

## RICHARD WOLLHEIM ÜBER DIE METAPHER IN DER MALEREI

Richard Heinrich

### **Vorbemerkung zur Veröffentlichung im elektronischen Textarchiv „Sammelpunkt“ im Mai 2006:**

Es handelt sich um den Text eines Vortrages, den ich Jänner 1993 im Rahmen einer Vortragsreihe am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien gehalten habe. Er ist bisher unpubliziert und nicht redigiert.

Das worüber ich spreche ist ein Artikel von Richard Wollheim mit dem Titel "Die Metapher in der Malerei". Diesen Artikel habe ich herausgegeben, gemeinsam mit meinem Kollegen Helmuth Vetter, 1991 in dem Band "Bilder der Philosophie". Ursprünglich handelt es sich um einen Vortrag, den Wollheim 1989 bei einer Tagung an der Universität Groningen gehalten hat, auf englisch unter dem Titel "Metaphor and Painting". Das Thema - Wollheims Thema - ist sehr speziell, sehr schwer zu fassen; beim ersten Hinsehen könnte man vielleicht sogar zweifeln, ob es überhaupt ein Thema ist, ob es nicht allzu nahe liegt an möglichen Titeln wie "Malerei und Vitaminhaushalt" oder "Malerei und Pensionsrecht"; ich meine das sind natürlich auch Sachen über die man reden und vielleicht sehr wichtige Dinge sagen kann, aber es sind nicht Themen in dem Sinn, daß sie von sich aus unbedingt verlangen, zur Sprache gebracht zu werden. Mit Malerei und Metapher könnte es ähnlich scheinen.

Ich spreche zunächst deshalb gern darüber, weil das was Wollheim zu sagen hat sehr pointiert ist, enorm anregend; und weil es auch ein bißchen Einblick gibt in sein Denken über Kunst überhaupt. Er hat über die Jahre eine bemerkenswerte Philosophie der Kunst und insbesondere der Malerei entwickelt, ziemlich abseits der großen Modeströmungen, aber von einer konsequenten Modernität. In einer Denkweise, die ganz in der analytischen Tradition der englischsprachigen Philosophie steht, formal sehr diszipliniert - aber sprühend vor Einfalls- und Ideenreichtum.

Nun, was die Sache betrifft, so geht es in unserem Aufsatz im Großen und Ganzen um zwei Dinge. Erstens eine Überlegung, was in der Malerei eine Metapher ist, bzw. ob der Begriff der Metapher in der Malerei eine eigene Bedeutung hat, bzw. ob er zu den Begriffen gehört, die wir notwendigerweise gebrauchen müssen, wenn wir Malerei (im Sinne der Kunstwerke) angemessen verstehen und interpretieren wollen. In den letzten beiden Formulierungen wird die Frage positiv beantwortet, und das setzt natürlich auch voraus, daß die allgemeine Überlegung zu einem Ziel

geführt hat. Dann gibt es da aber zweitens noch eine zusätzliche und sehr extravagante Behauptung folgenden Inhalts: daß nämlich *alle* malerischen Metaphern ein und derselben Sache sind: alle malerischen Metaphern sind nach Wollheims Auffassung Metaphern des Körpers, des menschlichen Körpers.

Schon bevor wir in die Argumentation eintreten können wir feststellen, daß diese These ein interessantes Licht zurückwirft auf das erste und grundsätzlichere Anliegen: denn in seinem allgemeinen rhetorischen Gebrauch ist der Begriff der Metapher ganz formal und überhaupt nicht eingeschränkt auf irgendwelche bevorzugten Arten von Themen oder Gegenständen; wenn hingegen die Malerei immer nur für ein und dieselbe Sache Metaphern bildet, dann muß wohl in der Tat der Begriff der Metapher selbst in der Malerei eine ganz eigentümliche, spezielle Bedeutung haben. Man ist versucht zu sagen: eine ganz andere Bedeutung, und das ist schon eine ziemlich delikate Sache. Denn wir sind gewohnt anzunehmen, daß die Identität eines Begriffes sehr eng verknüpft ist mit der Identität seiner Bedeutung und es fällt uns nicht leicht damit zu rechnen, daß derselbe Begriff radikal verschiedene Bedeutungen haben kann. Aber noch lustiger ist natürlich, daß *wenn* ein Begriff in einem bestimmten Kontext auf einmal eine ganz andere Bedeutung zu haben scheint, daß das dann genau der Fall ist, wo wir sagen: hier wird der Begriff metaphorisch verwendet. So drängt sich von einem völlig äußerlichen Standpunkt her die Vermutung auf: daß der Begriff der Metapher in der Malerei vielleicht nur metaphorisch gebraucht wird.

Damit sind wir aber zugleich schon im Zentrum der Sache. Genau diese Vermutung bestreitet Wollheim energisch und zwar auf drei Ebenen. Erstens bestreitet er, daß "Metapher" in der Malerei eine grundsätzlich andere Bedeutung hat, als wenn wir von einer sprachlichen Wendung sagen, sie sei eine Metapher; zweitens bestreitet er ganz allgemein, daß eine Metapher darin besteht, daß ein bestimmter Ausdruck eine sogenannte "andere Bedeutung" annimmt oder hat; und drittens unterläuft er die ganze Auffassung, indem er bestreitet, daß das, was in der Malerei eine Bedeutung ausmacht oder eben "malerische Bedeutung" ist, von derselben Art sei wie die Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks oder schlechthin eines *Zeichens*. Zwischen diesen drei Argumentationszielen gibt es sowohl Affinitäten wie auch ziemlich starke Spannungen. Ich weiß nicht, ob man wirklich in einer konsistenten Theorie das alles vereinbaren kann und ich werde dazu keine zusammenfassende Stellungnahme geben, weil es zu kompliziert ist. Aber ein paar wichtige Gedankengänge wollen wir verfolgen. Natürlich gehören sie insgesamt zu dem ersten Teil, zu der allgemeinen Frage nach der Bedeutung des Metaphorischen in der Malerei. Die These über den Körper werde ich dann extra behandeln.

Ganz klar, wenn man darauf hinauswill, daß der Begriff Metapher in der Malerei eine distinkte Bedeutung hat, dann setzt man voraus, daß er anderswo oder überhaupt im Allgemeinen schon eine distinkte Bedeutung hat: daß man schon weiß, was eine Metapher ist. Nun liegt hier der Fall recht eindeutig so, daß "Metapher" keine plausibel umschreibbare allgemeine Bedeutung hat, aber eine

eingermaßen präzise Bedeutung auf einem sehr engen Gebiet, nämlich in der Rhetorik, in der rhetorischen Figurenlehre. (Alternative Beispiele: Es gibt weder metaphorisches Kochen, noch metaphorisches Fußballspielen: nur metaphorische Redeweisen). Daß diese Bedeutung präzise ist soll hier nicht heißen, daß sie strikt theoretisch untermauert ist; sie ist vielmehr durch Beispiele begründet, durch ein subtiles Verfahren der Analyse von Beispielen, die keineswegs immer bei einem eindeutigen Befund enden müssen. (Daß man einen präzisen Begriff von einer Sache hat bedeutet nicht notwendig, daß sich jeder Einzelfall dieser Präzision beugen muß.) Wenn wir gleichwohl eine vage *theoretische* Charakterisierung haben wollten, dann könnten wir etwa sagen: Metapher ist die Redefigur der Bedeutungsübertragung, und das kann man auf verschiedene Arten verstehen. Z.B. normalerweise sagt man: eine Metapher ist die Verwendung eines Begriffes in übertragener Bedeutung, so als würde dem Begriff außer seiner gewöhnlichen noch eine weitere außergewöhnliche Bedeutung übertragen - charger le concept d'une signification additionelle. Man könnte es sich aber auch so vorstellen, daß der Begriff aus seinem gewöhnlichen semantischen Kontext herausgeholt und in einen fremden hinübergetragen wird und dadurch eine außergewöhnliche Bedeutung annimmt. Auf jeden Fall ist in diesem Wort "Übertragen" so etwas wie ein Sprung gedacht, eine Diskontinuität, ein Kategoriensprung, und das unterscheidet die Metapher von anderen Figuren, z.B. der Metonymie. Vgl. "pratum ridet" und "London beharrt auf einer Zinssenkung durch die Deutsche Bundesbank".

Nun, Wollheims grundlegendes Verständnis von Metapher ist nicht dieses rhetorische, sondern ein philosophisches, das durch Kritik daraus hervorgegangen ist. Davidson, "What Metaphors Mean". Das ist ein berühmter Aufsatz, der 1978 zum ersten Mal und seither mehrmals publiziert wurde. Eine der zentralen Behauptungen darin ist genau jene negative These, die wir bei Wollheim schon konstatiert haben: Es wäre grundfalsch anzunehmen, daß in einer Metapher ein Wort (das "entscheidende" Wort) eine andere oder insbesondere eine neue Bedeutung hat oder bekommt. Vielmehr, sagt Davidson, besteht der Witz und vor allem der Überraschungseffekt jeder Metapher gerade darin, daß alle wichtigen Wörter ihre ganz gewöhnliche Bedeutung behalten. Wenn es bei Shakespeare heißt "Juliet is the sun", dann liegt der Reiz dieser Metapher als Metapher gerade darin, daß die Bedeutung von Sonne *dieselbe ist* wie in dem Satz "Die Sonne ist sehr weit entfernt von der Erdoberfläche". Hätte in dem Shakespeare-Satz das Wort Sonne eine ganz besondere Bedeutung, eine solche, die eigens darauf zugeschnitten ist, auf Julia "zu passen", dann wäre dieser Überraschungseffekt unerklärlich. Natürlich könnte man hier den Ausweg versuchen zu sagen: in so einem Satz entsteht die neue Bedeutung gerade erst, sie war vorher noch nicht da, aber durch die Übertragung in den neuen Kontext bekommt das Wort Sonne eben seine besondere metaphorische Bedeutung; dadurch könnte man den Überraschungseffekt vielleicht retten. Aber man könnte dann nie erklären, wie eine Metapher öfter als einmal oder ein paar mal *als Metapher* verwendet werden kann. Metapher zu sein wäre dann nur ein transitorisches Stadium für die Wortbedeutung, und vor allem wäre dann nicht mehr verständlich, wie sich die Bedeutungsveränderung eines Wortes durch Metaphorik unterscheidet von anderen Fällen von Bedeutungsveränderung oder -erweiterung.

Aus der These fließen verschiedene Konsequenzen. Eine sehr direkte ist z.B., daß man unter dieser Annahme metaphorische Sätze im Allgemeinen wird als falsch betrachten müssen. Es gibt gewisse Ausnahmen, aber grundsätzlich sind metaphorische Sätze falsch. Wenn Sonne in den beiden Sätzen dieselbe Bedeutung hat, dann ist klar, daß die Behauptung, daß Julia die Sonne ist, eine falsche Behauptung ist. Das ist ja auch, umgekehrt gesehen, der Grund, warum so viele Leute daran festhalten wollen, daß in der Metapher eine andere Bedeutung ins Spiel kommt: weil sie auf irgendeine Weise an dem Wahrheitsanspruch des Satzes festhalten wollen, weil sie nicht zugestehen wollen, daß man bei der Äußerung so eines Satzes bewußt und systematisch etwas Falsches behauptet. Und das läßt sich eben nur vermeiden, wenn man annimmt, daß die Worte in anderer Bedeutung gebraucht werden.

Eine andere und für uns interessantere und auch viel allgemeinere Konsequenz ist die, daß aus der Sicht Davidsons der metaphorische Charakter einer Äußerung grundsätzlich nichts mit der Bedeutung dieser Äußerung bzw. der Bedeutung der relevanten Elemente des Satzes zu tun hat. Der metaphorische Charakter einer Äußerung ist ausschließlich eine Angelegenheit des ganz speziellen Gebrauches, den wir von den sprachlichen Ausdrücken machen, wobei ihre jeweiligen Bedeutungen schon unabhängig festliegen - festliegen müssen. Und zwar kann man diesen metaphorischen Gebrauch in allgemeiner Weise am ehesten so umschreiben: Wir lenken dadurch die Aufmerksamkeit des Hörers oder Lesers auf einen Umstand - oder eine Reihe von Umständen -, der in einem korrespondierenden Behauptungssatz mit einem definitiven kognitiven Gehalt nicht ausgedrückt werden könnte.

Nun, ich möchte jetzt nicht viel sagen zu dieser These oder Theorie. In Wahrheit glaube ich nicht, daß das den Namen Theorie verdient, zumindest nicht den einer Theorie der Metapher. Aber der negative Punkt, der da gemacht wird, ist sehr erhellend, und man kann leicht sehen, was daran für Wollheim so attraktiv ist.

Nämlich wenn Metaphorik eine bestimmte Struktur allein des Gebrauches der sprachlichen Zeichen ist, und mit der Konstitution der Bedeutung dieser Zeichen gar nichts zu tun hat, dann kann man diese rein pragmatische Struktur prinzipiell ablösen von der speziellen Weise, wie *sprachliche Zeichen überhaupt* Bedeutung haben und kann sie übertragen auf einen anderen Typ von bedeutungshaltigen Zeichen - Zeichen, die nicht sprachlich sind, und die mit ihrer jeweiligen Bedeutung vielleicht ganz anders verknüpft sind, als die sprachlichen. Dann hat man dieselbe Struktur von Metapher, aber in einem Bereich, wo Bedeutung als solche etwas anderes ist. Das heißt aber, daß Wollheim zunächst wirklich hoffen kann, seine drei Argumentationsziele gemeinsam einzulösen. Dazu ist allerdings festzustellen, daß an diesem Punkt die starke Bezugnahme auf Davidson gewisse Grenzen haben wird. Denn es bleibt jetzt von dessen These doch sehr wenig Positives über, sehr wenig über das, was die Struktur des metaphorischen Umganges mit Bedeutungen

wirklich klärt. Wie dem auch sei, es ziemlich klar, was der nächste Schritt zu sein hat: es muß als erstes gezeigt werden, was Bedeutung in der Malerei ist. Und hier bestehen ziemlich starke Auflagen, die sich aus der Art ergeben, wie wir zu der Frage gekommen sind. Wollheim braucht eine Theorie der malerischen Bedeutung, die wirklich selbständig ist; sie darf auf keinen Fall einfach so aussehen, daß einfach eine Theorie der sprachlichen Bedeutung in die Malerei - oder allgemeiner: auf das Feld bildlicher Darstellung - zurückprojiziert wird. Also es darf nicht eine Theorie sein, die einfach die Malerei als eine Sprache auffaßt, als Zeichensystem auffaßt oder dergleichen. Es muß eine autonome Theorie sein. Und eine zweite Auflage sollte darin bestehen zu zeigen, wie sich in Bezug auf die Tatsachen der Malerei, die Ausdrucksweise der Malerei gewissermaßen, der Unterschied von Bedeutung und Gebrauch, von Semantik und Pragmatik aufrechterhalten läßt, der uns in der Sprachphilosophie so vertraut ist. Denn auf der Existenz dieses Unterschiedes beruht ja der ganze Davidson'sche Zugang zum Phänomen der Metapher.

Nun ist es so, daß in unserem Aufsatz Wollheim sich vor allem mit der zweiten dieser beiden Aufgaben beschäftigt, mit der Schwierigkeit nämlich, diese Anforderung zu erfüllen. Hingegen die erste Aufgabe, eine allgemeine Theorie der malerischen Bedeutung, die sehr viel umfassender ist, hat er in aller Breite in seinem Buch "Painting as an Art" behandelt, das 1987 erschienen ist und zurückgeht auf seine 1984 in Washington gehaltenen Andrew W. Mellon Lectures. Das ist wirklich ein beeindruckendes Werk, und ich möchte zuerst dazu etwas sagen, nicht weil ich glaube es jetzt in irgendeinem relevanten Sinn würdigen zu können, sondern weil da Gedanken eine Rolle spielen, die auch für unsere spezielleren Fragen wichtig sind.

Es handelt sich um eine Theorie, die man unschwer als Teil einer allgemeineren Theorie der Bedeutung in der Kunst auffassen könnte, und Wollheim insistiert immer wieder darauf, daß sie eine psychologische Theorie sei. Diese Ausdrucksweise ist insofern nicht schlecht, als sie besonders drastisch die Distanz gegenüber anderen - und d.h. fast allen - geläufigen Theorien über ästhetische Bedeutung zum Ausdruck bringt: den strukturalistischen, repräsentationstheoretischen, semiotischen Ansätzen etc. Aber sie ist ein wenig irreführend insofern, als sie zu Assoziationen verleitet mit wissenschaftlichen oder akademischen psychologischen Theorien, zu denen eigentlich kaum eine Verwandtschaft besteht. Der eigentliche Schlüsselbegriff Wollheims auf dieser allgemeinen Ebene ist der Begriff der Intention, und zwar als philosophischer Begriff, nicht im Sinne seiner Rolle in irgendeiner vorgegebenen Psychologie. Ich würde für meinen Geschmack es vorziehen, die Theorie Wollheims eine intentionale oder intentionalistische zu nennen. Ich möchte Ihnen einen Satz vorlesen aus P&A, der den Standpunkt klarlegt:

On such an account what a painting means rests upon the experience induced in an adequately sensitive, adequately informed, spectator by looking at the surface of the painting as the intentions of the artist led him to mark it.

Ich glaube, wenn wir uns diesen Satz ein bißchen ausbuchstabieren, können wir schon die wesentlichsten Positionen kennenlernen. Zunächst einmal, malerische Bedeutung existiert in einer dreistelligen Beziehung, deren Relate sind: der Beobachter, die (konkret gegebene) Oberfläche des Bildes, der Künstler. Sie besteht nicht in einer zweistelligen Relation - z.B. der Relation von Name und Gegenstand, und sie besteht auch in einer dreistelligen Relation vom Typ: Zeichen - Gegenstand - Interpret. Beides wären Modelle für die Analyse sprachlicher Bedeutung, freilich nicht die einzigen verfügbaren. Aber die bisherige Charakteristik genügt noch nicht, weitere Bestimmungen sind wesentlich. Also der Betrachter muß z.B. sensitiv sein und spezifisch informiert; aber die eigentlich entscheidende Qualifikation über den Betrachter ist die, daß an ihm seine Erfahrung ausschlaggebend ist, und das heißt: seine konkrete Erfahrung, die Erfahrung, die er jetzt und hier vor dieser Bildoberfläche macht, d.h. auf gut deutsch: seine Wahrnehmung, die zwar nicht nur ein sinnlicher Prozeß ist, aber einen sinnlichen Prozeß wesentlich einschließt. Also eigentlich ist das erste Relat dieser konkrete Erfahrungsvorgang, wie er in einem Betrachter abläuft. Das zweite Relat ist die vorliegende individuelle Bildoberfläche, die auf bestimmte Weise markiert wurde. Und das dritte ist der Künstler, der diese Markierung hervorgebracht hat.

Jetzt wenn diese drei Relate gegeben sind, dann könnte man sich natürlich noch immer vorstellen, daß zwischen ihnen verschiedene mehr oder weniger kontingente Beziehungen bestehen, und man muß daher eine bestimmte typisieren als diejenige, die nun tatsächlich die Bedeutung trägt oder ausmacht. Genau das leistet der Begriff der Intention. Der Zustand der Bildoberfläche muß so gedacht werden, daß er auf eine bestimmte Weise auf die Intentionen des Künstlers zurückgeführt werden kann, und genau diese im Bild aufbewahrten Intentionen muß auch der Betrachter in seiner Erfahrung verarbeiten.

Hier sind klarerweise noch immer tausend Mißverständnisse möglich. Ich kann sie nicht systematisch adressieren, ich will nur eines ausschließen, das mir jetzt gerade mehr oder weniger zufällig in den Sinn kommt. Wenn es heißt, daß der Betrachter die Intentionen des Künstlers verarbeiten muß, dann ist nicht gemeint, daß er irgendwelche umfassende Informationen über den gesamten Seelenzustand des Künstlers vor oder beim Herstellen des Werkes braucht. Es geht ausschließlich um die Intentionen, die der Künstler in die Gestaltung des Bildes effektiv investiert hat. Und noch eine kleine Bemerkung: Daß die Relation, in der die Bedeutung gründet, in unaufhebbarer Weise dreistellig ist, bedeutet auch, daß das Bild für den Künstler selbst nicht eine Bedeutung haben kann, wenn er nicht den Standpunkt eines Betrachters einnehmen kann, der seinen eigenen, des Künstlers, Intentionen nachgeht.

Nun, das ist soweit eine sehr abstrakte Position, und Bedeutung ist in jedem Fall etwas komplexes und sehr differenziertes. Wollheim unterscheidet grundsätzlich zwei Arten von Bedeutung in Bildern: repräsentative Bedeutung (Bedeutung als Repräsentation, sollte man vielleicht besser sagen) und expressive Bedeutung. Beides sind für ihn ausdrücklich keine primitiven, unanalysierbaren Grundbegriffe. Beide können zurückgeführt werden auf ursprünglichere psychologische Phänomene oder Fähigkeiten: Seeing-In und expressive Wahrnehmung. Eine faßbare Instanz von repräsentativer oder expressiver Bedeutung ist immer schon das Resultat einer Transformation eines bestimmten kognitiven oder emotionalen Prozesses. Und das Schwergewicht seiner Arbeit in dem Buch liegt nun darin zu zeigen, wie die Elemente solcher psychischen Prozesse gleichsam in das Bild hineinkommen, um dort bestimmte Bedeutungselemente darzustellen. Man möchte an dieser Stelle gerne sagen: nicht nur wie sie hineinkommen, sondern auch wie sie wieder herauskommen, zum Betrachter nämlich. Aber diese Erweiterung der Formel wäre eher eine mißverständliche Verkürzung, denn in Wirklichkeit können sie ja nach Wollheims Theorie nur insofern hineinkommen, als in diesem Hineinkommen das Herauskommen schon implizit enthalten ist.

Auf dem Weg dieser Überlegungen gibt es außerordentlich faszinierende Ideen, und auch ihre Systematik ist beeindruckend und oft überzeugend. Es tut mir leid, daß ich das nicht ausführlicher darstellen kann. Ich möchte nur eine ganz allgemeine Charakteristik geben und zwei, drei einzelne Punkte erwähnen, die für unsere Frage nach der Metapher dann noch spezielles Interesse haben werden.

Also der allgemeine Zug der Überlegung bei Wollheim ist dadurch bestimmt, daß er ja gewissermaßen schrittweise zeigen muß wie psychische Gegebenheiten - Wissensinhalte, Emotionen, Erwartungen - eine materielle Existenz finden können auf der Leinwand, und zwar ohne daß dabei schon ein vorgängiges System, ein Code zur Verfügung stünde, der eine solche Übersetzung auf konventionelle Weise regelt. Das würde seiner Theorie ja den Boden unter den Füßen wegziehen. D.h. das Vorhandensein solcher Codes oder Regeln leugnet er natürlich nicht, und er leugnet auch nicht, daß sie und ihre Kenntnis oft eine eminente Rolle spielen in der komplexen Bedeutung eines Bildes. Aber sie können nie *die primäre Rolle* spielen, daß sie die malerische Bedeutung konstituieren; ihre Intervention ist es nicht, aufgrund derer eine bestimmte, individuell gefühlte Emotion dann auf der Bildoberfläche zu einem Element affektiver Bedeutung wird. Sondern sie spielen immer nur insofern eine Rolle, als der Künstler *zu ihnen* eine konkrete psychische Einstellung hat und dann *diese Einstellung* in eine Bildbedeutung transformiert. (Da gibt es wirklich sehr aufregende Gedanken, über den internen Bezug eines Bildes auf Text z.B.).

Aber wenn ein solcher bequemer Kurzschluß nicht zulässig ist, dann kann der Transformationsvorgang eigentlich nur gedeutet werden als eine schrittweise Umsetzung mit folgenden Stationen (sehr vereinfachend und grob): von der Psyche des Künstlers zu dem Körper des Künstlers, in dem sich die psychischen Zustände realisieren und weiter zu den körperlichen Aktivitäten des Künstlers und schließlich

zu den körperlichen Spuren dieser körperlichen Aktivitäten auf der Bildoberfläche - natürlich unter Vorwegnahme der Bewegungs- und Reaktionsmöglichkeiten des Körpers des Betrachters. Auf dieser Linie geht Wollheim vor. Das Wort "Körper" klingt in diesem theoretischen Zusammenhang natürlich enorm restriktiv. Vielleicht kann Ihnen ein kleines Beispiel zeigen, daß das faktisch nicht so schlimm ist. Eine besonders wichtige physische Instanz bei der primären Realisierung von psychischen Inhalten, von kognitiven Inhalten, ist klarerweise das Auge. Der Künstler muß ein Auge haben, und zwar nicht nur im Sinne der Weisheit, daß es ja um visuelle Kunst geht. Bei Wollheim muß er z.B. schon deshalb ein Auge haben und sehen können, weil er ja auch die Rolle des Betrachters erfüllen muß, damit Bedeutung sich konstituieren kann. Aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Die Funktion des Auges des Malers ist nicht dadurch beschrieben, daß man sagt: er malt etwas hin, und dann schaut er es sich an um es eventuell zu korrigieren. Sondern sie ist, wie Wollheim sagt, eher vergleichbar der Funktion bei einem Autofahrer, der ja auch nicht zuerst drauflosfährt und dann nachschaut wen er allen überfahren hat - also das Auge *leitet* auch die Aktivität, registriert sie nicht nur. Und noch mehr: denn beim Autofahrer ist die Straße unabhängig schon da, aber beim Maler wird sie - in einem scheinbaren Paradox - zugleich damit daß er ihr folgt, auch erst gebahnt. Also das Auge ist eine physische Instanz in der Konstitution von Bedeutung, es ist körperlich, aber es übt intelligente Funktionen aus. Es ist Blick, Aufzeichnung, Leitung und Bahnung von intelligenter Aktivität zugleich.

Dazu noch ein anderes Beispiel aus derselben Sphäre: die Thematisierung des Betrachters im Bild selbst. Damit sind nicht gemeint die in Bildern dargestellten Figuren, die im Bild ein Bild betrachten. Sondern es sind gemeint Betrachter, die so wie der äußerlich davor stehende Betrachter das ganze Bild betrachten, die aber zum Binnenraum des Bildes gehören. Sie sind in dem Bild selbst nicht repräsentiert, aber sie sind vorhanden, sie sind eine Kreation des Malers im Bild. Ein Blickpunkt im Bild eventuell, aber nicht notwendig. Beispiele von Friedrich und Edouard Manet. Bei Manet ist es nicht der nahegelegte Blickpunkt, sondern ein affektives Band, was uns als externe Betrachter u diesen internen Betrachtern führt: die Verwunderung, Irritation über die Emotion der porträtierten Person. Der interne Betrachter ist hier einer, der sich wundert, der nachforscht, und der dafür einen Raum braucht. So wird das auch technisch realisiert, durch die Darstellung dieses Raumes, der nur dazu da ist, daß darin jemand herumgehen kann um sich die dargestellte Person von allen möglichen Seiten her forschend anzuschauen. Und genau die Verwunderung dieses unsichtbaren internen Betrachters ist es, die auf den sorgfältigen externen Betrachter zurückfließt. Wenn wir den Gesichtsausdruck so einer porträtierten Person rätselhaft finden, unzugänglich, dann ist das nicht einfach unsere Reaktion so wie wir auf einen uns gegenüberstehenden Menschen reagieren, sondern es ist unsere Reaktion schon auf eine Verwunderung, eine Verwunderung, die schon in dem Bild ist. Gehört zur malerischen Bedeutung. Das also ein eher komplexer Fall.

Ich habe aber dieses zweite Beispiel angehängt aus noch einem andern Grund. Das ist nämlich ein Fall von einer Bedeutung, dieser interne Beobachter, die rein malerisch konstituiert ist, die aber eine Verwendung finden kann oder eine



Interpretation, die ein auffälliges Pendant oder Vorbild hat im sprachlichen Bereich, in der erzählenden Prosa. Der interne Erzähler. Besonders Proust - die Schwierigkeit, den internen Erzähler der Geschichte in Raum und Zeit präzise zu verorten.

Also insgesamt kann ich jetzt diese Bedeutungstheorie als solche nicht weiter verfolgen oder bewerten. Ich hoffe aber daß das Wesentliche an der Absicht klar genug geworden ist, nämlich daß malerische Bedeutung etwas anderes ist und auf anderen Prinzipien beruht als sprachliche Bedeutung. Selbst dort, wo sprachliche Bedeutung eine wesentliche Rolle spielt in einem Bild, muß sie nach den Prinzipien der bildlichen Semantik gleichsam noch einmal als Bedeutung konstituiert worden sein. Aber der wirklich zentrale Punkt bei diesem Unterschied ist die Einmaligkeit, die Individualität dessen, was die bildliche Bedeutung hat. Ein sprachlicher Ausdruck, der eine bestimmte Bedeutung hat, z.B. das Wort Sonne oder das Wort Himmelskörper ist nie in diesem Sinne einmalig wie ein Bild. Einmalig können die verschiedenen Äußerungen so eines Wortes sein, aber sie sind Äußerungen desselben Wortes, und normalerweise mit derselben Bedeutung; und das kann man auch so ausdrücken, daß man sagt: da ist der Ausdruck mitsamt seiner Bedeutung - durch die er zu einem Gutteil definiert ist - und auf der andern Seite sind die unzähligen verschiedenen Gelegenheiten und Weisen seines Gebrauches. Und das ist der Unterschied zwischen der Semantik und der Pragmatik der Sprache.

Das ist nun aber eine dramatische Feststellung, die für Wollheims Ansatz bedrohlich aussieht. Denn wenn die Unterscheidung von Bedeutung und Gebrauch voraussetzt, daß ich auch zwischen dem allgemeinen Ausdruck (dem Ausdruck im Allgemeinen) und seiner einzelnen Realisierung unterschieden kann - dann kann ich sie ja bei Bildern gar nicht machen. Und dann habe ich keine Chance, Davidsons Auffassung der Metapher im Bereich der Malerei fruchtbar zu machen. Dann muß ich entweder zugeben, daß die "Metapher in der Malerei" letztlich doch kein Thema ist - oder ich müßte auf einen ganz anderen Ansatz zurückgreifen.

Für dieses Dilemma schlägt Wollheim in unserem Text eine Lösung vor, eine Art Kompromiß, der vielleicht nicht ganz leicht zu verstehen ist. Also erstens, er relativiert den Einwand nicht, sondern er erkennt ihn als richtig an, daß es in der Malerei (als Kunst) den Unterschied von Semantik und Pragmatik nicht gibt. Das Bild ist nur Individuum, es ist nicht auch noch Einzelfall eines Typs (außer in trivialen Bedeutungen). Daher ist beim Bild die Metapher nicht eine Sache der Pragmatik, sondern sie muß auf der Bedeutungsebene selbst analysiert werden. Aber trotzdem, meint Wollheim, kann man das wichtigste Motiv von Davidson aufrechterhalten. Nämlich daß die Metapher nicht voraussetzt, daß irgendein bedeutungshaltiges Element des Bildes seine Bedeutung ändert, daß es in der Metapher eine andere, zusätzliche Bedeutung bekommt. Wir müssen uns vor Augen führen, wie schwer diese Bedingung einzuhalten ist. Denn als erstes würden wir ja denken, daß die Metaphorik in einem Bild darin besteht, daß irgendein Bedeutungsträger eben in diesem speziellen Fall noch eine zusätzliche zweite Bedeutung hat. Wenn das ausgeschlossen ist, dann bedeutet aber alles nur das,

was es eben bedeutet, und dann ist es keine Metapher. An dieser Stelle ist Wollheim eine sehr ingeniose Idee gekommen die, wenn man sie einmal kennt, einiges für sich hat. Er sagt nämlich, der einzige Ausweg ist, das ganze Bild als die Metapher zu nehmen, das Bild als Ganzes. Jedes einzelne bedeutungshaltige Element des Bildes und auch jeder beliebige Teilkomplex von Bedeutungen im Bild behält seine ganz normale Bedeutung, repräsentativ oder expressiv. Aber das Bild als Ganzes hat eine andere Bedeutung, hat eine Bedeutung, die nicht seine expressive oder repräsentative Bedeutung ist. Oder anders gesagt: das metaphorische Bild hat eine Bedeutung, die es weder repräsentiert, noch ausdrückt, obwohl alles in dem Bild, was zu seiner Bedeutung beiträgt, dies dadurch tut, daß es entweder etwas repräsentiert oder etwas ausdrückt. Es ist klar, daß das ein seltener Fall sein wird, so ein Bild als Metapher: denn normalerweise hat ein Bild als Ganzes genommen eine repräsentative oder expressive Bedeutung: es zeigt dies und jenes, es drückt dies und jenes aus.

In dieser Konzeption gibt es also einen ziemlich scharfen Unterschied in der Erscheinungsweise der malerischen Metapher gegenüber der sprachlichen. Die sprachliche Metapher präsentiert sich wesentlich in mindestens zwei Teilen: ein Ausdruck, der Subjektsausdruck im Idealfall, der auf einen bestimmten Gegenstand verweist. Julia etwa in einem unserer Beispiele, oder pratum; Wollheim nennt das den "metaphorisierten term". Und dann gibt es noch den anderen Ausdruck, der als Prädikat darüber eine Aussage macht - eine irgendwie ungewöhnliche, verblüffende Aussage; das ist der "metaphorisierende term". Was wir bis jetzt über die bildliche Metapher gehört haben ist, daß der metaphorisierende Term nicht ein Teil des Gesamtbildes ist - das wir in Analogie zur gesamten Aussage verstehen wollen -, sondern dieses Gesamtbild selbst. Und zwar so, daß alle herausgreifbaren bedeutungsgeladenen Elemente des Bildes zu diesem metaphorisierenden Zweck funktionalisiert werden. Das hat zur Folge, daß in dem Bild auch kein Platz mehr ist für einen separaten Teil, den wir als den "metaphorisierten term" verstehen könnten. Das Bild kann sozusagen das, wovon es Metapher ist, nicht direkt aufweisen.

Natürlich kann man in vielen Fällen künstlich die Perspektive wechseln. Man kann ein repräsentatives Element in dem Bild herausgreifen und es *als* repräsentativ verstehen und die Hypothese aufstellen, daß das, was dadurch bezeichnet wird, eben das sei, wovon das ganze Bild eine Metapher ist. Aber das wäre eine willkürliche Maßnahme, die immer nur ad hoc zu treffen ist, weil man keine Regel angeben kann um zu unterscheiden, ob diese Repräsentation jetzt als Repräsentation um ihrer selbst willen genommen werden soll, oder als ein repräsentatives Element im Rahmen der metaphorischen Bedeutung einen Beitrag leistet. Es ist ein Zufall, ob sich das Bild auch so lesen läßt, daß der metaphorisierte Term darin vertreten ist.

Im Prinzip muß die Metaphorik also so funktionieren: das Verhältnis des Ganzen zu allen seinen untergeordneten Bedeutungsmechanismen muß eines der Überraschung sein, muß in uns die Präsenz von etwas evozieren und uns darüber etwas zu denken geben, was weder da ist, noch referiert wird.

Und das ist nach Wollheim immer dasselbe: der menschliche Körper.

Trotzdem hat die vorhin angestellte Überlegung eine gewisse Relevanz, wenn man nämlich die Metapher-Bilder klassifiziert. Wollheim legt uns da eine Art Dreiteilung nahe: solche Bilder, in denen eben zufällig auch der menschliche Körper auf erkennbare Weise dargestellt ist; solche, in denen zwar nicht der menschliche Körper, aber etwas anderes auf erkennbare Weise dargestellt ist, so etwas nämlich, was man auch im Bereich der Sprache als eine Metapher des Körpers akzeptieren würde; und drittens solche Bilder, in denen es gar keine figürliche Repräsentation gibt. Prinzipiell sind diese Fälle nicht verschieden, aber sie differieren hinsichtlich des Zuganges, den der Betrachter zu ihrem metaphorischen Charakter nehmen muß.

Für jeden dieser Fälle gibt es bei Wollheim verschiedene Beispiele: Tizian - Bellotto (mit Bauwerken) - de Kooning

Tizian, Schindung des Marsyas: hier handelt es sich um eine Metapher des menschlichen Körpers nicht schon insofern, als dieser in einem besonderen Zustand dargestellt wird. Sondern erst insofern, als das Bild als Ganzes Charakteristika aufnimmt, und zwar aus dem Dargestellten Körper gleichsam bezieht oder importiert, die uns etwas über den menschlichen Körper schlechthin zu denken geben. Dieses Überfließen von körperlichen Charakteristika auf das ganze Bild besteht z.B. darin, daß die Farbe des Blutes des geschundenen Marsyas über das ganze Bild verteilt ist, so als würde gleichsam das ganze Bild bluten; oder, das ist bei andern Bildern vielleicht noch deutlicher, daß ein gewisser Schwung, den ein dargestellter Körper ausdrückt, nicht auf diesen begrenzt ist, sondern sich der gesamten Konzeption aufprägt; oder daß überhaupt der Körper malerisch entgrenzt wird, durch den ganzen Bildraum hindurch - und seine Grenze buchstäblich erst dort hat, wo sie das ganze Bild hat, am Rahmen nämlich.

Bei De Kooning: da ist die Behauptung, daß die Bedeutung der einzelnen Elemente nur verständlich ist, wenn wir sie als Ausdruck von Aktivitäten und Reaktionen sehen, in denen sich eine frühe und primitive Erfahrung des eigenen Körpers artikuliert. Grenzen und Überschreitung der Grenzen des eigenen Körpers.

Für besonders interessant halte ich die mittlere Gruppe, das ist allerdings ein Beispiel nicht aus unserem Aufsatz, sondern aus dem letzten Kapitel von P&A. Bernardo Bellotto, Blick auf Schloß Königstein, gegen 1760 (vom Westen). Da geht es um das Haus oder das Bauwerk als Metapher des menschlichen Körpers. Aber das ist, so gesagt, noch keine eindeutige Aussage, das läßt noch zwei alternative Interpretationen zu. Entweder hat er versucht, die sprachliche Metapher als solche in seinem Bild darzustellen oder er hat versucht, auf originelle malerische Weise in der besonderen Art, wie er die Bauwerke gestaltete, uns etwas über den Körper zu denken zu geben. Wollheim optiert für die zweite Alternative, und er führt verschiedene Indizien an, von denen ich nur eines erwähne. Das ist die besondere Art der Gestaltung des Mauerwerks, eines Mauerwerks, von dem stellenweise der Putz abfällt und die Steine sehen läßt, aus denen die Mauer gebaut ist. Der

spezielle Effekt besteht in einer unaufhebbaren Doppelbeziehung zwischen Steinmauer und Putz. Nämlich einerseits sieht es so aus, als würde die nackte Mauer den Verputz aus sich herausentwickeln wie eine blütenartige Struktur, als differenziertere Struktur also; und dann wieder sieht dasselbe Detail wieder so aus, als würde der Verputz an dieser Stelle sich verwandeln in die festere, gröber gegliederte Struktur der Mauer. Und diese Umwandlung, diese Metamorphose in beiden Richtungen zugleich, das, sagt Wollheim, metaphorisiert die menschliche Haut.

Nun, ich kann jetzt auf die Überzeugungskraft des Beispiels nicht eingehen, ich wollte Ihnen nur zeigen, von welcher Art die Beispiele sind, die Wollheim heranzieht. Aber es gibt bei dieser Bellotto-Deutung einen winzigen Detailpunkt, den Wollheim en passant erwähnt, den ich interessant finde. Nämlich er geht einmal direkt darauf ein, welche große Rolle es bei dieser Mauer spielt, daß man da genau sehen kann, wie kleine Pigmentquantitäten direkt auf die Struktur der Leinwand aufgebracht sind, daß man sehen kann, wie die Textur der Leinwand selbst den Maler noch ästhetisch orientiert hat beim Auftragen der Farbe. Das ist nun selbst ein besonderer Fall der Entstehung von malerischer Bedeutung, ein besonderer Fall der Verflechtung von Ausdrucksintention und Material. Denn das Aufbringen der Farbe auf die Leinwand ist ja buchstäblich dasselbe wie das Aufbringen von Putz und Farbe auf eine Mauer, das ist dieselbe Aktivität, da gibt es gar keinen Kategoriensprung. Wenn ein Maler diese Identität oder sagen wir vielleicht besser: Kontinuität absichtlich hervorhebt, dann ist das ein Mittel zur Bedeutungskonstitution. Aber es ist nicht einfach Repräsentation, weil die Beziehung nicht gerichtet ist: man weiß nicht, ist die Farbe auf der Leinwand eine Repräsentation dessen, wie eine Mauer beschaffen ist, oder ist nicht vielmehr die Beschaffenheit dieser gemalten Mauer ein Verweis darauf, was eine der elementaren Aktivitäten eines Malers ausmacht. Eine Metapher ist das aber auch nicht - es ist Metonymie, malerische Metonymie. Und das halte ich doch für recht signifikant, für einen kleinen signifikanten Hinweis.

Denn ich glaube, ich habe die Vermutung, die ich nicht stützen kann freilich, daß in der ganzen Theorie Wollheims über die malerische Metapher eine unausgesprochene Beziehung von metaphorischen und metonymischen Strukturen im Hintergrund steht. Ich möchte gewissermaßen probeweise folgende Vermutung äußern: der wahre Hintergrund dafür, daß der Körper der unike metaphorisierte Term aller malerischen Metapher ist, liegt darin, daß die Konstitution und die Anreicherung malerischer Bedeutung *im Allgemeinen* nur einer einzigen Logik folgt: nämlich der Logik eines stufenweise sich entwickelnden Engagements des Körpers und der körperlichen Funktionen des Malers im Bild.

Gehen wir nochmal auf Wollheims Grundthesen und auf unsere Ausgangsfrage zurück: ob der Begriff der Metapher in seiner Anwendung auf die Malerei vielleicht seinerseits nur metaphorisch gebraucht ist. Wir haben gesehen wie Wollheim selbst zugeben mußte, daß der Begriff in der Malerei in einem wesentlichen Punkt anders gebraucht wird als in der Sprache: bei einem Bild ist sein metaphorischer Charakter

eine Dimension seiner Bedeutung, in der Sprache gehört er in die Dimension des Gebrauches. Ein anderer Punkt aber ist konstant geblieben: in beiden Fällen setzt Metapher voraus, daß Bedeutung schon vorher etabliert ist, und diese Bedeutung wird durch die Metapher weder verändert, noch ergänzt. Die metaphorische Bedeutung eines Bildes - wenn es überhaupt eine hat - greift nicht rückwirkend ein in seine repräsentative oder expressive Bedeutung. Insofern kann man wohl sagen: wenn man Davidsons Aufsatz als Maßstab nimmt für ein Verständnis der sprachlichen Metapher, dann hat Wollheim in einer gewissen minimalen Variante sein Ziel erreicht, er hat, wenn er den Begriff der Metapher auf die Malerei anwendet, ihn nicht bloß metaphorisch gebraucht.

Statt Manipulation von Bedeutung ist die Metapher in der Malerei eher eine eigene zusätzliche Dimension von Bedeutung, eine Erweiterung in den prinzipiellen Möglichkeiten oder Arten des Bedeutens. Daß diese Erweiterung aber nicht ein Hinausspringen aus dem Bereich der Bedeutung überhaupt ist, liegt daran, daß sie noch immer in demselben Kontinuum geschieht, in dem alle malerische Bedeutung verankert ist. Wenn das aber in der Tat stimmen sollte, dann, meine ich, kann man den Spieß ja auch umkehren. Dann gibt es doch mindestens ein Feld, wo der Begriff der Metapher legitim verwendet wird *ohne* daß man ihn auf die Ebene des Gebrauches beschränken muß. Oder sagen wir es ganz deutlich: wo man ihm nicht eine strikte Trennung von Bedeutung und Gebrauch vorausschicken muß. Und ich sehe eigentlich nicht ein, warum man diesen Fall als einen weniger wichtigen ansehen sollte, und warum man jetzt nicht die Retourkutsche fahren sollte, um von diesem Paradigma aus nochmal grundsätzliche Überlegungen über den Zusammenhang von Bedeutung und Metapher anzustellen. Ich hoffe, ich habe bei Ihnen den Eindruck vermeiden können, daß es sich bei dem Aufsatz von Wollheim nur um die willkürliche Anwendung einer philosophischen Theorie im Bereich der Ästhetik der Malerei handelt; ich jedenfalls halte diese Anwendung für philosophisch weit inspirierender als die Theorie, von der sie die Anwendung ist.