

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

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

Abstract

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

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

1. Die Anforderungen der Praxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ungültig vom Tisch zu wischen. Vielmehr bleibt in meinem Zugang die Frage nach der genuin bildlichen Verfasstheit einer metaphorischen Aussage zunächst sekundär, relevant sind potentiell alle Formen von Metaphorik *im Bild*(text¹).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Vier Beispiele

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

4. Zwei hermeneutische Prozesse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Historische Funktionskontexte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

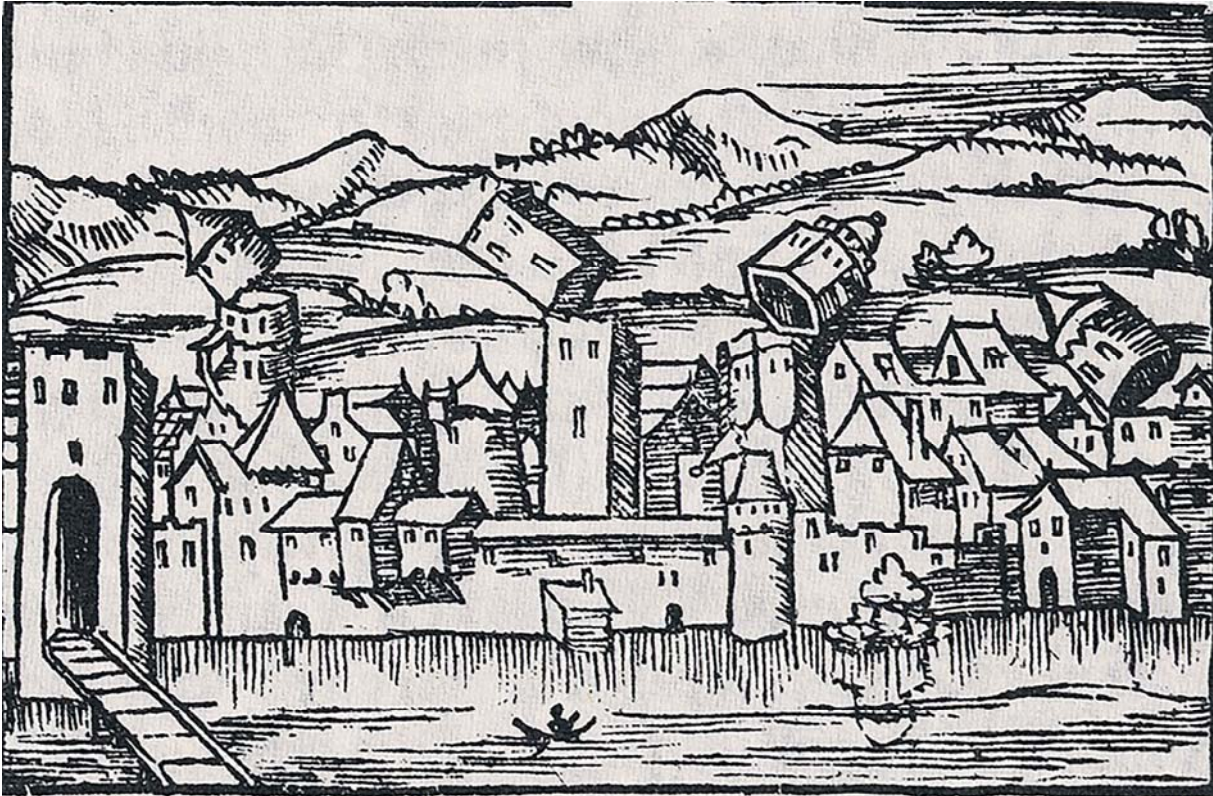


Abb. 7: Das große Erdbeben von Basel, Illustration aus Sebastian Münsters *Cosmographia*, Ausgabe Basel 1554, S. 341, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Gs 580

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

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

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

7. Methodische Herausforderungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Bibliographie

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

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

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

- Grady, Joseph E./Oakley, Todd/Coulson, Seana (1999): „Blending and Metaphor“, in: Gerard J. Steen/Gibbs, W. Raymond Jr. (eds.): *Metaphor in Cognitive Linguistics*, Philadelphia/Amsterdam: Benjamins, 101–124.
- Gramaccini, Norberto (2002): „Was bedeutete das Schwein neben dem Löwen in Villard de Honnecourts Bauhüttenbuch?“, in: *Re-Visionen. Zur Aktualität der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie-Verlag, 33–48.
- Huss, Till Julian (2019): *Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*, Bielefeld: transcript.
- Jones, Susan Frances (2011): *Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance*, London: National Gallery Company Ltd.
- Kat. Augsburg (1973): *Hans Burgkmair (1473-1973). Das graphische Werk*, hg. v. Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Red. Isolde Hausberger/Rolf Biedermann), Stuttgart: Cantz 1973.
- Kelly, Henry A. (1971): „The Metamorphoses of the Eden Serpent during the Middle Ages and Renaissance“, in: *Viator* 2, 301–328.
- Kennedy, John M. (1982): „Metaphor in pictures“, in: *Perception* 11, 589–605.
- Koerner, Joseph Leo (1993): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Kohl, Katrin (2007): *Metapher*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Kövecses, Zoltán (2010): *Metaphor: a Practical Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Kurz, Gerhard (31993): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (82014): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg: Carl Auer Systeme.
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: Chicago University Press.
- Majetschak, Stefan (2005): „Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern“, in: Hoppe-Sailer, Richard (u.a.) (ed.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin: Reimer, 239–253.
- Marrow, James H. (1979): *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk: Van Ghemmer.
- Matile, Michael (2000): *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich*, Basel: Schwabe.

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

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

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

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

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

Abbildungen:

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

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

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

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

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

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

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

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
D U I S B U R G
E S S E N

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/83930

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20250728-074553-2

Erschienen in: *metaphorik.de* Heft 31 (2020): Schwerpunkt: Metaphern und Naturkatastrophen, S. 67-115

Alle Rechte vorbehalten.