

Jörg Zimmermann

## Chimären der Einbildungskraft

### Zur Inversion des cartesianischen Zweifelspiels im Horizont des Surrealismus

[in: Wilhelm Friedrich Niebel / Angelica Horn / Herbert Schnädelbach (Hrsg.): Descartes im Diskurs der Neuzeit. Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main 2000. S. 329 – 348.]

#### Was sind Chimären?

Chimären sind nach antiker Überlieferung monströse Mischwesen, die dort, wo sie auftreten, feuerspeiend das Land verwüsten. Mittelalterlich stehen sie für das Böse und den Antichristen. Die Emblematis der Renaissance kennt sie als mörderische Vogelweiber. Im *Discours de la méthode* knüpft Descartes an solche Bildvorstellungen an: Wir können einen Löwenkopf imaginieren, der aus einer Ziege herauswächst, "ohne deswegen schließen zu dürfen, daß es auf der Welt eine Chimäre gibt." In metaphorischer Verwendung illustrieren Chimären bei Descartes den Imaginationstypus reiner Vorstellungen ohne Wahrheitswert; sie verweisen darüber hinaus auf das für seine Grundlegung der Philosophie zentrale Gedankenexperiment einer völligen Annihilation des Realen: Selbst Begriffe wie Körper, Gestalt, Ausdehnung, Bewegung und Ort sind dann Chimären, und wahr bliebe einzig die Feststellung, daß nichts gewiß sein kann.

Umgekehrt impliziert die Ableitung rational gerechtfertigter Erkenntnis aus der Unbezweifelbarkeit des *Cogito* die Verscheuchung aller vernunftlosen Chimären der Einbildungskraft, seien sie nun aus dem Traum, dem Wahn, dem Mythos, der Kunst, oder aus jener alten Metaphysik geboren, die durch die neue Grundlegung der Philosophie abgelöst werden soll. Legitim bleibt die Funktion der Einbildungskraft also einzig noch als unterstützendes Moment des "Universalinstruments" Vernunft. Daher hat Descartes den Ehrgeiz, auch den Bereich des Irrationalen methodisch so weit zu disziplinieren, daß er rational rekonstruierbar, kausal analysierbar und damit auch praktisch kontrollierbar wird. Die Abhandlung über die "Leidenschaften der Seele" ist dafür das signifikanteste Beispiel.

Chimären der Einbildungskraft müssen also einerseits *in kritischer Absicht* überall dort aufgestöbert werden, wo sie als Störfaktor der Vernunft ihr Unwesen treiben; *in systematischer Absicht* gilt es dagegen, sie in dem ihnen eigentümlichen und auch legitimen Terrain zu erforschen und durch Klassifikation nach klaren und deutlichen Begriffen zu zähmen, so daß sich Ausbrüche aus ihrem nunmehr streng observierbaren Gehege künftig nach Möglichkeit verhindern lassen.

Als gefährlichste Domäne der Einbildungskraft gilt den Philosophen nicht erst seit Descartes das weite Reich der ästhetischen Fiktionen, in dem Chimären mit unverhohlenem Vergnügen gezüchtet und in ihren Populationen endlos vermehrt werden. Wir wissen, wie der verhinderte Tragödiendichter Platon mit wachsendem Eifer gegen solche Trugbilderei zu Felde zog und sich schließlich auch von Homer, dem Idol seiner Jugend, lossagen mußte. Als Anwalt künstlerischer Imagination erklärte allerdings der Dichter Aristophanes die "Denkerei" der Philosophen *vice versa* zum Laboratorium der Chimärenzüchtung wider besseres Wissen: "Zauber des Worts und blauer Dunst, Übertölpelung, Floskeln und Blendwerk". Und schließlich begegnet die *interne Kritik* philosophischer Chimären ebenfalls schon in dieser frühen antiken Konstellation des Diskurses, wenn nämlich Platons großer Schüler Aristoteles die These des Lehrers, daß die Ideen Vor-Bilder seien, als "leere Worte und poetische Metaphern" abtut.

Das aufklärerische Projekt einer rationalen Beherrschung der Chimären der Einbildungskraft forciert diesen Zweifrontenkampf: gegen die Phantasten der eigenen Disziplin und gegen die viel größere Schar der Künstler, deren Chimären zur Trübung der Vernunft durch unbotmäßige Agitation der Leidenschaften beitragen und sogar in Bereiche einwandern können, in denen es eigentlich um Wahrheit und Falschheit geht. In diesem Purifikationsprozeß markiert der Einsatz Descartes' eine wichtige Zäsur, aber durchaus keine *tabula rasa*-Situation, zumal in seiner eigenen Philosophie sehr bald Chimären aufgestöbert werden,

deren Existenz ihm unbekannt war. So hat schon Leibniz in seinen *Elementa rationis* die cartesischen Hypothesen als so realitätsfern eingeschätzt, "als wären es Felsen der Sirenen oder verzauberte Paläste der Circe."

Ich werde im folgenden nicht auf das Projekt einer Rationalisierung des ästhetischen Bereichs im Geiste Descartes' eingehen, das vor allem in Frankreich mit der Poetik Boileaus, der Musiktheorie Rameaus und mit Batteux' Ableitung aller Künste aus einem Prinzip Triumphe feiert, sondern auf die Wirkungsgeschichte des Cartesianismus im Kontext jenes großen Gegen-Diskurses (*contre-discours* im Sinne Foucaults), der das Verhältnis von Vernunft und Imagination umzukehren und dabei vor allem auch die uralte, von Descartes rationalistisch verschärfte Grenzziehung zwischen Philosophie und Kunst aufzuheben versucht. Doch zunächst frage ich nach Residuen eines "wilden" Denkens bei Descartes selbst, der gelegentlich immerhin von eigenen "Träumereien" spricht und davon, daß es ihm zuweilen Freude bereite, im Denken "abzuirren".

### **Descartes träumt**

Als zweifelhaftes Dokument berühmt geworden sind die von seinem ersten Biographen mitgeteilten Traumepisoden des 10. November 1619, des Tages, an dem Descartes - wie er selbst sagt - "die Grundlagen der herrlichen Wissenschaft gefunden" hat, deren Bau er nun Schritt für Schritt errichten will.

Noch im Schlafe begann er, so heißt es, mit der Auslegung seiner drei Träume. In der Szenerie des abschließenden Traums verbindet sich die Erinnerung an einen Zustand des außerordentlichen Enthusiasmus mit "der Kraft der Imagination", die von der im Fluß der Bilder halluzinierten Gedichtsammlung *Corpus Poetarum* ausgeht; sie enthalten Gedanken, die ihm den Gedanken der Philosophen überlegen dünken und die sich im Geiste des Menschen finden "wie Feuerfunken in Kieselsteinen."

Der wachende Descartes bekennt später in einem Brief an Huygens, er müsse sich die gelegentlich spürbare eigene Neigung zur Poesie versagen, - jener Überlieferung eingedenk, daß Sokrates erst Verse gemacht habe, als er schon dem Tode nahe war: ein schlechtes Vorzeichen für Philosophen, die die Vollendung ihres Gedankensystems noch vor sich haben.

Später wird Nietzsche auf die Träume des Sokrates im Gefängnis zurückkommen: Wäre er beizeiten dem Wink "Treibe Musik!" gefolgt, so hätte sich der Siegeszug des abendländischen Rationalismus womöglich zugunsten der großartigen Irrationalität dionysischer Welterfahrung aufhalten lassen. Descartes, den auch Nietzsche den "Vater des Rationalismus" nennt, erscheint hier als bloße Etappe innerhalb des umfassenderen geschichtlichen Verhängnisses einer der Philosophie seit alters her eigentümlichen Hypertrophie der Vernunft. "Aber die Vernunft ist nur ein Werkzeug, und Descartes war oberflächlich." heißt es in *Jenseits von Gut und Böse* geradezu verächtlich. - Vermutlich wußte Nietzsche nicht, daß Descartes - seiner Warnung vor zu starker Erregung der Animalgeister durch die dichtende Einbildungskraft zum Trotz - kurz vor seinem Tode doch noch Verse verfaßt hat: ein Poem auf die "Geburt des Friedens" am Ende des großen Krieges, an dem er selbst über lange Jahre hinweg als Soldat beteiligt war.

Aufschlußreicher bleibt die Erinnerung an die Tiefenschicht der Träume, von denen Descartes in jener Nacht des 10. November 1619 heimgesucht wurde. Sie enthalten eine Reihe bedrohlicher und seltsamer Bilder, deren Sinn sich durch die eigene rationalisierende Deutung bei weitem nicht erschöpfen läßt: daß es sich nämlich zugleich um eine Offenbarung des von Gott gewiesenen rechten Weges wie um eine Warnung vor teuflischen Abirrungen handele.

Nachdem Descartes von nicht näher beschriebenen Phantomen erschreckt worden ist, erfaßt ihn ein heftiger Wind, der ihn auf dem linken Fuß so herumwirbelt, daß er fällt, während die Umstehenden solche Turbulenzen gar nicht zu spüren scheinen. In diesem prekären Zustand wird ihm eine Frucht übergeben, von der Descartes glaubt, daß es eine Melone sei, die man aus irgendeinem fremden Land herbeigebracht habe und die er an einen anderen weiterreichen solle.

Sigmund Freud, dem die Träume des Descartes von Maxime Leroy, Autor des Buches *Descartes - le philosophe au masque*, zur weiteren Deutung vorgelegt wurden, beläßt es bei dem Hinweis, daß es sich um symbolische "Träume von oben" handle, wenngleich es einige bizarre und fast absurde Elemente gebe, die "unaufgeklärt bleiben".

Dazu gehört auch der Umstand, daß Descartes in einem Buch, in dem er ein bestimmtes Gedicht auffinden möchte, auf eine Anzahl in Kupfer gestochener Porträts stößt. Auf einem späteren realen Porträt, das von der Hand des holländischen Malers Weenix stammt, läßt sich der Philosoph mit einem Buch unter dem Arm darstellen, das den Titel trägt: *Mundus est fabula*. Verweist es auf einen Vorrang zumindest der göttlichen Einbildungskraft, die unsere Welt erschaffen haben soll? Die Übertragung dieses Mythologems auf die philosophische und künstlerische Imagination wird an der Schwelle des 19. Jahrhunderts das zentrale Thema der Romantik sein, die damit den ersten großen Gegen-Diskurs zum cartesianischen Rationalismus markiert und zugleich die wichtigste Vermittlung in Richtung Surrealismus darstellt, auf dessen Charakteristik meine Überlegungen zulaufen sollen.

### **Die Romantik als Gegen-Diskurs zur cartesianischen Aufklärung**

Wenn sich die Romantik gegen den Rationalismus und das Projekt der Aufklärung wendet, so meint der Rekurs auf Descartes nicht die konkreten Gedanken dieses philosophierenden Individuums sondern einen zum polemischen Gebrauch zugespitzten allgemeinen Denkstil, eine Chimäre eigener Art, wenn man so will, die dann als gespenstischer seelenloser Automat vor allem in der romantischen Dichtung ihr Unwesen treibt.

August Wilhelm Schlegel hat die romantische Kritik am ganzen Projekt der Aufklärung wirkungsvoll zusammengefaßt: Der Verstand dieser Aufklärer sei „in lauter Endlichkeiten befangen“, „und so soll ihnen auch das menschliche Dasein und die Welt rein wie ein Rechenexempel aufgehen. Sie verfolgen dabei als Unaufgeklärtheit die ursprüngliche Irrationalität, die ihnen überall im Wege ist.“ Um diese ursprüngliche Irrationalität aber kümmern sich nun Philosophie und Kunst der Romantik.

*Contre-discours* ist sie dank einer Fülle von Umkehrungen in der Denkfigur, wobei vor allem auch Bestände der voraufklärerischen Metaphysik ästhetisch umgedeutet werden. An der neuen Bruchlinie epochal bedeutsamer diskursiver Formationen tauchen also alte Chimären verwandelt wieder auf und werden zu Argumenten gegen jene Ordnung der Dinge, wie sie Foucault mit Bezug auf Descartes als "klassische *episteme*" rekonstruiert hat, ohne allerdings bei der Erörterung der nächsten großen Bruchlinie - dem Auftauchen des Irrationalen im 19. Jahrhundert - der romantischen Philosophie und Kunst den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Elemente dieses Gegen-Diskurses finden auf dem Umweg über die französische Romantik und die der Romantik *via* Schopenhauer so viel verdankende Philosophie Nietzsches Eingang in den Surrealismus, der dadurch die unter allen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts sicherlich wirkungsvollste Korrespondenz von Kunst und Philosophie herstellt. Wenn Foucault gerade im Diskurs der Moderne eine "unruhige Philosophie im Kontakt mit der Nicht-Philosophie" erkennt, so denkt er immer auch an den Surrealismus und dessen spezifische Reflexivität in Literatur und bildender Kunst.

Die romantische Inversion des Projekts der Aufklärung im Zeichen eines Vorrangs der Einbildungskraft ist Metaphorologie und neue Mythologie mit gutem Gewissen: Es ist nun nicht mehr die Außenseite des *lumen naturale*, das als Sonnenaufgang der Vernunft das ganze Universum gleichförmig erhellen und bis in die letzten Winkel dringen soll, sondern das innere Licht des "Anderen der Vernunft" - der Sphäre von Gefühl, Wunsch, Einbildungskraft -, das in einer unendlichen Nacht voller Geheimnisse entzündet wird. Der Surrealismus wird diese Metaphorik zuspitzen zum Bild einer von Blitzfunken schockartig erhellten Nacht, in der die Dinge ihre Konturen metamorphotisch wechseln und dadurch fremdartig oder gar gefährlich erscheinen.

Zu den entscheidenden Inversionen der Romantik zählt die metaphysische Auszeichnung des Traums mit seinen Übergängen zur archaischen und zur kindlichen Phantasie. Jean Paul nennt den Traum "unwillkür-

liche Dichtung" und "Mutterland der Phantasie". Und in Erinnerung an frühe satirische Auseinandersetzungen mit phantastischen Ausgeburten des cartesianischen Maschinenwesens - vor allem des *commercium animi et corporis* - ruft er polemisch aus: "Wenn jeder Philosoph Herr ist in seinem Irrenhause und die Weltweisen als die Irren uns für Irrige ansehen können: so sind es noch mehr die feurigen Dichter in ihrem Schauspielhause, und sie können da machen, was sie wollen, nicht nur einen und den andern Hofnarren, sondern auch jeden Narren und Tollen überhaupt."

In einem Brief an den Traumtheoretiker Schubert erwägt der Philosoph Franz Xaver von Baader sogar eine strikte Umkehrung des cartesianischen Zweifelspiels: Er möchte doch einmal den Versuch machen, "unser dermaliges äußeres Wachen eher aus dem Traume zu erklären" als umgekehrt. Eine vergleichbare Ersetzung des *Cogito* propagiert Coleridge, wenn er behauptet, daß es im endlichen Geist eine primäre Imagination gebe, die mit der "Wiederholung des ewigen Aktes der Erschaffung im unendlichen Ich Bin" gleichbedeutend sei. Es ist dies wiederum ein Echo der Fichteschen Selbstermächtigung des Ichs qua Imagination: daß nämlich „alle Realität bloß durch die Einbildungskraft hervorgebracht werde.“ Ich träume, ich imaginiere, ich fühle, ich wünsche: also bin ich - Kontra-Variationen zum *Cogito ergo sum*, die allesamt in die Philosophie des Surrealismus Eingang finden.

### **Kleine Digression: Paul Valéry als *Cartesius redivivus***

Interessanterweise reagiert der Surrealismus in seiner Begründung durch Breton auch auf eine aktuelle Variante des Cartesianismus im Felde der Kunst selbst, nämlich auf die philosophisch-poetologische Haltung von Paul Valéry, den Breton zunächst bewunderte, von dem er sich dann aber spektakulär abwandte, indem er die von Valéry an ihn geschriebenen Briefe kurzerhand öffentlich verkaufte.

Seit 1925 verfolgte Valéry über zwei Jahrzehnte hinweg ein Projekt *CARTESIUS REDIVIVUS*, das nach der Situation der Philosophie in der Moderne *vis-à-vis* der Wissenschaft und *vis-à-vis* des Individuums fragt, wie es sich in der Zufälligkeit seiner Existenz entwirft und sich fortlaufend im offenen Schreibprozeß der *Cahiers* reflektiert. Als System zählt die cartesianische Philosophie für Valéry zu den historisch überwundenen "imaginären Konstruktionen", die wir nun allerdings als schönes Gedanken-Spiel nach der Art großer Kunstwerke bewundern und würdigen können. Als persönliches Dokument des Philosophierens dagegen bleibt Descartes für Valéry so aktuell, daß er sich selbst durchaus als Cartesianer bezeichnen kann: Im *Cogito* - „Hexenkunst für den Barbaren und magische Formel“ - erkennt er das entscheidende Signal für die individualistische Selbstermächtigung der Moderne.

Er sagt: "Damit ich Ich bin [...] dazu bedarf es eines seltsamen oder befremdlichen Blicks". Eben diesen Blick führt uns Descartes im Gedankenexperiment seiner Meditationen vor. Valéry unterwirft sich als Existierender wie als Dichter den Imperativen der Rationalität: Kalkül, Präzision, Methode werden zur Konstruktion des Imaginären wie zur Selbstdisziplinierung eingesetzt. *Vita Cartesii res simplicissima est* lautete schon das Motto zu einem Kapitel über die früh entworfene Phantasiegestalt des Monsieur Teste, der wie sein Autor vom akuten Leiden der Präzision befallen ist. Es ist jedoch eine Rationalität, die stets auch das andrängende Irrationale im Visier hat. 1945 - im Jahr seines Todes - notiert Valéry: "Es gibt im Menschen etwas, was Werte schöpft, und das ist allmächtig, irrational, unerklärbar, sich nicht erklärend."

### **André Breton und die Philosophie des Surrealismus**

#### **(mit Seitenpfaden zu Salvador Dali und Max Ernst)**

Von einer in Bretons Denken konzentrierten *Philosophie du Surréalisme* hat meines Wissens zum ersten Mal Ferdinand Alquié in seinem 1955 erschienenen Buch gleichen Titels gesprochen. Dies bleibt auch deshalb bemerkenswert, weil Alquié zu den führenden Descartes-Forschern Frankreichs gehört. Er erkennt in Bretons Ausgang vom imaginierenden Wunsch (*désir*) als "Urphänomen" des Lebens eine bewußte Umkehrung des cartesianischen Ansatzes. Da Alquié die Philosophie des Surrealismus in ähnlicher Weise systematisiert wie die Philosophie des Antipoden, verfehlt er andererseits die in der Struktur des ersten surrealistischen Manifests liegende Pointe eines Denkens, das den vernünftigen Diskurs durch Alogik,

Widerspruch und Paradoxie ins Gleiten zu bringen versucht. Vor allem aber vernachlässigt Alquié die philosophische Bedeutung des surrealistischen Bildes, das uns nach einem Wort Aragons durch seine vom Denken nicht erfäßbare Unordnung sowie durch seine unvorhersehbaren Umwälzungen und Metamorphosen dazu zwingt, "immer wieder von neuem das ganze Universum zu revidieren."

Sucht man bei Breton eine Aussage, die seine Philosophie mit vordergründiger Eindeutigkeit auf den Begriff bringt, so bietet sich diese an: "Alles was mir lieb ist, alles, was ich denke und fühle, zieht mich zu einer Philosophie der Immanenz hin, bei der die Surrealität bereits in der Realität enthalten ist, ihr weder übergeordnet noch außerhalb ihrer, und umgekehrt; denn das Gefäß ist zugleich das Gefäßte. Es ist gleichsam eine kommunizierende Röhre, die das Gefäß mit dem Gefäßten verbindet."

Philosophisch argumentiert Breton vor allem in dem Sinne, daß er immer wieder die ontologische Frage stellt, diese auf die existentielle Situation des Menschen zurückbezieht und dabei die cartesianische Realitätsprüfung *ad absurdum* zu führen versucht. In dem thematisch mit dem ersten Manifest eng verbundenen Essay *Introduction au discours sur le peu de réalité* fordert Breton ausdrücklich dazu auf, mit den Mitteln des Surrealismus "die Grenzen des sogenannten Realen zu verrücken". Es wäre an der Zeit, daß "das Vermögen gewisser Bilder, zauberhafte Sinnestäuschungen in uns hervorzurufen, und die echte Gabe, Bilder und Stimmungen vor unserem inneren Auge erscheinen zu lassen und heraufzubeschwören, die manche Menschen ganz unabhängig von ihrem Erinnerungsvermögen besitzen, endlich nicht mehr verkannt und außer acht gelassen würden." Breton überträgt sein Argument auf alle Weisen des Gegebenseins, so daß "*dieses-hier* genau so da ist wie *jenes-dort*, d.h. nicht wirklicher noch unwirklicher ist als alles übrige. Meines Erachtens gibt es nichts, was nicht in Frage käme, was unzulässig, unstatthaft, und unannehmbar wäre."

In unverkennbarer Anspielung auf die *Meditationes* will Breton das cartesianische Zweifelspiel tatsächlich in seinem Kern verkehren: "Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann, und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen; genügt auch, mich ihr ohne Furcht, mich zu täuschen, zu ergeben (als wenn man sich noch mehr täuschen könnte). Wo beginnt sie, Trug zu werden, und wo ist der Geist nicht mehr zuverlässig? Ist für den Geist die Möglichkeit, sich zu irren, nicht vielmehr die Zufälligkeit, richtig zu denken?"

In der Totalisierung einer bilderschaffenden Phantasie nähert sich Breton dem magischen Idealismus der Romantiker. "Ich glaube an die zukünftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*. Nach ihrer Eroberung strebe ich." Dies sei gleichbedeutend mit einem Standort, "von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nichtmitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden."

Der widersprüchlichen *condition humaine* gemäß ist sicherlich die Einschränkung der ontologischen Argumentation auf die These, daß es eine "Zwischenwelt" von Phantasmen aller Art gebe, denen ein eigentümlicher Seinscharakter zukommt, der vom Surrealismus erforscht und zu neuen Bildern umgeformt werden soll.

In der leibhaftigen Anwendung ihrer Theoreme gingen die Surrealisten in der Frühphase ihrer Recherchen sehr weit. Wie prekär die Praktizierung einer buchstäblichen Vereinigung der Welt der realen Dinge mit der Welt halluzinatorisch erzeugter Phantasmen sein konnte, hat Aragon als Bericht über die "Geistesverwirrung" von Mitgliedern der surrealistischen Gruppe übermittelt: "Es widerfuhr uns die ganze Macht der Bilder." „Im Bett, im Augenblick des Einschlafens oder mitten auf der Straße gerieten wir, unter allen Anzeichen des Entsetzens und mit weit aufgerissenen Augen, in leibliche Berührung mit den Ausgeburten unserer Phantasie."

Breton entwickelt seine neue Theorie der Imagination im ersten Manifest bezeichnenderweise auf dem Weg über eine Erörterung verschiedener Typen von Trugbildern, die gleichsam die "Naturbasis" für alle

nach surrealistischer Methode zu generierenden Bilder darstellen. Die Reihe beginnt mit dem *Traumbild*, und erneut wird Descartes zum Widerpart: "Der Geist des Menschen, der träumt, ist voll auf zufrieden mit dem, was ihm zustößt. Die beängstigende Frage nach der Möglichkeit stellt sich hier nicht mehr." „Welche Vernunft, frage ich, welche um soviel weitergespannte Vernunft verleiht dem Traum diese Natürlichkeit, läßt mich rückhaltlos eine Reihe von Vorgängen akzeptieren, deren Seltsamkeit mich in diesem Augenblick, da ich dies schreibe, zu Boden schmettern würde? Und doch kann ich meinen Augen, meinen Ohren trauen; dieser schöne Tag ist angebrochen, dieses Tier hat gesprochen." Und dann folgt die alle aufgewacht-aufweckenden Aufklärer provozierende Frage: "Wann werden wir schlafende Logiker, schlafende Philosophen haben?"

Der zweite Typus des Bildes ist das *Wahnbild*, dessen Schätzung bei Breton im übrigen zurückhaltender ausfällt als später bei Salvador Dalí, der mithilfe seiner Methode der "paranoisch-kritischen Aktivität" beansprucht, neue objektive "Bedeutungen" des Irrationalen zu entdecken, wodurch die Welt des Wahns "auf greifbare Weise" auf die Ebene der Wirklichkeit verschoben werden und zum "Sturz des Realen" beitragen soll. Dalí hat seine die Bilder des kalkulierten Wahns ergänzenden Schriften 1935 unter dem Titel *Die Eroberung des Irrationalen* zusammengefaßt und dabei auch eine "künftige Philosophie der paranoisch-kritischen Aktivität" angekündigt. Seine - wie er sagt - "handgemachten Farbfotografien" der "konkreten Irrationalität" ermangeln allerdings gerade jenes surrealen Überschusses, der in einer analytisch nicht mehr eindeutig zu dechiffrierenden verfremdenden Imagination begründet ist.

Deren Macht demonstriert auf überzeugendere Weise Max Ernst im Frottage-Zyklus der *Histoire naturelle* aus dem Jahr 1926. Durch opake Vieldeutigkeit der Erscheinungen und durch die Forcierung monströser Übergänge wird die dem Rationalismus verpflichtete Naturgeschichte mit ihrer strengen Taxonomie der Wesen visuell in Frage gestellt und dadurch im Medium der bildenden Kunst Bretons Satz aus dem ersten Manifest erfüllt, der lautet: "Die surrealistische Fauna und Flora sind un-sagbar."

In seinen unter dem Titel *Wahrheitsgewebe und Lügengewebe* veröffentlichten autobiographischen Notizen berichtet Max Ernst u.a. von seinem abgebrochenen Studium der Philosophie, mit dem Ergebnis "Chaos im Kopf", - ein produktives Chaos allerdings, in dem das angelegt ist, was später seine Bildphantasie beflügelt: "Ausflüge in die Welt der Wunder, der Chimären, Phantome, der Dichter, der Ungeheuer, der Philosophen, Vögel, Frauen, Irren, Magier, Bäume, Erotika, Steine, Insekten, Berge Gifte, Mathematik etc." - Surrealistisch gibt es also auch eine phantastische Mathematik, die sich zu Descartes' Algorithmus antipodisch verhält und darin wiederum einer voraufklärerischen Magie der Zahlen korrespondiert. Im Rückblick auf sein reichhaltiges surreales Universum konnte Max Ernst in einem fiktiven Interview aus dem Jahr 1959 jedenfalls mit einigem Recht behaupten, ein Philosoph eigener Art zu sein, für dessen Denken freilich jener Bildtitel kennzeichnend bleibt, der lautet: *Hier ist alles noch in der Schweben*. Man könnte dies ontologisch so verallgemeinern, daß das Sein an sich selbst „vage“ und „vieldeutig“ ist, daß es im imaginativen Spiel der Zeichenbezüge kein einigendes transzendentes Signifikat mehr geben kann.

Zurück zu Breton und dem dritten "natürlichen" Typus der Imagination: den *im Rausch halluzinierten Bildern*, die sich - Breton zitiert hier Baudelaire - dem Menschen "spontan, tyrannisch anbieten. Er ist unfähig, sie abzuweisen; denn der Wille ist kraftlos geworden und beherrscht nicht mehr seine Fähigkeiten."

Der vierte Typus schließlich ist das *Phantasiebild*, dessen Auslegung der romantischen Konzeption des Wunderbaren und des Märchens folgt: "Zaubergewebe von Unwahrscheinlichkeit", wie es wiederum der kindlichen Welterfahrung entsprechen soll. "Der Geist, der in den Surrealismus eintaucht, erlebt mit höchster Begeisterung den besten Teil seiner Kindheit wieder." Also Regression statt vernünftiger Progression. Breton läßt es sich an dieser Stelle des Manifests nicht nehmen, ein surrealistisches Zauberschloß zu imaginieren, in dem er zusammen mit seinen Freunden und "hinreißend schönen Frauen" ganz der Phantasie leben kann.

Ernsthafter zu diskutieren wäre die Analogie zur Initialanweisung Descartes' an den meditierenden Philosophen: nämlich zur Aufforderung, alle Vormeinungen zu vergessen und sich in einen gänzlich unvoreingenommenen Zustand zu versetzen. Surrealistisch ist dies gleichbedeutend mit der *tabula rasa*-Situation der automatischen Niederschrift (*écriture automatique*), aus der die "Geheimnisse der surrealistischen Zauberkunst" (*l'art magique surréaliste*) resultieren. Ich zitiere den Anfang der berühmten Anweisung: "Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selbst konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität (usw.) Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten." „Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden." Dieses Aufmerken auf das zufällige, verworrene und unabschließbare Raunen des Unbewußten ist in der Tat das genaue Gegenteil zu jenem Aufmerken, das uns die einzigartige Gewißheit des *Cogito* gewähren soll.

Dem Surrealisten wird ein andersartiges Licht aufgesteckt: "Licht des Bildes, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab." Als stärkstes Bild aber gilt jenes, das vom höchsten Grad der Willkür bestimmt wird, bei dem eine äußerst starke Empfindung des Niegesehenen - *jamais vu* - zu verspüren ist. Breton propagiert also vor allem eine neue Weise des Sehens, bestimmt von der Unersättlichkeit des begehrenden Auges im Zustand der Wildheit (*l'état sauvage*). Entkoppelt vom rationalen Wahrheitsanspruch lassen sich nun alle Arten von Ideen und *Imagines* in den Zustand einer ursprünglichen Fremdheit zurückversetzen.

Das Sehen Bretons wird vom Wunsch (*désir*) und von der Liebe (*amour*) angetrieben. Dessen Bizarrie mag an die leidenschaftliche Erfahrung des jungen Descartes erinnern, der darin später - im Brief an Chanut vom 6. Juni 1647 - angeleitet von seiner männlichen Vernunft nur noch einen Irrtum erkennen kann: "Als ich noch ein Kind war, liebte ich ein Mädchen meines Alters, das ein wenig schielte; dadurch verband sich der Eindruck, den der Anblick ihrer verirrtten Augen in meinem Gehirn hervorrief, dermaßen mit demjenigen, der dort ebenfalls entstand, um in mir die Leidenschaft der Liebe zu wecken, daß ich mich noch lange Zeit danach beim Anblick schielender Menschen mehr zu ihnen als zu anderen hingezogen fühlte, einzig weil sie diesen Mangel hatten, und trotzdem wußte ich nicht, daß es aus diesem Grunde geschah. Seitdem ich aber darüber nachgedacht habe und erkannte, daß es sich um einen Mangel handelte, wurde ich nicht mehr dadurch erregt."

Breton hätte den Verrat einer solchen vom bizarren Anblick erweckten Liebe - *l'amour fou* - sicherlich nie gebilligt. "Die Schönheit wird KONVULSIVISCH sein, oder sie wird nicht sein" lautet der Kernsatz einer Ästhetik, die jede Rücksicht auf Vernunft verweigert. "Eine solche Schönheit bedarf des durchdringenden Gefühls der Offenbarung, der völligen Gewißheit, [...] welche ihrer Art nach auf keinem der gewöhnlichen logischen Wege zu uns gelangen könnte." Eine Art irrationaler ästhetischer Gewißheit tritt also an die Stelle der rationalen Gewißheit Descartes'. Diese letztlich unverfügbare Surrealität versucht Breton durch das Postulat eines "objektiven Zufalls" (*hazard objectif*) im Realen selbst zu verankern. Es ist der fast verzweifelte Versuch, in der grundsätzlich als absurd erfahrenen Welt der Moderne einen Ansatzpunkt zu finden, der es gestattet, den Abenteuern surrealistischer Einbildungskraft jenseits bloßer Bilder doch noch eine Art Substanz zuzusprechen zu können. Denn im Gegensatz zur Romantik wie zu Descartes bleibt Breton darin ein Repräsentant der gottlosen Moderne, daß er eine "Philosophie der Immanenz" verfißt, die sich weigert, die Kontingenz des Seienden in Richtung eines *ens realissimum* zu transzendieren.

**René Magritte und die Transformation des cartesianischen Zweifelspiels in der surrealistischen Malerei**

René Magritte ist als "Maler unter den Philosophen" bezeichnet worden. Tatsächlich sollen seine Bilder - wie der Künstler selbst immer wieder betont - von der "Sichtbarkeit des Denkens" handeln, also Denk-Bilder sein, wenngleich anderer Art als die emblematischen oder allegorischen Denk-Bilder der Tradition. Es finden sich in Magrittes Werk auffällig viele Bilder, die schon im Titel auf philosophische Probleme anspielen. Unabweisbar wird der Zusammenhang, wenn man Magrittes Schriften und Briefe heranzieht. Sie zeigen eine gründliche und vielseitige Auseinandersetzung mit der Geschichte der Philosophie, die in solcher Intensität nur von ganz wenigen Künstlern bezeugt ist.

Zahlreiche Philosophen werden genannt, darunter einige ausführlicher kommentiert: Descartes, Hegel, Heidegger und Michel Foucault, dessen Hauptwerk *Les mots et les choses* Magritte ein Jahr vor seinem Tode mit Zustimmung gelesen und darüber dem Philosophen Mitteilung gemacht hat. Er lobt den Nachdruck, mit dem Foucault "auf die - absolut fremde - Gegenwart der Welt und unserer selbst" hingewiesen habe.

Foucault würdigte Magritte in seiner kleinen Schrift *Dies ist keine Pfeife* als Repräsentanten der Moderne, der auf spezifische Weise die traditionelle Korrelation von begrifflicher und bildlicher Darstellung in Frage stelle, die wiederum mit der Annahme verbunden war, daß unsere Erkenntnis auf transparente Weise die "Ordnung der Dinge" widerspiegeln vermag: durch die figürliche Ordnung der Bilder ebenso wie durch die diskursive Ordnung der Begriffe. Dabei zitiert Foucault eine These Magrittes, die als Radikalisierung des cartesianischen Mentalismus vor dem Gottesbeweis verstanden werden kann: "Nur dem Denken ist es eigen, ähnlich zu sein; es ähnelt, indem es ist, was es sieht, hört oder erkennt; es wird zu dem, was ihm die Welt darbietet." Das für die poststrukturalistische Philosophie typische Motiv des fehlenden transzendentalen Signifikats, demgemäß sich der Verweisungszusammenhang der Zeichen unendlich verschiebt, unterschlägt allerdings ein für Magritte zentrales Konzept, das in etwa dem von Breton beschworenen surrealen "Licht des Bildes" entspricht: Das Spiel der Gleichartigkeit der Elemente soll in einer nur dem Bild eigenen, nach Maßstäben rationaler Repräsentation unmöglichen "Ordnung der Dinge" das Mysterium evozieren, und dies sei gleichbedeutend mit dem Akt des Anähnelns im Denken. Magrittes Gebrauch des Wortes "Ähnlichkeit" ist also bewußt widersinnig, weil das Produkt des Anähnelns im Denken kein extramentales Vor-Bild kennt.

Will man die philosophische Tragweite des Bilddenkens von Magritte ermessen, so empfiehlt es sich, wie bei Breton auf die cartesianische Verfremdung der *condition humaine* im Spiel des universalen Zweifels zurückzugehen. Tatsächlich hat Magritte von sich behauptet, daß er ein Cartesianer sei, der noch cartesianischer denke als Descartes selbst. Warum? "Weil ich bis ans Ende der Dinge gehe. Zumindest habe ich das Gefühl ..."

Wie läßt sich nun Magrittes spezifisches Bild-Denken mit diesem philosophischen Kontext in Verbindung bringen? Es sei hier zunächst daran erinnert, in welchem Maße Philosophie und Malerei von Anfang an durch ihren gemeinsamen Bezug auf den Begriff des Bildes miteinander verschränkt sind. Ausdrücklich wird diese Verschränkung allerdings erst dann, wenn das Thema reflexiv als Frage nach dem Bildsein von Bildern, als Problem der Erscheinung und Darstellung von Welt verstanden wird. Magritte geht es, wie er immer wieder beteuert, um die Sichtbarkeit des Denkens. Dazu formuliert er den etwas kryptischen Satz: "Was der Bedeutung nicht 'ermangelt', ist das Mysterium, das *de facto* durch das Sichtbare (=Bild) und das Unsichtbare (=Denken) evoziert wird, und das *de jure* durch das Denken evoziert werden kann, das die Dinge in der Ordnung eint, die das Mysterium evoziert." Es geht ihm also um eine neue, aus dem Gewöhnlichen auftauchende mysteriöse Ordnung der Dinge, wie das vor ihm in anderer Weise schon Giorgio de Chirico mit den Tableaus seiner *pittura metafisica* intendiert hatte.

Will man Magritte mit einem ganz bestimmten Bild in den philosophischen Diskurs über das Problem der Repräsentation einrücken, so eignet sich dafür wohl keines besser als *La condition humaine*, in erster Fassung 1933 gemalt, dem mehrere Varianten unter gleichem Titel und unter anderen Titeln folgen. Magrittes



Kommentar zu diesem Bild verdeutlicht die Verschränkung des Problems bildlicher Darstellung mit der von Descartes begründeten erkenntnistheoretischen Reflexion und erinnert an die Frage, ob hier die Malerei in ihrem Problembewußtsein der Philosophie sogar vorausgegangen sein könnte. Magritte scheint auf die Möglichkeit einer solchen Antizipation des neuzeitlichen Erkenntnisproblems in der Kunst der Renaissance anzuspielden, wenn er einleitend zu seinem Kommentar sagt: "Das Problem des Fensters ergab *La condition humaine*".

Es war bekanntlich Leon Battista Alberti, der in seinem Traktat über Malerei 1435 (*De Pictura*) bzw. 1436 (*Della Pittura*) das Bild als etwas bezeichnet hat, das "wie ein geöffnetes Fenster" (*finestra aperta*) vorzustellen sei, "wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll". Es gibt für ihn nur eine einzige Darstellungsform (*costruzione legittima*), die das Problem des Fensters lösen, es mit dem Anspruch auf Wahrheit zur Welt hin öffnen kann. Diese vom Augenpunkt eines Betrachters vor dem Bildfenster ausgehende Perspektivkonstruktion wäre dann der Rekonstruktion des Wissens über die Welt aus den Bedingungen des *Cogito*, des erkennenden Subjekts analog: transparente "Durchsicht", wie es das Ideal der klassischen *episteme* in der archäologischen Betrachtung Foucaults über die "Ordnung der Dinge" fordert.

Magrittes Kommentar in dem 1940 - also sieben Jahre später verfaßten - Text "Die Lebenslinie" lautet vollständig: "Das Problem des Fensters ergab *La Condition humaine*. Vor ein Fenster, das vom Innern eines Zimmers aus gesehen wird, stellte ich das Bild, das genau den Teil der Landschaft darstellte, der von diesem Bild verborgen wurde. Der auf dem Bild dargestellte Baum versteckte also den Baum hinter ihm, außerhalb des Zimmers. Er befand sich für den Betrachter gleichzeitig innerhalb des Zimmers auf dem Bild und gleichzeitig außerhalb, durch das Denken, in der wirklichen Landschaft. So sehen wir die Welt. Wir sehen sie außerhalb unserer selbst und haben doch nur die Darstellung von ihr in uns. Auf dieselbe Weise versetzen wir manchmal etwas in die Vergangenheit, was in der Gegenwart geschieht. Zeit und Raum verlieren dann jenen groben Sinn, den nur die Alltagserfahrung ihnen gibt."

Magrittes Radikalisierung des Cartesianismus läßt sich angesichts dieses Bildes also folgendermaßen verstehen: Während Descartes mit seinem Zweifelspiel zwar die Möglichkeit bedenkt, daß wir rettungslos in Bildern - Vorstellungsbildern, Traumbildern, ja Wahnbildern - befangen sind, dieses Argument jedoch nur verwendet, um von der einzig sicheren Basis des *Cogito* aus das Fenster ohne Verstellung durch falsche Bilder zur Welt hin zu öffnen, bleibt dieser Ausweg bei Magritte grundsätzlich in der Schwebe: das Verweilen zwischen Innen und Außen läßt sich nicht zur einen oder anderen Seite hin stillstellen. In einem Brief an Ferdinand Alquié, den schon erwähnten Descartes-Forscher und Verfasser einer *Philosophie des Surrealismus*, schreibt Magritte: "Es gelingt mir nicht zu glauben, daß sich unter der Erscheinung (also hinter einem Bild) etwas anderes als Erscheinung befindet und unter dieser, ins Unendliche, immerzu Erscheinung. Wäre die Wirklichkeit, 'die sie uns versteckte', nicht unser Denken, das die Erscheinung sieht, ohne daß das Denken (die Wirklichkeit) sich selbst sehen könnte?". Es ist die Vorstellung einer unendlichen Verschachtelung mentaler Erscheinungen, die Bilder dieses Typs zu Fallen machen, in denen sich Magritte letztlich selbst zu verfangen droht: "Das ist ein philosophisches Problem: wie man die Einheit teilt. Die Welt ist eine Einheit, und doch kann diese Einheit geteilt werden. Das ist ein ungeheures Paradox. ...Es gibt nur einen Mond, aber jedermann hat seine Idee von seinem Mond, der ein und derselbe Mond ist. ... Das Denken hat eine Grenze, und es ist ein Mysterium, daß das Denken diese Grenze hat: und nicht der Raum, nicht der unendliche Raum."

Aber was bleibt vom unendlichen Raum, wenn er nur in der Weise existiert, daß Erscheinungen sich unendlich verschachteln und sich in der Reflexion solcher Verschachtelung das Denken als einzige Realität erweist? In den Entwürfen zu einem Manifest des Amentalismus oder Extramentalismus heißt es: "Es ist unmöglich, außer dem mentalen Universum irgend etwas zu haben." - Was in der Renaissance so emphatisch als Öffnung des Fensters zur Welt erschien, droht in radikalisierten Anwendung des Zweifelspiels ins Gegenteil umzuschlagen: Dies erklärt im übrigen auch, warum sich Magritte einen konsequente-

ren Cartesianer nennen kann, als es Descartes selbst gewesen sei. Das geöffnete Fenster wird zum Trugbild; der unendliche Raum implodiert.

Das Problem des Fensters ist bei Magritte mit dem Problem der falschen Spiegelung verschränkt. Er hat viele falsche Spiegel-Bilder gemalt, - sicher auch in Erinnerung daran, daß Leonardo die Malerei einen *wahren* Spiegel genannt hat. Das Spiegelproblem läßt sich wiederum mit Descartes' Einführung der Gestalt eines teuflischen Betrügers (*genius malignus*) verbinden, der mir überall Sein, Wirklichkeit, Blick aus dem Fenster - ins Offene und Weite - vorgaukelt, wo es doch nur Schein gibt, Augentäuschung, *trompe l'oeil*.

Descartes' Ausweg aus diesem ganzen Dilemma und damit aus dem Labyrinth wesensloser Vorspiegelungen ist bekannt: Die Vorstellung Gottes kann ob ihrer Vollkommenheit nicht aus mir selbst hervorgegangen sein; also existiert Gott. Dieser Gott aber kann kein Betrüger sein. Der Blick durchs Fenster mag ein weiteres Fenster spiegeln, aber "so kann dies doch nicht ins Unendliche fortgehen, sondern man muß schließlich zu einer ersten Vorstellung gelangen, deren Ursache gleichsam das Urbild (*archetypus*) darstellt." Gott selbst hat diese Urbilder in meine Seele eingepflanzt, "damit sie gleichsam das Zeichen seien, mit dem der Künstler sein Werk signiert."

Bei Magritte dagegen verläuft das surreale Bild-Denken letztlich zirkulär: Weil der befremdlichen Kombination des Vertrauten entgegen der Erwartung eines am Schematismus der Bildelemente orientierten alltäglichen Sehens kein widerspruchsfreier Sachverhalt in der Ebene des Objekts entspricht, wird die Wahrnehmung reflexiv auf das Bild selbst zurückverwiesen. Deshalb kann Magritte seine Bilder auch als "bedeutungslos" (ohne referentielle Erfüllung) bzw. umgekehrt als "Bilder an sich" (*images en soi*) bezeichnen. Sie sollen damit zugleich Zeugnis von einer Freiheit des Denkens ablegen, wie sie sich Philosophen in der Regel nicht zugestanden haben, weil sie sich weigerten, ihre sprachschöpferischen Weltentwürfe wie die Metaphysiker in Borges' Fiktion *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* als einen "Zweig der phantastischen Literatur" zu betrachten.

Magritte schätzte die Philosophie vor allem als Gedanken-Kunst. Gegenüber spekulativen Erklärungsansprüchen verhielt er sich reserviert. Seine eigenen Denk-Bilder sollen daher zugleich aufzeigen, daß das Mysterium weder einer philosophischen Erklärung fähig ist noch einer solchen Erklärung bedarf. Die Rede vom Mysterium sollte andererseits nicht dazu verleiten, den möglichen kritischen Sinn seines Bild-Denkens gering zu achten. So können seine Denk-Bilder wie bestimmte Gedankengänge Descartes' dazu beitragen, "die Realität durch die Realität in Zweifel zu ziehen". Und zu dieser Realität gehören auch die jäh innerhalb der vertrauten visuellen und begrifflichen „Ordnung der Dinge“ auftauchenden Chimären der Einbildungskraft.

**Verwendete Literatur:**

- Abrams, M. H.: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, München 1978
- Alquié, Ferdinand: Philosophie du Surréalisme, Paris Ed. Flammarion 1955
- Alquié, Ferdinand: La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes, Paris 1987
- Baillet, Adrien: La Vie de Monsieur Des-Cartes, Bd. I und II, Paris 1691. Nachdruck Hildesheim 1972
- Balakian, Anna: André Breton. Magus of Surrealism, New York / Oxford 1971
- Barck, Karlheinz: Poesie und Imagination, Stuttgart 1993
- Béguin, Albert: Traumwelt und Romantik, Bern / München 1972
- Borges, Jorge Luis: Sämtliche Erzählungen, München 1970
- Borges, Jorge Luis / Guerrero, Margarita: Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen, Frankfurt am Main 1993
- Breton: Point du jour, Paris 1970
- Breton, André: Der Surrealismus und die Malerei. Berlin 1967
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1977
- Dalí, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, München 1974
- Descartes, René: Discours de la Méthode, Hamburg 1960
- Descartes, René: Meditationes de prima philosophia, Hamburg 1977
- Ernst, Max: Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen. Köln 1970
- Ernst, Max: Retrospektive zum 100. Geburtstag. Ausstellungs-Katalog, München 1991
- Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971
- Foucault: Dies ist keine Pfeife, München 1974
- Goutier, Henri: Les premières pensées de Descartes, Vrin 1958
- Holländer, Hans: Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 32 (1970).
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919-1939, Leipzig 1990
- Jean Paul: Werke, hrsg. v. Norbert Miller, Bd. 5, München 1963
- Konersmann, Ralf: René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens. Frankfurt/M. 1991
- Leroy, Maxime: Descartes - le philosophe au masque, Bd. 1 und 2, Paris 1929
- Löwith, Karl: Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens, Göttingen 1971
- Magritte, René: Sämtliche Schriften, München
- Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, Stuttgart 1976
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München / Berlin / New York 1980
- Orchard, Karin / Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Katalogbuch Freiburg 1994
- Röd, Wolfgang: Descartes. Die innere Genesis des cartesianischen Systems, München / Basel 1964
- Sartre, Jean Paul: Das Imaginäre, Reinbek 1971
- Schlegel, August Wilhelm: Die Kunstlehre, Stuttgart 1963
- Thomsen, Christian W. / Fischer, Jens Malte (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980
- Valéry, Paul: Monsieur Teste, Frankfurt am Main 1974
- Valéry, Paul: Cartesius redivivus, in Michel Jarrety (Hrsg.): Cahiers Paul Valéry Nr. 4, Paris Gallimard 1986
- Zimmermann, Jörg: Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur, in: Zeitschrift für Didaktik der Philosophie 8 (1986), S. 202 ff.