L'imaginaire / das Imaginäre. Eine Spurensuche zur Begriffsgeschichte

Von Gundel Mattenklott

Ein Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Lyrischer Eingang

Der Literaturwissenschaftler Christian Chelebourg hat in seiner Geschichte des Begriffs *L'imaginaire* den ersten substantivischen Gebrauch des Wortes im Französischen auf 1820 datiert; Maine de Biran habe damit „le domaine de l'imagination" bezeichnet (Chelebourg 2005:7). Im Grimmschen Wörterbuch gibt es das entsprechende deutsche Wort in keiner grammatischen Version. Im Etymologischen Wörterbuch des Deutschen von 1989 ist es ein Adjektiv nach lat. imaginarius, zum Bild gehörig, nur in der Vorstellung bestehend; es sei „von Descartes in die Sprache der Mathematik eingeführt und im 18. Jahrhundert in der Fügung imaginäre Zahl […] im Dt. geläufig. Der allgemeine Gebrauch im Sinne von 'nur gedacht, vorgestellt, nicht wirklich' setzt, ebenfalls nach französischem Vorbild, erst im 19. Jahrhundert ein."(Autorenkollektiv 1989: 729 li.) Auch der Brockhaus von 1989 kennt nur das Adjektiv in dieser Bedeutung. Das Imaginäre als Substantiv findet sich allerdings als gewagtes, sehr ungewöhnliches Reimwort in Rilkes Band „Der Neuen Gedichte anderer Teil", geschrieben 1907/1908: „Die Flamingos. Paris, Jardin des Plantes" (Rilke 1955: 629 f):

> *In Spiegelbildern wie von Fragonard / ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte / nicht mehr gegeben, als dir einer böte, / wenn er von seiner Freundin sagt: sie war*
>
> *noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne / und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht, /beisammen, blühend wie in einem Beet, / verführen sie verführender als Phryne*
>
> *sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche / hinhalsend bergen in der eignen Weiche, / in welcher Schwarz und Fruchtrot sich versteckt.*
>
> *Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière; / sie aber haben sich erstaunt gestreckt / und schreiten einzeln ins Imaginäre*

Lyrik prägt keine wissenschaftlichen Begriffe, und dennoch ist dieses Schlusswort eines Sonetts dem Begriff erstaunlich nahe, der sich – ungeachtet seines früheren Auftauchens – erst ab dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts in Frankreich als philosophischer und wissenschaftlicher Terminus dauerhaft eingebürgert hat. Ein Gedicht als Referenz – das entspricht der Herkunft des Begriffs aus dem Surrealismus mit seiner genuinen Nähe zu Kunst und Literatur; auch sind seine frühen Protagonisten (Sartre, Caillois, Bachelard) neben und zum Teil in ihrem wissenschaftlichen Werk Autoren im literarischen Wortsinn.

In der folgenden (keineswegs umfassenden) Lektüre des Gedichts nähere ich mich dem dichten Text-Gewebe, das mit der Wendung „ins Imaginäre" zugleich abgeschlossen und auf eine unbekannte Dimension geöffnet wird. „In Spiegelbildern wie von Fragonard" – das Gedicht verweist gleich anfangs im Vergleich der sich im Wasser eines Teichs spiegelnden Vögel mit Fragonards Bildern auf dessen erotische, voyeuristisch aufgeladene Bilderwelt. Hier ist das Hauptmotiv angeschlagen: der Spiegel – ein Bild mit einem eigenen, so vielfältigen wie komplexen *Imaginaire*. Imago, die lateinische Vokabel für Bild, ist von vornherein präsent: im Evozieren real existierender Gemälde wie des (gemalten, d.h. seinerseits gespiegelten) Spiegelbilds, das, obgleich physikalisch erklärbar und messbar, doch dem Imaginären im Sinn von „nicht wirklich" angehört. Der voyeuristische Blick wird explizit im Vergleich mit dem Liebhaber, der von seiner Freundin im Bett erzählt. Voyeurismus und Spiegel, diese Phänomene des Blicks, ziehen sich durch das ganze Gedicht: Immer ist, selbst unsichtbar, der Betrachter der Flamingos im Jardin des Plantes präsent.

Die exotischen Vögel werden im Übergang von der zweiten zur dritten Strophe als sich selbst verführend bezeichnet; sie sind also tierische Verwandte des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und davon in den Tod gezogen wird. Sie werden auch verglichen mit der unwiderstehlich schönen griechischen Hetäre Phryne. Einer antiken Erzählung folgend wurde sie der Blasphemie beschuldigt: Sie habe behauptet, sie sei schöner als Aphrodite. Ihr Anwalt zog vor ihren athenischen Richtern den Schleier fort, der sie umhüllte (in dem sie sich verbarg wie die Flamingos ihre Augen); damit führte er nicht nur ihre nackte Schönheit vor, sondern entlarvte die Richter allesamt als Voyeure, die – überwältigt – nicht anders konnten als Phryne freisprechen. Beide sich überlagernde Motive, Voyeurismus und Narziss, gehören dem Bild- und Metaphern-Komplex des Spiegels an, der das fin de siècle ebenso faszinierte wie die ersten dreißig Jahre des 20. Jahrhunderts, in Kunst und Literatur wie im Film und in der Psychoanalyse. Wenn die Flamingos im letzten Vers von Rilkes Sonett einzeln ins Imaginäre schreiten, so ist diese „nicht reale“ Welt eine zwischen Gemälde, Spiegelbild, Mythos, Metapher und dem Gedicht selbst oszillierende, den profanen Blick lockende und ihm zugleich entzogene Dimension zwischen Sichtbarkeit und wesentlicher Abwesenheit.

Zuerst ist damit in der Sprache des Gedichts die Bandbreite des Phänomens umrissen, das sich später in Frankreich, angeregt durch die Entdeckung der deutschen Romantik und den vielfach auf sie bezogenen Surrealismus, über verschiedene Etappen als produktiver Begriff in Anthropologie und Ethnologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft durchgesetzt hat und heute in Deutschland bis hinein in die Kunstdidaktik wirkt.

Sartres existentialistische Perspektive

Sartres bewusstseinstheoretische Untersuchung „Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft“ von 1940 steht in der kurzen Geschichte des Imaginären an erster Stelle. Der umfangreiche Essay wird von späteren Vertretern des *Imaginaire* als dessen Entwertung in der Tradition des Rationalismus und Positivismus kritisiert.(1) Tatsächlich bewegt sich Sartre auf anderen Denk-Wegen als seine Kritiker. Er entwertet jedoch das *Imaginaire* nicht, im Gegenteil: Das Imaginäre erscheint vor allem im letzten Kapitel als *die* wesentliche Freiheit des Menschen:

> *„Die Vorstellungskraft ist keine empirische und zusätzliche Fähigkeit des Bewußtseins, sie ist das ganze Bewußtsein, insoweit es seine Freiheit realisiert; jede konkrete und reale Situation des Bewußtseins in der Welt geht mit Imaginärem schwanger, insofern sie sich immer als ein Überschreiten des Realen darbietet. […] weil er transzendental frei ist, stellt der Mensch vor.“ (Sartre 1971: 289)*

Das *Überschreiten*, ein Begriff, den Sartre von Heidegger übernimmt, bezeichnet er als „nichtende Funktion“, die „sich nur in einem vorstellenden Akt manifestieren kann“:

„Es kann dabei keine Intuition des Nichts geben, weil eben das Nichts nichts ist und weil jedes Bewußtsein – intuitiv oder nicht – Bewußtsein von etwas ist. Das Nichts kann sich nur als eine Infrastruktur von etwas geben. […] Das Hineingleiten der Welt in das Innere des Nichts und das Auftauchen der menschlichen Realität in diesem gleichen Nichts kann nur durch die Setzung von etwas geschehen, das im Verhältnis zur Welt Nichts ist, und im Verhältnis zu dem die Welt Nichts ist. Damit definieren wir offensichtlich die Konstitution des Imaginären.“(Sartre 1971: 289 f)

Und weiter unten: „So hat sich die Imagination […] als eine wesentliche und transzendentale Bedingung des Bewußtseins erwiesen. Es ist ebenso absurd, ein Bewußtsein zu denken, das nicht vorstellte, wie ein Bewußtsein, das nicht das cogito vollziehen könnte.“ (ebd. 292) Denken und Vorstellen konstituieren gleichermaßen das Bewusstsein.

Die extrem verdichtete und hier stark gekürzt vorgestellte Passage sei durch einige Bemerkungen zur Kunst ergänzt, die Sartre im zweiten Teil des Schlusskapitels fokussiert. Das Kunstwerk sei „ein Irreales“. Sartre veranschaulicht diese These u.a. am Beispiel einer Symphonie: Sie geht nicht auf in ihren materiellen Realisierungen, sie ist nicht die oder jene Aufführung, sie ist vielmehr „ganz außerhalb des Realen. Sie hat ihre eigene Zeit, die vom ersten Ton des Allegro bis zum letzten Finale abläuft, aber diese Zeit ist nicht im Gefolge einer anderen Zeit, die durch sie fortgesetzt würde und die ‚vor‘ dem Einsetzen des Allegro läge; es folgt ihr auch keine Zeit, die ‚nach‘ dem Finale käme. Die 7. Symphonie ist überhaupt nicht *in der Zeit*. Sie entgeht also ganz dem Realen. Sie gibt sich *als solche*, aber als abwesend, als außer Reichweite. […] Dennoch hängt sie in ihrem Erscheinen vom Realen

ab […] Sie gibt sich also als ein ständiges Anderswo, eine ständige Abwesenheit. […] Sie ist nicht einfach – wie zum Beispiel die [sc. platonischen G.M.] Wesenheiten – außerhalb von Zeit und Raum: sie ist außerhalb des *Realen*, außerhalb der Existenz. Ich höre sie nicht real, ich höre sie im Imaginären." (ebd. 297 f)

Vielleicht liegt Gilbert Durands Missverständnis, dem zufolge Sartre das *Imaginaire* vollkommen entwerte,[(2)] darin, dass er nicht erkennt, welch hohen Wert Sartre dem „Irrealen" zuschreibt und wie er dagegen das Reale, das er Existenz nennt, verachtet. Im Roman „La Nausée", der zwei Jahre vor dem theoretischen Text erschienen ist, wird das überdeutlich. Die *Existenz*, das materiell Seiende, erregt im Ich-Erzähler einen metaphysischen Ekel; er wünscht, sie „von ihrem Fett zu entleeren, „sie auszuwringen, auszutrocknen, mich zu reinigen, hart zu werden". (Sartre 1982: 196) Ein alter Ragtime, ein Song, den er abends in einer Bar hört, wird für den Protagonisten zum großen Gegenentwurf der Existenz, „ein anderes Glück: außerhalb von mir ist dieses stählerne Band, die beschränkte Dauer der Musik, die unsere Zeit ganz und gar durchmißt und sie verneint und sie mit ihren kleinen spröden Spitzen zerreißt; es gibt eine andere Zeit." (ebd. 31 f) – „dieser kleine Schmerz aus Diamant", heißt es an anderer Stelle, „existiert nicht. […] Durch Schichten um Schichten von Existenz offenbart er sich, schlank und fest, und wenn man ihn ergreifen will, trifft man nur auf Existierendes, sinnlos Existierendes. Er ist hinter ihnen: ich höre ihn nicht einmal, ich höre Töne, Luftschwingungen, die ihn enthüllen. Er existiert nicht, denn an ihm ist nichts zuviel: alles übrige ist zuviel im Verhältnis zu ihm. Er ist." (ebd. 196) Wenn Sartre eine „dévaluation" vorzuwerfen wäre, so nicht die des Imaginären, als das er u.a. die Kunst versteht, sondern die der kontingenten *Existenz*, die er im Roman mit den stärksten Suggestionen des Ekels beschreibt. Es liegt nicht allzu fern, aus diesem Roman eine Spielart gnostischer Weltverachtung herauszulesen, nur dass sie sich nicht vor der Folie einer absoluten göttlichen Reinheit entfaltet, sondern im Gegensatz zum Irrealis des Imaginären per excellence: der Kunst.

Sartre zufolge schreiten Rilkes Flamingos durch ihre mehrfachen Spiegelungen in ein Nichts, das zugleich als das Imaginäre das einzig wirkliche Sein ist: ins Gedicht.

Vom Erkenntnishindernis zur Poetik der Elemente

Einen anderen Weg als Sartre schlägt zur selben Zeit (Ende der dreißiger Jahre) Gaston Bachelard ein. Der Physiker, Physiklehrer und Philosoph, der sich mit der Entstehungsgeschichte und Epistemologie der modernen Naturwissenschaften auseinandergesetzt hatte, veröffentlichte 1937 seine Untersuchung „Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis" (dt. 1987). Bachelards epistemologisches Interesse gilt einer Archäologie, einer, wie er sagt, *Psychoanalyse* des vorwissenschaftlichen Geistes, der – alles andere als eine quasi organische Vorstufe – für das moderne wissenschaftliche Denken das größte Hindernis darstelle. Ein Jahr später, 1938, erscheint seine „Psychoanalyse des Feuers" (dt.1959), in der er diese Überlegungen am Phänomen Feuer exemplifiziert. Die sinnlich-emotionale, sexuell grundierte Faszination durch das Feuer, die „allzu lebendigen, allzu bildhaften Experimente" und „die Bilder, die Analogien, die Metaphern" (Bachelard 1987, 82, 80) erweisen sich als Denkhindernisse, die die wissenschaftliche Erkenntnis blockieren. Im Vorwort schreibt Bachelard: „Diese ungeklärten Anschauungen sind Lichtspiegelungen, die die legitimen Klarheiten trüben, welche der Geist in einer Anstrengung des Begriffs auffangen muß. Jeder einzelne muß in sich selbst diese ungeklärten Anschauungen zerstören.[…] Jeder muß seine Zuneigungen und sein Wohlgefallen an primären Anschauungen noch sorgfältiger abtöten als seine Abneigungen." (Bachelard 1959: 15 f) Es fallen auch die Wörter *Irrtümer, falsche Bezeichnung,* gar *Dummheit*. Das Schlusswort nimmt jedoch eine andere Richtung: Von einer Arbeit über die Denkhindernisse und gegen die Dummheit der „ungeklärten Anschauungen" ist das Buch quasi unter der Hand des Wissenschaftlers zu einer Untersuchung der psychologischen Grundlagen der poetischen Einbildungskraft geworden. Der Schwerpunkt liegt jetzt nicht mehr auf den Naturwissenschaften, sondern auf der Erforschung der Feuer-Träumereien („rêverie") selbst und auf der Genese von Metaphern.

Die „Psychoanalyse des Feuers" markiert in Bachelards Werk und Biographie den Übergang von der Physik und Epistemologie zu einer von C.G. Jungs Tiefenpsychologie beeinflussten Literaturtheorie und Ästhetik. In der Einleitung zu seinem nächsten, 1942 publizierten Buch „L'Eau et les Rêves" mit dem Untertitel „Essai sur l'imagination de la matière" ist nicht mehr von den Irrtümern und Dummheiten vorwissenschaftlichen Denkens die Rede, sondern von den „forces imaginantes". (Bachelard 1942: 1) Dem Rückblick wird damit die „Psychoanalyse des Feuers" nicht nur als biographisches Scharnier zwischen Naturwissenschaft und Literaturtheorie kenntlich, sondern auch als Eröffnungsfigur einer Theorie der literarischen Produktivität, die Bachelard am Leitfaden der vier Elemente der antiken Naturphilosophie entwickelt. Es folgen auf „L'Eau et les Rêves": „L'air et les Songes: es-

sai sur l'imagination du mouvement" (1943) ; „La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces" und „La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité" (beide 1948). Bachelard untersucht nicht als Literaturhistoriker das Fortleben des Elementengevierts in Kunst und Literatur der Neuzeit bis weit in die Moderne hinein; vielmehr erforscht er die Elemente in ihrer Eigenart als „Hormone der Einbildungskraft".(3) Als lebensnotwenige, alltägliche und materielle Phänomene und Substanzen tangieren sie unser Leben unmittelbar und grundieren unsere leibsinnlichen Erfahrungen. Diesen Leibbezug betonen die Untertitel, die Bachelard den Bänden über die Elemente Luft und Erde gegeben hat: Imagination der Bewegung, des Willens und der Kraft, der Ruhe und Intimität. Bachelards Imagination ist nicht nur eine der Materialien und Substanzen, sondern zugleich eine des Leibes. Materielle Imagination setzt er gleichberechtigt neben die Imagination der Formen. Beide Begriffe, die an die aristotelische Opposition von Form und Stoff erinnern, erscheinen ihm unverzichtbar für eine Philosophie der poetischen Schöpfung.(4) Sein Interesse gilt jedoch der Imagination oder, um den Begriff zu nennen, den er am häufigsten verwendet, der *rêverie* der Materie. Anders als die der Formen ist sie nur selten untersucht worden: Bachelards Werk ist hierin originell, einzigartig und wegweisend, z.B. für die Bedeutung des Materials in der Bildenden Kunst, das vor allem Monika Wagner in den letzten Jahrzehnten zu einem wichtigen kunstwissenschaftlichen Gegenstand entwickelt hat (vgl. Wagner u.a. 2001, 2002).

Mit der hohen mythischen Aufladung der Elemente, die der Geschichte dieser Denkfigur aus der vorsokratischen griechischen Philosophie inhärent ist, kommt eine kulturelle Bindung der materiellen Imagination ins Spiel, auf die Bachelard hinweist, wenn er sie als „au-dessus de la greffe" (oberhalb der Pfropfstelle) bezeichnet, „quand une culture a mis sa marque sur une nature." (1942: 14): Es geht nicht um einen kruden Naturalismus. Die Mythen des Feuers, des Wassers, der Luft, der Erde sind Muster oder Modelle unserer vitalen Beziehung zu den Elementen. Bachelard spricht u.a. vom Prometheus- und vom Empedokles-, vom Ophelia- und vom Charon-Komplex. Immer schon sind unsere Vorstellungen geprägt vom *kulturellen Imaginären*. Im Spätwerk, vor allem in „La poétique de la rêverie" (1960) tritt die materielle Seite deutlicher als früher zurück gegenüber der „Träumerei der Worte".(5) Bachelard bezeichnet sich als einen „rêveur de mots, un rêveur de mots écrits". (1960: 15) Die Wendung von der Materialität der Elemente zur *rêverie* des Wortes ist jedoch nur eine scheinbare Verlagerung des Interesses, eine geringfügige Akzentverschiebung. Tatsächlich bezieht sich auch die elementare Imagination der früheren Bücher immer auf die Sprache. Die *rêverie* des Autors wie des Lesers entzündet sich am Wort und Vers, verlässt die Buchseite und kehrt nach ihrem träumerischen Flug wieder zu ihr zurück. Allerdings wären die Worte kein unerschöpflich vibrierender Resonanzkörper der Imagination, wenn nicht ihr Klang und ihr Schriftbild Erinnerungen an konkrete leibliche Erfahrungen und Begegnungen mit den elementaren Materialien und Dingen in uns zum Schwingen bringen würden – so gibt es z.B. keine Träumerei der Luft ohne die Leib-Erfahrung des Sich-Aufrichtens.

Im Buch über die Imaginationen der Luft (L'Air et les songes, 1943) taucht meines Wissens in Bachelards Werk erstmals der Begriff des „imaginaire" auf, an prominenter Stelle, gleich auf der ersten Seite der Einführung (1943: 7). Hier setzt sich Bachelard mit den Untersuchungen zur Einbildungskraft (imagination) auseinander:

> *„On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. […]Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. […] Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme au-delà de ses images. Il est toujours un peu plus que ses images." (1943: 7 f)*

Halten wir fest, was Bachelards *imaginaire* charakterisiert: Es ist fundiert in der materiellen und leibsinnlichen Imagination; sie oszilliert zwischen Materialität und der Immaterialität von Worten und Texten, denen die kulturellen Traditionen „aufgepfropft" sind – Traditionen, die indes in jeder intensiven Imagination oder *rêverie* erneuert werden. Diese Imagination bildet keine Formen, sondern löst fixierte Formen auf, ihr Produkt ist kein Bild, sondern ein ständiger Wandel von Bildern, die sich wie in einer Aureole bewegen – im *Imaginaire*. Es lässt sich in Metaphern der Wolke oder des Schwarms fassen – beides Prozesse (wie das Feuer) eher als Substanzen: beweglich, keine Summe der Bilder, die es konstituieren, sondern ein stets sich verjüngendes,

erneuerndes Fluides.

Rilkes Flamingos sind Bestandteil eines solchen Schwarms von Metaphern, die sich im Fortgang des Gedichts ständig verwandeln, eines Schwarms, der um Spiegel und Blick, um den Narziss-Komplex kreist.

Anthropologische und ethnologische Beiträge

Bachelard war von C.G. Jungs Theorie der Archetypen (1919) fasziniert und hat auch einzelne Begriffe von Jung übernommen. Es wäre jedoch verfehlt, sein literaturtheoretisches Werk auf eine literarische Anwendung der Tiefenpsychologie zu reduzieren. Seine Auffassung des Imaginären kontrastiert zur Verfestigung der Archetypen in stabilen Bildern, wie sie die Erfolgsgeschichte der Tiefenpsychologie belegt. Gleichwohl hat Bachelards Werk dazu beigetragen, die Tiefenpsychologie in der Geschichte des *Imaginaire* zu verankern. Sein Schüler Gilbert Durand hat ein umfangreiches Werk geschaffen, in dem Tiefenpsychologie, weitere ethnologische und religionswissenschaftliche Mythentheorien, Strukturalismus und Bachelards Theorie des Imaginären eine neue Synthese eingehen, die er „archétypologie générale“ nennt. Er beruft sich auf die religionswissenschaftliche und ethnologische Mythenforschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, u.a. auf Rudolf Otto, Georges Dumézil und Mircea Eliade, ebenso wie auf Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“, in der dem Mythos ein Band gewidmet ist. Auch bezieht sich Durand mehrfach auf Piaget und übernimmt zahlreiche seiner entwicklungspsychologischen Begriffe: *L'imaginaire* ist für ihn definiert durch den „trajet anthropologique“, in dem die Repräsentation des Objekts durch die Triebkräfte des Subjekts assimiliert und umgekehrt die subjektiven Repräsentationen durch vorangegangene Akkommodation an das objektive Milieu modelliert werden.(6)

Leidenschaftlich wendet sich Gilbert Durand gegen die Marginalisierung der Imagination durch Rationalismus und Positivismus, in der er ein Erbe ikonoklastischer christlicher Tradition ebenso sieht wie den perennierenden Ausdruck eines eurozentrischen Weltbilds. Er kritisiert die Dominanz des Identitätsdenkens und des *tiers exclu (tertium non datur)* zugunsten einer Philosophie der Differenz. Die Einbildungskraft, die in Frankreich traditionell wenig Fürsprecher hatte und seit Nicolas Malebranche (1674/2006) als „la folle du logis“ bezeichnet wurde, die nur Unordnung im Geist der Menschen anrichte und ihn durch Aberglauben und Unsinn verstöre, bezeichnet Durand als das erste und grundlegende Vermögen des Menschen. Er plädiert im Namen einer die Menschheitsgeschichte umspannenden mythischen und religiösen Tradition für eine Ergänzung des *homo sapien*s durch den *homo symbolicus* (Durand 1994: 32).

Das Recht des *tiers exclu* bringt Durand in seinem klassifizierenden System des *Imaginaire* zur Sprache, in dem er ein „régime diurne“ und ein „régime nocturne“ setzt, aber den lauernden Dualismus solch eines binären Systems durch eine Dreiteilung aufbricht: Die beiden *régimes* generieren drei Strukturen, eine heroische, Ort der Spaltung, der Antithese und des autistischen Rückzugs; eine synthetische oder dramatische, die für die coincidentia oppositorum und die dialektische Beziehung der Antagonisten sorgt, und eine mystische, in der Wiederholung, Dauer und Adhäsionskraft herrschen. Diesen Strukturen entsprechen bestimmte logische Prinzipien, verbale Schemata, Archetypen und weitere Kategorien, die zu einem Teil bildlich-anschaulich formuliert sind (Symbole, Archetypen, Bilder des Tarotspiels), zum anderen philosophischen und psychologischen Kategorien entnommen sind. Die beiden régimes repräsentieren zwei Weisen der menschlichen Einstellung zu Zeit und Tod. Das *régime* des Tages ist durch eine kämpferische Haltung gekennzeichnet, das der Nacht durch lustvolle Intimität des Eindringens und Versinkens in Tiefe und Dunkelheit. „L'Imaginaire“, so schreibt Durand im Vorwort zur dritten Auflage seines Buchs über die Strukturen der Einbildungskraft: *„L'Imaginaire* – das heißt das Ensemble der Bilder und ihrer Verbindungen , das das denkerische Kapital des homo sapiens konstituiert – erscheint uns wie der große fundamentale Nenner, in den sich alle Verfahren des menschlichen Denkens einordnen.“ (7)

Durands *Imaginaire* dürfte Rilkes Flamingos in einer als archetypisch und universell modellierten, wenn auch in bestimmten Zeitrhythmen sich wandelnden Bilderwelt empfangen, in der ihnen die unergründlich spiegelnden Wasser des Narziss zugewiesen würden, die dem *régime* der Nacht angehören.

Was ist das Imaginäre?

Drei Blicke auf das Imaginäre /l'*imaginaire* haben drei Konzeptionen und Schwerpunkte des Begriffs erkennen lassen: Das Imaginäre als Nicht-Ort des Seins: der Kunst – Das Imaginäre als Aureole, Wolke oder Schwarm von elementaren Träumereien über Substanzen und Worte – Das Imaginäre als komplexes System eines mythisch fundierten, aber im Mythos nicht verharrenden Denkens der menschlichen Einheit in Vielfalt. (8) Gemeinsam ist den hier skizzierten Theorien des Imaginären, dass sie *imago* nicht als Bild im Sinn eines Gemäldes oder Fotos meinen, sondern als Mythos, Metapher, Wort und Text. Die Bilder des Imaginären sind nicht solche, an denen sich etwa im Kunstunterricht „Bildkompetenz" einüben ließe. Wohl aber kann das Imaginäre anregend sein für einen Unterricht, der es als Schlüssel zur künstlerischen Kreativität ernstnimmt und der prozessorientierte Verfahren und Aufgaben ebenso bevorzugt wie transdisziplinäre Offenheit. Ein kurzer abschließender Blick auf Gegenstände und Themen, die unter dem Stichwort des kulturellen Imaginären gefasst sind, soll die Vielfalt solcher Anregungen verdeutlichen.

Aufgrund der divergenten Theorien des Imaginären ist der Begriff des Imaginären heute so weit gespannt wie das ihm häufig zugeordnete Adjektiv „kulturell". In der Tradition von Bachelards Werk entstanden vor allem in den später achtziger und den neunziger Jahren zahlreiche Untersuchungen zu Substanzen und Phänomenen, z.B. zum *Imaginaire* des Nebels und der Wolken (9), des „*Bestiaire* – animaux et mots" (dem Rilkes Flamingos zuzuordnen wären), des Regenbogens, des Schlamms, der schwarzen Sonne, des Gewitters, des Schwarzen und des Weißen, des Spiegels und der Reflexe. All diese und viele weitere Naturphänomene, Materialien, Substanzen und Dinge eignen sich als Schwerpunkte und Themen für ästhetische Forschungsprojekte bereits in der Grundschule und nicht weniger für ältere Schülerinnen und Schüler. Dabei kommen eigene Beobachtungen und Erfahrungen ebenso zu ihrem Recht wie Mythen, Kunstwerke und naturwissenschaftliches, historisches und psychologisches Wissen. Die ethnographische und anthropologische, auch mythenanalytische Tradition verbindet die materielle Imagination mit dem *Imaginaire* von Religionen, Kulturen, der Geschlechterbeziehungen, der Lebensalter, der Epochen. Raum und Zeit, Landschaften und Städte, sie alle sind neben ihren realen Koordinaten markiert durch Symbolcluster von Bildern, Geschichten, Phantasien und Gefühlen. Der Reiz des Begriffs liegt in seiner Offenheit, in seiner Produktivität: *L'imaginaire* bezeichnet den „irrealen" symbolischen Kosmos des Menschen, die *Aureole*, mit der er, das symbolbildende Wesen, die Natur wie seine eigenen Schöpfungen erhellt.

Endnoten

[1] Vor allem von Gilbert Durand, moderater von Jean-Jacques Wunenberger (2003); vgl. Durand (1969): 16 ff, insbesondere 19. Wunenberger: 16.

[2] Durand verwendet den Begriff „une totale dévalution" (Durand 1969: 19).

[3] „Nous n'avons donc pas tort, croyons-nous, de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination." (Bachelard 1943: 19).

[4] „indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique." (Bachelard 1942: 2).

[5] Zur Frage, welche Bedeutung Bachelard einerseits der Materie, andererseits der Sprache am Ursprung des poetischen Bildes in der Seele des Autors einräumt, vgl. Pârvu 2001 sowie Ghita 2000, 132.

[6] „Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent 'par les accommodations antérieures du sujet' au milieu objectif." (Durand 1969: 38).

[7] „L'Imaginaire – c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens – nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine." (Du-

rand 1969: 12)

[8] Nicht zu Wort gekommen sind in diesem Rahmen andere Konzeptionen des Begriffs, u.a. die von Roger Caillois, Henry Corbin, Jacques Lacan, Wolfgang Iser.

[9] Diese und die folgenden Stichworte entsprechen Titel der Reihe Figures. Cahiers du Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe. Diese Titel werden hier nicht einzeln aufgeführt. Sie sind (noch) zu finden unter dem Link http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/ccollections.htm (Letzte Abfrage 6.4.2012) Diese Seite des Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité ist allerdings seit 2007 nicht aktualisiert worden. Eine aktuelle Seite unter der Leitung von Wunenberger, der auch für das Centre Bachelard zeichnete, findet sich unter: http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm (Letzte Abfrage 6.4.2012)

Literatur

Autorenkollektiv (1989): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band H-P. Berlin (DDR).

Bachelard, Gaston (1938/ dt.1987): Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis. (La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.) Frankfurt a.M.

Bachelard, Gaston (1938/ 1959) : Psychoanalyse des Feuers. (La Psychanalyse du feu.) Stuttgart.

Bachelard, Gaston (1942) : L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris.

Bachelard, Gaston (1943) : L'air et les Songes: essai sur l'imagination du mouvement. Paris.

Bachelard, Gaston (1948) : La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces. Paris.

Bachelard, Gaston (1948): La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité. Paris.

Bachelard, Gaston (1960) : La poétique de la rêverie. Paris.

Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe (1986 ff ed.): Cahiers Figures. Dijon. http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/ccollections.htm (6.4.2012)

Chelebourg, Christian (2005): L'imaginaire littéraire. Des archetypes à la poétique du sujet. [2000] Paris.

Durand, Gilbert (1969): Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris, Bruxelles, Montréal.

Durand, Gilbert (1994): L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris.

Ghită, Roxana Andreea (2000): L'image poétique chez Bachelard (une perspective poïetique). In: L'approche poïetique/poétique, 1. Craiova: 130-137.

Malebranche, Nicolas (1674/ 2006): De l'imagination (De la recherche de la vérité, Livre II) [1674] Vrin (= Bibliothèque des Textes Philosophiques).

Părvu, Maria Christina (2001): Gaston Bachelard et la rêverie langagière. In: L'approche poïetique/poétique 2. Craiova.

Rilke, Rainer Maria (1955): Der Neuen Gedichte anderer Teil. Sämtliche Werke. Rilke-Archiv (Hg.). Erster Band. Frankfurt.

Sartre, Jean-Paul (1938/ dt. 1982): Der Ekel. Reinbek.

Sartre, Jean-Paul (1940/dt. 1971): Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. (L'Imaginaire. Psycholo-

gie phénomenologique de l'imagination.) Reinbek.

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.

Wagner, Monika (Hg. 2002): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Mit Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München.

Wunenberger, Jean-Jacques (2003): L'Imaginaire. Paris.

http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm (6.4.2012)