

5 Das Imaginäre und die Imagination – eine Annäherung

Um 1800 ist eine drastische Veränderung in der Interpretation der Imagination auszumachen, die in der (Neu-)Entwicklung eines ›ästhetischen Bewusstseins‹ zu verorten ist und insbesondere im zeitgenössischen romantischen Diskurs zu einer deutlichen Aufwertung der Einbildungskraft führte (vgl. Wolf 2016a: 151). Michel Foucault (2008: 121) etwa postuliert, dass das 19. Jahrhundert »einen Raum der Imagination entdeckt« habe, »dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften.« Auch wenn diese These Foucaults ihrerseits kritisch zu lesen bleibt,⁸⁸ ist dennoch festzustellen, dass der Einbildungskraft in dezidiert vorromantischer Lesart nahezu ausschließlich Charakteristika zugesprochen wurden, die sich in scholastischer Terminologie als *imitatio*, d.h. als Abbildungs- und Nachahmungsfunktion der physikalischen Realität, klassifizieren lassen.⁸⁹ Spätestens mit der Ausrichtung auf das subjektive Empfinden und Erleben wurde den Rezipient:innen jedoch ausreichend eigenständige Handlungskompetenz zugestanden, um die Einbildungskraft vom Konnotat der reinen *imitatio* zu lösen.

⁸⁸ Vgl. dazu etwa die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 173.

⁸⁹ In der Schrift *De Memoria* sieht Aristoteles (1550b: 84–85) das Denken selbst durch mentale Bilder konzeptualisiert (vgl. dazu einmal mehr Perpeet 1988: 21), wobei er grundsätzlich zwischen zwei Modalitäten des Denkens unterscheidet, konkret: *imaginatio* als Konglomerat der sensorischen Informationen und *phantasma* als das durch die *imaginatio* entstehende mentale Bild (vgl. Aristoteles 1550b: 84; Aristoteles 1550a: 104).

Als Mittelweg, der zwischen der scholastischen Tradition (und deren relativen Geringschätzung der Einbildungskraft) und dem »neuen ästhetischen Bewusstsein« angelegt ist, findet sich der als »*furor poeticus*« (Wolf 2016a: 151) bezeichnete Sonderweg, den ein »genialer« Dichter als Ausnahmetalent mitbringe. So schreibt etwa Samuel Taylor Coleridge in seiner *Biographia Literaria*, dass die Imagination das Konvolut aus allen Qualitäten sei, die einen »wahren Poeten« auszeichnen:

This power [of Imagination], first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control, [...] reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general with the concrete; the idea with the image; the individual with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; more than usual state of emotion with more than usual order (Coleridge 1847: 14)

In der einschlägigen deutschsprachigen Ideengeschichte zur Historizität der Imagination wird zumeist auf Kants Schriften verwiesen (vgl. Abel 1995: 382; Barck 1993: 61; Caduff 2003: 159; Friese 2001: 7197; Misselhorn 2007: o.S.; Pfeiffer 2009: 134; Wolf 2016a: 151), der das Phänomen unter dem Terminus »Einbildungskraft« in seiner *Critik der Urtheilskraft* eingehend diskutiert. Nachdem in der ästhetischen Forschung bisweilen von einer weitgehend synonymen Verwendung der Termini »Einbildungskraft« und »Imagination« im romantischen Diskurs ausgegangen wird (vgl. Caduff 2003: 153), lassen sich die Ausführungen Kants zur »Einbildungskraft« auch für eine Annäherung an den Begriff der Imagination fruchtbar machen.⁹⁰ Kant teilt dabei zunächst die Kunst in zwei grundsätzliche Kategorien ein, die er »mechanische Kunst« und »schöne Kunst« nennt. Die mechanische ist dabei grundsätzlich erlernbar und rekurriert auf Elemente der tatsächlichen Wirklichkeit, während die schöne Kunst dem Genie vorbehalten bleibt, sich jedoch der mechanischen Kunst bedient, um mittels des semiotischen Vokabulars und Regelsystems der tatsächlichen Wirklichkeit (vgl. Durst 2010: 69; vgl. dazu auch Matt 1971: 34) ein »geniales Kunstwerk« zu schaffen (vgl. Kant 1797: 294), das jedoch niemals abgeschlos-

90 Wie sich nachfolgend – insbesondere durch die Lektüre von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* – zeigen wird, ist Caduffs These einer identischen Semantik von »Imagination« und »Einbildungskraft« um 1800 nur bedingt aufrecht zu halten.

sen sein kann; denn: die ›ästhetische Idee‹ des Genies lässt sich, so Kant weiter, nicht durch ein sprachliches Mittel – mithin also einer ›mechanischen Kunst‹ – vollumfänglich und adäquat kommunizieren (vgl. ebd.: 301). Bereits an dieser Stelle lässt sich erkennen, dass mit der Charakteristik der Einbildungskraft die Kompetenz zur Synthetisierung einer neuen Wirklichkeit gemeint ist, die sich jedoch »aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt« (ebd.: 302) zusammen setzt und die dem »Anschein einer objectiven Realität« (ebd.: 303) sehr nahe kommen kann. So schreibt Kant in seiner *Anthologie* über den Zusammenhang zwischen Imagination und Praxis:

Ehe der Künstler eine körperliche Gestalt [...] darstellen kann, muss er sie in der Einbildungskraft verfestigt haben, und diese Gestalt ist alsdann eine Dichtung, welche, wenn sie unwillkürlich ist (wie etwa im Traume) Phantasie heisst, und nicht dem Künstler angehört; wenn sie aber durch Willkür regiert wird, Komposition, Erfindung genannt wird. Arbeitet der Künstler nun nach Bildern, die den Werken der Natur ähnlich sind, so heissen seine Bilder natürlich; verfertigt er aber nach Bildern, die nicht in der Erfahrung vorkommen können [...], so heissen sie abenteuerlich, unnatürlich, Fratzengealten, und solche Einfälle sind gleichsam Traum-bilder eines Wachenden (Kant 1869: 69)

Auch wenn für Hoffmann Kant kein Unbekannter war – er referenziert ihn etwa in der Vorrede im ersten Band der *Serapions-Brüder* (vgl. DKV, SB2: 21–22; vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1257) – so scheint an dieser Stelle zunächst Hoffmanns Zeitgenosse Jean Paul, der etwa das durchaus kritische Vorwort zu Hoffmanns *Fantasiestücke* schrieb,⁹¹ mit seinen Ausführungen zur ›Einbildungskraft‹ in der *Vorschule der Ästhetik* passgenauer für eine Bearbeitung des weiten Feldes der Imagination und des Imaginären im romantischen Denken (vgl. dazu auch Matt 1971: 20). Insbesondere die in der Frühromantik postulierte Herauslösung der Imagination aus einem Modus der Erkenntnis hin zu einer eigenständigen ästhetischen Dimension, die selbstständig ›für sich‹ als Charakteristikum des Subjekts gelten kann, macht es nötig, das traditionelle Fundament der Einbildungskraft zu verlassen: So wird etwa in der *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* die Imagination programmatisch als »chief creative faculty« (Slessarev et al. 2012: 667) positioniert, was die Einbildungs-

91 Auch in *Die Serapions-Brüder* wird Jean Paul erwähnt: Der Serapionsbruder Cyprian etwa rekurriert auf die Ausführungen Jean Pauls zum Magnetismus und konstatiert: »Nur in der Poesie liege die tiefere Erkenntnis alles Seins.« (DKV, SB3: 385)

kraft zum »Schlüsselwort der Epoche« (Barck 1993: 80) akzentuiert, das sich nicht mehr an seinem Potential zur »Illustration« der Erkenntnis messen lassen muss, wie sie etwa bei Kant modelliert wird:⁹²

While the philosophical tradition assumed the intelligibility of the world by philosophical means, and thus saw philosophy as providing the arts with the means of interpreting the world, romantic thought, in particular early romanticism, reverts this relation and denies the primacy of philosophy for knowledge. It is precisely imagination that is to guarantee the autonomy of the aesthetic sphere, since imagination goes beyond sense perception. (Frieze 2001: 7200)

Imagination wurde in der Romantik schließlich als »alle menschlichen Handlungen und Wissensbereiche verbindende Grundkraft« (Barck 1993: 6) verstanden, die als Opposition zu der reinen Ratio der aufkommenden (modernen) Industriegesellschaft aufgefasst wurde. Novalis bringt diesen Zeitgeist auf den Punkt, wenn er schreibt: »Practische Vernunft ist reine Einbildungskraft.« (Novalis 1901a: 273)

5.1 Zum Phantasiebegriff im Kontext der Imagination

Imagination, fundiert in den aristotelischen Ideen von *phantasma* und *imaginatio*,⁹³ gilt gemeinhin als gleichbedeutend mit den Begriffen Vorstellung (bzw. Vorstellungskraft) und Einbildung (vgl. Maye 2014: 113; Wolf 2016a: 151). Diese recht breit und undifferenziert formulierte Feststellung ist jedoch an dieser Stelle etwas genauer zu untersuchen: So geht etwa Pfeiffer (2009: 135)

92 Diese Entwicklung ist freilich nicht als stringente Ästhetik zu verstehen. Neben den Ausführungen von Novalis, der selbst die Physik als Konzeptualisierung der Fantasie versteht (vgl. Novalis 1901a: 328), finden sich auch kritische Stimmen, etwa bei Goethe, der die Einbildungskraft als Feind der Vernunft betrachtet – eine ausführliche Diskussion dazu findet sich etwa bei Barck (1993: 82–84). Auch Kant sieht die »Dichtkunst« erst durch eine symbiotische Verbindung von Einbildungskraft und Verstand realisiert – zumal sich in seinen Ausführungen zur Einteilung der schönen Künste (§51) auch eine Passage identifizieren lässt, die andeutet, dass die Einbildungskraft *innerhalb* der rahmenden Domäne des Verstandes erst zur Dichtkunst führen werde (vgl. Kant 1797: 316).

93 Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 129.

von einer ›Abschattung‹ der Imagination zur Phantasie aus: Phantasie könne in seiner Perspektive als Teilmenge der Imagination verstanden werden (vgl. dazu auch Friese 2001: 7197), da die Phantasie »als geschwächte, aber potenziell zügellos werdende und schließlich der englischen *fantasy* vergleichbare Vorstellungsbildung« (Pfeiffer 2009: 135) gedacht werden müsse. Die Diskussion um die Interferenzen zwischen den drei Termini ›Einbildungskraft‹, ›Imagination‹ und ›Phantasie‹ stellt, wie sich nachfolgend anhand Jean Pauls Ausführungen zeigen lässt, einen prägenden zeitgenössischen Diskurs dar. In der *Vorschule der Ästhetik* skizziert er etwa eine dreiteilige Hierarchie, um einen systematischen Zusammenhang zwischen diesen einzelnen Domänen herzustellen:

Als grundsätzliche Fähigkeit, die er sowohl Menschen als auch Tieren zuspricht, setzt Jean Paul die ›Einbildungskraft‹, die er als »potenzierte, hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) definiert, deren Bilder als »zugeflogene Abblätterungen von der wirklichen Welt« (ebd.) aufzufassen seien – eine Fähigkeit, die zuweilen als ›intuitive Imagination‹ bezeichnet wird (vgl. Abel 1995: 381) und in einer Kontinuität mit Kants ›mechanischer Kunst‹ zu lesen ist – zumindest insofern, als dass diese Domäne der Einbildungskraft auch den ›Nicht-Genies‹ zugestanden wird und dezidiert an die »Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« (Matt 1971: 22) bleibt. Auf die zweite Stufe setzt Jean Paul die ›Bildungskraft oder Phantasie‹, die er als Ergänzungsleistung im ›Auffüllen‹ der ästhetischen und semantischen Leerstellen darstellt. Hier lässt sich auch ein signifikanter Unterschied zwischen der kantischen Einbildungskraft und der ›poetischen Kraft‹ Jean Pauls herausarbeiten: Während Kant darauf bestrebt war, eine Grenze zwischen den Erkenntnisfähigkeiten ›Phantasie‹ einerseits und ›Einbildungskraft‹ andererseits herzustellen (vgl. Barck 1993: 82), etabliert Jean Paul die Phantasie als eine Art Praxeologie der Imagination. Dabei ist die Phantasie auf »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43) und Ambivalenzen angewiesen, die vom rezipierenden Subjekt individuell mit synthetisierten Inhalten befüllt werden, um ein ästhetisch konsistentes und kohärentes ›Kunstwerk‹ im Imaginären herzustellen (vgl. Jean Paul 1804: 36). Um an dieser Stelle eine zweite zeitgenössische Quelle heranzuziehen, ist auch auf das Lemma ›Phantasie‹ in Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik* zu verweisen, in dem ausgeführt wird, dass »Phantasie das Vermögen ist, sich das räumlich Abwesende vorzustellen; Einbildungskraft aber

die Phantasie, wenn ihre Vorstellungen eine ausgezeichnete Vollkommenheit besitzen in Anstehung ihrer Deutlichkeit.« (Eberhard 1800: 284)⁹⁴

Mithin lässt sich hier eine Verwandtschaft zwischen der Phantasie und der subjektiven Wahrnehmung ableiten (vgl. Maye 2014: 114), was in einer Kontinuität zur »modernen« Lesart der Imagination zu lesen ist (vgl. Abel 1995: 382). In der Rekapitulation der Wahrnehmung finde sich – so Jean Paul weiter – auch eine »verfremdende« Idealisierung derselben eingeschrieben – so schreibt er etwa, die Phantasie dränge »die Theile [der Erinnerung] zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen.« (Jean Paul 1804: 36)

In der letzten Stufe in Jean Pauls hierarchischen Betrachtung der poetischen Kräfte findet sich das »Genie« wieder, das erst durch die »poetische« Besonnenheit (vgl. ebd.: 55) in Verbindung mit dem Instinkt (vgl. ebd.: 61) entsteht. Mithin greift Jean Paul hier einen Gedanken Kants (1797: 294) auf, wenn er dem Genie einen »[g]eniale[n] Stoff« (Jean Paul 1804: 67) als Antithese zum »mechanischen Stoff« (ebd.: 68) zuordnet. So diskutiert er, ob die Poesie »Stoff bedürfe oder nur mit Form regiere« (ebd.) und kommt zu dem Schluss, dass der mechanische Stoff (bzw. die »äußere« Wirklichkeit) nur durch die »Veredlung der Form« (ebd.) poetisches Potential besitze. Demgegenüber setzt er das Konzept eines »inneren Stoffs«, um dem Problem der Artikulation einer autarken »imaginären Wirklichkeit« mittels des profanen »mechanischen« Vokabulars dialektisch zu begegnen. So schreibt er, es gebe »einen innern Stoff, gleichsam angeborne unwillkürliche Poesie, um welche die Form nicht die Follie, sondern nur die Fassung« (ebd.: 69) lege. Neben dem offenen Antisemitismus – er bezeichnet etwa die »Juden-Deutschen« als »Zwischengeister der Geistlosigkeit« (ebd.: 50) – präsentiert Jean Paul mit dem (christlichen) »Gott« ein prototypisches »Ur-Genie« (vgl. ebd.: 76), das aus der Neuordnung⁹⁵ der be-

94 Während in der Erstausgabe von Eberhards *Synonymik* von 1800 die Phantasie noch als »harmlosere« Domäne der Einbildungskraft gelesen wurde, ändert sich diese Interpretation in einer späteren Ausgabe. So wird in der Fassung von 1863 die Einbildungskraft insbesondere durch das Reproduktionsvermögen von »früher durch die Sinne wahrgenommene Erscheinungen« definiert, während die Phantasie dadurch gekennzeichnet ist, dass diese Reproduktion in »besonders [...] schöpferischer Weise mit Lebendigkeit« statt finde (vgl. Eberhard 1863: 629–630).

95 An dieser Stelle bricht die Interpretation der Imagination im Sinne Jean Pauls etwa mit »traditionelleren« Denkern: So macht sich etwa auch Descartes Gedanken über die Rekombination von bekannten Bildern als Syntheseprozess: »Denn selbst Maler können, wenn sie Sirenen und Satyrinnen in den ungewöhnlichsten Gestalten zu bilden suchen, diesen keine durchaus neue Natur beilegen, sondern sie mischen nur die Glieder verschiedener Geschöpfe. Ja selbst wenn sie etwas durchaus Neues noch nie Gesehenes sich

stehenden ›Stoffe‹ Neues erschafft, das größer als die Summe seiner Teile ist; die äußere Wirklichkeit liefert für diesen Syntheseprozess nur noch die ›Fassung‹, das eigentliche (Kunst-)Werk zeichnet sich durch genuine Originalität aus. Durch die dritte Stufe der Imagination »kommt etwas in die Welt, das bisher nicht in ihr war« (Maye 2014: 114), sie besitzt also selbst emergentes Potential, das nicht als Abbild, bzw. Interpretation der natürlichen Umwelt darstellbar ist und das sich, wie Kapitel 1.1 gezeigt hat, als Form des Virtuellen lesen lässt. Da durch die Herauslösung aus dem ›semiotischen Paradigma‹ (vgl. Esposito 1998: 270; Lévy 1998: 47) Inhalte geschaffen werden, die »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent« (Esposito 1998: 270) zu beziehen sind, sowie durch die im ›genialen‹ Kunstwerk einbeschriebene Potentialität, die sich erst durch die Aktualisierung in der Rezeption ›entfaltet‹, verhandelt die romantische Genieästhetik bereits grundsätzliche Eigenschaften des Virtuellen. Unter Vorgriff auf Kapitel V ist an dieser Stelle bereits die grundlegende Parallele der romantischen Modelle der Imagination respektive der Genieästhetik mit dem Virtuellen hervorzuheben, was auch die Verhandlung der Einbildungskraft hochgradig relevant für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit macht. So zeichnet sich das genuin Virtuelle nicht nur durch den Appell zum subjektiven ›Auffüllen‹ der Leerstellen, sondern durch deutlich ›transformativere‹ Praktiken aus (vgl. Ryan 2015: 33). Mithin lassen sich also bereits in Jean Pauls Typologie der Einbildungskraft zentrale Charakteristika des Virtuellen festmachen, indem die erste Stufe als Referenz auf das Überkommen der Simulationsästhetik, die zweite Stufe als Index zum individuellen Ergänzen der Leerstellen und schließlich die letzte, ›geniale‹ Stufe als transformatives Moment gedeutet wird, durch das sich das genuin Virtuelle auszeichnet (vgl. dazu Esposito 1998: 270; Lévy 1998: 47; Ryan 2015: 33).

Exkurs: Zur Terminologie des Phantasiebegriffs

Bisher wurde in den Ausführungen nicht zwischen den Schreibweisen ›Phantasie‹ und ›Fantasie‹ unterschieden. Nachdem Hoffmann selbst – nicht nur in der Betitelung der *Fantasiestücke* – den Begriff prominent verwendet, ist ein detaillierterer Blick auf diese orthografische Eigenart notwendig. So weist etwa Matt (1971: 4) darauf hin, dass im allgemeinen Sprachgebrauch eine grund-

ausdenken, was mithin rein erdacht und unwahr ist, müssen doch wenigstens die Farben wirkliche sein, mit denen sie jenes darstellen.« (Descartes 1882: 23–24)

sätzliche Differenz zwischen ›Fantasie‹ (als Bezeichnung einer musikalischen Improvisation) und ›Phantasie‹ (als Domäne der Einbildungskraft) bestehe, die sich auch im Kontext der Hoffmann-Forschung fruchtbar machen lasse.⁹⁶

Hoffmann selbst arbeitet weitgehend mit der ›musikalischen‹ Spielart – er schreibt in seinen Texten ›Fantasie‹, ›fantastisch‹.⁹⁷ Es bleibt jedoch Spekulation, ob diese Wortwahl als Argument für eine weitere Rekursion der Intermedialität (wie bereits in Kapitel 3.3 herausgearbeitet) dienen kann⁹⁸ – so würde sich etwa bei der Betitelung der *Fantasiestücke in Callot's Manier* ein weiteres mediales Format konstituieren: Neben der Referenzierung der Malerei (Callots Kupferstiche), der Architektur (Manier) und der Literarizität/Schriftlichkeit des Textes selbst würde Hoffmanns »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176) mit der Musik um eine vierte mediale ›Spielart‹ erweitert werden. Einschränkend ist anzumerken, dass sich die Schreibart zuweilen auch veränderte, wie sich einmal mehr mit Hoffmanns Debüt *Ritter Gluck* zeigen lässt: Während sich in der Erstpublikation – als Abdruck in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – ausschließlich die Schreibweise ›Phantasie‹ respektive ›phantastisch‹ findet (vgl. AMZ, RITTER GLUCK: Spalten 305–306), ändert sich die Schreibweise, sobald *Ritter Gluck* in den Sammelband der *Fantasiestücke* überführt wird (vgl. CFK, RITTER GLUCK: 10).⁹⁹ In einem Brief an Rochlitz, in dem Hoffmann im Januar 1809 über seine Inspirationsquellen zu *Ritter Gluck* schreibt, findet sich wiederum die Schreibweise ›fantasieren‹ – jedoch ausschließlich in einem musikalischen Kontext (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 610–611). In dieser Fluchtlinie ließe sich daher Peter von Matts These einer bewusst ›komponierten‹ musikalischen Konnotation in Hoffmanns ›Fantasie‹ – trotz der umrissenen Inkonsistenzen – durchaus bestätigen. In Hoffmanns *Beethoven-Rezension*, in der er dezidiert Stellung zu musikästhe-

96 Einschränkend ist hinzuzufügen, dass Matt (1971: 4) in seinen Ausführungen ›Phantasie‹ mit ›Vorstellungskraft‹ präzisiert, was im romantischen Kontext, wie bereits dargelegt, strenggenommen ebenfalls als verkürzte Darstellung gelesen werden kann.

97 Sehr komprimiert lässt sich diese Arbeitsweise etwa zu Beginn von *Ritter Gluck* nachvollziehen (vgl. DKV, RG: 17).

98 In dem von Hoffmann verwendeten Wörterbuch findet sich durchgängig die Schreibweise ›Phantasie‹, wenn die Einbildungskraft/Dichtungskraft adressiert wird (vgl. etwa Eberhard 1800: 284–288).

99 Die überaus problematische Situation über den Umgang der Schriftsetzer mit Hoffmanns Manuskripten und den daraus resultierenden Druckfehlern, die teilweise auch bewusst komponiertes Stilmittel Hoffmanns darstellen (vgl. dazu Kapitel 6.3), adressiert auch die Fußnote auf Seite 181.

tischen Fragen nimmt, findet sich zwar durchweg die Schreibweise ›Phantasie‹, was zunächst als Gegenargument des Konnex Fantasie–Musik gedeutet werden kann. Nachdem jedoch Hoffmann in seiner Rezension ein Beschreibungsverfahren anwendet, das nach eigener Aussage »die Grenzen der gewöhnlichen Beurtheilungen« (AMZ, BEETHOVEN I: 631) überschreitet, indem er *bildästhetisch* argumentiert, um »alles das in Worte zu fassen [...], was er bey jener Composition tief im Gemüthe empfand« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) und so eine im Text eingeschriebene *Verbildlichung* des musikalischen Erlebnisses anstrebt, rekurriert der Phantasiebegriff in der *Beethoven-Rezension* daher nicht nur auf eine musikalische Semantik, sondern ruft insbesondere ›multimediale‹ Charakteristika auf (vgl. etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633; AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 141).¹⁰⁰ Mithin konturiert sich durch die orthografischen Eigenarten in den *Fantasiestücken* und in der *Beethoven-Rezension* bereits eine zentrale Spezifik von Hoffmanns Poetik, die sich einer *eingeschriebenen* medialen Transformation bedient. Wie sich in Kapitel V zeigen wird, ist dieser Befund als Indiz für das Virtuelle zu deuten, das sich auch durch diese transformativen Charakteristika auszeichnet.

5.2 Über den Zusammenhang zwischen der Imagination und dem Imaginären

Imagination lässt sich als »Aktivierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) in einem medialen Bezugssystem lesen (vgl. Abel 1995: 382; Pfeiffer 2009: 139). Gemeinhin wird hier von der Schrift als zentrales Dispositiv ausgegangen, denn so treten »[i]m Medium der Schrift [...] durch allegorische Darstellungen Imagination und Vernunft in eine produktive Korrespondenz.«¹⁰¹ (Barck

¹⁰⁰ Diesem Befund ist entgegen zu halten, dass Hoffmann diesen Text auch passagenweise in die *Kreisleriana*, also in die *Fantasiestücke* übernimmt und die Schreibweise von ›Phantasie‹ in ›Fantasie‹ abgeändert wird (vgl. etwa DKV, K1: 55). Diese in der Erstauflage der *Fantasiestücke* eingeführte Schreibweise wird auch bei den nachfolgenden Auflagen des Werkes beibehalten.

¹⁰¹ Dieses Zitat nimmt Bezug auf das Werk *The Two Books of Francis Bacon: Of the Proficience and Advancement of Learning* von 1605, in dem, so die Lesart Barcks, ausgeführt wird, dass die Erkenntnis der Vernunft nicht auf die Imagination verzichten kann (vgl. Barck 1993: 17). In einer Ausgabe von 1808 findet sich etwa folgende Passage: »Reason would become captive and servile if eloquence of persuasions did not practise and win

1993: 17) Innerhalb dieses Kontexts muss mithin auch die Metapher des ›Hieroglyphen-Alphabets‹ gelesen werden, mit der Jean Paul die Phantasie umschreibt (vgl. Jean Paul 1804: 32) und die den ›mechanischen Stoff‹ gewissermaßen als »Fassung« (ebd.: 69) begreift. Das im ›Hieroglyphen-Alphabet‹ einbeschriebene Zeichensystem lässt sich in diesem Kontext als Indiz für die Lesart werten, die die »Imagination gleichsam als Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) interpretiert. Auch Hoffmann verhandelt dieses Verhältnis zwischen Zeichensystem und Imagination, wie etwa in einer Passage aus seinem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* deutlich wird:

Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden (die Noten): aber nun galt die Bezeichnung für das Bezeichnete selbst; die Meister vertieften sich in harmonischen Künsteleien, und auf diese Weise hätte die Musik, zur spekulativen Wissenschaft entstellt, aufhören müssen, Musik zu sein. (DKV, KM: 507)

In dieser Fluchtlinie nimmt das Imaginäre einen ambivalenten Metazustand in der Verhandlung zwischen dem Bezugssystem des semiotischen Zeichenschatzes der Lebensrealität und den progressiven Synthetisierungen der Wirklichkeitsentgrenzung ein (vgl. Caduff 2003: 154). Sind nun die Interferenzen zwischen der Imagination und dem Imaginären zu untersuchen, so ist das nur aus einer ›semiotischen‹ Perspektive möglich, da das Imaginäre ein grundsätzliches Problem der Artikulation besitzt, wie bereits Jean Paul (1804: 68) in seinen Ausführungen zum ›äußeren‹ und ›inneren Stoff‹ ausgeführt hat.¹⁰²

So ist das Imaginäre, wie bereits Kant hervorgehoben hat, auf ein ›Medium‹ angewiesen, das durch ein Zeichensystem die abstrakten, unfassbaren und ›unverständlichen‹ (vgl. Negt/Kluge 1981: 514) Inhalte konzeptualisieren kann. Dass in dieser Übersetzung eines ›analog-kontinuierlichen‹

the imagination from the affections' part, and contract a confederacy between the reason and imagination against the affections« (Bacon 1808: 296).

102 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Negt und Kluge in *Geschichte und Eigensinn*, in der sie auf die Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Unartikulierbarkeit hinweisen: »In der [i]maginären [Dimension] werden zunächst die Außen-Sinne auf Null gestellt; alles erscheint unwirklich«. Diese Dimension ist für die traditionelle Erfahrung die unverständlichste und unglaublichste, obwohl die sog. Selbsterfahrung sich zu großen Teilen in der Imaginären bewegt.« (Negt/Kluge 1981: 514)

Datenstroms in ein ›standardisiert-diskretes‹ Informationssignal¹⁰³ die typischen Reibungsverluste einer medialen Transformation auftreten, scheint offensichtlich.¹⁰⁴

Folgt man den Anmerkungen, die Wolf (2016a: 151) zur Einbildungskraft ausführt, so müsste im Imaginären jene verzerrende Idealisierung nicht auftreten; mit dem Manko, dass sie nicht auf eine Zeichenform zu reduzieren ist und durch ihre Inkommensurabilität – mithin ihre ›Unaussprechlichkeit‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) – stets im Subjekt selbst verbleibt (vgl. dazu auch DKV, KM: 505). Diese Lesart steht mithin in einer Kontinuität mit dem kantischen Konzept der ›genialen Einbildungskraft‹ (vgl. Kant 1797: 301)¹⁰⁵ und dem romantischen Modell der ›Phantasie‹, wie sie etwa Eberhard (1800: 284–287) oder Jean Paul (1804: 32) beschreiben.

In welchen Verhältnis steht nun die Imagination und das Imaginäre? Bereits in Pfeiffers Überlegungen wird deutlich, dass sich die Differenzierung beider Termini mitunter schwierig gestaltet (vgl. Pfeiffer 2009: 138). Das Im-

103 An dieser Stelle kann nochmals betont werden, dass die Symbolisierung durchaus mit einer Analog–Digital-Wandlung beschrieben werden kann: »Bildlichkeit bietet immer die Möglichkeit, die Vorstellung zu digitalisieren, d.h. sprachlich zu besetzen, sie liegt dem Digitalischen am nächsten und fungiert gleichsam als meistbeanspruchte Medialität des Analogischen.« (Caduff 2003: 156)

104 Tatsächlich ist diese Reibestelle jedoch auch produktiv nutzbar zu machen: So spricht bereits Jean Paul davon, dass der mechanische Stoff nur durch die Veredlung der Form poetisches Potential entfalten könne (vgl. Jean Paul 1804: 68). Möglicherweise ist diese Veredlung, wie bereits mit Hoffmanns Unterscheidung zwischen ›Phantasie‹ und ›Fantasie‹ angedeutet, im medialen Transformationsprozess zu verorten, der sich durch die Symbolisierung des Imaginären, mithin des ›inneren Stoffes‹ konstituiert.

105 Nachdem dieses Modell in letzter Konsequenz durchaus unbefriedigend scheint, versuchte Kant die Relevanz der Imagination durch den Verstand zu ersetzen: Während er in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* die Imagination als Bestandteil des Verstandes modelliert, ist in der Wiederauflage der *Kritik der reinen Vernunft* diese Vorstellung bereits durch den Verstand als maßgebliche Domäne abgelöst – der »Verstand übernimmt ihre [der Einbildungskraft] Aufgabe und regelt die Tätigkeit der Sinne.« (Pfeiffer 2009: 134) Freilich bleibt die eigentliche Rolle der Einbildungskraft nach wie vor bedeutsam – was Pfeiffer in seinem Aufsatz unmittelbar im Anschluss weiter ausführt – so findet sich auch bei Kant die Imagination in weiten Teilen wieder. Die ›neue‹ Domäne der Einbildungskraft, so Pfeiffer weiter, sei in den »leiblichen Sensationen« (Pfeiffer 2009: 135) zu verorten und ist so als »intuitiver«, womöglich auch »reflexhaft-unterbewusster« Teil der Wahrnehmung anzusehen – eine Interpretation, die sich weitgehend mit der ersten Stufe der Imagination in der Interpretation Jean Pauls deckungsgleich zeigt (vgl. Jean Paul 1804: 31), jedoch den imaginären Aspekt der Einbildungskraft weitgehend unbeachtet lässt.

ginäre in moderner Deutung löst sich immer weiter von der Wahrnehmung ab (vgl. dazu auch Negt/Kluge 1981: 514), bis am Ende ein inneres Bild übrig bleibt, das zwar zur Organisation von Wirklichkeit und insbesondere der emotionalen Organisation des Subjekts benötigt wird, jedoch in den naturwissenschaftlichen Realitätsmodellen mitunter nicht mehr gebraucht wird (vgl. Pfeiffer 2009: 137–138). Zu betonen ist, dass die ›Bildhaftigkeit‹ des Imaginären ein tragendes Konzept bleibt – das mediale Format des Imaginären *sind* Bilder und diese werden durch die Imagination in eine konkrete, signifikante Domäne überführt, indem das Imaginäre symbolisiert wird (vgl. dazu einmal mehr Caduff 2003: 153). In ähnlicher Fluchtrichtung argumentiert auch Eberhard (1863: 630), der in der »Dichtungskraft« die zentrale Domäne verortet, die »den reichen Stoff der mit der Phantasie erfassten Erscheinungswelt zu geordneten Kunstgebilden zu gestalten vermag.«

Die Relevanz der Imagination für das ›ästhetische Bewusstsein‹ im 19. Jahrhundert (vgl. Foucault 2008: 121; Wolf 2016a: 151), wurde, wie nachfolgende Passage aus LaMettries um 1748 veröffentlichtem Werk *L'Homme Machine* belegt, bereits im 18. Jahrhundert vorgezeichnet: So interpretiert LaMettrie etwa sämtliche mentale Vorgänge als Spielarten der Einbildungskraft:

Ich gebrauche immer das Wort Vorstellen, weil ich glaube, dass man sich Alles vorstellt, und dass alle Theile der Seele mit Recht auf das Vorstellungsvermögen allein zurückgeführt werden können, da jene alle von diesem ihre Aeusserungsweise zugetheilt erhalten, so dass also der Verstand, das Urtheil, das Gedächtniss nur Theile der Seele sind, welche keineswegs selbstwaltend auftreten, sondern auf die markige Umhüllung eingeschränkt sind, auf welche die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden. (La Mettrie 1875: 39)

Freilich verfolgt LaMettrie mit diesen Ausführungen seine eigene Agenda: Nachdem er in seiner Schrift *L'Homme Machine* darlegen möchte, dass der Mensch in toto als Maschine modelliert werden kann (auf diesen Aspekt wird in Kapitel 7 nochmals ausführlich eingegangen), kommt ihm die Interpretation sämtlicher kognitiver Vorgänge als Ausprägungen der Imagination sehr gelegen, da so mit der ›Laterna magica‹ ein Apparat vorhanden ist, der die ›Funktionsweise‹ der Einbildungskraft, insbesondere vor der Folie ihrer bildlichen Medialität, maschinell konzeptualisieren kann.

Grundsätzlich ist das Imaginäre in der Romantik durchaus geprägt von der Idee, die LaMettrie in seinem Text aufzeigt, so schreibt Herrmann (2015: 51), dass das »Thema der künstlichen Schöpfung sowie einer als bedrohlich

empfundenen Krise der Differenz von Mensch und Maschine [...] das Imaginäre um 1800« präge. Dementsprechend bietet sich an, kurz auf die Vorstellung des Imaginären in der Romantik einzugehen. Wie bereits mit Verweis auf Jean Paul hierarchisches Modell der Einbildungskraft festgestellt, geht mit der höchsten Stufe der Phantasie – die in einer Fluchtlinie zum Imaginären zu lesen ist – eine inhärente Unartikulierbarkeit einher, die bestenfalls das »Künstlergenie«¹⁰⁶ auflösen kann. Der Inhalt dieser Domäne lässt sich »nicht auf ein Substrat von Zeichen« (Wolf 2016a: 151) reduzieren – ein Befund der auch im oben aufgeführten Zitat aus dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* ersichtlich wird, wenn Hoffmann schreibt, dass das »von der heiligen Kunst durchdrungende[] Gemüt« (DKV, KM: 507) sich stets gegenüber der Partitur durchsetze. In Anbetracht dieser Problematik sind auch die Ausführungen von Eberhard (1863: 630) zu lesen, der in der »Dichtungskraft« die Fähigkeit verortet, »den reichen Stoff der mit der Phantasie erfassten Erscheinungswelt zu geordneten Kunstgebilden« zu transformieren.¹⁰⁷ In diesem Übersetzungsprozess vermutet Pfeiffer (2009: 138) eine sich »als Mythologisierung [...] abspielende[] Historisierung«, um »dem Imaginären eine würdigere Ordnung zurückzugewinnen«. Mithin rekurriert das Imaginäre – insbesondere in romantischer Deutung – einmal mehr auf die Problematik, dass die innerste Funktionsweise der Phantasie durch seine Unmöglichkeit der Artikulation nicht mittels deterministischer Ratio verstanden werden kann. Gleichwohl scheint es ein Konsens zu sein, dass sich zumindest einzelne Fragmente der wahrgenommenen Wirklichkeit als Zeichen im Imaginären wiederfinden lassen. Die Phantasie bleibt also »an die Morphologie der äußern Objektwelt ge-

106 Das Genus ist an dieser Stelle bewusst gewählt, denn in Jean Pauls Typologie der Genies findet sich auch das »weibliche Genie« wieder, dem jedoch die Vermittlungs- als auch Artikulationskompetenz fehlt, das also »reicher an empfangender als schaffender Phantasie« (Jean Paul 1804: 43) ist und sich daher »mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen [...] quäl[t]« (ebd.: 44).

107 Insofern steht die Phantasie bei Eberhard in einer Fluchtlinie mit den bereits verhandelten Ausführungen von Jean Paul, der hervorhebt, »die Phantasie drängt die Theile [der Erinnerung] zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen« (Jean Paul 1804: 30). Anzumerken ist, dass hier eine spätere Auflage von Eberhards Wörterbuch zitiert wird, denn in der Erstauflage von 1800 findet sich die Phantasie mit einem deutlich defizitäreren Vorzeichen definiert: So werde die »Dichtungskraft alsdann Phantasie [genannt], wenn sie bey ihren Zusammensetzungen auf eine unregelmäßige Art verfährt. So verfährt sie aber, wenn sie nicht von der Vernunft geleitet ist.« (Eberhard 1800: 285)

bunden« (Matt 1971: 22), die jedoch »nicht die Folie, sondern nur die Fassung« (Jean Paul 1804: 69) der Inhalte darstellt.

Wie sich bereits in diesem Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zeigt, lässt sich der Diskurs um mimetische und amimetische Komponenten in der Imagination bestenfalls dialektisch auflösen (vgl. dazu Kapitel 6.6). Kremer (2003: 101) spricht in diesem Zusammenhang von einer Herauslösung der Ästhetik aus der »Oppositionsformel ›Mimesis vs. Imagination‹« hin zu einer Emanzipation von den »mimetischen Abbildungskonzepten des 18. Jahrhunderts«. Die ehemalige Opposition der zwei Extrema Mimesis (im Sinne einer Nachahmung der Natur) und Imagination (im Sinne einer genuin neuen Ausdrucksform) wird in der Romantik eher als Kontinuum verstanden, das jedes romantische Kunstwerk individuell neu interpretiert. Dabei rückt der Wirklichkeitsbezug in der romantischen Poetik in den Hintergrund: Das Ziel eines romantischen Kunstwerks ist nicht eine Abbildung der Wirklichkeit, sondern vielmehr das Etablieren eines »selbstreferenziellen Zeichensystems« (ebd.: 103), dessen Entschlüsselung in der synthetisierenden Phantasie der Rezipient:innen verortet ist. Daher ist die Rezeption weder als deterministischer Prozess noch als enigmatische Decodierung zu verstehen (vgl. ebd.), sondern als subjektives Ereignis im Sinne einer individuellen Interpretation, Improvisation und Interpolation angelegt. Dass dadurch nicht *eine* Auslegung der imaginären Wirklichkeit, sondern eine Vielzahl an imaginären Wirklichkeiten (vgl. dazu auch Antor 2016: 621) entsteht, ist, wie sich mit nachfolgenden Zitat aus Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* belegen lässt, durchaus beabsichtigt: »Und das sind die rechten Leser, die mit und über dem Buche dichten. Denn kein Dichter giebt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde.« (Eichendorff 1841: 130) Es ist daher davon auszugehen, dass es, bedingt durch die ›Uneindeutigkeit‹ (vgl. Eco 2002: 310), nicht *ein* romantisches Kunstwerk geben kann, sondern vielmehr, dass bei jedem individuellen Rezeptionsvorgang neue Kunstwerke synthetisiert werden.