

KATERINA KARAKASSI

**„DIESE KRAFFT DER SEELE“
ZUM BEGRIFF DER EINBILDUNGSKRAFT BEI
BODMER, BREITINGER UND BAUMGARTEN.**

I.

Beschäftigt man sich mit der Geschichte des Begriffs ‚Einbildungskraft‘ im deutschsprachigen Raum, so stößt man schnell auf die gewichtigen Beiträge zu seiner Ausformung, die Bodmer, Breitinger und Baumgarten geleistet haben. Ihre Ansätze stellen einen Wendepunkt in der Bewertung der Imagination dar und ebnen den Weg für die vollständige Legitimierung einer autonomen, von jeglichem Vernunftdiktat befreiten, dichterischen Phantasie. Um diesen Wandel in seiner Tragweite angemessen zu bewerten, genügt darauf hinzuweisen, dass seit der Antike und bis zum 18. Jahrhundert mit leichten Modifikationen die Auffassung dominiert, die Phantasie sei aufgrund ontologischer, erkenntnistheoretischer oder moralischer Einwände mit Skepsis zu betrachten. Auf die Literatur wirkte dieser Sachverhalt vor allem wegen des nach Plato tradierten Topos des mangelnden Wahrheitsanspruchs der Dichtung maßgeblich.

Das Gebot, der Dichter solle seiner Vorstellungskraft Schranken setzen und seine Phantasie der Vernunft unterstellen, durchzieht alle Nachahmungspoetiken bis zum 18. Jahrhundert. Erst im Rahmen der poetologischen Reflexionen über den Genie-Begriff, über die Dichtung also als kreative und nicht nur dezidiert mimetische Tätigkeit, wird der Begriff der Einbildungskraft entscheidend umgewertet. Der Vorarbeit, die Bodmer, Breitinger und Baumgarten in diese Richtung geleistet haben, ist diese Studie gewidmet. Ihr Ausgangspunkt ist, dass der Funktionszuwachs der Einbildungskraft in der Frühaufklärung mit der allmählichen Abwertung des Nachahmungspostulats einhergegangen ist¹. Dies

¹ Die neue, gravierende Rolle, die die Frühaufklärung der Einbildungskraft attestiert, untergräbt implizit das poetologische Postulat der Mimesis. Costa

erlaubte, so die These dieser Arbeit, nicht nur eine Umformulierung der poetischen Ziele, – der Akzent wird vielmehr auf die affizierende Potenz der Dichtung als auf ihre mimetischen Fertigkeiten gelegt –, sondern auch die Artikulation neuer erkenntnistheoretischer Maßstäbe für die Kunst, die sie zu einer erstmaligen, wenn auch begrenzten, Souveränität verhalfen.

Ohne dem Geltungsanspruch der Ratio völlig ausweichen zu können, – die teils sich widersprechenden Aussagen über den „erlaubten“ Freiraum der Imagination und die durchaus ambivalente Haltung gegenüber den Phantasiegebilden bezeugen eine grundlegende Beklemmung bezüglich des Kraft- und Wirkungsfeldes der Einbildungskraft –, gelang es Bodmer, Breitinger und Baumgarten den Begriff poetologisch und erkenntnistheoretisch aufzuwerten. Dieser semantischen Neumodifizierung der Imagination und ihrer Modalitäten gilt das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit. Sie wird deshalb über eine kurze Skizze der Vorgeschichte des Begriffs hinaus auf die Dichtungstheorie der Schweizer fokussieren und die ästhetische Lehre Baumgartens eruieren, um diejenigen innovativen Gedanken herauslesen zu können, die eine neue Konzeptualisierung des Begriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur ermöglichten, sondern geradezu bedingen.

II.

Aristoteles definiert die Einbildung (*φαντασία*) als eine Erscheinung, deren Anlass eine wirklich ereignete Sinneswahrnehmung ist, und verbindet sie mit der kontemplativen

Lima bemerkt dazu: „[...] seit der cartesianischen Unterscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa* ging man dazu über, die materielle Welt und den menschlichen Geist als voneinander getrennt anzusehen. Damit hatte die Imagination Platz gefunden. [...] Welche Rolle spielte die Mimesis dabei? Ihr Einfluß hing vom Postulat der Einheit von materieller und geistiger Welt ab. Als es in der Folge notwendig wurde, auf einen anderen Begriff zuzugreifen, der als Klammer dienen konnte, wurde ihr Ansehen automatisch gemindert und das Modell Mimesis-Imitatio immer mehr zersetzt.“ Costa Limas These erklärt m.E. hinreichend die vorsichtige Abkehr von einer stringenten Naturnachahmung, die man bei Bodmer, Breitinger und Baumgarten feststellen kann. Luiz Costa Lima / Martin Fontius: ‚Mimesis / Nachahmung‘, in Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 2002, S.84-120, S.91.

Erkenntnis². Den theoretischen Ansatz von Aristoteles hat Horaz zusammen mit dem Diktum, der Dichter solle sich an der gesunden Vernunft orientieren, auf die Literatur angewendet³, während Quintilian ihn später ausbaut, indem er die emotionale Kraft der Phantasie weit über Aristoteles hinaus betont⁴. Pseudo-Longin nennt Vorstellungen (φαντασίαι) alle Gedanken, die zur Sprache kommen können, allerdings die Bezeichnung gilt, nur, wenn man in Enthusiasmus und Leidenschaft das Gesagte wirklich vor sich zu haben glaubt⁵. Der Zusammenhang von Phantasie und Affekte bleibt zunächst ein gängiger Gedanke in der Poetik und wird noch Bodmers und Breitingers Phantasie-Begriff entscheidend prägen. In diesem Rahmen spielt in den Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts vorwiegend die affizierende Kraft der Phantasie eine Rolle, wobei die Aufforderung von Horaz, die Dichtung soll sich an der Vernunft orientieren, stets virulent bleibt.

Im Ausklang aber des Barock und unter dem Einfluß des französischen Klassizismus wird der Phantasie allmählich Mißtrauen entgegengebracht. Die Imagination scheint gefährlich für die dichterische Praxis zu sein. Mohrhof meint, dass, wo die Phantasie dem Dichter die Feder führt, die *Worte ohne Verstand* werden. Mohrhofs Argwohn ist so groß, dass er sich fast

² Aristoteles übernimmt im wesentlichen den platonischen Begriff und definiert in *De anima* „die phantasia als ein imaginäres Vor-Augen-Stellen [...] sie sei das, wonach in uns eine Erscheinung (phantasma) entstehe; die Seele denke niemals ohne phantasmata oder Bilder und könne nur über diese, nicht über die Wirklichkeit nachdenken.“ Jochen Schulte-Sasse: „Einbildungskraft / Imagination“, in Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S.88-120, S.93. Im folgenden: Schulte-Sasse: Einbildungskraft.

³ Siehe dazu: Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles – Horaz – Longin*, 2. Aufl., Darmstadt 1992, zu Horaz: S.111-161.

⁴ Schon bei Quintilian ist Neuschöpfung in der Kunst – und mit ihr die Rolle, die die Phantasie dabei spielt –, suspekt. Siehe dazu: Ansgar Kemmann: „Quintilian“, in Julian Nida-Rümelin u.a. (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S.656-661.

⁵ Pseudo-Longin legt großen Wert auf die Erzeugung von überwältigenden Affekten. Seine Aufforderung, die Affizierung des Zuhörers bzw. des Lesers als das eigentliche Ziel der Literatur anzusehen, prägt die klassizistischen Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts. Vgl. dazu: Jörg Heininger: „Erhaben“, in Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S.275-310. Zur Popularisierung und Rezeption von Longin im 18. Jahrhundert: S.280–283.

ausschließlich mit den Gefahren einer zu weit ausschweifenden Phantasie beschäftigt⁶. Christian Weise ist der Auffassung, das Phantastische ist *aufgeputzter Schein*, der über die Nichtigkeit der Worte hinwegtäuschen will⁷. Hunold verwendet das Wort pejorativ⁸. Aber auch Martin Opitz weicht der Phantasie im Erfindungskapitel seiner *Deutschen Poeterey* merklich aus⁹.

Harsdörffer steht am Anfang einer Tradition, die der Imagination einen größeren Wert beimißt¹⁰, das Wort mit Bildungskraft ins Deutsche übersetzt¹¹ und über Schottels Wörterbuch *Teutsche Sprachkunst*¹² zu Caspar Stieler führt. Das Wort Einbildungskraft ist offenbar von Comenius geprägt. Es erscheint zum ersten Mal 1638 bei ihm und zwar in seinem *Janua lingrarum*¹³. Von 1669 an findet es sich in deutsch-französischen und seit 1676 in deutsch-italienischen Wörterbüchern. 1704 findet sich der erste Beleg in der Poetik bei Omeis: mit Einbildungskraft wird aber hier nichts weiter als der herkömmliche Begriff *ingenium* bezeichnet¹⁴. In der Philosophie sollte erst Wolff und in der Poetik erst Gottsched damit beginnen, die Möglichkeit auszunutzen, die sich durch die Einführung des neuen Begriffs ergaben.

Christian Wolff war einer der ersten systematischen deutschen Denker. Er brachte die Philosophie „in ein logisches

⁶ Siehe dazu: Hans Peter Hermann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg u.a. 1970, S.81. Im folgenden: Hermann: *Naturnachahmung*.

⁷ Siehe dazu: ebd., S.84.

⁸ Siehe dazu: ebd., S.85.

⁹ „Einbildung als ‚sinnreiche faßung aller sachen‘ legt [...] [die] Phantasie auf den definierten Kosmos der Wesenheiten fest, und das gilt für beide Bereiche, den ‚himmlischen und irdischen‘. Die Qualität des euphantasiotos welche Opitz vom Poeten fordert, ist an diesen wohl definierten Wissenskosmos rückgebunden und auf ihn festgelegt.“ Silvio Vietta: *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Stuttgart 1986, S.62. Im folgenden: Vietta: *Literarische Phantasie*.

¹⁰ Siehe dazu: ebd., S.62-66.

¹¹ Zur Wortgeschichte, wenn nicht anders erwähnt stammen alle Informationen aus: Hermann: *Naturnachahmung* (Anm.6), S.81-89.

¹² Justus Georg Schottel: *Teutsche Sprachkunst*, (erste Ausgabe: Braunschweig 1641), Hildesheim 1976.

¹³ Johann Amos Comenius: *Janua lingrarum reserata*, 7. Auflage, Hamburg 1638.

¹⁴ Vgl. dazu den Kommentar von Silvio Vietta: „Die ‚muntere Phantasie‘, die Omeis [...] beschwört, reduziert sich seiner eigenen Anleitung nach auf das Ausschöpfen der loci topici.“ Vietta: *Literarische Phantasie* (Anm.9), S.68.

Begriffsnetz, das zum Muster einer rationalen Methode des Denkens und Lebens wurde¹⁵. Wolff definiert die Einbildung im Rahmen seiner rationalistischen Philosophie als die Vorstellung solcher Dinge, die nicht zugegeben sind, und zählt die Einbildungskraft zusammen mit dem Gedächtnis und den Sinnen zu den unteren Erkenntnisvermögen, die das Vernunftähnliche bilden¹⁶. Er versucht dabei die Funktion der Einbildungskraft systematisch zu erforschen und sieht im Assoziieren den eigentlichen Mechanismus der Imagination. Wolff erklärt, dass die Einbildungskraft durch eine Kette von Assoziationen von einer Vorstellung zu der anderen kommt. Dies geschieht folgendermaßen: Bei einem Vorstellungskomplex, an den man gerade denkt, deckt sich eine Einzelvorstellung mit einem anderen Vorstellungskomplex; anhand dieser beiden Vorstellungskomplexen gemeinsamen Einzelvorstellung ruft die Einbildungskraft den gesamten zweiten Komplex hervor¹⁷. Wichtig ist dabei zu betonen, dass die Einbildungskraft nur das hervorruft, was man schon empfunden, wahrgenommen oder gedacht hat¹⁸.

Nach Wolff kann man Vorstellung nach Gefallen zergliedern und die Teile beliebig zusammensetzen; so ist z.B. die Gestalt der Melusine zu erklären. Das Grundprinzip, nach dem solche Phantasieprodukte erzeugt werden, ist also Abstraktion bzw. Kombination. Diejenigen, die zu einem geistvollen Gebrauch dieses Mechanismus gelangen, können Neues erfinden. Durch die

¹⁵ Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 19. Aufl., Stuttgart 1991, S.177.

¹⁶ Bäumler weist darauf hin, dass das Vernunftähnliche bei Wolff aus drei Vermögen besteht: „Das ist deshalb von Bedeutung, weil dadurch aus dem Gebiete des unteren Erkenntnisvermögens eine Einheit geschaffen wird, die sich sehr deutlich abgrenzt – ein Vorläufer des unteren Erkenntnisvermögens von Baumgarten.“ Alfred Bäumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, 2. Aufl. Darmstadt 1967, S.189. Im folgenden: Bäumler: *Das Irrationalitätsproblem*.

¹⁷ Siehe dazu: Karl-Heinz Stahl: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. u. 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1975, S.125. Im folgenden: Stahl: *Das Wunderbare*.

¹⁸ Interessant ist hier zu erwähnen, dass bei Wolff das Gedächtnis, das auf die Funktion des Wiedererkennens beschränkt wird, von der Tätigkeit der Einbildungskraft abhängig ist. Dürbeck bemerkt zurecht: „[Das Gedächtnis] kann damit den gleichen Erkenntniswert wie die epistemologisch aufgewertete Einbildungskraft beanspruchen.“ Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998, S.41.

geniale Anwendung des Analogieschlusses, d.h. in dem Fall durch Assoziationen, sowie durch Zergliedern und Verknüpfen von schon vorhandenen Vorstellungen kann die Einbildungskraft produktiv werden. Von Wolff wird sie *leer* genannt¹⁹, denn sie entspricht keiner realen Begebenheit, keinem wirklichen Gegenstand. Die Wolffsche Imaginationslehre ist trotz ihres streng rationalistischen Hintergrundes innovativ. Scheible erklärt das Neue an der Auffassung von Wolff:

Wolff sieht die Einbildungskraft nicht mehr als ein nur rezeptiv verfahrenes Vermögen, sondern er schreibt ihr eine gewisse Selbstständigkeit zu, die Fähigkeit, Gegenwärtiges mit Vergangenen, Anwesendes mit Entferntem zu verknüpfen. Zwar legt er noch den Akzent auf die reproduktive Funktion der Einbildungskraft, es ist jedoch nur noch ein kleiner Schritt bis zu ihrer durch Baumgarten, insbesondere durch Kant vollzogenen Aufwertung.²⁰

War jedoch für Wolff die Einbildungskraft noch nur mit vergangenen Sinneswahrnehmungen und Empfindungen verbunden, so ist sie für Gottsched, der Schüler von Wolff war, imstande, auch den künftigen, bloß möglichen Zustand der Welt zu antizipieren²¹. Doch was die Dichtkunst betraf, lehnte Gottsched, vom französischen Klassizismus beeinflusst, strikt alles Wunderbare und Unwahrscheinliche ab. In seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) ging er von der Ratio als grundsätzlicher Prämisse der Dichtung aus und argumentierte für die Gelehrsamkeit und die Urteilskraft als die nötige Ausstattung des Dichters. Das Resultat war eine normative Poetik, die die Restriktion der Einbildungskraft forderte und die Sentenz von Horaz, die Dichtung soll moralisch zweckmäßig sein, aber dabei stets vom gesunden Menschenverstand gesteuert werden, als oberstes Prinzip anerkannte. Die Möglichkeit Neues, noch nie Vorhandenes zu kreieren und dichterisch zu gestalten wird bei Gottsched in Betracht gezogen, um verworfen zu werden. So bleibt die Einbildungskraft des Dichters nur die Fähigkeit zur

¹⁹ „Ihre Produkte sind beispielsweise geflügelte Pferde, Melusinen oder Centauren, die Wolff als ‚leere Einbildung[en]‘ und ‚Fehler disqualifiziert.“ Ebd. S.41.

²⁰ Hartmut Scheible: *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Hamburg 1988, S.51.

²¹ Siehe dazu: Schulte-Sasse: *Einbildungskraft* (Anm.2), S.102.

Reproduktion einzelner Begriffe anhand von Affinitäten mit gegenwärtigen oder vergangenen Empfindungen²².

Doch aus der Schweiz kam ein heftiger Angriff, der sich zu einer langen Literaturfehde entwickelte. Bodmer und Breitinger wagten einen Schritt zum Recht des Irrationalen und der dichterischen Phantasie, indem sie die Poetik von Gottsched nicht nur um das Affektive und das Wunderbare bereicherten, sondern auch den Begriff der Einbildungskraft neu modulierten. Pochat stellt fest: „Der literarische Streit, der um 1740 zwischen Gottsched und den Schweizern entbrannte, war mehr als eine interne Auseinandersetzung. Zwei entgegengesetzte Erkenntnistheorien und Wertsysteme prallten hier aufeinander: feste Normen, Wahrheit und Idealität standen individueller Einbildungskraft, Gefühl und der Suggestivität des Fiktiven gegenüber“²³.

III.

Bodmer und Breitinger veröffentlichten von 1721 bis 1723 die Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern*. Der Titel ist programmatisch zu verstehen und zwar im Sinne des berühmten Satzes von Horaz *ut pictura poesis erit*. Das als *critisches Glaubens Bekenntniß* deklarierte Hauptwerk Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740) behandelt die Dichtung als poetische Malerei und Bodmer betitelt seine Abhandlung über die Einbildungskraft *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (1741)²⁴. Die Forderung nach einer Poesie, die der Malerei in der *imitatio naturae* nachahmen solle, ist allerdings nichts Neues. Seit dem 15. Jahrhundert ist das poetologische Modell der poetischen Malerei und der malenden Dichtung ein allgemeiner Topos der Poetik²⁵.

²² Hermann betont dabei: „Doch die Möglichkeiten, die Wolffs psychologischer Apparat bot, den Ingeniumsbegriff substantiell anzureichen, wurden von Gottsched nicht genutzt, obwohl er sich auf zwei Begriffe stützt, die bei Wolff am ehesten der Vielschichtigkeit seelischer Vorgänge gerecht wurden: Einbildungskraft und Witz.“ Hermann: *Naturnachahmung* (Anm.6), S.104.

²³ Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S.381. Im folgenden: Pochat: *Geschichte der Ästhetik*.

²⁴ Eine allgemeine Darstellung ihrer aufklärerischen Leistung, sowie ihres literaturtheoretischen Werks und seiner Wirkung bietet Bender an: Wolfgang Bender: *J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Stuttgart 1973.

²⁵ Siehe dazu u. a.: Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, Studium Generale 10 (1957), S. 266-283.

Doch bei den Schweizern wird dies zum Ausgangspunkt für eine Neubewertung der Imagination und ihrer affektiven Macht.

Bodmer verlangt von den Dichtern *Enthousiasmus*²⁶ und *poetische Raserey*²⁷ und betont zugleich die gravierende Bedeutung der Imagination beim dichterischen Prozess. Der Dichter soll über eine rege Einbildungskraft verfügen, um Großes, Bedeutendes zu schaffen:

Eine Imagination, die sich wol cultiviert hat, ist eines von den Haupt-Stücken, durch welche sich der gute Poet von dem gemeinen Sängler unterscheidet, massen die reiche und abändernde Dichtung, die ihr Leben und Wesen einzig von der Imagination hat, die Poesie von der Prosa hauptsächlich unterscheidet.²⁸

Mit der Behauptung, die Dichtung sei eine abändernde, geht Bodmer über den Standart seiner Vorgänger hinaus, indem er die Grundannahme des präskriptiven poetologischen Diskurses, nämlich dass literarische Werke unabhängig vom historischen Kontext in ihrer Beschaffungsart gleich bleiben müssen, in Frage stellt. Der Hinweis auf die Imagination bekommt somit in diesem Zusammenhang eine besondere Pointe. Indem Bodmer die Wandlungen des Poetischen mit der Einbildungskraft in Verbindung setzt, markiert er nicht nur den Übergang von einer rationalen zu einer phantasiebezogenen Dichtung, sondern formuliert zugleich einen neuen Maßstab für die „wahre“ Dichtung, der nicht mehr rigoros normativ sein kann. Die daraus resultierende

²⁶ Ihren Enthusiasmus-Begriff übernehmen Bodmer und Breitinger von Shaftesbury: *A Letter concerning Enthusiasm* (1708) und initiieren somit entschieden die Rezeption Shaftesburys im deutschsprachigen Raum. Siehe dazu: Lothar Jordan: *Shaftesbury und die deutsche Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Ein Prolegomenon zur Linie Gottsched-Wieland*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 75 (1994), S.410-424.

²⁷ Schon bei Plato ist das Dichten mit göttlicher Inspiration bzw. mit sakralem Wahnsinn gleichzusetzen. Die Phantasie spielt dabei keine Rolle. Dies gilt weitgehend bis zum 17. Jahrhundert. Erst in der Aufklärung wird die poetische *Raserey* mit der Imagination theoretisch in Verbindung gesetzt. Siehe dazu: Uwe Möller: *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G.Fr. Meier*, München 1983, S.76-79.

²⁸ Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger: *Discourse der Mahlern*, hier zit. aus: Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger: *Schriften zur Literatur*, hg. v. Volker Meid, Stuttgart 1980, S.3-10, S.3. Im Folgenden: Bodmer, Breitinger: *Schriften zur Literatur*.

Lockerung der überkommenen Regeln korreliert mit einer Aufwertung der affektiven Wirkung der Dichtung und stellt die Einbildungskraft ins Zentrum der poetologischen Diskussion.

Im diesem Rahmen widmen Bodmer und Breitinger sechs Jahre später der poetischen Imagination eine Schrift mit dem Titel *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft* (1727), in der der Begriff der Einbildungskraft ausführlich definiert wird. Die Schweizer unterscheiden die Einbildungskraft vom Gedächtnis und von den Empfindungen und erklären, dass das Gedächtnis keine andere Funktion hat, als vergangene Empfindungen und Gedanken aufzubewahren. Es ist die Einbildungskraft, die Vergangenes vergegenwärtigt. Als „poetisch maßgebende Kraft der Seele, des Gemüts“²⁹ kann die Einbildungskraft:

[...] die Begriffe und die Empfindungen, so sie einmal von den Sinnen empfangen hat, auch in der Abwesenheit und entferntesten Abgelegenheit der Gegenständen nach eigenem Belieben wieder annehmen, hervor holen und aufwecken kan: Diese Krafft der Seele heissen wir die Einbildungs-Krafft, und es ist derselben Gutthat, daß die die vergangne und aus unsern Sinnen hingerückte Dinge, annoch anwesend vor uns stehen, und uns nicht minder starck rühren, als sie ehemahls gethan hatten.³⁰

Wolffs Auffassung über die Einbildungskraft wirkt in der Poetik von Bodmer und Breitinger offenbar nach. Sie, wie auch Wolff, sind der Meinung, die Einbildungskraft sei in dreifachen Modifikationen relevant, als rezeptives, als reproduktives und als produktives Vermögen. Neben der auf Rezeption und Reproduktion eingeschränkten Einbildungskraft, weist Bodmer bereits in den *Discoursen* auf das produktive Potential der Imagination hin: „sie sei so geraum daß sie fassen mag was immer die Natur hervorbringt, ja auch daneben eine Menge Chimeren, grotesque Figuren und Caprizzi“³¹. Im Kraffteld der Einbildungskraft scheint somit die Natur und dementsprechend die Realität einen umfassenden Beschreibungsmechanismus zu finden³². Da aber die Einbildungskraft in der Lage ist, sich auch jenseits aller

²⁹ Stahl: *Das Wunderbare* (Anm.17), S.123.

³⁰ Bodmer und Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft* (1727), hier zit. aus: Bodmer, Breitinger: *Schriften zur Literatur* (Anm.28), S.29-35, S-32.

³¹ Bodmer: *Discours III.*, hier zit. aus: Stahl: *Das Wunderbare* (Anm.17), S.124.

³² Hermann: *Naturnachahmung* (Anm.6), S.180.

Wahrnehmungs- oder Empfindungsmöglichkeiten zu bewegen, kann sie auch ‚unwahr‘ werden. Darin liegt nach den Schweizern die Gefahr einer zu weit ausschweifenden Imagination. Eine Regulierung und Moderierung ihrer Macht ist deswegen notwendig; und sie wird der Vernunft anvertraut. Deshalb fordern Bodmer und Breitinger Verstand und eine gesunde Urteilskraft, die der erhitzten Phantasie als *Leitstern* und *Kompaß* dienen sollen:

Was die Erdichtung und Aufstellung ganz neuer Wesen und neuer Gesetze anbelanget, so hat der Poet dießfalls eine große Behutsamkeit zu gebrauchen, daß das Wunderbare nicht ungläublich werde und allen Schein der Wahrheit verliere. [...] Das Wahrscheinliche muß demnach von der Einbildung beurtheilet werden, und die Grundsätze, auf welche diese ihr Urtheil gründet, sind folgende: I. Was durch glaubwürdige Zeugen bestetigt wird, das kan man annehmen. II. Den Vorstellungen der Sinnen darf man trauen. III. Was bey einem grossen Haufen der Menschen Glauben gefunden hat [...] das ist nicht zu verwerfen.³³

Die Behutsamkeit, mit der der Dichter mit der Einbildungskraft umgehen soll, sowie der Rekurs auf Regeln, die den Umgang mit der Imagination vorschreiben sollen, weist einerseits auf den Wunsch nach Kontrolle und Normierung des Vorstellungsvermögens hin, andererseits auf die Einsicht, dass das Handlungsfeld der Phantasie dieser Kontrolle oder Normierung widersteht. So gestehen Bodmer und Breitinger, dass die Einbildungskraft nicht durchgehend rational zu fassen ist und Breitinger betont: „Man muß also das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung wohl unterscheiden“³⁴. Der Poet soll auf das Wahre der Einbildung fokussieren und mit dem Wahrscheinlichen, sowie mit dem Wunderbaren hantieren. Insofern stellt sich der dichterische Schöpfungsgang bei den Schweizern nicht als ein rationaler Akt heraus. Die Dichtung braucht nicht mehr ausschließlich verstandesorientiert zu sein, sondern soll vor allem phantasiebezogen sein: Der Bruch mit der normativen Tradition, die in dieser Zeit Gottsched vertritt, ist nahezu radikal und erlaubt nicht nur eine differenzierte Einschätzung des produktiven Potentials der Einbildungskraft, sondern auch einen neuen Umgang mit der Literatur überhaupt.

³³ Breitinger: *Critische Dichtkunst* (1740), hier zit. aus: Bodmer, Breitinger: *Schriften zur Literatur* (Anm.28), S.83-204, S. 141f.

³⁴ Ebd., S.142.

Dieser neuer Umgang äußert sich vor allem dadurch, dass Dichtersein nicht mehr als ein erlernbarer Beruf angesehen wird, sondern eher als eine Berufung. Allerdings soll der Dichter sich um die Verbesserung seiner Einbildungskraft bemühen. Die Natur spielt dabei die Rolle des Lehrmeisters und alles was nicht in der Natur zu finden ist, darf nicht poetisches Material werden: „Alles was keinen Grund in der Natur hat, kan niemand gefallen als einer duncklen und ungestalten Imagination“³⁵. Doch wie Stahl dazu kommentiert: „[...] diese Natur besitzt realen Charakter, kaum mehr formalen“³⁶. Und ganz in diesem Sinne lehnen die Schweizer die formale Naturnachahmung Gottscheds ab, indem sie sich für einen kreativen Zugang zur Natur einsetzen. Aufmerksame Betrachtung ist dabei der Schlüssel³⁷:

Wenn man nemlich seine Sinne in der Betrachtung der Wercken der Natur [...] so fleißig und sorgfältig unterhält, daß man sich den Gegenständen [...] nähert; [...] und die Gedancken so lange darbey aufhält, biß man eine Deutlichkeit in den Begriffe wahrnimmt. Diese Deutlichkeit trägt zu der Erweiterung der Einbildungs-Krafft verwundersam viel bey.³⁸

Es geht also nicht um ein bloßes Kopieren der Natur, sondern um eine Manifestation der Bedeutung der Natur für die Einbildungskraft, die das Natürliche durch Worte oder Bilder zu vergegenwärtigen versucht.

Bodmer und Breitinger sind dabei vor allem auf die Wirkung eines literarischen Werkes bedacht; und diese Wirkung hängt von der unmittelbaren poetischen Vergegenwärtigung der Naturobjekte ab. Das an sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit gebundene Publikum, neigt dazu, sich die fiktiven Situationen, Gegenstände oder Personen, die im literarischen Kunstwerk beschrieben werden, als etwas Reales vorzustellen. Dies geschieht mittels der

³⁵ Bodmer: *XX. Discours*, in *Discourse der Mahlern*, hier zit. aus: ebd., S.11-16, S.11.

³⁶ Stahl: *Das Wunderbare* (Anm.17), S.130.

³⁷ Siehe dazu: Hans Adler: „Bändigung des (Un)möglichen: Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung“, in: Jörn Steigerwald u.a.(Hrsg.): *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Würzburg 2003, S.55-74.

³⁸ Bodmer und Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft* (1727), hier zit. aus: Bodmer, Breitinger: *Schriften zur Literatur* (Anm.28), S.29-35, S.34.

Einbildungskraft, die als vermittelnde Instanz diese Illusionierungsarbeit zu leisten hat. Sie ist aber zugleich der Maßstab des Schönen, denn sie *zeigt* dem Leser den Wert eines literarischen Textes: „[...] daß wir unter dem Namen des poetischen Schönen alles begreifen, was das Gemüthe des Lesers durch die poetische Vorstellung entzuket, und mit einem süßen Ergetzen erfüllet“³⁹.

Die logische Konsequenz einer solchen Auffassung liegt darin, dass die Einbildungskraft zur zentralen Funktion der Kunst wird, und zwar nicht nur beim Schaffensprozeß, sondern auch bei der Rezeption eines literarischen Kunstwerks. Insofern verbindet die Einbildungskraft das produzierende mit dem rezipierenden Subjekt und bestimmt den Geschmack oder anders gesagt die ästhetischen Maßstäbe, nach denen ein literarisches Werk zustande kommt, aber auch nach denen es aufgenommen wird. Dabei werden die rationalen Aspekte der Poesie den affektiven untergeordnet, doch sie dürfen nie völlig irrational werden. Dem Wahren der Einbildungskraft wird zwar das Recht eingeräumt in der Welt der Literatur zu dominieren, aber das Wahre der Logik wird weiterhin privilegiert. Der Verstand bleibt letztlich diejenige Kontrollinstanz, die die affekterregende Einbildungskraft in Schranken zu halten hat⁴⁰.

Trotz aber der propagierten Reglementierung der poetischen Imagination durch die Ratio ist bei Bodmer und Breitinger eine vorsichtige und zugleich energische Abkehr von einer rigorosen normativen Poetik durchaus sichtbar. Sie zielt auf die Legitimation der Einbildungskraft und schafft somit die grundlegende Voraussetzung für eine neue Ära in der Kunstmetaphysik, in der das *geniale* Subjekt als schöpfende Macht erscheinen wird. Doch der Übergang von einer präskriptiven Regelpoetik zu einer philosophischen Aufwertung der Phantasie und von dort zur Autonomie der Kunst war ein langer Weg, ein Weg, den Alexander Gottlieb Baumgarten mit Entschiedenheit geebnet hat.

IV.

Baumgarten war auch ein Schüler von Wolff. Im Gegensatz aber zu Bodmer und Breitinger, die den wolffschen Denkansatz

³⁹ Breitinger: *Critische Dichtkunst* (1740), hier zit. aus: ebd., S.83-204, S.133.

⁴⁰ Dies wird u. a. von der komplexen und spannungsreichen Beziehung zwischen Sinnlichkeit und Ratio in der Aufklärung bedingt. Siehe dazu: Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002.

mehr oder weniger unverändert auf ihre Poetik angewandt haben, ist Baumgarten einen entscheidenden Schritt weiter als sein Lehrer gegangen⁴¹. Der bedeutendste Gedanke Baumgartens war, dass der ästhetische Gegenstand individuell ist (so wie auch der Geschmack)⁴². Damit ist er aber auf ein großes philosophisches Problemfeld gestoßen: indem die Kunst das Individuelle formuliert und das Individuum anspricht, unterscheidet sie sich radikal von der Wissenschaft, die sich für das Allgemeingültige interessiert und das Allgemeine eruiert. Wegen aber dieses ausschlaggebenden Gegensatzes bedarf die Kunst seitens der Philosophie einer differenzierten ‚Behandlung‘, um in ihrer Eigenartigkeit wahrgenommen und untersucht werden zu können. Wenn also *ratio* der Wissenschaft zugrunde liegt, so nimmt Baumgarten an, sollte man davon ausgehen, dass der Kunst ein *analogon rationis* entspricht.

Baumgarten räumt zwar der Logik den Vorrang ein, indem er sie als das obere Erkenntnisvermögen (*ratio*) definiert, seine philosophische These sieht aber auch ein unteres, einheitliches Gesamtvermögen (*analogon rationis*) vor⁴³, das unentbehrlich für die sinnliche Erkenntnis und demnach für die Verstandestätigkeit ist. Dieses untere Erkenntnisvermögen, dessen Produkt die Kunst ist, soll von der Philosophie als ein autonomes Spektrum der geistigen Tätigkeit durchleuchtet und erforscht werden. Baumgarten hat bereits 1735 in *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* eine Logik der Phantasie gefordert. Eine philosophische Disziplin, die, der Logik analog konzipiert, sich aber ausschließlich mit den Maximen, den Grundsätzen und den Gesetzmäßigkeiten der Kunst beschäftigen sollte, wurde zum erklärten Ziel seines Werks. Somit wird die Ästhetik⁴⁴ begründet, deren Grundaufgabe die Untersuchung des

⁴¹ Eine Gesamtdarstellung der ästhetischen Lehre Baumgartens liefert Joachim Ritter: „Ästhetik / Ästhetisch“, in: ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel 1971, Sp.555-580.

⁴² Vgl. dazu: Bäumler: *Das Irrationalitätsproblem* (Anm.16), S.230f.

⁴³ „Durch diese Zusammenfassung erst wird das untere Erkenntnisvermögen eine Einheit. Das *analogon rationis* ist die Sinnlichkeit, deren Vervollkommnung die *Aesthetica* lehrt.“ Ebd., S.196.

⁴⁴ Als philosophische Disziplin beschäftigt sich die Ästhetik „nicht mit der Kunst an sich, sondern mit ihren Prinzipien und ihrer Theorie.“ Pochat: *Geschichte der Ästhetik* (Anm.23), S.383.

unteren Erkenntnisvermögens ist, zu dem auch die Einbildungskraft gehört⁴⁵.

Baumgarten definiert die Ästhetik in seinem Werk mit dem Titel *Aesthetica* (1750) als „die Theorie der freien Künste, die untere Erkenntnislehre, die Kunst des schönen Denkens, die Kunst des Vernunftähnlichen“, schließlich als „die Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis“⁴⁶. Die *cognitionis sensitivae* setzt dabei die direkte Intervention der Einbildungskraft voraus: sie ist die vermittelnde Instanz zwischen Sinneseindrücken und Verstand und insofern unerlässlich für den Erkenntnisvorgang. Doch die Einbildungskraft vermag mehr als nur Wahrgenommenes zu erschließen: sie ist in der Lage das Mögliche, das Wahrscheinliche, das bloß Ersinnbare zu „erfinden“. Was die Kunst und besonders die Literatur betraf, hatte dieser Gedanke implikationsreiche Konsequenzen.

Ein Gedicht soll nach Baumgarten etwas veranschaulichen, d.h. etwas sinnlich faßbar machen, deshalb definiert er das Gedicht als „eine vollkommene sensitive Rede“⁴⁷, also als eine vollkommene sinnliche Entität. Das poetische Material besteht demnach aus sinnlichen Vorstellungen, während Aufgabe des Dichters ist, mit Hilfe der Einbildungskraft, diese sinnlichen Vorstellungen zu einem Ganzen zusammenzufügen. Doch da die Einbildungskraft mit sinnlichen Vorstellungen hantiert, die nicht notwendigerweise wahr sind, so wird der Dichter auch mit Vorstellungen konfrontiert, die nicht mit ehemaligen

⁴⁵ Die Konsequenz, die die *Ästhetik* Baumgartens für die Kunst hatte, erklärt Scholz so: „[...] die Ästhetik als Kunstphilosophie rückt in die Nachbarschaft der Logik [...]. Damit haben Kunst und Kunstphilosophie den Bereich der philosophia practica (oder poeietica) verlassen und einen neuen höheren Rang gewonnen.“ Gunther Scholz: „Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus“, in Walter Jaeschke u.a. (Hrsg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburg 1990, S.12-29, S.14.

⁴⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer, Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1983, S.79. Im folgenden: Baumgarten: *Texte*.

⁴⁷ „Eine vollkommene sensitive Rede ist ein GEDICHT, der Inbegriff der Regel, denen ein Gedicht entsprechen muß, heißt POETIK. Die Wissenschaft der Poetik ist die PHILOSOPHISCHE POETIK. Die Fähigkeit des Gedichtenmachens ist die DICHTUNG, und wer sich dieser Fähigkeit erfreut, ist ein DICHTER.“ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle 1735), übers. u. hg. v. Heinz Paetzold, Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1983, § IX., S.10.

Empfindungen oder Sinneseindrücken übereinstimmen. Sie sind jedoch nicht zu verwerfen, soweit sie ästhetisch wahr sind. Unter ästhetische Wahrheit versteht Baumgarten „die Wahrheit, soweit sinnlich erfassbar ist“⁴⁸. Jegliche sinnliche Erkenntnis, sogar intuitive Gedanken und Träume, insofern sie in sich stimmig sind, sind ästhetisch wahr. So kann Baumgarten einräumen, dass „gewisse ästhetische Wahrheiten, ja sogar recht viele, nicht zugleich logisch wahr“⁴⁹ sind, während er darauf hinweist, da die Wahrheit „soweit sie intellektuell erfassbar ist, vom Ästhetiker nicht direkt angestrebt“⁵⁰ wird.

Die Ausklammerung der ästhetischen Wahrheit vom Diktat der Ratio bedeutet für die Einbildungskraft und demnach auch für die Dichtung, deren Werkzeug eben die Einbildungskraft ist, nicht nur die Befreiung von einem rigorosen Nachahmungspostulat im Sinne Gottscheds. Eine in sich gegründete, von einer rational erfaßten Wirklichkeit abgegrenzte, *poetische Wahrheit* ist nämlich die wirkungsmächtige Leitidee der Ästhetiklehre Baumgartens. Der logischen Kontrolle entzogen⁵¹ und der Ästhetik überlassen kann nun die Literatur zu einer neuen Souveränität gelangen.

Bezeichnend für diese neue Ära der aufgehenden ästhetischen Autonomie ist die eher nebensächliche Rolle, die die Natur beim Schaffensprozess spielt. Baumgarten betont, dass der Dichter über eine starke Imagination verfügen soll, damit er nicht bloß die Natur nachahmt, sondern Neues schaffen kann. Die Natur muss dabei nicht unbedingt das Vorbild jedes Kunstwerkes sein, denn nicht nur die wirkliche Welt kann Quelle der Inspiration sein,

⁴⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*, hier zit. aus: Hans Rudolf Schweizer: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der ‚Aesthetica‘ A. G. Baumgartens mit teilweise Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung*, Basel 1973, § 426, S.157. Im folgenden: Schweizer: *Ästhetik*.

⁴⁹ Ebd., § 427, S. 161.

⁵⁰ „Die Wahrheit wird, soweit sie intellektuell erfassbar ist, vom Ästhetiker nicht direkt angestrebt. Wenn sie indirekt aus mehreren ästhetischen Wahrheiten als Ganzheit hervortritt oder mit dem ästhetischen Wahren zusammenfällt, kann sich der wissenschaftlich denkende Ästhetiker dazu nur beglückwünschen. Es ist aber nicht diese logische Wahrheit, was er gerade am eifrigsten gesucht hat.“ Ebd., § 428, S.161f.

⁵¹ Die Logik ist im Rahmen der ästhetischen Lehre Baumgartens nicht mehr dafür zuständig, ein Gedicht zu untersuchen oder ein Urteil darüber zu fällen. Siehe dazu: Michael Jäger: *Kommentierende Einführung in Baumgartens ‚Aesthetica‘. Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Hildesheim, New York 1980, S.7.

sondern auch alle möglichen Welten⁵² können dem Dichter Material anbieten. Die Erdichtungen, die in der wirklichen Welt möglich sind, nennt Baumgarten wahr, während diejenigen, die nur in unserer Welt unmöglich sind, er heterokosmisch und die, die in allen möglichen Welten unmöglich sind, er utopisch nennt.⁵³

Während Baumgarten die Welt der Dichtung als heterokosmisch versteht, dehnt er den Begriff des Heterokosmischen auch auf vergangene Erlebnisse und Erfindungen aus. Er betont dadurch die essentielle Rolle der Einbildungskraft nicht nur beim Erinnern, sondern auch bei der Erkenntnisprozedur. Somit schreibt er aber der Dichtung einen gewichtigen Erkenntnisgehalt zu, der ihr seit Plato systematisch abgesprochen wird. Schweizer fasst diesen maßgebenden Gedanken Baumgartens wie folgt zusammen:

Die ‚heterokosmische‘ Welt der Dichter soll uns daran erinnern, dass ‚diese‘, das heisst die ‚normale‘, historisch beglaubigte, bekannte Welt der ‚Tatsachen‘, der ‚Gegenstände‘ und ‚Dinge‘ zu einem guten Teil eine verkürzte Welt, ja eine Täuschung des rationalen Weltverständnisses darstellt. Sie bedeutet eine notwendige Ergänzung der ‚Normalwirklichkeit‘ und hat die Aufgabe, den ‚Verlust der Abstraktion‘ aufzuwiegen.⁵⁴

Es wäre jedoch falsch daraus abzuleiten, dass bei Baumgarten die Einbildungskraft eine höhere erkenntnistheoretische Position einnimmt als die Logik. Baumgarten hat zwar die Erkenntnis- und Realitätsbedeutung des Ästhetischen erkannt, und dieser Gedanke war vor dem Hintergrund seines Universalitätsanspruchs neu. Doch die Evidenz der Erinnerung in ihrer komplexen Beziehung zur poetischen Imagination ist in seiner Ästhetik fest verankert. So definiert Baumgarten die Einbildungskraft wie folgt: „Die Vorstellung des vergangenen Zustandes, ist die Einbildung

⁵² Baumgarten übernimmt den Leibnizschen Begriff der „möglichen Welten“, sowie die Assoziationslehre Wolffs, wendet sich aber gegen die Abstraktion als Verfahren: „Denn was bedeutet Abstraktion anderes als einen Verlust? Man kann, um einen Vergleich heranzuziehen, aus einem Marmorblock von unregelmäßiger Gestalt nur dann eine Marmorkugel herausarbeiten, wenn man einen Verlust an materialer Substanz in Kauf nimmt, der zum mindest dem Mehrwert der regelmäßig runden Gestalt entspricht.“ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*, hier zit. aus: Schweizer: *Ästhetik* (Anm.48), § 560, S.241.

⁵³ Siehe dazu: Vietta: *Literarische Phantasie* (Anm.9), S.139.

⁵⁴ Schweizer: *Ästhetik* (Anm.48), S.76.

(Imagination, innere Schau, Vision)⁵⁵. Die Aufnahme des aristotelischen Gedankens aber, dass Einbildungen Vorstellungen von einst gegenwärtigen Dingen(,) oder vergangenen Empfindungen und Sinneseindrücken sind, führt jedoch auch zum Fortbestehen des Mißtrauens gegenüber den „falschen“ Vorstellungen, denjenigen also, die keinen verinnerlichten Realitätsbezug haben. Daraus resultiert(,) eine grundlegende Verlegenheit bzw. Ambivalenz gegenüber den „Produkten“ der Einbildungskraft, denn einerseits wird ihre erkenntnistheoretische Aufwertung angestrebt; andererseits scheint ihre Konditionierung durch die Vernunft notwendig zu sein.

Die Forderung, die Einbildungskraft rational einzubinden mindert jedoch nicht die Leistung Baumgartens in Bezug auf eine grundlegende Umwertung der Imagination. Baumgarten öffnet den Weg zur Legitimation der Einbildungskraft, zur Verselbständigung der Poesie, den Weg fort von der Naturwahrheit zur Wahrheit der Dichtung. Seine ästhetische Theorie ist die Manifestation einer aspektreichen Perspektive, die man heute als werkästhetisch bezeichnen würde und nichts an Aktualität eingebüßt hat.

V.

Bodmer und Breitinger zeigen die historische Bedingtheit und Beschränktheit der gottschedschen Poetik. Sie betrachten den Dichter als Schöpfer, der das Wunderbare schafft. Überblickt man dabei ihren Kanon, so wird man neben den Vorschriften eines konsequenten Klassizismus, auch die eines gelockerten erkennen: so stehen neben Homer und Virgil Milton und Shakespeare. Dies dient ihnen als Ausgangsbasis: sie wenden sich gegen den Regelzwang der normativen Tradition, sie erkennen den Ursprung des kreativen Prozesses in der Einbildungskraft und bieten somit der deutschsprachigen Poetik des 18. Jahrhunderts einen fundierten Ansatz zur Überwindung der klassizistischen Positionen.

Baumgarten hat andererseits nicht nur eine neue Perspektive für die Philosophie eröffnet, sondern auch für die Kunst, für die Literatur. Seine Ästhetik zielt auf die Ausgrenzung der Ratio vom künstlerischen Bereich, indem sie die Einbildungskraft als das unerläßliche Medium des schöpferischen Vorgangs anerkennt und eine philosophische Theorie in Analogie zur Logik fordert, die das Eigentümliche der Kunst wahrnimmt und respektiert. Somit konzipiert er eine philosophische Poetik, die deskriptiv verfährt

⁵⁵ Baumgarten: Texte (Anm.46) , S.29.

und dabei einen differenzierten Mimesisbegriff initiiert, der die kreative Tätigkeit der Einbildungskraft vorsieht.

Sowohl Bodmer und Breitinger, als auch Baumgarten reklamieren die Autonomie und Autarkie der Literatur gegenüber der Logik, indem sie auf ihre sinnliche Grundlage hinweisen und sie von der begrifflichen Abstraktion der Philosophie abkoppeln. Sie erzielen dabei eine Neubewertung der Einbildungskraft, die als Ursprung der künstlerischen Tätigkeit anerkannt wird und als solche entsprechend untersucht wird. Die weitgehend positive Konnotation, die in dem Begriff der Einbildungskraft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mitschwingt, ist ihr Verdienst.