

Eva, Kleopatra und die Schlangen

Marius Rimmele

EVA, KLEOPATRA UND DIE SCHLANGEN

Metaphorik im Bild und kognitive Metaphertheorien



Edition Imorde

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie:
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, 2023.

ISBN 978-3-942810-58-6

© 2023 beim Verlag und beim Autor

Titelbild: Girolamo Marchesi (da Cotignola), Tod der Kleopatra, vor 1550, Öl auf Holz, 92 × 114,5 cm, Bayeux,
Musée Baron Gérard, © RMN-Grand Palais, Foto: Benoît Touchard

INHALT

1. EINLEITUNG

1.1	Ein Beispiel: Giampietrinos Pariser Kleopatra	7
1.2	Theoretische Erkenntnisinteressen	18
1.3	Frauen mit Schlangen. Zur Auswahl der Bilder	26
1.4	Zwischen Theorie und Bildanalysen: Zur praktischen Durchführung	35

2. METAPHERTHEORIEN UND IHRE GEGENSTÄNDE – EINE ORIENTIERUNG

2.1	Ausschlüsse	41
2.2	Kognitive Zugänge I: Interaktion	44
2.3	Kognitive Zugänge II: Konzeptübertragung	51
2.4	Kognitive Zugänge III: Blending	60
2.5	Heuristischer und analytischer Mehrwert der Theorie: Nochmals Giampietrinos Kleopatra	71
2.6	Metonymie	81

3. DIE VISUELLE METAPHER UND DER METAPHERBEGRIFF IN DER KUNSTGESCHICHTE

3.1	Absenz des Metapherbegriffs in der Kunsttheorie – Allgegenwart des Metaphorischen in der Praxis	85
3.2	Konzeptionen bildlicher Metaphorik	89
3.3	Ausschlüsse: Bild als Metapher, Kunst als Metapher	92
3.4	Kunsthistorische Ansätze zur Metaphorik im figurativen Bild	97
3.5	Ernst Gombrichs kognitives Metapherverständnis	116
3.5.1	Bühlers Schüler	122
3.5.2	Versuch einer Ordnung: Typen von Metaphorik im Bild	125
3.6	Zwischenfazit: Wie sollte man die Analyse <metaphorischer> Aspekte in Bildern anlegen?	140

4. FRAUEN UND SCHLANGEN – EINFÜHRUNG IN HISTORISCHE SINNSTIFTUNGSPRAKTIKEN UND DIE ANALYSE SEMANTISCHER KOMPLEXITÄTEN

4.1	Zur kulturellen Rolle von Metaphorik im 15. und 16. Jahrhundert	152
4.2	Sinnstiftung in der Personifikation: <i>Der heimlich Neyd</i> und andere Schlangenträger	170
4.2.1	Synthese: Spielarten der Schlangemetaphorik	191
4.3	Starre Termini und fluide Bedeutungsstiftung zwischen Denken und Darstellung: Variationen des Sündenfalls	195
4.3.1	Fesseln und Strafen: Theologische Evidenzstiftung auf Basis etablierter Metaphorik im Mittelalter	196
4.3.2	Alte und neue <i>figura</i> am Übergang zur Neuzeit	204
4.3.3	Schlangen als Bedeutungsträger in ausgewählten Sündenfall-Darstellungen von Sebald Beham und Hans Baldung	211

4.4	Zusammenfassende Überlegungen zum Verhältnis von evidenzstiftenden Darstellungsstrategien und Metaphorik	247
4.4.1	Konzeptuelle Zurichtung eines Stoffs und Darstellen – zwei Aufgaben eines Künstlers	249
4.4.2	Zum Verhältnis von Metapher und historischen Modalitäten der Sinnstiftung (Allegorie und Typologie)	253
5.	DIE SCHLANGEN DER KLEOPATRA	
5.1	Das Bild der sterbenden Kleopatra – Einführung in Ikonographie und Bildkonzepte (Schlangensäugen I)	261
5.2	Die Geschichte eines Suizids: Prägungen, Transmissionen, eingelagerte Semantiken	284
5.2.1	Das Andere der gesellschaftlichen Ordnung	284
5.2.2	Erotisierung	289
5.2.3	Ambivalenzen des Suizidbildes	297
5.2.4	Anschlüsse und Schwerpunkte in der christlichen Tradition (Schlangensäugen II)	324
5.2.5	Exkurs: <i>Contrapasso</i> und Conceptual Blending bei Dante	335
5.2.6	Die Renaissance eines Exemplum (Boccaccio, Hans Sachs)	343
5.2.7	Metaphorik, Conceptual Blending und das Fortleben des <i>Contrapasso</i> bei Boccaccio	350
5.3	Methodische Zwischenreflexion: Kultur – Bild – Blending	359
5.4	Verdichtende und argumentierende Bilder im Umfeld der Texte	368
5.5	Schlangen als X – X als Schlange: Akzentuierungen eines überdeterminierten Symbols	384
5.6	Ambivalenzen schaffen, Übertragungen provozieren: Barthel Behams <i>Kleopatra</i> im Kontext der Sammlergraphik	393
5.6.1	Zur Bildkultur und dem Bildkonzept der Beham'schen Kupferstiche	393
5.6.2	Interpretation	402
5.6.3	Kalkuliertes Zusammenführen von Inputs als Motor des Denkens	411
5.6.4	Hervorhebungen und Filterungen im Vergleich: Medienspezifische Kombinatorik als Auslegungsimpuls	415
5.7	Kleopatra als X: Übertragung von Mustern und Grade der Metaphorizität	424
6.	METAPHORIK IM BILD UND METAPHERTHEORIE ALS INSTRUMENT: EINSICHTEN UND AUSBLICKE	
6.1	Metaphorik in der Darstellung exemplarischer Frauenfiguren	441
6.2	Wozu Metaphertheorie in der Kunstgeschichte?	454
6.3	Offene Fragen	457
	DANK	461
	LITERATURVERZEICHNIS	463
	BILDNACHWEIS	488
	PERSONENREGISTER	489

1. EINLEITUNG

1.1 Ein Beispiel: Giampietrinos Pariser Kleopatra

Metaphern stecken überall, heute wie in der Vormoderne. Kunsthistorische Texte über vormoderne Bilder sind entsprechend voll von erkannten Metaphern, sie benennen diese auch oft als solche. Dennoch erfahren Metaphern im Bild und die Art ihrer Verknüpfung mit Bildkonzeption und -rezeption zu wenig systematische Reflexion. Sieht man genauer hin, gibt es Metaphern an verschiedenster Stelle. Etwa solche, die vor jeder spezifischen Bildfindung bereits weitgehend unbemerkt Konzeptualisierungen des Alltäglichen und insbesondere abstrakter Phänomene gewährleisten. Solche, die innerhalb eines speziellen Diskurses (z. B. der Mariologie) tragend sind, indem sie forciert-artifizielle, aber wirkmächtige gedankliche Bilder schaffen, die dann in materiellen Bildern variiert werden. Noch näher an konkrete künstlerische Entscheidungen rückend finden sich zudem konventionelle oder gar ad hoc geprägte Metaphern, die im Bild Teilbotschaften, Pointen oder Verrätselungen ausbilden. Es mag sogar rein visuell funktionierende Metaphern geben, auch wenn diese, gemessen am Aufwand ihrer theoretischen Einholung, nur einen extremen Sonderfall von Metaphorik im Bild darstellen. Doch provoziert nicht jede Metapher, die in Verbindung mit einem Bild auftritt, neue, eigene Fragen? Zeichnen sich bei genauerem Nachdenken nicht erstaunlich unterschiedliche Relationen von Metaphern zur Darstellungsleistung des Bildes ab?

Es gibt bereits in der Sprache simple, vokabelartige oder aber kaum ausschöpfbare Metaphern, solche, die in sich fest geprägt sind und solche, die bei fast jedem Gebrauch eine Veränderung erfahren, was schnell zur Frage führt, ob es überhaupt noch dieselben sind. Wenn eine Metapher nun zusätzlich durch die mediale Membran eines Bildes ‹hindurchgeht›, verändert sie sich weiter. Dieser Wandel kann abhängig sein vom *Kotext* des umgebenden Gesamtbildes oder dem spezifischen *Kontext*, in dem ein Bild situiert ist und seine Wirkung entfalten soll. Vor allem aber ist bereits die Tatsache der Verbildlichung selbst ein Faktor: Sie kann immer auch eine *Veranschaulichung* sein, eine andere Art der Evidenzstiftung. Selbst konventionalisierteste Metaphern können auf diesem Wege neue Komplexität und Wirkkraft erlangen. So verschieden bereits Metaphern in der Sprache wirken, so vielfältig stellt sich zusätzlich ihr mögliches Verhältnis zum Bild und dessen Gesamtbedeutung dar. Dieses Feld ist für die Meta-

phernforschung ebenso interessant wie für alle, die an einer erhellenden Analyse und Beschreibung von Bildern als Bedeutungsgeneratoren interessiert sind.

Von der Warte der Bildinterpretation aus betrachtet, lässt sich Metaphorik in Bildern leicht übersehen – wenn sie überhaupt irgendwelche Symptome auf der Bildoberfläche aufweist. Im Wesentlichen liegt die Entscheidung, gedanklich eine metaphorische Operation durchzuführen bzw. potentielle Angebote dazu zu prüfen, bei den Betrachtenden eines Bildes. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, wie sie dazu bewegt werden können. Metaphorik in Bildern ist deshalb nicht deckungsgleich mit der ›Bildmetapher‹, üblicherweise verstanden als genuin bildliche Hervorbringung einer metaphorischen Aussage mit medien-spezifischen Mitteln. Von den zahlreichen Möglichkeiten und Ebenen, auf denen metaphorische Konstellationen zum Tragen kommen, sind es aber durchaus jene, die die Bildgestalt wie subtil auch immer mitprägen, die hier von besonderem Interesse sein sollen. Viele Symbole etwa sind ursprünglich metaphorischer Natur, doch interessant werden sie in der Folge, wenn sie in einem spezifischen Bild durch ihre besondere Darstellung oder Einbindung einen neuen Twist erhalten, der eben diese metaphorische Verfasstheit wieder virulent werden lässt und einer verfestigten Bedeutungsstruktur wieder neue Dynamik verleiht.

Nicht selten kreuzen sich in metaphorischen Operationen die genuin semantische Domäne der handelnden Personen, ikonographischen Schemata und Dingsymbole einerseits und die traditionell eher asemantisch bzw. allenfalls expressiv konsonant aufgefasste, genuin ›ästhetische‹ Sphäre der Formen, Farben und kompositorischen Anordnung. Körper, Dinge, ganze Szenarien evozieren in vielen Fällen, die hier diskutiert werden, also eine zusätzliche Bedeutungsdimension¹ nicht zuletzt durch ihre konkrete bildliche Inszenierung im Verhältnis zu anderen aufgerufenen Körpern und Dingen. Aufgrund des sekundären Charakters dieser Art der Sinnstiftung ist es leicht, sie zu ignorieren und ihre sichtbaren Anteile den bereits Bedeutung tragenden Dingen oder den rein ästhetischen Aspekten zuzuschlagen.

Betrachten wir Giampietrinos *Tod der Kleopatra* (Abb. 1), entstanden wahrscheinlich in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts.² Der gelehrige Leo-

¹ Im Folgenden werden die Begriffe «semantisch», «Bedeutung» und «Sinn» in synonyme Weise gebraucht.

² Giampietrino (Giovan Pietro Rizzoli), *Tod der Kleopatra*, 1520er Jahre (?), Öl auf Holz, 73×57 cm, Paris, Musée du Louvre. Zum Künstler vgl. Marani 1998; Battaglia 2007, bes. S. 376; eine knappe Beschreibung des Bildes bei Hauteceur 1924.



Abb. 1 Giampietrino (Giovan Pietro Rizzoli), *Tod der Kleopatra*, 1520er Jahre (?), Öl auf Holz, 73×57 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 2 Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli), Tod der Lucretia, ca. 1515–21, Öl auf Holz, 96×72 cm, Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison

nardo-Schüler hat vielfach künstlerisches Kapital aus dem heute nur noch in Kopien überlieferten Bild *Leda und der Schwan* des Meisters geschlagen, so auch hier. Am ähnlichsten jedoch, nahezu umrissgleich, ist seine Darstellung der Lucretia, die sich selbst mit dem Dolch tötet (Abb. 2).³ Diese Parallelisierung zweier Selbstmörderinnen ist – trotz der Unterschiede in der Bewertung der beiden antiken Protagonistinnen – weder einmalig noch zufällig. Wir werden darauf zurückkommen, uns an dieser Stelle jedoch mit einer bildimmanenten Betrachtung begnügen.

Ein idealtypischer Betrachter⁴ wird zunächst das relativ gut zu identifizierende Sujet und damit eine bestimmte Text- bzw. Ereignisreferenz zur Grundlage seiner Bedeutungssuche machen. Er sieht neben der entblößten Frau – die sich dank der beißenden Schlange als Kleopatra identifizieren lässt – ein von Palastarchitektur hinterfangenes Fenstergitter und einen geflochtenen Korb mit einzelnen Feigenblättern, aus dem die Schlange stammt. Der Biss und der resultierende Tod Kleopatras sind die

³ Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli), *Tod der Lucretia*, ca. 1515–21, Öl auf Holz, 96×72 cm, University of Wisconsin-Madison, Chazen Museum of Art.

⁴ Wo im Folgenden für die Funktion der oder des Bildbetrachtenden das Maskulinum verwendet wird, gehe ich von einer intendierten männlichen Betrachtungsperspektive aus.

entscheidenden Handlungsmomente, das zeitlich Vorhergehende des Schlangenschmuggels im Korb und der Umstand der Gefangenschaft als Handlungsbegründung sind mit aufgerufen. In den abgewendeten Blick darf der Betrachter alles, was er über die Motivation dieses Suizids zu wissen glaubt, ebenso hineininterpretieren wie Verzweiflung, Todessehnsucht oder gar Lust. Ob es nämlich wirklich darum geht, vom historischen Selbstmord und seinen Gründen zu erzählen, scheint zweifelhaft: Die nahsichtige Isolierung der nackten, nur noch ihren Schmuck und ein Kopftuch tragenden Frau, die Pose des Körpers, die Ausleuchtung, die delikate Modellierung des Fleisches und nicht zuletzt der Biss in die Brustwarze lassen das Spezifische des Sujets leicht hinter die Genrezugehörigkeit als erotisches Aktbild zurücktreten.⁵ Dies mag sogar der Hauptgrund dafür sein, dass sich die offenbar als besonders vorteilhaft erachtete Formel auch für Lucretia verwenden ließ. Sie bietet ebenfalls den pornographisch zu nennenden⁶ Thrill einer entblößten Schönheit im Moment des Todes – der in beiden Fällen in unmittelbarer Nähe zu sekundären Geschlechtsmerkmalen herbeigeführt wird.

Man könnte sich deshalb vorstellen, dass der erwartete Betrachter nach der Identifizierung des Sujets allenfalls noch den intertextuellen Bezug auf Leonardos *Leda* goutiert, der im entfernten Reim des Schlangenkörpers auf den Schwanenhals eine Pointe findet, bevor das Bild dann nur noch einer erotischen oder ästhetischen Betrachtung Anreiz bietet. Vermittelt also die reduzierte Darstellung über eine knappe ikonographische Motivierung hinaus gar keinen Inhalt?

Nun, zunächst könnte dieses Echo der Schlangen auf den oft deziert phallisch inszenierten Schwanenhals des getarnten Verführers Zeus gewisse semantische Anteile mit sich führen, die eine erotische Lesart stärken. Auch um solche möglichen Übertragungen von semantischen Implikationen im Aufgreifen von Bildmustern wird es in dieser Studie gehen. Zudem aber sind in Giampietrinos Bild über die Referenz auf Handlungen und deren Voraussetzungen hinaus zumindest noch moralische *Bewertungen*, Hinweise auf Normverstöße eingewoben, die in intrikater Weise mit dem erotischen Charakter des Bildes interagieren. Als Detail fallen vielleicht die Ohrringe auf, die etwa die Lucretia – anders als den Anhänger – nicht trägt; sie erinnern den Kenner der Materie an das Festmahl Kleopatras, an dem sie ihre legendäre Verschwendungssucht durch das Auf-

⁵ Vgl. die ästhetizistische Version dieser Einschätzung («Schönheit des Frauenkörpers») bei Suida 1929, S. 214.

⁶ Vgl. Garrard 1989, S. 210.

lösen ihres Perlenohrings bewiesen hat.⁷ Möglicherweise unterhalb der Bewusstseinschwelle nimmt der Betrachter wohl zudem wahr, dass die als ›Hurenkönigin‹ Verrufene sich von ihrem Schmuck auch im Moment des Todes nicht trennt, dem sie ansonsten bezeichnenderweise nackt begegnet. Sie hat immer noch die Fähigkeit, durch die Waffen der Frauen zu verführen, und setzt diese bis zu ihrem letzten Moment ein. Mehr oder minder bewusst realisiert man(n) hier also die Darstellung einer verderbten Frau, die Machtwillen an körperliche Verführungskraft koppelt – in der Frühen Neuzeit ein nahezu alternativloser Konnex.⁸

Zum Ohring als anekdotischem Merkzeichen und zum ›Kostüm‹ als symbolischer Formel⁹ tritt nun möglicherweise noch etwas, das die Frau moralisch erläutert: Es steigert nämlich nicht nur die Erotik, dass die Schlange in die Brustwarze beißt (die dabei gut sichtbar bleibt), es wird auch der Vorgang des Stillens pervertiert, wo Gift in eine Brust eingespritzt statt Milch herausgesaugt wird. Mithin handelt es sich also um eine *perverse* Frauengestalt, eine Anti-Mutter. Zugleich jedoch ruft dieses sprechende Detail Redeweisen in Richtung des deutschen «Natterngezücht» auf, macht Kleopatra zur *Mutter der Schlangen*. Vielleicht sah ein Betrachter auch, wie Nattern am Busen genährt bzw. aufgezogen werden: «Chi si alleva il serpe in seno è pagato di veleno».¹⁰ Hat man einen solchen Spruch im Kopf, prägt dieser die weitere Wahrnehmung des Bildes nicht unerheblich, insofern ein Kausalzusammenhang von Verschulden und Bestrafung aufgerufen ist, der zu einer versuchten Einlösung im Blick auf die Vita Kleopatras verleitet. Wir müssen also berücksichtigen, dass ein Rekurs der dargestellten Handlung auf eine mehr oder minder redensartliche verfestigte Metaphorik zumindest möglich ist. Es ist eine bezeichnende Schwierigkeit,

7 In Umlaufgebracht wurde diese zu Lebzeiten der Ägypterin unbekannt Anekdote durch die *Naturalis Historia* Plinius' des Älteren, vgl. Becher 1966, S. 134–145.

8 Vgl. Johnson 1993, bes. S. 452f.

9 Zu den Implikationen von Nacktheit vgl. Hollander 1978, S. 83–236; Ausst. Kat. Düsseldorf/Darmstadt 1995, S. 195–201.

10 «Eine Natter am Busen nähren» ist ein antiker Phraseologismus: *Colubrum in sinu fovere*, auch: *Viperam sub ala nutritat*. In der Renaissance ist der Spruch z. B. greifbar in den Adagia des Erasmus von Rotterdam, vgl. Erasmus/Grant 2005, S. 524 (IV ii 40), mit Aesop als Quellenangabe. Es ist allerdings ursprünglich (in der zugrundeliegenden Fabel) ein Vorgang des Wärmens bzw. Aufpäppelns gemeint und nicht unbedingt ein tatsächliches Säugen. Trotzdem mag auch in anderen Sprachen eine Assoziation mit dem Bild nahe gelegen haben. Zudem wirkt es zunächst widersprüchlich, dass in aller Regel der Nährende als arglos hintergangene Person charakterisiert ist, jedoch belegt ein um ca. vierzig Jahre jüngerer Emblem bei Sambucius (1566), wo die Redewendung im Hinblick auf «selbstverschuldetes Unglück» ausgedeutet wird, wie trotzdem ein Reim darauf gemacht werden könnte, Sambucius 1566, S. 249, vgl. Henkel/Schöne 1996, Sp. 638f. Prinzipiell ist auch nicht auszuschließen, dass eine punktuelle Assoziation mit dem Gesamtsinn eines Bildes in Reibung steht.

dass damit auch konkrete Bildformeln bzw. Dingsymbole (die Bedeutung der Schlange) verknüpft sind. In bestimmten Zusammenhängen erweist es sich als schwierig, eine klare Distinktion zwischen den Termini Metaphorik und Symbolik anzustreben. Sprachmetaphern können auf gängige Symboliken, wie hier diejenige der Schlange, rekurrieren und ins Bild gelangt ihrerseits zu festgeprägten visuellen Symbolen werden.¹¹

Doch an diesem Punkt ist die ›visuellste‹ Metaphorik, deren Reflexion für das Entstehen dieser Studie den Ausschlag gab, noch gar nicht erfasst. Betrachtet man die Komposition und die konkrete Darstellung der Dinge genauer, so zeigen sich gleich mehrere Elemente, die in signifikanter Weise aufeinander bezogen zu sein scheinen. Geschickt in den beiden Ecken des Bildes einander gegenübergestellt, spiegeln sich die Farben des Korbes und der beiden grünen Feigenblätter in den Haaren, die von einem grünen Kopftuch bedeckt werden. Die sonstige, etwa symbolische Bedeutung des Kopftuchs vor dem Hintergrund renaissancezeitlicher Kleiderstandards bleibt dunkel, auch im Oeuvre von Giampietrino gibt es ein solches Kopftuch nicht noch einmal.¹² Es ist wohl tatsächlich als gesuchtes Analogon zu den Blättern ins Bild gekommen. Der diagonale Arm resultierte bei Leonardo aus der Umarmung von Frau und Schwan und unterstreicht hier durch den Griff zum Korb den Sachverhalt des *Selbstmords*, formal jedoch bildet er eine starke Achse aus zwischen den beiden Ähnlichkeitsclustern, die sich nicht zuletzt proportional entsprechen. Vor dem Hintergrund dieser Redundanz von Bezugnahmen gewinnt die visuelle Analogie zwischen den geflochtenen Zöpfen und insbesondere dem geflochtenen Korbgriff ein enormes Gewicht. Insofern die beiden grünen Flecken die einzigen deutlichen Buntwerte im Bild darstellen, drängt sich die Frage nach einer eventuellen inhaltlichen Verknüpfung zwischen den beiden Objekten ›Kleopatra Kopf‹ und ›Schlangenkorb‹ noch leichter auf. Dies umso mehr in einer

11 Vgl. Wagner 1999, S. 16, 51–56.

12 Prinzipiell kann ein Kopftuch Kennzeichen der verheirateten Frau sein, das klärt aber nicht sein ungewöhnliches Auftreten in Giampietrinos Kleopatra. Vgl. Rogers 1988, S. 62 (mit Bezug auf Capella 1526, S. 26). Ein grünes Kopftuch – wahrscheinlich als nach außen sichtbar gewordene ›Hoffnung auf Freiheit im Tod‹ – trägt auch die möglicherweise früher entstandene Kleopatra eines Sieneser Malers aus der Gruppe der Heroinnen der Sammlung Chigi-Saracini, Siena (Abb. 3); vgl. Ausst. Kat. Genf 2004, S. 38; Schrod-Grimm 2009, S. 240–242. Alle drei erhaltenen Bilder zeigen Witwen, die ihre Treue dem Gatten gegenüber halten, durch Tötung oder Selbsttötung. Für die Bedeutung der grünen Kopfbedeckung spricht auch die suggestive Fortführung der Schlangenform durch ein flatterndes Tuch, das sehr sorgfältig genau hinter dem grünen Kopftuch vorbeigeführt wurde, zusammen wohl Ausdruck von Kleopatras Hoffnung auf Ewigkeit oder Apotheose durch Schlangentod. Unterstrichen wird eine semantische Aufladung des Komplexes durch das formale Gegenüber eines in den Himmel gehaltenen Schwertes beim Pendant Judith – vermutlich ein Hinweis auf die von der Theologie unterstrichene Rolle der (auch nach Bibeltext mit Bändern geschmückten) keuschen Witwe als Werkzeug Gottes, welcher eigentlich das Hochmut strafende Schwert führt. In beiden Fällen gibt es also die Möglichkeit, die himmlische Zone als Ort der Transzendenz zu verstehen.

(Bild-)Kultur, die es gewohnt ist, Analogien auch inhaltliche Bedeutung zuzumessen. Kompositorische, farbliche und durch irritierende formale Analogien gestiftete Korrespondenzen schaffen demnach eine Redundanz, die den aufmerksamen Betrachter dazu ermuntert, ihm *die Lizenz erteilt*, A und B auf ihre Beziehung zu befragen, die keine narrativ-sequenzielle, sondern eine der *Ähnlichkeit* ist.

Metaphern, so ein variiertes Gedanke von Aristoteles bis heute, stellen Ähnlichkeiten aus oder doch zumindest her. Doch vor Kurzschlüssen hinsichtlich der Kongruenz von visuellen Bezügen und kognitiven Operationen sei gewarnt. Sie sind suggestiv, aber nicht theorietauglich. Wäre das Bild personenreicher, ließe sich mittels der Analogien auch z. B. eine bloße Zugehörigkeit vom Korb zu Kleopatra ausdrücken – in diesem Fall wäre der Kopf nur *pars pro toto* von Bedeutung. Im konkreten Fall liegt es jedoch, nicht zuletzt durch die Reduktion der Handlungsmomente und auftretenden Personen, für den Interpreten nahe, eine Charakterisierung von Kleopatras Kopf *als* ‹Schlangennest› (*nido di serpenti*)¹³ zu prüfen. Eine die Frauendarstellung präzisierende Aussage entsteht, die in die Rhetorik der Kleopatrabeschreibungen seit augusteischer Zeit ebenso passt wie zum Tenor des Bildes.¹⁴ Vielleicht geht man sogar nicht zu weit, wenn man behauptet, dass die gerade nachvollzogene Operation die Einschätzung der Ägypterin erst richtig auf den Punkt bringt.

Die Spezifika der visuellen Oberfläche steuern eine kognitive Operation, aber – so haben diese ersten Beobachtungen bereits gezeigt – sie tun dies weder zwingend, noch unbedingt sehr präzise. Ein Bild ist nicht so distinkt wie ein Text, die Spielräume der Interpretation sind weiter. Es ist zu überlegen, ob metaphorische Prädikationen dieses Typs A ‹ist› B nicht konkrete Begriffe (wie eben ‹Schlangennest› im Deutschen oder ‹nido di serpenti› im Italienischen) benötigen, die ein Bild mal besser und mal schlechter zu

13 Hierbei handelt es sich natürlich um eine metaphorisch bereits vorbelastete Paraphrase. So oder so ist man nicht gewohnt, einen Kopf als ‹Schlangennest› zu adressieren. Für die mit der Phrase nicht vertrauten Betrachter tun es auch die bekannten Symboliken von ‹Schlange› und deren ‹Behausung›. Es werden zwei Schwierigkeiten deutlich: die Rolle vorgängiger Metaphoriken bzw. Symboliken angemessen mitzureflektieren und ein Sprachenproblem.

14 Vgl. die rezeptionsgeschichtlichen Einführungen im Kleopatra-Teil dieser Studie. Als konkrete Parallele sei die Kleopatra-Tragödie von Giambattista Giralaldi Cinzio (geb. 1504) erwähnt, in der Octavian Kleopatra in ähnlicher Weise mit sprichwörtlichen Nest-Metaphoriken in Verbindung bringt: «Vero è quel, che si dice, che la donna / È de le fittioni il proprio nido, / E il nido degli inganni; chi hauria mai / Al uiso lieto, à le promesse, à gli atti / Pensato, che costei chiudesse in core / Disio di morte? E come si è ella uccisa?» Giralaldi Cinzio 1583, S. 121.

evozieren vermag.¹⁵ Anders formuliert: Die sinnstiftende Überblendung von Kleopatras Kopf und Schlangennest findet als Ergebnis eines geistigen ‹Erprobungsvorgangs› nicht im Bild statt, sondern im interpretationswilligen Betrachter. Dieselben formalen Mittel der Bezugnahme in anderer Funktion ließen sich nicht mit gleichem Recht als metaphorisch charakterisieren. Die metaphorische Operation ist also nicht im Bild *verortet*, aber sehr wohl dort angelegt. In ihr durchdringen sich visuelle Signifikation, Denkvorgänge und sprachlich verfasstes Vorwissen. Die Ausprägung auf der visuellen Oberfläche kann dabei sehr verschieden ausfallen.

Das Bild ist nicht nur ein Pin-up, es hat auch weit mehr über Kleopatra, über rollenvergessene Frauen überhaupt, zu sagen, als nur das, was sich einstmals zugetragen hat. Im vorliegenden Falle bildet die Schlangennest-Metapher zusammen mit der Inszenierung der Nacktheit¹⁶ letztlich eine sehr explizite Form der Bewertung, nicht unwichtig in einer Bildkultur, die nach eigenem Bekunden auf moralische Unterweisung und Belehrung angelegt ist.¹⁷ Trotz der Reduktion auf eine Halbfigur und der offensichtlichen Erotisierung bietet dieses Bild auf den zweiten Blick überraschend viel ‹Denkstoff›. Beide zusätzliche Ebenen, die spezifische (potentiell metaphorische) Handlung des ‹Schlangensäugens› und die visuell indizierte Ad-hoc-Metaphorik ‹Kopf als Schlangennest› können sogar zusammengedacht zur Einsicht führen, dass hier ein machtsüchtiges Weib Böses ‹ausgebrütet› hat. Im Anschluss an die komplexe Thematisierung des Inneren der dargestellten Figur im Bild lässt sich über ihren Tod als notwendige und verdiente Folge falschen Denkens nachsinnen usf. Es wird bereits im nächsten Kapitel gezeigt, dass es zu dieser gedanklichen Synthese durchaus Parallelen in der Rezeptionsgeschichte Kleopatras gibt.

Das vermeintlich selbstzweckhafte Spiel mit Metaphorik im Bild ist demnach nicht zuletzt auch eine perfide Affirmationsmaschinerie von kulturellen Normen, hier solche des Geschlechterwissens. Metaphern bewirken immer eine perspektivische Sicht auf die Welt, und mit dieser Perspektive verknüpfen sich bestimmte Werte, Affekte und letztlich auch Handlungsoptionen. Wer z. B. eine gesellschaftliche Minorität für schädliche

15 Die Bildkultur der Frühen Neuzeit erwartete, so Büttner 2014, S. 8, «in der Regel von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten». Vgl. hierzu auch Warncke 1987. Ganz prinzipiell erweist sich Verstehen, d. h. bereits das Kategorisieren von Sinneseindrücken, als notwendig an Begriffe gebunden, die aufgrund der Struktur menschlicher Kognition an visuelle Konfigurationen geknüpft sind: «Die spontane Evokation eines Worts ist das Resultat einer großen Anzahl früherer Erfahrungen mit den Elementen der entsprechenden Kategorie.» Hofstadter/Sander 2014, S. 97f.

16 Vgl. dazu Silver/Smith 1978; Hollander 1978, S. 83–236.

17 Vgl. Warncke 1987; Büttner 2014.

Insekten (oder Frauen für Schlangen) hält, läuft Gefahr, diesen Gruppen gegenüber auch das Verhalten an den Tag zu legen, wie es dem bildspendenden Komplex entspricht. Hier liegt die kulturelle Relevanz von Metaphern, wie sie insbesondere die kognitive Linguistik vielfach herausgestellt hat.¹⁸

Kehren wir zur Frage zurück, was Metaphorik im Bild sein könnte und was sie bewirkt, so gilt es angesichts unseres vermeintlich einfachen Beispiels zweierlei festzuhalten: Zunächst zeichnet sich ab, dass es wohl sehr verschiedene Möglichkeiten gibt, wie metaphorische Operationen nach dem prädikativen Muster *A ist B* ins Denken von Betrachtenden Einzug halten können. Im Beispiel gelang dies einerseits auf dem Wege dargestellter Handlung und andererseits vermittelt irritierender formaler Korrespondenzen. Die Tatsache, dass beide Metaphoriken sich wiederum zusammenschließen können und von weiteren Bildelementen sowie herrschenden Diskursen mitbedingt oder legitimiert werden, sollte als Warnung davor dienen, sich ausschließlich für die zweite Form, etwa im Sinne einer ‚genuin visuellen‘ Metaphorik zu interessieren. Metaphorische Operationen vollziehen sich in Abhängigkeit von Kontexten, demjenigen eines jeweiligen Bildtexts sowie weiter gefassten kulturellen Formationen bzw. Diskursen. Sie lassen sich nur dann auf bestimmte visuelle Elemente reduzieren, wenn man sich nicht wirklich für ihre Funktion und volle Bedeutung in konkreten Bildern interessiert. Der Kontext ermöglicht die Metapher und gibt ihr zugleich ihre spezifische Funktion in einem komplexen Text, sei es wie hier als wertender Kommentar, eine Art abschließender *Verankerung* im Sinne Roland Barthes'¹⁹, oder in anderen Fällen als zerstreute, vielleicht gar subversive Öffnung. In jedem Falle aber geben Metaphern zu denken und tragen somit dazu bei, ein Bild komplexer, kunstreicher zu machen.

Die zweite Einsicht: Nicht nur hängt ‚visuelle‘ Metaphorik an sprachlichem Vorwissen, Symbolen, metonymischen Verschiebungen (hier: ‚Kopf‘ für ‚Denken‘), dargestellten Handlungen etc., setzt diese voraus oder bezieht ihre semantische Kraft von dort – auch die konkreten formal-visuellen Konstituenten einer im Bild angelegten metaphorischen Prädikation müssen dieser nicht exklusiv ‚gehören‘. So sind das grüne Feigenblatt und der Korb, wohl auch die Frisur Kleopatras, wie gezeigt wichtige Trä-



Abb. 3 Meister der Chigi-Saraceni-Heroinnen, Judith, Sophonisbe, Kleopatra, um 1500, Öl auf Holz, jeweils ca. 77×44 cm, Siena, Sammlung Chigi-Saraceni

ger nicht nur von Sach-, sondern auch von Handlungs- und damit Bewertungsinformationen. Das grüne Kopftuch kann zudem – wie im Falle der heroischen Kleopatra eines anonymen Sienesen aus der Sammlung Chigi-Saraceni (Abb. 3) – als Symbol ihrer Hoffnung auf Freiheit im Tode verstanden werden.²⁰ In einer metonymischen Operation auf die benachbarte Oberfläche verschoben, bezieht es sich noch einmal anders auf ihr Denken als die Schlangennest-Metapher.

Metaphorik im Bild, so sollte das Beispiel in erster Linie demonstrieren, mag zwar leicht zu übersehen sein, es handelt sich aber – wo sie denn vorliegt – keineswegs um ein marginales Phänomen. Fragt man wie diese Studie nach Metaphorik in der Kunst der Frühen Neuzeit, verhält es sich in aller Regel nicht wie bei einer Karikatur, wo eine zentrale metaphorische Operation den Bildsinn gleichsam komplett trägt, z. B. wenn eine Person *als Tier* dargestellt wird. Und doch haben sich die beiden bei Giampietrino aufgezeigten metaphorischen Bezüge als wesentliche Träger der Bildsemantik erwiesen, gerade weil die Darstellung zunächst so reduziert scheint. Natürlich sind die (symbolisch codierten) misogynen Botschaften ober- wie unterhalb einer nicht präzise zu rekonstruierenden Bewusstheitsschwelle ebenfalls sehr wirksam. Daneben aber spielen Metaphorik und Metonymien ihre nicht zu unterschätzende Rolle in dem skizzierten Bündel sich gegenseitig stützender bzw. präzisierender Bedeutungspro-

¹⁸ Vgl. zusammenfassend Kövecses 2005. Einschlägig sind diverse Arbeiten von George Lakoff, die zentralen Gedanken bereits in Lakoff/Johnson 2014 (amerik. Orig. 1980).

¹⁹ Barthes 2005, S. 36.

²⁰ Wie Anm. 12. Die drei Bilder eines anonymen Sienesen weisen alle die Maße von ca. 77×44 cm und waren wohl Teil einer Raumausstattung.

zesse, die nicht nur eine Handlung, sondern auch deren Begründung und Bewertung vermitteln.

Vor diesem Hintergrund lässt sich, um nur einen Aspekt schon zu nennen, z. B. die Frage nach der *Wirkung* der indirekteren Vermittlungsstrategie aufwerfen: So wird der historische Betrachter weitaus mehr als Interpret involviert, als es die Ikonographie alleine je vermöchte; er findet Befriedigung und Vergnügen darin, unter Hinzuziehung eigenen Vorwissens ein Rätsel zu lösen²¹, ebenso darin, den Kunstgriff eines als kreativ bestätigten Künstlers nachzuvollziehen. Wie ist die Evidenzqualität metaphorisch erlangter Einsichten also im Einzelfall zu bewerten? Führt die Eigenbeteiligung der Rezipierenden zu einer umso stärkeren Überzeugung hinsichtlich der ideologischen Implikationen, wie es Arthur C. Danto im Rückgriff auf die Argumentationsfigur des *Enthymems* vermutet²² oder trägt das Ergebnis die Züge des Spielerischen – ist es ‹nur eine Metapher›? Beides mag vorkommen, wie ja auch sprachliche Metaphorik vom als besonders transparent empfundenen Vorstellungsmodell bis zur opakesten poetischen Wendung reicht.

1.2 Theoretische Erkenntnisinteressen

Die folgende Studie geht der Rolle von Metaphorik in einem bestimmten Korpus von Bildern nach: Im Zentrum des Interesses steht das Sujet der sich mit einer Schlange selbst tötenden Kleopatra, welches ikonographisch vorbereitet und auch synchron umstellt ist von weiteren Bildfindungen, die Frau und Schlange unter anderen thematischen Vorzeichen kombinieren, insbesondere Darstellungen von Personifikationen, Höllenstrafen und des Sündenfalls. Um Missverständnissen vorzubeugen: Die in der Folge entwickelten und dann erprobten methodisch-theoretischen Zugänge ließen sich prinzipiell von frühesten Artefakten der Menschheit bis zur aktuellen Kunstproduktion in Anschlag bringen – falls in den jeweiligen Werken tatsächlich Metaphern relevant werden. Die demgegenüber

21 Vgl. allg. Arnulf 2002; historisch findet sich in Erasmus von Rotterdam eine prominente Stimme, die Verrätselung aus eben jenen Gründen – Involvierung des Rezipienten und resultierendes Vergnügen – empfiehlt, vgl. Bushart 2003, S. 321 (mit Bezug auf *De copia verborum* und auf die Ausführungen zu Hieroglyphenkunde in *Adagia*). Rätsellösung ist auch eine Zielfunktion bei vielen unauffällig verbildlichten Redensarten in der Frühen Neuzeit, vgl. Münch 2012.

22 Danto 1984, S. 258–260; Auch die rhetorische Tradition weiß um die prinzipiell implizierte Anerkennung des Publikums und Aufforderung zu einer Form der Ko-Autorschaft im Gebrauch komplizierterer Tropen, vgl. Lausberg 1990, § 556, S. 284. Zum Rekurs frühneuzeitlicher Denker (visualisierter) Metaphorik wie Cesare Ripa oder Emanuele Tesauro auf das Konzept des *Enthymems* vgl. Colantuono 2011, S. 46–49.

hier vorgenommene historische wie motivische Fokussierung soll Plausibilitäten durch Vergleichbarkeit erhöhen und den Blick für die Verästelungen und Möglichkeiten innerhalb weniger konzeptueller Komplexe schärfen helfen. Hinter der Studie steht jedoch ein prinzipielles, systematisches Interesse an der Rolle von metaphorischem Denken in Produktion, Rezeption und Analyse figurativer Bilder. Aus der Praxis früherer Bildinterpretationen und der Erfahrung eines Begriffsmangels heraus entstand das dringende Bedürfnis, die Rolle von Metaphorik und verwandter Begriffe/Konzepte wie Metonymie, Symbolik und Allegorie für die Semantik figurativer Bilder grundsätzlich zu diskutieren.

Ursprünglich wurde dieser Ansatz angeregt durch die oft übersehenen künstlerischen Strategien nach Art des Giampietrino-Beispiels, letztlich aber führt das Interesse darüber hinaus. Die Idee ist, dass möglichst nachvollziehbare Begriffe und vor allem neue Grenzziehungen zwischen Phänomenen, die gemeinhin nicht differenziert werden, auch neue Einsichten eröffnen können. Es handelt sich mithin um eine Grundlagenarbeit, die den Nutzen von Metaphertheorien für die kunst- und kulturwissenschaftliche Analyse figurativer Bilder erkundet. Unterhalb der vielbeschworenen Ebene vom ‹Bild› als *Medium sui generis*, mit seinen nicht immer berücksichtigten differierenden Konzepten in verschiedenen Zeiten und Funktionsdomänen, lässt sich der Einsatz von Metaphorik als wiederum eigene mediale Praxis verfolgen. Metaphern unterlaufen höchst produktiv die Grenzen zwischen dem Visuellen und dem Sprachlichen und sind nicht zuletzt auch deshalb wichtige Kanäle einer kulturellen Zirkulation von Sinn.

Mit einer erhöhten Sensibilität für Metaphorik eröffnen sich neue Kriterien, künftig bestimmte funktionale und historische Bildtypen bzw. künstlerische Verfahren zu differenzieren. Auch wenn es zunächst widersprüchlich klingen mag: Gerade die Unterschreitung der Ebene vom ‹Bildspezifischen› zugunsten wirkender kognitiver Prozesse sowie eine neue Unterscheidungsfähigkeit, die aus der Beschäftigung mit Metaphertheorien resultiert, versprechen erst gewisse Eigenarten des ‹genuin Bildlichen› zu konturieren. Denn es bedarf der Möglichkeit, bestimmte Ebenen der Sinnproduktion begründet aus ‹dem Bild› herauszulösen und isoliert mit anderen medialen Ausprägungen des prinzipiell selben Gedankens zu vergleichen, damit sich die Eigengesetzlichkeit des Pikturalen dabei kontrastiv abzeichnen kann.

Konsistenter Begriffsgebrauch ist der Schlüssel zu all dem. Nur ein solcher erlaubt es, wichtige Einsichten verschiedener Metaphertheorien zur

Anwendung zu bringen, insofern mit guten Gründen geklärt ist, wann sie Geltung beanspruchen können. Angesichts des Standes der interdisziplinären Diskussion ist es tatsächlich eines der wichtigsten Ziele, zunächst einmal begründen zu können, weshalb ein bestimmtes Phänomen als *nicht* metaphorisch gelten soll. Gibt es doch wirkmächtige Ansätze, die jede Übertragung von Inhalten oder Gedanken auf Ausdrucksformen bereits als metaphorische Operation fassen oder alle Bilder als im Kern metaphorisch charakterisieren. Was aus der Perspektive der jeweiligen Argumentation sinnvoll erscheint und erklärende Kraft hat, trägt zu einer misslichen Auflösung des Begriffs bei, weshalb eine Studie wie diese klar definierte Kriterien liefern muss.

Es verblüfft, dass die Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte²³ über keinen operationalisierten Metapherbegriff verfügt. Intuitive, alltagssprachliche Verwendungen sind in der Forschungsliteratur Legion und zeugen von einem dringenden Bedarf, doch die schwierige Frage, was denn eine ›Bildmetapher‹ oder auch nur ›visuelle Metaphorik‹ im Gegensatz etwa zum Symbol oder bildtypischen Formen der Darstellung von etwas in besonders signifikanter Form sein könnten, darf als offen bezeichnet werden.²⁴ Aus den vereinzelt und äußerst divergierenden Ansätzen, diese Probleme anzugehen, lässt sich allerhand – nicht zuletzt Bescheidenheit – lernen, wie das dritte Kapitel zeigen wird.

Wenn für bestimmte semantische Phänomene keine beschreibende, klassifizierende Sprache vorhanden ist, besteht die Gefahr, dass Erkenntnisse sich immer nur punktuell an einzelnen Bildern einstellen. So lassen sich nur schwer abstrakte, das heißt nicht vom jeweiligen Beispiel bestimmte Überlegungen anstellen, wie sie als Bausteine einer übergeordneten Theorie oder einer Geschichte bildlichen Bedeutungstiftens notwendig wären. Ein Teil des Problems liegt höchstwahrscheinlich darin, dass es sich bei Metaphorik – insofern sie sich deutlich im Bild niederschlägt – häufig um einmalige Pointen handelt, um genuine Formen künstlerischer Kreativität.²⁵ Was weder formal noch inhaltlich einer Gruppe von gleichartigen Phänomenen zugeordnet und nicht benannt werden kann, entzieht sich notwendig den Routinen wissenschaftlicher Wahrnehmung,

23 Ich folge der im Fach verbreiteten Gewohnheit, diese Begriffe synonym zu verwenden, obgleich sie unterschiedliche Schwerpunktsetzungen implizieren können. Die vorliegende Studie ist im Ansatz systematisch, aber stets mit Blick auf historisches Bildmaterial und historische Kontexte, ließe sich also ohnehin nur schwer einer Alternative zuordnen.

24 Vgl. dazu Rimmele 2011.

25 Ähnlich bereits Mohnhaupt 2004, S. 200.

die gerade in der Kunstgeschichte vor allem durch Reihen- bzw. Typenbildungen geprägt sind. Was sich wiederholt, wird zum relevanten, kodifizierbaren wie klassifizierbaren Datum: Stilmerkmale, Konstruktionsformen, Symbole, ikonographische Schemata, Antikenzitate, normierte Gesichtsausdrücke usw.

Die Überschneidungen zwischen ›formalen‹ und ›inhaltlichen‹ Bildbestandteilen scheinen besonders schwer zu greifen zu sein, da ihre Erfassung nach wie vor unter der jahrzehntelangen Aufgabenteilung zwischen Stilgeschichte und Ikonographie leidet.²⁶ Es ist bezeichnend, dass viele der an den Kleopatradarstellungen im fünften Kapitel hervorgehobenen Bedeutungsmomente bislang nicht beschrieben worden sind, obwohl sie – wie beim ersten Beispiel – geradezu die Essenz einer auf Bedeutung gerichteten künstlerischen Kreativität darstellen können: «Ist die Metapher eine Kunstfertigkeit, ein Talent, so handelt es sich um ein gedankliches Talent.»²⁷ Ohne Zweifel besteht also ein Desiderat dahingehend, auf der zwischen visueller Oberfläche und Denken situierten Ebene allgemeiner visueller Bedeutungsdynamiken abstrahierbare Phänomene zu modellieren.

Einem Ansatz Oskar Bättschmanns folgend²⁸ schien es mir diesbezüglich zunächst besonders erstrebenswert, visuelle Metaphorik als ein bestimmtes Phänomen pikturaler Sinnstiftung zu konturieren, das sich vom (meist als Ding, Zeichen oder Handlung auf der gezeigten Sachebene des Bildes präsenten) Symbol absetzen ließe. Die Suche galt einer per definitionem die ›Wie‹-Ebene des Bildes tangierenden und zumindest dem Ideal nach nicht konventionalisierten ›uneigentlichen‹ Darstellungsleistung ganz im Sinne der evozierten Kopf-Schlangennest-Äquivalenz. Doch diese beiden Kriterien – nicht allein auf der Sachebene situiert, nicht konventional – lassen sich nicht dauerhaft in einer Definition zusammenzwingen, schon gar nicht im Rekurs auf irgendein geläufiges Konzept von ›Metapher‹. ›Die Bildmetapher‹ in diesem Sinne hat sich als Idealkonstrukt erwiesen, das sich in der alltäglichen Beschäftigung mit figurativen Kunstbildern nicht halten lässt.

26 Auch wenn hier bereits zahlreiche Versuche gemacht wurden, vgl. als bekannteste Beispiele Hans Sedlmayrs umstrittene Strukturanalyse, Max Imdahls Ikonik, Oskar Bättschmanns kunsthistorische Hermeneutik und die Kunstsemiotik Felix Thürlemanns. Nach wie vor lesenswert zu dem Problem aus der Perspektive ikonographischer Limitationen sind die Beiträge in Kaemmerling 1979.

27 Ricoeur 1991, S. 139.

28 Siehe Kap. 3.4.

Es ist schlechterdings – wie genauer zu zeigen sein wird – keine Form von Metaphorik zu konstruieren, deren Vorliegen sich anhand einer bestimmten Darstellungsweise formal festmachen ließe. Zu erkennen war bereits, dass piktorale ›Träger‹ der metaphorischen Operation zudem noch in diverse andere Zeichenprozesse involviert sein können. Eine genuine ›Bildmetapher‹, die als dezidierte Form *bildlicher Darstellung* über das bloße Zeigen von Dingen – etwa einer Schlange an einer Brust – hinausgeht, lässt sich demnach nicht allgemeingültig definieren, z. B. als visuelle Überblendung, anschauliche Verknüpfung, auffällige Analogiestiftung, Hybridisierung etc. Solche Verfahren als eigene Gruppe gegen andere Möglichkeiten des Bildes, metaphorische Übertragungen anzustoßen, konsistent abzugrenzen, gelingt nicht, es gibt unendlich viele Möglichkeiten, eine Metapher visuell zu evozieren. Vielleicht noch wichtiger: man begibt sich, im Bemühen um einen Begriff, der das jenseits konventioneller Sinnstiftung Hervorgebrachte kennzeichnen soll, schnell in einen sehr kontraintuitiven Begriffsgebrauch, wenn Überschneidungen mit präexistenten sprachlichen bzw. schlicht ›gezeigten‹ Metaphern unterbunden werden sollen. Nicht zuletzt zeigt sich in der Praxis auch, dass Metaphorik im Bild ihre Kraft insbesondere aus (variierten und vernetzten) Symbolik zieht, die Abgrenzung zum Symbol in der erhofften kategorischen Form also nicht zu vollziehen ist. Was den Unterschied zwischen Konventionalität – zumindest in der Kunstgeschichte häufig ein Definitionskriterium für das Vorliegen eines Symbols²⁹ – und ad hoc kreierter ›uneigentlicher‹ Bedeutung anbelangt, ist daran zu erinnern, dass es auch *konventionelle* und sogar *tote* sprachliche Metaphern gibt. Nicht-Konventionalität als Definiens droht demzufolge auch, fachliche Sonderwege zu schaffen, die den Wissenstransfer blockieren.

Die Frage nach der Metaphorik, so zeigte sich, steht letztlich quer zu derjenigen nach den spezifischen semantischen Dynamiken im ›Wie‹ des Bildes. Die Kopf-Schlangennest-Relation des Beispiels entspricht dem Ideal durchaus, doch will man das Phänomen weiter verfolgen, steht man am Scheideweg: Entweder man erforscht visuelle Analogiebildungen und die damit korrespondierenden hermeneutischen Bewegungen, die keineswegs alle metaphorische Züge aufweisen.³⁰ Auf diesem Wege verliert

29 Vgl. Büttner/Gottdang 2006, S. 128.

30 Grob gesagt, liegen vor der Ebene bewusst vom Künstler angelegter metaphorischer Kopplungen als Aussagen und Denkanstöße im Bild zwei weitere Ebenen der Analogiebildung: Zunächst eine aus materiellen und technischen Gründen resultierende Tendenz, dass sich von der Hand eines Malers – oder gar eines Reißer-Formschneider-Duos – visuell ähnliche Formationen ergeben. Dies kann völlig unbewusst erfolgen.

man viele andere Formen visuell evozierter Metaphorik notwendig aus den Augen. Oder man stellt konsequent die Frage nach der Metaphorik im Bild, die sich auf vielfache Weise visuell manifestieren kann, aber notwendig über Phänomene der Bildsprache hinausführt. Vormoderne Kunstbilder sind durchtränkt mit Sprache, kulturspezifischem Vorwissen, Symbolik – und metaphorische Prozesse im Bild entstehen aus all dem. Ohne ›die Metapher‹ punktuell auf der Oberfläche des Bildes lokalisieren zu können, gilt es, diejenigen visuellen Komponenten, die eine Realisierung der Übertragung im Betrachter anstoßen und vorbahnen, ebenso präzise zu beschreiben wie diejenigen Formen von Symbolik, (Metaphern-)Vorkennntnis etc., die bestimmte metaphorische Prädikationen privilegieren, absichern, leiten und ergänzen.

Konfrontiert mit der komplexen semantischen Struktur gerade frühneuzeitlicher Kunst kann es in dieser Studie nur um die Rolle von in einem Bildtext *eingebetteter* bzw. *vielfältig verknüpfter Metaphorik* gehen. Metaphorizität lässt sich am produktivsten definieren als die suggestive bis zwingende Zuordnung zweier Gegenstände, Begriffe, Konzepte oder Vorstellungsbereiche zueinander mit der Folge einer kognitiven Überblendung, so dass also der eine als Attributspender für bzw. Filter auf den zweiten dient. In diesem Sinne kann Metaphorik auf die verschiedensten Arten vom Bild angestoßen und gelenkt werden, realisiert sich aber immer im Denken mit Begriffen operierender Betrachtender.

So musste ich mir als ›bildwissenschaftlicher‹ Kunsthistoriker eine anhebende *déformation professionnelle* eingestehen: War die inhaltsorientierte Kunstgeschichte lange Zeit zu texthörig und den eigenen Sprachformen und Selbstbezüglichkeiten des Mediums Bild gegenüber zu ignorant, liegt die Gefahr einer bildwissenschaftlich motivierten Forschung nun darin, die rein visuellen Sinnstiftungsformen zu verabsolutieren und mit besten Absichten in eine neue Form der Blindheit zu schlittern, die sich mit Mieke Bals Begriff «visual essentialism» auf den Punkt bringen lässt.³¹

Eine Stufe höher besteht die Möglichkeit, Ähnlichkeiten spielerisch einzuführen, gerade im Bereich der Druckgraphik, wo sich die alltägliche Arbeit darauf richtet, unendlich viele Gegenstände und Materialitäten auf Basis weniger Grundformen illusionistisch zu differenzieren. Man kann solche bewussten ›Fehler‹ bei der Differenzierung der Dinge in den Dienst einer metaphorischen Verknüpfung stellen, muss es aber nicht. Es mag durchaus Gründe, auch ganz anderer, womöglich sogar psychoanalytisch erklärbarer Art geben, weshalb Künstler Formen im Bild wiederholen, nicht zuletzt die Gewissheit, dass die Schöpfung von sprechenden und wirkenden Ähnlichkeiten durchdrungen ist (vgl. Kap. 4.1). Es mag auch interessant sein, bestimmte Theoreme einer anderen Art von Kognitionsforschung, als sie in der Folge beigezogen wird, zu applizieren, um derartige vorbewusste oder asemantische Effekte bzw. Spiele zu beschreiben und zu erklären. Dies ist jedoch nicht mein Forschungsfeld. Ich danke Steffen Bogen (Konstanz), der mich auf möglicherweise enttäuschte Erwartungshaltungen hinsichtlich solcher Dimensionen aufmerksam gemacht hat.

31 Vgl. Bal 2003.

Meine frühe Desillusionierung bezüglich ‹genuin visueller Metaphorik› mag als allzu herbe Ernüchterung erscheinen angesichts des Vorsatzes, die von einer Begriffsarmut herrührende Sehschwäche des Fachs für Bedeutungsphänomene jenseits der Ikonographie, Körpersprache und Symbolik anzugehen. Doch ist daran zu erinnern, dass insbesondere neue *Differenzierungen* gefragt sind. Entsprechend ist es in erster Linie darum zu tun, Begriffe und Theoreme an ‹echten›, das heißt nicht zu Illustrationszwecken ausgewählten und verkürzten Bildern zu diskutieren und sie heuristisch zur Neustrukturierung eines bislang diffusen Feldes einzusetzen. Die eigentliche Herausforderung dieser Studie liegt in dieser Diskussionsarbeit, die ihren Nutzen gleichzeitig mit neuen Interpretationen verdeutlichen will, letztlich jedoch unterbelichteten semantischen Dimensionen zu mehr Profil verhelfen soll. Um den Tenor dieser Einleitung noch einmal anders auf den Punkt zu bringen: Es geht nicht um *ein* Phänomen ‹Bildmetapher›, sondern um das theoretische Handwerkszeug zur Differenzierung und Analyse *verschiedener* Phänomene. Die Grenzen des Metaphorischen zu konkurrierenden und potentiell sich überschneidenden Kategorien werden ebenso zu markieren sein wie seine Verflechtungen und symbiotischen Kohabitationen z. B. mit metonymischen Operationen. Vor allem aber erlauben es kognitive Metaphertheorien, verschiedene Bedeutungsdynamiken zu differenzieren, die sich auf der visuellen Oberfläche nicht unterscheiden mögen, aber vor dem Hintergrund der gesamten Bildkonzeption und -aussage gänzlich verschiedene Aufgaben an die Betrachtenden stellen. Hermeneutisch orientierte Metaphertheorien liefern zudem Modelle, die es erlauben, bestimmte Prozesse des Verstehens so nachzuzeichnen, dass sich die künstlerischen Versuche, darauf Einfluss zu nehmen, besser erklären lassen.

Am Beispiel war zu sehen, dass sich weitere Fragen ergeben, wenn man bestimmte Prozesse als metaphorisch erfasst hat, allen voran: Wie (und wie deutlich) evozieren bestimmte visuelle Mittel jeweils eine dem Bild inhärente Metaphorik? Es schließen sich eine Vielzahl von weiteren Fragen an, von denen einige anhand der folgenden Beispiele exemplarisch behandelt werden: Welchen Problemen oder welchem Kalkül verdankt sich der Einsatz einer eher ‹indirekten› Darstellungsdimension: Zensur, Tabus, den Grenzen visueller Darstellbarkeit? Will die Metaphorik einen komplexen Sachverhalt auf den Punkt bringen, die prinzipielle Offenheit bildlichen Sinns mindern und in eine bestimmte Richtung steuern? Wie verhält sie sich also zu den sonstigen Bedeutungsmomenten im Bild, von welchen wird sie gestützt, welche befördert sie selbst? Richtet sie sich an einen ein-

geschränkteren Rezipientenkreis als die *prima vista* gezeigte Handlung? Wie überzeugend, verblüffend wirkt die dem Bild implizite gedankliche Projektion, wie verbreitet oder historisch spezifisch ist sie? Welchen Einfluss auf die Wirkung der Metapher haben die genuin visuellen Mittel der Bedeutungsstiftung oder sogar Evidenzstiftung, die jeweils beteiligt sind? Natürlich – und das kann im Zuge einer ‹Pionierstudie› besonders leicht ins Hintertreffen geraten – sind auch diejenigen häufig unbeabsichtigten Widersprüchlichkeiten, Friktionen und Zerstreungen von Sinn zu bedenken, die das Spiel mit Metaphern notwendig mit sich bringt.³²

Das Interesse dieser Studie gilt aber auch weiteren Funktionen, die bildliche Metaphorik in kommunikativer oder kultureller Hinsicht erfüllt bzw. erfüllt hat. ‹Funktionen› ist dabei nicht intentionalistisch zu verstehen, denn im Rückgriff auf bestimmte Theoreme lassen sich auch kulturelle bzw. epistemische Zusammenhänge ins Blickfeld rücken, die weder dem Künstler noch den Bildbetrachtenden je bewusst werden mussten. Was geschieht etwa mit dem Bestand bildlicher Konventionen einer Kultur, wo metaphorische Operationen Symboliken kreativ verändern? Die Begegnung mit Metaphertheorie kann so betrachtet für das Verständnis von Prozessen aufschlussreich sein, die gar nicht im engsten Sinne metaphorisch zu nennen sind. (Allerdings in einer anderen Art und Weise, als dies bei den auszuschließenden, zu weit gefassten Metapherbegriffen der Fall ist.) Die Verschiebung von der Suche nach ‹der Bildmetapher› zur heuristischen Anwendung von komplementären – aber prinzipiell kommensurablen – Metaphertheorien eröffnet diesbezüglich neue Räume. Denn die kursierenden theoretischen Zugänge zum Phänomen Metapher sind selbst nach Festlegung auf ein kohärentes Grundverständnis im Sinne gedanklicher Projektion und Übertragung von Eigenschaften noch vielgestaltig und gerade diese Vielfalt verspricht den Fächer der skizzierten Fragestellungen erst so richtig zu entfalten. So wird im einen Ansatz etwa die vereinfachende und Erkenntnis stiftende Kraft, im anderen hingegen die Komplexität und Unbeherrschbarkeit aufgeworfener hermeneutischer Prozesse behandelt, selbstredend nach Maßgabe der je passenden paradigmatischen Beispiele. Man muss sich nur darauf besinnen, was zwischen ‹warmem Gelb›, ‹schwarzer Milch der Frühe› und ‹nächtlichen grauen Katzen› alles als Metapher bezeichnet wird, um zu erahnen, welche verschie-

³² Es waren vor allem Literaturwissenschaftler:innen, die mich auf die Gefahr eines zu reibungslosen Metaphorikkonzepts aufmerksam gemacht haben; besonders danke ich Edgar Pankow, Heinz J. Drügh und Ines Detmers.

denen Zugang Disziplinen wie Literaturwissenschaft, kognitive Linguistik und analytische Philosophie sich suchen können.

Ein an diese Einleitung im zweiten Kapitel anschließender Abriss wesentlicher Metaphertheorien wird das Feld grob abstecken und zugleich darum bemüht sein, mit dem Zusammenschluss bestimmter Gruppen einen ersten Überblick zu schaffen. Letztlich wird für die bereits skizzierte Auffassung von Metapher als *kognitive bzw. hermeneutische Operation der Projektion von Merkmalen* plädiert. Auf dieser Grundlage erweisen sich zwar mehrere, aber bei weitem nicht alle theoretischen Zugänge zur sprachlich verfassten Metapher in gleichem Maße als brauchbar für die folgende Arbeit an den Bildern.

Diese Vorauswahl ist umso nötiger im Feld der Bilder und ihrer Bedeutungen, als inkommensurable Theoreme sich im Bereich der Sprache trotz ihrer jeweiligen Hervorhebung von eigenen Facetten noch auf den gleichen Phänomenbereich – die sprachliche Metapher – berufen können. Nach der Übertragung auf Bilder aber mutieren diese Facetten zu gänzlich verschiedenen Gegenständen. Denn im Reich bildlicher Repräsentation besteht eben kein vortheoretischer Konsens mehr darüber, was notwendig zum Gegenstandsbereich ›Metapher‹ gehört.

Da Überlegungen zur Metapher nahezu überall entstanden sind, nur nicht in der Kunstwissenschaft, müssen Ansätze, die in anderen Disziplinen entwickelt wurden, auf ihren Nutzen für die Metapherfrage im figurativen Kunstbild geprüft werden. Dabei sollte von vornherein klar sein, dass der Rückgriff auf Begriffe und Distinktionen, die auf ein anderes Medium zugeschnitten sind, nur ein heuristisches Experiment sein kann. Nicht alles muss aufgehen, auch das Widerständige und Uneindeutige, alles, was sich nicht einfach über den vorgegebenen Leisten schlagen lässt, ist von Interesse. Gerade das argumentative Abarbeiten an den Optionen, semantische Phänomene so oder so zu kategorisieren – ›metaphorisch‹ oder ›allegorisch‹ etwa – kann im Für und Wider bislang unbeachtete Aspekte zur Sprache bringen. Mit der entsprechenden Reflexion und Vorsicht betrieben, schärft ein solches Unterfangen zugleich das Verständnis für die Differenzen zwischen sprachlichem und bildlichem Bedeuten.

1.3 Frauen mit Schlangen. Zur Auswahl der Bilder

Mehr oder minder zufällig, durch eine einzelne Bilderfahrung, hat sich mein allgemeines Interesse an Bedeutungsfragen und deren theoretischer Einholung mit dem ikonologisch noch nicht ausreichend aufgearbeiteten

Sujet des Kleopatrasuizids und damit auch verwandten Schlangenfrauen verbunden. Diese Themenwahl suggeriert womöglich zunächst einen anderen Zugang: Fraglos produziert die menschliche Psyche Verknüpfungen, Verschiebungen und Ersetzungen, derer wir uns nicht immer bewusst sind, gerade das Sujet einer nackten Frau im Moment des Selbstmordes dürfte dazu besonderen Anlass gegeben haben. Mein Interesse und große Teile des zu erarbeitenden Beschreibungsapparats zielen jedoch auf *intentionale* gedankliche Verknüpfungen, die dann, wie im einführenden Beispiel zu sehen, ein Korrelat in bildsprachlichen Operationen haben können.

Wenn wir von solchen konkreten Phänomenen wie Analogien, Engführungen, der Setzung von Irritationsmomenten im einzelnen Bild aus interpretieren, entsteht die ernsthafte Gefahr einer subjektivistischen Überinterpretation des Befundes. Als Korrektivprinzipien bzw. Plausibilisierungsmöglichkeiten bieten sich vor allem zwei Vergleiche an: Welche bildsprachlichen Strategien mit welchen nachweislichen Absichten waren verbreitet? Hier wäre also zu fragen, wie insbesondere Frau und Schlange auf Basis bestimmter Aussageabsichten miteinander ins Verhältnis gesetzt werden konnten, auch vor und parallel zu Kleopatra-Darstellungen. Dies wird im vierten Kapitel angestrebt. Dort wird auch kurz umrissen, aus welchen historisch-spezifischen Denksystemen und -gewohnheiten Metaphern im Bild besonders hervorgehen.

Darüber hinaus aber wäre ein zweites Korrektivprinzip, vermeintliche metaphorische Operationen im Bild so gut als möglich mit den historischen Diskursen zu einem Thema zu umstellen, in diesem Fall der Rezeptionsgeschichte Kleopatras, und natürlich mit zahlreichen parallelen Bildfindungen. Metaphern sind einerseits sehr von Kontexten abhängig und andererseits oft Varianten bestimmter etablierter Grundkopplungen bzw. -konzeptualisierungen, was sich mit einer gewissen Menge vergleichbarer Beispiele besser abzeichnet. Aus diesem Grund geht diese Studie im fünften Kapitel an einem eng abgegrenzten Sujet – dem Tod der Kleopatra – in die Tiefe.

Metaphorik spielt durchaus nicht in allen figurativen Bildern eine wichtige Rolle. Auch im historischen Vergleich gibt es Unterschiede: Insbesondere die besonders im Fokus stehende ins Bildgesamt ›eingebettete‹ Form setzt in aller Regel eine mimetische Anspruchshaltung voraus, wie sie erst im späten Mittelalter auf den Plan tritt. Erwin Panofsky hat als Grundlage des neuartigen Phänomens ›disguised symbolism‹ eine Entwicklung vom unhinterfragt symbolisch argumentierenden zum mimetisch wahrscheinlichen Bild postuliert, die unabhängig von den Problemen

der Terminologie und den methodischen Auswüchsen immer noch plausibel scheint.³³ Aufgrund meines großen Interesses für das Zusammenspiel von metaphorischen Übertragungen und den Aufmerksamkeits- und Lenkungsstrategien, die damit auf der Bildoberfläche einhergehen, adressiert diese Studie Bilder des Spätmittelalters und vor allem der Frühen Neuzeit, die sich dadurch auszeichnen, dass ‹uneigentliche› Bedeutungen eher kreativ erzeugt, anstatt im bloßen Rekurs auf Symbolwissen aufgerufen werden.³⁴

Vergleichbar der gegenüber dem Mittelalter erhöhten künstlerischen Selbstreflexivität, die häufig auf Metaphern als Relais zwischen den Verständnisebenen des literalen Bildinhalts und derjenigen kunst- oder bildtheoretischer Aussagen angewiesen war (dazu kurz Kapitel 4.1), ergab sich auch gelegentlich ein forciertes Verständnis von Bildgegenständen nach Maßgabe eines übergeordneten Programms oder in Bezug auf einen Besitzer. In diesem Sinne zeigen poetische Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts mit der antiken *Kleopatra*-Skulptur (heute *Ariadne*) im Belvedere deutlich, wie reflexhaft Papst Julius II. mit Julius Caesar und seine Kleopatrastatue mit der historischen Kleopatra verknüpft wurden: «Wie mich Caesar, der Herr der Welt, liebte, als ich noch lebte, so liebt mich als Statue der zweite Julius».³⁵ Verblüffenderweise zeigen sich beim Autor dieser und weiterer Zeilen, Evangelista Maddaleni Fausto di Capodiferro, fast keine Metaphern, weshalb seine Gedichte (und auch diejenigen Baldassare Castigliones) in dieser Studie nicht vertieft ausgewertet werden.³⁶ Es dominieren vielmehr explizierte Repräsentationsverhältnisse (die authentische antike Skulptur Kleopatras, der kleine Brunnen darunter als Nil) und für typologisches Denken wie dieses bezeichnende historische Wiederholungen bis hin zu Fast-Identitäten, bei denen ähnlich wie bei Metaphern Eigenschaften übertragen und Handlungen analogisiert werden: «Sicher, die Quelle ist klein; glaubt, es stelle den Nil dar, bin ich doch wirklich Kleopatra, die dieses Wasser genießt. Caesar hat die Wasser des Nil bezwun-

33 Panofsky 1953, S. 131–148.

34 Vgl. Wagner 1999, S. 16f. und passim. Wie genau dieser Einschätzung zu folgen ist, hängt natürlich eminent vom zugrundeliegenden Metapherkonzept ab, vgl. dazu Kap. 3.

35 Evangelista Maddaleni Fausto di Capodiferro, Zibaldone, zitiert nach Schrodi-Grimm 2009, S. 151. Orig.: *Quantum me, vivam, Caesar mundi arbiter, arsit, / Me mortam tantum Iulius alter amat.* Ebd., S. 150, vgl. auch Brummer 1970, S. 221f.

36 Das Gedicht Baldassare Castigliones zur vatikanischen Kleopatra ebenfalls in Originaltext und Übersetzung bei Schrodi-Grimm 2009, S. 149–154.

gen, Julius diese hier gefasst, nur den Jahren nach war er der Zweite.»³⁷ Wir werden im vierten Kapitel jedoch sehen, dass typologisches Denken dieser Art ein starker Motor für die Freisetzung von Metaphern sein kann bzw. ohne metaphorische Anpassungen von Sachverhalten eher selten funktioniert.

Ein dritter, mit den gerade genannten historischen Bedingungen verbundener Faktor, der Metaphorik oft zu einem bestimmenden Element frühneuzeitlicher Bilder macht, ist die Erwartungshaltung der Bildbetrachtenden. Mehr oder – erinnert man sich an dezidiert exegetische oder mnemotechnische Kunst – doch zumindest anders als im Mittelalter spielt der Anspruch eine Rolle, ein Bild zu betrachten, das seine Inhalte und Pointen nicht zu leicht und nicht zu einsinnig preisgibt. Schönheit und Naturwiedergabe zu ästimieren, schließt in aller Regel den Wunsch nach Inhalten nicht aus, die Künstler haben sich als Autoren zu zeigen, die einen Stoff oder ein bekanntes Muster substanziell zuzuspitzen vermögen. Zunehmend hat man es im 16. Jahrhundert auch im Norden mit humanistisch gebildeten Milieus zu tun, die es durchaus schätzen, von Bildern zu verschiedenen, konkurrierenden oder interferierenden Lesarten angeregt zu werden, z. B. moralisierenden und kunsttheoretischen zugleich. Metaphorik kann dabei auf der Mikroebene bestimmter Pointen ebenso wirken wie im Zuge von kreativen, Komplexität steigernden Konzeptualisierungsakten auf der Makroebene: Ausgehend von einer ‹Eva-Kleopatra› Barthel Behams wird am Ende des fünften Kapitels zu demonstrieren sein, welchen analytischen Gewinn es bringt, Metapherfragen an bewusste Überlagerungen oder Hybridisierungen von ganzen Motiven bzw. von ikonographischen Schemata heranzutragen, um sie hinsichtlich ihrer Wirkweisen differenzieren zu können.

Das Bild Giampietrinos mit seinem Erläuterungsanspruch trotz minimaler Handlung mag eine Ahnung wecken, weshalb es interessant sein könnte, die Frage nach der Metaphorik im figurativen vormodernen Bild paradigmatisch an eher handlungsarmen, meist recht isolierten Darstellungen erläuterungsbedürftiger Personen zu verfolgen. Zudem darf man vermuten, dass Metaphorik besonders dann entscheidend wird, wenn bestimmte Dinge nicht einfach gezeigt werden können, etwa weil sie nicht schicklich oder unsichtbar sind. Hier lässt sich bevorzugt denken an

37 *Fons parvus licet est: simulatum credite Nilum / Veraque sum lymphis, quae, Cleopatra, fruor. / Niliacas Caesar domuit, has Iulius undas / Duxit: solum annis iste Secundus erat.* Schrodi-Grimm 2009, S. 150f.

a) Sexuelles oder b) religiöse Dogmen und Mysterien oder c) schlicht an innere Eigenschaften oder Abstrakta.

Die Repräsentation der Letzteren führte nicht zuletzt zur Blüte der Personifikationen bis hin zur aristotelischen Idealkonzeption Cesare Ripas.³⁸ Wie bereits erwähnt, gehören zum motivischen Resonanzraum um Kleopatradarstellungen herum bestimmte Personifikationen, die in ihrer inhaltlichen Breite auch die Überdeterminiertheit der Schlange als Symboltier plastisch vor Augen führen. Personifikationen stellen den Prototyp bedeutungsgesättigter Figuren dar, die für sich alleine, ohne elaborierte *historia* lesbar sind. Darin weisen sie durchaus Parallelen zu Heiligenbildern oder eben einfigurigen Darstellungen weiblicher Exempla auf, die am Übergang zur Frühen Neuzeit zu einer wichtigen Bildgattung werden.³⁹ Sie müssten angesichts des vorher Bekannten ähnlich wie säkulare (nicht selten negativ gepolte) Heiligenbilder⁴⁰ oder eben, wenn auch nicht als Personifikationen im strengen Sinn künstlich verkörperter Abstrakta, dann doch als *Personifizierung* bestimmter Gedanken, Normen, Tugenden und Laster verstanden worden sein.

Zur Unterstreichung dessen lässt sich auf die irritierende Analogisierung von Lucretia und Schmerzensmann (seinerseits ein funktionales Amalgam aus Heiligenbild und Personifikation) verweisen, die Hans Baldung um 1511 vornimmt (Abb. 4 und 5).⁴¹ Beide Holzschnitte gehören zu einer Gruppe von gleichformatigen, kombinierbaren Bildern, die auch Maria Magdalena, Sebastian und Salome beinhalten.⁴² Der niederländische Monogrammist AC hingegen schafft eine *Kleopatra*, die größte Ähnlichkeit zu seiner Personifikation der *Geometria* aufweist (Abb. 6 und 7), auch weitere Personifikationen des Stechers ließen sich hier noch einreihen.⁴³

Wo Personifikationen schriftliche Erläuterung erfahren – vor Cesare Ripa um 1600 ist das etwa in illustrierten Texten des Hans Sachs der Fall – können sie in vielfacher Hinsicht auch für die verwandten Frauenbilder

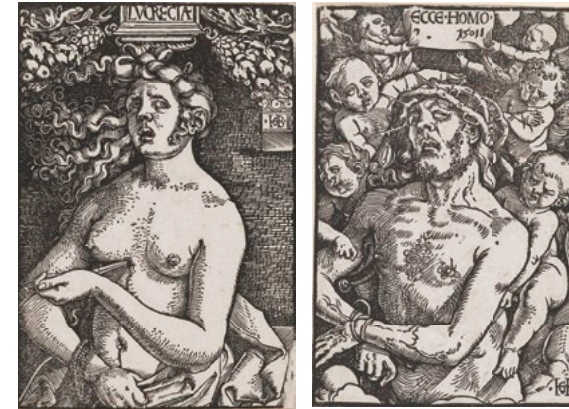


Abb. 4 Hans Baldung Grien, Schmerzensmann, 1511, Holzschnitt, 12,4×8,3 cm
Abb. 5 Hans Baldung Grien, Lucretia, ca. 1512–13 oder 1519–20, Holzschnitt, 12,9×8,8 cm

als Schlüssel dienen, um das Symbolwissen, aber auch das metaphorische Denken der Zeit zu fassen, welches *mutatis mutandis* auch bei Kleopatrabildern zum Tragen kommt. Gleichzeitig lässt sich das alte Konzept der Personifikation in seinem kognitiven Kern ja bereits selbst als metaphorische Operation verstehen und schließt weitere metaphorische Substrukturen im Bereich der gewählten Attribute ein, wie z. B. Ernst Gombrich mit dem ihm zu Gebote stehenden historisch-systematischen Doppelblick ausgeführt hat.⁴⁴ In der Kunstwissenschaft würde man üblicherweise die Personifikation als prominenten Sonderfall der Allegorie klassifizieren. Aber wie gut lassen sich Metapher und Allegorie kategorial scheiden, gerade im Bild? Im vierten, begriffsorientierten Kapitel wird solchen Fragen nachgegangen.

Kommen wir vom letzten zum ersten Punkt der obigen Auffächerung von Metapheranlässen: Eine Darstellung des Undarstellbaren unter dezidiert *sexuellen* Vorzeichen findet sich unzweifelhaft bei den «Schlangenfrauen» Kleopatra und Eva. Letztere kann typologisch mit der Muttergottes verknüpft sein und überhaupt steht der Sündenfall im Horizont des Erlösungsgeschehens, weshalb hier auch der mittlere der drei prominenten Ausgangspunkte metaphorischer Mitteilung, die Evokation göttlicher Mysterien, zumindest berührt ist.

Darstellungen der isolierten Kleopatra sind zudem vergleichbar mit jenen der Delila oder der auf Aristoteles reitenden Phyllis und den vielen nur noch vordergründig positiv konnotierten Susannas, Bathsebas und

44 Vgl. Gombrich 1978 (Arsenal); Gombrich 1986 (Icones). Genauer wird dies in Kap. 3 ausgeführt. In der äußerst einflussreichen kognitiven Metaphertheorie von George Lakoff und Mark Johnson gilt die Personifikation als Paradebeispiel für die Klasse der sog. «ontologischen Metaphern», vgl. Lakoff/Johnson 2014, S. 44f.

38 Vgl. Werner 1977 und die Beiträge in Logemann/Thimann (Hg.) 2011.

39 Vgl. zu diesem Phänomen (unter anderen) zuletzt: Ausst. Kat. Basel 2017.

40 Eine tatsächliche Genealogie vom Heiligen-/Andachtsbild zum (nackten) weiblichen Exemplum vermutet Schuler 2003.

41 Hans Baldung Grien, *Schmerzensmann*, 1511, Holzschnitt, 12,4×8,3 cm; Hans Baldung Grien, *Lucretia*, ca. 1512–13 oder 1519–20, Holzschnitt, 12,9×8,8 cm. Vgl. Ausst. Kat. Washington 1981, S. 152–157; Schuler 2003.

42 Vgl. hierzu Rimmele 2019.

43 Monogrammist AC, *Kleopatra*, 1528, Kupferstich, 7×4,6 cm; Monogrammist AC, *Geometria*, 1526, Kupferstich, 7,3×4,8 cm. Zum Monogrammist A.C., mit klaren Argumenten gegen die häufig praktizierte Gleichsetzung mit Allaert Claesz, siehe Matile 2000, S. 186–189.



Abb. 6 Monogrammist AC,
Kleopatra, 1528, Kupferstich,
7×4,6 cm

Abb. 7 Monogrammist AC,
Geometria, 1526, Kupferstich,
7,3×4,8 cm

Judiths, die wie eine Salome aussehen.⁴⁵ Sie alle sind im frühen 16. Jahrhundert populär oder überhaupt bildwürdig geworden, weil sie etwas über Frauen und ihre Macht aussagten.⁴⁶ Fest steht: Exempla wie die ‹Himmelskönigin› am einen und die ‹Hurenkönigin› Kleopatra am anderen Ende des Spektrums, ebenso die ätiologisch und als Inbegriff des Weiblichen schlechthin so relevante Figur Eva dienten als wirkmächtige Argumente in der Verhandlung von Geschlechternormen, wie die Genderforschung überzeugend belegen konnte.⁴⁷ Den erklärten Anspruch der frühneuzeitlichen Bilder, die Betrachter ethisch-moralisch zu unterweisen und sich als Denkanstöße in einer Epoche anzubieten, deren Episteme zudem von Typus- und Analogiedenken geprägt wird, muss man ernst nehmen.⁴⁸ Es wird also im Blick auf die Bilder der Ptolemäerin zu fragen sein, wie diverse ad hoc kreierte bildsprachliche Operationen bekannte Ereignisse, Muster und Symbole modifizieren, um ein präziseres Ausdrücken von Qualitäten, Wesenszügen und Handlungsmotiven zu ermöglichen.

45 Vgl. Hammer-Tugendhat 1997.

46 Vgl. ebd.; Vignau-Wilberg, 1984; Held 1985; Smith 1995; Bleyerveld 2005; Mensger 2017; Rimmel 2023 zu den konzeptuellen Evidenzmechanismen in Weibermacht-Darstellungen.

47 Vgl. etwa Held 1987; Möbius 1991; Garrard 1989, S. 211–277; Hughes-Hallett 1990; Hamer 1993; Feichtinger 1996; Ausst. Kat. Washington 1990.

48 Dazu zuletzt pointiert Schneider 2016, z. B. S. 180: «Die *historia* ist nie eine Bilderzählung in dem Sinne, dass ein einmaliges und unbekanntes Ereignis erstmals präsentiert würde. Dies wäre eine moderne Schlussfolgerung und ist für die Frühe Neuzeit nicht denkbar. Die *historia* ist keine Nachricht und ebenso wenig Bericht, sondern ein *exemplum*. Ein beispielgebender Vorgang, dessen Aussagemöglichkeiten so konzipiert sind, dass diese weit über den optischen Befund hinausreichen. Die *historia* ist in der Präsentation von Handlung ein Vorbild und wird zu einem Akt der Repräsentation, welcher nicht in der Wiedervorstellung einer historischen Begebenheit verharrt, sondern eine Situation entstehen lässt. Diese ist aus dem Gedanken heraus begründet, für den Betrachter, in der Anschauung und über diese hinausgehend, moralische und ethische Überlegungen auszubreiten.»

Neue Figuren wie Kleopatra, für die es jenseits von wenigen Textillustrationen keine mittelalterliche Darstellungstradition gibt, bekommen mittels der hier im Fokus stehenden Strategien bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, werden aber auch in einen kulturellen Bildhaushalt mit Hilfe ‹übertragender› Dynamiken eingegliedert. Ich möchte prüfen, inwiefern auch auf dieser kulturtheoretisch relevanten Makroebene der Eingliederungs- und Übertragungsprozesse Metaphertheorie von Nutzen sein kann – nicht unbedingt als universales kulturwissenschaftliches Erklärungsinstrument, sondern vor allem, indem sich im Vergleich eine Skala der Explizität und Spannung von ‹Als›-Konstellationen abzeichnet. Lässt sich der graduelle Übergang von vergleichendem und kategorialem Denken zum expliziten Verweis auf eine andere Figur mittels metaphortheoretischer Modelle feiner als üblich modellieren?

Eva ist der weit in die Bildtradition Europas zurückreichende Prototyp einer erläuterten Sünderin bzw. Verführerin. Sie stellt als solcher eine Brücke dar zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Bildsprache, bietet damit aber auch ein geeignetes *tertium comparationis*: Im Blick auf den Sündenfall, der wie Kleopatra ebenfalls um 1500 zu einem autonomen Bildsujet wird, zeichnen sich neue, den engeren theologischen Rahmen verlassende Bildfunktionen und Bedeutungsstiftungsstrategien ab.⁴⁹ ‹Bei Adam und Eva beginnen› soll der eigentliche Anwendungsteil ab dem vierten Kapitel aber nicht nur deshalb; Fragen des Verhältnisses zwischen sprachlicher und visualisierter bzw. visueller Metaphorik, Beziehungen zu Allegorie und Symbol, nicht zuletzt konkret im Zusammenhang mit Kleopatras üblichem Gegenüber, der Schlange, lassen sich am Motiv des Sündenfalls geradezu propädeutisch erörtern.

Nach den Sündenfällen und Personifikationen werden dann also im fünften Kapitel ausgewählte Bilder der antiken Königin analysiert. Sie stammen im Wesentlichen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit einigen Rückblicken auf die Vorarbeiten der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Neben der überaus bedeutungsgesättigten Interaktion mit der Schlange stehen dabei zum Sinnbildlichen strebende Verdichtungen und übertragene ikonographische Schemata im Zentrum der Aufmerksamkeit. Letztere lassen sich verstehen als der graduelle Übergang zwischen eher asemantischen bildkulturellen Transformationsprozessen und explizit gemachten Rückverweisen, bis hin zu rhetorischen ‹A als B›-Konstellationen. Im Gegensatz zum noch eher theoretisch-begriffsorientierten Blick

49 Vgl. dazu v. a. Bark 1994.

auf die Beispiele des vierten, soll im fünften Kapitel der Beweis angetreten werden, dass auch kulturwissenschaftliche, rezeptionsgeschichtliche und auf mediale Spezifika (hier der sich etablierenden künstlerischen Druckgraphik) gerichtete Fragestellungen von der reflektierten Arbeit mit Metaphertheorien profitieren. Von der Metapherfrage aus betrachtet, werden hier an einem ikonographischen Einzelfall historisch spezifische kulturelle Rahmenbedingungen, Muster und Funktionszusammenhänge metaphorischen Denkens und Mitteilens greifbarer. Insofern die Bildtradition, Ikonographie und Ikonologie der Darstellungen noch nicht in derselben Weise wie bei den Darstellungen von Adam und Eva aufgearbeitet sind, holt dieser Hauptteil der Studie rezeptionsgeschichtlich und in der Beziehung von Quellen notgedrungen weiter aus. Die Ausweitung des analytischen Blicks auch in die literarischen Überlieferungsstränge hinein dient der fundierten Begründung neuer, Metaphorik fokussierender Bildinterpretationen ebenso wie dem reflektierten Abgleich mit jenseits des einzelnen Bildes sich fortschreibenden Metaphoriken und Konzeptualisierungen. Wie bereits bemerkt, lassen sich eigentlich erst auf dieser Basis einer auch jenseits des einzelnen Bildes, ja der Bilder überhaupt verfolgbaren Ebene des Konzeptualisierens und Metaphorisierens begründete Gedanken zum Eigenwert bildlicher Metaphorik machen, also der medienpezifischen Möglichkeiten, mehr oder minder konkrete Aussagen zu evozieren, Details herauszuheben, Evidenz zu stiften.

Im vierten und dann noch ausgeprägter im fünften Kapitel gewinnt die Studie jene historische Dimension, die für die kunstgeschichtliche Praxis unabdingbar ist. Die geschilderten Desiderata sollten allerdings gezeigt haben, dass es zunächst um allgemeine Erkenntnisse, um eine systematische Begriffs- und Konzeptarbeit zu tun ist, die dann zukünftig als Grundlage für weitere historische und diachrone Beobachtungen dienen kann. Unabhängig vom übergeordneten systematischen Interesse an allgemeingültigen Begrifflichkeiten gibt es – vom besonderen Bereich der Impresen und Personifikationen einmal abgesehen – keine mir bekannten kunsttheoretischen Reflexionen zum engeren Thema im 15. und 16. Jahrhundert.⁵⁰ Dieses Wissen der Künstler scheint ein implizites zu sein. Noch weniger fruchtbar für die Erarbeitung systematisch einsetzbarer bildsemantischer Kategorien scheint es, sich die einzelnen Künstler als ‹Anwender› antiker

50 Im Bereich der Impresen und Personifikationstheorie werden Metapherkonzeptionen des Aristoteles explizit auch im Blick auf Bilder verhandelt, vgl. Gombrich 1986 (Ziele und Grenzen), S. 24f.; ders. 1986 (Icons), S. 150–232.

oder – im 16. Jahrhundert etwa in Italien anhebender⁵¹ – zeitgenössischer Metaphertheorien von jenseits der Bildkünste zu imaginieren. Angesichts der notorischen Indifferenz zwischen Begriffen wie ‹Symbol› und ‹Allegorie›, aber allein schon aufgrund des traditionell rhetorisch und damit auf Substitution zugeschnittenen Metapherbegriffs wäre der Versuch, mit historischer Theorie und Terminologie zu arbeiten, zum Scheitern verurteilt. Weder eine genauere Differenzierung⁵² noch gar eine Fokussierung auf kognitive Phänomene ließe sich dabei erhoffen.

Dennoch ist diese Studie nicht ahistorisch, und das ist letztlich der entscheidende Grund für die Arbeit an einem sowohl motivisch wie zeitlich begrenzten Bildkorpus. Um die Metaphorik in den Bildern zu verstehen, ist man in hohem Maße zur Rekonstruktion historischen Wissens verpflichtet. Zeit- und kulturspezifisch sind das metaphorisch prozessualisierte Vorwissen, die aufgeworfenen Assoziationsspielräume ebenso wie die Motivationen und Rahmenbedingungen für den Einsatz der untersuchten Mittel. Hier befinde ich mich, insbesondere gegenüber der Genderforschung, vorrangig in der Position des Nehmenden. Anzubieten hat diese Studie sicher auch für Genderfragen nicht uninteressante Einsichten in grundlegende Mechanismen des bildlichen Qualifizierens und Erläuterns einer Figur sowie in bestimmte bildkulturelle Dynamiken. Um keine falschen Erwartungen mit der Auswahl des Korpus zu wecken, sei aber noch einmal das Offensichtliche unterstrichen, dass nämlich das Erkenntnisinteresse dieser Studie eher quer zu dem der Genderforschung gelagert ist.

1.4 Zwischen Theorie und Bildanalysen: Zur praktischen Durchführung

Die ganze Fragestellung ist aus der Arbeit mit Bildern erwachsen und erfährt von dort auch ihre Legitimation. Deshalb werden die folgenden Überlegungen an einem begrenzten Korpus entwickelt. Mein Interesse an Instrumenten der Bedeutungsanalyse zielt als Kunsthistoriker naturgemäß auf ‹echte› Bilder, die sich fast nie in nur einer semantischen Operation erschöpfen, wie etwa die Karikatur oder manche Reklamebilder, klassisches Illustrationsmaterial ‹visueller› Metaphertheorie. Philosoph:innen oder Theoretiker:innen visueller Kommunikation mögen einen klinischen

51 Vgl. Breitenbürger 1975.

52 Ein vergleichbares Problem, nicht einfach der historischen Terminologie bzw. Typologie folgen zu können, reflektiert Christel Meier sogar im Kontext der historisch wesentlich elaborierteren Allegorietheorien, vgl. Meier 1974, S. 4.

Bereich anstreben, in dem Theorie und illustrierender Gegenstand im Rahmen eines taxonomischen Systems sauber zur Deckung kommen. Dagegen ist es wohl das Schicksal jener, die von gegebenen Bildern und deren situier-ten Zeichenprozessen aus denken, knöcheltief im Morast ‹unsauberer› Bedeutungsprozesse zu waten. Sich hier schmutzig zu machen, dürfte die Voraussetzung dafür sein, auch für die Kunstgeschichte wirklich annehmbare Überlegungen anbieten zu können. Das einzelne Kunstwerk soll dort zu seinem Recht kommen, die Theoriearbeit muss schlussendlich als Hilfe zu dessen Analyse deutlich werden und nicht als Selbstzweck. Das ist die eine Herausforderung. Des ungeachtet handelt es sich auch unter diesen Vorzeichen um ein Theorieprojekt: Nicht nur wird dezidiert mittels eines bestimmten Instrumentariums Neuland vermessen, die Beschaffenheit dieses Werkzeugkastens und die Ergebnisse müssen zudem immer wieder diskutiert werden und schließlich soll das Ganze verständlich, sogar überzeugend sein, muss also eine gewisse didaktische Struktur aufweisen. Das ist viel verlangt von einem einzigen Buch.

Die Theorie soll an den Objekten und für die Objekte entstehen, sie soll der Komplexität historischer Bildtexte möglichst gerecht werden und doch wird der Fokus der beispielhaft gedachten Interpretationen auf einigen zentralen (und jeweils neuen) Aspekten liegen und sich immer wieder tendenziell in die Spur einer systematischen Abhandlung zurückbequemen müssen. Ein Spagat zeichnet sich ab, dem die Struktur der Arbeit insofern Rechnung trägt, als es immer wieder Zusammenführungen der systematischen Aspekte geben wird, die mit hoffentlich nur leichten Verlusten an Verständlichkeit und Komplexität auch isoliert gelesen und nachvollzo-gen werden können.