

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

S. FISCHER



INNENE

MICHAEL
LENTZ

HA

INNEHABEN

SCHATTENFROH
UND DIE BILDER

BE

S. FISCHER



Inhalt

I.	Einleitung	7
II.	Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Literatur ..	23
	1. Der Paragone	25
	2. Ekphrasis	36
	2.1 Zur (Definitions)geschichte der Ekphrasis	36
	2.2 Rhetorische Ekphrasis	38
	2.3 Enérgeia und enárgeia	41
	2.4 Narrative Ekphrasis	43
	2.5 Ekphrasis als Geste	62
	2.6 Ekphrasis als Schauplatz der Otherness	63
	2.7 Ekphrasis als Repräsentationstheorie	63
III.	Ekphrastische Psychogeographie.	
	Über die Bilder im Roman <i>Schattenfroh</i>	71
	1. Einleitung	73
	2. Zur Ekphrasis in <i>Schattenfroh</i>	97
	3. Bilder der Angst: <i>Schattenfroh</i>	119
	3.1 Einleitung	119
	3.2 Re-Präsentation der Repräsentation	124
	3.3 Zu einzelnen Bildern in <i>Schattenfroh</i>	136
	Antonio Vivarini: <i>Der Heilige Ludwig von Toulouse</i> ..	136
	Hieronymus Bosch: <i>Das Jüngste Gericht (I)</i>	141
	Hieronymus Bosch: <i>Heiliger Johannes der</i> <i>Evangelist auf Patmos</i>	160
	Theo Champion: <i>Rheinlandschaft</i>	168
	Hieronymus Bosch: <i>Das Jüngste Gericht (II)</i>	169
	Henoch, Hekhalot. Die Himmelsreise	171

Der Einstieg in den Wandteppich	172
Der Flügelaltar im Muttergotteshäuschen	175
– Matthias Grünewald: <i>Isenheimer Altar</i> und Hieronymus Bosch: <i>Der Garten der Lüste</i>	190
– Luca Signorelli: <i>Der Heilige Ludwig von Toulouse</i> ..	192
– Michael Triegel: <i>Altarbild in St. Augustinus in Dettelbach a. M.</i>	195
Jan Vermeer: <i>Briefleserin am offenen Fenster</i>	205
Die Parochet	214
Theo Champion: <i>Ebene</i>	220
Michael Triegel: <i>Deus absconditus</i>	224
Werner Tübke: <i>Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (I)</i>	235
Giorgio de Chirico: <i>Piazza; Geheimnis und Melancholie einer Straße (I)</i> , Lotta Blokker: <i>Precipice; Levity; Atlas; I am here now</i>	237
Werner Tübke: <i>Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (II)</i>	242
Giorgio de Chirico: <i>Piazza; Geheimnis und Melancholie einer Straße (II)</i>	245
Werner Tübke: <i>Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (III)</i>	250
Cornelis Gijsbrecht: <i>Rückseite eines Gemäldes</i>	260
Werner Tübke: <i>Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (IV)</i>	265
Ror Wolf: <i>Collagen</i>	267
IV. Anamorphosen. Ausblicke	295
Literatur	307

1. Der Paragone

Der Paragone, in der Antike als sportliche oder künstlerische Wettkämpfe im Rahmen eines öffentlichen Festes unter der Bezeichnung »ágon« bekannt, »in Italien (...) seit dem 15. Jh. für den Bereich der bildenden Kunst bezeugt«, kunsthistorisch aber erst im 19. Jahrhundert zu einem »festen Terminus« avanciert³⁶, ist ein Wettstreit zwischen Künstlern derselben und verschiedener Disziplinen, zwischen den Künsten, aber auch zwischen Kunst und Wissenschaft. So zum Beispiel zwischen bildender Kunst (Malerei, Skulptur) und Dichtung, zwischen Bild und Wort.

In diesem Wettstreit geht es um den medialen Vorrang und die Überbietung einzelner Künste hinsichtlich ihrer produktions- und rezeptionsästhetischen Differenzqualitäten sowie um die auch durch diese mitbedingte zeitgeschichtliche Angemessenheit der Darstellungsmittel und der sie motivierenden Ideale bzw. ästhetischen Kriterien.

Im Begriff »Paragone« kommen, so Michael Wetzel, »zwei etymologische Stränge« zusammen, »nämlich das Denken nach Modellen (frz. *parangon*) als Antrieb (von griech. *parakonan*: ›schärfen‹, ›wetzen‹) und der Wettstreit (griech. *agon*)«.³⁷

Hinsichtlich der begrifflichen Etablierung von Kunst und der (selbstreflexiven) Ausdifferenzierung der Künste, die auch aus einer starken Abwehrbewegung gegen andere Künste resultieren kann, ist

36 Vgl. Hannah Baader: »Paragone«, in: Ulrich Pfisterer: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 321–324, hier S. 321; Michael Wetzel: »Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften«, in: Claudia Benthien, Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, a. a. O., S. 175–192, insbes. S. 178–180.

37 Michael Wetzel: »Der blinde Fleck«, a. a. O., S. 178.

der Paragone ein zentrales Agens, für Hannah Baader »eine der zentralen Denk- und Argumentationsfiguren.«³⁸ Unter diesem Gesichtspunkt sind die Autonomiebestrebungen der Moderne mit ihren Maximen der medialen Reinheit der Fokussierung auf einen der Sinne zu betrachten, wie zum Beispiel in der Malerei auf das Sehen, oder die Emanzipierung des Theaters von der Literatur, wie sie Wassily Kandinsky (*Der gelbe Klang*) forderte und praktizierte.

In der Konsequenz können die historischen und Nachkriegsavantgarden mit ihren materialästhetischen und mentalen Überbietungsstrategien und Manifestkulturen unter dem Begriff des Paragone gefasst werden.

Als produktives Prinzip spielt der Paragone auch bei der Ausdifferenzierung des *zeitgenössischen Literaturbegriffs* eine nicht zu unterschätzende Rolle, befindet sich die Literatur doch in einer ihrerseits hoch ausdifferenzierten medialen Konkurrenzsituation, und das nicht zuletzt hinsichtlich faktualer Literatur und Berichterstattung. Paragonales Denken und Vergleichen kann das Schreiben begleiten und entsprechend neu konfigurieren. Es wirkt als regulierende Hintergrundmatrix.

Im denkfigurlichen und analogischen Horizont des Paragone bildeten sich auch Formen intermedialer Kombinatorik und medialer Intertextualität aus. Bei bestimmten Formen intermedialer Hybride finden sich textuell-visuelle Doppelkodierungen, so zum Beispiel bei barocken Figurengedichten und anderen Spielarten der visuellen bzw. Optischen Poesie.³⁹ Barocke Figurengedichte sind als Text-Bild-Hy-

38 Hannah Baader: »Paragone«, a. a. O., S. 321–324, hier S. 321.

39 Siehe diesbezüglich Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, Boston: De Gruyter 2010. Ulrich Ernst (Hg.): *Visuelle Poesie. Band 1: Von der Antike bis zum Barock*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012.

bride homolog kodifiziert: Sie zeigen, was sie bezeichnen, indem ihre graphematischen Mittel das Bezeichnete zu einem Bild konfigurieren. Gesagtes wird dargestellt. In diesem Sinne sind Figurengedichte kookurrent, indem »ihr Ausdruckskörper« Beziehungen nachbildet, »die unserem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes in irgendeiner Weise entsprechen«. ⁴⁰ Ordnet man das Figurengedicht der Gattung des Bildgedichts zu, wäre es abzugrenzen vom ekphrastischen Gemälde- und Schildgedicht, wie es aus der nordischen Literatur bekannt ist und sich präfiguriert findet im 18. Gesang von Homers *Ilias*. ⁴¹

Der auch implizit geführte Wettstreit zwischen Dichtung und Bildender Kunst ⁴² und auch die Analogisierungen von Bild und Text wie zum Beispiel die »Annahme einer Konformität von Satzstruktur und Bildstruktur« ⁴³ erfahren mit Leonardo da Vincis Traktat über die Malerei (*Trattato della pittura*) dahingehend eine Umwertung, dass Leonardo die Malerei als Wissenschaft valorisierte und damit »die erstmalige Erhebung des Mediums Bild in die Höhe eines Wissens, einer Bildwissenschaft« vollzog. Unter diesem Signum beginnt sich »das visuelle Weltverhältnis als Weltbild zu konfigurieren«. ⁴⁴

Ausgelöst durch Charles Perraults These von der Überlegenheit der Epoche Ludwigs XIV. gegenüber der Antike, spezifizierte sich dieser Wettstreit ab 1687 historisch als ein diachroner Vergleich von Antike und Moderne beziehungsweise als eine Kontroverse um die Relevanz

40 Rolf Klopfer: *Poetik und Linguistik*. München: Wilhelm Fink 1975, S. 103.

41 Homer: *Ilias*. Übersetzt von Kurt Steinmann. München: Manesse 2017.

42 Man denke an Horaz' notorisch berühmte und in der Rezeptionsgeschichte fast chronisch missverstandene »ut pictura poesis«-Formel, deren mittelalterliche Rezeption der Dichtung im rhetorikzentrierten wissenssystematisierenden Konzept der (septem) artes liberales eine Vorrangstellung einräumte.

43 Cornelia Logemann, Michael Thimann (Hg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 9–21, hier: S. 10.

44 Michael Wetzel: »Der blinde Fleck«, a. a. O., S. 175–192, hier S. 178.

und Gültigkeit antiker Kunstmaßstäbe und -ideale für die Gegenwart. In Deutschland sehr genau verfolgt und debattiert, erfuhr dieser Streit in Friedrich Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* einen nachgetragenen Höhepunkt.⁴⁵

Die Geschichte der Beziehung von Text und Bild, Literatur und bildender Kunst ist also von Anfang an gekennzeichnet von Debatten über ihre Komplementarität, Defizienz oder Vorrangigkeit und nicht zuletzt über Ähnlichkeitsbeziehungen.

Je nach präfigurierendem Turn kehrt sich das Verhältnis von Defizienz und Vorrangigkeit um; was als besondere maßstabsbildende Qualität des ›stummen‹ Bildes apostrophiert wurde – auf den Dichter Simonides soll das *Aperçu* zurückgehen, ein Bild sei schweigende Dichtung, die Dichtung sprechende Bildkunst⁴⁶ –, kann nach einem Paradigmenwechsel als Mangel ausgewiesen werden, den zu kompensieren nur das Wort vermag und vice versa.

45 Friedrich Schiller stellte mit der Einführung der Begriffe des Naiven und Sentimentalischen die komplementäre Inkomparabilität beider ›Systeme‹ heraus, das Naive bringe eine auf Intuition basierende Literatur hervor, die sich eins weiß mit der Natur; das Sentimentalische bringe eine auf Reflexion basierende Literatur hervor, die sich entzweit von der Natur weiß. Schiller zufolge charakterisieren das Naive und das Sentimentalische nicht mehr bzw. nicht ausschließlich Epochen und sind also nur eingeschränkt Epochenbegriffe, sondern zwei Haltungen, zwei Verfahrensweisen von Dichtung, die zu ein und derselben Zeit koexistieren können, wobei die Antike und mit ihr das Naive eine Erfindung des Modernen bzw. der modernen, durch Schiller begründeten Literaturtheorie sind, um sich in Abgrenzung von jener selbst denken und beschreiben zu können.

46 Vgl. Fritz Graf: »Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink 1995, S. 143–155, hier S. 147.

Die Beziehung zwischen Text und Bild, Literatur und bildender Kunst ist jedenfalls keine ungestörte. An der Divergenz von Metapher und Bild⁴⁷ und einem differenzierten Bild-Begriff – der Frage zum Beispiel, was überhaupt ein Bild ist und wie sich das Bild als physisch äußeres Bild (Fotografie, Gemälde etc.) von einem inneren Bild (der Vorstellung) unterscheidet – arbeiten sich die verschiedenen Bildtheorien ab.⁴⁸

Die Verschiebung der »Funktion der Sprache von der Objektdarstellung hin zu einem interpretationsbedürftigen Code« trägt ab dem 15., spätestens 16. Jahrhundert dazu bei, »daß alle Kunst zum interpretierbaren Text wird, selbst wenn – für eine Welt, die noch auf sicheren metaphysischen Grundfesten ruhte – die Interpretation vorgegeben war«.⁴⁹

Die Literatur bzw. Sprachkunst und mit ihr die Ekphrasis bzw. das ekphrastische Prinzip erleben während der Renaissance einen emanzipatorischen Höhepunkt, der sie im Selbstverständnis als ästhetisch-epistemologischer Hybrid aus Geistigem und Sinnlichem gleichsam an die Spitze der Künste setzt. Ihr emanzipatorischer Affront gegen die in der Tradition Platons stehende höhere Valorisierung der »visuellen Epistemologie«⁵⁰ – in seiner Schrift *Kratylos* unterschied Pla-

47 An dieser Stelle festzuhalten ist, dass Metaphorizität über den ontischen Bildbegriff hinausgeht, sich also nicht substantialistisch reduzieren lässt, vielmehr Prozesse gleitender Sprache (auch auf begrifflicher Ebene) einbegreift.

48 Einen konzisen Überblick geben Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien*, a. a. O., Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz*, a. a. O., sowie ders.: *Sehen lassen: Praxis des Zeigens*. Berlin: Suhrkamp 2013.

49 Murray Krieger: »Das Problem der *Ekphrasis*. Wort und Bild, Raum und Zeit und das literarische Werk«, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst*, a. a. O., S. 51.

50 Murray Krieger: »Das Problem der *Ekphrasis*«, a. a. O., S. 54. Zu einer diffe-

ton erstmals zwischen natürlichen und arbiträren Zeichen – wird dann allerdings durch die im späten 17. Jahrhundert wieder propagierte und praktizierte Mimesis-Doktrin⁵¹, die auch große Bedeutung für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte, zurückgedrängt zugun-

renzierten Sicht auf Platon als Gegner des Sinnlichen bzw. sinnlicher Erkenntnis und als vehementer Bildkritiker siehe: Benjamin Jörissen: »Die Ambivalenz des Bildes: Medienkritik bei Platon«, in: ders.: *Beobachtungen der Realität. Die Frage nach der Wirklichkeit im Zeitalter der Neuen Medien*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 31–66. Hinsichtlich des Bildes im »Kontext des Verhältnisses von Vor- oder Urbild (paradeigma) und Abbild (eikôn)« differenziert Jorissen: »Paradeigma und eikôn bilden in der Philosophie Platons ein komplementäres Begriffspaar (Böhme 1996 a: 29 f.), was in der deutschen Übersetzung als Vorbild/Abbild nicht mehr erkennbar ist: denn ein ›Vor-Bild‹ ist bereits selbst bildhaft und bedürfte insofern, im Gegensatz zum platonischen paradeigma, nicht des Abbildes, um zur Darstellung zu kommen. Doch die platonische Idee (eidos, paradeigma) ist gerade nicht Bild (eikôn). Schon mathematische Gegenstände, etwa ein ideelles Dreieck, sind Abbilder von Ideen. Die Abstraktheit der Ideen als ideale Formbestimmungen, als reine ›Vorschriften‹, die dann bildhaft umgesetzt werden können, entbehrt vollkommen der Bildhaftigkeit.«

51 Hier sind grundsätzlich die Positionen von Platon und Aristoteles zu unterscheiden. Platons an den Wahrheitsbegriff gekoppeltes semiotisches Modell von Kunst und Dichtung, das in seiner Schrift *Der Staat* grundgelegt ist, basiert auf einem dreistufigen Mimesis-Modell. In hierarchischer Abstufung bilden die Begriffe Idee, Bild und Abbild Regulative einer Repräsentationsordnung. In dieser Abstufung der auf dem Vorrang des natürlichen Zeichens gründenden Mimesis rangierte die Malerei hinter dem Handwerk zum Beispiel des Schreiners, insofern den Malern allein ein mimetischer Vollzug zweiter Stufe möglich war, zumal der Maler (aber auch der Dichter) nichts von den nachgeahmten Dingen verstehe, sondern nur von der Nachahmung des Abbildes der Idee. Der Maler ist ein Nachahmer, er ahmt nicht die Idee nach, sondern die Werke der Handwerker, wie der Schreiner einer ist. Der Schreiner gibt das Bild einer Idee, die von und bei Gott ist. Gott allein ist »Hersteller des wirklich seienden Stuhles, nicht aber der eines beliebigen Stuhles«. (Platon: *Der Staat/Politeia*. Übers. v.

ten einer umgekehrten Hierarchisierung der Künste mit der Folge, dass nach Maßgabe der vorherrschenden (Theorie der) Ästhetik die bildenden Künste, allen voran die Bildhauerei, die Sprachkünste unter die Defensive der »ut pictura poesis« subordinierte. Als Medium hat die Literatur rezeptionsästhetisch zu verschwinden und das Gesagte als Gezeigtes transparent zu machen. Allerdings war auch diese Positionierung des nachantiken Paragone nicht unangefochten, gab es doch zum Beispiel in Edmund Burke einen großen Fürsprecher der Literatur, der mit starken Argumenten der semiotischen Unbestimmtheit des arbiträren sprachlichen Zeichens für eine Vorrangstellung des Literarischen optierte, das eben nicht »durch die physischen Grenzen ihres Nachahmungsobjekts eingeschränkt wird« und in der Prävalenz des Erhabenen vor dem nur Schönen seinen Ausdruck finden sollte.⁵²

Besteht Ralf Simon zufolge ein Nachteil poetischer Texte darin, dass sie »Bilder prinzipiell nicht sichtbar machen« können und »sich deshalb in einer Defensive dem mächtigen Dispositiv gegenüber« befinden, »welches den Bildbegriff an die Sichtbarkeit bindet«,⁵³ so kann die relative Unbestimmtheit der durch Literatur evozierten Bildvorstellungen als ein Vorteil, zumindest als eine Kompensation gewertet werden, insofern durch sie zum einen ein bewusstes Spiel mit narrativ-visuellen Ambiguitäten getrieben und zum anderen die Imagination innerer Bilder stimuliert werden kann. Kann die Malerei das nicht auch? Sie schreibt die Bilder vor, sie macht sie eben sichtbar. In der ungegenständlichen Kunst hinwiederum kann es nicht darum gehen, den Betrachter zu fragen »Was siehst du«, in der Absicht, er möge im Ungegenständlichen Gegenständliches (wieder)erkennen.

Rudolf Rufener. Hg. v. Thomas Szlezák. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2000, Zehntes Buch, 597e, S. 813.)

52 Vgl. Murray Krieger: »Das Problem der *Ekphrasis*«, a. a. O., S. 52–53.

53 Ralf Simon: *Der poetische Text*, a. a. O., S. 199.

Spätestens mit Nietzsche, präfiguriert schon bei Addison und Burke,⁵⁴ wird das visuelle Medium der bildenden Künste als dominante bzw. dominierende Bezugsgröße der Literatur ersetzt durch die Inthronisation der Musik; Visualität bzw. Visualisierung und Räumlichkeit als ästhetisch-funktionale Essenz der Kunst werden abgelöst durch die akustisch-zeitliche Dimension. Nicht nur werde, so Murray Krieger, »den Künsten des Wortes und der Zeit anstelle der Künste des Bildes und des Raumes eine Vorrangstellung eingeräumt«, je weiter wir uns der Gegenwart näherten, »das sich ausbreitende semiotische Interesse an Texten« würde alle Künste, die visuellen wie der verbalen« erfassen, und sie »alle der Zeitlichkeit« unterwerfen, »so daß sie alle in ähnlicher Weise für das entschlüsselnde Lesen« bereitstünden. Michael Thimann spricht in diesem Zusammenhang von einem »Logozentrismus gewisser Formen der älteren Kunst«.⁵⁵

Dass die Frage einer Vorrangstellung von Bildern oder Wörtern, von Anschauung oder Begriffen auch den philosophischen Diskurs nachhaltig prägt, zeigen prominent die divergenten Positionen, die Giambattista Vico und Georg Wilhelm Friedrich Hegel einnehmen.⁵⁶ Argumentiert Vico mit seiner Auffassung eines über Anschauung konfigurierten Gedächtnisses für den Vorrang der Bilder – wir können »uns nichts anderes vorstellen (...) als das, woran wir uns erinnern, und wir erinnern uns immer nur an das, was wir durch Sinneswahr-

54 Vgl. Krieger: »Das Problem der *Ekphrasis*«, a. a. O., S. 52–53.

55 Cornelia Logemann, Michael Thimann (Hg.): *Cesare Ripa*, a. a. O., S. 9–21, hier: S. 9.

56 Siehe hierzu Stephan Otto: »Der Konflikt zwischen ›Bildern‹ und ›Wörtern‹. I. Die Option Vicos: *memoria* und *ingenium* oder vom Vorrang der Bilder. II. Die Option Hegels: *memoria* und Intelligenz oder vom Vorrang der Wörter«, in: ders.: *Die Wiederholung und die Bilder*, a. a. O., S. 23–51, sowie Michael Lentz: »Die *memoria* bei Hegel«, in: ders.: *Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2013, S. 221–224.

nehmungen aufnehmen können«⁵⁷ –, so steht für Hegel mit seinem Magazinmodell der Vorrang der Wörter außer Zweifel. Der Name ist für Hegel die intelligible Objektivation der Sache. »Der *Name* ist so die *Sache*, wie sie im *Reiche der Vorstellung* vorhanden ist und Gültigkeit hat«, schreibt Hegel und kommt zu folgendem Fazit: »Das *reproduzierende* Gedächtnis hat und erkennt im Namen die Sache und mit der Sache den Namen, ohne Anschauung und Bild. (...) Es ist in Namen, daß wir denken.«⁵⁸ Stephan Otto zufolge will die *memoria* Vicos »an eine ungeschriebene Geschichte erinnern, an eine ›Geschichte vor der Geschichte‹, an eine Geschichte vor dem vertexteten Wort – an eine ›phantastische‹ Geschichte mythischer Bilder.« Deshalb dürfe Vico »die *phantasia* mit der *memoria* verknüpfen und die Darstellung der ›phantastischen Geschichte‹ des mythischen Zeitalters einem inventiven Zugriff der ›Poesie‹ zuordnen.«⁵⁹

Diese Divergenz findet, unter anderen Voraussetzungen, in Franz Brentano und Edmund Husserl ihre Fortsetzung.⁶⁰ Während Brentano Phantasievorstellungen als »Begriffe mit anschaulichem Kern« beschreibt, spricht Husserl u. a. von der intentionalen Struktur der »Phantasie als Vergegenwärtigungsbewußtsein« mittels des Begriffs der »reproduktiven Modifikation« der Erlebnisse.⁶¹

57 Giambattista Vico: *Liber metaphysicus*. Aus dem Lateinischen und Italienischen von Stephan Otto und Helmut Viechtbauer. München: Wilhelm Fink 1979, S. 124–125.

58 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, § 462, S. 278–281, hier S. 278.

59 Stephan Otto: *Die Wiederholung und die Bilder*, a. a. O., S. 29.

60 Siehe Edmund Husserl: *Phantasie*, a. a. O.

61 Siehe Edmund Husserl: *Phantasie*, a. a. O., S. 79–80 (77–78), 108–109 (105–106), 130–131 (189–190).

Die Evokation und Revokation innerer Bilder, deren Genesis, fiktionsinduziert, unterschiedliche Disziplinen beschäftigt, von der Phänomenologie bis zur Kognitions- und Neurowissenschaft, und die, mit unsicherem ontischem Status, als Ausgliederungen des Imaginären, fiktionsgebunden und auf die Fiktion als gestaltgebende Objektivation angewiesen sind, kann als Vorgang selbst erzählt und zum Nukleus der Narration werden.

Hierbei, im Erzählen der Genesis innerer Bilder, stellt sich permanent die Frage, ob es tatsächlich diesen »Traum einer Rückkehr zur Idylle des natürlichen Zeichens« gibt, »das anhaltende semiotische Verlangen nach dem natürlichen Zeichen«, das den Dichter dränge, »im Reich des geistig Faßbaren zur sprachlichen Analogie für dieses natürliche Zeichen zu greifen«, wie Murray Krieger schreibt.⁶²

62 Murray Krieger: »Das Problem der *Ekphrasis*«, a. a. O., S. 52.