

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Bild-Performanz

Ludger Schwarte (Hg.)

Wilhelm Fink

Schutzumschlag: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5079-1

Inhaltsverzeichnis

11 **Einleitung: Die Kraft des Visuellen**

Emmanuel Alloa

33 **Darstellen, was sich in der Darstellung allererst
herstellt: Bildperformanz als Sichtbarmachung**

Sybille Krämer

63 **Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen
über ›Blickakte‹**

Emil Angehrn

91 **Bildperformanz und Sinnbildung**

Dieter Mersch

111 **Ikonzität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein**

Ludger Schwarte

137 **Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann.
Überlegungen zur visuellen Performanz**

Katia Saporiti

- 163 **Vom Gebrauch der Vorstellung. Ideen und Bilder bei
George Berkeley**

Josef Früchtl

- 185 **Die Evidenz des Films und die Präsenz der Welt.
Jean-Luc Nancys cineastische Ontologie**

Sebastian Rödl

- 203 **Die Wirklichkeit des Begriffs: Ästhetische Evidenz
als Form begrifflicher Erkenntnis**

Birgit Recki

- 211 **Das Ethos der Bildsequenz in Hitchcocks
Rope/Cocktail für eine Leiche: Ein performanz-
ästhetisches Exempel**

Gertrud Koch

- 231 **Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?**

Martin Seel

- 247 **Architekturen des Films**

Mirjam Wittmann

- 263 **»Man steigt nie zweimal in denselben Fluss«. Erste Überlegungen zur Performanz des Fotografischen**

Bettina Brandl-Risi

- 285 **Tableau vivant. Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung**

Nicola Suthor

- 305 **Gewalt im Bild. Zu Nicolas Poussins *Der Bethlehemitische Kindermord***

Matthias Weiss

- 331 **Bilderperformanzen. Zum Werden und Vergehen des Tableaus in Cy Twomblys *Empire of Flora* und Jean-Luc Godards *Passion***

Ralf Simon

- 361 **Vorüberlegungen zu einer literaturwissenschaftlichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: *TÄNZERIN: o du Verlegung*)**

- 383 **Autorinnen und Autoren**

Vorüberlegungen zu einer literaturwissenschaftlichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: *TÄNZERIN: o du Verlegung*)

Ralf Simon

0. Die mit den Begriffen *Handlungstheorie des Bildes*, *Bildperformanz* und *Bildhandeln* annoncierten Fragestellungen und Forschungsprogramme sind zweifelsohne zu komplex, um sie in einem Aufsatz darstellen zu können. Die folgenden Gedankengänge stellen sich deshalb mit der Charakterisierung, Vorüberlegungen sein zu wollen, in das Zeichen der Selbstbescheidung und erhoffen sich die Lizenz, das Forschungsfeld mit großen Schritten ausmessen zu dürfen, ohne jeweils zur begrifflichen Feinmechanik verpflichtet sein zu müssen.

Zunächst geht es um den Nachweis einer Äquivokation des Handlungsbegriffs im inneren Gefüge der Performativitätstheorie (1.), welche einer analogen Äquivokation im inneren Gefüge des landläufigen Bildbegriffs entspricht (2.). Die Auflösung dieser Äquivokationen führt zu einer Freisetzung der Begriffsbestimmungen und zu dem Vorschlag, diese neu und anders zu konstellieren (3.). Über den Umweg der Narratologie wird sodann eine Rhetorisierung des Handlungsbegriffs vorgeschlagen (4.). Die Rhetorisierung führt in die Bildtheorie zurück: Gezeichnet wird das Forschungsprogramm einer Tropen- und Figurenlehre des Ikonischen als Handlungstheorie des Bildes (5.). – Dieser Argumentationsgang ist der Versuch, eine mögliche Antwort für die in diesem Band aufgeworfene

Fragestellung nach der Denkbarkeit von Bildperformanz und Bildhandeln vorzuschlagen.

1. Trotz einer nahezu unüberschaubaren Vielheit im Bereich der philosophischen und soziologischen Handlungstheorien¹ lässt sich vielleicht in schematisierender Absicht eine Zweiteilung behaupten, die mit dem Begriff der Handlung gegeben ist.

Zum einen kann Handlung elementar und schlicht die gerichtete Abfolge von Ereignissequenzen meinen. Handlung ist das, was man grundsätzlich erzählen kann. So sprechen wir von der Handlung eines Romans oder erzählen uns die Geschichten, die wir erlebt haben. Reale Handlungen und erzählte Handlungen haben eine gemeinsame Grundstruktur.

Zum anderen kann Handlung, vielleicht schon in einer *übertragenen* Bedeutung, im allgemeinsten Sinne heißen: Praxis, Sichverhalten, Agieren in sozialen Kontexten. Handlungsagenten können Institutionen sein. Handeln kann in diesen Zusammenhängen unnarrativ sein. Es kann z. B. ein symbolisches Handeln sein, etwa ein akademischer Vortrag mit der sich anschließenden Diskussion. Von einer narratologischen Perspektive aus gesehen passiert dort nichts, alle bleiben an ihrem Platz, die Dinge werden nicht verändert, es gibt im eigentlichen Sinne nichts zu erzählen, außer der Mitteilung, dass viel geredet wurde. So gesehen war es auch eine Handlung, als Judith Butler an ihrem Schreibtisch saß (ich unterstelle, dass sie dies tat) und ihr Buch *Hate speech*² schrieb, in welchem sie die These aufstellte, dass Pornographie unmittelbar eine Handlung sei, nämlich ein Performativ, das jeden Rezipienten zum Mithandeln zwingt.

Der Begriff des performativen Sprechakts³ bringt in einem gewissen Sinne beide Handlungsbegriffe zusammen. Die Handlung, verstanden als gerichtete Abfolge von Ereignissen, verändert real die Dinge in der Welt. Nach einer solchen Handlung ist der Zustand der Dinge im betreffenden Handlungsfeld ein anderer als vorher.⁴ Hingegen kann Handlung, verstanden als Praxis im weitesten Sinne, auch nur darin bestehen, auf der Ebene der symbolischen Ordnungen Sinnereignisse zu generieren. Im Begriff des performativen Sprechaktes wird aber beides zugleich behauptet: eine tatsächliche Veränderung in der Welt infolge eines Ereignisses in der symbolischen Ordnung. Dass bei dem Satz des Tagungsveranstalters »hiermit eröffne ich die Tagung« unter genau festgelegten Kontextbedingungen allein durch die Äußerung des Satzes tatsächlich die Situation verändert wird, nämlich die Tagung beginnt, kombiniert ein Ereignis im Bereich nur der sprachlichen Äußerung mit einer tatsächlichen Veränderung

der Realität. Die reale Macht derjenigen Handlung, die die Dinge durch tatsächliches gerichtetes Hantieren verändert, wird im performativen Sprechakt als Folge einer Handlung nur im Bereich der symbolischen Sinnsysteme betrachtet. Indem sich derart der zweite Handlungsbegriff die Veränderungsmächtigkeit des ersten Handlungsbegriffes *borgt*, findet eine *Übertragung* statt, die, so scheint es, allein der Vieldeutigkeit des Lexems *Handlung* geschuldet ist.

Infolge dieser Übertragung bekommt eine symbolische Handlung reale Macht, als wäre sie mit magischen Kräften ausgestattet, als könnte sie Worte so animieren, dass sie Realität stiften. Dass der Satz die Dinge unmittelbar verändert, ist die Folge dieser *Übertragung*, die dem Begriff des performativen Sprechaktes und damit weiten Teilen der ausgreifenden Terminologie der Performativität eine gegenaufklärerische Dimension einschreibt. Performativität versucht in der Regel, aus einer kulturellen Praxis Akte der Erzeugung zu denken, sie unterläuft den Zeichenbegriff, dessen Rationalität zuvörderst aus der Abwesenheit des Realen die Notwendigkeit symbolisch substituierender Zeichen herleitet. Performativität unterwandert ebenfalls die Referenzproblematik, indem sie selbst, aus sich heraus, eigene Referenzen schafft. Sie leugnet die theorieaffine Unterscheidung von Tiefenstruktur und Oberfläche, indem sie die kulturelle Praxis als ein dichtes Gewebe des Hervorbringens deutet.

Die Attraktivität des Performativen für die gegenwärtige Theoriedebatte mag gerade in dieser Querstellung zu den Ordnungen des aufklärerischen Diskurses bestehen. Aber vielleicht hat auch die Aufklärung einen gewissen Charme, wenn sie in der magischen Black Box der Performativität zwei White Boxes namhaft machen kann,⁵ aus deren rhetorischer Kopplung erst die animierenden Effekte des Performativen hervorgehen. Die beiden White Boxes sind die anfangs genannten und zu unterscheidenden Handlungsbegriffe, aus deren Kombination die Performativität entspringt.

2. Ich beginne erneut und setze an einem anderen Punkt an, freilich um eine ganz analoge Argumentation zu etablieren.

Es ist wahrscheinlich ein Effekt der Reproduktionstechniken des 19. Jahrhunderts, dass wir mit dem Wort *Bild* landläufig ein materialisiertes Bild meinen, also ein real Sichtbares. Gemeinhin verstehen wir grundsätzlich das Wort *Bild* nach dem Modell des Gemäldes. Blickt man in Texte, die vor dieser Medienzäsur datieren, dann wird man eine Vielzahl von Belegen für eine Wortsemantik nachweisen können, die den Bildbegriff keinesfalls mit Sichtbarkeit oder Materialität verbinden. Diese medienhistorische Anmerkung

führt auf die systematische Frage, ob mit dem Terminus *Bild* sinnvollerweise überhaupt eine Materialisierung in Zusammenhang gebracht werden muss.⁶

Die Grundunterscheidung aller kritischer Bildtheorie folgt einer triangulären Matrix, welche zuerst von Edmund Husserl⁷ formuliert und dann von Hans Jonas,⁸ Lambert Wiesing⁹ und anderen weitergeführt wurde. Das Bild ist nicht identisch mit dem Bildträger. Dieser kann es sichtbar machen, aber was wir sehen, ist nicht das Gemälde als Gemälde, sondern das, was das Gemälde zu sehen gibt: das Bild. Ebenfalls ist das Bild nicht identisch mit dem Bildgegenstand. Das Gesehene ist eine eigene Realität, die weder die ontologische Dichte des Wirklichen besitzt noch als Bildgegenstand auf ein Referenzobjekt unmittelbar verweist. Damit ist das Bild doppelt unterschieden vom Bildträger einerseits und vom Bildgegenstand andererseits und folglich zu beiden Unterschiedenen ein Drittes. Diese Unterscheidung ist als logische Operation zu verstehen, nicht als wahrnehmungsphänomenologische Gegebenheit. Natürlich sehen wir das auf einem Gemälde Gemalte nur, weil es das Gemälde materialiter gibt. Aber wenn wir ein Bild sehen, sehen wir eben anhand eines Gemäldes das Bild und nicht das Gemälde als solches. Der Bildträger lässt sich also nicht nihilieren, aber das Bild ist begriffslogisch vom Bildträger zu unterscheiden. Dies gilt selbst noch für den Begriff des inneren Bildes, für den wir letztlich als Trägersubstanz das Gehirn annehmen müssen. Aber dennoch ist das Gehirn nicht das Bild, obwohl es ohne ein Gehirn kein inneres Bild werden kann.

Die argumentative Logik dieser doppelten Unterscheidung, die das Bild vom Bildträger und vom Bildgegenstand sowohl unterscheidet als auch auf beide bezogen sein lässt, ist eine aufklärerische. Sie gibt die Möglichkeit zu denken, den Terminus des Bildes von der Mythologie der Sichtbarkeit zu lösen, ohne dass sie den törichten Versuch unternähme, die landläufige Ansicht, Bilder seien grundsätzlich sichtbar, in toto zu dementieren. Die Unterscheidung wird vorgenommen, um einen ontologischen Animismus zu unterbinden. Es ist nicht die Materialität des Bildträgers, welche als performative Macht unmittelbar das Bild aus sich generiert. Es ist vielmehr eine Unterscheidung, die anhand materieller Dispositive vorgenommen wird, um überhaupt erst diejenige artifizielle Präsenz¹⁰ entstehen zu lassen, welche die des Bildes ist.

Man kann sich dies am Verhältnis der Kuh zum Gras¹¹ deutlich machen. Sie frisst es. Vielleicht hat sie ein Vorstellungsbild vom Gras. Aber sie wird dieses Vorstellungsbild weder als Bild wissen

noch wird sie, falls sie dieses Bild als Bild wüsste, daraus eine Praxis ableiten. Denn diese Praxis bestünde darin, dass die Kuh vor dem Gras stehen bliebe, es als Bild anschaute und gleichsam zu sich sagte: verweile doch, du bist so schön. Ein Bild haben zu können heißt, eine solche Praxis zu pflegen, die eine nichtpraktische Weise der Aneignung der Gegenstände¹² impliziert. Es scheint, dass die andauernde Fähigkeit, so und nicht anders zu bestimmten materiellen Dispositiven zu stehen, eine menschliche Fähigkeit ist, die genuin aus der Fähigkeit zur Unterscheidung resultiert, aus dem also, was Johann Gottfried Herder Besonnenheit¹³ nannte.

Das Bild vom Gras wird nicht vom Gras gemacht, sondern eine selbstbezügliche Reflexionsschleife vollzieht eine Unterscheidung, stellt das Unterschiedene als Bild vor und weiß, dass es dies tut.¹⁴ Es gibt keinen Weg von der materiellen Macht der Performanz des Gegenständlichen zum Bild.

3. Die These lautet, dass beide beschriebenen Denkfiguren derselben kategorialen Struktur folgen. In der Idee der Performanz borgen zwei zu unterscheidende Handlungsbegriffe einander ihre Eigenschaften, um in der resultierenden Logik der gegenseitigen Übertragung eine tendenziell genaue aufklärerische Animierung zu betreiben. In der Idee des landläufigen Bildbegriffes borgen zu unterscheidende Momente des Bildprozesses einander ihre Bestimmungen, um das Bild – eine eidetische Entität – als Resultante materieller Konstellationen verstehen zu können. Aber Bilder sind nicht per se sichtbar oder materiell und infolge dessen auch nicht die performativen Resultate materieller Emergenzen; ebenso können symbolische Handlungen nicht unmittelbar reale Folgen zeitigen. Beiden zu kurzen Schlussfolgerungen ist Unterscheidungskwissen, Aufklärung, entgegenzustellen. Gegen die falsche Solidarität eines auf einer grundsätzlichen Äquivokation beruhenden Performanzbegriffs mit einem vorkritischen Bildbegriff ist also darauf zu beharren, durch Unterscheidungskwissen die Handlungsbegriffe auseinander zu halten und den Bildbegriff in den Rahmen der Bildkritik zu stellen.

Um die Untiefen der in der gegenwärtigen Theorielandchaft angelegten Konvergenz zwischen Performativität und Bildtheorie weiter herauszuarbeiten, ist eine genauere Analyse der Theoriebausteine vonnöten. Es sind, nach dem Gesagten, die folgenden Komponenten im Spiel:

- A. Handlung als gerichtete Ereignisabfolge mit realen oder narrativ imaginierten Konsequenzen
- B. Handlung als kulturelle Praxis im symbolischen Feld

- C. Die Materialität des Bildträgers
- D. Das Bild als eidetischer Gegenstand, unterschieden vom Bildträger und Bildsubjekt

Die äquivalente Kombination von A und B führt auf den kritisierten Begriff der Performativität, wenn man aus der begrifflichen Einheit A die Komponente der realen Konsequenz mit B zusammenbringt. Die Kombination von C und D führt zum landläufigen Bildbegriff. Dieser ist deshalb darauf vorbereitet, auf die Begriffslogik der Performativität abgebildet werden zu können, weil zwischen A und C einerseits und zwischen B und D andererseits eine analogische Beziehung besteht, denn jeweils werden ontische mit intelligiblen Bestimmungen kombiniert.

Gleichwohl, es hat sich gezeigt, dass starke Argumente gegen die vorschnelle Kombination von A und B, sowie von C und D sprechen. Angesichts der nunmehr aufgefalteten Kombinatorik lässt sich also im nächsten Schritt fragen, ob infolge der Trennung der vor dem solidarischen Begriffsbestimmungen andere begriffliche Solidaritäten nahegelegt werden können.

Rein komponentenanalytisch fallen die Option A und B, C und D, A und C sowie B und D aus den erwähnten Gründen weg.¹⁵ Es bleiben die Optionen: A und D sowie B und C.¹⁶ Schreibt man an dieser Stelle die kombinatorische Matrix wieder in ihre semantische Konkretion um, dann stellen sich diese beiden Fragen:

1. A und D: Ist es sinnvoll, eine Theorie des Bildes von einem Handlungsbegriff aus anzugehen, der Handlung als gerichtete Abfolge versteht?

2. B und C: Ist es sinnvoll, die Materialität des Bildträgers mit einer Theorie der symbolischen Praxis zu kombinieren?

Die zweite Frage lässt sich schnell beantworten. Die angesprochene Kombination ist im Kern genau die kritisierte Anwendung nur symbolischer Praktiken auf reale Veränderungen. Jedoch wird keine nur symbolische Praxis an der Materialität des Bildträgers eine Bestimmung vornehmen können. Symbolische Praktiken können zwar an dem Moment ansetzen, dass ein Bildträger etwas zu sehen gibt, aber dies betrifft nicht den Materialitätsaspekt des Bildträgers, sondern das, was die Materialität zu sehen gibt.

Es bleibt die erste Frage. Versteht man den Terminus der gerichteten Abfolge nicht allein so, wie ihn die Performativitätsbegrifflichkeit adaptiert, nämlich als reale Veränderung in der Welt, sondern vielmehr als Erzählung, also selbst als symbolische

Praxis, dann liegt eine Handlungstheorie des Bildes als Narrativitätstheorie nahe.

4. Ich gehe von einem elementaren und simplen Handlungsbegriff aus.¹⁷ Aristoteles schreibt in seiner Poetik: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.«¹⁸

Eine Handlung als gerichtetes Nacheinander besteht nach dieser Definition aus drei Elementen: Anfang, Mitte, Ende. Man kann diese Elementartriade¹⁹ des Narrativen auch so formulieren: Der *Anfang* wirft eine Problemstellung auf, die *Mitte* verhandelt die Vermittlung dieser Problemstellung, das *Ende* konstatiert die Lösung. Die klassische Narratologie konzipiert die anfängliche Problemstellung als semantische Opposition und ihre Vermittlung als Temporalisierung der Opposition so, dass durch Einfügen von Zwischengliedern die Opposita verbunden werden. Realisiert sich dieses Einfügen temporal, dann wird erzählt und zwar solange, bis die Opposition in ein Kontinuum von narrativen Vermittlungsschritten aufgelöst worden ist. In rhetorischer Nomenklatur kann man davon sprechen, dass in der Erzählung eine Metonymisierung der Anfangsopposition stattfindet. Es werden Zwischenglieder eingesetzt, die durch Kontiguitätsassoziation²⁰ aneinander solange anschließen, bis die Opposition, die man rhetorisch als kühne Metapher²¹ begreifen kann, vermittelt ist. Jede Metapher lässt sich durch eine Reihe von Metonymien darstellen.²²

Die Terminologie der Rhetorik weist auf eine überraschende Möglichkeit hin, die Erzähltheorie in ein allgemeineres Modell zu überführen. Zunächst ist aber zu konstatieren, dass die Logik der Elementartriade nicht nur für Erzählungen, sondern für Handlungen überhaupt gilt. Wenn wir durch konkretes Hantieren eine Handlung vollziehen, so besteht sie immer darin, eine Ausgangslage durch Zwischenschritte in eine Zielbestimmung zu überführen. Formaliter lassen sich in einem weiten Sinne diese Zwischenschritte zunächst als Metonymisierung verstehen. Das Decken des Frühstückstisches

metonymisiert den leeren Tisch solange durch das zunehmende Stellen des Gedecks, welches ein durch funktionale und ebenso reale Nachbarschaftsassoziatio­n zusammengehaltenes Geräteensemble ist, bis der Tisch gedeckt ist. Wird die funktionale Logik dieser Handlung nur erzählt, so folgt sie dennoch derselben Struktur, die der stummen Realhandlung eigen ist.

Die Rhetorisierung der Handlungslogik lässt sich über eine einfache Überlegung herleiten. Wie Menschen ein jeweiliges Handlungsziel ausagieren, kann einer Vielzahl von Handlungsent­scheidungen unterliegen. Kulturelles Handeln ist vor allem durch eine Auswahl aus Handlungsoptionen gekennzeichnet. Man kann z. B. in der Vermittlung das durch Kontiguitätsassoziatio­n Nahelie­gende ergreifen oder auch eine Substitution vornehmen, die durch eine Vergleichshinsicht das Handlungsziel befriedigend durch ein gleichwertiges ersetzt. Die erste Handlung wäre, um weiterhin noch eine vage rhetorische Terminologie zu benutzen, eine metonymische, die zweite eine metaphorische. In einem grundsätzlichen anthropologischen Sinne kann man behaupten, dass menschliches, Kultur begründendes Handeln vor allem durch Ausweichen, durch Ersetzen, durch Abkürzen, durch Verschieben oder auch schlicht durch Unterlassen stattfinden kann.²³ Menschen können angesichts von Handlungsnotwendigkeit weitreichende Transformationen vollziehen: die Transformation schon der Handlungsnotwendigkeit in alternative Szenarien und die Transformation des Handlungsziels in andere, gleichfalls befriedigende Lösungsoptionen. Der Ort dieser Transformationen ist innerhalb der Elementartriade die Vermittlung. Hier finden die Ersetzungen, die Umwege, die Verkürzungen, die Verschiebungen, die Umdefinitionen, die anstelle des Ganzen tretenden Teiloperationen und schließlich auch die Unterlassungen statt. Schon diese Liste zeigt, dass die Systematik der Handlungso­perationen eine weitgehende Konvergenz mit der rhetorischen No­menklatur aufweist. Versuchen wir also, unter Inkaufnahme einer erheblichen Komplexitätsreduktion, Rhetorik als Handlungstheorie²⁴ zu begreifen.

Die *Tropen* lassen sich rhetorisch²⁵ als Verfahren des Aus­tausches (*immutatio*) in den Einzelwörtern (*in verbis singulis*) verstehen, handlungstheoretisch²⁶ als Substitutionsweisen einer Handlungseinheit durch eine andere. Die *Metonymie* benennt einen real nachbarlichen Ausdruck anstelle des eigentlichen, handlungstheoretisch ersetzt sie die direkte Handlungsnotwendigkeit durch etwas Naheliegendes, sie ergreift etwas Nachbarschaftliches. Benutzt der

Archaismus altertümliche Worte, so zelebriert er als Handlung veraltete Rituale und Konventionen. Ersetzt die *Metapher* ein eigentliches Wort (*verbum proprium*) durch ein ähnliches, dann ersetzt sie ein Handlungsziel durch ein anderes gleichwertiges. Analog ersetzt die *Allegorie* eine ganze Kette von Handlungszielen durch eine gleichwertige Kette. Die Substitution eines semantisch weiteren durch einen semantisch engeren Ausdruck (und umgekehrt), eines allgemeineren durch einen besonderen Ausdruck (und umgekehrt), einer Spezies durch das Genus (und umgekehrt), einer Einzahl durch eine Mehrzahl (und umgekehrt), aber so, dass der ersetzende Ausdruck den ersetzten ›repräsentiert‹, führt handlungstechnisch in der *Synekdоче* dazu, dass ein Triadenteil einer narrativen Elementartriade durch eine übergreifende Triade bzw. eine solche durch einen ihrer Teile ersetzt wird: Ein Handlungsteil steht für eine größere Handlung oder umgekehrt. Die Übersteigerung des Schicklichen in der *Hyperbel* führt zu einer disfunktional betonten, gegenüber dem pragmatischen Kontext pathetisch vergrößerten Handlung. Wenn man anstelle von Übertreibung das Gegenteil negiert (ironisches Understatement), so wird in der *Litotes* anstatt einer komplexen und problematischen Handlung eine ersatzweise einfache Handlung durchgeführt, aber zugleich als inadäquat signalisiert. Durch ausdrückliche Betonung gewinnt ein Wort in der *Emphase* mehr Bedeutung, als es bei einer normalen Aussprache der Fall sein würde; entsprechend wird eine emphatische Handlung kontrapragmatisch herausgestellt oder wiederholt, so dass dieser Akt nicht als Disfunktionalität qualifiziert wird, sondern als eigens betonte Wichtigkeit markiert ist. Besagt die *Ironie* durch einen semantisch markierten Kontextbruch das Gegenteil von dem, was gemeint ist, so kann man das Gegenteil des Geforderten so tun, dass es keine gegenteiligen Konsequenzen hat und also absichtlich eine folgenlose Handlung ausführen.

Die *Figuren* beschreiben rhetorisch das Verfahren des Umstellens von Worten, um von dem direkten Weg der schlichten Formulierung abzuweichen. Handlungstheoretisch sind sie als Umstellung der Handlungssequenzen (anstelle *ordo naturalis*: *ordo artificialis*), entweder schon in der Elementarsequenz oder in der Reihung von Elementarsequenzen oder in der internen Katalysierung²⁷ der Elementarsequenzen zu verstehen. Die Auslassung eines Handlungsziels durch die quantitativ erweiterte Behandlung analoger und nachbarschaftlicher Handlungseinheiten entspricht der *Periphrase/Paraphrase* (Umschreibung), die mit mehreren Worten sagt, was mit einem Wort gesagt werden könnte, um das eine Wort, das unbekannt

ist, zu erklären. Die Umkehrung der Ursache-Folge-Relation (»Ihr Mann ist tot und lässt sie grüßen«) im *hysteron proteron* verändert die natürliche Reihenfolge von Handlungen und stört die Logik der Elementarsequenz; es resultiert z. B. ein karneavaleskes Handeln. Ebenso führt die Verkehrung der sprachüblichen Wortstellung bei der *Inversion* handlungstechnisch zu einer Verkehrung der Syntax einer Handlungsfolge, so dass die Handlungslogik gegen sich selbst geführt wird. Der *Parallelismus* wiederholt Handlungen oder Handlungsschemata auf analoge Weise. Die parallele Überkreuzstellung einander entsprechender antithetischer Syntagmen oder Wörter im *Chiasmus* kaschiert die Wiederholung, indem sie komplizierter, nämlich zur Hälfte negiert und kreuzweise angeordnet wird. Diese Handlungsgrammatik kann zur Identifizierung von Lösung und Problem in der Elementartriade führen oder zu einer Handlung auf zweifache Weise, wobei beide in Opposition zueinander stehen. Es wird freilich schwer sein, dies als Handlungsensemble zu markieren. Die *Anapher* (ähnlich: *Alliteration*, *Assonanz*, *Epipher*) wird Handlungen dadurch als einander zugehörig markieren, dass sie sie mit charakteristischen Anfangssequenzen (oder End- bzw. Mittelsequenzen) versieht, z. B. durch Habitualisierungen oder ritualisierte Anfänge. Werden Handlungsfelder durch isolierende Handlungen auf ihre generierenden Handlungselemente zurückgeführt bzw. in Bezug auf Zahl, Geschlecht, Person und Zeit permutiert, dann entspricht dies dem *Polyptoton* (*figura etymologica*) als Wiederholung eines Wortes mit Kasusveränderung. Die *Paronomasie* als wiederholendes Aufgreifen eines klangähnlichen bzw. klanggleichen Wortes, in der Absicht, eine Bedeutungssteigerung hervorzubringen, führt im Handlungsbereich zur Wiederaufnahme des Gleichen in verstärkter Form. Die *Amplifikation* ist als Ergänzung, Erweiterung und zergliedernde Aufspaltung zugleich das allgemeine Prinzip der Vertextung und entspricht der Katalysierung der Elementartriaden in der Funktion der Handlungsoptimierung, zuweilen aber auch der Verlangsamung der Handlung, vergleichbar der Zeitlupe. Die amplifizierende Beschreibung eines ruhenden Gegenstandes (*descriptio rei*), einer Person (*descriptio personae*), eines Ortes (*descriptio loci*), auch einer Situation, einer in sich geschlossenen Handlung durch Aufzählung sinnfälliger Details führt als mimetisches Handeln zum Nachmachen und Gleichwerdenwollen, also zu einem Handeln, das ein Gegenstandsfeld abbildet (Nähe zu *mimesis*, *imitatio*, *sermocinatio*). Die Teilung eines Ganzen in seine Teile in der *Distributio* löst eine Handlung in mehrere kleinere Handlungen auf, um sie z. B. in der *definitio* zwecks klarerer

Differenzierung zu einem abzuarbeitenden Handlungsplan zu organisieren. Agonales Handeln, das zwei Optionen ausagiert und sie ungelöst stehen lässt, entspricht der *Antithese* als Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Worte oder Wortgruppen. Gesteigert wird das *Oxymoron* als direkte Zusammenstellung sich widersprechender bzw. sich ausschließender Begriffe zu einem Handeln führen, das aus der agonalen Konfrontation nicht herausfindet – eine sich aufhebende Handlungssequenz, die freilich auch komische Züge tragen kann (Nähe zur *Aporie*). Die *Häufung* (*accumulatio*) phonetisch differenzierter, semantisch aber gleichwertiger Ausdrücke lässt sich als ein Auf-der-Stelle-Treten eines Themas verstehen und führt als Handeln zum Sammeln qua Vermeiden von Konsequenz im Sinne von Schließung und Beendigung des Handelns. Der Stau im Gedankenfluss durch Einschaltung einer syntaktisch und semantisch eigenständigen Einheit in eine in sich geschlossene Satzkonstruktion ist, übertragen auf die Handlung, in der *Parenthese* eine durch eine andere Handlung unterbrochene Handlung und damit eine Umorientierung: Eine zwischengesobene Handlungseinheit entspannt den Impuls der ursprünglichen Handlung. Ebenfalls entspricht die Durchbrechung eines Textes durch eine andere Texteinheit in der *Digression* dem Ausweichen und Ablenken. Die *similitudo* (*Vergleich und Gleichnis*) als syntaktischer Vergleich (a ist wie b oder textuell: Gleichnis) ist ein beispielhafter Handlungsablauf, der aufzeigt, wie es sich in einem ähnlichen Fall höchstwahrscheinlich abspielen würde; als gleichnishafte Handlung umgeht sie die eigentliche Handlung und führt einen Verweischarakter mit sich. Die *Ellipse* lässt eine Handlungseinheit zum Zwecke einer Etablierung einer schnelleren und dennoch funktionalen Handlungssequenz aus, evtl. durch eine Kürzung über Handlungskonventionen. So wie im *Zeugma* ein Verb auf mehrere Syntagmen bezogen werden kann, aber weggelassen wird, weil man es jederzeit ergänzt, kann eine in einer Sequenz mehrmals vorkommende Handlungseinheit ausgelassen werden, weil man sie jederzeit einsetzen könnte. Die extreme Verkürzung einer Handlungssequenz durch Weglassen aller konjunktiven Handlungselemente als Handeln ohne Redundanz und ohne Absicherung entspricht dem *Asyndeton* als Auslassung von Bindewörtern bei Aufzählungen. Beginnt man eine Handlung so, dass jemand anderes genötigt wird, die intendierte Handlung selbst zum Ende zu führen, so hat sie die Form einer *rhetorischen Frage*, auf die keine Antwort gegeben wird, weil der Adressat sie sich selber zu geben genötigt ist und insofern eigentlich eine Handlungsaufforderung ergeht. Eine Handlung überraschend anders

zu adressieren, vollzieht eine *Apostrophe* als Abwendung und Wegwenden vom eigentlichen Publikum zu einem anderen Adressaten. Die *Prosopopöie* (*fictio personae*) führt nicht gegenwärtige, meist erfundene Personen oder Personifizierungen ein: Man kann so handeln, dass die Handlungsschritte wie eigene Subjekte wirken oder sie so anlegen, dass sie wirken, als hätten andere gehandelt. Führt man Handlungen aus, die wie eine Wiederholung des Originals sind, ohne dass das Original ausgeführt wäre, so folgt dies der *Synonymie* als Wiederholung von Worten, die klang- oder bedeutungsähnlich sind.

5. Kommen wir wieder zum Bildbegriff, indem nun die begriffliche Kombination des rhetorisierten Handlungsbegriffes mit dem Begriff vom Bild, der vom Bildträger unterschieden wurde, vorgenommen wird. Die Verfahrensweise einer derart handlungstheoretisch-rhetorischen Bildanalyse liegt auf der Hand. Zu untersuchen sind Phänomene des Bildlichen auf ihre rhetorischen Formen. Man wird zweifelsohne in einem Bild zentrale rhetorische Muster von solchen unterscheiden können, die eher eine untergeordnete Rolle spielen. In der Textanalyse ist das Auffinden der *Master trope* ein im Kontext der Dekonstruktion etabliertes Verfahren. Hätte man auf diese Weise eine Hierarchie der Tropen und Figuren – also: Welche Trope oder Figur regiert, modelliert oder formt die anderen Tropen oder Figuren? – etabliert, so müsste man dieses *rhetorische Schema* handlungstheoretisch rekodieren, so dass sich ein *Handlungsskript* ergibt. Es liegt nahe, dies zunächst auf der Ebene der textuellen Bildlichkeit zu demonstrieren, bevor dann die Frage aufgeworfen werden kann, ob es angesichts sichtbarer Bilder eine Rhetorik des Bildes als Handlungstheorie des Bildes gibt. Beginnen wir also mit einer Textanalyse.²⁸

TÄNZERIN: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Ralf Simon

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?²⁹

Rainer Maria Rilkes XVIII. Sonett aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* erschließt sich einer rhetorischen Analyse, wenn man eine komplexe mise-en-abyme-Setzung der Apostrophe in eine Meta-Metaphorik in Erwägung zieht. Zunächst beginnt der Text mit einer Anrede – »TÄNZERIN: o du« –, also einer *Apostrophierung*, und diese Ausrichtung der lyrischen Rede hält sich bis zum Ende des Gedichts durch.³⁰ Aber schon die beiden ersten Verse nehmen diese Adressierung in einen anderen Gang auf: »o du Verlegung/alles Vergehens in Gang«. Verlegung und Vergehen sind *alliterativ* durch die Vorsilbe verknüpft, Vergehen und Gang durch die *figura etymologica*, aber diese gleichsam *metonymische* Verkettung zweier rhetorischer Verfahren spielt schon auf die Mastertrope des Gedichts, die *Metapher*, an. Die Apostrophe wird *verlegt*, wobei die Verlegung als gesteigerte *Übertragung* (*metaphorein*), nämlich als Weggeben der Metapher an den Gang des Gedichts erscheint. Waren schon die ersten beiden Verse metaphorisch – wenngleich die Metaphorik durch andere Tropen übertönt wurde –, so findet sich im dritten Vers die erste starke *Metapher*, die das Gedicht als *Allegorie* fortführen wird. Der Tanz, genauer die Schlusspirouette wird nicht als Bewegung, sondern als stehende Figur gesehen, als »Baum aus Bewegung«. ³¹ Diese Metapher dient nun ihrerseits zum Ausgangspunkt weiterer Metaphernbildungen. Man kann diesen Prozess *Meta-Metaphorik* nennen, weil aus Metaphern Metaphern gebildet werden. Schon in Vers vier nimmt der Baum (also eigentlich – aber was heißt hier *eigentlich* –: die Standfigur der Pirouette), das erschwungene Jahr in Besitz: der Wirbel wird zum Bild für eine Jahressumme.

Wird aus dem Material einer Metapher eine weitere Metapher gebildet, dann passiert metaphorentheoretisch etwas Eigentümliches. Normalerweise spricht die Rhetorik von einem *verbum proprium*, von dem aus übertragen wird.³² Man kann die Differenz zwischen eigentlich und uneigentlich und zwischen literal und figurlich angeben, wenn man sich in der Sicherheit wägt, einen unmetaphorischen Ausgangspunkt für den metaphorischen Prozess zu haben. Es sei diese problematische Annahme hier nicht eigens hinterfragt, da schon das Gedicht gegen sie Einspruch erhebt. Denn wenn der Baum das erschwungene Jahr in Besitz nimmt, so ist das *verbum proprium* selbst schon figural und also das Gegenteil des Besitzes

und der Sicherheit. In der fortgesetzten Metaphorisierung des Metaphorischen verliert sich die Differenz von literal versus figural und kopiert sie in den Binnenraum des Figuralen so ein, dass das Literale eine Funktion der poetischen Rhetorik wird: Meta-Metaphorik.

Diese Meta-Metaphorik in den »Gang« mitnehmend, kommt erneut eine Meta-Metaphorik ins Spiel, zudem eine paradoxe. Der Wipfel des Baumes blüht von Stille, aber zugleich ist über ihr sie selbst als »Wärme« (zweite Strophe). Es handelt sich um eine Sprengmetaphorik,³³ um ein unmögliches Bild. Oberhalb von etwas kann nicht dieses Etwas selbst sein, sondern nur ein Anderes. Hier aber soll oberhalb der Stille eben diese Stille sein, aber nicht als Stille, sondern als Wärme, jedoch so, dass sie es selbst ist.

Das Gedicht, das sich hier schon auf der Ebene der Meta-Meta-Metaphorik befindet, geht in der dritten Strophe in einen weiteren metaphorischen Prozess ein. Krug und Vase metaphorisieren die bauchige Gestalt des Baumes der tänzerischen wie figuralen Ekstase (Heraustreten der Figur),³⁴ so dass die Figur einem permanenten Wandel unterliegt: Wirbel, Baum, Wipfel mit paradoxer Topographisierung der Stille, Krug, Vase. Dies sind die Bilder des Gedichtes, von denen Vers zwölf spricht: »Und in den Bildern«.

Raffiniert ist nun die gänzlich überraschende, aber sehr konsequente Einschreibung des Schriftzuges (Zeichnung, Zug, an die Wandung geschrieben) in die Figur, gleichsam quer in sie hinein. Es wirbelt, literal, immer noch die Tänzerin in ihrer Pirouette, aufgelöst in sie. Ihre Augenbrauen werden in der Geschwindigkeit der Drehung zu einem einzigen Zug, der als Strich oder stärker: als geschriebene Zeile erscheint. Diese Schriftzeile wird als Zeichnung und als rascher Zug in die Bilder geschrieben, an die Wandung der eigenen Wendung, so dass dem Wirbel, der im Bild des Baumes als stehender Wirbel gedacht wurde, eine dazu horizontale Dimension eingetragen wird. Es ist die Dimension der Schrift, als Gang und als Verlegung der Tänzerin in dieses Gedicht, welches den Wirbel vollzieht und doch Schrift bleibt.

Nach dieser sehr kurzen Analyse des Gedichtes, welche viele rhetorische Verfahren unterschlagen hat, kann gleichwohl eine Konzeptualisierung vorgenommen werden. Offenkundig ist die *Metapher* die Mastertrope des Textes. Ihr untergeordnet ist die *Apostrophe*, welche quasi als realistischer *Marker* funktioniert, weil sie jede Metaphorisierung der Metapher wiederum mit einem Possessivpronomen in den Bezug zur Angeredeten rückbindet. Die vielen vor allem klanglichen Kettenbildungen durch Assonanz, Alliteration

und Anapher erzeugen eine Art von *phonetischer Metonymisierung*, ohne dabei den metaphorischen Prozess in Frage zu stellen. Das *rhetorische Skript* liest sich also so: erstens die Metapher als Meta-Metaphorisierung, zweitens darin realistisch eingebunden die Apostrophe und drittens subvertierend eine latente Metonymisierung in der phonetischen Materialität des Textes.

Was sind die Schlussfolgerungen hinsichtlich des *Handlungsskriptes*? Die Substitution eines Handlungszieles durch ein gleichwertiges wird zwar durch die Metapher, deutet man sie handlungstheoretisch, vollzogen, aber der Prozess der Meta-Metaphorisierung sorgt dafür, dass die Substitutionslogik selbst gleichsam ins Schwimmen gerät und anstelle einer Ersetzung die Prozessualität des Ersetzens selbst tritt, so dass sich das Handeln im Entgleiten des Handlungsziels selbst blockiert. Dieser Aktionismus der permanenten Ersetzung des Handlungsziels wird unter diesen Bedingungen durch die nur vermeintlich realistische Apostrophe noch verstärkt. Denn indem sie sich vom primären Adressaten weg- und zu einem fiktiven hinwendet, sichert sie sich nur oberflächlich in einer Handlungspragmatik ab. Hier markiert sie den ganzen Metaphorisierungsprozess als denjenigen der Ansprache an die in ihre Meta-Metaphorik aufgelöste Tänzerin, so dass die Apostrophierung eine Funktion dieser Meta-Metaphorik wird und alle Pragmatik verliert. Adressiert wird also die Permanenz des Entgleitens des literalen Sinns im Wirbel der potenzierten Figuralität. So gelesen, bricht das Gedicht alle Handlungsoptionen ab. Seine Handlung besteht darin, Handlung nachhaltig zu paradoxieren, in eine Kette der Ersetzungen und der hybriden Aufpfropfungen zu überführen und dieses Labyrinth zu verschließen. Die phonetische Metonymisierung unterstützt das Spiel der Selbstbezüglichkeiten, obwohl sonst die Metonymie eine eher realistische Trope³⁵ ist. Hier wird sie aber ebenfalls metaphorisiert und zudem von der Referenzebene der dinglichen Kontiguität auf die tendenziell autologische Klangebene der phonetischen Kontiguität verschoben (verschoben i. S. von übertragen).

Was folgt daraus *bildtheoretisch*? Durch die erfolgte, ebenso rhetorische wie handlungstheoretische Kodierung des Gedichts entsteht eine bildtheoretische These. Das Gedicht hat einen intensiven ikonischen Kern: das Bild der wirbelnden Tänzerin als Baum. Durch die vorgetragenen Argumentationsschritte wird dieses Bild in der Enzyklopädie der Handlungsoptionen begreifbar. Es wird klar, dass der Wirbel, für den das Bild des Baumes steht, selbst auch den Handlungsbegriff erfasst und in den nachgewiesenen

Wirbel der Ersetzungen führt. Dieses durch das Gedicht evozierte Bild oder besser: dieses Bild, das das Gedicht *ist*–thematisch wie textuell–bezieht eine Position im Raster der Handlungsrhetoriken. Es ist insofern eine Ausprägung der basalen anthropologischen Option, menschliche Handlungen nicht *intentione recta*, sondern umwegig oder gar handlungsverhindernd (aber auch das ist »Handlung«) aufzufassen.

Aus der Analyse ist zugleich auch deutlich geworden, dass man die Frage der literarischen Bildlichkeit nicht vorschnell mit der Metaphorik der Sprache beantworten sollte. Im hier vorgeschlagenen Konzept wird eine rhetorische Analyse in ein Handlungsskript überführt und die Szene der Handlung ikonisch als Szenographie begriffen. Nicht die Metaphorik ist als solche ›bildlich‹, sondern die handlungstheoretische Deutung der Metapher impliziert ein Schema des Handelns, dessen Bildlichkeit dem Handlungsskript des Textes zugetragen wird. Andere Texte mögen andere dominierende Tropen oder Figuren haben; insofern ist die Metapher hier nur eine textuelle Handlungsoption neben anderen.

Man wird eine Analyse wie die hier unter der Überschrift *Handlungstheorie des Bildes* vorgetragene in den Kontext weiterer Analysen stellen müssen. Ich habe in der schon mehrfach zitierten Studie zur »Handlungstheorie des Lyrischen« entsprechend Gedichte von Friedrich Hölderlin, Eduard Mörike und Stefan George interpretiert. Es wird vor allem aus dem Vergleich dieser Textlektüren evident, dass die über das Relais der Rhetorik erstellten Handlungsskripte in der Lage sind, die ikonischen Intensitäten der Gedichte als Enzyklopädie des Handelns darzustellen. De facto trägt dies zu einer weiteren Schärfung der historischen Signaturen bei. Rilkes Meta-Metaphorisierung lässt sich in diesem Sinne als eine späte Reprise und zugleich als Radikalisierung ästhetizistischer Poetologie lesen. Denn die Bildkonstruktion aporetisiert, rhetorisch verstanden, den Handlungsimpuls, indem dieser immer wieder substituiert wird, bis er als er selbst nur noch Substitution ist. Dies ist mehr als nur die ästhetizistische Parole des *l'art pour l'art*, es ist die radikale und in sich verschlossene Wendung der Handlungsimpulse in die innere Grammatik der Ersetzungshandlungen hinein, und das Gedicht sagt genau dies in berückender Schlichtheit: »o du Verlegung«.

Es wird deutlich, dass die rhetorische Kodierung der Bildelemente und die handlungstheoretische Kodierung der Rhetorik in der Tat zu einer *Handlungstheorie des Bildes* führen und dass diese durchaus in der Lage ist, Bildern neue exegetische Aspekte

abzuringen. Man kann *Bilder* in *Rhetorikskripte* übersetzen und diese in *Handlungsskripte*.

Es ist absehbar, dass in diesem Dreieck der Begriffe Bild, Rhetorik und Handlung eine ganze Matrix von Bestimmungsmöglichkeiten impliziert ist. So stellt sich die Frage, ob die Rhetorisierung von Handlungsablaufschemata nicht auch zugleich eine Ikonisierung nach sich zieht, in der Handlung als Agieren auf einer immanenten Szene imaginiert wird, etwa nach dem Modell der Straßenszene in Brechts *Messingkauf*.³⁶ Entstehen gleichsam Handlungsbilder? Aber auch umgekehrt wäre danach zu fragen, ob die materialisierten Bilder des ästhetischen Kanons – also die traditionellen Erkenntnisgegenstände der Kunstwissenschaft – einer analogen rhetorischen Analyse unterzogen werden können. Lassen sich die interaktiven Szenarien in rhetorische Kleinskripte segmentieren und in die Logik piktoraler Mastertropen einlesen? Diese Fragen werfen weit reichende Forschungsperspektiven auf, welche hier nur für das Segment einer bildkritischen Literaturwissenschaft in Ansätzen debattiert werden konnten.

Endnoten

- 1 Soziologie der Handlungsfelder, Soziologie der Institutionen, Theorie der Handlungsagenten/Theorie des Rollenverhaltens, Theorie der Handlungsrahmen (Erving Goffman), Theorie der Intentionen menschlichen Handelns, moralisches Handeln, Begriff der Praxis (ausgehend von Aristoteles), Erzähltheorie.
- 2 Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- 3 Vgl. stellvertretend für die ausufernde Diskussion seien die Beiträge von Ulrike Bohle, Ekkehard König und von Sibylle Krämer, Marco Stahlhut in *Paragrana* 10/1, 2001 genannt. Vgl. auch das Buch von Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London u. a. 1996. In einem gewissen Sinne resümierend ist der von Uwe Wirth herausgegebene Sammelband (*Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002) angelegt. Vgl. auch den Artikel *Performance*: Joachim Fiebach, *Performance*, in: Karlheinz Barck (u. a.) (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2, Stuttgart 2002, S. 740–758.
- 4 Erinnert sei: Dieser Handlungsbegriff kennt in sich die Differenz zwischen der realen Veränderung einerseits und der Erzählung, die eine reale Veränderung berichtet oder imaginiert.
- 5 Vgl. Ranulph Glanville, *Inside Every White Box There Are Two Black Boxes Trying to Get Out*, in: *Behavioral Science* 12/1, 1982, S. 1–11.
- 6 Die lakonische Definition des Lemmas »Bild« im *Thesaurus der exakten Wissenschaften*, hrsg. von Michel Serres und Nayla Farouki, Frankfurt a. M. 2004, S. 99) geht selbstverständlich davon aus, dass die Unsichtbarkeit des Bildes als wesentliche Dimension einbezogen werden muss: »In seiner primären Bedeutung ist ein Bild jede visuelle Darstellung materieller oder auch mentaler Art, ob sie sich nun auf eine konkrete Realität der physikalischen Welt oder auf abstrakte Gegenstände unseres Denkens bezieht.« Eine visuelle Darstellung mentaler Art: dies postuliert eine innere Anschauung jenseits manifester Sichtbarkeit.
- 7 Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein*, Hamburg 2006, S. 21.
- 8 Hans Jonas, *Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 111, 115 u. ö.
- 9 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, S. 28.
- 10 Vgl. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*.
- 11 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1952, S. 196.
- 12 Jonas, *Homo Pictor*, S. 107.
- 13 Johann Gottfried Herder, *Werke*, Frankfurt a. M. 1985ff., Band 1, S. 719ff. (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*).
- 14 Das Wissen, ein Bild zu haben, ist nach Husserl ein Definiens des menschlichen Bildbegriffs. Tiere werden kaum ein Wissen von ihren Vorstellungsbildern als Bildern haben, deshalb können sie auch nicht die Unterscheidung, das Bild vom Referenzgegenstand zu lösen, vornehmen. »Dass die Bildlichkeit erst Sinn hat durch ein eigenes Bewusstsein«, so dass man von einem elementaren und grundlegenden »Bildlichkeitsbewusstsein« sprechen muss, stellt Husserl in *Phantasie und Bildbewußtsein* (2006, S. 19) fest. Vgl. auch Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Tübingen 1993, S. 422f.
- 15 Rekapituliert: A und B sowie C und D ergäben die kritisierten alten Bestimmungen, A und C sowie B und D formieren – wie dargetan – die strukturellen Kopplungen aus A und B sowie C und D.
- 16 Die Kreuzklassifikation von 4 Elementen ergibt ein Raster von 16 Optionen. Da die Reihenfolge hier nicht distinktiv ist (A und B ist identisch mit B und A) und die Kombination jeweils derselben Komponenten (z. B.: A und A) sinnlos ist, reduzieren sich die übrig bleibenden sinnvollen und neuen Kombinationen auf die genannten zwei.
- 17 Vgl. zu dem folgenden Ansatz ausführlicher: Ralf Simon, *Handlungstheorie des Lyrischen. Mit Analysen zu Hölderlins ›Heidelberg‹, Mörikes ›Die schöne Buche‹, Georges ›Wir werden heute nicht zum garten gehen‹*, in: Manfred Beetz, Joachim Dyck, Wolfgang Neuber,

Ralf Simon

- Gert Ueding (Hg.), *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*. Band 23: *Rhetorik und Anthropologie*, Tübingen 2004, S. 50–80.
- 18 Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982, S. 25 (Kap. 7, 1450b).
- 19 Der Terminus Elementartriade stammt von Claude Bremond, welcher aus dieser Einsicht seine Erzähltheorie entwickelt: Claude Bremond, *Die Erzählgeschichte*, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt a.M. 1972, Bd. III, S. 200ff. Vgl. auch Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, 436 S., bes. 31–55.
- 20 Vgl. zum Begriff der Kontiguität innerhalb der Diskussion der Metonymie u.a. Roman Jakobson, *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*, in: Anselm Haberkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 163–174.
- 21 Harald Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher*, in: Anselm Haberkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 316–339.
- 22 Umberto Eco, *Semantica della metafora*, in: ders., *Le forme del contenuto*, Mailand 1971. Vgl. auch Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 372–377.
- 23 »Der menschliche Wirklichkeitsbezug ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ›metaphorisch‹. [...] Der Mensch kann nicht nur das eine anstelle des anderen *vorstellen*, sondern auch das eine anstelle des anderen *tun*. Wenn die Geschichte überhaupt etwas lehrt, so dieses, daß ohne diese Fähigkeit, Handlungen zu ersetzen, von der Menschheit nicht mehr viel übrig wäre.« Hans Blumenberg, »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«, in: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 115–117.
- 24 Roland Barthes (*Rhetorik des Bildes*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 28–46) entwickelt eine Bildrhetorik auf der semiologischen Ebene der Konnotation. Dies ist mit dem Konzept einer rhetorischen Handlungstheorie nicht zu verwechseln. Rhetorische Tropen und Figuren als Schematisierungen der Handlungsformen zu interpretieren, setzt vielmehr auf der denotativen Ebene an oder genauer: auf der Ebene einer Deutung der referentiellen Verfahren selbst.
- 25 Folgende Bücher wurden–neben dem Blick in Quintilian, Cicero, Ad Herennium und Aristoteles–für die rhetorischen Definitionen zu Rate gezogen. Es wurde immer die einfachste Option einer Definition gewählt: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990; Gert Ueding, Bernd Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, Stuttgart 1986; Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik*, Basel u.a. 1995; Heinrich F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg 1973; Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1992ff.–Die Abfolge der Tropen und Figuren folgt keiner Systematik und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.
- 26 Vgl. hierzu ausführlicher meinen Aufsatz: Ralf Simon, *Handlungstheorie des Lyrischen* und mein Buch: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*.
- 27 Vgl. Roland Barthes, *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S. 112–115. Katalysen nennt Barthes diejenigen narrativen Elemente, die zwischen den eigentlich handlungsdefinierenden Kardinalfunktionen platziert sind, also den Text wuchern lassen, ihn ausschmücken, ihn konkretisieren.
- 28 Die Frage, welche ikonischen Gegenstandsbereiche mit dem hier angelegten Instrumentarium analysiert werden können, bedürfte einer eigenen Abhandlung. Kann man visuell-materialisierte Bilder rhetorisieren? Ist es möglich, ihnen nicht nur konnotativ, sondern auf der Ebene der generierenden Handlungen Rhetoriken zuzuschreiben? Vorderhand scheint es plausibler zu sein, Texte zu untersuchen und damit zugleich die Fragen der textuellen und näherhin: der poetischen Bildlichkeit aufzuwerfen. Hier, im Rahmen dieses Aufsatzes, kann die Analyse auf der Ebene der basalen Handlungskodierung verbleiben und ein Gedicht als Bildprozess verstehen. In einem umfassender angelegten Konzept wäre freilich zu diskutieren, wie poetische Bildlichkeit als solche zu denken sei. Vgl. dazu: Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009.

Endnoten

- 29 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke in 6 Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1987, Bd. 1, S. 763.
- 30 Eine Randbemerkung zur Schriftbildlichkeit des Gedichtes: Verbindet man alle vom Nomen »Tänzerin« abhängigen Possessivpronomen durch einen Linienzug, dann malt man eine Figur durch das Gedicht, welche dem Buchstaben »Z« ähnlich ist. Man könnte dieses Hin und Her als Kombination der beiden Bewegungsmuster »Gang« und »Wirbel« deuten. (Vers 1: Tänzerin, du; Vers 2: du; Vers 4: dein; Vers 8: dir; Vers 9: dein; Vers 13: deiner). Der in diesem Linienzug dem »Z« fehlende letzte Strich – die Basis des »Z«, auf der es steht – wird semantisch gezogen: »an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben«. Das ist die Schriftzeile, als rascher Zug (s.u.), eine solide Basis für das »Z«.
- 31 Eine weitere Randbemerkung zur Schriftbildlichkeit des Textes: Verbindet der Leser die direkt vom Nomen »Baum« abhängigen Pronomen durch einen Linienzug, dann malt er eine kompakte Struktur, die baumähnlich ist (Vers 3: Baum; Vers 4: er; Vers 5: ihn; Vers 6: sein Wipfel; Vers 9: er, er, Baum; Vers 10: seine). Die in die Breite gehende Wortverteilung in den Versen 3 bis 6 malen den Wipfel (so genannt in Vers 6), die schmale Verbindung von Vers 6 zu Vers 9 malt den Stamm, die wiederum auswuchernde Wortverteilung der Verse 9 und 10 malen die Wurzel (konnotiert durch die Früchte, Vers 10).
- 32 Vgl. den Artikel *Proprietas/Improprietas* (Matuschek/Urban) in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 7, Darmstadt u. a. 2005, S. 315–321.
- 33 Vgl. diesen Terminus bei Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. 1999, S. 179ff.
- 34 Eine andere Lesart könnte Krug und Vase als Früchte des Baumes so denken, dass sich das Bild eines Baumes mit darunter liegenden Früchten – wie bei einem reifen Apfelbaum – einstellt. Ich glaube jedoch, dass »Früchte« hier, auf der Ebene der potenzierten Meta-Metaphorik nicht mehr in eine literale Semantik einlesbar sind. Krug und Vase sind die ruhigen Früchte des Tanzes, der Ort des Gedichts, der die Ekstase des Baums hinter sich gelassen hat und ganz in die Figur eingegangen ist. Dies wird sofort klar, wenn man (s. o.) realisiert, dass hier die Schrift in die Figur quer eintritt.
- 35 Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 192–211.
- 36 Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Der *Messingkauf* findet sich in Band 2.2, Berlin u. a. 1993.