

ESTUDIOS TEÓRICOS

Zu einer geschichtlichen Reflexion über die Metapher¹

On metaphor: A historical reflection

Héctor A. PICCOLI

Universidad Nacional de Rosario
Departamento de Idiomas Modernos
bibliele@bibliele.com.ar

ABSTRACT ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend von den Überlegungen des Schweizer Kulturphilosophen und Lyrikers Jean Gebser zum Adjektivgebrauch in der abendländischen Literaturgeschichte wird eine historische Interpretation der Metapher auf zwei Ebenen – nämlich der theoretischer Reflexion und der dichterischer Praxis – durchgeführt. In die Analyse werden Beispiele aus verschiedenen Epochen einbezogen, und zwar Belege aus der Antike, der altgermanischen Dichtung und dem spanischen Barock bis hin zu solchen aus dem 20. Jahrhundert. Es wird aufgezeigt, dass die moderne Metapher durch Analogielosigkeit gekennzeichnet ist, ein Umstand, aus dem ästhetische und gnoseologische Probleme resultieren und der zu einer computergestützten Neuformulierung der Poetik Anlaß gibt.

ABSTRACT

The article expounds Jean Gebser's views on the use of adjective through the history of the West. Starting from Gebser, it proposes a historical interpretation of metaphor on two levels, poetic practice and theoretical reflexion. The analysis contains examples from Classical Antiquity and old German poetry to the present, under special consideration of Spanish Baroque. Modern metaphor is characterized by the absence of analogy, which poses aesthetic and gnoseological problems and argues for a computer-assisted reformulation of Poetics.

RESUMEN

El artículo expone los puntos de vista de Jean Gebser acerca del uso del adjetivo a través de la historia de Occidente. Partiendo de Gebser, propone una interpretación histórica de la metáfora en dos niveles, el de la práctica poética y el de la reflexión teórica. El análisis contiene ejemplos desde la antigüedad clásica y la antigua poesía germánica hasta el presente, con especial consideración del barroco español. La metáfora moderna se caracteriza por la ausencia de analogía, circunstancia que plantea problemas estéticos y gnoseológicos, a la par que aboga por una reformulación de la poética asistida por la informática.

SCHLÜSSELWÖRTER

Analogie
Concetto
Epitheton
ornans
Metamorphose
Tertium
comparationis
Vergleich

KEY WORDS

Analogy
Concetto
Epitheton
ornans
Metamorphose
Tertium
comparationis
Comparison

PALABRAS CLAVE

Analogía
Concetto
Epitheton
ornans
Metamorfosis
Tertium
comparationis
Comparación

¹ Das vorliegende Thema wurde im Rahmen eines im Jahre 2002 am Fachbereich Literatur der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der U.N.R. in Zusammenarbeit mit meiner Kollegin Sonia M. Yebara erteilten Endseminars für Germanistik und Romanistik ausführlich dargestellt.

SUMARIO 1. Adjektiv, Perspektive und Metapher. 2. Herkömmliche und moderne Begriffsabgrenzung der Metapher. 3. Schlußfolgerungen, Ausblick.

1. Adjektiv, Perspektive und Metapher

Wenn man sich – sei es als Dichter, sei es als Sprach- oder Literaturwissenschaftler – mit Problemen der dichterischen Sprache befaßt, kann man nicht umhin, die Metapher («*Archea, die Urmutter der Stilformen*²») als theoretischen Schwerpunkt in seine Überlegungen mit einzu-beziehen. Nun, auf die im folgenden formulierte Fragestellung bin ich eigentlich anhand gewisser feinsinniger Bemerkungen über den Adjektivgebrauch von einem kaum bekannten, heute fast völlig vergessenen Schweizer Kulturphilosophen und Lyriker namens Jean Gebser gekommen.

Mit knappen Worten möchte ich hier das Wesentliche von seinem Leben und Werk erwähnt wissen.

Er wurde am 20. 8. 1905 in Posen geboren und ist am 14. 5. 1973 in Bern gestorben. Nach abgebrochenem Gymnasium hörte er während seiner Bank- und Buchhändlerlehre als Werkstudent geistes- und sozialwissenschaftliche Vorlesungen. 1931 begab er sich auf eine mehr-jährige Wanderschaft, während der er bis 1939 Torremolinos, Madrid und Paris besuchte. Dort freundete er sich mit Federico García Lorca, Picasso, André Malraux und Louis Aragon an. In diesen Jahren entstanden Gedichte, Gedicht-Übertragungen (Hölderlin, Lorca) und im Jahre 1940, in Zürich, der Essay *Rilke und Spanien*, auf den ich mich gleich beziehen werde; daneben entwarf er sein kulturphilosophisches Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart*, das er spä-ter in der Schweiz ausarbeitete. Er umreißt darin eine Art stufenartige Entwicklung des Bewußtseins, vom archaischen über das magische, mythische und mentale bis zum integralen Stadium, dessen Schwelle erst in unserer Zeit überwunden werden sollte. Er sprach von einem «Strukturwandel des Geistes», und diesen Wandel veranschaulichte er durch eine erstaunliche Vielfalt von Beispielen aus den verschiedensten Künsten und Wissenschaftszweigen. Besonders wichtig hervorzuheben ist, daß er den gemeinten Wandel in engem Zusammen-hang mit der Entdeckung der Zeit als vierter Dimension sah. Die s. g. «Bewußtseinsmutation» bringe eine völlig neue «aperspektivische» Weltsicht mit sich. Nur darin ließe sich die gegen-wärtige Menschheitskrise überwinden. Gebsters Lehre wurde bis heute von der akademischen Welt übergangen, die Tragweite seiner Bemerkungen verkannt.³

Im oben genannten Essay *Rilke und Spanien* ist mir folgendes Zitat begegnet. Es handelt sich um ein Gedicht von Rainer Maria Rilke:

² Harjung, J. D., *Lexikon der Sprachkunst*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 2000, 296.

³ Vgl. Killy, W., *Literaturlexikon*. Berlin: 1998, elektronische Version.

Die große Nacht

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,
stand und staunte dich an...⁴

An die anfänglichen Verse anknüpfend, spricht Gebser von einem «Detail». Das Detail sei von Bedeutung «nicht nur für dieses Gedicht oder das Werk Rilkes allein, sondern für die zeitgenössische Dichtung überhaupt.» Worin besteht es? – Im Gebrauch, den Rilke von dem Adjektiv macht. In den gleichen Jahren einsetzend – so Gebser – sei bei anderen Dichtern ein ähnliches Vorgehen zu finden. Wenn Jorge Guillén schreibt: «Mit *unaufhörlichem* Laub sucht der Baum seinen Gott» oder Paul Valéry von der «*grünen* Nacht der Wiesen» spricht; wenn Kafka «...und trat in das *seitliche* Gras» sagt, oder Trakl die «*grüne* Stille des Teiches» nennt, geschehe etwas ganz Besonderes, ja sogar Einmaliges in der Sprach- und Denkgeschichte des Abendlandes. In der Antike, bei Homer z. B., sei nämlich das Adjektiv ein reines *Epitheton ornans*, ein ausschmückendes Begleitwort gewesen, das kaum den sehr genau begrenzten Wert des Substantivs beeinflusst. Das habe wesentlich mit dem hemisphärischen, begrenzten Weltbild zu tun, innerhalb dessen das Unterfangen, ein Objekt zu stark zu belasten, den Gleichgewichtsverlust und den Zusammenbruch mit sich führen würde. Und überhaupt: ein solches Vorgehen hätte auf gar keinen Fall in den Rahmen des euklidischen bzw. ptolomäischen Weltbildes hineingepaßt. Nun, mit der Renaissance habe dieses Weltbild einen tiefen Wandel erfahren, nämlich das Zerbrechen des hemisphärischen Himmels, die Übertragung des Weltzentrums aus der Erde in die Sonne, eine Ausdehnung des Raumgefühles und vor allem einen scheinbaren Tiefengewinn dank der Erfindung der Perspektive.⁵ Konsequenterweise habe das Adjektiv an Inhalt und Bedeutung gewonnen und dem Substantiv, auf welches es bezogen wird, <Perspektive> gegeben, wobei man nicht vergessen sollte, daß Perspektive geben sowohl den Betrachter als das Betrachtete *fixieren* heißt. So begegne uns, bei Shakespeare etwa, ein Adjektiv, das mit dem Substantiv ein einziges Wort, ja einen einzigen Begriff zu bilden scheine. Das wäre die zweite Stufe der Adjektiventwicklung. Der Gebrauch des Terminus habe sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kaum verändert. Gerade um die Jahrhundertwende, als eine neue geistige Revolution von vielleicht noch größeren Folgen als die kopernikanische ausbricht, habe sich ein neues Weltbild seinen Weg gebahnt: es zeichne sich durch eine allgemeine Relativierung der Werte und Dinge, durch eine Auslöschung der Grenzen und vor allem durch die Zulassung – oder sollten wir sagen – durch die Entdeckung einer vierten Dimension aus. Das alles habe zur Folge, daß das Adjektiv seinen determinierenden, fixierenden und perspektivischen Wert verliert, daß es nicht mehr als ein bloß hinzugefügtes Wort Ver-

⁴ Gebser, J., *Rilke und Spanien*. Zürich: Oprecht 1946, 37.

⁵ Man kann bei Gebser nicht genug betonen, wie entscheidend unser Denken von der Perspektive geprägt worden sei (so z. B. in *Abendländische Wandlung*, Kapitel 3).

wendung findet, sondern eher zu einem verbindenden Worte wird, da es sich nicht mehr einseitig auf das Substantiv bezieht, dem es rein grammatikalisch beigeordnet ist, sondern *auch* auf das Subjekt bzw. das Objekt (des Satzes, versteht sich, da wir uns schon auf syntaktischer Ebene befinden). Und in der Tat bezieht sich im Vers:

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern *begonnenem* Fenster,

das Partizip *begonnen* sowohl auf das Substantiv *Fenster* wie auch auf das Subjekt *ich*: *ich* hätte nämlich [gestern] das Fenster begonnen...⁶

Nun haben diese überraschend scharfsinnigen Bemerkungen Gebasers mir die Vermutung nahegelegt, daß, wenn das Adjektiv allein bzw. wenn der Gebrauch des Adjektivs an und für sich einer abendländischen Kulturgeschichte gerecht zu werden imstande ist: was könnte man nicht von der Metapher erwarten, von einer historisch differenzierten Interpretation der Metapher, von einer Darstellung der Metaphorik im Laufe der Zeit?

2. Herkömmliche und moderne Begriffsabgrenzung der Metapher

Die geläufige Definition von Metapher lautet: «sprachlicher Ausdruck, bei dem ein Wort (eine Wortgruppe) aus seinem Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen, als Bild verwendet wird (z. B. das Gold ihrer Haare).»⁷ Entlehnt wurde das Wort durchs Lateinische aus dem Griechischen *metaphorá*, zu *metaphérein*, einem Verb, das *anderswohin tragen* hieß und sich aus zwei Teilen zusammensetzt: *metá*, <nach... hin>, und *phérein* (*phéro*), <tragen>. So auch Lausberg: «Die Metaphora (translatio; *metaphorá*) ist der Ersatz (immutatio) eines *verbum proprium* (<Krieger>) durch ein Wort, dessen eigene *proprie*-Bedeutung mit der des ersetzten Wortes in einem Abbild-Verhältnis (*similitudo*) steht (<Löwe>).»⁸

⁶ Das von der Relativierung gezeichnete neue Weltbild drücke sich aber nicht nur im neuen Adjektivgebrauch aus: «auch in der Substantivierung des Verbums... und in der Auflösung der Reimgesetze... tritt diese Aufgabe der perspektivischen Bewertung in Erscheinung sowie in drei weiteren Gebrauchs-Änderungen grammatischer bzw. syntaktischer Termini, auf deren Sichtbarwerdung innerhalb der neuen europäischen Dichtung ich in *Der grammatische Spiegel* hinwies: 1. auf den zunehmenden neuartigen Gebrauch des <und>... 2. auf die Vermeidung des vergleichenden <wie> zugunsten einer gleichsetzenden Ausdrucksweise... 3. auf den Verzicht auf das kausale <denn>...». Und in der folgenden Fußnote fügt er hinzu: «...Ich erinnere an die tiefgreifende Veränderung, welche sich im Gebrauch des Verbums bemerkbar macht, das in zunehmendem Maße substantiviert wird. Wenn man das Substantiv als das statische Element, das Verbum hingegen als das aktuiierende innerhalb des Satzes ansieht, so ergibt sich ohne Schwierigkeit eine Erklärung für diesen Bedeutungswechsel, welche eine Aktivierung des Substantivs, das In-Fluß-Bringen der Dinge und Begriffe ausdrückt, die damit die Fähigkeit verlieren, sowohl als feste Ideen im Sinne Platons als auch perspektivisch angesehen zu werden. Wir geben uns immer mehr Rechenschaft davon, daß alles auf eine sehr viel intimere Weise voneinander abhängt (und eben nicht nur von uns), daß es keine festen Punkte mehr gibt (und damit keine Perspektive), sondern nur noch und ausschließlich die direkte Reaktion und die direkte Relation eines Dinges, ja jeder Partikel auf und zu sämtlichen übrigen.» *op. cit.* 87.

⁷ Duden *Universalwörterbuch*. Mannheim: 1991, elektronische Version.

⁸ Lausberg, H., *Elemente der literarischen Rhetorik*. München: Hueber 1963, 79.

Die semantische Übertragungsfunktion der Metapher ist auch in der lateinischen Bezeichnung *translatio* enthalten. Die auf semantischer Ebene operierende Unterscheidung der antiken Figurenlehre zwischen der Übertragung von Belebtem auf Belebtes (*Löwe* für einen mutigen Menschen), von Leblosem auf Lebloses (*Windschatten*), von Leblosem auf Belebtes (*Sonnenschein* für Geliebte oder geliebtes Kind) und am häufigsten von Belebtem auf Lebloses (*Erzader*) bleibt jahrhundertlang erhalten, um erst in der letzten Zeit zur sinnvolleren Differenzierung zwischen der Veranschaulichung des Geistigen durch Sinnliches und der Beseehlung des Sinnlichen durch Geistiges überzugehen.

Unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung einer Metapher ist das s. g. *Tertium comparationis*, das <dritte der [Bild]vergleichung>, das ist, was beide Elemente, ersetzter und ersetzender Terminus, was Bildempfänger und Bildgeber *gemeinsam* haben. Um einen Gemeinplatz (im rhetorischen Sinne des Wortes) als Beispiel dienen zu lassen: wenn ich mit den Worten «das *Gold* ihrer Haare» die Haarfarbe einer Frau meine, habe ich eine Metapher gebaut, und das hat ein *Tertium comparationis* ermöglicht:

Haare ↔ t. c.: *blond, gelblich* ↔ Gold

Die Metapher wurde deshalb auch schon von Quintilian, dem römischen Rhetoriker, als <gekürzter Vergleich> definiert, in dem das Vergleichene mit dem Abbild in eins gesetzt wird. Dem Vergleich (*similitudo*) <Achill kämpfte *wie* ein Löwe> entspricht die Metapher <Achill *war* ein Löwe in der Schlacht>.

Das wäre also die erste Unterscheidung: Vergleich und Metapher stehen sich gegenüber; die Figur wird ein Vergleich oder eine Metapher sein, je nachdem, ob die Vergleichspartikel <wie> in der konkreten Wortaussage verwendet wird.

Nun, was die von der Metapher in Verbindung gesetzten Termini angeht, kann es wohl vorkommen, daß der Bildempfänger im Satze erhalten bleibt oder völlig weggelassen wird. Die vollkommene Weglassung des Bildempfängers, d. h., des ersetzten Terminus, bestimmt die s. g. Metapher *in absentia*, die reine Metapher:

das über ihre Schultern wallende *Gold*
(ohne daß das Wort <Haar> erwähnt wird)

Wenn der gemeinte Begriff, im Gegenteil, namentlich genannt wird, etwa durch einen Gleichsetzungsnominativ (<dein Haar ist wallendes Gold>) oder durch ein Genitivattribut, wie in diesem Gedicht von Chamisso:

Wie der Mai du anzuschauen,
Wonnereiche, Zarte, Feine,
Mit *des Haares Gold*, der blauen
Klaren Augen Himmelsreine;

Mit den Lippen von Korallen,

...

[Chamisso: Vergeltung]

liegt uns eine Metapher *in praesentia* vor.

Als Urmutter der Stilformen ist die Metapher die am besten bekannte rhetorische Figur und auch der allerhäufigste Tropus. Wegen ihres Bekanntheitsgrades ist sie zur Ersatzbezeichnung anderer Figuren geworden, die eigentlich keine Metaphern sind. Umgangssprachlich sind wir daran gewöhnt zu sagen: «Das ist eine Metapher...», wenn wir im Grunde einen beliebigen *bildlichen* Ausdruck meinen.

* * *

Die Metapher wurde in jeder Kulturepoche anders erlebt und verwendet. Über diese Stilform sind im Laufe der Jahrhunderte philosophische, ästhetische, ethnologische, sprachwissenschaftliche und psychologische Betrachtungen angestellt worden. Die unübersehbare Fülle der einschlägigen Werke macht zwar die bloße Aufzählung der theoretischen Annäherungen an die Metapher nahezu unmöglich: selbst ein Verzeichnis der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Aufsätze, die sie zum Thema haben, würde eine erstaunliche Menge von Titeln und Autorennamen erweisen. Ohne eine Übersicht der wichtigsten Meilensteine der Konzeption sowie der metaphorischen Praxis kann das Thema jedoch gar nicht erst angegangen werden.

Nach der grundlegenden Definition Aristoteles' («Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes – das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird –, und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder *nach den Regeln der Analogie*.»⁹) darf auf die Auffassung Ciceros hingewiesen werden.

Cicero betrachtet die Entstehung der Metapher als Folge einer gewissen Bedürftigkeit der Sprache. Erst in einem zweiten Moment sei sie zum Schmuck und mithin zum Gegenstand des Genusses geworden: «Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad *ornatum* etiam corporis et dignitatem, sic verbi tralatio instituta est *inopiae* causa, frequentata *delectationis*.»¹⁰

Die Vorstellung der Metapher als Schmuck sollte erst im 18. Jahrhundert, und zwar von Giambattista Vico (1668–1744), wohl dem ersten Theoretiker des primitiven Animismus, durchgreifend widerlegt werden. In seinem Werk *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1725, *Grundzüge einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*), das meistens unter dem Kurztitel *Scienza nuova* zitiert wird, entwickelte

⁹ Aristoteles, *Von der Dichtkunst* (<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ/germ4/dichtk/aristpo3.htm>), 21.

¹⁰ Cicero, *De oratore* (<http://patriot.net/~lillard/cp/>), III, 38.

Vico eine zyklische Geschichtstheorie, der zufolge sich die menschliche Gesellschaft in drei Stufen von der Barbarei zur Zivilisation fortentwickelt. Vico meint, daß der Mensch im Grunde die Natur gar nicht erkennen könne, sondern nur das, was er selbst hervorgebracht habe, d. h. selbstgeschaffene Phänomene. Solche Phänomene seien von innen her zu verstehen, weil der Mensch sie in seiner Phantasie nachzuvollziehen imstande sei. Nach dieser primitiven Metaphysik sei der Mensch gleich von Anfang an dazu geneigt, Elemente der sichtbaren Welt mit Körperteile bezeichnenden Wörtern zu benennen (*Fuß* eines Berges, usw.); daraus habe sich die Metapher gleichsam als Personifikation herausgebildet (Metapher als kleiner Mythos).

Jedenfalls bleibt die Metapher während der Antike im literarischen Bereich eher verblaßt. Es überwiegt der Vergleich. Besonders bekannt ist der Fall bei Homer:

Jener sprach's, und wandte der erste sich aus der Versammlung.

85 Rings dann standen sie auf, dem Völkerhirten gehorchend,
Alle bescepterten Fürsten. Heran nun stürzten die Völker.
Wie wenn Scharen der Bienen daherziehn dichtes Gewimmels,
Aus dem gehöhleten Fels in beständigem Schwarm sich erneuend;
Jetzt in Trauben gedrängt umfliegen sie Blumen des Lenzes;

90 Andere hier unzählbar entflogen sie, andere dorthin:
Also zogen gedrängt von den Schiffen daher und Gezelten
Rings unzählbare Völker am Rand des hohen Gestades
Schar an Schar zur Versammlung.¹¹

So auch etwa bei Sappho:

... von Sardes aus
... oftmals ihre Gedanken hierher richtend,

wie wir einst (gelebt)...
dich *einer* [...] *Cöttin gleich*, [Arignota]
und an deinem Lied freute sie sich am meisten;

jetzt aber ragt sie unter den lydischen Frauen
hervor *wie der nach Sonnenuntergang alle Sterne*
übertreffende rosenfingrige Mond;

¹¹ Homer, *Ilias* – in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß –, II, 84 u. f.

sein Licht breitet er über das salzige Meer
und in gleicher Weise über die blumenreichen
Gefilde hin;

schöner Tau ist hingegossen, die Rosen, die
zarten Kerbelstauden und der doldenreiche
Honiglotos sind erblüht,
sie aber schreitet oftmals hindurch, der
Sehnsucht der freundlichen Atthis gedenkend,
in ihrem heiteren Sinn wird (sie)... wohl
beschwert;

daß wir dorthin kommen...¹²

Das Wort *Kenning* (altnordisch <Erkennung>) bezeichnet eine uralte Sonderart der Metapher in der germanischen Dichtung, die darin bestand, einen Einzelbegriff durch eine mehrgliedrige Benennung (bildlich) zu umschreiben: *das Schwirren der Pfeile* hieß der Kampf; *das Bad der Wale* sowie *die schäumenden Gefilde* hieß das Meer, der Ozean usw. In seinem Aufsatz «*Las kenningar*»¹³ hat J. L. Borges eine mehrseitige Liste solcher Benennungen aufgestellt und auf seine Weise kommentiert. Die Kenning lebte aber weiter und lebt heute noch. So z. B. bei Else Lasker-Schüler: «Verstecke mich, du – / Denn meine wilde Pein / Wird Scham, / Verstecke mich, du, / Tief in das *Auge der Nacht*, / Daß mein Tag Nachtdunkel trage...», wo man hinter dem schonenden nächtlichen Auge ganz leicht den Mond erkennen könnte.

Außer dem Vergleich (Simile) zählen Allegorie, Allusion, Hypokatastasis, die im germanischen Sprachraum geltende, oben genannte Kenning und ihr Gegenstück, das Heiti, sowie die Sammelbezeichnungen Bild, Symbol und Umschreibung zu den Grenz Begriffen der Metapher. Im einzelnen darauf einzugehen, würde hier zu weit führen. Wir wollen uns damit begnügen, an die von der Allegorie in der mittelalterlichen Literatur gespielte Rolle zu erinnern:

Es kumpt ein schiff geladen
recht uff sin höchstes port,
es bringt uns den sune des vatters,
daz ewig wore wort.

...

¹² Sappho –üb. nach H. Saake–, *Das Arignotalied* oder *Das Atthis-Gedicht* (<http://www.gottwein.de/Grie/LyrSappho6.htm>).

¹³ Borges, J., «*Las kenningar*», in *Historia de la etimología, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé 1974, 368 u. f.

...
 Daz schifflin daz gat stille
 und bringt uns richen last,
 der segel ist die minne,
 der hailig gaist der mast.¹⁴

Höchst aufschlußreich ist die Konzeption der Metapher während der Barockzeit, wobei ich vor allem an das von der Konterreformation geprägte, spanische Barock denke.¹⁵

Das Barock hat eine besondere Vorliebe für die Metapher. Die kommt manchmal als geistreich-witziges Gedanken- oder Wortspiel vor (das s. g. Konzetto¹⁶) und stellt meistens eine wahrhaftige Herausforderung an den Intellekt dar. Die barocke Metapher ist nicht selten emblematisch, fast immer überdeterminiert und architektonisch aufgebaut. Im ersten Quartett des aus dem Jahre 1606 stammenden, 68. Sonetts von Góngora:

[*A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte*]

Velero bosque de árboles poblado,
 que visten hojas de inquieto lino;
 puente inestable y prolija, que vecino
 el occidente haces apartado;

wird zweimal in fast symmetrischen Versen derselbe Gegenstand metaphorisch genannt. Das dabei in übertragenem Sinne verwendete Hauptwort wird jeweils von einem durch <que> eingeleiteten Relativsatz bestimmt. Die metaphorische Gestaltung kann in drei Stufen aufgeteilt werden.

1. (die durch ein *tertium comparationis* ermöglichte) Ersetzung:

Bezeichnen wir den ersetzten Terminus mit *Erstzter*, und die ersetzenden Termini mit *Erstzder_1*, *Erstzder_2* usw.:

Erstzter: barco (Schiff)
Erstzder_1: bosque (Wald)
Erstzder_2: puente (Brücke)

Dann läßt sich die Ersetzung so darstellen:

¹⁴ Tauler, J., in *Das deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von E. Hederer. Frankfurt: Fischer 1980, 33.

¹⁵ Zur Einmaligkeit des spanischen Barock in der Weltliteratur, vgl. Lezama Lima, J., «Sierpe de don Luis de Góngora», in: *Lezama Lima*. Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez, 1968, 204, 213 u. 215.

¹⁶ Von italienisch *conceito*: <Einfall>.

Erstzter (barco) ← Holz / [die vielen] Masten → *Erstzder_1* (bosque)

Synekdoche

tertium comparationis

Erstzter (barco) ← gegenüberliegende Ufer miteinander verbinden → *Erstzder_2* (puente)

tertium comparationis

2. Erstellung einer metonymischen, zum ersetzten Terminus gehörenden Serie auf der Ebene des ersetzenden:

bosque (für *barco*) – árboles (für *mástiles*) – hojas (für *velas*)

3. Zuteilung an den ersetzenden Terminus des semantischen Feldes vom ersetzten:

velero (∈ *Erstzter*) → bosque (*Erstzder_1*) –

und folglich auch:

hojas (mit *Erstzder_1* metonymisch verbunden) ← de... *lino* (∈ *Erstzter* – da die Segel des Schiffes aus Leinen bestehen –).

Beim Ineinander-Verwoben-Sein der einzelnen Elemente darf weder die geschehene Übertragung von Lebtem auf Lebloses (de árboles ← *poblado*, *inquieta* → *lino*) noch die aus dem Austausch von Eigenschaften resultierende Entstehung einer Art Chiasmus übersehen werden:

Velero árboles

hojas lino

Noch ein Beispiel dieser für das Barock bezeichnenden Hyperstrukturierung der Metapher aus der ersten «Soledad» (1613-1614):

[Recordó al sol, no de su espuma cana,
la dulce de las aves armonía,
sino los dos topacios que batía
–orientales aldabas– Himeneo.]

Del carro pues febeo

710 el luminoso tiro,

mordiendo oro, el eclíptico zafiro
 pisar quería, // cuando el populoso
 lugarillo, el serrano
 con su huésped, que admira cortesano
 –a pesar del estambre y de la seda–
 el que tapiz frondoso
 tejió de verdes hojas la arboleda,
 y los que por las calles espaciosas
 fabrican arcos rosas,
 720 oblicuos nuevos, pénsiles jardines,
 de tantos como violas jazmines.

1. Ersetzung:

Erstzter: Sol

Erstzder_1: »luminoso tiro del carro febeo«

wobei das Adjektiv «febeo» aus dem mythologischen Eigennamen Febo [lat. Phoebus, gr. Phoibos, <glänzend, strahlend>] abgeleitet wurde. Der Metapher liegt hier eine ikonische Darstellung zugrunde, nämlich die, welche den Phöbus mit einem vierspännigen Wagen über den Himmel fahrend zeigt:¹⁷

Del carro pues febeo
 el luminoso tiro, → *Synekdoche*
 mordiendo oro, el eclíptico zafiro → *Saphir (die blaue Farbe des Himmels)*,

woraus sich gleichsam ein *handelndes Emblem* ergibt, gegen dessen Hintergrund die beschreibende, ausmalende Hinzufügung eines im Satzzusammenhang nicht unbedingt erforderlichen Attributs, d. h. eines *Epithetons*, abhebt.

2. Erstellung der metonymischen Serie, wie oben angegeben:

carro – tiro – mordiendo (= <morder el freno>) [Wagen – Gespann – beißend (= <in den Zaum beißen>)]

¹⁷ Wenn es stimmt –nach der Bemerkung von Hermann Barth in «Tränen des Vaterlandes», IN (1992), 36–, daß das Barock ein «zweimediales Zeitalter» ist, bedarf es kaum der Erwähnung, daß das aus Überschrift (Lemma), Bild (pictura) und erklärender Unterschrift (subscriptio) bestehende *Emblem* eine entscheidende Rolle bei der Metaphergestaltung gespielt haben muß. In diesem Zusammenhang denke man nur an das im Jahre 1521 veröffentlichte Emblembuch des Andrea Alciato und seine damalige Beliebtheit.

3. Ebenso: Zuteilung an den ersetzenden Terminus des semantischen Feldes vom ersetztem:

luminoso (∈ *Erstzter*) → *tiro* (*Erstzder_1*)

mordiendo (mit *Erstzder_1* metonymisch verbunden) ← *oro* (*Erstzder_2*; Gold für Sonne)

pisar (mit *Erstzder_1* metonymisch verbunden) ← *el eclíptico* (auch ∈ *Erstzter*, indem es ein von <eclíptica> – Ekliptik: die scheinbare Sonnenbahn am Himmel – abgeleitetes Adj. ist) *zafiro*

In den folgenden Versen (ab dem einleitenden «cuando») sind zwei ersetzende Termini im Spiel: «tapiz» (Tapisserie) und «arcos» (<pl.> Bogen, sowohl in den Bedeutungen von <gebogene Linie>, <gekrümmtes Kurvenstück> wie auch in der von <gewölbtes, eine Öffnung überspannendes Tragwerk>).

tertium comparationis

Erstzder_1: tapiz (Tapisserie) ← Textur: Dichte des Laubwerks → *Erstzter_1*: follaje (Laubwerk)

tertium comparationis

Erstzder_2: arcos (Bogen) ← Form: Biegung, Wölbung → *Erstzter_2*: guirnalda (Girlanden)

Nun webt die Allee Tapisserien, Rosen stellen Bogen her.

arboleda → teje → tapiz

rosas → fabrican → arcos

Bei der metonymischen Übertragung und dem syntaktischen Parallelismus beider (*arboleda* und *rosas*) personifizierenden Aussagen fällt die semantische Nähe der verwendeten Vokabeln besonders auf. Dasselbe gilt für die Durchsichtigkeit des Epithetons:

de verdes hojas (mit *grünen* Blättern – gewebt –)

Worauf läuft das aber alles hinaus? – Auf die Gestaltung einer globalen, überdeterminierten Metapher, welche das gemeinte Objekt nicht nur als Thema nimmt (d. h., nicht nur zum <Inhalt> hat), sondern auch in den Konturen des Gedichts *konkret* darstellt.

Die mit «arboleda» und «rosas» anfangenden Serien erreichen ihren Kulminationspunkt im verdichtenden Wort «jardines»:

arboleda – rosas →

oblicuos (.) *nuevos*, ***pénsiles jardines*** [VERDICHUNG]

tapiz – arcos →

Mit einer typischen Gebärde des Barock, scheint der Text, nachdem er den Kulminationspunkt erreicht, wenn nicht gleich wieder von vorne anfangen, so doch wenigstens eine Weile fortfahren zu wollen:

de tantos como violas, jazmines [INKLUSION ↑: Jasmine (/ Jasminblumen) sind in <Gärten> eingeschlossen; ← AUFZÄHLUNG (das Wort schließt die Reihe «rosas, violas, ...» ab)]

Beide Wörter «jardines» und «jazmines» sind nicht nur aufeinander gereimt, sondern das letztere ist im ersten *buchstäblich* enthalten: semantisch und graphematisch-phonetisch (*jardines, jazmines*).

Nun, was führt uns diese Thaumaturgie anderes vor Augen als die Hängenden Gärten («pénsiles jardines») von Babylon, das zweite, jetzt im Gedicht selbst syntaktisch geschehene Weltwunder?

Die Analyse der Sonette eines Gryphius¹⁸ oder der «zur Göttlichen beschauligkeit anleitenden Geist- reichen Sinn- und Schluß-Reime» (Epigramme) des Angelus Silesius, würde – so sachlich-nüchtern sie einem im Vergleich mit den Gedichten Góngoras auch erscheinen mögen – keine prinzipiell verschiedene Gestaltung der Metapher nachweisen: die barocke Metapher will in Zusammenhang mit der Definition des <concepto> von Gracián, dem großen damaligen

¹⁸ In welchem Maße eine in der dem Geist des Barock so entgegenkommenden Sonettform entworfene, architektonisch aufgebaute Metapher den – für die damalige Vorstellung – engen Zusammenhang von Natur- und Heilordnung verkörpert, kann man an folgendem Gedicht sehen, indem man besonders auf die Reihe der *ersetzenden* Elemente (*Erstzder_1*: Lichter, *Erstzder_2*: Fackeln... usw.) aufpaßt:

An die Sternen

Ihr Lichter, die ich nicht auf Erden satt kann schauen,
Ihr Fackeln, die ihr Nacht und schwarze Wolken trennt,
Als Diamante spielt und ohn Aufhören brennt,
Ihr Blumen, die ihr schmückt des großen Himmels Auen,

Ihr Wächter, die als Gott die Welt auf- wollte bauen,
Sein Wort, die Weisheit selbst, mit rechten Namen nennt,
Die Gott allein recht mißt, die Gott allein recht kennt,
(Wir blinden Sterblichen, was wollen wir uns trauen!)

Ihr Bürgen meiner Lust, wie manche schöne Nacht
Hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden dieser Zeit, wenn wird es doch geschehen,

Daß ich, der eurer nicht allhier vergessen kann,
Euch, derer Liebe mir steckt Herz und Geister an,
Von andern Sorgen frei werd' unter mir besehen?

Für eine vorbildliche Analyse dieses Gedichts sowie für das Verständnis des deutschen Barock überhaupt, vgl. Trunz, E., *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*. München: Beck 1992.

Theoretiker der Redekunst verstanden werden: *concepto* sei eine «Handlung des Verstandes, welche die Entsprechung, in der die Gegenstände zueinander stehen, ausdrückt».¹⁹

Im 18. Jahrhundert stirbt die 2500 Jahre alte Rhetorik langsam in der «Rhetorik-Klasse» aus. Die Wende zum 19. Jahrhundert hat aber auch noch in Deutschland etwas zur Metapher zu sagen. Mit seiner Definition «Wörterbuch erblasseter Metaphern»²⁰ hat Jean Paul zum geschichtlichen Bewußtsein der Sprache wesentlich beigetragen.

§ Doppelzweig des bildlichen Witzes

Der bildliche Witz kann entweder den Körper *beseelen* oder den Geist *verkörpern*.

Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf *einem* Stamme geimpft blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner; jener verglich nicht Unähnlichkeiten, sondern verkündigte Gleichheit; die Metaphern waren, wie bei Kindern, nur abgedrungene Synonymen des Leibes und Geistes. Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, insofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte. Das tropische Beseelen und Beleiben fiel noch in *eins* zusammen, weil noch Ich und Welt verschmolz. DAHER IST JEDE SPRACHE IN RÜCKSICHT GEISTIGER BEZIEHUNGEN EIN WÖRTERBUCH ERBLASSETER METAPHERN. So wie sich der Mensch absondert von der Welt, die Unsichtbarkeit von der Sichtbarkeit: so muß sein Witz *beseelen*, obwohl noch nicht *verkörpern*; sein Ich leihe er dem All, sein Leben der Materie um ihn her; nur aber, daß er – da ihm sein Ich selber nur in Gestalt eines sich regenden Leibes erscheint – folglich auch an die fremde Welt nichts anders oder Geistigeres auszuteilen hat als Glieder, Augen, Arme, Füße, doch aber lebendige, beseelte. *Personifikation* ist die erste poetische Figur, die der Wilde macht, worauf die *Metapher* als die verkürzte Personifikation erscheint [...]»²¹

Manch wichtige Stelle nochmals überspringend²², wenden wir uns dem 20. Jahrhundert zu, wo die theoretischen Annäherungen an die Metapher sich ungemein differenzieren und multiplizieren.

In den dreißiger Jahren leitet I. A. Richards²³ die Dichotomie *tenor* / *vehicle* ein. *Tenor* bezieht sich auf die ursprüngliche, bzw. die zugrunde gelegte (Haupt)bedeutung [*principal sub-*

¹⁹ «Acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos», in Gracián, B., *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza – Kunst der Erfindung. Abhandlung über den Scharfsinn* – (1642, erweitert 1648). Die von Balthasar Castiglione (1478–1529) in seinem *Libro del Cortegiano* gelobte «acutezza recondita» kommt dieser Vorstellung nahe.

²⁰ Um nur ein paar Beispiele herauszugreifen: <An-liegen>, <vor-tragen>.

²¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 268. [Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 104188 (vgl. Jean Paul - W, 1. Abt. Bd. 5, S. 184)]

²² Wie z. B. die Tropentheorie von Pierre Fontanier (s. Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris: Flammarion 1968).

²³ Vgl. Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press 1936.

ject] der Metapher; Vehikel auf deren umgewandelte, transformierte Bedeutung. Die <Figur> konstituiert sich aber erst in der Interaktion von Tenor und Vehikel. Dieses Schema wird Anfang der sechziger Jahre von Max Black²⁴ reformuliert. Das Begriffspaar *tenor / vehicle* wird durch *focus / frame* abgelöst. Der metaphorische Bedeutungswandel werde nun erst durch den Kontext (*frame*) erkennbar.

Die Untersuchungen des Lütticher Kreises stellen eine Art <Wiederaufleben der Rhetorik> dar. Sie versuchen – allerdings auf nicht ganz überzeugende Weise – die Metapher «als ein Produkt aus zwei Synekdochen» zu definieren.²⁵

Eine entscheidende und verallgemeinernde Reformulierung des Begriffs <Metapher> sollte im 20. Jahrhundert vom zunächst dem Kreis der russischen Formalisten, später dem Prager Zirkel angehörenden Sprachwissenschaftler Roman Jakobson vorgenommen werden. Neben der Metonymie aus dem üppigen Wald der rhetorischen Figuren hervorgehoben, wird die Metapher zu einem der Hauptmechanismen, nicht nur der literarischen und künstlerischen Produktion, sondern des symbolischen Denkens überhaupt: jede Schöpfung des menschlichen Geistes, ja sogar das Unbewusste, vom Traum Geleistete, wird nach Jakobson von (vorwiegend) metaphorischen oder metonymischen Bedeutungsbeziehungen bestimmt und bewirkt.²⁶

Abgesehen von der theoretischen Auseinandersetzung, hat das zeitgenössische Erlebnis der Metapher durch die Poetik des Surrealismus seine tiefste Prägung bekommen. In seinem *Manifest des Surrealismus* paraphrasiert André Breton die Definition von Pierre Reverdy: »[das >Bild<] ...kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. JE ENTFERNTER UND JE GENAUER DIE BEZIEHUNGEN DER EINANDER ANGENÄHERTEN WIRKLICHKEITEN SIND, UM SO STÄRKER IST DAS BILD – umso mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es... <.²⁷

Die Freilegung des Unbewussten²⁸ hat im vorigen Jahrhundert den Horizont der kreativen Möglichkeiten in jedem Bereich der künstlerischen Schöpfung unerhört erweitert: ohne den Hintergrund des Surrealismus wäre ein großer Teil der heute geschriebenen Gedichte oder gar der uns schon nicht mehr fremd vorkommenden gebrauchsgraphischen Werke absolut undenkbar.

²⁴ Vgl. Black, M., *Models and Metaphor*. New York: Cornell University Press 1962.

²⁵ Vgl. Dubois, J., u. a., *Allgemeine Rhetorik*. München: Fink 1974, 179 u. f.: «Um eine Metapher zu konstruieren, müssen wir zwei komplementäre Synekdochen koppeln, die in genau entgegengesetzter Weise funktionieren und eine Überschneidung zwischen A und Z herbeiführen...».

²⁶ Vgl. Jakobson, R., *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil 1973, und «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie – V. Les pôles métaphorique et métonymique», in *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit 1963, 61 u. f.

²⁷ Vgl. Breton, A., *Manifeste du Surréalisme*. Paris 1924, 31 u. 52.

²⁸ Die Diskussion, inwiefern das «automatische Schreiben» der Surrealisten eigentlich von unbewussten Vorgängen gesteuert wird, wäre hier fehl am Platze.

2.
 Rückwärts flüstert der Fels,
 glänzt
 fischbärtig-schiffbar
 daher,
 um alphabetisch
 zu blühen:
 Sternwegerich,
 Herbstaster:
 Blumen der Zeit.

3.
 Seehell mäandert der Sinn
 ins eulenfingrige
 Aug,
 un-
 ein-
 sichtig
 umsonnt: steinwüstenblind.

Die abwesende Korallenschrift der Sternstrahlung,
 ungesehen,
 nimmer.²⁹

Die Entfernung der zusammenzubringenden Realitäten, die (bei den guten Gedichten) erleuchtende Genauigkeit oder (bei den nicht so guten) die Willkür der Bildspanne, erweitert im Prinzip, um es mit den Worten Jakobsons auszudrücken, die Projektion der durch das Prinzip der Selektion³⁰ bestimmten, paradigmatischen Achse auf die syntagmatische, das heißt, das Spektrum der Dichtung. Die Erweiterung erreicht bei bestimmten Vertretern der jungen bis mittlujungen Generation, was ich anderswo die «erschöpfende Metapher» («metáfora exhaustiva») genannt habe.³¹ Diese Klimax ist die Kehrseite der in den sechziger Jahren deut-

²⁹ Beispiele der vom Surrealismus hinterlassenen Spuren gibt es in Hülle und Fülle. Hier ein paar Strophen des ausgezeichneten deutschen Dichters Tobias Burghardt – aus «Nazca», in *Sonnengeräusche. Ballade vom tristen Cafe*. Saarbrücken: Verlag Edition Thaleia, 1991, 10; 11.

³⁰ Auswahlmöglichkeit nach Äquivalenz, Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit.

³¹ Vorwort zu *Sinopie* (Gedichte von Marcelo Rizzi, in Druck). Eine geradezu atemberaubende Aneinanderreihung der Figuren, die Verabsolutisierung der bildlichen Sprache, sind unverkennbare Merkmale der «erschöpfenden Metapher».

lich einsetzenden, symptomatisch so weit verbreiteten <prosimisierten> Dichtung unserer Tage.³²

Einen ganz anderen Aspekt der zeitgenössischen Metaphorik zeigen dagegen diejenigen Poetiken, die ich «Poetiken der Entkleidung» («poéticas del despojamiento») zu nennen pflege: vor allen Dingen die der konkreten Dichtung.

bedeutet diese Verknappung und Vereinfachung der Sprache und der Schrift das Ende der Dichtung? Gewiß nicht. Knappheit im positiven Sinne – Konzentration und Einfachheit – sind das Wesen der Dichtung. Daraus wäre zu schließen, daß heutige Sprache und Dichtung gemeinsames haben müßten, daß sie einander formal und substantiell speisen würden... im Alltag, wo aus Schlagzeilen, Schlagworten, Laut- und Buchstabengruppen Gebilde entstehen, die Muster einer neuen Dichtung sein können und nur der Entdeckung oder sinngebenden Verwendung bedürfen.³³

Die aus den alltäglichen Schlagzeilen, Schlagworten, Laut- und Buchstabengruppen entstandenen *Gebilde* verzichten grundsätzlich auf die Syntax, und damit auf das konstituierende Element der menschlichen Sprache. Ein in Morpheme oder Pseudo-Morpheme, ja gar in Grapheme zerlegenes Wort kann nämlich höchstens eine sich <nach innen> entwickelnde Syntax erzeugen.³⁴

So wortkarg nun der konkrete Text auch sein mag, selbst wenn er auf bloßer Iteration basiert,³⁵

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

tritt immer³⁶ – nicht selten als Humor verkleidet – eine Art Metapher zutage. – Woran sonst sollte das jedem wahren Gedicht innewohnende *Plus an Signifikanz* liegen?

³² Vgl. Piontek, H., *Deutsche Gedichte der sechziger Jahre – Vorwort*. Stuttgart: Reclam, 1972, 8: «Im Gegensatz zum kanonisierten modernen Gedicht ist das heutige viel weniger <schön>. Die Vollkommenheit der Form nach ästhetischen Regeln, die selbst Revolutionäre wie Benn und Brecht selten zu ignorieren wagten, findet zur Zeit so gut wie keine Verfechter. Metrum, Reim, Strophenform, Wohlklang, Erlesenheit – all das ist einer trocknen, spröden, ja rüden Ausdrucksweise gewichen. Man verhält sich einsilbig, geizt mit Bildern, selbst in längeren Poemen kommt kaum Pathos auf...».

³³ Gomringer, E., «vom vers zur konstellation», in *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam 1972, 156.

³⁴ Denke man etwa an die <magischen> Gedichte von E. E. Cummings.

³⁵ Gomringer, E., *op. cit.* 58.

³⁶ D. h., im *gelungenen* Gedicht.

In diesem Zusammenhang dürfen wir uns die Frage stellen, ob die Metapher nicht unerläßliche Bedingung der Dichtung, ja, ob ein gänzlich metaphernloses Gedicht überhaupt denkbar ist.³⁷

3. Schlußfolgerungen, Ausblick

Dichtung ist heute der am unschärfsten definierte Kunstbereich. Unter bestimmten Situationsbedingungen³⁸ ist buchstäblich jedes Textkonstrukt dazu imstande, von einem großen Teil des Publikums als *Gedicht* rezipiert zu werden. Die romantisch geprägte, landläufige Vorstellung, daß die Dichtung gar nicht <schulmäßig> erlernt werden könne und die folglich Verbannung der Poetik ins Reich des Vergessens haben gewiß zu dieser Absurdität beigetragen. Daß ihre Konturen derzeit noch recht verschwommen bleiben, hat die Lyrik der Nicht-Anerkennung der *Dichtkunst* – im klaren Kontrast zur Musik oder Malerei – als eines Korpus von bedingenden und *lehrbaren* Techniken zu verdanken. Es ist höchste Zeit, Überlegungen anzustellen, wie eine neue, vielleicht computer-gestützte Poetik³⁹ formalisiert werden könnte.

Wir sind der festen Überzeugung, daß die akute, mit der Vorherrschaft der Massenmedien und der Bilderkultur zusammenhängende Krise, in der heute das Wort – nicht nur das dichterische, sondern das Wort überhaupt – steckt, auf eine machiavellische Degradierung der Sprachkompetenz von Seiten der Globalmacht zurückzuführen ist.⁴⁰

Die zeitgenössische Poesie läßt zwei Haupttendenzen erkennen: eine *prosifizierende* und eine *ultrametaphorisierende*. Erstere vernachlässigt prinzipiell die Form, verzichtet im voraus auf jede Ausfeilung der Metapher, und – wenn sich zeit- oder gesellschaftskritisch verhaltend – von politischem und sozialem Bewußtsein inhaltlich nicht zeugt, versucht sie den banalen Alltag zu auratisieren; sie versteht sich immer irgendwie als <Antipoesie> und kommt deswegen, vom Rhythmus und der Wortwahl her, der Umgangssprache am nächsten. Letztere, die für unser Thema besonders in Frage kommende Tendenz, hat den heutigen Begriff von Metapher wesentlich mitgeprägt, indem sie die ursprünglichen Grenzen der *translatio* aufhob und die einschränkenden Gesetze des Vergleichs überschritt; mit anderen Worten: indem sie AUF DAS *TERTIUM COMPARATIONIS* VERZICHTETE. Da beide von der Metapher in Verbindung gesetzte Termini (Bildempfänger und Bildgeber) des *tertium comparationis* entbehren, stehen sie jetzt in keinem auf Analogie basierenden Verhältnis zueinander: wir werden aufgefordert, uns dem Spiel der freien Assoziation hinzugeben. In dieser Hinsicht könnte es von Nutzen sein, die neuartige Metapher nicht als Übertragung, sondern eher im Sinne der von José Lez-

³⁷ Vor einiger Zeit hat mir eine spanische Kollegin versichert, sie kenne Zen-Haikus, die der Metapher ganz und gar entbehren. Ob das stimmt, ist mir unbekannt.

³⁸ Sei es z. B. im Rahmen eines <Poesiefestivals>.

³⁹ In diesem Zusammenhang darf ich auf meine Vers-Analysatoren im WWW hinweisen: <http://www.biblele.com/ciberpoesia/fractales/anaendec.htm> und <http://www.biblele.com/ciberpoesia/fractales/anaalej.htm>.

⁴⁰ Ohne ein strukturierendes *Wort* ist nämlich psychologisch und gnoseologisch kein Denken möglich.

ama Lima erwähnten *Metamorphose*⁴¹ zu verstehen. Aufgrund der neuen Spielregeln hat die zeitgenössische Dichtung zwar an Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen, paradoxerweise aber auch – da das gemeinte Objekt nicht mehr *wiedererkannt* werden muß – viel an intellektuellem Spiel, an Witz und Geist eingebüßt.⁴² Inwiefern die Erweiterung des dichterischen Spektrums diesen kaum abzuschätzenden Verlust wieder aufhebt, bleibt unbeantwortet; Darstellbar- und Wiedererkennbarkeit, Hauptfragen der modernen Kunst.

Ein Dröhnen: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.⁴³

⁴¹ «Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí la metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formæ*». Lezama Lima, «Las imágenes posibles», *op. cit.* 188.

⁴² Ästhetisch und erkenntnistheoretisch ist die Rolle der Metapher allgemein erkannt. So z. B. Gero von Wilpert [*Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1989, 569]: «...indem sie die über die bloße Bedeutung hinausgehende Ausdruckskraft des Wortes freilegt, die einfache Beziehung von Namen und Gegenstand aufhebt, neue Zusammenhänge und Bezüge zwischen verschiedenen Wirklichkeits- und Vorstellungsbereichen herstellt...» usw. Ihn selbst paraphrasierend, fügen wir hinzu: *vorausgesetzt, daß der Leser im Bild die semantische Übertragung nachzuvollziehen vermag.*

⁴³ Celan, P., *Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp 1978.