



**University of  
Zurich** <sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Einleitung**

Rimmele, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-142072>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Rimmele, Marius (2017). Einleitung. In: Rimmele, Marius. Metaphern sehen - Metaphern erleben / Seeing Metaphors - Experiencing Metaphors. Köln: Böhlau Verlag, 7-18.

# Einleitung

Marius Rimmele

**W**er kleine Töchter hat, wird das Phänomen kennen: Disneys *Die Eiskönigin* (2013) Elsa und ihre Schwester Anna prägen seit nun fast vier Jahren die Gedankenwelt der Mädchen, sie überziehen Kleider, Schuhe, Unterwäsche, Malutensilien, Spielsachen usw. Schöne Frauen müssen – zumindest für einige Monate – blond sein und Blau ‚mit Glitzer‘ tragen. Ein angesichts der üblichen Faszinationszyklen erstaunlich persistenter Mythos ist entstanden, trotz einer weitestmöglichen Entfernung von Hans Christian Andersens Vorlage. Nun zeichnet sich die Protagonistin Elsa, die Eiskönigin, dadurch aus, dass sie eine besondere Gabe hat und alles um sich herum vereisen kann. Sie erzeugt insbesondere durch Körperkontakt Schnee und Eis – im Zustand größter emotionaler Erregtheit versetzt sie sogar ihr ganzes Königreich in einen ewigen Winter. Eine Pointe dabei ist genau diese Kopplung ihrer kaum beherrschbaren Superkräfte an ihr Seelenleben. Sie hat Angst vor den Auswüchsen ihrer Gabe, doch tritt diese gerade dann in höchster Intensität auf, wenn sie von Angst oder anderen Gefühlen überwältigt wird. Wenn Elsa nach ihrem gescheiterten Inthronisierungsball als Monster verfolgt und bedrängt wird, erscheinen von ihr ausschließende Eispartikel als unmittelbare Verbildlichung auffallenden Zorns, in exakter Umkehrung der als universal geltenden konzeptuellen Metapher „ANGER IS A HOT FLUID IN A CONTAINER“.<sup>1</sup> Jedes Kind kann

<sup>1</sup> Kövecses (2010), 197, passim. Die Schreibung in Versalien markiert in der kognitiven Linguistik den konzeptuellen Status.

diese Kältewellen dennoch mühelos als Externalisierung von Gefühlen nachempfinden, weil sie sich mit der gezeigten Handlung, der Sprache und der Physiognomie der Figur unmittelbar verbinden.

Doch ist das alles? Zu Beginn des Films sieht man einige Männer, die dem gefährvollen Handwerk des Eissägens nachgehen und dabei singen. Sie etablieren die leitende Metapher vom ‚Herz aus Eis‘, das mit einer Suche nach Liebe und Gefahr verknüpft wird und „freigelegt“ werden soll (im Original: „split the ice apart and break the frozen heart“). Hört ein Erwachsener aufmerksam zu, wird er nicht umhin kommen, das, was da besungen wird, zunehmend statt mit einem Kampf gegen die Naturgewalten mit der späteren Handlung in Beziehung zu setzen. Während also die Kinder auch beim zehnten Mal den Film als faszinierendes Erlebnis rund um eine junge Frau betrachten, mit der sie sich aufgrund der eleganten Bewegungen und großartigen Kleider identifizieren (müssen), wird sich der aufmerksame erwachsene Rezipient irgendwann dazu ermuntert fühlen, die Geschichte versuchsweise vor dem Hintergrund der gesetzten Basismetapher neu zu befragen. Wofür steht Elsa, für ein psychopathologisches Phänomen, eine ‚normale‘ Entwicklung vom emotionsgepeitschten Teenager zum kontrollierten, balancierten Erwachsenen? Welche Wendungen der Handlung wären vor diesem Hintergrund auszulegen? Tritt nicht die Eskalation genau zu dem Zeitpunkt ein, als die jüngere Anna sich verlobt und die jahrelang isolierte Elsa dieser Verbindung (aus Eifersucht?) ihre Zustimmung verweigert? Gibt es nicht parallel zum Titelsong *Let It Go* eine klassische Szene der Metamorphose vom Mädchen zur Frau?

Eine zusätzliche somatisierende Verschiebung der jeder möglichen Interpretation zugrundeliegenden Basismetapher vom kalten Herz auf die Schwester Anna, die von einem Eisblitz ihrer Schwester ins Herz getroffen wird und sich aus langsamer Vereisung durch einen Akt selbstloser Liebe rettet, verkompliziert das Ganze jedoch weiter. Metaphern spielen hier an verschiedenen Funktionsstellen mit durchaus unterschiedlichem Anspruch und differierenden Abstraktionsgraden sowie Effekten eine Rolle. Zuweilen verbinden sie sich organisch mit der Handlung, können gleichsam ‚erlebt‘ werden, zum Teil geben sie Anlass, zurückzutreten und das Ganze auf eine tiefere, allegorische Bedeutung hin zu befragen, die nur teilweise kongruent mit den Lehren ist, die aus einem identifikatorischen Nacherleben der Handlung gezogen werden können. Und dabei scheint es sich zunächst um dieselbe Metapher zu handeln, das ‚Herz aus Eis‘ oder die dieser Formulierung zugrundelie-

gende Konzeptualisierung von emotionalen Zuständen mittels (kalter) Temperatur. Das Zusammenwirken von Metaphern verschiedener Couleur mit der Macht der Bilder zwischen Interpretationsappell und einem unreflektiert-immersiven ‚Erleben‘ gibt es nicht nur im Film. Alle Bilder, alle visuellen Anordnungen, in gewissem Sinne sogar Texte können von ähnlich verwickelten Konstellationen geprägt oder in ihrer Wirkung mitbestimmt sein.

## Bildmetapher – Metaphern in Bildern

Jahrhundertlang ist die Metapher von der Rhetorik ausschließlich als sprachliches Phänomen behandelt worden. Dieses Erbe muss einer der Gründe sein, weshalb sich alle Disziplinen, vor allem aber die aus der frühneuzeitlichen Kunsttheorie geborene Kunstgeschichte mit ihrer Vorliebe für historisch-spezifische Zugänge, schwergetan haben, das Zusammenspiel von Metaphern und materiellen Bildern adäquat zu erfassen. Es überrascht die Vertreter anderer interpretierender Fächer immer wieder, dass es keinen definierten Begriff der Metapher in der Kunstgeschichte gibt, dass mit einem lediglich alltagssprachlichen und damit höchst schwammigen Metaphernverständnis operiert wird, obwohl der Begriff doch so häufig fällt, ja notwendig fallen muss. Doch auch andere Disziplinen sind hinsichtlich des hier zu explorierenden Feldes, der Frage nach den Funktionen und Wirkungen von Metaphern im Bereich des Sichtbaren, nicht deutlich weiter, verfügten sie auch über noch so geschärfte metapherntheoretische Instrumente.<sup>2</sup>

Fächerübergreifend zeigt man sich hier tendenziell abstinent und bei dennoch gelegentlichen Versuchen der Übertragung von Metapherntheorie auf visuelle Medien stellen sich merklich überall Probleme ein. Diese bestehen fort, auch lange nachdem sich ausgehend von George Lakoff und Mark Johnson (*Metaphors We Live By*, 1980) ein gewisser Konsens entwickelt hat, dass unter ‚Metapher‘ auch etwas rein Kognitives, d. h. sprachlicher Artikulation Vorgängiges verstanden werden kann. Weder auf Basis rhetorischer, analytisch-philosophischer, strukturalistischer noch eben kognitiv-linguistischer Theoreme hat sich eine belastbare, konsensfähige Definition visueller Metaphorik etabliert. Und man kann mit guten Gründen fragen, ob nicht die Frage nach der ‚Bildmetapher‘ per se schon in eine (formalistische) Sackgasse führen muss, insofern eine Übertragung von Definitionskriterien der sprachlichen Metapher aufs Bild zu großzügigen Anpassungen zwingt, die letztlich im Ermessen

2 Eine Ausnahme im Sinne unserer Fragestellung ist Fahlenbrach (2010).

des jeweiligen ‚Transporteurs‘ liegen und – zumindest bislang – zu entsprechend divergierenden, zuweilen recht kontraintuitiven Ergebnissen geführt haben.<sup>3</sup>

Das gilt mutatis mutandis auch für die Filmwissenschaft, die durchaus magistrale, aber letztlich inkommensurable Vorstöße in dieser Richtung vorzuweisen hat.<sup>4</sup> Kognitive Ansätze zumal tendieren dazu, sich absolut zu setzen und das Medienspezifische sowie die Äußerungsumstände ganz zu ignorieren. Mit einer gewissen Konsequenz kann man auf die Frage nach der visuellen Metapher verzichten, wenn jedwede Ausprägung einer Metapher letztlich zurückverfolgt werden soll auf eine überindividuelle, womöglich sogar kulturinvariante Verknüpfung von konkreten mit abstrakten Konzepten. Auf die blinden Flecken, die daraus hinsichtlich konkreter medialer und kontextspezifischer Äußerungsbedingungen resultieren, hat etwa die Literaturwissenschaft bereits hingewiesen.<sup>5</sup>

So hilfreich es angesichts der bildsemantischen Begriffsarmut wäre, eine operable Definition genuin visueller Metaphorik zu haben, so bleibt das Unterfangen, diese, wie formal argumentierend auch immer, zu definieren, doch fast szientistischer Selbstzweck gegenüber den Herausforderungen, die von den *Gegenständen* in ihrer kulturellen Relevanz ausgehen. Unterhaltungsfilm, Werbung, Propaganda, für die Öffentlichkeit aufbereitete Wissenschaftsergebnisse, *memes* in sozialen Netzwerken uvm. – beschäftigt man sich einmal eingehender mit Metaphorik in Bildern, scheinen die Fragen, die von ‚unter‘ oder ‚hinter‘ der materiellen Oberfläche des Bildes wirkenden Metaphern aufgeworfen werden, durchaus drängender als alle Abgrenzungsprobleme medienspezifischer Metaphorik. Denn Metaphern sind offenkundig in vielen Fällen massiv an visuellen Sinnstiftungsprozessen beteiligt, die nicht einfach nur auf metaphorentheoretische Einsichten textanalytischer oder kognitionswissenschaftlicher Provenienz zurückgeführt werden können, um sie adäquat zu analysieren. Man verstehe mein Plädoyer also nicht falsch: Sehr wohl gilt es dringend, Spezifika bezüglich der Wirkweise von Metaphorik im Feld visueller Medien zu klären, die mit den bisher vorhandenen Instrumenten nicht adäquat zu erfassen sind. Dieses Medienspezifische liegt jedoch nicht allein in der prestigeträchtigen Frage, inwiefern Bilder Metaphern eigenen Rechts hervorbringen können, sondern vor allem darin, welche eigenen Möglichkeiten – Potenzierungen, Komplementaritäten, Überschüsse, Friktionen etc. – sich aus dem Zusammenspiel von Metapher und Bild bzw. allgemeiner: durch Metaphorik im Modus der Visualität ergeben.

3 Vgl. z. B. Bättschmann (1981); Kennedy (1982); Aldrich (1983); Forceville (1996); Sedivy (1996); Sonesson (2003).

4 Eine Übersicht zuletzt bei Fahlenbrach (2010), 35-42.

5 Vgl. Fludernik (2011).

Dankbar wird man hier selbstverständlich darauf zurückgreifen, dass das *Wirken* von Metaphern gerade durch die kognitiv-linguistische Forschung intensiv bearbeitet wurde, bis zu der Einsicht, dass wir ‚in Metaphern leben‘, ergo auch: *erleben*. Zuletzt hat hier die *Conceptual Integration Theory* (auch: *Conceptual Blending*) substanziell neue Differenzierungsmöglichkeiten geschaffen.<sup>6</sup> Doch auch ältere Einsichten zu rhetorischen Qualitäten oder epistemologischen und hermeneutischen Dimensionen, wie sie im 20. Jahrhundert im Bereich der Interaktionstheorie (Ivor A. Richards, Max Black) und deren Aufnahme durch Paul Ricoeur erbracht wurden, scheinen hilfreich, wenn es um die Wirkung von Metaphern im Bild geht.<sup>7</sup> Diese Vielfalt steht zu Gebote, wenn man anzuerkennen bereit ist, dass es verschiedene Typen von Metaphern gibt: insbesondere sehr basale, konventionelle, aber auch neue, frappierende, spezifisch auf den medialen und diskursiven Ort ihres Erscheinens, ihren Ko- und Kontext bezogene. Zu berücksichtigen ist auch, dass verschiedene Theoreme zum Teil schlicht verschiedene Aspekte des Metaphorischen in den Blick genommen haben. Vieles davon ist es wert, von Fall zu Fall beigezogen zu werden, um den Wirkungen und Effekten der Metaphern in Bildern, Filmen, räumlichen Dispositiven etc. gerecht zu werden. Und doch bleibt all das nur die Hälfte des Handwerkszeugs bzw. muss aufgrund der besonderen Bedingungen im jeweiligen Modus des Visuellen neu durchdacht und angepasst werden.

6 Vgl. Fauconnier/Turner (2002).

7 Vgl. Richards (1936); Black (1983); Ricoeur (1986).

8 Vgl. Ricoeur (1983).

9 Vgl. Bertau (1996), 104 f.

## Sichtbare Metaphern als hermeneutischer Appell

Fragt man nach dem Zusammenwirken von Metapher und Bild (das ich im Folgenden der Nachvollziehbarkeit halber als prominenten Sonderfall visueller Metaphorik repräsentativ behandle), so liegt eine gewisse Arbeitsteilung nahe. Klassischerweise tendiert eine Metapher, gerade wenn sie als solche kenntlich wird, zum Opaken, Rätselhaften, gibt einen mehr oder minder starken hermeneutischen Impuls: Wie ist die zugrundeliegende Übertragung oder gedankliche Engführung adäquat zu verstehen? Man muss dazu nicht an Ricoeur erinnern, der gerade darin ihren Wert als Paradigma jedweder Texthermeneutik begründet sah.<sup>8</sup> Bereits Aristoteles und Quintilian warnten im Rahmen ihrer rhetorischen Metapherndiskussion davor, die bewusste Trübung der sprachlichen Transparenz so weit zu treiben, dass man nur noch obskure Rätsel produziert.<sup>9</sup> Wie beispielsweise der Beitrag von Anja Ebert in diesem Heft zeigt, besteht eine Tendenz in der Forschung, und bestand

sicher auch seitens der Zeitgenossen, bestimmte prominente Objekte in niederländischen Genrebildern daraufhin zu befragen, ob sie nicht einen zweiten Sinn haben. Klammern wir an dieser Stelle die Frage aus, wann es sich dabei um Symbole handelt und wann um Metaphern oder Remetaphorisierungen, die man verschieden beantworten kann. Zentral ist: Derartige Elemente verstärken, ja in ihnen kristallisiert sich gleichsam der Anspruch eines Kunstbildes, ausgelegt, gedeutet, interpretiert zu werden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Anspruch einer Werbung, einen zweiten Blick einzufordern. Zur Komplexitätssteigerung tragen auch weniger auf der Ding-Ebene angesiedelte Metaphern wie z. B. ‚Als-Konstellationen‘ von Personen (Churchill als Kind, Maria de’ Medici als Bellona) oder suggestive Engführungen bzw. Metamorphosen bei, etwa von Menschen und Tieren oder Landschaftselementen. Auslegungsbedürftig wirken auch jene gedanklichen Stolpersteine in Kunstbildern, in denen das Sujet punktuell plötzlich durch Analogien auf die künstlerische Praxis und ihre Normen selbst verweist, eine Suche nach weiteren Isomorphien auslöst, und so eine ganze Matrix metaphorischer Entsprechungen zwischen Sujet und Kunsttheorie zutage treten lässt. Selbstreflexivität baut, wie jede Form der Evokation zusätzlicher Bedeutungsebenen, sehr häufig auf metaphorischem Denken auf (auch hier sei die Frage, ab welchem Moment dabei von Allegorie zu sprechen wäre, dem Fortgang des Grundgedankens zuliebe ausgeklammert).

Solche und viele weitere mögliche Spielarten des Metaphorischen im Bild fördern einen bewussten, mehr oder minder intensiven Akt des Denkens, wie er für die Rezeption von Kunstwerken oder anderen ‚starken Bildern‘ typisch ist und in vielen historischen Kontexten geradezu die Voraussetzung für die Wertschätzung einer bildnerischen Leistung darstellte. In Reinform, und nicht selten das Bild zugunsten von exponierten Dingen hinter sich lassend, manifestiert sich dies in bestimmten Spielarten der Konzeptkunst.

Deutlich bildlicher tritt der Auslegungsimperativ in bestimmten Formen der Gebrauchsgrafik zutage, man denke nur an unser Titelbild vom Eisberg, das im Gegensatz zu den meisten figurativen Kunstbildern nichts Anderes zeigt als eine verbildlichte Metapher. Aber welche Details der reduzierten Grafik tragen nun Bedeutung im Sinne einer potenziellen Paraphrase der metaphorischen Operation? Zum Beispiel das ungewöhnliche Spiegelverhältnis zwischen dem oberen und dem unteren Teil, das den Anspruch, hier wirklich auch das Tieferliegende zu sehen, wiederum

zugunsten einer möglicherweise irreführenden Projektion unterminiert? Die Betonung einer kristallinen Struktur? Welche Elemente sind notwendig der Visualisierung geschuldet, welche treten völlig kontingent hinzu? Visuelle Metaphern sind nicht selten infektiös, wie am Beispiel der von selbstreflexiven Momenten ausgelösten gedanklichen Suche bereits geschildert. Im Bild tendiert jede Metapher zur Allegorie im Sinne Quintilians, wird fortgesetzte Metapher, indem sie potenziell alles Gezeigte unter Doppelsinnverdacht stellt und so eine Vielzahl weiterer paralleler oder untergeordneter metaphorischer Kopplungen produziert. Umgekehrt wird die konkrete metaphorische Aussage, über deren exakte Form in aller Regel spekuliert werden muss, von Bilddetails mit geformt. Die Interpretation wird sich im beständigen Abgleich zwischen beigezogenen Begriffen und deren Implikationen und den gegenständlichen wie formalen Details des Bildes, einschließlich der intuitiv wahrgenommenen Ausdrucksqualitäten z. B. der Farbe, vorwärts tasten, was ihr eine besondere Intensität und Nachhaltigkeit verleiht. Mit Metaphern kann man aus Bildern nahezu unerschöpfliche Denkmäler machen.

## Der Überschuss des Bildlichen

Mit der Farbwirkung ist jedoch zugleich eine Art Gegenpol zum hermeneutischen Appell von Bildern aufgerufen. So muss man – um wieder beim niederländischen Gemälde anzusetzen – nicht, wie Svetlana Alpers, sekundäre Bedeutungen weitgehend ablehnen<sup>10</sup>, um anzuerkennen, dass Bilder auch *schildern*, unmittelbar *ausdrücken*, *affektiv stimulieren*. Wie also verhält sich eine eventuell eingebettete Metapher zu diesen Potentialen des Bildes, die natürlich ebenfalls für dessen Wertschätzung oder Kauf ausschlaggebend waren, in bestimmten künstlerischen Kontexten – man weist den Metaphernforscher gelegentlich darauf hin – sogar ausschließlich? Vom Bildschöpfer aus betrachtet stellt sich die Frage, weshalb die Metapher ‚rekrutiert‘ wurde. Erfüllt sie eventuell Funktionen, die das Bild mit seinen anderen Mitteln nicht erfüllen kann oder die zumindest eines Katalysators bedürfen? Von der metaphorischen Operation aus betrachtet: Wie lässt sie sich zu diesem gewaltigen ‚Überschuss‘ des Bildes ins Verhältnis setzen? Wie Ebert zeigen wird, resultiert seit Mitte des 17. Jahrhunderts eine besondere Komik aus der Diskrepanz zwischen einer dezidierten Feinmalerei eleganter Räume und den darin versteckten Sexualmetaphern. Das wirft die allgemeinere Frage auf, wann und wie die beiden genannten Dimensionen konvergieren oder widerstreiten.

<sup>10</sup> Vgl. Alpers (1983).



Welche Rolle spielt das Verhältnis von durch Verbildlichung ermöglichtem unmittelbarem ‚Erleben‘ und sekundärem ‚Auslegen‘? Können verbildlichte Metaphern in bestimmten Fällen bloß ‚gesehen‘ und sinnlich erfahren werden, ohne sich ihres metaphorischen Status bewusst werden zu müssen, wie etwa die Emotionen der Eiskönigin?

Besonders interessant werden solche Fragen dadurch, dass sich die vorgenommene (grobe) Unterscheidung zwischen dem hermeneutischen Appellcharakter von Metaphern und den ‚sonstigen‘ bildlichen Möglichkeiten, unwillkürlich bestimmte Gehalte zu transportieren, innerhalb der Metapherntheorie ganz ähnlich zu wiederholen scheint. Nicht zufällig bringt bereits Nelson Goodman die Metapher in seinen *Languages of Art* (1968) in dem Moment ins Spiel, wenn er die Fähigkeit der Farbe Grau, Traurigkeit zu exemplifizieren, theoretisch einholen will.<sup>11</sup> Seit dem Siegeszug der kognitiv-linguistischen Metapherntheorie wissen wir um die Unhintergebarkeit und die Suggestion vermeintlicher Evidenz, die von konzeptuellen Metaphern ausgehen können und die für eine effektive Wahrnehmung und Einordnung von Zusammenhängen und Geschehnissen unerlässlich sind. Gerade solche Metaphern wirken nun auch in materiellen Bildern und sorgen unterhalb der Bewusstheitsschwelle für Verstehen, über Farbwerte, über Orientierungsleistungen, im Rückgriff auf die konzeptuelle Organisation von Emotionen etc.

Am Beispiel von politischen Karikaturen hat Ernst Gombrich bereits lange vor der kognitiven Linguistik darauf hingewiesen, welch hohes Gewicht solchen basalen Metaphern hinsichtlich der Schlagkraft politischer Botschaften oder im Sinne eines Anspruchs auf verständliche Erklärung komplexer Lagen zukommt – und zwar dezidiert qua Verbildlichung.<sup>12</sup> Dabei konstatiert er auch symbiotische Verbindungen mehrerer Metaphoriken verschiedener Konkretion. Die Unterscheidung verschiedener Metaphernarten sowie die Differenzierung der Ebenen ihrer Situierung scheinen eine besonders wichtige Aufgabe, um in diesem Bereich ‚angereicherter‘ bzw. ‚eingebetteter‘ Metaphern analytisch voranzukommen. Den verschiedentlich in der einschlägigen Forschung beigezogenen Beispielen, die sich so gut eignen, um visuelle Metaphern zu definieren – ihnen stehen Myriaden ‚unsauberer‘ Vorkommnisse in der Praxis der Bildanalyse gegenüber.

11 Vgl. Goodman (1995), 57; 73-97.

12 Vgl. Gombrich (1978).

## Zu den Beiträgen

Blickt man auf die folgenden Beiträge voraus, zeigt sich, in welcher vielfältigen Konstellationen das Metaphorische, die Eigenwerte von Bildern oder bildbasierten medialen Formaten und die Dimension unreflektierten Erlebens, einschließlich ihres Gegenpols – sei es in Form partieller Brechung einer immersiven Erfahrung oder eines ostentativen Appells zur weiterführenden Interpretation – zusammentreten können. Ich möchte entsprechend eher das Bisherige ergänzende Aspekte herausheben, als die Aufsätze jeweils als Ganze zusammenzufassen.

So nimmt der Beitrag von Nina Heindl die Möglichkeiten in den Blick, über den Rezeptionsprozess einer Comicseite zu einer Erfahrung zu gelangen, die dann metaphorisch für bestimmte emotionale Zustände handelnder Personen entsteht. In einem der besprochenen Beispiele wird die Frage nach dem Zusammenspiel von Metapher und Bild unter dem Vorzeichen des Erlebens gegenüber dem bisher Ausgeführten insofern auf eine neue Ebene gehoben, als durch diagrammartiges Aufbrechen comicspezifischer Lektüreroutinen die eigene, dezidiert mühsame (rekursiv ‚kreisende‘) Rezeptionserfahrung selbst zur Metapher für Denken und Erleben unter den Vorzeichen der Depression wird. Hier stoßen wir plötzlich doch wieder auf die oben zunächst hintangestellte Frage, nur unter neuen, funktionalen Vorzeichen: Welche Rolle spielen Metaphern, die ausschließlich im Modus des Bildlichen (bzw. wie hier unter den synmedialen Vorzeichen des Comics) zustande kommen, die keine sprachlichen Parallelen haben? Wiederum anders treten unsere Stichworte im Beitrag von Sigrid Adorf zusammen, die auf der Suche nach einem adäquaten Zugang zur lustvoll-immersiven Rezeption von Videoinstallationen auf Walter Benjamins erhellende Konzeptualisierungen des Lektürevorgangs als einer Form der Nahrungsaufnahme zurückgreift, der dabei signifikanter Weise von einer „echte[n], erfahrene[n] Metapher“ spricht.

Die noch weitgehend unvermessene Terra incognita des Zusammen- und Widerspiels von bildlichen Eigenwerten und verschiedenen, aus dem Gebrauch von Metaphern resultierenden Effekten wird in Ermangelung einer methodischen Kartierung von den verschiedenen Aufsätzen auf sehr unterschiedlichen Wegen erkundet. Das hat weniger mit ihrer disziplinären Herkunft zu tun, bei der die Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft in verschiedenen Facetten überwiegt, als vielmehr mit der für sechs Essays erfreulich großen Bandbreite der behandelten Gegenstände

(Gemälde, Ausstellungskonzept, Videoinstallation, Karikatur, Comic und literarische Bildgebung) sowie den Fragen, die diese im Detail aufwerfen. Angesichts der Breite kultureller Phänomene, die in Frage kämen, lässt sich dennoch eine Eingrenzung nicht übersehen: Alle hier versammelten Beiträge gehen von *Kunstwerken* aus, aber nicht, weil es sich dabei um eine besonders ästhetizistische Sphäre mit gegenüber dem Alltag signifikant erhöhtem Stilwillen handelte, sondern vielmehr verstanden als Ort verdichteter kultureller Aushandlungsprozesse und Reflexionen.

Neben dem Beitrag von Adorf, der auch die implizite Reflexion einer Ausstellung über ihre Möglichkeiten thematisiert, Erfahrung und Erzählung zu verbinden, ist es vor allem derjenige von Florian Nickel, der die implizite Theorieleistung von Kunstwerken für unser Thema abschöpft. Er beschäftigt sich mit dem verwickelten Verhältnis von aus der Lektüre resultierenden Bildeffekten und ihrer bewussten Ausstellung, Hintertreibung, Theoretisierung bei E. T. A. Hoffmann. Eine diverse Metaphern hervorbringende selbstreflexive Ebene nutzt dazu gerade die Lektüreerfahrungen des Lesers selbst und treibt sie durch die hypnotische Qualität des Beschreibens hindurch zu ihrer Entlarvung. Ein Heft über Metaphern in materiellen Bildern entlastet sich schnell von der Aufgabe, die Metapher selbst in der ihr eigenen ‚Bildlichkeit‘ sowie weitere Formen mentaler Bildproduktion mitzudenken, wie sie der literaturwissenschaftliche Beitrag dankenswerterweise mit in die Diskussion bringt.

Zum Aufsatz von Anja Ebert, die sich niederländischen Genrebildern widmet, wurde oben bereits einiges gesagt, weil dieser in besonderer Weise ein zeitlich gestaffeltes Auseinandertreten von unmittelbaren, ästhetischen Aspekten der Malerei und dem Kontrast eingewobener Metaphern herausarbeitet. Aus dem Herzen klassischer kunsthistorischer Forschungsaufgaben wird hier die Notwendigkeit deutlich, verschiedene Phänomene zu differenzieren, um der gesellschaftlichen Funktion einer Malerei gerecht zu werden, die – dabei eklatanten evolutionären Prozessen unterliegend – mit Metaphernwissen spielt.

Mein eigener Textbeitrag wird die erwähnten instruktiven Einsichten und vor allem Differenzierungsleistungen Gombrichs hinsichtlich der Wirkmacht kognitiver Metaphern im Bild aufarbeiten und so hoffentlich einen zu wenig beachteten Beitrag zur Frage nach dem Zusammenspiel von Bild und Metapher wieder in die Diskussion einzubringen helfen. Mit dem Hinweis auf die Vorarbeiten von Karl Bühler wird damit ein international ebenfalls zu wenig gewürdigter Strang kognitiver Metapherntheorie ergänzt.

Überhaupt dürfte es kein Schaden sein, dass bei den folgenden Explorationen ein breites Spektrum von theoretischen Bezugspunkten zum Einsatz kommt, die beredt davon zeugen, dass hier wenig vorgespurt ist und von Fall zu Fall die passenden Werkzeuge gesucht und adaptiert werden müssen. Geradezu notwendig stellen also die folgenden Beiträge auch – mal mehr, mal weniger explizit – eine methodologische Reflexion dar. Am deutlichsten ist der einleitende Beitrag von Till Julian Huss so zu verstehen, der gleichwohl von einer konkreten Ausstellung mit der leitenden Metapher des Eisbergs seinen Ausgang nimmt und uns damit auch das Stichwort für unser Titelbild gegeben hat. Nicht zuletzt ist nämlich das Sinnbild für die Disproportionalität zwischen Sichtbarem und unter der Grenze der Wahrnehmung ebenfalls Zugehörigem auch für die Frage der Metapher selbst zur Anwendung gebracht worden, wie uns der Beitrag von Huss lehrt. Eine Bildstrecke der (forschenden) Künstlerin Noémie Stähli ergänzt das Heft um einige konkrete visuelle Metaphern, die sich aus einem größeren Projekt zur Horizontmetapher speisen, sich aber als thematische Gruppe, die insbesondere das Handeln mit Bildern und die mediale Vermitteltheit der Wahrnehmung thematisiert, in höchst anregender Weise zusammenfügen.

Abschließend möchte ich betonen, für wie produktiv ich es erachte, dass hier sechs Autorinnen und Autoren und eine Künstlerin zusammengefunden haben, die einen Querschnitt der bislang, insbesondere innerhalb der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, seltenen Versuche liefern, vom jeweiligen Objekt aus die Eigenarten visueller Metaphorik zu denken. Es ist daher kein Zufall, dass die Anzahl der Nachwuchswissenschaftler dabei – verglichen mit anderen *figurationen*-Heften – recht hoch ist, wobei auch hier durchaus eine Mischung gelungen ist.

Ganz zum Schluss möchte ich noch meinen herzlichsten Dank aussprechen an Barbara Naumann für die großzügige Einladung, dieses Heft zu konturieren, und an ihre engagierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in der Redaktion, Sophie Witt und Stéphane Boutin. Und natürlich sei allen Trägerinnen und Trägern dafür gedankt, sich (fristgerecht) auf ein derartiges Experiment eingelassen zu haben. Es ist, wie gesagt, eine Terra incognita, die nicht in einem kleinen Heft zu kartografieren ist, aber es wäre schön, wenn die so unterschiedlichen Beiträge eines bereits anzeigen könnten: *hic sunt dracones!*

## Bibliographie

- Aldrich, Virgil C. (1983): „Visuelle Metapher“. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: WBG, 142-159.
- Alpers, Svetlana (1983): *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Murray.
- 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.
- Bertau, Marie-Cécile (1996): *Sprachspiel Metapher. Denkweisen und kommunikative Funktion einer rhetorischen Figur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Black, Max (1983): „Die Metapher“. Übers. v. Margit Smuda. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: WBG, 55-79. Amerik. Orig.: „Metaphor“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* N. F. 55, 1954, 273-294.
- Fahlenbrach, Kathrin (2010): *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren (= Marburger Schriften zur Medienforschung 15).
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fludernik, Monika, Hg. (2011): *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. London/New York: Routledge.
- Forceville, Charles (1996): *Pictorial Metaphor in Advertising*. London/New York: Routledge.
- Forceville, Charles/Urios-Aparisi, Eduardo, Hg. (2009): *Multimodal Metaphor*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton (= Applications of Cognitive Linguistics 11).
- Gombrich, Ernst H. (1978): „Das Arsenal der Karikaturisten“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 223-248. Engl. Orig.: „The Cartoonist's Armoury“. In: ders.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon, 1963, 127-142.
- Goodman, Nelson (1995): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übers. v. Bernd Philipp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Amerik. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968.
- Kennedy, John M. (1982): „Metaphor in pictures“. In: *Perception* 11, 589-605.
- Kövecses, Zoltan (2010): *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford u. a.: Oxford UP.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lee, Jennifer/Buck, Chris (2013): *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*. Amerik. Orig.: *Frozen*. USA 2013.
- Richards, Ivor A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. New York/London: Oxford UP.
- Ricoeur, Paul (1983): „Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik“. Übers. v. Ursula Christmann. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: WBG, 365-375. Frz. Orig.: „La métaphore et le problème central de l'hermeneutique“. In: *Revue Philosophique de Louvain* 70.5, 1972, 93-112.
- Ricoeur, Paul (1986): *Die lebendige Metapher*. Übers. v. Rainer Rochlitz. München: Fink. Frz. Orig.: *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Sedivy, Sonja (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.