



**MASKEN VERDECKEN ZWAR
ETWAS, DOCH SIE ZEIGEN AUCH
etwas vor, nämlich das Angesicht
als das im jeweiligen Kontext
semiotisch geltende Eigentliche**

Sind Masken im Bild Metaphern?

Joachim Knappe

Wer in semiotischen Zusammenhängen, etwa auf dem Theater oder im Bild, produktiv ›Masken‹ einsetzt, nimmt einen ›Austausch‹, eine ›immutatio‹, als Abweichungsoperation im Sinne der von Quintilian theoretisierten rhetorischen »Änderungskategorien«¹ vor und konstruiert damit in Hinblick auf die kommunikative Interaktion eine Verrätselung oder Verstehensumlenkung – und somit eine Verstehenschwerung. Es gilt, jeweils darüber nachzudenken, welchen kommunikativen Sinn derartige Erschwerungskonstruktionen haben. Beim Gebrauch von ›Metaphern‹ scheint zeichentheoretisch-strukturell und verstehenstheoretisch-hermeneutisch gesehen ein analoger oder zumindest vergleichbarer Fall vorzuliegen.

Mein Beitrag will die Analogievermutung überprüfen. Demnach lautet die am Ende zugespitzte Leitfrage, ob Masken – im Bild – als visuelle Metaphern deutbar sind. Insgesamt soll die Erörterung ein weiterer Beitrag zum vertieften theoretischen Verständnis des Phänomens ›Maske‹ sein sowie helfen, die bildtheoretische Frage nach der Existenz von ›Metaphern‹ im Bild am Beispiel der Maske weiter aufzuklären.² Dabei geht es auch um eine rhetoriktheoretische Klarstellung des in der Archäologie nicht selten ungeklärt verwendeten Metaphernkonzepts. Die von mir herangezogenen Bilder aus dem Fundus der Archäologie dienen als ikonische Fälle, anhand derer man die genannten Fragestellungen gut evidenzieren kann. Mein Beitrag stellt damit einen Aufklärungsversuch zu theoretischen Problembereichen dar, die Relevanz für die Archäologie haben.

Metapher in praesentia

Was aber ist eine Metapher? Ganz allgemein ist eine Metapher eine semantische Anomalie im Text, die Adressaten als Kohärenzbruch, als Bruch der semantischen Solidaritäten erleben und auch als solchen erkennen.³ Wenn die Metapher ausgewalzt wird, sprechen wir von einer Allegorie.

Joachim Knappe (Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik);
joachim.knappe@uni-tuebingen.de;

© Joachim Knappe 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Wie entsteht eine Metapher bei der Produktion von Texten? Durch Substitution eines eigentlichen durch einen uneigentlichen Ausdruck. Und weil bei der Maskennutzung unter Menschen – wie gesagt – ebenfalls immer eine Art Austausch stattfindet, liegt die Frage nach Metaphorizität nahe. So heißt es etwa bei Martin Schulz in seiner »Einführung in die Bildwissenschaft« von 2005: »In der paradox angelegten Struktur der Maske, nämlich etwas zu verbergen und zugleich etwas anderes zu zeigen, findet sich eine flexible Dialektik, die in vielfacher Weise benutzt und metaphorisch erweitert wurde.«⁴

Worin besteht die textliche Struktur der Metapher? Verbalsprachlich ist sie ein per Substitution, ›immutatio‹, eingeführtes Inserat in einem Satz. Ich gebe ein Beispiel unter Bezug auf Quintilians großes Lehrbuch der Rhetorik aus der Zeit um 100 nach unserer Zeit:⁵

Der Löwe Alexander kämpfte.

Hier werden drei strukturelle Aspekte aktualisiert:

Thema [Alexander] + *Korrespondent* [Löwe]

metaphorischer Aspekt [als Verbindendes].

Das einfache Subjekt Alexander wird durch den Doppelausdruck »Löwe Alexander« substituiert. Alexander wird mit dem Löwen eine Art Prädikatisierungsnomen zur Seite gestellt. Die damit im Satz ausgedrückte »Äquivalenz«⁶ zweier semantisch absolut divergenter Zeichen beziehungsweise Wörter, nämlich Löwe und Alexander, empfinden wir für sich genommen als semantische Anomalie. Die Grammatik beziehungsweise die Syntax des Deutschen erlauben es aber, die Äquivalenz trotz der Zeichendivergenz-anomalie und fehlender semantischer Identität beider Wörter zu verstehen.

Die Konstruktion nötigt Adressaten, bei der mentalen Verarbeitung beide Zeichen als Doppelung in eine Art Kombinations- oder Verschmelzungssemantik zu überführen. Wir sollen aus den Merkmalen dieser semantischen Gemeinschaft ein Vergleichskriterium als einen ganz bestimmten, ›metaphorischen Aspekt‹ herausfinden, zum Beispiel ›tapfer‹ oder ›königlich‹.⁷ Dieser Aspekt fügt dem ursprünglichen Thema ›Alexander‹ ein Konnotationsmerkmal hinzu.

Prinzipiell kann die Metapher zwei Formen annehmen: Metapher in praesentia und Metapher in absentia. Weil im gegebenen Fall das metaphorische Thema ›Alexander der Große‹ und sein metaphorischer Korrespondent ›Löwe‹ beide in derselben Äußerung textlich präsent sind, sprechen wir hier von einer ›Metapher in praesentia‹.

Bildmetaphern

Die lautsprachliche Metapher ist jener klassische rhetorische Tropus, den Aristoteles in seiner Rhetorikschrift als einzige der sogenannten rhetorischen Figuren wegen ihrer Erkenntnisleistung gelten lässt. Ihrem Ursprung nach ist die Metapher damit als Phänomen lautsprachlicher Texte abstrahiert und theoretisch verortet worden. Im Sinne eines Erweiterungspostulats kann man die Frage aufwerfen, ob es Metaphern auch auf Ba-

sis anderer Zeichensysteme gibt, etwa im Fall des Bildes. Im Rahmen der Bildforschung gibt es zahlreiche Versuche, die rhetorischen Figuren, darunter den Tropus ›Metapher‹, auch für das Bild zu reklamieren.⁸ In der Welt der Bilder sind metaphorische Doppelpräsenzen in Äquivalenzabsicht mit intendierter Verschmelzungssemantik ikonographisch sehr schwer zu visualisieren. Das liegt daran, dass es keine Bildgrammatik mit Kasus und formaler Syntax wie bei den linear angeordneten Lautsprachen gibt, die solche Konstruktionen erlauben würden. Bilder sind einfach nur semantisch organisierte, flächig angeordnete Bildzeichengestelle. Die formalen Grammatiken der sogenannten natürlichen Sprachen organisieren die Segmentierungseinheit ›Satz‹ in linear angeordneten, lautsprachlichen Texten. Diese Segmentierungseinheit gibt es in bildsprachlichen, flächigen Texten, sprich: Bildern, jedoch nicht. Dort finden sich nur semantisch organisierte Zeichencluster.⁹



Abb. 1: *Vanitas*, Kupferstich von Johann Heinrich Lipps, 1777

In seiner »Physiognomik« von 1775 zeigt Johann Caspar Lavater in einer Illustration zwar die Kopräsenz zweier Bildzeichen, die Varianten des Zeichens ›Gesicht im Profil‹ sind: Skelettg Gesicht neben einem jugendlichen Männergesicht (Abb. 1).¹⁰ Doch wir erkennen bei den zwei Zeichen trotz Doppelpräsenz keine Verschmelzungssemantik, wenn wir uns ausschließlich auf unser Bildwissen stützen.¹¹ Vom Bildwissen her gesehen identifizieren wir zunächst einmal nur die Kopräsenz der zwei Varianten – oder ›tokens‹ – des Zeichen-›Types‹ ›Gesicht‹. Sie stehen im Bildraum in einem Ab-

folgezusammenhang. Dieser Abfolgezusammenhang wird ikonographisch durch eine Haltegeste des ebenfalls zu sehenden, verhüllten Körperskeletts hergestellt: das Vorhalten einer Maske mit Gesicht vor ein Skelettgesicht im Profil wie eine Monstranz als ikonographisch standardisierte Geste.

Antike Theatermasken

Wenden wir uns Theatermasken in antiken Bildern zu.¹² Eine Theatermaske ist allgemein gesagt eine Abdeckung des Schauspielergesichts – Medium –, auf der sich das Bild – Bildtext – eines anderen Gesichts befindet. Solch ein Theatermaskengesicht, lateinisch ›persona‹,¹³ wird gern auf römischen Bildern mit Theaterszenen dargestellt. So auch in der Requisitenkammer- und Theatergarderobenszene aus der pompejanischen Casa del Poeta Tragicus. Dort begegnen uns verschiedene Maskengesichter als isoliert hingestellte Einzelzeichen, die aus dem Bildzeichenfundus römischer Theatermasken stammen (Abb. 2).¹⁴

Diese sogenannte Poetenszene aus dem ersten Jahrhundert nach unserer Zeit ist bemerkenswert, weil sie den Moment darstellt, in dem die Schauspieler ihre bereitgestellten Kostüme und Masken anlegen (Abb. 3). Der zweite Schauspieler von links ist ein halbnackter Satyrdarsteller im Ziegenfell, der eine hochgeklappte Maske mit zwei Hörnern trägt; als dritter erscheint ein reich gekleideter Flötenspieler, der seine Halbmaske schon aufgesetzt hat. Beim Satyr mit hochgeklappter Maske sehen wir wieder zwei Gesichter in Kopräsens. Bei dem daneben positionierten Flötenspieler ist das alles nur angedeutet, und zwar aufgrund der Halbmaske, die unten den Mund für das Blasen freihält. In beiden Fällen ist ein Doppel der Körper und Maskengebilde zu erkennen, ein Doppel der medialen Bildträger einerseits, der ikonographisch differenten Gesichtsdarstellungen andererseits. Dieses Doppel verweist auf die mögliche Differenz zwischen der Eigentlichkeit des bildtragenden lebensweltlichen Körpers mit Gesicht zum einen, der Uneigentlichkeit des theatralen Maskengesichts zum anderen.¹⁵ Gesichtszeichen des normalen BildCodes und des speziellen MaskengesichtCodes stehen nebeneinander. Wir werden damit auf den potenziellen Wechsel von Verbergen und Entbergen hingewiesen. Doch auch hier stellt sich die Frage, ob überhaupt ein Wechsel vom Eigentlichen zum Uneigentlichen vorliegt.¹⁶

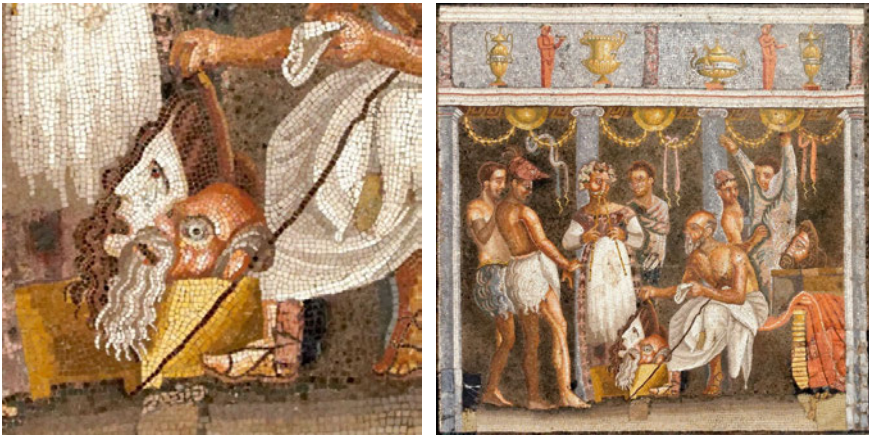


Abb. 2–3: Choregos und Schauspieler, römisches Bodenmosaik, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 9986

Ein anderer Fall begegnet uns in der pompejanischen Silenszene aus dem Mysterienfries der Villa dei Misteri von um 60 vor unserer Zeit.¹⁷ Die Forschung rätselt, was dieses Bildzeichengestell bedeuten soll (Abb. 4). Ein »junger Pan« links oben im Bild hat eine Maske in einem Hinhaltgestus in der Hand, eine Maske, deren Gesicht sich von den üblicherweise auf dem Theater der Römer verwendeten Silensgesichtern »durch ihre schreckenerregenden Züge unterscheidet«, schreibt Harald Mielsch.¹⁸ Wir sehen im »still«-Gestell des Bildes also wieder zwei Gesichter, aber diesmal übereinandergestellt. Otto Brendel will hier die Bewegung der Maskenabnahme vom Silen erkennen, und Paul Veyne genau entgegengesetzt die Bewegung der Maskenaufsetzung.¹⁹ Es sei »heftig umstritten«,²⁰ so Mielsch, ob das Gesicht dieser Maske unter dem Gefolge des Bacchus nur als »Spiegelbild erscheinen«²¹ solle oder ob man mit Brendel hier im Bild die ikonographische Positionierung des Akratos sehen müsse, der stets als Maske dargestellt wurde.²² Die Kopräsens der Gesichter des Akratos und des greisen Silen könnte in dem Fall darauf hinweisen, dass der Bildermacher vielleicht eine metaphorische Verschmelzungssemantik im Sinn hatte.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob bei beiden Gesichtern wirklich eine semantische Anomalie in Gestalt einer Zeichendivergenz zweier Zeichen vorliegt. Es gibt ja eine gewisse physiognomische Nähe bei den zwei Gesichtern. Nicht zufällig spricht Agnes Allroggen-Bedel daher mit Bezug auf genau diese Maske von der typisiert »satyresken Maske (seilenos pappos)« als »glatzköpfiger Maske mit Satyrohren, weißem Bart und braunem Gesicht.«²³ Es liegt daher nahe, dass der in der Silenszene zugrunde liegende Maskengesicht-»Type« lediglich das variierte Gesicht des Silen ist, der darunter sitzt: eine Art verdoppelnder Spiegelung also. Dann könnte man sich vorstellen, dass man hier eine scherzhaftes Ätiologie beabsichtigte; eine Ätiologie, bei der das Hochhalten »der Theatermaske vom Typus des alten Silen«²⁴ in Anwesenheit des Silen selbst zeigen soll, worin das Maskengesicht seinen Ursprung hat. Brendel ergänzt: »Möglich ist es, sogar wahrschein-

lich, dass dieses Doppelspiel zwischen Maske und Realität noch andere Bedeutungen in sich schließt, die uns heute entgehen.«²⁵



Abb. 4: Silengruppe, Detail aus dem Mysterienfries der Villa dei misteri, Pompeji

Der römische MaskenCode

In jedem Fall wäre diese Maske ein Verweis auf den römischen TheatermaskenCode der Zeit als eigenständigen kulturellen Symbolcode. Als eigenständige Zeichen gehen diese Masken auch in die Bildwerke der Zeit ein, wie bei einem Mosaik der Villa Hadriana bei Tivoli (Abb. 5).²⁶ Die typisierten Gesichter des Masken-SpezialCodes, die uns als auf den medialisierenden Masken angebrachte visuelle Zeichengestelle hier allein interessieren, fallen aus dem europäischen Standardbildlexikon als Sonderzeichen heraus. Sie erzeugen bei ihrer Verwendung in visuellen Darstellungen tatsächlich eine semantische Differenz. Antonia Katharina Henriette Simon hat für diesen MaskenCode der römischen Theaterwelt fünf Hauptgruppen ermittelt.²⁷ Agnes Allroggen-Bedel geht insgesamt von drei Grundtypen – tragisch, komisch und satyresk – mit weit mehr als 40 Einzelcharakteren aus, die in der römisch-kampanischen Wandmalerei immer wieder auch als isolierte Zeichendarstellungen vorkommen.²⁸

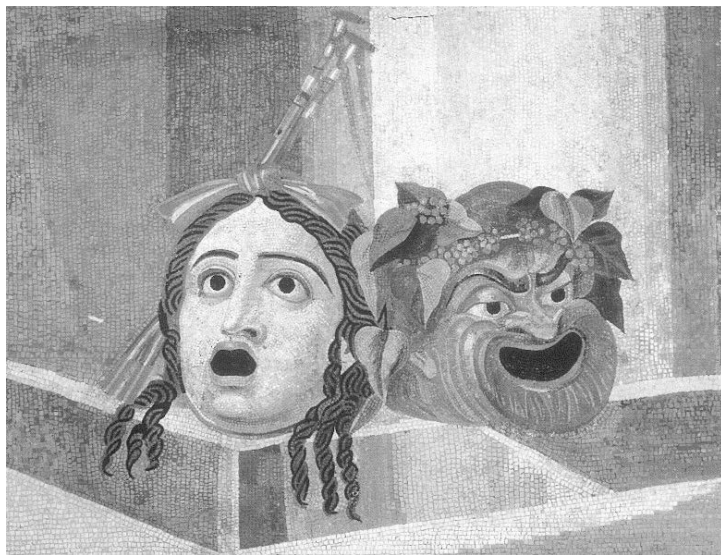


Abb. 5: Maskenmosaik aus der Villa Hadriana bei Tivoli

Metapher in absentia

Oben habe ich schon kurz den zweiten Metapherntyp angesprochen: die Metapher in absentia. Sie ist der Metaphernnormalfall, aber komplizierter. In Bezug auf dessen verbalsprachliche Realisierungen gehe ich von folgendem Beispielsatz aus:

Der Backstein eilt mit schnellem Schritt voran.

Ohne passenden semantischen Frame ist das ein Unsinnssatz. Wenn wir ihn jedoch in ein Gedicht oder eine Satire auf Alexander den Großen einbetten würden, könnten wir davon ausgehen, dass er eine Metapher enthält. Der Satz bekäme einen Sinn, weil wir ihn dann nach dem englischen Kommunikationsphilosophen Herbert P. Grice kognitiv richtigstellen. Davon wird später noch die Rede sein.

Normalerweise erkennen die Native Speakers des Deutschen im Wort »Backstein« die Metapher im Satz, weil sie als Kern der semantischen Anomalie fungiert. Warum? Zu der von einem Bewegungsverb dominierten Prädikatsgruppe im Satz »eilt mit schnellem Schritt voran« gehört im Deutschen semantisch als Subjekt zwingend ein Agens. Dabei handelt es sich um die »in syntaktischen und semantischen Zusammenhängen vorkommende Bezeichnung der handelnden Person, des Verursachers oder Urhebers einer Handlung«. ²⁹

Der | {AGENS} | eilt mit schnellem Schritt voran.

Die Semantik eines Backsteins verträgt sich im vorliegenden Beispielfall also nicht mit der zugehörigen Bewegungsverbgruppe im Satz, ist semantisch unsolidarisch und wird daher als unverträglicher, uneigentlicher Satzbaustein empfunden.

Bei Konstruktion des Backsteinsatzes hat der Textmacher, wie bei Metaphern üblich, im Satz eine Substitutionsoperation vorgenommen, welche bewusst die semantische Kotextunverträglichkeit des Satzelements ›Backstein‹ in Kauf genommen hat. Seit der Antike betrachtet man so etwas als Phänomen der Uneigentlichkeit im Frame eines Syntagmas, wie wir heute sagen; man setzt dabei ein erlerntes semantisches Orthosystem voraus, das korrekte semantische Solidaritäten definiert. Unser Satz sagt nicht, was da ersetzt wurde: Hier wird – metaphorisch gesprochen – keine Maske hochgeklappt. Das ursprüngliche Zeichen beziehungsweise, um im Bild zu bleiben, das Ursprungsgesicht bleibt unsichtbar und unbekannt. Das semantische Angebot des eingewechselten, uneentlichen Ausdrucks ›Backstein‹ liegt erkennbar als Unverträgliches vor.

Doch was ist im Sinne der metaphorischen Verschmelzungssemantik als ursprüngliches Thema oder eigentliches Substituendum zu vermuten? Hier tut sich ein Rätsel auf, das in entsprechenden Textsortenframes als Teil des poetischen Spiels zu verstehen ist.

Rein kognitivistisch betrachtet versuchen wir bei der mentalen Verarbeitung des Satzes eine Rück- oder Re-Substitution, um unser Verstehen im Sinne des schon genannten Herbert P. Grice zu sichern. Weil hier anders als im Alexander-Löwen-Fall keine sichtbare Doppelpresenz zweier Zeichen vorliegt, also das metaphorische Thema bewusst weggelassen wird – sprich, nur der uneentliche, weil semantisch unpassende metaphorische Korrespondent ›Backstein‹ im Satz erscheint – sprechen wir hier von einer Metapher in absentia.

Lassen sich solche Metaphern in absentia auch in Bildern finden? Was die Maskenfrage betrifft, so gibt es vom französischen Surrealisten René Magritte das Bild eines Männerkörpers im Anzug von 1954, das im Bildsyntagma an der üblichen Stelle des Kopfes ein junges Frauengesicht auf einer Quasi-Maske besonderer Art zeigt, nämlich als Gesicht auf einer Leinwand mit Rahmen (Abb. 6).³⁰ Wir sehen das Zeichen ›Frauengesicht‹ in einem Bilderrahmen, der für den medialen Bildträger steht, den wir hier als Maske identifizieren. Die semantische Anomalie, die hier in Gestalt der Unvereinbarkeit ikonographischer Bestandteile dieser Körperdarstellung vorliegt, ist offensichtlich, wenn man vom Standardbildwissen ausgeht: Frauengesicht im Rahmen + Mann im Anzug. Haben wir es hier also mit so etwas wie einer Bildmetapher in absentia zu tun? Es ginge dann um die Verschmelzungssemantik des verborgenen metaphorischen Themas ›Männergesicht‹, die im Bewusstsein des Betrachters herzustellen wäre, und des hier allein sichtbaren Korrespondenten ›Frauengemäldemaske‹.

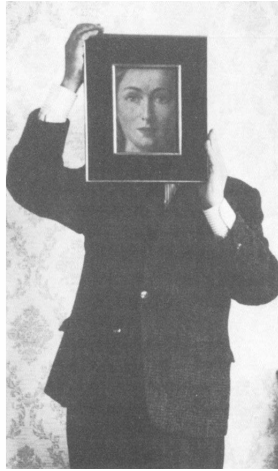


Abb. 6: René Magritte, Selbstporträt-Fotografie mit dem Gemälde ›Die Ähnlichkeit‹ als Maske, 1954



Dahinter
steckt immer ein kluger Kopf

Abb. 7: Signet einer FAZ-Werbeanzeige, 2020

Die Zeitung FAZ hat dieses Muster analog in einer langjährigen Werbekampagne verwendet, unter dem Motto: »Dahinter steckt immer ein kluger Kopf« (Abb. 7).³¹ Die mitzudenkende Doppelung besteht darin, dass sich hinter der Zeitungsmaske stets ein Prominentenkopf verbirgt, der aus dem Bildzusammenhang zu erschließen ist. Der gemeinsame metaphorische Aspekt ›Intelligenz‹ – im Kopf wie in der Zeitung – wird dabei als dritter Metaphernbestandteil – metaphorischer Aspekt – durch das Motto mitgeliefert.

Ekphrasistest

Versuchen wir an dieser Stelle, die mit der Feststellung einer Metapher im Bild zusammenhängenden methodischen Probleme etwas genauer in den Blick zu nehmen. Eingangs hatte ich gesagt, dass die Metaphorizitätsfrage an der Feststellung einer semantischen Anomalie hängt. Wie bestimmt man als Beobachter zweiter Ordnung, etwa als Wissenschaftler, und aus der historischen Distanz heraus die Semantiken beziehungsweise semantische Anomalien in Bildern?

Als Beispiel kann uns ein Bild aus dem Haus des Casca Longus in Pompeji dienen, genannt Casa dei quadretti teatrali, aus dem ersten Jahrhundert nach unserer Zeit, das ich für unsere Zwecke kurz das ›Sklavenbild‹ nenne (Abb. 8).³² Wenn es hier ebenfalls Bildmetaphern geben sollte, müssten wir sie als semantische Anomalien identifizieren können.



Abb. 8: ›Sklavenbild‹, Wandmalerei aus dem Haus des Casca Longus, Casa dei quadretti teatrali, Pompeji

Dafür eignet sich der Ekphrasistest als Methode,³³ das heißt eine Bildbeschreibung, die die Bildsemantik mit Hilfe eines anderen Codes, nämlich der menschlichen Sprache, transnotiert.³⁴ Ziel ist es dabei, die ikonographischen Bedeutungsbestimmungen fassbar und kommunizierbar zu machen. Praktisch kommen zwei Ekphrasentypen in Betracht:

Erstens die ›ikonographische Elementarekphrasie‹, die bei mir unter Verzicht auf Verben erfolgt, weil in den Bildzeichengestellten der Bilder als ›stills‹ keine exakt identifizierbaren Handlungen, sondern Zustände zu sehen sind. Ich beschreibe ausschließlich die vom Bildermacher visuell in den Bildraum gestellten Zeichenverbindungen des empirisch vorfindlichen Bildgestells, wie im Fall des pompejanischen Sklavenbildes (Abb. 8): Links Figur eines Mannes mit aufgerissenen Augen und weit geöffnetem Mund. Er weist laut Forschung die zum Bildwissen der Zeit gehörenden, teils karikierenden ikonographischen Merkmale eines Bildzeichens für ›Sklave‹ – »Sklaventyp«³⁵ – auf; seine linke Hand ist von uns aus gesehen nach rechts gerichtet. In dieser Zeigerichtung sehen wir rechts eine Frauenfigur mit verschränkten, teils von einem Tuch verdeckten Händen am Kinn.³⁶ Rechts daneben im Bildraum eine männliche Figur mit großen Augen, deren linke Hand sich an der rechten Schulter der jungen Frau befindet.³⁷ Handlungsverben sind hier den Figuren bei der Ekphrasie nicht zugeordnet.

In der analytischen Praxis ist ein zweiter Ekphrasistyp vorherrschend, den ich die ›spekulative Projektionsekphrasie‹ nenne. Im Fall des Sklavenbildes hat Harald Mielsch 2001 eine solche Ekphrasie in seinem Buch zur Römischen Wandmalerei formuliert: In dieser »Szene überbringt ein Sklave einem erschrockenen jungen Paar eine schlechte Nachricht«. – »Der Sklave mit ausgestopftem Kostüm eilt von links gestikulierend herbei, um die Rückkehr des lange abwesenden Vaters anzukündigen. Der junge Mann und seine Freundin, die dessen Haus in der Zwischenzeit übernommen hatten, drücken Betroffenheit mit verhaltener Gestik aus. Der Maler hat vor allem die aufgerissenen Augen in den Masken zur Steigerung der Dramatik benutzt.«³⁸

Der Unterschied der beiden Ekphrasen ist groß. Meine Elementarekphrasie enthält gegenüber Mielsch nur sehr wenige Informationen. Bei mir fehlen folgende Angaben: erstens abwesendes Personal – der anreisende Vater; zweitens Personenbeziehungsstatus – ein Paar, Freundin; drittens Handlungen, obwohl man Abläufe im ›still‹ des Bildes nicht sehen kann – herbeieilen, Nachricht überbringen, obwohl man akustische Nachrichten im Bild nicht sehen kann, zurückkehren, ankündigen, Haus übernehmen; ja, sogar den narrativen Plot einer ganzen Hintergrundstory aus einer Komödie des Plautus deutet Mielsch an; sodann viertens Zeitangaben, obwohl man Zeit im Bild nicht sehen kann – lange abwesend, Zwischenzeit; und fünftens schließlich Seelenzustände – nämlich ein Gestus der Betroffenheit.

All das ist in die Projektionsekphrasie von Mielsch eingegangen.³⁹ Für unser Thema interessant nun ist Mielschs am Schluss stehende Äußerung: Im Bild seien an den drei menschlichen Figuren auch noch drei Objekte zu sehen, die er »Masken« nennt, die ich jedoch gar nicht sehe.

Methodisches

Vorläufig resümierend kann man an dieser Stelle sagen, dass der insgesamt komplexe Prozess der Analyse mit einer ›close description‹⁴⁰ in Form einer Ekphrasis beginnt. Die beiden in Betracht kommenden Ekphrasistypen beruhen auf zwei unterschiedlichen Analyseverfahren. Dem ersten Typ, der Elementarekphrasis, liegt eine reduktionistische Bildzeichenanalyse zugrunde, dem zweiten, der Projektionsekphrasis, eine komplexere, historisch-archäologische Analyse.

Die Kunsthistoriker Aby Warburg und Erwin Panofsky haben das mit den Begriffen Ikonographie versus Ikonologie unterschieden. Die Ikonographie will nur, so hat es der Bamberger Renaissanceforscher Dieter Wuttke zusammengefasst, »die Bedeutung der Inhalte verstehen«, sie bleibt also ganz im Bild, während die Ikonologie »auf Syntheseeziele und ein Bild »umfassend in seinen historischen Zusammenhang einordnet.«⁴¹ Letzteres finden wir bei Mielsch. Er hat das Bild aus dem Weltwissen des Archäologen heraus als Theaterszene erkannt und für das Bild als semantischen Frame einen dramatischen, theatralen Prätext identifiziert.⁴² Daher kann er viel ins Bild hineinprojizieren: Er kann etwa sagen, dass das Medium, also die Zeichenträger für die Gesichtsbildzeichen, jeweils Masken waren, weil man sie im antiken Theater tragen musste. Das wussten auch die antiken pompejanischen Zeitgenossen, die das Bild betrachteten.

Theoretisches

All diese Fragen der Semantikkonstruktion führen uns auf das Feld der Theorie semantischen Verstehens. Ich beginne bei den analytischen Ebenen, auf denen man sich bei Erörterungen solcher Art bewegt. Da ist zunächst die semiotische Ebene des Bildes mit seiner Bildzeichenwelt. Das vorliegende Bild konstruiert als Bildzeichengestell semantisch eine eigene Bedeutungswelt, die einfach so ist, wie sie ist. Es ist eine ›possible world‹ eigenen Rechts,⁴³ was normalerweise aufgrund des bildästhetischen Kontrakts zwischen allen Beteiligten auch akzeptiert wird. Wer das nicht will, schaut weg und denkt nicht weiter nach.

Im Bild gibt es keinen Konjunktiv und keine Frageform, es gibt nur den sprechhandlungstheoretischen Modus der Aussage, was semantische Eigentlichkeit konstituiert. Wer dies ändern will, muss dem eigentlichen Bildtext noch mit dem Verfahren des Code-Mixes Zusatzinformationen begeben, etwa durch Hinzufügung von Schriftelementen zum Bildzeichengestell.

Und nun kommt die zweite analytische Ebene. Es ist die der mentalen Verarbeitung der Bildzeichenwelt im anschauenden Menschen. Da ist jeder Mensch souverän, kann mit jedem Text, also auch jedem Bild, machen, was er will. Wir gehen aber von einem am Text interessierten Rezipienten aus, der ernsthaft verstehen will, was der Text beziehungsweise das Bild ihm mitteilt. Von ihm geht auch der Metaphernmacher aus; er nutzt einen bestimmten Verstehensmechanismus der Menschen. Diese versuchen beim Dekodieren von Texten Anomalien wieder irgendwie sinnvoll zu machen.

Das ist ein wesentlicher psychologischer Hintergrund für die Theorie der konversationellen Implikaturen, die von dem schon mehrfach genannten Herbert P. Grice formu-

liert wurde.⁴⁴ Nach dieser Theorie gehen wir Menschen in Kommunikationen immer von einer Kooperationsprämisse aus. Wir versuchen daher, gemäß standardkommunikativer Bedingungen im Verstehensprozess immer wieder die »uncertain dynamic«⁴⁵ jeglicher Kommunikation in Richtung Eindeutigkeit zu reparieren. Das verbindet Grice mit dem Begriff des Implikatierens.⁴⁶

Warum aber wählt man als Kommunikator überhaupt verrätselnde Metaphern, erzeugt damit semantische Anomalien und lässt sie einfach im semantischen Raum stehen? Welche Funktion haben Metaphern in absentia?

Nun, der Metaphernmacher veranlasst uns Adressaten damit gerade zu der genannten Reparaturoperation, also zu Verstehensübungen beim unklaren Substitutionsfenster im Satz mit dem Backstein. Wir suchen nach einer sinnvollen Information und stoßen auf den versteckten metaphorischen Aspekt. Damit können wir dann weiter imaginierend umgehen. Die Metapher in absentia eröffnet im Rätsel einen Verstehensspielraum, der zugleich auf semantischer Unschärfe und auf einen Bedeutungsmehrwert abzielt.

Beides ergibt sich bei der Verschmelzungssemantik aus den plötzlich auftauchenden Konnotationen. Wir könnten zum Beispiel mit dem Backstein rhetorisch verklausuliert Alexander den Großen oder einen berühmten Tänzer ironisch denunzieren und ihn als einen träge wie ein Stein schlurfenden Menschen abwerten, wenn aus dem Kotext oder weiteren Kontext hervorginge, dass mit dem Backstein Alexander oder der Tänzer gemeint sind.

Beim Erleben des Bildes werden im verarbeitenden Denken des Menschen alle Wissensbestände und alle kognitiv-emotionalen Befindlichkeiten des Bildsehers abgerufen. Der Bildseher verbindet in der Semiose die Zeichen des Bildes mit seinem Bild- und Weltwissen. Vom Bildwissen haben wir implizit längst geredet. Wichtig ist beim Aufbau von semantischen Frames jedoch auch das Weltwissen. Damit meine ich die Realitätshypothesen und Zuschreibungen verschiedener Welten, also der eigentlichen, der »actual« und der virtuellen »possible world«. Für die Antike ist dabei wichtig, dass die mythischen Welten normalerweise zum eigentlichen semantischen Universum der »actual world« gerechnet werden. Die Entscheidung über die jeweilige Bezugswelt, von der wir beim Interpretieren ausgehen, ebenso wie die Entscheidung über Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit liegen ebenfalls im verarbeitenden Denken des Menschen.

In der internen, von uns im Bewusstsein nachkonstruierten Welt eines Textangebots, hier eines Bildes, ist auf semiotischer Ebene alles eigentlich. Der Bildermacher stellt seine Zeichen im Bildgestell stets nach Bedeutungsgesichtspunkten zusammen, um sie irgendwie verstehbar zu machen, wenn man das Zeichenangebot ernst nimmt. Folglich sind auch Bilder im Kern immer semantisch organisiert. Laut Weltwissen befinden sich beim Sklavenbild die Gesichter auf Masken, die zum Rahmen der Theaterwelt einer Dramaufführung gehören.⁴⁷ In dieser »possible world« sind die Gesichter auf den Masken eigentlich. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von Bildern – Porträts – auf den Masken – den medialen Bildträgern –, die wir theoretisch auseinanderhalten und die im vorliegenden Fall beim Wahrnehmen der Bilder nicht ohne weiteres unterschieden werden können.

Der Betrachter vor dem Bild wird auf besondere Weise zum Beobachter zweiter Ordnung. Er steht in der »actual world« und weiß, dass das Gesehene zur anderen, zur virtu-

ellen Welt der Zeichen gehört und was es mit dem »Übersteigen der Spielrealität«⁴⁸ auf sich hat. Er weiß, dass dort die hypothetisch annehmbaren Gesichter der Schauspieler unter der Maske kein metaphorisches Thema sind, sondern radikal durch die Theaterweltgesichter ersetzt werden sollen. Die Körper der Schauspieler sind nur mediale Vehikel.⁴⁹ Auf der Bühne gilt aber nur die Zeichensemantik der Maskeradewelt. Doch wenn der Vorhang fällt, erlischt deren Geltung, weil der semantische Frame wechselt.

Bilder auf Masken können in bestimmten Fällen Bildmetaphern sein. Theatermaskenbilder jedoch sind keine Metaphern. Bei der Metapher spielen sowohl das Verborgene, aber Mitgedachte, als auch das Entborgene bei der Bedeutungskonstitution eine Rolle. Das ist bei der Theatermaske anders.

Das Gesicht des Körpers unter der Theatermaske spielt auf dem Theater bei der Bedeutungsanalyse nicht mit. Der tragende Körper – wie auch die bildtragende Maske selbst – ist nämlich nur ein Teil des Mediums, welches das Eigentliche vorzeigt, nämlich das informationelle Bild des sichtbaren und sehbaren Gesichts: Im griechischen Wort ›prosopon‹ für Angesicht steckt als griechisches Etymon für das Sehen, ›opsis‹.⁵⁰

Masken verdecken zwar etwas, doch sie zeigen auch etwas vor, nämlich das Angesicht als das im jeweiligen Kontext semiotisch geltende Eigentliche. Erika Simon schreibt zu den frühen Kultspielen: Die »Verhüllung nahm das Selbst des Schauspielers weg und ließ den Gott aus ihm sprechen«.⁵¹ Es soll also gerade keine metaphorische Verschmelzungsemantik im Denken des Betrachters oder Zuschauers entstehen. Der virtuelle Sklave soll auf der Zeichenebene tatsächlich allein als Sklave verstanden werden, und nicht etwa auch noch als Schauspieler. Die Frage des Theatralen als Gesamtframe steht dabei auf einem anderen Blatt.

Die Maskenfunktion für sich betrachtet lautet: Bedecken des Zeichenträgers und Vorzeigen des semantischen Propriums, des eigentlich Gemeinten; kurz: den Schauspielerkopf als Medium verbergen und das auf der Maske angebrachte Zeichenhafte als das Eigentliche zeigen. Theatermasken dienen nicht der Zeichenverdopplung, sondern dem Ausschluss des Darunterliegenden durch Verbergen. Sie dienen damit zugleich der Etablierung einer virtuellen Welt eigenen Rechts als künstlichem semantischen Konstrukt.

Anmerkungen

- 1 Knappe 1992, 551f.
- 2 Zum Bild generell siehe Knappe 2025a.
- 3 Knappe 1997.
- 4 Schulz 2005, 134f.
- 5 Quint. inst. 8, 6, 8–9.
- 6 Knappe 1997, 243 und 247.
- 7 Knappe 1997, 253.
- 8 Ich erwähne hier nur den in jeder Hinsicht untauglichen Versuch von Doelker 2007.
- 9 Knappe 2025a, 41–43, 49–51 und 54.
- 10 Lipps 1777, 293. Der bei Lavater veröffentlichte Stich geht zurück auf eine Rötzeichnung von Johann Rudolf Huber d. Ä. aus dem Jahr 1686 (Sägesser 2021).

- 11 Rechts erkennen wir zudem aufgrund unseres europäischen Bildzeichenwissens das Zeichen ›Maske‹, wenn auch nur angedeutet, als mediale Tragfläche für das Zeichen ›junges Männergesicht‹. Wir sehen also rechts zwei Zeichen ›junges Männergesicht‹ sowie ›Maske‹. Das Zeichen Maske bedeutet aber ›Verbergerin eines ursprünglichen Gesichts durch Transport eines anderen Gesichts‹. Aus unserem Weltwissen ist uns bekannt, dass es bei diesem Bild aus Lavaters »Physiognomik« (1777) gerade nicht um Verschmelzungssemantik geht, sondern um Didaxe, um Entbergung einer eigentlichen Struktur: Das rechts vorgezeigte Gesicht eines jungen Menschen ist als Maske eine uneigentliche Fassade, hinter der sich links die Eigentlichkeit des Totenkopfs verbirgt. Soll didaktisch heißen: *memento mori*.
- 12 Simon 2002, 20–27. Zur Maske in »Karneval und Theater« allgemein Olschanski 2001, 98–105.
- 13 Simon 2002, 21.
- 14 Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 69; Bergmann 1994; Wood 1996.
- 15 »Bei den dramatischen Spielen wurde der Festcharakter der Aufführung, die Trennung von der Alltagswelt, dadurch betont, dass die Schauspieler hinter ihren Bühnenfiguren vollkommen zurücktraten: Kostümierung und Maskierung machten sie als Individuen unkenntlich« (Weihe 2004, 122).
- 16 Grundsätzliches bei Knappe 2015.
- 17 Schefold 1952, 165; Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 114.
- 18 Mielsch 2001, 41.
- 19 Brendel 1966, 228; Veyne 2018, 19.
- 20 Mielsch 2001, 41 unter Bezug auf Brendel 1966.
- 21 Die Spiegelthese vertritt Gallistl 1995.
- 22 »Eine Maske wird hochgehoben und vorgezeigt, als wäre sie ein Symbol von eigener Bedeutung. Man muss aber doch annehmen, dass der Satyrjüngling sie dem Silen eben abgenommen hat. Dadurch kommt die Demaskierung einer Enthüllung gleich [...] Ich glaube, wir kennen den Namen der Maske. Sie ist ›Akratos‹, der Dämon des ungemischten Weins« (Brendel 1966, 228f.).
- 23 Allroggen-Bedel 1974, 153f., Nr. 75.
- 24 Herbig 1958, 28.
- 25 Brendel 1966, 229f.
- 26 Filitz 2018, 140.
- 27 Simon 1938, 43f.
- 28 Allroggen-Bedel 1974, 170–172.
- 29 Pleines 1993.
- 30 Meuris 1990, 92, vgl. auch ebd. 80 und 85f.
- 31 Güthlein 2021, 88.
- 32 Genaue ikonographische Beschreibung bei Simon 1938, 3–5; Mielsch 2001, 163f. und Abb. 80 sowie 191; Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 8.
- 33 Knappe 2025b, 358–368.
- 34 Zur Transnotabilität als allgemeines Textualitätsmerkmal siehe Knappe 2024, 112–114.
- 35 Simon 1938, 76–78 und 142.
- 36 Simon 1938, 108f.

- 37 Simon 1938, 57f.
 38 Mielsch 2001, 163.
 39 Der von ihm gesehene Betroffenheitsgestus soll sich in einer Körperhaltung ausdrücken. Das könnte tatsächlich im römischen Gestenwesen historisch kodiert und für die Zeitgenossen als konventioneller Bildzeichenkomplex präsent gewesen sein; das entzieht sich aber meiner Kenntnis.
 40 Knappe 2024, 89f.
 41 Wuttke 2020, 151.
 42 Plaut. Most. 348ff.
 43 Wie sie Logiker postulieren, etwa Kripke 1980.
 44 Grice 1979.
 45 Grant 2007, 2.
 46 Grewendorf u.a. 1987, 401–421.
 47 Simon 1938, 77–82.
 48 Olschanski 2001, 57–60.
 49 Die Medien performieren die Texte; siehe dazu Knappe 2012.
 50 Simon 2002, 17.
 51 Simon 2002, 21.

Literatur

- Allroggen-Bedel 1974: A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampagnischen Wandmalerei (München 1974)
 Bergmann 1994: B. Bergmann, The Roman House as Memory Theater. The House of the Tragic Poet in Pompeii, *ArtB* 76, 1994, 225–256
 Brendel 1966: O.J. Brendel, Der große Fries in der Villa dei misteri, *JdI* 81, 1966, 206–260
 Bühler 1918: K. Bühler, Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes, *Indogermanisches Jahrbuch* 6, 1918, 2–20
 Cerulli Irelli 1990: G. Cerulli Irelli u.a., *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990)
 Doelker 2007: C. Doelker, Figuren der visuellen Rhetorik in werblichen Gesamttexten, in: J. Knappe (Hg.), *Bildrhetorik* (Baden-Baden 2007) 71–112
 Filitz 2018: J. E. Filitz, Masken im Altertum. Zwischen Religion und Kunst (Darmstadt 2018)
 Gallistl 1995: B. Gallistl, Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejanischen Mysterienfrieses (Hildesheim 1995)
 Grant 2007: C. B. Grant, Uncertainty and Communication. *New Theoretical Investigations* (New York 2007)
 Grewendorf u.a. 1987: G. Grewendorf – F. Hamm – W. Sternefeld, Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung (Frankfurt 1987) 401–421
 Grice 1979: H. P. Grice, Logik und Konversation, in: G. Meggle (Hg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung* (Frankfurt 1979) 243–265 (engl. Original 1975)
 Gütthlein 2021: E. Gütthlein, Bildverrätselung in der Werbung. Zur Analyse und rhetorischen Funktion einer ambigen Textstruktur (Berlin 2021)

- Herbig 1958: R. Herbig, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji. Ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien (Baden-Baden 1958)
- Knappe 1992: J. Knappe, Änderungskategorien, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1, 1992, 549–566
- Knappe 1997: J. Knappe, Metaphorologische Anmerkungen, insbesondere zur Entschlüsselungsfrage, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234, 1997, 241–262
- Knappe 2012: J. Knappe, Duale Performanz in Rom, in: F. Mundt (Hg.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom* (Berlin 2012) 123–142
- Knappe 2015: J. Knappe, Eigentlichkeit als Rhetorik-Frame, in: C. Brinker-von der Heyde – N. Kalwa – N.-M. Klug – P. Reszke (Hg.), *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt* (Berlin 2015) 51–83
- Knappe 2024: J. Knappe, Radical Text Theory and Textual Ambiguity. With Two Analyses of Dadaist Anti-Text Strategies, in: M. Bauer – A. Zirker (Hg.), *Strategies of Ambiguity* (London 2024) 75–122
- Knappe 2025a: J. Knappe, Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik, in: M. Lemmes – S. Packard – K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft* (Köln 2025) 1–41
- Knappe 2025b: J. Knappe, Theorie des Nuklearrnarrativs. Auch beim Bild und bei der Rhetorik von Sebastian Brants *Freiheitstafel*, in: R. Kirstein – S. Schmidt-Hofner (Hg.), *Recht als Erzählung. Narratologie und Recht von der Antike bis in die Gegenwart* (Basel 2025) 339–391
- Kripke 1980: S. A. Kripke, *Naming and Necessity* (Cambridge MA 1980)
- Lipps 1777: J. H. Lipps, Vanitas, in: J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente* 3 (Leipzig 1777) 293
- Meuris 1990: J. Meuris, *René Magritte 1898–1967* (Köln 1990)
- Mielsch 2001: H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Stuttgart 2001)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens* (Göttingen 2001)
- Pleines 1993: J. Pleines, Agens, in: H. Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache* (Stuttgart 1993) 18f.
- Sägesser 2021: X. Sägesser, Katalognummern 7–14, in: A. Kranen – U. Krass – N. Zimmer (Hg.), *Der Weg zum Glück* (Bern 2021) 124–127
- Schefold 1952: K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952)
- Schulz 2005: M. Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft* (München 2005) 134f.
- Simon 1938: A. K. H. Simon, *Comicae Tabellae* (Emsdetten 1938)
- Simon 2002: E. Simon, Stumme Masken und sprechende Gesichter, in: T. Schabert (Hg.), *Die Sprache der Masken* (Würzburg 2002) 17–32
- Veyne 2018: P. Veyne, *Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji* (Darmstadt 2018; frz. Original 2016)
- Weihe 2004: R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München 2004)
- Wood 1996: N. Wood, *The House of the Tragic Poet* (London 1996)

Wuttke 2020: D. Wuttke, Im Fokus. Warburg und Warburg-Kreis. Beiträge 1966 bis 2019,
hg. v. P. Schöner (Baden-Baden 2020)