

Über die Möglichkeit von bildhaften Metaphern

Göran Sonesson,
Universität von Lund,
Schweden

Summary. Proceeding from the assumption that metaphors as well as pictures are iconic signs, the present contribution studies what happens when metaphors occur in figurative pictures. The author distinguishes between primary iconicity, the recognition of which is a condition for the categorization of an object as a sign, and secondary iconicity, which is perceived only after an object has been categorized as a sign. Figurative pictures (as opposed to doodles) are characterized by primary iconicity and metaphors by secondary iconicity. In addition to iconicity, the indexicality of metaphors is discussed, which results in the distinction between modularity and contiguity as two possible relations between expression and content in a pictorial metaphor. It is shown that the process of secondary iconization in the understanding of a pictorial metaphor is triggered by its indexicality. In figurative pictures the beholder normally relates all details on the level of expression to specific details of content. However, because of the open character of secondary iconization, this does not necessarily happen in metaphors - not even in metaphors that occur in pictures.

Zusammenfassung. Ausgehend von der Auffassung, dass sowohl Metaphern als auch Bilder ikonische Zeichen sind, untersucht der vorliegende Beitrag, was passiert, wenn Metaphern in gegenständlichen Bildern (Abbildungen) vorkommen. Er unterscheidet zwischen primärer Ikonizität, deren Feststellung eine der Bedingungen für die Einstufung eines Dinges als Zeichen ist, und sekundärer Ikonizität, die überhaupt erst wahrgenommen wird, wenn ein Ding schon als Zeichen eingestuft worden ist. Abbildungen werden (im Gegensatz zu Drudeln) als primär ikonisch und Metaphern als sekundär ikonisch charakterisiert. Neben der Ikonizität wird auch die Indexikalität von Metaphern untersucht, wobei zwischen Modularität und Kontiguität als möglichen Beziehungen zwischen Ausdruck und Inhalt einer Metapher im Bild unterschieden wird. Wie sich herausstellt, wird der sekundäre Ikonisierungsprozess beim Verstehen einer bildlichen Metapher nur auf der Basis von deren Indexikalität in Gang gesetzt. Bei Abbildungen werden normalerweise alle Einzeinheiten des Ausdrucks mit spezifischen Inhalten korreliert. Dies ist aber bei Metaphern wegen des offenen Verlaufs der sekundären Ikonisierung in ihnen nicht notwendig der Fall - auch nicht bei Metaphern, die innerhalb einer Abbildung auftreten.

Die Abbildung ist ohne Zweifel ein Zeichen, im gleichen Sinn wie ein Wort: sie besitzt einen Ausdruck der auf einen von ihm differenzierten Inhalt verweist. Dies ist nicht umstritten, wie im Falle von Musik oder Tanz. Wenn die Metapher ein Zeichen ist, die ein anderes Zeichen ersetzt, dann könnte man es erwarten, auch bildhafte Metaphern zu finden. Entsprechend Lakoff (1993; u. Turner 1989) hängt Metaphernheit von kognitiven, anstatt von linguistischen Strukturen ab, und kann folglich von identischer Natur in der Sprache und in Abbildungen sein. Diese "zeitgenössische Theorie der Metapher" behauptet aber auch, daß die Metapher kein Luxus für Dichter ist, sondern ein Teil von der grundlegenden Maschinerie der gewöhnlichen Sprache, d.h., daß die sogenannten toten Metaphern täglich wiederaufzuerstehen im Stande sind. Die bildhaften Metaphern müssen dagegen eigens gebildet werden, obgleich sie häufig aus nicht-ästhetischen Gründen entstehen können. Andererseits ist die Abbildung ein ikonisches Zeichen, auch wenn sie keine Metaphern enthält, und

das heißt, daß alle Abbildungen eine Eigenschaft mit Metaphern teilen, auch wenn sie nicht bildhaft sind: vielleicht könnten die Abbildungen mit jenen verbalen Metaphern vergleichbar sein, für die es keine nicht-metaphorischen Bezeichnungen gibt (z.B. “der Fuß des Berges”, usw.). Darum müssen wir zuerst von der Ikonizität im allgemeinen sprechen.

1. Zwei Arten von Ikonizität: Jenseits des Bildes

Die Ikonizität ist, nach Peirce, eins der drei Verhältnisse, in denen ein Representamen (ein Ausdruck) zu seinem Objekt (seinem Inhalt oder Referent) stehen kann und das als der “Grund” für die Formierung eines Zeichens genommen werden kann; es ist freilich das erste dieser Verhältnisse, “Erstheit”, “the idea of that which is such as it is regardless of anything else” (5,66). Die anderen zwei Verhältnisse sind die Indexikalität, die auf eine vorher existierende Verbindung zurückgeht, d.h. eine Zweiheit, und die Symbolizität, die eigens als Zeichen hergestellt wird, und also als Dreiheit entsteht. Man kann den Grund als ein Relevanzprinzip verstehen, das einige Eigenschaften von den Dingen, die als Ausdruck und Inhalt dienen, hervorhebt: die Schwärze der Amseln, die Richtung die die Wetterfahne mit dem Wind teilt, usw. (Vgl.. Sonesson 1989: 202ff; 1993a,b; 1994a,b; 1995; 1996d 1997b).

Man könnte die These von Peirce auf zwei verschiedene Weisen verstehen: entweder behauptet Peirce, daß es drei Eigenschaften gibt, Ikonizität, Indexikalität, und Symbolizität, die, an und für sich und ohne irgendeine weitere Anforderung, die Anerkennung von etwas als Zeichen hervorbringen, oder er will nur unterstellen, daß es Dinge gibt, die schon bereits aus anderem Anlaß als Zeichen anerkannt sind, die, wenn der ikonische Grund entdeckt wird, dann auch als ikonische Zeichen, anstatt als indexikalische oder symbolische Zeichen, kategorisiert werden können.¹

An anderer Stelle habe ich vorgeschlagen, beide Deutungen als gültig anzuerkennen. Wir sprechen von einer *primären Ikonizität*, wenn die Wahrnehmung der Ikonizität eine der Bedingungen für das Erkennen einer Zeichenfunktion ist. Wir verwenden die Bezeichnung *sekundäre Ikonizität*, um eine ikonische Beziehung zwischen einem Ausdruck und einem Inhalt zu kennzeichnen, die nur wahrgenommen werden kann, wenn die Zeichenfunktion, und zwar eine bestimmte Variante davon, schon erkannt worden ist (Vgl.. Sonesson 1989:137ff; 1997b).

Wir wissen daß ein Kind das 19 Monate alt ist, ohne Schwierigkeit eine Abbildung deuten kann, auch wenn es nie vorher ein Bild gesehen hat (wie es der Psychologe Julian Hochberg demonstriert hat): es hat es also nicht nötig die Zeichenfunktion erst zu erlernen (vgl. Sonesson 1989: 251ff). Andererseits

müssen wir wirklich erlernen, daß, in bestimmten Situationen, und entsprechend bestimmter Vereinbarungen, Dinge, die normalerweise gebraucht werden, als Zeichen von sich selbst verwendet werden können, als Zeichen einiger ihrer Eigenschaften, oder von der Kategorie an der sie teilhaben: ein Auto auf einer Autoausstellung, die Steinaxt im Schauschrank des Museums, die Konservendose im Schaufenster, der Doppelgänger des Kaisers, wenn der Kaiser weg ist, und ein Pissoir auf einer Kunstausstellung (wenn es die "Fontäne" von Duchamp ist, oder die Paraphrase die Sherrie Levine davon gemacht hat). Eine Konvention ist erforderlich, nicht nur um zu erklären, daß solche Dinge Zeichen sind — sondern auch wovon sie Zeichen sind (Vgl. Sonesson 1992a, 1997b, 1998b).

Um die Möglichkeit von primärer Ikonizität zu erklären müssen wir eine Hierarchie der selbstverständlich gegebenen Prominenz der Dinge der Lebenswelt annehmen, in die, unter anderem, die zweidimensionalen Dinge als Zeichen für die dreidimensionalen dienen können, aber nicht umgekehrt. Wenn Man Ray eine Abbildung von einem Billardtisch macht, benötigen wir keine Konvention, zu erkennen, was das bildlich darstellt. Sollen jedoch die Billardtische von Sherrie Levine die Abbildung von Man Ray darstellen, so muß es eine Anzeige geben, die die Hierarchie der Prominenz der Lebenswelt umkehrt (Vgl. Sonesson 1993a, 1994a, b; 1997b; 1998b).

Nicht alle Umriss auf Oberflächen sind primäre Ikonizitäten, nicht, zum Beispiel, Phänomene der Art, die Arnheim "Doodles" genannt hat, z.B. "olive dropping into Martini glass or Close-up of girl in scanty bathing suit", von denen beide in den Linien "hineingesehen" werden können, sobald die Deutung vorgeschlagen wird, aber kaum vorher (Fig. 1a). Die Unterscheidung zwischen "Doodles" und Abbildungen wird deutlicher, wenn die gleichen Umrissen auf beide Weisen gedeutet werden können. Die Deutung von Fig. 1c als ein Gesicht ist nicht auf gleicher Stufe wie eine Deutung, in der das Bild folgendes darstellt: "ein Topf von oben gesehen, mit einigen Steinen und gebrochene Zündhölzern auf dem Boden, und ein Stöckchen über die Öffnung gelegt" (Hermerén 1983:101), denn obgleich es möglich ist die zweite Deutung, wie in ein "Doodle", hineinzuprojizieren, so ist die erste, bildhafte Deutung immer gegenwärtig (Sonesson 1989: 222f).

Die Metaphern, andererseits, scheinen eine Art sekundärer Ikonizität zu sein: es ist freilich die Anwesenheit der metaphorische Kette, und zwar ihres Ausdrucks, die es ermöglicht diese bestimmte Ähnlichkeit auszusortieren unter all den Eigenschaften, die in den zwei Einheiten anwesend sind, d.h. die es ermöglicht den ikonischen Grund zu bestimmen. In diesem Sinn sind die

Metaphern mehr den “Doodles” als den Abbildungen ähnlich: die semiotische Kette geht der Wahrnehmung des ikonischen Verhältnisses voran, nicht umgekehrt. Im Fall der verbalen Metapher trifft dies unzweifelhaft zu, aber da die bildhafte Metapher eine Beziehung zwischen zwei (möglichen) Abbildungen ist, sollte es nicht überraschen, daß der Fall der bildhaften Metapher viel schwieriger zu beschreiben ist.

2. Die Dialektik der Katze und der Kaffeekanne

In ihrer Studie einer Kaffeekannenabbildung, die auch eine Katzenabbildung ist, beobachtet Groupe μ (1976:45ff), daß eine bildhafte Metapher sich von einer gewöhnlichen linguistischen unterscheidet, dadurch, daß ihre Ausdruck die Eigenschaften beider Inhalte einbezogen werden muß, d.h., in diesem Fall, die Eigenschaften der Katze und der Kaffeekanne (Fig. 2). Einige Eigenschaften sind freilich unterdrückt worden: man kann weder von dem Deckel noch von dem Handgriff der Kaffeekanne etwas sehen, aber es ist schwieriger, irgendeinen Teil der Katze zu entdecken der fehlt. Beide können aber leicht erkannt werden.

Groupe μ (1976:49) meint, daraus folge daß, im Falle der Abbildung, die rhetorischen Figuren, die den Inhalt mit einbeziehen, nicht von denen getrennt werden können, die den Ausdruck mit einbeziehen. Sie möchten folglich die Kategorie der bildhaften Metapher völlig aufgeben, aber diese Folgerung ist kaum berechtigt: es besteht eine Metapher, sobald das Resultat der Zusammenbringung von zwei Zeichen die Behauptung einer Ähnlichkeit zwischen ihrem Inhalt ist, wie auch immer diese Gleichwertigkeit hervorgebracht wird. Außerdem gibt es ja sicher Figuren, in denen nur der Ausdruck beteiligt ist, oder die einen sekundären Ausdruck erzeugen, und so also mit verbalen Figuren wie Rhythmus und Reim vergleichbar sind. Kerbrat-Orecchioni (1977a, 1:375) glaubt, daß alle bildhaften Metaphern in absentia und in praesentia gleichzeitig sein müssen, wie zum Beispiel in einer doppel exponierten Photographie, die einen Volkswagen und einen Käfer zeigt. Ihrer Ansicht nach wird eine bildhafte Metapher wegen des Widerspruchs innerhalb des Ausdrucks, nicht wegen eines semantischen Widerspruchs, entdeckt, wie im Falle der linguistischen Metapher. Es ist bestimmt viel schwieriger den Ausdruck von dem Inhalt in der Abbildung zu trennen als in dem verbalen Zeichen, weil der letztere ja in den ersteren “hineingesehen” wird, aber schließlich muß ja der Widerspruch, zum Beispiel in “Le viol” von Magritte, nicht zwischen zwei Linien oder zwei Punkten sein, sondern zwischen der Brust und dem Auge, der Nase und dem Nabel, dem Mund und der Scham,

usw.

Nach einer späteren Theorie der Groupe μ (1992) gibt es grundsätzlich vier Arten der bildhaften Rhetorik, nachder die Figuren anwesend oder abwesend, und verbunden oder getrennt sind.. Eine Figur ist *in absentia* und verbunden, oder eine Trope, wenn die zwei Einheiten denselben Platz in der Aussage besetzen, und eine von den Einheiten die andere ganz ersetzt. Sie ist *in praesentia* und verbundenen, oder eine Durchdringung, wenn die Einheiten am gleichen Platz erscheinen, mit nur teilweisem Ersatz der einen für die andere. Es gibt eine Figur, die *in praesentia* und getrennt ist, eine Paarung, wenn die zwei Instanzen unterschiedliche Plätze besetzen, ohne daß irgendein Ersatz stattfindet Schließlich ist die Figur *in absentia* und getrennt, oder auch eine projizierte Trope, wenn nur eine Einheit manifestiert ist, während die andere außerhalb des Ausdrucks befindlich ist, aber in sie hineinprojiziert wird.

Trotz seiner Eleganz ist dieses Modell, am Ende, nicht sehr aufschlußreich, und die Symmetrie die es vorspiegelt ist sogar irreführend (Vgl. Sonesson 1996a, b, c; 1977a). Wie jedes andere Modell kann dieses tatsächlich mehrfach kritisiert werden: erstens, da die Bezeichnungen ausreichend sind die analysierten Phänomene zu kontrastieren; zweitens, da einige der Abbildungen, die auf einer vor-theoretischen Stufe sich auf interessante Weisen zu unterscheiden scheinen, nicht vom Modell ausgesondert werden können; und drittens, da es Abbildungen gibt, die nicht natürlich an irgendeiner der Kategorien teilnehmen, die von dem Modell bereitgestellt werden.

Wenn wir mit den beschreibenden Prädikaten beginnen, sehen wir, daß die 4. Kategorie, der Modus *in absentia* getrennt, nicht in dem System hineinpaßt. Es ist nicht wirklich getrennt, weil es auf die andere Einheit projiziert ist; und aus dem gleichen Grund, ist es auch nicht wirklich abwesend. Tatsächlich ist die Glaubwürdigkeit der Analyse für die verschiedenen Fälle dieser Kategorie unterschiedlich. Wenn die projizierte Trope aus dem Titel der Abbildung entsteht, dann ist sie vermutlich direkt, als Kennsatz unterhalb oder auf der Seite des Bildes anwesend; ergibt sie sich aus einer Freudianischen Projektion, dann ist sie allerdings abwesend.

Aber wann genau sollen zwei Einheiten, die verbunden sind, als anwesend anstatt als abwesend betrachtet werden? Anstatt die Flaschen als Ersatz für die Pupillen in den Augen Kapitän Haddocks anzusehen, können wir vielleicht das Ganze als eine Durchdringung von den Flaschen und Haddock betrachten, genauso wie die Katze/Kaffeekanne. Oder wir können ebensogut sagen daß beide Abbildungen *in praesentia* sind, und daß die erste, d.h. Kapitän Haddock auch getrennt ist, weil einer von seinen Teilen von dem Ganzen

ausgesondert ist, während die Katze/Kaffeekanne verbunden ist, weil zwei Dinge in der Abbildung verschmolzen sind. Tatsächlich ist diese Wendung in gleicher Weise irreführend, denn wir könnten sie ebensogut herumdrehen: die Abbildung von Kapitän Haddock sei verbunden, denn sie betrifft einen Teil der an einer Ganzheit angebracht wird, die Katze/Kaffeekanne sei getrennt, weil sie zwei unterschiedliche Dinge in Verbindung bringt.

3. Indexikalität der Metapher

In sämtlichen Fällen gibt es allerdings einige Elemente, die anwesend sein sollten, die tatsächlich abwesend sind (die Pupillen Kapitän Haddocks sowie einige Teile der Katze und der Kaffeekanne) und auch einige Elemente, die da nicht zu erwarten sind aber trotzdem anwesend sind (die Flaschen und einige Teile der Katze und der Kaffeekanne); es gibt auch Elemente die in der wirklichen Welt getrennt sind, die aber hier verbunden werden (die Flaschen und die Teile der Augen, sowie die Katze und die Kaffeekanne) und einige Elemente, die in der wirklichen Welt verbunden sind, die hier jedoch getrennt erscheinen (die Pupillen und die anderen Teilen der Augen, sowie einige Elemente von der Katze und der Kaffeekanne). Das Bezeichnende der Retorischkeit besteht, in den Tropen, den Durchdringungen, und den Paarungen, in der gleichzeitigen Anwesenheit von Elementen die irgendwie entgegengesetzt sind. Im 4. Fall, in der projizierten Trope, gibt es jedoch nichts in der Abbildung, daß seine Retorischkeit entblößt: um es so entdecken muß man auch von verschiedenen kulturspezifischen Abduktionen wissen.

Der Unterschied zwischen den Tropen und den Durchdringungen hat mit den Relationen von den Ganzheiten zu den Teilen d.h. mit der *Faktorialität*, zu tun. In einer Trope wie der Haddockabbildung ist ein unterstelltes Element eines interpretativen Schemas von einem Element aus einem anderen Schema in einem Ganzen ersetzt worden, das im übrigen die Erwartungen erfüllt, die durch das Schema festgelegt werden. In einer Durchdringung wie der Katzen/Kaffeekanne werden stattdessen zwei kontroverse Schemas der Deutung verwirklicht, und keiner von den Sätzen der Vorhersagen, die für das Ganze durch die zwei Schemas festgelegt worden sind, werden völlig verwirklicht. Es ist aber die zweite Art von Indexikalität, die *Kontiguität*, die der Paarung zugrunde liegt, wie die Straße und das Dach in “Les Promenades d’Euclide” von Magritte, welche die gleiche Form haben, oder die Welle und der Fujiberg in “Die Welle” von Hokusai, die auch ähnlich aussehen; wie auch in zahlreichen trivialeren Fällen, in denen keine Ähnlichkeit beteiligt ist, wie in vielen Reklameanzeigen, zum Beispiel wenn eine Flasche Gin und eine Krone

oder ein Auto und ein schönes Mädchen nebeneinander plaziert werden, um die Idee einer Ähnlichkeit der beiden Elemente zu suggerieren. Nur die Kontiguität erzeugt hier einen Widerspruch der rhetorisch gelöst werden muß.

Da die Faktorialität sowie die Kontiguität indexikalische Gründe sind, können sie als Extremfälle auf einer Skala der relativen Integration angesehen werden: es gibt ja auch freistehende Dinge, die irgendwie zusammengehören, wie Möbel oder Teile des Tafelgeschirrs, die im Bilde getrennt werden können. Eine Abbildung in dem das Kolosseum anstelle eines Weinkühlers zusammen mit Eisstückchen und eine Aperitifflasche erscheint verstößt gegen so eine "Syntax der Dinge", wie es von Uexküll nennt (Fig. 3; vgl. Sonesson 1989, I.2.5.; 1996c, 1997a). Andererseits können viele freistehende Dinge im Bild so zusammengestellt werden, daß sie eine bildhafte Fiktion anderer Dinge schaffen, wie die Gesichter von Archimboldo oder die Flasche in "Absolut Naples" (Fig. 5). In anderen Fällen wird die Vollständigkeit von abgetrennten Dingen in der Ökologie der Lebenswelt aufgebrochen, normalerweise in der Form von Abweichungen in dem Verhältnis zwischen Teilen und Ganzheiten; aber es gibt auch den subtileren Fall, in dem eine abstrakte Eigenschaft des Ganzen in eine andere verwandelt wird. Das ist der Fall in eine Abbildung von Inez von Lansweerde die ein kleines Mädchen mit einem "männlichen" Mund aufweist: der Mund ist anwesend, und er erscheint am rechten Platz, aber einige von seinen Eigenschaften sind abweichend, d.h. seine relative Größe entspricht dem eines erwachsenen Mannes.

Wie alle Metaphern postulieren die bildhaften inhaltlich die Ähnlichkeit zwei verschiedener Dinge; um sie zu erzeugen ist aber ein Widerspruch auf der Ausdrucksebene erforderlich. Logische Widersprüche sind zweifellos in den Abbildungen unmöglich. Jedoch kann es einen logischen Widerspruch zwischen einer Abbildung und sein verbalem Intertext geben, wie in "Ceci n'est pas une pipe" von Magritte. Am nächsten kommen wir dem logischen Widerspruch in dem der Fall in dem wo die konträren Bezeichnungen einigen anthropologischen Universalien entsprechen, die in jeder menschlichen Kultur vorkommen, wie die Opposition der Eigenschaften "Frau" + "Kind" und "Mann" + "Erwachsener" in der obenerwähnten Abbildung von van Lansweerde. Aber der Widerspruch kann auch eine Ähnlichkeit, die in der Lebenswelt nicht erwartet wird, entspringen, wie in "Die Welle" von Hokusai, usw. (Vgl. Sonesson 1989, I.2.5.; 1996b).

Im Portmanteauwort, gerade wie in der bildhaften Metapher, werden die Ausdrücke von zwei Zeichen verschmolzen, anstatt von einem dritten Zeichen vermittelt, wie in einer verbalen Metapher. Aber das Portmanteauwort ist ein

seltene Phänomen, das schwierig zu erzeugen ist, zum Teil, weil es in der Sprache ungewöhnlich ist, daß zwei Inhalte die man in Verbindung zu setzen wünscht genügende Ähnlichkeit der Ausdrücke besitzen, und zum Teil, weil die Verschmelzung von zwei verbalen Ausdrücken die Erkennung zu hemmen tendieren. Man könnte die "Paragrammes" von Saussure als ein extremer Fall von Portmanteauwörtern ansehen, wo einer der Ausdrücke ganz über den anderen verbreitet worden ist; aber sie können ja auch nur durch einen ausdrücklichen Code gedeutet werden (Vgl. Kerbrat-Orecchioni 1977b:48ff). Probleme dieser Art gibt es nicht für die bildhaften Zeichen, zuerst weil der Inhalt der Abbildung, die den gewöhnlichen Dingen der Lebenswelt entsprechen, auf zahlreiche Weise angepasst werden können, um zu verschmelzen, wie im Falle der Katze und der Kaffeekanne, und, zweitens, weil bildhafte Zeichen sehr leicht in andere bildhafte Zeichen eingebettet werden können, ohne die Erkennungsmöglichkeit zu zerstören. Wenn Zeichen in der Sprache kombiniert werden, wie in den zusammengesetzten Wörtern, verlieren die Teile ihre Unabhängigkeit und können nicht, zur gleichen Zeit wie sie zur Zusammensetzung beitragen, auch die Bedeutungen übermitteln, die sie isoliert tragen (vgl. Sonesson 1989, I.1.2 und III.5.3.). In dem berühmten Beispiel von Jakobson (1963: 219f), der Slogan "I like Ike", ist "Ike" in der Tat in "like" enthalten, und "I" ist in sowohl "like" als "Ike" enthalten, wie es Jakobson unterstreicht; aber diese Einschließungsrelationen werden in Zeichenrelationen umgewandelt, nur weil Exemplare identischer Typen in Kontiguität mit den Zeichen wiederholt werden, die eingebettete Zeichen enthalten; und nichts ähnliches wird in den bildhaften Zeichen angefordert.

4. Die Richtung der bildhaften Metapher

Im Gegenteil zu den verbalen Metaphern sind die bildhaften Metaphern nicht notwendigerweise asymmetrisch. Anders ausgedrückt, es ist häufig unmöglich zu entscheiden, welches Element der "Träger" der Metapher und welches sein Sinn ist. Es ist nicht leicht zu wissen ob Magritte, in "Le viol" behaupten will, daß der weibliche Rumpf einen Gesicht ähnelt, oder eher daß ein Gesicht einen Rumpf ähnlich ist (Sonesson 1989:333ff).

Die Richtung des Vergleiches wird häufig durch den angeschlossenen verbalen Text oder durch den größeren Kontext klar. Sobald wir die Bildkategorie "Reklameanzeige" identifiziert haben, verstehen wir daß der Supermarkt "B&W" die Früchte die sie verkauften als ebenso wertvoll wie eine Krone darstellen wollen, nicht daß sie uns über eine Krone informieren wollen die einen Haufen von Obst ähnelt (Fig. 5). Die divergenten surrealistischen

Lehren von Breton und Bataille ergeben verschiedene Resultate, wenn man sie auf dieselbe Fotografie anwendet, so lange wie die Deutung vom verbalen Subtext bestimmt wird (Vgl. Marner 1996:17f). "Le Viol" von Magritte reduziert freilich den Kopf zu einem Rumpf, nicht umgekehrt, nach der Auffassung von Bataille sowie der von Breton, allerdings mit gegensätzlicher Bewertung.

In diesen Fällen ermöglichen uns Genrevereinbarungen, allgemeine soziokulturelle Annahmen oder ausdrückliche theoretische Darlegungen zu entdecken, welche von den Bezeichnungen des Vergleiches die "prominenteste" ist. In einer satirischen Abbildung wie "Hennegemälde" von Pasch, in dem man Hennen mit weiblichen Gesichtern sehen kann, kann man nicht zweifeln, daß das Gemälde von den Hofdamen, die Hennen ähnlich sind, spricht, und nicht umgekehrt. Aber dieses ist vermutlich nicht nur so, weil wir die Hofdamen erkennen; eher folgen wir allgemeinen Prinzipien der Lebenswelt, die das, was fremd und fern ist, zu etwas vertrautem reduzieren, und in der menschlichen Welt, anders als in der Welt der Hennen, sind Menschen gerade am wichtigsten. Aus demselben Gründe können wir annehmen, daß der Eiffelturm von Raoul Ubac die Eigenschaft ein Fossil zu sein auf dem Eiffelturm überträgt, nicht umgekehrt (vgl. Marner 1996b).

Anders wie die Abbildung hängt die Metapher nicht vom Prozeß der *Resemantisierung* ab, d.h. von einer Korrelation zwischen jedem Punkt des Ausdrucks und jedem Punkt des Inhalts, die indirekt über den höheren Konfigurationen erzeugt werden. Wenn es gesagt wird, daß der Mann wie ein Baum ist, so heißt das vielleicht, wie Tversky meint, daß auch der Mann Wurzeln hat und daß ihm sogar im Allgemeinen Baumeigenschaften zugeschrieben werden können. Aber damit können weder die Wurzeln noch andere Teile des Baums Punkt für Punkt auf bestimmte Teile des Mannes bezogen werden. Etwas ähnliches geschieht wirklich in den entwickelten Metaphern ("métaphore filée") und in den Allegorien, aber dann muß jeder Vergleich ausdrücklich und einzeln gemacht werden. In einer bildhaften Metapher, wie der Katze/Kaffeekanne wird sowohl die Katze als die Kaffeekanne ohne Zweifel resemantisiert; aber während das Bild als eine Behauptung der Ähnlichkeit der Katze und mit Kaffeekanne (und/oder umkehrt) gedeutet werden kann, so scheint es keine Andeutung davon zu enthalten, daß einzelne Teile der Katze mit einzelnen Teilen der Kaffeekanne etwas gemeinsam haben, ausgenommen davon selbstverständlich, wie sie in dieser bestimmten Abbildung erscheinen.

Literatur

- Bierman, Arthur K., (1963) "That there are no iconic signs", in *Philosophy and phenomenological research*, XXI1:2, December; pp 243-249.
- Gibson, James, (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- (1982), *Reasons for realism*. Reed, Edward, & Jones, Rebecca, (eds). Hillsdale New Jersey: Lawrence Earlbaum Ass.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art*. London: Oxford University Press.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, Fr., Klinkenberg, J.M., Minguet, Ph, , etc.), (1970) *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- (1976). "La chafetière est sur la table", *Communications et langages*, 29, 36-49.
- (1992). *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- (1996) "Rhétorique du visible. Introduction", *Protée* 24:1, 5-14.
- Hermerén, Göran (1983) *Aspects of aesthetics*. Lund: CWK Gleerups.
- Jakobson, Roman, (1942) *Kindersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala: Uppsala University.
- (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1977a) *De la semantique lexicale à la semantique de l'énonciation I-III*. Lyon: Université de Lyon. — (1977b) *La connotation*. Lyon: Presse universitaire de Lyon.
- Lakoff, George (1972) "Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts", in *Papers from the eighth regional meeting of the Chicago linguistic society, April 14-16, 1972*. Petanteau et al., eds., pp 183-228.
- (1993), "The contemporary theory of metaphor", in *Metaphor and Thought*, Ortony, A., (ed.), 202-251. Cambridge: Cambridge University Press.
- & Turner, Mark (1989) *More than cool reason*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press.
- Marnier, A. (1996) "La retórica en el doble discurso del surrealismo/Retoriken in surrealismens dubbla diskurs", in *Heterogénesis*, 15, 1996; pp. 13-28.
- Rosch, Eleanor, (1975) "Cognitive reference points", in *Cognitive psychology*, 7:4, 1975, pp 532-547 (b).
- Sonesson, Göran, (1989). *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: Aris/Lund University Press.
- (1990). Rudimentos de una retórica de la caricatura. In *Investigaciones semióticas III. Actas del III simposio internacional de la Asociación*

- española de semiótica, Madrid 5-7 de diciembre de 1988; Volumen II, 389-400. Madrid: UNED.*
- (1992a) *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
 - (1992b). The semiotic function and the genesis of pictorial meaning. In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.*, Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
 - (1992c). Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode. In *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Carani, Marie(ed.), 29-84. Québec: Les éditions du Septentrion/CÉLAT.
 - (1992d). “Le mythe de la triple articulation. Modèles linguistiques et perceptifs dans la sémiotique des images”. In *Signs of Humanity/L'homme et ses signes. Proceedings of the Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars-April 1989*, Balat, Michel, Deledalle-Rhodes, Janice, & Deledalle, Gérard, (eds.), Volume I, 149-156. Berlin: Mouton de Gruyter.
 - (1993a). “Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception”. Review of Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. In *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.
 - (1993b) “Die Semiotik des Bildes”, *Zeitschrift für Semiotik* 15: 1-2, 131-164.
 - (1994a). “Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays.” In *Semiotica*, 100: 3/, 267-332. 47-64. -
 - (1994b) “Sémiotique visuelle et écologie sémiotique”, in *RSSI*, 14, 1-2, printemps 1994, pp. 31-48. 47-64.
 - (1995) “On pictorality. The impact of the perceptual model in the development of visual semiotics”, in *The semiotic web 1992/93: Advances in visual semiotics*, Sebeok, Th., & Umiker-Sebeok, J., eds., 67-108. Mouton de Gruyter, Berlin & New York.
 - (1996a) “An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics”. Review of Groupe μ , *Traité du signe visuel*. *Semiotica*, 109-1/2, 41-140.
 - (1996b) “Le silence parlant des images”, *Protée* 24:1, 37-46.
 - (1996c). “De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura/Från varseblivningens till kulturens retorik”, in *Heterogénesis* 15, 1-12.

- (1996d) “Iconicité de l’image — Imaginaire de l’iconicité. De la ressemblance à la vraisemblance.” Actes du Premier Congrès de l’Association internationale de sémiologie de l’image, Blois, novembre de 1990. In *Visio*, 1, 1, pp. 23-34.
- (1977a) “Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric. *Visio* 1, 3, 49-76.
- (1997b) “The ecological foundations of iconicity”, in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994*. Rauch, Irmgard, & Carr, Gerald F., eds., 739-742. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- (1998a) “Metonymy”, in *Encyclopaedia of Semiotics*. Bouissac, Paul, ed., New York & London: Oxford University Press, in press.
- (1998b) “Iconicity in the ecology of semiosis”, In *Iconicity*, Skov, M., & Johansson, T.D., eds., Copenhagen, in press.
- Tversky, Amos, (1977) “Features of similarity”, in *Psychological review*, 84:4, pp 327-352.

¹ Wie ich es vorher demonstriert habe (Sonesson 1989: 202ff; 1993a,b; 1994a,b; 1995; 1996d 1997b) ist nur die erste Variante der These von den Argumenten der Regression und der Symmetrie gegen die Möglichkeit von ikonischen Zeichen angreifbar, die von Arthur Bierman ursprünglich formuliert und von Nelson Goodman später wiederholt worden sind.