

ÄSTHETIK DER METAPHER

In diesem Beitrag möchte ich die Relevanz neuerer Theorien der Metapher für die philosophische Ästhetik erörtern. Ich tue dies anhand der hermeneutischen Theorie von Paul Ricoeur, der Semiotik von Nelson Goodman und der Kunstphilosophie von Arthur C. Danto. Diese Reihenfolge der Analyse empfiehlt sich, weil Ricoeurs Versuch zu einer Hermeneutik der Metapher die materialen Aspekt einer Theorie der Metapher umsichtig entfaltet, ohne zugleich schon Ansprüche auf eine Ästhetik im Sinne einer philosophischen Disziplin zu erheben. Nelson Goodman will über eine Symboltheorie Grundlagen der Ästhetik klären. Dabei steht die Theorie der Notation methodisch zentral. Sie hat die Funktion, von einem Extrem her die symbolische Struktur der Künste ins rechte Licht zu rücken. Die Unterscheidung von allografischen und autografischen Künsten, also etwa Malerei auf der einen, Literatur und Musik auf der anderen Seite, bietet Chancen, die alten Theorien der Künste, wie sie seit Kant bei Hegel, Schelling und Schopenhauer in der Ästhetik des deutschen Idealismus entwickelt waren, mit dem analytischen Instrumentarium einer Symboltheorie zu rekonstruieren. Zugleich will Goodman die Engführung der Philosophie als Sprachbetrachtung sprengen. Schließlich soll eine Reflexion auf die symbolischen Strukturen der Künste ehrwürdige Kategorien, wie die des Ausdrucks, präziser faßbar machen. Bei Danto erst werden Konsequenzen aus einer theoretischen Analyse der Metapher für die Kunstphilosophie auch explizit gezogen. Danto deutet die spezifische Wirklichkeit der Kunstwerke als einen metaphorischen Prozeß. Die Metapher steht kategorial im Schnittpunkt von Stil, Ausdruck und Rhetorik.

Meine kritische These möchte ich schon hier andeuten. Sie lautet, daß die Metapher eher die Struktur der ästhetischen Erfahrung erhellt, nicht aber schon die Kunst im ganzen. Zum Verständnis der Kunst bedarf es einer Reflexion auf den konzeptionellen Ansatzpunkt der Werke. Die Konzeption umgrenzt den Spielraum des metaphorischen Prozesses. Ohne ein Verständnis der Konzeption bleibt die Metaphorik der Werke vage und beliebig.

I

Paul Ricoeurs Buch *Die lebendige Metapher*¹ stellt den Versuch dar, des Aristoteles Konzeption der Metapher mit dem analytisch avancierten Instrumentarium der neueren Sprachphilosophie zu präzisieren und zugleich zu verteidigen. Ich will Ricoeurs Argumentation Schritt für Schritt verfolgen. Zuerst also geht es um Aristoteles selbst, sodann um die am Wort orientierten Ansätze des Strukturalismus. Danach erfolgt eine Erweiterung des Blickfeldes. In der angelsächsischen sprachanalytischen Philosophie wird die Metapher auf den umfassenderen Kontext des Satzes bzw. der Rede bezogen. Ein Ergebnis von Ricoeurs Analysen besteht in der These, daß eine Theorie der Metapher auf der gnoseologischen Kategorie der Ähnlichkeit aufbauen muß. Ein weiteres Resultat zielt darauf ab, die Restriktionen des Referenzpostulates in seiner klassischen Fregeschen und Wittgensteinschen Version zu überschreiten. Am Ende geht es darum, die Konsequenzen zu bedenken, die sich aus dem Umstand ergeben, daß der philosophische Diskurs selber durch die Metapher geprägt bleibt.

II

Aristoteles zufolge weist die Metapher »eine einzige *Struktur*« auf. Sie erfüllt indessen »zwei *Funktionen*«: eine rhetorische und eine poetische (19). Die *Struktur* der Metapher besteht in einer Bedeutungsübertragung: »Metapher ist die Übertragung eines fremden Nomens, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder gemäß der Analogie« (*Poetik*, 1457 b 6—9). Dieser Definition zufolge, die sich in der *Poetik* und in der *Rhetorik* des Aristoteles findet, ist die Metapher an das Vehikel des Nomens gebunden, dessen sedimentierte Bedeutung sie zugleich zum Ausdruck bringt, wie aber auch durch eine andere, eine fremde überlagert (23 f). Das Verständnis einer Metapher appelliert einerseits an einen wörtlichen Sinn. Ihn haben wir mit dem Erwerb der Sprachfähigkeit erlernt. Andererseits ist in den metaphorischen Ausdruck eine Abweichung eingebaut. Deren Verständnis erheischt die Mobilisierung sprachlicher Phantasie. Sie erlaubt es uns, das reflexive Spiel der Metapher zwischen zwei Begriffen zu gewahren. Wir nehmen die Dinge in ihrer oft weitab liegenden Ähnlichkeit wahr. Damit macht die Metapher auf eine neuartige Weise die kategoriale Struktur der Welt erfahrbar (28 f). Aus des Aristoteles Analyse des Verhältnisses von Metapher und Vergleich (eikon) gewinnt Ricoeur die These, daß die Metapher in zugespitzter, aber nicht expliziter Form ein Paradox, ein Rätsel aufgibt (31—36). Das ist gewissermaßen die philosophische Würde der Metapher.

Der metaphorische Ausdruck erfüllt sich im Kontext der Rede: die *rhetorische Funktion der Metapher*. Jede Rede appelliert an Wahrheiten, die von den meisten Menschen als unumstritten akzeptiert werden. Reden genügen, logisch betrachtet, den Kriterien des Wahrscheinlichen (37). Insofern Reden sich der Kraft der Argumentation verdanken und nicht purer Gewalt, bringen sie etwas diskursiv Logisches ins Spiel. Deshalb ist für Aristoteles die Rhetorik das »korrespondierende Gegenstück (antistrophos) zur Dialektik« (*Rhetorik* 1354 a 1). Nach Platons grundsätzlicher Kritik an der Rhetorik als einem bloßen

¹ München 1986. Übergänge Band 12. Im Folgenden zitiert durch Seitenangabe.

Blendwerk verteidigt Aristoteles die Rhetorik, indem er sie gegen die Sophistik und gegen die Eristik abhebt. Für den Rhetoriker sind Kenntnisse in der Form der Argumentation, in der Ausdrucksweise (lexis) und im Redeaufbau unerlässlich (40 f). Der Redner kann sein Ziel, das in der öffentlichen Situation Überzeugende herauszupräparieren, nur erreichen, indem er von Politik, Recht und den Phänomenen, die allgemeines Lob oder allgemeinen Tadel auf sich ziehen, etwas versteht. Der Redner schafft durch die metaphorische Ausdrucksweise ein »Bild« der Sache (*Rhetorik III*, 10, 1410 b 33). Er führt etwas vor Augen. Insofern kommt mit der Metapher ein sinnliches Moment innerhalb der logisch beweisenden Geistigkeit zum Zuge (43). Indem der Redner leblose Dinge als lebendig vorführt und darstellt, folgt er indessen keiner Metaphysik der reinen Durchsichtigkeit, sondern er bezeichnet die Dinge unter dem Aspekt ihrer Verwirklichung (*Rhetorik III*, 11, 1411 b 24—25). Dieser Punkt verdient unsere Aufmerksamkeit. Zeigt er doch, daß die Polemik der neueren französischen Philosophie gegen die metaphysische Tradition oft zu kurz greift.

Nun zur *poetischen Funktion des metaphorischen Ausdrucks*. Zufolge der *Poetik* des Aristoteles hat die metaphorische Ausdrucksweise vorab die Funktion, die Handlungen der Menschen innerlich faßbar und nachvollziehbar zu machen (47). Die Tragödie, um deren Analyse es in der *Poetik* geht, beruht strukturell auf einem Mythos. Die Tragödie exponiert den Charakter (ethe) einer Handlung. Sie umfaßt ferner die Rede (lexis), die Absicht (dianoia), die Szenerie (opsis) und die Musik (melipoia) (*Poetik* 1450 a 7—9). Mit dem Mythos ist die ordnende Struktur einer Handlung, ihr Aufbau, gemeint. Der Charakter der Handlung besteht in ihrer eigentümlichen, ihrer spezifischen Qualität. Die Absicht der Handelnden selbst muß in einer Tragödie durchsichtig werden. Durch die Szenerie wird einer Handlung die ihr angemessene äußere Gestalt verliehen, durch Musik erhält die Tragödie eigene Anziehungskraft. Die Ausdruckskraft (lexis) hat die Funktion, das Ganze der Handlung zu vergegenwärtigen.

Nun hat Aristoteles zufolge die Tragödie als ihr Ziel, handelnde Menschen nachzuahmen. Während für Platon die Mimesis noch die weite Bedeutung hatte, das Verhältnis des Seienden hinsichtlich seiner Ähnlichkeit mit den Ideen darzustellen, restringiert Aristoteles die Mimesis ausschließlich auf ein poetisches Verhältnis. Mimesis meint hier die Konstruktion eines Mythos, d. h. die erfindende Kraft des Dichters, eine Handlung zu gestalten. Es geht nicht darum, faktische Handlungen bloß zu vergegenwärtigen, sondern die Mimesis der Handlung in der Tragödie verfährt stets verherrlichend. Mimesis ist zu verstehen als die »Wiedergabe des Menschlichen nicht nur seinem Wesen nach, sondern auch in vergrößernder, veredelnder Form« (50). Das metaphorische Sprechen bewegt sich demzufolge in der Spannung zwischen »Wiedergabe und Erhöhung« (51). Die geglückte Metapher weicht nicht bloß vom üblichen Sprachgebrauch ab, sondern sie vereint das »Seltsame« mit dem »Edlen« (52). Wie der Mythos selbst zur kathartischen Reinigung der Gefühle einer Gemeinschaft von Menschen führt, so auch die Metapher.

Das Theorem des Aristoteles, demzufolge die Tragödie in einer Mimesis der Natur besteht, wird nach Ricoeur nur dann angemessen gedeutet, wenn man es wie folgt versteht: Metapher und Kunst transzendieren die Natur, bleiben ihr aber gleichwohl auch verbunden (53). Durch ihre mimetische Schicht ist die Metapher stets auf die Welt referentiell bezogen, aber ihre Referenz ist nicht eine schon bekannte und erkannte Welt, sondern die Welt

als eine durch die Menschen handelnd gestaltete (54 f). Schon aus dieser knappen Rekapitulation der leitenden Gesichtspunkte von Ricoeurs Aristoteles-Interpretation wird klar, daß die Metapher sowohl einen genuinen Bestandteil der Poesie als auch der Rhetorik bildet. Alle Facetten der Aristotelischen Theorie bedürfen indessen einer konziseren Betrachtung. Das methodische Instrumentarium dafür liefert die neuere Sprachphilosophie.

III

In mehreren Schritten rekonstruiert Ricoeur die Theorien der Metapher in der neueren Sprachphilosophie. Die *strukturalistische Semiotik* in der Nachfolge von Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* restringiert die Metapher auf das Wort. Dabei kommt es Zug um Zug zu Erweiterungen und Anreicherungen des ursprünglichen Schemas. Phänomene wie Synonymie und Homonymie, emotionelle Obertöne und Polysemie lassen die eindeutige Zuordnung von »Name« und »Sinn« bzw. von »Signifikant« und »Signifikat« zweifelhaft erscheinen (66—68). Stephan Ullmann deutet die Metapher daher als *Sinnverschiebung*. Diese kann sich ereignen durch Angrenzung oder Ähnlichkeit auf der Ebene des Sinnes und durch Angrenzung oder Ähnlichkeit auf der Ebene des Namens (71). Alle Sinnveränderung gründet in der Fähigkeit der Wörter, Sinn kumulativ speichern zu können. Zur Beschreibung dieses Vorganges mußten die Mittel der Saussureschen Linguistik zunächst gedehnt und schließlich überschritten werden.

Die metaphorische Erneuerung der Sprache sich läßt nämlich mit Hilfe des Begriffspaares »langue« und »parole« nur annähernd erfassen. Die in Codes beschreibbare »langue« wird durch die Metapher qua »parole« dynamisiert, indem die metaphorische Ausdrucksweise später wieder in die »langue« eingeht (75). Allerdings erweist sich die Zentrierung der Semantik auf das Wort als hinderlich. Schon der Sinn eines Wortes muß stets in einem Äußerungsakt erprobt werden. Überdies ist jedes Wort grammatisch bestimmt. Schließlich kann man die analytische Unterscheidung von kate-gorematisch und synkate-gorematisch nur bezogen auf die Rede durchführen. Ricoeur zufolge hat Emile Benvenistes Semantik auf einer prinzipiellen Ebene klar gelegt, daß der Satz allererst den Sinn des Wortes enthüllt (78 f).

Nach Ricoeur darf aber der Gegensatz von einer auf das Wort bezogenen Semantik, die im Strukturalismus ausgebildet wurde, und der auf den Satz bzw. auf die Rede zentrierten Semantik der angelsächsischen Sprachphilosophie nicht allzu scharf betont werden. Anders gesagt: Ricoeur will die vom Strukturalismus erreichte technische Präzision nicht einfach preisgeben. Demzufolge kann die strukturalistische, also das Wort ins Zentrum rückende Theorie der Metapher in einer umfassenderen Konzeption integriert werden. Man kann dann die Terminologie von Max Black einführen und sagen, daß die metaphorische Sinnverschiebung des Wortes eine »Fokalisierung« bedeutet, die als komplementäre Ergänzung den »Rahmen« der Rede bzw. des Satzes bean-sprucht (81).

Auf diese Weise sind spezifische Ergebnisse der strukturalen Linguistik zu retten: In der Metapher kommt nicht nur eine Abweichung von dem üblichen Wortgebrauch zur Geltung, sondern zur Abgrenzung der Metapher von der Polysemie und Vieldeutigkeit bedarf man des zusätzlichen Kriteriums

der *reduzierten Abweichung*. Jean Cohen hat es eingeführt (85—94). Danach gilt: Die poetische Aussage verletzt den Code der »parole« — so entsteht eine linguistische »Impertinenz« auf den Ebenen der Prädikation, der Determination und der Koordination —, zugleich aber führt die Metapher zu neuen Kodierungen auf der Ebene der »langue«. Ricoeur versucht methodisch, die strukturelle Linguistik und die angelsächsische Sprachphilosophie ineinander zu transformieren. Das Theorem der Abweichung findet Parallelen in der angelsächsischen Tradition: Turbayne zufolge begeht der Poet einen kalkulierten »Kategorienfehler«. Nach Beardsley besteht die metaphorische Aussage in diskursiven Selbstwidersprüchen. In der strukturalistischen *Rhétorique générale* wird die rhetorische Abweichungsreduzierung informationstheoretisch reformuliert. Jede Abweichung hält die Redundanz in Grenzen und erhöht die Information. Aber der Informationstheorie zufolge muß jede Information, um überhaupt wahrnehmbar zu sein, auf einen Redundanzstreifen aufgetragen sein. Die metaphorische Aussage erfüllt das Kriterium der rhetorischen Information, sofern sie die Abweichung eingrenzt, diese also reduziert (98 f).

Nun muß man sich aber stets im Gedächtnis behalten, daß Ricoeurs hermeneutisches Verfahren, strukturalistische Ansätze und solche der analytischen Tradition aufeinander zu beziehen, vom Aristotelischen Horizont getragen bleibt. An sich ist das Verfahren methodisch durchsichtig und einleuchtend. Besteht doch die Domäne des Strukturalismus in linguistischen Studien »von unten«, d. h. Stilistik, Lexikografie: Strukturalismus als empirische Sprachforschung. Die Sprachphilosophie der angelsächsischen analytischen Tradition dagegen basiert eher auf einer Analyse der logischen Grammatik der Sprache, auf Analysen des alltäglichen Sprachverhaltens (ordinary language philosophy) und ist auf die Wissenschaftstheorie gerichtet, kurz: Diese Art Sprachphilosophie »von oben« ist nicht rückgebunden an die empirische Sprachforschung. Wenn sie auf Wissenschaften rekurriert, dann auf die Kunstkritik und die Literaturkritik. Ricoeurs Absicht ist es, die Vorzüge von Sprachbetrachtungen »von unten« mit solchen aus Sprachanalysen »von oben« zusammenzubringen.

IV

Die vor allem in den angelsächsisch sprechenden Ländern beheimatete *sprachanalytische Philosophie* — sie mag gekennzeichnet sein durch Autoren in der Nachfolge Freges und Wittgensteins, also Grice, Geach, Strawson, Austin und Searle — zentriert die Theorie der Metapher auf die *Rede*. Sie hat freilich in Benveniste eine französische Parallele. Ricoeur folgend lassen sich diese Aspekte geltend machen.

Im Vordergrund steht zunächst einmal eine Revision der *Dichotomie* von *eigentlichem* oder wörtlichem und *bildlichen* metaphorischen Sinn. Diese Dichotomie, von der noch der Strukturalismus in Atem gehalten war, wird ersetzt durch das Theorem der Kontextgebundenheit einer jeden Bedeutung. Da auch die semantischen Kontexte keineswegs stabil sind, so variiert auch die Bedeutung der einzelnen Wörter. Um eine Rede zu verstehen, bedarf es der wechselseitigen Erhellung der einzelnen Redeteile (136). Zwar gilt auch in der sprachanalytischen Philosophie die Annahme, daß die Metapher auf einem semantischen Konflikt basiert. Aber der Konflikt verkörpert sich in der »Wechselwirkung« verschiedener Kontexte. I. A. Richards zufolge spielen bei

der metaphorischen Aussage ein »tenor« und ein »vehicle« zusammen (139—144). Der Gehalt einer Metapher — heißt das — bleibt an das Medium gebunden, durch welches er in Erscheinung tritt.

Das Paar »tenor« und »vehicle« wird bei Max Black durch »focus« und »frame« ersetzt (145 f). Danach spielt sich der metaphorische Prozeß ab zwischen dem »focus« Wort und dem »frame« Satz bzw. Rede. Dieses Schema verdankt sich einer Kritik an der *Substitutionstheorie* des metaphorischen Sprechens. Ihr zufolge ist die Metapher ein uneigentlicher, ein schmückender Ausdruck, dem ein diskursiv faßbarer Gehalt korrespondiert. Die Metapher ist dessen Substitution. Dieser Theorie zufolge ist der metaphorische Ausdruck imgrunde überflüssig. In der Substitutionstheorie geht das diskursiv nicht Auslotbare der Metapher verloren.

Das Spiel von »focus« und »frame« deutet Black positiv so, daß beim Verstehen einer Metapher ein »System assoziierter Gemeinplätze« (149 f) evoziert wird, das Implikationen enthält, welche eine Art Filter- oder Schirmeffekt aufweisen. Die Metapher vermittelt eine »Einsicht« (150). Sie entsteht dadurch, daß die Metapher eine paradoxe Struktur aufweist. Die Metapher mobilisiert das Hin- und Herspielen der Reflexion zwischen Art und Gattung, wie schon Aristoteles sah. War der Strukturalismus immer an festen sprachlichen Normen oder basalen Strukturen (Sem) orientiert, so entfallen in der sprachanalytischen Philosophie derlei stabile Bezugsgrößen.

Für Beardsley ist aus der Perspektive der Literaturkritik die Metapher eine Art »Miniaturgedicht« (158). Sie wird zum Schema des literarischen Sprechens überhaupt. Der Schriftsteller entdeckt oder erfindet Gegenstände, um die er eine Reihe von Beziehungen gruppiert. In diesem Verfahren gründet die Mehrsinnigkeit poetischen Ausdrucks. Die Metapher suggeriert mehr und anderes als ihre wörtliche Bedeutung verspricht. Um ein »Hauptsubjekt« lagern sich die anreichernden »Modifikatoren«. Ricoeur zufolge kreisen die angelsächsischen Theoretiker um die »Arbeit am Sinn« (161). Die Funktion der Poesie besteht darin, die Grenzen des sprachlichen Sinnes immer weiter zu verschieben. Aufgabe einer kritischen Rekonstruktion metaphorischer Sinnverschiebungen ist es, so Ricoeur, die Konnotationen des Sinnes nicht abzuwehren, sondern sie zuzulassen und dabei doch an den Kriterien der Kongruenz und der Angemessenheit festzuhalten. Dann kommt man zu ganz individuellen Lektüren, in denen Sinnfigurationen ereignishaft und momentan aufblitzen. Andererseits kann die Metaphorik durchaus in den Fundus der Bedeutungen einer Sprachgemeinschaft eingehen. Via Polysemie wird die Metaphorik Teil des sprachlichen Systems (165 f).

V

In der angelsächsischen Literatur über die Metapher wird in aller Regel ein Junktum unterstellt zwischen der Substitutionstheorie der Metapher einerseits und dem Rekurs auf *Ähnlichkeit* andererseits. Verwirft man das eine, dann ist man auch gezwungen, das zweite abzulehnen. Ricoeur bestreitet die Rechtmäßigkeit dieses Junktims. Er behauptet, daß eine streng semantische Theorie der Imagination die Logik der Ähnlichkeit beanspruchen muß. Ricoeurs Argumentation basiert auf der These, daß das sinnliche Element, das in der Metapher beschlossen liegt, dazu nötigt, die Wahrnehmung der Ähnlichkeiten

zu unterstellen. Die metaphorische Übertragung, die »diaphora« des Aristoteles, setzt ein Sehen des Selben im Verschiedenen, die »epiphora«, voraus. Nur das Gewahrwerden des Selben im Verschiedenen vermag den Prozeß der Übertragung, d. h. das Verschiedene zu assimilieren, zu lenken (184). Ricoeur will auf diese Weise den metaphorischen Prozeß als ein *Ursprungsgeschehen* interpretieren, das seine Parallele in der semantischen Konstitution von Welt hat (189). Das Aristotelische Sehen des Ähnlichen will er mit dem Kantischen Schematismus erhellen. Die Schematisierung der Begriffe fällt für Kant zusammen mit ihrer Verbildlichung, d. h. ihrer Prägung durch die Einbildungskraft. Es heißt bei Ricoeur: »Wird das aristotelische Sehen des Ähnlichen... durch das Kantsche Schema erhellt, so erscheint es als identisch mit dem ikonischen Moment: das Gattungsmäßige erkennbar machen, die Verwandtschaft zwischen weit voneinander entfernten Begriffen erfassen heißt: etwas vor Augen führen. Die Metapher erscheint dann als der Schematismus, in dem die metaphorische Attribution erfolgt. Dieser Schematismus macht die Imagination zum Entstehungsort des bildlichen Sinnes im Spiel von Identität und Differenz. Und die Metapher ist der Ort in der Rede, der diesen Schematismus sichtbar macht, weil Identität und Differenz hier nicht verschmolzen sind, sondern im Widerstreit miteinander stehen.« (191).

Aber noch ist Ricoeur nicht am Ziel. In einer weiteren Reflexion wird das durch die Metapher evozierte Imaginäre, genauer: dessen sinnliche Seite, gedeutet in der Verlängerung von Wittgensteins Konzeption des *Sehens als*. Das Sehen als ist abgehoben vom bloßen *Sehen daß*. Beim Sehen als handelt es sich um ein Sehen, welches verbal angeleitet und damit kategorial bestimmt ist (204). Ihm fällt die Vermittlung zu zwischen Sinn und Bild. Das Sehen als ist eine Erfahrung und zugleich ein Akt. Das Sehen als produziert die Ähnlichkeit: »durch seinen halb gedanklichen, halb erfahrungsmäßigen Charakter verbindet es das Licht des Sinnes mit der Fülle des Bildes« (206). Das Sehen als stiftet Identität und Differenz. D. h. es läßt ein Etwas als dieses Etwas sehen und gewahrt in ihm doch auch noch Anderes, das in der Identifikation nicht aufgeht. Die Fäden dieser Interpretation sind leicht zu entwirren. Der Rekurs auf Kants Schematismus erweist den metaphorischen Prozeß als einen ursprünglichen, entfaltet doch die produktive Einbildungskraft ihr Werk im Schematisieren. Die Berufung auf Wittgenstein ist nötig, um die sinnliche Komponente als eine semantische zu erweisen. Die Sinnlichkeit bewegt sich im Horizont der Sprache. Wittgensteins Sehen als hat überdies die Funktion, die verbale Imagination als eine kategoriale zu deuten. Nur über die Brücken Kants und Wittgensteins ist der Aristotelische Horizont gewahrt. Spielt doch die Metapher Aristoteles zufolge zwischen Gattung und Art.

VI

Bleiben noch zwei Themen. Wie steht es in der sprachanalytischen Theorie der Metapher mit der *Referenz*? Frege zufolge war ja die Referenz von sprachlichen Äußerungen allein solchen zugesprochen worden, die einen überprüf-
baren Bezug zu außersprachlichen Ereignissen, Dingen und Sachverhalten aufweisen. Vereinfacht gesagt: Die Dimension des Sinnes ist ein innersprachliches Zeichengeschehen. Sie muß von der Dimension der Bedeutung abgehoben werden, bei der die Referenz auf innerweltliche Entitäten zum Zuge

kommt und damit die Wahrheitsthematik. Wie also steht es mit der Referenz metaphorischer Aussagen? Darauf komme ich gleich zu sprechen. Das zweite Thema hat mit dem Verhältnis der Metaphorik zu den *Diskursen* zu tun. Der Tenor der angelsächsischen Metapherntheorie bestand im Nachweis der Ubiquität der Metapher. Was aber folgt daraus für den theoretischen Diskurs der Philosophie? Ist die Philosophie ein durchgängiges Spiel der Metaphorik? Aber was heißt das?

Zunächst zur *Referenzproblematik* der Metapher. Ricoeur zufolge spielt die Referenzproblematik im Feld der Hermeneutik (213 f). Zunächst gilt es zu sehen, daß die Metapher ihren Ort im *Text* hat. Ein Text jedoch muß als Werk begriffen werden. Die Arbeit des formierenden Autors liegt ihm zugrunde. Regeln der Produktion, die Rücksichtnahme auf poetische Gattungen sowie die stilistische Färbung sind wichtig. Aber nicht die Struktur des Werkes erzwingt eine Erweiterung des durch Frege vorgegebenen Referenzpostulates, sondern der Tatbestand, daß ein literarisches Werk eine Welt bildet. Es geht darum, das Postulat der Referenz so umzuformen, daß es nicht nur wissenschaftliche Aussagen deckt, sondern auch die Welthaltigkeit literarischer Gebilde (215). In der Poesie sind ja zumeist gerade die deskriptiven Aussagen suspendiert.

Die Grundlagen seiner eigenen Argumentation gewinnt Ricoeur durch einen Rückgriff auf den Strukturalismus Roman Jakobsons einerseits und auf den analytischen Sprachphilosophen Max Black andererseits. Bei Jakobson wird die *poetische Funktion* als selbstbezüglich (217), gleichwohl aber referentiell, wenn auch in einem mehrdeutigen Sinne gedeutet. In der Poesie ist eine »verdoppelte (...) Referenz« im Spiel (220). Die poetischen Gebilde lenken die Aufmerksamkeit auf die Lautgestalt, den Klang der Wörter; der Sinn steigt aus den sinnlichen Schichten hervor. Bei Northrop Frye wird die Stimmung als die letzte Einheit der Poesie akzentuiert (223). Stimmung aber muß man als ein mundan bezogenes Verhalten des Menschen verstehen (225). Soviel steht fest: Durch die Metapher wird die Referenz der Umgangssprache suspendiert. Wie aber kann man die »andere« Referenzperspektive der Poesie fassen?

Hier kommt Max Blacks Überlegung zum Zuge. Die Metapher verhält sich zur poetischen Sprache wie das *Modell* zur Wissenschaftssprache (228). Das Modell gehört zur Logik der Entdeckung, nicht zur Logik der Beweisführung. In den »maßstabsgetreuen Modellen« — etwa dem Modell eines Bauwerkes —, den »analogen Modellen« — Stromkreisläufe in elektronischen Rechenmaschinen — sowie den »theoretischen Modellen« — Maxwells Darstellung eines elektrischen Kraftfeldes — werden Implikationen eines Sachverhaltes aspekthaft und perspektivisch sichtbar. In Modellen wie in metaphorischen Ausdrücken werden Wechselwirkungen greifbar. Allerdings korrespondiert eher die ausgeführte Metapher — Fabel, Allegorie — dem Modell. Das »Rationale der Imagination« (M. Black) wird dargestellt. Vor allem der Zusammenhang von heuristischer Funktion und Neubeschreibung ist wichtig (235). Es geht um die Freilegung von »root metaphors« (Stephen C. Pepper) (234) und ihre Vernetzung untereinander. Das Hypothetische und Sucherische, das Erproben von Zusammenhängen, die Texturen der Phänomene: Alles das macht den Seitenblick auf die Modelle für eine Metapherntheorie aufschlußreich.

Wie aber steht es mit der Wahrheit der metaphorischen Referenz? Ricoeur plädiert für eine Spannungstheorie oder eine dialektische Theorie (238—251).

Sie verdankt sich einer immanenten Kritik an einer Position, welche die poetische Beseelung der Welt wörtlich nimmt, eine ontologische »Vehemenz« vertritt, wie auch einer immanenten Kritik der dazu polar gegenüberstehenden Position des »Als ob«. Wird die eine Theorie, die »poetisch-empfindsame Ontologie« — von Coleridge über Schelling zu Bergson und Wheelright — dem ekstatischen Moment der poetischen Sprache gerecht, so warnt die andere — etwa Colin Murray Turbayne — vor dem Vergessen davon, daß Metaphern stets fiktional bleiben. Die ontologische Naivität neigt dazu, die Differenz von Mythos und Poesie zu überspringen. Die Entzauberung der Metapher ist daher ein partiell heilsames Gegengift gegen ihr Wörtlichnehmen. Für Ricoeur, der selbst der dialektischen Position eines Douglas Berggren folgt, besteht die metaphorische Wahrheit in einem Paradox, nämlich darin, »die kritische Spitze des (wörtlichen) ‚ist nicht‘ in die ontologische Vehemenz des (metaphorischen) ‚ist‘ einzuschließen« (251).

Diese Anzeige einer *metaphorischen Wahrheit* hat nun aber Konsequenzen für den philosophischen *Diskurs* selbst. Ricoeur geht von einer relativen Pluralität der Diskurse aus. Der spekulative Diskurs zieht seine Möglichkeit aus der »semantischen Dynamik des metaphorischen Aussageaktes«, aber er gründet auch in sich selbst (253, 274). Den spekulativen Diskurs über die Metapher verteidigt Ricoeur gegenüber Heidegger, demzufolge es das »Metaphorische . . . nur innerhalb der Metaphysik« (254) gibt. Heidegger wie auch Derrida, der der Philosophie vorwirft, daß sie hinterrücks von abgestorbenen Metaphern im Bann gehalten wird, distanziert Ricoeur, indem er ihnen die Zentrierung aller Metaphorik auf das Wort ankreidet (272 f). Der spekulative Diskurs über die lebendige Metapher zieht seine Berechtigung daraus, daß er den Schein seiner Selbstgenügsamkeit durchschaut. Durch den metaphorischen Prozeß wird das Denken angetrieben, seine eigenen starren Entgegensetzungen preiszugeben (264). Durch die poetische Erfahrung sieht sich das Denken genötigt, sich selbst zu beleben. »Man kann sich einen hermeneutischen Stil vorstellen, in dem die Interpretation zugleich dem Begriff und der konstituierenden Erfahrungsintention entspricht, die metaphorisch zum Ausdruck kommen will. Die Interpretation ist dann eine Diskursmodalität, die an der Überschneidungslinie von zwei Sektoren, dem des Metaphorischen und dem des Spekulativen operiert.« (284).

Ricoeurs Überlegungen umkreisen die Möglichkeit von Nähe und Distanz zwischen der Poesie einerseits und der spekulativen Philosophie andererseits. Die Distanzen ergeben sich aus dem Umstand, daß die Philosophie das Eine denkt, statt dem Ähnlichen zu folgen. Die Philosophie zielt auf Eindeutigkeit der Begriffe, ja auf das System (283). Die Nähe resultiert aus dem Vermögen der Poesie, alle unsere Begriffe und all unser Wissen fraglich werden zu lassen und uns immer wieder dem Abenteuer einer Neubeschreibung der Wirklichkeit auszusetzen (287 ff, 303 f). In meiner eigenen Terminologie möchte ich diesen Sachverhalt so ausdrücken: Die philosophische Erfahrung zehrt von der Kraft der ästhetischen Erfahrung, ohne diese doch ganz absorbieren zu können. Es gibt ein geheimes Entsprechungsverhältnis zwischen der in Begriffen sich abspielenden theoretischen Reflexivität und der aus der Sinnlichkeit selbst aufsteigenden ästhetischen Reflexion. Darauf ist noch zurückzukommen.

VII

Nelson Goodmans Beitrag zur Theorie der Metapher steht in dem weiteren Kontext einer symboltheoretischen Präzision einiger Grundbegriffe der Ästhetik.² Zunächst geht es um die Klärung solch prominenter ästhetischer Konzepte wie dem der Darstellung und des Ausdrucks. Die Klärung ist zu suchen in der jeweiligen Spezifik symbolischer Akte und symbolischer Schemata.

Die Darstellungsthematik der Künste wird bei Goodman behandelt durch eine Präzisierung der symbolischen Funktion der *Denotation*. Die Denotation avanciert zum Kernbegriff der Darstellung. Goodman arbeitet hier heraus, daß die ästhetische Repräsentation weder etwas zu tun hat mit der Imitation noch mit der Ähnlichkeit (21, 17). Ähnlichkeit ist eine reflexive, symmetrische Relation. Repräsentation in der Kunst dagegen bleibt stets eine Darstellung von etwas *als*. Es gibt keine ideale oder neutrale Betrachterposition gegenüber der Wirklichkeit. Ernst Grombrich spricht vom Mythos des unschuldigen Auges (19). Unser Sehen ist vielmehr stets eingebettet in Kontexte, es arbeitet selektiv und bleibt kulturell geprägt. Es steht stets im Kontakt zur Arbeit der anderen Sinnesorgane. Das Sehen vollzieht sich in fortlaufenden Bewegungen (24). Statt es unter der Metapher des Abbildens zu begreifen, sollte man es eher als ein »Aufnehmen und Herstellen« verstehen. Das Sehen fungiert als Konstruktion von pragmatisch handhabbaren realen Gegenständen. Wie es kein »unschuldiges« Auge gibt, so gibt es auch kein absolut Gegebenes. Das Gegebene erscheint uns stets in spezifischen Perspektiven der Interpretation. Die Perspektiven werden konstituiert, indem wir ein Etwas *als* Etwas wahrnehmen. Selbst die seit der Renaissance in der Kunst gebräuchliche Zentralperspektive kann man kein absolutes ordnendes Schema der Wirklichkeitsdarstellung nennen. Vielmehr muß die Entschlüsselung perspektivisch gemalter Bilder erst erlernt werden (26 f). Resümee: »die Perspektive ist kein absoluter oder unabhängiger Maßstab für naturgetreue Darstellung« (30).

Die bisherige Analyse bewegte sich in der Ebene der Negation. Es gibt weder eine ideale Ansicht der Dinge noch ein ideales Darstellungsschema. Nach der Entfaltung seiner Theorie der Notation kommt Goodman auf die Modalität bildlicher Repräsentation zurück. Er nennt als Kriterien ästhetischer Darstellungsschemata Dichte, syntaktische Dichte, relative syntaktische Völle und semantische Dichte. Diese Kriterien ergeben sich aus Abweichungen gegenüber Notationssystemen, die über disjunktive und artikulierte Zeichen-gestalt mit eindeutiger, disjunktiver und differenzierter Semantik verfügen (vgl. Kap. 5). Die natürliche Sprache des Alltags verfügt zwar auch über keine semantische Eindeutigkeit, wohl aber über syntaktische Artikulation. Vereinfachend kann man sagen, daß künstlerische Darstellungsschemata in sich selbst, d. h. unter dem Aspekt des Mediums mehrsinnig und vieldeutig sind und daß sie außerdem hinsichtlich ihres semantischen Potentials verschiedene Konnotationen freisetzen. Für die ästhetische Wahrnehmung hat das zur Folge: »Syntaktische und semantische Dichte verlangen ein nie nachlassendes Achtgeben auf die bestimmenden Zeichen und Bedeutungen, wenn irgendeine Marke des Systems auftaucht; und relative syntaktische Völle erfordert ähnlich intensive Bemühungen um Sonderungsprozesse in, wie man sagen könnte, mehreren Dimensionen. Die Unmöglichkeit einer endlichen Bestimmung bringt

² Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. 1973. Im Folgenden zitiert durch Seitenangabe.

den Hauch der Unsagbarkeit mit sich, den man so oft für oder gegen das Ästhetische in Anspruch nimmt. Aber weit davon entfernt mysteriös und vage zu sein, ist Dichte explizit definiert; und sie entsteht aus dem nicht zu befriedigenden Bedürfnis nach absoluter Präzision und hält es am Leben.«

Nun spielt aber in den Künsten noch ein der Denotation bzw. der Repräsentation richtungsmässig entgegengesetzter Typus symbolischer Referenz eine Rolle, die *Exemplifikation*.³ Mit der Exemplifikation will Goodman das näher klären, was in der Tradition *Ausdruck* genannt wurde. Ausdruck wird definiert als metaphorische Exemplifikation von Kennzeichen (94 ff; Wege der Referenz, 15 f). Exemplifikation meint diejenige Referenz, bei der bestimmte Eigenschaften und Kennzeichen von einem Gegenstand besessen werden, auf sie wird aber auch zugleich verwiesen (63). Man geht nicht von einem Symbol zu seinem Denotat, sondern von einem Denotat muß dessen Denotationsmodus allererst aufgedeckt werden. Obwohl denotative und exemplifizierende Referenz in der Richtung entgegengesetzt sind, so kann die Exemplifikation nicht als Konverse der Denotation definiert werden. Denn die Exemplifikation geschieht nicht von dem Symbol im ganzen, sondern hinsichtlich ausgewählter Eigenschaften und Denotationen. Bei der Exemplifikation ist etwas nicht nur im Besitz von Eigenschaften, sondern auf diese wird eigens referiert (Wege der Referenz, 14). Bei der Exemplifikation ist zu klären, welche Eigenschaften und Kennzeichen eines Symbols exemplifiziert werden und außerdem muß die Dimension der Referenz eruiert werden. Goodman führt die Exemplifikation als eine Weise der Referenz ein, um ästhetischen bzw. künstlerischen Ausdruck zu erklären. Ausdruck ist metaphorische Exemplifikation von Kennzeichen. Metaphern sind Goodman zufolge Veränderungen der durch Kennzeichen schematisierten Gebiete und Verortungen in Bereichen (81). Metaphern verändern nicht nur im Bereich, sondern auch im Gebiet (82). Mit Metaphern — heißt das — schaffen wir neue Ordnungen und damit neue Lesarten und Interpretationen der Welt (89). Metaphern setzen Sprachgewohnheiten voraus, deren Geltung gerade durchbrochen wird. »Eine Metapher zu prägen heißt, so scheint es, einem alten Wort neue Tricks beizubringen — ein altes Kennzeichen auf neue Weise applizieren.« (78). »Kurz gesagt, eine Metapher ist eine Affaire zwischen einem Prädikat mit Vergangenheit und einem Objekt, das sich unter Protest hingibt.« (79).

Die Metapher benutzt das durch Gewohnheit eingeschliffene Bedeutungsspektrum eines Begriffes und appliziert ihn auf etwas anderes. Dadurch wird von dem Gebrauch Abstand genommen und zugleich ein Präzedenzfall geschaffen (80). Die Wirksamkeit der Metapher erfordert eine sensible Kenntnis von dem Ungewöhnlichen und dem Offensichtlichen. Die neue Organisation der Erfahrung glückt in dem Maße, wie sozusagen die Herkunft aus der früheren Umgebung noch durchblickt (89). Kurz: Die Metapher gründet in einer hermeneutischen Logik der Situation. Das Überraschende muß sich gegen die Gewohnheit absetzen und doch in der Situation überzeugend sein. Damit hängt an der Metapher der Faktor der Neuigkeit, aber auch ihre Vergänglichkeit.

Ausdruck ist metaphorische Exemplifikation von Kennzeichen. Man überträgt Kennzeichen auf ein fremdes Gebiet. So z. B. wenn ich von einem Bild sage, es drücke Traurigkeit aus. Wörtlich ist ein Bild lediglich Farbaufstrich auf der Leinwand. Traurigkeit denotiert eine psychische Befindlichkeit. Aber

³ Vgl. 61; vgl. N. Goodman: »Wege der Referenz«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 3, 1961, II-22.

die Pointe von Goodmans Rekonstruktion der Ausdrucksfunktion besteht darin, diese nicht bloß als metaphorische Beschreibung zu interpretieren. Ausdruck exemplifiziert Kennzeichen. Was heißt das? Das Sucherische und verbal oft nicht Bestimmbare von bildnerischem Ausdruck wird durch das exemplifizierende Verfahren erfaßt. Man weiß oft nur, daß ein spezifischer Ausdruck vorliegt, man weiß in welcher Richtung er gesucht werden muß. Aber seine Unbestimmtheit ist es gerade, die die Bewegung der Interpretation eingang setzt. Metaphorische Exemplifikation drückt das Kontroverse, um nicht zu sagen, das in sich Widersprechende der ästhetischen Ausdrucksfunktion präzise aus. Verunklärt ist nicht nur, *was* zum Ausdruck kommt. Das hängt vermutlich mit der affektiven Qualität von Ausdruck zusammen: Schwermut, Trauer, Frische, Frühe sind für sich gesehen schon schwer handhabbar und identifizierbar, wenn man denn unterstellen kann, daß dies Ausdrucksbegriffe sind. Überdies liegt in der Übertragung, d. h. dem Metaphorischen, ein Problem. Trauer gewahren wir als emotionale bzw. affektive Gestimmtheit. Sie ist ein Zumutesein. In der Übertragung liegt nun nicht allein die Pointe, daß dieses Kennzeichen dem Bildding nicht wörtlich zugesprochen werden kann. Darüber hinaus ist immer zu fragen, ob dieses Prädikat das Bild auch trifft.

Goodman weist explizit die Annahme ab, daß die Frage nach dem Ausdrucksgehalt durch die Art der sprachlichen Beschreibung beantwortet sei (97). Die Ausdrucksqualität muß dem Symbol zukommen. Dementsprechend können nicht-verbale ebenso wie verbale Kennzeichen metaphorisch exemplifiziert und durch Symbole zum Ausdruck gebracht werden (98). Die Arten der Ausdruckszuerkennung sind kulturell variabel. Mit Aldous Huxley kann man sagen, daß zwar die Emotionen überall auf der Welt die gleichen sind, aber ihr künstlerischer Ausdruck ändert sich von Epoche zu Epoche und von einem Land zum anderen (99). D. h. dem Ausdruck haftet, wie der Darstellungsfunktion, eine konventionelle Struktur an. Noch komplizierter wird die Sache, wenn man bedenkt, daß die Bereiche des Buchstäblichen und des Metaphorischen ihrerseits nicht starr gegeben sind.

VIII

Danto geht noch einen Schritt weiter als Goodman, indem er das *Kunstwerk* insgesamt als *Metapher* deutet.⁴ Er kommt zu dieser These, indem er die Struktur der spezifisch künstlerischen Darstellung im Geflecht der drei Begriffe Rhetorik, Stil und Ausdruck verortet (252). Dabei ist die Metapher ihr gemeinsamer Kernbestand (288). Was heißt das?

Die *Rhetorik* betrifft die Beziehung zwischen Darstellung und Publikum (300). Kunstwerke wollen, daß ihre Interpreten die in ihnen enthaltene Welt-sicht übernehmen. Sie erwecken »Einstellungen«, ungeachtet der Frage, wie gut oder wie schlecht die betreffenden Motive sind (254). Wenigstens weist jede Kunst einen rhetorischen Einschub auf. Die rhetorische Rede basiert — Danto folgt hier Aristoteles — logisch auf einem verkürzten Syllogismus, dem Enthymem. Prämisse oder Konklusion fehlen, werden aber von den Zuhörern eingesetzt, da es sich um »anerkannte« Wahrheiten handelt (258 f). Das Enthymem schließt aber auch eine Wechselbeziehung zwischen dem Ver-

⁴ Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M. 1984. Im Folgenden zitiert durch Seitenangabe.

fasser und dem Leser ein. Die Lücke im Enthymem entfaltet eine dynamische Bewegung, die auch für die Metapher charakteristisch ist (260).

Der Ort des *metaphorischen* Ausdrucks liegt nicht in der dargestellten Realität, sondern in der Darstellung selbst (261). Kunstwerk als Metapher begreifen, impliziert dreierlei: Zunächst reicht keine Paraphrase an das Werk heran (264). Die Kritik kann lediglich die sachlichen Voraussetzungen umreißen, unter denen die Metapher spielt. Die Kunsterfahrung ist der Struktur von Metaphern gleich. Als lebendige Erfahrung ist sie ein antwortendes Verstehen (266). Da die Metaphern das Spiel zwischen buchstäblicher Bedeutung und Abweichung betreiben, bedarf das Verstehen zweitens immer des Rückgriffes auf den historischen und kulturellen Kontext, von dem sich das Werk abhebt (266 f). Schließlich differieren Kunstwerke von anderen Darstellungsmustern nicht dem Inhalt, sondern ihrer Form nach. So würdigt Danto z. B. Roy Lichtensteins »Portrait of Madame Cézanne« (218–221, 225–227). Hier wird die diagrammartige Darstellung eines Werkes Cézannes, wie sie der Kunstkritiker Loran verfertigt hatte, konzeptionell eingesetzt. Lichtenstein evoziert durch die diagrammartige Darstellungsform eine spezifische Weltsicht.

Danto geht davon aus, daß man »visuelle Metaphern« (267 f) parallel zu den verbalen interpretieren muß. Metaphern sind intensionale Ausdrücke (272). Sie leben auf Kredit von Gewißheiten, die sie beanspruchen, aber nicht selbst eigens thematisch und explizit machen. *Ausdruck* deutet Danto in der Nachfolge von Goodman als metaphorische Exemplifikation. Strukturell heißt das zunächst: »Jedes Beispiel bildet... ein ontologisches Argument zugunsten seiner eigenen Bezeichnung« (288). Für die metaphorische Exemplifikation ist nun typisch, daß das Darstellungsmittel auch das selbst verkörpert, was es darstellt (289). Es ist allerdings nicht das Privileg der Kunst, Prädikate aus dem »Vokabular der Gemütsbewegungen« allein zu verkörpern. Aber Emotionsprädikate erschöpfen nicht die Skala der Ausdrucksprädikate (291).

Zentral in Dantos Reflexionen ist die Frage, warum der Begriff des Ausdrucks auf den der Metapher reduziert werden darf. Das gilt dann, wenn die »Darstellungsweise« in den Zusammenhang mit dem dargestellten Sujet gebracht wird (298). Jedes Kunstwerk enthüllt eine spezifische Haltung der Welt und den Menschen gegenüber. In der Darstellung von etwas (aboutness) kommt zugleich eine Haltung, ein Ethos dem Dargestellten gegenüber zum Vorschein. »Eine Metapher präsentiert... ihr Sujet und darüber hinaus die Weise, in der sie es präsentiert« (287).

Nun fehlt noch eine Betrachtung des *Stils*. Für Danto ist der Stil die in einem Individuum verkörperte Sicht der Welt (309 ff). Er ist das, was ein Kunstwerk zum Werk eines Individuums macht. Dessen individuelle Handschrift also. Gegen das Flüchtige und Vergängliche der Mode wie auch gegen die Reproduzierbarkeit der Manier kontrastiert, ist der Stil die Identität des Selbst, die der Einzelne nur ausformen kann, indem er sich im Werk entäußert. Der Stil ist also die einem Individuum eigentümliche Welt von Vorstellungen, sichtbar gemacht für die Anderen.

IX

Nach der Rekonstruktion der drei Ansätze folgt nun die Kritik. Aus Ricoeur möchte ich die These entlehnen, daß die Philosophie zur Entfaltung ihres systematischen Anspruches des Durchgangs durch die ästhetische Er-

fahrung bedarf. Aber, darin ist Ricoeur zuzustimmen, der philosophische Diskurs entfaltet sich in einem Denkraum, der auch abgehoben ist von der Metaphorik. Von Ricoeur können wir etwas lernen über die Struktur der ästhetischen Erfahrung. Der metaphorische Prozeß entfaltet sich als ein Reflexionsgeschehen. Dieses ist nicht vollständig in die Logik des Begriffes auflösbar und aufhebbar. Das Unauslotbare des Metaphorischen bezeichnet einen prinzipiellen, nicht nur okkasionellen Hiatus zwischen der ästhetischen Erfahrung und der begrifflichen Diskursivität der Philosophie. Kurz: Ricoeurs Theorie der Metapher entfaltet eigentlich eine strukturelle Theorie der Kunsterfahrung, nicht der Kunst selbst.

Goodmans Theorie der Metapher lenkt den Blick auf die der Kunst und den Künsten eigentümlichen Symbolik. Um die Künste in ihrer Wirklichkeit als Werk zu begreifen, bedarf es der Einsicht in ihre Symbolstruktur. Goodmans Theorie ist lehrreich vor allem an den Stellen, wo er die Symbolik der Kunst an den Darstellungsschemata anderer Erzeugnisse des Menschen kontrastiert, Diagramme, Thermometer usw.

Dantos Kunstphilosophie verdankt der Symboltheorie Goodmans ihr begriffliches Instrumentarium: Exemplifikation, Ausdruck, Metapher. Dantos Theorie zielt auf eine ästhetische Theorie oder — wie er selbst sagt: — Kunstphilosophie, die sich auf der Höhe zeitgenössischer Produktionen hält. Danto weist ehrwürdige Kunstauffassungen wie die Nachahmungstheorie genauso zurück wie neuere Entwürfe wie die Institutionentheorie der Kunst (155 f). Zurecht unterstreicht Danto, daß man, um das Spezifische eines Kunstwerkes zu erfassen, den Kontext beachten muß, in dem es steht und von dem es sich abhebt (207 f). Wenn Danto Lichtensteins »Portrait of Madame Cézanne« analysiert, nähert er sich genau dem, was ich konzeptionelle Reflexion nenne (225 f).

Wenn Danto allerdings die Kunst insgesamt als Metapher deutet, weil die Kunst nie nur »buchstäblich« verstanden sein will und weil die Kunst sich den Konventionen des Sehens und der Wahrnehmung widersetzt, wird seine Theorie unspezifisch. Kunst als Metapher des Lebens, Kunst als Metapher des Selbst, Kunst als Metapher der Wirklichkeit: Das sind wohlfeile Formeln. Sie leiden allerdings darunter, daß sie unspezifisch und vage sind.

Ich möchte demgegenüber die These vertreten, daß wir zunächst anhand einer konzeptionellen Erörterung gewissermaßen den Einsatz der Kunstwerke erfassen müssen, ehe uns ihre Metaphorik als eine spezifische in den Blick kommt. Mit einer konzeptionellen Erörterung, so meine ich, umgehen wir die Engpässe einer sich bloß im Horizont der Tradition fortbewegenden Kunstbetrachtung. Um an die Wirklichkeit heutiger Kunst heranzukommen, müssen wir die Künstlerästhetiken — man denke an Mondrian, Matisse, Ad Reinhardt u. a. — ausformulierten Weltentwürfe der Künstler aufgreifen, ohne uns philosophisch an sie zu binden. Diese Transposition ist ein ambivalenter Prozeß, ein Prozeß der Aneignung wie der Distanz. Ricoeur hat ihn beschrieben. Konzeptionelle Erörterungen klären den Rahmen, in dem sich die Werke bewegen. Und erst nach dem Eindringen in die konzeptionelle Grundierung der Werke vermögen wir auch die Spezifik ihrer Metaphorik zu erfassen. Konzeption ist kein metaphorischer Begriff. Die Konzeption ist aber gleichwohl das Terrain, auf dem sich das metaphorische Spiel vollzieht.