

**Till Julian Huss, »Metapher als ästhetische Erkenntnis«,**

**in: Kongress-Akten des XI. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik »Ästhetik und Erkenntnis«, Zürich 13.-15.07.2021 (im Erscheinen)**

Ausgangspunkt der folgenden Argumentation ist der neue und erweiterte Metaphernbegriff des 20. Jahrhunderts als eine wesentliche Form des Denkens – im Alltag, wie auch in den Wissenschaften und Künsten. Diese Aufwertung der Metapher hat eine lange Vorgeschichte, vor allem im sprachphilosophischen Humanismus und dessen Rezeption, doch möchte ich hier der Kürze halber bei der paradigmatischen Wende der Herauslösung der Metapher aus Poetik und Rhetorik durch Ivor A. Richards in den 1930er Jahren anfangen.<sup>1</sup> Denken ist im Wesentlichen metaphorisch, so Richards. Im Anschluss an diese kognitive und philosophische Aufwertung formulierte Max Black zur Mitte des 20. Jahrhunderts seine einflussreiche Interaktionstheorie, der zur Folge die Metapher keine schlichte Substitution ist, sondern eine Interaktion zwischen zwei disparaten Vorstellungen, die nicht einer gegebenen Ähnlichkeit folgen müsse, sondern sie oftmals allererst hervorbringe.<sup>2</sup> Zu jener Zeit haben sich in unterschiedlichen Denkschulen Metaphertheorien herausgebildet, die teils unvereinbar sind und zu einem weiten Feld sprachphilosophischer und erkenntnistheoretischer Forschung geführt haben.<sup>3</sup> Ich möchte neben Black auf zwei dieser Paradigmen eingehen, anhand deren Polarität sich eine Theorie der Metapher als ästhetische Erkenntnis entfalten lässt: Auf der einen Seite die kognitive Semantik nach George Lakoff und Mark Johnson, auf der anderen Seite die historische Semantik und phänomenologische Anthropologie Hans Blumenbergs. Beide gilt es dabei, aus der Perspektive der Ästhetik und ferner Bildtheorie kritisch zu kommentieren.

Mit ihrem Buch *Metaphors We Live By* legten Lakoff und Johnson 1980 eine äußerst zugänglich geschriebene Theorie metaphorischen Denkens vor, die aufgrund ihrer breiten Rezeption in zahllosen Disziplinen wohl als großer Exportschlager bezeichnet werden kann.<sup>4</sup> Unser alltägliches, unterbewusstes Konzeptsystem sei maßgeblich durch sogenannte konzeptuelle Metaphern strukturiert, die unser Denken weitgehend steuern. Lakoff und Johnson analysieren die Alltagssprache, um diesen Metaphern »auf die Schliche zu kommen«. Jene kognitiven Metaphern geben sie in Formalisierungen der Form »A ist B« wieder, die in Kapitälchen geschrieben darauf

---

<sup>1</sup> Für eine philosophische Grundlegung der Metapher und ihrer Ästhetik in historischer und systematischer Perspektive vgl. Till Julian Huss, *Die Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*, Bielefeld 2019.

<sup>2</sup> Ivor Armstrong Richards, »Die Metapher« [engl. Org. 1936], in: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 31-52; Max Black, »Die Metapher« [engl. Org. 1954], in: ebd., S. 55-79; und ergänzend: Ders. »Mehr über die Metapher« [engl. Org. 1977], in: ebd., S. 379-413.

<sup>3</sup> Vgl. Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, 2. erweiterte Aufl., Darmstadt 1996 [1983].; Andrew Ortony (Hrsg.), *Metaphor and Thought*, 2. erweiterte Aufl., Cambridge 1993 [1979].

<sup>4</sup> George Lakoff / Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.

hinweisen sollen, dass es eigentlich keine einfachen sprachlichen Metaphern sind. In späteren Werken arbeiten sie zudem heraus, dass viele der kognitiven Metaphern auf Bildschemata beruhen, die oft direkt aus unserer Physis hervorgehen. Denken sei daher nicht nur maßgeblich metaphorisch, sondern ebenso verkörpert.<sup>5</sup> Ihre medien-unspezifischen Definitionen, die einfache Art der Bestimmung durch Formalisierung und die Bildschemata als vermeintlich ästhetische oder bildtheoretische Grundlegung haben die *Conceptual Metaphor Theory*, wie sie allgemein genannt wird, äußerst attraktiv gemacht, um die Analyse von Metaphern in verschiedenen Medien und Disziplinen theoretisch fundieren zu können.

Deutlich schwerer zugänglich ist hingegen die Position Hans Blumenbergs, der in langen Ausführungen detailliert beschreibt, wie das philosophische Denken unserer abendländischen Tradition stets von Metaphern angeleitet wurde, die als Hintergrundmetaphorik ganze Theorien und Denkschulen geprägt haben.<sup>6</sup> Derartige »Beobachtungen an Metaphern« – wie Blumenberg es selbst nennt – nehmen den Platz einer expliziten Theorie der Metaphern ein, die es nicht geben könne, weil die Metapher sich der begrifflichen Festlegung und Definition entziehe. Hiermit unterstreicht er die Bedeutung der Metapher, denn sie vermag mehr zu leisten als es der Begriff kann. Sie eröffnet Horizonte, macht abstrakte und absolute Vorstellungen begreifbar und lässt stets den imaginativen Hintergrund der Sprache aufleben. Zwar verwendet er wiederholt den Bildbegriff für dieses Potential der Metapher, doch geht es ihm im Wesentlichen um die Imagination. In seinen Beschreibungen führt Blumenberg daher vor, dass der imaginative Hintergrund der Metapher einen hermeneutischen Interpretationsprozess in Gang setzt, der nie zum Erliegen kommt und durch eine sprachliche Formalisierung wie etwas durch die Formel »A ist B« gewaltsam stillgestellt werden würde.

In dieser Hinwendung zur Metapher klingt bereits eine Ästhetik an, wenn den großen Denkern der abendländischen Tradition ein Denken in Metaphern nachgewiesen wird, das sich begrifflich nicht fixieren lässt aufgrund der sinnlichen Fülle der durch Metaphern aktivierten Vorstellungen. Sind die Erkenntnisse der auf Metaphern aufbauenden Theorien dann ästhetische? Die Beantwortung dieser wichtigen Frage hängt natürlich ganz von der Bestimmung jener ästhetischen Dimension der Metapher ab. Sie wird allerdings durch das allgemeine Verständnis der Metapher als Sprachbild bzw. als bildhafter Ausbruch aus der Sprache verhindert. Daher stehe ich dezidierten Bildtheorien der Metapher wie etwa jene von Harald Weinreich, der von Bildspender und Bildempfänger spricht, skeptisch gegenüber. Wenn ich den Menschen als Wolf bezeichne, dann lässt sich ein wie auch immer geartetes dynamisches Vorstellungsbild übertragen, doch bei der Metapher des Staates als Organismus wird eine bereits abstrakte Kategorie motiviert, der kein genaues Vorstellungsbild entspricht. Die bislang entschiedenste Kritik des Bildbegriffs der Metapher legte Petra Gehring vor

---

<sup>5</sup> Zur Verkörperungsthese vgl. vor allem George Lakoff / Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999.

<sup>6</sup> Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960], Frankfurt am Main 1998.

und machte mit ihrer strengen Ablehnung den Weg frei für eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Potential der Metapher.<sup>7</sup> Denn dass die Metapher oftmals gerade aus dem Widerstreit von Vorstellungsbildern ihre enorme Spannung erhält und einen dynamischen Verstehensprozess provoziert, lässt sich nicht bestreiten.

Fragt man allerdings nach einer ästhetischen Erkenntnis der Metapher, kann nicht allein aus der Perspektive der Rezeption argumentiert werden. Entscheidend wird dabei die Frage nach einem Denken in Metaphern, dass zur Sprache führt bzw. zu ihr kommt und nicht bereits in einer rationalen Begriffssprache ihren Ausgangspunkt findet. In den Metaphertheorien des 20. Jahrhunderts und ihrer Thematisierung der kognitiven Dimension der Metapher wird – mehr implizit, als wirklich explizit gewollt – bereits ein radikaler Paradigmenwechsel antizipiert: (1.) Wenn wir maßgeblich in Metaphern denken, können sie sich dann nicht auch in anderen Medien als der Sprache äußern? Und (2.) noch radikaler: Wenn wir maßgeblich in Metaphern denken und unser Denken sich nicht auf die rationale Begriffssprache reduzieren lässt, gibt es dann nicht auch ästhetisches Denken in Metaphern?

Positionen zur Produktionsästhetik der Metapher lassen sich kaum finden. Einen wichtigen Beitrag lieferte der US-Amerikanische Philosoph Donald Schön in seinem Buch *The Reflective Practitioner* von 1983, in dem er mithilfe des Konzepts der generativen Metapher erläutert, wie Ingenieure und Gestalter in der Entwicklung von neuen Technologien und Produkten einen Sachverhalt auf neue Weise denken, um über ein gegebenes Problem hinwegzukommen.<sup>8</sup> In Rekurs auf Ludwig Wittgenstein spricht Schön vom *Seeing-As* und fügt für den praxis-orientierten Kontext auch ein *Doing-As* hinzu. In derartigen kreativen Prozessen werde ein metaphorisches Verständnis entwickelt, das nicht bereits bei einer genauen Bestimmung und sprachlichen Benennung der Aspekte der Ähnlichkeitsbeziehung seinen Ausgang findet. Erst im Nachhinein lässt sich die Metapher genauer analysieren und ist während des Arbeitsprozesses daher generativ. Hierbei, so möchte ich hervorheben, handelt es sich nicht zwangsläufig um ein implizites Körperwissen, das nur auf die sprachliche Einholbarkeit wartet. Vielmehr können derart generative Metaphern bereits ein sehr bewusstes und reflexives Denken erfordern, das allerdings nicht zwangsläufig sprachlich ist. Hier liegt der Schlüssel zu einer Form reflexiv-ästhetischen Denkens in Ähnlichkeitsbeziehungen.

Wie lässt sich ein solches ästhetisches Denken und seine sinnlichen Äußerungen aber genauer bestimmen? Dieter Mersch stellt in seinen *Epistemologien des Ästhetischen* von 2015 der sprachlichen Prädikation die Konjunktion entgegen.<sup>9</sup> Ein anderes als Denken, Denken hier gemeint

---

<sup>7</sup> Gehring 2011: Petra Gehring, »Metaphertheoretischer Visualismus. Ist die Metapher ›Bild‹?«, in: Matthias Kroß / Rüdiger Zill (Hrsg.), *Metapherngeschichte. Perspektiven einer Theorie der Unbegrifflichkeit*, Berlin 2011, S. 15-31.

<sup>8</sup> Donald A. Schön: *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York 1984.

<sup>9</sup> Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich / Berlin 2015.

als das rationale und dialektische, ein anderes als Denken äußere sich durch Formen des Con/Com und des Dia/Per: Konjunktionen und Kompositionen in einem Medium und Material bilden keine Synthese, sondern eine lose Kopplung von Aspekten. Ihre Kontraste und Widersprüche, ihre ästhetische Spannung und Simultaneität sind ein Angebot für einen aktiven Rezeptionsprozess. Es geht daher nicht um das ›ist‹ der Prädikation, sondern um das ›als‹ der Konjunktion. Das ›als‹ ist dabei eine Form des Zeigens, die sich selbst und die Möglichkeit einer Beziehung mitteilt. Wahrnehmung, Medialität und Materialität werden hierdurch reflexiv erfahrbar. Mersch argumentiert allerdings gegen eine Poetik der Figur und des Symbols und ebenso gegen die Metapher, um jenseits der Differenz zwischen Begriff und Metapher zu gelangen.

Mein Beitrag kann hingegen als Plädoyer gegen das Jenseits der Metapher verstanden werden. Nimmt man an, dass wir in Metaphern denken und unser Denken nicht zwangsläufig die Form einer rationalen Sprache annehmen muss, meint die Metapher gerade eine Simultaneität zwischen zwei disparaten Vorstellungen, aus deren Spannung ein Verstehensprozess hervorgeht. Die Metapher wird so nicht über die Paradoxie der sprachlichen Prädikation bestimmt, sondern über die Konjunktion und Komposition zweier Vorstellungen, die sich dann auf eine bestimmte Weise in Medien und deren Materialität äußert. Die Metapher wäre dergestalt eine Sonderform jenes von Mersch beschriebenen ästhetischen Denkens als Con/Com, das sich Dia/Per äußert. Dieses Verständnis der Metapher trägt vor allem solchen Theorien Rechnung, in denen die Metapher als eine kreative Form des Denkens und als ein dynamischer Verstehensprozess ausgewiesen wird. Zudem lässt sich über eine solche Perspektive ein ästhetisches Denken mit der Metapher in der poetischen, rhetorischen und auch wissenschaftlichen, vermeintlich rein rationalen Sprache verbinden. In allerart Medien und Materialien stellen Metaphern singuläre, weil kontextgebundene Momente der Verbindung zweier Vorstellungen dar, die nicht in einer Formalisierung zum Erliegen kommen, sondern in einer beschreibenden Annäherung vermittelt werden sollten. Diese beschreibende Beobachtung lässt sich sowohl in der Philosophie Hans Blumenbergs wie auch bspw. in der kunsthistorischen Bildbeschreibung finden. Die Ekphrasis als eine sprachliche Annäherung an das Bildliche geht bereits aus der Einsicht hervor, dass die Sprache niemals die sinnliche Fülle des Bildes ganz erfassen kann. Eine kunstvolle Ekphrasis macht daher auch selbst Gebrauch von Metaphern, um dem Leser bzw. der Leserin den aktiven Nachvollzug einer Annäherung an das Bild zu ermöglichen.<sup>10</sup> Zu dieser Aufwertung der Metapher als Denkform und ästhetisches Ereignis kommt allerdings noch die Bildmetapher bzw. sinnliche Äußerungsform des Metaphorischen hinzu, die ich abschließend an zwei Beispielen vorstellen möchte.

---

<sup>10</sup> Vgl. Till Julian Huss, *Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*, Bielefeld 2019, Kapitel 15, bes. S. 283f., und Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

In einer Zeichnung<sup>11</sup> von John Holcroft geht es – wie der Illustrator selbst anmerkt – um Menschen, die unsoziale Arbeitszeiten haben, um über die Runden zu kommen, was dazu führt, dass Schichtmuster konfliktieren und Probleme in Beziehungen verursachen. Holcroft ließ sich in der Umsetzung dieser abstrakten Problemsituation von Wetterhäuschen inspirieren und ersetzte die gewöhnliche Haustür durch einen offenen Eingang und ergänzte einen Ausgang. Die Frau und der Mann stehen auf den Enden einer sich durch die Öffnungen drehenden Plattform, ganz gemäß der Mechanik der Wetterhäuschen. Während die Frau gerade vor dem Haus steht, ist der Mann dabei nach außen zu treten. Ihre Bewegung und ihr Rhythmus sind dabei derart mechanisch geregelt, dass sie sich zu keiner Zeit treffen, noch sehen können. Ein Ausweg ist nicht möglich, weil die technische Konstruktion keine Abweichung zulässt. Die bildliche Metapher verbindet so das Hygrometer als Messinstrument mit den Arbeitsrhythmen des Paares. Weil das wetterempfindliche Messinstrument bereits traditionell als Haus mit sich drehenden Figuren dargestellt wird, ist folglich eine anschauliche Entsprechung gegeben, damit in der Bildbetrachtung beide Vorstellungskomplexe aufeinander bezogen werden können, um ein metaphorisches Verständnis einzuleiten. Die Metaphorik geht aber nicht in einer schlichten Identifikation auf, denn es ist unklar welcher genaue sprachliche Abstraktionsgrad der bildlichen Komposition entspricht: Mir fällt ehrlich gesagt keine Formalisierung der Form »A ist B« bzw. »A als B« ein, die in der Sprache den Bildsinn wiedergeben kann, noch seine bildliche Evidenz in seiner Einfachheit wiederholen kann. Darüber hinaus ließe sich die farbliche Akzentuierung und besondere Komposition, durch die die Frau klar erkennbar, der Mann jedoch im Schatten des Hausinneren gelassen wird, nur in einer ausführlichen Beschreibung annähernd erfassen. Die Illustration ist ein gutes Beispiel für eine bildliche Kombination zweier Vorstellungen, deren Spannung einen Verstehensprozess einleitet, der sich nur schwer sprachlich fassen lässt, in seiner anschaulichen Gegebenheit allerdings sehr pointiert und einleuchtend ist.

Mit diesem Beispiel möchte ich gegen Theorien der bildlichen oder visuellen Metapher argumentieren, die am Leitfaden der kognitionswissenschaftlichen Metaphernforschung mit Formalisierungen der Form »A ist B« arbeiten. Charles Forceville hat auf diese Weise versucht, Metaphern in allerart Medien als mono- bzw. multimodale Metaphern zu bestimmen.<sup>12</sup> Zwar wird in der Theoriebildung zur multimodalen Metapher immer wieder auf ihre besondere Medialität und Modalität hingewiesen, doch bleiben derartige Positionen bislang wenig aufschlussreich, wenn es um die ästhetische Komplexität und die Grade sprachlicher Abstraktion geht. Gewinnbringender ist ein an der kunsthistorischen Bildanalyse geschulter Ansatz. So spricht der Kunsthistoriker Marius Rimmele weniger von bestimmten Bildmetaphern als von einem metaphorischen Denken, das sich in

---

<sup>11</sup> Die Illustration ist der Sektion »uncommissioned editorial work« auf John Holcrofts Homepage zu finden, 06/2013, URL: <http://www.johnholcroft.com/wp-content/uploads/2013/06/in-and-out-.jpg> [letzter Zugriff: 02.08.2021]

<sup>12</sup> Vgl. bes. Charles Forceville, »Metaphor in Pictures and Multimodal Representations«, in: Raymond W. Gibbs (Hrsg.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge/New York 2008, S. 463-482.

Bildern auf sehr komplexe Weise äußern kann und demnach auch eine beschreibende und vergleichende Bildanalyse und -interpretation erfordert.<sup>13</sup>

In meinem zweiten Beispiel möchte ich das Feld der Bildmetaphorik und eines Sehen-als verlassen, um im Feld der zeitgenössischen Kunstpraxis der Medieninstallationen auf eine Metaphorik hinzuweisen, die durch Partizipation auch den Körper miteinbezieht und sich daher eher durch ein Erfahren-als bzw. ein Erscheinen-lassen-als beschreiben lässt. Für seine Einzelausstellung im Westfälischen Kunstverein in Münster 2016 hat der Kanadische Künstler Jon Rafman im Hauptraum digitale Bewegtbilder gezeigt, die in jeweils spezifische installative Kontexte eingesetzt wurden.<sup>14</sup> Als *post-digital artist* interessiert sich Rafman für Digitalität, Virtualität und unsere damit verbundenen Praktiken der Immersion und des Eintauchens. Viele seiner Arbeiten – besonders seine Skulpturen – drehen sich um das komplementäre Paar des Verschlingens und Verschlungen-Werdens – Metaphern, die unsere psychisch-leibliche Erfahrung mit Immersion beschreiben, überführt Rafman also wieder zurück in eine sinnliche Form. Die Arbeit *Still Life (Betamale)* von 2013 zeigt erotische Formen der Maskerade und Verkleidung im Internet sowie jene zugemüllten und verwahrlosten Plätze vor den Computerbildschirmen.<sup>15</sup> Zwischen derartigen Bildern taucht wiederholt ein Furry, eine Person in einem Wolfsanzug auf, die nach und nach im Schlamm versinkt: eine bislang eher schlichte Illustration der Metaphorik des Versinkens im virtuellen Raum, die durch ihre kontextuelle Einbettung allerdings an Komplexität gewinnt.

Um die Arbeit auf den gekippten Bildschirmen ansehen zu können, musste man in der Ausstellung in einen *Ball Pit*, ein Bällebad steigen, sich einen Kopfhörer aufsetzen und von unten aus den Zusammenschnitt der Sequenzen verfolgen. Dabei versinkt man tief in den Bällen und hat deutlich Mühe sich wieder weiter nach oben zu bewegen. Die eigene körperliche Erfahrung widerspiegelt dabei die rhythmische Wiederholung des im Schlamm versinkenden Furry. Am eigenen Leib soll man spüren, was es heißt von den Bildern und den Abgründen des Internets aufgesogen zu werden. Die konkrete physische Erfahrung vermittelt dabei auf metaphorische Weise das Eintauchen in der immersiven Drift des Internets und des Virtuellen. Jon Rafman bedient sich konventioneller sprachlicher Metaphern, um den durch sie eröffneten imaginativen Horizont erneut zu aktivieren und konkret sinnlich erfahrbar zu machen. Die Metapher ist somit keine sprachliche Prädikation, noch folgt sie einer festgelegten Bedeutung als zeichenhafte Verweisstruktur. Vielmehr muss sie als

---

<sup>13</sup> Vgl. Marius Rimmel, »Das Verhältnis genuin visueller und präexistierender Metaphorik als Herausforderung kunstwissenschaftlicher Begriffsbildung«, in: Marie Lessing / Dorothee Wieser (Hrsg.), *Zugänge zu Metaphern – Übergänge durch Metaphern. Kontrastierung aktueller disziplinärer Perspektiven*, München 2013, S. 73-96; Ders., »Metaphorisches Denken im Bild statt visual metaphor: zum Nutzen kognitiver Metaphertheorie für die kunsthistorische Praxis«, in: *metaphorik.de* (31/2020), S. 67-115.

<sup>14</sup> Ausstellungsansichten sind auf der Homepage des Westfälischen Kunstvereins und der dort herunterladbaren Ausstellungsbroschüre zu finden. URL: <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/ausstellungen/archiv/2016/jon-rafman/> [letzter Zugriff: 02.08.2021]

<sup>15</sup> Der Clip ist online verfügbar: <http://jonrafman.com/jon-rafman-betamale/> [letzter Zugriff: 02.08.2021]

ästhetische Konstellation von Bedeutungskomplexen verstanden werden, die eine Partizipation und einen aktiven und je singulären Verstehensprozess erfordert. Auch das Voice-Over im Video gibt daher keinen Bedeutungsrahmen vor, sondern ist lediglich *ein* Element der Komposition. »You do not move your eyes from the screen. You have become invisible.« Und später: »You can't find your way out of the maze. You are convinced it's created solely for you.« Derartige Äußerungen leiten den Fluss der Bilder nicht an, sondern kommentieren ihn. Besonders für die Erfahrung des Digitalen und der Virtualität greifen wir in unserer Alltagssprache auf Metaphern zurück, um Nicht-Physisches durch bereits bestehende konkrete physische Erfahrungen zu beschreiben. Rafman überführt diese Erfahrungen in partizipative Installationen. Die Werke nehmen dabei auf jenes in der Kognitionswissenschaft bestimmte unterbewusste Konzeptsystem Bezug, das maßgeblich verkörpert ist. Der kreative Umgang mit den dabei motivierten konzeptuellen Metaphern lässt sich allerdings nicht hinreichend durch die *Conceptual Metaphor Theory* erfassen. Die mediale Umsetzung und ihre spezifische Materialität wie auch die singuläre Erfahrung und der damit verbundene Verstehensprozess können nur in einer sprachlichen Annäherung erfasst werden, die der ästhetischen Dimension der Erfahrung Rechnung trägt.

Beide Beispiele verdeutlichen, dass in der Vermittlung visueller Metaphorik das Primat der Sprache nicht aufrechterhalten werden kann. Vielmehr geht es um die Annäherung an ein Denken im Ästhetischen, dem die Sprache mitunter ohnmächtig gegenübersteht.