



Philosophische Fakultät

Volkhard Wels

Zur Vorgeschichte des Begriffs der 'kreativen Phantasie'

Suggested citation referring to the original publication:

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft = Journal for aesthetics
and general art history 50 (2005) 2

ISSN 0044-2186

Postprint archived at the Institutional Repository of the Potsdam University in:

Postprints der Universität Potsdam

Philosophische Reihe ; 92

ISSN 1866-8380

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-87200>

Zur Vorgeschichte des Begriffs der 'kreativen Phantasie'

Volkhard Wels

**Zur Vorgeschichte des Begriffs
der 'kreativen Phantasie'**

Universität Potsdam

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung – 4.0 International
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Universität Potsdam 2016

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam::
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus4-87200](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-87200)
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-87200>

ZUR VORGESCHICHTE DES BEGRIFFS DER ›KREATIVEN PHANTASIE‹*

Von Volkhard Wels

I. Phantasie als kreatives Vermögen

»Die Phantasie des Dichters, ihr Verhältnis zu dem Stoff der erlebten Wirklichkeit und der Überlieferung, zu dem, was frühere Dichter geschaffen haben, die eigentümlichen Grundgestalten dieser schaffenden Phantasie und der dichterischen Werke, welche aus solcher Beziehung entspringen: das ist der Mittelpunkt aller Literaturgeschichte.« Mit diesem programmatischen Bekenntnis eröffnete Wilhelm Dilthey 1877 seinen Aufsatz *Goethe und die dichterische Phantasie*.¹ Die ›schaffende Phantasie‹ und ihr ›Werk‹ werden damit zum eigentlichen Subjekt der Literaturgeschichte. Dilthey ist aber sicherlich nicht der erste, der die Phantasie des Dichters als kreative Instanz betrachtet. Wer diesen Begriff zurückverfolgt, wird schnell zur Poetik der Frühromantik gelangen. In Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) heißt es²: »Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen.« Als kreative Instanz identifiziert Schlegel die Phantasie geradezu mit dem Göttlichen: »Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mitteilen und äußern.« Die Phantasie ist das schöpferische Prinzip, und sie ist als solches der Vernunft entgegengesetzt. Diesem romantischen Begriff der ›kreativen Phantasie‹ hier weiter nachzugehen, ist für die Thesen, die ich im folgenden entwickeln möchte, überflüssig, denn was mich interessiert, ist – wenn um 1800 die Geschichte des Begriffs der ›kreativen Phantasie‹ beginnt – die Vorgeschichte dieses Begriffs.

Es hat in der Forschung mehrere Versuche gegeben, die Geschichte der Phantasie zu schreiben, die jedoch alle eines gemeinsam haben: Sie schreiben die Geschichte des ›schöpferischen Vermögens‹, indem sie die Geschichte des Begriffs der ›Phantasie‹ schreiben.³ Mit anderen Worten, es gilt vor Beginn der Untersuchung bereits als

¹ Dilthey hat den Aufsatz mehrfach überarbeitet, schließlich ist er in seinem literaturgeschichtlichen Hauptwerk *Das Erlebnis und die Dichtung* aufgegangen. Ich zitiere nach dieser Fassung in der sechsten Auflage, Leipzig 1919, 175.

² Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, hg. u. eingel. von Hans Eichner, in ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* I.2, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner sowie anderer Fachgelehrter, Paderborn u.a. 1958 ff., 284–362, hier 319. Das folgende Zitat dort 334.

³ Murray Wright Bundy: *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, Ill. 1927, Ndr. Folcroft, Pa. 1970; John M. Cocking: *Imagination – A Study in the History of Ideas*, ed. by

ausgemacht, daß die Geschichte der Phantasie die Geschichte der Instanz ist, die für literarische Kreativität verantwortlich ist, vor und über allen Epochen, a priori, als eine anthropologische Konstante. In diesem Sinn beginnt eine neuere Geschichte der ›Literarischen Phantasie‹ mit den programmatischen Sätzen⁴: ›Phantasie ist das Organ, dem Literatur entspringt. Vernunft, Verstand, Urteilskraft, Geschmack, Witz, Sprachgefühl usw. mögen und müssen dabei mitwirken, letztlich aber ist es doch die Phantasie, welche den literarischen Text entwirft und produziert«, um dann mit den Worten Diltheys zu schließen: ›Das Subjekt der Literaturgeschichte ist [...] die literarische Phantasie [...].« Auch das neueste literaturwissenschaftliche Lexikon definiert selbstbewußt den Begriff ›Phantasie‹ als ›das Vermögen, auf der Basis sinnlicher Eindrücke eigenständige Vorstellungen und daraus erwachsende Kunstwerke hervorzubringen«.⁵

Demgegenüber wird meine These im folgenden sein, daß vor dem 18. Jahrhundert gar nicht die Phantasie das Vermögen war, das für literarische Kreativität verantwortlich gemacht wurde, sondern die Vernunft. Diese wurde der Phantasie nicht gegenübergestellt (wie es seit der Frühromantik geschieht), sondern ihr solcherart übergeordnet, daß sich die Vernunft der Phantasie als passivem Vorstellungsvermögen bedient. Innerhalb der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fakultätenpsychologie war es, so meine erste These, unmöglich, einer anderen Instanz als der ratio kreatives Potential zuzusprechen.

Daran schließt sich meine zweite These an. Wenn das Ergebnis der kreativen Phantasie ein ›Werk‹ im ästhetischen Sinne ist, in den Worten Diltheys, so ist das Ergebnis der dichtenden Vernunft des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ein Argument im logischen Sinne. Innerhalb der Wissenschaftsklassifikationen dieser Zeit gilt die Poetik als eine ars rationalis, die sich, wie die Rhetorik, der logischen Technik der inventio bedient. Das Ergebnis dieses technischen Findungsprozesses ist ein Argument, das heißt ein Sachverhalt, der dazu dient, eine bestimmte Behauptung zu begründen oder zu widerlegen. Das poetische Argument insbesondere dient dem Lob des tugendhaften und dem Tadel des lasterhaften Verhaltens. Schon von seiner Bestimmung her ist ein solches Argument kein ›Werk‹, dem eine wie auch immer bestimmte ästhetische Autonomie zukäme.

Wenn dies zutrifft, dann handelt es sich bei dem rationalen, rein begrifflichen Prozeß der inventio und dem romantischen Konzept einer ›kreativen Phantasie‹ um zwei völlig divergente Konzeptionen des dichterischen Schaffensprozesses. Dennoch

Penelope Murray, London u.a. 1991; Barbara Ransch-Trill: *Phantasie – Welterkenntnis und Welter-schaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn 1996; Silvio Vietta: *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte – Barock und Aufklärung*, Stuttgart 1986. Vgl. auch den Artikel *Phantasie* von Jochen Schulte-Sasse in: *Ästhetische Grundbegriffe – historisches Wörterbuch in sieben Bänden IV*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart u.a. 2000 ff., 778–798.

⁴ Vietta: *Literarische Phantasie* [Anm. 3], 1.

⁵ So Ralf Simon im Art. *Phantasie*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft III*, hg. von Klaus Weimar, Berlin u.a.³ 1997–2003, 64–68.

müssen diese beiden Konzeptionen historisch verbunden sein. Im vierten Abschnitt werde ich deshalb der Frage nachgehen, aus welcher Tradition sich der romantische Begriff einer › kreativen Phantasie ‹ ableitet, wenn sich dieser Begriff nicht aus der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fakultätenpsychologie ableiten läßt. Es ist in der Forschung bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, daß der Begriff der Phantasie oder Einbildungskraft erstmals in den dichtungstheoretischen Überlegungen Anfang des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielt und daß dort in einem bestimmten Verhältnis zum rhetorischen Konzept der Bildlichkeit oder Anschaulichkeit (*evidentia*) steht. Meine dritte These wird deshalb lauten, daß es diese Tradition ist, aus der sich der Begriff einer › kreativen Phantasie ‹ entwickelt. Aus der Anschaulichkeit, die Anfang des 18. Jahrhunderts mit bis dahin völlig unbekannter Intensität zur Forderung an die Dichtung erhoben wird, entwickelt sich die Vorstellung von einem spezifisch kreativen Vorstellungsvermögen des Dichters, das diesen vor anderen Menschen auszeichnet.

Wie es dieses Programm bereits andeutet, ist der Gegenstand meiner Thesen eine äußerst weiträumige historische Entwicklung. Dies hat zwangsläufig zur Folge, daß die Detailschärfe meiner Ausführungen gering sein wird. Ich werde mich deshalb im folgenden mehrmals für grobe Vereinfachungen und Verallgemeinerungen entschuldigen müssen. Wenn ich das Risiko in Kauf nehme, in diesen Verallgemeinerungen widerlegt zu werden, so allein deshalb, weil die Selbstverständlichkeit, mit der auch heute noch die › kreative Phantasie ‹ als anthropologische Konstante jenseits aller historischen Entwicklungen behauptet wird, nur dann zu halten ist, wenn die folgenden Argumente als widerlegt gelten können.

II. Imaginatio und phantasia in der Fakultätenpsychologie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Die mittelalterliche Seelenlehre ist aristotelisch-galenischen Ursprungs und gelangt, wie die gesamte aristotelische Philosophie, durch die Vermittlung der arabischen Kommentatoren in den lateinischen Westen, wo sie im 13. Jahrhundert von Albertus Magnus, Thomas von Aquin und anderen aufgenommen wird und in mannigfaltigen Veränderungen die Grundlage der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über den Aufbau der Seelenvermögen bis ins 16. und 17. Jahrhundert bildet.⁶

⁶ Ich verweise stellvertretend, neben den bereits Anm. 3 genannten Titeln, auf die entsprechenden Artikel in der *Cambridge History*: Gary Hatfield: *The Cognitive Faculties*, in: *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy* II, ed. by Daniel Garber und Michael Ayers, Cambridge 1998, 953-1002; Zdzislaw Kuksewicz: *Criticisms of Aristotelian Psychology and the Augustinian-Aristotelian Synthesis*, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, ed. by Norman Kretzmann, Anthony Kenny u.a., Cambridge, London et al. 1982, 623-628; Edward P. Mahoney: *Sense, Intellect, and Imagination in Albert, Thomas, and Siger*, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, ed. by Norman Kretzmann, Anthony Kenny u.a. Cambridge, London usw. 1982, 602-622; Katharine Park: *The*

Strukturierendes Moment dieser Seelenlehre ist der hierarchische Aufbau der Arten von Seelen und ihrer Vermögen, weshalb man in bezug auf diese Seelenlehre von einer Fakultätenpsychologie spricht. Grundsätzlich werden drei Arten von Seelen unterschieden, die *anima vegetabilis*, *sensibilis* und *rationalis*, die jeweils spezifisch für die drei Stufen des belebten Seins sind. Die *anima vegetabilis* stellt das belebende Prinzip der Pflanzen dar und gliedert sich im einzelnen in die drei Vermögen der Ernährung, des Wachstums und der Fortpflanzung. Zu dieser *anima vegetabilis* kommt auf der nächsthöheren Stufe des Seins, dem Tier, als definierendes Merkmal die *anima sensibilis* hinzu, das heißt die sinnliche, empfindende Seele. Sie gliedert sich ihrerseits in die Vermögen der Wahrnehmung, der Empfindung und der Bewegung, wobei letztere jede physische Bewegung, willentlich wie unwillentlich, umfaßt. Die *potentia appetitiva* umfaßt das Vermögen zu Empfindungen (Schmerz, Freude etc.) und Trieben (Hunger, Lust etc.) und gliedert sich deshalb weiter in die Vermögen, etwas zu wollen oder zu begehren auf der einen und etwas nicht zu wollen, zu vermeiden oder abzulehnen auf der anderen Seite. Das Vermögen der Wahrnehmung, die *potentia sensitiva* im eigentlichen Sinne, gliedert sich ihrerseits in die den fünf äußeren Sinnen zugeordneten Vermögen des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens und Fühlens auf der einen Seite und die den inneren Sinnen zugeordneten Vermögen auf der anderen Seite. Die *anima rationalis* schließlich verfügt über alle Vermögen der *anima vegetabilis* und der *anima sensibilis*, darüber hinaus aber auch über die Vernunft, den *intellectus*, als das alleinige Merkmal des Menschen.

Die ›Phantasie‹ gehört zu den inneren Sinnen. Zahl und Aufgabenverteilung dieser inneren Sinne variieren, ein zumindest weitverbreitetes Modell unterscheidet jedoch zwischen fünf Vermögen: *sensus communis*, *imaginatio*, *phantasia*, *aestimatio* und *memoria*. Der Name des *sensus communis*, des »Allgemeinen« oder »Gemeinsamen Sinnes«, erklärt sich aus Funktion dieses Vermögens, die einzelnen Eindrücke der fünf äußeren Sinne zu einem Gesamteindruck zusammenzuführen. Aus den Eindrücken ›rot‹, ›rund‹, ›fest‹ und ›süß‹ fügt der *sensus communis* derart einen einheitlichen Sinneseindruck zusammen, den er als solchen dem nächsten Vermögen, der *imaginatio*, zur Verfügung stellt. Erst diese bildet dann, als Vorstellungsvermögen im eigentlichen Sinne, in einem zweiten Schritt aus diesem Sinneseindruck das Vorstellungsbild ›Apfel‹. Der *sensus communis* kann die Sinneseindrücke nur solange präsent halten, wie das äußere Objekt den Sinnen präsent ist, die *imaginatio* dagegen, als ›inneres Auge‹, kann die Vorstellung ›Apfel‹ auch repräsentieren, wenn das äußere Objekt nicht mehr gegenwärtig ist. Sie wird deshalb oft als »the-

Organic Soul, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed by Charles B. Schmitt, Quentin Skinner et al., Cambridge, New York usw. 1988, 464–484; und die Artikel *Einbildung*, *Einbildungskraft* von J.H. Trede u. K. Homann, *Phantasia* von G. Camassa, E. Evrard, L. Benakis und M. R. Pagnoni-Sturlese und *Imagination* von H. Mainusch und R. Warning im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971ff. Einen sehr guten Überblick gibt Harvey E. Ruth: *The Inward Wits – Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975.

saurus formarum« bezeichnet, als »Schatzhaus« oder »Vorratshaus« der Formen, freilich nur in dem Sinne, daß sie virtuell alle diese Formen enthält und darstellen kann, wie eine Flüssigkeit jede Form annehmen, aber von sich aus nicht halten kann – um ein Bild der Zeit zu gebrauchen.

Im Gegensatz zur *imaginatio* ist die *phantasia* das Vermögen, den Gesamtsinnesindruck der *imaginatio* in seine Bestandteile, seine einzelnen Formen zerlegen und diese neu zusammensetzen zu können. So etwa kann die *phantasia* aus den einzelnen Elementen »Gold« und »Berg« das Bild eines goldenen Berges formen oder aus Löwe, Ziege und Schlange das aus diesem Grund berühmte Wesen der Schimäre – ein Phantasiewesen im wörtlichen Sinne. Während die *phantasia* nur die Formelemente als solche unterscheiden kann, kann das nächste Vermögen, die *aestimatio* (das »Einschätzungsvermögen«), aus dem Vorstellungseindruck oder seinen Elementen sogenannte »intentiones« ableiten. Das immer wieder zitierte Beispiel für dieses Vermögen ist das Schaf, das aus dem Sinnesindruck »groß«, »grau«, »schnell« usw. nicht nur das Vorstellungsbild »Wolf« zusammensetzt, sondern diesen Sinnesindruck auch gleichzeitig als gefährlich einstufen und die Flucht auslösen kann. »Gefährlichkeit« wäre in diesem Sinne die *intentio*, die die *aestimatio* des Schafes aus dem Bild des Wolfes ableiten kann. Während diese Analyse der Verarbeitung eines Sinnesindrucks relativ konstant geblieben zu sein scheint, war die Frage, ob es sich bei *imaginatio*, *phantasia* und *aestimatio* tatsächlich um drei verschiedene Vermögen handelt, höchst umstritten. Sowohl *imaginatio* wie *phantasia* wurden jeweils zu alleinigen Vermögen erklärt, die dann allerdings die drei Funktionen in sich vereinigten.

Das letzte Vermögen unter den inneren Sinnen ist schließlich die *memoria*, das heißt die Fähigkeit, Sinnesindrücke zu erinnern und wiederzuerkennen. Während die *imaginatio* einen Sinnesindruck nur jeweils aktuell repräsentieren kann und in diesem Sinne mit Wasser verglichen wird, hat die *memoria* eine festere Konsistenz und kann, wie Wachs, einen Sinnesindruck auch über längere Zeit behalten. Der Weg vom *sensus communis* über die *imaginatio* zur *memoria* funktioniert deshalb in beide Richtungen, und wie ein neuer Sinnesindruck durch das Vermögen der *imaginatio* in der *memoria* abgelegt werden kann, so kann in umgekehrter Richtung jeder Sinnesindruck aus der *memoria* wieder abgerufen und in die *imaginatio* geholt werden, die als inneres Auge dieses Bild dem Geist präsentiert. Der *sensus communis* dient hierbei als Unterscheidungskriterium dafür, ob es sich um ein Erinnerungsbild oder das Bild eines real präsenten Objektes handelt: der Geist erkennt jeweils, ob der Sinnesindruck nur in der *imaginatio* vorhanden ist oder auch im *sensus communis*, und kann dem entsprechend unterscheiden, ob der jeweiligen Vorstellung eine externe Realität entspricht. Auf diese Weise erklärt sich auch das Zustandekommen von Träumen, denn im Schlaf strömen Bilder aus der *memoria* zurück in die *imaginatio*, gleichzeitig jedoch ist die übergeordnete Instanz des Geistes (die *ratio*, der *intellectus*) ausgeschaltet, so daß nicht mehr zu entscheiden ist, ob den Bildern eine äußere Realität entspricht.

Von allergrößter Bedeutung für die Fakultätenpsychologie, wie sie bis hierher beschrieben wurde, ist, daß die *anima sensibilis*, und damit auch der gesamte Komplex der inneren Sinne, organisch gedacht wurde. Mit Galen wurde das Gehirn in drei sogenannte Ventrikel eingeteilt, auf die sich die verschiedenen Vermögen verteilten, wobei nur *sensus communis* und *memoria* konstant der ersten und dritten Höhlung zugeteilt wurden, die Vermögen der *imaginatio*, *phantasia* und *aestimatio* jedoch, abhängig von ihrer jeweiligen konkreten Unterscheidung, in wechselnder Form auf die erste und zweite Höhlung verteilt wurden. Wichtiger noch als die Ventrikellehre – die bis zu Vesalius Anfang des 16. Jahrhunderts gültig blieb – ist die Annahme einer Materialität des Vorstellungsbildes selbst, wie es in den inneren Sinnen erzeugt wurde. Nach mittelalterlicher Vorstellung bestand der Sinneseindruck aus einer *species sensibilis*, einer »sinnlichen Form«, die von den wahrgenommenen Objekten ausgesandt und von den fünf äußeren Sinnen aufgenommen wurden. Diese wurden dann als *species intellegibilis*, als »intellektible Formen« von den sogenannten *spiritus*, den »Lebensgeistern« durch die Arterien (die man sich als hohl vorstellte) zu den inneren Sinnen transportiert und dort weiterverarbeitet. Alles, was in der *anima sensibilis* geschah, bis hin zur Abspeicherung der *species* in der *memoria*, war materiell gedacht.

Die Materialität der *anima sensibilis* war insofern von Bedeutung, als im Gegensatz zu dieser die *anima rationalis*, die Vernunftseele, als rein geistiges, immaterielles Vermögen gedacht wurde. Diese war es, durch die Gott den Menschen gegenüber den Tieren ausgezeichnet hatte und die seine *differentia specifica*, sein eigentümliches Wesensmerkmal darstellte: der Mensch war das *animal rationale*, das vernunftbegabte Tier. Wie genau nun die Vermittlung des materiellen Vorstellungsbildes der *anima sensibilis* in ein geistiges Bild und letztlich in einen Begriff der *anima rationalis* zu denken war, gehört zu den umstrittensten Lehrgehalten der Fakultätenpsychologie, denn es ist genau dieser Punkt, an dem, mit der Immaterialität der Seele, auch die Frage von deren Sterblichkeit hing: von der man ohne Übertreibung sagen kann, daß sie die zentrale Frage der mittelalterlichen Philosophie überhaupt war.

Grundsätzlich wurde die Frage mit der Annahme und Unterscheidung zweier Vermögen in der *anima rationalis* zu lösen versucht, eines passiven und eines aktiven Intellektes. Während der passive Intellekt ein aufnehmendes und darstellendes Vermögen war, das auf irgendeine Weise mit den inneren Sinnen der *anima sensibilis* verbunden war und von dort die Vorstellungsbilder als geistige übernahm, verfügte der aktive Intellekt über die Begriffe, um die Vorstellungsinhalte im eigentlichen Sinne als solche erkennen zu können. Während die *anima sensibilis* immer an die sinnliche Erscheinung einer Sache, das heißt an das Individuelle und Partikulare geknüpft ist, ist der *intellectus agens* fähig, aus dem Individuellen das Allgemeine und Universale zu abstrahieren. Aus diesem Vermögen zur eigentlichen »Erkenntnis« einer Sache als einer solchen ergeben sich damit als weitere Vermögen die des Zählens, des Urteilens und des Schlußfolgerns.

Neben dem zweigeteilten intellectus unterschied man in der anima rationalis zwei weitere Vermögen, Wille (voluntas) und Gedächtnis (memoria). Die Notwendigkeit der Zweiteilung des Gedächtnisses in einen sensiblen und einen rationalen Teil ergibt sich aus der Tatsache, daß wir offensichtlich nicht nur fähig sind, uns sinnliche Formen zu erinnern, sondern auch an Begriffe und Konzepte: also muß es neben der memoria der anima sensibilis auch eine memoria der anima rationalis geben. Das Vermögen des Willens muß von dem des Intellectes unterschieden werden, weil es offensichtlich zwei verschiedene Dinge sind, einen Sachverhalt als solchen zu erkennen und ihn auf der anderen Seite als solchen zu wollen oder nicht zu wollen. Bewußtheit im modernen Sinne kommt selbstverständlich nur der anima rationalis zu – zwar kann das Schaf einen Wolf als gefährlich erkennen und fliehen, das Erkennen des Wolfes als Wolf und die bewußte Entscheidung zur Flucht sind jedoch allein der Vernunftseele des Menschen gegeben.

Nach dieser äußerst groben und stark vereinfachenden Darstellung der Fakultätenpsychologie komme ich zu der Frage, die mich hier einzig interessiert, nämlich ob innerhalb dieser Fakultätenpsychologie den Vermögen der phantasia oder der imaginatio (ich behandle diese beiden Begriffe im folgenden gleichbedeutend) irgendein ›kreatives‹, ›schöpferisches‹ oder auch nur allgemein aktives, selbsttätiges Potential zugesprochen werden kann, das diese Vermögen dafür qualifizieren würde, für eine Geschichte oder auch nur Vorgeschichte des Begriffs der ›kreativen Phantasie‹ herangezogen werden zu können. Die Antwort ist meines Erachtens ein klares Nein.

Ich beginne mit dem wichtigsten Argument, der Passivität der imaginatio oder phantasia innerhalb des Fakultätenmodells. Wie gezeigt, haben die inneren Sinne keine aktive Rolle, sondern verhalten sich rein rezeptiv gegenüber den Sinneseindrücken, die sie von außen bekommen. Zwar stellt die imaginatio dem intellectus das Bild eines konkreten Pferdes zur Verfügung, wenn dieser den Begriff ›Pferd‹ denkt, aber auch hier handelt die imaginatio nur auf Anweisung der höheren Fakultäten. Ebenso wenn die phantasia – um das zitierte Beispiel zu gebrauchen – aus den Elementen ›Gold‹ und ›Berg‹ das Bild eines goldenen Berges bildet, wie er in der Welt nicht wahrgenommen werden kann, und somit scheinbar produktiv wird, etwas Neues erschafft, kann sie dies nicht aus eigenem Antrieb tun. Es ist der Intellect, der die Begriffe ›Gold‹ und ›Berg‹ zusammensetzt und damit im eigentlichen Sinne ›kreativ‹ ist, wogegen die phantasia ein bloß ausführendes Vermögen ist, das der ratio lediglich die Vorstellungsinhalte für diesen ›Schöpfungsakt‹ zur Verfügung stellt, nämlich ›Gold‹ und ›Berg‹. Diese Tatsache, die zur Genüge aus der Hierarchie der Vermögen selbst hervorgeht, wird von Thomas von Aquin auch eigens hervorgehoben.⁷ Die phantasia oder imaginatio kann nicht von sich aus tätig werden. Eine Ausnahme bildet lediglich das Verhalten der inneren Sinne während des Schlafes,

⁷ Vgl. Thomas von Aquin: *Quaestiones quodlibetales*, in ders.: *Opera omnia* III, hg. von Roberto Busa S.I. Stuttgart-Bad Cannstatt 1980, 438–501, hier 483 (*Quaestiones quodlibetales* 8.2.1).

wo gerade die Abwesenheit der ratio ein unregelmäßiges Zurückströmen der Bilder aus der memoria ermöglicht. Auch in diesem Fall sind die inneren Sinne jedoch passiv.

Zweitens sind die inneren Sinne als organisch gedachte Vermögen, die materielle Abbilder transportieren, rein bildlich substanzial und verfügen in diesem Sinne natürlich nicht über sprachlichen Ausdruck. Dieser ist als Vermögen ausschließlich der ratio gegeben. Zwar kann man sich in der imaginatio eine Stimme vorstellen und diese ›hören‹, aber verstehen kann man diese Stimme nur in der ratio. Die direkte Ankoppelung der Phantasie an die Sprache als literarisch-produktives Vermögen, bei der die Phantasie gerade den Widerpart zur logisch fortschreitenden, begrifflich arbeitenden Vernunft übernimmt, ist deshalb innerhalb des Fakultätenmodells undenkbar. Selbst zur Erzeugung oder zum Verständnis einer Metapher, eines sprachlichen Bildes, ist die phantasia, angesichts der Abstraktionsprozesse, die eine solche Übertragung voraussetzt, ohne die ratio unfähig.

Drittens schließlich ein Argument, das im Grunde nur die vorherigen zusammenfaßt, nämlich die ›Animalität‹ der imaginatio und phantasia innerhalb der Fakultätenpsychologie, das heißt die Tatsache, daß diese Vermögen auch den Tieren eignen, in genau demselben Sinne wie den Menschen. Es ist gerade eines der Einteilungsprinzipien der Seinshierarchie, wie sie sich in der Gliederung von anima vegetabilis, sensibilis und rationalis spiegelt, daß nur der Mensch Techniken und Künste (artes) entwickeln und anwenden kann, daß nur der Mensch zu bewußter Erkenntnis und deren sprachlicher Darstellung fähig ist. Die ratio zeichnet den Menschen aus, nicht die imaginatio. Nur die menschliche ratio verfügt über das Vermögen des Willens, der nötig ist, um die phantasia überhaupt arbeiten zu lassen. ›Kreativ‹, ›schöpferisch‹, aktiv kann deshalb nur die ratio werden, die genau zu diesem Zweck Techniken oder Künste entwickelt, die artes rationales, durch deren Anwendung jede Art von sprachlicher Vermittlung möglich wird. Auf diesen Punkt – nämlich was es konkret bedeutet, wenn die Dichtkunst als eine ars rationalis behandelt wird, das heißt als eine Technik oder Wissenschaft –, wird gleich zurückzukommen sein. Zuvor sind noch mögliche Einwände auszuräumen.

In drei Fällen ist es nämlich möglich, daß die imaginatio in gewissem Sinne selbst tätig wird, das heißt die ratio als Kontrollinstanz ausgeschaltet ist. Auf den einen Fall habe ich bereits hingewiesen: Träume entstehen nach dem Modell der Fakultätenpsychologie, indem während des Schlafes die Bilder aus der memoria in die imaginatio zurückströmen, ohne daß dabei die ratio ihre Kontrolle ausüben könnte. Daraus erklärt sich das Wilde und Ungeordnete der Träume. Niemand im Mittelalter oder in der Frühen Neuzeit ist jedoch auf die Idee gekommen, die literarische Produktion mit diesem Prozeß ursächlich – das heißt nicht bloß in Form einer Analogie oder eines literarischen Motivs, sondern als ›causa efficiens‹ – in Verbindung zu bringen, dazu bedurfte es der Psychoanalyse des 19. Jahrhunderts.

Die zweite Möglichkeit besteht in einer Störung der Hirnfunktionen, die – entweder durch eine äußerliche Verletzung des Gehirns oder etwa durch eine Störung des Säftegleichgewichts, wie etwa bei melancholischem Temperament oder bei Fie-

ber – die Kontrolle der ratio ausschaltet und es damit der imaginatio erlaubt, dem sensus communis seine Phantasiebilder als äußere Wirklichkeit vorzugaukeln. Der Verrückte hört Stimmen, sieht Dinge oder hat Körperempfindungen, die nicht der Wirklichkeit entsprechen. Damit verhält sich der Verrückte offensichtlich analog zum Dichter, der ja auch Dinge erfindet, die nicht der Wirklichkeit entsprechen. Gerade in der Frühen Neuzeit wurde diese Analogie zu einem großen Problem für die Legitimation der Dichtung. Shakespeare hat dieses Problem benannt, wenn Theseus im *Sommernachtstraum* seine Geringschätzung der Dichtung mit der Verwandtschaft von Dichtung und Wahnsinn begründet: »The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact« (V.1, v. 7-8). In der Folge sind die Poetiken dieser Zeit bemüht, eine möglichst große Distanz zwischen die Tätigkeit des Dichters und die imaginatio zu bringen, also die Tätigkeit des Dichters von der imaginatio abzugrenzen und sie – im Sinne der argumentativen Begründung der Dichtung, auf die gleich zurückzukommen sein wird – fester an die ratio zu binden. Die Poetiken von Ronsard, Puttenham, Sidney und Campanella wären hier etwa als Beispiele zu nennen.⁸

Die dritte Möglichkeit einer beschränkten Selbsttätigkeit der imaginatio ist die göttliche Inspiration oder prophetische Vision, bei der unter göttlichem Einfluß Vorstellungen in der menschlichen imaginatio erzeugt werden. Wie Thomas in der *Summa theologica* II.171-174 ausführlich darlegt, kommt eine Vision zustande, indem Gott der imaginatio die Abbildungen körperlicher Dinge einprägt.⁹ Diese Vision kann sowohl unmittelbar durch das göttliche Licht hervorgerufen sein, als auch indirekt vermittelt durch Engel oder Geister. Die erste Möglichkeit erwähnt Dante in der *Divina Commedia*, Purgatorio XVII, 13-18: »O imaginativa che ne rube / tal volta si di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube, / chi move te, se 'l senso non ti porge? / Moveti lume che nel ciel s'informa / per sé o per voler che giù lo scorge.« Indem die Phantasie »entrückt«, das heißt im wörtlichen Sinne zu Gott hinaufgezogen wird – und zwar über die bereits erwähnten spiritus, die materiellen Träger der Vorstellungsinhalte –, bleibt der menschliche Geist ohne »Bewußtsein« zurück, weil er, ohne das Vorstellungsvermögen, die sinnlichen Eindrücke nicht mehr verarbeiten kann. Daraus erklärt sich der »geistesabwesende« Zustand der entrückten Dichter oder Propheten, und die Tatsache, daß diese sich, wenn sie aus ihrer Entrückung zurückkommen, bisweilen selbst nicht an das erinnern können, was sie während der Entrückung erlebt und gesagt haben.

Die Vision selbst kann – wieder nach Thomas – sowohl der Prophet wie auch eine andere Person haben (etwa der Pharao in der Josephsgeschichte), entscheidend ist nur, daß es der Prophet ist, der die Bedeutung der visionären Bilder enthüllen kann.

⁸ Vgl. dazu unten den vierten Abschnitt.

⁹ Ich verweise außerdem auf Vincenz von Beauvais: *Speculum quadruplex sive speculum maius – Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale*, Duaci 1624, Ndr. Graz 1964-65, *speculum naturale*, liber 26, caput 81: De prophetica visione.

Aufgrund dieser Tatsache muß auch zwischen einer bloß »spirituellen Prophetie« (weil über die »spiritus« der Wahrnehmung vermittelt) und einer »intellektuellen Prophetie« unterschieden werden, bei der Gott nicht nur auf die imaginatio, sondern auch auf den Intellekt einwirkt und damit das Verständnis der göttlichen Vorstellungsbilder vermittelt. Dieser Fall einer göttlichen Entrückung – der, wie das Beispiel Dantes zeigt, durchaus für die Dichtung in Anspruch genommen wurde – ist natürlich für die Dichtungstheorie von großer Bedeutung, denn aus dieser Möglichkeit leitet sich eine ganz andere Stellung der Dichtung ab, als sie aus ihrem Status als rationale Disziplin und Teil des Organon folgt. Die Dichtung wird in diesem Fall zu einer Form der Theologie, einer dichterischen Offenbarung. Im 15. Jahrhundert ist es Marsilio Ficino, der daraus die Möglichkeit einer »theologia poetica« ableitet. Für die Vorgeschichte des Begriffs der »kreativen Phantasie« ist dies jedoch nur bedingt von Bedeutung, denn auch hier, bei der göttlichen Offenbarung, ist die imaginatio gerade nicht selbsttätig.¹⁰

Damit komme ich zu meinem nächsten Punkt, nämlich der Frage, was genau es bedeutet, wenn im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit die Dichtkunst als eine ars, das heißt als eine Kunst, Technik oder Wissenschaft behandelt wird.

III. Die Dichtung im Kanon der Wissenschaften und Künste

Innerhalb der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Klassifikationen der Wissenschaften und Künste spielt die Dichtung in den seltensten Fällen überhaupt eine Rolle. Im allgemeinen wurde sie von den Theologen und Philosophen als viel zu sekundär empfunden, um überhaupt in diese Klassifikationen aufgenommen zu werden. Wo sie jedoch auftaucht, wird sie, auch dies im Gefolge der arabischen Kommentatoren, dem aristotelischen Organon zugerechnet.¹¹ Im Gegensatz zu den Wis-

¹⁰ Die erste selbständige Abhandlung über die imaginatio, Gianfrancesco Picos della Mirandola *De imaginatione* (1501), gehört in diesen Kontext, und zwar als Kritik des Neuplatonismus. Die imaginatio ist genau der Punkt, an dem nach Picos Überzeugung die Dämonen ihre eigentliche Wirkung entfalten, indem sie dem Abergläubigen Erscheinungen vorgaukeln oder ihn Stimmen hören lassen. In diesem Sinne behandelt Pico die imaginatio als tendenziell unkontrollierbare Sinnlichkeit, deren Problematik eben genau darin besteht, immer wieder von neuem der Vernunft unterstellt werden zu müssen. Diese allein kann versichern, daß der Mensch nicht Dämonen und ihren Sinnestäuschungen aufsitzt und an abergläubische Praktiken zu glauben beginnt. Genau das macht Pico dem Neuplatonismus zum Vorwurf. Die ganze Abhandlung hat deshalb mit der Vorgeschichte der »kreativen Phantasie« keine Berührungspunkte.

¹¹ Neben dieser Tradition muß ich auch hier noch einmal auf die Klassifikation der Dichtung als Teil der Theologie verweisen, die im Mittelalter und dann im Neuplatonismus der Frühen Neuzeit eine wichtige Rolle spielt und die sich eben aus der Tatsache ableitet, daß die Dichtung auf göttliche Inspiration oder Offenbarung zurückgeht. Diese Klassifikation widerspricht nicht, wie gezeigt, der rationalen Zuordnung der Dichtung. Gelegentlich wurde die Dichtung auch als Teil der Grammatik behandelt, dies besagt jedoch nicht mehr, als daß die metrische Form als Definiens der

senschaften im eigentlichen Sinne (den *scientiae*) wurden im *Organon* die *artes rationales* oder *sermocinales* zusammengefaßt, das heißt die Künste oder Techniken, die nicht ein Wissen selbst, sondern eine instrumentelle Fähigkeit vermitteln, die als solche für die Konstitution der eigentlichen Wissenschaften unerlässlich ist. Zu dem so bestimmten *Organon* wurden seit der Spätantike die logischen Schriften des Aristoteles, also die Kategorienschrift, *Peri hermeneias*, die *Erste Analytik*, die *Zweite Analytik*, die Schrift über die Trugschlüsse und die *Topik* gerechnet. Einen etwas unbestimmteren Ort hatten neben diesen Schriften die aristotelische *Rhetorik* und *Poetik*.

Es ist hier nicht der Ort, die unterschiedlichen Begründungen, die diese Zuordnung von *Rhetorik* und *Poetik* bei den arabischen Aristoteles-Kommentatoren, bei Albertus Magnus, Thomas von Aquin oder Roger Bacon, über Girolamo Savonarola bis hin zu Iacopo Zabarella gefunden hat, nachzuzeichnen. Wichtig ist, daß, von diesen Autoren ausgehend, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die *Poetik* als eine *ars rationalis* galt, und zwar mit der Begründung, daß die Dichtung ein Argument im logischen Sinne darstellt. Ich skizziere auch diese Theorie wieder äußerst grob und stark vereinfachend.

Die *Poetik* als Technik (*ars*), als methodische Entwicklung eines menschlichen Vermögens, ist eine *ars rationalis*, weil die Dichtung selbst ein Argument darstellt, durch das der Dichter die Menschen zu tugendhaftem Verhalten ermahnen und von lasterhaftem abschrecken will. Mahnung und Abschreckung sind argumentative Prozesse, das heißt Prozesse, durch die der menschliche Verstand über eine Begründung – eben das Argument – zu einer Erkenntnis gelangt. Diese Prozesse sind Gegenstand der Logik im allgemeinen Sinne des aristotelischen *Organon*. Die *Poetik*, die damit das technische Wissen vermittelt, das zur Herstellung poetischer Argu-

Dichtung angenommen wurde, die Metrik aber einen Teil der Grammatik darstellt. Noch im 16. Jahrhundert findet sich diese Bestimmung bei Petrus Ramus. Die Dichtung ist in diesem Fall eine bloße Form, der man sich etwa aus mnemotechnischen Gründen bedient, während die Inhalte aus den anderen wissenschaftlichen Disziplinen stammen. Auch dieser Fall würde damit meine These bestätigen, daß die *ratio* die »kreative« Instanz ist, denn die Inhalte dieser Disziplinen gehen ja ohne Zweifel auf die *ratio* zurück, genauso wie die Anwendung der metrischen Form. Allgemein zum Status der *Poetik* und insbesondere zur *Poetik* als Teil des *Organon* vgl. – natürlich stellvertretend – Judson Boyce Allen: *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages – A Decorum of Convenient Distinction*, Toronto 1982; Charles Sears Baldwin: *Medieval Rhetoric and Poetics (to 1400) – Interpreted from Representative Works*, Reprint Gloucester, Mass. 1959; Gilbert Dahan: *Notes et textes sur la poétique au moyen âge*, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* 47 (1980), 171-239; W. Edwards: *Jacopo Zabarella – A Renaissance Aristotelian's View of Rhetoric and Poetry and their Relation to Philosophy*, in: *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Age – Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale (Montreal 1967)*, Montreal, Paris 1969, 843-854; Osborn Bennett Hardison: *The Enduring Monument – A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill 1962; Concetta Carestia Greenfield: *Humanist and Scholastic Poetics 1250-1500*, Lewisburg 1981; Richard Walzer: *Zur Traditionsgeschichte der aristotelischen Poetica*, in ders.: *Greek into Arabic – Essays on Islamic Philosophy*, Oxford 1962, 129-136; und die Einführung von Minnis und Scott in: *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100 - c. 1375 – The Commentary Tradition*, ed. by A.J. Minnis and A.B. Scott with the Assistance of David Wallace, Oxford 1991.

mente nötig ist, bildet deshalb einen Teil der Logik, wenn auch, wie es immer wieder heißt, den geringsten und unbedeutendsten.

Nach Thomas von Aquin trägt die Logik oder *philosophia rationalis* diesen Namen, weil sie die Prozesse der Vernunft selbst zu ihrem Gegenstand hat.¹² Grundsätzlich sind drei solcher Prozesse zu unterscheiden: die Erkenntnis des Einfachen und Unteilbaren, wie sie in der aristotelischen Schrift über die *Praedikamente* vermittelt wird, die Bildung von Urteilen, wie sie in *Peri hermeneias*, und schließlich das eigentliche Fortschreiten der Vernunft vom Bekannten zum Unbekannten, wie es in den übrigen Büchern des *Organon* behandelt wird. Dieses letztere Fortschreiten der Vernunft mittels Schlußfolgerungen kann sich auf drei Arten vollziehen: auf iudikative Art, indem sich die Vernunft des *Sylogismus demonstrativus* bedient und Wissen erzeugt, auf inventive Art, indem sie sich der verschiedenen Gradationen wahrscheinlicher Schlüsse bedient, und auf sophistische Art, indem sie sich der Trugschlüsse bedient und falsches, scheinbares Wissen erzeugt.

Zur inventiven Logik gehört erstens die *Topik*, die sich des *Sylogismus dialecticus* bedient und eine begründete Meinung erzeugt, indem sich die Vernunft bei zwei widersprüchlichen Aussagen einer Seite mit Bestimmtheit zuwendet. Zweitens die *Rhetorik*, die sich des *enthymems* und des *exemplum* bedient und die eine Vermutung erzeugt, indem sich die Vernunft einer Seite mehr zuneigt als der anderen. Drittens schließlich die *Dichtung*, die durch einen bestimmten Eindruck für tugendhaftes und gegen lasterhaftes Verhalten argumentiert¹³: »Wenn aber nur ein bestimmter Eindruck zu einer Seite einer widersprüchlichen Aussage neigen läßt, auf die Art und Weise, auf die in jemandem ein Abscheu vor einer bestimmten Speise erregt wird, indem man diese mit etwas Abscheulichem vergleicht, dann ist dies die Zuständigkeit der Dichtung. Denn es ist die Aufgabe des Dichters, durch eine zweckentsprechende Darstellung zu etwas Tugendhaftem hinzuführen. Dies alles aber gehört zur *philosophia rationalis*, denn vom einen zum anderen hinzuführen ist Aufgabe der Vernunft.«

Der Dichter schreckt von lasterhaftem Verhalten ab, indem er dieses Verhalten abschreckend darstellt, wie man etwa jemandem von einer bestimmten Speise dadurch abrät, daß man diese Speise mit etwas Abscheulichem vergleicht: »Dieses Brot schmeckt wie Stroh« ist ein Argument dafür, auf den Verzehr dieses Brotes zu verzichten. Die Handlung, die der Dichter erfindet, ist deshalb ein Argument für oder gegen eine bestimmte Handlungsweise. Dies kann natürlich auch Zweck der anderen argumentativen Methoden sein, wie etwa dem streng logischen *Sylogismus*,

¹² Vgl. Thomas von Aquin: *Expositio libri posteriorum*, in ders.: *Opera omnia* I.2. Iussu Leonis XIII P.M. edita. Cura et studio Fratrum Praedicatorum, Paris, Rom 1989.

¹³ Ebd. 7: »Quandoque vero sola estimatio declinat in aliquam partem contradictionis propter aliquam representationem, ad modum quo fit homini abhominatio alicuius cibi si representetur ei sub similitudine alicuius abhominabilis; et ad hoc ordinatur poetica, nam poete est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam decentem representationem. Omnia autem hec ad rationalem philosophiam pertinent: inducere enim ex uno in aliud rationis est.« Übersetzung vom Verfasser.

den Thomas in seiner *Summa* anwendet. Der Unterschied zwischen beiden Argumentationsformen besteht vor allem in der Tatsache, daß sich die »bildliche« Argumentation der Dichtung besonders an einfache Menschen richtet, während die logisch deduktiv fortschreitende Philosophie sich an akademisch gebildete Leser richtet.

Die Begründungen für die Zuordnung der Poetik zu den artes rationales sind starken Veränderungen unterworfen. Ende des 15. Jahrhunderts begründet Girolamo Savonarola die Zuordnung mit den unterschiedlichen logischen Formen, die den einzelnen Büchern des Organon entsprechen. Die *Zweite Analytik* hat den demonstrativen Syllogismus zum Gegenstand, bei dem die conclusio mit Notwendigkeit aus den Prämissen folgt und ein absolut gültiges Wissen erzeugt. Besteht der Syllogismus aus wahrscheinlichen Sätzen, erzeugt er eine begründete Meinung und ist Gegenstand der *Topik*, besteht er aus falschen oder kommt durch ungültige Schlüsse zustande, ist er Gegenstand der *Sophistischen Widerlegungen*. Der Rhetorik spricht Savonarola das enthymem zu, das aus Indizien zu einer bestimmten Einschätzung des Sachverhaltes kommt, Gegenstand der Poetik ist die exemplarische Schlußform, das heißt der Schluß von einem Einzelfall auf einen anderen.¹⁴ Zweck eines solchen exemplum ist auch hier Mahnung zur Tugend und Abschreckung vom Laster. Diese Zuordnung übernimmt noch hundert Jahre später Iacopo Zabarella,¹⁵ der sie an die deutsche Schulphilosophie des 17. Jahrhunderts weiterreicht.

Wie auch immer die konkrete Begründung für die Zuordnung der Poetik zum Organon aussieht, entscheidend ist, daß die Dichtung mit und durch diese Zuordnung immer das Ergebnis einer logisch-schlußfolgernden Tätigkeit ist, das heißt, in den Worten von Thomas, »eine Aufgabe der Vernunft«. Es ist unmöglich, der imaginatio oder phantasia innerhalb dieser argumentativen Begründung der Dichtung irgendeine tragende Rolle zuzusprechen. Die ratio benötigt die imaginatio, um sich ihre Inhalte vorzustellen, aber das ist eine untergeordnete Tätigkeit, der, genauso wie der Tätigkeiten der Sinne oder der memoria, keinerlei kreatives oder auch nur selbsttätiges Potential zukommt. Natürlich bedient sich die dichterische Tätigkeit der imaginatio wesentlich stärker als etwa der demonstrative Syllogismus, denn es ist die Bildlichkeit der dichterischen Sätze, die ihrem argumentativen Gehalt Nachdruck verleiht. Gelegentlich heißen diese dichterischen Sätze deshalb sogar »imaginative« oder »imitative« Sätze.¹⁶ Aber sie heißen so, weil diese Sätze besonders bildlich sind, und nicht, weil die imaginatio diese Sätze bilden würde.

¹⁴ Vgl. Girolamo Savonarola: *Apologeticus de ratione poeticae artis*, in ders.: *Scritti filosofici. Edizione Nazionale delle Opere di Girolamo Savonarola XIV.1*, a cura di Giancarlo Garfagnini e Eugenio Garin. Roma 1982, 209–272.

¹⁵ Vgl. Iacopo Zabarella: *De natura logicae*, in ders.: *Opera Logica*, Frankfurt/M. 1608, Ndr. Frankfurt/M. 1966, 78–100.

¹⁶ Vgl. z.B. Albertus Magnus: *Logica*, in ders.: *Opera omnia I*, publ. par August Borgnet, Paris 1890, 7.

Dieser Befund – daß der *imaginatio* innerhalb des logischen Modells der Dichtung keine aktive Rolle zukommt – wird durch die Tatsache bestätigt, daß es innerhalb des Organon bereits eine eigene, aktive Form der ›Findung‹ oder ›Erfindung‹ gibt, nämlich das topische Verfahren der *inventio*. Auch hier muß ich dem Prinzip der äußersten Vereinfachung treu bleiben. Prinzip der Topik ist die Tatsache, daß ein Argument mit dem Sachverhalt, für den es ein Argument darstellt, verbunden sein muß. Wer argumentiert, daß Kriege schlecht sind, weil Kugeln rund sind, bringt offensichtlich zwei Sachverhalte miteinander in Verbindung, die nichts miteinander zu tun haben. Argumente müssen, um als gültig oder diskussionswürdig angesehen zu werden, an einem bestimmten Punkt mit dem Sachverhalt verbunden sein, den sie begründen sollen, und die Idee der Topik besteht darin, die Verbindungsmöglichkeiten als solche abstrakt zu klassifizieren, das heißt die Punkte (eben die *topoi* oder *loci*), an denen Sachverhalte miteinander verbunden sein können, aufzulisten. Wer ein Argument sucht, kann dann an Hand dieser Liste – die je nach Autor unterschiedlich viele, meist jedoch um die zwanzig solcher ›Punkte‹ enthält – sämtliche Argumente finden, die sich für diesen Sachverhalt finden lassen. Wer argumentieren will, daß Kriege schlecht sind, findet auf diese Art am Punkt der ›Gattung‹ die Tatsache, daß Kriege eine Form der gewalttätigen Auseinandersetzung sind, am Punkt der ›Folgen‹ die Tatsache, daß durch Kriege Länder verwüstet werden, und am Punkt der ›Ursachen‹, daß Kriege aus Habgier geführt werden.

Erst die Frühe Neuzeit hat die Topik als Findungsinstrument in diesem Sinne entwickelt. In Rudolf Agricolas *De inventione dialectica libri tres* (Druck 1515) wird sogar ausdrücklich der ›Punkt‹ benannt, an dem der Dichter seine Argumente findet. Die Handlungen der Dichter, heißt es dort, sind nichts anderes als ausführlicher dargestellte *similitudines*, also Gleichnisse oder *exempla*, und als solche stammen sie aus dem *topos* der *similia*.¹⁷ Jede poetische Handlung ist ein Argument, das durch den ›Punkt‹ der Ähnlichkeit mit dem Sachverhalt verbunden ist, den es als Argument begründet. Der spezifische Krieg, den der Dichter darstellt, ist als exemplarischer Fall durch die Ähnlichkeit mit dem Krieg verbunden, von dem der Dichter abraten will. Existiert diese Ähnlichkeit nicht, ist das Argument natürlich auch nicht gültig. Nach Agricola bedienen sich gerade die Dichter dieses *topos*, weil sie – im Gegensatz etwa zu den begrifflich-abstrakt argumentierenden Moralphilosophen – auf öffentliche Wirksamkeit bedacht sind. Für eine solche öffentliche Wirksamkeit, die sich nach der Denkweise und dem Auffassungsvermögen der breiten Menge richten muß, ist der *topos* der Ähnlichkeit aber mit seiner Bildlichkeit bestens geeignet. Dichtung ist angewandte Moralphilosophie für die Masse.

Auch hier muß ich abrechnen. Entscheidend ist in diesem Kontext allein die Tatsache, daß die argumentative Auffassung der Dichtung mit der Topik und der in-

¹⁷ Vgl. Rudolf Agricola: *De inventione dialectica libri tres – Drei Bücher über die Inventio dialectica*, auf der Grundlage der Edition von Alardus von Amsterdam (1539) kritisch hg., übers. und komm. von Lothar Mundt, Tübingen 1992, 160 f.

ventio über eine Technik der Findung verfügt, die ein aktives Verständnis der imaginatio geradezu ausschließt, denn daß eine derartige Tätigkeit des Suchens von Argumenten nur von der ratio ausgeübt werden kann, ist offensichtlich. Ich schließe mit einem Hinweis auf Melanchthon, der explizit die ratio, genauer den intellectus agens, und nicht die imaginatio, mit dem Dichter vergleicht. Dieser (also der intellectus agens) könne nämlich gerade aufgrund seiner argumentativen Fähigkeiten, das heißt seiner Fähigkeiten im Finden von Argumenten und ihrer Verknüpfung in Syllogismen, ein Erfinder (›inventor‹) oder Dichter genannt werden.¹⁸

IV. Zur Vorgeschichte der ›kreativen Phantasie‹

Mit den artes rationales und der argumentationstheoretischen Begründung der Dichtung liegt damit ein Modell vor, das nicht nur in seinen Implikationen der ästhetischen Begründung der Dichtung konträr gegenübersteht, sondern das tendenziell auch dieselbe Reichweite in seiner Erklärung hat. Diese argumentative Begründung ist mit der ästhetischen Begründung der Dichtung, wie sie sich im 18. Jahrhundert entwickelt, unvereinbar. Allein die Forderung nach der Autonomie der Dichtung steht mit der Tatsache, daß ein Argument immer in einem konkreten Kontext meist eben moralphilosophischer Natur steht, in konträrem Widerspruch, denn die ästhetische Begründung versucht ja gerade, die Dichtung als ›Werk‹ im emphatischen Sinne, das als solches gegenüber äußeren Ansprüchen abgeschlossen ist, zu legitimieren. Dieses ›Werk‹ ist zwar aus einem subjektiven ›Erlebnis‹ entstanden, dennoch aber den konkreten Umständen seiner Entstehung überhoben. ›Schöpft des Dichters reine Hand/Wasser wird sich ballen‹, heißt es bei Goethe im *West-Östlichen Divan* (›Lied und Gebilde‹).

Wenn argumentative und ästhetische Begründung der Dichtung in einem solchen Widerspruch stehen, und also die ›kreative Phantasie‹ nicht aus der Fakultätenpsychologie abzuleiten ist, stellt sich die Frage, woher der Begriff der ›kreativen Phantasie‹, wie er um 1800 explizit formuliert worden ist, kommt. Meines Erachtens ist dies die Rhetorik.¹⁹ Die zentrale Stelle für diese These ist Quintilian, *Institutio oratoriae* 6.2.26 ff. Quintilian behandelt hier das Problem, wie es dem Redner gelingt, in seinem Publikum Gefühle zu erregen. Seine Antwort lautet, daß der Redner an erster Stelle selbst die Gefühle empfinden muß, die er seinem Publikum vermitteln will. Nur wer selbst Zorn empfindet, kann Zorn vermitteln, nur wer

¹⁸ Vgl. Philipp Melanchthon: *De anima*, in ders.: *Opera omnia* XIII, hg. von Karl Gottlieb Bretschneider u. Heinrich Ernst Bindseil, Halle 1834–1860, 5–178, hier 148.

¹⁹ In diesem Punkt vgl. auch schon Hans Peter Herrmann: *Naturachahmung und Einbildungskraft*, Bad Homburg u.a. 1970, 171. Zur Selbstaffektion des Redners und ihrer zentralen Rolle für die Schriften Bodmers und Breitingers vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik – Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004, 376 ff.

selbst Schmerz oder Trauer empfindet, kann seine Zuhörer auch zu Tränen rühren. Der Redner muß sich also selbst mit Gefühlen affizieren, wenn er diese vermitteln will, und für diese ›Selbstaffektion‹ ist ein gutes Vorstellungsvermögen die unabdingbare Voraussetzung²⁰:

»Jeder, der das, was die Griechen φαντασία nennen – wir könnten ›visiones‹ (Phantasiebilder) dafür sagen –, wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste gegenwärtig werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben, jeder also, der diese Erscheinung gut erfaßt hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein. Manche nennen den εὐφαντασίωτος (phantasievoll), der sich Dinge, Stimmen und Vorgänge am wirklichkeitstreuesten vorstellen kann, und das kann uns, wenn wir wollen, leicht gelingen. Umgeben uns doch schon in Zeiten der Muße, wenn wir unerfüllten Hoffnungen nachhängen und gleichsam am hellen Tage träumen, solche Phantasiebilder so lebhaft, als ob wir auf Reisen wären, zu Schiffe führen, in der Schlacht ständen, zum Volke redeten oder über Reichtümer, die wir nicht besitzen, verfügten, und das alles nicht nur in Gedanken, sondern wirklich täten.«

Aus dieser Bedingung eines ›phantasievollen‹ Redners leitet Quintilian dann im nächsten Paragraphen die Forderung der enargeia oder evidentia ab, das heißt die zentrale rhetorische Kategorie der Anschaulichkeit. Um Überzeugungskraft zu entwickeln, muß der Redner über das Vermögen verfügen, seinen Zuhörern den Gegenstand seiner Darlegung plastisch vor Augen zu führen. Er muß den Gegenstand, den er selbst vor dem ›inneren Auge‹ seines Vorstellungsvermögens stehen hat, als solchen auch seinen Zuhörern vermitteln können, er muß ihn mit Worten so darstellen können, daß er das Vorstellungsvermögen der Zuhörer anspricht. Ein erheblicher Teil dessen, was nach Überzeugung der Frühen Neuzeit das Wesen der Dichtung ausmacht, untersteht diesem Konzept der evidentia. In ihrem Zeichen wird auch die imaginatio in die Poetik integriert.

²⁰ Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners – Zwölf Bücher*, hg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, 708 ff.: »Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur; has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus. quidam dicunt εὐφαντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime fingit: quod quidem nobis volentibus facile continget. nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quadam vigilantium ita nos hae, de quibus loquor, imagines prosequuntur, ut peregrinari, navigare, proliari, populos adloqui, divitiarum, quas non habemus, usum videamur disponere, nec cogitare, sed facere: hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus?« Neben dieser Stelle ist vor allem für das 18. Jahrhundert der phantasia-Begriff in der Abhandlung *Über das Erhabene* des Pseudo-Longin von großer Bedeutung. Vgl. dazu Thomas G. Rosenmeyer: *Fantasia und Einbildungskraft – Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*, in: *Poetica* 18 (1986), 197–248. Zur Bedeutung für die Frühaufklärung vgl. stellvertretend Carsten Zelle: »Logik der Phantasie«: der Beitrag von Immanuel Jacob Pyra zur Dichtungstheorie der Frühaufklärung, in: *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, hg. von Theodor Verweyen, Tübingen 1995, 55–72.

Der früheste Beleg für diese These ist Pierre de Ronsard, der 1565 die inventio des Dichters in seinem *Abbrégé de l'Art poétique françois* über den Begriff der imaginatio im Sinne Quintilians definiert²¹: »L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant celles que terrestres, animées ou inanimés [sic], pour après les représenter, décrire et imiter.« Der Dichter muß über ein gutes Vorstellungsvermögen verfügen in dem Sinne, daß er sich seinen Gegenstand anschaulich vorstellen und als solchen vermitteln kann. Daß dabei die imaginatio irgendwelche aktiven Tätigkeiten übernimmt, muß Ronsard im folgenden Satz gerade ausschließen, denn eine solche Aktivität der imaginatio kann eben nur die Aktivität der Krankheit oder des Wahnsinns sein²²: »Quand je te dy que tu inventes choses belles & grandes, je n'entends toutesfois ces inventions fantasticques & melencoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupez d'un frenetique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté de la fièvre, à l'imagination duquel, pour estre blessée, se représentent mille formes monstrueuses sans ordre ny liaison.« Aktiv ist die logische, rational verfahrenende inventio, die sich der imaginatio als eines passiven Vorstellungsvermögens bedienen muß, um Anschaulichkeit im Sinne der rhetorischen evidentia zu erzeugen. Genau dasselbe ließe sich für George Puttenham wenig später entstandene *Arte of English Poesie* (1589 gedruckt, um 1569 entstanden) zeigen, wobei Puttenham explizit Quintilians Begriff des »euphantasiotos« aufnimmt.²³

Im deutschsprachigen Raum ist es Martin Opitz, der in seiner *Poeterey* (1624) Quintilians Begriff des »euphantasiotos« in die Poetik einführt, wiederum im Sinne der evidentia²⁴: »Die worte und Syllaben in gewisse gesetzte zue dringen/vnd verse zue schreiben/ist das allerwenigste was in einem Poeten zue suchen ist. Er muß εὐφαντασίωτος, von sinnreichen einfallen vnd erfindungen sein/muß ein grosses vnverzagtes gemuete haben/muß hohe sachen bey sich erdencken können/soll an-

²¹ Pierre de Ronsard: *Abbrégé de l'Art poétique françois*, in ders.: *Oeuvres complètes* XIV, Édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier, Paris 1914–75, 1–38, hier 12 f. Zum Begriff der imaginatio in der französischen Renaissance vgl. vor allem Grahame Castor: *Pléiade Poetics – A Study in Sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambridge 1964, 137–183.

²² Ronsard: *Abbrégé de l'Art poétique françois* [Anm. 21] 13.

²³ Vgl. George Puttenham: *The Arte of English Poesie*, ed. by Gladys Doidge Willcock und Alice Walker, Cambridge 1936, Repr. 1970, 18 ff. Zum Begriff der imaginatio in der englischen Renaissance vgl. besonders die materialreiche Studie von William Rossky: *Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic*, in: *Studies in the Renaissance* 5 (1958), 49–73; außerdem Murray W. Bundy: »Invention« and »Imagination« in the Renaissance, in: *Journal of English and Germanic Philology* 29 (1930), 535–545. Bundy vertritt im übrigen die genau entgegengesetzte These, nämlich daß die Renaissance den rhetorischen Term der inventio neu im Sinne der imaginatio definiert und damit einen entscheidenden Schritt hin zum Begriff einer »kreativen Phantasie« getan habe.

²⁴ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, in ders.: *Buch von der Deutschen Poeterey (1624), mit dem »Aristarch« (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen »Teutschen Poemata« (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der »Trojanerinnen« (1625)*, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, 18.

ders seine rede eine art kriegem/vnd von der erden empor steigen.« In seiner Definition der *inventio*, die er aus Ronsards *Abbrégé* übersetzt, läßt er den Begriff der *imaginatio* gleich ganz aus, nur im Begriff des ›Einbildens‹ ist er – und seine rhetorische Herkunft – noch präsent²⁵: »Die erfingung der dinge ist nichts anders als eine sinnreiche faßung aller sachen die wir vns einbilden können/der Himlischen vnd jrrdischen/ die Leben haben vnd nicht haben/welche ein Poete jhm zue beschreiben vnd herfür zue bringen vornimmt.«

Georg Philipp Harsdörffer zitiert die Quintilian-Stelle in seinen *Gesprächspielen* implizit – »Alle Gemüths Bewegungen muß der Poet erst durch starke Einbildungen empfinden/wann er selbe Naturgemäß beschreiben/und anderer Sinne beybringen will«²⁶ –, Sigmund von Birken (um 1650) explizit²⁷: »Vor allem muß ein Poet seyn Scharfsinnig/(εὐφραντασιώτος) und ihm von einem Dinge mancherlei Bildungen vorstellen können.« Daß die *imaginatio* dabei nicht produktiv ist, sondern die *ratio*, vermerkt Birken ausdrücklich im Anschluß an dieses Zitat, wenn »dichten« von »denken« abgeleitet wird: »Dann seine Kunst [also die Kunst des Dichters] und das Dichten/hat den Namen vom Denken/ und fließet aus den Gedanken in die Worte.« Die Erfindung des Dichters wird dabei von der Schöpfungskraft Gottes explizit unterschieden. »Erfinden« ist gerade keine ›Kreativität‹, sondern rhetorische Evidenzerzeugung²⁸: »Es [das Dichten] ist aber nicht/aus einem Nichts etwas machen/welches allein Gott zustehet/sondern aus einem geringen/oder ungestalten Dinge/etwas herrlich/ansehlich/geist- und lobreich ausarbeiten.«

Dichten ist eine rationale Tätigkeit, die sich aus Zwecken der *evidentia*, der Anschaulichkeit, des Vorstellungsvermögens bedienen muß. Der Preis, den Poetik für diese Integration der *imaginatio* bezahlt, ist die gefährliche Nähe zu Wahnsinn und Traum, wie sie die ganze Frühe Neuzeit über präsent ist. Ich verweise neben Ronsard hier nur noch auf Philip Sidneys *Defence of Poetry* (um 1580 entstanden, 1595 gedruckt), in der Sidney großen argumentativen Aufwand betreibt, um dem Dichter einerseits eine Idee als Gegenstand zuzuschreiben, andererseits aber diesen Gegenstand scharf von jenen »gänzlich phantastischen« (»wholly imaginative«) Luftschlös- sern der unkontrollierten *imaginatio* abzugrenzen.²⁹ Noch 1713 heißt es bei Christian Friedrich Hunold³⁰: »Allein wunderliche Phantasien, die man im Schläfe hat,

²⁵ Ebd. 26.

²⁶ Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, Nürnberg 1644–49, Ndr. Tübingen 1968–69, hg. von Irmgard Böttcher, 30. Kurz davor heißt es zur Herkunft der Dichtung, 29: »Die seltene und kühne Erfindung waltet her von zimlichem Nachdenken«.

²⁷ Sigmund von Birken: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Ndr. Hildesheim, New York 1973, 10. Kapitel, § 129, 170.

²⁸ Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* V [Anm. 26], 19.

²⁹ Vgl. Philip Sidney: *A Defence of Poetry*, hg. von Jan van Dorsten, in ders.: *Miscellaneous Prose*, hg. von Katherine Duncan-Jones und Jan van Dorsten, Oxford 1973, 59–121, hier 78 f.

³⁰ Christian Friedrich Hunold: *Academische Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte: Nebst einer Anleitung zur vernünftigen Poesie*, Halle, Leipzig 1713, 60.

machen keine Erfindung gut und vernünftig. Es gemahnet mich damit ebenso, als wenn einer in Utopia will gewesen seyn und gesehen haben, daß die gebratenen Haasen am Spieße laufen.« Nur »vernünftige«, das heißt rational kontrollierte Erfindungen sind legitim, und innerhalb dieser rationalen Kontrolle kann sich die Phantasie des Dichters als gestalterisches Vermögen im Sinne der *evidentia* entfalten. Was dagegen die aktive Phantasie im Schlaf hervorbringt, sind vernunftlose und also »schlechte« Erfindungen. Was diesen »Rationalismus« der Poetiken betrifft, gibt es zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert keinen Unterschied.

Was sich jedoch im 18. Jahrhundert zunehmend ändert, ist die Produktivität, die man einer selbständigen Phantasie zutraut, jenseits von Wahnsinn und Traum.³¹ Die Einbildungskraft, wie sie jetzt heißt, kann ohne den Verstand produktiv werden, wenn eine solche »regellose« Einbildungskraft auch nicht zu begrüßen ist. »Eine gar zu hitzige Einbildungskraft«, heißt es in Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (1730), »macht unsinnige Dichter: dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßigt wird. Nicht alle Einfälle sind gleich schön, gleich wohlgegründet, gleich natürlich und wahrscheinlich. Das Urtheil des Verstandes muß Richter darüber seyn. Es wird nirgends leichter ausgeschweifet, als in der Poesie. Wer seinen regellosen Trieben den Zügel schießen läßt, dem geht es wie dem jungen Phaeton.«³² Das »Urteil des Verstandes« ist nicht mehr schon per definitionem Herr über ein völlig passives Vorstellungsvermögen, sondern der Verstand muß sich in dieser Rolle immer wieder von neuem behaupten. Die Regellosigkeit wird zum bestimmenden Merkmal einer selbsttätigen Phantasie. Diese Regellosigkeit, die später für die Phantasie des Genies konstitutiv wird, steht zwar in der Nähe von Wahnsinn und Traum, ist aber nicht mit diesen identisch.

Dem entspricht, daß die »Einbildungskraft« zunehmend mehr Platz in den Poetiken einnimmt und ihr sogar eigene Abhandlungen gewidmet werden. Die früheste dieser Abhandlungen ist Joseph Addisons *The Pleasures of the Imagination* (1712), wobei Addison selbst im Laufe des Essay gelegentlich bemerkt, daß es sich im Grunde eigentlich um »pleasures of the Understanding« handle.³³ Der Essay steht ganz im

³¹ Zur Einbildungskraft in der Aufklärung vgl. vor allem Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung – Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998 und Horst-Michael Schmidt: *Sinnlichkeit und Verstand – Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitingen, Baumgarten)*, München 1982.

³² Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, in ders.: *Ausgewählte Werke* VI.1, hg. von Joachim und Brigitte Birke, Berlin, New York 1973, 158 (Erster Teil, 2. Kapitel, § 17). Gottsched ist mit seinen psychologischen Vorstellungen abhängig von Wolff, der die Einbildungskraft zu den »unteren Erkenntnisvermögen« rechnet, die von den »oberen« (Verstand, Vernunft) beherrscht werden. Zur vieldiskutierten Frage, ob Gottsched oder Bodmer und Breitingen stärker auf die Autonomieästhetik vorausweisen, vgl. die Literaturangaben bei Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung* [Anm. 31] 266 f., Anm. 62 und 63.

³³ Joseph Addison: *The Pleasures of the Imagination*, in ders. und Richard Steele: *The Spectator* III, ed. by Gregory Smith, introduction by Peter Smithers, London 1958, 276–309, hier 297 (Spectator

Zeichen der *evidentia*, denn was Addison beschreibt, ist das Vergnügen, das der Leser empfindet, wenn er die anschaulichen Beschreibungen (»descriptions«) der Dichter liest. Der Dichter braucht eine starke Einbildungskraft, um sich den Gegenstand seiner Dichtung vorstellen zu können, und insofern heißt es jetzt auch schon, daß die »imagination« etwas von einer »creation« habe. Allerdings macht auch Addison sofort die Einschränkung, daß die Einbildungskraft vom Verstand kontrolliert werden müsse, um keine »monsters of his own framing« zu erzeugen.³⁴

Die erste deutschsprachige Abhandlung über die Einbildungskraft ist Johann Jakob Bodmers und Johann Jakob Breitingers neunzehnter *Discours der Mahlern* (1721), offensichtlich in Anschluß an die Lektüre von Addisons Essay verfaßt. Noch deutlicher als bei Addison ist die rhetorische Herkunft des Begriffes der »Imagination«, wenn es dort mit lobenden Worten über Opitz – und in eindeutiger Paraphrase von Quintilian – heißt³⁵: »Erst ein solcher Schreiber der, wie unser Opitz, die Imaginatio mit Bildern der Sachen bereichert und angefüllet hat, kan lebhaft und natürlich dichten. Er kan die Objecte, die er einmal gesehen hat, so oft er will wieder aus der Imagination holen, sie wird ihn gleichsam auf die Stelle zurück führen, wo er dieselben antreffen kan. Er seye in sein Cabinet eingeschlossen, und werde von keinen andern Gegenständen umgeben, als von einem Hauffen Bücher, so wird sie ihm eine hizige Schlacht, eine Belägerung, einen Sturm, einen Schiffbruch, etc. in derselben Ordnung wieder vormahlen, in welcher sie ihm vormahls vor dem Gesicht gestanden sind. Dieselbe wird alle die Affecte die ihn schon besessen haben, in ihm wider rege machen, und ihn davon erhitzen, nicht anderst als wenn er sie wirkklich in der Brust fühlte.«

Einige Jahre später widmen Bodmer und Breitinger der Einbildungskraft eine eigene Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* (1727), die wiederum mit einer Beschreibung dieses Vermögens im Rahmen der traditionellen Fakultätenpsychologie anhebt, um diese dann auf die Anschaulichkeit der poetischen »Beschreibung« zu beziehen³⁶: »Wenn die Einbildungs-Krafft so reichlich angefüllt ist/so muß sie nothwendig einen herrlichen Einfluß über eine Schrifft haben/indem sie dieselbe mit lebhaftten Bildnissen und Gemählden belebet/welche den Leser gleichsam bezaubern; Er vergißt darüber/daß er nur die Beschreibungen der Sachen lieset/und fällt auf den Wahn/er sehe die Dinge selber vor sich/und wohne den erzehlten Begebenheiten persönlich bey.« – »Die Beschreibungen sind nichts anders/als Bildnisse und Gemähldte der Dingen/welche durch ihre Aehnlich-

Nr. 418). Addison beruft sich für seine Psychologie vor allem auf John Lockes *Essay Concerning Human Understanding*, der sich, was die Passivität des Vorstellungsvermögens betrifft, im übrigen nicht von der traditionellen Fakultätenpsychologie unterscheidet.

³⁴ Addison: *The Pleasures of the Imagination* [Anm. 33] 306 (Spectator Nr. 421).

³⁵ Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger: *Die Discourse der Mahlern. XIX. Discours*, in dies.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Volker Meid, Stuttgart 1980, 3–10, hier 6.

³⁶ Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*, Frankfurt/M. / Leipzig 1727, 9 und 10.

keit mit dem Urbilde belustigen. Hieraus erhellt/ daß ein guter Schreiber mit einem guten Mahler nahe verwandt ist; Ihre Künste sind in der That gleichsam verschwistert: Beyde haben das gleiche Vorhaben/ nemlich abwesende Dinge uns gegenwärtig zu machen/ und gleichsam vor die Augen zu stellen; oder damit ich mich philosophischer erkläre/ dieselben uns fühlen und empfinden zu lassen [...].«

Aus der eigentlich nur reproduktiven Macht der Einbildungskraft, abwesende Dinge gegenwärtig erscheinen zu lassen, werden zunehmend produktive Kräfte, die es dem Dichter erlauben, Bilder von Sachverhalten, die so nie in der äußeren Wirklichkeit existiert haben, vor dem inneren Auge zu erzeugen: »Denn was ist Dichten anders«, schreibt Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740), »als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge, sondern in irgend einem anderen möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind. Ein jedes wohlerfundenes Gedicht ist darum nicht anderst anzusehen, als eine Historie aus einer möglichen Welt. Und in dieser Absicht kömmt dem Dichter allein deren Nahme ποιητοῦ, eines Schöpfers, zu, weil er nicht alleine durch seine Kunst unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mittheilet, sondern auch die Dinge, die nicht für die Sinnen sind, gleichsam erschaffet, das ist, aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Würcklichkeit hinüberbringt, und ihnen also den Schein und den Nahmen des Würcklichen mittheilet.«³⁷

In Bodmers *Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741) heißt es mit derselben Anspielung auf Leibnizens »mögliche Welten«³⁸: »Nun stehen alle diese unzehligen möglichen Welt-Systemata unter der Bothmässigkeit der Einbildungskraft. Diese übertrifft alle Zauberer der Welt, sie stellet uns nicht allein das Wörckliche in einem lebhaften Gemählde vor Augen, und macht die entferntesten Sachen gegenwärtig, sondern sie zieht auch mit einer mehr als zauberischen Kraft das, so nicht ist, aus dem Stande der Möglichkeit hervor, theilet ihm dem Scheine nach eine Würcklichkeit mit, und machet, daß wir diese neuen Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden [...].« Der Dichter wird zum ›Schöpfer‹ im selben Zuge, in dem die Einbildungskraft zu einem produktiven Vermögen wird, weil sie Bilder vor dem Auge des Verstandes erzeugen kann – das ist eine erheblich bedeutendere Rolle, als ihr in der frühneuzeitlichen Fakultätenpsychologie zukam, aber immer noch weit weniger als das selbständige, der Vernunft entgegengesetzte Vermögen, das die Romantik aus ihr machen wird.

Durch die Einbildungskraft gerät die Dichtung, wie die Schriften von Bodmer und Breitinger zeigen, in größte Nähe zur Malerei und zur bildenden Kunst – eine

³⁷ Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst* I, Zürich. 1740, Ndr. mit einem Nachwort v. Wolfgang Bender, Stuttgart 1966, 59f. Auch für Breitinger richtet sich die Dichtung dabei an das Volk mit dem Zweck der Erziehung, 59: »Nun ist die Poesie Ars popularis, die das Ergetzen und die Verbesserung des grössern Haufens der Menschen sucht.«

³⁸ Johann Jakob Bodmer: *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich 1741, Ndr. Frankfurt/M. 1971, 13f.

Verbindung, die dann in Lessings *Laokoon* (1766) ihren prominentesten Ausdruck findet. Dort ist die Phantasie kurz davor, sich auf ihren Flügeln zu erheben³⁹: »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, das sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet.«

Diese Nähe von bildender Kunst und Dichtung wäre innerhalb des logischen Modells der Dichtung undenkbar gewesen. Es sei hier nur daran erinnert, daß die Malerei und bildende Kunst bis weit in die Frühe Neuzeit hinein zu den *artes mechanicae* gerechnet wurden, also den Handwerken, die in der Hierarchie der Wissenschaften weit unter den *artes rationales* standen.⁴⁰ Die »schönen Künste« formieren sich Anfang des 18. Jahrhunderts gerade im Begriff der Einbildungskraft als eine geschlossene Gruppe, jetzt in Abgrenzung zu den »Wissenschaften«, die sich zunehmend über die Begrifflichkeit definieren. »Sie [die Einbildungskraft] ist eigentlich die Mutter aller schönen Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler vorzüglich vor andern Menschen, so wie der Philosoph sich durch den Verstand unterscheidet.«⁴¹ heißt es in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771-74). Bildlichkeit gegen Begrifflichkeit, Phantasie gegen Verstand wird die spezifisch moderne Dichotomie von Kunst und Wissenschaft bestimmen, im Unterschied zu dem homogenen Feld der *scientiae* und *artes*, das sich unter der alleinigen Herrschaft der *ratio* konstituiert hatte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden der Einbildungskraft schließlich explizit produktive Kräfte zugesprochen.⁴² Der Widerspruch zur weiterhin bestehenden Passivität des Vorstellungsvermögens, das sich darauf beschränkt, innere Bilder zu reproduzieren, wird offenbar so stark empfunden, daß Sulzer sogar den

³⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden* V.2, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, 32. Vgl. dagegen die Metapher Gottscheds (oben Anm. 32), bei der eine Phantasie, die sich auf ihren Flügeln erhebt, notwendig das Schicksal des Phaeton erleiden mußte.

⁴⁰ Noch immer der wichtigste Beitrag: Paul Oskar Kristeller: *Das moderne System der Künste*, in ders.: *Humanismus und Renaissance* II, hg. von Eckhard Kessler, München 1976, 164-206. Zum 18. Jahrhundert vgl. die differenzierte Darstellung von Werner Strube: *Die Geschichte des Begriffs »Schöne Wissenschaften«*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 33 (1990), 136-216.

⁴¹ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* II, Leipzig² 1792, Ndr. Hildesheim 1970, 10.

⁴² So auch der Befund von Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung* [Anm. 31], 256: »Nicht mehr die Unterwerfung oder Angleichung der sogenannten unteren Seelenkräfte an rationale Normen, sondern deren gezielte Verbesserung stand nunmehr [in der Mitte des 18. Jahrhunderts] auf dem Programm.«

Versuch macht, eine eigene »Dichtungskraft« als Teil der Einbildungskraft zu etablieren. Sulzer definiert sie als »das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen.«⁴³ Seine Mahnung an die jungen Dichter, diese Dichtungskraft dem Verstand unterzuordnen, gemahnt zwar an die zitierte Äußerung Gottscheds, hat aber nun – im Angesicht der Stürmer und Dränger – bereits etwas von einer verlorenen Schlacht: »Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abenteuerliche ausschweift. Darum muß in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Würksamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künstlern nicht oft genug wiederholen, daß sie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verstandes und eines gesunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrscheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Wirkung aber wichtig werden können.«

Der emphatische Begriff des ›Künstlers‹, dem allein diese Dichtungskraft eignet, verweist bereits auf die Originalität des Genies, das von allen Regeln – die als solche natürlich immer Regeln des Verstandes sind – freigesprochen ist.⁴⁴ Die oberste dieser Regeln war die Regel der Naturnachahmung, und erst indem diese Regel fällt, kann die Produktivität der Phantasie zum Prinzip erhoben werden.⁴⁵ Mit den Mitteln des Verstandes, dessen Regeln für alle Menschen gleichermaßen gültig sind, ist Originalität nicht zu erlangen. Originalität und kreative Phantasie sind komplementäre Begriffe, die im Genie, das keinen Regeln mehr unterworfen ist, zur harmonischen Einheit finden. Durch die Produktivität seiner Phantasie unterscheidet sich das Genie von den anderen Menschen.

Ich verweise auch hier nur auf einige besonders signifikante Belege. Addison schreibt 1711, es sei dem »great genius« eigen, »without any Assistance of Art or Learning«, »never disciplined and broken by Rules of Art«, seine Werke zu schaffen.⁴⁶ Im Artikel »Genie« der *Encyclopédie* (1757) heißt es, und auch hier ist die rhetorische Tradition noch gegenwärtig⁴⁷: »Lorsque l'âme a été affectée par l'objet

⁴³ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* I [Anm. 41], 683–685, hier 683. Das folgende Zitat dort 684 f. Schon Georg Friedrich Meier hatte in seinen *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften* (1748–1750) in diesem Sinne zwischen ›Einbildungskraft‹ als reproduktivem und ›Dichtungskraft‹ als produktivem Vermögen unterschieden, vgl. Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung* [Anm. 30], 292ff.

⁴⁴ Vgl. stellvertretend Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik* I, Darmstadt 1985 und Hans Thüme: *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927.

⁴⁵ So schon die These von Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur« – *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1996, 55–103. Zuerst in: *Studium generale* 10 (1957), 266–283.

⁴⁶ Addison: *The Spectator* I [Anm. 32], 482 (Spectator Nr. 160).

⁴⁷ Der nicht gekennzeichnete Artikel stammt wahrscheinlich von Saint-Lambert und wurde von Diderot überarbeitet. Vgl. die Einführung in der hier zitierten Ausgabe von Denis Diderot: *Œuvres*

même, elle l'est encore par le souvenir; mais dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin: il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment.« Aus diesen Ideen entstehen dann die Schöpfungen des Genies: »Dans l'homme que l'imagination domine [also eben dem Genie], les idées se lient par les circonstances et par le sentiment; il ne voit souvent des idées abstraites que dans leur rapport avec les idées sensibles. Il donne aux abstractions une existence indépendante de l'esprit qui les a faites; il réalise ses fantômes, son enthousiasme augmente au spectacle de ses créations, c'est-à-dire de ses nouvelles combinaisons, seules créations de l'homme, emporté par la foule de ses pensées, livré à la facilité de les combiner, forcé de produire, il trouve mille preuves spécieuses, et ne peut s'assurer d'une seule; il construit des édifices hardis que la raison n'oserait habiter, et qui lui plaisent par leurs proportions et non par leur solidité, il admire ses systèmes comme il admirerait le plan d'une poème, et il les adopte comme beaux, en croyant les aimer comme vrais.«

In Alexander Gerards *An Essay on Genius* (1774, erster Teil bereits 1758 entstanden) wird »Genius« als »the faculty of invention; by means of which a man is qualified for making new discoveries in science, or for producing original works of art« definiert, wobei diese »Fähigkeit zur Erfindung« wesentlich auf die Einbildungskraft (imagination) zurückgeht.⁴⁸ Was das Genie auszeichnet, ist die »Fruchtbarkeit« und die »Kreativität« seiner Einbildungskraft, die es über die bloße Nachahmung hinaushebt. In Johann Georg Hamanns *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759) tritt das Genie an die Stelle der Regelkenntnis,⁴⁹ bei Immanuel Kant steht es, durch das »produktive Erkenntnisvermögen« der Einbildungskraft, über allen Regeln.⁵⁰ Im Paragraphen 49 der *Kritik der Urteilskraft* (1790) heißt es »Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen«⁵¹: »Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.« Dieses »produktive Erkenntnisvermögen« befähigt als angeborenes Talent das Genie dazu, sich über die Regeln des Verstandes hinwegzusetzen und damit zuallererst »der Kunst die Regel zu geben«, wie es in Kants Definition des Genies heißt: »Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.« (§ 46) Von hier aus ist es kein weiter Schritt mehr zur absolu-

Esthétiques – Textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes, publ. par Paul Vernière, Paris 1959, 5-17, hier 9. Das folgende Zitat dort 14.

⁴⁸ Alexander Gerard: *An Essay on Genius*, ed. by Bernhard Fabian, München 1966, 8. Zur imagination als spezifischem Vermögen des Genies, das über »creative power« verfügt, 27-39. Vgl. auch das Vorwort dort XXXIV-XLI.

⁴⁹ Vgl. Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten – Aesthetica in nuce*, mit einem Kommentar hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1998, 55.

⁵⁰ Ich vereinfache auch hier, für eine ausführliche Darstellung des Verhältnisses von Genie und Einbildungskraft bei Kant vgl. Schmidt: *Geschichte des Genie-Gedankens* [Anm. 44], 366-375.

⁵¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in ders.: *Werke V*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, 171-620, hier 414 (B 194). Das folgende Zitat dort 405 (B 181).

ten Phantasie der Romantik, wie sie in dem eingangs zitierten Diktum Schlegels zum Ausdruck kommt.

Ich fasse zusammen. An drei Punkten ist der voll entwickelte Begriff der ›kreativen Phantasie‹ als schöpferisches Vermögen im Gegensatz zu einem bloß passiven Vorstellungsvermögen zu erkennen. Erstens, die ›kreative Phantasie‹ ist nicht bloß reproduktiv, sondern produktiv, das heißt sie reproduziert nicht nur Vorstellungsbilder aus dem Gedächtnis, sondern kann diese Bilder auch selbst erschaffen. Zweitens, für diese produktive Tätigkeit benötigt sie nicht mehr ein als übergeordnet gedachtes Vermögen des Verstandes. Das ist die entscheidende Neuerung, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht: eine aktive Einbildungskraft ist nach der traditionellen Fakultätenpsychologie eine träumende, fiebrige oder verrückte Einbildungskraft, nach Überzeugung des 18. Jahrhunderts aber nur eine Einbildungskraft, die mehr oder weniger von der Vernunft kontrolliert wird. Eine regellose, nicht vom Verstand kontrollierte Einbildungskraft erzeugt, etwa nach Sulzer, keine Dichtungen, die vor dem Urteil des Geschmacks Bestand haben, aber daß sie als solche produktiv werden kann, und zwar nicht nur in Bezug auf Wahnvorstellungen oder Fieberphantasien, wird nicht mehr bestritten. Die Phantasie ist produktiv geworden, ohne dabei krank oder verrückt sein zu müssen, sie ist lediglich, ohne Kontrolle des Verstandes, regellos. Drittens, der voll entwickelte Begriff einer ›kreativen Phantasie‹ impliziert deshalb die Freiheit von jeder Regel, insbesondere jedoch vom Gebot der Naturnachahmung. Die Originalität eines Dichters ist das eigentliche Signum seiner produktiven Phantasie, die ihn als Genie vor anderen Menschen auszeichnet. ›Kreative Phantasie‹, Originalität und Genie stehen in einem engen Wechselverhältnis.

Auf der anderen Seite gilt, daß in demselben Maße, in dem sich im 18. Jahrhundert die ›kreative Phantasie‹ durchsetzt, die argumentative, logische Begründung der Dichtung – und damit ihr moralphilosophischer Gehalt – an Bedeutung verliert. Während diese argumentative Begründung bei Gottsched in der Lehre vom ›moralischen Satz‹, der einer Dichtung zugrundeliegen müsse, noch sehr stark ausgeprägt ist, ist sie im Gedanken einer ›ästhetischen Erziehung‹ schon in den Hintergrund getreten. In der Romantik spielt sie fast keine Rolle mehr. Wo die argumentative Begründung die Dichtung als Wissenschaft, als ars qualifiziert hatte, da dient die ›kreative Phantasie‹ als Kriterium der Abgrenzung.

V. Abschließende Überlegungen

Drei Thesen waren es, die ich zu entwickeln versucht habe. Erstens, daß innerhalb der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fakultätenpsychologie phantasia und imaginatio ausschließlich als reproduktive und passive Vermögen gedacht und allein der ratio Aktivität zugesprochen wurde. Dem entspricht die Tatsache, daß – zweitens – die Dichtung in der Klassifikation der Wissenschaften und Künste bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zu den artes rationales gerechnet wurde, mit der Begrün-

dung, daß eine Dichtung selbst ein Argument in einem moralphilosophischen Kontext darstellt. In diesem Fall bedient sich die Dichtung derselben rationalen Findungstechnik wie Rhetorik und Logik, nämlich der *inventio*. Drittens, wenn die Einbildungskraft Anfang des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnt, so ist dies auf die rhetorische Kategorie der *evidentia* zurückzuführen. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts ist aus dieser Kategorie wiederum auf die Phantasie als ein kreatives Vermögen rückgeschlossen worden.

Damit wäre die ›kreative Phantasie‹ keine anthropologische Konstante, sondern ein begriffliches Konstrukt, das eng an den Dichtungsbegriff des 18. Jahrhunderts gebunden ist. Während jedoch der Begriff des Genies, der ähnlich eng an diesen Dichtungsbegriff gebunden ist, heute nur noch in volkstümlichen Zusammenhängen präsent ist, gehört der Begriff der ›kreativen Phantasie‹ weiterhin zu den Grundlagen der Literatur- und Kunsttheorie, wie die eingangs zitierten Artikel aus wissenschaftlichen Lexika zeigen.

Im Gegensatz zum Genie-Begriff ist der Sachverhalt bei der ›kreativen Phantasie‹ insofern komplizierter, als bei letzterer der Einwand nahe liegt, daß es sich bei diesem Begriff, wie er um 1800 auftaucht, gar nicht um eine ›Erfindung‹, sondern um eine ›Entdeckung‹ handelt, in dem Sinne etwa, in man von der Entdeckung des Blutkreislaufs spricht. Auch wenn die Dichtungstheorie des Mittelalters den Begriff der ›kreativen Phantasie‹ nicht kannte, so würde der Einwand lauten, haben sich doch die Dichter dieses Vermögens bedient. Die Tätigkeit der ›kreativen Phantasie‹ ist eine, ihre Identifizierung – oder Entdeckung – als kreatives Vermögen eine andere Sache.

Dem wären zwei Argumente entgegenzuhalten. Erstens, wenn wir heute davon sprechen, ein Dichter habe eine ›kreative Phantasie‹, meinen wir damit nicht mehr, als daß er sich etwas, das so in der Realität nicht existiert, vorstellen und beschreiben kann, ganz im Sinne der rhetorischen Kategorie der *evidentia*. Ich bezweifle dagegen stark, daß die Metaphysik der ›kreativen Phantasie‹, wie sie etwa Schlegel oder Novalis entworfen haben – »das Göttliche in der Sphäre der Natur« – bei irgendjemandem heute noch mehr als ein historisches Interesse hervorrufen könnte. Mit anderen Worten: Der Begriff der ›kreativen Phantasie‹ wird weitergetragen, ohne daß ihm noch ein echter Inhalt entspricht. Es wäre deshalb begrifflich genauer, sich auf den Begriff ›Vorstellungsvermögen‹ zu beschränken.

Das zweite Gegenargument ist grundsätzlicherer Natur. Wer behauptet, daß es sich bei der Kreativität der Phantasie um eine anthropologische Konstante handelt, die erst im 18. Jahrhundert entdeckt wurde, impliziert ein naturwissenschaftliches Fortschrittsmodell. Dieses Modell – ich vereinfache noch ein letztes Mal – beruht auf der Voraussetzung, daß es auf der einen Seite die ewig gleich bleibende Natur gibt, während auf der anderen Seite die Naturwissenschaft steht, die diese Natur erforscht. Der Fortschritt der Wissenschaft besteht darin, daß die wissenschaftliche Theorie zu einer immer genaueren Erkenntnis der Natur gelangt, indem sie von Entdeckung zu Entdeckung voranschreitet.

Dieses Fortschrittsmodell läßt sich meines Erachtens nicht auf die Geistesgeschichte übertragen. Im Gegensatz zum Fortschritt der Naturwissenschaften gibt es in der Geistesgeschichte überhaupt keine ›Entdeckungen‹, sondern nur ›Erfindungen‹. Die Geschichte – oder die Vorgeschichte – der Phantasie, wie ich sie zu rekonstruieren versucht habe, ist ihrerseits gerade dafür ein Argument, denn sie zeigt, wie ein psychologisches Vermögen ›erfunden‹ wird, um eine zentrale Stelle innerhalb eines komplexen begrifflichen Gefüges einzunehmen. Nur aus diesem Gefüge bezieht der Begriff der › kreativen Phantasie ‹ die Legitimation seiner Existenz.

Wenn Bodmer und Breitinger Anfang des 18. Jahrhunderts den Begriff der Einbildungskraft in die Poetik einführen, so allein deswegen, weil die Anschaulichkeit eine zentrale Kategorie ihres Dichtungsbegriffes darstellt. Dichtung soll anschaulich sein, weil sie den Leser ›rühren‹ soll, und weil nur das rührt, was sinnlich gegenwärtig ist, muß die Dichtung anschaulich sein. Aus dieser Forderung nach Anschaulichkeit leitet sich die ›Erfindung‹ der Einbildungskraft ab. Wenn am Ende des 18. Jahrhunderts der Begriff der › kreativen Phantasie ‹ in der Romantik metaphysisch aufgewertet und zum Gegenkonzept des Verstandes erklärt wird, so deshalb, weil die Romantik die Kunst als Gegenpol zur Wissenschaft etabliert und sich diese Dichotomisierung auch in den psychologischen Vermögen spiegeln muß. Die ›kreative Phantasie‹ ist keine Entdeckung im Sinne der Naturwissenschaften, sondern ein begriffliches Konstrukt, das der Legitimation eines bestimmten Dichtungsbegriffes dient.

Wie die Begriffe der ›Kunst‹, des ›Genies‹, des ›Werkes‹ und der ›Interpretation‹ dieses Werkes, so gehört auch die Wissenschaft der ›Ästhetik‹ selbst zu diesem begrifflichen Gefüge. Ihre Entstehung Anfang des 18. Jahrhunderts ist eng mit der Aufwertung der Sinnlichkeit verbunden, die sich poetologisch im Begriff der Anschaulichkeit vollzieht.⁵² Baumgartens Definition dieser entstehenden Ästhetik als »scientia sensitive quid cognoscendi«⁵³ und seine Definition des Gedichtes als einer »oratio sensitiva«, als »sinnliche Rede«, steht in derselben Abhängigkeit von der Literatur der Zeit wie der Begriff der Einbildungskraft und ist alles andere als die der Geschichte überhobene Entdeckung einer Wissenschaft, wie Baumgarten selbst es

⁵² Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Zeitalter des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981, 19, sieht die gesamte Aufklärung im Zeichen einer »Rehabilitation der Sinnlichkeit«. Es sei hier außerdem auf Wolfgang Riedel verwiesen, der mit der Entwicklung eines Gegensatzes zwischen Erkennen und Empfinden einen Prozeß beschrieben hat, der analog zu der hier skizzierten Entwicklung des Begriffes der kreativen Phantasie verläuft, vgl. Wolfgang Riedel: *Erkennen und Empfinden – Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*, in: *Der ganze Mensch – Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart/Weimar 1994, 410-439.

⁵³ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, übers. u. hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983, § 115, 84. Auch die spätere Definition der Ästhetik über den Begriff des Schönen ändert daran nichts, im Gegenteil – wenn die Dichtung der Frühen Neuzeit als Argument bewertet wird, dann ist sie mit dem Begriff der Schönheit nicht zu fassen.

will.⁵⁴ Genauso wenig, wie man die Lehrdichtung oder die religiöse Dichtung des Mittelalters auf eine ›kreative Phantasie‹ zurückführen kann, kann man ihr mit einer Definition als ›oratio sensitiva‹ gerecht werden – um hier nur ein Beispiel zu nennen. Mit der Aufwertung der Sinnlichkeit und der Einführung der Ästhetik als wissenschaftlicher Disziplin für die Erforschung sinnlicher Eindrücke mußte deshalb die gesamte ›begriffliche‹, argumentative Dichtung des Mittelalters (also, um es pointiert auszudrücken, alles bis auf die Heldenepik und den Minnesang) aus dem entstehenden Kunstbegriff ausgeklammert werden. Auf dem Verstand als ›kreativem Vermögen‹ hätte sich keine Ästhetik begründen lassen.

⁵⁴ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik-Kollegnachschrift*, in: Bernhard Poppe: *Alexander Gottlieb Baumgarten – Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntten Handschrift der Ästhetik Baumgartens*, Borna / Leipzig 1907, 65–258, hier 67: »Man hat praktische Ästhetiker gehabt, ehe man Regeln von der Ästhetik gewußt und ehe man sie in die Form einer Wissenschaft gebracht hat.« Dies verhält sich offensichtlich parallel zur Regelüberhobenheit des Genies.