, 790

Tafel 13 **Bernhard Blume: „Startbahn für Geister“** (1989)

456, 537, 548, 559, 562, 792

Tafel 14 **Tetra Pak** (gesehen: 2002)

456f, 537, 545, 790

Tafel 15 **Günter Brus: „Heimkehrchen“** (1980)

380, 457, 539, 540, 548, 552, 557, 560, 561, 562, 792

Tafel 16 **Windkraftwirtschaft** (gesehen: 2002)

*„[Chancen nutzen] Regenerative Energien stehen für wirtschaftliche Kompetenz, ökologische Vernunft und politische Intelligenz. **Dieser Industriezweig der Erneuerbaren Energien bietet bereits heute 120.000 Menschen Arbeit, 40.000 davon alleine in der Windkraft.** Diesen Vorsprung in einem der größten Zukunftsmärkte wollen wir ausbauen. Weitere Investitionen brauchen verlässliche Rahmenbedingungen.“*

*„[Saubere Lösung] Bereits rund 3,75 Prozent des deutschen Stromes werden aus Wind gemacht. **Das hat Deutschland an die Spitze gebracht.** Eine saubere Lösung für nachhaltiges Wirtschaftswachstum und eine sichere Zukunft. Zu einem Bruchteil dessen, was Atomkraft und Kohle bereits gekostet haben und kosten werden.“*

„[Sie haben die Wahl] Bevor Sie im September Ihre Stimme abgeben, diskutieren Sie mit Ihren Bundestagskandidaten über den Erhalt des ‚Gesetzes für den Vorrang Erneuerbarer Energien‘ (EEG). Die Positionen der Parteien finden Sie unter www.wind-energie.de.“

377, 458f, 545, 560f, 562, 790

Tafel 17 a/b **BMW** (gesehen: 2002)

„Einzigartig für eine Limousine“

„Der BMW 7er mit mobilem Internet Portal. Mit BMW Online haben Sie nicht nur Zugriff auf Ihre E-Mails, die aktuellsten Nachrichten und Börsenkurse. Sie können auch einen Parkinfo-Dienst und alle deutschen Telefon- und Adressverzeichnisse nutzen. So sind Sie allen anderen immer einen Schritt voraus. Und eine Information.“

459, 545, 790

- Tafel 18 **austria & more** (gesehen: 2004)
377, **460**, 541, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 553, 555,
563, 567, 790
- Tafel 19 **Total** (gesehen: 2005)
„Erdgas gewinnt für eine zuverlässige Energieversorgung immer größere Bedeutung. Total gehört zu den ersten Unternehmen, die das erkannt haben, und ist heute beim Thema Erdgas weltweit und umfassend präsent: von der Erkundung neuer Vorkommen über die Förderung bis hin zur Versorgung der Endkunden.“
461, 539, 541, 542, 543, 563, 567, 790
- Tafel 20 **Anselm Kiefer: „Siegfried vergisst Brünhilde“** (1975)
377, **461f**, 537, 541, 543, 549, 557, 563, 564, 567, 792
- Tafel 21 **Philips** (gesehen: 2005)
381, **462f**, 489, 491f, 529, 537, 539, 545, 559, 562, 790
- Tafel 22 **Charly Banana: „Ein wohlhabender Mann“** (1982)
463, 540, 548, 549f, 557, 559, 562, 792
- Tafel 23 **Mercedes** (gesehen: 2004)
„Design, Sport und Fahrspaß sind seit 1954 Attribute des SL. Hierfür wurde er mit dem höchsten Designpreis in Deutschland ausgezeichnet. Unser Dankeschön: das Sondermodell ‚Edition 50‘ mit einem noch hochwertigeren Innenraum, 18-Zoll-Leichtmetallfelgen im Turbinen-Design sowie zwei exklusiven Sonderlackierungen.“
381, **464**, 490, 529f, 537, 539, 545, 546, 790
- Tafel 24 **Timm Ulrichs: „Einst ... stein“** (1979)
376, 382, 383, **464f**, 537, 549, 556f, 562, 793
- Tafel 25 **Mercedes** (gesehen: 2003)
„Die C-Klasse gibt Gas. Und wird mit dem neuen Sportpaket jetzt noch dynamischer: zum Beispiel dank gelochten Bremsscheiben, 17-Zoll-Leichtmetallrädern, Sportschalthebel, Sportfahrwerk und Multifunktions-Lederlenkrad. Mehr Infos unter www.mercedes-benz.de.“
378, **465f**, 538f, 541, 542, 544, 551f, 552, 564, 565, 567,
790
- Tafel 26 **Welt am Sonntag** (gesehen: 2004)
„Einfach anrufen und drei Wochen WELT am SONNTAG unverbindlich testen: 0800/926 78 35. Weitere Infos auch unter www.wams.de/leserservice.“
467f, 539, 541, 545, 558, 790
- Tafel 27 **Bernhard Heisig: „Ende des Abendprogramms“** (1982)
468, 540, 548, 549, 550, 557, 793

- Tafel 28 **Deka** (gesehen: 2004)
469f, 482, 537, 539, 541, 541, 542, 544, 558, 562, 791
- Tafel 29 **Raffael Rheinsberg: „Tendenz steigend“** (1991)
381, 470f, 540, 539, 541, 541, 543, 544, 559, 562, 793
- Tafel 30 **VFA** (gesehen: 2004)
„Forschung beginnt.“ „Einnahme.“ „Wirkung beginnt.“
„Heutige Arzneimittel wirken oft schon nach 30 Minuten gegen Migräneattacken. So können Patienten ihre Kopfschmerzen, Übelkeit und Sehstörungen schneller bekämpfen. Ein Erfolg, dem intensive Forschung vorangegangen ist. Denn die Suche nach dem richtigen Wirkstoff erfolgt in vielen hundert Einzelschritten. Auch die Entwicklung der Darreichungsform – ob Tablette, Nasenspray oder Infusion – ist ein aufwändiger Prozess. So dauert die Erforschung und Entwicklung eines neuen Arzneimittels im Durchschnitt zwölf Jahre. Wenn Sie mehr darüber erfahren wollen, wie wir Patienten Schritt für Schritt das Leben erleichtern: www.arzneimittelforscher.de“
471f, 476, 538, 539, 541, 543, 544, 553, 555, 564, 567, 791
- Tafel 31 **Heiner Blum: „Läufer I-III; Vater, Mutter ...“** (1990/91)
381, 382, 383, 472, 476, 537, 539, 540, 541, 541, 543, 544, 554, 556, 563, 564, 567, 793
- Tafel 32 **Timm Ulrichs: „Baken mit materialisierten ...“**
(1963/69)
382, 383, 472f, 476, 540, 541, 543, 544, 564, 567, 793
- Tafel 33 **Georg Herold: „100 Jahre 1. Mai“** (1985)
376, 382, 383, 473, 537, 539, 540, 541, 541, 544, 793
- Tafel 34 **hp** (gesehen: 2004)
„Advance Transformer, ein führender Hersteller von Komponenten für Beleuchtungssysteme, stand vor notwendigen, einschneidenden Veränderungen. Das bestehende IT-System entsprach nicht mehr den Anforderungen der Produktion. Lieferungen kamen zu spät und die Kosten waren zu hoch. Durch die Vereinheitlichung des IT-Managements konnte HP die bestehenden Ressourcen erzielen. Die Systeme passen sich jetzt automatisch an wechselnde Geschäftsanforderungen an und Probleme werden produktiv gelöst. Die Produktionszeit konnte so von 28 auf 5 Tage reduziert und der Lagerbestand um 50% verringert werden. Für Advance Transformer brachten die Veränderungen Licht ins Dunkel. www.hp.com/deladapt“
474f, 476, 493f, 540, 541, 541, 542, 544, 551, 555, 556, 560, 562, 565, 567, 567, 791

- Tafel 35 **Thomas Rentmeister: „Museum“** (2002)
382, 383, **475**, 476, 477, 541, 544, 563, 564, 567, 793
- Tafel 36 **Sigmar Polke: „Langeweileschleife“** (1969)
378, 380f, **476f**, 541, 541, 543, 544, 563, 564, 567, 794
- Tafel 37 **Gerhard Rühm: „Gleich“** (1972)
477, 508, 541, 544, 565, 566, 567, 794
- Tafel 38 **Albert Oehlen: „Ohne Titel“** (1987)
478, 541, 541, 544, 565, 566, 567, 794
- Tafel 39 **Welthungerhilfe** (gesehen: 2003)
377, 381, **491**, 528f, 539, 541, 558, 562, 791
- Tafel 40 **Parship** (gesehen: 2003)
„Suchen Sie Ihren Traumpartner, der das Leben spannend und lebenswert macht? Mit dem intelligenten Matching-Tool finden Sie anhand Ihrer Persönlichkeitsmerkmale unter mehr als 300.000 Singles genau den Partner, der zu Ihnen passt. Diskret, seriös und zu einem attraktiven Preis-Leistungs-Verhältnis. Lernen Sie PARSHIP jetzt unverbindlich kennen. Machen Sie den kostenlosen Persönlichkeitstest unter www.zeit.de/partnersuche.“
493, 539, 791
- Tafel 41 **Volks- und Raiffeisenbanken** (gesehen: 2013)
„Machen Sie es wie Virginia und Malte Karau und schaffen Sie Großes: Nutzen Sie unsere genossenschaftliche Beratung für Ihren Erfolg. Erfahren Sie mehr über das Lebenswerk der Karaus und Ihre eigenen Erfolgsmöglichkeiten auf vr.de/Erfolg.“
494, 540, 559, 562, 791
- Tafel 42 **Vodafone** (gesehen: 2006)
500f, 501, 503, 506, 791
- Tafel 43 **Gerhard Rühm: „Undamals“** (1984)
513f, 540, 541, 544, 564, 565, 567, 748, 794
- Tafel 44 **Gerhard Rühm: „Eben jetzt“** (1984)
514f, 540, 541, 544, 554, 556, 748, 794
- Tafel 45 **Gerhard Rühm: „Ahnung (“bald“)**“ (1976)
342, **515f**, 539, 541, 544, 560, 561, 562, 748, 794
- Tafel 46 **Gerhard Rühm: „Abendstimmung“** (1985)
378, **516-518**, 541, 748, 794
- Tafel 47 **Gerhard Rühm: „2 Uhr Nacht“** (1976)
375, **510f**, 541, 541, 553, 544, 748, 794

Tafel 48 (13-16) **Microsoft** (gesehen: 2004)

„Mit einer Idee fängt alles an. Kommen Leidenschaft, Kreativität und das Quäntchen Glück hinzu, wird ein echtes Geschäft daraus. Wir lassen uns vom Potenzial Ihrer Geschäftsidee inspirieren. So entwickeln wir Software, die Ihnen schon bei den ersten Gehversuchen hilft. Und später auch beim Sprung ins Rampenlicht. www.microsoft.com/germany/potenzial“

381, 492, 537, 540, 558, 562, **585-589**, 624(15), 625(13), 626(13), 626(15), 646(15), 672(14), 678(14), 688(13), 691(15), 691(16), 700(16), 704(15), 705(16), 706(16), 707(15), 717(15), 733, 735, 765, 765, 767, 767, 778, 791

Tafel 49 (17-24) **Thomas Schütte: „Tot“** (1985)

376, 381, 382, 383, 384, 484f, 497f, 499, 506, 537, 539, **589-597**, 606(24), 606(17), 607(20), 607(23), 651(22), 651(23), 651(24), 679(24), 682(18), 682(20), 682(23), 684(21), 684(23), 684(22), 684(24), 684(19), 684(20), 684(21), 684(18), 697(18), 701(22), 701(23), 701(24), 704(20), 704(24), 707(21), 709(19), 709(22), 709(21), 717(20), 718(19), 718(20), 719-722, 764, 765, 765, 767, 767, 794

Tafel 50 (25,1-5) **Mercedes** (gesehen: 2004)

378, 381, 497, 499, 506, **598-600**, 647(25,1), 675(25,5), 679(25,2), 682(25,1), 682(25,3), 682(25,1), 683(25,2), 683(25,3), 693(25,2), 696(25,5), 696(25,4), 705(25,2), 705(25,3), 705(25,1), 706(25,2), 708(25,2), 732, 734, 735, 766, 766, 791

Tafel 51 (26,1-3) **Gabriele Schmidt-Heins: „Bevor es losgeht“** (1996)

382, 383, **600-601**, 606(26,3), 607(26,2), 631(26,3), 650(26,3), 673(26,1), 678(26,3), 679(26,2), 680(26,2), 690(26,2), 695(26,2), 703(26,3), 722(≈26,3), 723, 732, 734, 765, 795

Tafel 52 (27,1-6) **Bernhard & Anna Blume: „Mahlzeit“** (1985/86)

375, 498f, 499, 501, 506, 537, 540, **602-605**, 606(27,1), 606(27,5), 607(27,4), 624(27,6), 647(27,2), 647(27,3), 650(27,4), 679(27,1), 680(27,1), 682(27,4), 688(27,5), 688(27,6), 690(27,2), 704(27,5), 705(27,1), 707(27,6), 707(27,1), 730(27,6), 730(27,1), 732, 735, 736, 737, 765, 765, 766, 766, 795

Tafel 53 (28,1-6) **hp** (gesehen: 2004)

„Unsere neueste technische Errungenschaft ist da: die HP Photosmart R707 Digitalkamera. Sie passt sich – dank HP Adaptive Lighting – den Lichtverhältnissen so an, wie es das menschliche Auge tut. Und das ist nur eine von fünf HP Real Life Technologien. Gemeinsam sorgen sie dafür, dass auf Deinen Fotos exakt das zu sehen ist, was Dein Auge gesehen hat. Die HP Photosmart R707 Digitalkamera mit HP Instant Share für 349,- €*: 5,1 Megapixel, 3 x optisches Zoom/8 x Digitalzoom. www.hp.com/de/you“

377, 497, 499, 506, **608-611**, 624(28,1), 624(28,2), 624(28,5), 630(28,1), 631(28,4), 649(28,2), 649(28,1), 670(28,1), 671(28,1), 671(28,3), 672(28,3), 672(28,4), 679(28,4), 689(28,1), 700(28,1), 700(28,2), 704(28,5), 706(28,5), 707(28,5), 707(28,6), 717(28,5), 718(28,6), 726(28,5), 726(28,6), 732, 734, 735, 763, 777, 791

Tafel 54 (29,1-4) **Rosemarie Trockel: Ohne Titel**“ (1992)

375, 507, 508, 539, 540, 552, 557, 565, 566, 567, **611-613**, 624(29,1), 630(29,1), 631(29,2), 631(29,3), 652(29,1), 652(29,4), 676(29,2), 679(29,4), 688(29,1), 700(29,2), 706(29,1), 706(29,4), 708(29,1), 723(-), 723, 731(29,4), 733, 734, 736, 737, 765, 765, 767, 777, 795

Tafel 55 (30,1-4) **AEG** (gesehen: 2005)

„Geben Sie es nur zu. Der neue Einbau-Backofen von AEG lässt Sie nicht mehr los. Sein klares Design ist eine Wohltat fürs Auge. Die revolutionäre BACKTRONIC top wartet nur auf ein Zeichen: Ihre sanfte Berührung. Und schon gelingen Gourmetgenüsse dank Fleischthermometer, Rezept-Automatik und Gar-Empfehlung schlicht perfekt. Sie können entspannen, bis das Essen fertig ist ... www.aeg-electrolux.de“

376, 484, **613-616**, 629(30,1), 630(30,1), 648(30,2), 672(30,2), 672(30,3), 672(30,4), 672(30,1), 679(30,1), 679(30,3), 682(30,2), 682(30,1), 692(30,1), 700(30,1), 709(30,4), 733, 734, 736, 766, 766, 791

Tafel 56 (31,1-6) **Brus: „Das Warten auf den Besuch**“ (1982)

378, 380, 557, **616-619**, 625(31,4), 626(31,4), 630(31,4), 651(31,4), 651(31,3), 673(31,6), 673(31,2), 676(31,3), 676(31,2), 679(31,6), 688(31,4), 693(31,1), 694(31,2), 694(31,4), 694(31,6), 697(31,3) 700(31,3), 704(31,2), 705(31,5), 709(31,2), 717(31,2), 718(31,2), 733, 734, 764, 767, 795

Tafel 57 (32,1-4) **Portugal** (gesehen: 2006)

„Genießen Sie Spaziergänge an den weiten, weißen Sandstränden unserer Atlantikküste unter einer Sonne, die das ganze Jahr über scheint. Tauchen Sie ein in das ruhige Meer, das Portugal umsäumt. Hier, wo sich das Meer im Himmel spiegelt.“

378, **619-621**, 625(32,1), 627(32,1), 631(32,2), 631(32,3), 646(32,2), 647(32,1), 668(32,2), 688(32,1), 700(32,2), 705(32,3), 709(32,3), 709(32,4), 717(32,4), 717(32,3), 718(32,3), 718(32,4), 726(32,3), 726(32,2), 733, 734, 735, 791

Tafel 58 (33,1-4)

Werner Büttner: „Das Leben ist kein Urlaub“ (1986)

376, **621-623**, 624(33,4), 626(33,4), 630(33,4), 631(33,1), 631(33,2), 651(33,4), 667(33,2), 679(33,2), 688(33,4), 690(33,2), 703(33,4), 731(33,2), 733, 734f, 765, 765, 795

Tafel 59 (34,1-2)

Nord/LB (gesehen: 2005)

„Die NORD/LB hat Standorte an den wichtigsten Finanz- und Handelsplätzen der Welt. Hinzu kommt außerdem die ständige Zusammenarbeit mit ausgesuchten Korrespondenzbanken. Damit gewinnen wir vor allem eins: lokales Know-how. Beste Voraussetzungen für Ihre Auslandsaktivitäten. www.nordlb.de“

375, **631-633**, 694(34,1), 694(34,2), 704(34,1), 717(34,1), 733, 735, 791

Tafel 60 (35,1)

Lufthansa (gesehen: 2002)

375, **633-634**, 669(35,1), 733, 735, 764, 765, 767, 791

Tafel 61 (36,1-5)

Werner Büttner: „Geliebte Heimat“ (1985)

375, 382, 383, **634-637**, 649(36,3), 682(36,3), 690(36,2), 690(36,5), 695(36,5), 695(36,4), 695(36,3), 703(36,5), 707(36,2), 709(36,2), 723(36,2), 723, 733, 735, 736, 737, 764, 795

Tafel 62 (37,1-5)

Mercedes (gesehen: 2003)

*„Bei Ihrem Mercedes-Benz Partner werden Sie jetzt Zeuge einer einmaligen Konstellation. Denn dort können Sie die A-Klasse, C-Klasse, E-Klasse und S-Klasse zu besonders attraktiven Konditionen finanzieren: *A- und C-Klasse für 1,9 %, die E- und S-Klasse für 3,9 % effektiven Jahreszins bei einer Laufzeit bis zu 48 Monaten und einer Auszahlung von 16 %. Ein Angebot der DaimlerChrysler Bank.“*

376, 381, **638-640**, 682(37,3), 683(37,1), 683(37,2), 683(37,4), 683(37,5), 688(37,1), 688(37,4), 689(37,1), 700(37,1), 700(37,5), 704(37,5), 707(37,4), 709(37,5), 726(37,4), 733, 734, 735, 767, 791

Tafel 63 (38,1-4)

Sigmar Polke: „Sternhimmeltuch“ (1968)

381, 383, 499, 501, 506, **641-645**, 646(38,2), 648(38,1), 668(38,3), 682(38,3), 682(38,4), 683(38,3), 684(38,2), 688(38,1), 689(38,2), 703(38,1), 704(38,4), 733, 734, 736, 737, 763, 765, 795

Tafel 64 (39,1-5) **Curt Stenvert: „Opus 212“** (1965)
 375, 382, 383, 485, 498, 499, 537, **653-657**, 667(39,3),
 668(39,1), 668(39,2), 679(39,5), 688(39,4), 689(39,4),
 691(39,2), 691(39,1), 691(39,3), 700(39,1), 704(39,5),
 705(39,1), 705(39,2), 708(39,4), 709(39,1), 710(39,2),
 723(39,2), 723, 728(39,4), 728(39,2), 733f, 735, 736, 763,
 765, 778, 796

Tafel 65 (40,1-5) **Deka** (gesehen: 2006)
*„Feiern Sie 50 Jahre Wachstum mit den besten Jubiläumssfonds. Und gewinnen Sie zwei von 50 Reisen nach Kalifornien zu den größten Bäumen der Welt oder Fondsanteile im Gesamtwert von 50.000,- Euro.“**

482, **657-661**, 688(40,2), 689(40,3), 695(40,4), 700(40,4),
 704(40,5), 706(40,4), 709(40,5), 727(40,5), 727(40,3),
 734, 735, 736, 737, 763, 767, 791

Tafel 66 (41,1-8) **Anselm Kiefer: „20 Jahre Einsamkeit“** (1991-2000)
 376, 382, 383, **661-666**, 669(41,3), 677(41,3), 679(41,7),
 682(41,6), 684(41,6), 684(41,1), 684(41,8), 688(41,5),
 690(41,4), 694(41,1), 694(41,2), 694(41,4), 694(41,8),
 700(41,4), 703(41,5), 704(41,7), 704(41,6), 704(41,4),
 705(41,1), 709(41,4), 709(41,8), 718(41,6), 723(≈41,4),
 723, 729(41,4), 729(41,6), 729(41,1), 730(41,8), 734, 735,
 736, 737, 764, 766, 766, 767, 768, 796342 =
 Text-Bild-Gefüge wird im Text besprochen oder erwähnt

342 = Text-Bild-Gefüge wird im Text besprochen oder erwähnt

423f = zentrale Erläuterung des Text-Bild-Gefüges bzw. seiner Zeitmetaphorik

521 = Text-Bild-Gefüge wird in Fußnote besprochen oder erwähnt

611(15) = eine Strukturmetapher des Text-Bild-Gefüges wird besprochen oder erwähnt

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Diese Dissertation wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt und liegt auch als Print-Version vor.

DOI: 10.17185/duepublico/76920

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220926-084850-7

Unveränderte Neuauflage 2022 des im Jahr 2017 beim Universitätsverlag Rhein-Ruhr (UVR) erschienenen Werkes (ISBN 978-3-95605-046-6 [Print]; ISBN 978-3-95605-047-3 [E-Book]).

© 2022 Beatrix Fehse. Alle Rechte vorbehalten.