

Meret Kupczyk

***In statu nascendi* – Komplizenschaft mit dem Sein. Zu Merleau-Pontys Philosophie der Malerei**

Man gelangt nicht ohne jedes Risiko zur Wahrheit.¹

Die Reden der Anderen bringen mich zum Sprechen und zum Denken, weil sie in mir einen Anderen als mich, eine Abweichung im Verhältnis zu [...] dem, was ich sehe, erschaffen und ihn mir selbst dadurch bezeichnen.²

In seinem späten Werk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* schreibt Merleau-Ponty: „Manchmal fühle ich, wie man mir folgt auf einem Weg, der mir selbst unbekannt ist und den meine Rede, angefeuert durch Andere, gerade erst für mich bahnt.“³ Dieser Situation, in der gewissermaßen *pfadlos*, sozusagen ‚auf gut Glück‘ gesprochen wird, vergleichbar, bemerkt Heinrich von Kleist *über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*: „Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.“⁴ Und genau wie Kleist diese spontane Formation der Gedanken als originäre denjenigen Fällen vorzieht, in denen „der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist“⁵, insistiert Merleau-Ponty: „Der Ausdruck darf [...] nicht die bloße Wiedergabe eines schon klaren Gedankens sein, denn klar sind nur die Gedanken, die schon von uns oder anderen

1 M. Merleau-Ponty, „Bergson im Werden“, in: ders., *Signes*, hg. v. C. Bernes, Hamburg, 2007, S. 266.

2 M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. v. C. Lefort, übers. v. R. Giuliani u. B. Waldenfels, München, 1986, S. 285.

3 Ebd., S. 29.

4 H. v. Kleist, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: ders., *Werke*, 3, hg. v. R. Toman, Köln, 1996, S. 311.

5 Ebd., S. 314.

ausgesprochen wurden.“⁶ Zur Veröffentlichung des Nachlasses des Philosophen schreibt Claude Lefort vergleichbar: „Der Autor hatte die Gewohnheit, seine Gedanken leichthin aufs Papier zu werfen, meistens ohne sich um seinen Stil zu kümmern und sogar ohne sich anzustrengen, vollständige Sätze zu bilden.“⁷ (Dies begründet auch die eigenwillige Diktion der zweiten dem Text vorangestellten Notiz.)

Merleau-Ponty kommt an verschiedensten Stellen seines Werks immer wieder auf einen Sinn „à l'état naissant“, ‚im Augenblick der Geburt‘ also, des Entstehens, zu sprechen. Die deutschen Übersetzungen bedienen sich zumeist der lateinischen Wendung *in statu nascendi*. Und wenngleich der wörtliche Ausdruck in Merleau-Pontys Spätwerk seltener wird, bleibt er dem Begriff thematisch durchweg treu – daß er in dem letzten Essay, den er zu Lebzeiten hat fertigstellen können, *Das Auge und der Geist* (1960), die Tätigkeit des Malers als eine „fortwährende Geburt“ bezeichnet, sei hier stellvertretend für eine Reihe möglicher Belege angeführt. Bernhard Waldenfels habe ich den Hinweis zu verdanken, daß auch Merleau-Pontys letzte Vorlesungen der Thematik gewidmet waren. Der Gedanke eines beweglichen, *flüssigen Sinns* bildet in meinen Augen die zentrale Gelenkstelle zwischen Merleau-Pontys Philosophie und seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Künsten und soll im Folgenden nachvollzogen sowie um den Begriff der *Malspur* ergänzt werden, die in den Bahnen getrockneter Farbe, diesem „Salat schöner Pinselstriche“⁸ (wie K. Clark zur Malerei Velázquez' schreibt), augenfällig von der Bewegung zeugt, die sie erscheinen ließ.

Während das *Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik* unter „Sinn“ schlichtweg auf „Zeichen“ verweist, übersteigt Merleau-Pontys Begriff die ‚stellvertretende‘ Verweiskfunktion des Zeichens wesentlich. Während das Zeichen sich, wie Lyotard bemerkt, in seiner Körperlichkeit möglichst nicht bemerkbar machen soll,⁹ betrachtet Merleau-Ponty den Sinn als inkarnierten und den Ausdruck entsprechend nicht als seine Übersetzung, sondern als Realisation oder Verwirklichung des Sinns.¹⁰ In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* findet sich der Sinn *in statu nascendi* einer „parole parlante“, einer „sprechenden Sprache“ zugeordnet, die Merleau-Ponty von der „parole parlée“, der „gesprochenen Sprache“ unterscheidet. Die „parole parlante“ ist mit Waldenfels als

6 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Birmes, Hamburg, 2003, S. 17.

7 C. Lefort im „Vorwort“ zu M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, op. cit., S. 11.

8 K. Clark, *Looking at Pictures*, London, 1960, S. 36 (Übers. M. K.).

9 Vgl. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, o. O., 1971, S. 213.

10 Vgl. M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, op. cit., S. 217.

„fungierende, lebendige Sprache“ zu verstehen, die „über die bloße ‚parole parlée‘ eines konventionellen Regel- oder Zeichensystems hinausgeht“.¹¹ Es handelt sich um eine Sprache im gegenwärtigen (und gegenseitigen) Vollzug, ein jetziges Sprechen also, das von Leerstellen genau wie von Implikationen geprägt ist, das den „Gefühlssinn der Worte“, ihre „emotionale Essenz“ miteinbezieht. Anders als das geschriebene, beschlossene Wort findet das Sprechen *in statu nascendi* womöglich im Bewußtsein der ‚Freiheit‘ des Noch-nicht-Gesagten statt: wohlwissend, daß jede begriffliche Bestimmung zugleich Beschränkung ist, Festlegung, De-finition, gibt es dem ‚Zu-Benennenden‘ vorsichtig, zögernd, sachte mit Worten eine Richtung. Dabei kommt es auf feinste Nuancen an: „Wahrnehmbar“, heißt es in *Der Philosoph und sein Schatten*, „sind nicht nur die Dinge, sondern auch alles, was sich an ihnen abzeichnet, selbst ihre Höhlungen, alles, was seine Spur zurückläßt, alles, was dort auftritt, selbst als Unterschied und als eine bestimmte Abwesenheit.“¹² Das „Ungedachte“, das im selben Aufsatz thematisch wird, formt einen Text, auch wenn es selbst dabei nicht explizit wird – wie eine Richtung, auf die der Text hinstrebt vielleicht, oder ein Motiv, das ihm zugrunde liegt. Neben der allgemeingültigen, konventionellen Bedeutung der Wörter enthält ein Text also Geschichten, die sich eher unterhalb der semantischen Bedeutungsebene und unterhalb des bewußten Fokus des Schreibenden abspielen. „Streng genommen“, schreibt Merleau-Ponty, „gibt es [...] überhaupt keine konventionellen Zeichen, die einfach Bezeichnung eines reinen, sich selbst durchsichtigen Denkens wären, sondern es gibt nur die Worte, auf die sich je die ganze Geschichte einer Sprache zusammenzieht und die, nichts garantierend, inmitten der unglaublichsten sprachlichen ‚Zufälligkeiten‘ die Kommunikation vollziehen.“¹³

In *Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens* vergleicht Merleau-Ponty das sprachliche direkt mit dem malerischen Ausdrucksgeschehen. Der „Sprache in ihrer Phase des Entstehens“, die sich erst während ihres Vollzugs „plötzlich in Richtung auf ihren Sinn hin verlagert“,¹⁴ „sich selbst vorausgeht, sich selbst lehrt und uns ihre eigene Aufschlüsselung vorschlägt“,¹⁵

11 B. Waldenfels, „Maurice Merleau-Ponty“, in: *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, hg. v. R. Giuliani, München, 2000, S. 23.

12 M. Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, in: *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 261.

13 M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. R. Boehm, Berlin, 1966, S. 223.

14 Vgl. M. Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 118.

15 Ebd., S. 111.

wird hier beispielhaft der Malprozeß Matisse zur Seite gestellt, über den Merleau-Ponty das Folgende berichtet: „Man hat einmal Zeitlupenaufnahmen von Matisse bei der Arbeit gemacht. Der Eindruck war ungeheuer, so daß sogar Matisse beeindruckt gewesen sein soll. Denselben Pinsel, der, mit bloßem Auge betrachtet, von einem Zug zum anderen sprang, sah man jetzt in einer langgezogenen und feierlichen Zeit meditieren, beim unmittelbaren Bevorstehen eines *Weltbeginns* zehn mögliche Bewegungen versuchen, vor der Leinwand tanzen, sie mehrmals streifen und schließlich wie der Blitz zum einzig notwendigen Strich niedergehen.“¹⁶

Der Sinn-Begriff Merleau-Pontys ist deutlich von Bergson beeinflusst. In seiner Antrittsrede am Collège de France geht er mehrfach auf seinen (entfernten) Vorgänger ein, außerdem widmet er ihm eine Vorlesung, die unter dem Titel *Bergson se faisant* veröffentlicht wird, in der er ihm genau das Philosophieren *in statu nascendi* zuspricht, um das dieser Aufsatz kreist: „Bergson selbst hat nicht darauf gewartet zu wissen, wohin sein Weg führt, um ihn einzuschlagen oder vielmehr um ihn zu bereiten“, heißt es hier.¹⁷ Und wie Merleau-Ponty fordert auch Bergson, dessen gesamte Philosophie um das *Werden* kreist, eine Sprache, „die es erlaubt, zu jedem Zeitpunkt von dem, was man weiß, auf das, was einem unbekannt ist, überzugehen“. „Es bedarf einer Sprache“, heißt es weiter, „deren Zeichen – die nicht von unendlicher Anzahl sein können – auf eine Unendlichkeit von Dingen ausdehnbar wären.“¹⁸

Merleau-Pontys Sinn-Begriff ist in mehrfacher Hinsicht *unkonventionell*. Wenn die Rede sich im Sprechen selbst vorausgeht, kommt es zu ebenso unvorhersehbaren wie ungewöhnlichen, originellen bis originären Ergebnissen, die, von „kohärenter Deformierung“ geprägt (Merleau-Ponty übernimmt diesen Ausdruck von A. Malraux), in Absehung der ‚Übereinkünfte der Sprachgemeinschaft‘ verlaufen. Merleau-Pontys philosophischen Ausgangspunkt bildet, wie insbesondere in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* deutlich wird, der je eigene Standpunkt, die eigene, leibgebundene Perspektive. Diese schlägt sich in einem eigenen Stil nieder, der, primär dem eigenen Erleben verpflichtet, womöglich gerade dasjenige kritisch revidiert, was in der Sprachgemeinschaft unhinterfragt übernommen wurde. Ein Sinn, der im jeweiligen, gegenwärtigen Moment, der *gerade erst* geboren wird, also nicht (vorher) gewußt oder (nachträglich) angepaßt wird, kurz: der nicht *beherrscht* wird, der wie das Leben, *mit dem Leben* ist, kann dabei die Tendenz aufweisen, sich zwischen bestehenden Kategorisierungen entlangzuschlängeln, dem ‚Entweder-oder‘ des Verstands

16 Ebd., S. 120.

17 M. Merleau-Ponty, „Bergson im Werden“, in: ders., *Signes*, op. cit., S. 266.

18 H. Bergson, *Schöpferische Evolution*, übers. v. M. Drewsen, Hamburg, 2013, S. 183.

nicht selten das ‚Weder-noch‘ einer feinfühlig, natürlichen Bewegung entgegenhaltend. Dabei scheint dieser Bewegung, die als abstrakte dem Ausdruck zugrunde liegt, selbst Sinn zuzukommen: Das Ergebnis des Sinns *in statu nascendi* zeichnet sich nicht nur durch dasjenige aus, was er letztlich, in seiner konkreten Form, besagt, sondern auch durch die ihm inhärente Bewegung. Dabei zeugen gerade Abweichungen von bestehenden, gewohnten, konditionierten Äußerungen von einer genuinen Spontaneität, einer Art Eigendynamik des Ausdrucksgeschehens, das sich auf eine implizite Weise den Konventionen widersetzt (indem es ihnen nicht folgt, nicht Folge leistet). In diesem Sinn erfordert der originäre Ausdruck ein Zögern, Warten, ein Nicht(s)-Tun, das dem Betreten eines neuen Wegs vorausgeht. Selbst Kleist gesteht: „Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen.“

Merleau-Pontys Verständnis von Sinn kann nicht in einer analytischen Aufreihung seiner grundsätzlichen Charakteristika erfaßt werden – es fordert größtmögliche Bewegungsfreiheit und weist auch nach seiner Verwirklichung eine Art *Bewegungsunschärfe* auf, die zu seiner Allgemeingültigkeit beiträgt. Der Sinn schillert gleichsam auf dem Grund einer Form, blinzelt durch sie hindurch, präsent, aber ungreifbar. Merleau-Ponty schreibt: „Der Sinn liegt nicht auf dem Satz wie die Butter auf dem Brot oder wie eine zweite Schicht ‚psychischer Realität‘, die über den Ton ausgebreitet ist: der Sinn ist die Totalität des Gesagten, das Insgesamt aller Differenzierungen der Wortkette, er steckt in den Worten für jene, die Ohren haben, ihn zu hören“¹⁹ (und, möchte man hinzufügen, in den Bildern für jene, die Augen haben, ihn zu sehen). Die Stimmigkeit des Sinns *in statu nascendi* übersteigt gleichsam die lineare Funktionsweise der Bezeichnung um einen die Welt ins Dimensionale erweiternden Unterton, eine feine Frequenz, die der leiblichen Resonanz gerecht wird. „Mit dem ersten Sehen, mit dem ersten Kontakt, der ersten Lust findet eine Initiation statt, und das bedeutet nicht Setzung eines Inhaltes, sondern Eröffnung einer Dimension, die fortan nie wieder verschlossen werden kann, es bedeutet Einrichtung einer Ebene, die fortan jede andere Erfahrung mitbestimmen wird.“ Das lebendige Changieren zwischen dem Augenblick vor dem originären, ur-eigenen Ausdruck und dem Ausdruck selbst bildet dabei eine grundsätzlich unsichere Situation im Zwischenreich von hier und anderswo, sichtbar und unsichtbar, außen und innen; der Sinn folgt dem Ausdruck gleichwie nach – wenn man

19 M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, op. cit., S. 203.

Glück hat – doch: „man gelangt nicht ohne jedes Risiko zur Wahrheit“²⁰. Das Wort droht, bloßer Laut, der Pinselstrich nur ein Fleck zu sein. „Vor dem Ausdruck gibt es nur ein unbestimmtes Fieber und erst das fertige und verstandene Werk wird zeigen, daß dort *etwas* war und nicht *nichts*.“²¹



Abb. 12.1 Cézanne-Aquarell / Hombroich, Urheber: Tenwiggenhorn, Nic

Merleau-Ponty versieht *Das Auge und der Geist* in der französischen Erstauflage mit einer Aquarell-Skizze des Mont Sainte-Victoire von Cézanne, die in ihren, hier relevanten Charakteristika mit dieser Arbeit verglichen werden kann, die heute von der *Stiftung Museum Insel Hombroich* aufbewahrt wird [Abb. 12.1]. Das querformatige Aquarell eröffnet eine Aussicht auf ein eher unscheinbares Stück Natur. In skizzenhaften Andeutungen zeigen sich Blattwerk, einige leicht gekrümmte Baumstämme sowie Gestein, vielleicht Mauerelemente. Im rechten oberen Bereich deuten eher gerade aufstrebende Linien auf ein architektonisches Element wie eine Türöffnung hin. Die Formen liegen offen, frei, beweglich auf dem großteils unbearbeiteten Untergrund. Das Ast- und Blattwerk links der Bildmitte scheint die Vordergrundzone zu definieren, worauf die Größe der locker umrissenen Blattformen hinweist. Den Mittelgrund entwickelt Cézanne aus summarisch zusammengefaßten, sich wechselnd verdichtend und lockernden Linien und Schraffuren, die, ins Ungegenständliche

20 M. Merleau-Ponty, „Bergson im Werden“, in: ders., *Signes*, op. cit., S. 266 (= Fußnote 1).

21 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 17.

gehend, sowohl das Aufstreben der Baumstämme, das Laubwerk als auch atmosphärische Komponenten wie Licht und Schatten markieren. Die reduzierte Farbskala beläuft sich auf die Setzung graugrüner Flecken, lichter, grau-blauer Töne mit wenigen hautfarbenen und gelben Akzenten, die ebenfalls gleichermaßen Bildgegenstände wie ihre atmosphärische Umgebung andeuten. Insgesamt denkt man an François Julliens Charakterisierung chinesischer Tuschemalerei „auftauchend untertauchend“ und gelangt zu dem Eindruck, daß überall dort, wo leere Fläche ist, noch etwas sein könnte; genau wie daß da, wo etwas ist, nicht unbedingt etwas sein müsste.

In seinem Essay *Der Zweifel Cézannes* schildert Merleau-Ponty das vorsichtige, versuchende Herantasten des Malers an die passende Form, die Möglichkeit, sie zu verfehlen, scheint dabei stets mitgedacht. Cézannes zahllose Versuche, den Mont Sainte-Victoire abzubilden, stehen gewissermaßen paradigmatisch für eine Arbeitsweise, die das formale Gefüge zögernd erspürt, die sich, vielleicht auch im Bewußtsein der ins Unendliche gehenden Möglichkeiten eines leeren Bildträgers, der entsprechenden Form mit diversen Pinselstrichen zaghaft und aufmerksam annähert. Teilweise gibt es, wie Merleau-Ponty bemerkt, nicht eine Kontur, sondern mehrere, sich gegenseitig relativierende Umrißlinien, von denen er schreibt: „Dem zwischen ihnen hin- und herpendelnden Blick bietet sich dann eine Kontur in statu nascendi dar, ganz so wie es in der Wahrnehmung geschieht.“²² Insgesamt wirken die Arbeiten Cézannes, insbesondere seine Aquarelle, kryptisch und mehrdeutig. Die Farbflächen und Konturen, sofern vorhanden, deuten Gegenstände an, ohne sie abzuschließen, ohne sie gänzlich auszufüllen oder vollständig zu definieren, so daß sie flimmern, schweben, da sind, aber auch nicht. Während die Kritik von der „Malerei eines besoffenen Senkgrubenentleerers“²³ spricht, enthalten die Werke Cézannes für Merleau-Ponty (der übrigens auch den quasi-trunkenen, *binokularen* Aspekt der Wahrnehmung wertschätzt)²⁴ genau den originären Ausdruck, der einem *werdenden*, flüssigen Sinn entspricht: „[D]er Künstler“, schreibt er, „stößt [...] sein Werk gleichsam hervor, wie einst ein Mensch das erste Wort hervorstieß.“²⁵ Es besteht also eine Verwandtschaft zwischen den scheinbaren *Unfertigkeiten* der Malereien Cézannes und einem probierenden Sprechen, das, durch Intransparenzen geprägt, noch von einem „Hintergrund des Schweigens umgeben“²⁶ ist, was ihm nicht etwa Abbruch

22 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 12.

23 Ebd., S. 3.

24 Vgl. M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 22-24, S. 26-27.

25 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 18.

26 M. Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 121.

tut, sondern seine Tiefe bedingt. Ganz im Gegensatz zum cartesischen „clare et distincte“ erfolgt bei Merleau-Ponty eine Integration der Grauzonen und Zwischenräume des Denkens, seiner Vagheiten, des Ungewußten und des Unbewußten in die Philosophie. Diese scheinbaren Makel wandeln sich dabei zum Untergrund und Ausgangspunkt eines Geschehens, das authentischen Sinn generiert. Er erkennt das Motiv der ebenso zweifelnden wie achtsamen, notwendig unverbindlichen Andeutungen Cézannes, der vielen Leerstellen, perspektivischen Verschiebungen und multiplen Konturen, die quasi der Unkonturierbarkeit, Unabschließbarkeit des Beweglichen, Lebendigen (das sich reziprok einem beweglichen, lebendigen Blick darbietet) gerecht zu werden suchen. Gerade die mehrfachen Umrißlinien erinnern dabei entfernt an sein Verständnis von *Wahrheit* als einer „Tiefe, wo noch mehrere Beziehungen in Betracht kommen“²⁷. Insgesamt ist Merleau-Pontys Sichtweise der Malerei imstande, ein Licht auf sein eigenes, philosophisches Schaffen zu werfen, ein Aspekt, auf den hier aber nicht näher eingegangen werden soll. Zusammenfassend heißt es zu Cézannes Arbeitsweise: „Er will die festen Dinge, die in unserem Blick erscheinen, nicht von der *flüchtigen Weise* ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen.“²⁸

Die Sichtbarmachung Cézannes gilt nicht nur, vielleicht nicht primär dem *Was* des Erscheinens, sondern auch dem rätselhafteren *Wie* und vielleicht seinem *Daß*²⁹, nicht nur der Erscheinung also, sondern auch dem *Erscheinen* selbst, nicht nur dem *Sichtbaren*, sondern auch der *Sichtbarkeit*. Cézanne sagt: „Wenn ich all die kleinen Blaus und Kastanienbrauns male, lasse ich es so blicken, wie es blickt.“³⁰ Er läßt es also nicht „so aussehen, wie es aussieht“, sondern „so blicken, wie es blickt“ – der lebendigen Gegenwärtigkeit der Erscheinungen genau wie ihrer Präsenz im Bild gewahr. Wassily Kandinsky bemerkt anerkennend: „Er verstand aus einer Teetasse ein beseeltes Wesen zu schaffen oder richtiger gesagt, in dieser Tasse ein Wesen zu erkennen. Er hebt die ‚nature morte‘ zu einer Höhe, wo die äußerlich ‚toten‘ Sachen innerlich lebendig werden. Er behandelt diese Sachen ebenso wie den Menschen, da er das innere Leben überall zu sehen begabt war.“³¹ Weiter heißt es: „Nicht ein Mensch, nicht ein Apfel, nicht ein Baum werden dargestellt, sondern das alles

27 M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, op. cit., S. 300.

28 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 12.

29 Vgl. zum „Daß“ bzw. „quod“ des Erscheinens den Aufsatz J.-F. Lyotards über B. Newman: „Der Augenblick, Newman“, in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin, 1986, S. 7-23.

30 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 13.

31 W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz, 1952, S. 50.

wird von Cézanne gebraucht zur Bildung einer innerlich malerisch klingenden Sache, die Bild heißt.“³²

Wenn er es „so blicken [läßt], wie es blickt“, bringt Cézanne seine Arbeit in eine unbeabsichtigte, aber nicht unberechtigte Nähe zu Heideggers Definition der phänomenologischen Methode: „Das, was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen.“³³ Die Äußerungen verbindet neben der Fokussierung des Erscheinens eine Betonung des *Erscheinen-Lassens*: die Enthaltung eigener Aktivität und damit Rücksichtnahme auf die Selbsttätigkeit eines Geschehens, das eher begleitet als produziert wird. Die Verwandtschaft des künstlerischen Schaffensprozesses *in statu nascendi* und der immer neu beginnenden phänomenologischen Philosophie, welche in Absehung des Erlernten und Tradierten größtmögliche Unvoreingenommenheit erstrebt, kann hier nicht ausführlich erörtert werden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß Merleau-Ponty selbst eine solche Beziehung durchaus nahelegt, wenn er schreibt: „Phänomenologie ist mühsam wie das Werk von Balzac, von Proust, Valéry oder Cézanne: in gleichem Aufmerken und Erstaunen, in gleicher Strenge der Forderung an das Bewußtsein, in gleichem Willen, den Sinn von Welt und Geschichte zu fassen *in statu nascendi*.“³⁴

In *Das Auge und der Geist* beschreibt Merleau-Ponty den Maler als „bereits beseelt“ von einer zukünftigen Philosophie, einer „Philosophie, die noch zu schaffen ist“. Genau wie Bernhard Waldenfels vermutet, daß der Zweifel Cézannes „auch ihn nicht verschonte“³⁵, ist von dieser Philosophie anzunehmen, daß es auch seine eigene ist. „Den Schriftsteller, den Philosophen befragt man um seinen Rat oder seine Meinung, man läßt nicht zu, daß sie die Welt in der Schweben halten, man will, daß sie Stellung nehmen; sie können sich der Verantwortung des sprechenden Menschen nicht entziehen.“³⁶ Der Maler dagegen „[...] hat das Recht, seinen Blick auf alle Dinge zu werfen, ohne zu ihrer Beurteilung verpflichtet zu sein.“³⁷ Die Philosophie, die Merleau-Ponty anstrebt, stellt den Dunkelheiten der Welt nicht das Licht eines als körperlos konzipierten, ‚reinen‘ Geistes entgegen, sondern ergibt sich aus der Schnittmenge der eigenen leiblichen Existenz und eines Seins, das weniger ‚in die

32 Ebd., S. 51.

33 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 2006, S. 34.

34 M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, op. cit., S. 18.

35 B. Waldenfels, „Maurice Merleau-Ponty“, in: *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, op. cit., S. 141.

36 M. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 277.

37 Ebd., S. 277-278.

Form hinabsteigt' (,sich zur Form herablässt'), als in ihr seine Verwirklichung, seinen Ausdruck findet.

Sinn *in statu nascendi* wird in einer Art ‚Komplizenschaft mit dem Sein‘ generiert. In *Lob der Philosophie* schreibt Merleau-Ponty: „Die Beziehung zwischen dem Philosophen und dem Sein ist nicht eine frontale Beziehung zwischen einem Zuschauer und einem Schauspiel; sie ist vielmehr die einer *Mittäterschaft*. Sie ist eine indirekte und verborgene Beziehung.“³⁸ Im französischen Original heißt es „complicité“, nicht nur deshalb ziehe ich den Begriff der *Komplizenschaft* dem der Mittäterschaft vor. Erstens verweist die *Komplizenschaft* über das Verb *plectere* etymologisch auf die *Verflechtung* und damit auf einen für die Philosophie Merleau-Pontys prägenden Begriff. Zweitens legt der Begriff stärker noch als der der Mittäterschaft eine Art gemeinsames *Geheimnis* nahe (der Begriff des ‚Geheimnisses‘ kommt bei Merleau-Ponty besonders in *Das Auge und der Geist* zum Tragen) – und auch wenn der Maler und die Malerin dieses Geheimnis nicht in der Form kennen mögen, die die Philosophie anstrebt, (seine ‚Lösung‘), wissen sie doch *um* es oder wirken jedenfalls in seinem Sinne. Die *Komplizenschaft* erfasst darüber hinaus die Gefahr, das Risiko, das mit dem pfadlosen Hervorstößen des ersten Worts einhergeht und legt die Verschwiegenheit nahe, die Merleau-Ponty am Dasein des Malers bewundert und die für das Gelingen eines Philosophierens notwendig ist, das seine Absicht eher erahnt als kennt. An die Stelle einer Erklärung für das Sein, von „Gedanken, Bedeutungen oder Aussagen“ tritt ein Denken „im Sinne des Zur-Welt-seins“, auch wenn dieses sein eigentliches Resultat teils nur in einem „einzigartige[n] Grundton“ findet, wie es in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* heißt.³⁹

In *Das Auge und der Geist* beschreibt Merleau-Ponty eine *latente Linie*, die, ungleich der zeichnerischen Umrißlinie, eine schon Leonardo da Vinci bekannte Art *innere Lebenslinie* des Dargestellten, „gleichsam seine erzeugende Achse ist“⁴⁰. Sie entwickle „eine Weise“, heißt es weiter, „sich aktiv im Raum auszudehnen“⁴¹ – „der Apfel und die Wiese ‚formen sich‘ von selbst und steigen in das Sichtbare herab, als kämen sie aus einer vorräumlichen Hinterwelt ...“⁴² Als Virtuose dieser Linie wird hier Paul Klee beschrieben: Die spezifische Krümmung seiner Linie bilde „ein Abenteuer, eine Geschichte, einen

38 M. Merleau-Ponty, „Lob der Philosophie“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 186.

39 Vgl. M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, op. cit., S. 285.

40 L. da Vinci zitiert nach Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 307.

41 Ebd., S. 308.

42 Ebd., S. 307.

*Sinn*⁴³. Weiter heißt es: „Während sie im Raum voranschreitet, nagt sie doch am prosaischen Raum“ – die Linie scheint zwischen äußerer Erscheinung und Innerem des Dargestellten zu vermitteln und die vermeintliche Dichotomie zugunsten eines intuitiv erfaßten, schwebenden Übergangs beider zu unterlaufen. Während der Pinsel dergestalt wie ein Sensor zwischen Sicht- und Unsichtbarem vermittelt, eine Schnittmenge beider markierend, vollzieht er eine nahezu utopische Übersetzungsleistung, die die Malerei von Beginn an prägt und im Schwammwurf des Apelles einen anschaulichen Ausdruck findet. Wie alle Künste geht die Malerei mit einem solchen Brückenschlag einher, der weder vorhersehbar noch rekonstruierbar und dennoch gangbar ist, *in statu nascendi* eben, ‚auf gut Glück‘ – man habe keinen anderen Weg, als das Wort auszusprechen, schreibt Merleau-Ponty, „so wie der Künstler keinen anderen Weg hat, das Werk sich vorzustellen, an dem er arbeitet, als den, es zu schaffen“.⁴⁴

Mit der *latenten Linie* deutet sich an, was anhand der Figur der *Malspur* näher betrachtet werden soll: die Zusammensetzung des Gemäldes aus einem Gewebe, einem *Gefüge*⁴⁵ von Pinselstrichen, die als Niederschlag des Malens in erstarrter Form von der Bewegung zeugen, die sie erscheinen ließ. Durch die Malspur bleibt das Erscheinen, das ‚In-statu-nascendi‘ des Gemäldes dauerhaft sichtbar. Indem sie die Geschichte ihres Sichtbarwerdens anschaulich in sich trägt, bildet die Malspur eine Art basaler Verbindungsstelle zwischen Sicht- und Unsichtbarem – sie bleibt mit ihrem Anfang quasi an das Unsichtbare gebunden und erzählt so immer wieder von ihrer Entstehung. Der Nachvollzug der Malspur erfolgt über eine intuitive Rekonstruktion der (inneren und äußeren) Malbewegung, dabei pendelt der Blick zwischen aktueller Präsenz und dem Moment vor der Erscheinung hin und her, so daß sie nahezu ‚sichtbar‘ von der Möglichkeit ihres Nicht-Daseins (wie auch ihres Anders-Seins) begleitet wird, was sie erst als solche in den Fokus rückt. Das *erstaunliche* Moment des Sichtbarwerdens eines Farbflecks, einer Farbfläche auf weißem Untergrund, die ‚Zauberkraft‘ von Filzstift, Pinsel und Co. kann bei Kindern gut gesehen werden. ‚Weltbeginn‘ – kommentierte Merleau-Ponty die Arbeit Matisse –, der farbige Ausdruck eröffnet eine neue Dimension in der Welt, wie eine Welt in der Welt. Wenngleich das kindliche Erstaunen hier zu einem Vergleich mit dem philosophischen Motiv einlädt, weichen die Reaktionen voneinander ab: Während Philosoph und Philosophin die Tendenz aufweisen, nach einer Art

43 Ebd., S. 308.

44 (Vgl.) M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, op. cit., S. 214.

45 Auf den passenden Begriff des Gefüges kam Ludger Schwarte!

Aufklärung des Staunens zu streben, ‚begnügt‘ sich das Kind sowie Maler und Malerin, in seinem Tun aufgehend, mit dessen Hervorrufen.

Weil die Spuren des Pinsels immer auch ein Verhalten nachzeichnen, Auskunft geben über Entscheidungen, die getroffen, Wege die gegangen oder eben *nicht* gegangen worden sind, bietet das Gemälde wie kaum ein anderes ‚Medium‘ die Möglichkeit, über den Sinn *in statu nascendi* anschaulich Auskunft zu geben. Mit der Malspur soll jedoch weniger der einzelne Strich (und keinesfalls die „große Geste“) ins Blickfeld geraten als das *Gewebe* der Striche und die Dynamik, die ihnen zugrunde liegt. Dies ist im Großen wie im Kleinen, im Groben wie im Feinen möglich und wohlgemerkt auch unabhängig davon, ob es sich um gegenständliche oder ungegenständliche Malerei handelt. Über die Pinselstriche Klees schreibt Merleau-Ponty, daß sie „langsam auf der Leinwand entstanden, aus einer ursprünglichen Tiefe hervorgegangen, an der rechten Stelle ‚ausgeströmt‘ zu sein scheinen wie Patina oder Schimmel“.⁴⁶ Außerdem bezeichnet er Gemälde als „autofigurativ“ und legt damit eine Art Selbsttätigkeit der Malbewegung, eine Eigendynamik des Ausdrucks nahe, wie wir sie oben bei der Formation neuer Gedanken beobachtet haben. Ähnlich der phänomenologischen Methode erfordert ein solcher Schaffensprozeß eine Art Einklammerung der eigenen Absicht, der eigenen Meinung zugunsten einer Malbewegung, die weniger die eigene Bewegung, den einzelnen Strich, die einzelne Form als Fabrikat, kurz: ‚Selbstdarstellung‘ im Fokus hat, sondern eher die Veränderung des Ausdrucks, die die Malbewegung provoziert. Wie die Farbe ihre Wirkung aus umliegenden und komplementären Farben bezieht, entfaltet die Form sich im Verhältnis zu anderen Formen; und ein Strich, der auf der Leinwand gezogen wird, prägt die Verfassung des nächsten. In *Komplizenschaft mit dem Sein* bildet die Malspur ein Geflecht, dem, weil es eher gewachsen, als gemacht worden ist, die ‚gesetzlose Gesetzmäßigkeit‘ des Natürlichen und mit ihr dessen Unanfechtbarkeit eignet.

Es läßt sich ein Zusammenhang zwischen dem „autofigurativen“ Gefüge der Pinselstriche und *gestaltpsychologischen* Überlegungen feststellen, die üblicherweise zu Merleau-Pontys frühem Denken in Bezug gesetzt werden, aber gleichsam bis in seinen späten *Fleisch*-Begriff hinein spürbar bleiben. Sie sollen hier ergänzend angesprochen werden. In einem *Was ist, was will Gestalttheorie?* überschriebenen Vortrag beschreibt Max Wertheimer grundsätzliche Untersuchungen der Schule, allem voran bezüglich der *Eigengesetzlichkeit* des Wahrnehmungsfeldes: „Was in dem Felde geschieht, hängt nun – und hier ist eines der schönsten Stücke dieser Arbeit – im wesentlichen damit zusammen,

46 M. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 305.

daß das Feld dahin tendiert, sinnvoll zu werden, einheitlich zu werden, von innerer Notwendigkeit beherrscht zu werden, und daß man oft erstaunlich starke Mittel verwenden muß, um ein nach dem sinnvollen tendierendes Feld, zu guten Gestalten tendierendes Feld zu zerstören bzw. andere Gestaltung zu erzwingen.⁴⁷ Beim Erspüren der Gestalttendenzen tastet man sich, wie es für ein Schaffen *in statu nascendi* charakteristisch ist, oftmals nicht nur vor, sondern auch zurück, zwischen Deutlichem und Undeutlichem, Sichtbarem und Unsichtbarem pendelnd. Im Zusammenspiel mit dem Bewußtseinsleben eröffnet das leere Feld der Leinwand laufend neue Möglichkeiten, die gleichsam *im Innern des Auges* kurz aufleuchten, bevor sie im Ausdruck Verwirklichung finden. „Seine [des Malers] ureigensten Handlungen – jene Gesten und Linienzüge, derer er allein fähig ist und die für die anderen eine Offenbarung sein werden, weil sie nicht die gleichen Mängel wie er haben – scheinen für ihn aus den Dingen selbst hervorzugehen, wie die Zeichen der Sternbilder.“⁴⁸ Bezüglich der Gestalt-Gesetzmäßigkeiten des Feldes erweist sich die *Gestaltganzheit* als maßgeblich, Wertheimer fragt: „Kann man nicht allgemeiner nun prüfen, ob das, was ich in einem Feldteil sehe, davon abhängt, Teil welches Ganzen es ist? Davon, wie es im Ganzen steht, was für eine ‚Rolle‘ es als Teil in diesem Ganzen spielt?“ Und bestätigt: „Wieder das Experiment zeigt: das ist der Fall.“⁴⁹ „Was ich da meine“, fügt er interessanterweise hinzu, „sind Dinge, die jeder gute Maler längst – im Gefühl – weiß.“⁵⁰

Die Malspur ist dabei nicht als Zeugnis eines ‚reinen Seins‘ zu verstehen, sondern eines durch den eigenen Leib erlebten. Ihre physiognomischen Eigenheiten lassen nicht nur auf ein inneres Sein des Dargestellten schließen, sondern auch auf dasjenige der Malerin selbst. Auch indem äußere und innere Bewegung in der Malspur zusammenlaufen, kommen Sicht- und Unsichtbares hier zur Überschneidung. Cassirer schreibt: „Wir können ein optisches Gebilde, wie etwa einen einfachen Linienzug, nach seinem reinen Ausdruckssinn nehmen. Indem wir uns in die zeichnerische Gestaltung versenken und sie für uns aufbauen, spricht uns in ihr zugleich ein eigener physiognomischer ‚Charakter‘ an. In der rein räumlichen Bestimmtheit prägt sich eine eigentümliche ‚Stimmung‘ aus: das Auf und Ab der Linien im Raume faßt eine innere

47 M. Wertheimer, „Was ist, was will Gestalttheorie?“, in: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 1, S. 39-60.

48 M. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 286.

49 M. Wertheimer, „Was ist, was will Gestalttheorie?“, op. cit., S. 39-60.

50 Ebd., S. 39-60.

Bewegtheit, ein dynamisches Anschwellen und Abschwellen, ein seelisches Sein und seelisches Leben in sich.“⁵¹

Es besteht eine Kerndifferenz zwischen einer Welt, in der gemalt werden kann und einer, in der nicht gemalt werden kann. Neben der ins Utopische gehenden Permanenz des Augenblicks, die die Bahnen getrockneter Flüssigkeit nahelegen, offeriert Malerei die Möglichkeit einer gleichsam unbeschränkten Modifikation und Vervielfältigung des Sichtbaren. Sinn *in statu nascendi* ist als Äquivalent einer Wahrnehmung zu verstehen, die von der Definition des Wahrgenommenen, seiner endgültigen Aufklärung, vollständigen Kenntnis und damit von seiner Beherrschung absieht und den klassischen phänomenologischen Intentionalitäts-Begriff (der permanenten Ausrichtung des Bewußtseins auf einen Gegenstand oder Sachverhalt) durch eine „fungierende Intentionalität“ unterläuft, die fließend nicht nur je einzelnes (oder sich selbst) fokussiert, sondern *Beziehungen* in den Blick nimmt – Sinn *in statu nascendi* ereignet sich *zwischen* den Lebewesen, in ihrer Kommunikation. Und wenngleich sich der *flüssige Sinn* als eigensinnig, als unbeherrschbar erweist, kommt ihm allgemein die Tendenz zu, dort zu entstehen, wo er nicht intendiert, sondern *zugelassen* wird – „und erst das fertige und verstandene Werk wird zeigen, daß dort *etwas* war und nicht *nichts*“.⁵²

Literaturverzeichnis

- Bergson, Henri, *Schöpferische Evolution*, übers. v. M. Drewsen, Hamburg, 2013.
 Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, III, Hamburg, 2002.
 Clark, Kenneth, *Looking at Pictures*, London, 1960.
 Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, 2006.
 Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz, 1952.
 von Kleist, Heinrich, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: ders., *Werke*, 3, hg. v. R. Toman, Köln, 1996.
 Lefort, Claude, „Vorwort“ zu M. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1986.
 Lyotard, Jean-François, „Der Augenblick, Newman“, in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin, 1986.
 –, *Discours, figure*, o. O., 1971.

51 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, III, Hamburg, 2002, S. 228.

52 M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 17 (= Fußnote 23).

- Merleau-Ponty, Maurice, „Bergson im Werden“, in: ders., *Signes*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2007.
- , „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2003.
- , „Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2003.
- , *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. v. C. Lefort, übers. v. R. Giuliani u. B. Waldenfels, München, 1986.
- , „Der Philosoph und sein Schatten“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2003.
- , „Der Zweifel Cézannes“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2003.
- , „Lob der Philosophie“, in: ders., *Das Auge und der Geist*, hg. v. C. Bermes, Hamburg, 2003.
- , *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. R. Boehm, Berlin, 1966.
- Waldenfels, Bernhard, „Maurice Merleau-Ponty“, in: *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, hg. v. R. Giuliani, München, 2000.
- Wertheimer, Max, „Was ist, was will Gestalttheorie?“, in: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 1, 1925.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 12.1: Cézanne-Aquarell / Hombroich, Urheber: Tenwiggenhorn, Nic, Copyright-Vermerk: VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

