

II.C.17. „Stellung und Funktion der Metapher in der biblischen Sprache“

Der deutsche Text wurde veröffentlicht in:

Paul Ricœur/Eberhard Jüngel, *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*. Mit einer Einleitung von Pierre Gisel (Evangelische Theologie. Sonderheft), München, Kaiser, 1974, S. 45-70.

Die englische Vorlage wurde nicht veröffentlicht; auch eine französische Fassung lässt sich nicht nachweisen. Die englische Textvorlage ist im Archiv von Paul Ricœur deponiert (49/Conf 142b).

Die deutsche Übersetzung stammt von Barbara Link-Ewert. Sie beruht auf dem englischen Text.

Zur Text- und Veröffentlichungsgeschichte s. die Notiz zu II.C.16..

Stellung und Funktion der Metapher in der biblischen Sprache*

Paul Ricoeur

Die hier vorgelegte Untersuchung geht in einer ersten Annäherung von der linguistischen Analyse religiöser Sprache aus; sie nimmt sich vor, die Rolle jener Ausdrucksweise religiöser Rede zu würdigen, welche die antike und die moderne Rhetorik Metapher nennt. In ihrem weiteren Verlauf wird die Analyse allerdings zeigen, daß es dabei um wesentlich mehr geht als um eine linguistische Analyse in dem engen Sinn einer Analyse von Redensarten, die unabhängig von ihrem Anspruch auf Wahrheit vorgenommen wird. So möchte ich in der Tat vier Sachverhalte aufzeigen:

1. Die Metapher ist viel mehr als eine Stilfigur, sie bringt eine semantische Neuerung mit sich; durch sie kommen neue Bedeutungen in die Rede; kurz, sie legt Zeugnis ab von der schöpferischen Kraft der Rede.
2. Die Metapher beschränkt sich jedoch nicht nur auf Sinn-Schöpfung in der Rede, sie enthält auch eine Dimension von Denotation, von Verweisungsbezug; weil sie Sinn schafft, hat sie auch die Macht, Wirklichkeit nachzuzeichnen, dh. der Sprache neue Bereiche von Welt-erfahrung zu eröffnen; in diesem Sinn kann man von metaphorischer Wahrheit sprechen.
3. Die Metapher kommt in der biblischen Sprache nicht nur als rhetorische Figur ins Spiel, sondern als das zwiefache Vermögen der schöpferischen Kraft von Sinn einerseits, der Neubeschreibung der Existenz andererseits; was also in Frage steht, ist nicht nur das Gleichnis als literarisches Genus, welches der allgemein „Metapher“ genannten rhetorischen Figur nahesteht, und es ist auch nicht nur der Gebrauch der Analogie in der biblischen Sprache; um was es geht, ist vielmehr die Funktion der biblischen Sprache, eine neue Möglichkeit von Existenz zu eröffnen.

* Aus dem Englischen übersetzt von Barbara Link-Ewert, Köln.

4. Dieses Vermögen der Metapher nenne ich ihre dichterische Funktion im Gegensatz zu ihrer bloß rhetorischen Funktion. Es geht also um ihr Vermögen, in der Rede sinnstiftend zu wirken, Erfahrungs- und Wirklichkeitsbereiche zur Sprache zu bringen, die danach verlangen, gesagt zu werden.

I. *Semantik der Metapher*

Der erste Teil meiner Studie führt uns von einer Rhetorik zu einer Semantik, oder genauer, wie wir gleich sehen werden, von einer Rhetorik des einzelnen Wortes zu einer Semantik der Rede oder des ganzen Satzes.

In der rhetorischen Tradition wird die Metapher unter die bildlichen Ausdrucksweisen (Tropus) eingereiht, unter jene Figuren also, welche die Abweichungen vom gewöhnlichen Wortsinn einzelner Wörter bezeichnen. Wozu diese Abweichungen, diese Umleitungen, diese Figuren? Die antiken Rhetoriker pflegten zu antworten: um eine semantische Lücke auszufüllen oder die Rede auszuschnücken; diese Strategie gehört zu einer Rhetorik, deren Aufgabe es ist, zu überzeugen, dh. die Menschen durch Mittel der Rede zu beeinflussen, durch Mittel, die weder Beweis noch Gewalt sind, sondern das Wahrscheinliche in gefälliger Form darbieten.

Die Metapher ist eine dieser Figuren, und zwar jene, in der die Ähnlichkeit der Grund dafür ist, daß ein fehlendes passendes Wort durch ein bildhaftes ersetzt wird. Sie unterscheidet sich von andern Stilfiguren, zB. der Metonymie, in der die Nachbarschaft von Ausdrücken jene Rolle spielt, die die Ähnlichkeit in der Metapher ausübt.

Was ich eben dargelegt habe, ist die sehr schematische Zusammenfassung einer langen Geschichte, die mit der griechischen Sophistik beginnt, sich über Aristoteles, Cicero und Quintilian fortsetzt und schließlich in den letzten Rhetoriktraktaten des neunzehnten Jahrhunderts erschöpft. Das Konstante dieser Tradition kann in den folgenden Sätzen zusammengefaßt werden:

1. Die Metapher ist ein Tropus, eine übertragene Redeweise, die sich auf die Benennung bezieht;
2. sie ist eine Ausdehnung der Benennung durch Abweichung vom eigentlichen Sinn;
3. in der Metapher ist der Grund für die Abweichung die Ähnlichkeit;
4. die Ähnlichkeit begründet die Substitution eines Ausdrucks, der wörtlich hätte verwendet werden können, durch ein im übertragenen Sinne gebrauchtes Wort;
5. die substituierte Bedeutung enthält keine semantische Neuerung; so kann man eine Metapher auch übersetzen, dh. man kann den bildhaften Ausdruck mit dem eigentlichen Wort restituieren;
6. da die Metapher Neues nicht stiftet, erfahren wir durch sie nichts über die Wirklichkeit; sie ist eine bloße Verzierung der Rede und hat darin emotionale Funktion.

Genau diese Voraussetzungen der Rhetorik werden durch eine Semantik der Metapher in Frage gestellt.

1. Die erste Voraussetzung, die bestritten werden muß, ist die, daß die Metapher nur ein Akzidens der Benennung sei, nur ein Verrücken, ein Abweichen vom Wortsinn einzelner Wörter. Wird die Metapher so behandelt, so beschreibt die Rhetorik nur eine Wirkung des Sinnes, dh. nur das Einwirken einer Sinnstiftung in einer Art Gegenschlag auf das Wort, welche Sinnstiftung doch eine vollständige Aussage ins Spiel bringt. Das ist in der Tat die erste Entdeckung einer Semantik der Metapher: Die Metapher gehört zur Semantik des Satzes, noch bevor sie die Semantik des Wortes betrifft; die Metapher stiftet Sinn nur innerhalb einer Aussage; sie ist selber ein Phänomen der Prädikation. Wenn der Dichter von „blauem Abendläuten“, „weißen Abenddämmerungen“ und von „grünen Nächten“ spricht, so bringt er zwei Termini in eine gegenseitige Spannung, die man mit I. A. Richards den „*tenor*“ und das „*vehicle*“ nennen kann: nur ihr Ganzes macht die Metapher aus. In diesem Sinne darf nicht von Wörtern gesprochen werden, die bildlich verwendet werden, sondern es ist von metaphorischen Aussagen zu reden. *Die Metapher geht hervor aus der Spannung zwischen allen Termini der metaphorischen Aussage.*

2. Diese erste These schließt eine zweite in sich. Wenn die Metapher die Wörter nur deshalb betrifft, weil sie vorgängig dazu auf der Ebene des ganzen Satzes hervorgebracht wird, so ist das erste Phänomen nicht das Abweichen vom Sinn des Wortes, sondern das Funktionieren der Prädikation auf der Ebene der ganzen Aussage selbst. Die Strategie der Rede, durch die die metaphorische Aussage ihren Sinn erhält, ist die semantische Unverträglichkeit der Absurdität; diese Absurdität offenbart sich einer wörtlichen Auslegung; die Nächte sind nicht grün, wenn grün eine Farbe ist. So existiert die Metapher nicht in ihr selbst, sondern innerhalb einer Auslegung; die metaphorische Auslegung setzt die wörtliche Auslegung, die sich selbst zerstört, voraus; die metaphorische Auslegung besteht darin, einen sinnwidrigen Widerspruch in einen sinnvollen Widerspruch zu verwandeln. Diese Umwandlung bringt das Wort in eine Art „Verdrehung“ („*twist*“); dem Wort muß eine neue Bedeutung gegeben werden, eine Sinnausweitung, die ihm erlaubt, da Sinn zu *geben*, wo die wörtliche Auslegung den Sinn *nimmt*. Die Metapher erscheint so wie die Entgegnung auf eine gewisse Inkonsistenz der Aussage, sofern sie wörtlich interpretiert wird; da ich mit den gewöhnlichen lexikalischen Werten des Wortgebrauchs keinen Sinn erzeugen kann, bringe ich, um die ganze Aussage zu retten, die Worte in einer Art Arbeit am Sinn in eine Verdrehung, dank derer die metaphorische Aussage ihren Sinn erhält.

3. Jetzt können wir auf das dritte Thema der rhetorischen Auffassung der Metapher zurückkommen, nämlich auf die Rolle der Ähnlichkeit

in der Metapher. Diese Rolle wurde zumeist schlecht verstanden. Man hat sie auf die Funktion der Bilder in der dichterischen Rede reduziert; für viele – gewiß ältere – Literarkritiker hieß in die Bilderwelt eines Autors eindringen nichts anderes, als den Wortschatz an Bildern sammeln, die seine Ideen verzieren. Doch wenn die Metapher gerade nicht in der Bekleidung einer Idee durch ein Bild besteht, wenn sie vielmehr in der Verminderung des Zusammenpralls zwischen zwei unvereinbaren Ideen besteht, so ist das Spiel der Ähnlichkeit auch da zu suchen, wo die Abweichung vermindert wird und Annäherung stattfindet. In der metaphorischen Aussage geht es tatsächlich darum, da eine Verwandtschaft aufscheinen zu lassen, wo das gewöhnliche Hinsehen keine gegenseitige Übereinkunft festzustellen vermöchte. Die Metapher wirkt hier in einer ganz ähnlichen Weise wie das, was Gilbert Ryle „category mistake“ genannt hat; es geht um ein semantisches Mißverständnis, um einen einkalkulierten Irrtum. Dieser Irrtum besteht in der Assimilation von Dingen, die nicht zusammengehören; aber er läßt, gerade durch die Gunst dieses einkalkulierten Mißverständnisses eine bis dahin unentdeckte Sinnverwandtschaft zwischen Termini entstehen, die durch die alten Klassifizierungen daran gehindert waren, in gegenseitigen Austausch zu treten. Wenn der Dichter sagt: „Die Zeit ist ein Bettler“, so lehrt er uns „sehen wie . . .“, er lehrt uns die Zeit anschauen *wie* einen Bettler. Zwei bis dahin voneinander entfernte kategoriale Klassen kommen sich plötzlich nahe. „Nahe bringen“, was „fern“ war; das ist die Arbeit der Ähnlichkeit. In diesem Sinne hatte Aristoteles recht, wenn er sagte, „das Zustandebringen von Metaphern heißt das Gleiche sehen“; aber dieses Sehen ist gleichzeitig ein Machen. Gute Metaphern sind jene, die mehr eine Ähnlichkeit stiften, als daß sie sie nachzeichnen.

4. Aus dieser Beschreibung der Arbeit der Ähnlichkeit in der metaphorischen Aussage resultiert ein neuer Gegensatz zur rein rhetorischen Auffassung der Metapher. Für die Rhetorik, wir erinnern uns, war der Tropus eine bloße Substitution eines Wortes durch ein anderes; substituieren ist ein steriles Tun. Die Spannung zwischen den Worten und besonders die Spannung zwischen zwei Auslegungen – die eine die wörtliche, die andere die für den ganzen Satz metaphorische – erzeugt eine wahrhafte *Sinn-Schöpfung*, von der die Rhetorik nur das Endresultat, nämlich die Ausdehnung des Wortsinnes, wahrnimmt. In einer Theorie der Spannung, die ich hier der Theorie der Substitution entgegensetze, steigt eine neue Bedeutung auf, die den ganzen Satz betrifft. In dieser Beziehung ist die Metapher eine Schöpfung, die nur im Augenblick lebt, eine *semantische Neuerung*, die keinen Status in der festgelegten Sprache hat und nur in der inkonsistenten Attribution eines ungewohnten Prädikats besteht. Die Metapher gleicht dadurch mehr der Auflösung eines Rätsels als der einfachen Assoziation durch Ähnlichkeit; sie ist die Auflösung einer semantischen Dissonanz. Man verkennt die Eigenart des Phäno-

mens, wenn man nur die gewöhnlichen Metaphern, die eigentlich gar keine sind, betrachtet, so zB. den Fuß des Stuhles. Metaphern gibt es nicht im Wörterbuch.

5. Aus dieser Analyse ergeben sich zwei Konsequenzen, die von großer Wichtigkeit für den zweiten und dritten Teil dieser Studie sein werden; diese zwei Konsequenzen stehen im Gegensatz zu denen, die wir dem rhetorischen Modell entnommen haben. Erstens *sind die wahren Metaphern unübersetzbar*; nur die auswechselbaren Metaphern lassen eine Übersetzung zu, die den wahren Sinn wiedergibt. Daß sie unübersetzbar sind, heißt nicht, daß man sie nicht umschreiben kann; aber die Umschreibung ist unendlich und erschöpft die Neueinführung von Sinn nie.

6. Zweite Konsequenz: die Metapher ist keine Ausschmückung der Rede; sie hat nicht bloß emotionalen Charakter: sie bringt eine *neue Information* mit sich. In der Tat, durch die Gunst des „category mistake“ werden neue semantische Felder durch unerhörte Annäherungen erschlossen. Kurz, die Metapher sagt etwas Neues über die Wirklichkeit.

Diese letzte Konsequenz dient uns als Fundament des zweiten Teiles dieser Studie, die der Funktion des Verweisungsbezugs metaphorischer Aussagen gewidmet ist.

II. *Metapher und Wirklichkeit*

Sich Gedanken machen über die verweisende Funktion der Metapher heißt eine Anzahl von allgemeinen Hypothesen über die Sprache ins Spiel bringen; diese will ich zuerst darlegen, selbst wenn ich sie hier nicht zu rechtfertigen vermag.

Zuerst muß zugestanden werden, daß es für jede Aussage möglich ist, den Sinn und die Bedeutung zu unterscheiden. Diese Unterscheidung verdanken wir Frege, der sie als Logiker aufstellt: der *Sinn*, das ist der objektive ideale Satzgehalt; die *Bedeutung*, das ist sein Anspruch auf Wahrheit. Meine Hypothese ist, daß diese Unterscheidung nicht nur die Logik angeht, sondern den Vollzug von Rede in seinem ganzen Umfang. Der Sinn, das ist *das, was* eine Aussage sagt, die Bedeutung ist *das, worüber* sie es sagt. Was eine Aussage meint, das ist ihr immanent, ist ihr internes Arrangement; das aber, worüber sie spricht, ist außer-linguistisch, ist das Wirkliche, insofern es zur Sprache gebracht wird, das Gesagt-sein von Welt.

Diese Ausdehnung der Fregeschen Unterscheidung auf das Ganze der Rede schließt eine Gesamtauffassung der Sprache in sich, die jener Humboldts und Cassirers nahesteht und in der die Funktion der Sprache als Artikulation unserer Welterfahrung, als ihrer Formgebung aufgefaßt wird. Die Rede ist offen und einer Welt zugewandt, die sie ausdrücken und zur Sprache bringen will. Wenn sich diese allgemeine Hypothese bewährt, so gibt uns die Metapher als Haupt-

problem die Frage auf, wodurch eigentlich diese Sinnumsetzung, die ihre Definition ausmacht, zur Artikulation von Erfahrung, zur Weltgestaltung beiträgt.

Die Gesamtauffassung von Sprache, die durch die von der Logik herkommende Unterscheidung von Sinn und Bedeutung bestimmt ist, bedingt nun ihrerseits wiederum die ganze hermeneutische Konzeption. Die Unterscheidung von Sinn und Bedeutung hat dann zur Folge, daß die Auslegung mit der Strukturanalyse der Werke, und dh. mit ihrem immanenten Sinn, nicht aufhört, sondern weiter daraufhin zielt, die Art von Welt, die ein Werk entwirft, zu entfalten. Ganz und gar frappant wird diese hermeneutische Konsequenz der Unterscheidung von Sinn und Bedeutung, wenn man sie der romantischen Auffassung entgegenstellt, für die der Auslegung die Aufgabe zufiel, die Absicht eines Autors *hinter* dem Text wiederzufinden. Die Fregesche Unterscheidung läßt uns eher dazu ein, jener Bewegung, die Sinn trägt, zu folgen, dh. zu jener Art von Welt, welche das Werk *vor* den Augen des Textes erst eröffnet.

Was der hier vorgebrachten Reflexion über Tragweite und Bedeutung metaphorischer Aussagen zugrunde liegt, das sind diese Hypothesen semantischer, sprachphilosophischer und hermeneutischer Art.

Daß die metaphorische Aussage einen Anspruch auf Wahrheit erheben könne, begegnet beträchtlichen Einwänden. Diese beschränken sich nicht nur auf die Vorurteile, die aus der rein rhetorischen Auffassung der Metapher entstehen, sie enthalte nämlich keine neue Information und sei reine Ausschmückung; diese Auffassung haben wir schon diskutiert, und ich will hier nicht auf sie zurückkommen. Zu diesen Vorurteilen rhetorischer Herkunft kommt ein Einwand, der den Vollzug dichterischer Sprache betrifft. Daß von dieser Seite her ein Einwand erfolgt, ist nicht erstaunlich, da die Metapher traditionellerweise an die Funktion der dichterischen Sprache gebunden bleibt.

Hier aber stoßen wir mit einer starken Tendenz der zeitgenössischen Literaturkritik zusammen, die es leugnet, daß die dichterische Sprache auf Realität abzielt und etwas sagt, was ihr selbst äußerlich ist. Die Unterdrückung der Bedeutung, die Abschaffung der Wirklichkeit, scheinen das oberste Gesetz dichterischer Sprache zu sein. So behauptet Roman Jakobson, in seinem berühmten Essai *Linguistique et Poétique*, die poetische Funktion von Sprache bestehe in der Akzentuierung der Botschaft um ihrer selbst willen (for its own sake) und zwar auf Kosten der Bedeutungsfunktion der Umgangssprache. Sehr viele Literarkritiker teilen diese Ansicht: Die Solidarität zwischen Sinn und Ton (entre le sens et le son) scheint in der Dichtkunst aus dem Gedicht ein festes Gebilde zu machen, das auf sich selbst bezogen und in sich geschlossen bleibt; die Wörter werden zum Material der Gestaltung, wie der Stein für den Bildhauer. In der Dichtkunst, sagen die Extremisten, ist von nichts die Rede, von nichts, was außerhalb der Sprache steht. Dieser Auffassung über die Funktion dichterischer Sprache, möchte ich eine andere Hypothese entgegensetzen, nämlich

die, daß die Aufhebung des Verweisungsbezugs der Umgangssprache nicht die Vernichtung jedes Verweisungsbezugs bedeutet. Diese Aufhebung ist im Gegenteil die negative Bedingung dafür, daß eine andere Verweisungsdimension der Sprache und eine andere Dimension der Wirklichkeit selbst freigesetzt wird. Die Dichtkunst, sagt Jakobson, ist ein „verdoppelter Verweisungsbezug“ der „Referenz“.

Was kann das bedeuten? Und wie kann die vorangehende Analyse der metaphorischen Aussage eine Auffassung dichterischer Sprache vorbereiten, welche auf die Vernichtung des Verweisungsbezuges der Umgangssprache achtet und sich an diesem Begriff des „verdoppelten Verweisungsbezugs“ orientiert?

Nehmen wir noch einmal den Ausgangspunkt da, wo der Sinn einer metaphorischen Aussage durch das Scheitern der wörtlichen Auslegung hervorgetrieben wird; für die wörtliche Auslegung zerstört sich der Sinn selber; aber auch der gewöhnliche Verweisungsbezug. Das Auslösen des Verweisungsbezugs von dichterischer Sprache erscheint also an die Selbstzerstörung des Sinnes in der wörtlichen Auslegung metaphorischer Aussagen gebunden. Doch diese Selbstzerstörung des Sinnes durch die Absurdität erschien selber nur als die andere Seite einer neuen Sinnstiftung auf der Ebene des ganzen Satzes, unterstützt durch die Erweiterung des Sinnes von Wörtern.

Ich schlage also vor, auf den Verweisungsbezug auszuweiten, was ich vom Sinn sagte. Ich sagte, daß der metaphorische Sinn eine „Nähe“ zwischen Bedeutungen schafft, die vordem einander fremd waren. Jetzt möchte ich sagen, daß dieser „Nähe“ eine neue Vision der Wirklichkeit entströmt, der die gewöhnliche und an den Wortgebrauch der Umgangssprache gebundene Anschauung Widerstand leistet. Es ist damit die Aufgabe der dichterischen Sprache, den Verweisungsbezug auf der ersten Ebene der gewöhnlichen Sprache zu schwächen, um diesem Verweisungsbezug auf zweiter höherer Ebene Eingang zu schaffen.

Aber Verweis worauf? Ich schlage zwei Umwege vor, um die Antwort vorzubereiten.

Ich will einem ersten Hinweis folgen, der sich auf die Verwandtschaft von Metapher und Modell bezieht. Ich verdanke ihn Max Black in „Models and Metaphors“ und Mary B. Hesse in „Models and Analogies in Sciences“. Der Hauptgedanke besteht darin, daß sich die Metapher zur dichterischen Sprache wie das Modell zur wissenschaftlichen Ausdrucksweise verhält. Nun ist aber in der wissenschaftlichen Sprache das Modell wesentlich ein heuristisches Instrument, das dazu dient, eine unangemessene Auslegung zu zerstören und einer angemesseneren neuen Auslegung den Weg zu bahnen. In der Sprache von Mary Hesse: es ist ein Instrument der Neubeschreibung. Diesen Ausdruck will ich für den Fortgang der Analyse beibehalten, und so ist es auch notwendig, seinen genauen epistemologischen Gebrauch zu verstehen.

Das Vermögen der „Neubeschreibung“ von Modellen läßt sich nur verstehen, wenn man mit Max Black drei Arten von Modellen sorg-

fältig unterscheidet: die „Stufen-Modelle“ (scale-models), die materiell dem Muster gleichen, zB. ein Schiffsmodell; die „analogischen Modelle“, die nur die Identität der Strukturen aufweisen, zB. ein Diagramm, und die „theoretischen Modelle“, die in epistemologischer Hinsicht die eigentlichen Modelle ausmachen; sie bestehen in der Konstruktion eines fiktiven Gebildes, welches der Beschreibung eher zugänglich ist, sowie in der Übertragung der Eigenschaften dieses Gebildes auf einen komplexeren Wirklichkeitsbereich. Nun aber, sagt Max Black, bedeutet die Beschreibung eines Wirklichkeitsbereiches mit den Ausdrücken eines theoretisch fingierten Modells, die Dinge gewissermaßen anders zu sehen, indem unser Sprechen über diese Dinge sich ja ändert. Und diese Veränderung des Sprechens hat wiederum zur Voraussetzung einerseits die Errichtung einer *heuristischen Fiktion*, andererseits die Übertragung dieser heuristischen Fiktion auf die Wirklichkeit selbst.

Genau diese doppelte Bewegung finden wir in der Metapher wieder: „Eine denkwürdige Metapher besitzt die Macht, zwei getrennte Bereiche in kognitive und affektive Beziehung zu bringen, indem sie die dem ersten entsprechende Sprache wie eine Linse gebraucht, um den andern zu sehen“ (237). „Durch den Umweg über die heuristische Funktion erblicken wir neue Zusammenhänge in den Dingen“ (238).

Aus dieser Analyse des Modells entnehme ich die Verknüpfung der beiden Begriffe der *heuristischen Funktion* und der *Neubeschreibung*.

Ein zweiter Schritt in Richtung auf eine Verweisungstheorie der Metapher besteht darin, aufzuzeigen, daß es eine Sprache der Kunst gibt und daß die Sprache der Kunst sich grundsätzlich nicht von der Sprache im allgemeinen unterscheidet. Der erste Umweg führte über den Vergleich zwischen Dichtkunst und Wissenschaft, der zweite führt über den Vergleich zwischen der plastischen Kunst und der Umgangssprache. Es ist Nelson Goodman in „Languages of Art“, der diesen Umweg vorgeschlagen hat. In seinem Werk widersetzt sich Goodman der leichtesten Lösung, der „solution de facilité“, die darin besteht, die wissenschaftliche Sprache als die einzige hinzustellen, die auf Wirklichkeit verweist, und er widersetzt sich damit gleichzeitig der Behauptung, die Kunst beschränke sich darauf, der *Denotation* bloß subjektive und emotionale *Konnotationen* hinzuzufügen. Ein Gemälde stellt nun aber die Wirklichkeit nicht weniger dar als eine Rede; nicht daß das Bild dasjenige nachahmt, was es darstellt; ganz im Gegenteil, die malerische Darstellung gestaltet die Wirklichkeit wie jede Beschreibung; und ihre Gestaltungskraft ist umso größer, je fiktiver die Denotation ist.

Was also ist die Metapher? Sie ist eine Erweiterung der Denotation durch Übertragung von „Etiketten“ (*labels*) auf neue Objekte, die sich dieser Übertragung widersetzten. So kann ein Gemälde wörtlich grau und bildlich traurig genannt werden. Die Metapher ist nichts anderes als das Aufkleben eines bekannten Etiketts mit einer bestimmten Vergangenheit auf einen neuen Gegenstand, der sich dieser Über-

tragung erst widersetzt, dann nachgibt. Man findet hier das Wesentliche der vorgängigen Analysen wieder, die die Metapher in die Nähe eines einkalkulierten Fehlers brachten; die wörtliche Falschheit ist also ein Bestandteil der metaphoren Wahrheit. Die wörtliche Falschheit besteht in der falschen Zuweisung (miss assignment) eines Etiketts, die metaphorische Wahrheit in der Neu-Zuweisung (re-assignment) durch Übertragung desselben Etiketts.

Nach diesen zwei Umwegen über den Begriff des Modells und den der Übertragung von „Etiketten“ können wir zu der offengelassenen Frage über den „zweideutigen“ oder den „verdoppelten“ Verweisungsbezug der dichterischen Sprache zurückkehren.

Auch die dichterische Sprache redet von der Wirklichkeit, aber auf einer anderen Ebene als die wissenschaftliche Sprache. Sie zeigt keine Welt, die schon da ist wie die beschreibende oder die didaktische Rede; aber in dem Maße, wie dieser Verweisungsbezug erster Ebene zerstört wird, wird eine andere Macht des Sagens von Welt freigelegt, aber auf einer andern Ebene von Wirklichkeit. Die Husserlsche Phänomenologie hat diese Ebene als *Lebenswelt* bezeichnet und Heidegger als „In-der-Welt-sein“. Verbergung der objektiv manipulierbaren Welt und Entbergung der Lebenswelt, des nicht manipulierbaren In-der-Welt-Seins – das scheint mir im Tiefsten die ontologische Tragweite der dichterischen Sprache zu sein.

Hier treffen wir wieder auf Gedanken des Aristoteles in seiner *Poetik*. Die Dichtkunst wird darin als eine „mimesis“ der menschlichen Handlungen bezeichnet (Aristoteles hat hier die Tragödie im Auge); aber diese *mimesis* führt durch das Schöpferische, durch die „poiesis“ einer Fabel, eines Mythos, der das Werk des Dichters ist. In der Sprache, in der ich mich hier ausdrücke, könnte ich sagen, daß die Dichtkunst die Wirklichkeit nur nachahmt, indem sie sie auf der mythischen Ebene der Rede *neu schafft*. Auch hier gehen *Fiktion* und *Neubeschreibung* zusammen; es ist die heuristische Funktion, welche die entbergende Funktion der dichterischen Sprache trägt.

Ich will diesen zweiten Teil mit drei Bemerkungen abschließen:

1. Die rhetorische und die dichterische Funktion von Sprache verhalten sich in umgekehrter Richtung zueinander; die erste will die Menschen überzeugen, indem sie die Rede ziert mit Schmuck, der gefällt; die zweite will die Wirklichkeit durch den Umweg über die heuristische Funktion neu beschreiben.

2. Die Metapher ist jene Strategie der Rede, durch die sich die Sprache ihrer gewöhnlichen Funktion entledigt, um der außerordentlichen Funktion der Neu-Beschreibung zu dienen.

3. Man kann mit der nötigen Vorsicht von „metaphorischer Wahrheit“ sprechen, um jenen Anspruch, die Wirklichkeit zu erreichen, die dem Vermögen dichterischer Sprache zur Neubeschreibung eignet, zu bezeichnen. Wenn der Dichter sagt: „Die Natur ist ein Tempel, wo lebendige Pfeiler ...“, so beschränkt sich das Wort *ist* nicht darauf, das Prädikat „Tempel“ mit dem Subjekt „Natur“ zu verknüpfen; die

Kopula ist nicht nur relational; sie schließt vielmehr in sich, daß diese Relation gewissermaßen *das, was ist*, neu beschreibt; sie sagt, daß sich die Sache tatsächlich so verhält.

Geraten wir so in eine Falle, die uns die Sprache stellt, indem sie einen zweifachen Sinn des Verbes „sein“, den relationalen und den realen, verwechselt? Das wäre der Fall, wenn wir das Wort „sein“ nun selbst wörtlich verwendeten. Doch es gibt, wenn ich so sagen darf, auch einen metaphorischen Sinn des Verbes *sein*, in dem dieselbe Spannung erhalten bleibt, wie wir sie zuerst zwischen der Worten (zwischen „Natur“ und „Tempel“), dann zwischen zwei Weisen der Auslegung gefunden haben (zwischen der wörtlichen und der metaphorischen Aussage). Dieselbe Spannung ruht im Verb *sein* in den metaphorischen Aussagen. Das „ist“ ist gleichzeitig ein wörtliches „ist nicht“ und ein metaphorisches „ist wie“. Die Natur, wörtlich genommen, ist nicht ein Tempel; aber die Metapher lehrt sie uns sehen wie einen Tempel. Die Ontologie der metaphorischen Aussage ist ganz und gar in dieser Spannung zwischen dem „ist nicht“ und dem „ist wie“ enthalten. Die Zweideutigkeit, die Verdoppelung weitet sich aus auf das *ist* der metaphorischen Wahrheit. Die dichterische Sprache sagt nicht wörtlich, *was* die Dinge sind, sondern metaphorisch, *als was* sie sind; gerade auf diese schiefe Weise sagt sie, was sie sind.

Diese letzte Bemerkung führt mich an die Schwelle der Analyse biblischer Sprache.

III. *Metapher und Gleichnis*

Jetzt erst kann die semantische Analyse der Metapher für die biblische Sprache ausgewertet werden. Folgen wir der Bewegung dieser Analyse, die uns von der Rhetorik zur Semantik, dann von der Semantik zur Hermeneutik führte, so ergibt sich, daß eine Theorie der biblischen Sprache von einer Unterscheidung der rhetorischen Kategorien dieser Sprache ausgehen muß. Diese erste Stufe der Reflexion ist notwendig, selbst wenn sie in keiner Weise das Ganze der Untersuchung ausmacht; diese selbst muß, über die formale Analyse hinaus, den Aspekt der Neuerung der metaphorischen Rede erreichen und das letzte Problem stellen, nämlich das der offenbarenden Macht dieser Rede.

Um mit der rhetorischen Ebene zu beginnen, möchte ich sagen, daß die biblischen Studien noch nicht den ganzen Nutzen aus der veränderten Lage von Semiologie, Literarkritik und Epistemologie gezogen haben, den sie daraus eigentlich hätten erwarten können.

Das Beispiel der *Gleichnisse* des Neuen Testaments ist in dieser Hinsicht besonders bezeichnend. Hier hat die Exegese alles zu gewinnen aus der Auseinandersetzung mit der linguistischen und rhetorischen Analyse. Ich beschränke mich auf einige Hinweise methodologischer Art, die auf der Verwandtschaft zwischen dem Gleichnis und der Metapher beruhen.

Ein Gleichnis kann man versuchsweise als eine Redeweise definieren, die einen metaphorischen Prozeß auf eine Erzählform anwendet.¹ Diese Definition bringt in einer eher technischen Sprache die spontane Überzeugung des nichttheologischen Lesers zum Ausdruck, daß er es zur gleichen Zeit mit einer freigeschaffenen Geschichte und einer Übertragung der Bedeutung zu tun hat, die nicht diesen oder jenen Teil der Geschichte, sondern die Erzählung als Ganze berührt und auf diese Weise erdachte (fiktive) Literatur wird, die Leben neu beschreiben kann. Für eine Rhetorik biblischer Redeweise besteht die Hauptschwierigkeit darin, in angemessener Weise die Erzählform und den metaphorischen Prozeß zu artikulieren und daher die Theorie der Genres, die die Erzählform beherrscht, richtig mit der Theorie der „Tropen“ zu verbinden, die die Übertragung der Bedeutung von der Geschichte als Ganzer auf den existentiellen Bereich, auf den sie „angewandt“ wird, beherrscht. Unser Versuch, das Gleichnis zu definieren als die metaphorische Funktionsweise einer Erzählung, bringt nur die Aufgabe zum Ausdruck, die in einer Rhetorik biblischer Rede zu erfüllen ist.

1. Die Analyse des Gleichnisses als *Erzählung* impliziert keine metaphorische Übertragung der Bedeutung. Sie geht davon aus, daß der metaphorische Prozeß unwesentlich eingeklammert ist. Deshalb geht jede *strukturelle Gleichnisanalyse* in der Tat von dieser Abstraktion der – vom metaphorischen Prozeß isolierten – Erzählform aus. Diese Abstraktion ist völlig legitim, zumal sie es zuläßt, daß die Vorzüge der Art von Analyse, die so große Erfolge bei der Beschäftigung mit anderen Erzählformen wie Volkserzählung, Epos, Drama, Mythos usw. verbuchte, auf die Gleichnisse ausgedehnt werden. V. Propp², einer der Begründer der russischen formalistischen Schule, ist der Ahnherr der *strukturellen* Analyse von Erzählungen. Er nahm Goethe (der für seine Kapitel die Epigramme lieferte) und vor allem die Klassifizierungsarbeit, die für die Botanik, Zoologie und Mineralogie charakteristisch ist, als sein Vorbild und wollte so der Linné der Volkskunst werden. Ihre Ziele waren im wesentlichen miteinander identisch: die Entdeckung der wunderbaren Einheit, die im Labyrinth der Erscheinungen verborgen ist. Dieses Vorhaben schloß ein, daß alle Fragen der Entstehung und ganz allgemein die Geschichte denen der Struktur unterzuordnen sind. Daher ist die Parallele zu Saussure schlagend: „Wir können nicht vom Ursprung irgendeines Phänomens sprechen, ohne zuerst dieses Phänomen beschrieben zu haben.“ „Die strukturelle Untersuchung eines jeden Aspektes der Volkserzählung ist die notwendige Bedingung für ihre historische Untersuchung! Die Untersuchung formaler Regeln bestimmt die Untersuchung histori-

¹ Eine dritte Komponente wird weiter unten (s. S. 65ff) unter der Überschrift „Grenzausdrücke“ erörtert und mit dem charakteristischen Merkmal der Extravaganz in den Gleichnissen Jesu verknüpft.

² V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington 1958.

scher Regeln im vorhinein.“ Die Klassifizierung muß der Beschreibung folgen; wir können Dinge nicht willkürlich qualifizieren, sondern nur aufgrund wirklicher Charakteristika und damit unter Ablehnung aller intuitiver Klassifizierung. Dann kann man zu einem „System formaler Zeichen“ gelangen, aufgrund dessen die Klassifizierung vorzunehmen ist. Aus diesen Gründen hat Propp es abgelehnt, Volkserzählungen nach Themen oder „Motiven“ zu klassifizieren, dh. nach den unmittelbar gegebenen Einheiten der Geschichte. Das beständige Element muß anderswo gesucht werden – in den *Funktionen* und nicht in den *Charakteren* und ihren Handlungen. Die Beschreibung hat daher nicht in ihrem unmittelbaren, empirischen Sinn zu erfolgen, sondern der Unterordnung variabler Werte unter konstante Werte. Was wir beschreiben, sind die strukturellen Gesetze und nicht ein oberflächlicher Katalog von Oberflächencharakteristika. Dieses Unternehmen muß als „analytische Arbeit“ charakterisiert werden, das „eine Volkserzählung gemäß ihren konstitutiven Teilen zerlegt“. Zu diesem Preis können neue genetische Möglichkeiten erschlossen werden – und zwar soweit, daß die formale Analyse uns den Zugang zu so etwas wie einer ursprünglichen Form der Volkserzählung eröffnet.

Sind nun die Gleichnisse wirklich miteinander verwandt, wie es die verschiedenen Volkserzählungen innerhalb eines *Corpus* sind, oder bilden sie eine Gruppe anderer Art? Um diese Frage zu beantworten, wäre es nötig,

- a) die *Nichtvarianten*, die allen Gleichnissen zugrunde liegen, zu entdecken;
- b) sie unabhängig von ihrem Charakter zu definieren und deshalb die Funktion (die Nichtvarianten) von den Rollen (die Variablen) zu trennen;
- c) die beschränkte Gruppe dieser Funktionen aufzuzählen und
- d) die einzigartige Abfolge, die *das* Gleichnis ausmacht, niederzuschreiben.

Wenn alle diese Tätigkeiten ausgeübt werden könnten, dann müßten wir die Transformationsregeln entdecken, mit Hilfe derer

- a) die „Handlung“ (in einem später zu definierenden Sinn),
- b) der Gegensatz zwischen Tragik und Komik,
- c) die Verbindungen zwischen diesem ersten Paar und dem Paar Krisis–Entscheidung und
- d) alle die halbformalen Züge, die die gewöhnliche Literarkritik beschreibt, als die *abgeleitete* Oberflächenstruktur erscheinen würden.

Einige Gründe sprechen dafür, daß man das nicht tun kann. Zum einen, weil die Gleichnisse eine ganz verschiedene Konstellation bilden können, als es das *Corpus* russischer Märchen tut; aber dies sollte dadurch erwiesen werden, daß man die paradigmatische Methode anzuwenden versucht. Zum anderen, weil die *Form*, von der Propp spricht (die Abfolge von 31 Funktionen), noch nicht eine *Tiefenstruktur*, sondern eher ein Kunstprodukt (*Artefakt*) der Oberflächenstruktur ist: die Volkserzählung, die jeder russischen *Volkserzählung*

(volkstale) zugrunde liegt. Diese Verwechslung von *Form* und *Struktur* wurde von Claude Lévi-Strauss in einer kritischen Besprechung von Propps Arbeit hervorgehoben.³ Die „Form“ in Propps Sinn ist eine einzigartige Geschichte (tale), die von einer starren Verkettung einer unumkehrbaren Anordnung von Funktionen beherrscht wird. Der Erzähler folgt stets demselben Weg, weil es nur einen Weg gibt, und das ist die russische Volkserzählung. Diese Form ist natürlich ein Typ, weil sie variable Aktualisierungen zuläßt, aber diese sind die variablen Aktualisierungen nur einer Geschichte.

Ein anderer Weg, die Sache strukturell zu erfassen, scheint mir vielversprechender, und zwar der von D. O. Via in seinem Buch „Die Gleichnisse Jesu. Ihre literarische und existentielle Dimension“.

Dieser Weg, der mehr vom amerikanischen „neuen Kritizismus“ als vom russischen und französischen Strukturalismus beeinflusst ist, trägt den *dramatischen* Dimensionen eher Rechnung als den *kombinatorischen* Möglichkeiten der Erzählung als solcher. So achtet diese Analyse stärker auf die Vielfalt dramatischer Situationen als die rein strukturellen Wege. Darüber hinaus gibt sie eine bessere Grundlage ab für den Übergang von der (erzählenden) Form zum (metaphorischen) Prozeß.

1. Die erste methodologische Entscheidung besteht darin, das Gleichnis als ein autonomes ästhetisches, eine organische Einheit darstellendes Objekt zu behandeln: „Weil das literarische Werk fiktional und eine innerlich organisierte Struktur ist, die die nicht-zeichenhafte (non-referential) Aufmerksamkeit zu erregen vermag, ist es auch autonom.“⁴ Ästhetisch ist in diesem Zusammenhang synonym mit „wirklich“ (intrinsically) „autotelisch“⁵, „zentripetal“⁶, „intransitiv oder nicht-zeichenhaft“ (non-referential)⁷ oder „sich selbst stützend“ (self-sustained)⁸. Im Falle des Gleichnisses ist die ästhetische Dimension mit der literarischen Gattung der „erzählenden Fiktion“ als „frei erfundener Geschichte“⁹ verbunden.

2. Die Handlung (das Erzählgerüst) ist die für die erzählende Fiktion charakteristische Struktur. Die Unterscheidung zwischen „komisch“ und „tragisch“ geht von den zwei grundlegenden Arten der Handlungsbewegung aus: der Aufwärtsbewegung zum Wohlergehen oder der Abwärtsbewegung zur Katastrophe.

3. Begegnung und Dialog – vor allem als Konflikt – verleihen der Fiktion ihre dramatische Qualität.

4. Die Macht des Handlungsträgers liefert den Schlüssel für das Konzept des *niedrigen mimetischen Modus* (oder des realistischen Modus) im Gegensatz zur hohen Mimetik des Epos und der klassischen Tragödie.

³ C. Lévi-Strauss, La structure et la forme, in: Cahiers de l'Institut des Sciences Économiques Appliquées, März 1960, 33–66.

⁴ D. O. Via, The Parables. Their Literary and Existential Dimensions, Philadelphia 1967, 77 (dt. 1970, 78).

⁵ AaO. 78 (dt. 79).

⁶ AaO. 79 (dt. 80).

⁷ Ebd.

⁸ AaO. 89 (dt. 89).

⁹ AaO. 96 (dt. 96).

die. Diese Definition ist dem Aktionsfeld des Handlungsträgers entnommen (der realen, gewöhnlichen Lebenswelt) und der Gleichheit (dem Mangel an Überlegenheit) zwischen dem Träger und seinem Handlungsbereich.

5. Dies impliziert eine ähnliche Homogenität in der Bilderwelt oder dem Symbolismus, der mit dem Handlungsbereich verknüpft ist: „Die Bilder sind von der normalen Erfahrung abgeleitet, und die strukturierenden Ideen sind in Kraft.“¹⁰

6. Eine entscheidende Funktion kommt den Szenen des Erkennens (recognition) zu, dh. Szenen, in denen die Hauptperson zur Selbsterkenntnis kommt, zur Selbstidentifikation („zu sich selbst kommen“)¹¹ und zum Abwägen, ob sie tragisch oder komisch ist. „Unter ‚Erkenntnis‘ wird hier die Erleuchtung der Hauptfigur in bezug auf die wahre Natur ihrer Handlungen im Augenblick der Katastrophe verstanden.“¹² Eine – auf der Erkennensszene beruhende – *Typologie* läßt uns das christliche Bild des „Tragischen“ unter zahlreichen Möglichkeiten herausfinden; entsprechend diesem Bild „erwartet der Handlungsträger die Katastrophe nicht und macht sich erst, nachdem es zu spät ist, klar, daß sein Sturz nun unentrinnbar ist“¹³. Diese Art von Axiom verleiht der Hauptperson eine konstitutive Funktion.

7. Die Zeitstruktur wird von der „Handlung“ beherrscht, vor allem durch eine Art von *Kausalität*, die die rein chronologische Aufeinanderfolge von Ereignissen überwindet. Wir fragen nicht: „Und dann?“, sondern: „Warum?“. „Tragisches Handeln, Erkennensszene, Sturz“ – das ist die typisch tragische Reihenfolge.¹⁴ Aber es gibt noch eine Reihe anderer Kombinationsmöglichkeiten zwischen Anfang, Mitte und Ende. Im „Verlorenen Sohn“ (einem „komischen“ Gleichnis) ist es das tragische Handeln, Sturz, Erkenntnisszene¹⁵; diese Kombination macht aus dem „Verlorenen Sohn“ „eine Komödie, die eine Tragödie in sich birgt und überwindet“¹⁶. Die Reihe von Kombinationen wird implizit von der Verbindung zwischen zwei Überlegungen beherrscht: tragisch-komisch und die Folge: Beginn, Mitte, Ende. Die Erkennensszene ist das Bindeglied zwischen den zwei grundlegenden Arten von Handlungsbewegung, die an den Hauptträger der Handlung und die dreifache Folge geknüpft ist. In diesem Sinn ist die Geschichte als erzählte Geschichte die „Oberfläche“ des Textes und die Kombination zwischen den beiden Strukturen beherrscht die „Tiefenstrukturen“ des Textes.

8. Eine letzte formale Betrachtung soll Vias Gleichnisabhandlung entnommen werden. Sie betrifft das *Figurenpaar* von Haupt- und Nebenfigur, das dem Text eine quasi-elliptische Form vermittelt. Diese Konfiguration entsteht nur, wenn wir die Figuren auf die Ebene von „Typen“ bringen. Wir haben dann zwei Gruppen: eine Herr-König-Vater-Figur, die die Handlung *in Gang bringt* und die „Macht des

¹⁰ AaO. 98 (dt. 99).

¹¹ AaO. 158 (dt. 157).

¹² AaO. 116 (dt. 114).

¹³ Ebd.

¹⁴ AaO. 167 (dt. 167f).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

Handelns“ trägt, und eine Diener-Haushalter-Sohn-Figur, deren Schicksal der Lösung ihren formalen Charakter verleiht.

Dieser Weg (Vias) hat zahlreiche Vorteile. *Erstens* liegt das Problem nicht mehr darin, zu erkennen, ob das Gleichnis nur „auf einen Punkt“ abhebt, sondern was das Gleichnis als Erzählung ausmacht. Die frühere Auseinandersetzung, die zur Zeit der Polemik gegen allegorische Interpretationen die Szene beherrschte, scheint heute – sogar zugunsten der nichtallegorischen Interpretation – weniger relevant. Was die allegorische Interpretation wirklich bestimmt, ist die Voraussetzung eines wörtlichen Sinnes, der im vorhinein außerhalb des Gleichnisses existiert. Der Zuhörer oder Leser muß bereits mit diesem von außerhalb kommenden Bezugsgegenstand vertraut sein. Die Interpretation dagegen, die von der dramatischen Struktur ausgeht, erfordert eine solche vorherige Vertrautheit mit einer anderswo begründeten Bedeutung nicht. Man muß vielmehr innerhalb des geschlossenen Rahmens der Erzählung bleiben, damit die metaphorische Dimension aus der Handlungsbewegung selbst hervorgeht. Und diese metaphorische Überwindung der reinen Erzählform kann keine Zielsetzung sein, die auf „einen Punkt“ hinausläuft – oder nicht.

Zweitens zieht dieser Weg besser als der mehr strukturelle die Tatsache in Betracht, daß eine literarische Gattung nicht zuerst ein Klassifikationsmittel ist, das Literarkritiker erfunden haben, sondern eine *generative* Funktion in der Herstellung selbst der Rede hat. Gattungen (Genres) gehören zu einer – wie Güttgemanns es sehr angemessen nennt – „generativen Poetik“ in dem Sinne, wie Chomsky von einer „generativen Grammatik“ spricht.¹⁷ Eine Gattung wie die der Gleichniserzählungen dient dazu, Rede *als* Rede dieser oder jener Form zu erzeugen (generate), herzustellen. Darüber hinaus hilft die „Gattung“, eine allgemeine Grundlage zur Kommunikation zu errichten, wenn man annimmt, daß es zu den rhetorischen „Kompetenzen“ einer bestimmten Gemeinde gehört, diese „Gattung“ zu kontrollieren. Der Gebrauch einer traditionellen Form wirkt als ein Werkzeug des „Vorverständnisses“. Schließlich scheint die *Form*, die die Botschaft annimmt, eine entscheidende Rolle bei der Übermittlung der Botschaft über die ursprüngliche Redesituation hinaus zu spielen. Die „Gattung“ schafft eine Distanzierung, die der Übermittlung ohne zuviel Verzerrung dient. Das mag im besonderen Fall der Gleichnisse Jesu erklären, daß die Tradition uns einige der *ipsissima verba* Jesu überliefert hat. Aber weil die Botschaft von der Ursprungssituation losgelöst und sozusagen in ihrer Form verwahrt war, konnte sie den

¹⁷ E. Güttgemanns, Die linguistisch-didaktische Methodik der Gleichnisse Jesu, in: *Studia linguistica neotestamentica*, 1971, 99–183. — Ich bin nicht so wie Güttgemanns davon überzeugt, daß man die Methode Propps und die Vias zu einem „stärkeren“ Modell miteinander verbinden kann, das eine „generative Poetik“ definieren würde. Ich bin mir des Gegensatzes zwischen einem statischen und einem dynamischen Weg, mit dem man das gleiche Strukturproblem angehen kann, eher bewußt.

allegorischen und paränetischen Erweiterungen und Veränderungen durch die Kirche widerstehen.

Drittens bietet der dramatische Weg besser als der rein formalistische des Strukturalismus eine angemessene Grundlage für den metaphorischen Prozeß. Diese Grundlage ist die „Handlung“, dh. die dramatische Struktur der Erzählung. Die „Handlung“ ist nicht wie die Formen und Codes der Anhänger Propps eine zugrundeliegende Struktur, die die *erzählte* Geschichte unwesentlich macht – als reines Epiphänomen der Codes selbst: Die Handlung ist die Struktur eben der Erzählung. Die dramatische Struktur ist der Dynamismus der Erzählung und in diesem Sinne mit ihr homogen. Wie Jeremias überzeugend gezeigt hat, ist das Himmelreich, wenn es *wie* etwas ist, nicht der Mann, der . . ., die Frau, die . . ., der Sauerteig, der . . ., die Perle, die . . ., sondern das Himmelreich ist wie das, was in der *Geschichte* geschieht. Das Himmelreich ist nicht wie *wer*, sondern wie *wenn*. MaW. es ist die „Handlung“ als solche, die der Träger des metaphorischen Prozesses ist. Genau gesagt: Der metaphorische Prozeß geht aus von diesen Zügen der „Handlung“, die das Gleichnis entweder tragisch oder komisch machen, vor allem der Bewegung „abwärts“ oder „aufwärts“ von der *Krise* zur *Lösung*. In diesem Sinne muß jede existentielle Übertragung, die man später durchführen mag, in der dramatischen Struktur selbst verwurzelt sein. Es ist diese dramatische Struktur, die *bedeutet*, daß die Existenz „verloren“ oder „gewonnen“ sein kann. Die Existenz muß, wenn dies die Aufgabe wäre, nach den grundlegenden Bewegungen der Handlung neu beschrieben werden.

2. Die nächste Frage liegt darin, zu verstehen, auf welche Weise der metaphorische Prozeß vermittelt zwischen der Erzählform und den fundamentalen Möglichkeiten der Existenz, die vom Gleichnis – als einzigartiges Ganzes, dh. als beides, als *Form* und als *Prozeß*, genommen – erschlossen werden.

In der Tat ist es nicht so leicht zu erklären, wie es zunächst zu sein scheint, was wir mit dem Satz meinen, in den Gleichnissen sei die Erzählung metaphorisch und nicht wörtlich zu verstehen. Überdies liegt nicht auf der Hand, welche inneren oder äußeren Anhaltspunkte uns dazu veranlassen, eine Erzählung als Gleichnis zu interpretieren, wenn das heißt, sie metaphorisch zu interpretieren. Ich möchte diesen zweiten Teil der Frage bis zum letzten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes zurückstellen, zumal er einen Vergleich zwischen den Gleichnisprüchen und einigen anderen Redeformen der synoptischen Tradition einschließt.

Erst vor ganz kurzer Zeit haben Gelehrte den Begriff der *Metapher* auf die Gleichnisse angewandt.¹⁸ A. Jülicher¹⁹, der Begründer der

¹⁸ Vgl. N. Perrin, *The Parables of Jesus as Parables, as Metaphors, and as Aesthetic Objects: a Review Article*, in: *Journal of Religion* 47, 1967, 340, 346.

¹⁹ A. Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu I/II*, 1899².

modernen Gleichnisexegese hat den Begriff der Metapher ausdrücklich als unangemessen zur Charakterisierung der Funktion des *Vergleichens* und *Verähnlichens* bei den *Gleichnisreden Jesu* verworfen. Für Jülicher ist die *Metapher* das rhetorische Verfahren der *Allegorie*, die ihrerseits die Art und Weise ist, in der Markus und die Urkirche die Gleichnisse deuten, dh. als eine *dunkle* Art der Vergleichsrede, die darauf abzielt, die wahre Botschaft zu *verbergen*, und nach einer *Deutung* verlangt. Die Metapher ist das rhetorische Verfahren, das eine allegorische Interpretation in die Gleichnisse hineinliest. Sie wird von Jülicher definiert als die *Ersetzung* eines Wortes durch ein anderes ähnliches, damit der Sinn *verbergen* werde. Die Allegorie charakterisiert daher die Art der Interpretation, die *von* dem Redemodus selbst gefordert wird, und die Metapher ist der entsprechende Zug *in* dem Redemodus, wenn er auf allegorische Art und Weise gedeutet wird. Für Jülicher und für fast alle modernen Kritiker ist ein Gleichnis keine Allegorie. Es zielt nicht auf das *Verbergen* von „Geheimnissen“ ab; im Gegenteil, es sucht eine bestimmte Lehre zu *veranschaulichen*. Seine Funktion liegt im *Bildlichen*, nicht im *Verbergen*. Jülicher zog daraus die Konsequenz, daß die Gleichnisse sowohl die „Metapher“ als auch die „Allegorie“ und „Deutung“ ausschließen. Diese drei Begriffe haben ein gemeinsames Schicksal.

Für Jülicher besteht daher die Aufgabe darin, den Begriff der *Vergleichung* auf eine nichtmetaphorische Weise zu konstruieren. Um eine Lösung dieses Problems zu finden, benutzte Jülicher nicht die *Poetik* des Aristoteles, sondern seine *Rhetorik* (2. Buch, 20. Kapitel), das von den *κοινὰς πιστεῖς* handelt, dh. den „allgemeinen Mitteln zur Vermittlung von Überzeugung“. Diese Beweismittel „unterstützen“ oder „bestärken“ ein früheres Urteil, indem sie durch Zweifel erhobene Einwände schwächen. Sie sind daher eine *Erkenntnishilfe*. Das *Gleichnis* (simile) im technischen Wortsinn ist das einfachste dieser Hilfsmittel. Es verbindet zwei parallel zueinander gesetzte Sätze mittels eines *tertium comparationis*. Von dieser Redefigur erhält man eine der Gleichnisarten, die nicht-erzählende Art, das „simile“, das zwei Sätze nebeneinanderstellt (*Nebenstellung*), von denen der erste wörtlich (*sachhaft*) und der zweite *bildhaft* ist. Für Jülicher ist der erste Satz, der durch die *Sache* selbst bestimmt ist, ein universeller ethischer Satz.

Die Gleichniserzählungen, dh. das Gleichnis im engeren Wortsinn, sind nichts anderes als erweiterte „similes“, bei denen der zweite Teil, der „bildhafte“, eine Erzählung ist. Daher die von Jülicher vorgeschlagene Definition: „Eine Parabel ist die Redefigur, in welcher die Wirkung eines Satzes (Gedankens) gesichert werden soll, durch Nebenstellung einer auf anderm Gebiet ablaufenden, ihrer Wirkung gewissen erdichteten Geschichte, deren Gedankengerippe dem jenes Satzes ähnlich ist.“²⁰

²⁰ AaO. I, 98.

In diesem Sinne *deutet* das Gleichnis den Gedanken, es kann jedoch seinerseits nicht *gedeutet werden*. Der Gedanke, den die Erzählung wegen der Strukturähnlichkeit erläutert, *deutet*, ist der „Punkt“ des Gleichnisses.

(Ich möchte die dritte Gleichnisart, die der Beispielerzählungen, auslassen; sie ruft ganz verschiedene Probleme hervor und existiert vielleicht überhaupt nicht, wenn Crossan mit seiner Interpretation der typischen Beispielerzählung vom „Barmherzigen Samariter“ recht hat.²¹)

Das Problem, das sich für Jülicher stellt, betrifft die Stellung des „Vergleichs“ selbst, der Vergleichen im Gleichnis. Für ihn erfolgt der Vergleich zwischen zwei Sätzen und zwei Gedankensträngen. Er (der Vergleich) sucht nach einem „Dritten“, seiner „ratio“. Das „Dritte“ ist der der *Sache* und dem *Bild* gemeinsame Faktor. Letztlich ist die hier waltende Strategie die der *Überzeugung*. Sie besteht darin, die Kraft eines Arguments durch „*Klarheit schaffen*“ zu verstärken. Sie bewährt sich im Klären.

Es scheint mir, daß eine solche Analyse doppelt fehlgeht. Sie geht fehl in dem, was eine Metapher tut, und in dem, was ein Gleichnis tut. Wie E. Jünger in seinem Buch *Paulus und Jesus*²² aufgezeigt hat, ist das Gleichnis kein Hilfsmittel für einen Beweis. Es gibt keinen wörtlichen Gedanken, keine *sachliche* Aussage, die davon freizumachen wäre, was das Gleichnis in ein bildhaftes Gewand, die sog. *bildliche* Aussage, kleiden würde. Der Anfangsfehler liegt in der Gleichsetzung des *maschal* der hebräischen Literatur mit der *parabole* der griechischen Rhetorik, die selbst ein Teil der aristotelischen Logik ist (Rhetorik als der „Gegenpart“ der Dialektik, die selbst die Logik wahrscheinlicher, nicht notwendiger Argumente ist). Das hebräische *maschal* verbindet direkt die Bedeutung des Spruches und eine entsprechende Disposition in der Sphäre der menschlichen Existenz ohne den Umweg über eine allgemeine ethische Aussage, die das Gleichnis veranschaulichen würde. MaW. das Gleichnis ist kein Hilfsmittel zur *Erkenntnis*. Deshalb gilt, wenn es etwas „Figuratives“ (Bildliches) im *Gleichnis* gibt, dies nicht im rhetorischen Sinn einer „Figur“, die einen Gedanken verdoppeln würde. Wenn das Gleichnis „figurativ“ (*bildlich*) ist, ist es nicht wie die rhetorische „Figur“ einer *Sache*, sondern wie die „Figur eines Seinsmodus, der sich in menschlicher Erfahrung entfaltet“. Die „*Sache*“ ist kein „Gedanke“, kein „Satz“ (proposition), den man neben die Erzählung (in juxtaposition) niederschreiben könnte. Die *Sache* ist der *Bezugspunkt* (referent) in der menschlichen Erfahrung.

Deshalb müssen wir den Dualismus „*Sache*“ und „*Sprachfigur*“ vergessen, seine Umsetzung als „*Gedanke*“ und „*Bild*“ vergessen. Aber

²¹ J. D. Crossan, In *Parables*, N. Y. 1973, 55–66.

²² E. Jünger, *Paulus und Jesus*, 1972⁴, 88–102. Vgl. die konvergierende Kritik von E. Güttgemanns, aaO. 104–125, über „die linguistisch-didaktische Relevanz der Konzeption Adolf Jülichers“.

was seinen existentiellen Bezugspunkt angeht, sind wir in der Lage, seine bildhafte (figurative) Funktion als Metapher zu konstruieren?

Das Beispiel Jülichers zeigt deutlich, daß wir es nicht direkt – ohne eine drastische Überprüfung des Metapherbegriffs – tun können – ebenso drastisch wie die des *Figurbegriffs*, aber so, daß beide im Begriff der *metaphorischen Aussage* auftauchen, die wir im ersten Teil dieses Aufsatzes ausführlich behandelt haben. Die von Jülicher implizit vorausgesetzte Metaphertheorie ist wirklich eine Theorie der Substitution, die durch die Behauptung kompliziert wird, daß die Substitution auf das *Verbergen* der Bedeutung abzielt. Die enge Verwandtschaft, die Jülicher zwischen Metapher und Allegorie herstellt, schwindet, wenn die Metapher keinen Substitutionsprozeß darstellt.

Es reicht aber nicht aus, die rhetorische Konstruktion der Metapher als Substitution zu widerlegen, um einen angemessenen Metapherbegriff zu erhalten, der auf Erzählungen anwendbar ist. Die Metaphertheorie, für die ich mich weiter oben einsetzte, erfordert außerdem einige Qualifikationen, um den metaphorischen Prozeß nicht nur von Worten zu Sätzen, sondern von Sätzen zu Erzählstrukturen und allgemein zu diskursiven Redemodi auszuweiten.

Metaphern, so wie sie in einer Theorie der Spannung konstruiert sind, bleiben *ortsgebundene* (local) Redeereignisse. Trotz oder besser: dank ihrer neuen Verschmelzung mit Sätzen eher als mit isolierten Worten bleiben sie dennoch an den Gebrauch von Wörtern *in* einem Satz gebunden – daher in Übereinstimmung mit einer besonderen Strategie, die die Polysemie der *Wörter* zu ihrem Ausgangspunkt macht. Metaphern der Spannung sind auf der Ebene des *Satzes* sinnvoll, weil sie die Bedeutung der *Wörter* verdrehen („twist“). Ich betone diesen Punkt, um vor einer eiligen Übertragung der Metaphertheorie der Spannung auf die Gleichnisrede zu warnen.

Drei hauptsächliche Diskrepanzen zwischen metaphorischen Sätzen und der Gleichnisrede müßte man beachten. Die erste betrifft den Unterschied von Ebenen in der *Hierarchie* der Redeformen. Die Theorie der Spannung wurde auf der Ebene des Satzes aufgestellt, die Gleichnisrede wirkt auf der Ebene der „Komposition“ (Aristoteles sprach von *τάξις*), die für ein *Werk* charakteristisch ist, dh. für „Ganzheiten“ (wholes), die als Ganze Bedeutung haben (ein Essay, ein Stück, ein Gedicht usw.). Literarische Gattungen gehören zu dieser Ebene der Komposition.

Ein zweiter Unterschied muß noch betont werden. Metaphern als Spannungsmetaphern haben eine Augenblicksexistenz. Sie währen solange, wie der semantische Widerstreit (clash) zwischen den Wörtern wahrgenommen wird. Ihre semantischen Neuerungen haben keinerlei Status in der fest formulierten (established) Sprache. Sobald sie üblich und selbstverständlich sind, werden sie auch trivial und sterben als Metaphern. Deshalb müssen sie Redeereignisse, vorübergehende Ereignisse bleiben. Anscheinend sollten nach der Theorie der Spannung *traditionelle* bildhafte (figurative) Geschichten *tote* Meta-

phern sein. Natürlich kann dies der Fall sein. Dennoch scheinen sie nicht in der gleichen Weise zu sterben oder zumindest nicht so bald, wie man auf der Grundlage dieser Theorie erwarten könnte. Daher scheinen sie auf eine andere Art von „Spannung“ als die von Richards und anderen angenommene Spannung von „tenor“ und „vehicle“ zu bauen; es mag sein, daß diese andere Art von Spannung andere Mittel zur Wiedergeburt (regeneration) als bloß verbale Verjüngung (rejuvenation) zur Verfügung stellt.

Diese Bemerkung lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine dritte Tatsache. Das Gleichnis legt keine der oben beschriebenen Spannungen an den Tag. Man kann nicht sagen, daß in einem Gleichnis einige Wörter wörtlich, einige metaphorisch zu verstehen sind. Im Gegenteil, die ganze Erzählung wird auf der Ebene der gewöhnlichen Lebensereignisse erzählt. Wenn man im Gleichnis (im Gegensatz zum Mythos, nach M. Moores Behauptung) „erdachte (imaginary) Gärten mit echten Kröten darin“ hat, dann mag zwar der Garten erdacht sein, aber alle Kröten sind echt. Dann muß die „Spannung“ anderswo plaziert werden, sagen wir zwischen erdachten und echten Gärten!

Natürlich sind Metaphern nicht immer diese isolierten Redeereignisse, die wir der Einfachheit halber beschrieben haben. Oft gibt es Büschel oder Netze von Metaphern, die entweder einem ganzen Gedicht oder dem gesamten Werk eines Dichters oder sogar einer Kultur und – warum nicht? – den dichterischen Ausdrucksweisen einer als ein einziger Dichter verstandenen Menschheit zugrunde liegen. Die alten Rhetoriker wußten um dieses Problem, wenn sie von durchgehaltenen (sustained) Metaphern sprachen. In der Tat kommt eine Metapher selten allein. Eine Metapher ruft nach einer anderen, und alle zusammen bleiben sie dank ihrer gegenseitigen Spannung und der Kraft einer jeden, das ganze Netz heraufzubeschwören, am Leben. Zum Beispiel wird Gott in der hebräischen Tradition König, Vater, Ehemann, Gutsherr, Richter genannt und auch Fels, Burg, Erlöser usw. Auf diese Weise tauchen gewisse Metaphern auf, die zahlreiche – verschiedenen Erfahrungsbereichen entlehene – Teilmetaphern *sammeln* und sie mit einer Art Gleichgewicht ausstatten. Diese „Wurzel“-metaphern haben eine besondere Fähigkeit, eine unbegrenzte Anzahl von möglichen Interpretationen auf einer mehr begrifflichen Ebene hervorzubringen. So tun sie beides: *Sie sammeln* und *breiten aus* (diffuse). *Sie sammeln* untergeordnete Metaphern und *breiten* neue Gedankenstränge *aus*.

Wie dem auch sei, die erdachten Erzählungen scheinen eine besondere Gruppe (distinctive class) metaphorischer Prozesse zu bilden. Die Träger der Metaphern sind nicht einzelne Sätze der Erzählung, sondern die gesamten Strukturen, die Erzählungen als ein Ganzes, was Aristoteles den *Mythos* im Gedicht genannt hat. Man könnte daher von der *szenischen* Funktion des Gleichnisses sprechen – in dem Sinn, wie Lorenzer dieses Wort in seiner Interpretation der Psychoanalyse versteht (wo er von der „neurotischen Szene“, von „primitiver Szene“,

von „Übertragungsszene“ spricht). Man könnte gleichermaßen sagen, daß das, was im Gleichnis metaphorisch wirkt, nichts anderes als die szenisch verstandene Erzählung ist. Dies erklärt, daß es keine Spannung zwischen einigen wörtlich und einigen anderen metaphorisch verstandenen Wörtern gibt, sondern daß die bildhafte Funktion von der Erzählung als solcher vorausgesetzt wird; die Spannung besteht dann zwischen der Szene und der Wirklichkeit des alltäglichen Lebens.

An dieser Stelle ist das Gleichnis das engste metaphorische Gegenstück zu dem, was in der Wissenschaftstheorie als Modell vorkommt. Nur Bündel von Metaphern und Erzählmetaphern legen eine klare Gliederung (articulatedness) und Beständigkeit an den Tag, die der wissenschaftlichen modi ähnlich sind, wie wir sie im zweiten Teil dieses Aufsatzes beschrieben haben. Der große Vorteil dieses Vorgehens liegt in der Betonung des referentiellen Anspruchs der bildhaften Erzählungen, damit ihrer existentiellen, referentiellen Dimension. Wenn ein Modell ein heuristisches Muster ist, das dazu dient, eine frühere inadäquate Beschreibung abzubrechen und eine Fährte zu einer neuen, adäquateren Beschreibung aufzuspüren, kommt die Metapher dieser heuristischen Funktion am nächsten, wenn der metaphorische Prozeß von einer erdachten Erzählung geleitet wird. Dann legt sie dieselbe Kraft, *Erdachtes* (fiction) und *Neubeschreibung* zu verbinden, an den Tag.

Die Parallele geht weiter, als dies auf den ersten Blick scheint. Sie betrifft nicht nur die klare Gliederung (articulatedness) beider, des Modells und der Erzählfiktionen, nicht einmal allein den imaginativen Status beider, der theoretischen Modelle und literarischen Fiktionen, sondern die Spannung, die auf der Wirklichkeitsebene selbst zwischen Beschreibung und Neubeschreibung eingeführt ist. Die Theorie der Modelle läßt uns unseren Begriff von „Spannung“ weit über die bloße Spannung zwischen *Tenor* und *Vehicle* ausdehnen, dh. der zwischen Wörtern innerhalb des Satzes und auch über eine Spannung zwischen einer wörtlichen und einer metaphorischen Interpretation derselben Botschaft hinaus. „Spannung“ betrifft den Bezugspunkt selbst als beschriebenen und *neubeschriebenen*. Diese Art von Spannung kann man in den Gleichnissen finden, die keine innere Spannung zwischen Tenor und Vehicle aufweisen – wegen der „Normalheit“ der Erzählung und der geringen Spannung zwischen wörtlicher und metaphorischer Interpretation der Botschaft selbst. Die „Spannung“ befindet sich voll und ganz auf der Ebene der Wirklichkeit zwischen dem Einblick, den die Fiktion gewährt, und unserer allgemeinen Art und Weise, die Dinge zu betrachten.

IV. Gleichnisse und andere „Grenzausdrücke“

Bisher haben wir *eine* Redeweise, das *Gleichnis*, isoliert betrachtet. Was es besonders auszeichnet, ist die Verbindung einer Erzählform mit einem metaphorischen Prozeß. Diese beiden Charakteristika

schöpfen jedoch die Bedeutung der Gleichnisse nicht aus. Noch haben wir uns nicht mit dem Ausdruck Gleichnis *vom* Himmelreich auseinandergesetzt. Diese Intentionalität der Gleichnisse kann solange nicht hervortreten, wie wir diese Redeweise von anderen Weisen trennen, in denen diese Intentionalität deutlicher wird – wie etwa die eschatologischen Sprüche und die sprichwortartigen Aussprüche. Diese drei Redeformen haben gemeinsam, was ich *Grenzausdruck* (limit expression) nennen möchte, dh. zahlreiche Verfahren wie Intensivierung, Überschreitung, An-die-Grenze-gehen, die die biblische Sprache – in Anspielung auf J. Ramseys Ausdruck – zu einer seltsamen (odd) Sprache machen. Ich habe die Absicht zu zeigen, daß diese Grenzausdrücke schon enthalten, was Ramsey „Qualifizierer“ auf der Ebene theologischer Rede nennt, dh. auf einem begrifflichen Niveau, dank dessen religiöse Sprache als ein Modell im Blick auf das Ganze menschlicher Erfahrung wirkt. Nach dieser Hypothese ist es nicht so sehr die metaphorische Funktion als solche, die die religiöse Sprache ausmacht, wie eine bestimmte *Intensivierung* der metaphorischen Funktion, die man auch bei anderen Arten nichtmetaphorischer Rede findet – wie bei der Verkündigungsrede (proclamatory discourse), vor allem den Aussagen mit eschatologischem Charakter in den synoptischen Evangelien und den sprichwortartigen Aussprüchen. Diese Formen als solche machen nicht die religiöse Sprache aus, sondern eher das, was ich vorläufig die „Überschreitung“ (transgression) nenne, durch die diese Redeformen über ihre unmittelbare Bedeutung hinaus auf den ganz anderen hinweisen.

Wenn man das Gleichnis von den anderen Redeformen isoliert, könnte man dieses Phänomen der Überschreitung übersehen. Im vorangehenden Abschnitt haben wir uns darauf beschränkt, die Artikulierung der Beziehung zwischen Erzählform und ihrer metaphorischen Funktion in den Griff zu bekommen. Und wir haben nichts über die Funktion des Gleichnisses als eines Grenzausdruckes gesagt. Dennoch sollte uns die Tatsache, daß die Gleichnisse vom Himmelreich Gottes handeln, dazu ermuntern, noch weitere Überlegungen anzustellen. Was meint nun die Formel: „Das Himmelreich kann man vergleichen mit ...“? Wie wirkt „das Himmelreich Gottes“ als der Bezugspunkt des Gleichnisses? Wir werden dies solange nicht bestimmen können, bis wir die Gleichnisse nicht in Beziehung zu anderen Typen von Aussagen gesetzt haben, in denen das Himmelreich Gottes als der Punkt dient, in dem alles zusammenläuft (point of convergence). Ich meine, daß der Ausdruck „Himmelreich Gottes“ ein *Grenzausdruck* ist, kraft dessen die verschiedenen, von der religiösen Sprache in Anspruch genommenen Redeformen „modifiziert“ werden, und daß sie durch diese bloße Tatsache in einem äußersten Punkt zusammenlaufen, der zu ihrem gemeinsamen Begegnungspunkt (point of encounter) wird. Was bei den Verkündigungsaussprüchen (wie Mk 1,15; Lk 11,20; 17,20ff; Mt 11,12) auffällt, ist nicht so sehr die apokalyptische Redeform, die eine traditionelle Redeform ist – ebenso wie der *maschal*

im Hinblick auf das Gleichnis. Für uns ist wichtig, daß diese Form gleichzeitig angewandt, überschritten und durch ihren neuen Gebrauch außer Kraft gesetzt wird. Man kann sagen, daß die apokalyptische Form hier die gleiche Rolle wie die Erzählform beim Gleichnis spielt. Auch hier weist die apokalyptische Verkündigung einen wörtlichen Charakter auf, der in einer Weise überschritten wird, die der vergleichbar ist, in der die Erzählform im Gleichnis überschritten wird. Es gibt dann in der Tat eine wörtliche Art, wie man den apokalyptischen Symbolismus verstehen kann. Soll man ihn zeitlich verstehen nach der chronologischen Zeitfolge und gespannt sein, wann es kommen wird? Ist es am Ende oder jetzt oder noch nicht? Man muß einräumen, daß die Lösungsversuche, die von so wohlbekannten Auslegern wie Schweizer (konsequente Eschatologie), Dodd (realized eschatology) und Jeremias (sich-realisierende Eschatologie) alle im wörtlichen Zeitschema gefangen bleiben. Was von diesen Aussprüchen vereitelt wird, ist gerade die wörtlich verstandene Zeitlichkeit, wozu die apokalyptische Praktik des Suchens nach Zeichen gehört. Ein versuchsweises Zeitsymbol taucht an der Grenze der wörtlich verstandenen Zeitlichkeit auf.

Eine Art innerer Umsturz (subversion), der sich auf die apokalyptischen Aussprüche auswirkt, kann noch deutlicher werden, wenn wir sie mit einem vergleichbaren Phänomen zusammenbringen, das bei den sprichwortartigen Sprüchen am Werk ist: Ich meine den Zug, den W. A. Beardslee als „Intensivierung“ herausgestellt hat und der vor allem auf dem Paradox und der Hyperbole beruht. Die paradoxe Form der antithetischen Formeln, die sich auf die „Verkehrung von Schicksalen“ (overturning of fates) beziehen, ist wohlbekannt: „Wer sein Leben gewinnen will, wird es verlieren, wer aber sein Leben verliert, der wird es bewahren“ (Lk 17,33). Die Hyperbole ist eine andere Form der Intensivierung; oft betrifft sie ein Gebot: „Liebet eure Feinde, tut wohl denen, die euch hassen“ (Lk 6,27). Wie das Paradox bringt die Hyperbole die Voraussetzungen durcheinander, auf denen der Gebrauch von Weisheitssprüchen beruht, vor allem den Plan, eine mit der eignen Existenz kontinuierlich einhergehende Ganzheit zu bilden. Denn wer kann einen stimmigen Plan entwerfen, sein Leben zu „verlieren“, um es zu gewinnen? Diese Redeweisen scheinen die Absicht zu haben, den Zuhörer von dem Plan abzubringen, aus seinem Leben etwas Kontinuierliches zu machen. Die Funktion des Grenzausdrucks besteht hier in einer merkwürdigen Strategie, die darauf abzielt, das Leben neu zu orientieren, indem sie es desorientiert. Das Gleichnis tut dasselbe durch das Mittel der Fiktion, was wir bisher nicht zur Kenntnis genommen haben. Ich nenne diesen Zug die *Extravaganz* innerhalb der Gleichnisse. Sie ist für die Gleichnisse, was das Paradox und die Hyperbole für das Sprichwort sind und das Zerschlagen der wörtlich verstandenen Zeitlichkeit in den eschatologischen Aussprüchen.

Um diesen neuen Zug einzuführen, könnten wir zu einer Frage zurückkehren, die bis jetzt zurückgestellt ist: Wie, fragten wir, wissen wir, daß ein Gleichnis ein Gleichnis ist und nicht eine gewöhnliche Geschichte? Wir könnten – und wir sollten natürlich – die Anhaltspunkte aus dem Kontext für eine metaphorische Auslegung in Betracht ziehen, Anhaltspunkte, die durch die Zugehörigkeit der Gleichnisse zur Form des Evangeliums, die *von* demselben Jesus als dem handelt, der die Gleichnisse erzählt, gegeben sind. Wir sollten auch über die Verbindung zwischen den Gleichnissen und den anderen Aussprüchen Jesu und mit seinen Taten innerhalb der gleichen Form des Evangeliums nachdenken. Schließlich sollten wir die Beziehungen der „Intersignifikation“ in Rechnung stellen, die *zwischen* den Gleichnissen besteht – als eine geschlossene Gruppe, als ein Netzwerk, als ein *Corpus* innerhalb der Evangeliumsform. Aber um auf der Linie unserer Untersuchung zu bleiben, die von der *inneren* Struktur des Gleichnisses ausgeht, haben wir nach einigen Zeichen der *Metaphorizität* zu suchen, die in der dramatischen Struktur selbst verbleiben. Diese Zeichen müssen nirgendwo außer in der *Handlung* selbst gefunden werden. Dort tritt der Faktor der Extravaganz dazwischen und mit ihm das Element der „Seltsamkeit“, das die Gleichnisse auf den gleichen Stand wie die Verkündigungsaussprüche und die Sprichwörter bringt.

Dieser Faktor der Extravaganz charakterisiert die „Krisis“-Situation und ihre Auflösung. Es ist eine Extravaganz *in* der Handlung. Weil sie *in* der Handlung liegt, weist sie über die Handlung *hinaus*: „Das Himmelreich *ist* wie . . .“

Schauen wir uns die Extravaganz des Hausherrn im Gleichnis von den bösen Weingärtnern (Mk 12,1–12 parr) an, der, nachdem er seine Knechte gesandt hat, seinen Sohn schickt. Welcher außer Landes lebende palästinensische Landbesitzer wäre töricht genug, um wie dieser Gutsherr zu handeln? Oder was können wir über den Gastgeber im Gleichnis vom großen Abendmahl sagen, der nach Ersatzgästen auf der Straße Ausschau hält? Würden wir nicht sagen, daß er . . . ungewöhnlich war? Welcher Arbeitgeber würde den Arbeitnehmern der elften Stunde die gleichen Löhne wie den zuerst eingestellten zahlen? Und überschreitet nicht der Vater im Gleichnis vom verlorenen Sohn alle Grenzen bei der Begrüßung seines Sohns?

Die „Wachstumsgleichnisse“ sind nicht weniger unglaubwürdig. Hier ist es die Hyperbole, die am Werke ist. Welches „kleiner Same“ könnte einen riesigen Baum hervorbringen, in dem Vögel nisten können? Und das Gleichnis vom Sämann mag auf die eschatologische Fülle hinweisen, weil der Kornertrag in der Geschichte weit über alle Erwartung hinausgeht.

Die weitaus paradoxesten Gleichnisse sind die, die Jeremias unter den Überschriften „Im Angesicht der Katastrophe“ und „Die Forderung der Stunde“ (Es kann zu spät sein) zusammengestellt hat. Die Vorstellung von einer Gelegenheit, die sich nur *einmal* bietet und

nach der es zu spät ist, läuft der aktuellen Erfahrung zuwider, wo es eine andere Chance geben kann, und verstärkt die Erfahrung des einzigartigen Charakters augenblicklicher Lebensentscheidungen. — Bei welcher Dorfhochzeit hat jemand die Tür vor den törichten Jungfrauen zugeschlagen, die nicht an die Zukunft denken; und wer ist schließlich so sorglos wie die Lilien auf dem Felde? Natürlich sind dies Krisis-Gleichnisse. Aber die Krisis der Geschichte ist unglaublich würdig, wenn nicht skandalös, nach dem Commonsense und der Alltagsweisheit. Der ist „verständlich“ (φρόνιμος), der die eschatologische Situation verstanden hat, schreibt Jeremias. Aber was führt uns zu diesem Verständnis, wenn nicht diese Besonderheit der Handlung, die uns außer Fassung bringt und uns desorientiert — in dem Sinn, wie wir früher im Hinblick auf die Sprichwörter sprachen.

Könnte man nicht sagen, daß diese Dimension der Extravaganz die Offenheit des metaphorischen Prozesses von der Geschlossenheit der Erzählform befreit?

Lassen Sie mich auf diesem Gegensatz zwischen Offenheit und Geschlossenheit beharren!

Der erste Punkt ist eng mit dem verbunden, was eine literarische Gattung auf der Ebene tut, die wir die Ebene der Rede als *Werk* nannten. Die literarische Gattung, sagten wir, sorgt für Distanz, Autonomie und Form. Im Gegensatz dazu „öffnet“ der metaphorische Prozeß die Rede nach außen, vor allem zu beiden, zur Unendlichkeit des Lebens und der Unendlichkeit der Deutung hin. Die Botschaft der Gleichnisse geht aus von dieser Spannung zwischen einer Form, die umschreibt, und einem Prozeß, der die Erzählgrenzen überschreitet und auf ein „anderes“, auf ein „jenseits“ hinweist.

Der Gegensatz zwischen Geschlossenheit und Offenheit ruft eine Art Paradox hervor, das teilweise durch diese Besonderheit gelöst wird, die ich Extravaganz der Erzählung nenne, weil das Vorhandensein des Außergewöhnlichen innerhalb des Gewöhnlichen die Struktur selbst unbeständig und sogar inkonsequent macht. In der Spannung zwischen der Erzählung als Form und der Metapher als Prozeß neigt die *erzählerische Inkonsequenz* dazu, das Erzählmuster (pattern) zu sprengen und die Überschreitung vom „inneren“ Sinn zur äußeren *Beziehung* vorzunehmen.

Wie glaubwürdig dieser Vorschlag auch immer sein mag, der nicht mehr als ein Vorschlag ist, so gestehe ich bereitwillig ein, daß diese Extravaganz selbst nicht zu erkennen wäre (identified in itself) ohne die Hilfe anderer Arten von *Sprüchen* und ohne das Symbol „Himmelreich“, das sie mit einem gemeinsamen Horizont ausstattet. Dennoch sollte man für eine Weile das Erzählmuster der Gleichnisse als *unbeständig* in der Polarität zwischen dem „Geschlossenen“ und dem „Offenen“ ansehen und die Dimension der Extravaganz als die Art von erzählerischer *Impertinenz* (oder Irrelevanz oder Inkonsequenz) sehen, die in die Richtung einer metaphorischen Deutung „blinzelt“

(wie Heidegger sagen würde!) und so die Warnung: „Laßt die, die Ohren haben, hören!“, wiederhallt.

Wenn wir nun diese Dimension des Paradoxes der szenischen Funktion der Erzählung hinzufügen, erscheint die Macht der Neubeschreibung, die an diese besonderen Arten fiktiver Erzählungen gebunden ist, in einem neuen Licht. Das Gleichnis schlägt eine Bresche in den Lauf des gewöhnlichen Lebens dank der Fiktion *und* des Paradoxes. Genau diese Vorstellung einer *anderen* Seinsweise ist es, die die Spannung mit den gewöhnlichen moralischen und theologischen Lehren schafft, in die das Gleichnis nicht weiter übersetzt werden kann. Es ist ein Paradox im eigentlichen Sinn des Wortes, eine Denkweise, die dem gewöhnlichen Verständnis fremd ist. Da es nicht mehr unmittelbar in moralische und theologische Aussagen übersetzbar ist, kann man dem Paradox nur durch eine Neuorientierung der ganzen Existenz begegnen. Auf die *Unübersetzbarkeit* in gewöhnliche Sprache antwortet nur die *applicatio* (Anwendung) durch die Praxis des Lebens.

Aber die Gefahr besteht darin, diesen Begriff der *applicatio*, die an die Stelle der Übersetzung tritt, in einem rein moralischen Sinn zu deuten. Die Theorie der Gleichnisrede eröffnet (jedoch) eine neue Möglichkeit, die *applicatio* in einem weniger moralischen Sinn zu deuten. —

Wir haben gesehen, daß die metaphorische Sprache ihre Funktion der Neubeschreibung von Wirklichkeit nur mit Hilfe einer Sinnfindung ausübt, die den Wert einer Fiktion hat. Diese Verbindung von Fiktion und Neubeschreibung ist sehr erhellend für die biblische Sprache selbst. Sie bedeutet, daß sich die Grenz-metaphern zunächst an unsere *Einbildungskraft* und erst dann an unsern Willen wenden; für *sie* eröffnet diese Sprache Möglichkeiten der Erneuerung und der Kreativität. Ich muß sagen, daß dies eine beträchtliche hermeneutische Konsequenz darstellt. Denn die sogenannte existentielle Interpretation der biblischen Sprache wurde allzuoft als ein Appell zur Entscheidung aufgefaßt. Wenn nun aber die metaphorische Sprache die Neubeschreibung nur durch den Umweg über die Fiktion erreicht, so schließt das ein, daß diese Sprache unsere Leitbilder auf einer nicht voluntaristischen Existenzebene zu verwandeln sucht. Während also die existentielle Interpretation den Akzent vorwiegend auf die Entscheidung für die neue Existenz legt, möchte ich sagen, daß die durch die Grenzmetaphern erzeugte *metanoia* zuallererst eine Umkehr der Einbildungskraft bedeutet.

In dieser Weise muß alle *Ethik*, die sich an den Willen richtet, um ihm eine Entscheidung abzuverlangen, einer *Poetik* untergeordnet sein, welche unserer *Einbildungskraft* neue Dimensionen eröffnet.