

Kaleidogramme Band 104

Csongor Lőrincz (Hg.)

Zwischen Pygmalion und Gorgo
Die Gegenwart des Bildes in der Sprache

Mit Beiträgen von

Emil Angehrn, Tibor Bónus, Hajnalka Halász, Zoltán Kékesi,
Friedrich Kittler, Zoltán Kulcsár-Szabó, Tamás Lénárt,
Csongor Lőrincz, Juliane Prade, Attila Simon, Susanne Strätling



Ap II 14707
X-6211192

Kulturverlag Kadmos Berlin

Der Herausgeber dankt der ars electronica (Linz) für die Zusendung der Tonbandaufnahme des Vortrags von Friedrich Kittler, Christina Kunze für das Korrekturlesen, für Übersetzungshilfen und technische Arbeiten am Manuskript sowie Sandra Zaroba für die Erstellung des Namensregisters.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-201-3

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-201-7

Inhalt

CSONGOR LÓRINCZ Zwischen Pygmalion und Gorgo – Einleitung	7
Genealogien von Bild, Leben und Tod	
FRIEDRICH KITTLER Eine kurze Geschichte der Automaten	29
EMIL ANGEHRN Das Bild des Lebens	37
Diskursive und ikonische Dispositive	
ATTILA SIMON Gorgonen und Sirenen. Repräsentation und Petrifikation in Lukians Lobrede auf einen schönen Saal	55
CSONGOR LÓRINCZ Provozierte Ästhetik. Das Gedächtnis des Ausdrucks bei Lajos Fülep	97
HAJNALKA HALÁSZ Das Bild, der Verdächtige und der Kronzeuge. Horizonte der Bildhaftigkeit bei Gadamer und Husserl	125
CSONGOR LÓRINCZ Leere und Riss des Bildes. Zu Heideggers van Gogh-Deutung ..	157

up entwerfen, also von unten nach oben langsam wachsen lassen, dann würden wir uns verhalten wie jede Mutter, die ein Kind austrägt und nach neun Monaten freigibt, damit das Kind spielen und lernen kann, und während Bentley das sagte, warf er Röntgenaufnahmen eines langsam wachsenden Embryos, fünf-sechs Röntgenaufnahmen, an die Projektionswand – das war ergreifend.

Ich betone, dass dieses Mooresche Gesetz, wonach eben Computer, Roboter und Androiden sich frei entfalten und wachsen, weder ein Naturgesetz ist noch eine reine Fiktion, es ist vielmehr ein industriell-militärisches Zwischending, das die Industrie sich als Ziel vorgibt, aber auch verfehlen kann. Eines Tages scheidet notwendig die Siliziumtechnologie an physikalischen Grenzen. Ob der Quantencomputer je großflächig einsetzbar wird, steht in den Sternen, und gerade weil Computer und Roboter in gewisser Weise also leben, sind sie so sterblich wie wir. Archytas, Europas erster Ingenieur, hat eine hölzerne Taube konstruiert, die von Luft angetrieben wurde wie eine Rakete, diese Taube flog auf und landete, konnte aber nach den Berichten niemals wieder starten. Einer der großen Väter des Computerzeitalters, Claude Elwood Shannon, hat diese Taube – wahrscheinlich, ohne es zu wissen – eins zu eins nachgebaut. Er war unter den drei Gründervätern – Neumann, Turing und Shannon – der verspielteste und hatte als einziger einen guten Tod. Ein schwarzer Kasten mit einem einzigen weiß leuchtenden Schalter und der Beschriftung *on/off* stand in seinem Privathaus. Wenn Shannons Freunde die Villa am Lake Mystery bei Boston betraten, stand dieser Schalter selbstredend auf *off*. Die Freunde schalteten sofort auf *on*. Ein Deckel hob sich, eine Automatenhand erschien aus dem Kasten und tastete sich von oben zum Schalter an der Seite herab. Die Automatenhand stellte den Schalter auf »aus« und zog sich wieder in ihren schwarzen Kasten zurück, als wolle sie die Endlichkeit unseres Daseins bedeuten. Shannons schönstes und redundantestes Spielzeug ist leider im Keller einer seiner Töchter bei einer Überschwemmung zugrunde gegangen, aber es gibt ein Foto, erhalten in den Bell Labs. Man sieht auf diesem Bild, dass Shannons Automat Farbe und Form eines Sarges hatte.

Das Bild des Lebens

EMIL ANGEHRN

Wie Leben erkannt und dargestellt werden kann, ist oft als Frage gestellt, als Problem reflektiert worden. Leben, so eine verbreitete Ansicht, kann nicht in abstrakten Begriffen und Theorien erfasst, in Schemen und Bildern repräsentiert, sondern »nur durch das Leben selbst« (Fichte) erkannt werden.¹ Nur in der Teilhabe am Leben erschließt sich dieses einem selbst Lebendigen. Der vergegenständlichende Zug aller Erkenntnis und Repräsentation sperrt sich gegen das Lebendige. In der Geschichte des Denkens ist das Leben seit je als eine Seinsweise *sui generis*, meist als eine herausragende, eminente Seinsform betrachtet worden, die das Lebendige über den unbelebten Körper – aber auch über das Sein der ideell-zeitlosen (z. B. mathematischen) Gegenstände – hinaushebt. Das Sein des Gottes ist höchstes, glückseliges Leben (Aristoteles), der Kosmos ist ein beseeltes Lebewesen (Platon), das Sein der Natur ist Leben, das Wesen des Geistes ist Leben (Hegel). Wenn Hegel meint, dass die Struktur des Aussagesatzes nicht tauglich sei, das wahrhaft Seiende zu erfassen und auszudrücken, so sind es namentlich zwei Merkmale des Lebendigen, die dem Verstandesbegriff und der Prädikation entgleiten: zum einen die organische Gliederung mit ihrem Zusammenwirken von Teilen und Ganzem, zum anderen die Bewegtheit, in der diese Ganzheit sich herstellt und vollzieht. Nur eine Darstellung, die sowohl auf das Ganze ausgreift und dessen Elemente in ihrem inneren Zusammenhang sehen lässt wie auch das Werden des Ganzen aus diesem Zusammenwirken begreift, kann das Lebendige in seiner wahren Natur beschreiben. Nur sie vermag es gleichsam von innen, in seiner immanenten Prozessualität zu artikulieren, statt nur seine äußere Gestalt zu registrieren und seine gegenständlichen Merkmale zu vermessen. Für Hegel ist es das spekulative Denken, das zu solchem Begreifen und Darstellen in der Lage ist.

¹ Johann Gottlieb Fichte, *Sämtliche Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1845/46, Bd. II, S. 397.

Mit unterschiedlichen Akzenten ist diese Divergenz in vielen Theorien beschrieben worden. Grundlegend ist die Intuition einer basalen Differenz zwischen der Welt des Organischen, zu welcher Pflanzen, Tiere und Menschen gehören, und der Welt des Unorganischen, des Mechanischen und Toten. Mit dieser Dichotomie verbinden sich strukturelle Merkmale als Chiffren des Belebten – Ganzheit und Einheit, Zweckgerichtetheit und Selbstbezüglichkeit, Werden und Wachsen –, die zugleich für das Verstehen des Lebendigen eine eigene Epistemologie und Sprachform erfordern, die seit der Neuzeit vielfach Thema gewesen ist. In prominenter Weise ist das Leben als Prinzip aller Gestaltung und Prozessform des Geistes etwa im Deutschen Idealismus reflektiert worden. Nietzsches frühe Schriften wiederum berufen sich auf die Lebensidee als Richtschnur der Kritik an der historischen Bildung. Generalisiert wird die Opposition in der so genannten Lebensphilosophie, die das Lebendige als das Ursprüngliche der abstrakt-rationalen Erkenntnisform moderner Wissenschaft entgegensetzt. Die mechanistisch-zersetzende Betrachtung kann weder die immanente Einheit noch die Schöpfungskraft des Lebens erfassen. Instinkt und Intuition überwinden nach Bergson die Schranken des Diskursiven, sie dringen in das Innere des Lebens, das sie aus seinem eigenen Grund erfahren und zum Ausdruck bringen. Solche und verwandte Umschreibungen haben dazu beigetragen, dass ›lebensphilosophische‹ Motive um die Wende zum 20. Jahrhundert eine breite, über die philosophisch-theoretische Auseinandersetzung hinausgreifende Resonanz finden konnten. Husserls Reflexion auf die Lebenswelt will den Ursprung vergegenwärtigen, der noch in der formalen Methodik der Wissenschaft als vergessenes Sinnesfundament wirksam ist.

Was für die Denk- und Sprachform gilt, kann ebenso – a fortiori – für das Bild in Frage stehen, dessen Darstellungsform räumlich-vergegenständlichend, immobilisierend, fixierend ist. Auch hier wird zum Problem, inwiefern das Leben im Bild zur Anschauung kommen kann (oder schon durch das Medium stillgestellt, zum ›Still-Leben‹, zur ›nature morte‹ wird). Wie der Begriff und der wissenschaftliche Diskurs, scheint das Bild dem Leben und dem Lebendigen fremd gegenüberzustehen.

Nun ist die Feststellung dieses Antagonismus nicht die abschließende Auskunft über die Beziehung von Leben, Bild und Wort. Mit gleicher Emphase heben andere Beschreibungen die enge Verwandtschaft beider Seiten, die Verwurzelung von Bild und Sprache im Leben und ihre eminente Macht zur Darstellung, ja, zur Hervorbringung von Leben hervor. Dabei geht es nicht nur um eine in sich gründende Macht der Logoi oder der Bilder. Es geht nicht nur darum, was das Wort, was das Bild

vermag. Der interessante Sachverhalt, dem ich im Folgenden anhand exemplarischer Konzepte nachgehen will, besteht darin, dass gerade das Leben dasjenige ist, was mit dieser Macht in einem inneren Verhältnis steht, sie teils begründet, teils ihr entgegenkommt. Das Leben drängt zum Ausdruck, es drängt zur Sprache, zum Bild; und die eigentliche, herausragende Macht von Sprache und Bild besteht darin, nicht den gegenständlichen Reflex dieses Ausdrucks aufzufangen, sondern dieses Zur-Sprache-Kommen, dieses Sichtbarwerden selbst gegenwärtig werden zu lassen.

Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, ist es sinnvoll, zunächst seine Grundlage von der Seite des Lebensbegriffs zu verdeutlichen.

1. Leben als Schöpfung und Ausdruck

Leben ist ein Prozess der Hervorbringung und Gestaltung, in welchem ein Seiendes sich selbst verwirklicht. Seine Prozessform ist nach Aristoteles die Entelechie, die zweckgerichtete Bewegung, deren telos das Leben als Verwirklichung des Lebendigen selbst ist; seine Seinsverfassung ist nach Kant die des Organismus, in welchem die Teile systematisch zusammengehören und durch ihre Funktion für das Ganze bestimmt – und nicht wie in einem Aggregat äußerlich korreliert und mechanisch miteinander verknüpft – sind. Diese Formbestimmung des Lebendigen interessiert in unserem Kontext nicht als Frage der Ontologie oder Naturteleologie, sondern im Blick darauf, wie Leben in der Darstellung durch den Menschen zur Sprache oder zur Anschauung kommen kann. Die Frage ist, ob und inwiefern die Prozessualität und Selbstbezüglichkeit des Lebendigen gleichsam auf diese Darstellung hin angelegt ist, sie ermöglicht oder gleichsam von sich aus anstößt. Dazu können exemplarisch zwei Ansätze genannt werden, die diese Figur unter verschiedener Beleuchtung zum Tragen bringen: einerseits das Leben als Ausdruck und Verständigung über sich, andererseits das Leben als Sichzeigen und Offenbarung.

Der erste Gedanke ist von Wilhelm Dilthey ausgearbeitet und seiner Hermeneutik der Geisteswissenschaften zugrundegelegt worden. Im Gegensatz zur einer lebensphilosophischen Reflexion geht es nicht einfach um die Rückführung der Wissenschaft zur Ursprünglichkeit des Lebens. Nicht das Leben als solches, sondern das Leben in seiner wesenhaften Bezogenheit auf den Ausdruck, auf seine Objektivation in der kulturell-geschichtlichen Äußerung, bildet die Grundlage einer Theorie über den Menschen. Menschliches Leben verbleibt nicht in sich

und reproduziert sich nur als organisches, sondern geht aus sich heraus und schafft eine Welt; es bringt beständig Güter, Werte, Institutionen, Äußerungen hervor, in denen es sich Realität gibt und über die es sein Verständnis der Welt und seiner selbst artikuliert. Der antihistorischen These Nietzsches, dass nur auf dem Boden des Unhistorischen etwas »Gesundes und Großes, etwas wahrhaft Menschliches wachsen kann«², hält Dilthey entgegen: »Was der Mensch sei, sagt nur die Geschichte.«³ Nicht ein »élan vital« als Wesensgrund, sondern ein sich im geschichtlich-kulturellen Leben vergegenständlichender Geist bildet den Boden menschlicher Existenz. In Anlehnung an Hegels Theorie des objektiven Geistes geht es Dilthey um die »Objektivierungen des Lebens«, auf welche menschliches Verstehen angewiesen ist: »Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er.«⁴ Der Strukturzusammenhang »Leben, Ausdruck und Verstehen«⁵ bildet die Keimzelle allen menschlichen Seins, wobei die Verweisung nach beiden Seiten gleichermaßen bedeutsam ist: als Verweisung vom Leben über den Ausdruck zum Verstehen ebenso wie in der Gegenrichtung, die das Verstehen an das Leben zurückbindet und in diesem verankert. Das Leben als »das von innen Bekannte«⁶ bildet den Angel- und Ausgangspunkt der Reflexion, der aber nicht als in sich selbstgenügsamer Ursprung fungiert, sondern nur in Vermittlung über sein Anderes und die Äußerung zur Mitte wird: »Das Leben ist nur da in Erleben, Verstehen und geschichtlichem Auffassen.«⁷

In dieser Sichtweise wird das Leben in eine hermeneutische Perspektive gerückt. Das Leben bildet nicht nur, rückblickend, den Ursprung und Boden kultureller Phänomene, sondern ebenso, gleichsam prospektiv, deren Quelle und Anfang. Leben bringt, indem es sich gegenständliche Gestalt gibt, auch eine Darstellung seiner selbst hervor, begründet ein Verständnis seiner selbst. Die Produktivität des Lebens erschöpft sich nicht in der organischen Reproduktion, sondern beinhaltet das Erzeugen objektiver Gestalten, in denen das Lebendige sich ausdrückt und in deren Medium es Vorstellungen und Bilder seiner selbst entwirft. Mit Nachdruck hat Paul Ricoeur die Figur eines Verstehens ausgearbeitet, das sich in Vermittlung über die kulturelle Äußerung vollzieht. Das Leben

² Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, München/Berlin/New York 1980, Bd. 1, S. 252.

³ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin 1923ff., Bd. 1, S. 528f.; vgl. Bd. 8, S. 224.

⁴ Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, hg. von M. Riedel, Frankfurt am Main 1970, S. 180.

⁵ Ebd., S. 98.

⁶ W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. 7, S. 291.

⁷ W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, a.a.O., S. 364

wird sich nicht durch Versenkung in sich transparent, wie der Mensch sich nicht in reiner Introspektion erkennt. Verstehen und Selbstverstehen bedürfen des hermeneutischen Umwegs: der Vermittlung über die Lektüre von Geschichten, über die Auslegung von Symbolen, über das Begreifen von Institutionen und Traditionen. In ihrem Medium legt sich der Mensch Rechenschaft über das ab, was er ist und was die *conditio humana* ausmacht. Wenn wir generell die geschichtlich-kulturelle Welt als den Ort verstehen, wo diese Vergegenwärtigung und Verständigung des menschlichen Lebens über sich stattfindet, so haben wir hier klarerweise eine Gegeninstanz zu der eingangs gezeichneten Fremdheit zwischen dem Leben und seiner Repräsentation. Wir haben mit Formen der Darstellung und der Artikulation zu tun, in denen menschliches Leben aufgefangen und in mannigfachen Formen – der Sprache, der Kunst, der Gestaltung – zum Ausdruck gebracht wird. Auch wenn diesem Ausdruck unweigerlich der Charakter des Identifizierens, des selektiven und konstruktiven Gestaltens anhaftet, der gegenüber dem Leben »an sich« immer auch eine Beschneidung und Vereinseitigung enthält, so bildet er nichtsdestoweniger *das* Medium, in welchem menschliches Leben überhaupt zur Darstellung, zu seiner Wahrheit kommt.

2. Leben als Manifestation – Kunst und Natur

Mit einem anderen Verhältnis haben wir dort zu tun, wo Kultur nicht als Äußerung aus dem menschlichen Leben hervorgeht, sondern als reflektierte Darstellung das Leben zu seinem Gegenstand macht. In Frage steht, inwiefern solche Darstellung an die Eigenbewegung des Lebens anschließen und diese in ihrer Repräsentation einholen, sie fortführen oder gar vervollkommen – gemäß Aristoteles' Diktum, dass Kunst die Natur teils nachahme, teils vollende⁸ – kann. Diese Frage lässt sich mit Bezug auf jedes Medium der Kunst erörtern, als Frage danach, wieweit etwa die Sprache (als Erzählung, Drama, Gedicht, Theorie etc.), das Bild, die Skulptur, die Musik oder der Tanz das Leben zu verkörpern und wiederzugeben vermögen. In unserem Kontext interessiert sie im Blick auf die Fähigkeiten und die Grenzen des Bildes. Seine vergegenständlichend-festlegende Art scheint die Frage in besonderer Weise dringlich zu machen.

Aufs engste mit dieser Frage befasst scheint die klassische Figur der Kunst als *imitatio naturae*. Im Wortlaut entspricht sie der Leitthese der

⁸ Aristoteles, *Physik* II.8, 199a15–16.

aristotelischen Naturphilosophie, dass die Kunst die Natur nachahme (wobei *techné* das menschliche Hervorbringen überhaupt, nicht nur die schöne Kunst bezeichnet). Allerdings lässt sie bekanntlich unterschiedliche Lesarten zu, die gerade im Blick auf die hier verfolgte Fragestellung mit einer grundsätzlichen Option einhergehen. Die »naive« Lesart versteht die Formel im Sinne einer möglichst naturgetreuen Reproduktion der Naturgebilde, idealiter als Abbild der Formen und Gestalten, in denen das Leben in Erscheinung tritt. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Nachahmung nur ein schematisches und partielles Regulativ sein kann. Die andere Lesart setzt nicht auf die fertige Gestalt, sondern den Prozess der Gestaltung, nicht auf das Produkt, sondern die Art und Weise seines Produziertwerdens. In diesem Sinne ist die aristotelische Formel in der *Physik* gemeint, welche darauf abhebt, dass Kunst in der gleichen Weise vorgeht wie die Natur, indem sie deren Zweckgerichtetheit nachahmt und nach derselben Logik einer Verbindung von Mittel und Zweck operiert. Zur Richtschnur und zum Gegenstand des Bildens wird nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans*, die Natur nicht als Werk, sondern als Ursprung.

Zur Geltung kommt ein Gedanke, den verschiedene Autoren, in profilierter Weise Schelling und Heidegger, zum bestimmenden Motiv der Reflexion auf die Natur gemacht haben. In Anlehnung an Aristoteles⁹ zeichnet Heidegger nach, wie *physis* im griechischen Verständnis nicht die Welt der Außendinge, sondern eine Herkunft und einen Ursprung bedeutet (als *arché* der Naturdinge, neben der *techné* als Ursache der Artefakte und dem Zufall), und er setzt diesen Gedanken in Verbindung mit einem ursprünglichen Seinsdenken, welches das Sein als Ursprung des Seienden fasst.¹⁰ Dieses Denken des Seins, das nach Heidegger in der Geschichte der Metaphysik und ihrer vergegenständlichenden Zentrierung auf das Seiende verloren gegangen ist, sieht er etwa noch im Begriff der *physis* bei Heraklit gegeben. Natur (*physis*, *phyein*, *natura*, *nasci*) kommt im Wortsinn des Erzeugens und Geborenwerdens zum Tragen. Mit dieser ontologischen Potenzierung verbindet Heidegger eine erkenntnismäßige: Der Prozess des Hervorkommens ist auch einer des Kommens ins Offene und ans Licht, ein Prozess der Offenbarung gemäß dem griechischen Verständnis der Wahrheit als Unverborgenheit. Das

⁹ Aristoteles, *Physik* II.1.

¹⁰ Martin Heidegger, »Vom Wesen und Begriff der *physis*. Aristoteles' *Physik* B,1«, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1967, S. 309–372; vgl. Emil Angehrn, »Die zwiespältige Entstehung der Metaphysik«, in: Michael Steinmann (Hg.), *Heidegger und die Griechen* (Martin Heidegger-Gesellschaft, Schriftenreihe Band 8), Frankfurt am Main 2007, S. 183–202.

ontologische Urgeschehen ist ein Wahrheitsgeschehen, das gemäß der naturphilosophischen Metaphorik des Hervor- und Herauskommens wesentlich mit den Konnotationen des Zeigens und der Sichtbarkeit versehen wird. Der Naturprozess als Ausbildung von Gestalten ist nicht zuletzt ein Prozess des Erscheinens und Zum-Bild-Werdens. Dass auch bei Heidegger die Kunst an dieses Geschehen anschließt, liegt in der Konsequenz dieser übergreifenden Gedankenfigur.¹¹

Mit noch größerer Eindringlichkeit kommt diese in den frühen Schriften Schellings zum Ausdruck. Ihr Ausgangspunkt liegt darin, die Natur in ihrem Doppelstatus als ursprüngliche Produktivität und Reich der Gegenstände und Gestalten, als »produktiv« wie als »Produkt« wahrzunehmen.¹² Aufgabe der Naturphilosophie ist es gerade, konkrete Wirklichkeit in ihrer Entstehung und Selbstgestaltung zu begreifen, nicht nur die vielfältigen Phänomene zu klassifizieren oder unter Gesetze zu subsumieren: »Über die Natur philosophieren heißt die Natur schaffen.«¹³ Dies sind nicht einfach theoretisch komplementäre Betrachtungsweisen, sondern Aspekte, deren Verflechtung das Leben als solches definiert, das den Widerspruch der Natur vollzieht, zugleich Gestalt und Formung zu sein. In dieser Formung wurzelt die künstlerische Schöpfung, die an den Prozess der Natur anschließt und ihn gleichsam spiegelt: Wie Natur als »bewusstlose Poesie«¹⁴ tätig ist, so wirkt die Kunst als selbstbewusste Natur. Diese Teilhabe an der Schöpfungspotenz manifestiert sich etwa in der Kraft des Genies, in welcher subjektives Können sich auf eine nicht aus dem Subjekt kommende Macht hin transzendiert – wie künstlerisches Gelingen generell als ein Geschehen erfahren wird, durch welches das Subjekt sich selbst »überrascht und beglückt« fühlt und das es nur »gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur ansehen« kann.¹⁵ In dieser Fähigkeit des Anschließens an das Ursprungsgeschehen eignet der Kunst eine Offenbarungspotenz, in der sie von keiner anderen Gestalt des Geistes, weder der Philosophie noch der Religion, überboten wird.

¹¹ Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, 7–68.

¹² Friedrich Wilhelm Josef Schelling: *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), in: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 3, Stuttgart/Augsburg 1859, S. 269–326 (277).

¹³ F. W. J. Schelling: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), a.a.O., Abt. I, Bd. 3, S. 1–268 (13).

¹⁴ F. W. J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus* (1800), Abt. I, Bd. 3, S. 327–634 (349).

¹⁵ Ebd., S. 615.

Bemerkenswert ist, dass die Eingangsformel von der *imitatio naturae* in diesen Theorien nicht nur von der abzubildenden Naturgestalt zur nachzuahmenden Naturpotenz zurückgeführt, sondern auch durch eine Komplementärbestimmung ergänzt wird. Neben die *mimesis* tritt als ebenso bedeutsamer Schlüssel die zweite Leitmetapher, mit welcher Platon das Verhältnis zwischen Dingen und Ideen charakterisiert, die *methexis*: Nur dank der Teilhabe an der ursprünglichen Produktivität, aus einem kommunizierenden Verhältnis mit der Natur heraus, wird Kunst befähigt, an die Hervorbringungs- und Offenbarungspotenz der Natur anzuschließen und ihrerseits zu einer fundamentalen Instanz von Genese, Darstellung und Wahrheit zu werden.

3. Malerei als Nachahmung und Partizipation – das Zeigen des Sichzeigens

Diese zusätzliche Pointierung kommt beispielhaft in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty zum Ausdruck. Seine Betrachtungen zur Malerei wollen zeigen, wie die Darstellung im Bild nicht einfach im Manifestationsgeschehen der Natur wurzelt und an dieses anschließt, sondern wie sie sich reflexiv auf dieses bezieht und diese Beziehung in ihrem Zeigen zum Tragen bringt.

Auch wenn viele Ansätze auf der Eigenständigkeit des Ikonischen beharren und sich gegen eine analogisierende Angleichung von Bild und Sprache verwahren, bildet eine bestimmte Vergleichbarkeit zwischen beiden den Ausgangspunkt für eine phänomenologische Besinnung auf die Malerei. Malerei ist wie eine Sprache, das Sprechen wie ein Malen, wie das Sehen dem Verstehen von Worten, das Sinnverstehen dem Sehen gleicht. Den Vergleichspunkt bildet die Idee des Vernehmens und Zu-Verstehen-Gebens: Die Malerei lässt etwas sichtbar werden und lehrt uns etwas zu sehen – auch wenn es uns längst vor Augen liegt –, wie die Sprache uns dazu verhilft, etwas – auch Bekanntes oder selbst Erlebtes – zu verstehen. Das Malen, sagt Merleau-Ponty, transformiert das Sein in Sichtbarkeit, das Sprechen verwandelt das Seiende in Sinn. Wie mir ein Dichter einen sinnhaften Zugang zu eigenen oder fremden Erfahrungen öffnen kann, so besteht die Kunst des Malers darin, mich Dinge anders, neu oder zum ersten Mal sehen zu lassen. Eindringlich zeichnet Merleau-Ponty Cézannes Bemühen nach, in der Verwendung materiell-sinnlicher Elemente – Licht, Schatten, Farbe, Profil, Linie, Gestalt etc. – den Gegenstand zur Erscheinung zu bringen. Der Blick des Malers auf die Natur fragt diese nach dem Geheimnis ihres Sichtbar-

werdens: Er befragt die Farben, Schatten, Reflexe, wie sie es bewirken, dass plötzlich etwas da ist und sie »uns das Sichtbare sehen lassen.«¹⁶ Dazu muss der Maler gleichsam etwas aus dem Inneren der Dinge entbinden, ihr Wesen nach außen kehren, genau wie die Sprache, die die Dinge bei ihrem Namen nennt, etwas an ihnen zur Artikulation bringt, das ohne Sprache diffus, im Inneren gefangen wäre. In dem einen wie im anderen Fall geht es um mehr als die bloße Reduplikation von etwas, das ohne Äußerung schon konstituiert und gegenwärtig wäre: Indem der Maler das zunächst in verworrener Erscheinung Gegebene »vergegenständlicht« und »fixiert«, macht er uns erst »das Schauspiel zugänglich, dem wir angehören ohne es zu sehen«.¹⁷

So kann uns die Malerei etwas von der Phänomenalität der Phänomene erfassen lassen, die dem objektivierenden Blick verschlossen bleibt. Die Phänomenologie der Malerei enthält eine Rehabilitierung des Sehens und des Erscheinens; sie will aufzeigen, wie das Zur-Erscheinung-Kommen der Welt sich vollzieht. Pointiert stellt Merleau-Ponty das Genuine des Sehens und der Sichtbarkeit heraus, indem er es von deren Analyse in Descartes' *Dioptrique* abhebt, in welcher das »Rätsel des Sehens« und das Wunder des Erscheinens gleichermaßen ausgeschaltet sind.¹⁸ Ausgeblendet bleibt darin das kommunikative Verhältnis zwischen dem sehend-verstehenden Subjekt und der sichtbaren Welt, das Merleau-Ponty in einer umfassenden Leiblichkeit, dem »Fleisch der Welt«, fundiert und ohne welches Sichtbarwerden und Sehenlassen gleichermaßen undenkbar sind. Nur in dessen Medium ist das Ineinander der Kreativität des Lebens und des subjektiven Hervorbringens zu begreifen. Merleau-Ponty geht den Hinweisen nach, in denen Künstler wie Klee, Cézanne und Matisse dieses Motiv in ihrem Werk, aber auch ihren theoretischen Reflexionen zur Sprache bringen. Exemplarisch spricht etwa Klee von der Linie, die »nicht das Sichtbare nachahmt, sondern »sichtbar macht«, Aufriss einer Genese der Dinge ist.«¹⁹ Am Beispiel des Films, der die Sichtbarkeit der Welt mit ihrer Hörbarkeit und der Rhythmik der Zeit verbindet, beschreibt Merleau-Ponty das »Glück der Kunst«, das Aufbrechen des Sinns in der Welt, den Sinn *in statu nascendi* vollziehen zu können und im räumlich-zeitlichen Arrangement der Elemente zu zeigen, »wie etwas anfängt, bedeutsam zu sein.«²⁰ Malerei intendiert eine Ursprünglichkeit, die nicht nur auf Seiten des subjektiven Vermögens,

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, S. 29.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, Paris 1948, S. 30f.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, a.a.O., S. 51.

¹⁹ Ebd., S. 74.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, a.a.O., S. 103.

sondern der Welt zum Tragen kommt: Als kreatives Hervorbringen kommuniziert das Malen mit dem Ursprung der Dinge. Eben »diese ursprüngliche Welt« wollte Cézanne malen, weshalb seine Gemälde oft den »Eindruck der Natur in ihrem Ursprung« geben²¹ – nicht als Rückgang zu einer primitiven Malerei, sondern als Absehen auf einen Grund, aus dem die Dinge selbst hervorkommen. Ihre Phänomenalität ist als Ereignis zu begreifen und im Bild darzustellen. Die Partizipation der Kunst an der Genesis der Dinge bestimmt in herausgehobenem Sinn die Vollzugsform der Malerei, die in unmittelbarster Weise an der Manifestation der Dinge teilhat.²² Auch für Klee sind nicht die manifesten Gestalten, sondern die formenden Kräfte für den Künstler bestimmend, der »vom Vorbildlichen zum Urbildlichen« als dem geheimen Grund, aus dem sich Entwicklung speist, zurückgeht.²³

Mit gleichem Nachdruck unterstreicht Merleau-Ponty das schöpferische Hervorbringen wie das rezeptive Aufnehmen und Antworten. Auf der einen Seite will Kunst sprechen, »wie der erste Mensch gesprochen hat«, malen, »wie wenn man noch nie gemalt hätte.«²⁴ Besondere Eindringlichkeit kann das kreative Element gerade dann gewinnen, wenn es einen vor Augen liegenden Gegenstand gleichsam neu schafft – wie die 44 Ölgemälde und 43 Aquarelle, die Cézanne der Montagne Sainte-Victoire widmet, nicht einfach unterschiedliche Sichtweisen eines identischen Gebirges, sondern ebenso viele Bemühungen sind, den Gegenstand ursprünglich, je neu zu erschaffen. Die Schwierigkeiten und Unsicherheiten im Schaffensprozess bleiben die des ersten Produzierens, des ersten Wortes; »Cézannes Zweifel«²⁵ an der Möglichkeit des kreativen Hervorbringens ist letztlich Verzweiflung an der eigenen Ohnmacht im Bewusstsein, nicht allmächtig, rein schöpferisch zu sein.²⁶ Auf der anderen Seite antwortet dieses Streben einer Ursprünglichkeit im Dargestellten selbst. In vielfachen Formen beschreibt Merleau-Ponty unseren Weltbezug als ein Antwortverhalten, dem je schon das Sichöffnen der Dinge und Angesprochenwerden durch die Dinge vorausgeht. Das Malen nimmt eine Bewegung auf und stellt sich in ihren Dienst, die aus dem Inneren der Dinge kommt. Unser Sehen ist ein Teilnehmen an der Selbstmanifestation der Dinge. Die eigensten Gesten, mittels deren

²¹ Ebd., S. 23.

²² Vgl. Alessandro Delcò, *Merleau-Ponty et l'expérience de la création*, Paris 2005; ders., »De l'archaïque chez Klee. Quasi-anges et pré-conflits«, in: *La Part de l'Œil*, no. 20, 2004/2005, Bruxelles 2005, 233–246.

²³ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern 1945, S. 43, S. 47.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, a.a.O., S. 32.

²⁵ Vgl. M. Merleau-Ponty: »Le doute de Cézanne«, in: *Sens et Non-Sens*, a.a.O., S. 15–44.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, a.a.O., S. 33.

der Maler die Welt sehen lässt, »scheinen für ihn aus den Dingen selbst hervorzugehen«, so dass er den Eindruck haben kann, dass nicht er die Bäume betrachtet, sondern die Bäume ihn anschauen und zu ihm sprechen.²⁷ Die Umkehrung der Rollen macht den Künstler zum Medium der Sprache der Dinge. Er bringt etwas zum Ausdruck, was nach Sprache verlangt; er ist aufgerufen, das Innere der Dinge aufzuschließen und den Sinn zu befreien, der in ihnen gefangen ist: »Es sind die Dinge und die Gesichter selbst, die danach verlangten, so gemalt zu werden, und Cézanne hat nur gesagt, was sie sagen wollten.«²⁸ Letztlich gründet das Malen in einem absoluten Anfang, aus welchem die Aufgabe erwächst, dasjenige zu sagen, was in den Dingen »seit je« auf seine Entbindung wartete²⁹ – einem Anfang, dem auf der Gegenseite die Offenheit einer nie abzuschließenden Geschichte entspricht: »Selbst wenn die Welt noch Millionen Jahre bestehen sollte, so wird sie für die Maler, wenn es Maler gibt, noch zu malen sein, sie wird zu Ende gehen, ohne vollendet zu sein.«³⁰

Gegenüber der mit Heidegger und Schelling umrissenen Konstellation markieren diese Ausführungen einen zweifachen Zusatzakzent. Zum einen tritt die Responsivität deutlicher hervor, dergemäß Kunst nicht nur in der Natur gründet, sondern ihr antwortet und sie im aristotelischen Sinne vollendet, indem sie ihre immanente Teleologie zu Ende führt. Zum anderen erhält das Bild eine reflexive Struktur, wird Darstellen zu einem zweistufigen Prozess: Indem das Bild das Sichtbarwerden selbst sichtbar werden lässt, das Sichzeigen zeigt, macht es die Schöpferkraft des Lebens selbst zum Gegenstand und zu dem, woran es sich abarbeitet. Wenn Merleau-Ponty die Arbeit Cézannes durch die Frage bestimmt sieht, wie die Natur es anfangs, mittels der Materialien und Elemente Sinn und Sichtbarkeit entstehen zu lassen, so gilt das Interesse einer Maltechnik, die der Natur das Rätsel ihres Hervorbringens entlockt. Kunst will nach dem Vorbild der Natur produzieren, und sie kann dies nur, indem sie deren Leben teilt. Die Reflexivität des Bildes, ein Sichzeigendes zu zeigen, die am Beispiel von Porträts exemplarisch hervortreten kann, wird in solchen Überlegungen zu einem allgemeinen Strukturmerkmal und Gelingenskriterium der Malerei überhaupt.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, a.a.O., S. 31.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, a.a.O., S. 35; vgl. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960, S. 56, S. 120.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Signes*, a.a.O., S. 120.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, a.a.O., S. 90.

4. Die Äußerlichkeit des Ausdrucks und die Stillstellung des Lebens im Bild

Durch diese zweifache Rückbindung an das Leben werden die eingangs formulierten Bedenken nicht gegenstandslos. Das sich äußernde Leben, das sich in seiner Vergegenständlichung über sich verständigt, wie die responsive Darstellung des Bildes, welche die Genese der Dinge und ihr Sichtbarwerden zur Erscheinung bringt, werfen je eigene Fragen auf. Im ersten Fall ist es die Frage, ob die Äußerung sich nicht in sich verfestigt und gegen die Rückkehr in den Ursprung und die Rückvermittlung mit der Bewegung des Sichäußerns sperrt; im zweiten Fall geht es darum, ob das Bild nicht durch seinen fixierend-vergegenständlichenden Charakter die Bewegtheit des Lebens stillstellt und verhüllt.

Auf der einen Seite gilt es den Umweg des Lebens über die Äußerlichkeit ernst zu nehmen. Menschliches Leben bringt eine kulturelle Welt hervor, die dem Einzelnen als gegenständliche Macht entgegentritt. Der Mensch lebt in einer Welt, er handelt und äußert sich in den Formen einer Kultur, die ihm äußerlich und fremd sein können. Sprache, Institutionen, Überlieferungen bilden den Raum seiner Existenz und seiner Verständigung, sie sind das Medium seines eigensten Selbstseins – und zugleich der Ort des Anderen, dessen, was ihm zuvorkommt, worüber er nicht verfügt, was ihm entgleitet. Über die Kultur hat der Mensch teil an Erfahrungen, die nicht aus ihm kommen und in denen er sich doch seiner selbst vergewissert; in der Geschichte begegnet er Spuren menschlichen Schaffens und Leidens, die Zeugnis vom Fremden ablegen und zugleich ins Eigenste führen. Doch kann das Symbol unverstanden, die Geschichte undurchdringlich, die Lebensform nichtassimilierbar bleiben. Georg Simmel hat den Begriff einer Tragödie der Kultur geprägt, um diese Fremdheit der kulturellen Verobjektivierung anzuzeigen.³¹ Tragisch ist die Konstellation der Kultur, sofern der objektive Geist aus einer Selbsttranszendierung des Lebens hervorgeht, in welcher sich die Gestalten und Werke verselbständigen und aus dem Kreislauf des Lebens herauslösen. Sollte Kultur der »Umweg« des Geistes über das Andere seiner selbst sein, so ist der Weg der Rückkehr hier unterbrochen.³² Kultur ist dann nicht Medium des Zusichkommens, sondern dessen Verhinderung, nicht Grundlage, sondern Grenze des Verstehens. Allerdings stellen sich dieser negativen Lesart andere entgegen, die gerade in

³¹ Georg Simmel, »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«, in: *Gesamtausgabe*, hg. v. O. Rammstadt, Frankfurt am Main 1989 ff., Bd. 14, S. 385–416.

³² Vgl. Christian Berner, *Au détour du sens. Perspectives d'une philosophie herméneutique*, Paris 2007, S. 311–348.

der »Kunst des Umwegs«³³ über das Andere den Weg der Hermeneutik sehen. Hier geht es darum, den objektiven Geist *in* seiner Andersheit gegenüber der subjektiven Setzung als jene Instanz ernstzunehmen, über welche das Verstehen zustande kommt und das Selbstverständnis des Geistes sich vermittelt, das Andere zugleich als das Mittlere und Vermittelnde, das Medium, in den Kreislauf des Lebens zu integrieren. Die kulturelle, vom Menschen hervorgebrachte Welt ist das Milieu seiner Existenz. Sie überformt die natürliche Umwelt, in die er als Lebewesen hineingeboren ist, und löst diese als zweite Natur ab. Die Objektivität der kulturellen Welt ist für den Einzelnen auch die Nichteinholbarkeit des eigenen Ursprungs; zugleich bleibt sie diesem verbunden, Teil des sich äußernden Lebens. In seinem Anderen gibt das Leben sich auch das Bild seiner selbst.

Auf der anderen Seite stellt die Eigenart bildlicher Darstellung den Ausdruck des Lebendigen in Frage. In der Momentaufnahme erstarrt die Bewegung, die im Augenblick fixiert, jenseits des Zeitflusses festgehalten wird. Das von Merleau-Ponty mit Bezug auf Cézanne thematisierte und von diesem in der Widerständigkeit des Malens erfahrene Rätsel, wie durch das Arrangement von Materialien die Prozessualität des Lebendigen zur Erscheinung kommen kann, weist auf dieses Problem. Was Leben ist, erscheint im Bild eingefroren, auf die Fläche der Leinwand gebannt, die nicht auf das in den Gestalten pulsierende Leben hin aufgebrochen und durchdrungen wird. Was in der Tiefe sich bewegt, wird auf die Oberfläche projiziert und in ihr verfestigt, was sich im Nacheinander der Zeit auseinanderlegt, wird in die zeitlose Struktur des Nebeneinander übertragen. In alledem scheint dem Bild die Tendenz zur Entlebendigung innezuwohnen. Es fixiert die Bewegtheit und ermangelt der Transparenz auf das in ihm sich kristallisierende und stillgestellte Leben.

Allerdings steht diese Diagnose, die sich gleichsam selbst an der Oberfläche des Bildes und seiner Darstellungsform hält, im Kontrast sowohl zu anderen, emphatischen Beschreibungen von der Macht der Bilder wie zu der von Merleau-Ponty kommentierten Anstrengung von Malern, eben jenes »Wunder« des Sehens und Sichtbarmachens in ihrer Arbeit zu vollbringen. Zur Technik des Malens gehören Methoden, Bewegtheit zu evozieren und Lebendigkeit aufscheinen zu lassen. Es gibt nicht nur die Meisterschaft in der Vortäuschung des Realen – wie Zeuxis nach der Legende Trauben so naturgetreu malte, dass Vögel

³³ Ernst Cassirer, »Geist« und »Leben« in der Philosophie der Gegenwart« (1930), in: *Gesammelte Werke*, hg. Von Birgit Recki, Bd. 17, Hamburg 2004, S. 185–206 (197).

herbeiflogen, um an ihnen zu picken – , es gibt auch die Fertigkeit, im stehenden Bild eine Aufwallung des Gemüts, die Bewegtheit eines hitzigen Geschehens oder die Energetik im Inneren der Dinge³⁴ gegenwärtig werden zu lassen. Wenn wir im zweiten Fall nicht wie im ersten von Täuschung sprechen, so liegt doch der vergleichbare Aspekt darin, dass in beiden Fälle die Sache selbst in Vermittlung über ihre materiale Außenseite zur Anschauung kommt. Die Sache selbst aber ist nicht das von außen registrierbare Ding oder seine Wesensbestimmtheit, sondern sein In-sich- und Aus-sich-Sein, sein Lebendigsein und sein Sichtbarwerden. Wie dieses in die Visualität des Werks eingehen kann, ist jenes Rätsel, das Cézanne nach Merleau-Ponty der Natur entlocken wollte; dass dieses Eingehen des Lebens in die Gestalt von der Kunst nicht nur intendiert, sondern vollzogen wird, wird in Erfahrungen des Gelingens sowohl der künstlerischen Produktion wie der ästhetischen Anschauung bezeugt. Ein Bild verstehen heißt erfahren, wie es zu uns spricht und wie sein Gegenstand sich zeigt.

5. Schluss: Leben zwischen Offenbarung und Verhüllung

So ist das eine nicht gegen das andere auszuspielen. Festzuhalten ist die innere Dynamik und Gegenläufigkeit im Bilde des Lebens. Leben bringt sich zur Darstellung und authentische Darstellung gründet in der Selbstbewegung des Lebens. Doch findet solche Darstellung so statt, dass das Hervorkommen je schon von einem Sichzurücknehmen begleitet ist. Offenbarung ist nicht ohne ein Verhüllen. Das Bild kann seine Mächtigkeit nicht jenseits der Mittel entfalten, die sein Können ausmachen und ihm zugleich widerstreben. Wie das Wort nur in der Selbsttranszendierung seiner immanenten, unaufhebbaren Grenzen zur Darstellung des Wahren gelangt, so ist das Bild, wie Merleau-Ponty aufweist, ein Sicharbeiten an der eigenen Ohnmacht. Wie jedem Zeigen und Sagen eignet dem Bild jener abgründige Zwiespalt, der nach Heidegger das Wahrheitsgeschehen in seinem Innersten kennzeichnet. Ihr Losungswort ist der Satz Heraklits, dass die Natur sich zu verbergen liebt³⁵ – ein Satz, den Heidegger gerade darauf hin liest, dass dieses Sichzurücknehmen von einem ausgesagt wird, dessen primäre Seinstendenz die Öffnung und Manifestation ist: Gerade die *physis*, die nach Heidegger für den

noch nicht metaphysisch verdrängten Seinsgrund steht, aus welchem Seiendes hervorgeht und von dem her die Dinge und Lebewesen sich zeigen, ist ein Ursprung, der zugleich mit dem Offenbaren die Tendenz des Einbehaltens und Verhüllens verkörpert.³⁶ Diese Doppelheit, die Heidegger im Wahrheitsgeschehen als solchem angelegt (und im griechischen Begriff der Wahrheit als Unverborgenheit [*aletheia*] bezeugt) sieht, tritt im Bild des Lebens mit besonderer Prägnanz auf. Das Paradox des Bildes, ein Anderes sehen zu lassen und sich gleichsam als Bild vor dem Gezeigten zurückzunehmen, begegnet dort in zugespitzter Form, wo das Gezeigte ein wesentlich Sich-selbst-Zeigendes und Sichoffenbares ist. Gerade dieses Offenbarwerden sehen zu lassen, ist die eigentliche Macht des Bildes.

³⁴ Vgl. Gottfried Boehm, »Auge und Emotion – van Goghs Landschaften«, in: *Vincent van Gogh: Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften*, Kunstmuseum Basel 2009, S. 30–47.

³⁵ Heraklit, DK 22 B 123.

³⁶ M. Heidegger, »Vom Wesen und Begriff der *physis*«, a. a. O., S. 370f.; vgl. ders., *Heraklit*, in: Gesamtausgabe Bd. 55, Frankfurt am Main 1979, S. 85ff.