

Christoph Jamme (Lüneburg)

„Malerei der Blindheit“

Phänomenologische Philosophie und Malerei*

Wo die moderne Philosophie an Grenzen der Sagbarkeit gerät, nimmt sie häufig die Kunst als Partner. Dabei spielen neben Werken der Dichtung solche der bildenden Kunst eine Rolle, vor allem innerhalb einer phänomenologisch orientierten Philosophie. Das damit zur Disposition stehende Problem der Verhältnisbestimmung von Kunst, Ästhetik und philosophischer Theorie ist in der Philosophiegeschichte ohne Beispiel. Das Verhältnis Philosophie/Dichtung war ein Thema seit der Antike, nicht aber das Verhältnis von Philosophie und Malerei. Das hat historische Gründe. Von der Dichtung war Philosophie stärker angezogen und herausgefordert, da beide, Dichtung und Philosophie, das gleiche Medium benutzten: die Sprache, und da die Dichtung partiell enthielt, was die philosophische Wissenschaft zu ihrer Hauptaufgabe gemacht hat: Wissen und Reflexion. Ein sozialer Grund kommt hinzu: die anderen Künste wie Malerei und Architektur galten in der Antike als Handwerk und nicht als freie Kunst und schienen daher kaum der theoretischen Anstrengung würdig.¹ Erst das 18. Jahrhundert bildete, nachdem die anderen Künste in der Renaissance der Literatur gleichrangig geworden waren, den Singularbegriff „Kunst“ und entwickelte eine *Ästhetik* als Theorie der Kunst schlechthin. Jetzt geriet auch die Malerei ins Blickfeld der Philosophie. Spielte allerdings bei Kant aufgrund der Reduktion der ästhetischen Erfahrung auf die Urteilskraft des Geschmacks diese für seine *Ästhetik* keine Rolle, so sah im Gegensatz zu ihm Hegel bereits die Befreiung der Malerei aus den gegenständlichen Formen zu den bildnerischen Mitteln voraus. Hegel charakterisierte die Malerei als die erste der romantischen Künste vor Musik und Poesie, d. h. er sah die Malerei als eine *christliche* Kunst an. Für ihn war der

* In manchen Details fußt der Aufsatz auf Ergebnissen zweier im WS 1994/95 und SS 1995 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena gemeinsam mit Franz-Joachim Verspohl veranstalteten Seminare. F.-J. Verspohl sei an dieser Stelle noch einmal für diese gelungene Form der Interdisziplinarität und des team-teachings gedankt.

¹ A. C. Danto: (*Die philosophische Entmündigung der Kunst*. In: *Kunstform International* Bd. 100 (Mai 1989), 150-161, hier 152) spricht im Blick auf Plato von einer „Kriegserklärung zwischen Philosophie und Kunst“, die politisch motiviert sei. Zum Verhältnis Platos zur Malerei vgl. E. C. Keuls: *Plato and Greek Painting*. Leiden 1978; I. Därmann: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München 1995. 13 ff.

Inhalt der Kunst das Göttliche, und ihr höchster Inhalt ist Christus. Schelling hat dann in seiner *Philosophie der Kunst* die wichtigste zeitgenössische Theorie der Malerei vorgetragen (1802/03, 1805/06). Er behandelte die Malerei zwischen Musik und Plastik unter dem Titel „Construction der *besonderen* Kunstformen“. Seine Auffassung der Malerei und Plastik war geprägt vom Besuch der Dresdener Gemäldegalerie (im Sommer 1798) und von den Vorlesungen August-Wilhelm Schlegels. Urbild der Kunst ist die Mythologie als immer vollendete Ineinsbildung des Idealen und des Realen, deshalb ist Schelling Klassizist.²

Das in diesen Jahren erstmals intensiv geführte Gespräch der Philosophie mit der Malerei bricht dann aber nach der Romantik ab und wird erst in unserem Jahrhundert wieder aufgenommen. Das Datum dieser Wiederaufnahme läßt sich verhältnismäßig genau bestimmen, nämlich mit dem 1944 publizierten Aufsatz von Merleau-Ponty *Le doute de Cézanne*, also noch vor Heideggers in den *Holzwegen* 1950 veröffentlichtem Kunstwerk-Aufsatz mit seiner van Gogh-Analyse. Vor Merleau-Ponty gab es nur Simmel mit seinem Rembrandt-Buch (1916), der aber ein Außenseiter blieb. Natürlich fiel diese erneute Beschäftigung der Philosophie mit bildender Kunst nicht vom Himmel, sondern war vorbereitet durch die Änderung der philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst überhaupt, die um 1880 eingesetzt hatte. Bis dahin hatte die philosophische Ästhetik den „sinnenhaften Zugang“ zur Kunst weitgehend unmöglich gemacht.³ Die mit Konrad Fiedler einsetzende Infragestellung der Ästhetik begründete einen neuen Ansatz der Kunstbeurteilung als Wirklichkeitserkenntnis. Eine neue Sicht brach sich Bahn: *Kunstimmanente* Kriterien lösten jetzt die auf die Tradition der Ästhetik begründete Kunstanschauung ab. Bildnerische Apperzeption und die Produktion des Werkes wurden nunmehr zentral. Zum Zeichen der Wende wurde Nietzsche. Obgleich von ihm nur verstreute Äußerungen über Malerei überliefert sind, betrifft sein gegen die Bewußtseinsphilosophie, gegen den Rationalismus gerichtetes Denken, seine ästhetische Rechtfertigung des Daseins als einzig mögliche Alternative unmittelbar die Künste.

² Vgl. Schellings Akademierede von 1807 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*.

³ Vgl. U. Kultermann: *Kunst und Wirklichkeit*. München 1991. 18.

Es sollte allerdings noch mehrere Jahrzehnte dauern, bis der durch Fiedler gegebene Anstoß auch innerhalb der Philosophie zu wirken beginnen konnte. Es sei der Fehler der Philosophen, hat Claude Monet 1929 gesagt, die Welt auf ihre, der Philosophen Maßstab zurückführen zu wollen. In der Tat ist für die Philosophie der Weg zum Sehen durch die eigene Tradition erschwert. Seit der Vorsokratik wurde jeder Schein vom Sein und dementsprechend das innere vom äußeren Sehen unterschieden. Die damit verbundene Rangfolge war kaum jemals zweifelhaft. „Wann“, so fragten die Brüder Schlegel am Beginn der Moderne im *Athenäum*, „sieht man auch einmal um des Sehens willen“? Das Sichtbare ist der Philosophie suspekt.⁴ Gottfried Boehm, der heute einen neuen Anlauf zum Dialog zwischen Kunst und Philosophie macht, urteilt, die Philosophie halte sich „die individuelle Erfahrung von Kunst vom Leibe“.⁵ Die Überwindung dieser flagranten „Kunstfremdheit“ setze auf Seiten der Philosophie zunächst die Anerkennung von Kompetenz- und Sprachgrenzen voraus. „Wenn die Philosophie reine Prinzipienwissenschaft bleiben will“, so formuliert Boehm das Dilemma, „wie kann sie dann zugleich Wissenschaft der Erfahrung von Kunst sein?“ Die geforderte Neubesinnung begänne mit der Erfahrung und der Duldung der *Differenz*. Sie würde verlangen, daß die Philosophie sich auf die direkte Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Produkt einließe. Damit würde sich auch der Status der Kunstphilosophie verschieben. Die Ästhetik krankt ja nicht daran, daß ihr zu den Werken nichts einfiel. Der Grund für ihre Sterilität ist vielmehr darin zu sehen, daß sie ihre „Begriffe wie Passepartouts einsetzt und deshalb immer schon“ Bescheid weiß. Faktisch kommt ihr nichts vor, was sie nicht schon kennt. „Sehen lernen“ würde jedoch verlangen, „die Ent-Scheidung aussetzen zu können“ – so Nietzsches Adresse an die Philosophen in der *Götzendämmerung*, und: „unserm Auge fällt es bequemer, auf einen gegebenen Anlaß hin ein schon öfter erzeugtes Bild wieder zu erzeugen, als das Abweichende und Neue eines Eindrucks bei sich festzuhalten: Letzteres braucht mehr Kraft, mehr ‚Moralität‘.“ Für dieses Syndrom ist die künstlerische Erfahrung die Herausforderung in Permanenz.

Die folgenden Ausführungen wollen an einigen Beispielen des 20. Jahrhunderts prüfen, wie die Philosophie auf diese künstlerische Herausforderung reagiert hat. Dabei

⁴ So auch A. C. Danto, der von einer „Entmündigungs“-Theorie der Philosophie gegenüber der Kunst spricht (vgl. ders.: *Die Entmündigung der Kunst*. München 1993).

⁵ G. Boehm: *Abstraktion und Realität*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), 227-237.

beschränke ich mich auf die Tradition der Phänomenologie, von der man erwarten darf, daß sie mit ihrer Privilegierung des Sehens zur Kunst ein angemesseneres Verhältnis als andere Theorien haben sollte.⁶ Was an den Bildern, so soll gefragt werden, drängt zur Über-Setzung in philosophische Sprache, die vom kunstphilosophischen Diskurs zu unterscheiden wäre?

I.

Unter den Phänomenologen war Heidegger der erste, der Malerei und Philosophie nebeneinanderstellte; öffentlich war es allerdings Merleau-Ponty, denn Heideggers Kunstwerk-Aufsatz wurde, wie bereits erwähnt, erst 1950 veröffentlicht. Ein Großteil der modernen Kunstphilosophie, so kann gerade an Merleau-Ponty demonstriert werden, läßt sich verstehen als fortgesetzte Auseinandersetzung mit Cézanne. Zum anderen macht gerade Merleau-Pontys Auseinandersetzung mit Cézanne deutlich, daß die Philosophie eigentlich nur nachvollzog, was die moderne Malerei schon über ein halbes Jahrhundert früher künstlerisch gestaltet und theoretisch reflektiert hatte: Auswege aus der Krisis der künstlerischen Wiedergabe.⁷ In seinem – während der Vorbereitung seines Buches über die *Phänomenologie der Wahrnehmung* etwa 1942 niedergeschriebenen – Aufsatz *Der Zweifel Cézannes* sucht Merleau-Ponty zu zeigen, wie Cézanne „zum Gegenstand zurück wollte, ohne die impressionistische Ästhetik preiszugeben, die sich die Natur zum Vorbild nimmt“.⁸ Rekonstruiert werden sollen Cézannes Gründe für sein „andächtiges Verharren vor der sichtbaren Welt“: es ist nicht so, daß Cézanne wegen seiner schizoiden Disposition das Leben flieht, sondern „die Wahrheit ist, daß dieses zu schaffende Werk gerade dieses Leben erforderte“. Es geht dem Maler um eine Wahrnehmung der Natur, die die „vorgefertigten Alternativen“ wie die zwischen Empfindung und Denken, Sinnen und Verstand umgeht: „Er will die festen Dinge, die in unserem Sehfeld erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im

⁶ Vgl. B. Waldenfels: *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtung im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*. In: Ders.: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main 1990. 204-242. Vgl. auch die Fortsetzung: *Ordnungen des Sichtbaren*. In: *Was ist ein Bild?* Hrsg. v. G. Boehm. München 1994. 233-255. Zuletzt: *Der beunruhigte Blick*. In: Ders.: *Sinnesschwellen*. Frankfurt a. M. 1999. (=Studien zur Phänomenologie des Fremden. 3.) 124-147.

⁷ Vgl. I. Därmann: *Malwege zum Unvorhergesehenen*. (Unveröffentlichtes Manuskript).

⁸ M. Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes*. In: *Was ist ein Bild?* 39-59, hier 43. Das Folgende ebd. 53, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 51.

Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen.“ Dem Maler geht es darum, die „erlebte Perspektive, diejenige unserer Wahrnehmung“ von der wissenschaftlich-geometrischen wie von der photographischen Perspektive zu befreien. Auf seinen Bildern soll sich der Gegenstand so unmittelbar vor unseren Augen zusammenballen, wie es im „natürlichen Sehen“ der Fall ist. Dies geschieht mittels der Farbe, aus ihr allein bilden sich die Dinge auf eine bis dahin ungesehene Weise neu heraus. Der Verzicht auf Ordnungsmittel läßt den Betrachter eine neue Erfahrung von Realität machen. Merleau-Ponty spricht von einer „primordialen Wahrnehmung (la perception primordiale)“, in der „das erlebte Ding [...] nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert [wird], sondern [...] sich von Anfang an dar[bietet] als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen“. Gegenstand der Malerei ist das „unteilbare Ganze (le tout indivisible)“. Gestaltet werde auf den Bildern Cézannes (wobei Merleau-Ponty sowohl die Stilleben wie die Landschaften im Auge zu haben scheint) eine Welt noch vor der Unterscheidung zwischen Seele und Körper, zwischen Denken und Sehen, eine Welt auch, die noch nicht von Menschen geschaffen ist: „Cézanne [...] enthüllt den Boden einer unmenschlichen Natur, auf dem der Mensch sich einrichtet [...]. Es ist eine Welt ohne Vertraulichkeit, in der man sich unwohl fühlt, und die sich gegen alle menschlichen Gefühlsäußerungen sperrt.“ Weil es sich um eine solche Welt ohne Vertrautheit handelt, benennt Merleau-Ponty die „Schwierigkeiten Cézannes“ als „die des ersten Worts“. Der Künstler „stößt [...] sein Werk gleichsam hervor wie einst ein Mensch das erste Wort hervorstieß [...]. Der Sinn dessen, was der Künstler sagen wird, *ist* nirgendwo, weder in den Dingen, die noch keinen Sinn haben, noch in ihm selbst, in seinem unentfalteten Leben“.

Liegt der Akzent in diesem Aufsatz noch auf den Sinnen, die eigens strukturierte Zugänge zur Wirklichkeit ausbilden, was Merleau-Ponty durch die Arbeit Cézannes bestätigt sah, so tritt in dem späten (1961) erstveröffentlichtem Essay *Das Auge und der Geist* das „Rätsel [...] der Sichtbarkeit“ in den Mittelpunkt, das die Malerei seit der Zeit der Höhlenmalerei von Lascaux wie kein anderes beschäftigt.⁹ Neben Matisse oder Klee und auch den Holländern ist wieder Cézanne sein wichtigstes Paradigma, jetzt aber jener Cézanne, der vielfach in Metaphern festzuhalten suchte, daß

⁹ M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hrsg. und übersetzt von H. W. Arndt. Hamburg 1984. 19. Das Folgende ebd. 31, 39, 22, 67.

das Auge den Dingen nicht nur gegenüber sei, sondern *in ihnen*. Merleau-Ponty zieht daraus die Folgerung eines radikalen Bruches mit dem Cartesianismus, vor allem mit dessen Raumvorstellung: der Raum wird von innen erlebt. „Der Raum ist nicht mehr der, von dem die ‚*Dioptrique*‘ [...] spricht. Schließlich ist die Welt um mich herum, nicht vor mir.“ Diese Erkenntnis hatte Folgen sowohl für das Sehen wie für das Malen. Beide sind jetzt kein „bestimmter Modus des Denkens oder eine Selbstgegenwart“, beide sind vielmehr Mittel des Menschen, von sich selbst „abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen“, durch die allein er sich selbst inne wird. Den geometrischen Intellekt von Descartes nennt Merleau-Ponty, auf den Titel einer Schrift von Diderot anspielend, eine Erklärung des Sehens „zum Behufe der Blinden (à l’usage des aveugles)“.

Arbeitete Merleau-Ponty früher den Zwängen der Bewußtseinsphilosophie mit Hilfe der Gestaltpsychologie entgegen, so tut er es jetzt vornehmlich mit Hilfe der modernen Malerei. Sein Prüfsystem ist die Zentralperspektive: Sie ist nicht natürlich, sondern die Erfindung einer *beherrschten* Welt, sie ist nichts anderes als eine Domestikation des Blicks auf Kosten der Leibhaftigkeit der Dinge. Denn die wahre Simultaneität besteht in einer „Rivalität der Dinge“ für den Blick. Der Gegensatz zwischen einer perspektivisch ausgeglichenen Welt und einer überquellenden „barocken Welt“ („monde sauvage“, „esprit brut“) markiert hier den Gegensatz zwischen der klassischen Vernunft und der angezielten neuen Wahrnehmungslehre bzw. neuen indirekten oder negativen Ontologie. Mit der Historisierung der Wahrnehmung einher geht ein völlig neuer Anspruch des Sichtbaren, eine (Rilke vergleichbare) „Parteinahme für die Dinge“.¹⁰ Am Beispiel von Rembrandts *Nachtwache* zeigt Merleau-Ponty, wie Bilder eine „umfassend[e] Sichtbarkeit“¹¹ sichtbar machen, die beim Betrachter auch ein anderes Sehen erfordert, nämlich kein wiedererkennendes, sondern ein „se-

¹⁰ Vgl. dazu B. Waldenfels: *Das Zerspringen des Seins*. In: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. Hrsg. v. A. Métraux, B. Waldenfels. München 1986. 144-161. Zum Phänomen des „unsichtbaren Blicks der Dinge“, in dessen Bann sich das Denken Merleau-Pontys bewegt, vgl. R. Bernet: *Das Phänomen und das Unsichtbare. Zur Phänomenologie des Blicks und des Subjekts*. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1998, N. 1, 15-30, bes. 20 ff.

¹¹ M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. 20. Es geht Merleau-Ponty um die Aufhebung von Differenz von Subjekt und Objekt, Blick und Sichtbarem.

hendes Sehen“.¹² Der Betrachter wird aus seinem ichzentrierten und frontal thematisierenden „natürlichen Sehen“ gerissen. Auch das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt, zielt immer mehr auf Vervollständigung, Ergänzung (bei Descartes wird Malerei zu einem Modus des Denkens). Das Erscheinen des Dings (z. B. die Montagne Sainte-Victoire) kommt dem Erscheinen eines Blicks gleich. Der Maler wird aus dem Blick der Dinge „geboren“. In den Mittelpunkt seiner Analyse stellt Merleau-Ponty Licht, Farbe und Raum.¹³ In diesem Zusammenhang kommt er auf die Cézanne'schen Bilder von Vallier zu sprechen: hier ist das Licht Bestandteil der malerischen Mittel, nicht deren Bedingung, hier wird die Farbe lebendig, die Lebendigkeit und Bewegtheit ergreift auch die Linie, die zur „latente[n] Linie“ wird – wieder ein anderer Ausdruck einzig dafür, daß das Bild *wird* und nicht einfach immer schon *ist*. Nach Cézanne hat die Malerei das *Abbildungsverhältnis* zur Welt durch ein *Schöpfungsverhältnis* ersetzt.¹⁴ Dies betrifft im Kern Entstehung und Aneignung des Bildes: nicht Reproduktion, sondern Produktion (Sartre spricht von Imagination), nicht Bild, sondern Vorstellung ist das Ziel.

In auffallend großer Nähe zu diesen Überlegungen Merleau-Pontys bewegen sich Heideggers Notizen zu Paul Klee, die er um 1960 – gestützt vor allem auf Klees *Schöpferische Konfession* von 1920 und seine Jenaer Rede *Über die moderne Kunst* von 1924 – um 1960 herum niedergeschrieben hat.¹⁵ Diese Notizen machen deutlich, wie sehr die Titel ‚Kunst‘ und ‚Werk‘ für Heidegger um 1960 problematisch geworden sind. Unter der Skizze von *Heilige aus einem Fenster* fragt Heidegger: „Wenn man den ‚Bild‘-charakter auslöscht – was zu ‚sehen‘ –“. Heidegger spricht von einem „Wandel der Kunst“ im Sinne der Verwandlung des „Seyns“. Dem Eidetischen und

¹² Max Imdahl hat mit Berufung auf Konrad Fiedler und im Anschluß an Äußerungen von Cézanne eine Theorie des Bildes entwickelt, die – so K. Flasch in seiner großen Rezension der *Gesammelten Schriften* (in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01.10.1996) – „dem Bild eine nicht substituierbare Erkenntnisfunktion zubilligte, eine Sichtbarkeit von sonst nicht zu vermittelndem Sinn, der nur eingelöst wird, wenn das Sehen sich nicht auf die bloße Vermittlung eines identifizierenden Etikettes beschränkt, sondern als ‚sehendes Sehen‘ beim Sichtbaren verweilt und auch nach Akten des ‚Wiedererkennens‘ zu ihm zurückkehrt. Beim Sichtbaren ausharren, dies war das Motto.“ Zum Folgenden vgl. M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. 24, 34.

¹³ Vgl. ebd. 31, 34 ff. Das Folgende ebd. 37.

¹⁴ Vgl. ebd. 33-36.

¹⁵ G. Seubold: *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*. In: Heidegger-Studies 9 (1993), 5-12, hier 11. Vgl. dazu O. Pöggeler: „Über die moderne Kunst“. *Heidegger und Klees Jenaer Rede von 1924*. Erlangen/Jena 1995. Eine Neuedition von Klees Rede liegt jetzt vor in dem Band: *Paul Klee in Jena 1924 – Der Vortrag*. Hgg. v. Th. Kain, M. Meister u. F.-J. Verspohl. Jena 1999. (= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 10.)

Ästhetischen stehe die ursprüngliche „Opsis“ gegenüber, auf die die Ausrichtung auf das Sehen zurückgeführt wird. Diese Opsis verändere die Beziehung von Werk und Betrachter: „Der gemäße Anblick zu finden“. Und während „Bilder“ als „vorgegebenes Gegenüber“ ihm gelten, wird der „An-Blick“ mit den Zeichen \leftrightarrow oder $\Rightarrow | \Leftarrow$ symbolisiert. Damit will Heidegger deutlich machen, daß es nicht nur *wir* sind, die die Bilder betrachten, sondern daß es daneben einen Anblick gibt, der vom „Werk“ ausgeht. In diesem Zusammenhang benutzt Heidegger auch den Ausdruck „Erblickung“, den er mit „Ereignis“ konnotiert: „*Das Schöne – Ereignis und Erblickung*.“¹⁶ Die Bilder „weisen sich dar“, sind nicht mehr gegenständlich (d. h. verfügbar), sind eher musikalische Rhythmen. Wir werden „gestimmt“ durch die Bilder Klees (dazu kommt die Technik, die das Bauhaus ausbildete).

Im Zusammenhang dieser Infragestellung des Bildbegriffs (Klees Bilder so Heidegger, seien „nicht Bilder, sondern Zustände“) bezieht Heidegger Klee auch zurück auf Cézanne, mit dem er sich seit seiner Lektüre der Rilkeschen *Briefe über Cézanne* im Jahre 1947 intensiv zu beschäftigen begonnen hatte.¹⁷ Hier war es vor allem die Lehre von der „réalisation“, die ihn in Bann schlug: Es ging um Cézannes Fähigkeit, einen Gegenstand (etwa die Montagne Sainte-Victoire) in seiner *Wesenheit* darzustellen und jede Rationalisierung des Umgangs mit Natur zu vermeiden.

II.

Auch Jean-Francois Lyotard geht es nicht darum, „die Frage der Malerei in dem Sinne zu lösen, daß wir ihren Sinn feststellen, sondern vielmehr die Frage auflösen, in dem Sinn, daß deren Stauungen durchbrochen werden, einschließlich der Theorie als ‚Stauung‘.“¹⁸ In diesem Unterfangen steht er zu Merleau-Ponty in einem vielfach ambivalenten Verhältnis. Was er in jedem Falle mit ihm teilt, ist die Einsicht in die Unzulänglichkeit einer klassischen Ästhetik, besonders im Blick auf deren Auffas-

¹⁶ Das Schauen der Ideen, nach Platon ein nicht-sinnliches Sehen (noein), legt Heidegger als ein aktives Erblicken aus, in welchem die Ideen erst gebildet werden und anwesend sind (M. Heidegger: *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (Wintersemester 1931/32). Hrsg. v. H. Mörchen. Frankfurt am Main 1988, 2. Aufl. 1997. (GA II, 34.) 71, 111. Vgl. auch ders.: *Parmenides*. Vorlesung Wintersemester 1942/43. Hrsg. v. M. S. Frings. Frankfurt am Main 1982 (GA II, 54.) 170 f. [spätgriechische Plastik]).

¹⁷ Vgl. dazu vom Verf.: *Der Verlust der Dinge*. Cézanne-Rilke-Heidegger. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 40 (1992), 385-397.

¹⁸ J.-F. Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982. 54.

sung vom Wesen des Bildes. Der Ausgangspunkt von Lyotards ästhetischer Theorie ist die Radikalisierung eines Gedankens Merleau-Pontys¹⁹: Die Macht der Sprache und auch die Macht der Wahrnehmung werden zu Gunsten einer Vereinseitigung des Begehrens durchbrochen, Begehren verstanden „im Sinne von Libido, im Sinne eines Prozesses, das Begehren als Produktivkraft, als eine Energie, die zu Umwandlungen und Verwandlungen fähig ist [...]“, als „arbeitende Energie“.²⁰ Lyotard klammert die Ursprungsfrage aus und bewegt sich nur auf der Ebene der ‚Dispositive‘, in denen die libidinöse Energie kanalisiert und „zum Arbeiten gebracht“ wird.²¹ Der „Akt“²² des Machens wird bewußt außer acht gelassen; ihn interessiert nur das vorgefundene Werk, in dessen Energie der Betrachter mit seinem Begehren eindringt: die Kraft „des Gemalten“ besteht für Lyotard ausschließlich in seiner „kommutierbaren Libido-fülle“.²³

Dieser Gedanke, der sich – wie gesagt – wesentlich dem frühen Merleau-Ponty verdankt, wird dann vielfach gegen den späten ausgespielt. Dies zeigt sich nirgendwo deutlicher als an Lyotards Interpretation einiger später Bilder von Cézanne. Man könne, so dekretiert er, „überhaupt nicht an das Werk von Cézanne herangehen, ohne das Energetische, das Ökonomische in Betracht zu ziehen, d. h. die chromatische Ökonomie.“²⁴ Die (französische) Philosophie – Merleau-Ponty mache hier keine Ausnahme – habe sich stets nur insoweit für die Malerei interessiert, als sie sich davon eine Theorie des Empfindens „oder vielmehr Experimente mit dem Empfinden“ erhofft hätte.²⁵ Zwar gesteht Lyotard Merleau-Ponty zu, er wäre „kein großer Kommentator Cézannes geworden, wäre ‚der Zweifel Cézannes‘ nicht auch sein eigener gewesen“, doch die Grundthese in *Das Auge und der Geist*, die in der Aufdeckung des „Rätsels“ liegt, „daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist“²⁶, kann

¹⁹ Vgl. B. Waldenfels: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt am Main 1987. 362 f. Vgl. auch seine Kritik: „Eine Philosophie, die sich einseitig auf die Seite des Begehrens schlägt, muß sich allerdings fragen lassen, woher denn die Ordnung stammt, die es zu destabilisieren gilt.“ Ebd. 363.

²⁰ J.-F. Lyotard: *Essays*. 47, 48. Ausgangspunkt ist der Aufsatz von S. Freud: *Jenseits des Lustprinzips*.

²¹ Ebd. 47; vgl. auch die Definition ‚Dispositiv‘ ebd. 100: „Raste[r], welche die Energie-[...] ströme filtern [...]. Es sind Libido-Besetzungen [...].“

²² Ebd. 50.

²³ Ebd. 93.

²⁴ Ebd. 84.

²⁵ J.-F. Lyotard: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986. 64.

²⁶ M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. 16; vgl. auch ders.: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München 1986. 187.

Lyotard nur als satirischen Chiasmus, als bloße „Umkehrbarkeit des Sehenden und des Gesehenen“ abtun.²⁷ In seinen Augen ist Merleau-Ponty zu (Heideggerianisch) „intolerant“, wenn er einzig und allein Cézanne eine privilegierte Beziehung zum Sein (als Bewegung) zuspricht. „Merleau-Ponty [...] kann [...] nicht sagen, daß die Beziehung des Auges zum Sichtbaren, d. h. die Beziehung des Seins zu sich selbst in seiner ursprünglichen ‚Verflechtung‘ in Cézanne oder Giacometti ihren Ausdruck findet, ohne nicht zugleich andere Formen des Experimentierens schmälern zu müssen, wie die von Marey, der Kubisten oder von Duchamp.“ Damit greift Lyotard nicht nur Merleau-Pontys grundlegende Unterscheidung zwischen Malerei, Philosophie und Fotografie/Film an, sondern stellt ganz grundsätzlich dessen Überzeugung in Frage, die Cézanne’sche Malerei sei besser als andere geeignet, den cartesianischen und galileischen Rationalismus auszuhöhlen und die „Phänomenalität des Sichtbaren (la phénoménalité du sensible)“ wieder herzustellen.²⁸ Was Merleau-Ponty an Cézanne konstatierte, nämlich die Brechung der *Macht* des Auges, ist bei einem Künstler des 20. Jahrhunderts wie Duchamp weit radikaler realisiert: „Die von Cézanne begonnene Immobilisierungs- und Demobilisierungsarbeit setzt sich bei Duchamp jenseits des phänomenologischen Horizonts der ‚kleinen Empfindungen‘, der die Reichweite dieser Arbeit begrenzte, fort.“²⁹ Sah Merleau-Ponty seine Grundhypothese, daß der Leib, die Sinne eigens strukturierte Zugänge zur Wirklichkeit ausbilden, durch die Arbeit Cézannes bestätigt, so zeigt Lyotard am Beispiel Duchamps, daß „die Auflösung der visuellen Ganzheiten“ nicht darauf abziele, „einen ursprünglicheren Körper, oder ein ursprünglicheres Ego als den cartesianischen Körper wiederzufinden, einen ‚Leib‘ [...], der eine Welt ohne festgelegtes Referenzsystem eröffnet“. Duchamps „Auflösungen“ seien keine „Analysen, sondern Erfindungen oder Phantasiegebilde“, keine Verformungen, die wieder neu zur Form werden wollten. Es ging ihm vielmehr darum, „das Auge, das etwas zu sehen glaubt, [zu] blenden; man muß eine Malerei der Blindheit praktizieren, die die Selbstgefälligkeit des Auges aus der Fassung bringt [...]“. Die Kunstwerke Duchamps sind sämtlich Transformationsdispositive, die eine Energieumwandlung durch Projektion vollziehen. Im Mittelpunkt von Lyotards Buch über das die moderne Kunst verstö-

²⁷ J.-F. Lyotard: *Philosophie und Malerei*. 65. Das Folgende ebd. – Vgl. dazu J.-L. Thébaud: *La Chair et l’Infini*. J.-F. Lyotard et Merleau-Ponty. In: *Esprit* 66 (1982), Bd. 6, 158-162.

²⁸ J.-F. Lyotard: *Des dispositifs pulsionnels*. (1973) Paris 1980. 77 f.

²⁹ J.-F. Lyotard: *Die TRANSformatoren DUCHAMP*. Stuttgart 1986, 2. Aufl. 1987. 54. Das Folgende ebd. 36, 53, 58, 75.

rende Werk von Marcel Duchamp steht Duchamps *Großes Glas*, das als Junggesellenmaschine gedeutet wird. Dabei versteht er seine Deutungsversuche „nicht nur als Beitrag zu einer Ästhetik, sondern zu einer politischen Topologie“. Es gehe, so Lyotards Grundüberzeugung, bei Duchamp darum, „zu versuchen, nicht zu verstehen [...] Der Nicht-Sinn ist [...] der kostbarste aller Schätze.“ Es gehe um das Fortwischen aller „Gewohnheiten“ und allen „erworbenen Wissens“. In der Tat hat sich Duchamps Kunst gegenüber allen Deutungen und Analysen bis heute ihre Offenheit bewahrt, kein Erklärungsmodell konnte sie restlos entschlüsseln. Sie bildet einen kritischen Angriff der Kunst auf sich selbst; die historische Bewegungsstruktur der Moderne überschreitet bereits mit Duchamps Abschied von der Malerei – dem eine ‚ätzende‘ Kritik der Kunst folgte – bereits vor 1914 eine entscheidende Schwelle.³⁰ Eine grundlegende Arbeit für zukünftige Konzepte sind die *Trois stoppages Étalon* von 1913; sie beinhalten bereits das zentrale Thema Duchamps einer ironischen Modifikation der Naturgesetze durch die Integration des Zufalls. In dem selben Zeitraum von nur zwei Jahren (1913/14) entstehen die ersten Arbeiten auf Glas, - Einzelwerke, die später zusammen mit der *Mariée* von 1912 Elemente des *Großen Glases* bilden werden. Dieses erste Hauptwerk, das er erst 1923 in unvollendetem Stadium für beendet erklärte, besteht aus zwei fast gleich großen Glastafeln: die obere ist die Domäne der Braut, die untere die der 'Junggesellen-Maschine'. Beide sind voneinander durch drei Isolierplatten getrennt, die auch 'Kleid der Braut' oder 'Horizont' genannt werden. Das Liebesspiel zwischen der Braut und den Junggesellen ist eine optische Illusion. Duchamp hat sich immer geweigert, selbst Interpretationen zu seinen Werken abzugeben: es sind für ihn die Betrachter, die die Bilder machen. Sein berühmtestes Wort lautet: „Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt.“ Gleichwohl gibt es Schriften von Duchamp. In den 1934 veröffentlichten Texten zu dem Glasbild überträgt Duchamp mathematisch-physikalisch Spekulationen auf ein sexuelles Phantasiegebilde (Ironisierung der Freudschen Psychoanalyse). Die (1934 publizierte) *Grüne Schachtel* ist so etwas wie ein „Handbuch der allegorischen Zeichen“, die im *Großen Glas* verwendet sind.³¹ Unter Zugrundelegung dieser Texte aus den Jahren 1912 bis 1920 versucht Lyotard, Duchamps Liebe zu den Maschinen zu erklä-

³⁰ Vgl. dazu D. Daniel: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln 1992. Vgl. auch ders.: *Katalog zur Ausstellung des Kölner Museums Ludwig 1988* (behandelt Duchamps Wirkung auf die Avantgarde).

³¹ H. Molderings: *Marcel Duchamp*. 2. Aufl. Frankfurt a. M./Paris 1987. 58.

ren: Duchamps Mechanik gehöre nicht in die Bereiche von Macht, Politik und Technik, sie sei vielmehr „die Mechanik der List“.³² Diese Maschine als „ein listiger Kunstgriff“ lasse sich als „Junggesellen-Maschine“ bezeichnen: es seien Maschinen von bewußter Nutzlosigkeit. Sie entwänden sich der Logik und machten somit auch jede Interpretation zunichte, weil sie sich dem „Zugriff von Kontrolle und Synthese“ entzögen. Es gehe Duchamp nur darum, „das Gegebene zu dissimilieren“. Der (kunsthistorische) Begriff der ‚Dissimulation (dissimilatio)‘ meint bei Lyotard eine „Parteinahme für die Setzung und damit gegen Voraussetzung, Entgegensetzung und Zusammensetzung“, wie sie etwa die klassische Zentralperspektive darstellt (Lyotard spricht deshalb auch von einer „perspektivensprengende[n] Maschine“). Alles Mimetische entlarvt sich als Setzung, ist Illusion.³³ Gerade deshalb aber, wegen der vielfältigen „Inkongruenzen und Inkommensurabilitäten“³⁴, die Duchamp die euklidische Geometrie verlassen und die dreidimensionale Welt nur als Projektionsraum einer höheren Welt betrachten ließen, wird für Lyotard das Werk von Duchamp zum Inbegriff des politischen Denkens, sieht er in ihm „Material, Werkzeuge und Waffen für eine Politik des Inkommensurablen“. Wie Nietzsche und Kafka sei auch Duchamp ein „Verteidiger der Differenz“. Aus dem Ende der Einheit von Singularitäten (die durch das Es und das Begehren ersetzt wird) folgt notwendig die fehlende Möglichkeit der Objekterkenntnis, an deren Stelle Diskurse treten.³⁵ Aufgrund dieser neo-nietzscheanischen Position sieht Lyotard auch eine Gemeinsamkeit zwischen Philosophie und Malerei und findet sie im Problem der Darstellung: gemeinsame Aufgabe des Künstlers und des Philosophen sei, experimentiell zu versuchen, das Undarstellbare darzustellen.³⁶ Müsse der moderne Künstler im Exil sein, d. h. müsse er experimentieren, so gelte das Nämliche für den Philosophen: man muß immer an der Transformation der gängigen Dispositive arbeiten. Die Maler sind deshalb „seine [des Philosophen; C. J.] Brüder im Experimentieren“.

Lyotards spätere Auffassung der Darstellungsproblematik kommt am deutlichsten in der Betrachtung *Der Augenblick, Newman* zum Ausdruck.³⁷ Newmans Malerei will

³² J.-F. Lyotard: *Duchamp*. 54. Das Folgende ebd. 36, 53, 58, 75.

³³ Sein Erkenntnisprinzip macht Lyotard 42 f. deutlich: *Inkongruenz der Spiegel* (M. Duchamp: *Der Handschuh*.)

³⁴ Ebd. 22. Das Folgende ebd. 23, 41.

³⁵ J.-F. Lyotard: *Intensitäten*. Berlin 1978. 66 ff.

³⁶ Ders.: *Imaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985. 100, das Folgende ebd. 39 f., 102.

³⁷ Ders.: *Philosophie und Malerei*. 7-23, hier 7. Das Folgende ebd. 9, 15, 22, 23.

das Göttliche darstellen, ohne es abzubilden. Lyotards Deutung der Malerei Newmans geht davon aus, „daß das Bild selbst die Zeit ist“, und zwar deshalb, weil ein Bild Newmans als Engel betrachtet werden muß: „Ein Bild Newmans ist ein Engel. Er verkündet nichts: er ist selbst die Verkündigung.“ Newmans Malerei gehöre insofern zur Ästhetik des Erhabenen, weil der erhabene Augenblick, der Augenblick des göttlichen Blitzes, des schöpferischen Unterschiedes den wesentlichen Inhalt dieser Malerei ausmacht. Das Werk stellt diesen Inhalt jedoch nicht erzählerisch dar, sondern verkörpert, *ist* jenes Ereignis selbst. Newmans Kunst hat nach Lyotard „kein anderes Ziel [...] als durch sich selbst ein visuelles Ereignis zu *sein*“; sie versucht also, die absolute Präsenz zu präsentieren. Unter Verzicht auf das Erzählen eines Sinnes geht es darum, „das ‚es gibt‘ auszudrücken, der Ordnung des Seins zu antworten“. Deshalb hat das Werk Newmans etwas Imperativisches: „Das Werk erhebt sich im Augenblick; aber der Blitz des Augenblicks entlädt sich auf es wie ein minimaler Befehl: *Sei!*“.

III.

Eine so aufgefaßte Malerei gibt nichts mehr zu sehen und bedarf deshalb auch neuer Formen der Anschauung bzw. Beschreibung. Nicht umsonst spricht Lyotard im Duchamp-Buch davon, daß es mittels einer „Malerei der Blindheit“ darum gehen müsse, „die Selbstgefälligkeit des Auges aus der Fassung“ zu bringen; im Buch über den amerikanischen abstrakten Expressionisten Sam Francis heißt es entsprechend programmatisch: „*Maybe ‚seeing‘ is just an illusion and the eyes are blind.*“³⁸ Diesen Hintergrund vor Augen kann es nicht mehr verwundern, daß Derrida die von ihm im Louvre zwischen Oktober 1990 und Januar 1991 organisierte Ausstellung programmatisch *Mémoires d’aveugle* betitelt. Dieser Titel, der sich sowohl als „Aufzeichnungen eines Blinden“ wie auch als „Erinnerungen des Blinden“ übersetzen ließe, ist insofern Programm, weil Derrida hier die These vertritt, daß der Maler ‚blind‘ sein muß, um zeichnen zu können. „L’hypothèse de la vue“, „le point de vue“³⁹ sei sein Thema, sagt er einleitend, doch die Behandlung dieses Themas verwandelt sich unter

³⁸ J.-F. Lyotard: *Sam Francis – Lesson of Darkness ... like the paintings of a blind Man ...* Venice, Cal. 1993. (unpaginiert.)

³⁹ J. Derrida: *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines.* Paris 1990. 9, 10. Dt. u. d. T. *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen.* Hg. u. m. e. Nachw. vers. v. M. Wetzl. München 1997. 9, 10.

der Hand in die Rekonstruktion einer „rhétorique de la cécité“.⁴⁰

Der Ausstellung liegt ein altes Thema von Derridas Philosophieren zugrunde, daß die Präsenz von Ausdruck und Sinn immer schon abwesend ist, nur eine „Spur“.⁴¹ Dabei operiert Derrida mit der das westliche Denken leitenden Gleichsetzung von Sehen und Wissen (Idea-Begriff).⁴² Dieses Thema wird anhand der Analyse einiger zeichnerischer Blinden-Studien entfaltet. Sorgfältig deutet Derrida die Wechselbeziehung zwischen Auge und Hand in einigen Blinden-Studien Antoine Coypels, in Davids Zeichnung des singenden Homer und entwickelt den Topos der visionären Blindheit in Darstellungen Isaaks oder des erblindeten Tobias aus dem Alten Testament.⁴³ Solche Darstellungen seien, so Derrida, zugleich eine Selbstaussage der Zeichnung über ihre eigene Natur: wie diese Figuren mit starren Augen und tastender Hand, arbeitet die Zeichnung zwischen fixem Blick und suchendem Stift auf dem Blatt sich voran. Zeichnung oder Zeichner seien blind: blind für das Sujet, das er nur aus dem Gedächtnis entwirft, eine Sache der Erinnerung⁴⁴ viel mehr als der realen Wahrnehmung (wie Baudelaire in seiner „art mnémonique“ schon behauptet hatte)⁴⁵, und dieses Paradox der zeichnerischen Zurücknahme des Blicks gipfelt im Selbstporträt. Dabei betont Derrida, er spreche nur von der Zeichnung, nicht von der Malerei. Als wichtiger Beleg in diesem Zusammenhang gilt ihm Henri Fantin-Latours *Selbstporträt* des Selbstporträts, das auch den Umschlag des Kataloges zierte. Mit Blättern von Cigoli, Annibale Carracci, Louis des Boullogne treibt er das Thema in die thematische Breite zwischen Narziss und Zyklop, streut in seinen begleitenden Text auch autobiographische Kindheitserinnerungen des eigenen visuellen Unvermögens ein und führt mit einem Blatt François Stellas von den Kolloosseums-Ruinen in Rom den Gedankengang zurück zum Grundthema der Ausstellung: die Ruinenlandschaft als

⁴⁰ Ebd. 45 (dt. 44). – Zur Entwicklung von Derridas Theorie der visuellen Repräsentation seit den 1960er Jahren vgl. M. Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles/London 1994. 493-523.

⁴¹ Vgl. ebd. 58 ff. (dt. 57 ff.).

⁴² Im Hintergrund steht hier Panofsky.

⁴³ Vgl. J. Derrida: *Mémoires*. 12 ff., 24 ff.; zum Folgenden vgl. ebd. 11 (dt. 11).

⁴⁴ Vgl. Aby Warburg: *Memoria*.

⁴⁵ J. Derrida: *Mémoires*. 51 (dt. 51). Im *Salon 1846* hat Baudelaire die Kunst als „Mnémotechnik des Schönen“ bezeichnet, was sowohl eine Verdammung der Photographie wie auch eine Aufwertung der Skizze beinhaltet, obwohl er ihr, hierin der Tradition verhaftet, noch nicht den vollen Wert eines Kunstwerks zuerkannte. Vgl. Ch. Baudelaire: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München/Wien 1989. (Sämtliche Werke/Briefe Bd. 5) 229-232. – Das Folgende ebd. 61, 48, 64, 11.

Allegorie des Selbstporträts.⁴⁶ ‚Ruine‘ jedoch nicht als Ergebnis des Zerfalls einer Ganzheit verstanden, sondern als Fatum des Blicks, der im Blick seiner selbst von vornherein immer nur Trümmer vorfindet. Dabei unterscheidet Derrida drei Arten der Blindheit: der Blinde ist Subjekt des Irrtums, der Züchtigung wie der Konversion (Heiliger Paulus). Der Verlust des unmittelbaren Sehens wird auch mit der modernen Optik in Verbindung gebracht: so sinniert Derrida über Selbstporträts mit Brille.⁴⁷ Ein anderer Typus des Selbstporträts, nämlich das mit geschlossenen Augen bzw. mit einer (den Tod konnotierenden) Maske, wird davon noch unterschieden, wobei ihm als Beispiele die Perseus-Köpfe oder die Gorgo Medusa, andererseits das trompe-l'oeil dient. Das verborgene Thema dieser Ausstellung sind die Tränen. Das Eigentliche des menschlichen Auges, sagt Derrida am Schluß, liege vielleicht nicht im Sehen, sondern in dieser Augenessenz, die auch im Erblinden nicht versiegt. Eine ihre Tränen verbergende *Frau unter dem Kreuz* von Daniele da Volterra und die physiognomische Studie *Der Weinende*, den Charles le Brun in seinem Traktat *L'expression des Passions* mit verkrampften Gesichtsmuskeln ganz ohne Tränenfluß zeichnet, beschließen die Ausstellung.

Wenn der Zeichner insofern blind ist, als er der Erinnerung statt der realen Wahrnehmung bedarf, so stehen Anamnese und Amnesie in unlösbarem Zusammenhang: „Inmitten der Anamnese gibt es die *Amnesie*“.⁴⁸ Zur Erläuterung zieht Derrida an dieser Stelle den späten Merleau-Ponty heran: Die Sichtbarkeit des Sichtbaren kann nicht gesehen werden.⁴⁹ In großer Nähe zu Merleau-Ponty bewegt sich Derrida auch in seinem Buch *La vérité en peinture*, wenn er sich nämlich ebenfalls in die Nachfolge Cézannes stellt. Schon der Titel ist ja einem Brief Cézannes an Emile Bernard vom 23. Oktober 1905 entnommen.⁵⁰ Im Vorwort „Passe-partout“ erläutert Derrida seine Bezüge zu Cézanne näher, indem er die Cézanne'sche Briefstelle an Emile Bernard genauer analysiert. Dabei entdeckt er, daß zwischen dem Schreiben des Malers und seiner Malerei eine auffallende Übereinstimmung besteht: Cézanne schreibe „in einer Sprache, die nichts zeigt. Er läßt nichts sehen, beschreibt nichts

⁴⁶ Vgl. dazu N. Miller und H. Bredekamp.

⁴⁷ Vgl. J. Derrida: *Mémoires*. 74 (dt. 76). Das Folgende ebd. 128.

⁴⁸ Ebd. 56 (dt. 54).

⁴⁹ Ebd. unter Rekurs auf Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*.

⁵⁰ J. Derrida: *La vérité en peinture*. Paris 1978. 6 (zit. als Motto 291). Dt. Übers. u. d. T.: *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. v. P. Engelmann. Wien 1992. 17. Das Folgende ebd. 6 ff. (dt. 17 ff.).

und stellt noch weniger dar. [...] Er schreibt, was er sagen könnte, aber durch ein Sagen, das nicht konstatiert.“ Das in diesem Satz enthaltene Versprechen sei „einzigartig. Seine Performanz verspricht nicht buchstäblich, im konstativen Sinne zu *sagen*, sondern vielmehr zu ‚tun‘.“ Die Cézanne’sche Frage nach der Wahrheit in der Malerei bzw. der Wahrheit im Werk läßt sich nach Derrida umformulieren in folgende Frage: „Was *muß* die Wahrheit sein, um *geschuldet* zu werden, sogar um *wiedergegeben* zu werden? In der Malerei?“⁵¹

IV.

Die Derridasche Umformulierung des Cézanne’schen Versprechens setzt uns in den Stand, nunmehr den Versuch einer Antwort auf die eingangs gestellte Frage finden zu können, was die moderne (phänomenologische) Philosophie an der Malerei eigentlich in so hohem Maße fasziniert. Es geht um nichts geringeres als um die Frage, wie „die Wahrheit [...] ‚in der Malerei‘ wiedergegeben werden“ könne. Da es, wie Derrida mit Heidegger sagt, zwei grundsätzlich verschiedene Modelle von Wahrheit gibt, nämlich „Enthüllung oder Adäquation“, muß auch „die Wahrheit, das Modell des Malers, [...] entsprechend den beiden Modellen der Wahrheit in der Malerei wiedergegeben werden“. Da es auch zwei ganz unterschiedliche Modelle dieser Wiedergabe gibt, nämlich „Präsentation oder Repräsentation“, lassen sich „wenigstens vier Möglichkeiten“ unterscheiden, „je nachdem, ob das Modell als Präsentation oder als Repräsentation bestimmt wird. Präsentation der Repräsentation, Präsentation der Präsentation, Repräsentation der Repräsentation, Repräsentation der Präsentation.“ Es geht also um das Problem der Wahrheit ohne oder mit Repräsentation; m. a. W. der Rekurs der Philosophie auf die Malerei hat seinen Grund in einer Krise der Repräsentation oder, anders ausgedrückt, es geht um eine Attacke auf die Idee der Repräsentation an sich. „Muß man noch betonen“, fragt Lyotard am Beispiel des *Großen Glases* von Duchamp, „wie weit dies alles über die alte Leier vom *Spiegelhaften* hinausgeht, die einer Logik, einer Ästhetik oder einer Politik der Repräsentation entspringt, denen es nicht gelingt, Platon und die nostalgische *Similitudo* Augustins zu überwinden?“⁵² In dem Ausstellungskatalog des Louvre deutet Derrida die Ruinenlandschaft nicht nur als Allegorie des Selbstporträts, sondern erblickt hinter der

⁵¹ Ebd. 18. Das Folgende ebd. 20 f.

⁵² J.-F. Lyotard: *Duchamp*. 79.

Ruine auch den „Ruin“ der (Re-)präsentation: „Sie ist kein Thema, da sie vielmehr das Thema, die Setzung, die Präsentation und Repräsentation von allem und jedem ruiniert.“⁵³

Den Hintergrund für diesen Angriff auf die Repräsentationslogik bildet jener Prozeß einer zeichentheoretischen Vernunftkritik, der sich von der Romantik über Bergsons Sprachphilosophie und über Nietzsche (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*) bis hin zur Kritik am Zeichenrelationsbegriff bei Adorno, Foucault und Derrida verfolgen läßt. Für Foucault reichte die Epoche der ‚Ähnlichkeit‘ – als Grundlage der engen Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem⁵⁴ – von der Antike bis zum Ende der Renaissance. Die Begriffe waren noch nicht in ihre spätere „einsame Souveränität“ eingetreten, von wo aus sie die Dinge bedeuteten, identifizierten und repräsentierten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts – mit Beginn der Moderne – zerfiel der Primärkode der Identität und Repräsentation und damit der einheitliche Diskurs überhaupt. Der Bruch mit dem Repräsentationsmodell bedeutet die Auflösung des Paradigmas der Ordnung in das der Geschichte bzw. der Zeit. Die einheitliche Sprache der Repräsentation zerfiel in die Sprachen der vielen ethnischen Subjekte. Dies wird dann vor allem bei Derrida explizit, wenn er seine philosophische Kritik an der Tradition des Logozentrismus im Rahmen eines zeichentheoretischen (semiotischen) Diskurses formuliert. Die *Grammatologie* sucht bekanntlich mit der These der Einheit von Logo-, Phono- und Ethnozentrismus die Ursprünge des gesprochenen Wortes gegenüber der Materialität der Schrift freizulegen, genauer: Schrift in engerem Sinne und Sprache werden auf die Urschrift, Spur zurückgeführt: „Die Epoche des Logos erniedrigt [...] die Schrift [...]. In diese Epoche gehörte die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant [...].“⁵⁵ Derrida artikuliert sein „Mißtrauen gegenüber der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant oder gegenüber der Idee des Zeichens im allgemeinen“; die Zeichenreflexion selbst wird in Frage gestellt.

⁵³ J. Derrida: *Mémoires*. 72 (DT. 72).

⁵⁴ M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1971. 60. Das Folgende ebd. 81.

⁵⁵ J. Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1974. 27. Das Folgende ebd. 29.

Moderne Kunst und Philosophie sind mithin in einer vergleichbaren Lage: Problematisch wurde der Begriff der Darstellung.⁵⁶ Der Moderne, so diagnostizierte Walter Benjamin den Zusammenhang, erschien schon in ihrer Frühzeit das Abbildungsverhältnis zur Welt nicht mehr zwanglos adaptierbar; dies führte zur „Krisis der künstlerischen Wiedergabe“, die selbst wiederum als „integrierender Bestandteil einer Krise der Wahrnehmung“ diagnostiziert wurde.⁵⁷ Die Kunst zielt deshalb auf Entdeckung und nicht länger mehr auf Repräsentation der Welt, oder, wie Dieter Henrich es einmal formuliert hat, die Kunst unseres Jahrhunderts unternehme „Entdeckungsgänge als Grenzgänge“. Unter diesem Aspekt ließen sich so verschiedene Künstler wie Cézanne und Samuel Beckett durchaus vergleichen.⁵⁸ Ganz ähnlich hatte es schon Merleau-Ponty gesehen, wenn er in *Der Zweifel Cézannes* dekretiert: „Die Kunst ist nicht Nachahmung, sie ist aber ebensowenig ein bloßes Fabrizieren [...]. Sie ist eine Ausdruckshandlung (opération d'expression).“⁵⁹

Die Bilder haben keinen gegenständlichen Informationsgehalt mehr, die Wahrheit liegt nicht jenseits, sondern in den Bildern, im Material der Oberfläche selbst. Die (durch Konrad Fiedler) eingeleitete formale Ästhetik und die Phänomenologie konvergieren in der Herausarbeitung „eines Bildverständnisses, welches erlaubt, Bilder nicht als Zeichen für abwesende Dinge zu verwenden“.⁶⁰ Es geht um die Erforschung der Bedingungen der Sichtbarkeit von Bildern. Deswegen will Merleau-Ponty „die Kritik des visuellen Bildes zu einer Kritik an der ‚Vorstellung‘ verallgemeinern – denn die Kritik des visuellen Bildes ist nicht nur Kritik am Realismus oder am Idealismus (synopsis) – Sie ist wesentlich Kritik am jeweiligen Seinssinn, der hier wie

⁵⁶ Vgl. N. Goodman: *Weisen der Welterzeugung* (1978). Frankfurt a. M. 1984.

⁵⁷ W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, 2. Frankfurt 1974. 645.

⁵⁸ D. Henrich: *Kunstphilosophie und Kunstpraxis*. Ein Interview mit Fragen von Florian Rötzer. In: *Kunstforum international*. Bd. 100 (April/Mai 1989), 162-179, hier 167.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes*. In: *Was ist ein Bild?* 49.

⁶⁰ L. Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg 1997. 13. Wiesing schlägt die Autonomie reiner Sichtbarkeit vor, die in den computergenerierten Simulationen und künstlichen Environments der virtuellen Realität verwirklicht sind: hier wird kein wirklicher oder vorstellbarer Gegenstand abgebildet, sondern einer, der nichts als seine eigene Sichtbarkeit vorstellt. – Daß es beim Bild um eine doppelte Sichtbarkeit geht (als Darstellendes und als Darstellung), die mit sich streitet, war schon Husserl aufgegangen (vgl. E. Husserl: *Phantasie und Bildbewußtsein*. 1904/05. In: Ders.: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*. (Husserliana Bd. 23.) Den Haag/Boston/London 1980. 1-108. Vgl. dazu I. Därmann: *Tod und Bild*. München 1995. 278 ff.

dort dem *Ding* und der *Welt* verliehen wird. [...] Mein Ziel ist es, die Welt wieder herzustellen als einen Seinssinn, der sich absolut vom ‚Vorgestellten‘ [d. i. Repräsentierten; C. J.] unterscheidet, nämlich als vertikales Sein, das keine der ‚Vorstellungen‘ ausschöpft, und das alle ‚erreichen‘, als wildes Sein.“⁶¹ Genau für diese Restaurierung der Welt als einer Bedeutung des Seins, die grundlegend verschieden von der „repräsentierten“ ist, kann die moderne Kunst, besonders die Malerei, als Modell dienen, denn das Kunstwerk bedeutet nichts geringeres als „einen Zuwachs an Sein“.⁶² Mit dieser Formulierung setzt Gadamer die mit Merleau-Ponty begonnene Darstellungsproblematik insofern fort, als er darauf hinweist, „daß es sich bei der Darstellung, die ein Kunstwerk ist, nicht darum handelt, daß das Kunstwerk etwas darstellt, das es nicht ist“. Dieser naiven Auffassung von Darstellung setzt er die These entgegen, „daß im Kunstwerk nicht nur auf etwas verwiesen ist, sondern daß in ihm eigentlicher da ist, worauf verwiesen ist“. Das Kunstwerk (Gadamer spricht vom „Symbolischen“ des Kunstwerks, obschon dieser Begriff von ihm selbst gleichzeitig ad absurdum geführt wird) verweise „nicht nur auf Bedeutung“, sondern lasse „sie gegenwärtig sein: es repräsentiert Bedeutung“. „Repräsentation“ meint hier eben nicht einen Ersatz oder eine Stellvertretung für etwas, das nicht da ist, sondern „das Repräsentierte ist vielmehr selber da und so, wie es überhaupt da sein kann“.

Für seine These, daß „der Sinn eines Kunstwerks“ darauf beruhe, „das es da ist“, kann sich Gadamer auch auf Heidegger berufen. Gerade die berühmte van Gogh-Analyse aus dem *Ursprung des Kunstwerkes* ist ganz explizit gegen eine mit der Metaphysik verschwisterte Repräsentationslogik gerichtet: Das Bild ist nicht Abbild, sondern macht das Zeugsein des Zeugs sichtbar. M. a. W. das Zeugsein des Zeugs kommt im Werk zu seiner Anschauung. Das Bild zeigt mithin etwas, was vorher nicht war, weshalb Heidegger die gängige Bildauffassung auch persiflieren kann: „So lange wir uns dagegen nur im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen oder gar *im Bilde* die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe *ansehen*, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeuges in Wahrheit ist.“⁶³ Das Bild eröffnet etwas Neues: „van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug,

⁶¹ M. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. 318 f.

⁶² H.-G. Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart 1977. 47. Das Folgende ebd. 50, 46.

⁶³ M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer. Stuttgart 1960. 29. (Hervorhebung nicht original, C. J.)

das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus.“⁶⁴ Erstmals ist hier eine Theorie der Neuschöpfung mit dem und durch das Kunstwerk formuliert, die dann in der französischen Phänomenologie aufgenommen und weiter entwickelt werden konnte. Damit ist auch ein neuer Bildbegriff formuliert (der parallel auch in Benjamins Kunstwerkaufsatz und in Lacans Vortrag über *Das Spiegelstadium* begegnet⁶⁵), der dem Bild ereignishaften Status zuspricht. Anlässlich der Malerei von Newman spricht Lyotard davon, „daß jedes dieser Gemälde selbst [...] kein anderes Ziel hat, als durch sich selbst ein visuelles Ereignis zu *sein*“.⁶⁶ Nicht mehr um Repräsentation gehe es, sondern um die Präsentation der Präsentation: „Das Bild präsentiert die Präsentation, das Sein bietet sich jetzt und hier dar.“

Im Unterschied zu Heidegger, der sich weder im Fall von van Gogh noch auch bei Cézanne oder Paul Klee auf eine wirkliche Bildanalyse jemals eingelassen hätte, im Gegensatz auch zu seiner eigenen Deutung Duchamps, wo er sich mit der Oberflächenstruktur des *Großen Glases* nicht wirklich beschäftigt hat, legt Lyotard in den *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* eine Reihe von Bildinterpretationen vor (die danach ausgewählt werden, ob sie eine „polymorphe Energie“ ausstrahlen) und versucht überdies auch zu einer neuen Einteilung der Kunst zu kommen. So (kunsthistorisch gesehen) fragwürdig seine Konstruktion auch sein mag, so bleibt doch immerhin seine These bedenkenswert, es gebe durchaus in ein und derselben Zeit Bilder, die repräsentierten, und Bilder, die dies nicht täten, sondern vielmehr die libidinöse Energie freisetzen. Am Beispiel des Bildes *Flagellazione di Cristo* von Piero della Francesca lehnt er die „pikturale Repräsentation“ ab.⁶⁷ Von einem zeitgleichen Bild (der Stadt Vedute von Francesco di Giorgio Martini) sagt er, es sei nicht repräsentierend, sondern ein „Einfassungsdispositiv“, das die Illusion wesentlich als „Verführung“ erzeuge. Für die moderne Kunst erhebt Lyotard dann die an Freud angelehnte Forderung, daß die Kunstwerke „polymorph“ zu sein hätten. Er konstruiert eine Linie, die von Cézanne über Delaunay und Magritte bis zu Klee reicht, wo der

⁶⁴ Ebd. 32 f.

⁶⁵ Vgl. dazu I. Därmann: *Ab-Bildungen des Abbildes*. In: *Grundlinien der Vernunftkritik*. Hrsg. v. C. Jamme. Frankfurt a. M. 1997. 569-602.

⁶⁶ J.-F. Lyotard: *Philosophie und Malerei*. 15. Das Folgende ebd.

⁶⁷ J.-F. Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. 76. Das Folgende ebd. 78, 79, 84, 86, 87, 88.

Bildraum als arbeitende Energie verstanden werden könne; bei Warhole und Tom Wesselmann wird diese Linie noch einmal ins Extreme gesteigert. Allein ein Blick auf die Behandlung des Hintergrundes zeige, daß es bereits Cézanne nur um den „energetischen Wert“, nicht – oder wenigstens nicht primär – um „eine Repräsentation“ gegangen sei. Was aber bei einem Gemälde wie den *Zwiebeln* von Cézanne „noch sehr repräsentativ war“, werde dann bei Delaunay rein „allusiv“. Bei Klee schließlich hätten die Linien und Farben keine andere Funktion mehr, „als die [...], die chromatische und lineare Energie als potentielle Libido-Energie einzufangen und zu bewahren.“ Mit Tanguy seien wir dann endgültig „am Ende der Repräsentation und Darstellung im Sinne der Vollendung der Erzählung angelangt, nichts wird mehr unmittelbar erzählt [...]“. Lyotard nennt diesen Prozeß ‚Autonomisierung‘ des Bildes, was bedeutet: „Das Objekt ist nicht mehr repräsentativ, es wird also gegenüber einem vorausgesetzten Signifikanten, einem dargestellten, einem Referenten usw. unabhängig gemacht, und es verselbständigt sich auch gegenüber dem Ort, den das Auge einnimmt [...]“. Genauso wenig wie die absolute Musik etwas außerhalb ihrer selbst ‚darstellt‘, ist die moderne Malerei noch re-präsentierend: „Es konstituiert sich ein Malerei-Objekt in dem Sinne, wie man von musikalischen Objekten [...] sprechen wird, von etwas, dessen Existenz weder von einem Gesetz noch von einem Sinn abhängt, sondern als kristallisierte Kraft einfach gilt.“

Was gerade diese Analysen Lyotards deutlich machen, ist die Tatsache, daß die moderne Welt und mit ihr die moderne Kunst in hohem Grade erläuterungsbedürftig (weil referenzlos geworden) ist: Kunstwerke bedürfen immer mehr der Kommentierung, und gerade auch der Kommentierung in der philosophischen Theorie (diese Einsicht bildete ja bereits den Kern von Hegels berühmt-berüchtigtem Satz vom ‚Ende der Kunst‘) - gleichzeitig wird die Philosophie flach, wo sie die Distanz zur Kunstpraxis einzieht. Gerade in der Konfrontation mit der modernen Kunst hat für die Philosophie die alte (seit Aristoteles virulente) Frage an neuer Brisanz gewonnen: was heißt „Darstellen“?⁶⁸ Der Rekurs der modernen Philosophie auf die Malerei hat seinen Grund in der Krise der Repräsentation, die als Krisis der künstlerischen Wiedergabe die Malerei spätestens seit Cézanne praktisch wie theoretisch in Atem gehalten und die damit der Philosophie wesentlich vorgearbeitet hat. Wenn umgekehrt

⁶⁸

So der Titel eines Sammelbandes von Ch. L. Haart-Nibbrig (Frankfurt a. M. 1994).

Philosophen Künstler wie Wols und Giacometti zum zentralen Beleg ihrer kunstphilosophischen Theorien gemacht haben, so konnten sie an diesen Künstlern etwas deutlich machen, was dem traditionellen Blick bislang verborgen geblieben war: Für Bilder wie *Zirkus Wols* (1939) oder *Das blaue Phantom* (1951) hat die Kunstgeschichte (Werner Haftmann) bisher keine zureichenden Beschreibungskriterien entwickelt; Merleau-Ponty und Sartre waren die einzigen, die die Besonderheit dieser Bilder erfaßt haben (als Arbeiten gegen den Sinn der Linie).⁶⁹ Dabei kommt es auch zu auffallenden Übereinstimmungen; so entwickelte Merleau-Ponty „parallel zu Giacometti“⁷⁰ eine Phänomenologie der Wahrnehmung, die auch einen neuen Begriff von Raum zur Folge hatte. Was Merleau-Ponty schreibt („ein Raum, der von mir als dem Nullpunkt der Räumlichkeit ausgeht“⁷¹), entspricht Giacomettis Plastiken und Bildnissen von 1960: er stellt den einzelnen in den Nullpunkt seines kugelförmigen Koordinatenschemas. Merleau-Ponty analysiert nicht Giacomettis Werke, sondern dessen zweites Gespräch mit Georges Charbonnier. Er zitiert Giacomettis Meinung, daß Cézanne lebenslang die Darstellung der Raumtiefe gesucht habe, und hebt hervor, daß Giacometti in einem Gemälde das suche, was ihn die wirkliche Welt etwas besser verstehen lasse.

In Einzelfällen blieb die Philosophie sogar nicht folgenlos für die moderne Kunst: So hatte etwa die schöpferische Produktionsästhetik Sartres in *L'imaginaire* von 1940, vor allem die Eidetik des Bildes im ersten Teil (zuerst separat 1938), eine große Wirkung auf Wols (der auch Fotograf war). Doch blieb dies eine Ausnahme; die Reaktion der Maler auf Merleau-Pontys Theorie etwa waren negativ, wie sich an einem Brief von Magritte an de Waelhens vom 28. April 1962 ablesen läßt.⁷² Gerade die Reaktion Magrittes läßt es sehr fraglich werden, ob die Phänomenologie mit ihrer Privilegierung des Sehens zur Kunst wirklich ein adäquateres Verhältnis als andere Theorien hat. Zu hinterfragen wäre in diesem Zusammenhang dann auch die Grundthese, die die drei hier näher behandelten Autoren Merleau-Ponty, Lyotard und Derrida verbindet, die These nämlich, es gehe bei der modernen Kunst um die Kritik *der* Repräsentation. Vielleicht geht es in Wahrheit (nur) um die Kritik einer *be-*

⁶⁹ Vgl. zu Sartre F. J. Verspohl: „Die konkreten Dinge stehen im zweiten Rang“ – Wols und Sartre. In: *Idea VI* (1987), 109-139.

⁷⁰ R. Hohl: *Alberto Giacometti*. Stuttgart 1971. 225.

⁷¹ M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. 31.

⁷² R. Magritte: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. A. Blavier. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985. 321 f.

stimmten Repräsentation. Gerade an dem von Lyotard herangezogenen Werk von Duchamp ließe sich dies gut illustrieren. So macht das Frühwerk *Trois stoppages* deutlich, was eine Skulptur früher war und heute nicht mehr ist.⁷³ Das *Große Glas* ist selbst eine Befragung des Tafelbildes, was Lyotard entgangen ist. Hat sich die Philosophie mit der Kunst nicht vielleicht doch den falschen Gegenstand ausgesucht, weil Kunst immer Ordnung, Neuordnung der Dinge bleibt?

⁷³

So die These von Buchloh.