

Intermediale und intramediale Übertragung. Mittelalterliche Bezeichnungspraktiken in metaphorischer Rede und Illustration

Franziska Wenzel

I. Warum Übertragung?

Die Rede von der Übertragung ist allgegenwärtig, auch in den mediävistischen Disziplinen.¹ Die Begriffsverwendung ist dabei allgemein, ohne jedoch allgemeinverständlich zu sein.² Wir nutzen den Begriff selbst im übertragenen Sinn, wenn die Rede von Translatio, Überlieferung, Übersetzung, Reproduktion, Substitution oder Transformation ist, wenn wir vom Wiedererzählen, von Wissensvermittlung, von metaphorischer Übertragung, von Adaption, Erinnerung, vom Affekttransfer oder von Vererbung sprechen. Alle diese Verwendungen eint der Gedanke des Übergangs. Es geht im Grimmschen Sinne um den Vorgang des Hinübertragens oder des Hinübergetragen-Werdens.³ Und damit handelt es sich um eine Form der Kommunikation zwischen zwei Polen, zwischen Bedeutungen, Wörtern, Medien, Eigenschaften, Systemen und so fort. Die Übertragung ist ein intermedialer oder aber ein intramedialer Vorgang, der einen Ausgangs- und einen Zielbereich miteinander verknüpft. Und das greifbare Ergebnis dieses kommunikativen Vorgangs, für den hier relevanten Zusammenhang sind das metaphorische Rede und Illustration, ist uneigentlich. Das eigentlich Gemeinte bleibt verborgen. Es wird vom uneigentlichen Ausdruck überblendet. So interagieren uneigentlicher Ausdruck und eigentlich Gemeintes und erzeugen Sinn. Metaphorische Rede zeigt, ohne schon Begriff zu sein und Illustrationen zeigen, ohne schon eindeutig zu sein. Dieser ‚bewegliche‘, ‚offene‘ Vorgang der Übertragung steht für eine Bezeichnungspraxis, die anders gelagert ist als der moderne Wunsch nach begrifflicher Fixierung und Eindeutigkeit.⁴

¹ Die Präsenz dieses Begriffs in den Literaturwissenschaften ist nicht zuletzt motiviert durch den Schweizer NFS Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, dessen Veröffentlichungen auch einen Schwerpunkt auf der synchronen und diachronen Übertragung von Wissen haben. Dazu zuletzt Bettina Schöller, Wissen speichern, Wissen ordnen, Wissen übertragen. Schriftliche und bildliche Aufzeichnungen der Welt im Umfeld der Londoner Psalterkarte, Zürich 2015 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 32); siehe auch: Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit, hrsg. von Ulrich Johannes Beil u. a., Zürich 2011 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 17); Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit, hrsg. von Michael Gamper und Karl Wagner, Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 9). Vgl. daneben den mediävistischen Sammelband. Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Britta Bußmann u. a., Berlin 2005 (Trends in Medieval Philology 5).

² Der für den Band relevante Begriff der Übertragung lehnt sich an rezente mediengeschichtliche Überlegungen zu Übertragungsformen an: Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung, hrsg. von Alexandra Kleihues u. a., Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 14), S. 5–9.

³ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1936, Bd. 23, Sp. 602.

⁴ Der Begriff der Offenheit folgt der philologisch-editionswissenschaftlichen Diskussion um den offenen bzw. unfesten Text. Betont werden die Prozesshaftigkeit der Textproduktion, die Pluralität des Textes und das Fehlen einer endgültigen Position. Vergleichbares lässt sich für die mittelalterliche Bezeichnungspraxis sagen. Auch hier interagieren Ausgangs- und Zielsystem, so dass es zu Identifizierungen auf der Basis von Ähnlich-

Was sind die unbekanntenen und was die gegebenen Parameter, mit denen man die Übertragung als kommunikativen Vorgang zwischen Ausgangs- und Zielbereich näher bestimmen kann? Zunächst einmal ist zu unterscheiden zwischen drei Stufen der Übertragung, die jede für sich perspektiviert ist. Die erste Stufe ist die der Produktion. Metaphorische Rede und Bild sind im Produktionsprozess auf das kulturelle Ausgangssystem bezogen. Der Künstler (Dichter, Illustrator) trifft eine Wahl, greift bestimmte Aspekte auf zugunsten anderer. Sein Vorgehen ist referentiell-rezeptiv; er stellt zwischen den von ihm verwendeten Zeichen und ihren Referenten eine Beziehung her.

Die zweite Stufe der Übertragung ist zweigeteilt: Sie impliziert einerseits die Wahrnehmung der metaphorischen Rede und der Illustration. Andererseits umgreift sie die Lektüre metaphorischer Rede und die Illustration als Form der Textrezeption. Lektüre und Illustration sind beides Akte des Verstehens, die wie der Vorgang der Produktion eine bestimmte Aussage bzw. Bedeutung bearbeitend aufgreifen. Ein Bereich eigenen Rechts ist die Interaktion der Metaphern im produzierten Text, insofern sich Bedeutungen aus dem textfremden Wortfeld über die verwendete Metapher mit der linear erzeugten Bedeutung des Textes berühren. Bei der Wahrnehmung von metaphorischer Rede und von Illustrationen greift der Rezipient mit den Metaphern und Illustrationen prägnante Gebilde, Wort- und Bildformationen auf, die jeweils kontextualisiert sind. Was man zuerst wahrnimmt, ist eine prägnante Form, die vor Augen tritt. Zugleich ‚drückt sie sich ein‘, indem sie mit einem erhellenden oder einem irritierenden Effekt beeindruckt. Eine sinnliche Übertragung findet statt, vom ‚Bild‘ (Metapher, Illustration) hin zum Leser oder Betrachter. In ihrem Kontext kann diese prägnante Form überraschen im Sinne eines Erkenntnis fördernden ‚Aha‘-Erlebnisses. Doch in anderen Fällen kann sie auch irritieren oder stören, wenn sie fremd und different bleibt ohne ein primäres Verständnis. Auf diese Weise kann entweder die Inkongruenz von Metapher und Kontext bzw. Illustration und Kontext wahrgenommen werden oder das Different und sein Ähnliches fallen sofort auf und das Wahrgenommene erklärt sich unmittelbar.

Die Textarbeit des Hermeneuten ist dann die dritte Stufe der Übertragung, auf der die textuellen und pikturalen Vorgaben in den fachwissenschaftlichen Zielbereich übertragen werden. Der Hermeneut greift und beschreibt das Ergebnis eines Kommunikationsvorgangs zwischen Metapher / Illustration und Rezipient, der selbst nicht thematisch wird. Das Ergebnis ist jeweils eindringlich und geformt. Die Übertragungsergebnisse beginnen im Akt der Wahrnehmung zu ‚erzählen‘. Mit der wahrgenommenen Ähnlichkeit beginnt sich die bedeutungsgebende Fülle des Ausgangssystems im Bezug zum Zielbereich Stück für Stück

keiten kommt, jedoch ohne eine endgültige Position und ohne begriffliche Schärfung. Siehe die seit Joachim Kühnel langanhaltende Debatte um den offenen Text: Joachim Kühnel, Der ‚offene Text‘. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachlicher Texte des Mittelalters (Kurzfassung), in: Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975, Heft 2, hrsg. von Leonard Forster und Hans-Gert Roloff, Bern / Frankfurt am Main 1976, S. 311–321; Joachim Bumke, Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘, in: Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart / Weimar 1996, S. 118–129; Thomas Bein, Der offene Text. Überlegungen zu Theorie und Praxis, in: Quelle – Text – Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996, hrsg. von Anton Schwob und Erwin Streitfeld unter Mitarbeit von Karin Kranich-Hofbauer, Tübingen 1997, S. 21–35; Karl Stackmann, Autor – Überlieferung – Editor, in: Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Kolloquium 1997, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Freiburg / Schweiz (Scriinium Friburgense 11), S. 11–32.

zu erhellen und der Übertragungsvorgang erster sowie zweiter Stufe öffnet sich dem Verständnis.

Ohne den Hermeneuten bleiben Metapher und Illustration stumm, sprachlich unkonkret. Das scheint an sich banal zu sein. Schaut man genauer hin, untergräbt eine solche Behauptung die primäre Wirkung des Geschauten: Metapher und Illustration wirken aus sich selbst heraus, weil sie zeigen. Es gibt in den Aufzeichnungen von Hugo von Hofmannsthal, in seinen „Briefe[n] des Zurückgekehrten“, treffende Beispiele für eben diesen Umstand. Hugo von Hoffmannsthal erzählt von einem Knaben, der am Himmel einen Schwarm weißer Reiher wahrnimmt, weiß vor blauem Grund. Die geschauter Kontrast in die Seele des Jungen ein und lässt ihn ohnmächtig werden. Als er erwacht, ist er ein anderer.⁵ Die Geschichte zeigt, wie sich sinnlich Empirisches im Vorübergehen auf den Wahrnehmenden überträgt ohne sprachlich irgendwie konkret zu sein. Die prägnante Form wird als ein Ganzes und Besonderes wahrgenommen.⁶ Die prägnante Form überrascht, wird im Moment der Übertragung auf den Schauenden sinnlich identifizierbar. Gottfried Boehm nennt diese Form der Kommunikation unthematisch, eine Kommunikationsform ohne Was,⁷ bei der die eigentliche Bedeutung nicht greifbar wird.

Die Beiträge dieses Bandes operieren auf diesen drei Stufen der Übertragung, ohne immer alle Stufen zugleich zu bearbeiten. Sie suchen Formen mittelalterlicher Bezeichnungspraxis im Bereich der metaphorischen Rede und der Illustration auf, um die Art der Bedeutungsbildung im jeweiligen Fall und auch vergleichend zu beschreiben.⁸ Kalkuliert werden bei diesem Unterfangen zwei Perspektiven der Übertragung; das sind sowohl Übertragungen innerhalb eines Mediums (intramediale Übertragung in metaphorischer Rede und Bild sowie zwischen sprachlichem Wissen und metaphorischem Ausdruck) als auch intermediale Übertragungen zwischen Text und Bild.

Die leitende Prämisse der versammelten Beiträge, dass metaphorische und bildkünstlerische Darstellungen vergleichbar sind, stützt sich auf die Forschungen der Bildwissen-

⁵ Hugo von Hoffmannsthal, *Erfundene Gespräche und Briefe, Sämtliche Werke*, Bd. 31, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1991, S. 172. Beachtung finden weder das ‚Pathos der stummen Dinge‘ noch auch die Sprachkepsis bei Hugo von Hofmannsthal. Es ist hier nicht der Ort die Forschung zur Sprache Hugo von Hoffmannsthal zu referieren. Stellvertretend genannt seien Helmut Pfotenhauer, *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000, S. 207–226; im Anschluss an Bildwissenschaften und ikonische Wende die Habilitationsschrift von Sabine Schneider, *Verheißung der Dinge. Das andere Medium der Literatur um 1900*, Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur). Die zitierte Geschichte illustriert, aus ihrem ideengeschichtlichen Rahmen genommen, allein den für die Übertragung relevanten Gedanken der prägnanten Form. Analyse und Überlegungen zu eben diesen Formen des Prägnanten bei: Gottfried Boehm, *Nichts als Dies. Etude über Form und Prägnanz*, in: *Drehmomente. Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer, Festschrift zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Kogge u. a., Freie Universität Berlin 2011, <http://www.cms.fu-berlin.de/geisteswissenschaften/v/drehmomente/> S. 8–14.

⁶ Für den Untersuchungszusammenhang des Bandes können Metapher und Illustration auch Ausschnitt, Synthese, Kulminationspunkt oder Abstraktion der ikonischen Bedeutungen des Ausgangssystems sein. In jedem Falle zeigen sie sich als ein Besonderes.

⁷ Boehm, *Nichts* (Anm. 5), S. 9.

⁸ Der Begriff der Illustration wird weit gefasst und umgreift 1. textgenaue bzw. handlungstretreue Bebilderungen in vollem Umfang oder in Auswahl, 2. allegorisch und typologisch lesbare Bebilderungen, 3. die Darstellung paradigmatischer Ideen des Textes bzw. der Handschrift, die sich auch vom ursprünglichen Text lösen und 4. emblematisch übertragene Illustrationen, sowie 5. vom Text getrennte Illustrationen im architektonischen Raum und auf Repräsentationsobjekten bzw. Gebrauchsgegenständen.

schaft und modifiziert deren Parameter hinsichtlich der historischen Gegebenheiten. Das Interesse am Bild als sinnstiftendem Teil der Kommunikation ist im 20. Jahrhundert stetig gewachsen. Mit dem *pictorial turn* im Anschluss an W.T.J. Mitchell und dem *iconic turn* im Anschluss an die Arbeiten Gottfried Boehms vollzog sich eine, die Disziplinen übergreifende Wende von der Sprachanalyse hin zur Bildwissenschaft.⁹ Die Analyse von faktischen, sprachlichen und mentalen Bildern ist nicht mehr nur Teil der künstlerischen Fächer, sie ist interdisziplinär diskursprägend.¹⁰ Doch die damit einhergehende Perspektivverschiebung forciert die Rede von der Ablösung des Wortes als erstem Informationsträger durch das Bild. Dass dadurch zwei Medien polarisiert werden, ist historisch nicht unproblematisch, kennt doch die mittelalterliche Bezeichnungspraxis vor allem die Verschränkung und das Miteinander. Im aristotelischen Sinne ist das Feld der Bildhaftigkeit und der Bildlichkeit ein rhetorisches, verbunden mit den Stichwörtern Evidentia, Hypotypose, Vergleich, Metapher.¹¹ Wort und Bild sind noch kaum geschieden und an diesem Punkt ist für die historischen Wissenschaften anzusetzen: Eine Orientierung hin zur ‚bildlichen‘ Kommunikation kann damit weder reine Sprach- noch ausschließlich Bildanalyse sein. Der Binarismus von Sprache / Text und Bild ist (zunächst) auszublenden, um nach den Bedingungen, den Modalitäten, der Funktion, der Bedeutung und der Wirkung anschaulicher Darstellung in beiden Medien fragen zu können.

Für den Vorgang der Übertragung (vor allem erster und zweiter Stufe) ist davon auszugehen, dass Ideen, Vorstellungen / mentale Bilder, Worte, Wortbedeutungen, textuelle Szenarien, Motive, Plots, ikonographische Muster vom Dichter bzw. Illustrator aufgegriffen werden, dass sie im ‚Sich-Zeigen‘ vor Augen treten, dass sie ein eigentlich Gemeintes aufgrund einer Ähnlichkeitsrelation substituieren, es überblenden, zugleich mit ihm interagieren und es so bearbeiten. Bedeutung wird verschoben, transformiert oder auch gebildet. Der Prozess intramedialen und intermedialen Übertragens selbst lässt sich heuristisch in vier Schritte trennen: Die Rezeption (eines vorausliegenden Wissens), die Substitution (des eigentlich Gemeintes durch einen uneigentlichen Ausdruck), die Interaktion (zwischen dem

⁹ Vgl. dazu von W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: *Artforum* (März 1992), S. 89–94; ders., *The Pictorial Turn*, in: ders., *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, London 1994, S. 11–34; ders., *Bildtheorie*, hrsg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, S. 101–135. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders., *Was ist ein Bild*, München 1994, S. 11–32; ders., *Die Bilderfrage*, in: ebd., S. 325–343; vgl. auch den Sammelband *Die Wiederkehr der Bilder*, hrsg. von dems., München 2001; ders., *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von Hubert Burda und Christa Maar, Köln 2004, S. 28–43.

¹⁰ Dazu stellvertretend der Sammelband *Iconic Turn* (Anm. 9), der Beiträge von Ägyptologen, Architekten, Kulturwissenschaftlern, Künstlern, Kunsthistorikern, Neurowissenschaftlern, Nanotechnologen, Mediziner, Philosophen, Regisseuren und Soziologen vereint sowie die Rezension zu diesem Band von Carolin Behrmann in: *H-ArtHist*, 02.11.2005. Letzter Zugriff 29.09.2015 <<http://arthist.net/reviews/100>>.

¹¹ Aristoteles, *Rhetorik*, übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, Buch III. Zuletzt hat Udo Friedrich das breite Spektrum der Bildgebung metapherngeschichtlich aufgearbeitet: Udo Friedrich, *Historische Metaphorologie*, in: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*, hrsg. von Christiane Ackermann und Michael Egerding, Berlin 2015, S. 169–212. Die Allegorie als fortgesetzte Metapher ist gleichfalls dem Verfahren der Übertragung zugehörig. Ihr gehört wegen der Eigenständigkeit und Komplexität sowie der mit dem Verfahren grundsätzlich verbundenen exegetischen Auslegungstradition eine eigenständige Untersuchung, die unter anderem auch die strukturelle Nähe zur metaphorischen Rede beleuchtet: Katharina Mertens Fleury, *Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter*, Würzburg 2014 (*Philologie der Kultur* 9), zur historischen Dimension der Allegorie vgl. besonders S. 83–125.

uneigentlichen Ausdruck und seinem medialen Kontext) und die (sich durch die Bedeutungspluralisierung ergebende) Arbeit an der Bedeutung. Diese vier Schritte müssen kalkuliert und in ihrer Form näher bestimmt werden. Dennoch: Die Erweiterung der literarischen Perspektive um die Bedeutungsbildung im Rahmen der Illustrationen ist aufgrund der medialen Differenz ein Experiment. Die Frage nach dem Ort und dem Bezug von Anschaulichkeit und ‚Bildlichkeit‘ muss dabei gestellt werden, weil der hohe Grad an Anschaulichkeit in den mittelalterlichen Texten und die für mittelalterliche Überlieferung typische Vernetzung von Text und Bild eine solche Erweiterung nicht durch die Tatsache bildlicher Darstellung selbst rechtfertigen.

II. Metapher – ‚Bildlichkeit‘ – Anschaulichkeit

Spätestens seit den Arbeiten von Harald Weinrich und seinem Bildfeldbegriff ist die Vorstellung auch in der germanistischen Mediävistik gängig, dass Metaphern bildlich sind und zwar im Gegensatz zum abstrakten wörtlich gemeinten Begriff.¹² Der Begriff des Bildes ist ein unscharfer Begriff und damit, so scheint es, unproblematisch und fächerübergreifend zu gebrauchen. Mit der Bildlichkeit der Metapher ist in einem allgemeinen Sinne die aufgerufene Vorstellung gemeint, gebunden an eine sinnlich-emotionale Qualität. Zwei Einwände sind gegen diesen Metapherngebrauch formuliert worden. Das historische Argument: Das sprachliche Bild zielte bis zum 18. Jahrhundert auf Vergegenwärtigung und als Verfahren der Vergegenwärtigung galten der Vergleich und die Hypotyposis;¹³ zwei sprachliche, auf Ähnlichkeit beruhende Verfahren, die dem Zuhörer Abwesendes so vor Augen stellen, dass er es identifizieren konnte. Die Metapher ist als eine ebenfalls auf Ähnlichkeit beruhende Technik der Ersetzung eines Wortes durch ein anderes Wort genutzt worden, um einen Sachverhalt klarer und prägnanter zum Ausdruck zu bringen. Die Metapher galt als Teil des Redeschmucks (*ornatus*).¹⁴ Das philosophische Argument: Mit dem Gedanken der Vorgängigkeit des bildlichen Aspekts der Metapher müsste metaphorische Rede direkt das Auge anspielen, so wie das materielle Bild, und wäre insofern eine Übertragung von einem sichtbaren Gegenstand, den ein Ausdruck ursprünglich bezeichnete, auf einen anderen Ausdruck. Doch Worte können nicht schon aufgrund einer solchen Bildlichkeit als Metaphern bezeichnet werden. Auch abstrakte Wörter wie das Wort ‚Spaltung‘ bergen in ihrer Wort-

¹² Die Bildfeldterminologie speist sich seit den Arbeiten von Harald Weinrich in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts durch dessen Begriffe Bildfeld, Bildspender und Bildempfänger. Harald Weinrich, Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld, in: Romanica, Festschrift für Gert Rohlf, Halle 1958, S. 508–521; vgl. v. a. die die Diskussion prägende Monographie von Franziska Wessel, Probleme der Metaphorik und Minnethematik in Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde“, München 1984 (Münstersche Mittelalterschriften 54); siehe auch Dietmar Peil, Überlegungen zur Bildfeldtheorie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 112 (1990), S. 209–241.

¹³ Gert Hübner, Überlegungen zur Historizität von Metapherntheorien, in: Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17.–20. Oktober 2002, hrsg. von Jochen Conzelmann u. a., Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 113–154, hier S. 125.

¹⁴ Friedrich, Metaphertheorien (Anm. 11), S. 169, weist im Anschluss an Christian Strub darauf hin, dass die uneigentliche Technik metaphorischer Rede neben der schmückenden Funktion auf die Verrätselung eines Sachverhalts ziele. Christian Strub, Ordo troporum naturalis. Zur Systematisierung der Tropen, in: Rhetorik. Figuration und Performanz, DFG-Symposion 2002, hrsg. von Jürgen Fohrmann, Stuttgart / Weimar 2004 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 25), S. 7–38.

wurzel einen anschaulichen Kern. Mit einer Reduktion des Metaphorischen auf Bildlichkeit arbeitet man einem inflationären Metaphernbegriff zu.¹⁵

Es erklärt sich infolgedessen nicht aus der Sache selbst, den Begriff des Bildlichen für metaphorische Rede zu veranschlagen oder gar Bild und Metapher synonym zu gebrauchen. Eine Verwendung in diesem Sinne suggeriert ein auch für das Mittelalter generell gültiges sinnliches Erkenntnistreben, eine ästhetische Text- und Bildwahrnehmung, die erst ab dem 18. Jahrhundert zu veranschlagen ist.¹⁶ Bis zum 18. Jahrhundert bezeichnet ‚Bild‘ entweder das reale Bild oder das (sprachliche) Abbild oder die Vorstellung zwischen „sinnlicher Wahrnehmung und den Regeln des Verstandes“.¹⁷ Notwendigerweise ist infolge dieses historischen Einwandes nach dem Ort des Bildlichen zu fragen, nach dem Punkt, an welchem Bildlichkeit und Anschaulichkeit in den Produktions- und Rezeptionsvorgang metaphorischer Rede eintreten.

Im Rahmen der germanistischen Mediävistik spielte die Bildlichkeit von Metaphern immer schon eine zentrale Rolle und ihre Rezeption und Interpretation wurde forciert, doch der Vorgang der Metaphernproduktion, die Übertragung zwischen den Bedeutungsfacetten des Ausgangsbereiches und der Bedeutung des uneigentlichen Ausdrucks ist nie zentral in den Blick gerückt. Eine Perspektivenverengung auf die Übertragung zweiter oder dritter Stufe lässt viele Aspekte außen vor, die in die Analyse eingespeist werden können, fasst man den Übertragungsprozess prozessual auf. Statt einer einfachen Entschlüsselung der Metapher rückt mit den drei Übertragungsstufen das Vor-Augen-Treten und die semantische Breite der mit der Metapher verbundenen Bedeutungspraxis zwischen kulturellem Wissen, künstlerischer Bearbeitung und ihrer synchronen bzw. diachronen Deutung in den Blick. Zudem ermöglicht die Unterscheidung von Übertragungsschritten (Rezeption, Substitution, Interaktion und Bedeutungsbildung) eine differenzierte Entschlüsselung der Semantiken.

Ein Beispiel mag diesen Vorschlag zur konzeptionellen Erweiterung der Metaphernanalyse illustrieren: Wenn in einem Text über das Dichten die Dichtkunst als Schmieden bezeichnet wird und man davon ausgeht, dass aufgrund einer Ähnlichkeitsrelation ein vorhandener Begriff durch einen rezeptiv aufgegriffenen Begriff aus einem anderen Wortfeld ersetzt worden ist, dann wurde eine bestimmte Bedeutungsfacetten des Schmiedens auf die Dichtkunst übertragen, um eine Eigenschaft des eigentlich Gemeinten besonders stark und

¹⁵ Die Philosophin Petra Gehring warnt vor einem Metapherngebrauch, der nur die Seite des Bildlichen betont; vgl. Petra Gehring, *Metapherntheoretischer Visualismus. Ist die Metapher ein „Bild“?*, in: *Metapherngeschichten. Perspektiven einer Theorie der Unbegrifflichkeit*, hrsg. von Mathias Kroß und Rüdiger Zill, Berlin 2011, S. 15–31.

¹⁶ Gert Hübner, *Überlegungen* (Anm. 13), S. 16, S. 119–127, argumentiert, dass sich erst mit der Ausprägung sinnlich-poetischer Erkenntnis eine Differenz zum Begrifflich-Abstrakten öffnen konnte. „Der Verstand, der die Metapher als Analogie zwischen zwei Dingen begreift und durch das *tertium comparationis* einer gemeinsamen Eigenschaft auflöst, ist der rhetorische, der Regeln folgt. Die ästhetische Einbildungskraft löst sich von ihm, in dem Maß, in dem sie eine unregelmäßige Kreativität beansprucht.“, ebd., S. 121 und weiter: „Die Auslegungsregeln der Rhetorik für die Metapher erscheinen nun als reduktionistisch [...]. Indes gehören die schöpferische Einbildungskraft in Gestalt der produzierenden wie der rezipierenden Phantasie, die Offenheit des sprachlichen Kunstwerks, die Freigabe der Rezeption, die Bildtheorie der Metapher und der sinnliche Erkenntniswert der Dichtung zu ein und demselben ästhetisch-hermeneutischen Paradigma. Die Selbstverständlichkeit, mit der viele Mediävisten Metaphern als Bilder interpretieren, ist unter diesen Umständen möglicherweise fraglich.“, ebd., S. 122.

¹⁷ Friedrich, *Metaphorologie* (Anm. 11), S. 10.

schmuckvoll zum Ausdruck zu bringen. – Man substituiert ein Wort durch ein anderes, ohne dass es dabei vordergründig um die Bildlichkeit des Dargestellten ginge. Doch ist die metaphorische Übertragung mit einem begriffslogischen Ansatz hinreichend erklärt? Enthält dieser Vorgang nicht einen visuellen Anteil durch die Augenscheinlichkeit der starken Ersetzung?¹⁸ Die drei genannten rhetorischen Verfahren, die Metapher, die Hypotyposis und der Vergleich, rücken durch den Umstand der Augenscheinlichkeit sehr eng zusammen, insofern das augenscheinliche metaphorische Wort gleichermaßen wie das vor Augen Gestellte der Hypotyposis und des Vergleichs etwas Abwesendem zur Darstellung verhilft.

Im Zusammenhang des Beispiels wird das ersetzte Wort weitläufiger bestimmt. Die Rede ist von der hammerschlagenden Zunge und vom Feuer, so dass das Dichten über eine anschauliche Vorstellung der Tätigkeit des Schmiedens in seinen Details erfasst wird. Das Dichten ist für den Rezipienten in einer Weise evident, die dem abstrakten Tätigkeitswort nicht eignet. Die Vermutung liegt nahe, dass die Bezeichnung ‚Dichten‘ mit ihrer eigentlichen Bedeutung eben nicht das zum Ausdruck bringen konnte, was zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die Bildtheorie bietet dann die Möglichkeit nachzuvollziehen, was geschieht, wenn das Schmieden als ein Bildfeld begriffen wird, dessen Facetten mehr oder weniger stark eingebracht sein können (Feuer, Amboss, Material, Hammer als Werkzeug, schlagen). Wenn die textuelle Umgebung des ersetzten Wortes Ausweis der kreativen Kraft der Sprache ist – wie das zum Beispiel im Prolog der *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg der Fall ist –, treten die Bedeutungsfacetten des Kontextes mit dem irritierenden uneigentlichen Ausdruck ins Gespräch. Interaktionstheoretische Bemühungen gehen von eben dieser produktiven Kraft der Sprache aus. Und sie gehen davon aus, dass metaphorische Rede im sie umgebenden Kontext immer ein Surplus generiert. Das Dichten lässt sich als ein kraftvoller, handwerklicher Vorgang des Verformens und Zusammenfügens erfassen, mit weitreichenden Folgen für die Bedeutung des dichterischen Aktes im Textzusammenhang. Auch diese Sicht ruht wie die Substitution auf einem *tertium comparationis* auf: Sie ist legitimiert dadurch, dass beide Tätigkeiten handwerkliche Vorgänge sind, doch in den Vordergrund rücken die mit dem Handwerklichen verbundenen Konnotationen: Materialbearbeitung, Verformung, Veränderung.

Dieses Beispiel – und das wollte ich zeigen – erlaubt es, drei Ansätze mit unterschiedlichen Bildvorstellungen aufeinander zu beziehen und fruchtbar zu machen im Rahmen einer Metaphernanalyse: Substituiert wird zunächst das Wort ‚Dichten‘ durch das Wort ‚Schmieden‘ aufgrund einer Ähnlichkeit und der Augenscheinlichkeit, die dem Ersatzwort als einem Handwerk eigen ist. Die erinnerten vorstellungsnahen Bilder nähern Schmieden und Dichten einander an. Der mit dem Begriff ‚Schmieden‘ augenscheinliche, konkrete Schmiedevorgang ruft dann Bedeutungen auf, die der Begriff des Dichtens selbst nicht aufruft. Diese Bedeutungen rücken in einen Bezug zur eigentlichen Bedeutung von Dichten. Anschaulichkeit wird zur Voraussetzung der Bedeutungsbildung, die wiederum eine interaktive Dimension besitzt. Beide Bedeutungen treten nebeneinander, ‚kommen ins Gespräch‘ und erweitern das Verständnis des Dichtens für alle folgenden Gedankengänge des Textes. Das Dichten wird letztlich auf eine für diesen einen Text singuläre Weise bezeichnet. Aus der Perspektive der Rezeption ruft der uneigentliche Ausdruck eine Vorstellung, ein mentales Bild vom Schmieden auf, dessen Anschaulichkeit für das Dichten vereinnahmt wird. Die Bedeutungsfacetten des Ausgangssystems ‚Bildfeld Schmieden‘ veranschaulichen im Ergebnis der Übertragung den Vorgang des Dichtens durch den frem-

¹⁸ Aristoteles, Rhetorik, Buch III, 1412a; Friedrich, Metaphorologie (Anm. 11), S. 7.

den, uneigentlichen Ausdruck ‚Schmieden‘, der dem Dichten als einem künstlerischen Akt zugleich Evidenz verleiht im Sinne produktiver, verformender, modellierender und fügen-der Kraft.

In dieser auf Augenscheinlichkeit zielenden Zwecksetzung überschneiden sich die drei rhetorischen Verfahren, Hypotyposis, Metapher und Vergleich, denn alle drei erzeugen letztlich durch die je spezifische Darstellung für den Rezipienten Augenscheinlichkeit im Sinne der *evidentia*. Die Form metaphorischer Anschaulichkeit ist eine ganz und gar sprachliche, die mentale Bilder hervorrufen kann und die die *phantasia* anzuregen imstande ist, doch sie basiert weder auf dem einen noch auch auf dem anderen (mentales Bild, Phantasie). Sie basiert auf einer sprachlich-begrifflichen Übertragung.

Aktuelle Untersuchungen zur Historischen Semantik gehen davon aus, dass Orte uneigentlicher mittelalterlicher Rede wie die metaphorische Rede, Orte des Denkens und Orte der Bedeutungsbildung sind, von denen her auch die Begriffsbildung ihren Ausgang genommen haben könnte.¹⁹ Metaphern haben damit Teil am Bezeichneten und sie haben Teil an der Bedeutungsbildung von Wörtern. Ihr Bedeutungsspielraum ist weiter als der der zugrundeliegenden Worte. Infolgedessen wäre es möglicherweise produktiv, dass man statt von ‚Bildlichkeit‘, was seinerseits metaphorisch ist, eher von der Anschaulichkeit des Metaphorischen spricht und dass man Anschaulichkeit als Funktion der Übertragung begreift. Doch wird ein Wort oder ein Ausdruck nicht schon durch seine Anschaulichkeit zur Metapher. Petra Gehring wies auf den anschaulichen Kern vieler Wörter wie den des Begriffs der Spaltung hin.²⁰ Erst durch die textuelle Einbindung kontrastiert der metaphorische Ausdruck mit seinem Kontext. Erst dann zeigt sich das Uneigentliche als ein Prägnantes, Anschauliches. Eine allgemeingültige Bedeutung metaphorischer Ausdrücke ist damit nicht zu haben, insofern metaphorische Ausdrücke immer singulär und nicht usuell sind. Man muss je neu von der Konstellation des Einzelfalls ausgehen.

III. Anschaulichkeit – Illustration – Bild – wahrnehmungsnahe Zeichen

Von der eindringlich prägnanten, der anschaulichen Form der Metapher in ihrem Kontext ist der Weg zur Illustration überschaubar. Illustrationen greifen textuelle Aussagen auf und übertragen diese ins Bildmedium. Die Illustration steht in einem rezeptiven Verhältnis zum Text, bzw. zu bestimmten textuellen Elementen (Bildüberschriften, Namen, Episoden, Motiven, zum Plot selbst). Sie rekurriert zum einen auf textuelle Elemente, aber zum anderen auch auf die Vorstellungen des Illustrators und auf bestimmte ikonographische Muster, die sie mit den ihr zur Verfügung stehenden grafischen Mitteln substituiert, um auf ganz unterschiedliche Weise das Rezipierte zu zeigen und zu bezeichnen.

In der germanistischen Mediävistik hat die Text-Bild-Forschung eine lange Tradition. Untersucht werden die Bezüge, die Eigenständigkeit der Stoffbearbeitung und auch die Ablösung der Medien voneinander vor allem in Handschrift, Buchdruck, Wandmalerei und auf Gebrauchsgegenständen. Im Fokus stehen die medial differente Bearbeitung stofflicher Vorgaben und die eigenständigen narrativen Strukturen, ebenso die rezeptiven und produk-

¹⁹ Repräsentativ für diese Überlegungen ist der Sammelband: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, hrsg. von Gerd Dicke u. a., Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 10).

²⁰ Gehring (Anm. 15).

tiven Modi der Illustration im Blick auf das medial Vorausliegende.²¹ Der Ausgangspunkt ist hierbei die Eigengesetzlichkeit beider Medien. Text-Bild-Forschungen, die in der Tradition der Münsteraner Bedeutungsforschung stehen, setzen beim ‚wesensmäßigen‘ Zusammenhang des Textuellen und Bildlichen an und fragen nach typologischen und diagrammatischen Bezügen. Ähnlichkeiten und Analogien rücken mit diesem Frageansatz immer wieder in den Vordergrund.²²

Vor dem Hintergrund der mediävistischen Text-Bild-Forschung lässt sich eine Fülle an Übertragungsformen unterscheiden; sechs mögliche seien hier genannt. 1. Die Illustration kann, fügt sie sich in die Linearität einer Geschichte ein, selbst narrativ werden und mit der textuellen Geschichte gemeinsam erzählen. 2. Sie kann sich von der Textaussage lösen und diese ergänzend oder kommentierend eigenständig erzählen. In beiden Fällen verdient das Narrativ und die Art und Weise ihrer Interaktion mit dem Kontext Aufmerksamkeit. 3. Die Illustration kann von der Textaussage abstrahieren, bestimmte Motive oder zentrale Aussagen auswählen und darstellen. Die Illustration wird repräsentativ. 4. Sie kann noch kleinteiliger auswählen und eine metaphorische Aussage konkret dinglich vor Augen stellen wie beim einäugigen Würfel in der großen *Willehalm*-Handschrift (‚Große Bilderhandschrift‘: München, BSB, Cgm 113/III, fol. 1^v). Der Begriff der visuellen Metapher, der für diese Übertragungsform virulent wird, versteht sich nicht von selbst und muss für jeden einzelnen Fall bestimmt werden.²³ 5. Auf einer weiteren Abstraktionsstufe komprimiert die Illus-

²¹ Es ist hier nicht der Ort die Breite der Forschung zu vergegenwärtigen. Repräsentativ für diesen Ansatz sind die Forschungen von Hella Frühmorgen-Voss, Norbert H. Ott, Lieselotte E. Saurma, Eckart Conrad Lutz, René Wetzel, aber auch die Forschung von Michael Curschmann, Wolfgang Harms, Nikolaus Henkel, Johanna Thali, Henrike Manuwald, Kathryn Starkey, Ursula Peters und die Schule von Horst Wenzel.

²² Stellvertretend v. a. Christel Meier, Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform, in: Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, hrsg. von Alexander Patschovsky, Ostfildern 2003, S. 23–53; dies., Typen der Text-Bild-Lektüre. Paratextuelle Introdution – Textgliederung – diskursive und repräsentierende Illustration – bildliche Kommentierung – diagrammatische Synthesen, in: Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, hrsg. von Eckart Conrad Lutz u. a., Zürich 2010 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11), S. 157–181.

²³ Visuelle Metaphern stellen Unvereinbares neben- oder übereinander. Sie basieren auf der Ähnlichkeit, nicht aber der Identität zweier Dinge, die durch ihre Überblendung den Betrachter irritieren, weil zwei oder mehrere Bedeutungen nebeneinander treten. Die Fotografie Man Rays „Violon d’Ingres“ von 1924 dokumentiert das eindringlich. Sie zeigt einen weiblichen Rückenakt mit eingezeichneten F-Löchern eines Streichinstruments, so dass Rückenakt und Violinencorpus aufgrund der ähnlichen Form zugleich wahrgenommen werden können. Das Sehen des Rückenaktes auch als Streichinstrument legt die Analogie zur Metapher nahe (sehen als), weil das Eigentliche erschlossen werden muss. Die Unvereinbarkeit von Rückenakt und Instrument tritt als prägnante Form vor Augen. Sie zeigt ohne schon Deutung zu sein. Ein analoges Beispiel findet sich in Pablo Picassos „Der Traum“ von 1932, der im Hell-Dunkel-Kontrast ein weibliches Gesicht zeigt, dessen eine Hälfte als männliches Glied wahrgenommen werden kann. Das Sehen der Gesichtshälfte als Phallus ist möglich aufgrund der ähnlichen Form und insofern legt die Simultaneität des Unvereinbaren, Kontrastierenden mehrere Deutungen nahe. Noel Carroll, Visual Metaphor, in: Aspects of Metaphor, hrsg. von Hintikka Jaakko, Dordrecht 1994, S. 189–218, hier S. 190; Stefan Majetschak, Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern, in: Logik der Bilder – Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, hrsg. von Richard Hoppe-Sailer u. a., Berlin 2005, S. 239–253, hier S. 248f. Siehe auch den Beitrag von Göran Sonesson, Über Metaphern in Bildern, in: Zeitschrift für Semiotik 25, Heft 1–2 (2003), S. 25–38. Die Ausgangsüberlegungen Sonessons befassen sich nur mit der Wirkung der visuellen Metapher, wenn die Rede von ‚suggestierter Ähnlichkeit‘ ist; ebd., S. 32. Wichtig ist es daneben, den Ausgangspunkt der

tration lexikalische oder typologische Aussagen grafisch und wird zum Diagramm. Oder aber sie bindet textuelle Aussagen in solche abstrakten symbolischen Formen wie Kreis, Quadrat, Rechteck, Dreieck oder Kreuz ein. Auf diese Weise interagieren die textuellen Aussagen mit heilsgeschichtlichen oder mythologischen Paradigmen. 6. Die Illustration kommentiert bzw. deutet im Moment allegorischer oder typologischer Darstellung. Unterscheiden lassen sich trotz naheliegender Überschneidungen narrative Illustrationen (1. und 2.), repräsentativ-abstrakte (3., 4. und 5.) Illustrationen und kommentierende (6.) Illustrationen.²⁴

Für das Verständnis der Illustration müssen der Textbezug und die Bildgeschichte für jeden Einzelfall neu geprüft werden. Der Einpunktwürfel in der großen *Willehalm*-Handschrift lässt sich nur im Zusammenhang mit dem Text als eine visuelle Metapher lesen.²⁵ Ohne den Textbezug sieht man ein zweidimensionales Ding, ein Quadrat mit einem Punkt neben der Willehalm-Figur, das trotz der grafischen Form auch nicht diagrammatisch gelesen werden kann.²⁶ Und mit der Sonderform der *Narrenschiff*-Illustration begegnet man einer visuellen Metapher, die eine uneigentliche sprachliche in eine uneigentliche bild-künstlerische Form überführt, und deren konventionelle Bedeutung als Sozialmetapher²⁷ von der metaphorischen – der gesellschaftlichen Allgegenwart der Narrheit – überblendet wird, doch so, dass beide Bedeutungen aufgerufen bleiben, miteinander interagieren und

Metaphernbildung zu thematisieren, insofern die Ähnlichkeit der überblendeten Dinge / Figurationen vorgängig ist. Sie ruft eine Irritation beim Betrachter hervor und kann erst aufgrund des wahrgenommenen Changierens zwischen Ähnlichkeit und Identität entschlüsselt werden. Vgl. den rezenten Ansatz zu einer Annäherung sprachlicher und bildlicher Metaphorik von Marius Rimmele, „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: E-Journal kunsttexte.de 1 (2011), 22 Seiten, www.kunsttexte.de; ders., Das Verhältnis genuin visueller und präexistierender Metaphorik als Herausforderung kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung, in: Zugänge zu Metaphern – Übergänge durch Metaphern. Kontrastierung aktueller disziplinärer Perspektiven, hrsg. von Marie Lessing und Dorothee Wieser, München 2013, S. 73–96.

²⁴ Vgl. Meier, Typen (Anm. 22).

²⁵ Der Text im *Willehalm* Wolframs, auf den die Illustration zu beziehen ist (V. 162,10–25), bezeichnet die unbekannte Form und erhellt ihre Bedeutung: Die Rede ist von der Trennung Gyburgs und Willehalms, der Notlage Gyburgs als Ursache für den Schmerz Willehalms und vom hohen Einsatz Willehalms in diesem Spiel: *ein esse im niemen übergebn | kunde an sô bewandem spil* (V. 162,22f.). Niemand hätte ihn auch nur um einen Punkt (ein Würfelaube) in diesem Spiel überbieten können. Zitiert wird nach der Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, Urtext und Übersetzung. Text der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Anmerkungen von Dieter Kartschoke, Berlin 1968. Vgl. zum Einpunktwürfel Henrike Manuwald, *Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*. Tübingen und Basel 2008 (Bibliotheca Germanica 52), S. 216.

²⁶ Die kontextuelle Einbindung visueller Metaphern kann die Deutung noch einmal deutlich erweitert, denn nicht nur die differentiellen, kontrastierenden Darstellungen sind beschreibbar, sondern der durch Titelei oder Bildüberschrift mitgegebene Kommentar birgt weitere Bedeutungsfacetten. Anschaulich wird diese dritte Ebene der Bedeutung in der überarbeiteten Fotografie Man Rays und im Bild einer Schlafenden von Picasso. Die Titel „Violon d’Ingres“ und „Der Traum“ legen jeweils eine weitere Deutung nahe, wenn Ingres zum Spieler mit den Frauen wird und die Titelei bei Picasso das ‚Was‘ des Traums inhaltlich füllt.

²⁷ Vgl. zum Staatsschiff als einer Sozialmetapher Dietmar Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftssymbolik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983 (Münstersche Mittelalter-Schriften 50), S. 800; ders., „Im selben Boot“. Variationen über ein metaphorisches Argument, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 68 (1986), S. 269–293.